

Programa Presidencial
Sonidos para la Construcción de Paz

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y CULTURALES PARA LA VIDA Y LA PAZ

CARTILLA ESTRATEGIA
PEDAGÓGICA - MÚSICA 2/3





Prácticas artísticas y culturales para la vida y la paz. Cartilla estrategia pedagógica - Música. 2/3

**Ministerio de las Culturas,
las Artes y Los Saberes**

Yannai Kadamani Fonrodona

Ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes

Fabián Sánchez Molina

**Viceministro (e) de las Artes y la Economía
Cultural y Creativa**

Luisa Fernanda Trujillo Bernal

Secretaria General

Maira Ximena Salamanca Rocha

Directora de Artes

Jorge Enrique Sossa Santos

Coordinador Grupo de Música

Manuel Augusto Calderón Ramírez

Programa Artes para la Paz

**Asesor Viceministerio de las Artes y la
Economía Cultural y Creativa**

José Ángel Báez Albarracín

Coordinador Grupo de Divulgación y Prensa

Universidad Pedagógica Nacional

Helbert Augusto Choachi Gonzalez

Rector Universidad Pedagógica Nacional

Gina Paola Zambrano Ramírez

Secretaria General

Victor Eligio Espinosa Galán

Vicerrector Académico

Paola Helena Acosta Sierra

Vicerrectora de Gestión Universitaria

Carmen Luisa Castro Carvajal

Subdirectora de Asesorías y Extensión

Aleyda Nuby Gutierrez Mavesoy

Decana Facultad de Bellas Artes

David Fernando Leal Gonzalez

Director Departamento Artes

Katherine Diana María Padilla Mosquera

Directora SAR 11224

Julio Roberto Álvarez Espinosa

César Fernando Garzón Paipilla

Diseño y diagramación

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Corrección de estilo y diagramación

Lucía Bernal Cerquera

Coordinación

Martha Méndez

Corrección de estilo

Wilson Marulanda Muñoz

Diagramación

Autores

Diego Hernán Saboya González

Coordinador Pedagógico Área de Música

Héctor Camilo Linares Roza

Diego Otero

Raúl González Lancheros

Cindy Yineth Gómez Gutiérrez

Wilmer Guzmán

Javier Riveros Castillo

Gilbert Martínez Sánchez

William Rojas Suárez

Néstor Rojas

Autores - Expertos Temáticos

Primera edición 2025

Impreso: 978-628-7760-86-8

PDF: 978-628-7760-87-5

Impreso en Colombia

© 2025

Catalogación en la fuente - Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

Prácticas artísticas y culturales para la vida y la paz. Cartilla estrategia pedagógica / Diego Saboya y diez autores más. – Primera edición. – Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Ministerio de las culturas, las Artes y los Saberes, 2025.

94 páginas.– Programa Presidencial Sonidos para la Construcción De Paz. -- Ilustraciones a color.

ISBN: 978-628-7760-93-6 Impreso.

ISBN: 978-628-7760-89-9 PDF.

Incluye: Referencias bibliográficas al final de cada capítulo.

1. Música – Aspectos Sociales. 2. Música – Aspectos Culturales. 2. Multiculturalismo – Colombia. 4. Afrocolombianismos – Aspectos Culturales. 5. Música Popular y Tradicional – Aspectos Culturales - Colombia. 6. Música Folclórica – Colombia. 7. Música en la Educación. 8. Arte Colombiano. I. Linares, Camilo. II. Gómez Gutiérrez, Cindy. III. Lozano Castiblanco, Diego A. IV. González, Raúl. "Numerao". V. Guzmán Arévalo, Wilmer. VI. Martínez Sánchez, Gilbert. VII. Riveros Castillo, Javier. VIII. Rojas Melo, Néstor Uriel. IX. Rojas, William. X. Otero, Diego. 303.66 21ed.

Tabla de Contenido

Introducción.....	5
Presentación.....	6
Propuesta pedagógica del Programa Sonidos para la Construcción de Paz.....	8
Músicas populares tradicionales.....	13
Inicia el viaje de la abejita Magda.....	14
Entretejamos rajaleñas.....	15
Vibraciones ancestrales: exploremos el sanjuanito.....	16
Ecos nariñenses: exploración sobre el son sureño.....	18
Cuerdas que trovan.....	21
Suenan los tambores, la marimba y la chirimía.....	23
Donaldo Donaldito.....	23
La danza de la batea.....	24
La Madremonte, el mito como proceso oral.....	25
El carpintero.....	25
Los géneros del interior van por Colombia construyendo paz.....	27
Base de ritmos populares andinos colombianos.....	27
Pájaros cantores.....	30
El bosque.....	33
Travesía musical por los caminos del Llano.....	35
Los cantos de trabajo del Llano: una tradición para salvaguardar.....	35
El cuatro: fundamentos para empezar a tocar.....	39
El sistema por corrío: del gabán al numerao.....	44
La estructura rítmica del joropo: imitación de instrumentos utilizando el cuerpo.....	47
Conozcamos las tradiciones musicales de la región Caribe.....	50
A ritmo de cumbia.....	51
Bullerenguea el senta'ó.....	52
A ritmo de mapalé.....	53
Músicas Caribe-Iberoamericanas (CIAM) y de frontera.....	56
El lenguaje mestizo del Caribe.....	57
Cumbia, ejemplo de convivencia multicultural.....	57
Tambor de mano, pálpito liberto.....	60
Raza y cultura.....	61
Cumbia, matriz americana.....	62

La cumbia	63
Las cantaoras, voz de mi tierra	64
Lengua y oralidad	64
Sonoridades del trópico.....	65
El abuelo son, sus nietos y la salsa	70
La columna vertebral es la clave	73
Pregones de paz.....	75
Músicas urbanas, alternativas e independientes.....	77
Vamos a navegar por las culturas, las artes y los saberes con las músicas urbanas	78
El sabor del <i>rock</i> navegando con <i>La piragua</i>	78
El sabor del <i>reggae</i> con <i>Te conozco</i>	80
El sabor de la balada <i>rock</i>	81
El sabor de la balada <i>rock</i> ternaria.....	82
El sabor de las músicas urbanas	83
Joy! La alegría de la música	86
<i>Move!</i>	86
<i>Yeah!</i>	88
<i>Swing!</i>	89
<i>Blues!</i>	91
<i>Fungal!</i>	93
Vivencia rítmica-corporal-vocal.....	94
¡La música misma siempre tiene la respuesta a todo!.....	95

INTRODUCCIÓN

El Programa Presidencial Sonidos para la Construcción de Paz (PSCP) se presenta como una de las iniciativas culturales más relevantes del actual gobierno. Su importancia no solo radica en la magnitud del programa, sino en el precedente que establece en materia de políticas culturales en el país. Esta estrategia articula tres componentes fundamentales de la agenda nacional: 1) una educación integral y de calidad para niños, niñas y adolescentes; 2) el reconocimiento y fortalecimiento de los saberes artísticos de los territorios como vía para revitalizar el ecosistema cultural; y 3) la generación de espacios y experiencias que promueven una cultura de paz en la sociedad colombiana.

La formulación e implementación del programa ha sido posible gracias al trabajo coordinado entre el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes y actores representativos de los sectores artístico y académico. Esta alianza permitió establecer una visión común para el desarrollo del programa de formación musical más ambicioso en la historia cultural reciente del país. Después de los primeros meses de ejecución, el programa se transforma en Artes para la Paz, con el fin de seguir incidiendo en los procesos de la educación artística, tanto en los establecimientos educativos oficiales como en procesos comunitarios y contextos extraescolares. El programa amplía su cobertura disciplinar a las áreas de danza, literatura y audiovisuales.

La ejecución de este proceso ha sido posible gracias a las alianzas estratégicas impulsadas por el Minculturas. La articulación con el Ministerio de Educación Nacional permitió integrar los propósitos de formación integral con el enfoque de garantía de derechos para niñas, niños y adolescentes, lo que facilitó el acceso coordinado a los establecimientos educativos. Asimismo, debe destacarse la participación de siete universidades públicas: la Universidad del Atlántico, la Universidad Industrial de Santander, la Universidad de Antioquia, la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, la Universidad de Caldas, la Universidad Pedagógica Nacional y la Universidad del Cauca, instituciones responsables de llevar procesos de formación, en el 2024, a más de 1200 establecimientos educativos en 24 departamentos, con lo cual se benefició a más de doscientos mil estudiantes.

En el componente de formación a formadores, la Universidad Pedagógica Nacional desempeñó un papel clave al convocar a los formadores de música y danza vinculados al programa y abrir espacios de cualificación pedagógica orientados al fortalecimiento de sus capacidades y a una mayor incidencia en los contextos sociales y territoriales donde ejercen su labor.

Este documento recoge la estrategia pedagógica del Programa Sonidos para la Construcción de Paz, implementada por la Universidad Pedagógica Nacional, bajo la orientación del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. La propuesta reconoce la diversidad de las prácticas artísticas tanto en su dimensión sonora y danzaria como en sus fundamentos pedagógicos y su vinculación con los territorios. Las formas contemporáneas de construcción de conocimiento en las artes reflejan las múltiples maneras de habitar los cuerpos, producir sonido y movimiento y proyectar un país distinto a partir de la creación y la sensibilidad. Por ello, se hace hincapié en los aportes de estas prácticas a la convivencia y a la construcción de paz.

El objetivo no se limita a la cualificación técnica en la creación artística, sino que se orienta hacia los procesos de transformación de los sujetos que la protagonizan. En este sentido, el papel de los artistas formadores resulta crucial, pues son ellos quienes transitan las aulas, los territorios y las comunidades, aportando a un entramado de experiencias que dan sentido y garantizan el derecho a imaginar y a crear. Se reconoce el compromiso y la dedicación de los formadores que, desde sus contextos, dejan una huella indeleble en los procesos educativos, culturales y comunitarios de la nación.

Finalmente, se invita a los y las artistas formadores(as) del país a incorporar estos materiales en sus prácticas pedagógicas y creativas y a aprovechar su potencial para continuar integrando el arte en los procesos de formación y creación, en coherencia con los propósitos comunes de transformación social y construcción de paz.

Programa Artes para la Paz
Ministerio de las Culturas,
las Artes y los Saberes

PRESENTACIÓN

La Universidad Pedagógica Nacional se une al programa Sonidos Para la Construcción de Paz, aportando en el diseño y la implementación de acciones que sirven de soporte a los actores del programa. A nivel nacional, todos los participantes se esfuerzan por contribuir a la sinergia colectiva generada a partir de esta iniciativa impulsada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

Como parte de estas acciones coordinadas, se desarrollaron tres cartillas que sustentan la estrategia pedagógica del programa. Estas cartillas exponen, de manera clara y estructurada, los elementos constitutivos del proceso educativo y una serie de recursos pedagógicos, culturales y artísticos. El enfoque de estas herramientas no se limita a la transmisión de conocimientos, sino que también fomenta la reflexión crítica y el diálogo intercultural, pilares esenciales para atender la diversidad de las comunidades y valorar sus particularidades y contextos.

Las cartillas son recursos educativos diseñados para promover la participación y el aprendizaje a través de actividades lúdicas y musicales alineadas con los objetivos del programa. Su contenido fue elaborado por el equipo de Expertos Temáticos, quienes aportaron una visión innovadora y una temática articulada con las *dimensiones y lugares de la experiencia* descritos por Portillo Valencia et al. (2023).

Cartilla 1: contiene las rutas de experiencia artística Exploración sensorial en perspectiva interdisciplinar-transdisciplinar y multidisciplinar; Expresiones sonoras de los pueblos originarios y Músicas comunitarias.

Cartilla 2: contiene las rutas de experiencia artística Músicas populares tradicionales; Músicas Caribe-Iberoamericanas (CIAM) y de frontera y Músicas urbanas, alternativas e independientes.



Cartilla 3: contiene las rutas de experiencia artística Músicas vocales y corales; Música sinfónica; Bandas de marcha, batucadas y formatos para el desfile y Músicas de cámara, experimentales y de vanguardia.

Estas cartillas facilitan que los artistas formadores actúen como embajadores del conocimiento en sus comunidades, proporcionándoles herramientas prácticas y metodológicas para implementar actividades orientadas a promover la paz, el respeto y la convivencia armónica entre los distintos actores sociales. Cada cartilla incluye una explicación general de la ruta, a partir de la cual se derivan preguntas orientadoras e ideas fuerza. Después, cada experto introduce su trabajo y concluye con el trazado de una serie de actividades vinculadas a los contenidos específicos de cada ruta.

Invitamos a explorar en profundidad estas cartillas y a convertirlas en herramientas de consulta y apoyo cotidiano. Los materiales están disponibles tanto en formato impreso como digital, a los que se puede acceder a través del siguiente enlace: <https://bellasartes.upn.edu.co/sonidos-para-la-construccion-de-paz/>



Referencias

- Portillo Valencia, M., Linares Rozo, C. y Valencia Rincón, V. (2023). *Programa Sonidos para la Construcción de Paz. Estrategias pedagógicas y metodológicas*. Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes.



Propuesta pedagógica del Programa Sonidos para la Construcción de Paz

Camilo Linares

La estrategia pedagógica del Programa Sonidos para la Construcción de Paz (PSCP) se sustenta en la creación de entornos que articulan el acontecimiento artístico con la práctica colectiva, promoviendo un enfoque holístico en la formación musical y cultural. Esta propuesta pedagógica se organiza en los siguientes tres componentes:

- *Lugares de la experiencia.* Concebidos a partir de la noción de la triada práctica-sujeto-entorno, donde las interacciones entre estos elementos configuran la experiencia educativa y artística.
- *Rutas de experiencias artísticas.* Desplegadas a través de múltiples sistemas de prácticas musicales colectivas, estas rutas buscan fomentar la diversidad expresiva y la participación comunitaria en el proceso formativo.
- *Dimensiones de la experiencia.* Estas emergen del acontecimiento artístico y permiten una comprensión profunda de las dinámicas culturales y emocionales que emergen en el acto creativo compartido.

A continuación, se presenta cada uno de los tres componentes.

Lugares de la experiencia: triada práctica-sujeto-entorno

Acudiendo a la perspectiva situada, la estrategia pedagógica del PSCP encuentra lugar en tres ámbitos de territorio.

Práctica/comunidad de práctica. Es el espacio de creación musical donde las comunidades de práctica interactúan a partir de códigos, saberes, lenguajes, so-

noridades y repertorios que forman sistemas sonoros y generan rutas de experiencias artístico-musicales. La música comunitaria, el conjunto tradicional o popular, el ensamble de jazz, el combo tropical, la orquesta sinfónica, la banda, el coro... son territorios de práctica y rutas de experiencia. La experiencia del canto o instrumental no está aislada de un entorno sonoro y cultural específico; tampoco el participante que toca el llamador en un conjunto de gaitas con un repertorio y rol social ligados a un territorio y una identidad caribe, o toca maracas en un conjunto llanero, o la batería, articulando expresiones y sonoridades que aprende en internet y lleva a su trío de jazz. Como señala Miñana Blasco (1988), no enfrentamos “la música” o “la técnica” en abstracto, sino músicas concretas, procesos pedagógicos que responden a un sistema musical y prácticas cargadas de sentido en lugares y tiempos específicos.

La práctica colectiva trasciende el ámbito íntimo de los músicos y se proyecta socialmente como musicar. Cada práctica o sistema sonoro involucra una trama social compleja, como en el caso de músicas comunitarias que fortalecen conexiones sociales y sanan relaciones. El musicar no se limita a escenarios comunitarios; prácticas en educación musical como las sinfónicas tipo escuela, con redes de músicos, creadores, formadores, padres, administradores y audiencias también expanden y comparten esta experiencia social.

El sujeto

Al ser parte y estar en un lugar —de práctica musical, en la escuela, la familia o en el espacio público— se construye localmente desde percepciones, sensaciones y expresiones “ya que se relaciona el sentimiento con el sentido de pertenencia, cercanía, familiaridad, confianza y reconocimiento” (Ministerio de Cultura, 2021, p. 35).

El cuerpo, como primer territorio de vida, es un espacio biológico, cultural y social que se transforma continuamente a lo largo de la existencia debido a estímulos y experiencias. La música es una de esas fuentes de experiencia, que liga al sujeto simbólicamente con su entorno social y cultural. El desarrollo de una musicalidad críticamente reflexiva activa procesos de subjetivación y el cultivo de un espíritu que, en el encuentro intersubjetivo, se pregunta por el sentido. El territorio-cuerpo demanda una mirada educativa implicada en el cuidado del ser y en el cultivo de las capacidades humanas, para un alumbramiento necesario y en exceso de estesis, de sensibilidad.

El entorno

Constituye el escenario fundamental que da sentimiento de propiedad y arraigo. “Todas aquellas construcciones que conocemos y relacionamos con la identidad, tienen que ver con las construcciones simbólicas de determinado territorio: cómo hablamos, vestimos, comemos, festejamos, o cómo creamos músicas, bailes, representaciones, entre otros” (Ministerio de Cultura, 2021, p. 34). Los territorios culturales locales, de región, de nación, muchas veces se superponen de manera conflictiva, asincrónica y paradójica, fruto de interacciones, luchas y procesos sociales complejos.

Rutas de experiencias artísticas

A continuación, se presentan las rutas de experiencias artísticas que se abordarán en los establecimientos educativos, según su interés, y que están construidas con base en el documento de *Orientaciones curriculares para la Educación Artística y Cultural en la Educación Media y Básica* (Ministerio de Educación Nacional, 2022, pp. 58-69). El concepto, el desarrollo y los alcances de las rutas se abordan con mayor precisión en esta cartilla. En su implementación, el artista formador/sabedor podrá generar diálogos, fusiones entre ellas, ya que no son excluyentes entre sí.

1. Exploración sensorial en perspectiva interdisciplinar-transdisciplinar y multidisciplinar.
2. Expresiones sonoras de los pueblos originarios.

3. Músicas comunitarias.
4. Músicas populares tradicionales.
5. Músicas Caribe-Iberoamericanas (CIAM) y de frontera.
6. Músicas urbanas, alternativas e independientes.
7. Músicas vocales y corales.
8. Música sinfónica.
9. Bandas de marcha, batucadas y formatos para el desfile.
10. Músicas de cámara, experimentales y de vanguardia.

Dimensiones de la experiencia

Las dimensiones de la experiencia hacen referencia a las diversas perspectivas que coexisten y se manifiestan en forma simultánea en el proceso de vivencia musical, integrando aspectos personales, sociales y culturales del sujeto. Cada persona, como ser único y social, vive la música de manera singular, al mismo tiempo que esta la conecta con su entorno, su comunidad y el ecosistema en el que está inmerso. La música, como fenómeno bio-psicosocial y cultural, permite recrear, expresar y compartir emociones, ideas y sentidos de pertenencia. En este marco, las “dimensiones de la experiencia” son las diferentes formas en que se vive, incorpora y comparte el acto musical, guiado por búsquedas sonoras, técnicas y expresivas que fortalecen el lazo social.

Escuchar/apreciar

La dimensión de la escucha en la formación musical parte del reconocimiento de que todo individuo, inmerso en una cultura, tiene una banda sonora personal que lo acompaña. La formación musical debe tomar como base este entorno sonoro y permitir el desarrollo de una escucha consciente y crítica. A medida que el ser humano transita de una escucha irreflexiva a una escucha deliberada, como plantea Lucy Green, se busca que el oyente no solo reciba pasivamente los sonidos, sino que los analice y aprecie activamente. Este proceso abarca la escucha deliberada o voluntaria; la selectiva, que enfoca en elementos específicos; la apreciativa, que introduce juicios subjetivos; la analítica, con cono-

cimientos técnicos, y la empática, que comprende los tonos emotivos en el mensaje.

En este marco, la escucha musical no se limita a identificar elementos sonoros, también implica una comprensión emocional y cultural profunda. Este enfoque pedagógico humanista sostiene que la escucha está influenciada por variables de poder, prejuicios y valores culturales, por lo que es crucial promover una escucha que celebre la diversidad. En lugar de imponer criterios universales sobre lo “correcto” o lo “bello” en la música, se propone reconocer diversas formas de sonido y sus vínculos con territorios y modos de vida para fomentar una convivencia más abierta y consciente. La escucha, entendida como herramienta para dialogar y construir colectivamente, es central en la construcción de paz.

Cantar/tocar

Desde las primeras etapas de vida, la voz y el canto desempeñan un rol fundamental en el desarrollo emocional y cultural del individuo. El intercambio vocal entre el bebé y sus cuidadores no solo establece los primeros lazos afectivos, sino que introduce al ser humano en un universo sonoro que lo acompaña toda la vida. El canto, más allá de su dimensión musical, es clave para el desarrollo personal y social, al permitir a los individuos expresar su identidad, conectar con su entorno cultural y reforzar su autoestima. Además, ayuda a desarrollar habilidades musicales esenciales, como la afinación, el ritmo y la expresividad.

El aprendizaje de un instrumento musical sigue un proceso similar al del canto, se requiere paciencia y práctica para lograr una conexión íntima entre el cuerpo y el instrumento. La música tradicional, en particular, ofrece un enfoque integrador donde los participantes inician con ritmos y avanzan hacia la comprensión melódica y armónica, destacando la interrelación de los elementos sonoros. Esta experiencia sistémica enriquece la comprensión técnica de la música y permite interiorizar la cultura y el paisaje emocional de su comunidad, lo que fomenta la conexión entre música e identidad cultural.

El aprendizaje musical no se reduce al dominio técnico o a la imitación de estilos. Un enfoque reflexivo de musicalidad promueve la comprensión del rol de la música en la vida social y cultural. Conocer los diversos sistemas musicales permite apreciar la diversidad y el rol de cada elemento en la estructura sonora, así promueve valores de equidad, democracia y ciudadanía a través de la práctica musical.

Conocer/Saber

El conocimiento musical se ha desarrollado a partir de dos miradas epistemológicas principales. La primera es el aprendizaje tácito, que ocurre mediante la convivencia y la participación en la comunidad musical. Similar al aprendizaje del lenguaje, se adquiere a través de la exposición a estímulos sonoros y la observación de músicos experimentados, sin una formalización sistemática. Este modelo es flexible, experimental y está regulado por las dinámicas propias de cada tradición musical. La segunda, es el aprendizaje lecto-escrito, basado en un método racional, lógico y sistemático que permite un estudio más organizado y analítico de la música.

En este enfoque de musicalidad críticamente reflexiva, es necesario integrar ambas miradas, reconociendo la riqueza que aportan tanto el conocimiento intuitivo como el sistemático. Además, es esencial que todo aprendizaje musical esté contextualizado, que responda a las necesidades y realidades prácticas de cada entorno. Esto implica revisar constantemente cuáles conocimientos son pertinentes para cada situación, buscando siempre un equilibrio entre la teoría y la práctica en el desarrollo de habilidades musicales ajustadas al contexto.

Explorar/Crear

El enfoque de esta estrategia pedagógica busca explorar cómo la música puede enriquecer la vida de personas y comunidades, promoviendo la justicia social. Resalta la importancia de ver el trabajo musical no solo como aplicación de reglas artísticas, sino como un

campo de investigación para el cambio social. Aunque la tradición de la música académica occidental proporciona herramientas para formar instrumentistas y desarrollar habilidades auditivas, enfrenta el reto de integrar la experiencia musical en la comprensión de relaciones humanas y la construcción de armonía social.

El programa busca capacitar músicos para ensambles exigentes, pero también generar experiencias que ejemplifiquen ciudadanía activa. Esto implica afinar habilidades para negociar en la diversidad, fomentar la escucha y construir espacios de convivencia en contextos culturales complejos. Para lograrlo, propone crear universos sonoros que reflejen las vivencias individuales y el entorno sociocultural de los participantes.

El artista formador desempeña un papel clave al estimular la curiosidad a través de preguntas que invitan a los participantes a explorar su contexto sonoro. Esta exploración puede llevar a la creación de mapas sonoros y producción de piezas colectivas que integren experiencias y conocimientos compartidos, de manera que el aula se convierte en un punto de encuentro donde el saber social de la música se entrelaza con el aprendizaje formal y enriquece el proceso educativo.

Síntesis estrategia pedagógica

Hablar de una estrategia pedagógica implica abordar un concepto que, en su esencia, es abstracto y teórico. Sin embargo, esta solo cobra verdadero sentido cuando se lleva al terreno práctico, donde las ideas se transforman en acciones concretas. La estrategia pedagógica del programa debe trascender el plano conceptual para enraizarse en la realidad cotidiana de los actores involucrados.

Es en la práctica donde se trenza de manera orgánica con los distintos componentes tratados, articulando saberes y experiencias.

Referencias

- Ministerio de Cultura. (2021). *Orientaciones metodológicas para la creación colectiva multi, inter y transdisciplinar*. MinCultura.
- Ministerio de Cultura. (2022). *Orientaciones curriculares para la Educación Artística y Cultural en la Educación Media y Básica*. MinCultura.
- Miñana Blasco, C. (1988). Músicas y métodos pedagógicos: Algunas tesis y sus génesis. *A Contratiempo: revista de música en la cultura* (2), 78-83.



Figura 1. Síntesis de la experiencia pedagógica

Fuente: elaboración propia



1. EXPLORACIÓN SENSORIAL EN PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR – TRANSDISCIPLINAR Y MULTIDISCIPLINAR

Preguntas orientadoras:

1. ¿Cómo puede la exploración sensorial a través de la música y el movimiento contribuir a la autorreflexión y al fortalecimiento de la identidad individual y colectiva en los participantes?

Esta pregunta invita al formador a considerar la música y el cuerpo como territorios de aprendizaje y transformación, permitiendo que cada participante descubra su propia voz y expresión dentro de la comunidad.



2. ¿De qué manera las prácticas lúdicas y el juego musical pueden facilitar la construcción de relaciones de confianza, empatía y resolución de conflictos en contextos de construcción de paz?

Busca orientar al formador en el uso de estrategias que promuevan el trabajo en equipo, la colaboración y la comunicación efectiva a través de actividades participativas y recreativas.

3. ¿Cómo integrar la diversidad de manifestaciones artísticas y expresiones sonoras de los territorios para fortalecer el sentido de pertenencia y promover el reconocimiento intercultural en la comunidad?

Esta pregunta motiva al formador a diseñar experiencias musicales que respeten y valoren los saberes tradicionales, estimulando la creatividad y el diálogo intergeneracional como herramientas para la convivencia y la paz.



IDEAS FUERZA

1. El cuerpo, como territorio de transformación, es clave en la construcción de paz a través de la música y las artes, pues permite habitar el mundo desde la empatía, la solidaridad y la reflexión.
2. La exploración sensorial y el juego, en conexión con la música y lo artístico, generan espacios de encuentro donde la comunidad puede fortalecer el diálogo, la cooperación y la convivencia pacífica.



Músicas populares tradicionales

La Ruta de Experiencia Artística en Músicas Populares Tradicionales se concibe como un espacio para vivir la música como una experiencia social, donde convergen todas las dimensiones del ser en la expresión musical. Estas músicas, como productos de nuestra cultura, ofrecen experiencias sonoras que conectan aspectos individuales, comunitarios y universales, que coinciden con el contexto de cada participante. A través de estas vivencias, se favorecen procesos de aprendizaje entre pares, en los cuales la escucha activa, la interpretación compartida y la posibilidad de tocar junto a otros se convierten en motivaciones clave que enriquecen el proceso musical, lo que permite establecer una estrecha relación con la triada sujeto-entorno-práctica.

Esta ruta se basa en las cuatro dimensiones de la experiencia:

- *Conocer/Saber.* Promueve el conocimiento de ritmos tradicionales de cada región de Colombia y pone en evidencia su valor en la construcción de paz y su capacidad para la expresión individual y colectiva.
- *Apreciar/Escuchar.* Fomenta la escucha activa de las músicas populares tradicionales, reconociendo su diversidad y significado cultural, y fortalece la conexión con la historia de cada territorio.
- *Explorar/Crear.* Invita a la exploración sonora de los instrumentos tradicionales en conjunto con el cuerpo y la voz, estimulando la creación colectiva y la improvisación dentro de los géneros musicales abordados de cada región.
- *Cantar/Tocar.* Fortalece las habilidades musicales adquiridas a través del ejercicio interpretativo de las músicas populares tradicionales en un

ambiente de colaboración y reconocimiento del otro a través de experiencias compartidas como tocar, cantar y bailar.

Esperamos que las experiencias propuestas en estos recursos para el desarrollo del momento pedagógico, así como la manera en que se abordan los ritmos propios de cada región, sean una guía práctica que brinde a los artistas formadores herramientas para enfrentar diferentes procesos de formación, de manera que puedan aprovechar los saberes de los territorios para potenciarlos, cuidarlos y resaltarlos. Además, se ofrecen diferentes niveles de conocimiento adaptables tanto a territorios con infraestructuras adecuadas como a aquellos que carecen de ellas.

Consideramos que las músicas populares tradicionales desempeñan un papel crucial en la construcción de la paz, ya que trascienden la mera producción sonora y se transforman en poderosas experiencias sociales. Este enfoque, que resalta la idea de *musicar*, acuñada por Small (1989), nos invita a ver la música no solo como un producto, sino como una acción compartida. Al participar en actividades como tocar, escuchar, bailar, cantar y crear, los individuos establecen vínculos profundos que fortalecen su sentido de comunidad y promueven habilidades interpersonales como la colaboración, la empatía y el reconocimiento del otro.

**Bienvenidos al recorrido musical guiado por
“La abejita Magda”**

Referencias

- Small, C. (1989). *Música, sociedad y educación*. Alianza Música.

Inicia el viaje de la abejita Magda

Cindy Gómez Gutiérrez

Los recursos para el desarrollo de momentos pedagógico que se presentan a continuación tienen como objetivo incentivar y facilitar procesos de formación musical basados en las músicas populares regionales de Colombia. En estos la expresión, la imaginación, la exploración, la práctica colectiva y la colaboración son elementos fundamentales. Cada uno ha sido diseñado como un montaje musical multinivel, donde todos los participantes pueden interactuar y ser parte de las creaciones y agrupaciones, lo que promueve la identidad cultural y la música como una experiencia artística completa.

Cada recurso para el desarrollo del momento pedagógico se fundamenta en una de las cuatro dimensiones de la experiencia: escuchar/apreciar, cantar/tocar, conocer/saber y explorar/crear (Portillo Valencia et al., 2023). A partir de estas, se proponen actividades que fomentan la interacción y cohesión entre los participantes, reforzando su sentido de pertenencia y su individualidad. Se destaca que cada participante cumple un rol esencial dentro de la creación musical, incluso si todos están ejecutando la misma actividad.

Cada recurso está tejido con una historia o relato, y se espera que los artistas formadores los aborden desde la imaginación, situando las músicas populares regionales en diversos escenarios, donde confluyen las costumbres, las creencias y los ecosistemas de los participantes. No se propone una duración determinada y pueden concluir en cada uno de los pasos; sin embargo, cada uno genera un producto musical colaborativo que pone en práctica todo lo aprendido y vivenciado en una experiencia creativa colectiva. Es importante que, en cada práctica musical, los participantes sientan que han avanzado y que su proceso musical se desarrolla junto con el fortalecimiento de sus habilidades sociales dentro de la comunidad.

Finalmente, se espera que el artista formador elija los recursos para el desarrollo de momentos pedagógicos que mejor se adapten a su comunidad de práctica, comprendiendo cómo fueron creadas para poder proponer los suyos e implementar una dinámica de trabajo personal que se adapte a su entorno, siempre desde la imaginación, el juego, la exploración, la creación y las músicas populares tradicionales del país.

Referencias

- Portillo Valencia, M., Linares Rozo, C. y Valencia Rincón, V. (2023). *Programa Sonidos para la Construcción de Paz. Estrategias pedagógicas y metodológicas*. Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes.



Entretejamos rajaleñas

Descripción

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico se enmarca en la dimensión de la experiencia *explorar/crear*. Se espera que el rajaleña, como expresión tradicional colombiana, enriquezca el universo sonoro de los participantes y que estos puedan jugar con sus elementos dentro de una composición musical.

Durante la experiencia, se ofrecerán melodiosos de rajaleña, que son gestos rítmicos y melódicos distintivos del género.¹ Además, se organizará un pequeño ensamble de percusión que permitirá la participación grupal. Finalmente, bajo la dirección del artista formador, los participantes colaborarán en la creación de la letra y en la combinación de los melodiosos de rajaleña, para conducir a una obra final que refleje su creatividad colectiva.

Si en el lugar de aplicación de la experiencia pedagógica no se cuenta con instrumentos de percusión menor se recomienda emplear “cotidiáfonos”, como botellas con granos de arroz o garbanzo para reemplazar el chucho, esferos con cuadernos argollados para reemplazar el ciempiés, palitos amarrados con cuerda para reemplazar la esterilla, un tubo largo de PVC y baquetas para sustituir el carángano y botellones de agua vacíos para la tambora.

