

Músicas Andinas de Centro Sur

Cartilla de iniciación musical

¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!



Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia

Músicas Andinas de Centro Sur

¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!

Cartilla de iniciación musical

Juan Pablo Rodríguez Mendoza
Carlos Alberto Ordóñez Rivera
Ofelia Victoria Torres Gómez



Dirección de Artes - Área de Música



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

María Claudia López
Viceministra (E) de Cultura

Enzo Rafael Ariza
Secretario General

Clarisa Ruiz Correal
Directora de Artes

Alejandro Mantilla Pulido
Asesor de Música

Jorge Franco Duque
Coordinador de Investigación y Músicas Populares

Johana Pinzón Rodríguez
Coord. de Divulgación

Juan Pablo Rodríguez, Carlos Alberto Ordóñez, Ofelia Victoria Torres
Autores

Asesoría General
Área de Música Ministerio de Cultura

Dirección editorial y producción
Corporación Grupo Ikeima

Portada y diseño gráfico
Pedro Cabrera

Producción Sonora
SonArt' Studio J&C

Diseño y programación multimedia
César Fernández

Impresión
Imprenta Tolima

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

Plan Nacional de Música para la Convivencia

Calle 11 No. 5-16 Bogotá D.C. - Colombia
Teléfonos (+571) 2435316 – (+571) 2818840
Dirección electrónica:
plandemusica@mincultura.gov.co
www.mincultura.gov.co

Primera edición, 2009.
Copyright 2009, Ministerio de Cultura

ISBN Obra Independiente 978-958-9177-28-0

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.....	5
La Cartilla.....	6
1. Contexto.....	7
1.1. Territorio, historia y sociedad	7
1.2. Las músicas en el eje Andino Centro Sur	8
1.2.1. Formatos del sistema musical tradicional del Alto Magdalena	9
1.2.2. Organología	12
1.2.3. Géneros y especies musicales	14
1.2.4. Formas de circulación	17
2. Lúdica y Juegos	18
2.1. Consideraciones de enfoque	18
2.2. Cuerpo, sonido, movimiento	19
2.3. Vivencia del sonido	21
2.4. Música e integración.....	23
3. Nivel Ritmo-percusivo	24
3.1. Matrices rítmicas del eje Andino Centro Sur	25
3.1.2 Subdivisiones del pulso	26
3.2. Células rítmicas básicas del eje	27
3.2.1. Polirritmias	29
3.2.2. Elementos de la técnica instrumental	30
3.2.3. Esquemas rítmicos de las músicas del eje	32
4. Nivel Ritmo-armónico	34
4.1. El “fraseo” melódico y su relación con las funciones armónicas	35
4.2. Elementos básicos para la interpretación de los instrumentos armónicos	36
4.3. Modos mayor y menor	39
4.4. Grados y funciones armónicas	39
4.4.1. Funciones armónicas	40
4.5. Tonalidades relativas	41
4.6. Cromatismo y enarmonía	42
4.7. Descripción de algunas progresiones armónicas de los géneros del eje	44
4.8. Cualidades del sonido.....	44
5. Todos a tocar	46
5.1. El ensamble y la presentación	46
6. Glosario	48
Anexo. Contenido del CD ROM	49
Índice de Actividades	
- Actividad 2-1. Juego del chocolate	19
- Actividad 2-2. Ludicantar	20
- Actividad 2-3. Tamboras y flautas	21
- Actividad 2-4. La rumba de los instrumentos	22

- Actividad 2-5. Cualidades del sonido 1.....	23
- Actividad 2-6. Cualidades del sonido 2	23
- Actividad 2-7. La red	23
- Actividad 3-1. Jugando con el ritmo	25
- Actividad 3-2. Aprendamos compases	26
- Actividad 3-3. Célula rítmica del Sanjuanero y el Rajaleña	28
- Actividad 3-4: Célula rítmica de la Caña	28
- Actividad 3-5. Célula rítmica del Bunde y la Guabina	29
- Actividad 3-6. Polirritmias con Rumba	29
- Actividad 3-7. Taita culeco.....	33
Actividad 4-1. Partes de una canción	35
- Actividad 4-2. Tónica y dominante	36
- Actividad 4-3. Pum chis pum chis	36
- Actividad 4-4-. Entrenamiento rítmico y auditivo	38
- Actividad 4-5. Acordes mayores y menores	39
- Actividad 4-6. Pare oreja al modo	39
- Actividad 4-7. Progresiones armónicas.....	40
- Actividad 4-8. Progresiones armónicas 2	41
- Actividad 4-9. Sonidos enarmónicos	43
- Actividad 4-10. Percepción armónica en tiple y guitarra	44
- Actividad 4-11. Cualidades del sonido.....	45
- Actividad 5-1. Todos a tocar	47

Índice de tablas

- Tabla 1. Músicas tradicionales del Eje Centro Sur	11
- Tabla 2. Organología del Eje	13
- Tabla 3. Matrices rítmicas	26
- Tabla 4.Variaciones de las matrices rítmicas del eje	27
- Tabla 5.Esquemas rítmicos de los instrumentos de percusión	32
- Tabla 6. Convenciones para técnicas de interpretación en tiple y guitarra	36
- Tabla 7. Esquemas ritmo-armónicos en tiple y guitarra	37
- Tabla 8. Cifrado	40
- Tabla 9. Ejemplos de cifrado	40
- Tabla 10. Cifrado de los acordes por escalas: Progresiones armónicas	40
- Tabla 11. Tonalidades relativas	41
- Tabla 12. Modo, tonalidad y progresión armónica en algunas obras del CD	44

Presentación

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

El PNMC ha focalizado como objeto central la creación y fortalecimiento de Escuelas de Música Popular Tradicional y las prácticas de Bandas, Coros y Orquestas, para generar espacios de expresión, participación y convivencia. Estas escuelas deben articular los procesos existentes en los municipios de tipo urbano y rural, y brindar a las nuevas generaciones la posibilidad de tener un nivel básico de formación musical, como garantía y aporte a su derecho fundamental a la educación integral y a su libre desarrollo de la personalidad. En este sentido se propone para el cuatrienio 2007-2010, consolidar los procesos formativos en 560 Escuelas de Música Municipales, que den cumplimiento a los cuatro (4) factores de sostenibilidad definidos en el PNMC: Infraestructura, Institucionalización, Formación y Participación. Con la puesta en marcha del Plan Nacional de Música para la Convivencia, el proyecto formativo logra cobertura en todos los departamentos del país, atendiendo y respetando las particularidades de cada una de las prácticas colectivas. Como logro del componente de formación se han atendido 1.310 músicos pertenecientes a 828 municipios de los 32 departamentos.

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

- Eje de músicas isleñas: música de shotís, calypso, socca y otros.
- Eje de músicas Caribe Oriental: Música Vallenata – formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- Eje de músicas Caribe Occidental: Pitos y tambores – formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao, banda pelayera, y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- Eje de músicas del Pacífico Norte: formato de chirimía, con músicas de porro chocono, abzaos, alabaos y otras prácticas vocales.

- Eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros, y prácticas vocales.
- Eje de músicas andinas del Centro Oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y práctica vocales entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
- Eje de músicas andinas del Centro Occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.
- Eje de músicas andinas Centro Sur: formatos de cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco fiestero y otros.
- Eje de músicas andinas del Sur Occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, huayno y otros.
- Eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro, capachos, con música de joropo.
- Eje de músicas de la Amazonía: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia, Brasil y Perú; músicas híbridas entre fenómenos de colonización y expresiones sonoras indígenas.

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

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

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

Como resultado de un proceso sistemático de investigación, presentamos esta nueva cartilla de iniciación musical, **Músicas Andinas de Centro Sur: ¡Que Viva San Juan, Que Viva San Pedro!**, 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

¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!, son gritos de fiesta en el Eje Andino Centro Sur colombiano conocido también como “Alto Magdalena”, conformado por los departamentos de Huila y Tolima. Son expresiones propias de las fiestas sanjuaneras y sampedrinas que se realizan en el mes de Junio, celebraciones populares que surgen de la mixtura de antiguas tradiciones indígenas con costumbres traídas por los europeos, especialmente españoles, en tiempos de la Conquista y la Colonia.¹

El sistema musical que abordamos se relaciona estrechamente con este ámbito festivo y comunitario. Sus repertorios son interpretados por el dueto vocal instrumental, la cucamba o grupo rajaleño, la estudiantina y el grupo campesino, este último propio de las comunidades rurales de la región. Los géneros más representativos son la Guabina, el Bunde, el Pasillo, el Rajaleña, el Bambuco Fiestero, el Sanjuanero, el Merengue Campesino y la Rumba Criolla. Esta selección de formatos y géneros musicales no agota la totalidad de las músicas regionales tradicionales, pero la proponemos porque son la base para impartir la formación en las Escuelas de Música Tradicionales, por su fuerte arraigo social e histórico y por su vigencia y funcionalidad actuales.

La cartilla es apoyo para la comprensión de este sistema musical; es elemento de comunicación entre las músicas vivas comunitarias y las prácticas de escuela y propone una conciliación entre el lenguaje de las gentes y el académico. Ha sido elaborada como recurso para la formación musical de niños y jóvenes en las escuelas de música del PNMC del Eje, pero no excluye su uso en otros ámbitos.

El ejercicio que entregamos es de nivel básico y de ningún modo desconoce otras posibilidades presentes en el entorno. Invitamos a los

profesores de música de los municipios a reconocer y valorar en términos pedagógicos el saber musical regional espontáneo y fresco, así no esté sistematizado, y a incorporar en sus clases las formas, golpes, ritmos y repertorios que puedan complementar los aquí enunciados.

En el contenido del texto inicialmente presentamos una exploración socio cultural de la música, y su caracterización descriptiva teniendo en cuenta la ubicación territorial, algunas características de los formatos, aires y organología seleccionada.

Seguidamente, ofrecemos algunas herramientas pedagógicas desde la lúdica, como base fundamental en la enseñanza – aprendizaje, pues pensamos que es un recurso coherente con el espíritu alegre y la expresividad de esta música.

Posteriormente abordamos el aprendizaje al rededor de elementos básicos del nivel ritmo-percusivo para mas adelante pasar al nivel ritmo-armónico, teniendo en cuenta la lúdica y aspectos teórico musicales y de técnica instrumental. Es de observar que no se analizan estructuras melódicas, que serán objeto de estudio en un nivel intermedio de formación.

El CD ROM que acompaña la cartilla es un material en multimedia que contiene cincuenta y cinco cortes de audio destinados a las actividades pedagógicas y una muestra de contexto de las músicas del Eje Centro Sur; treinta y seis video clips en los que se ilustran como ejemplo, mas no como estandarización, formas rítmicas de todos los géneros tratados en los instrumentos de tambora, tiple y guitarra; documentos (en formato PDF) con partituras, bibliografía e información complementaria, y una serie de animaciones con las que se representan los formatos musicales del Eje expuestos en este material. Recursos que de manera integral, resultarán útiles herramientas para la transmisión y disfrute de la riqueza sonora de esta región del país.

¹ En este caso se mezclaron la celebración indígena al Sol, y la fiesta católica del Día de los Santos.

Contexto

1. Contexto



mayoría de estas poblaciones, a la vez que el mestizaje entre indios y españoles. Durante el siglo XIX, con la declaración de independencia, los reductos de pueblos indígenas y la población de criollos y mestizos, convivieron en medio de luchas y tensiones en el proceso de construcción de la nación colombiana.

Desde aquella época se consolidó el sistema de producción agrícola y ganadero en las grandes haciendas del llano gran tolimese, siendo este un antecedente importante en la configuración de las relaciones sociales de la región?

1.1. Territorio, historia y sociedad

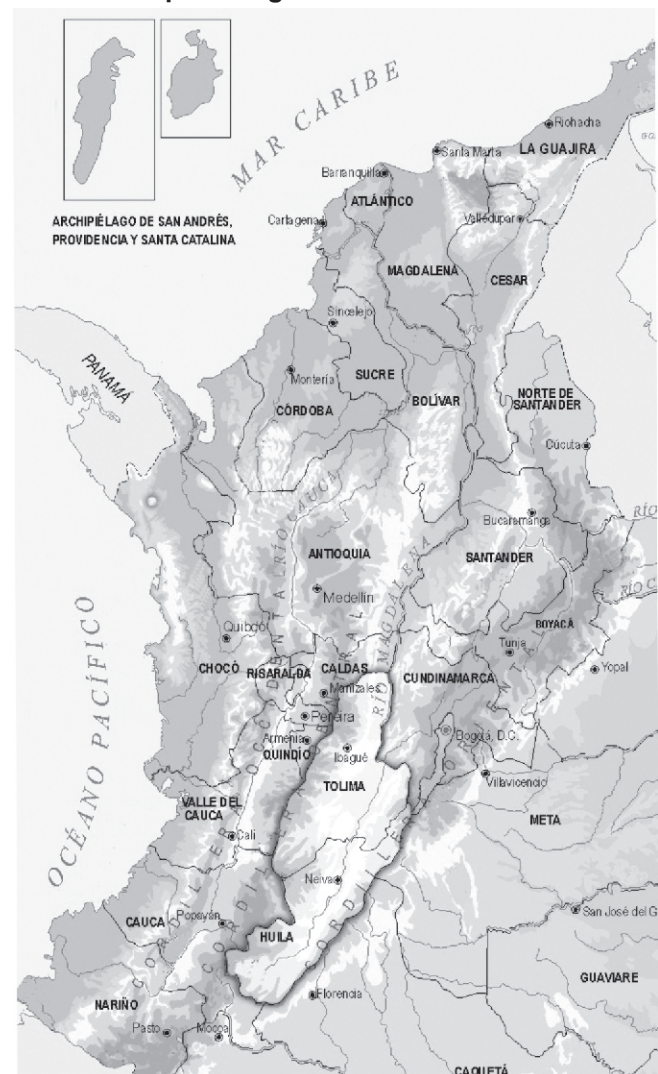
Al Eje Centro Sur también se le denominó “Tolima Grande” o gran tolimese desde 1861 hasta 1910, año en que se formalizó la división departamental del Huila.

La región limita por el norte con los departamentos de Caldas, Risaralda y Cundinamarca; por el occidente con los departamentos de Quindío, Valle del Cauca y Cauca; por el oriente con el departamento del Meta y por el sur con Caquetá. Se encuentra ubicada en medio de las cordilleras central y oriental y es atravesado por el Río Magdalena o “Yuma” (Río Amigo) llamado así por los nativos aborígenes, comprendiendo el complejo ecológico Región del Alto Magdalena.

En la época prehispánica estuvo habitada por las comunidades indígenas Panches, Pijaos, Yanaconas, Yaporogues, Andakies y por los Páez o Nasa, que aún la habitan en la región de Tierradentro, territorio predominantemente montañoso compartido con el Departamento de Cauca.

La conquista y la colonización española trajeron como resultado la devastación de la gran

Mapa 1. Región Andina Centro Sur



² FAJARDO, Darío. Espacio y Sociedad. Conformación de las regiones agrarias en Colombia. Bogotá: Corporación Araracuara, 1993.

1.2. Las músicas en el Eje Andino Centro Sur

La música es un sistema fuertemente consolidado. Es un conjunto de partes interrelacionadas cuya totalidad se ve afectada por cada uno de sus elementos, que a su vez se interrelacionan. Este sistema abarca las diferentes prácticas musicales tanto las académicas como las populares y tradicionales, los circuitos, escenarios y medios utilizados para su circulación, las instituciones que imparten la formación musical.

Desde una mirada panorámica, observamos que en el contexto socio cultural del Alto Magdalena existe una variada gama de expresiones musicales tradicionales, muchas de ellas producto del sincretismo entre las formas europeas con antiguas tradiciones indígenas y campesinas.

Allí están presentes los cantos de trabajo y de arrullo, las canciones andinas que interpretan los duetos vocales - instrumentales, las agrupaciones rajaleñeras o cucambas, las músicas de cuerdas pulsadas, incluyendo tríos y estudiantinas, las chirimías, término que denomina a las bandas campesinas de flautas y tambores y las agrupaciones campesinas de cuerdas e idiófonos muy vigentes en la actualidad.

Es innegable la gran tradición bandística del Eje. Nos referimos a las bandas de viento de formato amplio y las denominadas bandas *papayeras*.

Las bandas de viento están integradas por veinte o treinta músicos en promedio que tocan en torno de las retretas y actividades públicas municipales. Estas bandas incluyen en sus interpretaciones obras del repertorio clásico

universal y versiones de músicas folclóricas de la región y de otras regiones colombianas. La banda *papayera* por su parte, es una versión reducida de este formato, con cinco o seis ejecutantes que amenizan fiestas familiares y comunitarias, mediante la ejecución de aires tradicionales locales, vallenatos, porros y música tropical.

Como antecedentes de prácticas musicales para la convivencia, vale recordar a la Banda Liberal “La Humana” y la Banda Conservadora “La Divina”, dos agrupaciones que coexistieron en el municipio de Espinal (Tolima) a comienzos del siglo XX y que de tarde en tarde dirimían sus diferencias ideológicas en la plaza pública, a través de la música.³ Músicos muy reconocidos regionalmente como Cantalicio Rojas (Colombia – Huila) y Gonzalo Sánchez (Espinal -Tolima), se formaron en las bandas.



Se identifican claramente tres zonas de interfluencia. La primera hacia el suroccidente del Eje, en los límites con el Eje Andino Sur Occidental en los municipios huilenses de Palestina, San Agustín e Isnos en donde se encuentran agrupaciones que conjugan la cucamba huilense y la chirimía caucana.

