



Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Ariel Escobar Montoya

Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en Música

Asesores:

Magister. Luz Angélica Romero Meza

Magister. José Miguel Juvinao López

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Música

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Escobar Montoya, 2022)
Referencia	Escobar Montoya, A. (2022). <i>Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.</i>
Estilo APA 7 (2020)	[Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda

Decano/director: Gabriel Mario Vélez Salazar

Jefe departamento: Diego Gómez León.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimiento

Un saludo especial por la colaboración en la elaboración de esta cartilla a Héctor Escobar en la parte armonía, Víctor Zapata en la percusión, y a mis asesores Luz Angélica Romero Meza y José Miguel Jovinao.

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract.....	8
Introducción.....	9
1. Planteamiento del Problema.	11
2. Justificación.....	13
3. Objetivo.....	14
4. Marco Referencial.....	15
Antecedentes Teóricos	15
4.1.1 Nacionales.....	15
4.1.2 Internacionales.....	17
4.2 Marco conceptual	18
4.2.1 Ritmo.....	20
4.2.2 Melodía	21
4.2.3 Armonía.....	21
4.2.4 El bajo y su procedencia.....	22
4.2.5 Ensamblés en orquestas y conjuntos.....	23
4.2.6 La Cumbia Colombiana Desde el folclor a las Orquestas y conjunto de Bailes	24
4.2.7 El Porro folclor musical de la sabana	27
4.2.8 Adaptación de los patrones cumbia y porro a Orquestas de Baile.....	30
4.3 Marco Teórico	33
4.3.1 Analista pedagógico	35
4.4 Marco legal	39
4.4.1 Ámbito de protección	39
4.4.2 Obra originaria y obras derivadas.....	40
4.4.3 Autores y titulares.....	41
4.4.4 Titulares originarios	42
4.4.5 Entidades de Educación	42
4.4.6 Obra derivada	43
5 Metodología.....	46
6 Resultados.....	47

6.1	El Bajo y la cumbia de orquesta	47
	Ejercicio 1	47
	Ejercicio 2	48
	Ejercicio 3	49
	Ejercicio 4	51
6.2	El bajo y el porro en orquestas de baile.....	52
	Ejercicio 5	52
	Ejercicio 6	54
	Ejercicio 7	56
	Ejercicio 8	58
	Ejercicio 9	59
	Conclusión.....	60
	Referencias.....	61
	Cibergrafía.....	62
	Discografía.....	62

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1	Ritmo de cumbia tradicional.....	31
Ilustración 2	Ritmo de Cumbia (tipo Orquesta).....	31
Ilustración 3	Ritmo de porro tradicional	32
Ilustración 4	Ritmo de porro tapao (tipo Banda)	32
Ilustración 5	ritmo de porro tipo orquesta.....	33
Ilustración 6	patrón de cumbia 1.....	47
Ilustración 7	patrón cumbia 2	48
Ilustración 8	patrón cumbia 3	48
Ilustración 9	patrón cumbia 4	49
Ilustración 10	patrón cumbia 5	50
Ilustración 11	patrón cumbia 6	52
Ilustración 12	patrón cumbia 7	52
Ilustración 13	patrón porro 1.....	53
Ilustración 14	patrón porro 3.....	53
Ilustración 15	patrón porro 4.....	54
Ilustración 16	patrón porro 5.....	55
Ilustración 17	porro 6.....	56

Ilustración 18 tumbao bass.....	56
Ilustración 19 porro 7.....	57
Ilustración 20 porro 8.....	58
Ilustración 21 porro 9.....	59

Resumen

Este trabajo muestra la manera de como algunos patrones básicos del bajo en los subgéneros musicales de cumbia y porro, son aplicados al formato de orquesta del interior del país. Los patrones del bajo, aunque sean similares en algunos subgéneros, dependen de los patrones rítmicos de la percusión. Esta cartilla posee aportes metodológicos que contribuyen a mejorar el ensamble entre la rítmica del bajo y los patrones de la percusión de los subgéneros antes mencionados.

Con este trabajo se pretende que los interesados en tocar música tropical, conozcan e interpreten de manera correcta los patrones del bajo según el ritmo de la percusión.

Un aspecto fundamental de estos patrones es resaltar el trabajo desarrollado en la cumbia y el porro, específicamente en el formato de orquesta de baile.

Palabras claves: patrones rítmicos, patrones, bajo, subgéneros musicales, ensamble musical.

Abstract

This work shows how some basic bass patterns in the musical subgenres of cumbia, cumbion, porro and merecumbe are applied to the orchestra format in the interior of the country. Bass patterns, while similar in some subgenres, depend on the rhythmic patterns of percussion. This primer has methodological contributions that contribute to improving the ensemble of the bass rhythm and the percussion patterns of the aforementioned subgenres.

With this work it is intended that those interested in playing tropical music, know and correctly interpret the patterns of the bass according to the rhythm of the percusión.

A fundamental aspect of these patterns is to highlight the work developed in cumbia, specifically in the orchestra format to dance.

Keywords: rhythmic patterns, patterns, bass, musical subgenres, musical ensemble.

Introducción

Este trabajo se aborda desde mi experiencia en el campo musical. Cuando empecé en este campo como bajista, mis estudios siempre se enfocaron en desarrollar una destreza en el bajo, conocimientos de escalas, conocimiento del diapasón, destreza en la mano derecha e izquierda, destreza en el arco, lectura de partituras, ensayo de música europea, ensayo con conjuntos de estudios. Todo iba super bien, pero cuando me llevaron a tocar a un conjunto que interpretaba música colombianaailable, los percusionistas me miraban y yo no entendía los gestos.

¿Qué pasara, estaré tocando bien? ¡Al terminar la tanda o set, el conguero se acercó a mí y me dijo! Ojo con la percusión ¡. yo le pregunte ¿estoy atrasado o corriendo en el tempo? El respondió “los golpes no coinciden con lo que nosotros hacemos”. Le pedí una explicación y él me la dio cordialmente. Ahí entendí que esa era otra área de estudio que yo nunca había desarrollado y que era desconocida para mí, además nunca la encontré en mis estudios ese tipo de material. Es poca la bibliografía en la que se explica la relación entre el ensamble del bajo y la percusión, sobre todo para los géneros cumbia y porro de orquesta.

La ausencia de conocimiento de algunos bajistas para tocar adecuadamente dentro del formato de orquesta tropical, es la incomprensión de los patrones percusivos y la relación que se debe tener con el bajo, esto incluso aplica para muchos subgéneros musicales, pero más aún en la música afrocaribeña.

Una manera de acercarse al lenguaje bajístico en la música tropical colombiana es transcribir los patrones que bajistas colombianos han plasmado e interpretado en grabaciones de música colombiana del caribe en formato de orquesta o conjunto, como la Sonora Cordobesa, Pedro laza y sus pelayeros, Pacho Galán, Lucho Bermúdez, los Hermanos Martelos, Edmundo Arias y su Orquesta (en el interior del país) entre otros. Abordar una aplicación de los patrones

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

percusivos y relacionarlo con patrones del bajo, permitirá tener una base más consolidada dentro de un ensamble de este tipo.

Se presentarán patrones rítmicos de subgéneros como la cumbia y el porro en formato típico y luego se presentará adaptados a una orquesta de baile tropical ya sea del interior o costeña.

Se hará un análisis sobre cómo algunos tumbaos de bajo que se cohesionan al ensamble de los ritmos ya mencionados.

Mi propósito al terminar esta instrucción, es que el ejecutante de bajo sea capaz de interpretar los tumbaos, ya sea si están escritos o simplemente te dan la libertad de ejecutar algo ya preestablecido o también crear líneas de bajo para estos patrones ya antes mencionados.

1. Planteamiento del Problema.

Una de las mayores dificultades que se puede encontrar en la ejecución del bajo, es el uso de los patrones rítmicos no adecuados en relación a los patrones rítmicos de la percusión.

En cierto sentido, los interesados, al tocar música tropical en el bajo, tienen un desconocimiento, ya sea porque no se le ha enseñado o no ha indagado sobre la ejecución de los tumbaos del bajo y los patrones de la percusión de los ritmos antes mencionados.

Teniendo presente lo anteriormente expuesto, se percibe que el desconocimiento para reconocer los patrones percusivos, o sea los toques básicos de cada subgénero ya mencionado, y la rítmica del tumbao del bajo, genera una inestabilidad rítmica, la cual es particular en el formato de orquesta del interior del país. Muchas veces los intérpretes sin querer, y debido a la carencia algunas veces de conocimientos dentro de los subgéneros, terminan mezclando patrones y acentos que no tienen una relación muy clara.

Hablando un poco de las academias e instituciones educativas dedicadas a la música (academias, escuelas, red de música, entre otras) de Medellín, o tienen un enfoque dirigido hacia las músicas regionales, o más bien hacia las músicas como: rock, pop, metal, entre otros. Es quizá una de las razones por la que no se comprende muy bien la relación entre el bajo y la percusión en los ritmos tropicales.

Se considera de alguna forma, que lo popular es sinónimo de mediocridad, esto se debe a que aún hace falta teorizar y llevar a la academia el estudio de las manifestaciones musicales de nuestro país.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

En mi opinión, otro de los factores que inciden, ya sea de una forma menos directa pero que es tácito, son los medios de comunicación, la reproducción y venta de un producto musical de baja calidad interpretativa. Vivimos en una sociedad líquida donde la inmediatez de producir por producir no nos lleva a la reflexión, pero sí, de tal forma, a consumir por consumir.

Pregunta problematizadora

¿Cómo crear una herramienta de apoyo metodológico, que aporte a la ejecución y al ensamble de la rítmica del bajo, en relación a los patrones de la percusión en la cumbia y el porro en las versiones de tipo orquesta?

