

Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos

Cartilla de iniciación musical



Plan Nacional de Música
para la Convivencia



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia

Música Andina Occidental

entre pasillos y bambucos

Cartilla de iniciación musical

Luis Fernando Franco Duque



Plan Nacional de Música para la Convivencia

Dirección de Artes - Área de Música



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura

República de Colombia



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia

Álvaro Uribe Vélez
Presidente de la República de Colombia

María Consuelo Araújo Castro
Ministra de Cultura

Adriana Mejía Hernández
Viceministra de Cultura

María Beatriz Canal Acero
Secretaria General

Clarisa Ruiz Correal
Directora de Artes

Alejandro Mantilla Pulido
Asesor de Música

Programa Nacional de Músicas Populares

Calle 9 No. 8-31 Tels. (091) 3369238/3369222
Bogotá, D.C., Colombia
www.mincultura.gov.co

Leonardo Garzón Ortiz
Coordinador PNMP

Luis Fernando Franco Duque
Autor

Asesores

Jorge Franco Duque - Jorge Sossa Santos
Consultores

Gustavo López Gil - Ricardo Puerta Cadavid
Coordinador de edición

Leonardo Garzón Ortiz
Edición de partituras y gráficos musicales

Ximena Sarta - Jorge Cortés
Producción editorial

Fundación Nueva Cultura

Revisión de textos

Mayté Ropaín

Producción Gráfica

Opciones Gráficas Editores Ltda.

Primera edición: Junio 2005

ISBN Obra completa: 958-8250-15-3

ISBN Volumen 3: 958-8250-16-1

© 2005 Ministerio de Cultura

CONTENIDO



Presentación	4
La cartilla	5
Glosario técnico (herramientas conceptuales para la lectura y apropiación de los contenidos)	7
Introducción de contexto	9
La subregión andina centro occidental	9
Las músicas en el eje andino-occidental	10
1. Lúdica: Juegos y Canciones	13
1.1. Los primeros días en la escuela	14
1.2. Actividades a desarrollar con los juegos y las canciones	14
2. Estructuras ritmo-percusivas (elementos básicos)	17
2.1. La duración - el ritmo - el pulso	18
2.2. Acento y compás	18
2.3. División del pulso	20
2.4. Matriz ritmo-métrica	22
2.5. Modelos de acentuación y variaciones (regímenes acentuales o claves)	23
2.6. Modelos de articulación (los transientes)	26
3. Estructuras ritmo-armónicas	31
3.1. Los elementos constitutivos del sonido	32
3.2. Elementos básicos del sistema ritmo-armónico	36
3.3. Relaciones ritmo-armónicas	39
4. Repertorio. Guía para el ensamble de las piezas	45
Anexos	47
Anexo 1 - Mapas de acordes	48
Anexo 2 - Tabla de sustituciones armónicas	50
Anexo 3 – Instructivo disco	50
Contenido del Disco Compacto (DC)	51
TABLAS	
Tabla 1. Subejos del eje andino del centro occidente colombiano	11
Tabla 2. Formatos instrumentales eje andino del centro occidente colombiano	12
Tabla 3. Progresiones armónicas características	36
Tabla 4. Motores y variantes ritmo-armónicas	40



Presentación

A partir del año 2003 el Ministerio de Cultura puso en marcha el *Plan Nacional de Música para la Convivencia* como Política de Estado, proyecto que se enmarca dentro del

Programa Fortalecimiento de la Convivencia y los Valores del Plan Nacional de Desarrollo “Hacia un Estado Comunitario”.

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

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

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

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

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

- eje de músicas isleñas: músicas de shotiss, calipso, zoka y otros.

- eje de música vallenata: formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- eje de músicas de pitos y tambores: formatos de gaita, pito atravesado, tambora, baile cantado, banda pelayera, y otros; con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- eje de músicas del Pacífico Norte: formato de chirimía con músicas de porro chocono, abzoas, alabaos, y otras prácticas vocales.
- eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros, y prácticas vocales.
- eje de músicas andinas del centro oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
- eje de músicas andinas del centro occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.
- eje de músicas andinas del centro sur: formato cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco y otros.
- eje de músicas andinas del sur occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincú, huayno y otros.
- eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro y cachacos, con músicas de joropo.
- eje de músicas de la Amazonia: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia y de otros países; músicas híbridas entre músicas de colonización y músicas indígenas.

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

Como resultado de varios años de trabajo en procesos de investigación y de experimentación pedagógica, tenemos el placer de entregar la colección **Cartillas de Iniciación Musical para Músicas Tradicionales** de la presente edición, como una forma de materializar el diálogo entre los saberes tradicionales de estas prácticas y los saberes académicos, experiencia que constituye para el Ministerio de Cultura una notable oportunidad de ampliar el conocimiento sobre las prácticas culturales diversas del país y enriquecer el camino hacia la edición de materiales pedagógicos en este campo.

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

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



Esta **Cartilla de Iniciación Musical** ha sido diseñada como una herramienta de apoyo para el maestro en el trabajo de formación musical de niños y jóvenes en las **Escuelas de Música Popular Tradicional del Eje Andino del Centro-Occidente Colombiano**. Su énfasis es el trabajo ritmo-percusivo y ritmo-armónico, correspondientes a los dos primeros niveles de los cuatro propuestos en el proyecto formativo de las escuelas, que además incluye los niveles melódico e improvisatorio.

Las actividades propuestas están dirigidas a la fundamentación musical básica, a partir del conocimiento y la sensibilización hacia los elementos, estructuras y comportamientos que caracterizan las músicas andinas occidentales, y que además las relacionan y diferencian de las músicas de otras regiones colombianas. Se propone, entonces, una comprensión de los elementos del lenguaje musical a partir de los comportamientos regionales particulares de este eje.

Formatos instrumentales. De la diversidad de formatos instrumentales presentes en la tradición musical del eje (ver tabla 2) fueron seleccionados el trío instrumental, la estudiantina y el dueto mixto vocal-instrumental. La base organológica está dada por instrumentos de cuerda tañida como bandola, tiple, guitarra y tiple requinto, que son complementados con algunos instrumentos de percusión menor como guacharaca, raspa, maracas, claves, cocos, esterilla y cencerro. Adicionalmente, en algunas piezas se proponen juegos rítmicos corporales que permitirán el desarrollo de coreografías.

Referentes para el trabajo pedagógico. De la gran variedad musical de la región expresada en la Tabla 2, para el desarrollo de la presente cartilla se tomarán como referentes para el trabajo pedagógico las estructuras rítmicas ternarias de

pasillos, bambucos, gallinazos, redovas y merengues, y ritmos binarios de subdivisión binaria como el porro, el paseo paisa, el shiotís y el fox, algunos muy relacionados con la música de parranda, de mucha vigencia hoy en día en este contexto cultural.

Es importante que el profesor tenga en cuenta la riqueza musical de la región y la existencia de otros géneros y especies musicales que el lenguaje popular denomina “ritmos” o “golpes”, los cuales deben ser incluidos en sus programas de formación para complementar los aquí tratados, por la importancia local que estos puedan tener y porque en algunos casos pueden estar en peligro de desaparecer de la práctica popular.

Es conveniente observar que algunas especies musicales de esta subregión tienen como característica la alternancia de varias de las matrices enunciadas, como es el caso de las redovas y los gallinazos.

La cartilla. Está conformada por un texto impreso y un Disco Compacto (DC) acompañante. El texto impreso presenta cuatro unidades, precedidas de un glosario técnico y de una introducción de contexto:

1. **Lúdica: juegos y canciones**
2. **Estructuras ritmo-percusivas**
3. **Estructuras ritmo-armónicas**
4. **Repertorio**

Cada unidad está compuesta por un breve contenido teórico, de temas interrelacionados y articulados para el logro de un objetivo musical específico, una sugerencia de actividades para el trabajo en el aula, donde se hace especial énfasis en el aspecto vivencial de estos contenidos a partir de la audición y la práctica sonora, sobre la base del DC que acompaña la cartilla. Al final de cada unidad aparece un conjunto de pautas de evaluación o indicadores de logros, que permitirán medir la respuesta y asimilación de los estudiantes.

Las complementan anexos y referencias (bibliografía y discografía), que están en el disco

compacto y que sirven como materiales de consulta para los maestros.

El Disco Compacto (DC) contiene canciones y ejemplos sonoros que sirven de soporte básico para la programación de la sesión de clase. Además contiene las partituras de algunas piezas en archivos en formato PDF, que podrán ser leídas e impresas desde un computador básico.

Estas partituras no corresponden exactamente a la versión grabada de cada instrumento y deben ser tomadas como referentes o sugerencias, ya que, como es natural en nuestra música tradicional, el intérprete aporta algunas variantes durante la ejecución.

Los primeros seis cortes del DC están dedicados particularmente al contenido lúdico, con juegos y canciones que buscan estimular la socialización, el contacto corporal, el movimiento, el ritmo, la memoria y la creatividad de los estudiantes, esta última, a través de la creación de textos y estrofas complementarios.

Los cortes 7 a 22 presentan ensambles vocales-instrumentales, que combinan instrumentos de cuerda, instrumentos de percusión menor y percusiones corporales, en arreglos modulares diseñados para ser ejecutados por grupos instrumentales y vocales combinados de diferentes formas: cuerdas+voces ó cuerdas+voces+percusión menor ó percusión menor+percusión corporal+voces, y otras posibilidades que el docente aplique.

A continuación, en los cortes 23 a 38, se presentan piezas instrumentales de la tradición (en su mayoría), escogidas por ser representativas de músicas vigentes, en algunos casos, y en otros por estar en peligro de desaparecer de las prácticas populares de la región.

Por último, en los cortes 39 a 58 se encuentran ejemplos de bases o motores ritmo-armónicos característicos de este eje, que servirán como referentes para las prácticas y el ensamble de repertorio.

INDICACIONES METODOLÓGICAS

Para efectos de la presente cartilla se abordarán tres esquemas o matrices métricas básicas, presentes en toda la subregión, tanto en la música instrumental como en el canto:

- Matriz ritmo-métrica binaria de 2 ó 4 eventos definidos por acento, pulso y divisiones binarias del pulso. Esta matriz abarca danzas, marchas, foxes, shiotises, shirú (shiotís rumbiao) porros y paseos paisas.
- Matriz ritmo-métrica binaria de división ternaria del pulso. Aquí encontramos bambucos, gallinazos, merengues y contradanza.
- Matriz ritmo-métrica ternaria de división binaria del pulso. Asociamos aquí a los valeses, pasillos, redovas, guabinas, criollas y vueltas antioqueñas.

Es importante que el maestro **no se limite** a las actividades y repertorios propuestos, sino que los complemente según su criterio y necesidades específicas.

La presente cartilla no incluye metodologías de entrenamiento instrumental específico. Si bien se sugieren algunos elementos de la técnica interpretativa se considera que su desarrollo será espacio de talleres y seminarios del proceso formativo que complementan lo tratado en este material. Se recomienda que el profesor maneje a cabalidad los tres instrumentos básicos de cuerdas: bandola, tiple y guitarra, además de algunos instrumentos de percusión como maracas, raspa y mates.

Es propósito del Programa de Escuelas de Música Popular Tradicional del Eje Andino del Centro-Occidente Colombiano el desarrollo musical de niños y jóvenes con base en el manejo de los instrumentos propios de la región. Por eso se recomienda la dotación de las escuelas y la práctica en clase con estos instrumentos.



Glosario técnico

Herramientas conceptuales para la lectura y apropiación de los contenidos

- ACENTO.** Significa énfasis. El pulso que recibe mayor énfasis en la cadena de pulsos se denomina pulso acentuado o acento. Por otra parte, se le denomina acento a aquellos puntos de énfasis de una determinada música o patrón rítmico. Por ejemplo, el señalado por el tiple de movimiento descendente del motor rítmico de bambuco.
- APLATILLADO.** Efecto tímbrico realizado en el tiple usado como elemento de contraste expresivo. Consistente en la producción de armónicos agudos que dan brillo a la sonoridad resultante. Su nombre deriva de la similitud al entrechoque de los platillos.
- BASE / Patrón.** Estructura que le da piso a la melodía, al ritmo o a la armonía y que comprende la acción de uno o varios instrumentos. La base rítmica se constituye por acción de uno o varios instrumentos de percusión. La base armónica, a su vez, por la acción de uno o varios instrumentos que produzcan acordes.
- BIMETRÍA.** Convivencia simultánea de dos métricas que convergen en un mismo discurso.
- COMPÁS.** Agrupación de pulsos en la cual el acento marca el primer pulso del grupo o compás. En música popular existen, básicamente, compases de dos, tres y cuatro pulsos.
- CONTEXTO SOCIOCULTURAL, ZONA O REGIÓN DE INFLUENCIA.** Sector geográfico en donde se conocen o practican formas culturales con arraigo ancestral y comunidades portantes y practicantes de estas expresiones.
- CONTRATIEMPO.** En la división del pulso el evento que coincide con el pulso se denomina a *tiempo*, mientras que el que se produce inmediatamente después se denomina *contratiempo*.
- CORDÓFONO.** Instrumento de cuerdas. En la música andina se usan varios cordófonos como la bandola, el tiple, la guitarra, el cuatro, todos ellos clasificados genéricamente como *guitarras* y el arpa.
- DIVISIÓN.** Cada una de las fracciones en que se divide el pulso o tiempo. En la primera división el pulso puede fraccionarse en dos partes, denominada división binaria, o en tres, denominada división ternaria. A su vez cada una de estos fragmentos puede subdividirse, lo que se denomina segunda división o subdivisión del pulso.
- DIVISIÓN IRREGULAR (O ASIMÉTRICA).** División del pulso en fracciones que no corresponden a la matriz de base. Suele denominarse oposición métrica puesto que la irregularidad presenta fracciones de la matriz contraria. Por ejemplo, segunda división ternaria en ritmos binarios y subdivisión binaria en ritmos ternarios.
- ESPECIE MUSICAL.** Manifestación musical que comparte características sonoras y musicales con un género dado del cual se deriva. La especie es una particularidad musical de un género que la incluye. El *gallinazo* es una especie del bambuco y del pasillo, mientras la *cachada* lo es de la danza.
- ESTRUCTURA ARMÓNICA.** Soporte armónico constituido por una serie de funciones armónicas interrelacionadas y distribuidas según determinados ritmos armónicos. En la música popular tradicional andina son muy frecuentes las estructuras sobre I, IV y V7.
- FORMATO Grupo o Agrupación Instrumental.** La banda, el coro y la orquesta sinfónica son ejemplos de formatos o grupos musicales, cada uno con características organológicas distintas. Las músicas abordadas en este material corresponden al formato instrumental denominado *conjunto andino* o *trío instrumental andino*. Pero existen en la región prácticas musicales tradicionales con alguna vigencia que utilizan otros formatos, como la *estudiantina*, la *chirimía* y agrupaciones mixtas vocal-instrumentales y cantos sin acompañamiento instrumental, como los cantos indígenas.
- FUNCIONES ARMÓNICAS y FUNCIONALIDAD ARMÓNICA.** Hacen referencia a los roles de los distintos grados de la tonalidad en la definición de la coherencia armónica de la misma. Los acordes sobre el I grado o tónica, sobre el V grado, o Dominante, sobre el IV grado o Subdominante son las más importantes *funciones armónicas* de la tonalidad.
- GÉNERO MUSICAL.** Conjunto de piezas que comparten características estructurales comunes en todos los niveles musicales: métrico, rítmico, armónico, melódico y formal. La manera como los elementos de la estructura musical se definen, y la evidencia práctica de muchas piezas que comparten tales características, se manifiestan en la prácticas sociales de las culturas musicales de las que hacen parte las músicas referidas. Un género musical es reconocido por una comunidad cultural y expresa significados simbólicos que les son propios.
- GRAFÍA MUSICAL.** Signo o conjunto de signos con los que se representa un sonido.
- HEMIOLA.** Percepción de pulsos distinta al del sistema métrico de base producida por una sucesión de acentos que agrupan a un número de elementos de la matriz distinto al establecido. En un compás de 3/8 por ejemplo se puede crear una sensación binaria si se acentúa cada dos corcheas.
- IDIÓFONO.** Instrumento en el cual el sonido se produce por la vibración de su cuerpo entero. En el eje de Música

Andina Occidental se usa un idiófono de sacudimiento: la maraca, ejecutada en pares.

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

MATRIZ MÉTRICA. Estructura que contiene todas las unidades rítmicas usadas en una música. En los ritmos ternarios de la música andina, esta estructura está dada por la división binaria de los tres pulsos del compás produciendo seis eventos, agrupados en pares. En los binarios, en cambio, por la división ternaria de dos pulsos dando como resultado seis eventos por compás, agrupados en ternas.

MODELO DE ACENTUACIÓN, RÉGIMEN ACENTUAL o CLAVE RÍTMICA. Patrón de acentuaciones distribuidas en distintos puntos de la matriz métrica. Estos patrones, por ejemplo el patrón de acentuación del pasillo, generan estructuras rítmicas características de determinada música, simetría y cuadratura en la forma, puntos especiales de alineación o sincronía de los instrumentos de la base, puntos de síncopa y puntos de cambio armónico.

MOTOR RÍTMICO. Se dice del ritmo resultante al integrar los golpes de los diferentes instrumentos que intervienen en una base ritmo-armónica. Un ejemplo es el ritmo que resulta de sumar el golpe del tiple con el de la guitarra en el bambuco.

