

LA POLIRRITMIA EN LA SALSA COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA PARA LA
PRÁCTICA VOCAL-INSTRUMENTAL

Trabajo de Grado

Estudiante: María Alejandra Arévalo Martínez

Asesor específico: José Orlando Betancourt

Asesor metodológico: Henry Roa

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá, 2023

Agradecimientos

A Dios, a mis padres que siempre me han brindado su apoyo incondicional, amor, comprensión, motivación constante y su sacrificio sin medida. Ellos son los que con su cariño me han impulsado a perseguir mis metas y nunca abandonarlas frente a las adversidades.

A mi novio por su inquebrantable apoyo, amor, comprensión y paciencia a lo largo de este desafiante viaje académico. Su amor y aliento han sido mi roca en los momentos de duda y fatiga.

Ellos fueron la fuerza motriz detrás de este logro.

A mi familia por el acompañamiento que me han brindado a lo largo de mi carrera con sus palabras de aliento, apoyo y su confianza en mí.

Al maestro Orlando Betancourt por su orientación, sabiduría y dedicación a lo largo de este proyecto de investigación.

A mis maestros de la universidad, Svetlana Zolodovnikova, Omar Ortiz, Henry Roa y a todos los maestros que con su compromiso e invaluable mentoría contribuyeron en mi proceso pedagógico y musical.

A mi compañero Daniel Vasco por su total compromiso y colaboración al momento de aplicar la propuesta en el trabajo de investigación. También a los compañeros que compartieron conmigo experiencias inolvidables a lo largo de este camino.

A la Universidad Pedagógica Nacional por brindarme la oportunidad de realizar mis estudios para obtener mi título.

TABLA DE CONTENIDO

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	7
1.1 Descripción del problema	7
1.2 Pregunta de investigación:	9
1.3 Antecedentes	10
1.4 Justificación	14
1.5 Objetivos	15
1.5.1 Objetivo general	15
1.5.2 Objetivos específicos	15
1. MARCO TEÓRICO	16
2.1 Contextualización de la Salsa	16
2.2 La polirritmia en la salsa como herramienta clave para la práctica vocal-instrumental	19
2.3 Estrategias pedagógicas para el abordaje de la polirritmia	23
2. MARCO METODOLÓGICO	30
3.1 Enfoque Investigativo	30
3.2 Tipo de Investigación	31
3.3 Muestra Poblacional	32
3.4 Instrumentos de indagación	32
3.5 Ruta Metodológica	33

3. DESARROLLO DEL MARCO METODOLÓGICO	37
4. BIBLIOGRAFÍA	55
ANEXOS	59

Índice de figuras

Figura 1 Las claves	21
Figura 2 Pulso y tumbao en clave 2x3	22
Figura 3 Campana timbal en clave 2x3	22
Figura 4 Montuno en clave 2x3	23
Figura 5 Clave en 2x3 y tumbao	23
Figura 6 Gráfica de la ruta metodológica	36
Figura 7 Taller 1 Identificación de la clave	44
Figura 8 Taller 1 clave y pulso	46
Figura 9 Taller 2 Cáscara y clave	48
Figura 10 taller 2 clave y campana timbal	48
Figura 11 Taller 2 coro	50
Figura 12 Taller 2 congas	51
Figura 13 Instrumento claves.....	62
Figura 14 Guía didáctica La clave y sus variaciones.....	63
Figura 15 Guía didáctica clave y pulso.....	65
Figura 16 Guía, instrumento timbales.....	66
Figura 17 Guía campana timbal.....	67

Figura 18 Guía campana timbal y clave	67
Figura 19 Guía cáscara	68
Figura 20 Guía cáscara y clave	68
Figura 21 Guía instrumento congas	69
Figura 22 Guía conga macho conga hembra	70
Figura 23 Crear parches para practicar	70
Figura 24 Congas mano izquierda mano derecha	71
Figura 25 Guía ritmo a caballo	72
Figura 26 Coro "el carretero"	72
Figura 27 El carretero coro y congas	73
Figura 28 Congas y clave.....	73
Figura 29 Coro "mujer divina"	74
Figura 30 Congas "Mujer divina"	75