³ ENTREVISTA con Gonzalo Sánchez, músico de la región. Espinal, Mayo 30 de 2007.

La segunda zona se ubica en el noroccidente en los límites con el Eje Andino Occidental y el Magdalena Medio, donde encontramos afinidades con duetos y músicas campesinas que interpretan merengues y rumbas. Y por último, en el Nororiente en los límites con el Eje Andino Oriental, hay afinidades con las músicas de cuerdas pulsadas, las músicas campesinas y la carranga. Se destaca en esta zona la presencia de la guitarra requinto.

Producto de la experimentación de músicos jóvenes con formación académica, en los últimos años se desarrolla la práctica del tiple y la guitarra solistas, en la cual cada uno de estos instrumento asume las funciones melódica y armónica de manera simultánea. En ocasiones, los intérpretes también son cantautores y se acompañan sus propias canciones. Todos los formatos en su conjunto interpretan rajaleñas, sanjuaneros, bambucos fiesteros, rumbas criollas, bundes y guabinas, géneros musicales de reconocida procedencia regional.

Pero también hacen parte del repertorio, pasillos, foxes, danzas, torbellinos y en general, las músicas propias de la región andina colombiana.

1.2.1. Formatos del Sistema Musical Tradicional del Alto Magdalena

En términos musicales la región del Alto Magdalena se puede distribuir en tres sub-ejes así:

- **Zona del “plan” o del llano:** Circundante a la parte alta del río Magdalena. Aquí ubicamos al dueto típico “calentano” y a las agrupaciones denominadas cucambas o grupos rajaleñeros.
- **Zona montañosa:** Asociada a la “cultura cafetera”, en municipios como Fresno, Líbano, Palocabildo en Tolima y



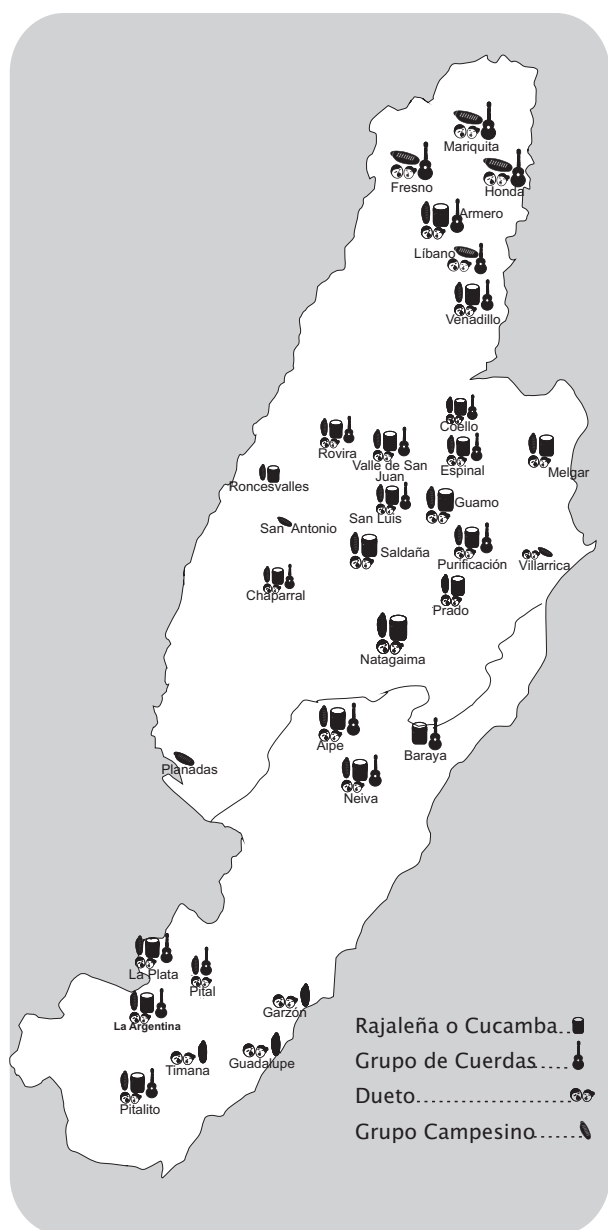
Garzón, Pitalito, La Plata, Algeciras en Huila, donde tiene fuerte influencia la Rumba Criolla y la música instrumental de cuerdas pulsadas. En este sector es de menor presencia la música de cucamba con su organología típica, aunque las Escuela de Música Tradicional han incorporado estas tradiciones en sus repertorios.

- **Zonas rurales:** Dispersión en todo el territorio rural, – aunque no se excluyen los cascos urbanos – donde circula el amplio universo de las “Músicas campesinas” y adquiere protagonismo la guitarra requinto.

En estos sub-ejes podemos identificar formatos musicales asociados a cierto tipo de instrumentos y sus sonoridades. Estos formatos o grupos musicales, - que describiremos más adelante -, interpretan los géneros musicales, que comúnmente conocemos como aires, golpes o ritmos, que son producidos y/o apropiados en la región.

Todo este conjunto de agrupaciones, presenta en sus rasgos ritmo percusivos, armónicos y melódicos algunas coincidencias y también diferencias con respecto a otros sistemas musicales andinos colombianos. En el siguiente mapa se refleja parte de la distribución espacial de estos formatos en el territorio, a partir la observación de los municipios vinculados a la escuela de Formación a formadores en Música tradicional del PNMC en el Eje Centro Sur.

Mapa 2. El Sistema de Músicas Tradicionales del Alto Magdalena y su distribución en los municipios participantes en la Escuela de Formación de Formadores del PNMC, año 2004 a 2009.



● **Música de Rajaleña**

Las agrupaciones conocidas como rajaleñeras en el departamento del Huila y como Cucambas Sanjuaneras en el Tolima, comparten la misma organología básica.

Son conjuntos vocales instrumentales y en el departamento del Huila su función principal gira en torno de la interpretación del aire o golpe rítmico denominado Rajaleña. (Ver Tabla 1, pág.11).

En su forma más originaria los grupos rajaleñeros tienden a ser numerosos con 6 y hasta 12 integrantes y en el aspecto vocal se destacan los animadores, que en medio de las canciones suelen hacer llamados de atención con alegría y humor.

En el Tolima es usual que la Cucamba, como agrupación instrumental destinada al acompañamiento de danzas o formas coreo musicales en el ámbito festivo y callejero, interprete los ritmos de Sanjuanero, Bambuco Fiestero, Caña, Guabina y también otros ritmos típicos como Pasillos, Bundes, Rumbas Criollas y demás géneros de la música andina colombiana.



● **Música de Cuerdas Pulsadas**

Son agrupaciones con marcada tendencia instrumental. A esta categoría pertenecen los quintetos, cuartetos, tríos y estudiantinas, siendo estos dos últimos los más comunes en la región. Los tríos instrumentales, conformados por bandola, tiple y guitarra, por lo general son integrados por jóvenes intérpretes cuya actividad musical se ve motivada por la existencia de concursos y encuentros de música andina colombiana.

Las estudiantinas también están conformadas por bandolas, tiples y guitarras, que se complementan con tamboras y otros



Tabla 1. Músicas Tradicionales del Eje Centro Sur

MÚSICAS		ORGANOLOGÍA			DESEMPEÑO VOCAL	GÉNEROS Y ESPECIES
		PERCUSIVA	ARMÓNICA	MELÓDICA		
Rajaleñas o cucamba		Tambora, esterilla, ciempiés, chucho, carángano, puerca.	Tiple, guitarra.	Requinto de tiple, flauta de Caña.	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	Rajaleña, Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Rumba Criolla
Cuerdas pulsadas	Tríos, cuartetos, quintetos		Tiple, guitarra.	Bandola, tiple		Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Danza, Fox, Rumba Criolla, Sones, Arrullos
	Estudiantina	Tambora, chucho, esterilla, ciempiés	Tiple, guitarra.	Bandola, flauta de caña	Solista, dúo y coro a dos o tres voces	
	Solista (Tiple – guitarra)		Tiple, guitarra.		Voz	
Duetos		Tambora	Tiple, guitarra, bajo.	Tiple, requinto de guitarra	Dos voces	Bunde, Guabina, Bambuco, Pasillo, Danza, Bambuco Fiestero, Caña, Sanjuanero, Merengue Campesino, Rumba criolla, Sones, Arrullos
Grupo campesino		Guacharaca, raspa o carrasca.	Guitarra, marcante.	Requinto de guitarra, tiple.	Voz principal, coros	Merengue Campesino, Rumba, Caña
Chirimía		Bombos, Guacharaca, Mates o Guaches, Redoblante.		Flautas de carrizo		Bambuco, Marcha, Pasillo
Bandas	Banda de Viento	Bombo, Platillo, Redoblante	Fliscorno, Tuba, Corno, Trombon	Clarinete, Trompeta, Saxofón		Música folclórica y música clásica universal
	Banda Papayera	Bombo, Platillo, Redoblante		Clarinete, Trompeta, Saxofón		Música folclórica y Tropical

Los elementos expuestos en la tabla anterior deben ser considerados como modelos mínimos representativos de las músicas tradicionales del Eje. En el contexto socio - cultural se presentan variaciones tales como la presencia de otros instrumentos de percusión como la carraca y las cucharas que también interpreta la agrupación guabinera del Eje Andino Oriental, la expresión vocal o instrumental de solistas de tiple y guitarra, el uso de otros instrumentos melódicos como banjo, violín y clarinete, entre otros, la interpretación de otros géneros andinos como la danza, el vals, el pasillo y la Polka, etc.

instrumentos típicos de percusión menor como el chucho y la esterilla, y en ocasiones con la flauta y la voz en la base melódica.

Los tríos y estudiantinas no guardan diferencias sustanciales con los formatos presentes en la región andina y su desarrollo en el Eje Centro Sur se origina principalmente en espacios institucionales o académicos, como tendencia actual.



● Dueto Vocal Instrumental

El dueto vocal instrumental está integrado por dos participantes, que a su vez son intérpretes de instrumentos de cuerdas, a veces acompañados por un bajo, una tambora u otro instrumento de percusión.

En la zona del llano o del “plan” encontramos al dueto conocido como “calentano”, integrado por instrumentos como el tiple y la guitarra con cuerdas metálicas, generalmente afinados en Do. Las voces presentan paralelismo y en el repertorio se integran guabinas, cañas, bambucos y pasillos, algunos de ellos de corte jocoso. Ya en la zona de montaña o región cafetera encontramos al dueto comúnmente conocido como “paisa”, integrado por la guitarra y la guitarra requinto, siendo menos común el tiple. En el encordado de la guitarra, estos duetos suelen utilizar cuerdas de nylon y es frecuente su afinación en SI Bemol, así como el diseño melódico de voces en movimiento oblicuo y contrario, diferente a los modelos de voces paralelas.

● Grupo Campesino

Este tipo de agrupación vocal - instrumental es bastante frecuente en el eje y ejerce fuerte influencia dentro de la población rural. Los conjuntos generalmente constan de a tres a seis integrantes, quienes interpretan la guitarra requinto, la guitarra marcante, maracas guacharaca y voces masculinas y femeninas.

En menor medida se utiliza el tiple requinto o el tiple en la parte melódica. En su repertorio integran merengues, rumbas, versiones adaptadas del corrido tradicional mejicano y norteño,⁴ géneros de música popular, en los que también incluyen la carranga de Cundinamarca y Boyacá.

1.2.2. Organología


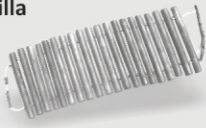
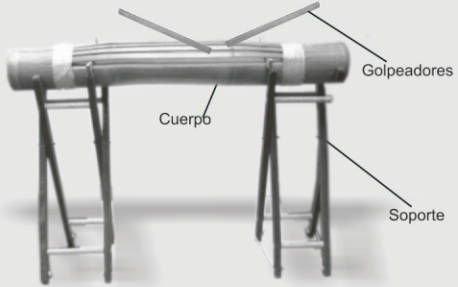
Teniendo en cuenta el método de clasificación Universal Hornbostel - Sachs⁵ podemos caracterizar la organología de este sistema musical con la existencia de instrumentos idiófonos, membranófonos, cordófonos, aerófonos y electrófonos. (Ver tabla siguiente).

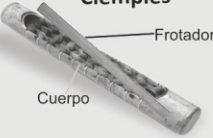
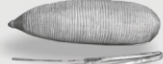
⁴ CORPORACIÓN GRUPO IKEIMA. Informe del proyecto de investigación Distribución Territorial y Caracterización de las Músicas consideradas Tradicionales en el Eje Centro Sur Etapa II. Ibagué, 2008.

⁵ SACHS, Curt y VON HORNBOSTEL, Erich Moritz. Clasificación sistemática de los instrumentos musicales. Publicada en: Zeitschrift für Musik. 1914.

Tabla 2. Organología del Eje Centro Sur.

Idiófonos: La materia –sólida y elástica- produce el sonido por la acción directa del ejecutante.

Chucho  **Esterilla**  **Carángano** 

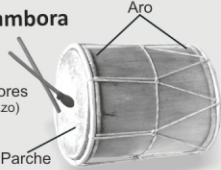

Ciempicés  **Carrasca / Guacharaca**  **Golpeadores** **Cuerpo** **Soporte**

Frotador **Cuerpo** **Tenedor o trincho**



Membranófonos: El sonido es producido por la membrana tendida sobre la abertura de un marco o un cuerpo hueco de cualquier forma.

Aerófonos: La materia vibrátil es el aire, sea libre (atmosférico) o una porción de este encerrado en un cuerpo tubular u otro.

Electrófonos: El sonido es producido por medios electrónicos o eléctricos.


Tambora  **Puerca** 

Aro **Golpeadores (palo, mazo)** **Parche** **Varilla** **Tambor**

Flauta de Caña  **Bajo eléctrico** 

Cordófonos: El elemento vibrátil consiste en una o varias cuerdas tendidas entre puntos

Guitarra **Guitarra Requinto** **Tiple** **Tiple Requinto** **Bandola Andina**



Una característica importante de los instrumentos idiófonos y membranófonos es su elaboración con base en materiales que brinda el entorno natural, como son el calabazo, el totumo, la guadua, la palma de chonta, algunos tipos de madera como el Dinde, el Caguanejo, las semillas de Achirilla, el Chusque, la Guadua, la semilla de Cabalonga y productos de origen animal tales como el cuero de chivo, de oveja y

de vaca, la cera de abejas y la vejiga de cerdo.⁶

No obstante, en la actualidad se puede observar una tendencia al uso de otros materiales como tubos de PVC en guacharacas, carrascas y chuchos y estructuras metálicas, aros y cilindro en tamboras, como respuesta frente a la devastación de especies naturales en el entorno.⁷

6 RODRIGUEZ, Juan Pablo. El Paisaje y los Ecosistemas Huilenses, Fuente de inspiración para la Creación artística Musical. En OLAYA, A. Alfredo y SANCHEZ, Mario. Ecosistemas Estratégicos del Huila, Significado Ecológico y Sociocultural. Neiva: Universidad Surcolombiana, 2003. 45 p.

7 CORPORACIÓN GRUPO IKEIMA. Informe del proyecto de investigación Distribución Territorial y Caracterización de las Músicas consideradas Tradicionales en el Eje Centro Sur Etapa I. Ibagué, 2007.

1.2.3. Géneros y especies musicales

● *Guabina*

En los departamentos de Huila y Tolima este género ha sido apropiado en forma particular y se distingue de otras especies, como la Cundiboyacense y la de Santander, en que no se acostumbra el uso de coplas ni su alternancia con el torbellino. La guabina en el Eje Andino Centro Sur puede ser vocal o instrumental y aunque existen expresiones coreográficas para bailarla, esta no es su esencia.

La sencillez de la Guabina en su célula rítmica y en el contenido de sus canciones, la hacen un género de fácil apropiación por parte de los niños y jóvenes y por tanto muy favorable como recurso en etapas de iniciación musical.

● *Pasillo*

Al igual que la Danza, la Guabina y el Bambuco, el Pasillo es uno de los géneros musicales hispanoamericanos cuya génesis está ligada a las músicas y balies de salón desde las últimas décadas del siglo XVIII, con dispersión en toda la región andina colombiana.

En el Eje Centro Sur es un género muy arraigado que se interpreta de manera instrumental o vocal, siendo poco común su uso en expresiones danzarias y como sucede en otras regiones, en prácticas restringidas a los grupos coreográficos. Existen pasillos célebres originados en esta región creados por compositores destacados como “Espumas” de Jorge Villamil, “Pasillo” de Guillermo Calderón y “Luz y Sombra” de José Ignacio Tovar entre otros.

● *Bunde*

La estructura del Bunde está dada por la mezcla de aires como la Guabina, el Pasillo y la Caña, en su orden.

Según Gonzalo Sánchez, músico octogenario de la región, el famoso Bunde de Castilla, considerado Himno del Tolima, se originó en tertulias musicales en las que el maestro Alberto Castilla, su creador, daba a conocer una idea básica que fue tomando cuerpo y unidad hasta dar como resultado la estructura formal que hoy conocemos en versiones para banda, duetos, tríos instrumentales, estudiantinas y a nivel coreográfico.⁸

Hoy en día son pocas las composiciones de esta especie musical, aunque algunos eventos como el Festival del Bunde en Espinal (Tolima), contribuyen con su recreación y su difusión.

● *Sanjuanero*

Es una variedad del bambuco típico colombiano, originaria del Eje Centro Sur y tal vez el aire más difundido al rededor de las festividades tradicionales de la región.