MÚSICAS ANDINAS OCCIDENTALES. Según la clasificación de los ejes musicales propuesta por el Ministerio, está conformada por los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca y cuyos géneros y especies tradicionales más representativos son el bambuco, el pasillo, el merengue, la redova, el shiotís, el gallinazo, el porro paisa, el paseo paisa, la danza. (ver mapa).

MÚSICAS DE PARRANDA. Denominación global de músicas tradicionales del eje andino centro occidental que han tenido un proceso de inscripción en los circuitos comerciales de la grabación discográfica. A las músicas de parranda pertenecen varios géneros y especies cobijadas por un estilo particular que las identifica.

ONOMATOPEYA. Fonemas de la lengua que articulan sonidos que imitan la sonoridad de los instrumentos. Además de un valioso recurso expresivo, las onomatopeyas ayudan como recursos nemotécnicos para el aprendizaje de ritmos y esquemas musicales. Ej. Chiquiqui chiquiqui, trrr tacatata trrr...

PARÁMETROS DEL SONIDO Aspectos valiables del fenómeno acústico: duración, intensidad, altura (frecuencia) y timbre.

PIEZA / Tema, Canción, Número. Es cada una de las obras que pertenecen a un determinado ritmo o que son ejecutadas por una agrupación.

PROGRESIÓN ARMÓNICA. Sucesión de acordes concatenados con sentido y dirección.

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

REPERTORIO. Conjunto de obras o piezas musicales que hacen parte de un conjunto. El repertorio puede hacer también referencia al conjunto de piezas de un tipo de formato; al de un ritmo; o al de una agrupación o intérprete.

RITMOS ARMÓNICOS Hacen referencia a la frecuencia con la que se producen los cambios de una a otra de las funciones armónicas involucradas en una estructura (duración, en términos de número de compases).

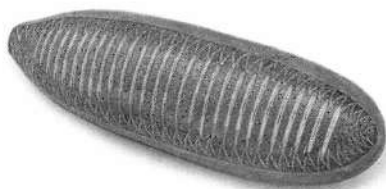
SÍNCOPA. Evento rítmico en el cual un elemento ubicado en tiempo o parte de tiempo débil se prolonga hasta el tiempo o parte de tiempo fuerte siguiente. También se asocia con la síncopa la acentuación que se realiza de un elemento rítmico débil.

SINCRONIZACIÓN. Articulación simultánea de elementos de la estructura musical. Lo sincrónico contrasta con lo diacrónico que es del orden lineal y sucesivo.

TÍMBRICA/Sonido. Hace relación al timbre, cualidad del sonido. En música se relaciona con la percepción del sonido de los instrumentos y sus combinaciones. En instrumentos como el tiple es común diferenciar con denominaciones distintas cada uno de los sonidos que se produce con una articulación específica. En este sentido, *aplatillado*, *rasgueo*, *apagado* serían *tímblicas* distintas ejecutadas por el intérprete.

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

ZONA O REGIÓN DE INTERFLUENCIA. Sector geográfico cultural que comparte usos y costumbres por su proximidad o afinidad. El Magdalena Medio Colombiano es claro ejemplo de interfluencia cultural entre músicas andinas, costeñas y de la provincia de Vélez.





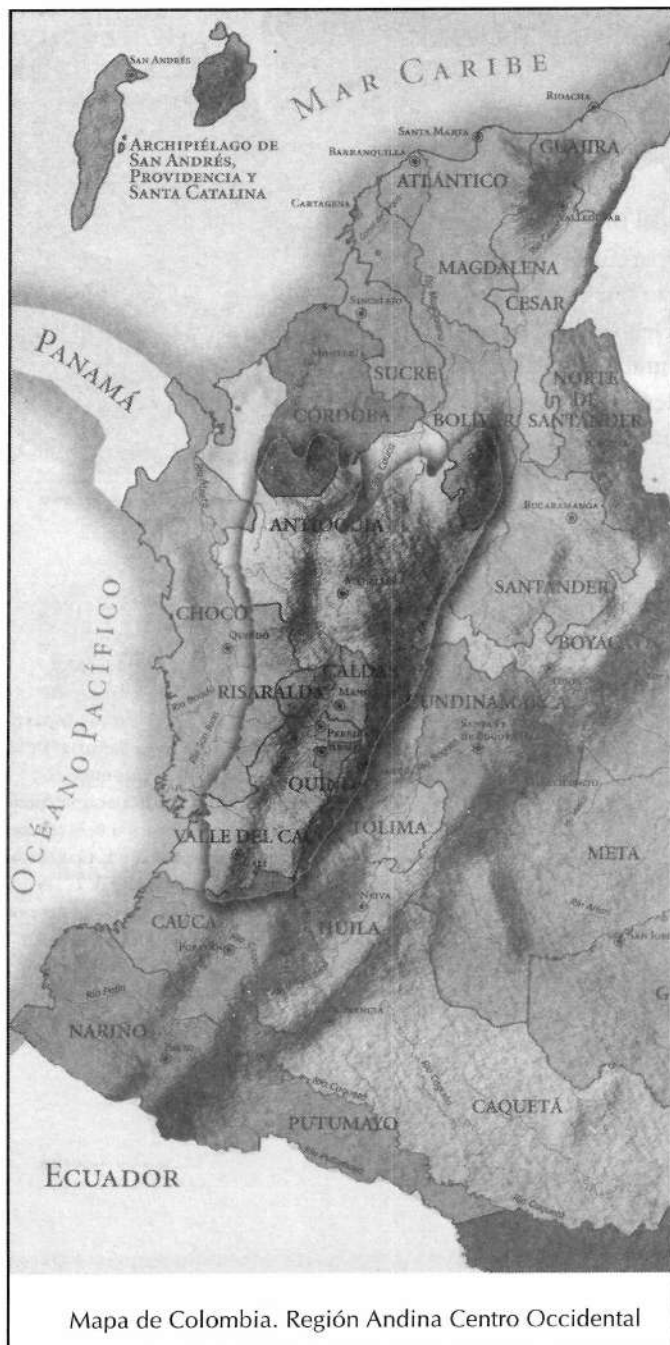
Introducción de contexto

LA SUBREGIÓN ANDINA CENTRO OCCIDENTAL

La subregión Andina Centro Occidental está conformada por zonas geográficas y culturales de los departamentos de Antioquia, Caldas, Quindío, Risaralda y Valle del Cauca (ver mapa). Limita hacia el norte con los departamentos de Córdoba y Sucre y el Urabá Antioqueño; hacia el occidente con Chocó y la costa Pacífica; hacia el oriente el Magdalena Medio (Santander, Boyacá y Cundinamarca); y hacia el sur con Cauca, Tolima y Huila. El complejo proceso de poblamiento, en el que intervinieron nativos americanos, españoles y negros, determinó una gran riqueza étnica y cultural. Aunque es claro el predominio de la hibridación hispano-indígena, es igualmente evidente la presencia afrocolombiana, sobre todo en los municipios próximos a los límites con el Chocó, la sabana cordobesa y la costa pacífica. Otro elemento importante en el poblamiento de la región fue la llamada colonización antioqueña, que impactó a un número destacado de municipios de los departamentos de Caldas, Risaralda, Quindío y el Norte del Valle del Cauca.

En la región hacen presencia comunidades indígenas que conservan su lengua y expresiones musicales, como es el caso de los indígenas Emberá Catíos y Chamíes que habitan en Antioquia y Risaralda y los Kuna o Tule, del noroccidente antioqueño. Estas comunidades poseen expresiones culturales diferentes a las del resto de la región y son más cercanas, desde sus relaciones cosmogónicas, sociales y estéticas, a las expresiones de otras comunidades indígenas de otras regiones de Colombia.

El proceso de transformación social colombiano del Siglo XX concentró grandes masas poblacionales en las ciudades capitales de los departamentos. Es así como Medellín, Manizales, Armenia, Pereira y Cali, y sus municipios vecinos, albergan la mayor parte de la población de la subregión. Las dinámicas de poblamiento tienen su versión contemporánea en los desplazamientos forzados de campesinos e indígenas hacia las capitales de los departamentos, por razones del conflicto actual del país.



Mapa de Colombia. Región Andina Centro Occidental

La subregión ha sido de vital trascendencia en la vida nacional. En el aspecto económico, la minería, la agricultura, la ganadería, la industria y el comercio han sido actividades de primer orden. En el ámbito cultural son igualmente innegables los aportes de pensadores, músicos, artistas y deportistas.

LAS MÚSICAS EN EL EJE ANDINO-OCCIDENTAL

La música es expresión de la relación del hombre con su entorno y con los otros hombres. La música popular tradicional surge de las relaciones de las personas y comunidades con su paisaje, con sus hechos y vivencias colectiva; ésta comunica lo que las personas de cada región viven, sienten, piensan e imaginan.

Se convierte en símbolo de identidad cultural, emocional, estética y social de individuos que por años comparten una manera de vivir. Ella resume el saber ancestral con las prácticas espontáneas cotidianas, convirtiéndose en patrimonio de todos y parte esencial del afecto y la comunicación.

Previo al impacto de los medios de comunicación en la cultura popular, existió un importante repertorio musical vinculado a momentos específicos de la vida cotidiana de las comunidades: es así como el nacimiento, la muerte, el amor, el trabajo, las guerras civiles, el paisaje, fueron temas tratados en la cancionística regional. Estos cantos, tonadas y trovas fueron recogidos por eminentes tratadistas de la música popular desde las primeras décadas del Siglo XX. Antonio José Restrepo, Benigno Antonio Gutiérrez, Harry Davidson, Heriberto Zapata, Hernán Restrepo Duque, el equipo de investigación de la profesora María Eugenia Londoño, entre otros, han hecho

significativos aportes al conocimiento de lo que fue y ha sido el legado musical del eje. Gracias a ellos podemos hoy saber de músicas que ya no viven pero que fueron vigentes en otros tiempos, del impacto comercial en las músicas locales, de creadores e intérpretes y de nuevas tendencias contemporáneas en las músicas tradicionales.

La música popular tradicional se ha desarrollado en la región en cuatro ámbitos: (1) el ámbito informal, familiar, espontáneo; (2) el ámbito comercial a partir del surgimiento de la radio, los discos y la industria del espectáculo; (3) el ámbito académico, este último gracias a la valoración que de estas músicas han hecho importantes compositores desde finales del Siglo XIX y a investigadores e intérpretes de algunos centros académicos, a partir de las últimas décadas del siglo XX; y (4), más recientemente, el ámbito de las nuevas expresiones musicales de carácter urbano propuesto por jóvenes músicos que de manera creativa proponen nuevas sonoridades y estructuraciones formales a partir de los elementos de la tradición. No podemos por tanto hablar de la música sino de *las músicas*, con toda la connotación de ámbito, tiempo y región que ello contiene.

Desde la llegada de los españoles hasta nuestros días en la región se han desarrollado agrupaciones diversas: bandas, orquestas, coros, tríos y cuartetos de cuerdas, grupos vocales–instrumentales y, más recientemente, grupos que combinan instrumentos acústicos, eléctricos y electrónicos. Los investigadores Gustavo López Gil y María Eugenia Londoño proponen subejos para el eje andino occidental (tabla 1) que nos permiten aproximarnos a las zonas de influencia de los tipos de agrupaciones a través de los cuales géneros y especies musicales muestran características específicas (tabla 2).

TABLA 1. SUBEJES DEL EJE ANDINO DEL CENTRO OCCIDENTE COLOMBIANO

SUBEJE	Zona de influencia
1	Cartago, Armenia, Pereira, Manizales.
2	Anserma, Salamina, Riosucio, Caramanta, Támesis, Aguadas.
3	SUROESTE ANTIOQUEÑO: Jericó, Santa Bárbara, Versalles, Concordia.
4	VALLE DE ABURRÁ: Medellín, Barbosa, Girardota, Copacabana, Bello, Itagüf, La Estrella, Caldas, Sabaneta, Envigado.
5	NORTE: Don Matías, Entreríos, Santa Rosa, San José de la Montaña, Yarumal, Angostura, Campamento, Carolina, Gómez Plata, Guadalupe, ¿Ituango?.
6	NORDESTE ANTIOQUEÑO: Santo Domingo, Cisneros, Santiago, Yolombó, Amalfi, Segovia, Remedios, Puerto Berrío.
7	ORIENTE ANTIOQUEÑO cercano y lejano: Guarne, San Vicente, La Concha, Alejandría, Marinilla, Peñol, Guatapé, San Rafael, Santuario, Granada, San Carlos, Nare, Puerto Triunfo, Rionegro, La Ceja, La Unión, Sonsón, Argelia, Nariño.
8	NOROCCIDENTE ANTIOQUEÑO cercano: San Jerónimo, Sopetrán, Santa Fe de Antioquia, Giraldo Caicedo, Frontino, Cañasgordas, Abriaquí, Dabeiba.
9	NOROCCIDENTE ANTIOQUEÑO lejano (Urabá): Mutatá, Chigorodó, Apartadó, Carepa, Turbo, Necoclí, Arboletes, Vigía del Fuerte.
10	BAJO CAUCA: Caucasia, Nechí, El Bagre, Zaragoza, Cáceres.

Fuente:


LÓPEZ G., Gustavo y LONDOÑO F., María Eugenia. PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA. EJE ANDINO OCCIDENTAL. REFLEXIONES Y TAREAS PARA SEMINARIO 2 (documento de trabajo). Medellín: 2004

TABLA 2. FORMATOS INSTRUMENTALES EJE ANDINO DEL CENTRO OCCIDENTE COLOMBIANO

TIPO DE AGRUPACIÓN	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO-ARMÓNICA (y/o bajos)	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUB EJES
BANDA	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Asignados por el formato banda	Muy fuerte en todo el eje
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra	Bandola	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas para bandola, tiple, guitarra	1, 4, 7,
ESTUDIANTINA	Ocasionalmente percusión menor: raspa, cucharas, chucho	Tiple, guitarra, bajo	Bandolas, tiples, guitarras. Ocasionalmente flauta, clarinete	Tradicionalmente son papeles con líneas obligadas	1, 4, 7
CHIRIMÍA ANDINA	Maracas, bombo, redoblante.	Flauta 2ª	Flauta 1ª	Flautas 1ª y 2ª, maracas, redoblante, bombo.	2
TROVA ANTIOQUEÑA		Tiple	Voces alternadas	Repentismo en el texto sobre formatos melódicos preestablecidos	3, 4, 5, 6, 7,
DUETO O TRÍO MIXTO: VOCAL-INSTRUMENTAL		Tiple y/o guitarra rítmica, guitarra marcante	Bandola, guitarra, guitarra requinto	Bandola, guitarra, guitarra requinto	1, 2, 3
GUASCA Y CARRILERA		Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto o acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
PARRANDA	Raspa, bongó y/o timbal	Guitarra rítmica, guitarra marcante y/o bajo	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado	Guitarra requinto, acordeón y/o teclado.	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
BUNDE del Occidente antioqueño	Pandero	Tiple	Voz		8
BAILE CANTAO – TUNA	Tambor de vaso, palmas		Voces	Tambor de vaso, voces.	9, 10

Fuente:

LÓPEZ G., Gustavo y LONDOÑO F., María Eugenia. PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA. EJE ANDINO OCCIDENTAL. REFLEXIONES Y TAREAS PARA SEMINARIO 2 (documento de trabajo). Medellín: 2004

An aerial, black and white photograph of a mountainous region. A river winds through the valleys, and a small town is visible in the center. The terrain is rugged with various ridges and valleys.

1. *Lúdica:*
Juegos y Canciones

1.1. LOS PRIMEROS DÍAS EN LA ESCUELA

Es indudable que los tiempos han cambiado. Antes, tal como lo vivieron muchos de los profesores que van a utilizar este material en las escuelas, la música tradicional se aprendía con los mayores, con un familiar en la casa o cerca de ella; y la música, que inundaba el pueblo, atraía la curiosidad de muchos. Hoy en día, las nuevas condiciones de vida han transformado los mecanismos para acceder al mundo musical y es aquí donde la escuela se convierte en eje vital para garantizar que estas músicas de honda raigambre cultural puedan cautivar a niños y adultos, a pesar del influjo de los medios masivos de comunicación que, de forma paradójica, informan y aumentan el acceso al conocimiento de variadas expresiones culturales, al mismo tiempo que limitan el acercamiento a manifestaciones de valor histórico y cultural.

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

Hacemos especial énfasis en el estudio y aplicación permanente de la **lúdica** como metodología más que herramienta, ya que los juegos aportan elementos fundamentales hacia el desarrollo corporal, cognitivo, artístico y de socialización, condiciones básicas en todo proceso formativo. Por ello se recomienda bailar,

montar coreografías, cantar, jugar con trabalenguas, construir historias con las distintas canciones de referencia del disco compacto, trabajar concienzudamente y de manera imprescindible, tocar en grupo haciendo uso de los formatos musicales de vigencia y tradición en el eje.

1.2. ACTIVIDADES A DESARROLLAR CON LOS JUEGOS Y LAS CANCIONES

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

Actividad 1



YUPY YA, YA, YA - DC Cortes 1 y 2

Yupy ya, ya ya, yupy ya, ya ya,
 Yupy ya, ya ya, yupy ya, ya ya.
 Allá en San Francisco, Susana de Domingo
 era una señora muy caritativa, de buen
 corazón.
 Un día sus hermanos, le preguntaron,
 ¿Cómo se llamaba?
 Y ella respondió
 Yupy ya, ya ya, yupy ya, ya ya,
 ¡Jugo de maracuyá!

- Escuche varias veces con sus estudiantes el corte 1 hasta que sea memorizado.
- Pida que repitan todos el texto al mismo tiempo. Repita el texto y agregue las palmas a tiempo: (X = palmas):

Yupy **ya**, ya **ya**, yupy **ya**, ya **ya**,...
X X X X

y luego a contratiempo:

Yupy ya, **ya** ya, yupy ya, **ya** ya,...
X X X X
(ver partitura anexa en el DC.).