Índice de tablas

Tabla 1 Muestra Poblacional.....	32
Tabla 2 Nombres y objetivos de los talleres	41
Tabla 3 Taller 1 Sesión 1	42
Tabla 4 Taller 1 Sesión 2	44
Tabla 5 Taller 2 Sesión 1	47
Tabla 6 Taller 2 Sesión 2	49

INTRODUCCIÓN

La premisa fundamental de este estudio, se enmarca en la necesidad de expandir y enriquecer el material de estudio dirigido a la enseñanza y el aprendizaje del músico instrumentista que esté interesado en hacer acompañamientos con la voz, es decir, el músico que también acompaña en coros, hace segundas voces o voz de apoyo de manera simultánea, utilizando como herramienta las complejidades de la polirritmia en el contexto de la salsa.

La primera parte de este documento comprende los aspectos generales de la investigación, proporcionando descripciones detalladas sobre el proyecto en cuestión. Además, se contextualiza el estudio mediante la revisión de otras investigaciones y proyectos que brindan información sobre el estado actual del conocimiento en el campo, los cuales nos llevan a construir una base sólida para comenzar a realizar el presente proyecto de investigación.

La segunda parte es el marco teórico, donde se establecen las bases teóricas conceptuales. Este segmento se estructura en torno a temas clave como: la contextualización histórica y cultural de la salsa, la profundización en el fenómeno de la polirritmia en la salsa como una herramienta pedagógica esencial que facilita la habilidad de cantar y tocar simultáneamente y las estrategias para el abordaje y el dominio de esta.

En la tercera parte se encuentra la descripción del tipo de investigación llevado a cabo y se expone el enfoque metodológico adoptado. En este orden de ideas, se describen los instrumentos de indagación que corresponden a entrevistas estructuradas dirigidas a cantantes, pianistas y percusionistas especializados en la interpretación de la salsa. Además, se utilizan registros audiovisuales para documentar la realización de los talleres, proporcionando una perspectiva dinámica y tangible del proceso. Asimismo, se recopilan registros sonoros, los cuales

se incluyen dentro de una guía didáctica orientadora del proceso, la cual tiene la finalidad de ofrecer una herramienta para entender y aplicar los conocimientos adquiridos durante este estudio. El desarrollo de esta propuesta y sus resultados se encuentran en la cuarta parte.

En la última parte del documento, se exponen las conclusiones generales resultantes de este trabajo de investigación.

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Descripción del problema

Nuestro cerebro no está diseñado para enfocarse y realizar con destreza varias tareas al mismo tiempo. Esto ocurre especialmente cuando las tareas demandan atención y concentración. En los casos donde logramos desempeñar dos tareas que requieren de alta concentración al mismo tiempo, es porque nuestro cerebro alterna su atención de una tarea a otra, cambiando rápidamente el enfoque de una a otra. (Miller, 2010). En muchos de los músicos instrumentistas se ve reflejada la dificultad que hay para dominar distintas partes del cuerpo por separado. Un ejemplo de ello, es el hecho de tocar un instrumento y cantar simultáneamente, lo cual resulta particularmente difícil. Ante esta situación, el músico suele responsabilizar sus debilidades a su proceso de formación musical. Aunque la mayoría de instituciones de formación superior relacionadas con la música, tienen como recurso el estudio del instrumento, talleres de acompañamiento y canto complementario, entre otros, la práctica vocal e instrumental se abordan de forma separada. Por lo tanto, se presta escasa atención a la importancia del acompañamiento vocal en la interpretación instrumental.

En el ámbito musical, la disociación en la práctica vocal-instrumental se manifiesta en situaciones específicas, especialmente en el contexto de la música popular. Por ejemplo, una agrupación o una orquesta, a menudo se ve obligada a tocar en un formato musical reducido debido a limitaciones de espacio, restricciones presupuestarias, entre otras razones. Esta circunstancia demanda diferentes habilidades, como tocar y acompañar en los coros o tocar y hacer segundas voces o voz de apoyo, incluso también en situaciones donde el músico debe autoacompañarse, es esencial dominar esta práctica para mantener la coherencia y la calidad en la interpretación. En el campo de la pedagogía musical, es fundamental que el profesor de música, sea cual sea su especialidad, utilice el instrumento y cante en diferentes momentos de la enseñanza, puesto que es una gran herramienta pedagógica invaluable para brindar una experiencia musical más completa, ya sea al ejemplificar temas de gramática musical, al trabajar e interpretar canciones y cantar en las clases de estimulación e iniciación musical.