Objetivo

Introducir a los participantes en la creación musical guiada, centrando la atención en el rajaleña, un género musical característico del departamento del Tolima.

Desarrollo

Se busca desarrollar la musicalidad integrando la triada cuerpo-voz-instrumento. A continuación, se presenta una línea de tiempo para llevar a cabo la creación colectiva de un rajaleña:

1. *Escuchar rajaleñas*. Comenzar con una escucha activa de algunos rajaleñas en el aula para familiarizar a los participantes con el género, especialmente si no lo conocen.
2. *Presentación de instrumentos*. Introducir los instrumentos de percusión menor utilizados en la interpretación del rajaleña (imagen 1), destacando su importancia en este género tradicional del Tolima. Se puede contar algún cuento tradicional de esta región, o hacer referencia a alguna festividad para situar los instrumentos y la actividad.



Imagen 1. Instrumentos de percusión menor utilizados en la interpretación del rajaleña

Fuente: elaboración propia

1. En la Cartilla 2 virtual se encuentran melodiosos y scores de rajaleñas.

3. *Interacción rítmica.* Permitir que los participantes interactúen con las bases rítmicas de los instrumentos (carraca, carángano, tambora, ciempiés, marrana, esterilla, chucho), rotando entre ellos para que cada uno experimente con su sonido.
4. *Creación de un ensamble.* Formar un pequeño ensamble de percusión que permita a los participantes explorar y variar las bases rítmicas de acompañamiento. Para ello se proporciona un score de percusión que puede guiar el montaje.
5. *Introducción al estribillo.* Una vez que los participantes hayan interiorizado la parte rítmica, explicar que los rajaleñas incluyen el estribillo melódico característico del “olololelaila” y comenzar a proponer versos que rimen con el octosílabo típico del género.
6. *Composición grupal.* Utilizar los melodiosos sugeridos para buscar, junto a los participantes, versos que configuren la composición colectiva. Se recomienda enfocar la temática en aspectos relevantes que surjan durante la actividad, como personajes de la familia, instrumentos de percusión, o la naturaleza y el medio ambiente o sus propios sentimientos.
7. *Acompañamiento armónico.* El artista formador deberá proporcionar acompañamiento armónico durante la actividad, ayudando a los participantes a encontrar las rimas adecuadas dentro de la estructura octosílabo del rajaleña. Se debe procurar el respeto y la solidaridad dentro de la comunidad de práctica.
8. *Anotación de la letra.* Anotar la letra definitiva en el tablero o en un lugar visible, de modo que todos los participantes puedan cantarla en conjunto.
9. *Incorporación de instrumentos de cuerda.* Si hay participantes que pueden tocar instrumentos de cuerda pulsada (tiple, guitarra, requinto, ukelele, charango, cuatro, bajo, etc.), enseñarles

un círculo armónico básico para que apoyen la parte armónica y brinden equilibrio a la comunidad de práctica.

10. *Ensamble final.* Pedir a los participantes que canten y toquen el rajaleña compuesta entre la comunidad de práctica, ya sea con instrumentos de cuerda pulsada y voz o con instrumentos de percusión y voz.

Vibraciones ancestrales: exploremos el sanjuanito

Descripción

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico enfocado hacia la creación se centra en las dimensiones de la experiencia *cantar/tocar y explorar/crear*, utilizando como eje principal el género musical sanjuanito, compartido entre el sur de los Andes colombianos y Ecuador. Debido a su estructura repetitiva y su carácter festivo, este es ideal para fomentar la interacción y la creación musical comunitaria.

A través de diversas actividades de exploración y creación, los participantes podrán componer un sanjuanito empleando la escala menor. Para lograr esto, es esencial comprender la estructura básica del género, sus armonías, bases rítmicas y el carácter festivo y comunitario propio de los pueblos indígenas del sur de Colombia.

El desarrollo contará con las bases rítmicas típicas del sanjuanito, un estribillo en modo menor, la guía de la forma típica del género y círculos armónicos que facilitarán la creación colectiva de las estrofas. Esta experiencia pretende fomentar la posibilidad de creación y ser un ejercicio de “toque y cante” en correspondencia con el contexto del género, en donde todos los músicos tocan y cantan dentro de la agrupación musical.

Se espera incluir el uso de la voz y los instrumentos tradicionales del sanjuanito, como zampoñas, quenás, charango, guitarra, violín, mandolinas, bombo, percusión menor y bajo eléctrico, entre otros. Sin embargo, la acti-

vidad puede adaptarse para incluir instrumentos sinfónicos, tradicionales de otras culturas, o incluso no convencionales, siempre que se incorpore el uso de la voz.

Objetivo

Propiciar la creación musical a través de la exploración colectiva en composición de un sanjuanito, empleando conceptos como la escala menor y comprendiendo la estructura armónica y las bases rítmicas del género.

Desarrollo

Se pretende desarrollar en los participantes la habilidad de cantar y tocar, integrando la triada voz-cuerpo-instrumento a través de ejercicios de creación colectiva sobre el género sanjuanito.

1. *Introducción al sanjuanito.* Reconocer el sanjuanito como una expresión cultural tradicional



Imagen 2. Instrumentos utilizados en la interpretación del sanjuanito

Fuente: elaboración propia

3. *Ejercicios corporales y vocales:* Una vez contextualizados en el San Juanito, proponer ejercicios de trabajo corporal y/o vocal que incorporen los patrones rítmicos característicos del género. Comenzar con el bombo e ir añadiendo células rítmicas en forma de "loop". Permitir que los participantes creen sus propias fórmulas rítmicas y que los demás las imiten en conjunto. Para ello, el artista formador puede usar el cuadro de análisis de recurrencia rítmica con las células básicas del San Juanito.²
4. *Integración de Melodía y Ritmo:* Una vez que los participantes dominen las células rítmicas, introducir la melodía de un San Juanito tradicional, manteniendo la base rítmica en las palmas o en un instrumento de percusión. Se sugieren los San Juanitos: *Amores hallarás*, *Corazón equivocado* o *Camba Cusa*. El artista formador debe proporcionar el acompañamiento armónico adecuado mientras los participantes cantan.
5. *Acompañamiento con Instrumentos de Cuerda:* Si se dispone de instrumentos de cuerda pulsada, comenzar a trabajar el ritmo del acompa-

2. En la Cartilla 2 virtual se encuentran bases de guitarra, bombo, estribillo, círculos armónicos sugeridos y cuadro de células rítmicas.

ñamiento rítmico-armónico utilizando la onomatopeya “cuero de culebra”, enfatizando la coordinación de los movimientos ascendentes y descendentes de la mano junto a los sonidos apagados.

6. *Memorización del Estribillo:* Una vez que los participantes logren coordinar la base rítmica y cantar, es momento de introducir el estribillo instrumental del San Juanito para que todos lo memoricen. Se recomienda enseñar la melodía utilizando los nombres de las notas y señalar-

do la dirección del sonido con la mano. Aquellos participantes que dominen un instrumento pueden tocar la melodía del estribillo en el mismo ya que conocen los nombres de las notas.

7. *Conexión con el Baile:* Al ser un género danzado, es fundamental explicar la forma musical del San Juanito en relación con su coreografía. Proporcionar el cuadro que representa gráficamente la forma básica del San Juanito. Si se cuenta con posibilidad se puede proyectar algún video donde se muestre la danza de San Juanito.

Estribillo	A	Estribillo	A	Estribillo	B*	Estribillo	A	Estribillo	B	Estribillo	A	Estribillo
	im		im		VI		im		VI		im	

* La parte B siempre empieza por el VI grado mayor de la tonalidad menor.

Imagen 3. Forma musical básica del sanjuanito

Fuente: elaboración propia.

8. *Creación de letras.* Una vez interiorizado el estribillo junto a la base rítmica, proponer la creación de dos letras que sigan el círculo armónico, centrándose en la temática del cuidado y reconocimiento de los pueblos indígenas. Formar grupos para crear estrofas que luego se compartirán para definir las partes A y B del sanjuanito.
9. *Ensamble final.* Finalmente, integrar el estribillo instrumental a las partes A y B. Cada participante cantará las estrofas mientras ejecuta una de las células rítmicas en un instrumento de percusión. En todo momento se debe seguir manteniendo el acompañamiento armónico del artista formador para asegurar la afinación y entonación.
10. *Reflexión colectiva.* Es momento de conversar sobre las experiencias vividas a lo largo de este toque y cante de creación colectiva donde se resalta la importancia de los pueblos indígenas y de sus tradiciones a través de la danza y la música.

Ecos nariñenses: exploración sobre el son sureño

Descripción

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico se centrará en el son sureño, considerado el género nariñense más representativo del territorio. También conocido como bambuco sureño, el son sureño es fundamental para la cultura nariñense y se destaca como uno de los géneros más interpretados por los campesinos. Además, es un digno representante del Carnaval de Negros y Blancos y de diversas festividades campesinas en el ecosistema del sur del país.

A pesar de que algunos músicos puedan clasificar el son sureño simplemente como un bambuco, este género cuenta con características distintivas que los nariñenses pueden reconocer en cualquier contexto. Su carácter festivo, alegre y contagioso lo convierte en un símbolo vivo de identidad en el sur de Colombia, siendo interpretado por una amplia variedad de agrupaciones que lo mantienen vigente y lo promueven entre las nuevas generaciones.

Objetivo

Establecer conexiones entre el son sureño y otros estilos de bambuco, reafirmando su posición como género representativo del ecosistema sur del país.

Desarrollo

Durante las sesiones, la voz será el vehículo principal para la exploración sonora, lo que permitirá a los participantes ejecutar las bases rítmicas típicas del son sureño. Además, se fomentará la creación de un ensamble vocal que permita experimentar y reinterpretar este género, enriqueciendo la comprensión y el aprecio por su riqueza cultural. A través de esta iniciativa se busca no solo preservar el son sureño, sino también fortalecer el sentido de comunidad y pertenencia que este género despierta, invitando a todos a ser parte de esta celebración musical.

En esta experiencia pedagógica, se trabajará principalmente con voces e instrumentos de percusión que forman parte del formato tradicional del son sureño, como platillos, guasá, bombos y redoblantes, entre otros. Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico está diseñado dentro de la dimensión de la experiencia cantar/tocar, con el objetivo de conocer, interiorizar y difundir el género nariñense del son sureño o bambuco sureño.

El son sureño se caracteriza por su bimetría constante de 6/8 y 3/4. Por lo tanto, se propone una experiencia que utiliza la voz y la percusión como herramientas para interiorizar el género y comprender la bimetría presente en muchos géneros colombianos.

1. *Contextualización del son sureño.* Se iniciará con una breve introducción al género, utilizando como referencia el “sombrero de paja toquilla” o jipijapa, típico de Nariño. Se preguntará a los participantes si lo han visto, proyectando una imagen de este. Se plantearán preguntas como ¿De qué parte de Colombia creen que es este sombrero? ¿De qué está hecho? ¿Para qué se utiliza?

2. *Historia del sombrero.* Una vez presentado el sombrero, se narrará la *Leyenda del sombrero de paja*. A partir de esta historia, se introducirán elementos de la cultura nariñense, como el cuy, el volcán Galeras, las quenás, las zampoñas, el charango, el hornado, el Carnaval de Negros y Blancos, y, por supuesto, el son sureño, que es la melodía que interpreta el músico protagonista de la leyenda.

La leyenda del sombrero de paja

Se dice que, en los campos de Nariño, un joven músico se enamoró de una hermosa campesina que bailaba al ritmo del son sureño. Cada tarde, él tocaba su guitarra, mientras ella danzaba con gracia. El sonido de la guitarra se mezclaba con el murmullo de los ríos y el canto de las aves.

Un día, el joven decidió hacerle un sombrero de paja, símbolo de su amor y respeto por la tradición. Mientras lo tejía, cantaba canciones del son sureño, impregnando cada trazo con su cariño. Cuando terminó, se lo entregó a la joven, quien se lo puso y, al instante, comenzó a bailar con más alegría y energía.

La leyenda dice que, desde entonces, cada vez que se escucha el son sureño, se puede sentir la esencia de su amor, y el sombrero de paja lleva consigo la historia de sus danzas y melodías, uniendo a las generaciones en la celebración de la cultura nariñense.

3. *Presentación rítmica inicial.* Se presentará la base rítmica del son sureño mediante la onomatopeya típica de Nariño: “tiringuis tinguis” (imagen 4). Los participantes se animarán a decirlo con la voz, imaginando cómo suena en los instrumentos de percusión. Invítelos a ejecutarla con sus manos o voces, variando entre solo “tinguis” o solo “tiringuis”.

En esta experiencia musical, se trabajará principalmente con voces e instrumentos de percusión que forman parte del formato tradicional del son sureño, como platillos, guasá, bombos y redoblantes, entre otros. La

actividad está diseñada dentro de la dimensión de la experiencia cantar/tocar, con el objetivo de conocer, interiorizar y difundir el género nariñense del son sureño o bambuco sureño. Este se caracteriza por su bimetría constante de 6/8 y 3/4. Por lo tanto, se propone utilizar la voz y la percusión como herramientas para interiorizar el género y comprender la bimetría presente en muchos géneros colombianos.

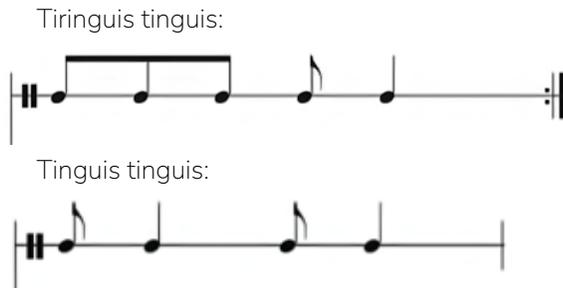


Imagen 4. Base rítmica del son sureño
Fuente: elaboración propia.

4. *Ejercicio con el bombo.* A continuación, se ejecutará una línea de bombo (imagen 5) que repetirá “tum tum tum”, mientras el resto de la comunidad de práctica continúa con “tiringuis tinguís”, utilizando movimientos corporales o vocales, o una combinación de ambos.



Imagen 5. Línea de bombo en el son sureño
Fuente: elaboración propia.

5. *Bimetría del son sureño.* Se pedirá a los participantes que realicen la onomatopeya que representa la bimetría del son sureño (imagen 6) de la siguiente manera: “tum tum tum tiringuis tinguís”.

Bimetría del son sureño.



Imagen 6. Bimetría del son sureño
Fuente: elaboración propia.

6. *Presentación de instrumentos de viento.* Es momento de introducir la quena, las zampoñas, los pincullos y otros instrumentos de viento del ecosistema andino del sur. Se escuchará su sonido y se alentará a los participantes a imitarlo con la voz. Por ser instrumentos melódicos, sugiera usar sonidos con /f/, /s/, /o/, entre otros, que emulen los timbres de los instrumentos.
7. *Ejecutar bases rítmicas y cantar.* Los participantes podrán ejecutar las bases rítmicas con onomatopeyas mientras otros cantan las melodías de *La guaneña* o *Son sureño* de Tomás Burbano, ya sea con letra o imitando la melodía utilizando sílabas. Si el artista formador desea componer algunos versos con los participantes, se le recomienda emplear el círculo armónico básico del son sureño, que se compone de la siguiente manera en tonalidad menor:

i – III – VI – V7

Donde es importante resaltar el uso del III y el VI por ser parte de la sonoridad característica del género. Se puede tocar en la tonalidad en la que convenga.

8. *Distribución de instrumentos rítmicos.* Finalmente, se repartirán los instrumentos de la sección rítmica que configuran los formatos nariñenses: platillo, triángulo o campana, bombo de marcha o bombo andino, guasá o güiro metálico. Cada instrumento ejecutará su base rítmica simple mientras los demás cantan la melodía de algún son sureño sugerido. El artista formador podrá realizar el acompañamiento rítmico-armónico para mantener la tonalidad y afianzar la afinación.

Cuerdas que trovan

Descripción

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico se fundamenta en la dimensión de la experiencia *cantar/tocar* dentro de la trova paisa, género musical representativo de los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío y Risaralda. Este género, con sus melodías sencillas y jocosas, acompañadas de un ritmo alegre y festivo, es ideal para desarrollar una actividad amena donde se conjuguen la creación, el canto, las vivencias y la música.

La trova paisa se acompaña principalmente con instrumentos como tiple, guitarra y requinto. Por lo general, se canta en parejas que improvisan sus trovas sobre un acompañamiento musical simple. Dentro del género, existen varias clasificaciones, como la *trova simple*, *dobletizada* y *poética*. Además, hay distintos estilos de interpretación, entre los que se destacan el *sencillo*, el *ratoneo* y el *contrapunteo*, siendo estos últimos los más difundidos en la región. Las trovas pueden ser tanto improvisadas como preparadas, dependiendo del contexto.

Todas las trovas están compuestas por versos octosílabos. Una *trova simple* consta de cuatro versos en los que riman el segundo y el cuarto. En cambio, una *trova doblada* está compuesta por ocho versos, donde riman los versos pares (segundo y cuarto, sexto y octavo).³ En cuanto a las modalidades, el *contrapunteo* es un estilo de interpretación en el que un trovador responde al otro, mientras que el *ratoneo* implica que un trovador inicia con los dos primeros versos y el otro completa el tercero y el cuarto, basándose en lo creado por el primero.

El acompañamiento rítmico-armónico de la trova ha sido ampliamente difundido y es sencillo, lo que facilita la tarea de tocar y cantar. En la trova antioqueña se da mayor prelación al texto de la rima que al acompañamiento musical, lo que resalta la importancia de esta. En este recurso para el desarrollo del momento pedagógico se pretende que los participantes creen di-

versas trovas con distintas temáticas, para ello se les brinda la oportunidad de explorar a través de la rima y desarrollar sus habilidades para cantar y tocar.

Objetivo

Explorar la creatividad musical en la trova paisa mediante el canto, la improvisación y la creación colectiva, desarrollando habilidades en la rima, el ritmo y el acompañamiento propias del género.

Desarrollo

Para esta experiencia pedagógica, se trabajará principalmente con instrumentos de cuerda pulsada, como tiple, guitarra, cuatro y ukelele, que ejecutarán los acordes, y con las voces que realizarán la creación de las rimas. Se crearán trovas sencillas en 2/4 y dobladas en 6/8, aprovechando su versatilidad en el acompañamiento ritmo-armónico.

1. *Introducción a la trova paisa.* Se presentará una introducción al género, donde se podrán escuchar ejemplos musicales. Se invitará a los participantes a comentar lo que escuchan, identificando los instrumentos que intervienen y las temáticas de la trova. Se recomienda preguntarles si han visto el programa *Sábados Felices*; si lo conocen, se pueden mostrar ejemplos de este programa de televisión para motivarlos a participar en la trova paisa.
2. *Acompañamiento en cuerdas pulsadas.* Es fundamental que cada participante conozca el acompañamiento en cuerdas pulsadas del género. Se puede usar el ritmo de trova sencilla en 2/4, utilizando únicamente la tónica y la dominante para facilitar la disociación.
3. *Apoyo y revisión del artista formador.* El artista formador debe recorrer los espacios donde están los participantes para asegurarse de que están ejecutando correctamente y colocando las posiciones de los acordes adecuadas. Se

3. En la Cartilla 2 virtual se encuentran las bases rítmicas de la trova simple y doblada

adjuntan los ritmos de trova simple y dobletiada para trabajar con los participantes la que se considere más adecuada según su nivel.⁴

4. *Gramática de la rima.* Es el momento de explicarles, desde la gramática del español, qué son las rimas y los versos octosílabos. Se recomienda escribir algunos versos en el tablero, indicando que riman los versos pares. Algunas de las trovas escuchadas en el recurso para el desarrollo del momento pedagógico se pueden escribir en el tablero para mostrar visualmente la rima. Esto permitirá que los participantes se den cuenta de que en la rima reside el sonido musical de la trova paisa. Se puede cantar con ellos algunas de las trovas analizadas para que comprendan mejor.
5. *Tarjetas de improvisación.* Se recomienda crear tarjetas que contengan palabras o imágenes de diferentes objetos, paisajes y conceptos. Cada participante tomará dos o tres tarjetas al azar y deberá improvisar una rima que incluya esas palabras. Es recomendable empezar por trovas simples, ya que tienen únicamente cuatro versos en los que riman los versos pares, y su acompañamiento ya fue trabajado.
6. *Trovas en grupos.* Se formarán grupos de dos o máximo tres participantes, quienes compartirán sus trovas y mostrarán sus tarjetas. Se podrán rotar las tarjetas para que tengan que improvisar nuevas trovas con diferentes palabras. Es imprescindible que los participantes de cada grupo vayan ejecutando el acompañamiento mientras crean sus trovas, y el artista formador

deberá visitarlos para escuchar las rimas y corregir el acompañamiento.

7. *Cadena de rimas.* Una vez que cada grupo haya interactuado con las tarjetas y creado rimas individuales, se unirán en círculos para realizar una cadena de rimas sobre un tema específico (por ejemplo: paisajes, el colegio, la naturaleza, las costumbres del hogar, etc.). Cada participante creará un verso y el siguiente continuará la cadena. Esta actividad fomenta la participación y la escucha colectiva.
8. *Ritmo de trovas dobletiadas.* Finalmente, se comenzarán a trabajar trovas dobletiadas, dependiendo del dominio que hayan alcanzado los participantes. Recuerden que la trova paisa dobletiada para este ejercicio va en compás de 6/8, por ende, es necesario explicar el ritmo del acompañamiento de esta. Al ser trovas más largas, se deben tejer rimas más complejas, y cada participante tardará más en crearlas y en coordinar su ejecución.
9. *Creación de versos dobles.* Una vez que los participantes dominen el ritmo de la trova dobletiada en sus instrumentos de cuerda, se pueden repartir nuevamente tarjetas para que creen sus versos dobles en grupos de dos o máximo tres. Pueden anotarlos y analizarlos para estudiar las palabras de la rima.
10. *Estilo de ratoneo o contrapunteo.* Finalmente, si se detecta que los participantes han logrado dominar la disociación entre cantar y tocar, se puede incluir el estilo de ratoneo o contrapunteo para enriquecer la actividad con rima sencilla o dobletiada según la comunidad de práctica.

4. En la Cartilla 2 virtual se encuentran las partituras de referencia.



Suenan los tambores, la marimba y la chirimía

Diego A. Lozano Castiblanco

Los recursos para el desarrollo del momento pedagógico de músicas del Pacífico buscan la comprensión de los formatos musicales tradicionales de la región, conformada por los ejes sur y norte, donde mayoritariamente habitan comunidades afrodescendientes, que recibieron influencias europeas en cantos, ritmos, vestimentas, religión e instrumentos.

Desde el eje sur se realizará un acercamiento al conjunto de marimba y cantos tradicionales, a partir de los ritmos del currulao y la juga de laboreo, que organológicamente están conformados por la marimba de chonta, el cununo macho, el cununo hembra, los bombos y guasás. Estos ritmos representan las prácticas culturales de las comunidades afrocolombianas asentadas en los departamentos del Valle del Cauca, Nariño y Cauca. El currulao, con la canción de la *Madremonte*, adaptación del mito literario que lleva el mismo nombre, promueve la creatividad corporal y la conformación de ensambles musicales. Por otro lado, *La Danza de la batea*, a ritmo de juga de laboreo, relata las actividades de nuestros campesinos a orillas de los ríos (Lozano, 2021).

En el eje norte, conformado por el departamento del Chocó, se presentan dos propuestas para el reconocimiento de la voz desde la importancia del juego y la ronda, a partir de las canciones *Donaldo Donaldito* y *El carpintero*, interpretadas con el formato de chirimía chochoana, conformada por el clarinete, el bombardino, el redoblante, la tambora y los platillos, se acerca a los participantes al bunde saporondón, ritmo que recoge la importancia de los sabedores de la región y sus aportes a la reconstrucción de los valores culturales (Lozano, 2011).

Referencias

- Lozano, D. (2011). *Monografía de los ritmos cortesanos del Chocó. Una mirada a su folclore* [Tesis de pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Lozano, D. (2021). *El Encuentro de Saberes Artísticos del Pacífico Donaldo Lozano Mena* [Tesis de maestría]. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.

Donaldo Donaldito⁵



Descripción

Donaldo Donaldito es una canción que reconoce a quien fue el cultor, maestro y folclorista chochoano Donaldo Lozano, y la importancia de su legado basado en el amor y la alegría en la transmisión de enseñanzas y

5. En la Cartilla 2 virtual se encuentran la partitura y la letra de *Donaldo Donaldito*.

conocimientos a cientos de alumnos durante cincuenta y tres años (Lozano, 2021). Esta composición, en ritmo de bunde saporondón, fue compuesta en la ciudad de Bogotá por su hijo, el maestro Diego Lozano Castiblanco. La versión original está compuesta para formato de chirimía chocoana, pero se puede acomodar a contextos como conjunto de marimba a ritmo de bunde, conjunto de violines caucanos, formato Orff, arreglos para bandas y orquestas sinfónicas.

Objetivo

Brindar, a las personas que se acercan a nuevos repertorios, la facilidad de memorizar, disfrutar e interpretar esta melodía, para la que se sugiere acentuar los primeros tiempos del compás con pañuelos blanco hacia el frente, asimilando el paso básico del ritmo de bunde de adoración, en el Pacífico sur, o gualí, en el contexto chocoano.

Desarrollo

Esta canción se puede adaptar a formatos de chirimía chocoana, conjunto de marimba o violines caucanos hablando desde las músicas tradicionales. Esta actividad puede realizarse en varios momentos pedagógicos.

El primer momento, de aprendizaje de la melodía y la letra de la canción. Otro momento para aprender a bailar el bunde de adoración con el uso de pañuelos, o también se puede aprender la canción con el uso de pañuelo durante su interpretación. En otro se puede enseñar el ritmo de bunde saporondón en instrumentos de percusión (tambora, redoblante y platillos) para esta actividad.

Finalmente, se realiza el ensamble de la letra con la percusión teniendo en cuenta el mambo ya que se puede hacer con instrumentos melódicos o la voz utilizando onomatopeyas o frases o arengas alusivas a la construcción de paz, ejemplo: “quiero paz” “quiero amor” “siempre reconciliación” “la igualdad” “y la unión” “resiliencia y comprensión”.

La danza de la batea⁶

Descripción

Las jugas son uno de los ritmos tradicionales de la región del Pacífico colombiano, eje suroccidental, que viene del término *jugar*. Por ende, sus planimetrías se deben realizar en círculos en los cuales el hombre se ubica detrás de la mujer, bailando el paso básico del currulao con relación al uso del pañuelo, y desplazamiento en 3/4 en compás de 6/8 o técnicamente de negras en 6/8 (Lozano, 2021).

La danza de la batea es una creación que tiene dos versiones en Buenaventura, y en el Chocó está la versión del maestro Donald Lozano (Lozano, 2011). Este tipo de danza y música se denominan juga de laboreo, puesto que relata las tareas del trabajo en el campo.

Objetivo

Mostrar, por medio de los movimientos corporales, las actividades propias de las comunidades afrocolombianas a orillas de los ríos, donde las mujeres realizan labores como el lavado del oro, mientras los hombres pican las piedras en las minas de oro y platino.

Desarrollo

El artista formador canta la letra y melodía de la canción mientras va realizando acciones como lavado del oro con bateas de madera. Nuevamente se repite la canción haciendo movimientos de picada de las piedras con un palo de madera.

Al hacer las acciones de trabajo de minería artesanal, la comunidad de práctica debe ir haciendo los mismos movimientos y cantando la canción después de varias repeticiones.

Posteriormente, se explican los patrones rítmicos del ritmo de juga de laboreo en los instrumentos de

6. En la Cartilla 2 virtual se encuentra la partitura de *La danza de la batea*.

cununos, bombo y guasás con onomatopeyas de la siguiente forma:

Cununo macho: *Por qué, por qué*
 Cununo hembra: *Sh, pedagógica, sh pedagógica*
 Guasá: *chi chi, chi chi*
 Guasá 2: *plan plan plan*
 Bombo: *Un bambuquito.*

Acto seguido, se realiza el ensamble de percusión y luego se suma la letra. Para el montaje final se seleccionan personajes:

Jacinto: mira a las negras lavando el oro hasta que le da un patatús en el piso, en el momento de entonar la parte B.

Cuando se canta “al ver que todas las negras bailaban con son profundo”, las mujeres lavan el oro con las bateas

En el coro: “a bailar la danza de la batea”, los hombres pican y las mujeres lavan, mientras *Jacinto* da vueltas en el centro.

La madremonete, el mito como proceso oral⁷

Descripción

La madremonete es un mito colombiano, que en el Pacífico se utiliza para asustar a los niños, con fin conductista, manteniendo patrones de comportamiento ideal. Por ello, para el compositor sus actos fueron el motor para ser plasmados en canción a ritmo de currulao. Con esta canción se puede hacer un ensamble en el conjunto tradicional de marimba y la personificación del personaje.

Objetivo

Establecer una conexión entre los saberes orales, cómo el folclor literario y las expresiones culturales de los territorios, transmitidos de generación en generación.

Desarrollo

En el primer momento el artista formador explicará la ubicación geográfica, el contexto regional y formato musical, enseñando la forma de interpretar técnicamente e implicando el patrón rítmico de los cununos, los bombos y los guasás, produciendo el ensamble percusivo.

En otro momento se enseñará la canción de La madremonete, promoviendo movimientos corporales asociados a la letra, como por ejemplo: “corre, corre, corre la madremonete”, haciendo alusión a la acción de escaparse de forma asustada del personaje principal.

Finalmente, en otro momento se hace el ensamble de percusión a ritmo de currulao con la letra de la canción de La madremonete.

El carpintero⁸

Descripción

La ronda y el juego ofrecen una oportunidad de generar procesos creativos, de aprendizaje por medio de la asignación de roles, normas del juego, el ritmo como elemento fundamental, al igual que la voz entonada o recitada. El carpintero es una ronda a ritmo de bunde-saporondón de la zona del Chocó, en el que los niños por medio del cuerpo realizan actividades descritas por el texto de la canción y se reconoce la labor del carpintero de oficio.

Objetivo

Generar procesos de acercamiento a temáticas específicas en un tema determinado por medio de la práctica como lugar de construcción de experiencias y significados. En este caso, el recurso para el desarrollo del momento pedagógico reconoce los diferentes ritmos que hacen parte del acervo tradicional desde la mirada música, voz y cuerpo.

7. En la Cartilla 2 virtual se encuentran la partitura y la letra de *La madremonete*.

8. En la Cartilla 2 virtual se encuentran la partitura y la letra de *El carpintero*.

Desarrollo

Secuencia 1

En el primer momento, el artista formador ubica a los participantes en un grupo grande, con el fin de presentar la letra de la canción. En este momento el artista formador canta la primera estrofa, con el fin de que los participantes, siguiendo sus instrucciones, realicen acciones corporales según el texto entonado. Esto ayuda a que por medio de las acciones corporales también se pueda ir realizando la entonación de la estrofa por parte del grupo.

En el segundo momento, el artista formador canta junto al grupo la letra de la estrofa con las acciones en círculo, mientras todos miran al centro.

Posteriormente, se presenta el coro para repetirlo y realizar libre expresión con códigos según la letra. Ejemplo: “ay, el cuerpo le daba como una anguila / ay, meneaba, menaba la rabadilla”, momento en el que los participantes mueven la cintura con movimientos ondulatorios.

Secuencia 2

Se repite la secuencia 1 con la segunda estrofa, produciendo otro tipo de movimientos según la letra. Esto posibilita a los participantes procesos creativos desde la escucha.

Secuencia 3

Se repite la secuencia 1 con la tercera estrofa, con la particularidad de que cuando se va cantando la estrofa los participantes se agarran de las manos y hacen un breve trote marcando el pulso en grupo hacia la derecha y, en el cambio de frase, hacia la izquierda.

En la parte del coro, que cambia a: “este si es el alambre que me va a enganchar”, se puede hacer un juego en parejas en el que se enganchan los brazos con el compañero, primero con los brazos derechos y luego con los izquierdos.

En caso de hacer la actividad con todo el grupo, se enganchan brazos derechos con el compañero, giran con su compañero una vuelta completa para encontrarse con otro compañero y enganchar los brazos izquierdos, giran con el nuevo compañero para encontrarse con uno nuevo y engancharse con brazos derechos y así hasta llegar con una pareja inicial.

Referencias

- Lozano, D. (2011). *Monografía de los ritmos cortesanos del Chocó. Una mirada a su folclore* (Tesis de pregrado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.
- Lozano, D. (2021). *I Encuentro de Saberes Artísticos del Pacífico* Donald Lozano Mena. (Tesis de maestría). Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.