- Pida que se ubiquen por parejas y mientras cantan se alternan las palmas, primero cada persona (tiempo) y luego con el compañero (contratiempo). (/ = palma mano derecha con el compañero): (\ = palma mano izquierda con el compañero):

Yupy **ya**, ya **ya**, yupy **ya**, ya **ya**,...
X / X \ X / X \

- Pida que se ubiquen en grupos de cuatro estudiantes, repita el ejercicio alternando con el compañero de cada lado.
- Escuche el corte 2 y repita el ejercicio aplicando otras variantes con las palmas (por ejemplo, palmas sobre los muslos):

(m = muslo izquierdo)
(M = muslo derecho)
Yupy ya, ya ya, yupy ya, ya ya,...
m M X / X \ X /

Repita el ejercicio ahora variando la fruta por otras de similar acentuación como melocotón. (Yupy **tón**, ton **tón**, yupy **tón**, ton **tón**,...)



Actividad 2



MOLINITO - DC Corte 3:

Primera voz:

Muele molinito de café
Muele los granitos para usted.
Gira con la mano, gira con el pie,
Muele, muele.

Segunda voz:

A moler el café.
A moler el café.
Muele, muele.

Tercera voz:

Si quieres tomar,
Tienes que moler.
Si quieres tomar,
Tienes que moler.
Si quieres tomar,
Tienes que mo
muele, muele.

- Escuche varias veces con sus estudiantes el corte 3 hasta que sea memorizado (ver partitura anexa en el DC.).
- Pida a los estudiantes que repitan cada voz por separado.
- Divida al grupo en dos subgrupos, asignándoles la primera y la segunda voz. Repita varias veces el ejercicio.
- Divida al grupo en tres subgrupos y ahora agregue la tercera voz, con el mismo procedimiento.
- Repita el ejercicio rotando las voces entre los subgrupos.
- Invente coreografías a partir de cada una de las voces.

Actividad 3



RÁPIDO CANTÁLO - DC Corte 4:

Rápido cántalo pájaro pinto

Pájaro píntale rápido canto

Rapído cantálo pajáro pintó

Pajáro pintále rapído cantó

Rapidó cantaló pajaró pintó

Pajaró pintalé rapidó cantó

- Escuche varias veces con sus estudiantes el corte 4 hasta que sea memorizado.
- Pida que todos repitan el texto por partes teniendo en cuenta que el trabalenguas está organizado en tres segmentos de dos versos en los que el acento se desplaza.
- Divida el grupo en dos subgrupos y pida que un subgrupo diga los dos primeros segmentos y el otro responda repitiendo el segundo y continuando el tercero. Luego el primer grupo repite el tercer segmento y continúa con el primero, así, aumentando velocidad hasta que un grupo se equivoque y pierda.
- Repita el mismo procedimiento agregando movimiento corporal de pies derecho e izquierdo de manera alternativa sobre la acentuación sugerida en cada segmento.
- Realice juegos de competencia, como por ejemplo el que dure más tiempo sin equivocarse.
- Repita el ejercicio aplicando otras variantes (por ejemplo, palmas sobre los muslos).
- Repita el ejercicio cada vez más rápido.
- Invente y desarrolle trabalenguas que puedan tener una aplicación similar pero con palabras bisílabas graves como baila, brinca, rueda, repitiendo el mismo procedimiento.

An aerial photograph of a mountainous landscape. A river winds through the center of the image, with a town or village situated on its banks. The terrain is rugged and hilly, with various shades of brown and grey. The text is overlaid on the lower-left portion of the image.

2. Estructuras
ritmo-percusivas
(elementos básicos)

2.1. LA DURACIÓN - EL RITMO - EL PULSO

OBJETIVO: vivenciar y comprender la noción de duración, ritmo, pulso, acento y compás en un contexto sonoro vivo.



Todos los sonidos transcurren en el tiempo y por lo tanto son medibles. Cuando combinamos sonidos largos, cortos y silencios, producimos un flujo sonoro. Esta relación de duraciones (sonidos y silencios) adecuadamente organizada es lo que denominamos **RITMO**.

El ritmo es el elemento de la música que más relacionamos al cuerpo, al baile y al movimiento. Las comunidades y los pueblos tienen sus formas particulares de expresarlo. Podemos apreciar grandes diferencias en la forma como se manifiesta el ritmo en la Costa Atlántica de nuestro país (cumbia, porro), respecto a los ritmos de las subregiones andinas (bambuco, pasillo, danza) y de manera singular a manifestaciones musicales y danzarias de las músicas andinas occidentales como el shiotís, los gallinazos, la redova, el pasillo arriao y muchas otras.

Así como utilizamos algunas unidades de medida para referenciar la distancia entre dos puntos, tales como el centímetro, la pulgada, el metro o el kilómetro, en la música utilizamos una unidad que denominamos **PULSO** (tiempo o metro), que nos sirve para relacionar y diferenciar las distintas duraciones de los sonidos y los silencios. El pulso puede presentarse en distintas velocidades. En el pasillo fiestero y el pasillo arriao, por ejemplo, notamos que es mucho más rápido que en la danza o en el shiotís. La percepción y diferenciación del pulso es indispensable para las prácticas de conjunto. Podríamos decir que es la unidad básica de sincronización en la ejecución musical.

Actividad 4



- Escuche varias veces con sus estudiantes el juego *La muerte*, corte 5 del DC, hasta que sea memorizada.
- Pida a todos los estudiantes que repitan el texto al mismo tiempo.
- Mientras se canta, oriente a los estudiantes a encontrar y llevar el pulso con las palmas.
- Divida al grupo en dos subgrupos, asignándole a uno cantar la melodía y al otro llevar el pulso con la voz diciendo voy, ta, pa, y sonidos monosílabos similares.
- Repita el ejercicio llevando el pulso con los pies, preferiblemente caminando y luego con la voz. Ponga especial cuidado en que mantengan la regularidad del pulso.
- Escuche con sus estudiantes otros temas del DC y pida que encuentren y lleven el pulso con las palmas.
- Invente y desarrolle otras actividades que usted estime convenientes y adecuadas para reforzar la interiorización del tema tratado.

EVALUACIÓN

- * Evalúe la capacidad de percepción y diferenciación del pulso en cada uno de los estudiantes, con los temas del DC: *Jugando a pasillo* (corte 24), *La tienda de Paula* (corte 7), *Las arepas* (corte 11), *El conejo* (corte 26) y *Contradanza* (corte 27).
- * Verifique individualmente la diferenciación del pulso en otros ejemplos musicales de otras regiones del país.

2.2. ACENTO y COMPÁS

De la misma manera como las palabras y las frases tienen acento, en la música también existe la acentuación. En las **músicas andinas occidentales**, y en muchas otras músicas, podemos apreciar que la acentuación tiende a ser constante. Esta

constante de acentuación percibida con una periodicidad determinada, la denominamos **compás**. El compás es uno de los elementos que nos permite diferenciar bambucos de pasillos, de gallinazos, de redovas, de merengues y de muchos otros géneros tanto del eje andino occidental como de músicas de otros contextos. Es importante aclarar que en nuestra música tradicional es posible detectar acentuaciones que no necesariamente coinciden con el acento de compás. En este capítulo se hará énfasis en el acento que ayuda a definir el compás.

En las músicas del eje andino occidental colombiano podemos diferenciar tres tipos de acentos:

EL **BINARIO** cuyo ciclo de acentuación es cada dos o cada cuatro pulsos. Son binarios la danza, el shiotís, el porro paisa, el paseo paisa, el shiru (shiotís-rumbiao) y el fox. (Escuchar las piezas del DC: *En el charquito* corte 34, *Las arepas* corte 10 y *Timba timbalín* corte 16 del DC).



Gráfico 1. Acento binario. Ejemplo de fox.

El **TERNARIO** cuyo ciclo de acentuación es cada tres pulsos. Son ternarios el pasillo, el vals, la redova, las vueltas antioqueñas, algunos gallinazos y la guabina (Escuchar las piezas del DC: *Satanás* corte 19, *Gallinazos* corte 21 y *El conejo* corte 25 del DC).



Gráfico 2. Acento ternario. Ejemplo de gallinazo.

El tercero, muy importante en la música andina occidental, resulta de la superposición de una acentuación binaria con una ternaria y lo llamaremos **BIMÉTRICO** o de compás **compuesto**. Sobresale el bambuco, cuya característica es la

constante convivencia de dos acentuaciones que se dan tanto **simultánea** como **sucesivamente**. Invitamos a analizar, relacionar y diferenciar la acentuación de la melodía, generalmente binaria, con el patrón característico del bajo, generalmente ternario. (Escuchar las piezas del DC: *La tienda de Paula* corte 7, *Ojito de agua* corte 13 y *Contradanza* corte 31).

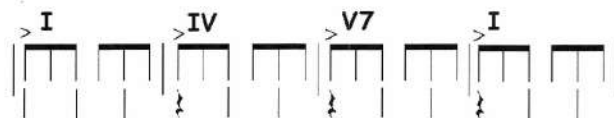


Gráfico 3. Acento bimétrico. Ejemplo de bambuco.

La percepción y diferenciación del compás es fundamental para la determinación de los patrones rítmicos característicos en las músicas regionales.



Actividad 5

- Escuche los temas *Las arepas* (corte 10), *Satanás* (corte 19) y *La tienda de Paula* (corte 7), del DC. Mientras se reproduce, oriente a los estudiantes a encontrar y llevar con las palmas el pulso. Luego ubique los pulsos acentuados y exagérelos. A partir de este acento, enumere los pulsos teniendo en cuenta que el acento regular sea el uno (1) hasta que puedan deducir cuántos tiene por cada ciclo y así obtener el compás. Luego pida que se identifique si es binario (de dos pulsos) o es ternario (de tres pulsos).
- Repita el mismo ejercicio con instrumentos de percusión como la raspa, las cucharas, la esterilla, las maracas. Haga énfasis en mantener la regularidad del pulso.
- Seleccione otros ejemplos de otras músicas regionales de Colombia y de Latinoamérica, Europa, Asia y África si es posible.
- Repita lo mismo involucrando la danza u otros juegos corporales que conduzcan a reconocer el pulso, el acento y el compás.
- Invente y desarrolle otras actividades que usted estime convenientes y adecuadas para reforzar la interiorización del tema tratado.

EVALUACIÓN

- * Realice nuevamente audiciones con diferentes temas del DC. Forme parejas y asigne a uno llevar el pulso y al otro el acento, identificando y discriminando el compás.
- * Verifique la identificación de pulso, acento y compás.
- * Verifique la identificación y discriminación de compases binarios y ternarios.
- * Repita el ejercicio con otras piezas en las que el pulso no sea ejecutado por ningún instrumento.

2.3. DIVISIÓN DEL PULSO

OBJETIVO: Identificar las divisiones binarias y ternarias del pulso.

En la mayoría de las músicas del eje centro-occidente se presenta la división del pulso ejecutada por algún instrumento. Es el caso del tiple en el pasillo y el bambuco, y la raspa y/o guacharaca en el merengue. Esto sirve de elemento de sincronización para los demás instrumentos, proporcionando un “amarre” para la conformación del motor rítmico, que da estabilidad.

• DIVISIÓN BINARIA DEL PULSO

En la música de la región andina podemos observar claramente casos de división binaria. En el fox, por ejemplo, vemos en el acompañamiento del tiple una división de cada pulso en dos partes, en la que el comienzo de cada pulso se toca con rasgado hacia abajo y la segunda mitad hacia arriba. En el pasillo podemos observar la misma división del pulso, solo que se involucra un aplatillado (también un asordinado o apagado) sobre el inicio del segundo pulso y la segunda división del tercero.

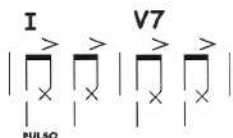


Gráfico 4. División binaria del pulso. Ejemplo de fox.

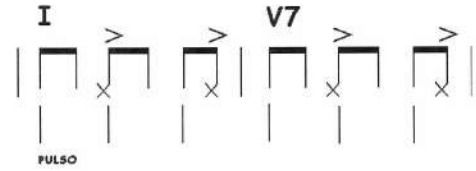


Gráfico 5. División binaria del pulso. Ejemplo de pasillo.

• TIEMPO Y CONTRATIEMPO

En el ejemplo anterior podemos identificar como **tiempo** al golpe que coincide con el pulso y como **contratiempo** al golpe que se hace entre pulsos. El contratiempo, en el caso del tiple, se hace con la mano derecha hacia arriba.

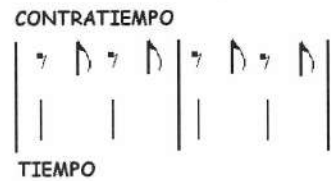


Gráfico 6. Tiempo y contratiempo.

Actividad 6



- Escuche con sus estudiantes el tema *En el charquito* (corte 37 del DC).
- Mientras se escucha, pida a los estudiantes que lleven el pulso con las palmas.
- Elija alguna palabra bisílabo preferiblemente grave, como **corro**, **tapa**, **tucu**, **pica**. Indique que lleven el pulso con la primera sílaba de la palabra (ejemplo **co**) hasta que lo tengan sincronizado. Luego pida que canten la palabra completa sin dejar de coincidir el comienzo de la palabra con el inicio del pulso. Repita varias veces hasta que se estabilicen, teniendo cuidado en que las sílabas sean equidistantes entre sí.
- Pida de nuevo que lleven el pulso golpeando con la palma de la mano derecha sobre el muslo (tiempo). Luego pida que coloquen la mano izquierda arriba de la mano derecha, de tal forma que cuando suba la derecha, pegue arriba en la izquierda (contratiempo). Repita varias veces hasta que se estabilicen.
- Reparta a los estudiantes varios instrumentos de percusión menor, como maracas, raspa, esterillas y pida que toquen el pulso o tiempo y posteriormente agreguen el contratiempo.

- Divida al grupo en cuatro subgrupos, de tal manera que un subgrupo lleve solo el tiempo o pulso con los pies, el segundo lo hace con las palabras ya enunciadas (**corro, tapa, tucu, pica**), el tercero marca el tiempo y el contratiempo con las dos manos sobre los muslos y el cuarto lleva solo el contratiempo con las palmas.
- Repita la actividad y rote la función de cada grupo.
- Repita lo mismo pero involucrando la danza u otros juegos corporales que conduzcan a reconocer el pulso, el acento y el compás.
- Repita el ejercicio anterior, escuchando otros temas del DC como *Las arepas* (corte 11) y *Satanás* (corte 22).
- Invente y desarrolle juegos de palabras y trabalenguas adecuados para reforzar la interiorización del tema tratado.

• SUBDIVISIÓN BINARIA

En el porro paisa y el shiotís, ritmos en compás binario y división binaria, se presenta una subdivisión adicional o segunda división del pulso, la cual es marcada en forma clara por la raspa, las maracas y la guitarra acompañante.



Gráfico 7. Maracas en el corte 17 del paseo paisa *Timba timbalín* y raspa en el porro paisa *El candelazo* corte 24.



Gráfico 8. Guitarra acompañante en el corte 36 del shirú *En el charquito*.

Actividad 7

- Escuche con sus estudiantes el juego *Molinito* (corte 3 del DC).
- Solicite a los estudiantes que repitan el texto del juego, hasta que lo memoricen.
- Mientras se canta el juego, pida a los estudiantes que lleven el pulso con las palmas.



- Repita la misma estructura rítmica del juego, reemplazando el texto inicial por otro que incluya: (1) una palabra tetrasílaba como “ligerito”, “platanito”, “taquitiqui”, para marcar la subdivisión binaria o segunda división; (2) una palabra bisílaba como “corro”, para marcar la primera división del pulso; y (3) una palabra monosílaba como “voy”, para marcar el pulso. Por ejemplo: “ligerito co-rro, co-rro voy”, que reemplazaría a “muelemoli ni-to de-ca fé”.
- Repita el ejercicio anterior, jugando con otros temas del DC como *Timba timbalín* (corte 24) y *La muerte* (corte 5).

• DIVISIÓN TERNARIA

La división ternaria es ejecutada por el tiple en el bambuco y en algunas formas de toque del merengue. Podemos observar la división ternaria del pulso y la acentuación de la primera corchea de cada pulso.

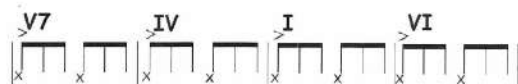


Gráfico 9. Tiple en el bambuco *La tienda de Paula* corte 9.

Actividad 8



- Escuche con sus estudiantes el bambuco *La tienda de Paula* (corte 7 del DC).
- Mientras se escucha, pida a los estudiantes que lleven el pulso con las palmas.
- Elija alguna palabra trisílaba, preferiblemente esdrújula como **rápido**, **plátano**, **cántelo**, **cántaro**, **cañamo**, **pájaro**, **tócalo**, **báilalo**, **chácutu**. Complemente con onomatopeyas y trabalenguas que se ajusten a la intención. Indique que lleven el pulso con la primera sílaba de la palabra, por ejemplo **rá** (de **rápido**) hasta que lo tengan sincronizado. Luego cante la palabra completa sin dejar de coincidir el comienzo de la palabra con el inicio del pulso. Repita varias veces hasta que se estabilicen, teniendo cuidado de que todas las sílabas suenen equidistantes.
- Pida de nuevo que lleven el pulso con la mano derecha sobre el muslo. Solicite luego que con la mano izquierda en el otro muslo marquen los otros dos golpes, teniendo en cuenta que no dejen de coincidir la mano derecha con el pulso. Repita varias veces hasta que se estabilicen.