2. Justificación.

Uno de los aspectos relevantes en este proyecto de grado es tener presente que, al enlazar el ritmo, la melodía y la armonía en la música caribeña interpretadas en orquestas y conjuntos, existe un instrumento que es esencial entre las tres variables, y ese es el bajo (contrabajo, bajo eléctrico y baby Bass). El bajo se utiliza para fijar una armonía tocando la nota fundamental de los acordes de la progresión y en la melodía, fundamenta las notas principales de los acordes que se van a ejecutar y a su vez lleva un patrón rítmico que se toca en cada género en particular.

En la actualidad existe un desconocimiento por parte de algunos ejecutantes del bajo en la interpretación de los ritmos de cumbia y porro en el formato de orquesta y conjunto, ya que la rítmica del patrón del bajo no se ensambla al 100% con los golpes de la percusión.

En consecuencia, enseñarles a las nuevas generaciones la base de los patrones percusivos y relacionarla a los patrones del bajo, les permitirá ejecutar adecuadamente dentro un ensamble.

Un aspecto esencial de este trabajo es aprovechar y valorar los patrones que bajistas colombianos han plasmado e interpretado en grabaciones de música colombiana del caribe en formato de orquesta.

Este trabajo, además, posee aportes desde lo metodológico para enseñar, complementar y enriquecer a los ejecutantes del bajo en estos subgéneros musicales. La propuesta es crear una cartilla de consulta donde los estudiantes puedan acceder fácilmente a este tipo de interpretaciones de ritmos ya antes mencionados. Se busca dejar un material que aporte al crecimiento y desarrollo de la música colombiana tratado a nivel cognitivo e interpretativo.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

3. Objetivo

3.1 Objetivo general

Crear una herramienta de apoyo metodológico, que aporte al ensamble de la rítmica del bajo y los patrones de la percusión de la cumbia y el porro en versión de orquesta, que contribuya a la adecuada ejecución de los patrones del bajo en relación a la percusión.

3.2 Objetivos Específicos

- Transcribir las líneas melódicas del bajo empleando como fuente, las grabaciones hechas por las orquestas colombianas representativas de los subgéneros de la cumbia y el porro.
- Analizar las líneas de bajo en relación a la percusión.
- Crear ejemplos de líneas de bajo de acuerdo a los patrones rítmicos analizados.
- Presentar material escrito y auditivo de los patrones rítmicos del bajo y percusión.

4. Marco Referencial

Antecedentes Teóricos

4.1.1 Nacionales

A nivel local existen libros de percusión que explican muy bien cómo tocar un determinado ritmo en la música colombiana, pero no exploran el concepto de sincronización con otros instrumentos no percusivos que acompañan a la hora de interpretar una pieza musical. Estos libros contienen los ritmos típicos más aceptado en el contexto regional, destacando la cumbia, el cumbión, la gaita, la puya, el chandé, el porro, el bullerengue, el mapalé, el merecumbé y la Champeta.

Es el caso de la Cartilla de iniciación musical “Pitos y tambores” de Victoriano Valencia en la que se identifican cinco formatos instrumentales (tambora, son de negro, millo, gaitas y banda) y en ella desarrolla actividades para conceptualizar y apropiar elementos del nivel ritmo y percusivo de dichos géneros. Los aportes a mi investigación son los conceptos teóricos que se desarrollan en la cartilla. El ritmo de cumbia (Victoriano, 2004, p 36), el ritmo porro (Victoriano, 2004, p 38), el porro paleteado y sus variaciones (Victoriano, 2004, p 41-43), el porro tapao o sabanero (Victoriano, 2004, p 45-46). Se trabajarán estos patrones en desarrollo de la sincronización con las líneas de los bajos. Cabe resaltar que aquí se encuentran muy bien escritas las líneas del bombo y tambora, que son primordiales para sincronizar con las líneas de bajo.

En este orden de ideas el libro de “Conga y tambora” de Víctor Hugo Zapata donde hace una serie de conversiones de interpretación básica del ritmo Cumbia, cumbión en dos o tres congas (Zapata, 2017, p 83) El maestro Víctor enseña diferentes variaciones en el cual el bajo

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

también debe crear sus variaciones en los tumbaos y eso es lo que mi propuesta desea plasmar. Además, escribe las variaciones en pentagrama utilizando la línea media del pentagrama para el uso exclusivo de la conga y la segunda línea para la Tumbadora.

Otra adaptación interesante es la que hace Ricardo Andrés Escalante Mantilla a la inclusión de la batería como instrumento de percusión múltiple a manera de reducción de los tambores típicos del caribe colombiano como el alegre, llamador, tambora y guache, adaptando ritmos autóctonos como la cumbia, el porro palitiao, el son de negro y el mapalé a un formato no tradicional (Escalante Mantilla, 2014). El trabajo se basa en Intérpretes como: Totó la Momposina, Etelvina Maldonado, Los gaiteros de San Jacinto, Alè-Kumà, Lucho Bermúdez, Antonio Arnedo, tomándose como referencia para crear y desarrollar una idea personal que toma las raíces de estos ritmos folclóricos colombianos. Los aportes a mi investigación son los conceptos teórico-práctico que desarrollan en la batería. Adaptación de la cumbia a batería (Escalante Mantilla, 2014, p 16), adaptación del porro a batería (Escalante Mantilla, 2014, p 17), adaptación del porro palitiao a batería (Escalante Mantilla, 2014, p 18), adaptación del porro tapao a batería (Escalante Mantilla, 2014, p 19), adaptación del mapalé a batería (Escalante Mantilla, 2014, p 24). Luego trabajó con estos patrones rítmicos en el desarrollo de la sincronización con las líneas de los bajos a partir de un instrumento no típico.

Acercándose un poco a la sincronización de la percusión con varios instrumentos se encuentra la cartilla de Héctor Escobar “El piano rítmico “, que se basa en la enseñanza de los ritmos tropicales que se interpretan en Colombia. A pesar que es un método que está orientado al piano se destaca muy buenos ejemplos de bajo, percusión y piano generando un ensamble y

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

sincronización entre ellos (Escobar Montoya & Sánchez, 2012). En ésta, se encuentran identificadas varias formas de tocar ritmos como la Cumbia, el Porro, el Merengue Colombiano, y el Bolero; así mismo, están plasmados varios tumbaos, la escritura musical de ellos, y su acoplamiento con los instrumentos de base (bajo y percusión).

Jonny Pasos en su cartilla de “Transcripción de Gaitas, cumbias, Partituras para Big Band” expone a importantes directores, intérpretes y compositores de música popular colombiana del siglo XX como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias (Pasos, 2018). Aquí encuentras Transcripciones para los ritmos tradicionales caribeños muy bien hechos, también crean nuevos conceptos de líneas de bajos. Además de la participación personal en algunas piezas grabadas con el contrabajo.

4.1.2 Internacionales

En los medios internacionales se encuentran material que explica cómo se toca un bajo desde las primeras lecciones de lectura y posiciones del instrumento, y da ejemplos muy básicos de como tocar determinados ritmos, pero no aparecen los ritmos de la región caribeña colombiana, si acaso muestran un ejemplo del ritmo más conocido que es la cumbia.

El libro “the latin bass book” de Oscar Stanaro’s, que muestra toda la parte rítmica del bajo caribeño, pero no aparecen los bajos colombianos típicos de esa región (Stagnaro ,2001, p 203). Según Oscar Stanaro’s dice que el papel del bajo en la música latina es principalmente

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

mantener la rítmica y la armonía fundamental de la melodía (Stagnaro ,2001, p 2). Exponen diferentes variaciones de estilo de la música latina, en general afro cubanos y brasileros, y les dedican un espacio a los ritmos sudamericanos, pero no a los colombianos del caribe.

Rescato para mi trabajo de grado los buenos tumbaos¹ de guarachas (tumbao de origen cubano) que se pueden adaptar perfectamente a los ritmos de la región caribeña.

4.2 Marco conceptual

En la música colombiana y latinoamericana, sus orígenes están muy marcados por la influencia africana (percusión), indígenas (melódica y alguna percusión menor) y europea (la armonía y la melodía).” -de origen mestizo, y más tarde, sometida al influjo hispánico, hasta convertirse en nuestros días en un baile triétnico-” (Zapata Olivella, 1962). Esto ha generado una gran riqueza de estilos musicales. Sin embargo, al referirnos más específicamente a algunos subgéneros, es difícil hablar de orígenes determinados.

Desde África se recibieron varios ritmos derivados de rituales religioso desde Nigeria, Congo y Ghana y trajeron sus instrumentos percusivos (como los tambores alegres, llamador y tamboras, maracas, guaches) con el cual transmitieron su polirritmia, a sus géneros regionales que hoy se escuchan en la región caribeña.

Desde Europa se heredó los instrumentos y funciones armónicas de su música clásica, tales como la contradanza, la polka, y la rumba flamenca.

¹ En la música de origen afrocubano, tumbao es el ritmo básico que se toca en el bajo. El corazón del ensamble se encuentra en el tumbao del bajo. Un tumbao es una figura repetida (cualquiera sobre la conga o el bajo) cual crea un ritmo específico (Goines & Ameen,1990, p 4).

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Los raizales originales fueron influenciados por ambas culturas, se agregaron notas a su escala pentatónica existente, y se incorporaron polirritmias y percusión en su música. (Patiño & Moreno, 1997, p 6).

Algunas tradiciones y culturas africanas se mantuvieron en estado puro, transmitiendo a los pueblos contemporáneos; otras, se mezclaron con los indígenas y españoles y sus tradiciones, conformándose como nuevos elementos productos del mestizaje como se observa en Cartagena, San Basilio De Palenque, San Martín De Loba y en el Alto y Bajo Chocó.