Los géneros del interior van por Colombia construyendo paz

Diego Otero

Estimado artista formador, en las siguientes páginas encontrará una serie de recursos para el desarrollo del momento pedagógico, los cuales tienen como objetivo, brindar herramientas, a través de una práctica musical, que contribuya a procesos de formación pensados desde las músicas tradicionales populares del interior del país, que propician, además de espacios de enseñanza y aprendizaje, una convivencia sana, a partir del reconocimiento del entorno, así como del respeto por todos los seres que en este convergen.

A partir de estos recursos para el desarrollo del momento pedagógico, podrá diseñar todo un proceso de formación musical que irá gradualmente aumentando su complejidad, que no se limita a la apropiación de conceptos técnicos o teóricos de la música, sino que permiten vivir una experiencia centrada en el reconocimiento de la triada cuerpo-voz-instrumento, a través de actividades creadas para trabajar en grupo, reconociéndonos como seres importantes para una comunidad, compartiendo saberes, cantando, tocando y creando nuevas formas de aprender, entender y apreciar nuestras músicas tradicionales populares colombianas.

Aquí se proponen ejercicios que se pueden adaptar según sean las necesidades de cada sector, y van desde lo más básico, como conceptos de ritmo y trabajo del cuerpo y la voz, hasta lo más complejo, que tiene que ver con el montaje de repertorios vocales e instrumentales, pasando por algunos de motricidad y direccionalidad, entrenamiento auditivo, trabajo ritmo-armónico y melódico. Siempre se busca estimular, a través de nuestras músicas tradicionales colombianas, la creatividad, la escucha asertiva, el respeto, la identidad, el amor y la empatía a través de la construcción colectiva entre sus participantes.

Base de ritmos populares andinos colombianos

Descripción

En este recurso usaremos símbolos, como flechas y líneas, necesitaremos instrumentos de cuerda pulsada, como tiple, guitarra, requinto, o percusión menor como guacharaca, esterilla, quiribillos y tambora. En los instrumentos de cuerda pulsada, estos ejercicios se ejecutarán solo con la mano derecha, para el caso de los diestros, o con la izquierda, para los zurdos.

Serán ejercicios de rasgueos, que no requieren de movimientos de mucha precisión, sino al contrario, se trata de dejar que la mano ejecute movimientos amplios contra las cuerdas para que gradualmente se vayan nivelando la distancia y la fuerza adecuada para ejecutar de manera eficiente el movimiento. En el caso de los instrumentos de percusión, solo se deben seguir las indicaciones de direccionalidad y ritmo con el instrumento correspondiente.⁹

Objetivo

Acercar a los participantes a ritmos andino-colombianos como el vals, la guabina, el pasillo, la danza y la rumba campesina, con el fin de ejecutarlos con el cuerpo y con el instrumento.

Desarrollo

Lo que buscamos con estos ejercicios es tener una primera noción rítmica de algunos ritmos populares que serán material de estudio más profundo en futuros momentos pedagógicos cuando trabajemos ensambles vocales e instrumentales.

9. Para quienes vayan a usar instrumentos de cuerda pulsada, se recomienda el uso del *pick*, plectro, plumilla o púa para ejecutar los rasgueos.

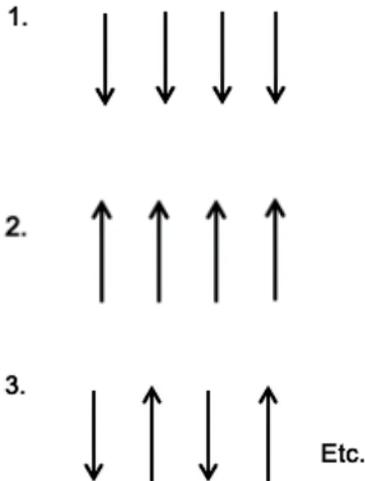
A continuación, se muestran las diferentes variantes de movimiento.

Movimientos abiertos



Con estos dos movimientos se pueden hacer ejercicios a dos, tres y cuatro tiempos, todos desde el principio tratando de llevar un ritmo constante.

Ejemplo:



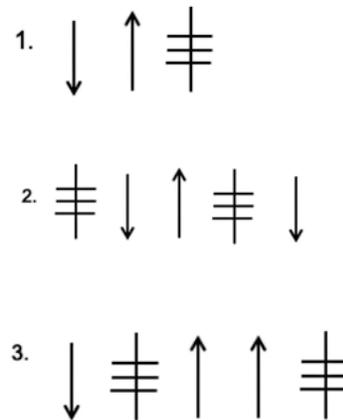
Movimientos apagados

Como su nombre lo indica, se realizan apagando las cuerdas. Este movimiento debe hacerse con la parte interna de la mano, sin que esta cambie su forma (mano cerrada); lo ideal es combinarlo, ya sea antes o después de un movimiento abierto. Este tipo de movimiento funcionará como un golpe percusivo, que será más evidente en conjunto con los instrumentos de percusión, la idea es que se emita un sonido al momento que se golpeen las cuerdas para apagarlas y con los instrumentos de percusión se hace un golpe más "seco". Se ilustra así:



Al igual que con los anteriores movimientos, se pueden realizar diferentes combinaciones para generar patrones rítmicos.

Ejemplo:



Con los movimientos descritos, los participantes pueden crear sus propias secuencias para que todos los interpreten en su comunidad de práctica.

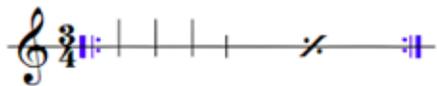
2. *Ejecución.* Para explicar con mayor claridad y de forma didáctica los ritmos populares que habíamos mencionado, y que sea fácil interiorizarlos, lo haremos usando palabras o frases claves cuyas sílabas y acentos prosódicos coincidan con los acentos propios de cada ritmo que queremos ejecutar.
3. *Interpretación.* La imagen 7 muestra los ritmos con las flechas y palabras correspondientes (que es como los participantes lo leerán), y a manera de guía para el artista formador se apoyará con la notación musical.

Vals

Palabra Clave: **Música**

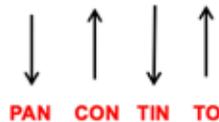


Gramática:



Guabina

Frase clave: **Pan con tinto**



Gramática:

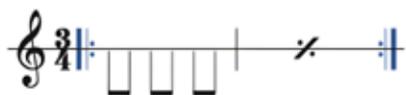


Pasillo

Frase Clave: **Tócala Música**

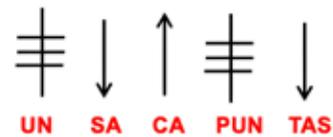


Gramática:



Rumba campesina

Frase clave: **Un Sacapuntas**



Gramática:



Danza

Frase clave: **Vienen Cantando**



Gramática:



Imagen 7. Onomatopeyas de los ritmos

Fuente: Elaboración propia.

4. *Dinámica del ejercicio.* Con cada uno de los ritmos se trabajará por separado, primero con la voz (V), luego de manera percutiva (P) y por último con el instrumento (I), con la respectiva direccionalidad prescrita.¹⁰

Se pueden hacer muchas combinaciones separadas por compases que los participantes irán leyendo.

5. *Primer encuentro con el instrumento.* Se hace una breve introducción al instrumento, es decir, se habla un poco de cómo es, como suena, en qué partes de Colombia se interpreta, qué tipo

10. Para los instrumentos de percusión, la parte percutiva (P) se realiza golpeando el instrumento sin usar ninguna direccionalidad, cuando se habla de ejecutar con instrumento (I), ahí sí se aplicará la direccionalidad correspondiente, por ejemplo, en el caso de la guacharaca.

de música se toca con ese instrumento, cómo suenan los ritmos que estamos aprendiendo en canciones populares. Se hace un recorrido por los diferentes paisajes sonoros de nuestras músicas de la región Andina.

6. Ejecución y desarrollo de los ejercicios

Ejemplo:

Con el ritmo de *guabina* vamos a ejecutar los siguientes compases:

*/N/N/P/P//N/
/P/P/V/N/P//P/
/P//P/P/V/, etc.*

De esta misma manera se trabajará con los demás ritmos mencionados.

Los participantes pueden crear sus propias secuencias rítmicas para que los demás las ejecuten.

Esta parte de los ejercicios también se puede comprender como una primera noción de lectura de cifras, lectura por compases, que más adelante desarrollaremos puntualmente.

7. *Desarrollo instrumental.* La parte técnica de la ejecución del instrumento se desarrollará a partir del ejemplo del artista formador y la observación de los participantes. Durante la ejecución de los ejercicios, se irán haciendo las respectivas correcciones en cuanto a la forma más práctica y técnicamente adecuada de tocar el instrumento. No es necesario hacer todo un momento pedagógico teórico de las partes del instrumento o las técnicas detalladas de interpretación, todo esto se puede explicar directamente en la práctica.

Pájaros cantores

Descripción

Por medio de este recurso para el desarrollo del momento pedagógico lúdico musical, se busca desarrollar la comprensión de uno de los ritmos binarios de la región centro-andina colombiana: la danza. De igual modo, y contemplando la posibilidad de dar un desarrollo más avanzado, según sea el caso de la comunidad de práctica, se busca:

Desde el canto: desarrollar la percepción armónica, a partir de juegos de voces, contracantos e improvisación.

Desde el ritmo: comprender el género de la “danza” desde lo corporal o percetivo.

Desde los instrumentos de cuerdas pulsadas: la ejecución de melodías, acompañamiento armónico, percepción en los cambios armónicos (intuición) a partir de las melodías de una canción, direccionalidad y golpe de la danza en el instrumento.

Objetivo

Fomentar el desarrollo de la creatividad en los participantes, a partir de la exploración de su universo musical, con la música y el canto como medio de expresión.

Desarrollo

A partir de las siguientes actividades, el artista formador podrá desarrollar y potenciar los gustos y capacidades de los participantes con base en las características que se manejen con la comunidad de práctica.

También es importante mencionar que, para poder desarrollar de manera fluida las actividades, el artista formador debe construir un espacio de tranquilidad y confianza con los participantes.

1. *Saludo:* se recomienda realizar una actividad de inicio, puede ser una canción de saludo, un saludo conversado, es decir, conversar con los participantes sobre cómo va el día o la semana, de manera muy concisa, realizar alguna de las canciones o juegos, con la que haya conectado

yor referencia para lograr su independencia a la hora de ejecutar los ejercicios. Si se cuenta con los recursos, la melodía que se propone también puede ser ejecutada por un instrumento de cuerdas pulsadas (tiple, guitarra, bandola, etc., según sea el caso).

5. *Aprender la segunda voz:* En este punto de la actividad se dejará de lado el ejercicio de la primera voz y se procederá al aprendizaje de la canción que se encuentra en la Cartilla 2 virtual.
6. Teniendo en cuenta que se proponen dos estrofas, el artista formador deberá elegir cuáles va a trabajar, según sea conveniente para el proceso que está llevando a cabo. Lo importante en el ejercicio es que los participantes puedan reproducir tanto rítmica como melódicamente dicha canción, contemplando y siendo fieles a los silencios (espacios musicales) expuestos.
7. *Contracantos:* Del grupo total de participantes, se elegirá a quienes mejor afianzada tengan la segunda voz, que sería la canción. Ya con estos grupos definidos, se procederá a que cada grupo ejecute su función de manera simultánea, generando un contracanto entre la primera voz (imagen 9) y la segunda, que se encuentra en la Cartilla 2 virtual. Esta dinámica se podrá desarrollar a consideración del artista formador en cuanto a las funciones por grupo, es decir, se cuentan con cuatro posibles cuerdas: voz 1, voz 2, cuerda de diapasones (melodía y/o acompañamiento) y cuerda de percusión. El artista formador puede jugar con la combinación de estas cuerdas, según lo disponga.
8. *El pájaro del alma:* como paso opcional, se sugiere compartir la lectura del cuento *El pájaro del alma* (Snunit, 1993), con el fin de ahondar en las emociones de cada participante para la realización de las actividades posteriores.
9. *Pajaritos a volar:* A partir del resultado sonoro de la canción *Vienen cantando*, el artista formador

preguntará a los participantes, cuál sería el sonido que haría el pájaro que cada uno tiene en su garganta. La idea es que esta pregunta, cree un espacio de expresión personal. De este modo, ningún sonido es erróneo, y se sugiere al artista formador jugar con la espontaneidad de lo que los participantes van proponiendo.

10. Una vez compartidos los sonidos de los diferentes pájaros, se procederá a la reproducción de la canción, pidiendo e invitando a los participantes que hagan “su sonido” en el momento que deseen de la canción.

Nota. Lo primordial en este punto del ejercicio es que se suelten a explorar diferentes posibilidades sonoras con sus voces y de improvisación. En este sentido, nada de lo que hagan puede señalarse o verse como equívoco. Todo está bien y todo funciona. Esto produce seguridad y empoderamiento en quien participa de este momento pedagógico. Por otro lado, también es válido no querer participar, o hacerlo parcialmente. Lo importante será que el artista formador sea quien dé la pauta inicial de cada momento del ejercicio de improvisación, en caso de que ningún participante tome la iniciativa.

11. *Finalizar el vuelo:* A modo de cierre de la actividad, se propone la interpretación de la canción con las improvisaciones vocales. Para este fin, se pueden separar por grupos para que cada uno de estos exponga su versión de la canción, o se puede realizar una versión conjunta entre todos, que pueda ser escuchada, bien sea por otros artistas formadores, otros participantes o funcionarios de la institución.

VIENEN CANTANDO

Origen: Juvenla Basso / Diego Otero



Voz 1

Perc.

	Aplauso
T	Palmas en el pecho (ambas manos)
Td	Palma mano derecha en pecho
Ti	Palma mano izquierda en pecho
d	Palma en pierna derecha
i	Palma en pierna izquierda

Imagen 9. Vienen cantando con acompañamiento

Fuente: elaboración propia.

El bosque¹¹

Descripción

Por medio de frases con temática de la naturaleza, se abordarán las diferentes posibilidades rítmicas que contiene este género. Esto permitirá a quienes participen de la experiencia pedagógica comprender a partir de la canción dichas posibilidades, para luego trasladarlas a los diferentes instrumentos musicales, con los cuales se cuente, según sea el caso.

Se jugará también con la armonización desde lo vocal, para hacer trabajo de disociación de voces, ya que son elementos que encontramos en las prácticas musicales tradicionales. Cada una de estas ha sido pensada, tanto en su temática como en su disposición sobre la armonía para llevar un rol que la caracteriza, y la función que cumple tanto musicalmente como en las imágenes que el texto sugiere.

Objetivo

Explorar, comprender y adentrarse en el ritmo de la guabina, y jugar con diferentes rítmicas, letras y melodías que sitúen a los participantes durante esta experiencia pedagógica, en el género, no solo desde lo musical, sino también desde las temáticas que este aborda en sus letras.

Desarrollo

A partir de las siguientes actividades, el artista formador puede llevar a cabo nuevas actividades que se relacionen con el género de la guabina y la creación de coplas a partir de los saberes de los participantes.

1. *Introducción:* para iniciar, el artista formador debe conversar con los participantes sobre la temática en la cual está basada la letra de la canción que van a explorar: la naturaleza. Se sugiere que se realicen preguntas como ¿Has visitado algún bosque? ¿Qué es lo que más te gusta de la naturaleza? ¿Prefieres el río, o la montaña? Estas preguntas no solo fomentan la participación, sino que también contextualizan al grupo sobre la temática literaria de la cual habla la canción.
2. *De abajo hacia arriba:* Una vez se haya conversado sobre los diferentes aspectos de la naturaleza, se procederá a conversar con los participantes sobre los elementos que pueden componer un ambiente natural, de abajo hacia arriba. Es decir, qué elementos encontramos en el suelo, sobre el suelo, y en el cielo. Después de esto, se expondrá cada una de las líneas que se trabajarán para el desarrollo de la actividad:
 - Los insectos
 - Los peces
 - Los arboles
 - Las nubes
3. *Unir los elementos:* una vez las cuatro voces se encuentren aprendidas, se procederá a unir estos elementos.

Nota. Es importante trabajar cada una de las líneas en el orden en el que están marcadas, ya que esto ayudará a comprender la disposición melódica de las voces en el ejercicio. El orden de dichos elementos no se da de manera aleatoria; la lógica, tanto melódica como de las temáticas, está relacionada con la disposición y función armónica que cumple cada línea dentro de la canción.

Nota. Para trabajar el coro, se pueden desarrollar dos maneras, según se dé el caso. Por voces, es decir: desde la voz más grave, hasta la más aguda, juntando voz por voz. O las voces en simultánea.

11. En la Cartilla 2 virtual se encuentran el ritmo de guabina, la partitura de El bosque, las melodías de las voces y las estrofas.

4. *La copla*: al juntar las líneas melódicas se generará el coro completo de la canción, el cual no solo juega con las diferentes rítmicas de la voz, sino también las diferentes disposiciones melódicas dentro de la armonía de la canción. Una vez afianzado, se procederá a cantar y enseñar las estrofas de la canción.
5. *Armonizar la naturaleza*: en este punto se pueden evidenciar claramente los dos ciclos armónicos que componen la canción. Por un lado, tenemos la estrofa, y por el otro el coro. De este modo, y si se cuenta con los instrumentos necesarios, se pueden ejecutar dichos círculos armónicos con el golpe de la guabina, el cual pueden encontrar en la Cartilla 2 virtual.

Nota. Es importante considerar que las melodías de las líneas que se han trabajado hasta el momento no solo se pueden reproducir desde la voz, y la voz con las palabras, sino también desde los instrumentos de cuerda pulsada, si se da el caso.

6. *La tonada*: para continuar, el artista formador deberá explicar a los participantes que la tonada corresponde a la melodía que se canta en la estrofa de la canción y la copla al texto (palabras) que esta tiene. De ese modo, se procederá a cantar la tonada con la sílaba la, para que quede claro este concepto.
7. *Análisis de la copla*: una vez consolidado el ensamble de los elementos (voces y armonías o melodías y armonías), se pueden generar creaciones literarias. Es importante que, en un primer momento, la temática sea propuesta por el artista formador, para dar orden a la participación de la comunidad de práctica. La temática será la naturaleza. Para iniciar la creación literaria de las coplas, se empezará por comprender la estructura de la copla.

Ejemplo:

Ca-da-día-por-el-ca-mi-no
Cuan-do-lle-ga-la-ma-ña-na
Son-mil-co-sas-las-que-o-cu-rren
Muy-den-tro-de-la-mon-ta-ña

En este ejemplo, podemos evidenciar que las frases de verso son octosílabas y que la segunda frase rima con la cuarta. Es importante comprender que esta es la estructura convencional de las coplas guabineras. Aunque en el ejemplo estamos analizando una sola copla, la estrofa completa de la canción contempla dos.

Nota. En este punto, es fundamental explicar que las sílabas son las partes en las que se puede dividir una palabra sin que esta división altere su sonoridad al pronunciarla. Se sugiere realizar ejercicios con palabras que se puedan separar por sílabas de manera sencilla, marcando las sílabas con un aplauso.

8. *La creación*: Una vez comprendida la estructura de la copla y determinada la temática, se procederá a motivar al grupo a crear sus propias coplas, contemplando la estructura analizada en la actividad anterior (frases octosílabas, en donde la segunda rime con la cuarta). En este punto, los participantes de la actividad podrán experimentar con la creación, con la guía del artista formador.

Esta actividad se puede realizar de manera individual, o por grupos, según lo considere conveniente el artista formador.

Nota. Cuando las frases o enunciados terminan con una palabra grave, se puede dejar dicha frase de siete sílabas.

9. El resultado: una vez terminadas estas creaciones literarias, se procederá a reemplazar la copla original de la estrofa de las canciones por las creaciones de cada grupo o participante. En este punto de la experiencia pedagógica, se sugiere que entre copla y copla que se cante, se cante también el coro, para afianzarlo y dar un aire entre estrofas.

Referencias

- Snunit, M. (2009). *El pájaro del alma*. Fondo de Cultura Económica..

Travesía musical por los caminos del Llano

Raúl González “Numerao”

Estimado artista formador, bienvenido a esta travesía por la música de los Llanos Orientales.

En estos recursos para el desarrollo del momento pedagógico, que han sido diseñados con una estructura clara y amigable, queremos acompañarlo en su proceso de enseñanza de la música llanera. Cada uno comienza con un calentamiento, que es una actividad transversal que preparará a los participantes para el trabajo corporal y vocal, para facilitar su conexión con ellos mismos y con la música llanera. Luego, encontrará una presentación teórica que le brindará el contexto y los fundamentos musicales y culturales del tema, seguido de los objetivos que le darán claridad sobre lo que se espera que los participantes logren al finalizar cada momento pedagógico.

Para apoyar el desarrollo de los temas, encontrará diversas actividades, cada una con al menos tres ejercicios. Como artista formador, usted podrá elegir si desea realizarlos todos, o seleccionar aquellos que considere más adecuados, según la dinámica de su comunidad de práctica. También se propone una actividad grupal, que fomenta la interacción y el aprendizaje colectivo, clave en este tipo de experiencias.

Cada recurso para el desarrollo del momento pedagógico concluirá con una reflexión donde se invita a los participantes a conectar lo aprendido con su vida diaria, y a pensar en cómo aplicar ese conocimiento para su bienestar personal y el de su comunidad.

Este recorrido permitirá, a los artistas formadores, guiar de una forma cercana, mientras descubren juntos los secretos de la música llanera y sus múltiples conexiones con la vida y la comunidad.

Los Cantos de Trabajo de Llano: una tradición para salvaguardar

Descripción

Los cantos de trabajo de llano, originarios de las llanuras de Colombia y Venezuela, son una tradición musical que acompaña las labores rurales y refleja la historia, las emociones y los valores de los llaneros. Se utilizan para el arreo de ganado y el ordeño, sincronizan el trabajo y fortalecen la conexión emocional con el entorno.

Además de acompañar las faenas, fomentan la cooperación, transmiten valores como el respeto a la naturaleza y contribuyen a la cohesión social. Los cantos están estructurados en versos octosílabos, son monofónicos y carecen de acompañamiento instrumental, lo que resalta su simplicidad y autenticidad. Reconocidos como patrimonio cultural inmaterial por la Unesco en el 2017, su preservación es vital para mantener vivas estas tradiciones orales, que simbolizan la armonía con la naturaleza y la vida comunitaria.¹²

Objetivos

Desarrollar una comprensión cultural e histórica. Reconocer la importancia de los cantos de trabajo como patrimonio inmaterial de Colombia y Venezuela, entendiendo su origen y su papel en la vida rural llanera. Fomentar habilidades musicales y de interpretación vocal: Analizar los elementos musicales esenciales y practicar técnicas tradicionales de canto, adaptadas al estilo monofónico, para una interpretación auténtica y expresiva. Promover el trabajo colaborativo y la apreciación del patrimonio: Utilizar los cantos para fortalecer la cohesión grupal, reflexionar sobre su relación con la naturaleza y valorar su preservación para transmitirlo a futuras generaciones.

12. En la Cartilla 2 virtual se encuentran partituras con fragmentos de cantos de arreo y cantos de ordeño.

Desarrollo

Momento 1

Vamos a comprender el origen de los cantos de trabajo de Llano y su relación con las labores ganaderas, identificando cómo reflejan la vida diaria, las faenas y los valores de las comunidades llaneras; y a identificar y clasificar los diferentes tipos de cantos de trabajo según su función (cantos de ordeño, cantos de arreo) y contexto de uso en las faenas del llano.

Actividad 1. Escucha activa de canto de arreo y de ordeño (véanse los videos de apoyo). Después de escuchar, los participantes deben poder explicar cómo estos cantos acompañaban las labores del ordeño o arreo de ganado y su importancia para preservar la memoria oral de estas actividades.

Ejemplo de canto:

Si de aquí me voy mañana,
o si pasado me muriera,
se quedarían sin el canto,
las vacas de mi quesera.
Ponte, ponte, Garzablanca.

(Manuel Torres, San Martín, Meta, 2011;
Ministerio de Cultura, 2013, p. 15)

Actividad 1. Tras la escucha, los participantes podrán agrupar los cantos escuchados en categorías como “cantos de ordeño” o “cantos de arreo”, explicando sus características y diferencias.

Analizar la estructura poética de los versos utilizados en los cantos de trabajo.

Momento 2

Vamos a reconocer la estructura de los versos octosílabos característicos de los cantos de trabajo, analizando cómo se organizan las estrofas y el ritmo dentro de la música llanera.

Actividad 1. Al finalizar la actividad, los participantes deberán identificar que los versos son octosílabos,

típicos de la poesía popular llanera, y explicar cómo esta métrica influye en la musicalidad de los cantos.

Metodología

- Se sugiere ver los dos videos recomendados.
- Escuchar los audios anexos.
- Si el artista formador lee partitura, leer las líneas melódicas anexas y pedir a la comunidad de práctica que las imite.
- Si el artista formador no lee partituras, escuchar y reproducir los cantos propuestos en los archivos anexos.

Momento 3

Reflexionar sobre la importancia de la paz y cómo la música puede ser un medio para promoverla.

Actividad 1. Ejercicio de creación individual de 3 cantos (4 versos cada uno): canto de arreo, canto de ordeño y canto a la paz y presentación ante el grupo.

Momento 4 ¿Cómo llamo a mi mascota?

Este ejercicio busca que los participantes exploren y recuperen los sonidos y llamadas tradicionales utilizados para que los animales atiendan. A través de la imitación de sonidos y el uso de la técnica vocal, se fomentará la conciencia sobre el uso del cuerpo y la voz en el manejo y control de los animales, ya sea en el campo o en la vida cotidiana con las mascotas. El ejercicio tiene un enfoque lúdico, buscando que los participantes reflexionen sobre cómo adaptamos nuestra voz y sonido según el animal al que nos dirigimos.

Actividad 1. Preparación de la comunidad de práctica. Se reunirá a los participantes en un espacio amplio y cómodo, donde puedan moverse libremente. Se les explicará que en este ejercicio van a explorar cómo, de manera tradicional, llamamos a los animales, ya sean mascotas, animales de granja o de campo. Se les pedirá que piensen en cómo ellos suelen llamar a sus animales (perros, gatos, vacas, caballos, aves, etc.), y en qué tipo de sonidos o palabras usan.

Actividad 2. Vamos a explorar los sonidos tradicionales para llamado de animales: el artista formador dará ejemplos de sonidos y palabras que suelen usarse para llamar a diferentes tipos de animales. Por ejemplo, perro: “Ven acá”, “ch-ch”, “gau-gau”, “silbidos”; gato: “Michu-michu”, “ps-ps-ps”; gallinas: “¡Kikiriki!”, “¡Chí-chí-chí!”; vacas o caballos: “¡Arre!”, “¡Hul!”, “¡Eeeh!”. Se invita a los participantes a practicar estos sonidos, uno por uno, experimentando con el volumen, la proyección y la entonación adecuada según el animal que se llama. Por ejemplo, un llamado suave para un gato versus un llamado más fuerte y firme para un caballo o una vaca.

Ejercicio de técnica vocal. Se recomienda revisar los recursos para el desarrollo de los momentos pedagógicos “Un encuentro con mi voz y mi cuerpo: la respiración y los resonadores”, de la Cartilla 2, y “Preparación del cuerpo y la voz”, de la Cartilla 3.

Respiración. Antes de comenzar con los sonidos, se realizará un breve ejercicio de respiración diafragmática para asegurar que los participantes controlen bien el aire al hacer los llamados. Se inhalará por la nariz, llenando el abdomen, y se exhalará por la boca de manera controlada.

Resonadores. Los participantes harán vibraciones labiales y vocalizaciones (“mmm”, “ng”) para activar los resonadores. Luego, se pedirá que proyecten un llamado específico (por ejemplo, “¡eeeh!” para vacas) usando resonadores de pecho para alcanzar más potencia sin forzar la garganta.

Proyección de la voz. Los participantes practicarán cómo proyectar la voz para que llegue más lejos sin lastimarse. Se les enseñará a usar la respiración y a abrir los resonadores, imitando el modo en que un llanero llamaría a su ganado en un campo abierto, o cómo un dueño podría llamar a su perro en el parque.

Conclusión. El ejercicio “¿Cómo llamo a mi mascota?” permite que los participantes exploren la relación entre la voz y el comportamiento animal. Además, fomenta la conciencia sobre cómo usamos los recursos vocales en situaciones cotidianas y cómo estas técnicas se conectan

con prácticas tradicionales y culturales del manejo de animales, tanto en zonas rurales como urbanas.

Momento final: recreación de una jornada de arreo con cantos de trabajo

Vamos a experimentar, de manera lúdica, cómo se desarrollan los cantos de arreo en el trabajo de ganadería tradicional llanera, comprendiendo su valor cultural y social. Por medio de la simulación de una jornada de arreo (traslado de ganado), los participantes aprenderán cómo los vaqueros utilizan los cantos, no solo para guiar a los animales, sino también para acompañar el ritmo del trabajo, mantener la calma del ganado y crear un vínculo con su entorno.

Actividad 1. Preparación del grupo. Dividir el grupo en dos roles principales: vaqueros y vacas. Los vaqueros serán los encargados de guiar a las “vacas” desde un punto (el “pueblo de origen”) hasta otro (el “pueblo de destino”). Las vacas imitarán el comportamiento del ganado, caminando y siguiendo las instrucciones de los vaqueros. Opcionalmente, se puede asignar un equipo más pequeño que interprete a los caballos de los vaqueros, haciendo movimientos simulados de cabalgar y apoyando a los vaqueros en la tarea.

Asignación de roles. Entre los vaqueros, se designará a uno o dos líderes que serán los principales encargados de entonar los cantos de arreo. Los otros vaqueros deberán apoyar y unirse en algunos de los coros.

Definir cuáles cantos de arreo se utilizarán en la faena. Antes de la actividad, los vaqueros aprenderán una serie de cantos de arreo sencillos que serán utilizados durante el ejercicio. Se explicará nuevamente que estos cantos tienen una métrica sencilla (por lo general en octoslabos) y son repetitivos, lo que facilita su memorización y entonación durante largas jornadas de trabajo.

Ejemplo de canto de arreo:

En el llano hay un refrán
que lo tiene por agujero:
que el que no sabe cantar
no sirve pa' cabresteroooooooo.

(Ministerio de Cultura, 2013, p. 38)

Los vaqueros practicarán el canto y la proyección de la voz, asegurándose de que los “animales” puedan oírlos claramente. Otros sonidos que usan los vaqueros para mantener al ganado atento y ordenado son los silbos y los japeos (jap, jap, jap, jop, jop, jop).

Actividad 2. Simulación del arreo

Escenario: el artista formador marcará un trayecto dentro de un espacio amplio (al aire libre o en un salón grande), que representará el camino entre dos pueblos.

Instrucciones para las vacas: las vacas deberán moverse juntas, siguiendo los sonidos y movimientos de los vaqueros, simulando el comportamiento de un rebaño. Deben caminar a un ritmo constante, pero sin apresurarse. Si sienten que los vaqueros dejan de cantar o dar instrucciones, pueden empezar a “desordenarse” o “detenerse”, lo que obligará a los vaqueros a mantener el control. Instrucciones para los vaqueros: los vaqueros estarán encargados de guiar a las vacas utilizando los cantos de arreo. Al comenzar el arreo, deben ubicarse alrededor de las vacas, entonando el canto mientras caminan y asegurándose de que el conjunto de animales se mantenga unido. Los vaqueros también pueden utilizar movimientos gestuales y “simular” el uso de los caballos para dirigir al ganado en la dirección correcta. Pueden simular cabalgar, rodear al ganado, e incluso interactuar con las vacas para calmarlas.

Interacción entre vaqueros, ganado y caballos: los vaqueros podrán improvisar algunos de los cantos o añadir variantes para mantener el interés de las vacas y evitar que el “ganado” se disperse. Es importante que entiendan que los cantos no solo tienen una función comunicativa, sino también de calma y ritmo para los animales.

Actividad 3. Reflexión durante el arreo. Mientras realizan la actividad, los vaqueros deben observar cómo los cantos afectan el comportamiento del ganado. Cada cierto tiempo, se les pedirá que canten más bajo, más rápido, o incluso que se detengan, para que puedan observar cómo la falta de canto puede afectar la marcha del ganado. Esta dinámica les ayudará

a comprender que el uso constante del canto tiene un efecto directo sobre el control del ganado y el éxito del trabajo.

Actividad 4. Reflexión final

Después de completar el arreo y llegar al “pueblo de destino”, la comunidad de práctica se reunirá para una reflexión sobre la experiencia. Se harán preguntas como ¿Cómo se sintieron las “vacas” al escuchar los cantos? ¿Sintieron que los guían? ¿Cómo sintieron los “vaqueros” la responsabilidad de controlar al ganado mediante los cantos? ¿Qué dificultades surgieron cuando los cantos se interrumpieron? ¿Qué aprendieron sobre la relación entre el canto y el trabajo?