- Reparta a los estudiantes varios instrumentos de percusión menor, como guacharacas, maracas, raspa, esterillas, y pida que toquen el pulso o tiempo. Es importante observar en este caso que el ataque del pulso se desplaza de abajo hacia arriba alternadamente.
- Repita el ejercicio anterior con el bambuco *Los cinco negritos*, (corte 6 del DC) y la contradanza *Contradanza* (corte 31 del DC).
- Invente y desarrolle otras actividades involucrando la danza u otros juegos corporales que conduzcan a reconocer el pulso, el acento, el compás y la división ternaria.



EVALUACIÓN

- * Con base a la audición de diferentes temas del DC, pida que identifiquen la matriz correspondiente mediante percusiones corporales y percusiones instrumentales.
- * Verifique individualmente la correcta asimilación de los ejercicios propuestos. Preste mucha atención a la regularidad de las subdivisiones del pulso y a la identificación de las divisiones binaria y ternaria.

2.4. MATRIZ RITMO-MÉTRICA

Tres matrices métricas reúnen los diferentes ritmos del eje centro-occidente.

- La primera es binaria de ocho eventos definidos por acento, pulso, primera división del pulso y segunda división (subdivisión).



Gráfico 10. Matriz ritmo métrica.

- La segunda es binaria pero con división ternaria del pulso.



Gráfico 11. Matriz binaria-ternaria.

- La tercera es ternaria con división binaria del pulso.



Gráfico 12. Matriz ternaria-binaria.

El concepto de matriz métrica es muy importante para la sincronización de todos los patrones rítmicos que intervienen simultáneamente al integrar todos los instrumentos que conforman la base rítmica y ritmo-armónica de cualquier música. Es a partir de esta matriz que se produce lo que denominamos el motor rítmico, entendido éste como la simultaneidad de los golpes que se superponen, creando un patrón que coincide en determinados puntos de una matriz.



Actividad 9

- Escuche con sus estudiantes la pieza *En el charquito* (corte 35 del DC).
- Mientras se escucha, pida a los estudiantes que lleven el pulso con las palmas. Luego encuentren una palabra que coincida con el inicio de cada pulso de una manera regular (puede ser *ligerito* o *platanito*, para la primera matriz). Experimente con otras palabras que no coincidan para establecer la diferencia (como *rápido* división ternaria).
- A continuación pida que lleven con las palmas el ritmo del tiple.
- Sin escuchar el DC, pida cantar lentamente la palabra y con las palmas ejecute el ritmo del tiple. Llame la atención sobre los golpes del tiple que coinciden con las sílabas de la palabra (en sílabas 1, 3, 6 y 7) y suba gradualmente la velocidad. Paralelo a esto puede establecer relaciones con el pulso, contratiempo, primera y segunda división (repaso de elementos vistos anteriormente).
- Realice el mismo ejercicio con instrumentos de percusión como raspas y maracas.
- Repita el mismo procedimiento con el bambuco *La tienda de Paula* (corte 8) y *Redova* (cortes 28, 29 y 30) para ilustrar matriz binaria con subdivisión ternaria.
- Repita el mismo procedimiento con el pasillo *Rojas Pinilla* (corte 38) y las vueltas antioqueñas *El conejo* (cortes 25, 26 y 27) para ilustrar matriz binaria con subdivisión ternaria.

EVALUACIÓN

* A partir de la audición de diferentes temas del DC, verifique individualmente la identificación de la matriz ritmo-métrica correspondiente, practicándola con percusiones corporales, onomatopeyas, trabalenguas y percusiones menores.

2.5. MODELOS DE ACENTUACIÓN Y VARIACIONES (REGÍMENES ACENTUALES O CLAVES)

OBJETIVO: Identificar los modelos de acentuación del porro paisa, el pasillo, el bambuco y otros géneros de la región.

En las músicas andinas occidentales es posible diferenciar e identificar tres grupos de modelos de acentuación, relacionados directamente con las tres matrices métricas ya mencionadas, unos de un compás de extensión y otros de dos compases.

• MODELOS DE ACENTUACIÓN EN EL SHIOTÍS, FOX, PORRO PAISA, PASEO PAISA. COMPASES BINARIOS Y MATRIZ BINARIA.

MODELO 1



Gráfico 13. Modelo 1. Acentuación compás binario - matriz binaria.

En este modelo se evidencian dos acentuaciones sobre matriz binaria ubicados en los elementos 3 y 7 de la segunda división (contratiempos). Estas estructuras rítmicas están manifiestas en el fox, shiotís, shirú (shiotís-rumbiao), cachada, polka, porro paisa, el paseo paisa, y la rumba, entre otros.

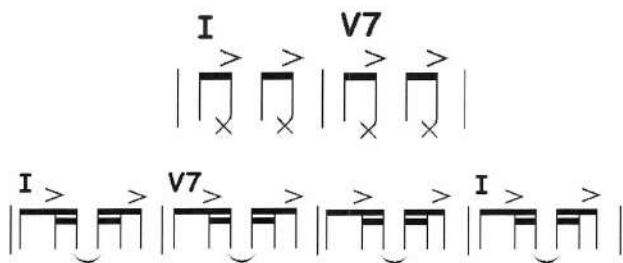


Gráfico 14. Esquemas de acentuación del tiple en el shirú
En el charquito cortes 37 y 35 del DC.

MODELO 2

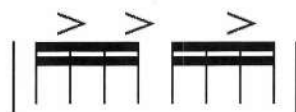


Gráfico 15. Modelo 2. Acentuación compás binario - matriz binaria.

Este modelo se caracteriza por tres acentuaciones sobre matriz binaria ubicados en los elementos 2, 4 y 7 de la segunda división. Estas estructuras rítmicas están presentes en algunas manifestaciones de porro y paseo paisa.



Gráfico 16. Guitarra en porro paisa *El candelazo* (corte 24).

VARIANTE 1 MODELO 2

De dos compases, combina las dos anteriores.

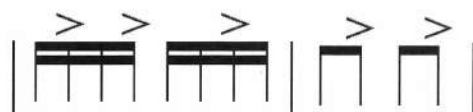


Gráfico 17. Variante 1 Modelo 2. Acentuación compás binario - matriz binaria.



Gráfico 18. Guitarra acompañante en porro paisa *El candelazo* corte 24.

MODELO 3

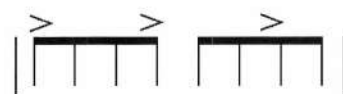


Gráfico 19. Modelo 3. Acentuación compás binario - matriz binaria.

Acentuaciones de los elementos 1, 4 y 7 de la primera división binaria en compases de cuatro pulsos. Es menos frecuente su práctica y se relaciona con músicas afrocaribes (lo encontramos en el tiple y la guitarra acompañantes de la danza, en compás binario de cuatro pulsos, con matriz binaria).

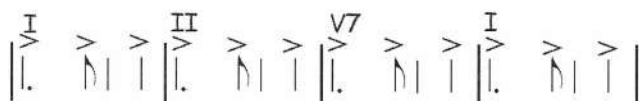


Gráfico 20. Base rítmica del tiple en la danza.



Actividad 10

- A partir de la audición de las piezas *En el charquito* (corte 34 del DC), *Las arepas* (cortes 10 y 12 del DC) y *El candelazo* (corte 24 del DC) identifique los pulsos, márquelos con los pies y luego los acentos con las palmas.
- A continuación pida que lleven las matrices con las palmas sobre los muslos poniendo atención en los acentos, exagerándolos.
- Repita el procedimiento con instrumentos de percusión como raspas y maracas.
- Practique lentamente los modelos 1 a 3 verificando que los estudiantes lo puedan diferenciar. Luego aumente la velocidad hasta llegar a un *tempo* característico.
- Realice audiciones de otros ejemplos de porro paisa, paseo paisa, fox, shiotís y danza.

• MODELOS DE ACENTUACIÓN DEL PASILLO, REDOVA, VUELTAS, PARRANDA, GUABINA. COMPASES TERNARIOS Y MATRIZ BINARIA

MODELO 4



Gráfico 21. Modelo 4. Acentuación compás ternario – matriz binaria.

En este modelo se evidencian dos acentuaciones sobre matriz binaria ubicados en los elementos 3 y 6 de la primera división del pulso. Estas estructuras rítmicas están manifiestas en el pasillo, guabina, redova y parranda.



Gráfico 22. Acentuación del tiple en el pasillo *Satanás*, corte 20.

MODELO 5



Gráfico 23. Modelo 5. Acentuación compás ternario – matriz binaria.

Esta clave rítmica tiene dos acentuaciones sobre matriz binaria ubicados en los elementos 1 y 4 de la primera división del pulso. Familiariza los golpes del pasillo con los del bambuco. Se encuentra en redovas, parrandas y algunas formas de acompañamientos del merengue.



Gráfico 24. Acentuación del tiple en la redova *Redova*, corte 29.

MODELO 6

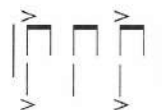


Gráfico 25. Modelo 6. Acentuación compás ternario – matriz binaria.

Se acentúa el primer y tercer pulso (elementos 1 y 3 de la primera división). Da estructura a las bases ritmo-armónicas de guitarra en el pasillo, la redova, vals, vueltas y parranda, así como a otras formas de acompañamiento en el tiple.

VARIANTE 1 MODELO 6

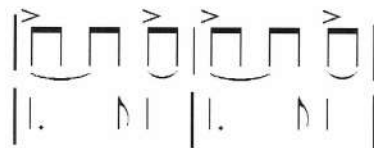


Gráfico 26. Variante 1 Modelo 6. Acentuación compás ternario – matriz binaria.

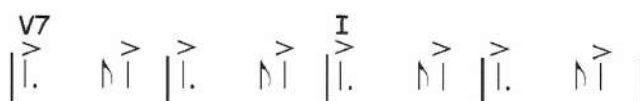


Gráfico 27. Guitarra y tiple en las vueltas antioqueñas *El conejo* corte 27.

VARIANTE 2 MODELO 6

Variante en base rítmica del tiple en el pasillo.

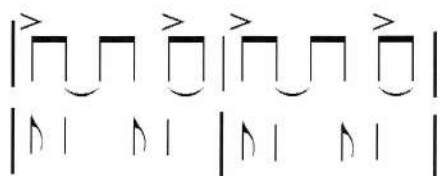


Gráfico 28. Variante 2 Modelo 6. Acentuación compás ternario – matriz binaria.

VARIANTE 3 MODELO 6

Bajos en la guitarra en las vueltas antioqueñas.

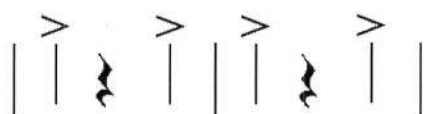


Gráfico 29. Variante 3 Modelo 6. Acentuación compás ternario – matriz binaria.



Actividad 11

- A partir de la audición de las piezas *Satanás* (cortes 19 y 20), *Redova* (cortes 28, 29 y 30), y *El conejo* (cortes 25, 26 y 27), identifique los pulsos, márquelos con los pies y luego los acentos con las palmas.
- Practique lentamente los modelos 4 a 6 y sus variantes verificando que los estudiantes los puedan diferenciar. Luego aumente la velocidad hasta llegar al *tempo* de las piezas sugeridas.
- A continuación pida que lleven las matrices con las palmas sobre los muslos, poniendo atención en los acentos, exagerándolos.
- Repita el procedimiento con instrumentos de percusión como raspas y maracas.
- Realice audiciones de otros ejemplos de pasillo, guabina, vueltas antioqueñas y redovas.

• MODELOS DE ACENTUACIÓN DEL BAMBUCO, MERENGUE, CONTRADANZA, GALLINAZOS. COMPÁS BINARIO Y MATRIZ TERNARIA.

MODELO 7

Con dos acentuaciones sobre matriz ternaria ubicados en los elementos 1 y 4 de la primera división del pulso. Estas estructuras rítmicas están

manifiestas en el bambuco, merengue y contradanza, gallinazos.

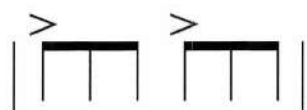


Gráfico 30. Modelo 7. Acentuación compás binario – matriz ternaria.

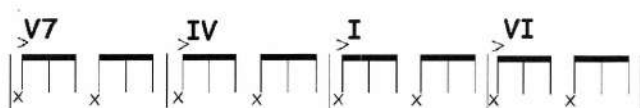


Gráfico 31. Tiple en *La tienda de Paula*, corte 9.

VARIANTE 1 MODELO 7

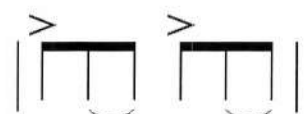


Gráfico 32. Variante 1 Modelo 7. Acentuación compás binario – matriz ternaria.

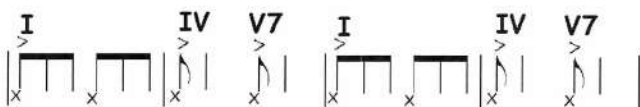


Gráfico 33. Tiple en *Gallinazos* corte 22.

VARIANTE 2 MODELO 7

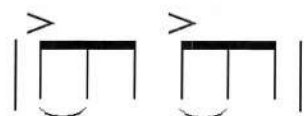


Gráfico 34. Variante 2 Modelo 7. Acentuación compás binario – matriz ternaria.



Gráfico 35. Tiple en *Contradanza*, corte 32.

MODELO 8

Con tres acentuaciones sobre matriz ternaria ubicados en los elementos 1, 3, y 5 de la primera división del pulso. Estas estructuras rítmicas están manifiestas en los bajos de la guitarra en el bambuco, merengue y gallinazos.

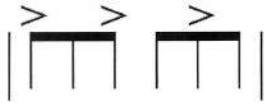


Gráfico 36. Modelo 8. Acentuación compás binario – matriz ternaria.

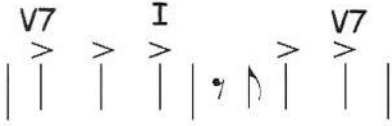


Gráfico 37. Guitarra y bajo en el merengue *Ojito de agua*, corte 32.

VARIANTE 1 MODELO 8



Gráfico 38. Variante 1 Modelo 8. Acentuación compás binario – matriz ternaria.

VARIANTES DE BAJOS MODELO 8

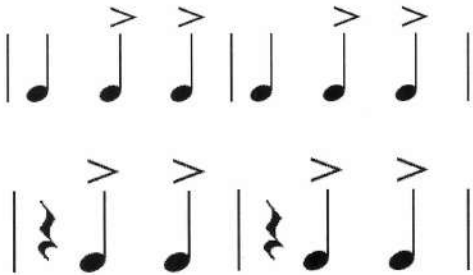


Gráfico 39. Variantes de bajos Modelo 8. Acentuación compás binario – matriz ternaria.

MODELO 9

Combinación de modelos 7 y 8. Se evidencia en la caña y en algunas variantes del bambuco (subeje 1).



Gráfico 40. Modelo 9. Acentuación compás binario – matriz ternaria.

Actividad 12



- A partir de la audición de los temas *La tienda de Paula* (cortes 8 y 9 del DC) y *Ojito de agua* (corte 14) del DC, identifique los pulsos, márkuelos con los pies y luego los acentos con las palmas.
- Practique lentamente los modelos 7 al 9 verificando que los estudiantes los puedan diferenciar. Luego aumente la velocidad hasta llegar a un *tempo* característico.
- A partir de la audición del tema *Gallinazos* (cortes 21 y 22 del DC), identifique los modelos de acentuación y diferenciación entre la estrofa y el coro.
- Realice audiciones de otros ejemplos de bambuco y merengue.



EVALUACIÓN

- ✱ A partir de la audición de diferentes temas del DC, verifique individualmente la identificación de los diferentes modelos de acentuación, diferenciando fundamentalmente el porro paisa, el pasillo y el bambuco.

2.6. MODELOS DE ARTICULACIÓN (LOS TRANSIENTES)

OBJETIVO: Identificar los diferentes modelos de articulación y sus variaciones en los golpes de pasillo, bambuco y shiotís.

Cuando hablamos de **modelos de articulación**, nos referimos a la forma como se enlazan unos sonidos con otros. El término **transiente** viene de transitorio y se relaciona con las **formas de ataque** de los sonidos, es decir, con ese breve momento en el que se pasa del silencio al sonido.

Por ejemplo, cuando tocamos el tiple podemos diferenciar auditivamente un ataque hacia abajo de uno hacia arriba, al igual que si lo hacemos con la yema de los dedos, con las uñas o con el plectro (pajuela).

Estas formas de ataques o formas de articulación son fundamentales para definir los **golpes** y marcan la diferencia entre las maneras de ejecutar un mismo golpe en las distintas comunidades. La forma de abordar el ataque produce resultados tímbricos específicos, como el aplatillado y el apagado en el tiple.

En la escritura musical para los instrumentos de cuerda se utilizarán los siguientes signos:

- ▣ articulación descendente (golpe hacia abajo)
- ∨ articulación ascendente (golpe hacia arriba)
- X aplatillado
- + apagado



Gráfico 41. Ejemplo de articulación descendente y ascendente sobre un esquema rítmico.

• MODELOS DE ARTICULACIÓN EN EL PORRO PAISA, FOX, SHIOTÍS. COMPASES BINARIOS Y MATRIZ BINARIA

MODELO 1

Este modelo de articulación caracteriza al fox y a algunas formas de shiotís que se practican en ciertas veredas de Barbosa, Antioquia.