Esta cita de Delia zapata resumen lo que aconteció en la región caribeña colombiana; “El continuo contacto de indios y negros durante la servidumbre colonial, y su ayuntamiento bajo las circunstancias impuestas por su común sumisión a los amos esclavistas, debía producir, entre sus consecuencias, el acercamiento y la parcial fusión de sus expresiones musicales: la melancólica gaita o flauta indígena, en cercano contraste con la alegre e impetuosa resonancia del tambor africano” (Zapata, 1962).

Estos estilos están marcados principalmente por un componente rítmico.

Para el oyente común y no experto todo se escucha y le parece similar, pero sus estructuras rítmicas musicales e interpretaciones son diferentes.

La Comprensión y reconocimiento de elementos constitutivos de la música, como el ritmo, la melodía y la armonía, al igual que la forma y la textura, son esenciales para llegar a entender como se ha transformado los patrones ancestrales y se han adaptado a instrumentos que se utilizan hoy en día (es el caso de la adaptación tumbaos cubanos en el contrabajo a los

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

tumbaos que se ejecutan en las orquestas y conjuntos que interpretan música caribeña en los ritmos antes mencionados patrones rítmicos caribeños).

4.2.1 Ritmo

Aparece en toda la música, no solo en la percusión.

El ritmo, elemento físico de la música, es una división cualitativa del tiempo. Se trata de un elemento fundamental de la música que se percibe a través de los sentidos y los movimientos.

Elementos del Ritmo

Pulso

Se llama así a cada una de las unidades de la tanda de repeticiones que compone el ritmo, las cuales pueden ser regulares o irregulares, aceleradas o ralentizadas.

El pulso se puede definir como cada uno de los tiempos o pulsaciones regulares de los compases. El pulso puede ser lento medio o rápido.

Acento

El acento es la mayor fuerza con que se ejecuta uno de los pulsos, y tiene cierta periodicidad. En la mayoría de las canciones, el acento del compás coincide con el acento de las palabras

Compás

Este es el modo particular en que diversos pulsos se organizan en grupos, generando una contraposición entre sus partes débiles y fuertes, acentuadas y átonas.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Tempo

Se conoce así a la velocidad o frecuencia en que se dan las repeticiones, por lo que se suele medir a través de pulsaciones por minuto (ppm).

Duración

Determinada a partir de la relación entre el pulso y el tempo.

A tempo: Cuando el acento fuerte cae en el primer o tercer tiempo del compás.

Contra tempo: Cuando el acento fuerte cae en el segundo y cuarto tiempo del compás.

La música tradicional del caribe colombiano se interpreta en compás de medio 2/2 o compás partido.

Compas 2/4
Compas Partido

AT = A Tempo
CT = Cotra Tempo

The diagram illustrates a 2/4 measure divided into two parts. The first part is labeled '1 & 2 &' and the second part is labeled 'AT CT'. Below the staff, there are arrows indicating the downbeat (downward) and upbeats (upward) for each note. The first part has four notes: quarter, eighth, quarter, eighth. The second part has four notes: quarter, eighth, quarter, eighth. The first part is marked 'AT' and the second part is marked 'CT'.

4.2.2 Melodía

La melodía se puede definir como la sucesión de sonidos ordenados.

Es lo que hace reconocer la pieza musical

4.2.3 Armonía

Es el más artificioso y consiste en el estudio de los acordes y sus relaciones mutuas.

4.2.4 El bajo y su procedencia

En la música del caribe la función primordial del bajo es mantener la rítmica y la armonía fundamental de la melodía. Generalmente toca la raíz del acorde. Los tumbaos de bajo están basados en muchas repeticiones en su mayoría, pero existen pequeñas variaciones que dan a su música un golpe extra sin modificar el ritmo.

El bajo ha sido utilizado en la mayoría del repertorio de la música popular como instrumento acompañante.

En nuestro estudio utilizaremos 3 instrumentos de cuerda que se clasifican como bajo.

El **contrabajo** es el miembro de sonido más profundo de la familia del violín, y se desarrolló durante el siglo XIV a partir del Violón, una especie de instrumento similar. Suele tener cuatro cuerdas y se puede tocar con arco y pizzicato.

El **Baby** que es un contrabajo de tipo eléctrico, El cual tiene una sonoridad diferente, ya que cuenta con un sistema electrónico y los micrófonos son de tipo piezoeléctrico, esta sonoridad ha sido de preferencia para las agrupaciones que interpretan géneros de la música latina, y en Colombia lo utilizan la orquesta de salón. El **bajo guitarra** el cual tiene la distancia de cuerda vibrante más amplia que la guitarra, con el fin de dar una sonoridad aún más grave.

Los orígenes del contrabajo se remontan al siglo XVI, sin embargo, hasta el siglo XVII no adoptó la forma y las características actuales, una combinación de elementos propios del violín y de la viola da gamba. También durante ese siglo se incorporó definitivamente a la orquesta, en la que desempeñaba un papel secundario; se limitaba a reforzar la parte del violonchelo. A la segunda mitad del siglo XX se asiste al verdadero auge del contrabajo de la mano de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo, del jazz, que brindó la oportunidad de lucirse en solitario y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

(<https://www.melomanodigital.com/el-contrabajo/> Melómano digital: El contrabajo, por Fernando Poblete, 28 de marzo de 2012).

El primero de los bajos guitarras producido en serie y distribuido con éxito lo fabricó Leo Fender en el año de 1948, el cual fue llamado Precision Bass. Dicho instrumento tenía 20 trastes y 4 cuerdas afinadas de la nota más grave a la más aguda: E – A – D – G permitiéndole tener un rango de tres octavas. Este diseño se mantiene en la actualidad como el diseño estándar del instrumento.

4.2.5 Ensamblen en orquestas y conjuntos

Las músicas tradicionales se caracterizan por la presencia de instrumentos armónicos, melódicos y de percusión que usualmente son autóctonos y se construyen en las regiones en donde se cultivan. También se encuentran instrumentos provenientes de otras regiones del mundo que durante la conquista y la colonia fueron objeto de mestizaje con las músicas originarias. Por esta razón, encontramos en varios de los formatos instrumentos como la guitarra, el acordeón, diversidad de instrumentos de viento como clarinetes, trompetas y bombardinos, arpas, e instrumentos de cuerdas pulsadas derivados de los europeos, como cuatros, tiples, requintos y bandolas (Lineamientos de formación musical – nivel básico, 2016, p 45). Este es el caso del Contrabajo que fue adaptado poco a poco a los conjuntos típicos de cada región en Colombia.

Un ejemplo es el tema “cumbia Continental” de los Indios Selectos con Alberto Pacheco y su acordeón. El formato de esta cumbia es particular puesto que utiliza gaita, acordeón, tambores y contrabajo (Ochoa & Pérez & Federico Ochoa, 2017, p 75). Luego se incrustó en los estándares de música de salón. Estas orquestas de baile en el Caribe colombiano,

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

las cuales se basaban en el sonido de las grandes orquestas de baile cubanas, así como en las big-band norteamericanas, desde mediados de la década de 1930 comenzaron a incluir en su repertorio músicas bailables con cierto sabor local. La sonoridad de estas orquestas estaba también fuertemente influenciada por el sonido de las bandas pelayeras, aunque su formato cambiaba la percusión típica de bombo, redoblante y platillo, por congas, batería y maracas. En los vientos, el bombardino no se incluía (o se incluía poco) y en su lugar tomaban protagonismo los saxofones, y a esto se agregaba el acompañamiento armónico del piano y el contrabajo. (Ochoa & Pérez & Federico Ochoa, 2017, p 11-12).

En los ritmos tradicionales en la base rítmica la tambora se relaciona con la interpretación percusiva del bajo. En los primeros tiempos el bajo solo hacía de marcante soportando las notas graves para llevar la armonía de la melodía. Existen fusiones de tipo funky que se han hecho tanto a los ritmos de conjuntos típicos como orquestales.

4.2.6 La Cumbia Colombiana Desde el folklor a las Orquestas y conjunto de Bailes

Este acápite está limitado dentro un contexto en el cual no pretende determinar cómo es la cumbia, o cuáles serían los subtipos “realmente tradicionales” de cumbia. Se muestra una representación a pequeña escala de lo que en un mayor nivel de consenso ha sido considerado bajo este término en Colombia.

La cumbia es un ritmo de la costa caribe colombiana, influenciado por los tambores negros traídos del África, las gaitas y maracas del indio caribeño. Estos instrumentos se

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

fusionaron hasta crear un ritmo con fisonomía propia “la cumbia” (Apuleyo Mendoza & Forero, 1967).

Se dice que la cumbia es el ritmo madre de donde nacieron los demás ritmos de la Costa Atlántica colombiana.

La cumbia ha sufrido transformaciones según la región, allí se adapta y se adopta como género propio. Originalmente interpretada por los conjuntos de gaitas y los de flauta de millo, sobre lo cual se debate si esto implica un origen principalmente indígena o afro. (Apuleyo Mendoza & Forero, 1967).

En última instancia se concreta en ella una mezcla armónica de las culturas indígenas, africanas y españolas, que supuestamente conforman la nación colombiana. Luego pasa a las bandas de viento sabaneras, conocidas como bandas pelayeras, en las que el clarinete asume las melodías de las flautas: gaitas y flautas de millo. Luego pasa a las orquestas de salón, más estilizadas y modernizantes. (Ochoa, 2017, p 35-36) Hoy en día se fusionan con otros estilos (influencia de Funky y rock).