Actividad 2: Simulación del arreo

Escenario: el artista formador marcará un trayecto dentro de un espacio amplio (al aire libre o en un salón grande), que representará el camino entre dos pueblos.

Instrucciones para las vacas: las vacas deberán moverse juntas, siguiendo los sonidos y movimientos de los vaqueros, simulando el comportamiento de un rebaño. Deben caminar a un ritmo constante, pero sin apresurarse. Si sienten que los vaqueros dejan de cantar o dar instrucciones, pueden empezar a “desordenarse” o “detenerse”, lo que obligará a los vaqueros a mantener el control.

Instrucciones para los vaqueros: los vaqueros estarán encargados de guiar a las vacas utilizando los cantos de arreo. Al comenzar el arreo, deben ubicarse alrededor de las vacas, entonando el canto mientras caminan y asegurándose de que el conjunto de animales se mantenga unido. Los vaqueros también pueden utilizar movimientos gestuales y “simular” el uso de los caballos para dirigir al ganado en la dirección correcta. Pueden simular cabalgar, rodear al ganado, e incluso interactuar con las vacas para calmarlas.

Interacción entre vaqueros, ganado y caballos: los vaqueros podrán improvisar algunos de los cantos o añadir variantes para mantener el interés de las vacas y evitar

que el “ganado” se disperse. Es importante que entiendan que los cantos no solo tienen una función comunicativa, sino también de calma y ritmo para los animales.

Actividad 3. Reflexión durante el arreo. Mientras realizan la actividad, los vaqueros deben observar cómo los cantos afectan el comportamiento del ganado. Cada cierto tiempo, se les pedirá que canten más bajo, más rápido, o incluso que se detengan, para que puedan observar cómo la falta de canto puede afectar la marcha del ganado. Esta dinámica les ayudará a comprender que el uso constante del canto tiene un efecto directo sobre el control del ganado y el éxito del trabajo.

Actividad 4. Reflexión final

Después de completar el arreo y llegar al “pueblo de destino”, la comunidad de práctica se reunirá para una reflexión sobre la experiencia.

Se harán preguntas como: ¿Cómo se sintieron las “vacas” al escuchar los cantos? ¿Sintieron que los guían? ¿Cómo sintieron los “vaqueros” la responsabilidad de controlar al ganado mediante los cantos? ¿Qué dificultades surgieron cuando los cantos se interrumpieron? ¿Qué aprendieron sobre la relación entre el canto y el trabajo?

Temas de reflexión

Valor cultural y social. Reflexionar sobre cómo los cantos de arreo forman parte de la identidad llanera y cómo estos cantos, transmitidos de generación en generación, no solo cumplen una función laboral, sino también cultural.

Respeto por el trabajo de los llaneros. Reconocer la importancia de este tipo de trabajo y cómo los cantores vaqueros forman parte esencial de la cultura rural en los Llanos.

Desarrollo social. Reflexionar sobre cómo las labores ganaderas y los cantos de trabajo han influido en

el desarrollo social y económico de las regiones llaneras, y cómo estos cantos, hoy día, son una herramienta de preservación cultural. Cada participante puede comprometerse a salvaguardar estos cantos y estas tradiciones para que no se pierdan, dados los cambios económicos, sociales y culturales en las diferentes regiones del país.

Como referencia se sugiere utilizar el recurso para el desarrollo de los momentos pedagógicos “Un encuentro con mi voz y mi cuerpo: la respiración y los resonadores”, de la Cartilla 2 y “Preparación del cuerpo y la voz”, de la Cartilla 3.

El cuatro, fundamentos para empezar a tocar¹³

Descripción

El cuatro llanero es un instrumento musical de cuerdas que tiene una profunda historia y un papel fundamental en la música tradicional llanera, tanto en Colombia como en Venezuela.

El cuatro de comienzos de este siglo mantuvo la misma interválica de la guitarra y de la vihuela sin el quinto orden del siglo XVI y al igual que en aquel siglo las alturas de sus cuerdas también fueron relativas hasta volverse frecuente el uso del LA 440 Hz; el cuatro se acomodó al temple del instrumento mayor (arpa, bandola, etc.), a la calidad del material de sus cuerdas, a la facilidad de digitación de sus acordes y a las tonalidades escogidas para el canto, por tales razones se encontraron cuatros con diferentes afinaciones, algunas de ellas aún practicadas entre los músicos campesinos y profesionales. (Díaz, 2007, p. 18)

Aunque pequeño, con solo cuatro cuerdas, su sonoridad y versatilidad permiten un acompañamiento rítmico y melódico distintivo, siendo esencial en el joropo, género tradicional llanero. Su evolución y técnicas de

13. En la Cartilla 2 virtual se encuentran seis videos de apoyo asociados a este recurso.

ejecución únicas lo han consolidado como símbolo cultural de los Llanos, que refleja el espíritu de la región y su gente.

Objetivo

Reconocer la importancia y la labor que cumple el Cuatro dentro de la música llanera y comenzar su interpretación.

Desarrollo

En este recurso para el desarrollo del momento pedagógico vamos a conocer el cuatro llanero, entender la posición del cuerpo al abrazar el cuatro, entender y practicar la afinación del cuatro, entender y practicar la pulsación y el apagado del cuatro, practicar el golpe de gabán en mayor y menor y trabajar de forma colaborativa en la interpretación grupal.

Momento inicial de calentamiento y preparación del cuerpo

Se recomienda revisar los recursos para el desarrollo del momento pedagógico “Un encuentro con mi voz y mi cuerpo: la respiración y los resonadores” de la Cartilla 2 y “Preparación del cuerpo y la voz” de la Cartilla 3.

Momento 1: iniciación al toque del cuatro

En la imagen 10 se muestra la posición del cuerpo y forma de abrazar el cuatro:

Siéntese de manera cómoda, con la espalda recta, pero sin rigidez. El cuatro se apoya sobre la pierna derecha (si usted es diestro), dejando que el cuerpo del instrumento se acomode de manera natural. El mástil debe quedar ligeramente inclinado hacia arriba, de manera que los dedos de la mano izquierda puedan moverse fácilmente sobre los trastes. El brazo derecho debe estar relajado, colocando el codo ligeramente hacia delante para facilitar el movimiento de la muñeca.



Imagen 10. Forma de abrazar el cuatro para tocarlo

Fuente: Archivo personal de Raúl González “Numerao”.

Afinación del cuatro: la afinación estándar del cuatro es A-D-F#-B (la-re-fa#-si), de arriba hacia abajo. Se afina con A 4:40

Pulsación y apagado:

Pulsación: permite que las cuerdas vibren y el sonido fluya.

Apagado: detiene el sonido de las cuerdas de inmediato.

Primera parte del golpe: pulsación abajo, pulsación arriba, apagado hacia abajo

Segunda parte del golpe: pulsación arriba, pulsación abajo, apagado hacia arriba.

Golpe completo: pulsación abajo, pulsación arriba, apagado hacia abajo, pulsación arriba, pulsación abajo, apagado hacia arriba.



Imagen 11. Transcripciones de las bases por corrido y por derecho

Fuente: Raúl González "Numerao".

Sistema de cifrado

La asignación de los acordes se hace mediante el sistema de cifrado (números y letras). Se recomienda aprender a manejarlo.

	Mayor	Menor	Agregado
La	A	Am	A7
Si	B	Bm	B6
Do	C	Cm	C9
Re	D	Dm	Dm7 ⁵⁺
Mi	E	Em	Em6
Fa	F	Fm	Fm4 ^{susp}
Sol	G	Gm	Gm7

Grados de la tonalidad:

I	Tónica
II	Supertónica o Submediante
III	Mediante
IV	Subdominante
V	Dominante
VI	Relativo menor o superdominante
VII	Sensible o subtónica

Momento 2: golpe básico

Vamos a ver los videos de la primera parte del golpe, la segunda parte y del golpe completo.

Ejercicio 1: "Fragmentos de golpe". Vamos a desarrollar coordinación y precisión en cada parte del golpe básico. Este ejercicio se centra en dividir el golpe básico en sus partes (primera parte, segunda parte y golpe completo) para que los participantes trabajen cada una por separado y luego las unan.

Primera parte del golpe

Se sugiere que los participantes vean el video de la primera parte del golpe. Luego practican esa primera parte, que consiste en el rasgueo hacia abajo con los dedos de la mano derecha (por lo general, con los dedos índice, medio y anular).

El objetivo es que hagan este movimiento repetidamente, asegurándose de que las cuerdas suenen de manera clara y uniforme.

Repiten el rasgueo hacia abajo al menos diez veces seguidas antes de pasar a la siguiente parte.

Segunda parte del golpe:

Después de ver el video de la segunda parte, los participantes practican el rasgueo hacia arriba, por lo general con el pulgar o los dedos índice y medio. Deben asegurarse de que el movimiento hacia arriba sea suave y fluido, evitando rigidez en la muñeca.

Los participantes practican el rasgueo hacia arriba de diez a quince veces, concentrándose en que las cuerdas suenen claras.

Golpe completo

Después de ver el video del golpe completo, los participantes unen ambas partes. Practican el golpe básico completo, asegurándose de que el movimiento hacia abajo y hacia arriba sea continuo y sin interrupciones. El ejercicio se repite en ciclos de diez golpes completos seguidos, manteniendo el ritmo constante.

Ejercicio 2. "Golpe al ritmo del reloj". Vamos a practicar el golpe básico del cuatro siguiendo un patrón rítmico y utilizando tiempos controlados de $\frac{3}{4}$. Este ejercicio integra el golpe básico del cuatro con un patrón de tiempo (por ejemplo, marcando el ritmo con los segundos de un reloj). Los participantes deben aprender a coordinar el golpe básico con un tiempo determinado para desarrollar el control del ritmo.

Marcar el tiempo

Utilice un metrónomo o una aplicación de reloj que marque los segundos en un compás de $\frac{3}{4}$.

Indique a los participantes que cada golpe básico (pulsación hacia abajo y hacia arriba) debe ajustarse a un tiempo específico.

Practicar con tiempos lentos

Los participantes practican el golpe básico sincronizado con el metrónomo o la cuenta en voz alta a un ritmo lento (por ejemplo, una pulsación cada dos segundos).

Esto les permite concentrarse en la calidad del golpe y la fluidez de la mano derecha.

Repiten el ejercicio con diez golpes consecutivos al ritmo lento.

Aumentar el ritmo

Gradualmente, aumente la velocidad del metrónomo o de la cuenta, desafiando a los participantes a seguir el mismo patrón de golpe básico, pero a un ritmo más rápido.

Practican el golpe a tiempos más rápidos, ajustándose al nuevo ritmo, pero manteniendo la precisión en cada pulsación y apagado.

Variación: en caso de no contar con cuatros, este ejercicio de golpe completo se puede hacer con guitarras o tiples.

En caso de no tener ningún instrumento de cuerdas pulsadas, los participantes pueden hacer la práctica de la pulsación y el apagado sobre la muñeca.

Momento 3: golpe de gabán

Vamos a ver los videos de golpe de gabán en mayor, golpe de gabán en menor para luego revisar acordes y practicar golpe en el instrumento.

Gabán (guacaba, paloma o gaviñana)



Sistema por corrió-modo mayor o menor

Gabán en mayor:

Re mayor (D)

La7 (A7)

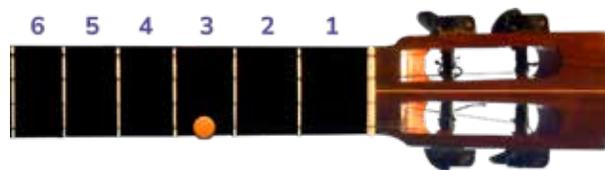


Imagen 12. Acorde re mayor (D) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

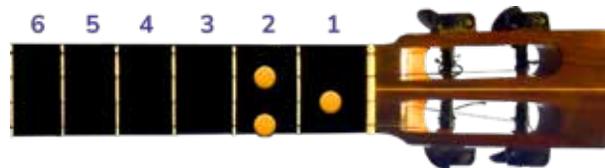


Imagen 13. Acorde la7 (A7) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

Gabán en menor:

Re menor (Dm)

La7 (A7)

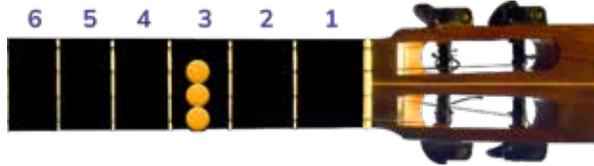


Imagen 14. Acorde re menor (Dm) en el cuatros

Fuente: elaboración propia.

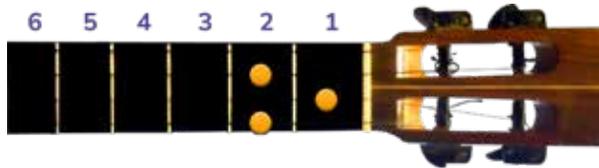


Imagen 15. Acorde la7 (A7) en el cuatros

Fuente: elaboración propia.

Actividad 1. "Ritmo del gabán por compases". Vamos a desglosar el golpe de gabán en partes, teniendo en cuenta que cada acorde se toca durante dos compases. Se sugiere ver videos de gabán en mayor y gabán en menor: los participantes deben ver los dos videos del golpe de gabán para familiarizarse con el patrón rítmico.

Ejercicio 1. Analizar los videos

Practicar los acordes de cada forma de gabán. Analizar golpe completo (pulsaciones y apagados).

Practicar cada parte por separado: acordes y luego golpe completo.

Ejercicio 2. Practicar los compases. Cada participante debe practicar el golpe completo durante dos compases en re mayor (D) (para la versión mayor) o en re menor (Dm) (para la versión menor), seguido por dos compases en la7 (A7).

Compás 1 y 2 (re mayor o re menor): los participantes tocan el golpe de gabán durante dos compases completos en el acorde de re mayor (D) o re menor (Dm).

Compás 3 y 4 (la7): luego, tocan el golpe durante dos compases completos en el acorde de la7 (A7).

Unir las secciones: después de practicar cada parte, los participantes deben unirlas en una secuencia fluida, alternando entre dos compases de re (mayor o menor) y dos de la7.

Tonalidad mayor (re mayor y la7)

El participante debe practicar el golpe de gabán en re mayor (D) durante dos compases y luego en la7 (A7) durante dos compases.

Tonalidad menor (re menor y la7)

Repita el ejercicio utilizando los acordes en re menor (Dm) y la7 (A7), siguiendo la misma estructura de dos compases por cada acorde.

Variante

Pueden trabajar en parejas, donde un participante toca el acorde de re (mayor o menor) durante dos compases, y el otro el acorde de la7 durante dos compases. Luego, intercambian roles para mejorar la coordinación.

Ejercicio 3: "Gabán con acordes y compases". Vamos a practicar el golpe de gabán alternando entre los acordes correctos y manteniendo el patrón de dos compases por acorde.

Revisar acordes:

Revise los acordes utilizados para tocar el golpe de gabán:

En tonalidad mayor: re mayor (D) y la7 (A7).

En tonalidad menor: re menor (Dm) y la7 (A7).

Realicen un breve repaso de la colocación de los dedos en estos acordes.

Practicar el golpe de gabán con compases:

En tonalidad mayor: los participantes deben alternar entre los acordes re mayor (D) y la7 (A7) tocando dos compases completos en cada acorde. Esto permite que practiquen el golpe de gabán mientras cambian de acorde sin perder el ritmo.

En tonalidad menor: una vez que dominen el ejercicio en mayor, practiquen el golpe de gabán en re menor

(Dm) y la7 (A7), siguiendo la misma estructura de dos compases por acorde.

Aumentar el ritmo: después de que los participantes dominen el golpe de gabán a ritmo lento, aumente gradualmente la velocidad, manteniendo siempre dos compases por cada acorde. El aumento del ritmo debe ser gradual para no sacrificar la precisión del golpe.

Foco en la acentuación: Enfaticé la importancia de la acentuación en el golpe de gabán, que es lo que le da su carácter rítmico distintivo. Los participantes deben practicar acentuando correctamente en el tercer rasgueo de cada compás, tanto en re como en la7.

Trabajo grupal: organice una minimuestra en la que cada participante muestre su secuencia de acordes y golpe de gabán, alternando entre *re mayor-la7* y *re menor-la7*, manteniendo dos compases por acorde. Esto les ayudará a controlar tanto el ritmo como los cambios de tonalidad.

El sistema por corrío: del gabán al numerao¹⁴

Descripción

En el joropo existen dos sistemas de acentuación que se conocen como *por corrido* (también llamado *por corrío*), que revisaremos en este recurso para el desarrollo del momento pedagógico, y *por derecho* (que revisaremos en un recurso para el desarrollo del momento pedagógico más adelante). El golpe completo de acompañamiento de la música llanera está compuesto por cuatro pulsaciones y dos apagados. Cuando el golpe completo empieza con una pulsación y el golpe apagado está sobre tercer y sexto tiempo se dice que la base de acompañamiento y el sistema de acentuación está en *por corrío*.

Objetivo

Trabajar 4 golpes por corrío: gabán, seis corrío, pajarillo corrío, numerao. Por sus círculos armónicos estos golpes son cerrados.

En este recurso para el desarrollo del momento pedagógico se encuentran los videos de cada uno de estos ritmos (o golpes, como se les denomina en el Llanero). Se recomienda que el artista formador haga una búsqueda de instrumentales en internet para tener la lista de reproducción de los diferentes golpes como soporte de los ejercicios de toque que se proponen.

Desarrollo

Momento inicial de calentamiento y preparación del cuerpo

Se recomienda revisar los recursos para el desarrollo del momento pedagógico “Un encuentro con mi voz y mi cuerpo: la respiración y los resonadores” de la Cartilla 2 y “Preparación del cuerpo y la voz” de la Cartilla 3.

Momento 1

El golpe completo del toque del cuatro. Pulsación y apagado. Se sugiere ver videos: primera parte del golpe, segunda parte del golpe, golpe completo. El golpe completo de acompañamiento de la música llanera está compuesto por cuatro pulsaciones y dos apagados.

Actividad 1: golpe de gabán. Se sugiere ver videos del golpe de gabán en mayor y en menor, y revisar acordes.

Ejercicio 1. Practicar golpe de gabán (guacaba, paloma o gavilana), sistema por corrío (modo mayor o menor).

Ciclo armónico



Ejemplo: Gabán en mayor

Re mayor (D) dos compases y la7 (A7) dos compases

14. En la Cartilla 2 virtual se encuentran diez videos de apoyo asociados a este recurso.

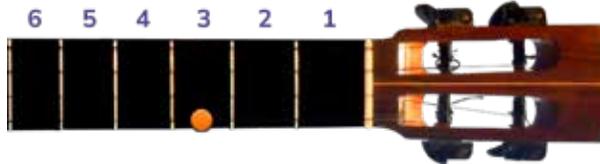


Imagen 16. Acorde re mayor (D) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

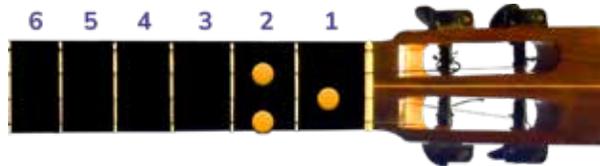


Imagen 17. Acorde la7 (A7) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 2

Gabán en menor: re menor (Dm) y la 7 (A7)

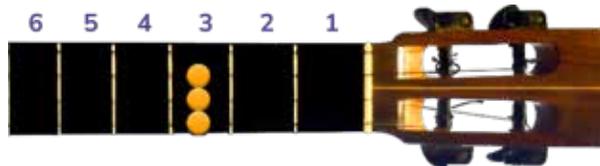


Imagen 18. Acorde de re menor (Dm) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

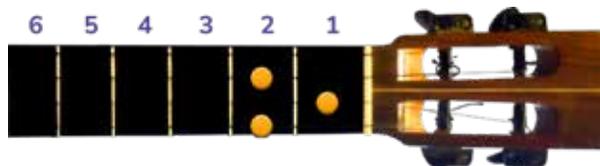


Imagen 19. Acorde la7 (A7) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

El gabán se puede tocar en todas las tonalidades mayores y menores.

Ejercicio 3. Golpe seis corrío. Se sugiere ver videos seis corrío, revisar acordes, practicar golpe en el instrumento.

Ciclo armónico

$$\parallel: I \mid IV \mid V_7 \mid \text{Z} \parallel$$

Ejemplo del video

D – 1 compás – tónica

G – 1 compás – subdominante

A7 – 2 compases- dominante

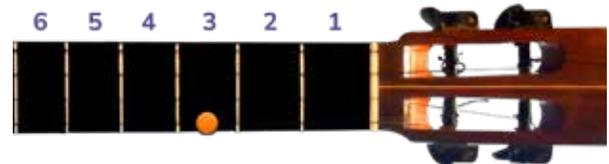


Imagen 20. Acorde re mayor (D) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

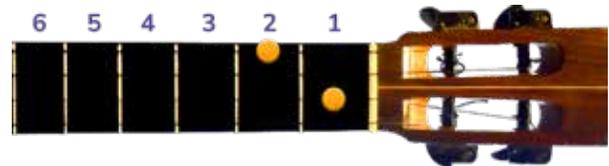


Imagen 21. Acorde sol mayor (G) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

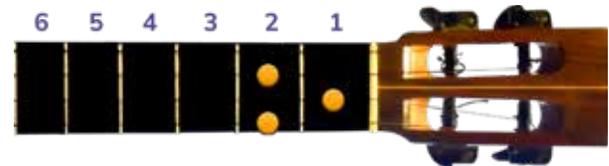


Imagen 22. Acorde la7 (A7) en el cuatro

Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 4: golpe pajarillo corrío. Se sugiere ver los videos de *Pajarillo corrío*. Revisar acordes y practicar golpe en el instrumento.

Pajarillo corrío

Ciclo armónico

$$\parallel: Im \mid IVm \mid V_7 \mid \text{Z} \parallel$$

Ejemplo del video: Dm – 1 compás – tónica; Gm – 1 compás – subdominante; A7 – 2 compases - dominante

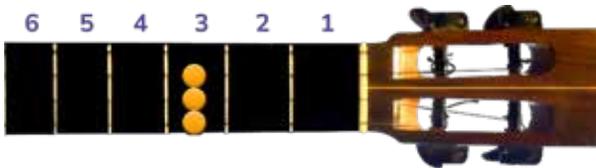


Imagen 23. Acorde de re menor (Dm) en el cuatros

Fuente: elaboración propia

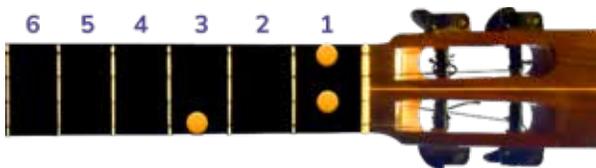


Imagen 24. Acorde de sol menor (Gm) en el cuatros

Fuente: elaboración propia

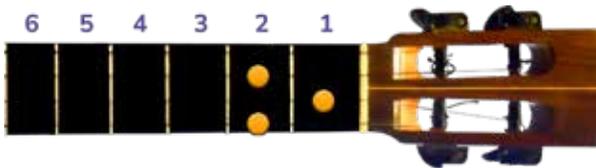


Imagen 25. Acorde de la7 (A7) en el cuatros

Fuente: elaboración propia

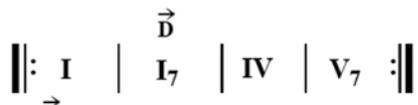
Ejercicio 5: Golpe de seis numerao. Se sugiere ver videos del golpe de numerao, revisar acordes y practicar golpe en el instrumento.

Seis numerao

Por corrió o por derecho en mayor: seis numerao.

Por corrió o por derecho en menor: se conoce en Casanare como garipola.

Ciclo armónico



Ejemplo del video: D – 1 compás – Tónica, D7 – 1 compás – Supertónica, G – 1 compás- Subdominante, A7- 1 compás- dominante

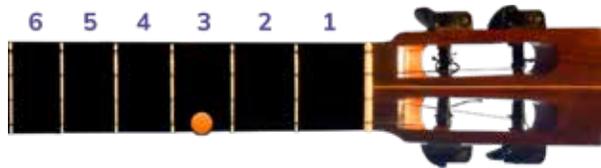


Imagen 26. Acorde de re mayor (D) en el cuatros

Fuente: elaboración propia

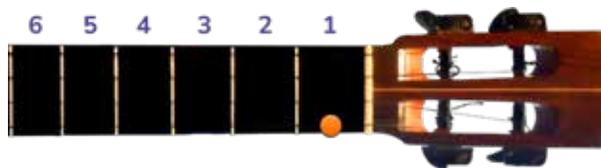


Imagen 27. Acorde de re7 (D7) en el cuatros

Fuente: elaboración propia

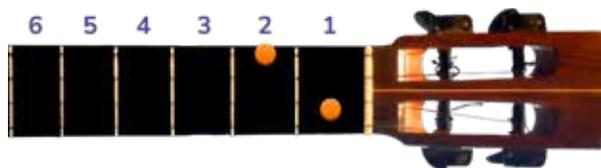


Imagen 28. Acorde sol mayor (G) en el cuatros

Fuente: elaboración propia

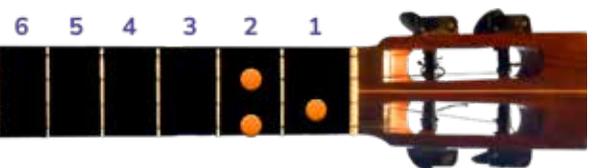


Imagen 29. Acorde de la7 (A7) en el cuatros

Fuente: elaboración propia

Luego de haber escuchado y visto la forma de tocar los acordes y haber imitado los diferentes golpes, se recomienda a los artistas formadores desarrollar los siguientes ejercicios.

Momento 2: escucho, identifico e imito el toque

El artista formador reproduce, en cualquier orden, instrumentales de alguno de los golpes estudiados, sin decir qué golpe es.

Gabán	Seis corrío	Pajarillo corrío	Seis numeroao
-------	-------------	------------------	---------------

Los participantes deben identificar el golpe que escuchan. Si no logran hacerlo, es el momento para repetir el video del golpe que se ha reproducido y reforzar la parte teórica de estos golpes:

Si es por corrío (el golpe empieza con una pulsación hacia abajo), ¿cuál es el círculo armónico?

Se sugiere que el artista formador tenga a la mano una lista de reproducción de al menos cuatro instrumentales (uno de cada golpe) para reforzar en los participantes la capacidad de reconocer cada uno de ellos.

Una vez reconocido cada golpe, se pide a los participantes que sigan el instrumental imitando el toque original. Por esto se recomienda que los temas seleccionados sean de fácil ejecución para promover la motivación en los participantes, teniendo en cuenta que más adelante tendrán la opción de tocar piezas de mayor complejidad.

Actividad 1. Mientras algunos participantes están tocando el cuatro o el instrumento de cuerda pulsada que tengan a mano, otras personas podrán imitar el toque del bajo (con los pies) y de las maracas con la boca. De manera que se haga un ensamble.

Si todos los participantes tienen cuatro, el ejercicio puede cambiar a que cada uno toque e imite, con los pies, el sonido del bajo.

Actividad 2: reflexión

¿Cuál es la sensación que tienen al escuchar la música del Llano?

¿Tocar este tipo de música es un reto que le interesa afrontar?

¿Hay otras músicas que pueda equipar con la música llanera?

¿Cuáles son las diferencias entre la música de su región y la música llanera?

La estructura rítmica del joropo: imitación de instrumentos utilizando el cuerpo¹⁵

Descripción

La base teórica de este módulo se fundamenta en principios de pedagogía musical, aprendizaje corporal y aprendizaje situado, los cuales se integran para facilitar la interiorización de la estructura rítmica del joropo mediante el uso del cuerpo como instrumento.

Objetivo

Reconocer la importancia del cuerpo en la estructura rítmica del joropo.

Desarrollo

La teoría del aprendizaje corporal y kinestésico o de aprendizaje corporal reconoce que el movimiento físico puede facilitar el aprendizaje de conceptos abstractos como el ritmo y la música. Según esta teoría, experimentar los ritmos a través del cuerpo permite a los participantes sentir la música antes de comprenderla teóricamente. Al utilizar el cuerpo para imitar los sonidos del bajo, las maracas y el cuatro, los participantes interiorizan estos ritmos de manera más profunda y duradera (Gardner, 1983).

La teoría del aprendizaje musical de Edwin Gordon (MLT) sostiene que la audición interna es fundamental para aprender música. Este enfoque se centra en escuchar y sentir los ritmos antes de conceptualizarlos.

15. En la Cartilla 2 virtual se encuentran cuatro videos de apoyo asociados a este recurso.

Al imitar los instrumentos del joropo con el cuerpo, los participantes desarrollan una audición interna sólida, lo que facilita la comprensión de los patrones rítmicos característicos del joropo (Gordon, 1997).

La pedagogía de la rítmica de Dalcroze es un enfoque pedagógico que conecta la música con el movimiento corporal, lo que permite a los participantes entender la estructura musical a través de la experiencia física. Al imitar los ritmos del joropo con los pies (bajo), las palmas (cuatro) y la boca (maracas), los participantes aplican los principios de sincronización rítmica, coordinación motora y expresión musical de manera integrada (Jaques-Dalcroze, 1921).

El aprendizaje situado, propuesto por Díaz Barriga (2006), propone que los conocimientos y habilidades se adquieren más eficazmente cuando se presentan en contextos relevantes. En este módulo, el aprendizaje está situado en el contexto cultural del joropo, lo que facilita la conexión emocional y cultural de los participantes con los ritmos que están aprendiendo.

La idea de este recurso para el desarrollo del momento pedagógico es promover el desarrollo de habilidades rítmicas y corporales para facilitar una comprensión profunda de la estructura rítmica del joropo, que ayude a los participantes interiorizar los patrones rítmicos a través del movimiento corporal y mejorar su capacidad para identificar y reproducir ritmos complejos, incluidas las polirritmias características del bajo, las maracas y el cuatro. Además, se busca desarrollar la conciencia corporal y sincronización, proporcionando una base para el baile del joropo. Asimismo, se pretende fomentar las competencias expresivas y colaborativas, para desarrollar la sensibilidad rítmica y cultural hacia la música tradicional llanera, para que los participantes puedan conectarse emocionalmente con el joropo y adquirir habilidades de improvisación rítmica. El módulo también fortalece la capacidad de trabajo en equipo, promoviendo la escucha activa y la coordinación grupal en la ejecución de ritmos y movimientos, esenciales para la interpretación musical y el baile colectivo.

Desarrollo

Momento inicial de calentamiento y preparación del cuerpo

Se recomienda revisar los recursos para el desarrollo del momento pedagógico “Un encuentro con mi voz y mi cuerpo: la respiración y los resonadores” de la Cartilla 2 y “Preparación del cuerpo y la voz” de la Cartilla 3.

Momento 1

La estructura rítmica del joropo: imitación de instrumentos utilizando el cuerpo para interiorizar los ritmos y sonidos característicos del bajo, las maracas y el cuatro e introducción al baile. Familiarizar a los participantes con los ritmos del joropo a través de una actividad corporal que imita los sonidos del bajo, las maracas y el cuatro llanero, entendiendo la rítmica de la música llanera desde la experiencia física. Se pretende que los participantes sientan el ritmo del joropo desde dentro, usando su propio cuerpo como instrumento. Esto permite una conexión profunda con la rítmica y el movimiento de la música llanera, entendiendo cómo los elementos musicales y físicos están entrelazados. Este enfoque lúdico y físico también estimula la coordinación y la percepción rítmica, claves para la interpretación musical y el baile tradicional del joropo.

Actividad 1: El artista formador invita al grupo a hacer un círculo para escuchar una canción de música llanera.

Material: línea melódica y audio

Ejercicio 1. Entender la rítmica de la música llanera. Disociar los tres planos: voz, manos (palmas) y pies (golpe imitando el bajo, que da origen al baile) (imagen 11).



Imagen 30. Ejercicio de disociación

Fuente: elaboración propia

Imitación de instrumentos con el cuerpo. con base en el ejercicio de disociación de la imagen, el artista formador indica a los participantes como imitar cada uno de los instrumentos de la música llanera con las partes de su cuerpo.

Bajo (con los pies): los participantes golpean el suelo con los pies imitando el sonido profundo del bajo en la música llanera, como si marcaran el compás del joropo.

Maracas (con la boca): usando onomatopeyas, los participantes producen sonidos que simulan el golpe rítmico de las maracas, por ejemplo, “chaca-chaca” o “tsh-tsh”, repitiendo el patrón de las maracas en la música.

Cuatro (con palmas): con las manos, los participantes imitan el rasgueo del cuatro mediante palmadas, siguiendo el patrón rítmico característico de este instrumento.