Gráfico 42. Modelo 1. Articulación compás binario – matriz binaria.

VARIANTE MODELO 1

Esquema característico de la polka y la sección binaria en la cachada, practicada en Girardota, Antioquia.

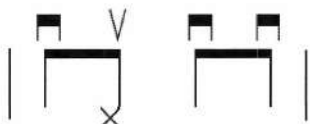


Gráfico 43. Variante Modelo 1. Articulación compás binario – matriz binaria.

MODELO 2

Este modelo es practicado en el Valle de Aburrá.



Gráfico 44. Modelo 2. Articulación compás binario – matriz binaria. Guitarra en el porro paisa *El candelazo*, corte 24.

VARIANTE MODELO 2



Gráfico 45. Variante Modelo 2. Articulación compás binario – matriz binaria. También presente en el porro paisa *El candelazo*, corte 24.

MODELO 3

Esquema característico del shiotís y el shirú, practicado en el subeje Valle de Aburrá, Antioquia.



Gráfico 46. Modelo 3. Articulación compás binario – matriz binaria. Tiple en el shirú *En el charquito*, corte 35.

Actividad 13



- A partir de la audición del porro paisa *Las arepas* (cortes 10 y 11 del DC), identifique los pulsos y pida que lleven el pulso con la mano derecha sobre el muslo. Solicite luego que marquen con la mano derecha los ataques descendentes y con la mano izquierda, sobre el otro muslo, los ataques ascendentes.
- Practique lentamente los modelos 1 al 3 verificando que los estudiantes los puedan diferenciar. Luego aumente la velocidad hasta llegar a un *tempo* característico. Repita varias veces cada una de las variantes hasta que se estabilicen.
- Repita el mismo ejercicio con el tema *Timba timbalín* (cortes 16 y 17 del DC) pero moviendo la mano derecha a manera de rasgado en el tiple.
- Repita nuevamente este ejercicio ahora utilizando instrumentos de percusión como raspa, maracas, cucharas, tambora (abajo=parche, arriba=aro), de tal forma que se apliquen las articulaciones ascendentes y descendentes.
- Realice audiciones de otros ejemplos de porro paisa, paseo paisa, fox, shiotís, polkas y cachadas.

• **MODELOS DE ARTICULACIÓN DEL PASILLO, LA REDOVA, LAS VUELTAS, LOS GALLINAZOS Y LA PARRANDA. COMPASES TERNARIOS Y MATRIZ BINARIA**

MODELO 4

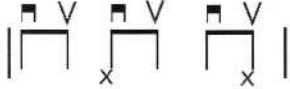


Gráfico 47. Modelo 4. Articulación compás ternario – matriz binaria. Tiple en el pasillo *Jugando a pasillo* corte 23 del DC y en el corte 46 (base de pasillo).

MODELO 5



Gráfico 48. Modelo 5. Articulación compás ternario – matriz binaria. Esquema característico de pasillo, practicado en el subeje Oriente antioqueño, tiple en el corte 46 (base de pasillo).

MODELO 6



Gráfico 49. Modelo 6. Articulación compás ternario – matriz binaria.

MODELO 7



Gráfico 50. Modelo 7. Articulación compás ternario – matriz binaria. Articulación característica de algunas formas del pasillo y la parranda practicado en el subeje de Anserma, Salamina, Riosucio, Caramanta, Támesis y Aguadas.

VARIANTE MODELO 7



Gráfico 51. Variante Modelo 7. Articulación compás ternario – matriz binaria. Tiple en gallinazos, corte 22 y 49.

MODELO 8



Gráfico 52. Modelo 8. Articulación compás ternario – matriz binaria. Esquema característico de las vueltas antioqueñas, practicado en el subeje Valle de Aburrá, Antioquia. Tiple y guitarra en *El conejo*, corte 26 y base de vueltas antioqueñas corte 45.



Actividad 14

- A partir de la audición del pasillo *Jugando a pasillo* (corte 23 del DC) identifique los pulsos y pida que lleven el pulso con la mano derecha sobre el muslo. Solicite luego que con la mano derecha marquen sobre el muslo los ataques descendentes y con la mano izquierda, sobre el otro muslo, los ataques ascendentes.
- Practique lentamente los modelos 4 a 8 verificando que los estudiantes los puedan diferenciar. Luego aumente la velocidad hasta llegar a un *tempo* característico. Repita varias veces cada una de las variantes hasta que se establezcan.
- Repita el mismo ejercicio con la parranda *Rojas Pinilla* (corte 38 del DC), moviendo la mano derecha a manera de rasgado en el tiple.
- Utilice algunos instrumentos de percusión como la raspa, las maracas o la tambora (abajo=parche, arriba=aro) y aplique los movimientos sugeridos en los modelos 4 a 7.
- Realice audiciones de otros ejemplos de pasillos, redovas, gallinazos, vals.

• **MODELOS DE ARTICULACIÓN DEL BAMBUCO, MERENGUE, GALLINAZOS, CONTRADANZA Y AFINES. COMPÁS BINARIO Y MATRIZ TERNARIA**

MODELO 9

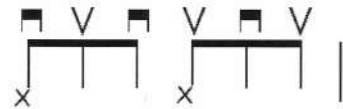


Gráfico 53. Modelo 9. Articulación compás binario – matriz ternaria. Articulación característica del bambuco y algunas formas de merengue practicado en todo el Eje Andino Occidental.

Tiple en *La tienda de Paula*, corte 9 y base de bambuco, corte 52.

MODELO 10



Gráfico 54. Modelo 10. Articulación compás binario – matriz ternaria. Tiple y guitarra en *La tienda de Paula*, corte 9 y base de bambuco, corte 50.

MODELO 11



Gráfico 55. Modelo 11. Articulación compás binario – matriz ternaria.
Articulación característica de raspa y guitarra acompañante del merengue practicado en el subeje Nordeste Antioqueño.
Raspa en *Ojito de agua*, corte 14.

VARIANTE MODELO 11



Gráfico 56. Variante Modelo 11. Articulación compás binario – matriz ternaria.

MODELO 12



Gráfico 57. Modelo 12. Articulación compás binario – matriz ternaria.
Esquema característico de la contradanza, practicado en el subeje Valle de Aburrá, Antioquia.
Tiple y guitarra en *Contradanza*, cortes 31,32 y 33.


Actividad 15



- A partir de la audición del bambuco *La tienda de Paula* (cortes 8 y 9 del DC) identifique los pulsos, pida que lleven el pulso con la mano derecha sobre el muslo. Solicite luego que marque con la mano derecha los ataques descendentes y con la mano izquierda en el otro muslo los ataques ascendentes del modelo 9.
- Practique lentamente los modelos 9 a 12, verificando que los estudiantes los puedan diferenciar. Luego aumente la velocidad hasta llegar a un *tempo* característico. Repita varias veces cada una de las variantes hasta que se estabilicen.
- Repita el mismo ejercicio con el tema *Ojito de agua* (cortes 14 y 15 del DC) pero con la mano derecha a manera de rasgado en el tiple.
- Utilice algunos instrumentos de percusión como la raspa, maracas o una tambora (abajo=parche, arriba=aro) donde se apliquen los movimientos sugeridos en los modelos 8 a 12.
- A partir de la audición del tema *Ojito de agua* (cortes 13 del DC) Identifique formas y variantes de acompañamiento de la guitarra y la raspa en el merengue.
- A partir de la audición de la pieza *Contradanza* (corte 32 del DC) Identifique formas y variantes de acompañamiento del tiple.
- Cantando el juego *Los cinco negritos*, corte 6 del DC, practique los modelos y variantes 8 a 12, con onomatopeyas correspondientes a cada una de estas.
- Identifique y diferencie auditivamente si los ataques son con los dedos, con las uñas o con el plectro y si el movimiento es descendente o ascendente.



Autor: Carlos T. Franco D. • Técnica: Pluma y tinta china sobre papel • 9x12 cms.

An aerial photograph of a rural landscape, showing a network of roads and fields. The terrain is hilly and the fields are divided into irregular shapes. The roads are thin lines winding through the landscape. The overall tone is monochromatic, with various shades of gray and brown.

3. Estructuras ritmo-armónicas

La música popular tradicional en el eje andino occidental colombiano utiliza primordialmente los modos mayor y menor armónico y, en menor medida, el modo menor natural, hecho que expresa la herencia de la cultura musical europea, apropiada de manera genuina y creativa. En el ámbito popular de tradición oral (no académico), las canciones y piezas instrumentales se acompañan principalmente con los acordes I IV y V7, tanto en modo mayor como en menor. Son igualmente frecuentes las modulaciones a tonalidades de primer orden de vecindad y los cambios de modo, de menor a mayor y viceversa. Las estructuras o formas musicales más utilizadas son las formas de repetición por secciones derivadas del *lied* binario, el *lied* ternario, el minué y el rondó.

La influencia de músicos con formación académica ha ampliado las posibilidades rítmicas, escalísticas, melódicas, armónicas y formales, enriqueciendo en muchos casos la producción de nuevos repertorios de diversas agrupaciones musicales cuyos intérpretes también han recibido formación musical académica.

Pero, de otro lado, la música tradicional de la región ha recibido el impacto de las músicas que promueve la industria fonográfica. El bolero y la balada, por ejemplo, aparecen ahora en giros melódicos de pasillos y bambucos cantados. El corrido y la ranchera mejicanos, en músicas de parranda, que también son permeables a los ritmos e instrumentos de músicas afrocaribeñas. Es corriente ver bongós, cencerros, guitarras y bajos eléctricos en grupos de música parrandera y con ellos los acompañamientos rítmicos propios de esas músicas.

Para facilitar la comprensión de los contenidos de este capítulo, recomendamos al docente consultar el anexo MAPAS DE ACORDES EN GUITARRA, TIPLE Y BANDOLA.

3.1. LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL SONIDO

OBJETIVO: Discriminar los elementos constitutivos del sonido: duración, altura, densidad, timbre, intensidad, ataques y espacialidad.

Es importante analizar todos los elementos constitutivos del sonido, porque ayudan a entender mejor las características musicales de una cultura determinada, a diferenciarlas de otras culturas, a encontrar valores más profundos en sus contenidos y, por supuesto, a comprender cómo esos elementos toman cuerpo en las músicas locales.

Es más o menos generalizada la referencia a que los elementos con los que se valora la música son el **ritmo**, la **melodía** y la **armonía**. En la actualidad es muy importante analizar otros parámetros que definen las características musicales, tales como el **timbre**, la **intensidad** y de más reciente observación los **ataques**, **articulaciones o transientes**, y la **espacialidad**.

En el capítulo anterior se propusieron una serie de actividades para comprender y vivenciar las características principales de la música andina occidental en torno a sus estructuras ritmo-percusivas y de paso se abordaron las articulaciones o transientes. En este capítulo haremos una rápida referencia a los demás elementos.

• LA ALTURA – LA MELODÍA

Así como utilizamos unidades de medida para expresar la duración del sonido como el **pulso** y el **compás**, para medir la **altura** se utilizan el **tono** y el **semitono**. Podemos decir que *la melodía es una sucesión organizada de duraciones y alturas combinadas*.

Ya en el ritmo diferenciamos patrones andinos de patrones llaneros y costeños. De igual forma distinguimos los patrones melódicos que cada pueblo establece, que no son otra cosa que sus preferencias para construir melodías. En la región andina, por ejemplo, son muy evidentes las

diferencias entre las melodías de las músicas indígenas y las de las músicas campesinas y urbanas en la misma región.

Para escribir melodías se utilizan el pentagrama, las claves y las alteraciones bemol, sostenido y becuadro, combinados con las figuras que expresan las duraciones de los sonidos.

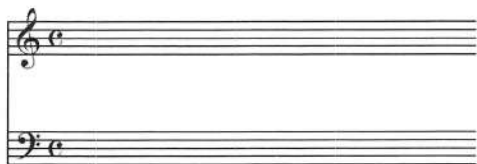


Gráfico 58. El pentagrama y las claves



Gráfico 59. Las alteraciones bemol, sostenido y becuadro.

Actividad 16



- Toque sonidos de diferentes alturas en la guitarra, el tiple y la bandola y establezca la diferencia entre sonidos **agudos y graves**.
- A partir de un sonido inicial de referencia toque otros sonidos y pida a los estudiantes que identifiquen si cada uno de éstos es **más alto o más bajo** que el sonido de referencia.
- Pida a los estudiantes que canten sonidos de diferentes alturas.
- Repita el procedimiento pero con intervalos cada vez más pequeños, hasta llegar a la identificación de **tonos y semitonos**.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.



EVALUACIÓN

- * Verifique que sus estudiantes diferencian auditivamente sonidos **agudos y graves**.
- * Verifique que sus estudiantes identifiquen auditivamente el concepto de **más alto y más bajo**, a partir de un sonido de referencia.

* Verifique que sus estudiantes distingan auditivamente **el tono y el semitono**.

• LA ARMONÍA – LA DENSIDAD

Al tratar la **altura** se hizo énfasis en la **sucesión** de los sonidos. Al hablar de **armonía** nos referimos al fenómeno de la **simultaneidad sonora**, es decir, a la convivencia de varios sonidos producidos al mismo tiempo.

En distintas épocas y culturas los músicos, al cantar y al tocar, han producido sonidos simultáneamente. La teorización de este fenómeno se ha desarrollado más en la música europea que en otras culturas musicales, a través de la armonía y el contrapunto.

Todo parte del resultado sonoro de dos o más sonidos superpuestos que pueden producir sensaciones “suaves” o “ásperas”. Esto es lo que conocemos como **consonancias**, en el primer caso o **disonancias** en el segundo. Esta discriminación es subjetiva y tiene que ver con las costumbres auditivas, el desarrollo cultural, los gustos y los momentos históricos de los individuos y los pueblos. Hoy, por ejemplo, estamos acostumbrados a escuchar un grado mayor de disonancias que hace cincuenta años.

La armonía se expresa de diferentes formas en las subregiones de la zona andina colombiana; las prácticas armónicas en las músicas campesinas son distintas de las que provienen de los ámbitos urbano y académico.

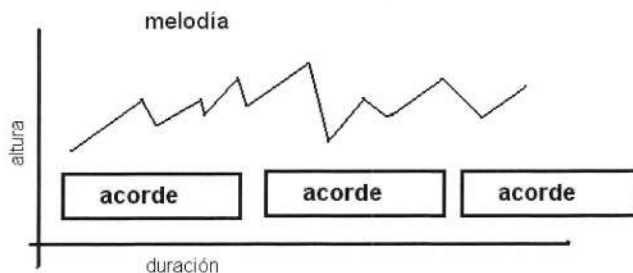


Gráfico 60. La armonía.

violonchelos, contrabajos; Y para las músicas andinas cuerdas pulsadas: bandola, tiple, guitarra, requinto.

Actividad 17



- Toque simultáneamente dos sonidos de diferentes alturas en la guitarra, el tiple y la bandola. Pida a los estudiantes que distingan cuál es el sonido superior y el inferior.
- Repita el ejercicio tocando tres sonidos de diferentes alturas.
- Pida a los estudiantes que canten sonidos de diferentes alturas, buscando la conformación de acordes.
- Repita el procedimiento pero con intervalos cada vez más pequeños buscando las disonancias.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.



EVALUACIÓN

- * Verifique que sus estudiantes identifiquen auditivamente sonidos que suenan simultáneamente.
- * Verifique que sus estudiantes identifiquen consonancias y disonancias.

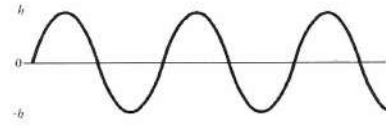
• EL TIMBRE

El timbre es a la música lo que el color a la pintura. Gracias al timbre podemos diferenciar los sonidos producidos por una guitarra, por una flauta, por la voz humana o el piano. En el caso de los instrumentos del eje andino, es muy importante llegar a diferencias más agudas como lo son las diferencias tímbricas entre el tiple, el requinto tiple, el requinto guitarra, la bandola, la mandolina, la guitarra, donde su familiaridad hace más difícil esta diferenciación.

Las diferencias de "color" de los sonidos de los instrumentos tienen su origen en la **forma de onda** y sus espectros, que pueden ser, entre otras, ondas sinusoidales, cuadradas, dentadas.

Hacen referencia al timbre términos como orquesta y orquestación, así como las clasificaciones de los instrumentos por familias como maderas: flauta, oboe, clarinete, fagot; metales: trompeta, trombones; cuerdas frotadas: violines, violas,

ONDA SINUSOIDAL



ONDA CUADRADA

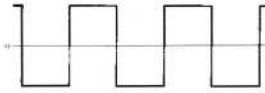


Gráfico 61. Timbre, tipos de ondas.

Actividad 18



- Toque una corta melodía en la bandola. Luego tóquela en la guitarra y en el tiple. Pida a los estudiantes que observen y diferencien auditivamente cada uno de los instrumentos.
- Escuche el tema *Rojas Pinilla* (corte 38 del DC) y pida a los estudiantes escribir el nombre de los instrumentos según el orden de la audición.
- Toque la misma melodía utilizando el plectro o pajueta, las uñas, las yemas de los dedos y pida que reconozcan auditivamente las diferencias de timbre.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.



EVALUACIÓN

- * Verifique que sus estudiantes identifiquen auditivamente diferentes instrumentos, tales como bandola, tiple, guitarra, maracas, esterillas, raspa, al igual que otros instrumentos de la orquesta mediante la audición de obras sinfónicas como *Pedro y el lobo* de Prokofiev, *The young person's guide to the orchestra* (Guía de la orquesta para los jóvenes) de Benjamin Britten, *Ramón el camaleón* de Luis Fernando Franco y *Atardecer en Patiasao* de Alex Tovar.