El músico clásico o académico aborda repertorios donde la polirritmia se puede presentar en dos, tres y hasta cuatro voces como en las fugas, las invenciones, sonatas y demás. A nivel académico podemos decir que ya dominan la independencia en ambas manos y tienen una buena disociación gracias al trabajo y el estudio de estas obras. Por otro lado, en la música popular el músico no solo debe tener independencia en ambas manos, ya que en los casos que tiene que acompañarse con la voz, el canto involucra más el cuerpo y maneja tanto aspectos musicales como aspectos literarios. Por esta razón, es un reto tanto para el músico clásico como para el moderno tocar fragmentos musicales y cantar una melodía de manera simultánea.

Uno de los factores que afectan al desarrollo de la sincronización del instrumento con la voz, es no conseguir un proceso de aprendizaje propio y adecuado para realizar ciertos

automatismos que nos permitan avanzar, causando un atasco o falencias que reflejarán más adelante un proceso más lento e incompleto. Por otro lado, las herramientas formativas basadas en ritmos a dos planos suelen llegar a ser un poco tediosas, aburridas o poco flexibles en especial porque no se utilizan ni se exploran nuevos estilos rítmicos donde el ritmo se pueda trabajar al mismo tiempo que se pueda sentir y disfrutar. En el libro “Salsa & Afro Cuban Montunos For Piano” (1996), el autor Carlos Campos menciona que bailar salsa es la mejor forma para interiorizar la clave en nuestra mente subconsciente, corroborando su metodología de clase también con el maestro Sonny Bravo que al igual que él, utiliza el baile como recurso para impartir sus clases.

También es importante decir que, en el proceso de formación del músico profesional, la realización de ejercicios rítmicos a dos planos, ya sea para coordinar dos ritmos distintos usando las manos, pies y voz, o en el instrumento realizando ritmos distintos en las manos y en la voz, es escasa al igual que el material de apoyo ya que la mayoría de estos recursos se hacen pensados solo para trabajar la parte rítmica sin incorporar la melodía ni estilos rítmicos de la música popular como la salsa que favorezcan al desarrollo integral del músico.

1.2 Pregunta de investigación:

¿Cómo emplear la polirritmia presente en la salsa para desarrollar una propuesta didáctica en la práctica vocal-instrumental?

1.3 Antecedentes

El primer antecedente se encuentra en el libro “Salsa & Afro Cuban Montunos For Piano” (1996), del maestro Carlos Campos, donde explora cientos de patrones de piano montuno incluyendo patrones de los instrumentos de percusión en clave 2/3 y 3/2 escritos para tocar en estilo montuno en conjunto y estilo montuno/tumbao en solitario.

Su investigación comienza a medida que escribía sus ejercicios de montunos, probando el material en su clase de piano latino en la universidad de Berklee, donde observó en sus estudiantes un proceso de aprendizaje efectivo en poco tiempo. El autor explora la polirritmia tanto en la lectura como en las emociones. Resalta la importancia de vivir la experiencia de sentir el Groove a través del ritmo y la música para desarrollar el oído interior del ritmo.

Los ejercicios que propone el autor trabajan la independencia en ambas manos, a diferencia del material que se ve en el “sing and play”, herramienta empleada por maestros y músicos para acompañar la voz con el instrumento utilizando la armonía básica en el estudio del solfeo entonado o del canto. Una de las razones más importantes de elegir la salsa e indagar sobre este libro, es la gran variedad de riqueza rítmica y armónica que hay en su música, el gran aporte a los procesos de disociación y la independencia en ambas manos sincronizando y mezclando diferentes ritmos separando ambas manos utilizando tumbaos (que se refieren al bajo en la salsa) con un montuno (la base que se toca en ritmo de ostinato) o un montuno con la clave, entre otros patrones rítmicos pertenecientes a la percusión.

Algunos de estos ejercicios serán utilizados en la aplicación de este proyecto de investigación, ya que manejan la independencia de ambas manos de una forma que se permita

sentir y disfrutar la música hasta el punto de lograr una buena disociación que va fluyendo como una especie de baile en las manos.

