

**ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS PARA LA ADAPTACIÓN DEL RITMO DE  
CUMBIA, EN LA PERCUSIÓN TRADICIONAL DE LAS BANDAS MARCIALES A  
PARTIR DEL RITMO-LENGUAJE EL PULSO Y EL ACENTO.**

**DEIVID MAURICIO MALAGÓN MALAGÓN**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ 2022**

**ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS PARA LA ADAPTACIÓN DEL RITMO DE  
CUMBIA, EN LA PERCUSIÓN TRADICIONAL DE LAS BANDAS MARCIALES A  
PARTIR DEL RITMO-LENGUAJE EL PULSO Y EL ACENTO.**

**DEIVID MAURICIO MALAGÓN MALAGÓN**

**CODIGO: 2013275555**

**TRABAJO DE GRADO PARA ASPIRAR AL TITULO DE LICENCIADO EN  
MÚSICA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ 2022**

## TABLA DE CONTENIDO

1.	INTRODUCCIÓN .....	1
2	PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	3
	2.2 OBJETIVOS .....	3
	2.2.1 Objetivo general .....	3
	2.2.2 Objetivos específicos .....	3
	2.3 JUSTIFICACIÓN .....	4
3	MARCO TEÓRICO.....	5
	3.1 LENGUAJE HABLADO...LENGUAJE MUSICAL .....	5
	3.2 EL LENGUAJE Y SUS CLASES .....	5
	3.2.1 El lenguaje hablado .....	6
	3.2.2 Lenguaje musical .....	7
	3.3.1 ¿Qué es el ritmo? .....	8
	3.4 RITMO-LENGUAJE.....	9
	3.4.1 Características del método Orff.....	10
	Van van            an - do    an - do            co - rro    co - rro.....	11
	3.4.2 El pensamiento Kodály .....	12
	3.4.3 Percepción personal .....	12
	3.4.4 Síncopa .....	13
	3.4.5 Contratiempo .....	14
	Se denomina contratiempo al sonido métrico que ocurre por la aparición de silencios en las partes del compás (o del tiempo) normalmente acentuadas que alternan con sonidos que se presentan en las partes no acentuadas. La no prolongación del sonido sobre un tiempo o subdivisión del tiempo fuerte es lo que diferencia al contratiempo de la síncopa. Wikipedia .....	14
	3.4.6 Síncopa vs. Contratiempo.....	14
	3.5 MÚSICA Y MOVIMIENTO .....	15
	3.5.1 Método Dalcroze un énfasis hacia el movimiento.....	18
	3.5.2 La marcha .....	19
	3.6 UN RASGO DE INFLUENCIA CULTURAL; ALGUNAS MÚSICAS DE TRADICIÓN AFROCARIBEÑA .....	20
	3.6.1 Pequeña reseña histórica de la cumbia .....	24
	.....	25
4	METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN .....	25
	4.1 MODELO METODOLÓGICO.....	25

4.2 CATEGORIAS DE ANALISIS .....	26
4.2.1 Ejes principales .....	26
4.3 FUENTES DE INVESTIGACIÓN .....	28
4.3.1 Primarias .....	28
4.3.1.1 Desarrollo de los talleres .....	29
4.3.1.1.3 Taller 3: Prosigo la meta .....	30
4.3.1.1.4 Taller 4: El ritmo de las palabras y el ritmo de mi instrumento .....	30
4.3.1.1.5 Taller 5: Mi primer acercamiento al ritmo .....	31
4.3.1.1.6 Taller 6: Nuestra música .....	31
4.3.1.1.7 Taller 7: La Cumbia .....	32
4.3.1.1.8 Taller 8: El Merengue .....	32
4.3.1.1.9 Taller 9: La Salsa .....	33
5 IMPLEMENTACIÓN DE LA PROPUESTA .....	33
5.1.2 Taller 1.....	33
5.1.4 Taller 3: Prosigo la meta .....	37
5.1.5 Taller 4: El ritmo de las palabras y el ritmo de mi instrumento .....	37
5.1.6 Taller 5: Mi primer acercamiento al ritmo.....	38
5.1.7 Taller 6: Nuestra música .....	39
5.1.8 Taller 7: La Cumbia .....	40
5.1.9 Taller 8: El Merengue .....	41
5.1.10 Taller 9: La Salsa .....	43
7 RESULTADOS .....	46
7.1 Ritmo-lenguaje .....	46
7.3 Armonización .....	46
.....	46
8 CONCLUSIONES .....	47
9 Bibliografía .....	48

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando tenía 11 años de edad, escuchaba con mucho interés la banda marcial del Colegio Distrital del barrio Floralia en Bogotá, en ese entonces mi residencia. Toques muy marcados que desvelaban una historia militar con intensos sonidos de tambores de varios timbres y alturas, que se mezclaban generando en mi pecho una robusta vibración, y produciendo en mi espíritu el creciente sueño de tocar algún día uno de esos instrumentos. Imaginaba como sonarían canciones como la de “Matador” de los Fabulosos Cadillacs de género Ska/rocksteady, que en esencia fusiona el reggae con el rock, aunque ese tema en especial lleva un tinte fuerte de murga argentina. Esta creatividad musical mía un poco inocente, realmente me avivaba de emoción y podía durar mucho tiempo escuchando en mi mente cómo tantos timbres de tambores producirían una imitación o interpretación de canciones como esta. Quince años más tarde, cuando parte del sueño cobró forma, tuve la oportunidad de dirigir mi primera banda marcial en un colegio público de la ciudad de Chiquinquirá, mi actual residencia, Como mi instrumento principal es la percusión y la batería; instrumentos muy cercanos al formato de estas bandas, se me facilitó entender su concepto de orquestación y ensamble. No pasó mucho para recordar el episodio que mencioné de Bogotá, y sería entonces mi primer tema a montar. Que felicidad, El “Matador” en acción; Luego, montarlo, no era fácil, pues la canción en su frase percutida principal acentuaba los tiempos débiles y matizaba los fuertes. Sumado a esto, el contexto aptitudinal no era el más favorable, algo que sucede en la mayoría instituciones educativas públicas, no existe una clara intensión para la formación musical en los estudiantes. Estos y otros factores jugaban en contra, como la economía, que imposibilitaba a las familias costear por ejemplo cursos particulares, para ellos esto era casi un hito de la vida. A pesar de todo esto fui y he sido afortunado al encontrar personas que quieren pertenecer a estos procesos, algunos indisciplinados pero apasionados, otros indisciplinados también, pero talentosos y otros, con no mucho talento, pero muy disciplinados.

Me comprometí muy rápido con el proyecto y empecé con mucha intensidad a escuchar las bandas marciales locales; desde mi perspectiva encontré tres cosas muy interesantes. La primera fue que las bandas marciales también interpretaban músicas afrocaribeñas que se escuchaban normalmente en orquestas. La segunda fue la inclusión de instrumentos de percusión latina o de orquesta, como los timbales salseros y las congas. Hasta ese momento estos “descubrimientos” me fascinaron; hacían parte de mi sueño. Sin embargo, la tercera no me gustó tanto, pues me encontraba con que los instrumentos de percusión tradicional de las bandas marciales, como las granaderas, cajas, timbas marinas, entre otros, realizaban un trabajo muy básico o “de relleno”, por utilizar un término popular, que en la mayoría de los casos no tenía nada que ver con el

concepto rítmico de la canción o, en el mejor de los casos, realizaban un papel de elemento conductor del ritmo tradicional de bandas marciales denominado *plaus*, que por ser muy cuadrado encajaba dentro de los pulsos, pero tampoco tenía nada que ver con la esencia rítmica del tema. En el intento de enseñar los diferentes ritmos de los temas me encontré con la imposibilidad didáctica que me llevaría a su implementación, pues los integrantes tenían un acercamiento a la música muy experimental, no conceptual, ni formativo, y aunque entendían de manera práctica alguna de las herramientas didácticas como el pulso, no tenían la capacidad de diluir el concepto rítmico de cada tema. De ahí surge la problemática que me llevaría al desarrollo de este trabajo e inicié planteándome inquietudes como las siguientes:

¿Cómo enseñaría a personas de estas características temas que contienen elementos musicales elaborados como contratiempo y sincopa, que debían ir ligados al pulso de la marcha y además sincronizados junto a un número de movimientos corporales que se realizaban en las famosas coreografías de las bandas marciales?

¿Cómo lograr que los integrantes e intérpretes de la percusión tradicional de las bandas de marcha ejecuten el ritmo de Cumbia preservando tanto la identidad de las músicas afrocaribeñas como la expresión centroeuropea del repertorio habitual de las bandas marciales?

En la presente monografía, el lector encontrará una serie de estrategias metodológicas que utilizan herramientas didácticas a partir del ritmo de las palabras, la comprensión del pulso, el acento y la sensibilización corporal en la marcha, que serán aplicables a la interpretación de los instrumentos de percusión tradicional de las bandas marciales, buscando un acercamiento fiel a la esencia rítmica de las músicas en su composición. Los ejemplos que encontrará son interpretaciones de Cumbia, pero, estas mismas estrategias se pueden aplicar en la interpretación de cualquier ritmo.

## **2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **2.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Cómo utilizar el ritmo-lenguaje como recurso didáctico para favorecer la interpretación del ritmo de cumbia en un formato instrumental de banda marcial, preservando la identidad musical de las dos expresiones?

### **2.2 OBJETIVOS**

#### **2.2.1 Objetivo general**

Diseñar estrategias metodológicas a partir del ritmo lenguaje para la enseñanza del ritmo de cumbia, dirigidos a la implementación de los instrumentos de percusión tradicional en las bandas de marcha.

#### **2.2.2 Objetivos específicos**

- Realizar talleres específicos para la comprensión de pulso y acento a partir del ritmo lenguaje
- Realizar talleres específicos para la comprensión del concepto rítmico de la Cumbia.
- Evidenciar resultados con un grupo determinado de integrantes
- Mostrar una adaptación funcional en los instrumentos de percusión tradicional de la banda del ritmo de cumbia.

## 2.3 JUSTIFICACIÓN

Según mi investigación y como lo menciona Rodrigo Bolívar “Hasta hace tres décadas la música que se interpretaba en las bandas marciales en Colombia era proveniente de una tradición centro europea”, (*Corporación Banda Guardia Real de Antioquia, Revista nuestra cultura. Pág 5*). Esto lo sentíamos tanto en la rítmica, como en las melodías, o inclusive lo veíamos en los instrumentos musicales con que se interpretaba. Esta música, dado que está diseñada para adaptarse al ritmo de la marcha, tiende a ser muy marcada, se caracteriza por acentuar en los tiempos fuertes y tiene muy pocas sincopas. En cambio, las músicas de tradición afrocaribeña están construidas alrededor del baile orgánico y presentan muchos elementos de síncopa, expresión corporal y dinámica que no son fácilmente asimilables desde una tradición que no contemple estos aspectos. Dado que la construcción cultural de nuestro país ha sido marcada con una fuerza enorme por estos y otros componentes culturales, las bandas marciales han adoptado formas de interpretación que adaptan cualquier concepto musical. No obstante, su disensión fue prominente en algunas partes del país que sutil y paulatinamente incluyeron elementos que fueron transformando las bandas de marcha en lo que hoy conocemos como bandas “musico-marciales”, configuradas para la interpretación de casi cualquier tema musical. Sin embargo, como he mencionado, aunque desde hace un tiempo las bandas han incluido instrumentos de percusión latina que hacían un acercamiento sonoro significativo al concepto rítmico de los temas, por otro lado, encontrábamos un contraste discordante en el acompañamiento de los instrumentos de percusión tradicional de estos grupos. Como baterista y percusionista al escuchar las bandas marciales de mi lugar de residencia, Chiquinquirá, encontré que los ritmos que la percusión tradicional interpretaba en la mayoría de los casos no estaban dentro del concepto musical de cada tema, esto me llevo a la búsqueda de estrategias como la implementación del ritmo-lenguaje, la comprensión del pulso y el acento y la sensibilidad corporal en la marcha, estrategias que llevaría a cabo en bandas bajo mi dirección.