• LA INTENSIDAD – LA DINÁMICA

La **intensidad** es la **potencia** o la **fuerza** con la que se emite un sonido. Ésta se escribe en las

partituras con signos tales como **p** piano, **mp** medio piano, **mf** medio fuerte, **f** fuerte. Gracias a las posibilidades que se han desarrollado en los instrumentos, más recientemente se han ampliado los rangos de potencia a los niveles **pp**, **ppp**, y **ff**, **fff**, que son relativos al espacio donde estamos produciendo el sonido. Podemos decir que un nivel medio de sonido es **mf**, pero puede variar dependiendo si estamos en un pequeño cuarto, en un gran teatro o al aire libre.

La intensidad o dinámica tiene una gran implicación en el resultado expresivo de un pasaje determinado. Tomemos por ejemplo la melodía *En el charquito* (corte 37 del DC). Observemos cómo cambia su personalidad cuando la interpretamos toda en **f**, en **p**, o si establecemos diferentes grados dinámicos en diferentes puntos de la melodía.

Actividad 19



- Recite versos sin entonación, frases del lenguaje cotidiano y aplique distintos niveles dinámicos.
- Cante con sus estudiantes rimas, trovas y canciones cortas asociando dinámicas a contenidos de textos.
- Cante con sus estudiantes el coro del tema *Timba timbalín* (cortes 17 y 18 del DC), con contrastes de dinámica en cada repetición. Utilice reguladores.
- Toque la melodía del tema *Jugando a Pasillo* (corte 23 del DC) con diferentes intensidades. Utilice contrastes **fff – ppp – mf**
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.



EVALUACIÓN

* Verifique que sus estudiantes interpreten y diferencien auditivamente los niveles dinámicos propuestos.

• LA ESPACIALIDAD

El sonido se produce bajo dos condiciones fundamentales: TIEMPO Y ESPACIO.

El sonido viaja por el aire y llega a nuestros oídos. Es así como todo lo que afecta al sonido en el espacio, también afecta el resultado de lo que escuchamos. Si tocamos el tiple en un pequeño cuarto cerrado, lo percibimos muy diferente a si lo hacemos en el salón de clase, en una iglesia o al aire libre. Esto se debe a que lo que escuchamos es el conjunto del sonido directo del instrumento, sumado a los rebotes de las ondas sonoras en las paredes; este fenómeno lo llamamos REVERBERACIÓN (sonido reflejado).

Algunas agrupaciones instrumentales obtienen mejor resultado sonoro en espacios abiertos, como es el caso de la orquesta de vientos o banda, pues la potencia de los instrumentos y el gran número de integrantes facilita la audición en estos espacios, en tanto que las pequeñas agrupaciones como el trío y el cuarteto andinos de bandolas, tiples y guitarras, necesitan espacios cerrados debido a su potencia natural, a no ser que se utilicen micrófonos, amplificadores y reverberadores artificiales.

Actividad 20



- Cante con sus estudiantes el tema *Los cinco negritos* (corte 6 del DC) dentro del salón de clase. Repítalo en un pasillo, al aire libre, o en un auditorio. Finalmente, compare y resalte los diferentes resultados sonoros.
- Escuche con sus estudiantes el tema *En el charquito* (cortes 34, 35 y 36 del DC) utilizando un equipo reproductor estéreo y pida a éstos que identifiquen en cuál parlante suena cada instrumento grabado.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.



EVALUACIÓN

* Verifique que sus estudiantes diferencien auditivamente la lateralidad de los sonidos emitidos por cada instrumento en distintas grabaciones, al igual que su espacio sonoro (teatro, aire libre y otros).

3.2 ELEMENTOS BÁSICOS DEL SISTEMA RITMO-ARMÓNICO

A diferencia de otros ejes (como por ejemplo en la música llanera), en las músicas andinas occidentales cualquier progresión la podemos encontrar en los diferentes géneros y especies, como el bambuco, el pasillo, el porro paisa entre otros. Por esto es importante tener en cuenta que estas progresiones pueden ser relacionadas con todos y cada uno de los géneros y especies citados.

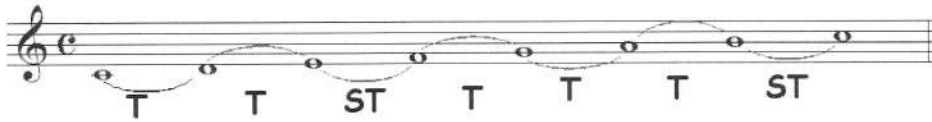
TABLA 3. PROGRESIONES ARMÓNICAS CARACTERÍSTICAS

ORDEN	MODO	FUNCIONES ARMÓNICAS	REFERENCIA	EJEMPLO
1	Mayor/menor	I -V7	<i>Ojito de agua</i>	A-E7
2	Mayor/menor	I-I-I-V7-V7-V7-V7-I	<i>Rojas Pinilla</i> , parte A	Bm-Bm-Bm-F#7-F#7- F#7-F#7-Bm
3	Mayor/menor	I-V7-V7-I	<i>Rojas Pinilla</i> , parte B	Bm-F#7-F#7-Bm
4	Mayor/menor	IV-I-V7-I	<i>Gallinazos</i> , estrofa	G-D-A7-D
5	Mayor/menor	I-IV-V7	<i>Gallinazos</i> , Introducción	D-G-A7
6	Mayor/menor	I-V7 de IV-IV-V7	<i>Timba timbalín</i> estrofa	C-C7-F-G7
7	Mayor/menor	I-V7-I-(V7 de IV)-IV-(V7 de IV)-IV-V7-I	<i>Satanás</i>	Dm-A7-Dm-D7-Gm-D7 -Gm-A7-Dm
8	Mayor/menor	I-II-V7-I	<i>La tienda de Paula</i>	A-Bm-E7-A
9	Mayor	I-VI-II-V7-I		E-C#m-F#m-B7-E
10	Mayor	I-V7 de II-II-V7-I		A-F#7-Bm-Bm-E7-E7-A
11	Mayor	I-V7-I-V7 de II-II-V7	<i>La tienda de Paula</i>	A-E7-E7-A-F#7-Bm-E7-A
12	Mayor	I-V7-V7-I-V7 de II-V7-I	<i>En el charquito</i>	G-D7-D7-G-E7-Am-D7-G
13	Mayor	I-III-IV-I		C-Em-F-C
14	Mayor	I -V7-I MODULACIÓN AL VI		G-D7-G-B7-Em-B7-Em
15	Menor	I-VII ⁿ -VI-V7		Am-G-F-E7
16	Menor	I-V7-I-(V7 de III)-III-(V7 de III)-III-V7-I		Dm-A7-Dm-C7-F-C7-F-A7-Dm
17	Mayor/menor	I-(V7 de V)-V7-I		Gm-A7-D7-Gm

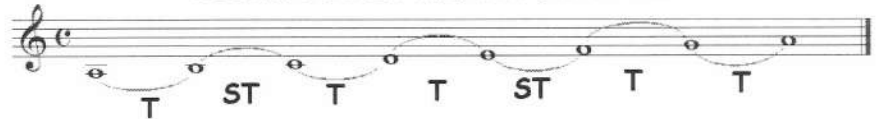
• ESCALAS MAYOR NATURAL, MENOR NATURAL Y MENOR ARMÓNICA

OBJETIVO: Identificar teórica y auditivamente las escalas mayor natural, menor natural y menor armónica en la bandola, el tiple y la guitarra.

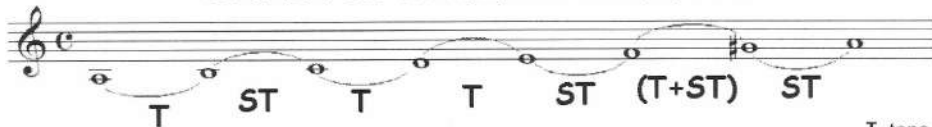
ESCALA DE DO MAYOR



ESCALA DE LA MENOR NATURAL



ESCALA DE LA MENOR ARMÓNICA



T=tono ST=mediotono (T+ ST)=tono y medio

Gráfico 62. Pentagrama escala de Do mayor, La menor natural y La menor armónica con las distancias entre grados.

LA CACHADA



Gráfico 63. *La cachada*, tradicional de Antioquia, modo menor.

EL SHIOTIS



Gráfico 64. *El shiotis*, tradicional de Antioquia, modo mayor.

Actividad 21



- Explique a los estudiantes los sonidos naturales y su ubicación en la bandola, el tiple y la guitarra.
- Explique cómo se construye una escala mayor y tóquela con cada uno de los instrumentos.
- Toque con sus estudiantes la escala de **Do mayor** al unísono.
- Toque otras escalas mayores a partir de sonidos diferentes de Do, conservando el esquema T-T-ST-T-T-ST. Se sugiere construir escalas atendiendo al número de alteraciones, en este orden: G, F, D, Bb, A, Eb, y así sucesivamente.
- Juegue con los sonidos de la escala mayor conservando en todo momento una lógica melódica de tónica – dominante – tónica. Ejemplo: sonidos 1, 3 y 5 para la tónica y sonidos 2, 4 y 7 para la dominante.
- Explique cómo se construyen las escalas menor natural y menor armónica y aplíquelo a cada uno de los instrumentos.
- Toque con sus estudiantes de escala de **La menor natural** al unísono.
- Toque con sus estudiantes otras escalas **menores naturales** diferentes de La, conservando el esquema T-ST-T-T-ST-T-ST. Se sugiere construir escalas atendiendo al número de alteraciones, en este orden: Em, Dm, Bm, Gm, F#m, Cm, y así sucesivamente.
- Toque con sus estudiantes la escala de **La menor armónica** al unísono.

- Toque con sus estudiantes otras escalas menores armónicas diferentes de La, conservando el esquema T-ST-T-T-ST-(T+ST)-ST. Se sugiere construir escalas atendiendo al número de alteraciones, en este orden: Em, Dm, Bm, Gm, F#m, Cm, y así sucesivamente.
- Compare con las armaduras de las escalas mayores y establezca la relación entre escala mayor y escalas menores (el VI grado de la escala mayor es la tónica de la escala menor relativa).
- Juegue con los sonidos de las escalas menor natural y menor armónica, conservando en todo momento una lógica melódica de tónica – dominante – tónica.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.



EVALUACIÓN

- * Verifique que los estudiantes diferencien auditivamente la escala mayor de las escalas menor natural y menor armónica.
- * Verifique que los estudiantes apropien las distancias **tono** y **semitono** en el diapasón.
- * Verifique que los estudiantes construyen escalas mayores a partir de otros sonidos diferentes a do, según el orden sugerido.
- * Verifique que los estudiantes construyen la escala de la menor natural y de la menor armónica.

• ESTRUCTURAS ACÓRDICAS. LAS TRÍADAS MAYOR Y MENOR

OBJETIVO: Construir acordes mayores y menores en la guitarra, el tiple y la bandola.



Actividad 22

- Ilustre con gráficos (hexagramas) los acordes mayores y menores en estado fundamental en la guitarra así:
 - Acordes con bajo en la 6ª cuerda: Esquemas Mi mayor, Mi menor, Fa mayor, Fa menor.
 - Acordes con bajo en la 5ª cuerda: Esquemas La Mayor, La menor, Do mayor, Do menor.
 - Acordes con bajo en 4ª cuerda: Esquemas Re mayor, Re menor.
- Ilustre con gráficos (tetragramas) los acordes mayores y menores en el tiple. Haga notar que son idénticas a las cuatro primeras cuerdas de la guitarra.
- Ilustre con gráficos (hexagramas) los acordes mayores y menores en estado fundamental en la bandola.
- Induzca a los estudiantes al sistema cifrado C, Cm, D, Dm, E, Em.
- Escriba en el tablero secuencias de acordes e intérpretelos con los tres instrumentos.
- Utilice las partituras (contenidas en el DC) de los temas *Timba timbalín* (corte 12), *Jugando a pasillo* (corte 23), *Satanás* (corte 19) y *Las arepas* (corte 12). Ubique las frases en las que se utilizan específicamente los acordes ya referenciados para practicar los sistemas cifrados en Do mayor, Re mayor, Re menor y Mi mayor, respectivamente.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.

EVALUACIÓN

- * Verifique que los estudiantes asimilen la construcción de acordes mayores y menores en los tres instrumentos.
- * Verifique que los estudiantes asimilen el sistema de cifra.
- * Verifique que los estudiantes interpreten correctamente los acordes mayores y menores.

• ESTRUCTURAS ACÓRDICAS. ACORDES DOMINANTES CON SÉPTIMA

OBJETIVO: Construir acordes dominantes con séptima en la guitarra, el tiple y la bandola.

Actividad 23



- Ilustre con gráficos (hexagramas) los acordes dominantes con séptima en estado fundamental en la guitarra así:
 - Acordes con bajo en la 6ª cuerda: Esquema E7, F7.
 - Acorde con bajo en la 5ª cuerda: Esquema La7, Do7.
 - Acordes con bajo en 4ª cuerda: Esquema Re7.
- Ilustre con gráficos (tetragramas) los acordes dominantes con séptima en el tiple. Haga notar que las cuatro primeras cuerdas son idénticas a las de la guitarra.
- Ilustre con gráficos (hexagramas) los acordes dominantes con séptima en estado fundamental en la bandola.
- Induzca a los estudiantes al sistema cifrado C7, D7, E7.
- Escriba en el tablero secuencias de acordes e intérpretelos con los tres instrumentos.
- Utilice las partituras contenidas en el DC de los temas *Ojito de agua* (corte 15), *En el charquito* (corte 37), *Satanás* (corte 19) y *Las arepas* (corte 12). Ubique las frases en las que se utilizan específicamente los acordes ya referenciados, para practicar los cifrados de E7, D7, A7, respectivamente.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.

EVALUACIÓN

- * Verifique que los estudiantes asimilen la construcción de acordes dominante séptima en los tres instrumentos.
- * Verifique que los estudiantes asimilen el sistema de cifra.
- * Verifique que los estudiantes interpreten correctamente los acordes dominante séptima.

• RELACIÓN ESCALA-ACORDE EN MODOS MAYOR Y MENOR ARMÓNICO

OBJETIVO: Comprender la estructura de las escalas mayor y menor armónica y los acordes resultantes en cada uno de sus grados.

Actividad 24



- Toque la escala de Do mayor en la bandola (en do), el tiple y la guitarra. Primero al unísono, luego por terceras así: Guitarra de do a do empezando en la quinta cuerda tercer traste, tiple de mi a mi empezando en la cuarta cuerda segundo traste y bandola de sol a sol empezando en la cuarta cuerda tercer traste.
- Explique la composición de acordes resultantes.
- Enfatique en la característica mayor, menor, disminuido, de los acordes resultantes.
- Relacione los grados de la escala con las características resultantes de los acordes así:
 - Mayores: I, IV.
 - Dominante séptima: V7.
 - Menores: II, III y VI.
 - Disminuido séptima menor: VII.
- Toque la escala de La menor armónica en la bandola (en do), el tiple y la guitarra. Primero al unísono, luego por terceras así: Guitarra de la a la empezando en la quinta cuerda al aire, bandola de do a do empezando en la quinta cuerda primer traste y tiple de mi a mi empezando en la cuarta cuerda segundo traste.
- Explique la composición de acordes resultantes.
- Relacione grados de la escala con las características resultantes de los acordes así:
 - Menores: I, IV.
 - Mayores V, VI.
 - Disminuido séptima menor: II.
 - Disminuido séptima disminuido VII
 - Aumentado: III
- Escriba en el tablero varias cadencias en modo mayor y en modo menor y relacione grados de la escala con acordes de las cadencias.
- Desarrolle otras actividades que estime convenientes para reforzar este contenido.



EVALUACIÓN

- * Verifique que los estudiantes asimilen la relación entre la estructura de la escala mayor y los acordes resultantes sobre cada uno de los grados.
- * Verifique que los estudiantes asimilen la relación entre la estructura de la escala menor armónica y los acordes resultantes sobre cada uno de los grados.
- * Verifique que los estudiantes asimilen el sistema de cifra.

- * Verifique que los estudiantes interpreten correctamente los acordes resultantes en la escala mayor y la escala menor.

3.3. RELACIONES RITMO-ARMÓNICAS

OBJETIVOS:

- Interrelacionar las diferentes progresiones armónicas características de las músicas andinas occidentales con los distintos motores rítmicos correspondientes a los géneros y especies de la misma región.
- Identificar auditivamente las funciones de Tónica, Dominante y Subdominante, en los contextos de los Modos Mayor y Menor Armónico.
- Aplicar las progresiones armónicas características de las músicas andinas occidentales, en la bandola, el tiple y la guitarra.

Actividad 25



Relacione cada una de las progresiones armónicas contenidas en la Tabla 3, con los diferentes motores rítmicos incluidos en la Tabla 4, de la siguiente manera:

- Escuche con los estudiantes cada ejemplo del DC enunciado en la columna "REFERENCIA" de la Tabla 3, haciendo énfasis en la correspondiente progresión armónica descrita en la columna "FUNCIONES ARMÓNICAS" de la misma Tabla.
- Mientras escucha o canta cada ejemplo, realice ejercicios corporales para representar los grados de tensión y relajación generados por las funciones armónicas de Tónica (I), Dominante (V7) y Subdominante (IV), así: sentado (I), semiparado (V7) y de pie (IV).
- Consulte en la Tabla 4 los motores o variantes ritmo-armónicas sugeridos para cada género o especie y aplíquelos en el ensamble de las piezas propuestas para cada progresión, utilizando el tiple, la guitarra y percusión menor.
- Repita el ejercicio variando de tonalidad.
- Ilustre con otras piezas o ejemplos musicales el mismo contenido.
- Pida a los estudiantes que creen canciones empleando la progresión armónica en combinación con diferentes géneros o especies rítmicas (pasillo, bambuco, gallinazo, merengue, entre otros).
- Realice sobre el repertorio variantes de armonización (sustituciones armónicas) aplicando el anexo sustituciones armónicas (algunas variantes para circuitos armónicos básicos modo Mayor de Do), contenido en el DC.