El segundo antecedente “Keysman: El cantante pianista la importancia del auto-acompañamiento con teclados en los cantantes” David Andrés Montaña Villabuena (2016). Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. Esta investigación es realizada por un cantante que resalta la necesidad encontrar herramientas de aprendizaje para el auto-acompañamiento al piano con el fin de favorecer al desarrollo de las habilidades musicales del interprete como el acompañamiento musical, la lectura a primera vista y la disociación.

El autor de esta investigación puntualiza que no existe en el mundo musical un término que defina el concepto de interpretar un instrumento y cantar al mismo tiempo, por lo cual propone el término “KEYSMAN”

Los métodos que se utilizan en este proyecto siempre están pensados en la interpretación del piano y voz conjuntamente, teniendo en cuenta los formatos de las canciones como la utilización del bajo caminante como técnica de acompañamiento en la mano izquierda utilizada para tocar progresiones armónicas marcando el pulso generalmente en figuras de negras y *voicings* en la mano derecha, que, aunque en este proyecto estén basados en la interpretación del jazz también son muy utilizados en la salsa y el rock para facilitar la disposición en el instrumento al tocar la armonía. Otras técnicas utilizadas en este proyecto son el uso de rubatos en los intros tocando el instrumento de teclados y el uso de la técnica *scatting* en la voz, que se refiere a cantar melodías con sílabas que no corresponden a ninguna palabra o letra con sentido literario. Por lo tanto, este proyecto contribuye en gran medida para la implementación del

material de apoyo a dos planos que se van utilizar en los procesos del presente proyecto de investigación

El proyecto KEYSMAN se desarrolló durante los años 2007 hasta 2016, realizando cursos de formación de canto e interpretación del instrumento musical al mismo tiempo, trabajando con edades entre los 8 y 18 años. Para demostrar la investigación, el proyecto tuvo un proceso de 2 y 9 años arrojando muy buenos resultados:

Los resultados que se obtuvieron a través del tiempo, fueron los siguientes:

- a. Mejora en su afinación.
- b. Adquisición de concepto musical rítmico, armónico y melódico en la voz, como también en sus instrumentos acompañantes.
- c. Disociación al auto-acompañarse con diferentes instrumentos.
- d. Aprendizaje más efectivo y rápido en otros instrumentos. Multi-instrumentistas.
- e. La comprensión armónica en estos cantantes, agilizó importantes avances en la lectura y memorización musical, además de la percepción armónica futura de obras mucho más complicadas. (p.59)

Otro antecedente importante se encuentra en una guía didáctica llamada “África inspira a occidente Polirritmias y polifonías africanas” (2016) de La Fundación Juan March que organiza exposiciones, conciertos y conferencias y es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma. A través del Instituto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid promueve la investigación científica.

Esta guía aborda la polirritmia desde sus inicios con la música tradicional africana hasta la música occidental contemporánea utilizando en la práctica diferentes procesos como la polirritmia a partir del desfase y a partir de la acentuación, aprovechando la parte vocal sin dejar atrás el aspecto melódico. Asimismo, expone ejercicios que incorporan la música tradicional de distintos países africanos y obras contemporáneas, abordando la polirritmia desde sus orígenes y fusionándola con la música contemporánea.

En estos ejercicios se aborda también la lectura polirrítmica de forma vertical, uno de los métodos importantes que se utilizan en esta guía, desarrollando ejercicios que abarcan desde la partitura numérica, los pictogramas rítmicos hasta la partitura que hoy conocemos, aportando así nuevas técnicas para el desarrollo de los procesos a aplicar en el material de apoyo para aprendizaje de la lectura polirrítmica.

Para el proceso de exploración que se va a realizar en este proyecto de investigación, es necesario considerar distintas posibilidades con respecto a las estrategias pedagógicas que se pueden utilizar al momento de la aplicación de la propuesta. Por eso, otro antecedente importante se encuentra en el artículo de investigación. “La capacidad de auto-acompañarse y su aprendizaje” (2013) En: Actas de las IX jornadas nacionales de investigación en arte en Argentina. La Plata: Secretaría de Ciencia y Técnica (FBA – UNLP) e Instituto de Historia del Arte Argentino, escrito por Luciano Fermín Bongiorno.