Ejercicio 2. Individual. Imitación de instrumentos con el cuerpo, uno, dos y tres instrumentos simultáneamente.

Las personas que están fuera del círculo rotan hacia la izquierda mientras que las que están en el círculo interno se quedan en su lugar. La idea es terminar bailando y reforzando lo que se vio.

El artista formador tendrá los siguientes materiales de apoyo: video de paso básico del baile.

Ejercicio 3. Reflexión en la comunidad de práctica.

Aunque cada equipo tenía un ritmo diferente, todos lograron unirse en una sola canción. ¿Qué les dice esto sobre la diversidad y las diferencias en la música? ¿Cómo podemos aplicar esta lección a otras áreas de nuestras vidas?

Ejercicio de disociación (imagen 30).

Referencias

- Díaz Barriga, F. (2006). *Enseñanza situada: vínculo entre la escuela y la vida*. McGraw-Hill Interamericana.
- Díaz, C. A. (2007). *El ABC del cuatro*. Impacto Mas.
- Gardner, H. (1983). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences*. Basic Books.
- Gordon, E. E. (1997). *Learning sequences in music: A contemporary music learning theory*. GIA Publications.
- Jaques-Dalcroze, É. (1921). *Rhythm, music and education*. G. P. Putnam's Sons.
- Ministerio de Cultura (2013). *Cantos de trabajo de Llano, plan especial de salvaguardia de carácter urgente*.



Conozcamos las tradiciones musicales de la región Caribe

Wilmer Guzmán Arévalo

Siendo Colombia un territorio lleno de riqueza cultural, cuando hablamos de la música y la danza nos damos cuenta de la variedad de ritmos y bailes que podemos encontrar en nuestras regiones. El propósito en cada uno de los recursos para el desarrollo del momento pedagógico que encontrarán a continuación es iniciar una inmersión que nos hará vivir y conocer cómo nuestros ancestros tocaban los ritmos tradicionales, teniendo en cuenta que todo ese legado cultural está a nuestro alcance y, en ocasiones no lo exploramos. También han sido creados para que las personas con o sin conocimiento acerca de la música tradicional colombiana de la región Caribe puedan aprender a interpretar los diferentes instrumentos de percusión en cada ritmo, y conozcan la composición de los formatos o ensambles musicales. Esto sin dejar de lado todo el contexto sociocultural e histórico donde se desarrollan estas músicas, con el fin de poder generar interacción entre el territorio y la ciudad.

Estos recursos para el desarrollo del momento pedagógico no se presentarán de manera jerárquica, con el fin de favorecer la creación y el aprendizaje desde el respeto, lo que permitirá contar con un espacio seguro de aprendizaje horizontal (Lederach, 2007). Es por ello por lo que se incentivará a las personas que se involucren en esta ruta a la investigación, al aprendizaje desde la misma práctica y el conocimiento de la región como parte de la apropiación de estas músicas de nuestro territorio. Esto en búsqueda de estimular la “curiosidad paradójica” de la que hablaba Lederach (2007), necesaria para la imaginación moral.

Se sabe que la experiencia artística permite la construcción de horizontes de significado, frente a la constante pérdida de identidad frente al Otro, donde la individualización del ser es algo cada día más presente en nuestra sociedad (Manrique Reyes et al., 2015). Las músicas tradicionales son comunitarias, y su práctica

está ligada al compartir y el cocrear, lo que permite reidentificarnos con el Otro como par.

Estos recursos para el desarrollo del momento pedagógico se basan en la investigación de los diferentes ritmos, el aprendizaje en grupos musicales y de danzas, experiencias en diferentes festivales tradicionales, y de los diferentes sabedores de las diferentes expresiones musicales del Caribe colombiano, lo que ayuda al afianzamiento del conocimiento. Se articularán metodologías tradicionales de transmisión oral con herramientas occidentales de enseñanza, como la notación en partitura.

Referencias

- Lederach, J. P. (2007). *La imaginación moral. El arte y el alma de la construcción de la paz*. Colección Red Gernika.
- Manrique Reyes, A., Sierra Rodríguez, A., Valencia Dávila, C., Monsalve Rodríguez, D. A., Arias Monsalve, F. M., Beltrán Pérez, H. D. y Álvarez, A. M. (2015). *Reparando lo irreparable. Propuestas desde la Legión del Afecto para contribuir a la reparación de los símbolos rotos por la violencia y aclimatar la esperanza del buen vivir en el posconflicto*. Prosperidad Social.



A ritmo de cumbia

Descripción

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico propone mostrar a los participantes los instrumentos y la forma de ejecutarlos, teniendo como base el ritmo de la cumbia. Además, integra a cada miembro de la comunidad al ensamble y desarrolla sus capacidades musicales, interpretando los distintos instrumentos de percusión que veremos a continuación.

Objetivo

Estimular la colectividad y el trabajo grupal

Desarrollo

Organología

Iniciaremos reconociendo los diferentes instrumentos y el formato de la cumbia en sus versiones: baile canta'o, flauta de millo y gaitas largas, entendiendo que existen otros formatos, como la cumbia en acordeón, banda pelayera, así como diferentes adaptaciones alrededor del mundo de este ritmo.

En la cumbia cantada, se utiliza:

- Voz
- Coros
- Tambor alegre
- Llamador
- Tambora
- Maracas
- En la cumbia con gaita, se utiliza:
- Gaita hembra
- Gaita macho
- Voz
- Coros
- Tambor alegre
- Llamador
- Tambora
- Maraca

En la cumbia flauta de millo o pito atravessa'o, se utiliza:

- Flauta de millo o pito atravessa'o
- Voz
- Coros
- Tambor alegre
- Llamador de pie
- Tambora
- Maracas

Temas musicales

Se escucharán canciones donde se muestre cada uno de los formatos mencionados, con el fin de identificar los instrumentos que hacen parte del ensamble.

Fundamentos

Se comienza mostrando cada uno de los golpes en tambor alegre, llamador, tambora y movimientos de la maraca.

Tambor alegre (hembra)

- Abierto (A)
- Quema'o (Q)
- Bajo (B)
- Campaneo (C)
- Cantea'o abierto (CA)
- Cantea'o cerrado (CC)
- Graneo o abanico (G)

Tambora

- Madera
- Parche abierto
- Parche tapa'o (PT)

Tambor llamador (macho)

- Golpe abierto

Maraca

- Movimiento abierto ascendente
- Movimiento abierto descendente
- Movimiento seco ascendente
- Movimiento seco descendente

Bases rítmicas¹⁶

El artista formador iniciará interpretando el ritmo de la cumbia, con el orden sugerido a continuación:

16. Las bases rítmicas de la cumbia realizadas por el autor se encuentran en la Cartilla 2 virtual.

Llamador. Para iniciar con su interpretación, es importante diferenciar entre el tiempo y el contratiempo; el llamador tiene la facultad de marcar la velocidad del ensamble. En compás de 2/2 se inicia haciendo la entrada de tres golpes (tresillo de blanca) y se continúa con la base rítmica. Esta entrada funciona para todos los instrumentos que se van a interpretar en este formato.

Entrada

|Tun Tun Tun |

Base rítmica

|Ta cun ta cun |

“Ta za”

Tambora

Onomatopeya

|Tan ti qui tan ti qui | tan ti qui tu tún|

“Me gusta ir a jugar en el parque”

Se sugiere al artista formador ir sumando la base de tambora con el llamador, y así sucesivamente para luego comenzar a entender el ensamble.

Tambor alegre

Onomatopeya

|Ta Cu Tu Pa Ta Cu Tu|

“To co To co mi Tam bó”

Si la base es muy compleja para los participantes, se recomienda simplificarla cambiando los golpes que-
mados por bajos. Se suma al llamador y la tambora para que el ensamble vaya creciendo.

Maraca. Este instrumento marca el tiempo y el contratiempo. El movimiento descendente marca el tiempo fuerte, y el movimiento ascendente el contratiempo. Al igual que los instrumentos anteriores, el inicio se marca con los tres movimientos ascendentes para la entrada, seguido de la base rítmica.

Onomatopeya

| Tá shi ta shiu |

“Ta xi”

Nota. La frase de la onomatopeya que se muestra en cada uno de los instrumentos es un ejemplo. Es importante que el artista formador incentive la creación de una frase propia construida con los participantes.

Ensamble

Se realiza un ensamble poniendo en práctica lo aprendido.



Imagen 31. Instrumentos de percusión en la interpretación de la cumbia

Fuente: elaboración propia.

Bullerenguea el senta’o

Descripción

El formato del bullerengue se encuentra ubicado en los Palenques, principalmente en la zona de Bolívar, y luego migra a Córdoba y al Urabá antioqueño. Esta

práctica se originó como una expresión de las comunidades afrocolombianas, la cual usaban para narrar su cotidianidad y vivencias a través del canto. El contexto sociocultural que enmarca el bullerengue desde su práctica ancestral tiene como trasfondo la musicalidad desde la parte espiritual, social y ancestral de cada pueblo que lo interpretaba. A partir del cambio generacional, se ha permitido la inclusión de la mujer y perso-

nas de identidad de género diversas en la ejecución de las percusiones, como un componente transformador de las prácticas ancestrales.

En las ruedas de bullerengue, como interpretación de forma tradicional, se tiene presencia del canto, la música y el baile, cuya conexión es evidente.

Objetivo

Abordar los bailes cantaos o los cantos bailaos desde el bullerengue. Iniciaremos con uno de sus aires, el bullerengue senta'ò.

Desarrollo

Introducción al bullerengue. El artista formador abordará brevemente el contexto sociocultural y ancestral del bullerengue. Enseguida, se enfocará en la enseñanza musical. Teniendo en cuenta la dimensión escuchar/apreciar, se mostrarán algunos videos alusivos al bullerengue senta'ò, en donde se busca identificar la interacción que hay entre el baile y la música.

Base rítmica. Se mostrarán las bases rítmicas del tambor alegre y el llamador, que son las percusiones mayores en el ritmo, y una variación que interactúa con el baile.¹⁷

Tambor alegre.

El tambor alegre promueve un diálogo entre lo vocal y lo corporal.

Onomatopeya

| Pa cun pa quin quin | pa cu cu cu cun |

Llamador. En este formato, el instrumento se interpreta con baquetas. En la parte de la madera se hace el tiempo, y en el parche el contra tiempo. La entrada se realiza con tres golpes seguidos, continuando con la base rítmica.

Entrada

| tun tun tun |

Base rítmica

| Pa cun pa cun |

Palmas y tablitas. Marcar el pulso en tempo fuerte, y en momentos donde la canción sube la energía se subdivide.

Canto. Es uno de los principales componentes que integra el bullerengue, donde la cantadora o cantador pregunta y el coro responde, integrando a la comunidad al formato musical. Se puede decir que hay versos de tradición oral, y que existen versos improvisados de acuerdo con el momento en que se está cantando el bullerengue. En la Cartilla 2 virtual se muestra un ejemplo de versos tradicionales.

Ensamble. Se propone hacer un ensamble integrando los elementos vistos desde la inclusión de género. Se crean unos versos a partir de una melodía que el artista formador proponga.

Bullerengue senta'ò. Como instrumentos, se presentan el tambor alegre y el tambor llamador (imagen 31), además de la totuma y las tablitas o gallitos (imagen 32).

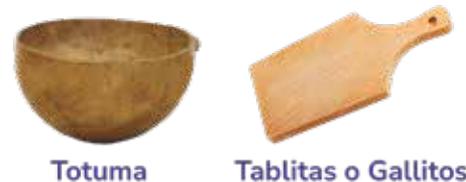


Imagen 32. Instrumentos en la interpretación del bullerengue senta'ò.

Fuente: elaboración propia.

A ritmo de mapalé

Descripción

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico pretende abordar el ritmo del mapalé, uno de los más conocidos y alegres de la región Caribe. Perteneció a los bailes cantaos o cantos bailaos, y es reconocido por su danza y forma de tocar en los tambores. Se puede decir que este ritmo es de influencia afro, por eso sus movimientos son rápidos y de carácter fuerte.

17. En la Cartilla 2 virtual se muestran las bases rítmicas del bullerengue senta'ò.

Estas cualidades del ritmo y la danza nos permiten, en este momento pedagógico, proponer actividades de integración, de diversión y de inclusión, donde prevalezca el factor de beneficio del bienestar, sus comunidades y el cambio por medio de la cohesión social construyendo experiencias dentro de la diferencia para encontrar y afinar puntos de encuentro para la sana convivencia.

Objetivo

Aprender las bases rítmicas que hacen parte de este formato subiendo la velocidad poco a poco. Luego de interpretar el ritmo, los participantes propondrán pasos de la danza para trabajar en equipo.

Desarrollo

Introducción al mapalé

El artista formador hará una breve introducción en donde hablará de la importancia que tiene la conexión que existe entre la percusión y la danza, al igual que su influencia africana.

Base rítmica

A modo de ejemplo, el formador expondrá a los participantes los instrumentos que hacen parte de este ritmo y sus respectivas bases. Se le sugiere iniciar lento, y poco a poco aumentar la velocidad en el ensamble.

Tambora

Onomatopeya
| Pran cu pa cun | (base)

Tambor alegre

Onomatopeya
| Ta ca ta tu cu | (base)

Guache o maracas

Onomatopeya
| Ta shi ta shi |

Escuchar la canción

Para la actividad de ensamble se le sugiere al artista formador la canción Prende la vela.

Video

Se mostrará un video donde se observen los pasos del mapalé, para que los participantes los imiten.

Ensamble

En este ensamble se pondrá en práctica lo aprendido en los instrumentos, y a la vez se abrirá un espacio para los pasos de la danza.

Actividad de integración

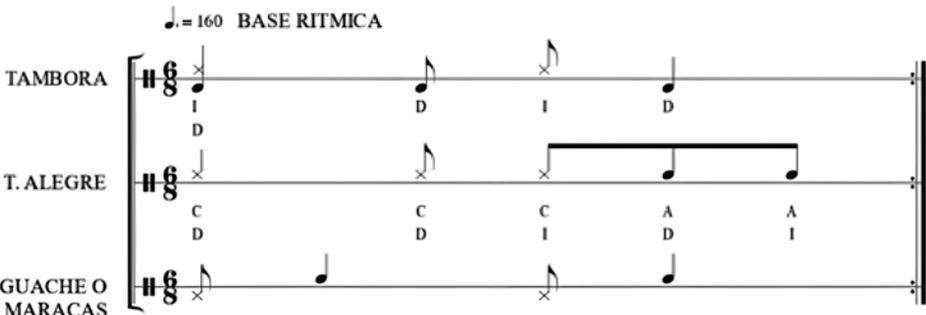
En esta actividad, los participantes van a aprender algunos pasos de la danza. En grupos de tres personas en la percusión y tres en el baile, cada uno va realizando su muestra musical y dancística, con el fin de generar la práctica en comunidad, el trabajo en equipo, y fortalecer los lazos de amistad y el respeto a los demás.

Score

MAPALÉ

Diseño: Wilmer Guzmán

♩ = 160 BASE RITMICA



TAMBORA

T. ALEGRE

GUACHE O MARACAS

Imagen 33. Bases rítmicas del mapalé

Fuente: elaboración propia.



IDEAS
FUERZA

1. La enseñanza de la música, basada en la oralidad, la corporalidad y la práctica colectiva, puede convertirse en una estrategia clave para la reconstrucción social y la construcción de comunidades de paz.
2. Las músicas del Caribe, con su diversidad y mestizaje, no solo reflejan nuestra historia, sino que también ofrecen un camino para la sanación, la reconciliación y la construcción de espacios de memoria y no repetición.





¿De qué manera la oralidad, la corporalidad y la práctica colectiva en la enseñanza musical, pueden fortalecer el tejido social y fomentar la dignificación de las expresiones culturales en los territorios?

2

5. MÚSICAS CARIBE-IBEROAMERICANAS (CIAM) Y DE FRONTERA

Preguntas orientadoras:

1. ¿Cómo pueden las músicas del Caribe, con su riqueza histórica y cultural, servir como herramientas pedagógicas para la construcción de paz en comunidades afectadas por el conflicto?

Invita a reflexionar sobre el poder de la música como medio para la reconciliación y la memoria histórica

Dirige la atención hacia la importancia de metodologías participativas y colaborativas en la educación musical.

¿Cuál es el papel de la música en la implementación de las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y en la creación de espacios de diálogo, memoria y no repetición?

3

Propone un análisis sobre la relación entre la música, la justicia social y la reconstrucción del tejido comunitario.

Músicas Caribe-Iberoamericanas (CIAM) y de frontera

Artista formador, sea usted bienvenido a la inmensa e inaplazable misión de construir sonidos para la paz. Este material es el resultado de muchos años trasegando en la investigación y en la enseñanza con y por las músicas del Caribe. Nuestra idea central es brindar herramientas pedagógicas con las que usted pueda abordar el quehacer del orientador en música, apreciar y acercarse a la interpretación desde la acción mediante la oralidad, la corporalidad y el apoyo que producen las dinámicas colectivas, aplicadas desde diversos géneros musicales que dan cuenta de nuestro mestizaje y su desarrollo a lo largo de nuestra historia, paseando por algunas de nuestras regiones geográficas tropicales.

Los textos que nutren nuestra ruta son un compendio de postulaciones teóricas y patrimonios visibilizados en investigaciones y vivencias efectuadas en los territorios, los cuales llevan en su haber la herencia de nuestra historia musical y las sonoridades de nuestras culturas, con la finalidad de construir entornos ideales para la “paz” desde el universo sonoro, mediante la práctica de una pequeña fracción de nuestras músicas.

Con estas estrategias podremos evidenciar diferentes formas de transmisión del conocimiento mediante ensambles vocales, corporales, instrumentales, y así desarrollar habilidades individuales y puntos de encuentro colectivos que nos lleven a la fundación de escenarios sonoros asociativos convergentes comunitarios, y alienten la dignificación de las manifestaciones humanas desde las artes, puntualmente desde la música en nuestros territorios.

Para nosotros es un reto poder implementar en la música y sus prácticas cotidianas las recomendaciones brindadas por la Comisión de la Verdad y su extenso legado (Comisión de la Verdad, 2022). En la medida en

que abordemos estas recomendaciones, garantizamos el reconocimiento de nuestros conflictos, sus causas y consecuencias, entonces podremos cantar por la no repetición, tramitar el “perdón”, armonizar nuestra relación con el medio ambiente y abordar los aspectos relacionados con nuestras historias, buscando el proceder a la construcción de comunidades de paz.

Referencias

- Comisión de la Verdad. (2022). *Hay futuro si hay verdad. Legado-Comisión de la Verdad*. <https://www.comisiondelaverdad.co/>



El lenguaje mestizo del Caribe

Gilbert Martínez Sánchez

A continuación, abordaremos los aires musicales más populares que dan soporte a nuestra identidad “latina”. Hemos escogido la cumbia y la salsa para analizar fenómenos como la industrialización, su divulgación y apropiación por parte de diferentes comunidades a través del tiempo y la geografía.

Estas manifestaciones musicales pueden ser modelos de tránsito desde las músicas tradicionales hacia las masivas populares y lo que esto conlleva en los aspectos de instrumentación, adaptación a la tecnología.

Será una ruta que parte de la fundamentación práctica mediante pedagogías tradicionales, reforzando la solidez rítmica acoplada al sistema motor, con técnicas básicas para producir sonido acústico orgánico (no digital). Se busca que sea realizable en cualquier condición y que permita a los participantes encontrar formas de interacción comunitaria como alternativas ante la era digital.

Cumbia, ejemplo de convivencia multicultural

Descripción

Por medio de las onomatopeyas y un balanceo natural corporal, practicaremos formas de aprendizaje utilizando la oralidad, apropiaremos conceptos básicos, como el timbre o la tesitura de los instrumentos pertinentes al ensamble, “pitos y tambores” o “bailes cantados” de nuestra región Caribe, tempo, pulso, acento natural, contratiempo, síncopa, dinámicas (piano a *forte*), ensamble, patrones básicos y algunas variaciones, interpretación por medio de percusión corporal, beneficios de la sinergia colectiva y la activación rítmica mediante el sistema motor corporal (coordinación motora). Esta es una propuesta didáctica para que usted la adapte y aborde la dimensión del ritmo, el género y los estilos en sus comunidades de práctica.

Elementos para la construcción de las actividades: oralidad articulada a las habilidades motoras, ensamble, coordinación motriz.

Objetivo

Abordar, desde la práctica, las herramientas propuestas en la descripción para poder adaptarlas a sus conocimientos

Desarrollo

- Presentación, introducción de la metodología.
- Preparación (mental y corporal) (20 minutos).
- Fundamentación, imitación onomatopeyas y percusión corporal, ensamble básico.
- 10 minutos para comentarios y preguntas generales.
- 10 minutos para la pregunta de reflexión.
- Conclusiones.

Sólo aquel que se consagra a una causa, con toda su fuerza y alma, puede ser un verdadero maestro. Por esta razón, ser maestro lo exige todo de una persona.

ALBERT EINSTEIN

El recurso para el desarrollo del momento pedagógico propone un planteamiento musical que tiene sentido si ubicamos los fenómenos en los sujetos, en el lenguaje y en la oralidad como elementos de aprendizaje. Asimismo, nos interesa definir dos conceptos desde la estructura musical en nuestros pueblos del Caribe: la ruta musical del tambor como elemento imaginario, y la oralidad como elemento simbólico, para relacionarlo en el aspecto educativo en construcción de paz, a través de la apropiación de los géneros cumbia y salsa. A continuación, se muestran las plantillas de onomatopeyas y digitación de ensambles de cumbias.

Cumbia¹⁸

CONTEO	1	;	2	;
ONOMATOPEYA LLAMADOR #1	;	A	;	A
MANOS		D		D
ONOMATOPEYA LLAMADOR #2	O	A	O	A
MANOS	I	D	I	D
ONOMATOPEYA LLAMADOR #3	O-O	A	O-O	A
	I-I	D	I-I	D

Imagen 34. Onomatopeyas del tambor llamador

Fuente : elaboración propia.

CONTEO	1	no	2	ce	3	Ce	4	tro
ONOMATOPEYA MARACON #1	CHA	;	CHI	KI	CHA	;	CHI	KI
MANOS	I		D	D	I		D	D
FORMA								
ONOMATOPEYA MARACON #2	CHA	;	CHU-	-UII	CHA	;	CHU-	-UII
FORMA								

Imagen 35. Onomatopeyas del maracón

Fuente: elaboración propia.

Tambor alegre (T.A.)

Conteo	1	no	2	ce	3	ce	4	tro
Onomatopeya Tambor alegre # 1	T	A	A	T	T	A	A	T
Manos	D	I	D	I	D	I	D	I
Onomatopeya Tambor alegre # 2	T	A	A	;	T	A	A	;
Manos	D	I	D		D	I	D	

VARIACIONES T.A. # 1

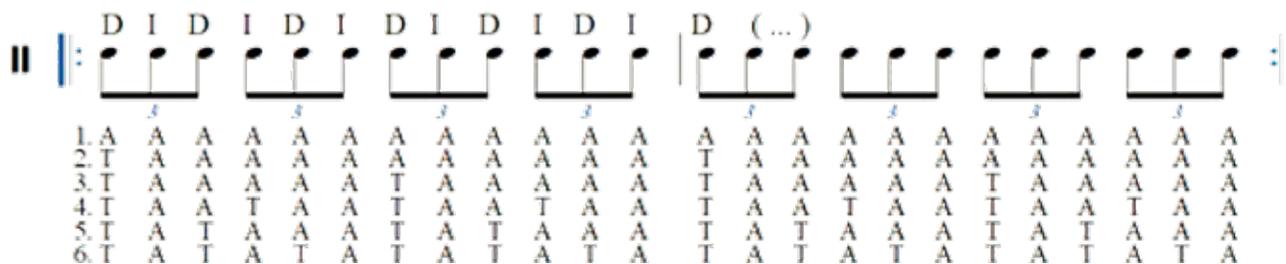
Conteo	1			2			3			4		
Onomatopeya	MU	SI	CA									
Manos	D	I	D	I	D	I	D	I	D	I	D	I

18. En la Cartilla 2 virtual se pueden encontrar variaciones de las tamboras.

TAMBORA 1								
CONTEO	1	2	3	4	5	6	7	8
ONOMATOPEYA TAMBORA	TAK	TI-KI	TAK	TI-KI	TAK	TI-KI	TAK	TUN
MANO IZQUIERDA	I		I		I		I	
MANO DERECHA		D - D		D - D		D - D		D

TAMBORA 2								
CONTEO	1	2	3	4	5	6	7	8
ONOMATOPEYA TAMBORA	TAK	TI-KI	TAK	TI-KI	TAK	TI-KI	TA-KU	TUN
MANO IZQUIERDA	I		I		I		I	
MANO DERECHA		D - D		D - D		D - D	D	D

TAMBORA 3								
CONTEO	1	2	3	4	5	6	7	8
ONOMATOPEYA TAMBORA	TAK	TI-KI	TAK	TI-KI	TAK	TI-KI	TU-KU	TUN
MANO IZQUIERDA	I		I		I		I	
MANO DERECHA		D - D		D - D		D - D	D	D



CONTEO	1	no	2	ce	3	ce	4	tro	1b	no	2	ce	3	ce	4	tro
ONOMATOPEYA T.A. #1	A	O	O	A	O	O	A	O	O	A	O	O	A	O	O	A
MANOS	D	I	D	I	D	I	D	I	D	I	D	I	D	I	D	I
ONOMATOPEYA T.A. #1	A	;	T	A	;	T	A	;	T	A	;	T	A	;	T	A
MANOS	D		D	I		I	D		D	I		I	D		D	I
TAMBORA	TU	KA	TA	TU	KA	TA	TU	KA	TA	TU	KA	TA	TU	KA	TA	TU

Fuente: elaboración propia

Pregunta de reflexión: ¿Qué otros aspectos de la música sirven para abordar las necesidades de la comunidad?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios de lo visto en el momento pedagógico del día.

Tambor de mano, pálpito liberto

Y cuando el tambor comenzó a tocarse a sí mismo se levantaron todos los que desde hacía cientos de años estaban muertos y vinieron para ser testigos de cómo el tambor tocaba el tambor.

AMOS TUTUOLA

Descripción

Abordaremos instrumentos de percusión para poder observar, en la práctica, cuál es el proceso mecánico que produce el sonido y sus diferentes presentaciones: sacudir, friccionar, percutir con mano o baquetas. También veremos cómo el desarrollo tecnológico-industrial ha incidido en el desarrollo instrumental e interpretativo (técnicas) en las músicas, en el desarrollo de las rutinas de estudio, y en el poderoso legado libertario presente en los tambores.

Objetivo

Construir el ritmo desde la percusión y sus recursos técnicos. La percusión como un elemento articulador del sistema motor para la solidez rítmica.

Desarrollo

- Lectura “Raza y cultura”.
- Fundamentación interpretativa, tambores de mano, semillas, control de baquetas con los patrones básicos y las variaciones planteadas.
- Antes del final, se realizará la pregunta de reflexión.
- Conclusiones.

Los tambores de mano, en su mayoría, son monomembranófonos, cilíndricos o cónicos, generalmente destapados en la parte inferior. La membrana, en principio, es de origen animal (cuero), adherido a un tronco vaciado, covado que sirve de resonador, mediante aros a los que se amarran con cabuya, nylon, y otras cuerdas que cumplen las veces de tensores; el vaso queda sellado por la membrana en su parte superior y hueco

por debajo, recibiendo este orificio el desfogue. La vibración de la membrana se amplifica en la caja de resonancia y se expande en el espacio gracias al aire que el vaso contiene y sale por el desfogue.

Hay dos principales formas de percutir (golpear) la membrana (imagen 37). La primera es con la mano estirada, compacta (dedos juntos); al golpear, la mano rebota para dejar vibrar la membrana; de acuerdo con el lugar, la masa con que se ejecute el golpe y las medidas del instrumento musical, obtendremos diferentes tonos como veremos.



Imagen 37. Formas de percutir la membrana.

Fuente: elaboración propia.

O: golpe al centro del tambor, la energía se trasmite a través de la palma de la mano. Este golpe se denomina “bajoneo”; es grave, largo y profundo.



A: mediante los dedos transformamos la energía en sonido, percutiendo entre el centro y el borde del tambor. Este sonido se llama *abierto*.

La segunda manera de percutir es con la mano en posición de agarre a la membrana. La energía se transmite al tambor mediante las yemas de los dedos, los cuales están semirrelajados, para lograr el efecto sinérgico del “látigo”.

T: también conocido como el *quemao*; le diremos con un modismo cubano: *tabla*.



Las letras escogidas para la enseñanza del tambor tienen la finalidad de que al cantarlas nos brinden una referencia cercana al sonido del tambor (onomatopeya).

La música es agradecida y proporcional a sus estudios. El progreso se hace efectivo en condiciones técnicas, bien sea el sonido de su instrumento, la conciencia (rítmica, melódica, armónica, etc.) o la comprensión. El tambor no es la excepción. Para complementar el estudio, en la Cartilla 2 virtual se ofrecen algunos ejercicios básicos para desarrollar el sonido. Estos pueden hacerse con las diferentes subdivisiones, dinámicas, tempos, iniciando con la mano izquierda para incentivar la percepción de grupos pares y simetría rítmica, mejorar la disposición corporal para ejecutar los tambores de mano y el sonido particular. Se pueden utilizar como variaciones dentro de cualquier ritmo y ensamble.

Se sugiere, para un mejor control de baquetas, *flam*, rebotes, *drag*, *paradiddle*, agrupar, desplazar, subdividir y combinar, revisar el libro *Stick Control* de George Lawrence Stone (1935).

Raza y cultura

Javier Riveros Castillo

Mis hermanos, desde hoy se acabaron los esclavos, y es por eso que les saludo en este día, el más bello que ha traído la República... Es el día en que ha desaparecido de entre nosotros el odioso título de señor y esclavo, y en que ninguno de nuestros hermanos llevará colgada en su cuello la poderosa, la negra cadena de la servidumbre.
Juan José Nieto Gil (1861)

Fernando Ortiz, en su libro *El engaño de las razas* (1946), muestra una profunda significancia en ese llamado contacto de mezclas de razas. Todo este mestizaje está agenciado por este fenómeno. Nuestros pueblos tienen una condición histórica, pues la conquista en América se dio a sangre y fuego a la traída de esclavos negros por la imposición de ese imperio español, especialmente en el puerto de Cartagena y sus alrededores. En diferentes textos, hemos encontrado que

esta colonización se dio a manera de masacre, acabando gran parte de la población indígena e intimidando a la comunidad negra a través del miedo y la fuerza.

Aparece otro elemento importante para tener en cuenta que no es estrictamente de las razas como elemento de diferenciación de culturas e imposición de ellas a través de la guerra: el deseo de los sujetos y poderlo concatenar con la cultura.

En esas dos miradas, raza y cultura, podemos entender que las razas son efectos de un discurso involucrado como efecto del lenguaje y la imposición del uno al otro; la raza es un efecto de un discurso. Estos géneros discursivos, impresos en toda sociedad, son actividades de los sujetos condicionadas al uso del lenguaje en su cultura. Cada una de ellas, como diría Bajtín (1982), es una esfera. Entonces, es clara la diversidad de lenguas, la diferencia lingüística de un país a otro y la pluralidad histórica del concepto de la lengua. No es raro encontrar que en un mismo país haya tanta diversidad, por cuanto hay territorios diferentes. Entonces, aunque la diversidad geográfica es un aspecto secundario, es indiscutible que la configuración lingüística de diferentes poblaciones obedece en cierta medida a esta diversidad que también se debe traducir en diversidad temporal. Esta diversidad enunciada nos obliga a estudiar las características culturales de un país, región por región para intentar encontrar una idea de las particularidades de la transmisión oral de los fenómenos musicales y, por supuesto, en asuntos del arte en la guerra y la posibilidad de los procesos de paz.

Pregunta de reflexión: ¿Cómo otras actividades musicales contribuyen a crear espacios de convivencia?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios sobre lo visto en el momento pedagógico del día.

Cumbia, matriz americana¹⁹

El poder del ensamble como herramienta articuladora de participación se hace presente. Hemos escogido la cumbia por ser uno de los aires colombianos en

los que se integra la multiculturalidad determinante de nuestro territorio. Es un aire que nos muestra los diversos estados a través de su diversa sonoridad, por ejemplo, el porro, el bullerengue. Es una de las manifestaciones musicales más populares en Colombia y tiene lugar en nuestra memoria colectiva; llega a la intersectorialidad etaria, geográfica y de género. Por todos estos factores, consideramos que, al igual que sucede en el Carnaval de Barranquilla, la cumbia en una comunidad de práctica puede unir las diferencias y ser un vehículo eficaz para la construcción de comunidades de paz, donde todos podamos hacernos partícipes y manifestar nuestras diferencias para luego convivir en la sonoridad de nuestro Caribe.