En la banda marcial del municipio de Otanche Boyacá, por ejemplo, se buscó que los integrantes de percusión tradicional los cuales poseen un acercamiento a la música de “cero”, en la mayoría de los casos, logran interpretar ritmos como la Cumbia, con una sonoridad fiel al concepto rítmico requerido. En este trabajo se expondrá el diseño y la validación de las estrategias ya mencionadas para que el lector tenga la certeza de su funcionalidad y sobre todo pueda aplicarlos si es el caso al montaje de temas en los grupos que dirija.



## 3 MARCO TEÓRICO

### 3.1 LENGUAJE HABLADO...LENGUAJE MUSICAL

*“La música nunca está sola, sino que está conectada con el movimiento creativo, el baile y el habla. No sólo para ser escuchada sino también para ser significativa en participación activa.” Carl Orff*

### 3.2 EL LENGUAJE Y SUS CLASES

El Lenguaje en su significado global se concibe como un sistema completo, como el instrumento del pensamiento que permite la comunicación y facilita: manifestar, transmitir e intercambiar conocimientos y aquello que surge en el mundo interior como: ideas, sentimientos, pensamientos, sensaciones y emociones, entre otros. Es en si la expresión del pensamiento que se construye a través de una cultura, un país, unas costumbres y una mentalidad. El lenguaje posee una gran riqueza cultural, que permite conocer los gustos, las tradiciones y todo lo bello que tiene cada país. A esto Reynaldo Arciniegas dice: “Puede afirmarse que existen tantos tipos de lenguaje cuantos signos o medios de expresión sean posibles. Basta que dos personas acuerden un determinado hecho, gesto, rasgo o sonido como significativo de una idea o sentimiento, para que exista un lenguaje” (Arciniegas R. (1998) Pág. 39).

Cuando se convierte el pensamiento en signos y ellos a su vez en un lenguaje, se necesita de una o varias personas para dar e intercambiar ese pensamiento a través del lenguaje. Para Vigotsky, según Ospina; “Las dos fuerzas sociales que han impulsado el desarrollo tanto del conocimiento como de la conciencia social son el lenguaje y la tecnología” (Ospina J. (2003) Pág. 28

En otras palabras, el lenguaje se da cuando hay un emisor y un receptor dispuestos a dar, recibir o intercambiar pensamientos, sentimientos o emociones con un fin, puesto que, si una sola persona habitara el mundo, ésta no tendría la necesidad de comunicar o expresar su idea con nadie, por lo tanto, no existiría la necesidad de crear un sistema de símbolos para hablar, y aún tal vez, no se necesitaría del habla para vivir. Es por ello que para la sociedad en general, el lenguaje hablado tiene tanta importancia al momento de relacionarse, sin él, la comunicación sería diferente, solo por señas, dibujos, en fin, como lo expresa Saussure citado por Arciniegas: “En la vida de los individuos y de las sociedades no hay factor tan importante como el lenguaje” (Arciniegas R. (1998) Pág. 26).

Ahora, si hablamos de formas específicas de comunicación, mencionaremos cuatro, el lenguaje visual, escrito, táctil y auditivo. Dentro del lenguaje visual se encuentra la mímica o gesticulación, a esta clase corresponde el lenguaje de los sordomudos, la pantomima, el código Morse, la escritura usual, y otros. En el lenguaje de las señas o

gestos, que va de la mano con el auditivo, se hace uso de otro lenguaje no verbal, el corporal; que muy a menudo contribuye a resaltar la idea de lo dicho, algunas veces utilizando todo el cuerpo o parte de él, y otras veces con gestos faciales. El lenguaje escrito se constituye de diversas modalidades; ideográfica, figurativa, simbólica, fonética, silábica y alfabética. En el lenguaje táctil está el sistema Braille utilizado por los invidentes y el utilizado en una situación, al que se recurre para expresar un sentimiento, como la caricia o el golpe, y para advertir o llamar la atención, ejemplo: si al cruzar la calle en compañía de alguien, una de las personas se encuentra distraída y la otra coloca su brazo o su mano sobre el cuerpo de ésta para indicarle que aún no es tiempo de cruzar porque corre peligro, o cuando alguien se encuentra de espaldas, y alguien más da pequeños golpes sobre su hombro para que éste voltee a verle.

Por último, está el lenguaje auditivo, al que pertenece el lenguaje hablado o proferido a través de la voz, que es el que concierne a esta monografía.

### 3.2.1 El lenguaje hablado

El lenguaje hablado tiene una forma específica, en donde cada palabra tiene su función, de allí se forman las frases, los párrafos, y finalmente los textos. Dentro del lenguaje es importante la articulación, la pronunciación y dicción al momento de hablar pues ello permite tener claridad del contexto y el mensaje que se quiere decir, además estas herramientas permiten darle a la palabra en sí, un sentido, una expresión o un significado al hacer uso de la entonación, la respiración y por supuesto con una buena intención.

En el idioma español la palabra está compuesta por sílabas, que son la unión de dos o más letras pronunciadas en una emisión de la voz, se clasifican en monosílabas, de una sílaba y polisílabas de dos o más sílabas. Todas las palabras tienen un *acento*, que es la mayor fuerza emitida por la voz sobre cierta sílaba, a esto se le llama *acento prosódico*, en diferentes palabras según su clasificación como agudas, graves, esdrújulas y sobresdrújulas se les marca sobre el acento una *tilde*, y esto recibe el nombre de *acento ortográfico*. Gracias a estos acentos las palabras toman vida dentro de un texto, ejemplo; no es lo mismo decir “*esta* planta es verde”, que “mi tía *está* en casa”, en la primera frase, “*esta*” lleva el acento en la penúltima sílaba y en la segunda frase, en la última sílaba, se ve claramente que el acento natural de las palabras es importante a la hora de hablar, por lo tanto todas las palabras tienen ritmo, acento, entonación, articulación y pronunciación, es decir cuando alguien habla utiliza todas estas características para su mejor comprensión.

A partir de lo anterior se propone el lenguaje hablado como herramienta para acercarse al lenguaje musical y al trabajo corporal, puesto que la música también está hecha de

símbolos, ritmo, cadencia, frases, tiene entonación, métrica, entre muchas herramientas, que permiten y son las que unen estos dos lenguajes.

*“Se dice, que es un sistema de símbolos “vocales”, porque el lenguaje es primordialmente algo que se habla, algo que se expresa a través de la voz; la palabra es, entre los medios del lenguaje, el más importante. Y la palabra es primordialmente algo que se pronuncia, algo que se profiere, que se lanza en un flatus vocis o sonido sin sentido”. Reinaldo Arciniegas.*

### **3.2.2 Lenguaje musical**

Autores como Saussure y Violeta Hemsy, enuncian que la música es un lenguaje, porque tiene símbolos o signos, una estructura definida, conlleva una idea y mínimo dos personas deben conocer sus signos, además, habla a través de sonidos, ritmo y movimiento, dejando al descubierto mensajes, sentimientos y deseos que el ser humano tiene. La música según Violeta Hemsy de Gainza es un lenguaje ya que puede expresar impresiones, sentimientos y estados de ánimo, dice que tiene un clima o una atmósfera, además tiene cualidades como: serena, excitante, satírica, elegante, misteriosa. En sus palabras expresa “No se puede dejar de reconocer esta universalidad del lenguaje musical, que tantas veces ha servido y sirve para establecer vínculos entre los seres humanos. La música como medio de comunicación, posee infinitas posibilidades: es capaz de despertar sentimientos sublimes, como también las sensaciones menos espirituales”. (Hemsy V, (1986) Pág. 25). 31

Por otra parte, la música tiene unos signos establecidos que permiten entender y hacer de ella un lenguaje universal, este lenguaje está inmerso a través de la historia, en el arte, la cultura, la ciencia, la tecnología y en general en lo humano. La música acompaña al hombre desde su nacimiento primero en su ritmo cardíaco, su respiración, su movimiento, a través de la voz de su madre, todo esto es un primer contacto con elementos de la música que más adelante puede desarrollar por medio de sus sentidos. El primero y más importante de ellos es el oído o la audición, que se desarrolla antes que los demás, y que es tan importante en la música, a partir de allí, las personas empiezan a sentir y percibir el gusto por la música y aunque no todos son músicos, puede decirse que en el mundo todos gustan de ella, eso se ve reflejado en su uso, es decir, unos se dedican a hacerla, otros a producirla, otros a enseñarla y otros simplemente a escucharla y/o apreciarla.

Dentro de la enseñanza de la música y a partir de los inicios del siglo XX han sobresalido muchos pedagogos, psicólogos y músicos que se han dado a la tarea de proponer nuevas formas de enseñanza, entre estos se encuentran Jaques Dalcroze, Maurice Martenot, Carl Orff, Zoltán Kodaly, Violeta Hemsy de Gainza, entre otros, quienes además de dar una nueva forma de entender la educación musical han dejado un valioso material didáctico que se utiliza hoy día en la enseñanza.

### 3.3 EL PULSO Y EL ACENTO

Una metáfora muy válida en la música dice que el pulso es como el corazón en el cuerpo humano, está allí, aunque no lo escuchamos con una atención simple como podemos percibir otros sonidos del cuerpo o del entorno. Por esta razón de la misma manera cómo podemos medir el pulso de nuestro corazón colocando los dedos en la parte inferior izquierda del cuello o en la muñeca inferior izquierda, también podemos tener o adquirir la capacidad de percibir el pulso musical sin tener un conocimiento académico de la música, por esa razón una persona lleva el “ritmo” con las palmas o sabe bailar.

El pulso en música es una unidad básica que se emplea para medir el tiempo. Se trata de una sucesión constante de pulsaciones que se repiten dividiendo el tiempo en partes iguales. Cada una de las pulsaciones, así como la sucesión de las mismas reciben el nombre de pulso. En pocas palabras y generando un despliegue de imaginación en los niños, yo lo he llamado “El corazón de la música”, porque no lo vemos, pero lo percibimos y es vital en lo que hacemos.

*“Cuando apoyo mi oído, en el caracol de tu oreja, escucho el mar de tu corazón” Jairo Anibal Niño.*

El **acento**, parte del pulso, cuando lo entendemos podemos identificar que unos pulsos son más fuertes que otros, estos son el acento.

Musarte dice: Muchas veces podemos encontrar patrones rítmicos en la música que escuchamos. Generalmente podemos agrupar los tiempos o pulsaciones en grupos de 2, 3 o 4. Por ejemplo, cuando escuchamos un vals, sentimos un patrón rítmico de tres tiempos. Durante todo el transcurso podemos sentir que los patrones rítmicos están basados en este 1, 2, 3 con una caída más pronunciada o acentuada en el primer pulso.

*Cuando el estudiante comprende y vivencia el acento puede fácilmente entender patrones rítmicos.*

#### 3.3.1 ¿Qué es el ritmo?

El ritmo, en general, es la **repetición ordenada de elementos que produce la sensación de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual. Se considera que el ritmo significa flujo fluencia, curso; es decir, algo dinámico.**

Kodály, Dalcroze, Orff y Willems, parten del ritmo como base para la enseñanza de la música en los niños.

- KODALY
  - Utiliza palabras rítmicas para cada una de las figuras musicales, ta, ti-ti, taa...que ayuda a los estudiantes a tomar conciencia de la duración de cada figura
  - Con esas sílabas métricas se interiorizan todo tipo de patrones rítmicos
- DALCROZE
  - Se basa en el movimiento del cuerpo para expresar el ritmo
  - El ritmo desarrolla la motricidad
  - El estudiante debe tomar conciencia de su cuerpo y del espacio que lo rodea
- ORFF
  - Utiliza el lenguaje oral para el estudio del ritmo
  - Asocia el ritmo con la palabra y el movimiento
  - Se utiliza el recital de rimas, versos, refranes y adivinanzas para interiorizar el ritmo
- WILLEMS
  - Considera que el ritmo debe trabajarse antes de la educación musical
  - Analiza pulso, acento y compas de composiciones y canciones sencillas

### **3.4 RITMO-LENGUAJE**

*“...Todos los niños deben aprender primero su lengua materna musical y por esta vía acceder al lenguaje universal de la música. Acceder a lo último sin el conocimiento de su lengua materna, es equivocar el verdadero valor pedagógico de la música: educarse como persona...” Kodály*

#### **3.4.1 Preámbulos de la lengua oral**

Tradicionalmente, la adquisición del lenguaje estaba asociada a la aparición de las primeras palabras, pero ahora se puede afirmar que antes de la emergencia de las primeras formas lexicales, existe un trabajo de una gran complejidad neurológica que prepara la construcción de la lengua oral. Estas primeras formas de actividad son silenciosas y no observables directamente. Se trata de la puesta en movimiento de la facultad del lenguaje antes del nacimiento.