Se explica que este nexo de colaboraciones es algo confuso, ya no se puede asegurar que la melodía e interpretación de los instrumentos sean exclusivas de los indígenas, negros o españoles, a excepción de la rítmica negra. El origen de las flautas son indígenas, pero la ejecución de las mismas fue de dominio de los negros y mestizos. La razón se explica en virtud del carácter a sincopado de la cumbia, tanto en su ritmo como en su melodía.

Los formatos de flauta de millo y de gaitas están estandarizados a partir del formato de tambor alegre, tambor llamador, tambora y maracas o guache, esta percusión tradicional no ingresó a las orquestas ni a los conjuntos (con la excepción de las maracas, que sí se usaron en

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

las orquestas de baile, quizás debido a que las orquestas cubanas también las usaban) (Pérez & Ochoa, 2017, p 15).

Existen varias modalidades regionales de la cumbia, las más representativas son:

<p>Conjunto de caña de millo</p>	<p>La caña de millo, también llamada pito atravesao, es el instrumento melódico percusión</p> <ul style="list-style-type: none"> ● tambor alegre ● tambor llamador (bambuquito) ● tambora ● maracones o un guache <p>Algunos de sus exponentes han sido Efrain Mejia, Juan Corralito y Pedro “Ramayá” Beltrán. Las cumbias del conjunto de millo se presentan tanto instrumentales como cantadas.</p>
<p>Cumbia de acordeón</p>	<p>Se caracteriza por incluir el acordeón. Este instrumento europeo es secundado por una caja de doble repercusión, de unos 30 centímetros de alto (o de un solo parche, pero del mismo tamaño) ; por una guacharaca (o trozo de "caña de lata", llamado así porque se hace de un bambú especial que tiene ese curioso nombre) ; la guacharaca es hueca en una tercera parte de su grueso, tiene ranuras a' todo lo largo y otras 'transversales. También en ocasiones también incluyen la conga, el timbal, el bajo eléctrico e instrumentos de viento como saxofones y bombardinos (como en el caso de Los Corraleros de Majagual). Este tipo de cumbia ha dado a luz a grandes intérpretes y promotores como: Los Corraleros de Majagual, Andrés Landero, Alejandro Durán, Gilberto Torres, Policarpo Calle, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Nafer Duran y su Conjunto entre otros (Pérez & Ochoa, 2017, p 10-12).</p>
<p>Cumbia orquestal</p>	<p>Como su nombre lo indica a este tipo de cumbia se le ha añadido el formato típico de orquesta de la Costa del Caribe, utilizando vientos en metales y cañas como: el saxofón, el clarinete, la trompeta, el trombón, entre otros. Además de usar instrumentos que homologan las</p>

	<p>percusiones autóctonas como: Las Congas, El Timbal, La batería y otros.</p> <p>Las orquestas de baile en el Caribe colombiano se basan en el sonido de las grandes orquestas de baile cubanas, así como en las big-band norteamericanas.</p> <p>Dentro de las primeras orquestas que incluyeron este repertorio se destacan la Atlántico Jazz Band, la A Número 1 de Pianeta Pitalúa y la Orquesta Emisora Fuentes. En estas agrupaciones comenzaron la mayoría de músicos que luego fueron íconos de este tipo de repertorios en las décadas siguientes, dentro de los que se destacan Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Clímaco Sarmiento, Rufo Garrido y Simón Mendoza (este último con la Sonora Cordobesa). (Pérez & Ochoa, 2017, p 10-12)</p>
--	---

Tabla de cumbias (Escobar & Sánchez, 2012, p 22-21). (Pérez & Ochoa, 2017, p 10-12)

4.2.7 El Porro folclor musical de la sabana

En este texto no se pretende determinar cómo es el Porro, o cuáles serían los subtipos “realmente tradicionales” del porro. Se muestra un pequeño fragmento de lo que en un mayor nivel de consenso ha sido considerado bajo este término en Colombia.

El porro es un ritmo musical folclórico que nació a comienzos del siglo pasado en la región que ocupan los departamentos de Córdoba y Sucre, en las orillas del Sinú y del San Jorge. Se ejecuta en compás partido de 2/2. Hay quienes lo consideran una forma musical derivada de la cumbia, uno de los ritmos y bailes emblemáticos de Colombia.

La teoría de W. Fortich sobre el origen del porro sostiene que nació en la época precolombina, a partir de los grupos gaiteros de origen indígena, luego enriquecido por la rítmica africana. Más tarde evolucionó al ser asimilado por las bandas de viento de carácter militar, que

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

metieron los instrumentos de viento europeos (trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba) que se utilizan en el siglo XXI (Díaz, William, 1994).

El porro antiguo se tocaba con instrumentos indígenas. El porro moderno es ejecutado con “bandas papayeras”, comúnmente con el uso del clarinete.

Está claro que el Porro en sus orígenes, dimensionaba la expresión oral vinculándola un aire de improvisación, la cual era acompañada de una base rítmica de instrumentos de percusión (tambores de una o dos membranas, guaches, maracas, palmas, tablillas de choque) ahora bien, en esta primera etapa del surgimiento del Porro, la vinculación de una base secundaria o melódica a través de las gaitas largas, gaita corta y caña de millo, fue un fenómeno que generó el surgimiento e innovación de nuevos sistemas interpretativos para el Porro, dando color, tesitura y vinculando el quehacer cotidiano a través de melodías dispuestas y que son de transmisión oral. (Díaz, William, 1994).

Las primeras interpretaciones “instrumentales” se hicieron a través de grupos de gaitas y de bailes cantados afrocolombianos. Los instrumentos primitivos que eran fabricados por negros e indios fueron reemplazados por trompetas, clarinetes, bombardinos, platillos y trombones, es decir, instrumentación metálica, de origen europeo. Esto se presentó a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, con la llegada de los italianos, franceses y alemanes a la región, atraídos por la riqueza ganadera y agrícola, y desde entonces se identifica como uno de los ritmos más hermosos del caribe colombiano (Loteró, 1989).

Existen dos formas interpretativas del porro que conservan rítmicamente la misma estructura musical

Porro palitiao	<p>El “palitiao”, proviene de las tierras del Sinú, toma su nombre según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este</p> <p>Se encuentra estructurado por cuatro secciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● danza ● porro ● “bozá” ● danza <p>Las danzas, de cortos compases, dan inicio y fin a la obra como en una especie de anuncio que da entrada y salida al porro propiamente y suena como un danzón cubano.</p> <p>la “bozá” por ser el momento en que predomina el clarinete, y en que suele suspenderse la percusión del bombo e iniciarse el golpeteo del palo sobre la tablilla (el palitiao).(Díaz, William,1994).</p>
Porro tapao o sabanero	<p>El porro “tapao”, sabanero o sucreño por ser originario de estas sabanas, y se llama así por la predominante forma como el ejecutante del bombo tapa con la mano el parche opuesto al que percusiona.</p> <p>El porro tapao inicia por lo general con las trompetas, las cuales establecen un diálogo con los bombardinos; en el intermedio hay una parte donde aparecen los clarinetes (Díaz, William,2014).</p>

Mientras el porro pelayero sinuano permanecía sujeto a los parámetros provinciales de su corralejas y fiestas patronales, En el Atlántico ese mismo porro era sometido a proceso de renovación por las manos insignes maestros y poetas compositores.

A los porros de Barranquilla y Cartagena se les conoce como porro de salón. Maestros como Pacho Galán, José Barros, Luchó Bermúdez, Esthercita Forero, Rafael Campo Miranda, Rafael Mejía entre muchos otros, reforestan el porro y le imprimen tanta belleza, que después de la década del 50 empezaron a exportar folclor (Juancho Torres y El Porro, 2018).

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

A este porro se le conoce como forma no alineada o de entrada de ímpetu, en esta forma no se encontrará Danza ni Contra Danza, solo la sección de porro y boza. La ejecución es: porro, boza, porro, boza, porro.

Este tipo de porro de formato de orquesta cautivo el mercado nacional e internacional, mientras que en Córdoba y Bolívar con su porro en formato de banda de música se escuchaba más en su ámbito regional.

La gran diferencia entre el sabor del porro del norte y el porro sabanero se puede anotar que los porros que proceden de la cantera musical de departamento de Córdoba y el departamento de sucre la mayoría de ellos son compuestos por personas que no tienen una formación académica que tenía los maestros del norte como Pacho Galán y Lucho Bermúdez (Juancho Torres y El Porro, 2018).

4.2.8 Adaptación de los patrones cumbia y porro a Orquestas de Baile

No se pretende hacer un trabajo basado en la percusión, solo se quiere mostrar cómo los patrones se adaptan a otros instrumentos. Podemos hablar que el color tímbrico de la percusión cambia, por lo tanto, existe otro matiz.

Patrón cumbia tradicional

La cumbia está en métrica binaria de subdivisión binaria (compases de 2/2, 2/4 o 4/4, según se prefiera su escritura), en tempo moderado, y presentan una acentuación permanente del contratiempo (en este formato son el llamador y el guache o las maracas los encargados de marcarlo).

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

The image shows a musical score for four percussion instruments in a 2/4 time signature. The instruments are Guacho, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The Guacho part consists of a sequence of eighth notes with accents and slurs. The Tambor Llamador part consists of a sequence of eighth notes with accents. The Tambora part consists of a sequence of eighth notes with accents and slurs, with letters 'I' and 'D' above the notes. The Tambor Alegre part consists of a sequence of eighth notes with accents and slurs, with letters 'Q', 'A', 'A', and 'T' below the notes.

Ilustración 1 Ritmo de cumbia tradicional

El ritmo de cumbia (Valencia, 2004, p 36).