⁸ Ibid., p.12.



No puede verse el Sanjuanero desligado de la danza del mismo nombre, cuya coreografía se recoge en la investigación de Inés Rojas Luna, quien observó diferentes expresiones danzarias en las que se representan las estrategias de conquista y el idilio que vivían los campesinos tolimenses en las épocas de antaño.

● **Bambuco Fiestero**

Es otra variedad del bambuco colombiano, que difiere de éste en su estructura formal y en la velocidad del pulso, y está caracterizado por su base rítmica sencilla, sobre la cual se desarrolla una potente y sugestiva melodía.

El Bambuco Fiestero es de carácter prioritariamente instrumental, gran parte de su repertorio fue escrito originalmente para banda, y su funcionalidad está ligada a la danza. En los bambucos instrumentales la primera parte se desarrolla en modo menor, con melodías sincopadas asignadas a instrumentos medios y agudos que en su ejecución requieren virtuosismo.

En la segunda parte, el protagonismo melódico lo asumen instrumentos de registro grave para el caso de las bandas y los bordones de guitarra o el bajo eléctrico en las agrupaciones de cuerdas pulsadas.

En la tercera parte retorna cadenciosa la melodía al modo mayor.

● **Caña**

Este género tiene profundas raíces en la región de Natagaima (Tolima), su origen está ligado a formas danzarias indígenas y es quizás “el más antiguo y auténtico aire tolimense”.⁹

Relata el investigador Humberto Galindo que el maestro Cantalicio Rojas conoció este ritmo en los años veinte al presenciar las danzas de matachines e indios que salían en las fiestas del San Juan, y se acompañaban al son de carrasca y tambora.

Basado en el esquema rítmico de la Tambora, el maestro Rojas compuso la línea melódica y los textos del conjunto de seis obras conocidas como las “Cañas Cantalicianas”, que son referente obligado en la historia de este género. A partir de los años cincuenta y sesenta, estas obras comenzaron a formar parte de los repertorios de diversas agrupaciones y expresiones musicales, entre ellas, el Coro del Conservatorio del Tolima (1968), hecho que influyó en su proyección y difusión.¹⁰

● **Rajaleña**

Aire de carácter comunitario cuyas composiciones son consideradas anónimas y parte integral del patrimonio colectivo. Su presencia se da con mayor intensidad en el Departamento del Huila (y en algunos municipios del sur tolimense como Prado, Alpujarra y Dolores).

Existen varias “tonadas”, o formas del Rajaleña y generalmente se asocian a subregiones

⁹ GALINDO P., Humberto. Memoria de Cantalicio Rojas González, 1896-1974. El Poirá Editores, Ibagué 1993.

¹⁰ CORPORACIÓN GRUPO IKEIMA. Preservación patrimonial y difusión de la vida y obra de Cantalicio Rojas González. Proyecto de investigación y difusión. Ibagué, Octubre de 2007.

o a pequeñas localidades, siendo las más difundidas las de Teruel, Fortalecillas, Campolegre y Peñasblancas. (*Para mayor ilustración, ver en CD ROM Sección Documentos, anexo en formato PDF Estructura Formal del Rajaleña*).

- **Merengue Campesino**

Puede considerarse un producto de las interacciones sociales y mediáticas, donde la influencia y mixtura de diversas músicas produce nuevas sonoridades. Tras la influencia de la música difundida por medios radiales en las décadas de los años cincuenta y sesenta, los músicos de las zonas rurales se apropiaron de las expresiones más populares interpretadas por el Trío “Bovea y sus Vallenatos”.

La música mexicana también dejó su huella y es así como se incorpora la guitarra requinto en la música tradicional del eje.

A su vez el Merengue Campesino toma fuerza como uno de los aires más utilizados por los compositores de las zonas rurales.

- **Rumba Criolla**

Según Helio Fabio González Pacheco en su texto *Historia de la Música del Tolima*,¹¹ creador de la Rumba Criolla fue Milciades Garavito Wheeler (Fresno 1901 - 1953), compositor perteneciente a una reconocida familia de artistas con proyección nacional e internacional durante los años treinta y cuarenta.

A partir de su conocimiento de los aires tradicionales, el compositor ideó esta nueva especie musical y la dio a conocer a través de la orquesta de baile que conformaba con sus hermanos.

En la década de los años cuarenta se difundió en nuestro país la Rumba Cubana a través del cine mejicano. Relata González Pacheco que en este contexto surgió el nombre de “rumba criolla”, pues el reconocido compositor de la época Alex Tovar, propuso esta denominación al escuchar el nuevo ritmo, en contraste con la rumba cubana y también aludiendo a su carácter festivo.

Algunas piezas musicales reconocidas son *Mariquiteña*, *La Loca Margarita* y también la popular *Que Vivan los Novios*, del compositor colombiano Emilio Sierra. Las composiciones del maestro Garavito Wheeler se desplazaron de Mariquita y Honda a la capital colombiana, y se amplificaron a través de los programas radiales que se emitían por la Radiodifusora Nacional, alcanzando popularidad y esplendor en la fiesta bogotana de mediados del Siglo XX.



¹¹ GONZÁLEZ PACHECO, Helio Fabio. *Historia de la música en el Tolima Grande*. Ibagué: Fundación para la democracia Antonio García, 1986.

La Rumba Criolla se inició en el ambiente urbano de salón, para extenderse más adelante a la zona rural. En la actualidad es un aire arraigado en la región andina colombiana y en el eje Centro Sur se interpreta en métrica de 6/8 y de 2/4.

1.2.4. Formas de circulación

En la difusión del acervo tradicional musical aún juega un papel importante la familia, ámbito donde tiene lugar su interpretación y goce en los diversos espacios de la vida cotidiana.

Sin embargo, en los últimos años los aires tradicionales se asocian cada vez más a las festividades del San Pedro y del San Juan, lo que gradualmente ha provocado cierta dependencia a estas fiestas tradicionales del mes de junio, en las que el escenario público se convierte en oportunidad para la circulación de las músicas locales.

Entre los jóvenes de la región juega un papel importante el movimiento coreográfico, pues son abundantes las agrupaciones juveniles de danzas que difunden estas músicas en los encuentros regionales e interregionales, generalmente a través de equipos de sonido y CD's y en menor escala como agrupaciones musicales que en vivo acompañan la danza.

Como tendencia actual, en la circulación de esta música existen encuentros y festivales consolidados como el festival de Duetos Príncipes de la Canción en Ibagué, el Mangostino de Oro y Encuentro Nacional de Tiplistas en Mariquita, el Festival del Bunde en Espinal, el Festival de Música Campesina en Cajamarca, el Festival de la Rumba Criolla en Fresno, el Festival Nacional del Bambuco en Neiva; y más recientemente el encuentro de Músicas Tradicionales de Pitalito, entre otros.

Reflexión

- ◆ Organice con sus estudiantes actividades de apreciación musical apoyados en el material multimedia que contiene audios de repertorio de contexto y descripción de formatos musicales. Analice con ellos las características de estos formatos, los géneros musicales y la organología de las músicas del eje.
- ◆ Identifique los músicos y agrupaciones musicales de su municipio o región e intégrelos a sus actividades de escuela, mediante la realización de conciertos y presentaciones, a fin de compartir experiencias de vida o conocimientos acerca de la interpretación de las músicas.
- ◆ Observe de manera continua cambios o modificaciones particulares en las formas de apropiación, así como la posible presencia de músicas de interfluencia en su entorno. Así podrá constatar que se trata de un sistema musical flexible y dinámico que se adapta a diversas circunstancias socio - culturales.

Lúdica y juegos

2. Lúdica y juegos

2.1. Consideraciones de enfoque

La música tradicional en el Eje Centro Sur ha sido creada y apropiada desde las tradiciones campesinas para el goce, el deleite, el regocijo, para cantar y bailar. Se ha transmitido por tradición oral, los medios de comunicación, los festivales y a través de experiencias pedagógicas, como es el caso de las Escuelas de Música Municipales del PNMC.

Además de su valor musicológico, muchas de estas sonoridades propician el acercamiento y la comunicación, así como los valores humanos esenciales para la convivencia, la colaboración y la solidaridad. En el reto de transmitir pedagógicamente esta música, la actitud lúdica del docente es fundamental, de modo que toda actividad de aprendizaje sea asumida con satisfacción y gozo por docentes y estudiantes, estimulando en ellos las destrezas para su crecimiento humano, aportando a su salud afectiva y emocional, desarrollando sus habilidades motrices y sus capacidades cognitivas y de integración social.

Dicha actitud lúdica debe reflejarse de manera continua, de modo que el aula de música se convierta en un espacio profundamente motivador construido a partir del juego, tanto para los más pequeñitos, como para las personas de cualquier edad.

Más allá de servir como herramienta de recreación o de mero esparcimiento, el juego es recurso eficaz para el desarrollo de habilidades en la relación cuerpo – movimiento, para el aprendizaje de melodías y la identificación de los elementos de la música, para la generación de valores de sociabilidad.



Mediante el juego invitamos a participar armónicamente en el ensamble musical y más allá de esto, a pertenecer y a sentirse partícipe de un contexto cultural y social en permanente evolución.

En la práctica del juego, el formador musical puede aplicar diferentes actividades con base en la imitación, el uso de onomatopeyas, rondas, retahílas y recursos propios de la cultura oral que están presentes en su propia memoria y en la de los niños, padres o abuelos. Pero el docente también debe apoyarse en libros, en información sistematizada, en recursos multimediales y en páginas web, hoy en día de público acceso.

Por ser la lúdica elemento transversal a todas las actividades propuestas en esta cartilla, en cada uno de los capítulos se sugerirán juegos y dinámicas interactivas teniendo en cuenta estas categorías, como alternativas pedagógicas que faciliten el aprendizaje. A manera de referencia hemos anexado un listado de fuentes bibliográficas donde se recopilan juegos ritmo y

tradicionales (Ver en el CD ROM *Referencias bibliográficas*). Para efectos de enriquecer estos recursos, presentamos a continuación una serie de juegos y actividades organizadas en tres categorías: **Música y corporalidad** que vincula el cuerpo al ritmo y al canto, **Desarrollo auditivo** orientado a la identificación de los elementos constitutivos de la música y sus posibilidades e **integración social** que invita a los estudiantes al reconocimiento de la música como práctica colectiva.

2.2. Cuerpo – sonido – movimiento

En la relación cuerpo – sonido – movimiento está la base de la competencia musical, que se aplica tanto a los procesos de la iniciación musical, como en las prácticas del intérprete profesional. Recordemos al respecto que en algunos idiomas como el inglés y el francés, interpretar un instrumento es sinónimo de “jugar” y que en toda actividad de tocar o cantar se comprometen y articulan la música, el cuerpo y el movimiento.



El docente debe apropiarse de este modelo sencillo que servirá para orientar las actividades en el aula y observar permanentemente cómo el aprendizaje musical está íntimamente ligado a la interrelación de estos tres elementos.

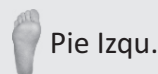
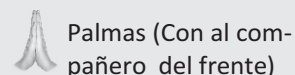
Con nuestro cuerpo realizamos acciones tan sencillas y cotidianas como caminar, correr, saltar, reír, gritar o aplaudir, que pueden convertirse en pretexto para hacer música con niños y niñas.

Así como recitar coplas, versos o retahílas, que solo requieren de nuestra voz, y que estimulan la memoria, la coordinación y la vocalización, elementos básicos para desarrollar habilidades musicales. Es claro entonces que el cuerpo es la base para producir ritmo, melodía y armonía. Podemos cantar melodías, percudir ritmos y producir sonidos simultáneos en grupo, que son la base para la vivencia y posterior comprensión de la armonía.

Actividad 2-1: Juego del Chocolate

Objetivo: Potenciar a través del ritmo, habilidades de espacialidad, coordinación y memoria.

Tenga en cuenta los siguientes símbolos:



◆ Escuchen el *juego del Chocolate* (Cd corte 1) varias veces hasta que sea memorizado y pida a todos que repitan el texto, al mismo tiempo.

◆ De pie y ubicados por parejas, cada uno cantará el texto, marcando con pies y palmas como se representa a continuación:



◆ Repita el ejercicio aumentando gradualmente la velocidad y realizando variaciones como: manos en los hombros, arriba, al frente, hacia los lados, siempre creando dinámica y movimiento. También puede crear otros textos y retahílas con el grupo.

- Ludicantar: Ritmo y voz

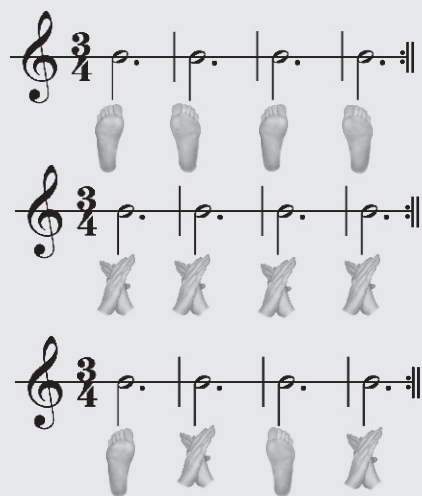
Con este término definimos la acción consistente en combinar la ejecución de la voz, al tiempo que se experimenta la célula rítmica de la melodía, integrando movimiento y corporalidad, porque en el proceso de cantar además de la voz también interviene el cuerpo, siendo esta integralidad un recurso fundamental en la formación musical.

Podemos observar que en las músicas del Eje Centro Sur, hay algunos elementos que favorecen las prácticas de iniciación vocal, tales como la simetría de las frases y la sencillez de las progresiones armónicas y melódicas. Tenemos en el conjunto de voces, corporalidad y piezas musicales sencillas, elementos aprovechables que nos favorecen el proceso de “ludicantar”, como se propone a continuación.

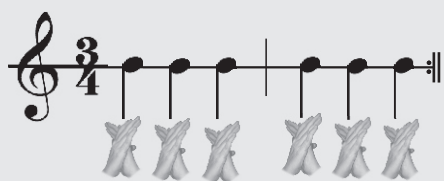
Actividad 2-2: Ludicantar

Objetivo: Apropiación de células rítmicas mediante el juego con una canción.

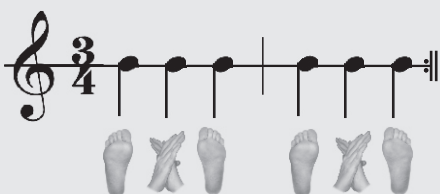
- Escuchen la canción del Cd *Bordando Guabina* (Cd corte 6) y por repetición, canten al unísono. Al mismo tiempo marquen con los pies el tiempo fuerte del tema (lo que reconocemos como acento). Luego, con las palmas y finalmente, intercalando palmas y pies como se puede observar corte, *Bordando Guabina B - Acento*.



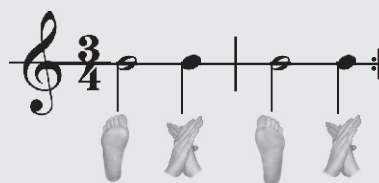
- Luego empezamos a marcar con palmas, lo que en nuestro lenguaje musical llamamos (Pulso), como se aprecia en el Cd Corte 8 *Bordando Guabina C - Pulso*.



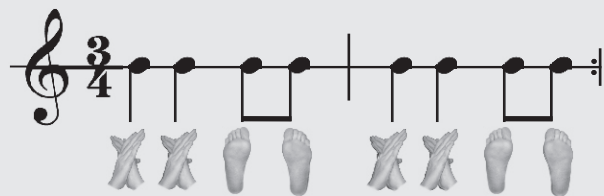
- Repita el ejercicio anterior combinando pies y palmas como en la siguiente secuencia.



- Ahora al mismo tiempo que cantan la melodía, marquen con el pie derecho e izquierdo el primer tiempo, que en este caso se convertirá en una figura rítmica llamada blanca y con las palmas marcan el tiempo débil que se convertirá en otra figura rítmica llamada negra, como se detalla en el Cd Corte 9 *Bordando Guabina parte A - Blanca / negra*.



- Por último, mientras siguen cantando la melodía, marquen con las palmas de manera repetitiva dos choques que en este caso serían dos negras, y con los pies marcamos dos golpes (der – izqu.) como corcheas, para tener un resultado rítmico corporal en un compás de 3/4, que en adelante reconoceremos como la base rítmica de la Guabina, como en el Cd Corte 9 *Bordando Guabina parte B - dos negras / dos corcheas*.



- Este tipo de ejercicio se puede realizar de pie, en el mismo sitio o caminando en círculo, siempre animado y con movimiento. Recree diversas fórmulas combinando manos, pies, palmas contra muslos, etc., y practíquelo con cualquier canción, ritmo o aire musical.

2.3. Vivencia del sonido

La habilidad de escucha es una de las características importantes en la transmisión de la música tradicional, pues su aprendizaje se produce fundamentalmente “de oído”, a partir de su apreciación auditiva y esta facultad se puede potenciar mediante el uso continuo de actividades lúdicas.

En los juegos siguientes se propone un conjunto de estrategias orientadas a la apreciación auditiva de las cualidades como timbre, intensidad, duración y también a la identificación de los instrumentos mediante juegos imitativos y el uso de onomatopeyas, cuya práctica continua favorece los procesos de concentración y de memoria.