Cada lengua tiene maneras específicas de acariciar lingüísticamente a los bebés. Las observaciones muestran, por ejemplo, que las madres utilizan frecuentemente los diminutivos para hablarle al bebé: ¿tienes sueñito? ¿estas cansadito? ¿tienes hambrecita?, dichas formas verbales son pronunciadas lentamente y el diminutivo

alarga las palabras para significar de una manera no consiente que se está a disposición de las necesidades del recién nacido.

Los cantos de cuna, las nanas, los arrullos son propiedades de toda lengua. Estos pequeños cantos, arrullos y poemas son la primera literatura que todo ser humano encuentra en la cultura que lo trae al mundo. Este tipo de literatura constituye una experiencia humana que se transmite de generación en generación y que es absolutamente necesaria para alimentar y acompañar el desarrollo mental de los bebés en toda cultura. (*Música y literatura infantil colombiana Pág. 6*)

Las comprobaciones de que el ser humano desde el vientre desarrolla una capacidad irrefutable de percepción sonora y después de su nacimiento junto con el crecimiento desarrolla la capacidad de expresar dicha comprensión a través del lenguaje son innumerables. Esta es razón tácita de mi metodología, partiendo del hecho de que el lenguaje es totalmente orgánico en el ser humano pues como le digo a mis estudiantes “primero aprendimos a hablar antes que tocar un instrumento” genera con la práctica y una preparación previa, la comprensión certera del ritmo e incluso la congruencia de ritmo y movimiento.

Las palabras tienen un ritmo natural llamado ritmo prosódico o ritmo lenguaje. Gracias al ritmo de las palabras podemos comprender fácilmente el ritmo musical, siempre y cuando mantengamos el pulso y la duración de las figuras dentro de un manejo normal, no forzado, del ritmo “natural” de las palabras. Fabio E. Martínez N.

Investigando los diferentes metodólogos precursores de estrategias sobresalientes para la enseñanza musical en niños, encuentro en orden de relación con la presente monografía las siguientes características

### **3.4.1 Características del método Orff**

La perspectiva de Orff, experiencia y puesta en marcha de su concepto hacia el ritmo lenguaje, tiene como fundamento la unión entre gestos, música y palabra, considerando esta última en sus significados literales, como sustancia rítmica y de articulación de frases y sílabas. Sin embargo, el ingrediente más interesante del concepto es, como señala su seguidor e intérprete italiano Giovanni PIAZZA (1979), se refiere a que la música elemental “No es nunca música sola, ella está asociada al movimiento, danza y palabra, es una música que cada uno realiza por sí mismo, en la que estamos involucrados no es un acontecimiento. Es así donde el autor recurre a la expresión vocal en forma de expresiones que no podrían articularse como rimas, palabras y repertorio basado en escalas pentatónicas con la ayuda de instrumentos que fueron diseñados anteriormente. Orff también, utiliza como material las posibilidades sonoras propias del

cuerpo como instrumentos creados. Con el método de Carl Orff se pretende enseñar los elementos musicales en su estado más primitivo. Los instrumentos utilizados en este método no requieren una técnica especial (como el violín o el piano). Así, hablamos de pies, manos, etc., instrumentos básicos como el tambor o el triángulo. Se basa en los juegos de los niños y en aquello que el niño comprende y utiliza normalmente. En síntesis, encontramos dos rasgos principales del método orff.

1. El método está muy relacionado con el lenguaje, ya que los ritmos se trabajan muchas veces con palabras. De ahí se deduce que también las palabras se pueden trabajar con los ritmos, y por lo tanto encontramos en este método una gran ayuda de transversalidad para el desarrollo y habla del niño.

2. Se trabaja también con canciones populares, al igual que en el método Kodály, para que el niño practique con los elementos musicales más sencillos y pueda pasar después a aprender la teoría. Un aspecto muy desarrollado por el método Orff es el del movimiento, pero se trata de un movimiento corporal básico, no de ballet. Así, estamos hablando de caminar, saltar o trotar al ritmo de la música.

**Lenguaje:** “Antes de cualquier ejercicio musical, ya sea melódico o rítmico, existe el ejercicio de hablar”. Estas palabras de **Orff** se convierten en “ley básica para cualquier formación”. Por tanto, primero se interrelaciona la música y el lenguaje el cual implica el elemento rítmico.

Los niños que practican el Orff con la guía eficiente de un educador musical juegan con los valores rítmicos, con los sonidos, con los textos, con los instrumentos, con el accionar de las manos y pies, con sus voces, juegan un juego profundo, trascendente iluminado por la alegría inefable de la realización personal de su mundo afectivo. Sus creaciones no tienen otro valor que la autenticidad que les confiere el libre juego de sus facultades musicales, esta cantilena que el niño crea es el producto natural de la actividad total de su psiquis, en esas pocas notas libera fuerzas ocultas en su espíritu y para lograrlo pone en juego su inteligencia, ejercita sus posibilidades motrices al cantar, tocar, o accionar y obtiene la confianza en sí mismo que solo se adquiere en la contemplación de la obra personal felizmente realizada.

Orff propone el uso de palabras de la cotidianidad, fáciles de comprender y de introducir al proceso de asimilación rítmica, por ejemplo:

Van van            an - do   an - do            co - rro   co - rro

Se logra así asociar una determinada sensación lingüística de velocidad (ir, andar, correr, ...) con unos valores musicales más o menos breves, o lo que es lo mismo, más o menos rápidos. Orff comienza el aprendizaje con negras, ya que lo considera un pulso más natural. Por ampliación o reducción surgen las demás.

### 3.4.2 El pensamiento Kodály

Este autor, pondera la voz como el instrumento primario, para él, cantar es la base de una vivencia musical consistente. Atribuye las canciones infantiles y de intervalos cortos a la interpretación de infantes por su facilidad de comprensión y familiaridad. *Los juegos musicales deben brindar la posibilidad para que los niños y niñas simultáneamente manejen melodía, palabra y movimientos con el propósito de reconocer posteriormente elementos propios de la música (Díaz Morales y Díaz 2014).*

Podríamos sugerir que para una correcta aplicación de esta metodología es primordial afinar varias destrezas como: expresión corporal, respiración, ritmo y sobre todo la expresión lingüística. Encuentro entonces, 5 fundamentos de este metodólogo.

1. Educación en la música para todos, la música está en igualdad de condiciones que otras materias de la educación
2. Si las materias son auténticamente artísticas, entonces serán valiosas para niños y niñas.
3. Se deben conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental
4. La música es tan importante como el aire y la vida misma
5. La música folclórica debe ser la expresión primaria a nivel nacional

### 3.4.3 Apreciación

Las palabras tienen un ritmo natural catalogado por su acento que nos permite jugar libre y espontáneamente dentro de las posibilidades lingüísticas de nuestra formación familiar y cultural. El lenguaje, concebido como una de las herramientas primarias de comunicación del ser humano y además desde antes de su nacimiento, es una herramienta voraz que puede incluso convertirse en la antítesis del discurso discriminativo del talento que capacita hacer música a unos pocos y excluye a quienes no lo tienen; repetir unas palabras partiendo de nuestro nombre o instrumentos musicales que nos gustan o incluso otros contenidos de nuestro agrado, es suficiente para crear frases rítmicas básicas y solidas de ritmos representativos que escuchamos a diario en nuestras músicas, basta con hacer una relación intencionada de ambos y el individuo entenderá el descubrimiento que por derecho propio posee de su capacidad



natural de hacer música a partir de lo que es suyo desde antes de nacer, “El ritmo de las palabras”.

A mi parecer el concepto que cité del profesor Fabio Martínez líneas atrás (pag.13) es muy acertado, pues habla de un manejo las palabras de manera natural y no forzado.

A continuación, encontrará un cuadro de sus ejemplos.

Monosílabas	Bisílabas graves	Bisílabas agudas
♪	♪	♪♪
La	luna	jamás
El	niño	feliz
Trisílabas esdrújulas	Trisílabas graves	Trisílabas agudas
Química	Zamúdio	Emoción
Música	Guitarra	Bogotá

Este cuadro es una apreciación correcta de la morfología de las palabras, sin lugar a dudas una herramienta muy valiosa. Sin embargo, en la validación de la práctica encuentro que en un sentido de imitación y para darle una configuración fiel a la esencia rítmica, podemos hacer uso de la prolongación de algunas vocales buscando realizar un acto interpretativo más cercano.

Ejemplo:

Ritmo	Palabra o frase	Representación gramatical
Cumbia 1 tradicional	Tresss un-dos-tresss un-dos-tres, co-rro	
Cumbia 2 fusión	Yo, to-co	

### 3.4.4 Síncopa

La síncopa en música es la estrategia compositiva destinada a romper la regularidad del ritmo, por medio de la acentuación de una nota en un lugar débil o semifuerte de un compás.

Observa las flechas que señalan la nota sincopada y cómo en el tiempo siguiente no hay nota. En el penúltimo compás también tenemos una síncopa con ligadura.

### 3.4.5 Contratiempo

Se denomina contratiempo al sonido métrico que ocurre por la aparición de silencios en las partes del compás (o del tiempo) normalmente acentuadas que alternan con sonidos que se presentan en las partes no acentuadas. La no prolongación del sonido sobre un tiempo o subdivisión del tiempo fuerte es lo que diferencia al contratiempo de la síncopa. [Wikipedia](#)

En el contratiempo, como se ha explicado antes, ocurre que tenemos silencios en los tiempos fuertes, consiguiendo un sonido distinto.

### 3.4.6 Síncopa vs. Contratiempo

Lo que tienen en común la síncopa y el contratiempo es que ambos refuerzan el tiempo débil del compás, lo que les diferencia: que la síncopa se alarga hasta el tiempo siguiente y el contratiempo se posa sobre el tiempo débil y sustituye los tiempos fuertes por silencios.

### 3.5 MÚSICA Y MOVIMIENTO

El movimiento y el ritmo son elementos sensoriales estrechamente unidos a la vida y que encuentran su respuesta más completa en nuestro sistema muscular, todos los matices de tiempo allegro, andante etc., van a depender de las sensaciones corporales. La arritmia musical, no es sino la consecuencia de una arritmia corporal, cuya duración depende de una educación que persuade la armonización y equilibrio de las reacciones nerviosas musculares.

El cuerpo tiene la capacidad de sentir, percibir y vivir muchas experiencias en donde está recogiendo información y transmitiéndola a través de su sistema sensorial y motor. El solo hecho de vivir tiene su propio ritmo y es manifestado en el corazón que es un órgano donde sus latidos mantienen un ritmo continuo, el ritmo cardiaco. Al caminar, trotar, correr, saltar, respirar, parpadear, comer, aplaudir, se lleva un ritmo continuo que varía según la velocidad.

En el cuerpo se genera la estimulación, que ocurre a través del sistema sensorial quien recoge y transmite la información al sistema nervioso central, este se encarga de atender o no cada uno de los estímulos. Por tanto, el desarrollo sensorial (sentidos) trabaja desde las sensaciones interactuando con los estímulos (energía física), que detecta el cuerpo en el medio, los cuales se asimilan a través de los sentidos (ojo, oído, piel, lengua, nariz) quienes procesan y envían la información a través del sistema nervioso al cerebro, y éste la interpreta y analiza, esto es la percepción, que es la que identifica y organiza la sensación, transformándola en información y conocimiento que más adelante le sirve para reconocerla, analizarla y seleccionarla para su procesamiento, dándole un significado.

La formación de las habilidades motrices empieza de 0 a 6 años, en donde el niño puede sentir, y aprender cada una de ellas, su relación consigo mismo y con el medio que lo rodea le van permitiendo descubrir sus fortalezas y dificultades; es un ejercicio de ensayo y error, lo cual genera en él un aprendizaje a través de cada movimiento. “El desarrollo y perfeccionamiento de las capacidades motrices se inicia desde edades muy tempranas, en los juegos que realiza el niño en su cuna y en los diferentes aspectos del trabajo manual digital, primero de manera brusca y poco a poco se perfeccionan, se organiza hasta alcanzar procesos coordinados, integrados, los cuales avanzan con la edad y el trabajo, logrando finalmente habilidades y capacidades del más alto grado”. (Bequer G. (2000) Pág.83).