The image shows a musical score for three percussion instruments in a 4/4 time signature. The instruments are Conga (llamador), Guiro, and Tom de piso. The Conga (llamador) part consists of a sequence of eighth notes with accents and slurs. The Guiro part consists of a sequence of eighth notes with accents and slurs, with 'x' marks above the notes. The Tom de piso part consists of a sequence of eighth notes with accents and slurs, with 'x' marks above the notes.

Ilustración 2 Ritmo de Cumbia (tipo Orquesta)

Referencia: Amaneciendo (Adolfo Echavarría)

El tom de piso de una batería juega el papel de la tambora. El guiro hace el papel de las semillas o guacho. El llamador lo hace por lo general la conga high.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Patrón porro tradicional

La sonoridad de las orquestas está también fuertemente influenciada por el sonido de las bandas pelayeras, aunque su formato cambiaba la percusión típica de bombo, redoblante y platillo, por congas, batería y maracas.

The musical score illustrates the traditional porro rhythm with four percussion parts: Maraca de Macho, Tambor Llamador, Tambora, and Tambor Alegre. The Maraca de Macho part consists of a series of eighth notes with accents. The Tambor Llamador part features a similar eighth-note pattern. The Tambora part includes a sequence of notes with accents and a 'V' marking. The Tambor Alegre part is the most complex, featuring a sequence of notes with accents and a 'V' marking, with a 'C' marking below the first measure. The score is divided into two measures by a double bar line, and each measure ends with a repeat sign. The tempo is marked '2'.

Ilustración 3 Ritmo de porro tradicional

El ritmo de porro (Valencia, 2004, p 38).

RITMO DE PORRO PORRO TAPAO

The musical score illustrates the Porro Tapao rhythm with three percussion parts: Redoblante, Bombo, and Platos Chocados. The Redoblante part features a complex eighth-note pattern with accents. The Bombo part consists of a series of eighth notes with accents and a '+' marking. The Platos Chocados part features a series of eighth notes with accents. The score is divided into two measures by a double bar line, and each measure ends with a repeat sign. The tempo is marked '2'.

Ilustración 4 Ritmo de porro tapao (tipo Banda)

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

El ritmo de porro tapao versión banda pelayera (Bautista, 2005).

The image shows a musical score for a percussion ensemble. It consists of four staves, each representing a different instrument:

- CONGAS HING AND LOW:** The top staff uses a simplified notation with 'O' and 'S' symbols above the notes to represent different conga sounds.
- MARACAS:** The second staff uses a standard musical notation with eighth notes and rests.
- REDOBLANTE:** The third staff uses a standard musical notation with eighth notes and rests.
- BOMBO:** The bottom staff uses a standard musical notation with eighth notes and rests.

The score is in 2/4 time and consists of 16 measures. The key signature is one flat (B-flat).

Ilustración 5 ritmo de porro tipo orquesta.

Adaptación del porro de Banda pelayera a orquesta.

Lo más notable son los golpes de la conga que son en su gran mayoría los bombos en las bandas pelayeras.

Los platos son reemplazados por maracas como en el porro típico de gaitas.

El golpe del redoblante no pierde su expresión, y a veces los combina con golpes de tones en la batería.

4.3 Marco Teórico

Analizaremos 2 puntos de vista, la pedagogía en la región caribe y la pedagogía de aquellos que no nacieron en esa región pero que tienen una aproximación musical previa.

En la primera parte se describe sin entrar a profundizar la ventaja de nacer en una cultura rítmica y danzante, y en segundo lugar mostraremos como nuestra cartilla puede ayudar un

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

proceso metodológico y pedagógico a los estudiantes interesados en conocer estos ritmos ya mencionados.

La tradición percusiva caribeña se transmite de generación en generación. Los niños y jóvenes de la región tienen una ventaja nata. Y que es que constantemente en su contexto social se escucha, se imita, se repite, se toca y se danza los ritmos tradicionales. Esto implica que obtiene un aprendizaje de los ritmos tradicionales costeros desde temprana edad, como lo sostiene el método Suzuki ². Además, se cumple lo que Kodaly ³ sugiere iniciar a los niños y adolescentes con su propia música folclórica.

Esto conlleva a tener un aprendizaje fuerte que muy poco varía en su enseñanza y conserva el patrimonio musical de la región. Estimular las habilidades cognitivas por medio de prácticas vivenciales y participativas promueven el disfrute y permite una mejor aproximación al aprendizaje en estas comunidades. El aprender por medio del disfrute permite en todo momento una mayor aprehensión de los conceptos, técnicas y todo lo que se necesite para el desarrollo del ser humano, cabe decir que esto es innato de estas comunidades afro.

Por otro lado, las estructuras rítmicas preestablecidas que mueven los subgéneros musicales de esta región, tienen en su componente la posibilidad de recrear la improvisación tanto en el componente percusivo como en el componente melódico.

² El método Suzuki aprovecha la gran capacidad que tienen los niños en sus primeros años de vida y utiliza la música y la práctica instrumental como una herramienta para educar al niño y a la vez desarrollar y potenciar su talento, de manera que se garantiza que el niño adquiera una cultura, una sensibilidad y una preparación que le permita enfrentarse a cualquier obstáculo profesional con garantías ya sea musical o no (Arc,2022).

³ Permite que los alumnos de la enseñanza primaria, secundaria y superior aprendan a conocer y valorar la música folclórica, así como a interpretarla

4.3.1 Analista pedagógico

La función de los mediadores es transformar y adaptar activamente al sujeto en el entorno en que se encuentra. El docente utilizara herramientas para poder emprender un proceso de formación en el estudiante, estos instrumentos mediadores son:

- Simples: los cuales se identifican como recursos materiales.
- Sofisticados: se reconoce como el lenguaje.

En el aprendizaje escolar, Vygotsky ha enfocado su labor acerca del aprendizaje humano en los determinantes sociales ya que considera el desarrollo cognitivo es inseparable de la sociedad en la que la persona vive y que, a su vez, está le transmite ciertas formas de actuar y organizar el conocimiento al individuo.

Así es que todas las funciones intelectuales superiores se originan como relaciones entre individuos que luego son interiorizadas. Cabe aclarar que éste concepto se refiere a procesos psicológicos exclusivos en el ser humano y adquiridos a su vez por el contacto con la cultura y una serie de herramientas que facilita la interacción con su entorno.

Para Vygotsky en su forma de concebir el aprendizaje mediado ⁴considera que debe existir un agente mediador (docente), que trascienda en las necesidades, inquietudes y preocupaciones que tenga el receptor (estudiante) a través de personas o herramientas que utilizan las personas.

⁴ Aprendizaje mediado o aprendizaje socio cultural.

La teoría Vygotsky la divide en tres niveles:

Nivel de desarrollo real	El desarrollo psíquico actual del sujeto. Es el punto de partida desde el cual planificamos hacia dónde queremos que sujeto evolucione
Zona de desarrollo próximo	Es una zona intermedia entre lo que el sujeto sabe en el momento presente y lo que puede llegar a saber.
Nivel de desarrollo Potencial	Es lo que el sujeto no sabe. Es, por tanto, tarea del profesor determinar el objetivo de hacia dónde quiere llevar el aprendizaje del sujeto. Es decir, cuál será su siguiente paso de aprendizaje

Las estrategias que se utilizan para ayudar al sujeto en su zona de desarrollo próximo hasta su Zona de Desarrollo Potencial se llaman «andamios». Es decir, es como si usamos la ayuda de andamios para construir la siguiente planta de un piso, al que desde el suelo (de forma independiente) no llegaríamos. (Mavi Pastor,2020)

Según el concepto de andamiaje⁵ que se ubica en la zona de desarrollo próximo, se tiene unas categorías que sirven para que el alumno alcance la solución de problemas con ayuda de otros o el profesor prepare un material, que contribuya a alcanzar el nivel de competencia para realizar tareas por sí mismo. Es como proporcionar una guía. Observamos como la cartilla se convierte en material del andamiaje de recepción por que el alumno va extraer información necesaria y relevante, para construir sus tumbaos de acuerdo a los patrones rítmicos que se encuentren. Me atrevería a afirmar que también nos va a servir como un andamiaje de transformación porque a partir del estudio que se logra, unos de los objetivos es que terminen creando nuevos tumbaos o sea nuevas ideas.

⁵ Aquellas estructuras, actividades o estrategias de apoyo que el docente aporta para que el alumno construya el conocimiento (Vygotsky).

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

La cartilla a desarrollar, actúa como guía o herramienta del estudiante en el espacio de la clase de bajo. Ahí se reúne una serie de características y capacidades que ayudan a generar un “buen aprendizaje”, entendiendo que el buen aprendizaje es aquel que precede al desarrollo; y agrega, y permite su producción (Vigotsky ,1988, pág. 133).

El pedagogo Ausubel sostiene que el aprendizaje resulta significativo ya sea por recepción o por descubrimiento, cuando el aprendiz relaciona la nueva información con lo que ya sabe.

Ausubel sostiene que el aprendizaje por recepción es más efectivo que los memorísticos o por descubrimiento. En la cartilla a desarrollar los contenidos están organizados de una forma secuencial el cual permite ser digeridos fácilmente por el alumno (aprendizaje por recepción). Los ejercicios que allí se plantean al ejecutar el bajo van de un contenido simple y fácil a lograr una versatilidad de complejidad.

El aprendizaje memorístico se puede aplicar a los ejercicios básicos, pero en los de alto rendimiento se apreciará poco, ya que el estudiante aprovechará la improvisación para construcción de líneas de bajo sobre determinados patrones percusivos.

Según David Ausubel el aprendizaje Significativo es un proceso de orientación donde el aprendizaje del estudiante depende de la estructura cognitiva⁶ previa (donde se integra y procesa la información ya conocida) que se relaciona con la nueva información. (Ausubel D. 1983).