Actividad 2-3: Tambores y flautas

Objetivo: Experimentar diferencias en la duración del fraseo musical

- ◆ En los Cortes 2, 3 y 4 del Cd podrán apreciar distintas frecuencias de duración de una frase musical. Organizados en tres grupos, asigne a cada grupo la interpretación de uno de estos cortes y oriente repeticiones con la ayuda de los gráficos y el material sonoro. Una vez cada grupo haya apropiado su parte, reúna a los tres grupos para que canten al tiempo sus respectivas partes, con las distintas velocidades (como se ejemplifica en el Cd corte 5). Aprecien y analicen las diferencias de cada fraseo musical.

Cd corte 2 - Juego de tambores y flautas A

GRUPO 1

Va mos to can do tam bo ras y flau tas

Cd corte 3 - Juego de tambores y flautas B

GRUPO 2

Va mos to can do tam bo ras y flau tas

Cd corte 4 - Juego de tambores y flautas C

GRUPO 3

Va mos to can do tam bo ras y flau tas

Actividad 2-4: La rumba de los instrumentos

Objetivos: Identificar propiedades y características interpretativas de los instrumentos

- ◆ Escuche con sus estudiantes *La rumba de los Instrumentos* (Cd corte No. 10), repítalo varias veces hasta que sea memorizado. Luego, ubicados en círculo y tomados de las manos se movilizan hacia el lado derecho al ritmo de la música y entonando la canción. Al cantar las onomatopeyas realizarán gestos imitativos y mímicos de cómo se toca cada uno de los instrumentos musicales.

La Rumba de los instrumentos

Carlos Alberto Odóñez.

En el pa tio de mi ca sa se for mou naal ga ra bi a los ins tru men tos can
 ta ban es ta rum ba pa ra mi Va mos to dos a bai lar es te rit mo bien a le gre va
 mos to dos a can tar es to que me gus taa mí to co laes te ri lla chi chi chi chi
 sue na bien a si En

En el patio de mi casa
 Se formó una algarabía
 Los instrumentos cantaban
 Esta rumba para mí

Vamos todos a cantar
 Este ritmo bien alegre
 Vamos todos a cantar

Esto que me gusta a mí
 Toco la esterilla
Chi, chi, chi, chi
 Suena bien así

- ◆ De esta manera se van imitando e introduciendo una serie de instrumentos musicales, que el instructor o los mismos niños vayan nombrando, por ejemplo:

Toco la marrana (um- um - um- um)
 Toco el ciempiès (ras - ras - ras - ras)
 Toco la tambora (pum - pum - pum - pum)
 Toco bien el chucho (tz - tz - tz - tz)
 Toco la guitarra (ran- ran- ran- ran)
 Toco bien el tiple (chaz - chaz - chaz - chaz)

- ◆ Se pueden incluir otros instrumentos (Claves, Cajas chinas, panderos, flautas, trompeta, maracas), entre otros.

Variación: Intensidad del sonido. Todos en círculo cantan el tema y en la parte de la mímica de los instrumentos, se empujan si van a imitar el instrumento de manera fuerte (Forte) y se ponen en cuclillas si lo realizan de manera suave (Piano).

Actividad 2-5: Cualidades del sonido 1

Objetivo: Experimentar cualidades del sonido. Timbre

Recursos: Pañoleta o trapo; instrumentos musicales / Apoyo: Cortes 11 y 12.

- ◆ Organizados en círculo, asigne un instrumento musical a cada miembro del grupo (organología del eje) como tambora, ciempiés, esterilla etc., y otros que puedan servir para este propósito (claves, caja china, maracas, pandereta, toc toc, entre otros).
- ◆ Escoja a un integrante del grupo para que pase al centro con los ojos vendados. Los demás, caminado lentamente al rededor, irán imitando el golpe que el maestro indique con su instrumento.
- ◆ El maestro señalará a uno del grupo para que siga tocando solo y el resto del grupo dejará de tocar.
- ◆ El de los ojos vendados deberá identificar y ubicar en el espacio, el instrumento que queda sonando. Cada miembro del grupo debe pasar al centro y jugar a identificar instrumentos, al tiempo que analizan diferencias y características de los mismo.

Actividad 2-6: Cualidades del sonido 2

Objetivo: Experimentar cualidades del sonido. Altura.

Recursos: Pelota pequeña / Apoyo: Cortes 13 y 14.

- ◆ El maestro lanza la pelota hacia arriba y a su vez emite un sonido continuo de forma ascendente y descendente, imitando a una sirena siguiendo la trayectoria de la pelota.
- ◆ Ubicados en fila, los miembros del grupo imitan este movimiento. Puede variar el ejercicio dibujando mímicamente espirales en el aire, de forma ascendente y descendente.



2.4. Música e integración

Es importante propiciar en los grupos de niños y jóvenes el sentido de pertenencia, los propósitos comunes del colectivo y la reflexión sobre el aporte individual que cada uno puede hacer para lograr dichos propósitos.

A través del lenguaje del juego, se pueden crear ambientes que faciliten esta integración y que aumenten la confianza mutua y el trabajo en equipo.

Actividad 2-7: La red

Objetivo: Propiciar el trabajo colectivo y el sentido de pertenencia.

- ◆ Con el tema *Mariquiteña* (Cd corte 18) usted realizará interrupciones al azar. Indique a sus estudiantes que mientras escuchen la canción bailen libremente y cuando esta pare, deberán buscar una pareja, luego se formarán en tríos, en grupos de a cuatro, de a cinco y así sucesivamente hasta formar un solo grupo tomados de la mano y bailando, de modo que nadie quedará solo al final.
- ◆ Cuando se llegue a la formación de un solo grupo, anímelos a reflexionar sobre aspectos como “somos un equipo”, “podemos funcionar en red”, “mi aporte individual para el crecimiento colectivo es...”, etc.

Nivel Ritmo Percusivo

3. Nivel Ritmo Percusivo

En el Eje Centro Sur la tambora, ícono de la identidad regional, juega un papel primordial y es clave en la iniciación musical. Puede decirse que muchos músicos de generaciones anteriores y actuales iniciaron su vocación desde muy temprana edad interpretando este instrumento que expresa el pulso musical de la región.

En la estructura ritmo percusiva, además de la tambora, participan otros instrumentos de percusión menor, idiófonos y membranófonos como el chucho, la esterilla, el ciempiés, el carángano y la puerca, y en algunos casos el tiple y la guitarra, que aunque su énfasis se enmarca en el plano ritmo armónico, en ocasiones participan de esta función al ser percutidos en la interpretación. La sonoridad resultante de la conjunción de los anteriores instrumentos se manifiesta de manera integral en el grupo rajaleño característico del Eje.

Para los propósitos de esta cartilla, la tambora y la percusión menor son los instrumentos que llevan el peso de la estructura ritmo percusiva y es muy importante para el maestro de música reconocer su importancia y utilidad como herramientas para la iniciación musical de niños, niñas y jóvenes, que por lo general suelen sentirse atraídos por estos “juguetes” musicales y sus sonidos.

En el ámbito de las manifestaciones musicales de tradición oral, el nivel ritmo percusivo presenta fórmulas repetitivas, con las cuales los instrumentos de la base rítmica cumplen la función de dar estabilidad al grupo. En algunas ocasiones se presentan “variantes”, que se pueden apreciar en la ejecución de la Caña y el Sanjuanero, principalmente.



Ya en el ámbito de la experimentación artística y pedagógica la riqueza rítmica de la región ha dado pie a desarrollos muy importantes, que enriquecen la tradición, sin que los modelos originales pierdan su carácter. Invitamos a los docentes a tener permanentemente una actitud creativa que aporte a la formulación de nuevas propuestas, una vez dominadas las estructuras básicas.

Es determinante observar la gran importancia que tiene la relación cuerpo - instrumento como elemento expresivo. El carácter festivo de muchas de las músicas del Eje induce a que por lo general, los instrumentos de percusión se ejecuten de pie, y es común que sus intérpretes acompañen su intervención con gritos y exclamaciones inherentes a los textos de las canciones o de las piezas instrumentales, según el caso.

Al respecto de la relación cuerpo - instrumento, se observan patrones definidos en las formas de ejecución. El intérprete de la puerca puede tener

actitudes corporales diferentes al intérprete del carángano. Y en el caso del chucho, por ejemplo, hay ejecutantes que lo agitan de arriba hacia abajo y otros hacia los lados.

Obsérvese que en cada caso, la relación cuerpo – instrumento, llega a tener incidencias tímbricas o de “transientes”, que afectan la sonoridad en su conjunto y en muchos casos, definen “la personalidad” del grupo, es decir, la forma particular como se vivencia y expresa la música. En los apartes siguientes conoceremos las estructuras rítmicas del Eje y sus esquemas básicos de interpretación, con la ayuda de algunos juegos y ejercicios prácticos que

integran la imitación, la habilidad auditiva y la corporalidad, orientados a facilitar el aprendizaje.

*Para el abordaje de este capítulo, recomendamos visualizar la sección de videos en el multimedia: **Bases ritmo percusivas de los aires del Eje en tambora**, donde se ejemplifican las células rítmicas y algunas de sus variantes. Invitamos al docente para que se tome el tiempo necesario en observar cada uno de los cortes de video, se familiarice con ellos y saque el mayor provecho de estos materiales. Igualmente, invitamos a escuchar los ensambles de percusión que proponemos en el Cd Cortes 25 al 30.*

Actividad 3-1: Juguemos con el ritmo

Objetivo: Vivenciar y diferenciar los géneros representativos de la música tradicional del Eje Centro Sur.

- ◆ Para esta actividad es necesario que disponga de un reproductor de música (CD), de un espacio adecuado al tamaño del grupo y una pelota de goma o espuma. Prepare los cortes del CD: 6,16, 17,19, 20 y 21. Organice el grupo en forma circular y pida a todos que bailen libremente al ritmo de la música desplazándose en sentido de las manecillas del reloj al tiempo que se pasan la pelota de goma en sentido contrario. Pare la música de manera inesperada, quien quede con la pelota debe pasar al centro e imitar con su voz y con movimientos corporales el sonido de algún instrumento contenido en la obra. Luego debe lanzar la pelota a alguno de los participantes con quien conformará una pareja para bailar al nuevo son que usted colocará de manera aleatoria. Pida al resto del grupo imitar los movimientos realizados por la pareja de baile y reinicie el juego.

3.1. Matrices rítmicas del Eje Andino Centro Sur

En las músicas del Eje se presentan cuatro matrices rítmicas básicas: **Matriz Binaria con subdivisión ternaria** (compás de 6/8), **Matriz Ternaria con subdivisión binaria** (compás de 3/4), **matriz mixta con alternancia binaria subdivisión ternaria – ternaria subdivisión binaria** (secuencia de compases 6/8 – 3/4) y **Matriz Binaria con subdivisión binaria** (Compás de 2/4).

Pertenecen a la matriz binaria con subdivisión ternaria el Rajaleña, el Bambuco Fiestero, el Sanjuanero, el Merengue Campesino y la Rumba Criolla en 6/8. En cuanto a la matriz ternaria con

subdivisión binaria encontramos el vals, el pasillo, la Guabina y el Bunde que se interpretan en compás de 3/4.

La Caña presenta una matriz mixta con alternancia de los compases 6/8 y 3/4. La marcación del tiempo en este aire lleva un compás binario seguido de otro ternario.

La matriz binaria con subdivisión binaria está representada principalmente por la rumba criolla, que se presenta de dos maneras: En compás de 6/8 (como ya fue referida), usualmente en el norte del Huila y en compás de 2/4 en el resto de la región.

Tabla 3. Matrices rítmicas

Matriz	Género	Compás
Binaria subdivisión ternaria. Compas 6/8	Rajaleña Sanjuanero Bambuco fiestero Merengue campesino Rumba criolla	
Ternaria subdivisión binaria. Compas 3/4	Bunde Guabina Vals Pasillo	
Mixta Binaria/ternaria – Ternaria/binaria Compases 6/8 – 3/4	Caña	
Binaria subdivisión binaria. Compas 2/4	Rumba Criolla	

Actividad 3-2: Aprendamos compases

Objetivo: Identificar y apropiar las diferentes matrices rítmicas del Eje Andino Centro Sur a partir de la audición y la vivencia de las nociones de pulso y compás.

- ◆ Escuchen fragmentos de los temas *Los Guadales* (Guabina), (Cd corte 15), *La Caña de San Juan* (Caña) (Cd corte 17), *San Juan y San Pedro* (Sanjuanero) (Audio multimedia - repertorio de contexto) y *No te Hagas de Rogar* (Rumba Criolla) (Audio multimedia - repertorio de contexto).
- ◆ Clarifique cómo llevar el pulso con las palmas de las manos en cada una de las piezas musicales. Luego pida que acentúen el primer tiempo de cada compás, también en cada obra que escucha.
- ◆ En el tema la *Caña de San Juan* identifique la sucesión de los compases 6/8 - 3/4. Compare los diferentes aires, luego discutan y establezcan por medio de la marcación del pulso cuáles son ternarios y cuales son binarios.
- ◆ Al escuchar *No te Hagas de Rogar*, rumba criolla haga notar el contraste del compás 2/4 con los otros compases.
- ◆ Aplique esta metodología para apropiar las divisiones de tiempo con los ritmos del repertorio del eje.

3.1.2. Subdivisiones del pulso

En las músicas de compás en 6/8 como son el Merengue Campesino, la Rumba Criolla en 6/8, el bambuco fiestero, el Sanjuanero y el Rajaleña, el pulso se subdivide de manera ternaria, es decir tres corcheas por cada pulso como se aprecia en el siguiente gráfico:



Gráfico 1. Compas binario con subdivision ternaria.

De otro lado, tanto el bunde como la guabina se encuentran estructurados en compás de 3/4, con subdivisión binaria, es decir dos corcheas por cada pulso como se muestra a continuación:

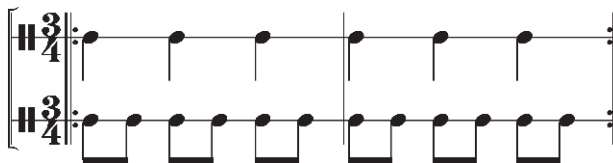


Gráfico 2. Compas ternario con subdivision binaria.

La caña alterna los compases de 6/8 y 3/4 así:

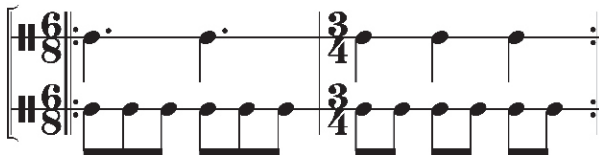


Gráfico 3. Amalgama 6/8, 3/4 (subdivisión binaria, ternaria).

La rumba criolla en compás de 2/4 tiene una subdivisión binaria del pulso:

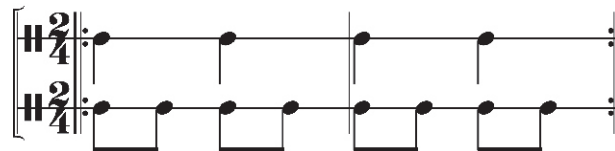


Gráfico 4. Compás binario con subdivisión binaria.

3.2. Células rítmicas básicas del eje

De las matrices rítmicas anteriores se desprenden los esquemas rítmicos básicos de los géneros del Eje que trataremos en esta cartilla. Presentaremos en primer lugar, las células rítmicas de los géneros exclusivos de esta región, a saber, el Sanjuanero, el Rajaleña y la Caña.

- Célula básica del compás 6/8



Gráfico 5.

Esta célula es la base para los instrumentos de percusión menor, los cuales le dan variaciones de acentos y articulaciones.

- Célula característica del sanjuanero, el rajaleña y la caña (en su parte 6/8)

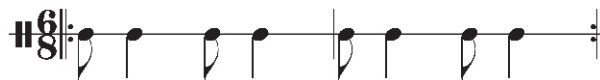


Gráfico 6.

Esta célula es la base para percudir el aro de la tambora y puede coincidir con la ejecución de otros instrumentos de percusión menor.

A partir de estas células y sus variantes se construyen el componente rítmico de las melodías y las estructuras rítmicas conocidas popularmente como “golpes”. En la siguiente tabla se muestran algunas de las variaciones de las diferentes matrices:

Tabla 4. Variaciones de las matrices del eje

Binario -Ternario	Binario- Binario	Ternario - Binario



Actividad 3-3: Célula rítmica del Sanjuanero y el Rajaleña

Objetivos: Objetivos: 1. Apropiar e interpretar la célula básica de sanjuanero y rajaleña en percusión menor (chucho, esterilla, ciempiés). 2. Contrastar la célula básica ya interiorizada con algunas variaciones rítmicas del compás 6/8.

- ◆ Inicie cantando coplas de rajaleña al tiempo que acompaña con las palmas de las manos.
- ◆ Escuchen los temas *Rajaleña infantil* (Cd corte 21) y *San Juan San Juanito* (Audio multimedia repertorio de contexto) e identifiquen la célula rítmica básica en las melodías. En el caso del Rajaleña, se recomienda observar la introducción y la copla (ver en *Documentos* del CD ROM, *Estructura Formal del Rajaleña*).
- ◆ Escuchen con atención la base ritmo - percusiva Rajaleña – Sanjuanero, (Cd corte 27) prestando especial atención a la rítmica en los instrumentos de percusión menor (Chucho, Esterilla, Ciempiés, etc.). Por medio de la imitación, enseñe las variaciones de la matriz binaria en 6/8.
- ◆ Ahora divida el grupo en dos; pida a un grupo que interprete coplas de Rajaleña con el acompañamiento rítmico de la célula básica Sanjuanero - Rajaleña en instrumentos de percusión menor (chucho, esterilla, ciempiés). Mientras el otro grupo interpreta algunas de las variaciones de la matriz binaria.
- ◆ Organizados en grupos de máximo cuatro personas, realicen un ejercicio de improvisación sobre la célula básica de Rajaleña y Sanjuanero con las variaciones de la matriz binaria de 6/8 utilizando instrumentos de percusión menor.
- ◆ Escuche cada uno de los grupos y detecte las dificultades tanto individuales como colectivas. Realice las observaciones pertinentes en cada caso.