Bongiorno (2014) afirma lo siguiente “Una propuesta esperable para un docente de auto-acompañamiento, entonces, será brindar herramientas que organicen el estudio del estudiante de forma tal que pueda desarrollar la capacidad de auto-acompañarse de la manera más placentera y significativa posible.” (pag.5).

Este artículo habla sobre algunas estrategias pedagógicas que se utilizaron para auto-acompañarse con el instrumento y la voz a partir de las experiencias que tuvo Bongiorno como alumno y docente. La interpretación de la canción usando el ritmo libre, separar la voz del canto, aprender las partes y luego unir las, abordar el ritmo desde la percusión corporal, son algunas de las estrategias que propone el autor, no para aplicarlas en todos los casos, sino para ser aplicadas dependiendo las dificultades que tenga el alumno.

1.4 Justificación

Como músico instrumentista, es importante en el proceso musical y educativo, el estudio de la polirritmia, la disociación, manejar la independencia de ambas manos y el apoyo en el canto para que el intérprete se despliegue y tenga dominio de varios géneros musicales populares que se encuentran en nuestro entorno. Su estudio es importante para potenciar el desarrollo de distintas capacidades y habilidades musicales en el ámbito profesional creando nuevos campos de acción para el músico, tanto en el mundo musical como en el de la pedagogía.

Los géneros musicales populares, son aquellos que atraen a una cantidad muy grande de público, lo que quiere decir que es música comercial que fácilmente se puede escuchar en las emisoras, en las redes sociales, restaurantes, bares, y que llena los eventos, los teatros, las plazas y de más. Por lo tanto, el músico instrumentista puede encontrar varias oportunidades en este campo laboral y en la industria musical.

Estos géneros musicales populares a trabajar comprenden los diferentes estilos y ritmos presentes en la salsa, aportando en gran medida al músico que hace acompañamientos con la voz, lo cual es muy importante para su desarrollo profesional, ya que hoy en día un músico debe

asumir varios roles, como el acompañar con coros, tocar solos, componer, improvisar, hacer arreglos, entre otros.

Como se menciona anteriormente en los antecedentes, se ha observado que la práctica simultánea de tocar un instrumento, contribuye significativamente al desarrollo integral musical del intérprete aportando al desarrollo de capacidades y habilidades musicales, no solo en la disociación al lograr cantar y tocar, sino también mejorando la memorización, la concentración, la interpretación, la afinación y la apropiación de conceptos, rítmicos, melódicos y armónicos.

Teniendo en cuenta lo anterior, tomamos la percusión y el canto como un medio introductorio a la práctica de la música para aprender a tocar y cantar simultáneamente explorando el ritmo y la melodía junto con la voz, utilizando la polirritmia de la salsa como recurso en ejercicios prácticos a dos planos.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo general

Desarrollar una propuesta didáctica en la práctica vocal instrumental basada en los elementos polirrítmicos presentes en la salsa.

1.5.2 Objetivos específicos

Realizar una revisión detallada de los conceptos pedagógicos y teórico musicales pertinentes para desarrollar estrategias efectivas que faciliten el abordaje de la práctica vocal instrumental por medio de la polirritmia en la salsa.

Realizar una exploración de las condiciones y bases prácticas para el desarrollo de la polirritmia con base en indagaciones con conocedores y expertos en el tema.

Realizar una secuencia de talleres formativos con base en los planteamientos teórico-prácticos en torno a la polirritmia con el fin valorar el proceso y los impactos del proceso realizado.

Crear una guía didáctica orientadora del proceso que utilice la polirritmia en la salsa como herramienta para la práctica vocal instrumental.

1. MARCO TEÓRICO

Este marco teórico comprende los siguientes temas:

- Contextualización de la salsa
- La polirritmia en la salsa como herramienta clave para la práctica vocal-instrumental
- Estrategias pedagógicas para el abordaje de la polirritmia.

2.1 Contextualización de la Salsa

La salsa es un género musical latinoamericano que nació de diferentes estilos rítmicos originarios de Cuba y Puerto Rico. Hay una gran cantidad de versiones que tiene el origen de este término, una de las más aceptadas es que se le dio este nombre con el fin de dar a conocer este tipo de música con más fuerza en los medios, en especial en New York donde fue el auge de la música salsa, por lo tanto, la palabra fue utilizada para dar nombre a los diferentes ritmos de esta música que, aunque son diferentes comparten una estructura similar. El nombre y los orígenes de este género musical han sido tema de debate constante para los musicólogos, para entender mejor esta manifestación musical, es importante indagar acerca del pasado remoto de

los ritmos y su evolución hasta su consolidación en la salsa como la conocemos hoy. (López, 2018).