En el proceso de aprendizaje musical todo el tiempo estamos recuperando la información previa, para desarrollar habilidades musicales. Para poder avanzar por ejemplo en habilidades del instrumento del bajo se debe ir aplicando conceptos técnicos adquiridos desde las primeras

⁶ Ausubel plantea que el aprendizaje del alumno depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información, debe entenderse por "estructura cognitiva", al conjunto de conceptos, ideas que un individuo posee en un determinado campo del conocimiento, así como su organización.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

lecciones, pero estos a su vez van mejorando o cambiando al relacionarlos con otras técnicas nuevas que se vayan trabajando durante el proceso.

Por lo anterior observamos como la cartilla clasifica los niveles de conocimientos de sus estudiantes, especialmente de los que están iniciando su proceso en el bajo; para dicho proceso la cartilla requiere que sus estudiantes dominen la lectura musical solfeo y los conocimientos básicos sobre la teoría musical, ya que a partir de estos conocimientos empezará a relacionarla con el instrumento para que se logre un óptimo resultado del mismo y a la vez, un mayor dominio y afianzamiento de la práctica musical.

El aprendizaje se vuelve significativo para el estudiante cuando sus contenidos y explicaciones no son arbitrarios, si no por el contrario, sustancial, ósea que el estudiante lo relacione con algo ya existente (para nuestro caso los patrones rítmicos percusivos con tumbaos de bajo). Y estos a su vez son transferidos a la memoria de largo plazo que se relacionarán a lo largo del tiempo con otros aprendizajes que se vayan adquiriendo.

De esta manera la cartilla logra relacionar ejemplos a los estudiantes con contextos que ya han sido interpretado en el ambiente de la música del Caribe. Con ejemplos grabados en audio y partituras se logra explicar de una manera organizada y concisa la manera correcta de ejecutar los patrones correspondientes al ritmo que se está trabajando, creando así una nueva información. (Ausubel D. 1983)

Los ejemplos escritos en partitura logran un aprendizaje de representaciones⁷, con esto se logra que el estudiante asocie la representación escrita con un determinado tumbao en el bajo. Con solo ver la figura de notación musical, él sabrá cómo se interpreta ese ritmo, solo le queda

⁷ Aprendizaje representacional: tipo básico de aprendizaje significativo. En él se asignan significados a determinados símbolos (palabras) se identifican los símbolos con sus referentes (objetos, eventos, conceptos).

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

aplicar los sonidos correspondientes a ese tono musical. Aprender representaciones es asignar un símbolo a una idea. (Ausubel D. 1983).

El aprendizaje de conceptos se crea con la experiencia, y le indica al estudiante que tumbaos en el bajo se debe aplicar a determinados patrones percusivos. Así se llega a la generalización de un concepto. El aprendizaje de conceptos no trata de asociar un símbolo a un objeto concreto, sino que se relaciona con una idea abstracta, por lo que suele atribuírsele un significado más personal (Ausubel D. 1983).

A nivel de música el aprendizaje de proposiciones es factible cuando el estudiante es capaz de combinar varios tumbaos básicos para formar nuevas ideas de frases musicales.

En resumen David Ausubel afirma (1983): [...] el aprendizaje significativo ocurre cuando una nueva información “se conecta” con un concepto relevante “subsuntor”⁹ pre existente en la estructura cognitiva, esto implica que, las nuevas ideas, conceptos y proposiciones pueden ser aprendidos significativamente en la medida en que otras ideas, conceptos o proposiciones relevantes estén adecuadamente claras y disponibles en la estructura cognitiva del individuo y que funcionen como un punto de “anclaje” a las primeras (Ausubel D. 1983, p. 14).

4.4 Marco legal

4.4.1 Ámbito de protección

Categorías de obras protegidas La protección del derecho de autor a las obras del ingenio, como se anotó atrás, se reconoce con independencia del género, la forma de expresión, el mérito y el destino de la obra. En consecuencia, el ámbito de protección es muy amplio, pues

⁸ Este aprendizaje se apoya en el Aprendizaje de representaciones, aunque tienen sus diferencias. El aprendizaje de conceptos no trata de asociar un símbolo a un objeto concreto, sino que se relaciona con una idea abstracta, por lo que suele atribuírsele un significado más personal.

⁹ Ausubel denomina «subsuntor» a estos conceptos relevantes que interactúan con las nuevas experiencias del observador. Son un verdadero punto de «anclaje», señala el autor mencionado, respecto a lo nuevo. Pero este proceso de interacción y conexión continúa permanentemente.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

comprende todas las expresiones creativas, de carácter literario o artístico, y por ello tanto los tratados internacionales como las legislaciones de los países incluyen una relación o enumeración de obras simplemente a manera de ejemplo (Art. 4, Decisión 351 de 1993), con el fin de dejar abierta la posibilidad de protección del derecho de autor a nuevas modalidades creativas que pudieran reunir los elementos característicos de las obras amparadas, ya que el talento e ingenio creativo del ser humano cada día encuentra nuevas formas de expresión. (Vega Jaramillo, 2010)

4.4.2 Obra originaria y obras derivadas

Obra originaria es la primigeniamente creada, y obra derivada es la que se basa en una obra preexistente, sin la participación del autor de esta última. La obra derivada puede realizarse sobre la base de una o varias obras preexistentes, o sobre hechos y datos, también preexistentes, pero cuya elaboración, por la forma original de su expresión, constituye un acto creativo.

Las obras derivadas más comunes son las traducciones, los arreglos musicales, las adaptaciones, las compilaciones, las revisiones, anotaciones, extractos, y las parodias.

Los arreglos musicales como obra derivada han sido objeto de diversas polémicas entre los estudiosos de la materia. La consideración del arreglo musical como obra susceptible de ser protegida por el derecho de autor, está en la originalidad creativa que tenga. En otras palabras, actividades meramente técnicas realizadas sobre la obra musical preexistente, como por ejemplo el ajuste de la escala para que la obra pueda ser interpretada por determinado artista, o el cambio de ritmo de la obra, no constituyen aportes creativos amparados por el derecho de autor. Por el contrario, si se realizan variaciones en la armonía o en la línea melódica mediante la incorporación de elementos creadores, existe un aporte del ingenio que resulta en una obra derivada, aunque basada en una preexistente.

La regla general aplicable a la creación de obras derivadas es que se requiere la previa autorización del autor de la creación originaria, salvo que se trate de obras que se encuentran en dominio público. (Vega Jaramillo, 2010)

4.4.3 Autores y titulares

El tema de la autoría de las obras del ingenio usualmente enfrenta a los dos sistemas de protección: el del derecho de autor (o de tradición latina) y el del copyright (o anglosajón).

En el sistema de tradición latina un principio aceptado es el de reconocer la calidad de autor únicamente a la persona física que realiza la creación. En este sistema se ubica la legislación colombiana, pues el artículo 3° de la Decisión 351 de 1993 define al autor como la persona física que realiza la creación intelectual (Vega Jaramillo, 2010).

Con relación a la persona física como autor, para la tradición jurídica latina solo la persona física puede crear una obra, pues la acción de “crear” se refiere a la actividad intelectual que supone atributos como los de aprender, valorar, sentir, innovar, y expresar, todos ellos exclusivos de la persona humana. (15) En la tradición jurídica anglosajona se confunde la noción de autoría con la de titularidad de algunos derechos sobre la obra, y mediante una ficción jurídica le otorgan la calidad de autor a una persona distinta al creador de la misma, usualmente a una persona jurídica. A esta situación contribuye el que en esas legislaciones anglosajonas se consideren obras no solamente las creaciones del ingenio sino también otros bienes intelectuales no creativos, como las grabaciones sonoras, los programas distribuidos por cable, entre otras. (Vega Jaramillo, 2010)

Lo cierto es que en nuestro sistema jurídico pueden distinguirse los conceptos de autor y titular. El autor es la persona natural que crea la obra; el titular del derecho de autor es la persona a la que pertenece el derecho de autor sobre una obra. Por lo general el titular es el propio autor,

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

en cuyo caso autoría y titularidad son atributos concentrados en la misma persona, pero puede ocurrir que el titular sea una persona distinta del autor, en cuyo caso autoría y titularidad son atributos detentados por personas diferentes. La Decisión 351 de 1993, en el artículo 8º expresa que se presume autor, salvo prueba en contrario, la persona cuyo nombre, seudónimo u otro signo que la identifique, aparezca indicado en la obra (Convenio de Berna, Art. 15,1,1; Ley 23 de 1982, art. 10). (Vega Jaramillo, 2010)

4.4.4 Titulares originarios

El título originario sobre la obra pertenece a quien la ha creado, pues el derecho de autor pertenece al creador. Esta condición de titular originario le permite conservar al autor los derechos morales, que son intransferibles, por lo cual los mantendrá siempre, aunque haya cedido todos o parte de los derechos patrimoniales sobre la obra. El autor como titular originario de derechos puede ser una persona individual, en cuyo caso se trata de una obra individual que es aquella creada por una sola persona natural, o puede ocurrir que una obra sea el resultado creativo de varios autores, caso en el cual se les denomina coautores. La coautoría puede manifestarse de diversas formas, según las relaciones y la participación de los autores en la obra (Vega Jaramillo, 2010).