Dentro de las capacidades motrices encontramos las condicionales, coordinativas y de flexibilidad, tales como: la fuerza, la rapidez, la resistencia, la orientación, el equilibrio,

el ritmo, la anticipación, la diferenciación, la coordinación y la agilidad; estas son las que permiten al niño ubicarse en un espacio y tiempo frente a un objeto, ayudan a percibir el propio cuerpo, su ubicación, su posición, su postura, la reacción frente a algún movimiento, distancia, altura, además requieren de concentración, atención y memorización, sumada a estas la elasticidad que hace referencia a las articulaciones. Todas estas habilidades motrices son las que permiten un mejor desempeño al niño en su actividad diaria, ellas definen en gran parte la dirección que el niño ha de tomar al pensar en su futuro, es decir, le permiten definirse o inclinarse por ciertas carreras, trabajos u oficios a largo plazo, descubriéndose y descubriendo las oportunidades que la vida brinda.

Todas estas capacidades motrices se pueden desarrollar también, a través de la música, pues gracias a su esencia que es el ritmo, la melodía y la armonía, se puede escuchar, sentir, percibir y disfrutar en nuestro cuerpo, mente y corazón. Entonces cuando un niño escucha una canción y se apropia de ella cantándola o tocándola, está sintiendo y permitiendo que sus estímulos actúen en beneficio de su sistema motor, cognitivo y emocional. Juan Pablo, un niño con muchas ganas de aprender es el mejor ejemplo en este caso, pues a sus ocho años le gusta exigirse en lo que hace y lo demostró en el aprendizaje de la batería, en cada ejercicio y ritmo ponía todo su esfuerzo, concentración, dedicación y motivación hasta perfeccionarlo y quien disfrutaba al tocar, era tanta su pasión por la batería que en la canción que escogió, siempre que la ensayaba le gustaba tocar y cantar.

Antes de hablar de la conciencia rítmica, se puede hablar de la conciencia sensorial, que parte del acto receptivo, es en sí, dejar sentir al cuerpo lo que la música le suscita, de allí se puede pasar a una conciencia afectiva que hace sentir el gusto o rechazo por ella y finalmente se puede llegar a la conciencia mental o reflexiva que es la que permite diferenciar los sonidos, el ritmo, la duración, la métrica y el movimiento. Al hablar de conciencia rítmica se habla de una conciencia biológica, física, de carácter motor; es una acción inconsciente como el caminar, correr, respirar, parpadear. En música el ritmo es unidimensional, a diferencia de la melodía que es bidimensional y la armonía tridimensional, pero aunque sea unidimensional no le resta importancia pues además la conciencia rítmica puede trabajar de la mano con la afectividad es decir, un ritmo puede generar emociones si se asocia según su tiempo, métrica, duración de las figuras y el contexto que se le dé a los ritmos, por otra parte se habla de la conciencia rítmica cognitiva al momento de escribir y leer; que es la que permite manejar los valores de las figuras, combinarlos, entender las estructuras, la velocidad, esta conciencia debe venir posterior a la conciencia sensorial. Por ello, para generar un desarrollo rítmico, que es fundamental en el aprendizaje del instrumento, se hace necesario la utilización de los sistemas sensorial, perceptual y motor. “El cuerpo siempre nos acompaña y, aparte de expresar, es como una esponja que absorbe las exigencias, las necesidades y los mecanismos de cada situación a lo largo de nuestra vida. En el cuerpo quedan inscritas

las huellas táctiles, cinestésicas, auditivas y visuales propias del entorno material y, sobre todo, del socio cultural”. (Grass Ester A. (2006) Pág. 108).

La música aporta al desarrollo de habilidades motoras en el niño, por ejemplo:

- *La coordinación viso-motora* cuando se lee partitura y se toca un instrumento al mismo tiempo.
- *La motricidad fina* al tocar instrumentos de cuerda.
- *La motricidad gruesa* al tocar instrumentos de percusión.
- *La manipulación, postura, lateralidad y espacialidad* al momento de coger las baquetas, ubicarse en la silla, ubicar los pies y cruzar los brazos, en el caso de la batería.
- *La coordinación, intención e intensidad* al tocar ejercicios y ritmos, y al golpear fuerte o suave sobre los tambores.
- *La disociación*, al mantener un patrón rítmico con una o varias extremidades mientras se toca otro ritmo con otra u otras extremidades, como lo indica Martenot “conviene inducir a un grupo muscular a la repetición regular del mismo gesto, que se convertirá en la (pulsación base); y, una vez conseguida esta, a hacerle expresar la formula rítmica a través de un grupo muscular diferente”.

El elemento clave para un instrumentista es el cuerpo, teniendo en cuenta que para tocar y marchar son necesarias las extremidades es decir brazos y piernas, se necesita ejercitar y desarrollar cada una de ellas y lograr un desempeño óptimo en aspectos tales como: coordinación, control de la fuerza, motricidad fina y gruesa entre otros, para lo cual resulta muy útil tener una serie de experiencias que permitan vivenciar el ritmo de una manera dinámica a través de todo el cuerpo. Es por ello que el cuerpo, es un instrumento favorable en cualquier aprendizaje. “Es indudable que sensaciones y percepciones no se producirían sin adaptaciones de nuestro cuerpo, para comprender y encontrar sentidos en el mundo que vivimos”. (Castro Caballero, A. (1995) Pág. 47).

Es tan dinámico el cuerpo, que tiene la capacidad de producir sonido en su totalidad desde la cabeza hasta los pies, y es la percusión corporal, una herramienta que permite a cualquier persona experimentar y vivenciar el ritmo. Cada parte del cuerpo está constituido por unos sensores conectados con el sistema nervioso, que transmiten las vibraciones al cerebro el cual las asimila y permite que el cuerpo vibre (sienta) al ritmo, “Aprender es el proceso mediante el cual el sujeto apropia la información recibida del exterior. El aprendizaje ocurre cuando el sujeto internaliza los estímulos que recibe a través de los sentidos y los transforma en conocimiento-concepto a partir de los cuales puede interactuar con la realidad”. (ÁlvarezCuesta E. (2000) Pág. 28). Son las manos quienes permiten una mayor experiencia y contacto del ritmo con el cuerpo, ellas permiten hacer diversidad de ritmos con diferentes intensidades en acentos, frases,

volumen, y velocidad. Gracias a que el cuerpo tiene la capacidad de percibir, es allí donde permite sentir el ritmo mediante el propio movimiento, los brazos y piernas al pertenecer a él, pero al mismo tiempo al tener la ventaja de trabajar individualmente permiten tener la libertad de comunicar varios mensajes(ritmos) a la vez. Ya que el cuerpo es también sonoro permite reproducir ritmos, por ejemplo, al chocar las manos obtenemos las palmas, si golpeamos con cierta fuerza cualquier otra parte otra del cuerpo con las mismas, él va a producir sonido, sobre los muslos, chasquear los dedos, en el pecho. En estos talleres se utilizará solo las palmas en los muslos y golpeando los pies contra el suelo, de este modo al sentir cada ritmo es mucho más fácil pasar a hacerlo en el instrumento.

Ahora bien, simulando tocar un instrumento de percusión tradicional, el cuerpo puede sentir y percibir que está haciendo un ritmo, al tocar el bombo, o un redoblante con el golpeador se utiliza las manos; se debe utilizarla posición más utilizada y adecuada, se puede hacer primero con el agarre actual. “La clave de la educación no es la enseñanza; hoy se da un retorno al aprendizaje, un retorno a generar aprendizajes en los procesos comunicativos y, esto supone asumir el “deseo de conocer” que caracteriza al hombre y que no se limita a lo racional, sino que involucra el sentir, en tanto que todo conocimiento pasa por el cuerpo y sus construcciones simbólicas”. (Castro Caballero, A. (1995) Pág. 9-10).

Este trabajo de investigación pretende dar unas estrategias que ayuden al docente a ver y trabajar la enseñanza de los instrumentos de percusión tradicional de una forma alternativa y/o complementaria a lo que tradicionalmente proponen los métodos establecidos y con las cuales se puede trabajar al iniciar en el instrumento. El permitir sentir el ritmo en el cuerpo y luego plasmarlo en la batería, da la posibilidad de crear y experimentar nuevos ritmos, elemento importante como es la improvisación. “La improvisación debe desarrollarse paralelamente con la interpretación, la audición y el análisis, porque sintetiza todas estas áreas. Su práctica, que puede empezar desde las primeras etapas, favorece la exploración y el descubrimiento de hacer música y da la satisfacción de manipular los elementos musicales sin la restricción de la página escrita”. (Ortega, J. (2009) Pág. 20). La improvisación permite crear, descubrir y proponer nuevos o diferentes ritmos, lo cual permite un desarrollo de la creatividad y destreza en los niños.

En conclusión, cuando el niño se apropia de sus movimientos y hace con ellos su diario vivir, puede decirse que empieza a tener una conciencia corporal y una conciencia rítmica.

### **3.5.1 Método Dalcroze, un énfasis del movimiento**

El elemento principal; educación musical a través del movimiento y el ritmo, el ritmo el movimiento y la danza, son elementos principales del método creado por Dalcroze y que denominó "Rítmica o Gimnasia Rítmica". **Reconcilia la mente y el cuerpo**, ya que considera al cuerpo como intermediario entre el sonido, nuestro pensamiento y nuestro sentimiento. Por medio del ritmo se favorece la armonización de los movimientos físicos y la capacidad de adaptación.

El método Dalcroze involucra enseñar conceptos musicales a través del movimiento, Dalcroze creía en el desarrollo de un sistema educativo capaz de crear las siguientes destrezas musicales en los estudiantes:

- Regularizar las reacciones nerviosas
- Desarrollar sus reflejos
- Establecer automatismos temporales
- Lucha contra las inhibiciones
- Afinar su sensibilidad
- Reforzar sus dinamismos
- Establecer claridad en las armonías nerviosas y las conexiones nerviosas cerebrales

### **3.5.2 La marcha**

Es de gran importancia resaltar este aspecto que conjuga movimientos de las piernas con el pulso y acento de cada rítmica, este evento de las bandas de marcha y como su nombre lo indica trae una de las diferencias más notorias de las bandas marciales con otros grupos de música que a su vez agrega un punto de dificultad en la combinación de la música, el ritmo y el movimiento. De ahí la importancia de una sensibilización corporal frente al ambiente que nos rodea pues, aunque en una vista sencilla pareciera que dichos movimientos no tuvieran que ver nada con la expresión dancística del cuerpo realmente y solo a partir de una conciencia de espacio y movimiento ligados a un drástico sentido sensorial de nuestro sistema muscular y nervioso lograríamos esa conjugación armoniosa de la que hablamos iniciando estas líneas.

Definiendo la marcha como el movimiento alternado de los pies hacia adelante esencialmente, aunque también hacia atrás si se quiere, con una sincronía de espacio y tiempo, estamos diciendo también que el pulso y el acento son ingredientes inmersos en su descripción, por ende, la rítmica, la música y las músicas.