La Caña se caracteriza por la alternancia rítmica entre el 6/8 y el 3/4 (Observe en la Tabla 3, matriz mixta de caña).

Actividad 3-4: Célula rítmica de la Caña

Objetivo: Desarrollar habilidades auditivas y rítmico-corporales para ejecutar la célula rítmica de la caña con los instrumentos de percusión.

Apoyos: *Caña No. 2* (Cd corte 22) / Base ritmo percusiva Caña (Corte 26).

- ◆ Aplique la actividad 2-2 Ludicantar con la *Caña No. 2*. Asegúrese que quede bien apropiada la célula rítmica y la canción.
- ◆ Escuchen la Base ritmo percusiva de la Caña. Identifique mediante percepción auditiva la tímbrica y las células rítmicas de los instrumentos de percusión menor. Realice demostraciones para que el grupo apropie con las palmas y mediante oomatopeyas, la célula básica de la caña. (Ticun Ticun Ta ta ta...)
- Indique cómo llevar la marcación de la sucesión 6/8-3/4, marcando los pulsos con las manos al tiempo que cantan la melodía.
- ◆ Divida el grupo en dos, pida a un grupo que entone la melodía mientras el otro ejecuta la célula rítmica básica con las palmas de las manos y viceversa.
- ◆ Organizados en parejas ejecuten la célula rítmica de caña, de la siguiente manera: el compás de 6/8 golpeando los muslos con las palmas de las manos; y el compás de 3/4 golpeando ambas manos contra las del compañero, mientras cantan la melodía.
- ◆ Luego desarrolle el mismo ejercicio abordando los instrumentos de percusión (tambora y percusión menor), de modo que cada miembro del grupo se rote y toque todos los instrumentos. Verifique el desempeño individual con cada instrumento y proponga los ajustes necesarios.

El Bunde es otro de los géneros exclusivos del Eje Centro-Sur. Su célula rítmica básica de acompañamiento se asemeja a la de la Guabina y su estructura melódica contiene elementos rítmicos similares a los de la Guabina, el Pasillo y la Caña.

La diferencia entre el Bunde y la Guabina consiste únicamente en el acento melódico que lleva el Bunde en la segunda negra de cada compás, como se puede apreciar:

The image shows two musical staves in 3/4 time. The top staff is labeled 'Guabina' and shows a rhythmic pattern: a quarter note, followed by two eighth notes. The bottom staff is labeled 'Bunde' and shows a rhythmic pattern: a quarter note with an accent (>) on the second eighth note, followed by two eighth notes.

La ejecución de los esquemas rítmicos en la Guabina y el Bunde para los instrumentos de percusión (tambora y percusión menor) son análogos; tal y como ocurre con la base ritmo amónica de estos aires en tiple y la guitarra.

Actividad 3-5: La célula rítmica del Bunde y la Guabina

Objetivo: Vivenciar y apropiarse la base ritmoperkusiva del Bunde y la Guabina.

Apoyos: Audio: *Señora Guabina* (Cd corte 23) • *Noches del Tolima* (Cd corte 24) • *Base ritmo percusiva de Guabina - Bunde* (Cd corte 25). • Video: *Base ritmo percusiva de Guabina- Bunde en tambora*.

- ◆ Cante con sus estudiantes *Señora Guabina* indicando cómo llevar el pulso de la melodía. Luego pida al grupo ejecutar la célula básica de la guabina con las palmas de las manos al tiempo que cantan la melodía.
- ◆ Continúen el ejercicio ejecutando la célula básica de la guabina con las palmas de las manos al tiempo que cantan la melodía pero esta vez integre otras partes del cuerpo (pies, castaño, palmas contra muslos) proponiendo nuevas células rítmicas dentro del aire de guabina. (Mirar variaciones de la matriz ternaria en 3/4).
- ◆ Realice el mismo ejercicio acentuando la segunda negra de cada compás de la célula rítmica para comprender la diferencia entre la célula de la guabina y la de el bunde.
- ◆ Organizados en grupos de a cuatro, integren los instrumentos de tambora y de percusión menor, (chucho, esterilla, ciempies) para que cada grupo realice el ensamble ritmoperkusivo al tiempo que cantan la melodía. Observe los grupos y realice anotaciones que considere pertinentes.
- ◆ Finalmente, en plenaria, escuchen el bunde *Noches del Tolima* (Cd corte 24). Analice los acentos y rítmicas de la melodía teniendo como referente el documento *Caracterización del Bunde* contenido en la sección Documentos del CD ROM.

3.2.1 Polirritmias

Como se anotó al comienzo del capítulo, algunos géneros presentan variantes de sus estructuras rítmicas básicas, que se dan en la interpretación de la tambora y en los instrumentos ritmo - armónicos (guitarra, tiple). En el contexto de tradición oral del eje Andino Centro Sur cada uno de los instrumentos de percusión menor se estructura en fórmulas repetitivas con pocas variaciones. No obstante, al superponerlos, resultan interesantes esquemas polirrítmicos que a continuación exponemos, para experimentar en la siguiente actividad.

Actividad 3- 6: Polirritmias con Rumba

Objetivo: 1. Experimentar la interpretación de polirritmias con las células rítmicas repetitivas que constituyen el acompañamiento rítmico de los géneros y especies del eje. 2. Identificar las polirritmias que se encuentran en la rumba criolla.

Apoyos: Gráficos de formulas repetitivas 2/4, 3/4 y 6/8 • Audios: *La Rumba de los Instrumentos*, Rumba Criolla en 2/4 (Cd corte 10); *Bordando Guabina*, Guabina 3/4 (Cd corte 6); *El Milagrito*, Rumba Criolla en 6/8 (Audio Multimedia repertorio de contexto); *No te Hagas de rogar*, Rumba Criolla en 2/4 (Audio Multimedia repertorio de contexto); *Mariquiteña*, Rumba Criolla en 6/8 (Cd corte

- ◆ Cante con sus estudiantes el tema *La Rumba de los Instrumentos*. Luego distribuya instrumentos de percusión menor, y a algunos de ellos asigne trabajo con palmas y pies y luego rótelos.
- ◆ Enseñe las diferentes células rítmicas repetitivas de polirritmia en 2/4 y realice el ensamble de polirritmia en 2/4 al tiempo que cantan el tema *La Rumba de los Instrumentos*.

Fórmulas repetitivas 2/4

The image shows four staves of musical notation for different percussion instruments in 2/4 time. The first staff is for Esterilla, Chucho, Ciempies, and Carángano, showing a pattern of eighth notes. The second staff is for Aro Tambora, showing a pattern of eighth notes with rests. The third staff is for Parche Tambora, showing a pattern of eighth notes with rests. The fourth staff is for Puerca, showing a pattern of quarter notes.

- ◆ Realice los mismos pasos con el tema *Bordando Guabina* para ensambalar la polirritmia de 3/4 y la Rumba *El Milagrito*, para ajustar la polirritmia en 6/8.

Página siguiente →

Sigue actividad 3-6.

Fórmulas repetitivas 3/4

Fórmulas repetitivas 6/8

◆ Discuta con sus estudiantes la percepción que tienen sobre cada polirritmia y las diferencias entre la interpretación de *la Rumba de los Instrumentos* en 2/4 y la *Rumba El Milagrito* en 6/8.

◆ Practique el ensamble de polirritmia con las rumbas criollas *No te Hagas de Rogar* en 2/4 y *Mariquiteña* en 6/8.

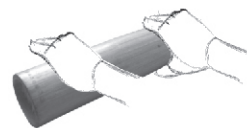
◆ Establezca la diferencia en cuanto a divisiones de tiempo en ambas interpretaciones.

3.2.2. Elementos de la técnica instrumental

En la interpretación de la percusión es recomendable no encasillar a los aprendices en la ejecución de un instrumento en particular, lo deseable es que se roten y todos logren avanzar en el desempeño de la base rítmica con todos los instrumentos. En etapas iniciáticas, introduzca paulatinamente el grado de complejidad, comenzando preferiblemente con los instrumentos más estables en sus bases rítmicas, como el chucho, el ciempiés, la esterilla, la puerca o marrana.

Tanto los instrumentos de percusión menor, como la tambora, poseen una interesante gama de variedades sonoras, dependiendo de la forma como estos son frotados, agitados o percutidos. Los logros en la técnica instrumental se adquieren con la seguridad y precisión en los movimientos de muñecas, brazos, antebrazos y manos, el manejo de intensidades y volúmenes y el desempeño creativo del ejecutante. El maestro de música debe animar la experimentación de estas posibilidades, en aras de lograr la sonoridad y el sabor característico de la música tradicional. Teniendo como base la información suministrada en la Tabla No. 2 Organología del Eje (pag. 14), abordaremos a continuación algunos elementos a tener en cuenta en la técnica interpretativa de estos instrumentos.

- *Chucho*: La expresividad tímbrica de este idiófono consiste en la prolongación del sonido con el paso de las semillas secas por las rejillas internas de la estructura tubular. El sonido se provoca por sacudimiento o agitación, que puede hacerse con movimientos ascendentes, descendentes o laterales. En la precisión e intensidad del sonido influye la flexibilidad de las muñecas y su capacidad de rotación, así como el movimiento recto y perpendicular del antebrazo.



- *Esterilla*: El sonido de este idiófono se produce por acción de choque y fricción. Adquiere un sonido “electrizante” que puede tornarse más fuerte con el acento de cada compás. El instrumento se sostiene con la mano izquierda abierta y se frota rítmicamente con la mano derecha, también abierta, sujetando el otro nudo. La postura corporal debe ser recta, con el brazo y antebrazo en ángulo perpendicular, alzados a mediana distancia del cuerpo.

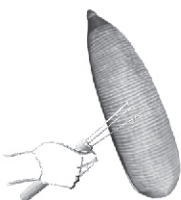


- *Ciempiés*: Se sostiene con la mano izquierda y se raspa con un palo frotador en movimiento

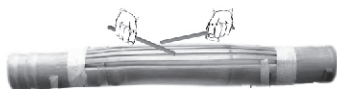


y largo es coincidente con el acento de cada compás. En el manejo del palo frotador guarda independencia el antebrazo del hombro, manteniéndose una postura corporal recta.

- *Carrasca o guacharaca*: El sonido es producido por el choque y fricción de un tenedor o trincho sacudido con la mano derecha sobre una estructura tubular excavada que se sostiene con la mano izquierda, produciendo un chasquido muy característico. Los volúmenes e intensidades en este instrumento, dependen de la fricción corta o prolongada del trincho sobre las cavidades del cuerpo tubular. Son constantes los movimientos de la articulación de la muñeca en la mano derecha.



- *Carángano*: Este idiófono es una base en guadua que puede alcanzar hasta tres metros de extensión. El instrumento es soportado en una base de



madera y se ejecuta de pie percutiéndolo con un palo en cada mano, compartiendo generalmente la

base rítmica del chucho y la esterilla. Sus posibilidades expresivas se relacionan con la intensidad del sonido y las dinámicas (forte o piano) según sea percutido de acuerdo al acento de cada compás.

Puerca o Marrana: Este instrumento es un tambor de frotación. La intensidad del sonido depende de la fuerza con que se aplique la frotación de los dedos sobre la varilla. El instrumento se soporta entre la mano, el codo y el antebrazo recostados en el abdomen lateral del lado izquierdo. Con la mano derecha se produce la frotación halando la varilla con los dedos humedecidos o con la varilla



untada de cera. La base rítmica de este instrumento es la más estática y constante y el sonido simula el gruñido del cerdo, muy característico en los grupos rajaleñeros.

- *Tambora*: En la interpretación de las células rítmicas en tambora se intercalan las baquetas que que en la región suelen denominarse “golpeadores” y en forma diferenciada, como “palo” y “mazo”, este último se construye con una cubierta acolchada en el extremo, para provocar eco sostenido y profundo sobre el parche. En la técnica interpretativa son determinantes el manejo de intensidades y la alternancia entre el sonido agudo del aro y grave del parche.

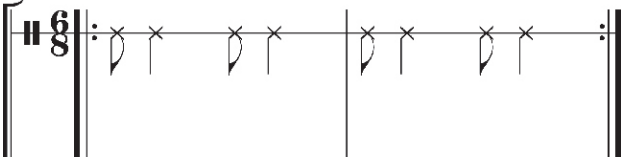

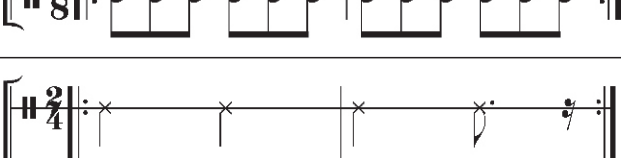
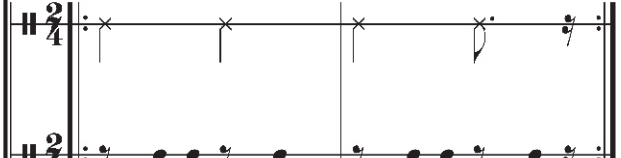
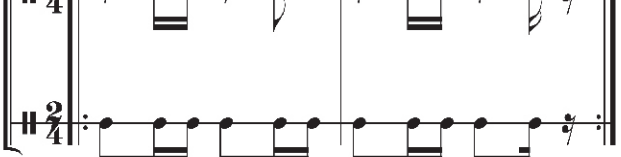
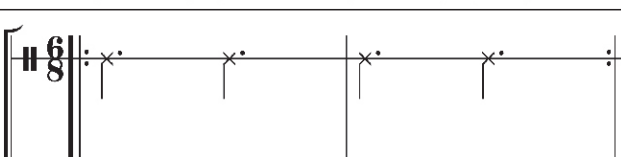
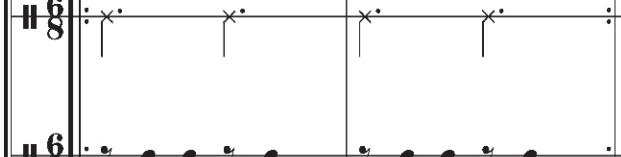

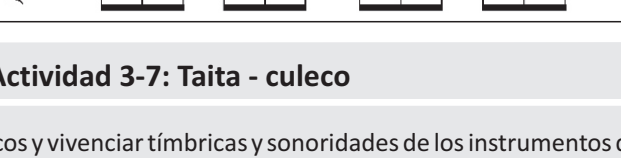
Ya en el tema de apropiación de las bases rítmicas en este instrumento, el uso de retahílas, onomatopeyas y recursos del lenguaje oral, son muy convenientes además de usuales. Mencionamos aquí algunos de uso popular, a fin de motivar su aplicación y también como un referente para la creación de otras repeticiones verbales que faciliten el aprendizaje:

- Palo - mazo - mazo - palo (bis). / mazo - mazo palo (bis) / palo - palo- mazo (bis): Estas repeticiones ayudan a diferenciar la relación izqu. - der., en la ejecución adecuada de las baquetas y por ende en la correcta relación aro - parche.

- Taita culeco - taita culeco (bis) y Papa con Yuca (bis): Estas repeticiones son usuales en la apropiación de ritmos básicos como Bambuco fiestero y el bambuco Sanjuanero.

Para el aprendizaje del chucho, la esterilla, la puerca, etc., es usual la imitación oral de sus sonidos: chiqui chiqui; prrum, prrum, etc., (como se ejemplifica en la actividad 2-4 La rumba de los instrumentos). En la siguiente tabla se representan mediante gráficas musicales universales, los esquemas rítmicos de los aires del eje, para cada uno de los instrumentos de percusión.



Merengue Campesino	<p>Aro Tambora</p>  <p>Parche Tambora</p>  <p>Raspa o Gucharaca</p> 
Rumba Criolla 2/4	<p>Aro Tambora</p>  <p>Parche Tambora</p>  <p>Esterilla, Chucho, Ciempiés</p> 
Rumba Criolla 6/8	<p>Aro Tambora</p>  <p>Parche Tambora</p>  <p>Esterilla, Chucho, Ciempiés</p> 

Actividad 3-7: Taita - culeco

Objetivo: Apropiar esquemas ritmicos y vivenciar tímbricas y sonoridades de los instrumentos de percusión.

- ◆ Elija dos obras de su preferencia del material multimedia. Apóyese en el ensamble de percusión de audio correspondiente y en la sección de videos. Tenga en cuenta también la Tabla 7 donde se aprecian los esquemas rítmicos.
- ◆ Asigne instrumentos de percusión (tambora y percusión menor) y practiquen los golpes básicos, asignando onomatopeyas como: “ taita culeco”, “papa con yuca”, u otros que usted y los aprendices puedan idear, de acuerdo con la rítmica de la canción elegida. En esta etapa, de manera individualizada, anime a los aprendices a experimentar las sonoridades diversas de los instrumentos.
- ◆ Una vez apropiada la base de las piezas seleccionadas, ejecuten los instrumentos al tiempo que entonan la melodía de las canciones. (Preste atención a la afinación de la voz).
- ◆ Asegure la apropiación del esquema rítmico que corresponda a cada instrumento con relacion a las obras escogidas. En la tambora preste atención la correcta relación aro - parche. En instrumentos de percusión menor, observe la correcta postura corporal, a la técnica instrumental, la sonoridad, intensidad, timbre, acentuación, etc.
- ◆ Ahora, organizados en pequeños grupos, cada equipo deberá preparar la interpretación de un fragmento de cada una de las melodías escogidas. Solicite a los ejecutantes experimentar posibilidades sonoras de los instrumentos y prestar atención a cambios sonoros relacionados con diversas formas de ejecución. Verifique la apropiación rítmica en cada aire por individualidades, realice observaciones pertinentes según cada caso.