Se sabe que surgió aproximadamente en el siglo XVII, con la mezcla de varias culturas provenientes de colonos españoles, franceses y esclavos africanos en Cuba. Fernando Ortiz, (como se citó en Carpentier, 1972), lo explica con el vocablo transculturación, dando nombre a los fenómenos culturales que ocurrían constantemente; el desarraigo, la desaparición de algunas culturas, el nacimiento y la transformación de otras. Esta transculturación implica la relación de diversos aspectos de la vida del ser humano desde la economía, la política, las costumbres, las creencias e incluso las manifestaciones musicales y como parte de estas el aspecto rítmico que se fue fusionando con la convivencia de varias culturas.

En los inicios de esta música, los diversos ritmos no tenían los nombres con que hoy se les conoce, esto debido a que estaban en un proceso de simbiosis cultural. Posteriormente se les denominó como ritmos afrocaribeños. (Carpentier, 1972).

Como se ha mencionado anteriormente, la salsa es el producto resultante de la combinación de características de diversas manifestaciones musicales. Uno de los géneros más influyentes de la salsa es el **son cubano**, que surge a mediados del siglo XIX. Este ritmo es una mezcla de culturas africanas y españolas provenientes del oriente de Cuba, donde se fusiona el ritmo con la armonía y la melodía. En su estructura predomina la polirritmia y la síncopa destacándose principalmente a tres voces; el bajo, llamado también tumbao, que, en sus inicios, se interpretaba por un instrumento llamado marímbula, que se parecía a una marimba, pero con una caja de resonancia y se tocaba con los dedos, el tres, que luego fue reemplazado por la guitarra, las maracas, el bongó y el patrón de clave. El tres es un instrumento de cuerdas característico del son cubano utilizado en especial para hacer ostinatos a dos voces tocados

armónicamente, este instrumento era el único con funciones armónicas dentro del grupo. Estas estructuras musicales del tres fueron adoptadas posteriormente en el piano, instrumento que dentro del ensamble del son fue desarrollándose y evolucionando hasta llegar a lo que conocemos hoy como el **son-montuno**. (Mauleón, 1999)

A principios del siglo XX, con la evolución del son cubano, se fueron mezclando varios estilos que hasta el día hoy han nutrido a la salsa. Estos estilos incluyen la guajira-son, el son-pregón, afro-son, rumba-son y uno de los más influyentes, el son-montuno, que es básicamente el estribillo del son cubano que en la actualidad se le llama montuno. (Mauleón, 1999).

Uno de los precursores del son-montuno fue el compositor Arsenio Rodríguez, quien también era intérprete del tres cubano y compuso alrededor de 200 obras, entre ellas “Fuego en el 23”. En los años 40, Arsenio creó un conjunto musical nuevo, donde incluía tres trompetas, el piano y la tumbadora, encaminado más que todo en el baile, reforzando la armonía y la percusión. (Rendón, 2012). En esta década es crucial contextualizarnos musicalmente al destacar otras agrupaciones que han influido significativamente en la interpretación del Son, como la Sonora Matancera y el Conjunto Casino.

Otro género influyente de la salsa es el **danzón**, ritmo y baile originario de Cuba que tiene sus raíces en la contradanza cubana y la habanera, géneros musicales autóctonos de la isla. En Cuba se incorporó una célula rítmica africana a la contradanza francesa, dando lugar a un nuevo ritmo conocido como la contradanza cubana. El desarrollo de la contradanza cubana y la habanera llevó a la creación de otros géneros musicales cubanos, el **danzón**, el danzonete, y el danzón mambo, todos ellos asociados a lo que hoy se le conoce como charanga. (Loyola, 1996, citado por Gandía, 2000) describe los formatos en los que se interpretaba el danzón