4.4.5 Entidades de Educación

Para el caso de los trabajos de grado, que se pueden considerar obras literarias o artísticas (tesis de grado, monografías, programas de computador, documentos que recogen una investigación, etc.) se debe establecer quién es el titular de los derechos de autor. La persona que realizó la obra literaria o artística en que consiste el trabajo de grado, le imprime su inteligencia, ingenio y talento creativo, y es su expresión la que aparece plasmada en la obra protegible. Por

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

ello, si el autor es un estudiante, en cabeza de él se reconocerán los derechos patrimoniales y morales. En los trabajos de grado participa usualmente un director o coordinador que brinda orientaciones o recomendaciones al estudiante, señalándole parámetros o líneas de investigación que lo guían hacia la elaboración final del trabajo. No obstante, quien expresa y plasma las ideas en el trabajo de grado es el estudiante que organiza, clasifica, analiza y vierte en el trabajo toda la información recogida para elaborarlo, lo que le confiere la calidad de autor de la obra. La tarea del director o coordinador del trabajo de grado resulta de la obligación que le ha encomendado la institución educativa para que oriente y dirija al estudiante, pero esa participación no constituye una expresión literaria o artística, pues de lo contrario sería un coautor del trabajo y no el director del mismo. En el evento que la obra sea creada por una pluralidad de estudiantes o profesores, cada uno de ellos se considera autor de la obra y debe establecerse si la obra es colectiva o en colaboración. Por otra parte, para que la institución educativa sea titular de los derechos patrimoniales sobre una obra que realicen los estudiantes o profesores, debe existir la voluntad del autor o autores para transferir los derechos a la institución educativa, la que se concretará mediante el respectivo contrato. (Vega Jaramillo, 2010)

4.4.6 Obra derivada

Una obra derivada es aquella creación que incorpora elementos, conceptos, ideas de una obra que ya existe previamente, y lo hace sin contar con la colaboración directa del autor de la obra preexistente u original.

Para hablar de obra derivada y no de mera inspiración, la obra originaria debe ser perfectamente reconocible en la segunda obra.

El artículo 11 de nuestra Ley de Propiedad Intelectual habla de las obras derivadas y establece una enumeración, aunque es cierto que no es exhaustiva y existen otros supuestos que

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

no se encuentran recogidos en dicho artículo, como puede ser el caso de la terminación de obras inacabadas.

Artículo 11. Obras derivadas. Sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual:

- 1.º Las traducciones y adaptaciones.
- 2.º Las revisiones, actualizaciones y anotaciones.
- 3.º Los compendios, resúmenes y extractos.
- 4.º Los arreglos musicales.
- 5.º Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica.

“Aunque tu obra proceda de una ya existente, has creado una obra nueva, por eso mismo, tendrás sobre tu creación los mismos derechos que el autor de la obra originaria, es decir, derechos morales y patrimoniales. No tendrás, como es lógico, derechos sobre la obra originaria, ya que estos pertenecerán a su autor.

Sin embargo, como veremos a continuación, necesitarás de la autorización del autor de la obra originaria para poder transformar la misma y poder explotar económicamente la obra resultante.” (Méndez, 2022).

Al crear una obra a partir de una ya existente, estamos afectando a los derechos de los otros autores, concretamente al derecho moral de integridad de la obra y al derecho patrimonial de transformación de la obra, ambos recaen en la figura del autor, por ello deberemos solicitar su permiso (Méndez, 2022).

Artículo 21. Transformación.

1-La transformación de una obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Cuando se trate de una base de datos a la que hace referencia el artículo 12 de la presente Ley se considerará también transformación, la reordenación de la misma.

2-Los derechos de propiedad intelectual de la obra resultado de la transformación corresponderá al autor de esta última, sin perjuicio del derecho del autor de la obra preexistente de autorizar, durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre ésta, la explotación de esos resultados en cualquier forma y en especial mediante su reproducción, distribución, comunicación pública o nueva transformación.

¿Siempre será necesario solicitar el permiso o hay excepciones?

Hay algunos casos en los que no necesitaremos contar con la autorización previa del autor, esto sucederá cuando la obra que estemos creando se trate de una parodia o cuando la obra original forme parte del dominio público. No debemos olvidar, sin embargo, que, aunque la obra esté en el dominio público, los derechos morales de los autores sobre la integridad y la paternidad de la obra siguen vigentes (Méndez, 2022).

5 Metodología

La cartilla tendrá una orientación didáctica que permita al estudiante y profesor usarla como material de consulta y estudio. La forma de organización de la cartilla permite la clasificación, reflexión y validación de los nuevos contenidos, logrando así un aprendizaje significativo de sus contenidos expuestos.

Se compiló documentación e información necesaria obtenida de fuentes como: bibliotecas, consultas por internet, centros de documentación musical, y producciones discográficas. Se presentarán patrones rítmicos del bajo a partir de los ritmos más representativos de la región costeña.

El material escogido será abordado desde los años 40, resaltando los tumbaos grabados en las orquestas.

La documentación en partitura musical será una herramienta de gran importancia debido a que en ella se plasmará su escritura y se mostrará cuáles son los golpes que se deben sincronizar, y que a su vez ayudará a mejorar la lectoescritura y la rítmica del estudiante.

Otra ayuda que ofrece esta herramienta metodológica guía para Bajo, son las fuentes audiovisuales presentadas en formato de video y Audio CD que ayudarán a conocer, comprender y mejorar la interpretación de los ejercicios y patrones rítmicos.

La cartilla tendrá una organización de orden secuencial para que el instrumentista pueda ir adquiriendo un conocimiento y aprendizaje natural y significativo. Se presenta un análisis de una obra musical grabada y a partir de los tumbaos que se encuentren, se empezará a crear ejercicios aplicados a varios patrones rítmicos y armónicos.

6 Resultados

6.1 El Bajo y la cumbia de orquesta

El propósito es exponer y demostrar una forma de interpretar la base de la cumbia en un contexto de conjuntos y orquestas de bailes, para la ejecución de los instrumentos del bajo y la percusión.

Ejercicio 1

Introducción 4 compases con percusión y bajo

Ritmo de Cumbia (tipo Orquesta)

Referencia : Amaneciendo (Adolfo Echavarria)

Tempo :198

(A)

Armonía

G_m G_m G_m G_m

tumbao bass

Conga high (llamador)

Guiro

Tom de piso

Ilustración 6 patrón de cumbia 1

En la introducción de los primeros 4 compases, va el primer grado del modo menor armónico (en este caso G_m).

La progresión armónica será $I_m - I_m - I_m - I_m$.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

El ritmo de la cumbia está escrito en un compás de 4/4, en donde el primer y el tercer tiempo son más importantes en el bajo. El segundo y el cuarto tiempo son más importantes en la percusión de este ritmo.

El bajo utiliza la nota fundamental o tónica del acorde y la quinta con valor de blanca con un intervalo melódico descendente de 4th.



Ilustración 7 patrón cumbia 2

Ejercicio 2

5 Armonia ^(A1) G_m F F E_b G_m

5 Tubao bass

5 Conga high

5 Guiro

5 Tom de piso

Ilustración 8 patrón cumbia 3

El círculo armónico que se utiliza está en modo menor armónico y los grados son I menor y VII mayor.

La progresión armónica será Im -VII -VII/VI- Im.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

El bajo maneja la nota fundamental o tónica del acorde y la quinta en forma de 2 inversión. (distancia de una cuarta entre la tónica y la quinta del acorde, se omite la tercera).

En los ejercicios 1 y 2 se utilizan los compases con figura de blanca tipo años 40. Era el tumbao predominante para la mayoría de ritmos en la costa caribeña aplicado a las orquestas y conjuntos.

Ejercicio 3

The musical score for Ejercicio 3 is written in 4/4 time and consists of five staves. The first staff is labeled 'Intro brass' and contains a circled 'A2' above the first measure. The harmonic progression for the brass is: G_m, G_m, G_m, F₇, E_b, D₇, G_m, G_m. The second staff, 'Tumbao bass', shows a bass line with notes G₂, B₂, D₃, G₂, B₂, D₃, G₂, B₂, D₃. The third staff, 'Conga (llamador)', features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The fourth staff, 'guiro', shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a key signature change to B-flat. The fifth staff, 'cascara', features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Ilustración 9 patrón cumbia 4

El círculo armónico que se utiliza es el modo menor armónico ya que aparece el V7. Los grados son Im, VII7, VI y V7.

Se aplica de los compases del 11 al 14 una secuencia española

La frase será VII7 -VI- V7-Im.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

El patrón percutivo tiene una variación. Se toca la figura en la cáscara del timbal y se apoya el ponche en el cuarto tiempo (Imita una variación de la tambora en el patrón típico de la cumbia).

La parte del brass está compuesta por 8 compases que la podemos analizar de la siguiente manera:

Los compases 9 y 10 en Gm, utilizan la nota fundamental o tónica del acorde y la quinta con valor de blanca, en un intervalo melódico descendente de 4th.

Los compases 11 al 14 utilizan la secuencia española Gm-F7-Eb-D7.

Anticipan la nota quinta del acorde adyacente.

Ilustración 10 patrón cumbia 5

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

25 *D7* *Gm* *Gm* *D7* *D7* *Gm*

Los compases 17 al 20 utilizan la progresión armónica Gm-Gm-Gm-F7.

El bajo sigue utilizando la nota fundamental o tónica del acorde y la quinta con valor de blanca, en un intervalo melódico descendente de 4th.

Los compases 21 al 24 utilizan la progresión armónica Gm-Gm-Gm-D7. Los compases 25 al 29 utilizan progresión armónica D7-Gm-Gm-D7-D7, y un corte de negra el primer tiempo del compás 30.

Ejercicio 4

coro y mambo

31 *F7* *F7* *Gm* *Gm* *F7* *F7* *Gm* *Gm*

Tumbao bajo

31

Conga (llamador)

31

Guiro

31

Campana

31

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Ilustración 11 patrón cumbia 6

Incluyen la síncopa y la anticipación de la quinta para llegar al siguiente acorde.

coro y mambo

Ilustración 12 patrón cumbia 7

Los compases 31 al 38 utilizan la progresión armónica F7-F7-Gm-Gm.