Objetivo

Vivenciar el aporte específico de cada grupo étnico presente en la sonoridad de la cumbia.

Elementos desagregados. No será el ABC de la cumbia, es simplemente una propuesta de organización de ensamble según timbre y variaciones para ser replicada desde los géneros que el orientador desee.

Para el desarrollo del tema, se sugiere tener en cuenta el libro *Kumbia, legado cultural de los indígenas del Caribe colombiano*, de Gerardo Pombo Hernández (1995).

Desarrollo

- Lectura “La cumbia”.
- Fundamentación. Tambores alegres, hembra o mayor, consolidación del aspecto rítmico.
- Ensamble cumbia, énfasis en el lenguaje propio del estilo, construcción de estructura, el ejercicio de construir en común-unidad
- Antes del final se realizará la pregunta de reflexión.
- Conclusiones.

19. En la Cartilla 2 virtual se encuentran las partituras del ensamble de cumbia.

La cumbia

Javier Riveros Castillo

Y quando les pareÇe especialmente el yndio que tiene yndias, que le muela y mazquen la chicha, acen cantidad y hacen fiestas (sic) unos a otros u el que quiere que le ayuden para aÇer su roza o su buyo las aÇe esta fiesta y ay sus gayteros que tañen con unas flautas muy largas que tienen los braÇos muy colgando abaxo, puestos los dedos en lo agujeros de la flauta que es una caña gueca y de Çera de la tierra tienen su manera de flauta, a manera de un capillo de fraile, y puesto un cañon de abe que meten en la boca para tañer; uno es el tiple y otro lleba el tenor y un calabaÇo tiene el uno dellos u otro yndio que es el sonaxero questá con unas chinytas dentro, y ba este llevando el contrapunto que parece música trayada del infierno.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, Madrid,
Sevilla, 19 de mayo de 1580.

Son muchos los ritmos que hacen parte de la música colombiana, entre ellos la cumbia. Pero ¿entendemos las diferencias no solo desde lo musical, sino desde su contexto sociocultural? Hoy nos referiremos al ritmo que nos ha distinguido en el mundo entero: “la cumbia”. Recordemos que es necesario concebir el surgimiento de esa mezcla que sufrió el mestizaje y el sincretismo en América Latina (Ortiz, 1946). Estas celebraciones religiosas traídas por los españoles, al igual que los esclavos negros y el contacto con los indígenas, son lo que nos ha permitido la variedad instrumental y cultural. Estos orígenes muestran que sus raíces son africanas, al contacto de lo europeo con el Nuevo Mundo; es el resultado de esa mezcla lo que nos ha hecho pensar en nuestra música colombiana.

Veamos, la cumbia es un ritmo musical y baile folclórico tradicional de la costa Atlántica colombiana, dado de la mezcla en la Conquista y en la Colonia, con tres influencias culturales principales: la indígena, la negra y la española. Recomendamos alguna bibliografía como referente para este tipo de investigaciones. En este caso, nos serviremos del *Compendio del folklore colombiano*, de Guillermo Abadía Morales, publicado

en 1970. Allí, el autor menciona que el origen melódico y tímbrico de instrumentos, como la gaita o caña de millo, se dio por las comunidades indígenas, como los tolos o kuisí, cunas y koguis, y que la alegría sonora de la percusión es del tambor africano.

Es importante saber que lo rítmico no solo es dado por los negros, pues eso sería desconocer todas las formas melódicas (muchos en tonalidades menores, propias de la cumbia), de sus cantos constitutivos y de su cultura. Tampoco podemos decir que los indígenas no tenían una gran variedad de tambores y de ritmos implícitos.

La palabra *cumbia*, según Narciso Garay (1936), tiene la misma raíz lingüística de *cumbé*, que es un baile de origen africano.

Delia Zapata Olivella, bailarina y folclorista colombiana, en su libro *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica* (1962), complementa que *cumbé* es “cierto baile de negros”, pero que “*cumbes*” (sin tilde), se les llama a los negros que habitan en Bata, en la Guinea continental.

Jorge Diazgranados Villarreal en su artículo “La cumbia, el jolgorio y sobre todo el placer” (1977), sostiene que la cumbia viene de *Cumbague*, que era la personificación del cacique indígena pocabuyano (lugar depresión Momposina). Se dice que *Cumbague*, además de tener un carácter belicoso y audaz, debía ser un excelente bebedor de chicha porque todos los de su raza eran muy borrachos y amigos del baile y la juerga. Guillermo Abadía Morales define *cumbancha*, de su raíz *kumba*, de origen mandinga, africano. Recordemos que hasta los ritmos de los instrumentos tienen su origen, en cierta medida, gracias al baile de los esclavos.

El cubano Fernando Ortiz Fernández dice: “las voces *kumba*, *kumbé* y *kumbí*, se castellanizaron reemplazando letra “k” por “c”, y estas significan ‘tambores’ o ‘bailes’”. Es decir que *cumbé*, *cumbia* y *cumba* “con c”, eran tambores africanos. También, afirma que *cumba-kumba* es una palabra africana de las tribus bantú o congos, que significa ‘rugir’, ‘escandalizar’, ‘gritería’, ‘escándalo’ o ‘regocijo’.

Pregunta de reflexión: ¿De qué manera cree que la música es un eje en la construcción de paz?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios de lo visto en el momento pedagógico del día.

- Antes del final se realizará la pregunta de reflexión.
- ¿Qué actividad musical utilizaría para promover la reflexión en torno a la construcción de paz?
- Conclusiones, cierre.

Las cantoras, voz de mi tierra

(cantaora por que canta la hora)

CEFERINA BANQUEZ (2022)

Lengua y oralidad

Javier Riveros Castillo

Descripción

Con base en la exploración en literatura oral y escrita podemos enfocar nuestro ensamble con letras o motivos literarios que nos contextualicen acerca del tipo o tipos de conflicto acaecidos en la población objeto. Se pretende escuchar y construir un diálogo con el territorio geográfico, botánico, hídrico y humano. Buscaremos textos que cuenten o canten la historia reciente de nuestras regiones para poder realizar nuestra propia intervención musical a modo de práctica de nuestro ensamble, vivencia y creatividad; al servicio de la libertad, abono de nuestra comunidad de paz.

Objetivo

Reconocer en las voces de la tradición cantos de construcción de paz.

Elementos desagregados.

Este ejercicio consiste en estimular la creatividad y fortalecer la capacidad de ensamble interpretativo instrumental para abordar la ejecución de música en comunidad.

Desarrollo

- Lectura “Lengua y oralidad”.
- Escuchar y cantar audios de cumbias, porros, bullerengue, tamboras con líricas referentes al territorio o al conflicto.
- Crear un motivo lírico, abrir espacios para la improvisación instrumental, vocal (pregón-coro, lereo), ensamble de cumbia.

Las sociedades, las costumbres y los rituales son efectos de la construcción cultural. Es decir, la condición de los sujetos es en sí misma un resultado de la vida. El hombre a través de la historia muestra quién es, ha edificado monumentos y construido utensilios que nos han sido legados y que hacen parte de nuestras culturas. Así también han sido su arte, su religión y la concepción de la vida. Esta tramitación se ha dado por la tradición de leyendas, de mitos, de cuentos que, en muchos casos, son la supervivencia de su mentalidad y que nos son dados en nuestros propios usos y costumbres. Entonces, el lenguaje es un hecho humano al que nadie escapa; es propio de la cultura, es inherente a ella, pues confiere un intercambio en forma de diálogo transferido en el discurso y que surge por medio del pensamiento.

Entonces, los ritos en la cultura son también actos de pasión en los que se da en el encuentro de sujetos, y que por supuesto están mediados por la satisfacción de sus deseos. Uno de ellos es el arte, en este caso la música, como expondremos.

En esta perspectiva, el análisis de la complejidad musical se da en torno a esa fiesta carnavalesca, que lo hacen constitutivo en asuntos danzarios (coreográficos), que proviene de estos toques de tambores y de estos mitos, pues son estas leyendas las que han contribuido esa cultura. Tanto los españoles que llegaron como los africanos que se mezclaron en ese juego de continuidad de diásporas, culturas y raíces folclóricas donde el canto, la poesía y el baile son las características principales del carnaval. Así encontramos, por ejemplo, que Bajtín menciona el cuerpo como asunto fundamental del ritual (en nuestro caso, como en la rumba rítmica): el erotismo también es esencial

en este encuentro. Pero un elemento primordial que ocupa nuestra atención son las historias heredadas por la oralidad a través del lenguaje. Esos discursos convertidos en leyendas son los que determinan el mito y la historia, pues donde termina el mito empiezan las historias (Levi-Strauss, 1987).

Bajtin considera que todo enunciado es un eslabón de una cadena de comunicación discursiva. Si es así, entonces es nuestro interés desde esa oralidad en la cultura popular, especialmente en el trabajo del arte, en su mirada de los mitos y los ritos que se antepone en la música. Por ejemplo, se pueden mencionar algunos, como en la chalupa, en el bullerengue, en los cantos del lumbalú, etc.

Pregunta de reflexión: ¿Qué actividad musical utilizaría para promover la reflexión en la construcción de paz?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios de lo visto en el momento pedagógico del día.

Sonoridades del trópico

El Caribe es una región en la que podemos encontrar cómo la humanidad se recrea desde la cultura. La música como manifestación cultural transversaliza el desarrollo de la humanidad en sus distintas áreas, como la economía, la afectividad, lo social, etc. Por este motivo, es importante analizar la historia particular, la situación geográfica y el desarrollo de la industria musical (difusión y producción), al igual que los fenómenos pertinentes a cada comunidad.

Objetivo

Concientizar el aporte de la industria en los instrumentos, la producción y la divulgación de la música latina.

Desarrollo

- Calistenia física dirigida para músicos.
- Fundamentación interpretativa, estructuras básicas de los ritmos "tropical y a caballo".
- Ensamble de percusión ritmo tropical, a caballo (60 minutos).

- Antes del final se realizará la pregunta de reflexión.
- Conclusiones.

Reforzaremos las pedagogías ya propuestas en los recursos para el desarrollo del momento pedagógico anteriores y abordaremos dos ensambles tradicionales de la sonoridad tropical: El sol del caribe los saluda.

El género tropical hace referencia a la música natural del trópico y sus culturas de habla hispana: México, Venezuela, Colombia, Panamá, República Dominicana, Cuba y Puerto Rico. Está estrechamente relacionada con la región Caribe; a mi modo de ver, es una adaptación de diferentes ritmos, entre otros: a caballo, chachachá, comparsa, conga y cumbia, formatos que se fueron dando en diferentes situaciones geográficas, sociales y cronológicas.

A principios del siglo xx aparece la fijación fonográfica para ser distribuida; las primeras obras de música colombiana debían realizarse fuera del país, dada la falta de equipos de grabación en Colombia. Se pueden encontrar algunas obras de Pacho Galán y José Benito Barrios, entre otros. La industria colombiana del disco se activa desde 1934 con el sello Fuentes, ubicado en la ciudad de Cartagena; las primeras grabaciones fueron *La Momposina* (de José B. Barrios), "Compae' Heliodoro", de Guillermo de Jesús Buitrago.

Colombia fue protagonista de la escena discográfica tropical; sus compositores exportaban sus creaciones, nuestra cultura enriquecía el repertorio de las "big bands"; La múcura, Cosita linda y muchas más, sonaban en los grandes salones y los clubes. Orquestas como las de Pacho Galán, Lucho Bermúdez, la Billo's Caracas Boys, Los Blanco, la Orquesta Panamericana y la Sonora Matancera marcaron la pauta desde los años treinta; sus pistas aún se escuchan y son utilizadas por los músicos de la actualidad.

La organología del género tropical ha sido protagonista del desarrollo tecnológico. El contrabajo fue reemplazado por el bajo eléctrico, lo mismo le sucedió al piano, instrumentos como las timbaletas, los timbales,

los timbalones, la timba, la conga, etc., hicieron su aparición para remplazar los tambores folclóricos; las campanas reemplazaron los sartenes y asadas, herederos de la cultura africana campesina, para entrar al salón de forma elegante. De esta forma se crearon diferentes atmósferas y colores en cada estilo, como lo vamos a ver a continuación. Este desarrollo aportó vistosidad a la música de la naciente cultura americana.

Desde ese entonces la música tropical se ha tornado popular, es decir música del gusto masivo del pueblo, modificando su nombre. En algunos lugares se conoce como chucuchucu, onomatopeya resultante del sonido de la guacharaca, güira o “raspa”.

Pregunta de reflexión: ¿Qué materiales diferentes enriquecen la experiencia musical y su relación con la paz?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios de lo visto en el momento pedagógico del día.

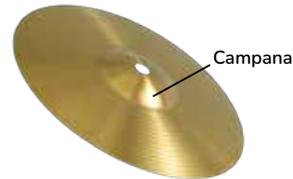
Organología

Timbal latino

Instrumento multítmbrico compuesto por dos pails o tambores metálicos monomembranófonos, de membrana sintética para percutir con baqueta o mano; dos campanas, y platillos; estos últimos accesorios son percutidos con baqueta, pueden ser modificados en cantidad, tamaño o afinación según el intérprete y sus necesidades. Su antecesor es el timbal sinfónico “*timpani*”, del cual se sabe que se usó en Europa desde el siglo xv. Algunas teorías hablan de su llegada a Haití en el siglo xvii con los franceses; tras la independencia haitiana apareció en Cuba a finales del siglo xix, transformado en la paila.



↓ = El platillo tiene varias formas de percudir, una de las dos que utilizaremos consiste en pegarle a la campana (centro del plato) obteniendo un sonido sostenido y graduable.



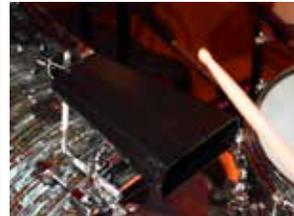
La 2da forma es en el borde obteniendo un sonido "explosivo", splash.

En cualquier instrumento de baqueta según la posición, el punto de la baqueta, el área sobre la cual se percute, encontraremos diferentes sonidos.

↑ = Campana.



↙ = Campana Chachacha.



× = Cáscara.



• = Parche mute. Los golpes en el parche durante las marchas pueden producirse con las manos



↑ = Jam Block.



Imagen 38. El timbal y sus partes

Fuente: elaboración propia.

Congas o tumbadoras

Instrumento monomembranófono para percudir con la mano. Las tumbadoras llegaron al continente americano para reemplazar o sincretizar los diferentes tambores africanos usados por las diferentes etnias que llegaron al nuevo continente (bantús, congos, fanti, ashanti, efik, la mayoría yorubas), todas estas familias lingüísticas provenientes de culturas africanas. En un principio se fabricaron con barriles y sus cueros (membrana); eran clavados al cuerpo de madera; para afinarlos se acercaban al fuego. Con su evolución se adaptaron tornillos para afinarlos, en algunos casos se

fabrican de fibra de vidrio y su membrana pasó a ser sintética. También se agrupan dos o más tambores de acuerdo con el género e intérprete, y recibe los siguientes nombres: requinto (sobre agudo), quinto (agudo), conga o tres golpes (medio), tumba o salidor (grave), retumbadora o super-tumba (subgrave). Algunos referentes musicales son Giovany Hidalgo, Richie Flores, Pedrito Martínez, Samuel Torres y José Luis Quintana "changuito" (Sánchez, 2002).

Al hablar de sincretismo se presenta en doble vía: las congas reemplazan los buliadores de la "bomba" puertorriqueña, al igual que los panderos de la plena;

el tambor alegre y llamador de la cumbia colombiana; el tambor yuca de Cuba; por nombrar algunos. En el ensamble de orquesta tropical se conoce como primera percusión.

Los códigos que manejaremos son similares a los del tambor alegre:

- A. Abierto. A2 para el tambor grave (salidor o tumba)
- T. Tabla o quemao.
- O. Bajo.
- P. Punta de dedos apoyada en el talón de la mano.



Imagen 39. Congas o tumbadoras
Fuente: elaboración propia.

Güira, charrasca o raspa

Es un instrumento de fricción de diferentes orígenes, pero sin duda es aporte amerindio; de acuerdo con la ubicación geográfica, recibe su nombre. Consiste en una superficie que puede ser una caña o un calabazo con canales transversales en su presentación tradicional, pueden ser delgados y aglomerados, o profundos y separados; con el paso del tiempo y la industria, el metal apuntillado se ha constituido en su principal insumo. Para tocarlo, se hace fricción en el instrumento de superficie irregular que se toma con la mano izquierda (los diestros), con un “trinche” en la mano derecha, en la cual se implementa una técnica similar a la del “stick control” para desarrollar el virtuosismo; los ataques serán hacia arriba o hacia abajo. En las orquestas

tropicales se conocen como percusión menor, aunque en algunos formatos la segunda percusión (timbal o batería) podría interpretarlos.

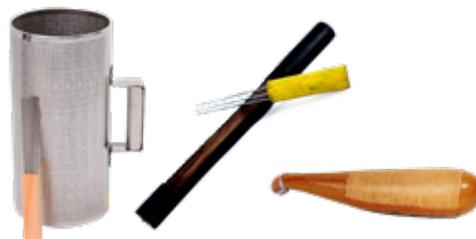


Imagen 40. Güira, charrasca o raspa
Fuente: elaboración propia

El bongó



Imagen 41. El bongó
Fuente: elaboración propia.

Son dos tambores pequeños, monomembranófonos, unidos por una pieza que los convierte en un instrumento. Por lo general se percuten con la mano. En la salsa es común que el mismo instrumentista interprete la *campana de mano* en otra parte de la forma musical que veremos en la práctica. En las orquestas tropicales se le denomina tercera percusión.



Imagen 42. Campana de mano
Fuente: elaboración propia.

TRANSC
GILBERT M. S.

TIMBAL

GÙIRA 1

CONGA 2

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

O T O A O T O A

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

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

Imagen 43. Ensamble ritmo tropical 1

Fuente: elaboración propia.

TRANSC
GILBERT M.S.

TIMBAL

GÙIRA

CONGA

O T O A A O T A A A

I D I D D I D D I D

I D I D D I D D I D

Imagen 44. Ensamble ritmo tropical 2

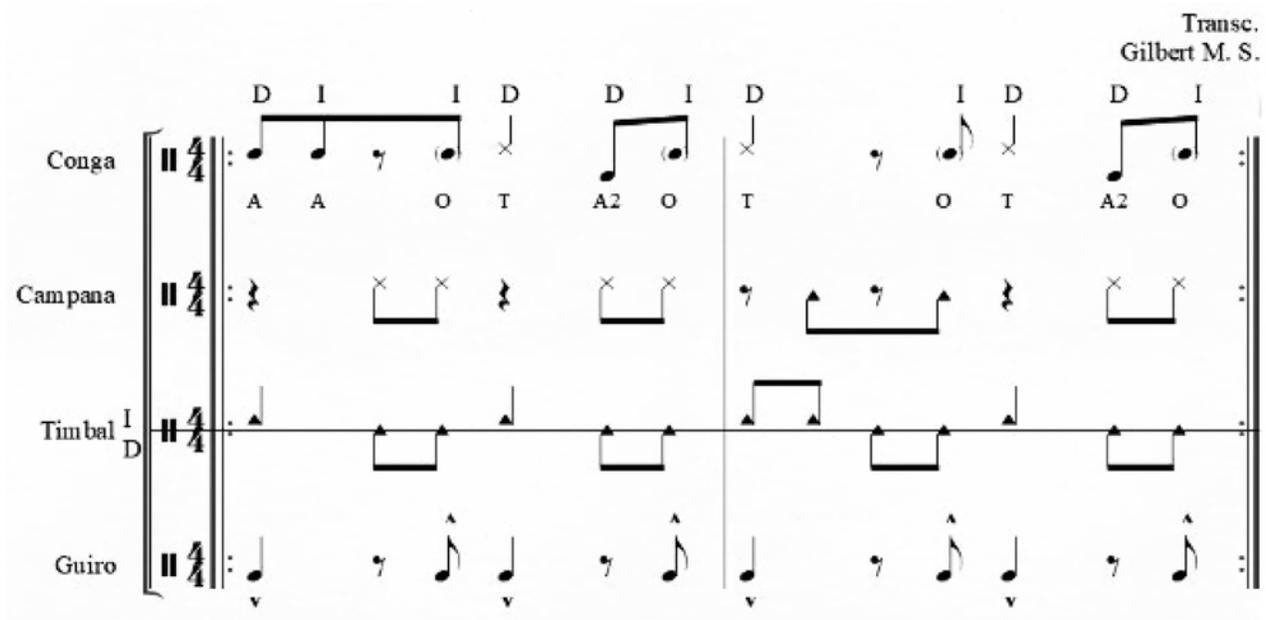
Fuente: elaboración propia.

Ritmo “a caballo”

Es un ritmo común en los aires musicales del Caribe, utilizado primordialmente por Guillermo Portabales en su tema “El carretero” en la década de 1950. Este ritmo

está estrechamente ligado a las músicas campesinas de Cuba y Puerto Rico. Es una variación recurrente en los diferentes formatos de música actual, no solo caribeña tropical, pues en diversos estilos lo han utilizado.

Transc.
Gilbert M. S.



El abuelo son, sus nietos y la salsa²⁰

La salsa es un modelo de industria musical que encarna nuestra alma latina migrante tras el “sueño americano”. Con este modelo abordamos nuestras sonoridades, nuestra historia y un camino que ha sido viable hacia la sostenibilidad y la dignificación del quehacer musical.

La salsa es el canto del barrio, es la banda sonora de la adaptación a través de los tiempos, ha sido el medio comunicativo de la voz afro, los areitos, las creencias, las historias de amor con el tinte cálido pertinente a nuestra cultura latina.

El son es uno de los abuelos de la salsa, es ese abuelo que tiene nietos queridos por muchos territorios, y se convierte en un constante intercambio de so-

noridades y músicas de ida y vuelta. Podemos apreciar el son cubano, el son chocono en el despliegue histriónico de Alfonso Córdoba “el brujo”, el son sureño y el son palenquero —con su carga histórica por ser la voz del primer pueblo libre de América, nuestro San Basilio de Palenque, y la música de los hijos de Benkos Bioho—. Sin duda alguna, el son colombiano más comercializado ha sido el son vallenato.

Objetivo

Abordar la forma básica en la interpretación de la salsa y del son vallenato.

Elementos desagregados.

Ensamble percusión mayor y menor, salsa y son 1er movimiento, 2do movimiento (campanas). Son y paseo vallenato.

20. En la Cartilla 2 virtual se encuentran partituras del ensamble de percusión de la salsa.

Desarrollo

- Lectura y discusión acerca de la salsa.
- Fundamentación interpretativa, estructuras básicas. (40 minutos)
- Ensamblés de percusión de salsa y son vallenato. (60 minutos).
- 10 minutos para la pregunta reflexiva.
- Conclusiones, cierre.

La salsa

Es el género más comercializado entre los latinos antes de la revolución digital. Sus antecedentes son el *latin jazz*, el son cubano, el mambo, el chachachá, el seis chorriado y la música jíbara puertorriqueña, entre otras. Nació a mediados de los años sesenta del siglo xx en la ciudad de Nueva York, en “el barrio” (Harlem), colonia de la comunidad latina y afroamericana. En un ejercicio de emprendimiento, en vista del movimiento comercial del rock inglés protagonizado principalmente por los Beatles y los Rolling Stones; los niuyoricans (como se conoce a los hijos de los inmigrantes y soldados latinos de las guerras [Sánchez, 2002]) catalizaron el movimiento que se venía gestando en Nueva York desde los años veinte con la llegada de músicos cubanos en busca del auge del *jazz* y las grandes bandas estadounidenses. Machito, Chano Pozo, Mario Bauza e Israel Cachao son referentes imprescindibles para la comprensión del desarrollo de la música latina. La piedra angular del edificio bien cimentado en la trietnia latina al que se llamó *salsa*. Fue el sello discográfico llamado Fania Records, fundado en 1964 por Jerry Masucci, abogado, militar y diplomático neoyorquino, y Johnny Pacheco, dominicano, director artístico, percusionista y flautista egresado de la Academia Julliard de Nueva York, con una hoja de vida que vale la pena ser estudiada por ser el creador de nuestra identidad. El nombre de salsa tiene como antecedentes muchas letras que hablan de “los salseros”, “Échale salsita”. El intercambio musical entre el Caribe es amplio, esta dinámica llevó el término *salsa picante* a la región en 1968 cuando Phidias Danilo Escalona, e DJ del programa *La hora de la salsa* entrevistó a Richie Ray, con quien sostuvo el siguiente diálogo (según la versión corroborada

por Rubén Blades, Titet Cure Alonso y otros más):

- ¿Qué es lo que ustedes tocan?
- Esto que nosotros hacemos lo hacemos con sabor, es como el ketchup, que le da sabor a la comida.
- ¿Qué es eso de ketchup?
- Bueno, eso es una salsa que se utiliza en los Estados Unidos para darle sabor a la hamburguesa.
- ¡Ah...! ¿Entonces lo que ustedes tocan es salsa? Pues, damas y caballeros, vamos a escuchar ahora la salsa de Ricardo Ray y Bobby Cruz.

Vallenato, son y paseo

Este género es originario de nuestro Caribe colombiano. Es un ejemplo de la consolidación multicultural en América: primordialmente poblada por los aborígenes amerindios (diferentes culturas prehispánicas), llegaron los colonizadores (de diferentes lugares con culturas diferentes), con sus agregados (esclavos, religión, conocimientos, usos y costumbres) y nace la cultura del nuevo continente. Resulta edificante estudiar a través de la música nuestro tejido cultural; nuestra diversidad.

La palabra *vallenato* hace alusión a los nacidos en Valledupar, nombre que se le daba al valle del cacique Eupari, una ciudad fundada por españoles el 6 de enero de 1550. Su situación geográfica la ha hecho un importante cruce de caminos y ríos; lugar de encuentro para diferentes grupos indígenas residentes en la Sierra Nevada de Santa Marta, la ruta de la desembocadura del río Magdalena y las sabanas del Caribe. La región del Caribe ha sido exuberante en todos los aspectos; su música nos da la cumbia, manifestación generalizada y sus derivados, que se pueden encontrar como músicas del río (tambores, pajaritos, cumbia, millo), músicas sabaneras (porros, fandangos), así como diversos formatos en el tiempo y la geografía.

Los antecedentes del vallenato son particulares según la subcultura y la región. El antecedente indígena muy marcado son las melodías que realizaban sus diferentes flautas y cantos, como por ejemplo “El chico-

te”, las cuales fueron adaptadas al acordeón. Este es un instrumento aerófono armónico, melódico, de origen alemán con lengüetas temperadas que vibran con el paso del aire contenido y expulsado por un fuelle generando el sonido. El acordeón es el aporte europeo llegado al continente a finales del siglo XIX. El instrumento utilizado en el vallenato es de botones con tres órdenes (filas) que equivalen a tres tonalidades, en algunos casos se ha usado el acordeón de teclas (cromático). La guacharaca es un instrumento de percusión fabricado en una caña hueca a la cual se le realizan canales estrechos y poco profundos en sentido perpendicular, su sonido se produce al ser friccionada por un trinche que tiene varios alambres rectos firmes consecutivos aglomerados en un trozo de madera que sirve de agarre. La riqueza del aporte afro se refleja en la “caja vallenata”, instrumento monomembranófono cuya estructura física es parecida a la del llamador, pero su membrana es más delgada, similar a los tambores del norte de África. Las estructuras literarias y el idioma también son un legado europeo. El vallenato apropió los cantos de laboreo, los juglares, gestas como la de Francisco el Hombre y el paisajismo entre todas las posibles manifestaciones estéticas de la región.

La hegemónica carrera del vallenato surge tras la necesidad de encontrar una identidad sonora para “el país” y así fortalecer la industria cultural de la región. Para tal fin se fundó el Festival de la Leyenda Vallenata en 1968, organizado por intelectuales, artistas y políticos; de ahí la coyuntura que da inicio a su reinado: Alfonso López Michelsen (presidente en el periodo 1974-1978 y gobernador del Cesar en 1967), el compositor (Rafael Escalona 1927-2009) y Consuelo Araújo Noguera, la Cacica (1949-2001). El impulso entre los

intelectuales más notorio fue el realizado por nuestro premio Nobel Gabriel García Márquez (1927-2014), que incidió desde la fijación, la difusión y promoción de la música y el devenir cultural. El vallenato conquistó el territorio nacional y regional en principio, para luego llegar al mercado latino global. Es un ejemplo de la forma de crear mercado, pues hoy es tal vez la música de origen colombiano más escuchada en el país.

Es necesario hacer un recorrido auditivo por la historia del vallenato para entender su evolución. Esta es una propuesta de hoja de ruta: Bovea y sus Vallenatos, Guillermo Buitrago, Alejo Durán, Alfredo Gutiérrez, El Binomio de Oro, Diomedes Díaz, los Hermanos Zuleta, Jorge Celedón, Carlos Vives, Kalet Morales, Silvestre Dangond.

Resalto que además del vallenato Colombia tiene más músicas de acordeón, que no son partícipes en el escenario del vallenato: las cumbias de Andrés Landeros, las guarachas de Lizandro Meza, el pasebol.

El vallenato es un género compuesto por cuatro aires: son, paseo, merengue y puya. A continuación, tendremos un acercamiento al son y al paseo, aires binarios de compás 4/4. El son es lento y se caracteriza por un ostinato que se ejecuta en el bajo del acordeón. El paseo presenta diferentes velocidades según el compositor de la obra musical.

Pregunta de reflexión: ¿Qué materiales diferentes enriquecen la experiencia musical y su relación con la paz?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios de lo visto en el momento pedagógico del día.

Ensamble Son y Paseo

Transcripción: Gilbert Martínez S.

Musical notation for the first movement of 'Ensamble Son y Paseo'. It features two staves: GUACHARACA and CAJA, both in 4/4 time. The notation includes rhythmic patterns with stems and flags for the guacharaca and notes with stems and flags for the caja. Below the CAJA staff, there are two lines of rhythmic notation: 'K A A A A' and 'D D I D I' in the first measure, and 'K A T T K T T K' and 'D I D D I D D I' in the second measure.

Ensamble Son y Paseo 2do movimiento

Transcripción: Gilbert Martínez S.

Musical notation for the second movement of 'Ensamble Son y Paseo'. It features two staves: GUACHARACA and CAJA, both in 4/4 time. The notation includes rhythmic patterns with stems and flags for the guacharaca and notes with stems and flags for the caja. Below the CAJA staff, there are two lines of rhythmic notation: 'D I I I DI' and 'T A A T A' in the first measure, and 'D I I I DI' and 'T A A T A' in the second measure.

La columna vertebral es la clave

Descripción

La clave es la columna vertebral del pensamiento musical que nos permite apropiarnos del dialecto particular en cada estilo y género para poder sublimar nuestra existencia desde la ejecución musical. La clave es un código, un acuerdo para la convivencia en la sonoridad. Su interpretación se hace mediante un par de pequeños maderos, compactos y sonoros; fáciles de fabricar y transportar, por lo que son una herramienta principal para la interpretación de la música desde el aspecto rítmico.

Objetivo

Acercar las diversas posibilidades del dialecto musical tropical desde la interpretación de las claves.

Elementos desagregados.

Clave 2x3 y 3x2. Polimetrías.

Patrones repetitivos y ejercicios para el desarrollo y la comprensión en la implementación de las diferentes claves propuestas.

La música del Caribe colombiano posee una clave que la abordamos en la tercera actividad. Esta clave la retomaremos para poder entender su influencia en nuestras músicas colombianas del Caribe.

Desarrollo

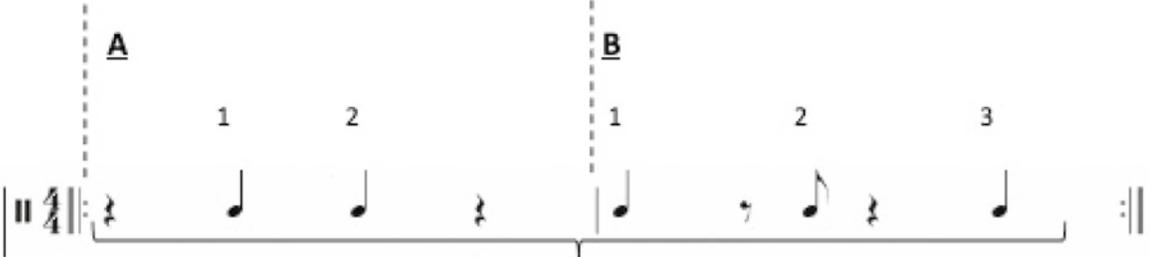
- Análisis e interpretación de las claves propuestas.
- Escucha atenta de ejemplos de las claves.
- Ejercicios de improvisación y creación con las claves.
- Pregunta de reflexión.
- Conclusiones.