Nivel Ritmo armónico

4. Nivel Ritmo - armónico

En las músicas tradicionales del Eje Andino Centro Sur prevalecen las funciones Tónica – Dominante - Subdominante (I – V - IV) tanto en modo mayor como en modo menor. Las obras suelen presentar los siguientes modelos en su nivel armónico:

- Obras que combinan tonalidades mayores y sus relativas menores, por ejemplo: Mi mayor - Do# Menor, como en el tema *Señora Guabina* (Cd corte 6); o Re menor - Fa Mayor, como en *Los Guadales* (Cd corte 15).
- Cambio de modo Mayor - Menor o viceversa. , Por ejemplo, de La Mayor a La menor, como en el bambuco fiestero *Tierradentro*, o de Do Mayor a La Menor, como en el pasillo *Pier* (contenidas en el repertorio de contexto del CD ROM).

En cuanto a la forma o estructura, las obras son sencillas y en su gran mayoría contienen dos o tres partes: A y B o A, B y C. Las partes se repiten usualmente de las siguientes formas:

- Estructuras de dos partes: AA-BB-A-B
- Estructuras de tres partes AA-BB-A-CC-A-B-C
- Estructura rondó A-B-A-C-A. en la cual A es el “estribillo” y B y C las “estrofas”.

Estas estructuras y las armonías están íntimamente vinculadas a los medios interpretativos.

En cuanto a la función armónica instrumental, puede decirse que en la actualidad la música tradicional de este Eje es interpretada en cualquier instrumento melódico y/o armónico de carácter universal, además de los



instrumentos tradicionales ya descritos. En el campo melódico, hemos encontrado referencias del uso del Banjo como reemplazo de la bandola en algunos grupos del sur del Tolima, pero los instrumentos armónicos más frecuentes siguen siendo la guitarra y el tiple, sin dejar de anotar que en algunos formatos, especialmente en el dueto tradicional, cada vez se integra más el bajo eléctrico, como ya lo habíamos expresado en el Capítulo 1.

La guitarra realiza bordoneos que caracterizan el “gusto” musical y el despliegue creativo del músico empírico, en cuyas interpretaciones están presentes diseños melódicos en registros graves (bajos bordoneros) que combina con acordes y matiza con rasgueos, apagados y chasquidos de manera creativa e improvisada.

Por su parte el tiple en esta región desempeña los roles melódico y armónico. En su interpretación, se caracterizan los chasquidos, aplatillados y surrunqueos.

A partir de estas generalidades, pasaremos a observar algunos elementos básicos de los géneros tratados en esta cartilla, en el nivel ritmo armónico.

Para las actividades pedagógicas, hemos tomando como referentes principales las obras Los Guaduales y El Loro Robertico, en género de guabina, por mostrar modelos básicos de la armonía, el fraseo y la relación tónica dominante, que una vez apropiados pueden ser aplicados en la interpretación de obras de mayor complejidad.

Las actividades se basan en las formas tradicionales de apropiar la música como son el autodidactismo, la apreciación y agudeza auditiva para aprender “de oído” y la imitación.

Creemos que estas formas de aprendizaje influyen notablemente en la versatilidad de los músicos populares, en cuyo desempeño suelen ser competentes para acompañar con instrumentos una canción, o para deducir una segunda voz. Igualmente, desarrollan la capacidad de “predecir” los desplazamientos armónicos de una pieza, sin depender para ejecutarla de formas sistematizadas o escritas en cifrados o partituras.

Para mayor comprensión de este capítulo recomendamos visualizar el material en video: Ejecución de Bases ritmo armónicas de los aires del Eje en tiple y guitarra. Igualmente escuchar los cortes del CD números 31 al 44.

4.1. El “fraseo” melódico y su relación con las funciones armónicas

En esta y otras músicas es muy importante aprender a reconocer de oído las frases musicales porque “el fraseo”, es decir, la articulación de las frases musicales, nos permite determinar lo que denominamos “puntos de tensión – reposo” asociados a las funciones armónicas de Tónica y Dominante.

Como punto de partida en el aprendizaje ritmo-armónico es necesario tener en cuenta que en

los temas musicales cuya armonía es tónica – dominante, se puede asociar la función Tónica con el estado de reposo y la función Dominante, con el estado de tensión. Epezaremos entonces, por identificar dos elementos constitutivos de toda pieza musical de este eje: **Frase Pregunta – Frase respuesta**, dupla que conforma lo que se denomina “el fraseo”.

Actividad 4-1: Partes de una canción

Objetivo: Vivenciar el fraseo y las partes de una obra.

- ◆ Escuche varias veces con sus estudiantes el tema *Los Guaduales* (Cd corte 15). Cante con ellos el tema empleando onomatopeyas para la introducción.
- ◆ Pida que repitan por frases, la rítmica de la melodía introductoria y cada una de las partes de la obra utilizando las palmas de las manos.
- ◆ Divida el grupo en tres y asigne al primer grupo la introducción, al segundo la parte de la obra en modo menor, y al tercer grupo la parte de la obra en modo mayor.
- ◆ Cada grupo cantará la parte asignada al tiempo que los demás palmean la rítmica de la canción.
- ◆ En plenaria destaque las diferencias entre las partes de la obra.
- ◆ Diseñe y aplique actividades como esta con otras obras del repertorio regional.



Actividad 4-2: Tónica y dominante




Objetivo: Vivenciar y apropiarse las funciones tónica - dominante el fraseo musical pregunta y respuesta y los estados de tensión – reposo.

- ◆ Canten el tema musical *El Loro Robertico* (Cd- corte 23).
- ◆ Deben acentuar el primer tiempo de cada compás con las palmas mientras cantan. Luego lo harán con instrumentos armónicos, previamente aprendidos los acordes C y G7. (Ver mapas de acordes en Documentos del CD Rom).
- ◆ Aprecien el fraseo de la melodía e identifiquen frases de preguntas y frases de respuesta asociadas a los conceptos de tensión y reposo.
- ◆ A través de la imitación destaque los mapas de acordes correspondientes a las funciones de tónica dominante (C y G7) asociadas a las frases de la melodía y los estados de tensión y reposo, ejecutando un rasgueo en el primer tiempo de cada compás.
- ◆ Proponga a sus estudiantes conformar grupos de a cuatro y cada grupo deberá crear un nuevo texto sobre la canción escuchada.
- ◆ Realice la audición de cada uno de los grupos, y evalúe la apropiación de los conceptos de frase musical, pregunta y respuesta, tensión – reposo, y tónica - dominante, a nivel grupal e individual.
- ◆ Realicen plenaria y conclusiones. Observe que esta actividad puede ser útil en la apropiación del fraseo musical con diferentes obras del Eje Centro Sur vocales e instrumentales.

4.2. Elementos básicos para la interpretación de los instrumentos armónicos

Los esquemas ritmo armónicos integran bajos, acordes y estructuras rítmicas que combinados con otros componentes interpretativos como chasquidos y aplatillados, caracterizan la ejecución de los instrumentos armónicos en cada uno de los géneros musicales (aires, golpes o ritmos) del eje. En la Tabla 6 encontrará algunos gráficos que a manera de convenciones, ejemplifican las técnicas básicas de ejecución instrumental en el tiple y la guitarra. Y más adelante en la tabla 7, podrá observar los esquemas rítmicos de cada género musical del eje en guitarra y tiple, representados en grafías universales.

Tabla 6. Convenciones para técnicas de interpretación en tiple y guitarra

	Chasquido o aplatillado hacia abajo y hacia arriba.
	Golpe o rasgueo hacia abajo y hacia arriba.
	Golpe apagado hacia abajo y hacia arriba.

Actividad 4-3: Pum chis Pum chis

Objetivo: Facilitar apropiación del ritmo Guabina en tiple y guitarra.

Apoyos: Cd cortes 31 y 32 • Video de multimedia ritmo de Guabina en Tiple y Guitarra.

- ◆ Represente gráficamente en un tablero el esquema rítmico para tiple y guitarra de acuerdo con la Tabla 7.
- ◆ Enseñe por medio de la imitación y la demostración, la célula rítmica de la guabina, con cuerdas al aire.
- ◆ Asigne onomatopeyas para cada línea melódica – armónica representadas en figuras de duración (Tabla 7), por ejemplo: pum para los bajos en la guitarra y el rasgueo hacia abajo en el tiple; y chis, para los acordes en la guitarra y el aplatillado hacia arriba en el tiple.

pum - chis - pum - chis



- ◆ Lentamente pronuncie la onomatopeya, al tiempo que interpreta con la mano derecha el ritmo en tiple y guitarra y aumente gradualmente la velocidad.
- ◆ Pida a todo el grupo ejecutar el ritmo y evalúe de manera individual la apropiación del mismo en la mano derecha.
- ◆ Aplique esta actividad con los demás ritmos del eje.

Tabla 7. Esquemas ritmo-armónicos en tiple y guitarra

Guabina - Bunde	<p>Guitarra</p>  <p>Tiple</p> 
Pasillo	<p>Guitarra</p>  <p>Tiple</p> 
Caña	<p>Guitarra</p>  <p>Tiple</p> 
Rajaleña	<p>Guitarra</p>  <p>Tiple</p> 
Bambuco Fiestero	<p>Guitarra</p>  <p>Tiple</p> 
Sanjuanero	<p>Guitarra</p>  <p>Tiple</p> 

Cont. Tabla 7.

Merengue Campesino	Guitarra	
	Tiple	
Rumba criolla 6/8	Guitarra	
	Tiple	
Rumba criolla 2/4	Guitarra	
	Tiple	

Actividad 4-4: Entrenamiento rítmico y auditivo

Objetivo: Aprender a realizar acompañamientos armónicos en Tiple y Guitarra, utilizando funciones de tónica y dominante a partir del fraseo musical, en ritmo de Guabina.

- ◆ Para identificar el ritmo y la armonía de una canción es conveniente aprender a advertir o predecir los acordes o la “ruta armónica”. De este modo favorecerá la habilidad de acompañar una pieza de manera versátil, sin depender de ayudas o partituras.
- ◆ Cante con sus estudiantes el tema *El Loro Robertico* (aplique la actividad Ludicantar 2-2).
- ◆ Una vez aprendida la canción, y entonada correctamente, establezca la relación entre las frases y los estados de tensión y reposo de las funciones armónicas empleadas en esta obra. Diferencie las frases cambiando la mano que lleva el pulso con castaño mientras cantan la melodía.
- ◆ Ahora con los instrumentos, realicen las siguientes actividades: Memoricen (en guitarra y tiple) los mapas de los acordes C y G7, utilizando las tablas que aparecen en documentos PDF del CD ROM correspondientes a las funciones armónicas de tónica y dominante presentes en esta obra. Establezca la relación entre las frases de la melodía, los estados de tensión-reposo y las funciones armónicas T-D.
- ◆ Experimente la relación entre las funciones armónicas y las frases de la melodía, ejecutando un rasgueo descendente sobre el primer tiempo de cada compás, al mismo tiempo que cantan. Haga énfasis en el cambio de función armónica de acuerdo con las frases y los estados de tensión y reposo de la melodía.
- ◆ Practique el cambio de función armónica en la mano izquierda al tiempo que ejecutan el golpe básico de guabina: Primero deben realizar el cambio de función armónica cada ocho compases, luego cada cuatro compases, posteriormente cada dos compases y finalmente, cada compás.
- ◆ Escuche los cortes del CD 31 y 32. Posteriormente, distribuidos en grupos de a cuatro, practiquen el golpe básico de Guabina-Bunde articulado con los cambios armónicos y la entonación de la melodía de *El Loro Robertico*, prestando especial atención a la afinación de la voz. Realice la audición de los diferentes grupos, verifique y corrija la apropiación de los contenidos de manera individual y colectiva. Aplique esta metodología con otras piezas musicales.

4.3. Modos mayor y menor

Es necesario abordar este tema desde una perspectiva práctica para poder ejecutar las músicas, teniendo en cuenta sus formas de transmisión, en las que juegan un papel importante la intuición y el sentido auditivo.

Al diferenciar el Modo mayor del modo menor, el intérprete se compenetra con la estructura

armónica de la canción y puede ejecutarla con versatilidad.

Es importante que el profesor forme a sus estudiantes en la habilidad de diferenciar claramente un acorde mayor de uno menor dentro de la progresión armónica de una obra, así como también su modo predominante.

Actividad 4-5: Acordes mayores y menores

Objetivo: Estimular la habilidad auditiva para diferenciar acordes mayores y menores.

- ◆ Ajuste la melodía de la canción *El Loro Robertico* (Corte 23) a modalidad menor y cante con sus estudiantes este tema musical primero en modo mayor, luego en modo menor; juegue a cambiar de tono.
- ◆ Con la ayuda de los mapas de acordes (Documentos PDF en CD rom) proponga a sus estudiantes que apliquen los acordes correspondientes a La Mayor y La Menor en tiple y guitarra.
- ◆ Proponga a los estudiantes que pulsen en ambos acordes la cuarta, la tercera y la segunda cuerda, una tras otra apreciando la diferencia en la segunda cuerda y comenten las diferencias percibidas.
- ◆ Pulse las cuerdas respectivas y cante estos sonidos a capela.
- ◆ Seleccione tres estudiantes, uno por cada nota del acorde, pida que cada uno entone uno de los sonidos, analicen y discutan la sonoridad del ejercicio.
- ◆ Realice el mismo ejercicio utilizando otras tonalidades.
- ◆ Evalúe la actividad a nivel tanto individual como colectivo y realice las sugerencias pertinentes; en plenaria discuta con sus estudiantes sobre las sonoridades y sensaciones producidas por el cambio de modo. Realice otras actividades como ésta cambiando melodías de modo mayor a modo menor y viceversa que fortalezcan el desarrollo auditivo armónico.

Actividad 4-6: Pare oreja al modo

Objetivo: Vivenciar la Entonación en modo mayor y menor en diferentes tonalidades.

- ◆ Organice el grupo en círculo y cante con sus estudiantes coplas de Rajaleña en modo menor (Cd corte 21) y el tema *Bordando Guabina* (Cd corte 6) en modo mayor.
- ◆ Escoja al azar un estudiante y pídale que escuche uno de los acordes en modo mayor o menor, que usted ejecutará en la guitarra. Este deberá entonar la melodía apropiada en modo mayor o menor según el caso.
- ◆ Repita esta actividad hasta que la mayoría de estudiantes hayan participado y realice a cada uno las sugerencias pertinentes
- ◆ Analicen en plenaria las sonoridades y sensaciones producidas con el cambio de modo.

4.4. Grados y funciones armónicas

Es usual que el músico de tradición popular desconozca la forma como se denominan los acordes, aunque en su práctica los reconozca y utilice. Aunque no es condición obligatoria para la buena interpretación, resulta favorable para el desarrollo de habilidades técnico musicales, el hecho de reconocer las denominaciones universales del cifrado pues es conveniente abordar un lenguaje que permita manejar de manera eficiente los elementos que constituyen dichas músicas.

En primer lugar se propone el aprendizaje del cifrado como herramienta importante para la denominación, uso permanente de los diferentes

acordes y su funcionalidad. En la siguiente tabla se muestran las notas que son representadas con las primeras letras del abecedario:

Tabla 8. Cifrado

C	D	E	F	G	A	B
Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si

Tabla 9. Ejemplos de cifrado

DO Mayor	C
DO Menor	Cm
DO Disminuído	C ^o
DO Aumentado	C aug
DO Sostenido Mayor	C#
DO Sostenido Menor	C#m
DO Sostenido Disminuído	C# ^o
Do Sostenido Aumentado	C#aug
Do Bemol Mayor	Cb
Do Bemol Menor	Cbm
Do Bemol Disminuído	Cb ^o
Do Bemol Aumentado	Cb aug

4.4.1. Funciones armónicas

Tradicionalmente las funciones armónicas de más trascendencia son la Tónica, la Dominante y la Subdominante, tanto en modo mayor como en modo menor. (Ver la Tabla 10).

El uso del transportador o capodastro* le permite al músico, utilizar los mismos mapas de

acordes en diferentes tonalidades. Sin embargo, es necesario que el músico no dependa de este recurso, sino que debe procurar conocer ampliamente el diapasón de los instrumentos de cuerda pulsada para aumentar el inventario de posibilidades armónicas, mapas de acordes y progresiones en distintas tonalidades, buscando un mejor desempeño en la interpretación de los instrumentos armónicos y melódicos.

Se recomienda revisar y utilizar como apoyo la información contenida en el CD ROM - sección Documentos: Tablas de cifrado de los acordes en la escala Mayor Diatónica, Menor Armónica y Menor Melódica.

Actividad 4-7: Progresiones armónicas

Objetivo: Transportar progresiones armónicas.

Apoyos: Audio *Los Guaduales* (Cd corte 15) • Documento PDF del Multimedia: Tablas de cifrado (acordes de la escala mayor y escala menor).