CONVENCIONES PARA INSTRUMENTOS

Generales

- ▣ articulación descendente (golpe hacia abajo)
- ∨ articulación ascendente (golpe hacia arriba)
- x aplatillado
- + apagado
- ♯ tremolado.
- MD Mano derecha
- MI Mano izquierda.






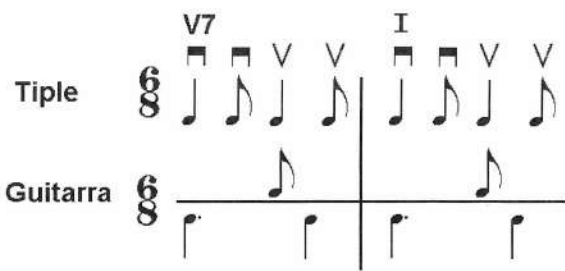
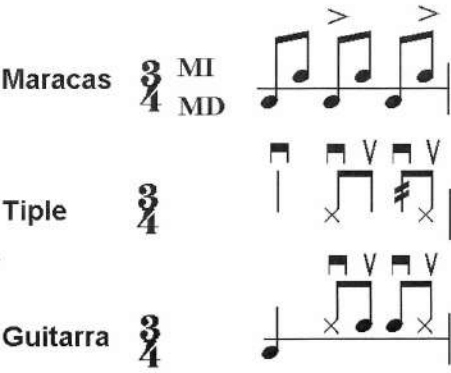
GUITARRA
















acordes 7 7



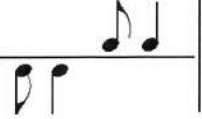







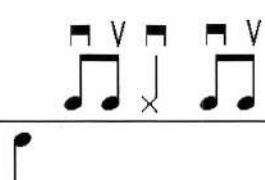
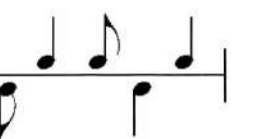
bajos

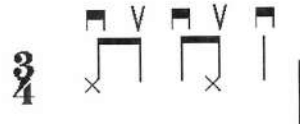



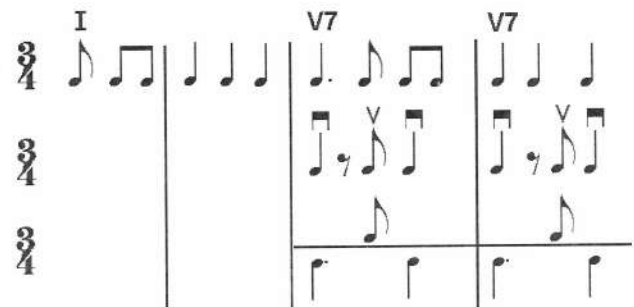

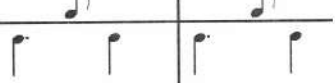
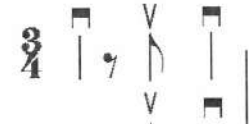

TABLA 4. MOTORES Y VARIANTES RITMO-ARMÓNICAS

Nº	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
1	BAMBUCO	50	<p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
2	BAMBUCO	51	<p>Variante 1:</p> <p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
3	BAMBUCO	52	<p>Variante 2:</p> <p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>

N°	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
4	BAMBUCO	53	Variante 3: 
5	BAMBUCO	54	Variante 4: 
6	BAMBUCO	55	Variante 5: 
7	BAMBUCO	56	Variante 6: 
8	BAMBUCO	57	Variante 7: 
9	CONRADANZA	31, 32, 33	
10	GALLINAZOS (PASILLO)	48	

N°	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
11	MERENGUE	58	<p>Raspa </p> <p>Maracas </p> <p>Guitarra </p>
12	PARRANDA	49	<p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
13	PARRANDA	No tiene	<p>Variante 1:</p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
14	PARRANDA	No tiene	<p>Variante 2:</p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
15	PASEO PAISA	42	<p>Raspa </p> <p>Guitarra 1 </p> <p>Guitarra 2 </p>
16	PASEO PAISA	43	<p>Variante 1:</p> <p>Raspa </p> <p>Guitarra 1 </p> <p>Guitarra 2 </p>

N°	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
17	PASILLO	45	<p>Cucharas $\frac{3}{4}$ </p> <p>Tiple $\frac{3}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{3}{4}$ </p>
18	PASILLO	46	<p>Variante 1:</p> <p>Raspa $\frac{3}{4}$ </p> <p>Tiple $\frac{3}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{3}{4}$ </p>
19	PORRO PAISA	39	<p>Raspa C </p> <p>Guitarra 1 C </p> <p>Guitarra 2 C </p>
20	PORRO PAISA	40	<p>Variante 1:</p> <p>Raspa C </p> <p>Guitarra C </p>
21	PORRO PAISA	41	<p>Variante 2:</p> <p>Guitarra C </p>

N°	Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
22	REDOVA	28,29,30	<p>Tiple $\frac{3}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{3}{4}$ </p>
23	SHIOTIS-SHIRÚ	44	<p>Tiple $\frac{2}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{2}{4}$ </p>
24	VUELTAS ANTIOQUEÑAS	25, 26, 27	<p>Bandola $\frac{3}{4}$ </p> <p>Tiple $\frac{3}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{3}{4}$ </p>
25	VUELTAS ANTIOQUEÑAS	47	<p>Variante 1:</p> <p>Tiple $\frac{3}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{3}{4}$ </p>

An aerial photograph of a mountainous landscape. A winding road or path is visible, leading through the terrain. There are some small structures or buildings scattered across the landscape, particularly in the central and lower right areas. The overall tone is grayscale, with varying shades of gray representing different elevations and textures of the land.

4. Repertorio

Guía para el ensamble
de las piezas

Antes de emprender el montaje del repertorio, es importante que tenga en cuenta las siguientes consideraciones:

1. Adicional al repertorio contenido en la cartilla, en el DC encontrará los textos de las canciones, algunas de ellas con el cifrado. En archivos con formato PDF encontrará las partituras de algunas de las piezas de interés, que pueden ser abiertos en su computador utilizando la aplicación *Acrobat Reader* (si usted no tiene este programa, puede descargarlo desde el mismo DC), para su lectura o impresión.

Recuerde: "... estas partituras no corresponden exactamente a la versión grabada de cada instrumento, ya que, como es natural, en nuestra música tradicional el intérprete aporta algunas variantes durante la ejecución, por lo que éstas deben ser tomadas como referentes o sugerencias".

2. Los primeros seis cortes del DC están dedicados particularmente al contenido lúdico. Estos son:

CORTE	TÍTULO
1	<i>Yupy, ya, ya, ya</i>
2	<i>Yupy, ya, ya, ya</i>
3	<i>Molinito</i>
4	<i>Rápido cantálo</i>
5	<i>La muerte</i>
6	<i>Los cinco negritos</i>

Para algunas de las piezas anteriores usted dispondrá de un *score* o partitura general, en el que encontrará sugerencias para su montaje.

Los cortes 7 a 22 corresponden a ensambles vocales-instrumentales, que combinan instrumentos de cuerda (bandola, tiple, guitarra y bajo) con instrumentos de percusión menor (raspa, maracas, claves, cucharas) y percusiones corporales (con palmas y pies).

CORTE	TÍTULO	DESCRIPCIÓN
7	<i>La tienda de Paula</i>	completa
8	<i>La tienda de Paula</i>	sin voces
9	<i>La tienda de Paula</i>	sin voces, sin percusión
10	<i>Las arepas</i>	completa
11	<i>Las arepas</i>	sin voces
12	<i>Las arepas</i>	sin voces, sin percusión
13	<i>Ojito de agua</i>	completa
14	<i>Ojito de agua</i>	sin voces
15	<i>Ojito de agua</i>	sin voces, sin percusión
16	<i>Timba timbalín</i>	completa
17	<i>Timba timbalín</i>	sin voces
18	<i>Timba timbalín</i>	sin voces, sin percusión
19	<i>Satanás</i>	completa
20	<i>Satanás</i>	sin voces
21	<i>Gallinazos</i>	completa
22	<i>Gallinazos</i>	sin voces

Las anteriores piezas pueden ser ensambladas de diversas maneras, así:

- Solo voces: pueden ser cantadas a *capella* o utilizando el DC, cortes "completo" y "sin voces" (primera y segunda versión de cada pieza, respectivamente).
- Voces+percusiones corporales: pueden ser cantadas sin el DC o con el DC, cortes "sin voces" (segunda versión de cada pieza), o con el acompañamiento de un instrumento de cuerda ejecutado por el profesor.
- Voces+percusión menor: pueden ser cantadas sin el DC o con el DC, cortes "sin voces, sin percusión" (tercera versión de cada pieza).
- Voces+cuerdas, haciendo uso de las partituras sin el DC.
- Voces+cuerdas+percusión menor, similar a 4.
- Voces+cuerdas+percusión menor+percusión corporal, entre otras.

De los cortes 23 a 38 se presentan piezas instrumentales, que servirán como referencia para el montaje individual de cada uno de los instrumentos. Éstas son:

CORTE	TÍTULO	DESCRIPCIÓN
23	<i>Jugando a pasillo</i>	instrumental
24	<i>El candelazo</i>	instrumental
25	<i>El conejo</i>	Instrumental completo
26	<i>El conejo</i>	solo tiple
27	<i>El conejo</i>	solo guitarra
28	<i>Redova</i>	instrumental completo
29	<i>Redova</i>	solo tiple
30	<i>Redova</i>	solo guitarra
31	<i>Contradanza</i>	instrumental completo
32	<i>Contradanza</i>	solo tiple
33	<i>Contradanza</i>	solo guitarra
34	<i>En el charquito original</i>	instrumental completo
35	<i>En el charquito original</i>	solo tiple
36	<i>En el charquito original</i>	solo guitarra
37	<i>En el charquito lenta</i>	instrumental
38	<i>Rojas Pinilla</i>	instrumental

An aerial photograph of a mountainous region. The terrain is rugged with numerous ridges and valleys. A central town is visible, surrounded by a network of roads and paths. The word "Anexos" is written in a cursive font across the middle of the image.

Anexos

Anexo 1 - MAPAS DE ACORDES

En el DC encontrará mapas de acordes para la guitarra, el tiple y la bandola debidamente cifrados y digitados.

La guitarra, el tiple y la bandola constituyen la base organológica más importante en el ámbito de las músicas populares tradicionales del eje andino occidental. En algunas subregiones se encuentran con frecuencia bandolas y tiples afinados en si bemol y guitarras en do. En otras, ya se ha consolidado la práctica de todos los instrumentos afinados en do. En el presente anexo nos referimos a este último caso, o sea, instrumentos afinados en do. Sugerimos prestar atención a las siguientes notas aclaratorias:

- Este anexo debe tomarse como una ayuda práctica para el docente, y no como estudio que explica detalladamente la construcción de los acordes.
- A partir del sistema de afinación se determinan las notas en el diapasón en cada uno de los instrumentos.

MAPAS DE ACORDES EN GUITARRA Y TIPLE

La guitarra y el tiple en do comparten la misma afinación en las cuatro primeras cuerdas, que en su orden son, mi – si – sol – re. (la quinta y sexta en la guitarra son la y mi respectivamente). Por esta circunstancia muchos acordes coinciden exactamente en su disposición y otros son muy similares.

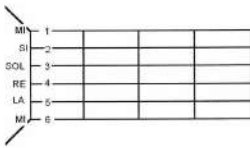
Cada traste en estos instrumentos representa el intervalo de un semitono y cada dos trastes un tono. Aunque parece obvio, este comentario es de bastante utilidad para deducir la ubicación de las notas en el diapasón y por analogía la lógica de los mapas de acordes en cada instrumento.

MAPAS DE ACORDES EN LA BANDOLA

No es corriente en el ámbito de las músicas populares el uso de la bandola como instrumento armónico, pues se le ha asignado un papel fundamentalmente melódico. No obstante es necesario insistir en el conocimiento del instrumento a partir de sus acordes y arpeggios y estimular su uso como instrumento que crea sonoridades ricas cuando se usa de manera armónica.

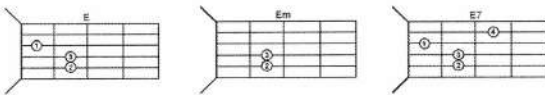
MAPAS DE ACORDES EN LA GUITARRA

GRÁFICO AFINACIÓN DE LA GUITARRA EN DO
diagrama de guitarra con el nombre de las notas (sin pisar).

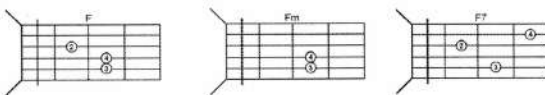


Las tres cuerdas graves de la guitarra (4ª, 5ª y 6ª) cumplen la función del bajo que apoya las notas superiores del acorde asignadas a las cuerdas agudas (1ª, 2ª y 3ª).

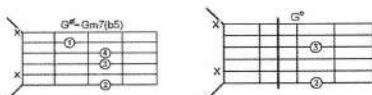
ACORDES EN ESTADO FUNDAMENTAL BAJO EN 6ª CUERDA. Mayor, menor y dominante séptima



Al colocar cejilla sobre el primer traste (1 semitono) se obtienen los acordes de F, Fm y F7, de idéntica estructura. Conserve esta lógica para todos los demás acordes construidos sobre estos mapas.

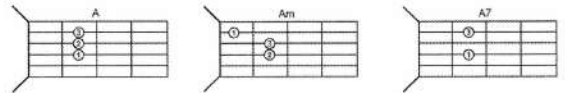


ACORDES DISMINUIDOS EN ESTADO FUNDAMENTAL CON BAJO EN LA 6ª.

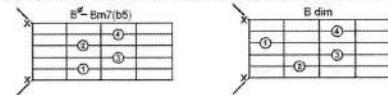


X = cuerda que no debe sonar (sonido que no pertenece al acorde).

ACORDES MAYOR, MENOR Y DOMINANTE SÉPTIMA EN ESTADO FUNDAMENTAL BAJO EN 5ª CUERDA

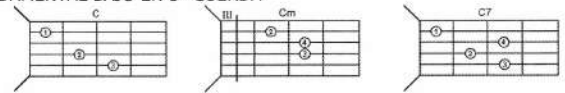


ACORDES DISMINUIDOS EN ESTADO FUNDAMENTAL BAJO EN 5ª CUERDA

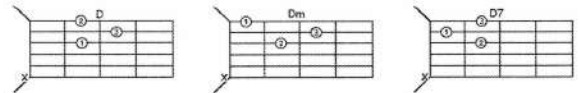


X = cuerda que no debe sonar (sonido que no pertenece al acorde).

ACORDES MAYOR, MENOR Y DOMINANTE SÉPTIMA EN ESTADO FUNDAMENTAL BAJO EN 5ª CUERDA



ACORDES MAYOR, MENOR Y DOMINANTE SÉPTIMA EN ESTADO FUNDAMENTAL BAJO EN 4ª CUERDA



X = cuerda que no debe sonar (sonido que no pertenece al acorde).

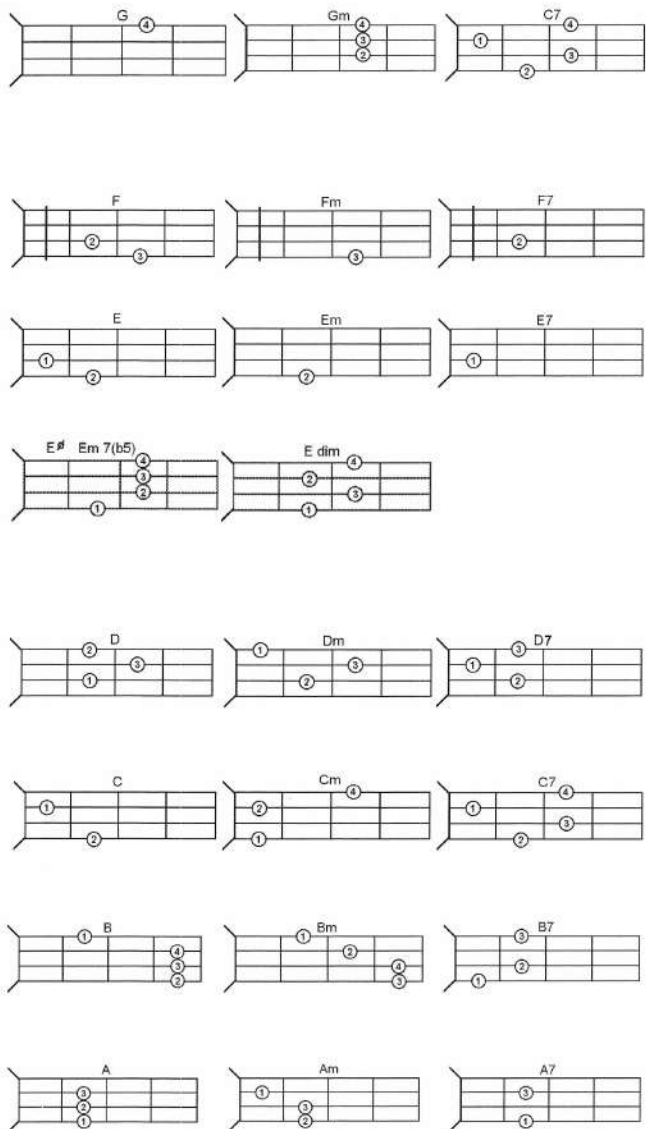
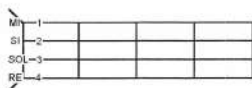
ACORDES DISMINUIDOS EN ESTADO FUNDAMENTAL BAJO EN 4ª CUERDA



X = cuerda que no debe sonar (sonido que no pertenece al acorde).