6.2 El bajo y el porro en orquestas de baile

El objetivo es exponer y mostrar la forma de interpretar la base del porro en un contexto de conjuntos y orquestas, para la ejecución de los instrumentos del bajo y la percusión.

Ejercicio 5

Ritmo de Porro tapao (tipo Orquesta)
Referencia : Toro Negro ,Pello Torres y sus Diablos del Ritmo
Tempo :220
Intro

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Ilustración 13 patrón porro 1

El círculo armónico que se utiliza está en modo mayor y los grados son I y V7 mayor.

La progresión armónica es I-V7-V7-I.

El bajo utiliza la triada en el compás de tónica (1, 3,5), y una inversión de 2 entrando por la octava de la tónica (existe una cuarta entre la octava de la tónica y la quinta del acorde, se omite la tercera).

En el acorde de V7 utiliza la 2 inversión del acorde omitiendo la tercera, y utiliza la 7 menor del acorde para llegar a la fundamental del V7.

(V7/V) G7/D.

En este caso que el tono es C mayor la progresión armónica será C-G7/D-G7/D-C.

Ilustración 14 patrón porro 3

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Ejercicio 6

(B) Voz

C G7/D

11

4

15 G7/D C

15

15

Detailed description: The image shows a musical score for 'Ejercicio 6'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 11 and includes a vocal line (B) and rhythmic accompaniment for chords C and G7/D. The second system starts at measure 15 and includes a vocal line (B) and rhythmic accompaniment for chords G7/D and C. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The vocal line (B) is written in a soprano clef, and the rhythmic accompaniment is written in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and rhythmic symbols.

Ilustración 15 patrón porro 4

El círculo armónico que se utiliza está en modo mayor y los grados son I y V7 mayor.

En la parte B de la voz utiliza la progresión armónica es I-I-V7-V7-V7-V7-I-I

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

El bajo utiliza la triada en el compás de tónica (1, 3,5), y una inversión de 2 entrando por la octava de la tónica (existe una cuarta entre la octava de la tónica y la quinta del acorde, se omite la tercera).

En el acorde de V7 utiliza la 2 inversión del acorde omitiendo la tercera, y utiliza la 7 menor del acorde para llegar a la fundamental del V7.

(V7/V) G7/D.

El tono es C mayor la progresión armónica será:

C-C-G7/D-G7/DG7/D-G7/D-C-C.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Ejercicio7

Ritmo de Porro (tipo Orquesta)

Referencia : La Calle 13·Pedro Laza Y Sus Pelayeros

Tempo :200

Intro

ARMONIA

TUMBAO BASS

CONGAS HING AND LOW

MARACAS

REPOSALANTE

BOMBO BATERIA

MELODIA

(A) G7 Cm 1.

Ilustración 17 porro 6

La progresión armónica de la parte A y A1 es G7-G7-Cm-Cm. Existen 2 motivos diferentes en la melodía. La figura del bajo es muy similar a la que utiliza la tuba en las bandas pelayeras. Una blanca, un silencio de negra, luego una negra que ataca la primera blanca del segundo compas.

TUMBAO BASS

Ilustración 18 tumbao bass

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

2 (A1)

6

2 Cm G7/D Cm

TUMBAO BASS

CONGA

MARACAS

REDOBLANTE

PLATILLO

MELODIA

10 G7/D Cm

Ilustración 19 porro 7

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Ejercicio 8

3

The musical score for Exercise 8 consists of seven staves, each starting at measure 14. The top staff, labeled 'ARMONIA', shows a chord progression from G7 to Cm. The 'voz' part is indicated by a circled 'B'. The other staves represent different percussion instruments: Bass Tumbao, Conga, Maracas, Redobalante, Cascara/Bombo, and Melodía Voz. The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats.

Ilustración 20 porro 8

La progresión armónica de la parte B (la voz) es G7-G7-Cm-Cm.

La figura rítmica del primer compa, está compuesto de una blanca, un silencio de negra, y una negra que ataca la primera blanca del segundo compa. En el segundo compa, la figura rítmica es lo tradicional, una blanca con dos negras.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Ejercicio 9

© solos

19 ARMONIA G7 Cm

19 TUMBAO BASS

19 CONGA

19 MARACAS

19 REDESALNATE

19 CAMPANA

Ilustración 21 porro 9

La progresión armónica es G7-G7-Cm-Cm.

La figura rítmica es lo tradicional una blanca con dos negras.

Pero utiliza la sexta de la escala menor en la segunda negra de los compases.

Conclusión

Los patrones analizados y presentados son de gran importancia para diferenciar que tipo de adaptación de los subgéneros se utiliza en las orquestas de baile. Si se combinan estos, con los tumbaos de bajo adecuados, las piezas adquieren una gran riqueza rítmica. Espero que este escrito sea de mucha utilidad para estudiantes y público interesado en tema.

Referencias

- Bautista, R. (2005). *Gran fandango suite colombiana en tres movimientos para banda pelayera*. Bucaramanga: Universidad autónoma de Bucaramanga.
- Escalante, Ricardo Andrés. (2014). *Cuatro ritmos de la región caribe colombiana de los tambores a la batería*. Barranquilla: Universidad Autónoma de Bucaramanga.
- Escobar Montoya Héctor, José Rene Sánchez. (2012). *El piano rítmico: la enseñanza de los ritmos tropicales que se interpretan en Colombia*. Medellín: Centro Documentación de Artes, UdeA.
- Fortich Díaz, William. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro aproximación al fandango Sinuano y las bandas palayeros*. Montería: domuslibri.
- Goines, L., & Ameen, R. (1990). *Afrocuban Grooves for bass and Drums*. New york: Manhattan Music inc.
- Méndez, I. (2022). firmado por Consultoría online Derechos de autor. Obtenido de <https://firmadopor.com/la-obra-derivada/>
- Ochoa, Juan Sebastián. (2017). *La cumbia en Colombia: invención de una tradición*. UdeA, 70(226), pp. 52.
- Pasos, Jonny. (2018). *Transcripción de Gaitas, cumbias, Partituras para Big Band*. Medellín: Latín Music Score. Recuperado el 2021, de <https://www.latinmusiccore.com/partituras-gloria-de-maria-big-band-pdf/>
- Pérez, Carlos. Ochoa, Juan Sebastián. & Ochoa, Federico. (2017). *El libro de las Cumbias Colombianas* (primera ed., Vol. primera). Universidad de Antioquia.
- Stagnaro, Oscar, Chuck Sher. (2001). *The latin bass book. sher music CO*. Recuperado el 2021.
- Valencia, Victoriano. (2004). *Pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical*. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Ministerio de Cultura. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Vega Jaramillo, A. (2010). *manual de derecho. dirección nacional de derecho de autor*.

Cibergrafía

Apuleyo Mendoza, P., & Forero, E. (1967). *40 años de Música Costeña - La Historia de la Cumbia Colombiana*. mixcloud.com. Recuperado 8 de marzo de 2022, de <https://www.mixcloud.com/ebiruobjaba/40-anos-de-musica-costena-la-historia-de-la-cumbia-colombiana/>

Méndez, I. (2022). firmado por Consultoría online Derechos de autor. Obtenido de <https://firmadopor.com/la-obra-derivada/>

Pastor, M. (30 de octubre de 2020). *La Zona de Desarrollo Próximo de Lev Vygotsky*. Obtenido de [mavipastor.com](https://www.mavipastor.com/la-zona-de-desarrollo-proximo-vygotsky/#:~:text=una%20de%20ellas,-Zona%20de%20Desarrollo%20Real,ni%C3%B1o%20o%20la%20ni%C3%B1a%20evolucione): <https://www.mavipastor.com/la-zona-de-desarrollo-proximo-vygotsky/#:~:text=una%20de%20ellas,-Zona%20de%20Desarrollo%20Real,ni%C3%B1o%20o%20la%20ni%C3%B1a%20evolucione>.

Serie Raíces: *Juancho Torres y el porro*. (2018, March 5). YouTube. Retroceded June 4,2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=ab0gLSCL0eU>

Víctor Hugo Zapata. (2017). *Cumbión, adaptación para congas*. Medellín: Percutiendo. Recuperado el 2022, de <https://www.youtube.com/watch?v=HzoP0tNxFR8>

Discografía

Adolfo Echavarría (2021). *Amaneciendo [Canción]*. Adolfo Echavarría y su orquesta. Discos Fuentes. <https://www.youtube.com/watch?v=ENmhz9eGhHc>.

La Sonora Cordobesa (2017). *Bocachico Sinuano [Canción]*. Colección 100 porros, cumbias y gaitas del siglo. Discos Fuentes. <https://www.youtube.com/watch?v=gfdVCDbrEi8>.

Lucho Bermúdez (2021). *Salsipuedes [Canción]*. Por siempre Lucho Bermúdez · Matilde Díaz. Americana de Discos G.A LTDA. <https://www.youtube.com/watch?v=nQivbRIHaKQ>.

La Sonora Dinamita (2014). *Las velas Encendidas [Canción]*. Sonora Dinamita Colección Oro. Discos Fuentes. <https://www.youtube.com/watch?v=TWKrnFljPb8>.

Pedro Laza y sus Palayeros (2017). *La Calle 13 [Canción]*. Colección 100 porros, cumbias y gaitas del siglo. Discos Fuentes. https://www.youtube.com/watch?v=-ubyNE_bgNM.

Rítmica del bajo en los patrones percusivos de la cumbia y porro ejecutados en orquestas colombianas.

Pello Torres (2015). El toro negro [Canción]. Pello Torres y los diablos del ritmo. Discos Fuentes. <https://www.youtube.com/watch?v=Hnpc5v2WrWo>