- ◆ Escuche con los estudiantes el Tema *Los Guaduales* e identifiquen las funciones armónicas y los acordes contenidos en tiple y guitarra.
- ◆ Haga énfasis en el cambio de modo menor a mayor implícito en la obra. Interprete las progresiones armónicas, en primer lugar haciendo rasgueos en el acento de cada compás.
- ◆ Luego repita el ejercicio interpretando lentamente el ritmo básico de Guabina en la guitarra y en el tiple.

Página siguiente



Tabla 10. Cifrado de los acordes por escalas: Transposición de Progresiones Armónicas

Tónica	Supertónica	Mediante	Subdominante	Dominante	Superdominante	Sensible
<u>I</u>	<u>II</u>	<u>III</u>	<u>IV</u>	<u>V</u>	<u>VI</u>	<u>VII</u>

* Nota: El *Transportador* o *Capodastro* consiste en una barra de goma que presiona las cuerdas en los espacios del diapasón, sujeta al mástil con un perno por la parte de atrás. En zonas rurales se improvisan diseños caseros, como el uso de un lápiz sujetado por una banda elástica de goma.

Sigue Actividad 4-7.

- ◆ En grupos pequeños de estudiantes, proponga que realicen la interpretación del tema musical articulando la entonación de la melodía con el acompañamiento ritmo armónico en tiple y guitarra.
- ◆ Con la ayuda de las tablas de cifrado (en Documentos PDF de CD ROM), ubique las mismas funciones armónicas en otras tonalidades. Proponga a los mismos grupos realizar la interpretación del tema musical en al menos dos tonalidades diferentes a la original, con la ayuda de las tablas de cifrado.
- ◆ Evalúe las interpretaciones de los grupos y realice las correcciones necesarias.
- ◆ Verifique de manera individual el uso de las tablas de armonía y la ejecución de las progresiones armónicas de la obra en las tonalidades trabajadas.
- ◆ Realice los ajustes y correcciones requeridas en cada caso.
- ◆ Practique este ejercicio con otras piezas musicales.

4.5. Tonalidades relativas

Es bastante frecuente encontrar en las músicas del Eje Centro Sur temas musicales que teniendo como punto de partida una tonalidad menor, modulan a su relativo mayor que se encuentra en una tercera menor ascendente (tono y medio hacia arriba), o una sexta mayor descendente (cuatro tonos y medio hacia abajo).

Esta modulación es una de las más utilizadas por los compositores empíricos de la región en los diferentes ritmos. Ellos acostumbran utilizar tonalidades menores cuyos bajos fundamentales en la guitarra, ubican en cuerdas al aire, como es el caso de Re menor que modula a Fa mayor, La menor que modula a Do mayor y Mi menor que modula a Sol mayor. Visto a la inversa, Re menor es relativo menor de fa Mayor, La menor lo es de Do mayor y Mi menor lo es de Sol mayor. (Observe la Tabla 11).

Tabla 11. Tonalidades relativas

C	G	D	A	E	B	F#	F	Bb	Eb	Ab	Db	Gb
Am	Em	Bm	F#m	C#m	G#m	D#m	Dm	Gm	Cm	Fm	Bbm	Ebm

Actividad 4-8: Progresiones armónicas 2

Objetivos: 1. Experimentar y apropiarse las funciones Tónica – Dominante en modos mayor y menor; 2. Reconocer de manera auditiva la progresión armónica B7 (V7 de VI en escala de G), Em (VI en escala de G), G (I en escala de G) y D7 (V en escala de G); 3. Manejar progresiones armónicas en diferentes tonalidades.

- ◆ Practique con sus estudiantes la melodía de *la Caña de San Juan* (Cd corte 17). Preste atención a la afinación de la voz e identifiquen las frases melódicas y los cambios armónicos.
- ◆ Ubique la tonalidad de la grabación y pida a sus estudiantes que memoricen los mapas de los acordes de Em (tónica) - B7 (dominante) en mi menor; y G (tónica) – D7 (dominante) en sol mayor, en el tiple y la guitarra.
- ◆ Pida que ejecuten un rasgueo del acorde correspondiente, en el tiempo fuerte de cada compás, al tiempo que escuchan la melodía.
- ◆ Divida el grupo en dos, pida a un grupo que cante la melodía mientras el otro acompaña con rasgueos en el primer tiempo de cada compás. Luego invierta el ejercicio.
- ◆ Escuchen los cortes 33 y 34. Posteriormente, pida a un grupo que cante la melodía de *La Caña de San Juan* mientras el otro acompaña la melodía con el golpe básico de caña. Luego indique a todo el grupo que canten la melodía y ejecuten el acompañamiento con el golpe básico de caña en guitarra y en tiple.
- ◆ Analice la progresión armónica que se emplea para esta obra con la ayuda de las tablas de cifrado contenidas en La sección Documentos en PDF del multimedia.
- ◆ Organizados en grupos de cuatro proponga que transporten la obra a otras tonalidades teniendo como referencia las tablas 11 y 12 realice la audición de las interpretaciones de cada grupo verificando de manera individual la apropiación de los elementos rítmicos y armónicos trabajados.
- ◆ Realice esta actividad con otros géneros musicales del eje.

4.6. Cromatismo y Enarmonía

Los instrumentos de diapasón, temperados mediante el uso de trastes (entristados), como ocurre con la guitarra y el tiple, presentan en cada una de sus cuerdas, traste por traste, una distribución de sonidos consecutivos que se distancian medio tono el uno del otro. Esto se puede apreciar fácilmente de manera visual, táctil y auditiva a lo largo del diapasón. Se tiene entonces que desde la cuerda al aire hasta el traste XII^º, cada cuerda constituye una escala cromática de una octava de extensión.

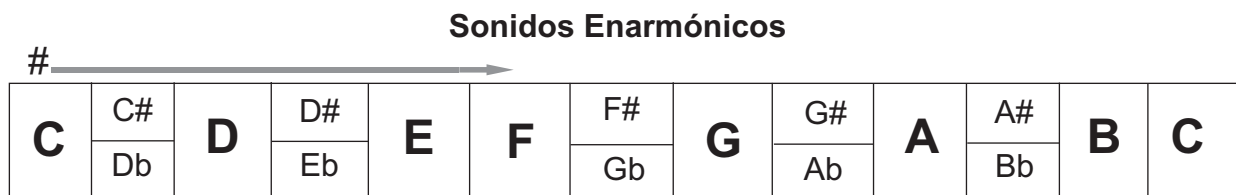
Esta particularidad influye en la forma de concebir estructuras como escalas y acordes, especialmente las digitaciones de la mano izquierda expresadas en modelos de escalas y mapas de acordes. Esta característica determina la forma de conocer y ejecutar el instrumento, incluso puede influir en la manera como se aprende la música.



La funcionalidad de los diapasones estimula la intuición del músico, es decir con un mapa de acorde que se aprenda, puede deducir el resto de acordes de la misma naturaleza, desplazando dicho mapa de su lugar de origen por el resto del diapasón.

Esta es una práctica realizada por muchos músicos empíricos, empleada para encontrar tonalidades con alteraciones, aunque en numerosas ocasiones solucionan sus dificultades empleando el transportador -antes reseñado- que le permite utilizar los mismos mapas en deferentes tonalidades. Si bien los diapasones entristados representan una temperación estándar, su estructura funciona muchas veces como herramienta didáctica ya que le permite al intérprete tener una representación visual de conceptos básicos como el de los intervalos de Medio Tono y Tono, cuando dos notas se encuentran ubicadas en trastes continuos o dejando un traste de por medio respectivamente.

En los casos en que dos sonidos naturales continuos por ejemplo C y D (DO y Re) en el tiple o en la guitarra se encuentran ubicados de manera que los separa un traste de por medio, el sonido correspondiente a ese traste puede tener dos nombres diferentes. Nombre que depende de la dirección en la que se mueve una melodía o una progresión armónica. Si el movimiento es ascendente, la alteración que se utiliza es el Sostenido (#); si el movimiento es descendente se utiliza el Bemol (b). En el siguiente gráfico se puede apreciar la escala cromática y los sonidos enarmónicos.



Actividad 4-9. Sonidos enarmónicos

Objetivo: Reconocer sonidos enarmónicos.

- ◆ Ubique en la guitarra el acorde de A (La mayor) pisando las cuerdas (2), (3) y (4) en el II traste, tenga especial cuidado de construir el acorde dejando libre el dedo No 1 de la mano izquierda. Hágalo sonar y escuche con detenimiento el sonido.
- ◆ Mueva los dedos que se encuentran pisando las cuerdas hacia el siguiente traste, o sea ubíquelos en el III (tercer traste), medio tono hacia arriba en dirección a la boca de la guitarra, y ubique el dedo No 1 de la mano izquierda en posición de cejilla en el traste I. Se obtiene el acorde de A#.
- ◆ Mueva la posición completa ubicando la cejilla en el IIº traste y los otros dedos en el IVº, logrando así el acorde de B.
Realice mas actividades como esta, empleando otros acordes (mayores y menores), de esta manera podrá conocer diferentes formas de hacer un mismo acorde (inversiones).

- ◆ Repita esta rutina hasta el traste Xº, identificando el nombre de cada uno de los acordes, teniendo como referencia el gráfico de enarmonía donde se asciende con sostenidos y se desciende con bemoles. En conclusión los acordes se nombran así:

Con cejilla en el primer traste	A#
En el IIº	B
En el IIIº	C
En el IVº	C#
En el Vº	D
En el VIº	D#
En el VIIº	E
En el VIIIº	F
En el IXº	F#
En el X	G

- ◇ Luego desplace el mismo mapa de acorde desde el Xº traste hasta el Iº, nombrando uno por uno teniendo en cuenta el gráfico de enarmonía, para obtener los siguientes acordes:

En el X	G
En el IXº	Gb
En el VIIIº	F
En el VIIº	E
En el VIº	Eb
En el Vº	D
En el IVº	Db
En el IIIº	C
En el IIº	B
En el Iº	Bb

Diapasón de la guitarra

6ª	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E
5ª	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A
4ª	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E	Eb-D#	D
3ª	G	Gb-F#	F	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G
2ª	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B
1ª	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E
	XII	XI	X	IX	VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I	0

Diapasón del tiple

4ª	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E	Eb-D#	D
3ª	G	Gb-F#	F	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G
2ª	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B
1ª	E	Eb-D#	D	Db-C#	C	B	Bb-A#	A	Ab-G#	G	Gb-F#	F	E
	XII	XI	X	IX	VIII	VII	VI	V	IV	III	II	I	0

4.7. Descripción de algunas progresiones armónicas de los géneros del Eje

En la Tabla 12 se muestran algunas obras del repertorio contenido en el CD acompañante de la cartilla, y en ella se puede apreciar el modo, la tonalidad y la progresión armónica básica que sirve de acompañamiento a la melodía de estas piezas musicales.

Tabla 12. Modo, tonalidad y progresión armónica

Aire	Obra	Modo	Progresión	Audios
Guabina	Bordando Guabina	Mayor	I,IV,V	Cd corte 6
	El Loro Robertico	Mayor	I,V	Cd corte 23
	Señora Guabina	Mayor	I,II,V	Multimedia repertorio de contexto
Caña	La Caña del San Juan	Menor Relativo Mayor	I,V (Em, I, V (G,D7)B7)	Cd corte 17
Rajaleña	Rajaleña Infantil	Menor	I,IV,V	Cd corte 21

Actividad 4-10: Percepción armónica en tiple y guitarra

Objetivo: Desarrollar habilidades de apreciación y percepción armónica

- ◆ Escuchen los temas musicales registrados en la Tabla 12 que están en el Cd sección audio de multimedia.
- ◆ Identifique los acordes empleados en cada uno de los temas escuchados, apoyándose en los mapas de acordes para Tiple y Guitarra de la sección documentos del multimedia.
- ◆ Defina las progresiones armónicas e intérpretelas en Tiple y Guitarra.
- ◆ Con la ayuda de las tablas de cifrado de los acordes de las escalas mayor y menor contenidos en el material PDF del multimedia, del gráfico de enarmonía y de la tabla de tonos relativos, transporte las progresiones a otras tonalidades.
- ◆ Pida que en grupos pequeños de estudiantes, se realice la interpretación de la obra en dichas tonalidades.
- ◆ Realice las correcciones necesarias.
- ◆ Compare y discuta con sus estudiantes la sonoridad de cada progresión armónica transportada a diferentes tonalidades.
- ◆ Determine a partir de la entonación de la melodía, realizada por cada grupo, cuales tonalidades permiten cantar cómodamente.
- ◆ Evalúe de manera individual el uso de las diferentes tablas de cifrado enarmonía y tonalidades

4.8. Cualidades del sonido

En esta cartilla se ha hecho especial énfasis en la importancia de escuchar cada tema que se va a “montar” o interpretar, atendiendo a una práctica muy común en los músicos de la región, como es el hecho de “tocar de oído”.

Manteniendo esta postura, a partir de las actividades pedagógicas de la Escuela, se propone reflexionar y distinguir algunas cualidades del

sonido, a fin de enriquecer la sensibilidad auditiva y por ende, la interpretación y el goce estético de las obras musicales:

- **Timbre:** Es la forma particular como vibra cada cuerpo sonoro dependiendo del material con que está hecho (madera, metal, piel tensada) o por la manera de golpear, frotar, raspar, etc. Según el timbre, el sonido será claro, sordo, agradable o molesto.

En el caso de la voz humana, el timbre nos permitirá distinguir si esta es áspera, dulce o ronca.

- **Intensidad:** El sonido puede ser fuerte o débil, casi imperceptible o llegar a ensordecernos. Su intensidad depende de la amplitud y la fuerza con que se produce.
- **Altura:** Los sonidos suelen ser graves o agudos. Pueden modularse de grave a agudo (ascendente) o de agudo a grave (descendente).

Con la altura del sonido podemos identificar escalas, aprender afinación, distinguir una melodía, etc.

- **Duración:** En algunos instrumentos las vibraciones sonoras duran más que en otros, como en el caso de los cordófonos, mientras que los idiófonos - como la puerca o el Carángano - producen sonidos cortos, muy cortos o secos. La voz y los instrumentos aerófonos, -cuyos sonidos se produce por acción del aire-, permiten modular la duración del sonido en tiempos largos o cortos, según se desee.

Actividad 4-11: Cualidades del sonido

Objetivo: Distinguir a través de la escucha e interpretación de obras las diferentes cualidades del sonido.

Apoyos: Bases ritmo percusivas y ritmo armónicas (CD cortes 25 al 44) y sección de video del multimedia.

- ◆ Elija una obra vocal - instrumental contenida en el Cd de su preferencia. Escúchela prestando atención al manejo del volumen en las diferentes frases vocales e instrumentales. (Intensidad del sonido).
- ◆ Anime a sus estudiantes a cantar una estrofa, pidiendo que realicen una propuesta de matices (piano, forte, crescendo, etc.).
- ◆ Escuche de nuevo el tema musical tratando de identificar los instrumentos que intervienen en la interpretación y la función que desempeñan: percusión, armonía, o melodía (Timbre).
- ◆ Proponga al grupo entonar la melodía de manera individual prestando atención al timbre de la voz de cada uno y comenten las diferencias.
- ◆ Con la ayuda del tiple o la guitarra pida a sus estudiantes que canten un fragmento de la melodía en diferentes tonalidades; determine con ellos en cuáles se requiere cantar agudo o grave. (Altura).
- ◆ Escuche con atención la última estrofa del tema y proponga cantar la melodía ya sea acelerando o retardando el tiempo de la obra. (Duración)
- ◆ Organizados en grupos (máximo seis) realicen el montaje de la obra en formato de Cucamba.
- ◆ Proponga énfasis en los matices, manejo del tiempo, la experimentación timbrica de voces e instrumentos, y el reparto de la melodía en diferentes alturas.
- ◆ Realice la audición de los trabajos, haga las correcciones y sugerencias requeridas según cada caso.
- ◆ Adelante actividades como esta para realizar montajes en diferentes formatos y aires del repertorio regional.



¡Todos a tocar!

5. ¡Todos a tocar!

El fin de la experiencia formativa consiste en el disfrute colectivo de la música, mediante muestras y presentaciones dirigidos a los niños y los jóvenes, a los maestros, a los padres de familia y la comunidad en general.

A través del montaje de las obras y el ensamble de los formatos de música tradicional, se da la oportunidad de evaluar el estado de desarrollo del proceso de formación de los estudiantes y sus agrupaciones. Igualmente, en el ensamble el formador concreta su sello y su estilo personal como director. Allí todos encuentran un reto estimulante para continuar madurando en sus propósitos de enseñanza – aprendizaje.

Resulta fundamental la programación periódica de ensayos y presentaciones al público donde se muestre el trabajo realizado, comenzando con muestras sencillas en su fase inicial, y más adelante, participar en eventos locales y regionales, como encuentros de escuelas de música, festivales y concursos, con el propósito de darle un sentido social a la práctica musical, que además genera una motivación permanente por la puesta en escena de los formatos de la región, sean duetos, estudiantinas, grupos campesinos o cucambas.

Desde la perspectiva de la gestión cultural, las escuelas de formación musical del PNMC requieren del apoyo continuo por parte de las alcaldías, direcciones de cultura, de los padres de familia y de la comunidad en general y a partir de la programación de muestras sobre los logros alcanzados, es posible motivar el apoyo requerido a nivel social, comunitario e institucional y garantizar así la sostenibilidad de estos espacios, en beneficio de los niños y niñas.