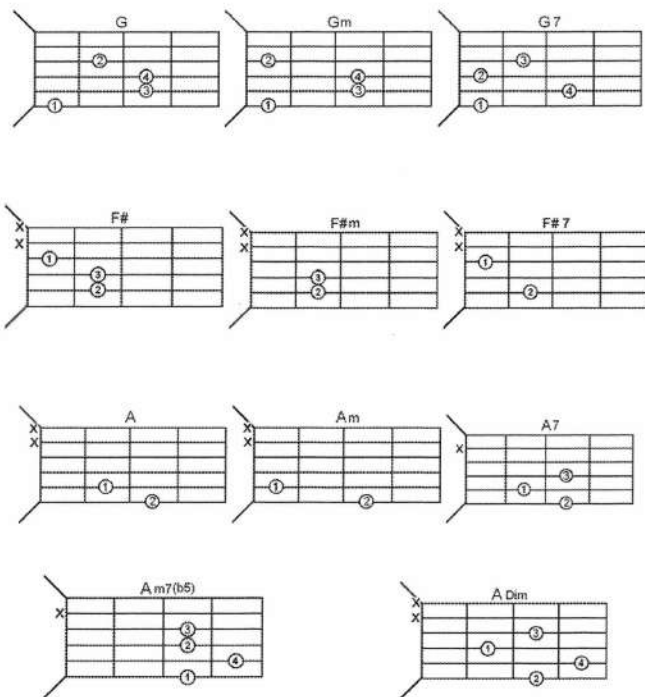
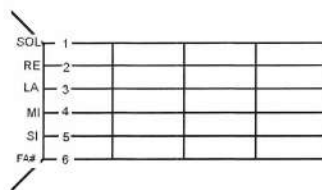
MAPAS DE ACORDES EN EL TIPLE

GRÁFICO AFINACIÓN DEL TIPLE EN DO
diagrama del tiple con el nombre de las notas



MAPAS DE ACORDES EN LA BANDOLA

GRÁFICO AFINACIÓN DE LA BANDOLA EN DO
En la bandola en do las cuerdas son en su orden sol (1) - re (2) - la (3) - mi (4) - si (5) - fa# (6).



X = cuerda que no debe sonar (sonido que no pertenece al acorde).



Anexo 2 - TABLA DE SUSTITUCIONES ARMÓNICAS




Algunas VARIANTES para Progresiones Armónicas Básicas Modo Mayor de DO											
orden	1er compás (I) C	2do compás (V7) G7	3er compás (V7) G7	4to compás (I) C	5to compás (IV) F	6to compás (I) C	7mo compás (V7) G7	8vo compás (I) C			
1	C	Dm (II)	G7	C C7	F	C A7	Dm G7	C(Maj7)			
2	C Am	Dm	G7	C C7	F Fm	C Am	Dm G7	C			
3	C Am	Dm7	G7	Gm C7	F Fm	C Am	Dm7 G7	C			
4	C A7	Dm7	G7	C Gm	F Bb7	Em A7	Dm7 G7	C			
5	C A7	D7	G7	Em C7	F Fm	Em Eb7	Dm7 G7	C			
6	C A7	Dm7	G7 D#°	Em C7	F F#°	Em C#°	Dm7 G7	C			
7	C Em	Dm7	G7(4) G7	Gm C7	F Bb7	Em A7	D7 G7	C F/C			
8	C Eb°	Dm7	G7	Gm Gb7	F Bb7	E7 A7	D7 G7	C F(Maj7)			
9	C Em Eb°	Dm7 Ab°	G7	Gm Gb7	F Bb7	E7 A7	D7 G7	C F(Maj7)			
10	C C#°	Dm7	D#°	Em C7	F F#°	Em C#°	Dm G7	C			
11	C Em A7	Dm7	G7(4) G7	C Gm7 C7	F Fm Bb7	Em7 A7	Dm7 G7	C F/C			
12	C pedal ---	Dm7/C	G7/C	C Dm Em	F F#°	C/G pedal ---	Dm7/G G7	C			
13	C(2)	Dm7	G7 E/G#	Am Gm	F G/F	Em7 A7	Dm7 G7	C F/G			
14	C(2)	G(2)/B	D/F# E/G#	Am Gm	F G/F	Em F/Eb	Dm G7(4)	C(2)			
15	C(2)	G 7	Bm7(-5)7	Am Am/G	F Ab	C/G	D7 G7	C(2)			
16	C Em	F6	G7(4)	Am Em	F Fm	C	Ab(2) Bb(2)	C(2)			
17	C C#°	Dm7	D#°	Em C7	F F#°	Em C#°	Dm G7	C			
18	C A7	Dm	D#°	Em Gm C7	F Fm	Em Eb7	Dm G7	C			
19	C C#°	Dm	D#°	C/E C7	F Bb7	Em7(-5) A7	D7 G7	C Dm G7			
20	C Eb°	Dm Ab7	G7	Gm C7	F Bb7	Em/(-5) A7	Dm7 G7	C G7(5+)			
21	C Em Eb°	Dm Abm	G7	Gm Gb7	F Bb7	E7 A7	D7 G7	C FMaj7			
22	Em A7	Dm	G7	C7	Fm Bb7	Em A7	Dm7 G7	C F			


Anexo 3 - INSTRUCTIVO DISCO

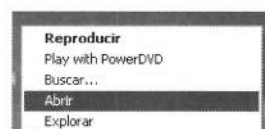
Antes de utilizar el DC tenga en cuenta:


1. Es indispensable que su computador cuente con una unidad de lectura de DC.
2. Los archivos contenidos en el DC pueden ser leídos únicamente con el programa ACROBAT READER.
3. Las siguientes recomendaciones están dirigidas a usuarios con plataforma PC – Windows 98 en adelante.

INSTRUCCIONES PARA LOCALIZAR LOS CONTENIDOS DEL DC.

1. Inserte el DC en el computador.
2. Haga clic izquierdo en el Icono  Inicio
3. Haga clic IZQUIERDO en el Icono  Mi PC
4. Seleccione el ícono de la unidad de DC , por ejemplo:  CONTENIDOS (E:)
5. Para acceder a los cortes de **AUDIO** basta con el clic o doble clic IZQUIERDO. En casi todas las ocasiones se activa automáticamente.

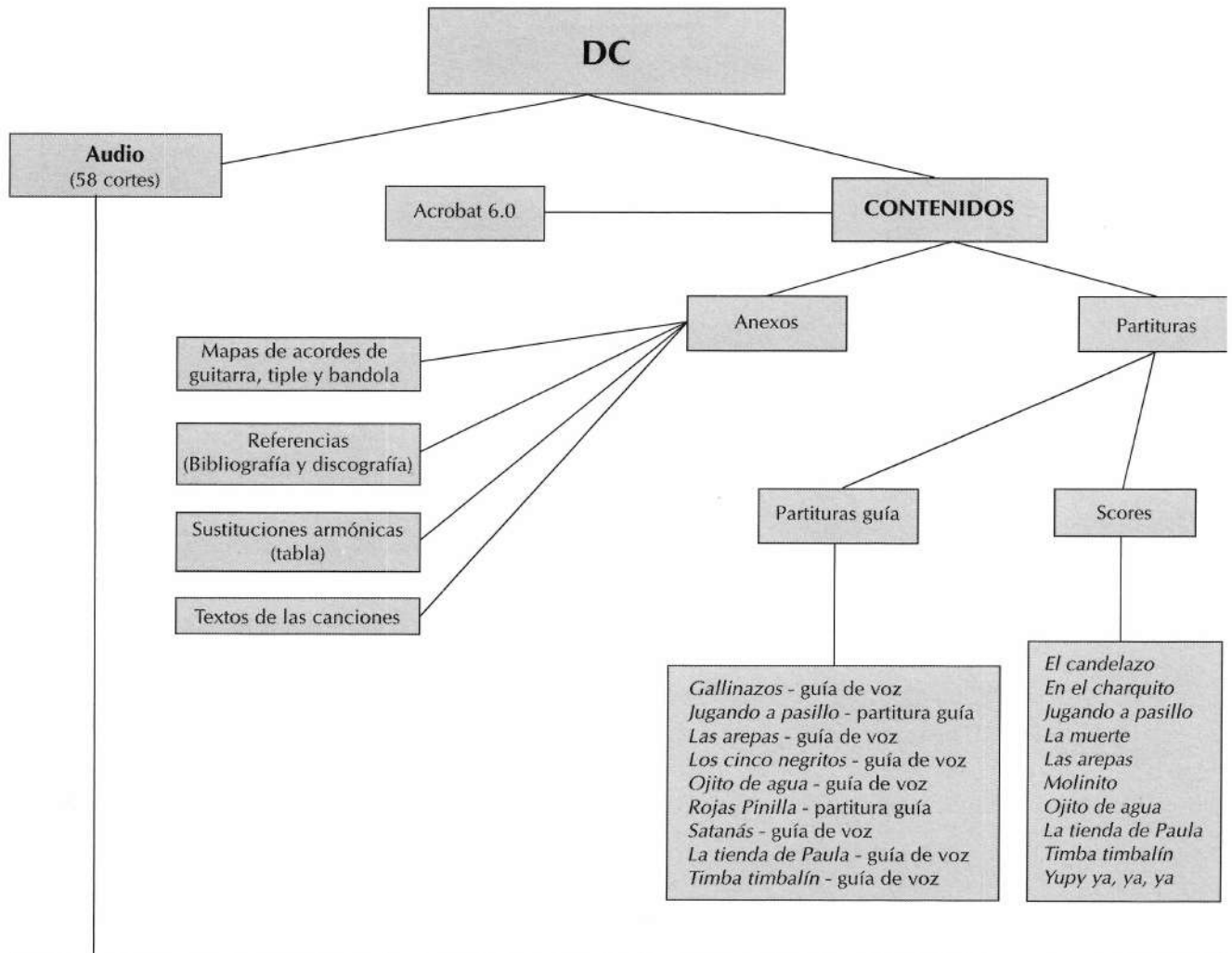
6. Para abrir los **CONTENIDOS**, haga clic DERECHO en el ícono  CONTENIDOS (E:) y luego seleccione la opción **abrir** o **explorar**.



7. Haga clic en la carpeta denominada **CONTENIDOS**. Se desplegarán tres carpetas: ACROBAT 6.0, ANEXOS y PARTITURAS PDF.
8. Si usted no tiene instalado el programa ACROBAT READER debe abrir la primera de las carpetas (ACROBAT 6.0) donde aparecerá el ícono  . Haga doble clic en él y se instalará automáticamente.

La ruta del esquema de la siguiente página le indicará los archivos que se encuentran en las dos carpetas restantes, ANEXOS y PARTITURAS PDF.

CONTENIDO DEL DISCO COMPACTO (DC)



CORTE	TÍTULO	GÉNERO/ESPECIE	DESCRIPCIÓN	AUTOR
1	<i>Yupy, ya, ya, ya*</i>	Juego	Versión 1	Tradicional
2	<i>Yupy, ya, ya, ya</i>	Juego	Versión 2	
3	<i>Molinito*</i>	Juego		Tradicional
4	<i>Rápido cantálo</i>	Juego		Tradicional
5	<i>La muerte*</i>	Juego		Tradicional
6	<i>Los cinco negritos*</i>	Juego-bambuco		Tradicional
7	<i>La tienda de Paula*</i>	Bambuco	Completa	Jairo Ojeda
8	<i>La tienda de Paula</i>	Bambuco	Versión instrumental	
9	<i>La tienda de Paula</i>	Bambuco	Sin voces, sin percusiones	
10	<i>Las arepas*</i>	Porro paisa	Completa	Jairo Ojeda
11	<i>Las arepas</i>	Porro paisa	Instrumental completo	
12	<i>Las arepas</i>	Porro paisa	Sin percusiones	
13	<i>Ojito de agua*</i>	Merengue	Completa	Jairo Ojeda
14	<i>Ojito de agua</i>	Merengue	Instrumental completo	
15	<i>Ojito de agua</i>	Merengue	Sin percusiones	
16	<i>Timba timbalín*</i>	Paseo paisa	Completa	Jorge Franco
17	<i>Timba timbalín</i>	Paseo paisa	Instrumental completo	
18	<i>Timba timbalín</i>	Paseo paisa	Sin percusiones	
19	<i>Satanás*</i>	Pasillo	Completa	Juan Abarca
20	<i>Satanás</i>	Pasillo	Instrumental	

CORTE	TÍTULO	GÉNERO/ESPECIE	DESCRIPCIÓN	AUTOR
21	<i>Gallinazos*</i>	Gallinazo	Completa	Tradicional
22	<i>Gallinazos</i>	Gallinazo	Instrumental	
23	<i>Jugando a pasillo*</i>	Pasillo	Instrumental	Luis Fernando Franco
24	<i>El candelazo*</i>	Porro paisa	Instrumental	Germán Muñoz
25	<i>El conejo</i>	Vueltas antioqueñas	Instrumental completo	Tradicional
26	<i>El conejo</i>	Vueltas antioqueñas	Solo tiple	
27	<i>El conejo</i>	Vueltas antioqueñas	Solo guitarra	
28	<i>Redova</i>	Redova	Instrumental completo	Tradicional
29	<i>Redova</i>	Redova	Solo tiple	
30	<i>Redova</i>	Redova	Solo guitarra	
31	<i>Contradanza</i>	Contradanza	Instrumental completo	Tradicional
32	<i>Contradanza</i>	Contradanza	Solo tiple	
33	<i>Contradanza</i>	Contradanza	Solo guitarra	
34	<i>En el charquito original*</i>	Shirú	Instrumental completo	Ricardo Puerta
35	<i>En el charquito original</i>	Shirú	Solo tiple	
36	<i>En el charquito original</i>	Shirú	Solo guitarra	
37	<i>En el charquito v lenta</i>	Shirú	Instrumental	
38	<i>Rojas Pinilla*</i>	Parranda		Félix Ramírez
39	Porro paisa 1		Motor ritmo-armónico	
40	Porro paisa 2		Variante 1	
41	Porro paisa 3		Variante 2	Tradicional
42	Paseo paisa 1		Motor ritmo-armónico	Tradicional
43	Paseo paisa 2		Variante 1	Tradicional
44	Shiotís y shirú		Motor ritmo-armónico	Tradicional
45	Pasillo 1		Motor ritmo-armónico	Tradicional
46	Pasillo 2		Variante 1	Tradicional
47	Vueltas antioqueñas 2			Tradicional
48	Gallinazos (pasillo)		Motor ritmo-armónico	Tradicional
49	Parranda		Motor ritmo-armónico	Tradicional
50	Bambuco		Motor ritmo-armónico	Tradicional
51	Bambuco v1		Variante 1	Tradicional
52	Bambuco v2		Variante 2	Tradicional
53	Bambuco v3		Variante 3	Tradicional
54	Bambuco		Variante 4 (guitarra)	Tradicional
55	Bambuco		Variante 5 (guitarra)	Tradicional
56	Bambuco		Variante 6 (guitarra)	Tradicional
57	Bambuco		Variante 7 (guitarra)	Tradicional
58	Merengue		Motor ritmo-armónico	Tradicional

* tiene partitura en el DC

Producción, Dirección Musical y Arreglos:
 LUIS FERNANDO FRANCO D., excepto
 cortes 25, 28, 31, 34 RICARDO PUERTA.

Grabado en:
 JECA PRODUCCIONES, Bogotá / 4-01
 ESTUDIO - GUANA RECORDS, Medellín.

Ingenieros de Grabación:
 JORGE CORTÉS - PABLO CORREA - LUIS
 FERNANDO FRANCO D.

Mezclas:
 JORGE CORTÉS - LUIS FERNANDO
 FRANCO D.

Masterización:
 JORGE CORTÉS

Solistas vocales:
 ANDREA DÍAZ cortes 7, 10, 13, 16.
 INTI GÓMEZ corte 7.
 MARÍA MURCIA cortes 4, 19, 21.

Coros y percusiones corporales:
 MAYTÉ ÁLVAREZ
 VALENTINA CORTÉS
 ANDREA DÍAZ
 INTI Y. GÓMEZ
 ESTEFANÍA LAMBULEY
 LAURA LAMBULEY
 MARÍA MURCIA
 CAROLINA ROJAS
 SOFÍA LIBERTAD SÁNCHEZ
 XIMENA SARTA
 GABRIELA SOSSA
 JUANITA SOSSA

Bandola
 FABIÁN FORERO
 RAFAEL PUERTA cortes 25 a 36.

Tiple
 ALBERTO ALJURE
 RICARDO PUERTA CADAVID cortes 25 a 36.
 JORGE SOSSA cortes 19, 20.

Guitarras y requinto tiple
 JUAN MIGUEL SOSSA
 RICARDO PUERTA CADAVID cortes 25 a 36.

Contrabajo
 FLABIO CUTA

Percusiones
 WILLIAM DURÁN

PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA

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

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

PROGRAMA NACIONAL DE MÚSICAS POPULARES

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

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

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

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