### 3.6 UN RASGO DE INFLUENCIA CULTURAL; ALGUNAS MÚSICAS DE TRADICIÓN AFROCARIBEÑA

La historia de las relaciones de las músicas caribeñas con las músicas del continente africano es un ejemplo paradigmático. Si bien es cierto que la mayoría de las tradiciones musicales tanto folklóricas como populares del Caribe se han nutrido de influencias africanas, también es cierto que múltiples géneros musicales caribeños han influido de manera decisiva, desde al menos el final del siglo XVIII hasta el presente, en la creación de géneros y estilos musicales en el mismo continente africano. Para entender esa historia hay que comenzar recordando que ya desde antes de la trata de esclavos africanos hacia el “nuevo mundo” había presencia demográfica y cultural de afrodescendientes en Europa. Pero, más importante aún, durante el período de la trata de esclavos no hubo solamente un movimiento demográfico unidireccional desde África al “nuevo mundo” ni tampoco todos los descendientes de africanos que vinieron a éste lo hicieron esclavizados. Además de los más de diez millones de esclavizados africanos traídos a las Américas entre los siglos XVI y XIX, también llegaron muchos africanos libres y, además, durante todo ese tiempo hubo, y continúan habiendo hasta el presente, movimientos migratorios constantes de ida y de vuelta alrededor de toda la diáspora africana. La historia de los estilos y géneros musicales alrededor de la diáspora africana, incluyendo de manera prominente los géneros y estilos de música afrocaribeña, es realmente una historia de múltiples diálogos e intercambios culturales entre comunidades de afrodescendientes alrededor del mundo incluyendo diálogos entre los mismos habitantes del continente africano. Antes de la invención de los discos y de la radio, esas comunicaciones e influencias mutuas entre afrodescendientes se daban principalmente por el contacto directo entre viajeros. En ese contexto los descendientes de africanos que trabajaban como marineros tuvieron papeles protagonistas. En primer lugar, conviene mencionar que una gran cantidad de africanos libres y afrodescendientes esclavizados y liberados trabajaron como navegantes en embarcaciones europeas y fueron protagonistas en el trasiego de ideas musicales entre el Caribe y toda la costa de África occidental y central desde la desembocadura del río Senegal hasta la actual Angola. El historiador W. Jeffrey Bolster escribió un estupendo libro que aborda parte de la fascinante historia de los marineros afrodescendientes. *Bilby, Kenneth M., “The Caribbean as a Musical Region”, en Mintz, Sidney W. & Price, Sally (Eds.), Caribbean Contours, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1985, pp. 181-218.*

Por otro lado, tanto W. Jeffrey Bolster, en la obra citada, como el músico y musicólogo John Collins de Ghana han argumentado convincentemente que los procesos de adaptación cultural a través de los cuales los “africanos” se transformaron en



“afroamericanos” y “afrocaribeños” y que han sido llamados “creolización”, “sincretismo” o “transculturación” por diversos autores, comenzaron no en las costas de las Américas y del Caribe, sino que comenzaron en las costas de África y abordo de los barcos que conectaban ambas regiones. Fue también a bordo de barcos que muchos afrodescendientes transportaron las ideas que contribuyeron a crear y a diseminar una cultura afrodiaspórica que además de ayudar a forjar las culturas afrodescendientes alrededor del mundo también transformaron y continúan transformando hasta la actualidad las culturas en el mismo continente africano. Una de las manifestaciones más evidentes, aunque ciertamente no la única, de esos procesos de comunicación e intercambios multilaterales reseñados hasta aquí, y otros que no he reseñado por falta de espacio, es la fertilización de nuevas formas y estilos de música que se desarrollaron en diálogos constantes entre comunidades de afro descendientes del Caribe, centro y sur América, la región nordeste de Brasil, el sur y el sureste de los Estados Unidos de América (EEUU) y diversas comunidades del continente africano. Por otro lado, está el análisis de las influencias del son, de la salsa y del bolero en varias tradiciones de música popular del continente africano. Esas influencias, y muchas otras, que ocurrieron durante el siglo XX, han sido cruciales, pero están lejos de ser las primeras y mucho menos las únicas influencias musicales caribeñas en el continente africano. Como mencioné más arriba, la primera instancia documentada de un género de música caribeña influyendo y creando nuevas prácticas musicales en África la protagonizaron los cimarrones de Jamaica que fueron deportados a Sierra Leona a comienzos del siglo XIX como consecuencia de la segunda guerra de los cimarrones que provocó el gobierno británico a partir de julio de 1795 y que tuvo una duración de ocho meses. Específicamente, el 1ro de octubre de 1800 desembarcaron en Sierra Leona aproximadamente 600 cimarrones de Jamaica. Éstos habían sido deportados primero a Nueva Escocia, Canadá, en 1796 y luego, a petición de los mismos cimarrones, fueron trasladados a Freetown. Llevaron consigo el conocimiento de cómo fabricar un tambor de marco cuadrado (“squared frame drum”) llamado gumbé y los ritmos asociados al mismo que los cimarrones habían desarrollado en Jamaica. En Sierra Leona el tambor gumbé y sus ritmos sirvieron de base para la creación de un nuevo género de música que eventualmente comenzó a identificarse con el mismo nombre del tambor. De esa manera, a través del gumbé, y de otras prácticas culturales que no estoy reseñando aquí, los cimarrones jamaíquinos y su música se integraron e hicieron aportes significativos a la cultura creole que para esos años estaba desarrollándose en Sierra Leona y que con el tiempo comenzó a llamarse krio. Para entender por qué el gumbé, como práctica musical y cultural de los cimarrones jamaíquinos deportados a Freetown, tuvo un impacto tan inmediato y abarcador en Sierra Leona es bueno recordar brevemente cómo fue que surgió la ciudad de Freetown y la nación que vino a llamarse Sierra Leona.

Las influencias caribeñas y de otras músicas afrodescendientes en el continente africano continuaron y hasta podemos decir que se incrementaron durante el siglo XX. Algunos ejemplos son el ragtime, el jazz, el son, el merengue, el beguine y más tarde el soul, el

funk, el reggae, la salsa, el bolero y el hip hop, entre muchos otros. Es interesante constatar cómo consecuentemente muchos músicos del continente africano han utilizado géneros musicales caribeños (o afrodescendientes de otros lugares de las Américas) para promover identidades nacionales o panafricanas que trascienden identidades étnicas particulares. Algunos ejemplos paradigmáticos, aunque no únicos, son el calypso “Freedom, Freedom” que el sierraleonés Ali Ganda, junto a su Carnival Star Orchestra, publicó para celebrar la independencia de Sierra Leona en 1961 y también la extraordinaria canción en tiempo de chachachá titulada “Indépendance Cha Cha” que el congoleño Joseph Kabasele (alias “Gran Kallé”) publicó en 1960, junto a su banda African Jazz, para celebrar la independencia del antiguo Congo Belga, hoy República Democrática del Congo. Algunos de esos géneros y estilos musicales desarrollados en África durante el siglo XX y que recibieron influencias caribeñas importantes han vuelto a influir en algunos estilos y géneros de música caribeña. Hasta donde he podido constatar con certeza, la primera orquesta de África que se estableció por unos años en el Caribe y que además de recibir influencias caribeñas también dejó su marca en las músicas de las Antillas fue la Ry-Co Jazz de la actual República Democrática del Congo. La Ry-Co Jazz la organizó en 1958 Henri Bowane quien fue uno de los pioneros de la rumba congoleña. Entre 1958 y fines de 1959 esa banda, originalmente con seis miembros, estuvo de gira por las colonias francesas Oubangui-Chari (que desde 1958 se llama República Centroafricana), Chad y Camerún. En 1960 la Ry-Co Jazz se separó de Henry Bowane y con cuatro músicos se estableció en Dakar, Senegal. Desde allí hizo giras por Sierra Leona, Guinea Conakry, Liberia y Costa de Marfil. Eventualmente, en 1964, tres de los músicos de la RyCo Jazz emigraron a París: el cantante Freddy Nkounkou alias Freddy Mars, el guitarrista Jerry Malikani y el percusionista Casimir “Casino” Mbilia. En 1966 se les unió en Francia el virtuoso saxofonista y clarinetista del Congo-Brazzaville Jean Serge Essous y la Ry-Co Jazz cobró nueva vida, ahora fuera de África. Lo interesante para nosotros es que en 1967 este grupo llegó a la isla de Martinica y allí se quedó por casi cinco años trayendo de vuelta al Caribe la rumba congoleña que había surgido como una combinación de influencias caribeñas con música congoleña. Desde Martinica la Ry-Co Jazz visitó otras islas, incluyendo a Puerto Rico, y también a Venezuela y a Guyana. Durante su estadía en el Caribe esta banda no se limitó a tocar la rumba congoleña, también interpretó y grabó plena, merengue, reggae, mambo, calypso, pachanga, chachachá, biguine y compas. Es interesante que en su canción Aux Antilles, grabada en 1966, la Ry-Co Jazz presentó una manera de tocar el compás haitiano que en cierta medida anticipaba el estilo de tocar de la banda haitiana Tabou Combo que la fundaron en 1967. Es probable que la Ry-Co Jazz haya tenido alguna influencia en la banda haitiana, aunque eso no lo he podido verificar. Lo que sí se puede decir con certeza es que el tecladista de Guadalupe Jean Claude Naimro, miembro fundador de Kassav, trabajó con la Ry-Co Jazz y la cita como una de las influencias originarias del zouk. El cantante de la Ry-Co Jazz Freddy Nkounkou dijo en una entrevista que:

"Para los antillanos, nuestra música fue un descubrimiento, así que empezamos a repasar nuestros ritmos ahí. Lo mismo para nosotros, aprendimos muchas cosas "

Lo que ilustra una vez más la conversación constante que ha existido y continúa existiendo entre África y el Caribe. El mismo Jean Claude Naimro trabajó posteriormente en París con músicos cameruneses como Manu Dibango y Toto Guillaume. Otro miembro fundador de Kassav fue el guitarrista Jacob Desvarieux, que pasó parte de su niñez en Senegal y que ha colaborado con varios grupos africanos trabajando desde París. También el percusionista de Kassav, Claude "Colo" Vamur, estando en París se reencontró con los miembros de Ry-Co Jazz a quienes había conocido en Guadalupe y se unió a la banda congoleña. En una de las presentaciones conoció al camerunés Manu Dibango y éste lo contrató para que participara en la grabación de la famosa canción Soul Makossa. Dos canciones de la tradición del makossa de Camerún que tuvieron una amplia difusión en el Caribe francófono y que también influyeron en el zouk fueron Ami interpretada por la cantante Bebe Manga y African Typic Collection de Sam Fan Thomas. El makossa y la rumba congoleña influyeron en el zouk y luego éste influyó en el makassi que es un estilo musical de Camerún, que fusiona el makossa con música caribeña, cuyo máximo exponente ha sido justamente el mismo Sam Fan Thomas.

Hay otros ejemplos de influencias recientes de música popular de África en el Caribe como los merengues desarrollados por Juan Luis Guerra que se valen de la variante de la rumba congoleña llamada soukous. Sin embargo, el ejemplo más notable de influencias de diversos géneros de música popular africana contemporánea en el Caribe es la llamada champeta criolla colombiana. La historia de la champeta comenzó en la década del sesenta cuando a Cartagena de Indias, a Barranquilla y a otros lugares de la costa caribeña de Colombia comenzaron a llegar discos de música africana contemporánea y de música de islas caribeñas no hispanoparlantes traídos al comienzo por marinos y luego por comerciantes y especialmente por promotores musicales colombianos. Eso permitió que en ciudades del litoral caribeño colombiano comenzaran a escucharse discos de highlife de Ghana y de Nigeria, de rumba congoleña especialmente en su vertiente conocida como soukous y eventualmente discos de afrobeat de Nigeria a la Fela, de mbaqanga de Sudáfrica a la Mahlathini y las Mahotella Queens, de bikutsi y de makosa de Camerún y de funaná de Cabo Verde, entre muchos otros. En ese contexto también circulaban discos de kompas haitiano a la Coupé Cloué y de otros géneros musicales del Caribe no hispanoparlante como calypso, cadence, soca y zouk. Estos discos se escuchaban y todavía se escuchan gracias principalmente a los llamados picós que son enormes equipos de sonido que amenizan bailes en los guetos y en los barrios populares de la costa caribeña colombiana. Toda esa música comenzó a llamarse genéricamente primero "música africana" y luego champeta africana.

Ya para los años ochenta varios músicos y conjuntos musicales afrocolombianos comenzaron a crear su propia música combinando los géneros musicales que le llegaban

del resto del Caribe y de África (que ya tenía muchos elementos caribeños) con música afrocolombiana. Así surgió la champeta criolla también conocida como terapia criolla. La investigadora D. Pacini nos llama la atención sobre cómo la champeta precedió por casi una década al surgimiento del world beat y de la world music en las metrópolis imperialistas del norte y cómo esa circulación de música africana en Cartagena y en otros lugares aledaños de Colombia alentó la reafirmación pública de las identidades afrocaribeñas y africanas entre la población del litoral caribeño colombiano. Al momento de escribir este artículo la champeta colombiana tiene una gran vitalidad y se ha ganado una gran popularidad tanto en otros lugares de Colombia como del resto del mundo. De esa manera podemos ver como los circuitos de intercambios culturales entre el Caribe y el continente africano siguen vivos y continúan produciendo nuevos géneros y estilos musicales como lo han venido haciendo por siglos.