5.1. El ensamble y la presentación

En la preparación de un ensamble se debe tener consciencia de todos y cada uno de los elementos constitutivos de la música: la melodía, el ritmo, la armonía, las dinámicas, las formas o estructuras, el fraseo musical, el diálogo entre los instrumentos y voces, la conjunción de los diferentes timbres, las condiciones de espacialidad para la reproducción y amplificación del sonido, y la actitud y la expresividad corporal de los ejecutantes ya que estas últimas, influyen de manera decisiva en el resultado y el gusto o sabor que se logre transmitir.

Las anteriores consideraciones son comunes a todos los ensambles, sin embargo existen situaciones diversas que condicionan la aplicación de uno y otro recurso expresivo, tales como el número de ejecutantes, la organología a utilizar, las características del formato, el



carácter de la pieza seleccionada, sea instrumental, vocal o mixta.

Por ejemplo, en agrupaciones vocales o instrumentales con pocos integrantes como duetos o tríos, cuya masa sonora es más pequeña, las voces quedan siempre expuestas, hecho que exige un pulimiento máximo en la afinación, y el uso de matices e intensidades contrastantes. En cambio en agrupaciones con más integrantes, como un grupo de Rajaleña, por ejemplo, tiene particular importancia el balance de los instrumentos, buscando que cada uno de ellos se escuche y que haya una resultante tímbrica de conjunto que imprima la personalidad sonora al grupo.

Otro factor a tener en cuenta es el nivel de avance del grupo. Los arreglos seleccionados no deben desbordar su capacidad interpretativa, y en forma gradual el formador seleccionará obras que representen nuevos desafíos, procurando que estos sean alcanzables.

De otro lado, es importante asignar roles o responsabilidades definidas dentro de la colectividad, pues no se debe perder de vista la perspectiva individual en la formación musical, el cultivo de valores como la disciplina, la responsabilidad, la puntualidad y el liderazgo, entre otros. El grupo debe reconocer claramente los roles y sus ejecutantes: la sección ritmo - armónica, quien o quienes llevan la melodía, los inicios y finales de las partes y la obra, etc.

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación se ofrece una metodología básica para el montaje de un ensamble y su ensayo.

Como herramientas para el montaje de piezas musicales tradicionales, consulte en el CD ROM la sección de documentos, donde encontrará partituras y scores. También observe en el multimedia animaciones que ejemplifican los formatos del eje.

Actividad 5-1: Todos a Tocar

Objetivo: Preparar un ensamble musical para una presentación

- ◆ Prepare los arreglos a la medida de sus dirigidos. Usted decidirá si escribe arreglos originales o ensambla arreglos ya escritos. En ambos casos debe aprovechar las habilidades y grados de desarrollo tanto instrumental como vocal del grupo, aprovechando todos los alcances logrados por mínimos que parezcan. Si va a ensamblar algún arreglo difícil, realice adaptaciones en cuanto a mapas de acordes, variantes ritmo percusivas y ritmo armónicas, tonalidad adecuada, de acuerdo a los desarrollos y posibilidades del grupo.
- ◆ Aliste los instrumentos, evitando sorpresas de última hora. Afine los cordófonos y cerciórese de que todo el instrumental a utilizar se encuentra en buen estado.
- ◆ Realice el montaje de la obra. Primero debe repasar por secciones o por partes haciendo énfasis desde el comienzo en resaltar matices, el manejo del tiempo y los recursos tímbricos que requiere la interpretación de la obra. Empiece por la introducción, luego la primera parte y así hasta ensamblar todas las partes que componen la obra.
- ◆ Una vez finalizada esta tarea, empiece a repasar por secciones, pero ahora desde la parte final, hasta el principio.
- ◆ Si encuentra dificultades en algún fragmento, trabaje esta sección por separado hasta resolver la adversidad y empalme la interpretación desde unos compases atrás. No es conveniente comenzar desde el principio cada vez que se comete un error, pues esto resta la capacidad de improvisación o de continuidad en caso de que algún impase se presente ante el público.
- ◆ Y por último... ¡a sonar gozando!. No olvide su actitud lúdica e infundir el gusto y la diversión que toda presentación debe significar para los músicos.

Glosario

6. Glosario

- **ACENTO:** Realzar con mayor intensidad una nota o sonido musical. El acento recae siempre en el primer tiempo del compás (en el caso de los compases binarios y ternarios).
- **AMALGAMA:** Estructura rítmica conformada por compases de diferente denominación como es el caso particular de la caña, motivo rítmico - melódico que contiene diferentes compases.
- **BORDONEO:** Ejecución espontánea de frases melódicas en las notas graves de la guitarra (Contra -melodías o contracantos), las cuales responden a modo de contrapunto a la melodía. Este es un patrón de acompañamiento ritmo armónico donde se improvisan adornos con las notas graves de la guitarra.
- **CASTAÑEO:** Hacer fricción de los dedos pulgar y medio, produciendo un sonido percusivo brillante.
- **COREOGRÁFICO:** Composición de estructuras y figuras en danzas, comparsas, comedias musicales, teatro u otras expresiones que vinculan la puesta en escena del cuerpo en movimiento.
- **CHASQUIDO (O APLATILLADO):** Técnica de interpretación instrumental propia del Tiple, que consiste en el ataque de las cuerdas de manera ascendente - cuando se atacan con el pulgar y se apagan con la uña del dedo medio - , o descendente - cuando se atacan con el índice y se apagan con la uña del dedo pulgar-. El chasquido o sonido aplatillado se produce cuando la vibración de las cuerdas es sutilmente apagada por el dedo opuesto que realiza el ataque.
- **ESPECIE MUSICAL:** Aceptación utilizada para clasificar la derivación de un género musical. Puede haber muchas derivaciones de un mismo género musical. Ej: Del género Bambuco, se derivan las especies bambuco fiestero y sanjuanero.
- **GÉNERO MUSICAL:** Hace alusión a aquellos ritmos, golpes o aires que comparten distintos criterios de afinidad, como el ritmo, la armonía, la melodía, la instrumentación, lugar geográfico de origen, tiempo o época en donde se desarrolla. (ej. El bambuco).
- **GRAFÍA MUSICAL:** Signos y símbolos utilizados como convenciones universales para representar sonidos musicales.
- **LÚDICA:** Dimensión humana del juego, fundamental en el desarrollo humano y ligada a la necesidad del goce, el disfrute y la felicidad en la vida del hombre y su relación con el entorno.
- **ONOMATOPEYAS:** Articulaciones del lenguaje que sirven para imitar sonidos de la naturaleza o acciones. Por ejemplo: Sonido de la tambora: taca pum, taca pum; sonido del tiple: tran, chis, tran chis, etc.
- **ORGANOLOGÍA:** Ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación. También se entiende el término como el conjunto de instrumentos que caracterizan a un tipo de música en particular.
- **PROGRESIONES ARMÓNICAS:** Sucesión de acordes interconectados con una razón musical.
- **PULSO:** Puntos de apoyo simétricos (iguales), que se repiten periódicamente.
- **SINCRETISMO:** Se refiere a la mezcla, fusión o asimilación de prácticas o creencias entre distintas culturas que da como resultado el mestizaje.
- **SURRUNGUEO:** Nombre asignado a los movimientos de la mano derecha en la ejecución de los diferentes aires o ritmos en el tiple. Este incluye rasgueos, apagados y aplatillados.

Anexo. Contenido del CD ROM

A. CORTES DEL CD

● Actividad Pedagógica y Juegos

	Títulos	Género	Descripción	Formato	Autor
1	Juego del Chocolate	Juego tradicional	Voz/ palmas	Tradicional	=====
2	Juego de tamboras y flautas A	"	Voz	"	=====
3	Juego de tamboras y flautas B	"	"	"	=====
4	Juego de tamboras y flautas C	"	"	"	=====
5	Juego de tamboras y flautas D	"	"	"	=====
6	Bordando Guabina - A	Guabina	Vocal instrumental	Estudiantina	Carlos Alberto Ordóñez
7	Bordando Guabina - B Acento	"	"	"	=====
8	Bordando Guabina - C Pulso	"	"	"	=====
9	Bordando Guabina parte A y B	"	"	"	=====
10	La Rumba de los instrumentos	Juego en ritmo de Rumba	Vocal instrumental	Cucamba	Carlos Alberto Ordóñez
11	Cualidades del sonido - Intensidad	=====	Efecto sonoro	=====	=====
12	Cualidades del sonido - Timbre	=====	"	=====	=====
13	Cualidades del sonido - Altura	=====	"	=====	=====
14	Cualidades del sonido - Altura 2	=====	"	=====	=====
15	Los Guadales	Guabina	Vocal instrumental	Dueto	Jorge Villamil
16	Caballito San pedrero	Sanjuanero	Vocal instrumental	Cucamba	Papi Tovar
17	La Caña de San Juan	Caña	Vocal instrumental	Cucamba	Carlos Alberto Ordóñez
18	Mariquiteña	Rumba Criolla 6/8	Instrumental	Grupo Campesino	Milciades Garavito
19	No te hagas de rogar	Rumba Criolla 2/4	Vocal instrumental	Grupo Campesino	Fabio Osorio Gaviria
20	La perra tuerta	Merengue	Vocal instrumental	Grupo Campesino	Juan Félix Monje
21	Rajaleña infantil	Rajaleña	Instrumental	Cucamba	Tradicional
22	Caña No. 2	Caña	Vocal instrumental	Estudiantina	Cantalicio Rojas
23	El Loro Robertico	Guabina	Vocal instrumental	Estudiantina	Leidi Palacios /Juan P. Rodríguez
24	Noches del Tolima	Bunde	Instrumental	Estudiantina	José María Tena

● Bases ritmo percusivas y ritmo armónicas

	BASE O ESQUEMA	INTERPRETACIÓN		BASE O ESQUEMA	INTERPRETACIÓN
25	Base ritmo percusiva Guabina –Bunde	Ensamble de percusión	35	Base ritmo armónica - Rajaleña	Guitarra
26	Base ritmo percusiva Caña	Ensamble de percusión	36	Base ritmo armónica - Rajaleña	Tiple
27	Base percusiva Rajaleña – San Juanero	Ensamble de percusión	37	Base ritmo armónica Sanjuanero	Guitarra
28	Base ritmo percusiva - Bambuco Fiestero	Ensamble de percusión	38	Base ritmo armónica Sanjuanero	Tiple
29	Base ritmo percusiva - Rumba Criolla	Ensamble de percusión	39	Base ritmo armónica - Bambuco Fiestero	Guitarra
30	Base ritmo percusiva - Merengue	Ensamble de percusión	40	Base ritmo armónica - Bambuco Fiestero	Tiple
31	Base ritmo armónica Guabina-Bunde	Guitarra	41	Base ritmo armónica - Rumba Criolla	Guitarra
32	Base ritmo armónica Guabina - Bunde	Tiple	42	Base ritmo armónica - Rumba Criolla	Tiple
33	Base ritmo armónica – Caña	Guitarra	43	Base ritmo armónica - Merengue	Guitarra
34	Base ritmo armónica – Caña	Tiple	44	Base ritmo armónica - Merengue	Tiple

B. CONTENIDO DEL MULTIMEDIA

● Repertorio de contexto

Títulos	Género	Descripción	Formato	Autor
- Tierradentro	Bambuco Fiestero	Instrumental	Banda de Viento	Juan Pablo Rodríguez
- Rajaleña 2	Rajaleña	Vocal instrumental	Cucamba	Tradicional
- Caña No. 5	Caña	Vocal Instrumental	Estudiantina	Cantalicio Rojas
- Sanagucho	Sanjuanero	Instrumental	Estudiantina	Hugo Alberto Iles
- Pier	Pasillo	Instrumental	Trío instrumental	Juan Pablo Rodríguez
- Ojo al Toro	Bambuco Fiestero	Instrumental	Trío instrumental	Cantalicio Rojas
- San Juan y San Pedro	Sanjuanero	Instrumental	Estudiantina	Carlos Alberto Ordóñez
- San Juan Sanjuanito	Sanjuanero	Vocal Instrumental	Dueto	José Ignacio "Papi" Tovar
- Señora Guabina	Guabina	Vocal instrumental	Dueto	Carlos Alberto Ordóñez
- El Milagrito	Rumba Criolla	Vocal instrumental	Grupo campesino	Alejandro Calvo
- Mi Morena	Merengue	Vocal instrumental	Grupo Campesino	Carlos Alberto Ordóñez

● Video Clips

Título	Instrumento
- Base ritmo percusiva Guabina –Bunde	Tambora
- Base Ritmo Percusiva – Pasillo	Tambora
- Base ritmo percusiva - Caña	Tambora
- Ejemplo de variante	Tambora
- Base ritmo percusiva Rajaleña	Tambora
- Ejemplo de variante	Tambora
- Base ritmo percusiva - Sanjuanero	Tambora
- Ejemplo de variante	Tambora
- Ejemplo improvisatorio	Tambora
- Base ritmo percusiva - Bambuco Fiestero	Tambora
- Base ritmo percusiva - Rumba Criolla 6/8	Tambora
- Base ritmo percusiva - Rumba Criolla 2/4	Tambora
- Base ritmo percusiva - Merengue Campesino	Tambora
- Base ritmo armónica Guabina-Bunde	Guitarra
- Base ritmo armónica Guabina - Bunde	Tiple
- Base ritmo armónica - Caña	Guitarra
- Ejemplo de variante	Guitarra
- Base ritmo armónica - Caña	Tiple
- Base ritmo armónica - Rajaleña	Guitarra
- Ejemplo de variante	Guitarra
- Base ritmo armónica - Rajaleña	Tiple
- Base ritmo armónica Sanjuanero	Guitarra
- Ejemplo de variante	Guitarra
- Base ritmo armónica Sanjuanero	Tiple
- Base ritmo armónica - Bambuco Fiestero	Guitarra
- Ejemplo de variante	Guitarra
- Base ritmo armónica - Bambuco Fiestero	Tiple
- Base ritmo armónica - Rumba Criolla 6/8	Guitarra
- Ejemplo de variante	Guitarra
- Base ritmo armónica - Rumba Criolla 6/8	Tiple
- Base ritmo armónica - Rumba Criolla 2/4	Guitarra
- Ejemplo de variante	Guitarra
- Base ritmo armónica - Rumba Criolla 2/4	Tiple
- Base ritmo armónica - Merengue Campesino	Guitarra
- Ejemplo de variante	Guitarra
- Base ritmo armónica - Merengue Campesino	Tiple

● Documentos PDF

1. Partituras de la línea melódica y textos
- No te hagas de Rogar
- Bordando Guabina
- Caballito San Pedrero
- Caña de San Juan
- Caña No. 2
- El Loro Robertico
- La Perra Tuerta
- La Rumba de los Instrumentos
- Los Guadales
- Mariquiteña
- San Juan y San Pedro
- Señora Guabina
2. Score
- San Juan y San Pedro
3. Estructura Formal del Rajaleña
4. Caracterización del Bunde
5. Mapas de Acordes (Tiple y Guitarra)
6. Tablas de Cifrado
7. Referencias bibliográficas

● Animaciones de formatos musicales del Eje

- Grupo Rajaleñero o Cucamba
- Estudiantina
- Duetto Vocal e Instrumental
- Trío instrumental
- Grupo Campesino

Instrucciones de Uso

El CD ROM opera en audio al escucharlo en un equipo lector adecuado y opera como multimedia al insertarlo en el computador. Los requerimientos mínimos del sistema son:

- Sistema operativo Windows98® o superior.
- Unidad de Cd de 24x o superior.
- Procesador igual o mayor a 500Mhz.
- 256 Mb de memoria Ram.
- Tarjeta de sonido.
- Resolución mínima de pantalla 800 x 600.
- Parlantes activados.
- Adobe Acrobat instalado®

Antes de introducir el CD-Rom, preferiblemente cierre los demás programas para tener un mejor desempeño. En caso de que el CD-Rom no inicie automáticamente, puede entrar por Mi PC a la unidad de CD y dar click al archivo “**musica**”. La página principal permite acceder a cuatro diferentes opciones:

- La opción AUDIOS despliega la totalidad de la música contenida en el CD Rom, que se puede escuchar en el PC al hacer click sobre cada título. Los cortes 1 al 44 también pueden ser reproducidos de corrido en un equipo de sonido normal. Todo el audio se puede descargar en formato mp3.

- La opción VIDEOS presenta treinta y seis títulos con video clips que muestran la ejecución de bases ritmo percusivas en tambora y bases ritmo armónicas en tiple y guitarra, con algunas variantes. Haga click en opción de pantalla completa para mayor detalle.

- La sección DOCUMENTOS contiene información adicional en formato PDF, con partituras de la línea melódica y textos de doce obras seleccionadas, el Score de una obra representativa, documentos complementarios sobre la estructura del Rajaleña y caracterización del Bunde, mapas de acordes para tiple y guitarra, tablas de cifrados y referencias bibliográficas. Estos documentos pueden ser leídos únicamente con el programa ACROBAR READER y tienen opción de impresión.

- La opción FORMATOS contiene la representación animada de los formatos musicales del Eje Centro Sur contenidos en este material: Grupo rajaleñero, Estudiantina, Trío instrumental, Duetto y Grupo campesino. Haga click sobre el ícono “ensamble” para escuchar una obra representativa, o sobre cada instrumento, para apreciar en detalle su apariencia y sonoridad en relación con la obra representada.

¡Que viva San Juan, que viva San Pedro!

Músicas Andinas de Centro Sur

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 MUSICA 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 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 PNMC, 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 el 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



Libertad y Orden