Las claves

Más que un instrumento de percusión entrechocado, es una función fundamental para la comprensión del lenguaje rítmico de las músicas. En el son, la clave es una célula de 8/4, 2 compases 4/4; la que presenta en su compás A, 2 golpes (notas sonoras) y en el compás B, 3 golpes. A esta disposición se le conoce como 2×3.



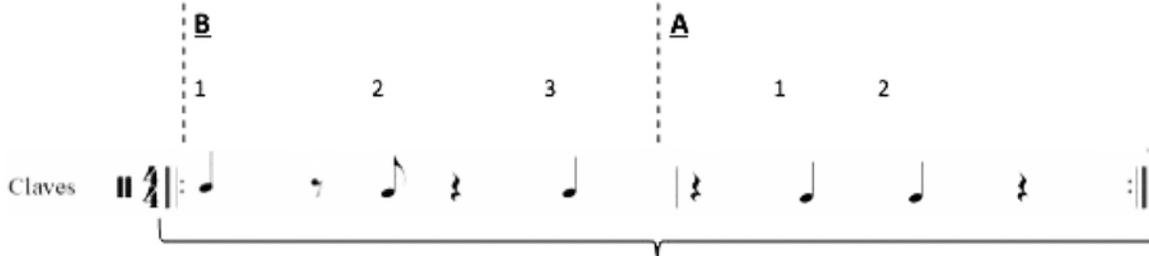
Claves



1t 2t 3t 4t 5t 6t 7t 8t

Podríamos encontrar una segunda disposición de clave posible que sería la forma B, A invirtiendo sus dos partes; entonces esta clave será la 3×2.

Claves



Clave caribe colombiano

$\frac{4}{4}$



1t 2t 3t 4t 5t 6t 7t 8t

Clave africana o corta

$\frac{4}{4}$



Pregunta de reflexión: ¿Las actividades propuestas en el taller fomentarán la diversidad cultural en el aula?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios de lo visto en el momento pedagógico del día.

Pregones de paz

Descripción

Artista formador, ha sido una inmensa alegría poder compartir con usted este recorrido por la identidad de la familia latina a través de la ruta CIAM, como la nombrara el maestro Samuel Bedoya (Lambuley Alférez, 2014). Ahora, sienta usted el poder interpretativo del sol, el mar, la montaña, el café, el azúcar, la sierra y tantas otras variables que tiñen de mestizajes nuestra piel. Hagamos música en y con nuestras comunidades, con nuestros elementos, la fe y el enfoque de *cómo* construiremos un mejor planeta, sin olvidar que la paz será con todos o no será. Aplicaremos todos los elementos transmitidos en esta unidad con el fin de interpretar la voz que muchas veces ha sido callada en los territorios. Que las dinámicas, las tesituras, lo pequeño, lo colectivo, el pregón y el coro sean la oportunidad de construir la libertad anhelada.

Objetivo

Incentivar la creatividad musical a partir de los elementos transmitidos en esta ruta.

Desarrollo

- Escucha activa (refuerzo) de ritmos abordados en estos últimos recursos para el desarrollo del momento pedagógico (tropical, a caballo, son y paseo vallenato, salsa).

- Creación interpretativa, estructuras básicas (improvisación, lereo).
- Ensamble muestra (se sugiere abordar como ejemplo la partitura del recurso “Cumbia, matriz americana).
- Preguntas de reflexión.
- Conclusiones

Preguntas de reflexión: ¿Cómo los objetivos propuestos de cada tema contribuyen a la construcción de la paz? ¿Las experiencias de los participantes ayudan a las actividades musicales?

Conclusiones: Escribir algunos comentarios de lo visto en el momento pedagógico del día.

Referencias

- Abadía Morales, G. (1970). *Compendio del folclor colombiano*. Editorial .
- Diazgranados Villarreal, J. (1977). La cumbia, el jolgorio y sobre todo el placer. *Diario del Caribe* [supl-], pp. 4-5.
- Garay, N. (1936). Título. Editorial .
- Lambuley Alférez, N. (2014). *Samuel Bedoya Sánchez. Vida y obra*. Instituto Departamental de Cultura del Meta.
- Ortiz, F. (1946). *El engaño de las razas*. Editorial Páginas.
- Sánchez, P. (2002). *Conga cookbook*. Cherry Lane Music.
- Zapata Olivella, D. (1962). *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana. Reseña histórica y coreográfica*



- 2 ¿Cómo la integración de elementos de las músicas urbanas con las músicas tradicionales puede enriquecer los procesos pedagógicos y contribuir a la construcción de paz en las comunidades?

Orienta el análisis hacia la convergencia de diferentes lenguajes musicales como herramienta de reconciliación y diálogo intercultural.

6. MÚSICAS URBANAS, ALTERNATIVAS E INDEPENDIENTES

Preguntas orientadoras:

- 1 De qué manera las músicas urbanas pueden servir como un medio de expresión y construcción de identidad para los jóvenes en contextos de diversidad y transformación social?
- Invita a reflexionar sobre el papel de estas músicas en la configuración de la identidad individual y colectiva en los territorios.

Busca enfatizar la importancia del aprendizaje experiencial y la práctica colectiva en la educación musical.

- 3 ¿Cuál es el impacto de la imitación, asimilación y creación en la enseñanza de las músicas urbanas y cómo estos procesos pueden fortalecer la expresión artística y la convivencia social?



IDEAS FUERZA

1. Las músicas urbanas, al ser parte de la vida cotidiana y de la identidad de los jóvenes, pueden convertirse en una poderosa herramienta pedagógica para la construcción de paz, el diálogo y la transformación social.
2. La integración de músicas urbanas con músicas tradicionales permite fortalecer el pensamiento musical de las comunidades, promoviendo la diversidad cultural, la creatividad y la reconciliación a través de la experiencia artística.



Músicas urbanas, alternativas e independientes

Las expresiones musicales urbanas a lo largo de la historia del último siglo han crecido en una simbiosis permanente con el hombre y su contexto sociocultural, su forma de vida y su lenguaje. Estas músicas urbanas representan en nuestro país una diversidad de comunidades y sujetos que se reconocen en sus gustos y prácticas —principalmente en la población joven—, gracias a una amplia difusión, a la globalización y al alcance de los medios de comunicación y las redes sociales. El planteamiento de la Ruta de Experiencia Artística en Músicas Urbanas, Alternativas e Independientes responde a los lineamientos generales y los objetivos principales del Programa Sonidos Para la Construcción de Paz, bajo la práctica y experiencia de manera transversal en músicas globales como el *rock*, el *pop* y el *jazz* y expresiones urbanas como el *reggae*, el *ska*, el *hip hop* y el *rap*, entre otras.

Uno de los fundamentos del diseño de la presente ruta es fomentar el conocimiento de estas músicas a través de la experiencia y el diálogo de los lenguajes musicales con las músicas tradicionales, a través de un dispositivo pedagógico incluyente y diverso que permita su aplicación en diferentes contextos y su uso como un detonante de expresiones artísticas que se articulen a procesos de paz y reconciliación en los territorios. Gracias a la herencia africana de las músicas urbanas (*jazz*, *rap*, *hip hop*, *reggae*, *ska*, *blues*) los procesos de apropiación presentes en esta propuesta pedagógica responden al concepto de la *música* como parte de la vida y la cotidianidad del ser humano en comunidad. Es decir, una relación del sujeto y la construcción de su propia voz, y la práctica de estas experiencias sonoras en su contexto y comunidad. De esta manera, se planearán como columna vertebral tres etapas del proceso de enseñanza aprendizaje de la música como lenguaje: imitación- asimilación y creación.

La práctica y aprendizaje de estas músicas *extranjeras* es un trabajo que puede presentar dificultades, ya que pueden no hacer parte del entorno de la educación musical tradicional de jóvenes y niños en Colombia. Sin embargo, la adecuada apropiación de los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y expresivos transversales a las músicas urbanas (*pop*, *rock*, *rap*, *jazz*) y a las músicas colombianas (*cumbia*, *currulao*, *porro*, *vallenato*) permitirá enriquecer el entorno sonoro y el pensamiento musical de las comunidades en los territorios beneficiados en el presente programa, por medio del juego, la dimensión corporal y vocal y la práctica colectiva. De igual manera, se pretende afrontar estos retos, empoderando a los diferentes actores del PSCP, tanto directos como de apoyo, a través de las herramientas pedagógicas planteadas y la conciencia del impacto que la experiencia de estas músicas puede aportar a la educación musical actual.

Los recursos para el desarrollo del momento pedagógico se orientaron bajo dos ejes transversales: las raíces africanas y los procesos que permean las músicas urbanas y tradicionales, y la armonía modal que nos permitirá transversalizar e interrelacionar los lenguajes comunes de estas músicas.

Las actividades que conforman estos recursos, dirigidas principalmente a artistas formadores, sabedores y participantes, se fortalecen constantemente a través del juego, la lúdica, la didáctica, el cuerpo, la imitación, la repetición, la variación, la asimilación, la creación y la transformación. Los contenidos implementados nacen de la experticia de los artistas formadores y sabedores, fundamentales en la enseñanza y creación en estos entornos musicales urbanos, y de la relación de las didácticas con el cuerpo, la voz, la imitación, la sensibilización a través de la escucha consciente, el análisis y la creación.

Vamos a navegar por las culturas, las artes y los saberes con las músicas urbanas

Néstor Uriel Rojas Melo

Rock, punk, reggae y ska

Estimados artistas formadores, este módulo estará dedicado a acercarnos a los géneros *rock*, *punk*, *reggae* y *ska*, adentrándonos en una emocionante experiencia que realiza un proceso en el cual reconoceremos estas músicas que históricamente han servido como facilitadores de la paz y de movimientos de alto impacto en contra de la violencia y la guerra. Dentro de este contexto les ofreceremos unas herramientas pedagógicas que les permitirán interactuar con los participantes a través de ejercicios prácticos, en los cuales podrán conocer las bases rítmicas, los giros armónicos modales y las bases de acompañamiento fundamentales de los géneros, que permitan permear a sus participantes con las características principales de estas expresiones artísticas, para implementar la potencia en la unión de músicas en un ejercicio igualitario.

Se brindarán las mejores herramientas de cada expresión tomando obras del concierto “Paz, Rock y Reconciliación” (iniciativa propia) y se implementarán a través de los recursos para el desarrollo del momento pedagógico. Estas los llevarán progresivamente a tener herramientas de composición modular, pensadas en montajes colectivos que implementan la transferencia y la transformación a través de estos géneros, con el objetivo final de crear obras que fomenten la paz y la reconciliación y se articulen con iniciativas que colaboren en la creación de tejido social y comunidad en sus territorios.

Dentro del proceso de apropiación nos enfocaremos en la articulación de los elementos rítmicos, por medio del juego y la dimensión corporal vocal, transversales a las músicas urbanas más cotidianas en su entorno.

En consecuencia, se plantean como columna vertebral tres etapas del proceso de enseñanza aprendizaje de la música como lenguaje: imitación, asimilación y creación, que se relacionan con la manera en que abordaremos el repertorio y la creación musical.

El sabor del rock navegando con *La piragua*

Un solo acorde
Obra base: *La piragua*
Giro eólico

Descripción

Se espera que los géneros que se proponen a continuación se acerquen a los contextos musicales de los participantes, y que estos puedan jugar y aprender a través de sus elementos. Se ofrece una melodía modal, en este caso un fragmento de la cumbia *La piragua*, del gran compositor José Barros. Su acompañamiento permitirá acercarnos al ritmo básico del género *rock* y tendrá dos niveles —la batería y la guitarra— trabajadas a través de la repetición, dividiendo cada uno de los elementos básicos de la batería (*hi-hat*, redoblante y bombo) en actividades grupales, reproduciendo la base del bombo y el redoblante a nivel grupal y luego separando cada elemento por grupos de participantes. Se organizará un pequeño ensamble que permitirá la participación colectiva. Finalmente, bajo la dirección del artista formador, los participantes ejecutarán esta base distintiva del *rock* y la melodía de la cumbia.

Si en el lugar de aplicación no cuenta con instrumentos de percusión menor, se sugiere emplear elementos como, por ejemplo: botellas con granos para

reemplazar el hi-hat, esferos con cuadernos argollados golpeados con un lápiz para reemplazar el redoblante, y para la batería botellones de agua vacíos para reemplazar el bombo. Al estar directamente relacionada con el contenido armónico, se requiere algún instrumento de acompañamiento, como guitarra, piano o algún instrumento armónico similar.

Objetivo

Introducir a los participantes en la creación musical guiada a través de la adaptación o transformación, centrando la atención en el género *rock* y su fusión con la *cumbia*.

Desarrollo

La actividad busca desarrollar la musicalidad integrando la triada cuerpo-voz-instrumento. A continuación, se sugiere una organización:

1. Los participantes se dispondrán en círculo y el artista formador presentará el contexto del género *rock* y la base rítmica 1-bombo y redoblante, dejando el bombo (golpe con el pie en el piso) y el redoblante a través de las palmas de cada participante. Luego se realizará la base rítmica 2, igual a la base 1, con una pequeña variación. Este primer ejercicio se recomienda hacerlo sin acompañamiento de música, luego —si existe la posibilidad de colocar música—, se sugiere realizar el mismo ejercicio sobre la canción *We will rock you* de la banda Queen.
2. *Escuchar la melodía modal (cumbia)*. Comenzar con una escucha activa de la melodía en el aula para familiarizar a la comunidad de práctica con el género. Luego, a través de la imitación, cantar la melodía de manera grupal.
3. *Implementación con instrumentos*. Introducir los instrumentos utilizados en la interpretación del

rock, en especial la batería y sus partes esenciales (bombo redoblante y *hi-hat*), destacando su importancia, así como la guitarra y el *power chord* (acorde de poder), como un elemento característico que puede facilitar la interpretación de los “giros modales”. A partir de este momento, el artista formador deberá proporcionar acompañamiento armónico durante la actividad.

4. *Relación con el ritmo*. Permitir que la comunidad de práctica interactúe con las bases rítmicas de los instrumentos (*bombo*, *hi-hat* y redoblante), rotando entre ellos para que cada uno experimente con su sonido siguiendo la base rítmica 3. Por grupos, cada uno interpretará cada elemento, así: redoblante con los cuadernos, bombo con los botellones o los pies y *hi-hat* con botellas con semillas o palmas.
5. *Integración con el acompañamiento*. Si hay participantes de la comunidad de práctica que puedan tocar instrumentos de cuerda pulsada o cualquier instrumento armónico compartirles el *power chord* (la 5) y usar el ritmo tipo de redoblante en negras para generar su acompañamiento por imitación.
6. Creación de un ensamble. Formar un pequeño ensamble de percusión colectiva base rítmica 1, que permita a la comunidad de práctica explorar acompañamiento de la batería. Con relación al acompañamiento armónico se mantendrá el ritmo de negra, imitando el ritmo del *hi-hat* con un solo acorde, la 5 o *power chord*.
7. *Ensamble final*. Una vez que la comunidad de práctica haya interiorizado la parte rítmica, realizar el ensamble de manera que unos participantes canten la melodía y otros realicen el acompañamiento, divididos por cada elemento de la batería, y otros se encarguen del acompañamiento armónico.²¹

21. En la Cartilla 2 virtual se encuentran la base de *rock* en la batería y el ensamble de *La piragua*.

El sabor del reggae con *Te conozco*

Un solo acorde
Giro eólico
Obra base: *Te conozco*

Descripción

Se espera que este género logre tocar el contexto musical de los participantes y que les permita jugar con sus elementos. Se ofrecerá una melodía modal, fragmento de la obra *Te conozco*. Su acompañamiento tendrá dos niveles: la batería y la guitarra o instrumento acompañante desarrolladas a través de la repetición. Además, se organizará un pequeño ensamble que permitirá la participación grupal. Finalmente, bajo la dirección del artista formador, los participantes ejecutarán una base distintiva del *reggae* acompañando la melodía de *Te conozco*.

Si en el lugar de aplicación no cuenta con instrumentos de percusión, se sugiere emplear elementos como, por ejemplo: botellas con granos para reemplazar el *hi-hat*, esferos con cuadernos argollados golpeados con un lápiz para reemplazar el redoblante, y para la batería botellones de agua vacíos para reemplazar el bombo. Al estar directamente relacionada con el contenido armónico se requiere algún instrumento de acompañamiento, como guitarra, piano o algún instrumento armónico similar.

Objetivo

Introducir a los participantes a la creación musical guiada, acercándonos al género *reggae*.

Desarrollo

La actividad busca desarrollar la musicalidad integrando la triada cuerpo-voz-instrumento. A continuación, se sugiere una organización:

1. Los participantes se dispondrán en círculo y el artista formador presentará la base rítmica 1, bombo y redoblante, asignando el bombo (golpe con el pie en el piso) y el redoblante a través de las palmas de cada participante. Este ejercicio se recoge en el recurso “El sabor del rock navegando con *La piragua*”, con relación al acorde. El material correspondiente al hit-hat, al ser el cambio en la batería, se debe realizar entre todos reproduciéndolo con las palmas. Se recomienda hacer este ejercicio sin acompañamiento de música, luego —si existe la posibilidad de colocar música—, realice el mismo ejercicio rítmico sobre la canción *One love* de Bob Marley.
2. *Escuchar la melodía modal de la canción Te conozco (coro)*. Comenzar con una escucha activa de la melodía en el aula para familiarizar a la comunidad de práctica con el género. Si hay la posibilidad y recursos en el aula, se recomienda reproducir la obra completa observando con atención en el coro. <https://song.link/y/FU6ldX-hll0c>
3. *Implementación con instrumentos*. Introducir los instrumentos utilizados en la interpretación del *reggae*, en especial la batería y sus partes esenciales (bombo, redoblante y *hi-hat*), destacando su importancia en este género.
4. *Interacción rítmica*. Permitir que la comunidad de práctica interactúe con las bases rítmicas de los instrumentos (bombo, *hi-hat* y redoblante), rotando entre ellos para que cada uno experimente con la base rítmica.
5. *Integración con el acompañamiento*. Si hay participantes de la comunidad de práctica que puedan tocar instrumentos de cuerda pulsada o cualquier instrumento armónico, se empleará el acorde aprendido en este recurso. Hacer uso del ritmo en contratiempo (corcheas) para generar su acompañamiento por imitación.

6. *Creación de un ensamble.* Formar un ensamble de percusión colectiva base rítmica que permita a la comunidad de práctica explorar el acompañamiento de la batería con relación al acompañamiento armónico en síncope.
7. Una vez que la comunidad de práctica haya interiorizado la parte rítmica, realizar el acompañamiento, de manera que unos participantes canten la melodía y otros se encarguen del acompañamiento de la batería dividida en cada uno de sus tres elementos fundamentales.
8. El artista formador deberá proporcionar acompañamiento armónico durante la actividad y deberá incentivar a algunos participantes para que sigan ese acompañamiento.
9. *Ensamble final.* Pedir a la comunidad de práctica que canten y toquen, reunir a grupos de participantes; unos realizarán el redoblante, otros bombo y *hi-hat*, otros la melodía y otros el acompañamiento.²²

queño ensamble que permitirá la participación colectiva. Finalmente, bajo la dirección del artista formador, los participantes ejecutarán esta base distintiva de la balada *rock*, acompañada de su melodía con toda la comunidad de práctica.

Si en el lugar de aplicación del recurso para el desarrollo del momento pedagógico no se cuenta con instrumentos de percusión, se recomienda emplear elementos como: botellas con granos para remplazar el *hi-hat*, esferos con cuerdos argollados para reemplazar el redoblante en la batería, y botellones de agua vacíos para remplazar el bombo; también se puede sustituir a través de golpes de los pies en el piso. Al estar directamente relacionada con el contenido armónico, se requiere algún instrumento de acompañamiento, como guitarra, piano o algún instrumento armónico similar.

Objetivo

Introducir a los participantes en la creación musical guiada a través de la adaptación o transformación, centrandone nuestra atención en el subgénero balada *rock*.

El sabor de la balada *rock*

Dos acordes
Giro lidio
Obra base: *Jaguar*

Descripción

Se espera que el *rock* se conecte con el contexto sonoro de los participantes y que puedan jugar con sus elementos. Se emplea la melodía modal “lidia” de la obra *Jaguar*, distintiva del subgénero balada *rock*; su acompañamiento tendrá dos niveles —la batería y la guitarra—, que serán implementados a través de la repetición dividiendo cada uno de los elementos básicos de la batería (*hi-hat*, redoblante y bombo), en actividades grupales. Se reproducirá la base del bombo y el redoblante, interpretando por separado cada elemento por grupos de participantes; luego se organizará un pe-

Desarrollo

Se busca desarrollar la musicalidad integrando la triada cuerpo-voz-instrumento. A continuación, se presenta la organización:

1. Los participantes se dispondrán en círculo y el artista formador presentará el contexto del género balada *rock* y la base rítmica 1-bombo y redoblante, dejando el bombo (golpe con el pie en el piso) y el redoblante a través de las palmas de cada participante, luego se realizará la base rítmica 2, igual a la base 1 con una pequeña variación. Este primer ejercicio se recomienda hacerlo sin acompañamiento de música, luego se sugiere reproducir la canción *Jaguar* de la banda Roadwailer, <https://song.link/y/M8QEz1JNzg0>.

22. En la Cartilla 2 virtual se encuentran las partituras del ensamble y la melodía del coro de *Te conozco*.

2. Escuchar la melodía modal (*Jaguar*). Se recomienda cantarla con su letra.
3. *Presentación de instrumentos*. Introducir los instrumentos utilizados en la interpretación de la balada *rock*, en especial la batería y sus partes esenciales (bombo, redoblante y *hi-hat*), destacando su importancia en este género. A partir de este momento, el artista formador deberá proporcionar acompañamiento armónico durante la actividad.
4. *Interacción rítmica*. Permitir que la comunidad de práctica interactúe con las bases rítmicas de los instrumentos (bombo, *hi-hat* y redo), rotando entre ellos para que cada uno experimente con su sonido haciendo uso de la base rítmica. Por grupos, cada uno interpretará cada elemento, así: redoblante con los cuernos, bombo con los botellones o los pies y *hi-hat* con botellas con semillas o palmas.
5. *Implementación con acompañamiento*. Si hay participantes de la comunidad de práctica que puedan tocar instrumentos de cuerda pulsada, como la guitarra o cualquier instrumento armónico, se agrega el acorde re5 aprendido y se usa el ritmo en contratiempo (corcheas) para generar su acompañamiento por imitación.
6. *Creación de un ensamble*. Formar un pequeño ensamble de percusión colectiva base rítmica 1 que permita a la comunidad de práctica explorar el acompañamiento de la batería con relación al acompañamiento armónico.
7. *Ensamble final*. Una vez que la comunidad de práctica haya interiorizado la parte rítmica, realizar el ensamble donde unos participantes cantan la melodía, otros hacen el acompañamiento, divididos por cada elemento de la batería, y otros realizan el acompañamiento armónico.²³

El sabor de la balada *rock* ternaria

Tres acordes
Giro eólico
Obra base: *Barrio*

Descripción

En este recurso para el desarrollo del momento pedagógico se ofrecerán melodías modales, gestos rítmicos y melódicos distintivos del subgénero balada *rock*, y su acompañamiento tendrá dos niveles, la batería y la guitarra, trabajadas a través de la repetición. Además, se organizará un pequeño ensamble que permitirá la participación grupal. Finalmente, bajo la dirección del artista formador, los participantes ejecutarán esta base distintiva del *rock*.

Si en el lugar de aplicación no se cuenta con instrumentos de percusión, se recomienda emplear elementos como: botellas con granos para reemplazar el *hi-hat*, esferos con cuernos argollados para sustituir el redoblante en la batería y botellones de agua vacíos para el bombo, o realizarlo a través de golpes en el piso. Al estar directamente relacionada con el contenido armónico, se requiere algún instrumento de acompañamiento, como guitarra, piano o algún instrumento armónico similar.

Objetivo

Introducir a los participantes a la creación musical guiada a través de la adaptación o transformación, dirigiéndonos en este viaje al subgénero *rock* balada a seis octavas, e implementar otro giro del modo eólico.

Desarrollo

Se busca desarrollar la musicalidad integrando la triada cuerpo-voz-instrumento. A continuación, se sugiere una organización para llevar a cabo la actividad.

23. En la Cartilla 2 virtual se encuentra la partitura de piano y voz de "Jaguar".

Los participantes se dispondrán en círculo y el artista formador les presentará la base rítmica; el bombo, interpretado con los pies golpeando el piso, y el *hi-hat*, que se sustituirá frotando sus manos en la figuración de corchea. Este ejercicio se recomienda hacerlo sin acompañamiento de música inicialmente, luego, si las condiciones lo permiten, se sugiere realizarlo reproduciendo la canción *Barrio*, de la banda Roadwailer (<https://song.link/y/RPudRfJl5Xg>).

1. Comenzar con una escucha activa de la melodía en el aula para familiarizar a los participantes con el género. Para este ejercicio, es importante escribir la letra en el tablero y luego cantarla sobre la grabación. Si no hay grabación, el artista formador deberá cantarla con instrumento acompañante.
2. *Relación con los instrumentos.* Introducir los instrumentos utilizados en la interpretación en, especial la batería y sus partes esenciales (bombo, redoblante y *hi-hat*), destacando su importancia en este género.
3. *Interacción rítmica.* Permitir que los participantes interactúen con las bases rítmicas de los instrumentos (bombo, *hi-hat* y redo), rotando entre ellos para que cada uno experimente con la base rítmica
4. *Incorporación de instrumentos de cuerda.* Si hay participantes que pueden tocar instrumentos de cuerda pulsada, guitarra o cualquier instrumento armónico para el acompañamiento, realizar la correspondiente enseñanza mediante la repetición. Se agrega el acorde fa 5 a los acordes aprendidos en los anteriores recursos para el desarrollo del momento pedagógico. El artista formador deberá proporcionar acompañamiento armónico durante la actividad.
5. Una vez que los participantes hayan interiorizado la parte rítmica, realizar el acompañamiento de manera que unos participantes canten la melodía y otros se encarguen del acompañamiento de la batería, dividida en cada uno de sus tres elementos fundamentales. El artista formador deberá proporcionar acompañamiento armónico durante la actividad.
6. *Creación de un ensamble.* Formar un ensamble de percusión colectiva base rítmica que permita a los participantes explorar el acompañamiento de la batería con relación al acompañamiento armónico.
7. *Ensamble final.* Pedir a los participantes que canten y toquen por grupos, realizando unos el redo, otros el bombo y el *hi-hat*, y otros, melodía y acompañamiento.²⁴

El sabor de las músicas urbanas

Creación de canciones temática paz concreción de géneros y giros.

Descripción

Se espera que para este momento los géneros trabajados ya hayan permeado el contexto sonoro de los participantes, permitiendo jugar con todos los elementos dentro del recurso para el desarrollo del momento pedagógico, donde se ofrecerán melodías modales, bases rítmicas y acompañamientos distintivos de cada género o subgénero. Estos acompañamientos se recogen de los anteriores recursos para el desarrollo del momento pedagógico centrando su aprendizaje a través de la repetición. Además, se organizará un pequeño ensamble, que permitirá la participación grupal. Finalmente, bajo la dirección del artista formador, los participantes crearán canciones con la temática central de la paz y la reconciliación, a través de los dispositivos, aplicando la creación modular.

24. En la Cartilla 2 virtual se encuentran la partitura de la voz y el score de *Barrio*.

Si en el lugar de aplicación no se cuenta con instrumentos de percusión menor, se recomienda emplear elementos como: botellas con granos para reemplazar el *hi-hat*, esferos con cuadernos argollados para reemplazar el redoblante en la batería y botellones de agua vacíos para sustituir el bombo. Al estar directamente relacionada con el contenido armónico, se requiere algún instrumento de acompañamiento, como guitarra, piano o algún instrumento armónico.

Objetivo

Poner en práctica los recursos aprendidos a través de la creación musical guiada, aplicando la experiencia realizada en adaptación o transformación, centrando la atención en los géneros y subgéneros *rock*, *ska*, *punk* y balada *rock* ternaria. Para cada uno de ellos se ha creado un dispositivo pedagógico que implementa a su vez los modos lidio *rock* giro 1, *punk* frigio giro 1, *ska* frigio giro 1, balada *rock* jónico giro 1.

Desarrollo

La actividad busca desarrollar la musicalidad integrando la triada cuerpo-voz-instrumento y recogiendo toda la preparación de los recursos anteriores para el desarrollo del momento pedagógico, poniendo en práctica los giros modales, así como los ejemplos de acompañamientos y bases rítmicas de cada género y las audiciones. A continuación, se presenta una organización para llevar a cabo la creación colectiva.

1. Seleccionar uno de los dispositivos giros modales que incluyen seis opciones en los géneros urbanos del recurso, el artista formador interpretará dicho giro con la letra propuesta. Estos dispositivos siempre tendrán dos frases: una pregunta y una respuesta.
2. El artista formador escribirá la letra en el tablero y, junto a la comunidad de práctica, interpretará la letra y la melodía del dispositivo seleccionado. Esto se realizará a través de la repetición; el artista formador hará el acompañamiento del giro modal seleccionado y cantará la melodía,

la comunidad de práctica cantará por imitación la melodía con su letra.

3. El artista formador explicará que el dispositivo creativo cuenta con dos partes; pregunta y respuesta. Luego, él mismo creará una opción nueva de respuesta, manteniendo la rima como aparece en el ejemplo:

Pregunta: ¿Dónde puedo encontrar la paz?

Respuesta: En las olas del mar.

El artista formador creará un ejemplo cambiando la rima de respuesta.

Pregunta: ¿Dónde puedo encontrar la paz?

Ejemplo: Dentro de la verdad

4. *Creación colectiva*. El artista formador invitará a la comunidad de práctica a escribir nuevas opciones de rima de respuesta que tengan seis sílabas, u otro número, dependiendo del giro seleccionado. Las rimas que sean más pegajosas o más creativas se convertirán en el coro de la canción, que será escrito en el tablero y luego cantado por toda la comunidad con acompañamiento armónico del artista formador. Después de que la comunidad de práctica haya interactuado con las bases rítmicas de los instrumentos, entre ellas la batería (bombo, *hi-hat* y redo), el artista formador seleccionará integrantes que por grupos interpretan cada uno de los elementos de la batería del género seleccionado, ahora con el coro.
5. *Interacción con instrumentos de acompañamiento*. Teniendo en cuenta el giro modal seleccionado, se agrega el acompañamiento de la comunidad, aplicando el giro modal por repetición con el ritmo ya practicado.
6. *Creación de letra de estrofas*. Crear una letra enfocando la temática hacia la construcción de paz y reconciliación. Para este objetivo, el ar-

tista formador preguntará a los participantes si hay alguna historia o experiencia dentro de la región que haya aportado paz o reconciliación a la comunidad; si hay más una historia, el artista formador seleccionará la más representativa, que será la base para la letra en las estrofas. También es posible recurrir a la inteligencia artificial (Chat GPT) de la empresa Open IA, su versión libre, como herramienta para acompañar el proceso de creación de dicha letra. En este caso, se debe seguir el protocolo y las recomendaciones que aparecen en los materiales anexos.

Anotación de la letra. Anotar la letra definitiva en el tablero o en un lugar visible, de modo que todos los participantes de la comunidad de práctica puedan leerla en conjunto.

Para la música

7. Teniendo en cuenta el giro modal seleccionado, y por medio de su repetición por parte del artista formador, iniciar la creación de la melodía de la letra propuesta. Estas serán las estrofas de la canción, luego se puede iniciar la unión de música y letra cantando el texto sobre el giro modal.
8. Cuando la comunidad de práctica haya interactuado con las bases rítmicas de los instrumentos (bombo, *hi hat* y redo), el artista formador seleccionará integrantes que por grupos interpreten cada uno de los elementos de la batería del género seleccionado.