### **3.6.1 Pequeña reseña histórica de la cumbia**

Colombia es un hermoso país de América del Sur, limita con el Océano Pacífico por un lado y la selva amazónica por el otro. Su rica cultura tiene matices de la lengua italiana, las influencias españolas, americanas y africanas. En la costa caribeña de Colombia se originó la cumbia como una forma de música. Poco a poco, una forma graciosa de danza evolucionó en torno a esta música y llegó a ser conocida como el baile de cumbia. Hoy en día, la cumbia es el baile nacional de Colombia. El baile de la cumbia fue originado cerca del siglo 17 como una danza de cortejo. Todo comenzó con los esclavos africanos que fueron traídos por los españoles a la costa del Caribe. Esta gente hizo de las oportunidades ocasionales algo para celebrar y fue en estos días en que se podía ver a todas las personas bailando al ritmo de los tambores, claves y otros instrumentos de percusión. Esta influencia africana muy arraigada en la cumbia existe aún hoy en día. La palabra “Cumbia” se origina en el nombre de una danza de Guinea. El baile de la cumbia se originó como una danza de cortejo, donde hombres jóvenes, en su mayoría disfrutaban de dicho baile siempre vestidos de blanco, mientras que las mujeres usaban largas faldas y elegantes capas. Los hombres suelen usar sombreros como parte principal del vestuario para bailar cumbia.

En la actualidad, es común encontrar que muchas personas del mundo entero suelen descargar canciones de cumbia ya que artistas como “Totó, la Momposina”, han hecho que las canciones de cumbia sean escuchadas hoy en día en todo el mundo. Aunque las canciones de cumbia fueron originalmente un ritmo de los africanos traídos como esclavos procedentes de países africanos que llegaron hasta las costas de Colombia durante la colonización española, con el tiempo se fueron influenciando por otras formas de música, ya que los nativos de África relacionaron la cumbia con la música

de algunos de los grupos étnicos locales, tales como los Kogui y los Kunas y los amerindios.

Las canciones de cumbia han recorrido un largo camino desde los días de su origen a los tiempos modernos. Esta forma de baile que inicialmente comenzó como una danza de cortejo, en la actualidad es un estilo de música que representa gran parte de la historia y la cultura colombiana, y que ha resistido al tiempo a pesar de la llegada de géneros musicales muy distintos y modernos.

La cumbia colombiana sigue siendo uno de los géneros preferidos en todo el mundo cuando se buscan canciones mp3 gratis, ya que muchos artistas colombianos han logrado hacer de este tipo de música algo para exportar y para presentar un poco de la cultura de Colombia en el exterior.

## **4 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**

### **4.1 MODELO METODOLÓGICO**

El desarrollo y el análisis de este proyecto están basados en el modelo de tipo cualitativo-descriptivo, porque describe y muestra los pasos que se tuvieron en cuenta; las capacidades iniciales, los avances y los resultados finales de cada integrante alcanzados durante el proceso de enseñanza en los talleres en tres momentos: Acercamiento, Desarrollo y Consolidación, que son las etapas en que se desarrolló la propuesta, además permite analizar, reflexionar y destacar las diferentes situaciones y casos en particular de cada niño durante el quehacer cotidiano de las clases. Según Hugo Cerda, la investigación es cualitativa, porque la “cualidad” se revela a través de las propiedades que son características que individualizan al objeto, mientras la cualidad es la determinación fundamental del objeto, además dentro de las características de este tipo de investigación; utiliza criterios de credibilidad, transferibilidad y confiabilidad en los resultados, la interpretación de los resultados no se expresa por estadísticas, utiliza la observación para la recolección de datos y centra el análisis en la descripción de los objetos. Por lo tanto, se tendrán en cuenta las capacidades, que son cualidades que hacen único y diferente a cada niño. (Cerda H, 1993).

Por su parte, Yuni y Urbano (2005) refieren que la Investigación acción se enmarca en un modelo de investigación de mayor compromiso con los cambios sociales, por cuanto se fundamenta en una posición respecto al valor intrínseco que posee el conocimiento

de la propia práctica y de las maneras personales de interpretar la realidad para que los propios actores puedan comprometerse en procesos de cambio personal y organizacional. (pag. 138-139)

Los procedimientos: Se debe tener en cuenta que la investigación acción en este caso aplicada a la educación no es lo que habitualmente hace un profesor cuando reflexiona sobre lo que acontece en su trabajo; entonces la investigación en este trabajo muestra su evidencia en el resultado de los 9 talleres arrojando el resultado.

## **4.2 CATEGORIAS DE ANALISIS**

### **4.2.1 Ejes principales**

#### **- Elementos Vocales-Usos Del Ritmo Lenguaje**

Con relación a las palabras y frases utilizadas como estrategia en el aprendizaje puede decirse que todos los integrantes participaron tanto en la búsqueda, selección y utilización de ellas, aplicando la interpretación correspondiente siguiendo los procesos propuestos durante 6 etapas.

#### **- Conciencia Corporal**

La conciencia corporal fue un proceso que se desarrolló poco a poco en cada integrante, esto debido a los esquemas corporales que traían de su entorno. Puede decirse que un niño de 9 años tiene desarrollada mejor su motricidad que uno de 6 años, pero en ocasiones se presenta lo contrario, por ejemplo: Samuel de 15 años tiene movimientos muy rígidos, su cuerpo es tenso y le cuesta la discriminación corporal, además en la primera etapa no lograba mantener el equilibrio de su cuerpo al tocar simultáneamente con un brazo y marchar con la pierna de la misma lateralidad, mientras Brian de 11 años no tenía dificultad en cuanto a esta condición.

Mediante su cuerpo los niños pudieron descubrir y percibir las ventajas y dificultades de éste, en su aprendizaje.

#### **- Elementos Visuales**

En la primera etapa los elementos visuales no fueron entendidos por todos y esto generó dificultades para el estudio en casa, lo cual hizo que se diseñaran otras estrategias en cuanto a la prelectura a partir de las palabras, ubicación de la digitación en cada lugar de las mismas (En cada sílaba). Otro componente visual fue el ejercicio de **imitación y espejo** en ocasiones según el proceso se utilizaba una sola o las dos. Cuando se hacían ambos el profesor debe ubicarse frente al estudiante haciéndole entender que es un espejo, es decir que el profesor debe tocar y marchar con las extremidades contrarias para que el estudiante así lo perciba.

Otra estrategia que identificó a los integrantes fue la utilización de medios de comunicación como las TIC herramientas que pudo ser utilizadas de forma consecuente y productiva.

- **Percepción auditiva.**

Como lo manifiesta el músico teórico Martenot, una canción o tema musical que un niño o en este caso estudiante vaya a interpretar por primera vez, debe ser escuchada en su totalidad, estableciendo una comunicación y comprensión acentuada de los patrones rítmicos, melódicos y porque no armónicos del niño con la canción. Por otra parte, entra en juego el hecho de la expresión de emociones y sentimientos de la letra conjugada con la música, es decir del cumplimiento del rol de la música como lenguaje transmisor, Acoto que este hecho agudiza el aprendizaje en los niños.

Como interprete soy tendiente a pensar que la música como expresión de sonido en su esencia debe ser vivenciada palpada y disfrutada u odiada a partir de los elementos de comprensión sensorial, todos nuestros sentidos puestos en la expresión de un acto. Luego en segunda instancia, se acercó al estudiante a la una comprensión del ritmo primero a partir de la palabra solo escuchando al profesor y luego en su ejecución en el instrumento desde luego con sus componentes de digitación y técnica.

## 4.3 FUENTES DE INVESTIGACIÓN

### 4.3.1 Primarias

- Taller 1 de observación inicial Cuadro 1. Que pretendió diagnosticar tres aspectos; respuesta motora del cuerpo, comprensión del pulso y acento a partir del ritmo lenguaje, y por último la coordinación de marcha y palabra.
- Taller 2 que expone los instrumentos de percusión tradicional; cajas, granaderas, bombos, timbas y platillos sus características de construcción y sonoras, su funcionalidad dentro de un concepto de altura y por último portabilidad. Dentro de este taller también se habla de la técnica de agarre de las baquetas y golpeadores y para platillos de las correas.
- Taller 3 Cuadro 3 para la ubicación de los integrantes en el que pudiera ser su instrumento, este taller se lleva a cabo en dos fases la primera de sensibilización, y la segunda de entrega del instrumento
- Taller 4 en dos fases en el que se hace una explicación detallada de lo que significa el ritmo de las palabras comprendido a partir del pulso y del acento, y en segunda instancia se realizan ejercicios de sensibilización corporal aplicados a la marcha
- Taller 5 Cuadro 3 claridades de lateralidad, definición de digitación ejercicio didáctico por espejo y primer acercamiento al instrumento en un proceso de 5 fases (**desarrollo metodológico**). Primera fase: de disposición auditiva hacia la rítmica que se va a interpretar. Segunda fase: de pronunciación de las palabras o frases que vamos a utilizar para la ejecución del ritmo. Tercera fase: de pronunciación de las palabras identificación del pulso y el acento y marcha simultánea en donde corresponde. Cuarta fase: de discriminación de los golpes según la digitación. Quinta fase: de pronunciación, marcha y digitación simultánea.
- Taller 6 que es la sincopa y el contratiempo
- Taller 7 primer ritmo; cumbia. Aplicación de las fases del desarrollo metodológico.
- Taller 8 segundos ritmo; merengue. Aplicación de las fases del desarrollo metodológico.
- Taller 9 tercer ritmo; la salsa. Aplicación de las fases del desarrollo metodológico.



### 4.3.1.1 Desarrollo de los talleres

#### 4.3.1.1.1 Taller 1.

Objetivo central

- Hacer un reconocimiento parcial de las aptitudes en las integrantes descritas en los ítems del cuadro 1.

Objetivos específicos

- Conocer las actitudes de los integrantes frente a lo que pudiera ser el proceso
- Crear un ambiente propicio para la socialización

Cuadro 1 apreciación en una escala de 1 a 10

Integrante	Comprensión de pulso y acento	Coordinación de marcha y palabra
------------	-------------------------------	----------------------------------

#### 4.3.1.1.2 Taller 2: Me acerco al sueño

Objetivo general

Generar un acercamiento a los instrumentos a través del desglosamiento de sus características sonoras y de construcción explicando a su vez la técnica de su ejecución.

Objetivos específicos

- Motivar a los integrantes a partir de un ejemplo de la interpretación de los instrumentos
- Utilizar referencias sonoras que ayuden a identificar una categoría de altura
- Explicar la importancia de la caracterización de las diferentes alturas en un contexto sonoro de mezcla
- Ejemplificar las correctas técnicas de agarre y ejecución del instrumento y sus accesorios, explicando sus por qué.

Cuadro 2 apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Instrumento</b>	<b>Características sonoras</b>	<b>Características de construcción.</b>	<b>Técnica de agarre de los golpeadores</b>
--------------------	--------------------------------	---	---

#### 4.3.1.1.3 Taller 3: Prosigo la meta

Objetivo

Asignar a los estudiantes a un instrumento acorde a su capacidad de fuerza y de interpretación.

Cuadro 3: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Respuesta motora del cuerpo</b>	<b>Comprensión de pulso y acento</b>	<b>Coordinación de marcha y palabra</b>	<b>Instrumento asignado</b>
-------------------	------------------------------------	--------------------------------------	---	-----------------------------

#### 4.3.1.1.4 Taller 4: El ritmo de las palabras y el ritmo de mi instrumento

Objetivo General

- Comprender el concepto y aplicación del pulso y el acento a partir de palabras que utilizamos en nuestro diario vivir como los nombres, instrumentos, oficios entre otros.