9. *Acompañamiento armónico.* El artista formador deberá proporcionar acompañamiento armónico, cantando la melodía con letra creada previamente durante la actividad, y algunos participantes seguirán ese acompañamiento.
10. *Creación de un ensamble.* Formar un pequeño ensamble de percusión voz e instrumento acompañante donde el artista formador interprete la canción como uno de los integrantes. Esta interpretación permitirá a la comunidad de aprendizaje escuchar la canción creada.
11. Luego, a través de la repetición, progresivamente se incluyen otros participantes que ya hayan acompañado la canción en los ejercicios anteriores.
12. *Ensamble final.* Invitar a los participantes a que canten y toquen por grupos la canción creada colectivamente. Quienes no intervengan en el acompañamiento con instrumentos realizarán la base de la batería interpretando unos el redo, otros los bombos y otros el *hi-hat*. Un grupo estará a cargo de cantar la melodía, y otro, el acompañamiento. Esta canción podría articularse con un evento o una iniciativa de paz de la región que permita socializar estas obras en la comunidad.²⁵

25. En la Cartilla 2 virtual se encuentran varios dispositivos de composición.

Joy! La alegría de la música

William Rojas

Querido artista formador y colega:

La pasión por la educación musical y artística es un privilegio y un regalo que, estoy seguro, compartimos usted y yo con gran alegría y orgullo. A continuación, presento el diseño y la elaboración de los recursos para el desarrollo del momento pedagógico que surgen gracias mi experiencia y amor por los procesos de apropiación de las músicas urbanas en diferentes ámbitos y desde diferentes escenarios —como participante y como artista formador—, y responden a un propósito esencial: *la alegría y la pasión por la música, el juego y la creación*, por medio de un proceso general de *imitación, asimilación y creación*.

La música como expresión del ser humano supone, desde sus inicios, un acto de espontaneidad y, al igual que el *lenguaje* en su dimensión creadora, es el resultado del equilibrio entre la capacidad de conceptualizar y procesar la información a través de la escucha, la habilidad para trasladar del pensamiento al sonido esta información y el componente humano y personal, delimitado por los contextos socioculturales particulares y enriquecido con toda la información adquirida por medio de los sentidos (Goodkin, 2023).

El aprendizaje de un nuevo idioma, en este caso el idioma musical, no responde solo a la decodificación de los símbolos, las letras, los códigos, la notación, los acordes, sino a todas las relaciones, el sincretismo y la retroalimentación del ser humano con su entorno, sus emociones y su vida: *Joy! La alegría de la música*. Se preguntará usted, ¿por qué el título de los recursos para el desarrollo del momento pedagógico son palabras en inglés? Este diseño responde inicialmente a la premisa de que aprender una nueva música es como adquirir un segundo idioma. Las palabras *play, blues, rap, swing, sing, yeah!, move...* son expresiones en inglés que, gracias a la globalización, son accesibles para la gran mayoría de nosotros. Además, son *palabras rítmicas*

que representan un pulso, un *beat*, de negra, lo que les da coherencia a los contenidos y las actividades planteadas.

Es un gusto para mí compartir estos materiales que se articulan en las músicas urbanas que tienen su raíz rítmica y musical asociada a la herencia de la música afroamericana: rap, blues, jazz, reggae, funk, hip hop.

Referencias

- Goodkind, D. (2023). *Teach like it's music: An artful approach to education*. Pentatonic Press.

Move!

Descripción

En el presente recurso para el desarrollo del momento pedagógico vivenciaremos un primer momento en el proceso de apropiación de los elementos musicales transversales a diferentes músicas (*swing*, las músicas africanas, urbanas folclóricas, entre otras), por medio del juego, el cuerpo y la voz. A través de la experiencia, la comunidad de práctica asimilará de manera lúdica elementos del lenguaje musical, como la *síncopa*, la *pregunta-respuesta*, las *dinámicas*, la *exploración tímbrica* y la *improvisación*. Esta actividad tiene como punto de partida la concepción de la música como lenguaje transversal a cualquier expresión sonora. La necesidad de comunicarnos y la construcción a partir del ensayo y el error son elementos fundamentales en el propósito de aprender a hablar, más allá del aprendizaje de los conceptos gramaticales o estructurales, aislados de un proceso comunicativo. El juego como elemento generador y articulador de los procesos de enseñanza-aprendizaje será pieza fundamental en esta y las siguientes actividades. Por medio del juego se construyen, entre otros, lazos y relaciones en comunidad, se establecen patrones de creatividad,

repetición y variación, se construye confianza individual y sentido de pertenencia y se integran los elementos musicales sin la necesidad de “explicar” o teorizar los conceptos. El trabajo de los componentes musicales, por medio de los procesos descritos, se centrará en la vivencia corporal y vocal del ritmo, la melodía y las dinámicas a través de un juego de movimiento. Sin embargo, es importante resaltar que, de acuerdo con las características particulares de cada comunidad de práctica, los elementos musicales se pueden trabajar uno a la vez en diferentes momentos pedagógicos y con la variabilidad y creatividad que los artistas formadores quieran realizar, siempre con la premisa de que el juego es el aspecto principal y los elementos formales o teóricos existen en su naturaleza intrínseca.

Objetivo

Propiciar, a través del movimiento, la imitación y el juego, la vivencia transversal de las dimensiones de la experiencia.

Desarrollo

Juego. Con el silencio y el gesto como elementos generadores se dispondrá el grupo en círculo y el artista formador presentará a los participantes secuencias de movimiento que deberán repetir y variar, manteniendo el silencio.

Se invitará a que varios participantes generen movimientos corporales que el grupo deberá imitar y repetir. Esta parte de la actividad funciona como calentamiento para el resto del momento pedagógico.

El artista formador unirá al movimiento corporal un sonido vocal en onomatopeya, *glissando*, o melisma vocal que acompañe el movimiento en dirección e intensidad.

Este sonido acompañado con el movimiento se imitará en direcciones diferentes (izquierda o derecha) en el círculo. De acuerdo con el gesto y la actitud del guía

formador esta imitación en cadena podrá hacerse en *crescendo*, *accelerando* o *diminuendo* según lo indique el movimiento corporal. Esta secuencia de movimientos también será generada por la creatividad y el patrón movimiento y voz de los participantes que quieran hacerlo.

Este círculo de movimiento y sonido se podrá modificar de diversas maneras:

En canon, o en direccionalidades diferentes con dinámicas diferentes (por ejemplo, círculo a la izquierda con un movimiento en *crescendo*, a la derecha en *diminuendo* o *realentando* y *acelerando*).

La conclusión y el resultado final de esta actividad puede presentarse en forma de creación colectiva, juntando movimientos y sonoridades afines, en donde los instrumentos sean parejas o grupos de tres personas, teniendo a disposición una mixtura de timbres, movimientos y gestos que, bajo la dirección del artista formador o de cualquiera de los participantes, sean las diferentes secciones de la orquesta, y la partitura sea el potencial creativo del director y compositor encargado.

La presente actividad introduce una serie de aspectos importantes que se vivenciarán y experimentarán a través del juego: la imitación, la asociación y direccionalidad del sonido y el movimiento, la creatividad en la creación e improvisación de movimientos corporales y sonidos relacionados, la atención para la repetición y la variación, la interpretación gestual y la comunicación grupal entre otros.

Está en manos de los artistas formadores modificar, variar y recrear las actividades teniendo en cuenta siempre el momento pedagógico como una pieza de música completa, es decir, una *obertura*, que prepara e inicia la obra (imitación de los gestos en silencio captando la atención del público), un desarrollo (imitación, repetición, dinámicas), un clímax (incorporación de sonido, improvisación, variaciones grupales, mixtura de dinámicas y agógicas) y un final (creación colectiva).

Yeah!

Descripción

En el presente recurso para el desarrollo del momento pedagógico se vivenciarán de manera corporal, vocal y percusiva los elementos del lenguaje musical del tema sugerido: *The Way you Make me Feel* de Michael Jackson. La elección de este tema en particular nos permitirá, a partir de las bases metodológicas (voz, cuerpo, entorno, imitación, asimilación, creación), vivir la experiencia de musicar, bailar, gozar, cantar y recrear, elementos transversales a las músicas urbanas permeadas por la herencia africana: la subdivisión ternaria, la síncopa, el *offbeat* o contratiempo, el *call & response* (pregunta-respuesta), la improvisación. Este tema en particular es una herramienta maravillosa para la vivencia rítmica, corporal, percusiva, vocal e instrumental de uno de los temas y artistas más reconocidos en la música urbana del último siglo.

Objetivo

Propiciar, por medio de la audición activa, la interiorización de las dimensiones de la experiencia a través de las músicas urbanas.

Desarrollo

El inicio de este y de cualquier recurso de enseñanza aprendizaje debería ser como el inicio de una muy buena película, los primeros versos de un libro, o los segundos de emoción antes del primer sonido de una orquesta en un gran auditorio. Toda actividad de aprendizaje musical debe ser significativa, no solo por el contenido ni la teoría, sino por la experiencia y la emoción.

Se iniciará el momento pedagógico en círculo y en silencio, y en un momento inesperado y con el equipo de audio previamente instalado, en un volumen medio alto y una buena calidad de audio (en la medida de lo posible), sonará *The Way you Make me Feel* (véase el enlace en las referencias), de Michael Jackson.

La reacción con baile y movimiento será espontánea (en primera instancia por el artista formador) y por imitación del grupo en general. Mientras suena la música, el artista formador lanzará espontáneos: *Yeah! Uh! Oh, right!*, imitando a Michael Jackson y propiciando que el grupo interactúe cantando el tema, repitiendo, improvisando. De esta manera, se hará una rueda de baile sobre la música.

En este momento pedagógico de baile se romperá el círculo y caminarán en direcciones aleatorias en el espacio, bailando y moviéndose al ritmo del tema. El formador imitará algún paso de baile de alguno de los participantes, y el grupo lo seguirá. Esto, teniendo en cuenta que cuanto más intuitivo e imitativo sea, mucho mejor y evitando explicaciones adicionales. ¡Puro goce danzario!

Se harán palmas mientras se baila: en cada pulso, cada dos pulsos, en el pulso 2 y en el 4. En este momento se vuelve al círculo y con un movimiento de todo el grupo hacia la izquierda o derecha, se combinarán las palmas con pasos de baile más específicos propuestos por el formador: Caminando con pasos cada pulso, cada dos, con palmas en los pulsos 2 y 4, etc.

Se cambiará de direccionalidad el movimiento del grupo en cada sección de la forma. Y en cada cambio, se hará una combinación o variación de baile y palmas.

Se cantará en grupo simultáneamente con los movimientos, el coro del tema y, si es posible, la melodía y la letra de las estrofas. En este aspecto, dependiendo del contexto, se puede omitir la letra y modificarla por una letra creada en español

Se combinarán las frases cantándolas en pregunta-respuesta, dividiendo el grupo y variando el grado de dificultad de los pasos de baile, las palmas, las preguntas-respuestas, etc.

Se propiciarán improvisaciones vocales y corporales de cuatro, ocho o dieciséis compases cortas sobre la grabación. Se imitarán por repetición los *riffs* y los *backgrounds* de los instrumentos de la sección rítmica

y el *brass*, y se interpretarán vocalmente y con percusión corporal.

Después del proceso de aprendizaje y vivencia de diversas formas de la grabación se hará un momento de descanso y relajación, y en una lluvia de ideas se pondrán en común los elementos de la obra: ¿Qué instrumentos hay? ¿Qué forma tiene la obra? ¿En qué subdivisión está? Después de la lluvia de ideas, la relajación corporal y el análisis, se hará un par de veces más toda la obra, siguiendo un plan para cada sección, grupos de instrumentos, etc.

En una de estas repeticiones no se usará el audio como guía. El ejercicio creativo y de composición basado en los elementos aprendidos puede ser parte de posteriores sesiones de creación, interpretación, ensamble, notación, etc.

Swing!

Descripción

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico contiene el trabajo y la experiencia sobre los elementos constituyentes del *swing*, la sección rítmica, el concepto y la interpretación de *riffs*, el contrapunto, la forma, las dinámicas y la improvisación, entre otras. Estos elementos musicales se vivenciarán por medio del cuerpo, la voz y el movimiento.

Swing feel. Interiorización y vivencia del pulso, los acentos en los tiempos 2 y 4 del compás y la subdivisión ternaria. Improvisación y creación libre con base en el *swing feel* y la vivencia de pulso y tiempos 2 y 4.

Melodía. Imitación melódica, interiorización del contorno melódico por medio del movimiento corporal y la vivencia melódica.

Subdivisión ternaria. Conteo de los cuatro tiempos del compás con *swing*. Juegos corporales y de imitación de figuras rítmicas por medio de palabras, que permitan vivenciar la subdivisión ternaria del pulso como base del lenguaje rítmico del *swing*.

Forma. Secciones *AABA*, *solí*, improvisaciones, *Shout Chorus*, *Whisper Chorus*.

Este recurso para el desarrollo del momento pedagógico puede ser modificado y adaptado según el diseño didáctico y metodológico del artista formador y en el territorio en particular donde se desenvuelva, y es transversal para la práctica y experiencia del proceso vocal, corporal instrumental, de grupos de cámara (ensambles de maderas o metales, bandas pelayeras, chirimías, batucadas).

Objetivo

Vivenciar de manera corporal, vocal y percutiva los elementos del lenguaje *swing* y los elementos de análisis musical del formato y de las *big bands* de los años treinta, previo al montaje de un taller vocal instrumental.

Desarrollo

Se iniciará con un breve juego de coordinación, atención y precisión rítmica. Como calentamiento vocal y corporal se sugiere ver el recurso para el desarrollo del momento pedagógico “Preparación del cuerpo y la voz”, en la Cartilla 3.

Se hará una cadena de palmas sincronizadas frente a frente en parejas en uno de los sentidos del círculo de participantes a manera de cadena: Recibo la palma a la derecha y digo “lunes” sincronizando palabra, palma y contacto visual. Luego me volteo a la izquierda y entrego la palma y palabra a mi compañero de la izquierda.

De esta manera, se hará el juego en diferentes direcciones del círculo y manteniendo el beat, acelerándolo o haciéndolo más lento.

Introducción. El primer momento estará nuevamente presidido por la audición y el trabajo de experimentación, imitación y creación sobre la música que se escuchará, de manera vocal y percutiva, trabajando los elementos propios del lenguaje *swing*.

Corner Pocket. Se realizarán juegos y un proceso para una acción performativa de manera corporal, vocal y percutiva sobre la apreciación y audición del tema sugerido, *Corner Pocket* (interpretado por Count Basie). Este tema en particular contiene una serie de características que permiten la identificación de los elementos constituyentes del *swing*, la sección rítmica, el concepto y la interpretación de *riffs*, el contrapunto, la forma, las dinámicas y la improvisación, entre otras.

Swing feel. Interiorización y vivencia del pulso, los acentos en los tiempos 2 y 4 del compás y la subdivisión ternaria. Movimiento corporal. Vivencia del pulso con movimiento y golpe de talón en el piso, y percusión corporal con palmas o chasquido de dedos del 2 y 4. Sobre la misma grabación, se hará el trabajo de movimientos identificando las diferentes secciones e instrumentos con movimientos y percusión corporal, y una adaptación vocal con palabras rítmicas a las figuras y *riffs* de la pieza.

Vivencia del pulso y función de la sección rítmica. Vivencia corporal e imitación con sílabas en *scat*, que traducen los timbres de los instrumentos de la sección rítmica (guitarra, contrabajo, piano, batería *ride* y *hi-hat*).

Improvisación y creación libre con base en el *swing feel* y la vivencia de pulso y tiempos 2 y *scat vocal* e imitación corporal de *riffs*. Improvisación libre, juego de imitación vocal en *scat* y creación de frases improvisadas.

Melodía. Imitación melódica. Interiorización del contorno melódico por medio del movimiento corporal y la vivencia melódica.

Subdivisión ternaria. Conteo de los cuatro tiempos del compás con *swing*. Juegos corporales y de imitación de figuras rítmicas por medio de palabras, que permitan vivenciar la subdivisión ternaria del pulso como base del lenguaje rítmico del *swing*.

Baile y swing: Se harán movimientos y bailes que describan de manera corporal las preguntas-respuestas de las secciones de vientos de la primera parte de la obra, y luego la imitación y el canto de la melodía. Se

harán juegos de percusión corporal vivenciando e interiorizando el pulso, la apreciación del sentido rítmico y el *swing* de la sección rítmica con el énfasis en los pulsos 2 y 4.

Pregunta- respuesta (Call & Response). Contrapunto melódico rítmico. Audición activa, imitación vocal y movimiento corporal de los diferentes *riffs*, de las secciones de trombones, trompetas, saxofones y sección rítmica.

Lenguaje *swing*

Riff. Se reproducirán diferentes *riffs* que se encuentran en la grabación y se hará un juego de preguntas-respuestas, contrapuntos y texturas con la interacción de los diferentes elementos melódico-rítmicos. Se cantará la melodía y las respuestas de esta, la sección rítmica y las secciones de vientos, en grupos a manera de una *big band* vocal corporal. Se reproducirán diferentes *riffs* que se encuentran en la grabación y se hará un juego de preguntas-respuestas, contrapuntos y texturas con la interacción de los diferentes elementos melódico-rítmicos.

Forma. Secciones AABA, *solí*, improvisaciones, *Shout Chorus*, *Whisper Chorus*. Cambio de dirección en el movimiento, expresión corporal en la lectura de dinámicas. Se cantará la melodía y las respuestas de esta, la sección rítmica y las secciones de vientos, en grupos, a manera de una *big band* vocal corporal.

Se planearán y acordarán diferentes expresiones y movimientos que identifiquen las secciones de la obra y sus diferentes dinámicas (*shout* y *whisper chorus*).

Ejemplos de lenguaje *swing* *In a Mellow Tone*

Improvisación. La dimensión creativa y de improvisación propia de las músicas de esta ruta, es un elemento transversal en la práctica, el entorno y el lenguaje de las músicas populares y contemporáneas. El escenario de la creación espontánea supone un proceso en el que la experiencia es el elemento generador de toda actividad de improvisación.

Blues!

Descripción

El *blues* es una de las expresiones afroamericanas más profundas e influyentes de la música urbana. Fruto del sincretismo cultural de la diáspora africana con las culturas europeas presentes en América del Norte a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, cuenta con elementos y características musicales esenciales, comunes a nuestras músicas caribeñas gracias a sus raíces africanas en común: melodías pentatónicas, formas de pregunta-respuesta, frases melódico-rítmicas con repetición y variación (*riffs*), letras que cuentan historias de tristezas y alegrías cotidianas, entre otras (Schuller, 1962).

Objetivo

Apropiar los elementos melódicos, armónicos, tímbricos y expresivos del blues y la transformación y adaptación de los elementos de su lenguaje de manera creativa desde lo vocal-corporal-percutivo, a su interpretación instrumental.

Desarrollo

Sensibilización

Se iniciará con una sensibilización auditiva y corporal. En silencio y sin mediación de la palabra, imitando al artista formador, con exploración sensorial individual (masaje, tocar con las yemas de los dedos y la palma desde las manos, brazos, cuello, rostro, etc.), de manera tal que se “active” sensorialmente el instrumento con el que trabajaremos: el cuerpo.

Juego y movimiento

Dispuesto el grupo en círculo, se realizará un juego sobre la audición de la grabación *Batman*. En el juego se pasarán entre los participantes, de manera aleatoria, varias “pelotas” de papel arrugado sobre la audición, teniendo en cuenta el tiempo, la forma y la melodía. Se

pasarán las pelotas lanzándolas por el aire en los primeros coros del tema; luego, en la sección del solo de teclado se rodarán por el piso y en la siguiente sección se pasarán en distintas direcciones de manera aleatoria. Todo esto haciendo una vivencia de juego y corporal sobre la forma del tema. Estas pelotas de papel contendrán un mensaje interior con una acción o instrucción previamente preparada por el artista formador, que deberá realizar el participante que tenga la pelota cuando la música se detenga, o cuando suene una sección particular de la canción.

Estos mensajes pueden contener diferentes acciones que el artista formador está en la libertad de proponer, preferiblemente retos de creatividad o expresión musical dependiendo de las características de la comunidad de práctica, por ejemplo:

- Cuénteles a su compañero del lado derecho la última película que vio, solo con movimientos corporales.
- Toque el ritmo de la melodía de la última canción de moda palmeando con las manos en los cachetes.
- Cante a manera de *rap* el poema *Rin Rin Renacuajo*, de Rafael Pombo
- Saque a bailar a la persona que tenga medias de color azul
- Dependiendo de la experiencia musical de la comunidad de práctica (si son los integrantes de una chirimía, banda sinfónica, coro, grupo de cámara o momento pedagógico de música):
- Cante la melodía de una canción que se esté trabajando en el momento.
- Lea el ritmo que aparece en el papel con percusión corporal.
- Cante a dúo una canción popular con actitud de angustia.
- Cante o toque la melodía asignada y transpórtela a menor.

De igual manera, se puede jugar con la aleatoriedad de dos o tres pelotas de papel de manera simultánea. Es fundamental recordar que lo más importante del juego es el juego por sí mismo.

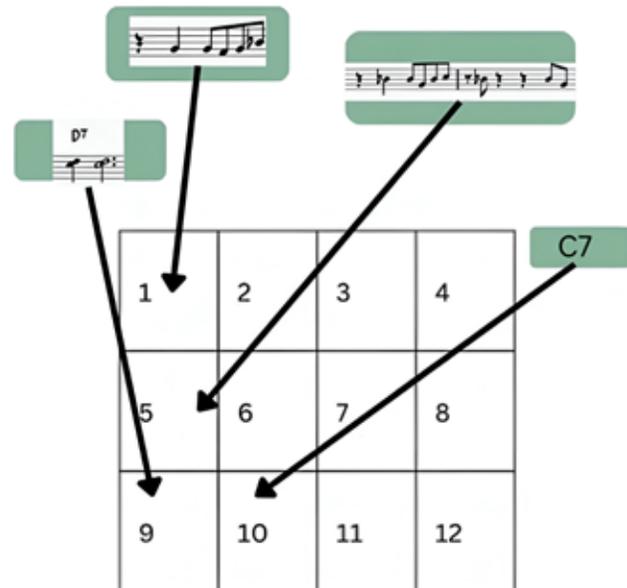
Audición activa

Durante el tiempo de juego se ha reproducido varias veces el tema sugerido, *Batman* (véase el enlace en las referencias), que es en esencia una forma de *blues* mayor:

- Utilización de tres acordes básicos (I7 IV7 V7)
- Base rítmica de *rock*
- *Backbeat*
- Una forma enmarcada en doce compases cíclicos.
- Un *riff* claramente identificable en la línea del bajo.
- El coro que se ubica en los primeros dos tiempos fuertes de cada compás en un intervalo de segunda mayor.
- Un solo melódico construido con una línea pentatónica menor (G menor pentatónico) sobre la secuencia de acordes.

Respecto a la audición de la obra, se pueden realizar diferentes tipos de vivencias de la forma con la asociación a movimientos en círculo, haciendo diferentes movimientos corporales de acuerdo con las regiones armónicas, las secciones cada cuatro compases o los *coros* correspondientes a cada sección (introducción, coro, solo de teclado, *shout chorus*, *break*). Se sugiere que, en el juego de pelotas de papel, también se introduzca la identificación de estos elementos, como:

Lectoescritura. Iniciación o ejercicio de lectoescritura, escribiendo en las bolas de papel o en fichas bibliográficas secuencias de a dos compases, cifrado de los acordes y figuras rítmicas, de manera que aleatoriamente, como un juego de rompecabezas o memoria, se ubiquen estos elementos en donde corresponden según la forma de los doce compases del *blues*:



Expresión, timbre, improvisación. Habiendo vivido de manera auditiva y corporal la canción, con un acompañamiento armónico interpretado por el artista formador o con una pista o *karaoke*, se cantarán —asociados a movimientos corporales y danzarios de *rock and roll*— el coro y la melodía del solo de teclado con sílabas de *scat*. Se sugiere jugar con estos elementos de la siguiente manera:

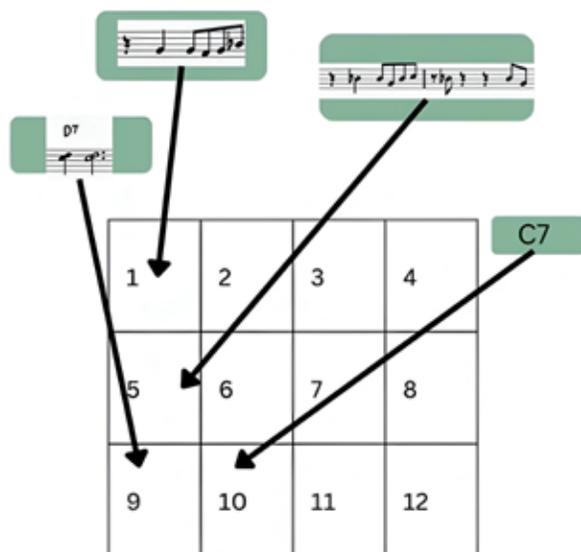
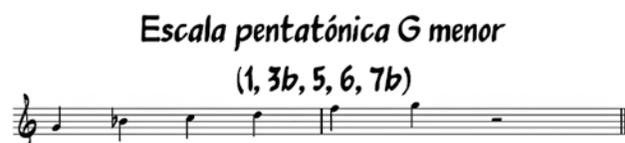
- Proponer el canto del coro con diversas expresiones y emociones (llorando, riendo, gritando, susurrando, angustiado, etc.).
- Proponer letras improvisadas sobre la melodía del teclado.
- Improvisar libremente con *scat*, sobre la forma del *blues*.
- Variar y jugar con la pregunta-respuesta de la melodía a manera de *riff*.

Ensamble instrumental

Teniendo en cuenta siempre las características de la comunidad de práctica a la cual se dirigirá el recurso para el desarrollo del momento pedagógico y contando con la creatividad del artista formador, se procederá a la interpretación instrumental y vocal del *blues*, luego de haber vivido y pasado por la experiencia de di-

versas maneras de los elementos musicales del blues. De esta manera, no es necesario el uso de las partituras, ya que, a través del proceso de imitación y asimilación de los elementos musicales descritos, su apropiación se ha realizado de manera natural y holística.

El montaje y ensamble instrumental puede ser con instrumentos de percusión, placas (Orff), instrumentos armónicos o melódicos, y la voz como elemento principal. Estos procesos se pueden adaptar y desarrollar siguiendo las directrices del recurso para el desarrollo del momento pedagógico *Blues o Jam!*



Forma blues mayor

I7	I7	I7	I7
G7	G7	G7	G7
IV7	IV7	I7	I7
C7	C7	G7	G7
V7	IV7	I7	I7
D7	C7	G7	G7

Funga!

Descripción

La música africana, al igual que las expresiones musicales nativas alrededor del mundo y el jazz estadounidense en sus épocas de gestación, tiene sus raíces en una concepción global de la vida, en donde —a diferencia de la concepción eurocentrista— la música y las artes son parte de su cultura y su cotidianidad natural. El lenguaje musical es inherente al lenguaje hablado y el ritmo permea toda su estructura social y de comunicación de manera orgánica.

En esta actividad estará enfocada en:

- La riqueza de las polirritmias africanas.
- El llamado respuesta.
- La escala pentatónica.
- La improvisación.
- Ostinatos/riff/polifonía

Todo bajo la premisa de un proceso de imitación-asimilación-creación, y la vivencia de manera multilateral de los diferentes patrones rítmicos de un ensamble de percusión africana, adaptado a la instrumentación existente en el contexto de los territorios, de manera corporal y vocal percutiva.

Objetivo

Desarrollar actividades que posibiliten la experiencia de los elementos de la música africana, a través de la adaptación y recreación de la melodía *Funga Alafia*. Esta melodía tradicional de África occidental (Nigeria/Liberia) consiste en un saludo de paz y deseo de buena salud, como bienvenida a los que visitan su tierra.

Desarrollo

Sensibilización e introducción al saludo y la melodía

Iniciando la actividad en silencio, solo con los movimientos, el artista formador expondrá los gestos propios que acompañan el saludo de la canción *Funga Alafia*.

Con mis pensamientos, te saludo. Tocar la cabeza con ambas manos y luego extender las palmas al grupo.

Con mis palabras, te saludo. Tocar la boca con las manos y luego extender las palmas hacia el grupo nuevamente

Con mi corazón te saludo. Tocar el corazón con ambas manos y luego extender las palmas hacia el grupo.

No tengo nada bajo la manga.

Con el brazo derecho extendido pasando la mano izquierda de arriba hacia abajo dos veces, y luego con las manos contrarias.

Después de hacer los gestos en silencio, el artista formador canta: "A-shay a-shay" y el grupo responde. Luego el artista formador canta "Funga Alafia" y el grupo responde "A-shay-a shay".



Esta forma de pregunta-respuesta se puede hacer con diversas variaciones, por ejemplo, dividir el grupo en dos para las actividades de pregunta-respuesta, un solista-grupo, o grupo-solista, etc. Es susceptible igualmente a cantar con variedad de dinámicas (piano, forte, crescendo, decrescendo, etc.) y diversas tímbricas (susurro, voz engolada o boca cerrada, en stacatto, con variedad de acentos y articulaciones).

Luego se canta añadiendo los movimientos corporales, por ejemplo, en la primera frase de pregunta y luego en la respuesta se continúa con la serie de movimientos:



Vivencia rítmica-corporal-vocal

Se presentarán en el proceso de imitación y repetición los ritmos que acompañarán la melodía vocal, percutiéndolos en esquema corporal uno a uno y combinándolos en diversas formas. Estos patrones rítmicos son susceptibles a las variaciones y adaptaciones por parte del artista formador, teniendo en cuenta los recursos y la creatividad de cada uno, y las características particulares de cada comunidad de práctica.

Los puntos de referencia para estos ritmos se encuentran enmarcados en un compás binario (4/4) y pueden corresponder a cuatro o seis líneas rítmicas de acuerdo con el formato instrumental escogido.

Es importante que los ritmos que se harán con percusión corporal y con onomatopeyas o palabras rítmicas tengan contraste en sus tímbricas y planos sonoros.



Funga



Alafia



A shay



A shay



Funga



Alafia



A shay (derecha)



A shay (izquierda)

A continuación, se presentarán los ritmos sugeridos en el presente recurso para el desarrollo del momento pedagógico.²⁶

Se presentarán los ritmos uno a uno en percusión corporal y onomatopeyas vocales y se combinarán de manera diversa, en grupos, en repetición, pregunta-respuesta, en contraste con la melodía, en contraste grupal con los movimientos de saludo, etcétera. Un grupo puede hacer la combinación de los ritmos corporales y vocales, y otro puede bailar una coreografía propuesta por el guía o alguno de los integrantes del grupo.

Se sugiere igualmente adaptar la melodía a otros estilos, desglosando de manera individual las secuencias rítmicas propias del estilo por escoger, utilizando el mismo proceso: percusión corporal, voz, melodía, baile. Por ejemplo, utilizando las líneas rítmicas y el formato instrumental de cumbia (alegre, llamador, bombo, maracón y voz).

La idea principal del recurso para el desarrollo del momento pedagógico es vivenciar de las maneras más diversas, a través de la imitación, la repetición y la asimilación corporal y vocal, los elementos de la textura rítmica y la melodía principal.

El principio fundamental es enseñar la pieza musical a través de la música en sí. *No es necesaria la partitura*. El *score* aquí sugerido, o el esquema propuesto por el guía solo será de dominio del profesor, y los participantes aprenderán de manera oral y vivencial la pieza.

Creación e improvisación

Rítmica

La textura rítmica de las diferentes líneas propuestas puede ser modificada con líneas o esquemas rítmicos, vocales y con percusión corporal por parte de los integrantes del grupo, siempre inspirados por la motivación del artista formador en caso de ser necesario. Se sugiere proponer espacios de *solos*, o improvisaciones vocales, percutivas o con *rap*, dejando espacios en la forma del tema para tal fin. Por ejemplo:

26. En la Cartilla 2 virtual se encuentran partituras con arreglos propios del autor.

Introducción: Unísono vocal Melodía x 2 (8 compases)	A Voz y percusión corporal (16 compases)	B Solo percusión y onomatopeyas (8 compases)	C Break de improvisación individual (8 compases)
--	---	---	---

A Voz y percusión corporal (16 compases)	B Solo gestos En silencio	Outro: Melodía unísono <i>en decrescendo</i>
---	--	---

Fuente: elaboración propia.

Melódica

Con instrumentos de percusión como marimbas diatónicas, xilófonos, o instrumentos melódicos como flautas dulces, guitarra, piano, saxofón, etc., identificar e imitar a oído la melodía principal. Ya que la melodía está basada en las notas de la escala pentatónica de C mayor (1, 2, 3, 5 y 6), se pueden traducir o crear melodías de dos o cuatro compases de extensión, con base en la imitación vocal y luego instrumental de *riffs* propuestos por el guía o creados por los participantes.

Dependiendo del número de instrumentos melódicos disponibles, se pueden crear texturas polifónicas improvisadas, usando pedales en cualquiera de las notas de la escala pentatónica común e improvisando melodías sobre la percusión. Este ejercicio melódico también es susceptible de ser modificado y transformado con diferentes variaciones dinámicas, expresivas y de articulación.

El cielo es el límite, y cuando de hacer música a través de la experiencia se trata, las posibilidades son infinitas

¡La música misma siempre tiene la respuesta a todo!

Escala pentatónica C mayor



Referencias

- Schuller, G. (2023). *Los comienzos del jazz, sus raíces y desarrollo musical*. Acantilado.