Objetivos específicos

- Realizar una “composición rítmica” uniendo varias de las palabras utilizadas en el taller
- Marchar al tiempo del pulso y acento de las palabras

Cuadro 4: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Palabra de reconocimiento “nombre”</b>	<b>Palabra de reconocimiento “instrumento”</b>	<b>Coordinación de marcha y palabra</b>
-------------------	---	--	---

#### 4.3.1.1.5 Taller 5: Mi primer acercamiento al ritmo

##### Objetivo General

- Validar la asignación del instrumento mediante la ejecución de los primeros ejercicios rítmicos

##### Objetivos Específicos

- Implementar el concepto de lateralidad en la ejecución de los ritmos, "digitación"
- Demostrar a los integrantes su capacidad y por medio de ello motivarlos a escalar en su desarrollo

##### Cuadro 5: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Primer ejercicio: Nombre mano derecha</b>	<b>Segundo ejercicio: Instrumento mano izquierda</b>	<b>Tercer ejercicio: Mano izquierda- mano derecha</b>
-------------------	--	--	---

#### 4.3.1.1.6 Taller 6: Nuestra música

##### Objetivo General:

- Hacer un acercamiento a las músicas afrocaribeñas específicamente Cumbia, Merengue y Salsa, a partir de la comprensión del concepto de síncopa y contratiempo utilizando como medio didáctico el ritmo lenguaje.

##### Objetivos específicos:

- Utilizar las palabras más convenientes utilizadas en el taller 5 para la explicación de los ritmos
- Escuchar temas musicales que contengan los ritmos a tratar

##### Cuadro 6: apreciación en una escala de 1 a 10

#### 4.3.1.1.7 Taller 7: La Cumbia

<b>Integrante</b>	<b>Trabajo con frase 1: Oscar Rivillas quiere Timba.</b>	<b>Trabajo con frase 2: Con Alarcón un dos tres la canción</b>	<b>Trabajo con frase 3: El bastón, de Julieth</b>
-------------------	--	--	---

##### Objetivo General

- Comprender la caracterización sonora del ritmo y aplicarlo al instrumento

##### Objetivos específicos

- Utilizar el ritmo-lenguaje relacionándolo con el concepto sonoro del tema
- Implementar la marcha en la ejecución del ritmo
- Utilizar varias superficies del instrumento para generar memoria del cuerpo
- Intercambiar la digitación con el fin de reforzar las bases de comprensión y ejecución del concepto rítmico.

##### Cuadro 7: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Frase para este instrumento</b>	<b>Comprensión de pulso y acento</b>	<b>Coordinación de marcha y frase o palabra</b>	<b>Digitación</b>
-------------------	------------------------------------	--------------------------------------	---	-------------------

#### 4.3.1.1.8 Taller 8: El Merengue

##### Objetivo General

- Comprender la caracterización sonora del ritmo y aplicarlo al instrumento

##### Objetivos específicos

- Utilizar el ritmo-lenguaje relacionándolo con el concepto sonoro del tema
- Implementar la marcha en la ejecución del ritmo
- Utilizar varias superficies del instrumento para generar memoria del cuerpo
- Intercambiar la digitación con el fin de reforzar las bases de comprensión y ejecución del concepto rítmico.

##### Cuadro 8: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Frase para este instrumento</b>	<b>Comprensión de pulso y acento</b>	<b>Coordinación de marcha y</b>	<b>Digitación</b>
-------------------	------------------------------------	--------------------------------------	---------------------------------	-------------------

			frase palabra	o	
--	--	--	------------------	---	--

#### 4.3.1.1.9 Taller 9: La Salsa

##### Objetivo General

- Comprender la caracterización sonora del ritmo y aplicarlo al instrumento

##### Objetivos específicos

- Utilizar el ritmo-lenguaje relacionándolo con el concepto sonoro del tema
- Implementar la marcha en la ejecución del ritmo
- Utilizar varias superficies del instrumento para generar memoria del cuerpo
- Intercambiar la digitación con el fin de reforzar las bases de comprensión y ejecución del concepto rítmico.

#### Cuadro 9: apreciación en una escala de 1 a 10

Integrante	Frase para este instrumento	Comprensión de pulso y acento	Coordinación de marcha y frase o palabra	Digitación
------------	-----------------------------	-------------------------------	--	------------

## 5 IMPLEMENTACIÓN DE LA PROPUESTA

### 5.1.2 Taller 1.

#### Objetivo central

- Hacer un reconocimiento parcial de las aptitudes en las integrantes descritas en los ítems del cuadro 1.

#### Objetivos específicos

- Conocer las actitudes de los integrantes frente a lo que pudiera ser el proceso
- Crear un ambiente propicio para la socialización
- Impactar a los aspirantes con una clase dinámica y diferente

Cuadro 1 apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>		<b>Comprensión de pulso y acento</b>	<b>Coordinación de marcha y palabra</b>
Oscar Rivillas	6	8	6
Bryan Alarcón	4	6	3
Bryan Camilo Sánchez	3	5	2
Carlos Galindo	4	6	3
Duver Norato Peña	4	5	4
Ferney Ávila	5	5	6
Gersón Andrey Peña	4	6	5
María Paula Pinzón	8	9	7
Andrés Saavedra	6	6	6
Willington Andrés Muñoz	7	5	4
Julieth Hernández	6	6	8
Natalia Navarrete	3	5	5
Sara Jula	3	6	4

### **5.1.3 Taller 2 Me acerco al sueño**

#### **Objetivo**

Generar un acercamiento a los instrumentos a través del desglosamiento de sus características sonoras y de construcción explicando a su vez la técnica de su ejecución.

## Objetivos específicos

- Preparar una clase impactante a partir de la interpretación de los instrumentos
- Mostrar referencias sonoras que ayuden a identificar una categoría de altura

Instrumento	Características sonoras	Características de construcción.	Técnica de agarre de los golpeadores
Bombo	Frecuencia baja de un sonido prominente y bajo en su estado natural pero sujeto a modificaciones sonoras	Vaso regular en madera con parches en ambos extremos de doble afinación o afinación directa, cargador de correa o arnés, golpeador en mango de madera o metálico y cabeza de choque en fieltro	Los golpeadores deben agarrarse sin tensionar los dedos pero si debe ser firme o mejor seguro su agarre de la misma forma que se agarra una baqueta
Redoblante	Sonido de frecuencia media brillante, brillo causado por el entorchado, elemento que omite el sonido de un tambor puro causando un efecto resonante	Vaso de madera de 15 a 25 cms de alto con un entorchado de más de 10 pliegues afinación doble y tensor para entorchado parche superior y parche inferior sensible	En la actualidad existen cargadores en arnés que ubican al redoblante de forma horizontal o el cargue tradicional con correa que ubica al instrumento en un extremo inclinado hacia el frente
Granadera	Sonido de frecuencia media brillante pero profunda con las mismas características de las cajas	Vaso de madera de 35 a 70 cms de alto con parche superior e inferior sensible entorchado de 20 a 30 pliegues con tensor gradual.	En la actualidad existen cargadores en arnés que ubican al redoblante de forma

			horizontal o el cargue tradicional con correa que ubica al instrumento en un extremo inclinado hacia el frente el agarre de las baquetas debe ser el mismo agarre técnico que se usa para tocar batería
Platillos	Sonido con un brillo prominente claro u oscuro	Hechos en aleación de metales rojos de 15 a 35 cms de diámetro con correas de agarre hechas en cuero	Este instrumento es de choque entre si
Timbas marinas	Sonido bajo muy parecido al del bombo pero que por su construcción detiene la resonancia dándole un color más oscuro	Vaso de 35 a 50 cms de alto y 12 a 18 pulgadas su característica principal en la tapa inferior metálica que causa un efecto sonoro característico	El cargue de este instrumento es similar al del redoblante o granadera solo que se ubica en una altura un tanto inferior esto busca que a la hora de ejecutarse ls dinámicas de volumen lleguen más alto de necesitarse



### 5.1.4 Taller 3: Prosigo la meta

#### Objetivo

Asignar a los estudiantes a un instrumento acorde a su capacidad de fuerza y de interpretación.

Integrante	Respuesta motora del cuerpo	Comprensión de pulso y acento	Coordinación de marcha y palabra	Instrumento asignado
Oscar Rivillas	6	8	6	Bombo
Bryan Alarcón	4	6	3	Timba
Bryan Camilo Sánchez	3	5	2	Timba
Carlos Galindo	4	6	3	Redoblante
Dover No rato Peña	4	5	4	Redoblante
Ferney Ávila	5	5	6	Redoblante
Gerson Andrey Peña	4	6	5	Granadera
María Paula Pinzón	8	9	7	Granadera
Andrés Saavedra	6	6	6	Granadera
Willington Andrés Muñoz	7	5	4	Granadera
Julieth Hernández	6	6	8	Platillos
Natalia Navarrete	3	5	5	Platillos
Sara Julia	3	6	4	Platillos

### 5.1.5 Taller 4: El ritmo de las palabras y el ritmo de mi instrumento

#### Objetivo General

- Comprender el concepto y aplicación del pulso y el acento a partir de palabras que utilizamos en nuestro diario vivir como los nombres, instrumentos, oficios entre otros.

#### Objetivos específicos

- Realizar una “composición rítmica” uniendo varias de las palabras utilizadas en el taller
- Marchar al tiempo del pulso y acento de las palabras

Cuadro 4: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Palabra de reconocimiento “nombre”</b>	<b>Palabra de reconocimiento “instrumento”</b>	<b>Coordinación de marcha y palabra</b>
Oscar Rivillas	Rivillas	<b>Timba</b>	<b>9</b>
Bryan Alarcón	Bryan	<b>Batería</b>	<b>7</b>
Bryan Camilo Sánchez	Sánchez	<b>Saxofón</b>	<b>7</b>
Carlos Galindo	<b>Carlos</b>	<b>Bastón</b>	<b>7</b>
Duver Norato Peña	<b>Norato</b>	<b>Granadera</b>	<b>7</b>
Ferney Ávila	<b>Ferney</b>	<b>Tambora</b>	<b>5</b>
Gerson Andrey Peña	<b>Peña</b>	<b>Merenguera</b>	<b>6</b>
María Paula Pinzón	<b>Mariapaula</b>	<b>Bastón</b>	<b>5</b>
Andrés Saavedra	<b>Andrés</b>	<b>Güiro</b>	<b>7</b>
Wilinton Andrés Muñoz	<b>Muñoz</b>	<b>Teclado</b>	<b>8</b>
Julieth Hernández	<b>Julieth</b>	<b>Trompeta</b>	<b>9</b>
Natalia Navarrete	<b>Natalia</b>	<b>Platillos</b>	<b>7</b>
Sara Jula	<b>Sara</b>	<b>Tambor</b>	<b>6</b>

### 5.1.6 Taller 5: Mi primer acercamiento al ritmo

#### Objetivo General

- Validar la asignación del instrumento mediante la ejecución de los primeros ejercicios rítmicos

#### Objetivos Específicos

- Implementar el concepto de lateralidad en la ejecución de los ritmos, “digitación”

- Demostrar a los integrantes su capacidad y por medio de ello motivarlos a escalar en su desarrollo

Cuadro 5: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Primer ejercicio: Nombre mano derecha</b>	<b>Segundo ejercicio: Instrumento mano izquierda</b>	<b>Tercer ejercicio: Mano izquierda- mano derecha</b>
Oscar Rivillas	10	9	8
Bryan Alarcón	10	9	7
Bryan Camilo Sánchez	7	7	7
Carlos Galindo	8	7	6
Duver Norato Peña	8	5	5
Ferney Ávila	7	6	5
Gerson Andrey Peña	8	6	6
María Paula Pinzón	10	10	8
Andrés Saavedra	10	10	8
Wilmington Andrés Muñoz	10	10	8
Julieth Hernández	9	8	6
Natalia Navarrete	9	6	4
Sara Jula	8	6	4

### 5.1.7 Taller 6: Nuestra música

Objetivo General:

- Hacer un acercamiento a las músicas afrocaribeñas específicamente Cumbia, Merengue y Salsa, a partir de la comprensión del concepto de síncopa y contratiempo utilizando como medio didáctico el ritmo lenguaje.

Objetivos específicos:

- Utilizar las palabras más convenientes descritas en el taller 5 para la explicación de los ritmos
- Escuchar temas musicales que contengan los ritmos a tratar

Cuadro 6: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Trabajo con frase 1: Oscar Rivillas quiere Timba.</b>	<b>Trabajo con frase 2: Con Alarcón un dos tres la canción</b>	<b>Trabajo con frase 3: El bastón, de Julieth</b>
Oscar Rivillas	10	9	7
Bryan Alarcón	9	9	7
Bryan Camilo Sánchez	8	10	5
Carlos Galindo	8	7	5
Duver Norato Peña	8	8	4
Ferney Ávila	8	7	4
Gerson Andrey Peña	8	7	4
María Paula Pinzón	10	8	7
Andrés Saavedra	9	7	7
Wilinton Andrés Muñoz	9	7	4
Julieth Hernández	8	6	5
Natalia Navarrete	8	6	4
Sara Jula	8	7	3

### 5.1.8 Taller 7: La Cumbia

#### Objetivo General

- Comprender la caracterización sonora del ritmo y aplicarlo al instrumento

#### Objetivos específicos

- Utilizar el ritmo-lenguaje relacionándolo con el concepto sonoro del tema
- Implementar la marcha en la ejecución del ritmo
- Utilizar varias superficies del instrumento para generar memoria del cuerpo

- Intercambiar la digitación con el fin de reforzar las bases de comprensión y ejecución del concepto rítmico.

Cuadro 7: apreciación en una escala de 1 a 10

<b>Integrante</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Frase para este instrumento</b>	<b>Coordinación de marcha y frase o palabra</b>	<b>Digitación (golpe por sílaba)</b>
Oscar Rivillas	Bombo	<b>Yo, to-co</b>	<b>7</b>	<b>I, D, D</b>
Bryan Alarcón	Timba	<b>Yo, to-co</b>	<b>7</b>	<b>DI, D, I</b>
Bryan Camilo Sánchez	Timba	<b>Yo, to-co</b>	<b>7</b>	<b>DI, D, I</b>
Carlos Galindo	Redoblante	<b>Yo, to-co</b>	<b>6</b>	<b>D, D, I</b>
Duver Norato Peña	Redoblante	<b>Yo, to-co</b>	<b>6</b>	<b>D, D, I</b>
Ferney Ávila	Redoblante	<b>Yo, to-co</b>	<b>4</b>	<b>D, D, I</b>
Gerson Andrey Peña	Granadera	<b>Cho-co-la-te Cho-co-la,</b>	<b>5</b>	<b>Golpes alternos</b>
María Paula Pinzón	Granadera	<b>Cho-co-la-te Cho-co-la,</b>	<b>8</b>	<b>Golpes alternos</b>
Andrés Saavedra	Granadera	<b>Cho-co-la-te Cho-co-la,</b>	<b>7</b>	<b>Golpes alternos</b>
Wilinton Andrés Muñoz	Granadera	<b>Cho-co-la-te Cho-co-la,</b>	<b>8</b>	<b>Golpes alternos</b>
Julieth Hernández	Platillos	<b>Un, dos, tres, cuatro</b>	<b>8</b>	<b>Choque los tres primeros y movimiento al final</b>
Natalia Navarrete	Platillos	<b>Un, dos, tres, cuatro</b>	<b>8</b>	<b>Choque los tres primeros y movimiento al final</b>
Sara Julia	Platillos	<b>Un, dos, tres, cuatro</b>	<b>8</b>	<b>Choque los tres primeros y movimiento al final</b>

### 5.1.9 Taller 8: El Merengue

## Objetivo General

- Comprender la caracterización sonora del ritmo y aplicarlo al instrumento

## Objetivos específicos

- Utilizar el ritmo-lenguaje relacionándolo con el concepto sonoro del tema
- Implementar la marcha en la ejecución del ritmo
- Utilizar varias superficies del instrumento para generar memoria del cuerpo
- Intercambiar la digitación con el fin de reforzar las bases de comprensión y ejecución del concepto rítmico.

Cuadro 8: apreciación en una escala de 1 a 10

Integrante	Instrumento	Frase para este instrumento	Coordinación de marcha y frase o palabra	Digitación (golpe por sílaba)
Oscar Rivillas	Bombo	Un, dos, tres, cuatro	10	Mano derecha
Bryan Alarcón	Timba	Un, dos, tres, Cua	10	D, I, D, DI
Bryan Camilo Sánchez	Timba	Un, dos, tres, Cua	9	D, I, D, DI
Carlos Galindo	Redoblante	Un, dos, tres, cuatro		D, I, D, DI
Dover No rato Peña	Redoblante	Un, dos, tres, cuatro	9	D, I, D, DI
Ferney Ávila	Redoblante	Un, dos ,tres, cuatro	8	D, I, D, DI
Gerson Andrey Peña	Granadera	Va-mos-co-rrien-do-pa-ra-el-par-que	8	Golpes alternos repitiendo la izquierda únicamente en el mos-co
María Paula Pinzón	Granadera	Va-mos-co-rrien-do-pa-ra-el-par-que	9	Golpes alternos repitiendo la izquierda únicamente en el mos-co

Andrés Saavedra	Granadera	Va-mos-co- rrien-do-pa- ra-el-par-que		Golpes alternos repitiendo la izquierda únicamente en el mos-co
Wilinton Andrés Muñoz	Granadera	Va-mos-co- rrien-do-pa- ra-el-par-que	8	Golpes alternos repitiendo la izquierda únicamente en el mos-co
Julieth Hernández	Platillos	Un, dos	7	Silencio y movimiento en el un y choque en el dos
Natalia Navarrete	Platillos	Un, dos	7	Silencio y movimiento en el un y choque en el dos
Sara Jula	Platillos	Un, dos	6	Silencio y movimiento en el un y choque en el dos

### 5.1.10 Taller 9: La Salsa

#### Objetivo General

- Comprender la caracterización sonora del ritmo y aplicarlo al instrumento

#### Objetivos específicos

- Utilizar el ritmo-lenguaje relacionándolo con el concepto sonoro del tema
- Implementar la marcha en la ejecución del ritmo
- Utilizar varias superficies del instrumento para generar memoria del cuerpo
- Intercambiar la digitación con el fin de reforzar las bases de comprensión y ejecución del concepto rítmico.

Cuadro 9: apreciación en una escala de 1 a 10 Clave 2-3

<b>Integrante</b>	<b>Instrumento</b>	<b>Frase para este instrumento</b>	<b>Coordinación de marcha y frase o palabra</b>	<b>Digitación (golpe por sílaba)</b>
Oscar Rivillas	Bombo	Tuu, pa-tu-pa-tuu	6	Tu(mano Izquierda) Pa(mano derecha)
Bryan Alarcón	Timba	Tuu, pa-tu-pa-tuu	6	Tu(mano Izquierda) Pa(mano derecha)
Bryan Camilo Sánchez	Timba	Tuu, pa-tu-pa-tuu	5	Tu(mano Izquierda) Pa(mano derecha)
Carlos Galindo	Redoblante	Tu-pa-pa, un, dos, tres.	5	D,I,DI,DI,DI,DI
Duver Norato Peña	Redoblante	Tu-pa-pa, un, dos, tres	4	D,I,DI,DI,DI,DI
Ferney Ávila	Redoblante	Tu-pa-pa, un, dos, tres	4	D,I,DI,DI,DI,DI
Gerson Andrey Peña	Granadera	So-lo-quie-ro-to-car	6	Golpes alternos repitiendo izquierda en ro-to
María Paula Pinzón	Granadera	So-lo-quie-ro-to-car	7	Golpes alternos repitiendo izquierda en ro-to
Andrés Saavedra	Granadera	So-lo-quie-ro-to-car	6	Golpes alternos repitiendo izquierda en ro-to
Willington Andrés Muñoz	Granadera	So-lo-quie-ro-to-car	5	Golpes alternos repitiendo izquierda en ro-to



Julieth Hernández	Platillos	<b>Un-dos-tres, un, dos</b>	<b>7</b>	<b>Tres primeros choque, dos últimos movimiento</b>
Natalia Navarrete	Platillos	<b>Un-dos-tres, un, dos</b>	<b>7</b>	<b>Tres primeros choque, dos últimos movimiento</b>
Sara Jula	Platillos	<b>Un-dos-tres, un, dos</b>	<b>6</b>	<b>Tres primeros choque, dos últimos movimiento</b>

## **7 RESULTADOS**

### **7.1 Ritmo-lenguaje**

- Los niños lograron la sincronía de la marcha común dirigida hacia el acompañamiento como pulso de los ritmos que se interpretan
- Un aporte al desarrollo motriz de los niños fue significativo
- La ruta palabra, pulso, acento, marcha, digitación y digitación-marcha, es una de las rutas mas rápidas para cumplir con el objetivo.

### **7.2 Marcha**

- Aunque el integrante tenga problemas de lateralidad, no quiere decir que tenga problemas con la comprensión del pulso, sin embargo
- Aunque la marcha vaya al tiempo de los acentos en el caso de no síncopa, el integrante debe enfocar el ritmo a la interpretación correcta del concepto.
- Como resultado el proceso didáctico de trabajo con el ritmo-lenguaje arrojó una ejecución precisa de la interpretación de los ritmos.

### **7.3 Ensamble**

- Se logra la vinculación de los instrumentos de percusión con el resto del grupo ofreciendo un contexto rítmico acorde a la originalidad del tema

## 8 CONCLUSIONES

Al encontrar tantos integrantes que, aunque sostenían cualidades musicales experimentales muy básicas pudieran lograr a partir de otras herramientas conocer y desarrollar esa capacidad, concluyo que cualquier persona puede acercarse a la interpretación de un instrumento, pertenecer a un grupo siendo esto, incluso, parte de su proyecto de vida.

La lectura consiente de pedagogos precursores de metodológicas en la enseñanza de la música, ahincó en mí una conciencia de enseñanza comprometida y de amor, afirmó lo que he “descubierto” a través de mi que hacer musical, ahora estoy totalmente convencido de lo que un proceso de aprendizaje musical puede lograr en un individuo. Simplemente, realización humana en todos los sentidos.

## 9 Bibliografía

(s.f.).

Cármén Carton, C. G. (1994). *Educación musical método Kodály*. Madrid: Castilla Ediciones.

Levitin, D. J. (2008). *tu cerebro y la música: el estudio científico de una obsesión humana*. New York: RBA Libros, S.A.

Marín Álvarez, H., & García Uribe, B. H. (2005). *Música y palabra, ritmo entonación y lenguaje popular*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Stopello, M. L. (1997). *Música, educación, desarrollo: la rítmica Dalcroze, un método inapreciable de autoexpresión, equilibrio psicomotor y desarrollo de habilidades musicales*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana.

Yepes, G. G. (1961). *Introducción a la práctica del Orff-Shulwerk*. Argentina: Barry.

Yuni, J. y Urbano, C. (2005). *Mapas y herramientas para conocer la escuela: Investigación etnográfica*. Investigación Acción. 3era edición. Argentina: Barajas.

### LINKS

<https://es.slideshare.net/pstoicos/didacticadelamusica>

<http://historia-de-bandas-de-colombia.blogspot.com.co/>

<https://prezi.com/jlz18r8rmuxk/justificacion-de-un-proyecto-de-investigacion/>

<http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/7493/7807786132R541.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Pulso\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Pulso_(m%C3%BAsica))

<https://musarte.webnode.com.ar/elementos/pulso-y-acento/>

[http://www.afapna.com/aristadigital/archivos\\_revista/2012\\_septiembre\\_0.pdf#page=31](http://www.afapna.com/aristadigital/archivos_revista/2012_septiembre_0.pdf#page=31)

<http://186.46.160.200/bitstream/123456789/1004/1/TESIS.pdf>

<https://guitarrasinlimites.com/teoria-musical/que-es-eso-de-tiempo-contratiempo-y-sincopa/>

<https://es.wikihow.com/marchar-en-una-banda-de-m%C3%BAsica>

[https://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/34415738/ERROL\\_MONTES\\_PIZARRO-Globalizacion-Para\\_Publicar-final-FINAL-](https://s3.amazonaws.com/academia.edu/documents/34415738/ERROL_MONTES_PIZARRO-Globalizacion-Para_Publicar-final-FINAL-)

[3.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1523262857&Signature=EaYOUbSEH8Q3kd9IYztXZQmnDs%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa musica afrocaribena y Africa Una hist.pdf](https://s3.amazonaws.com/akiaiwowyygz2y53ul3a/SEH8Q3kd9IYztXZQmnDs%3D?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1523262857&Signature=EaYOUbSEH8Q3kd9IYztXZQmnDs%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DLa+musica+afrocaribena+y+Africa+Una+hist.pdf)