En sus primeras etapas, el danzón era interpretado por un conjunto denominado orquesta típica que incluía en su formato: cornetín, trombón de pistones, fígle, dos clarinetes, dos violines, contrabajo, timbal y güiro. La orquesta típica fue sustituida por una orquesta denominada charanga francesa, cuyo formato instrumental lo integran: flauta, piano, instrumentos de arco (principalmente dos o tres violines y contrabajo, pudiendo incluir también viola o violonchelo) y percusión (timbales o pailas y güiro). (p. 7)

El danzón fue el género dominante en Cuba desde finales del siglo XIX hasta los años 20, momento en el que el son cubano alcanzó su auge y en los años 40 superó al danzón, convirtiéndose en el género musical nacional de Cuba. Entre los años 50 y 60, las charangas empiezan a tomar popularidad en Nueva York llegando a incorporarse en grandes orquestas de Big Band. La charanga continuó desarrollándose en Nueva York hasta 1968 con factores históricos, musicales y sociales que abrieron camino al surgimiento de la salsa en Nueva York. (Gandía,2000).

2.2 La polirritmia en la salsa como herramienta clave para la práctica vocal-instrumental

La polirritmia es un concepto utilizado en la música para referirse a la combinación de dos o más ritmos diferentes que se ejecutan simultáneamente. Cada ritmo reproducido en una sola composición suele ser muy independiente, creando una interacción compleja y versátil entre las voces, lo que se podría explicar como un contrapunto rítmico.

Hoy en día la polirritmia se puede encontrar en distintos estilos musicales, culturas y tradiciones alrededor del mundo. Sin embargo, la música africana está más relacionada con los polirritmos y la complejidad rítmica que la música occidental. Esto se debe a que el ritmo de esta

música ha sido el más estudiado, experimentando un mayor desarrollo comparado con otros elementos musicales como la melodía y la armonía. Se puede afirmar que, en cierta medida, el ritmo africano ha evolucionado de forma más avanzada que en otras tradiciones culturales. (Racionero, 2010).

Esta técnica en la música de occidente puede no ser tan predominante como en la música africana, pero ha tenido influencia y presencia en diferentes lugares donde se ha desarrollado. En América Latina, la polirritmia se ha desarrollado, tanto en la música tradicional como en la música popular. Un ejemplo de ello, es la música afro-cubana, que contiene ritmos complejos y sincopados, que también ha ido evolucionando, experimentando fusiones con otros géneros musicales como el jazz, lo que resulta en una riqueza ritmo-melódica y armónica bastante interesante y diversa. La música afro-cubana desempeña un papel fundamental en la creación y evolución de la salsa. Esta incorpora elementos rítmicos, melódicos y armónicos del género, incluso en la letra de las canciones, en el estilo de baile e instrumentos musicales se puede encontrar una conexión profunda entre estos dos géneros.

La polirritmia es una característica distintiva esencial de la salsa, lo que la hace tan contagiosa y llena de energía. Por esta razón es importante incorporarla como una herramienta práctica para aprender a tocar y a cantar en simultáneo. Para captar su esencia, es importante profundizar sobre algunos conceptos clave:

El pulso es el que refleja el ritmo de la música; aunque se puede modificar, siempre está presente independientemente de que se escuche o no, el pulso es el que mantiene la estabilidad del ritmo. Por esto es importante desde un principio entender la relación entre el pulso y la clave, teniendo en cuenta que la polirritmia en la salsa contiene una gran cantidad de síncopas.

El maestro argentino, Luciano Bongiorno en su artículo *Pedagogía del Auto-acompañamiento* (2017) afirma lo siguiente: “La enseñanza del auto-acompañamiento suele ser pensado tanto desde el pulso como también desde las claves específicas de cada género a trabajar” (p. 5).

Las claves son patrones rítmicos repetitivos característicos dentro de la música popular, especialmente en la música latinoamericana. Uno de los beneficios de las claves en la práctica vocal-instrumental, es que estructuran el ritmo de todos los instrumentos musicales del ensamble, incluyendo la voz y mantiene unida la complejidad polirrítmica de dicha música.

Hoy en día, la clave más utilizada en la salsa es la clave de son con sus dos variaciones 3/2 y 2/3 y se toca con dos instrumentos de madera llamados claves. Sentir la clave en el cuerpo e interiorizarla es importante para poder identificarla. Cuando la clave se toca en la variación incorrecta, el ensamble y los demás patrones rítmico no van a encajar y van a tener una sonoridad, como dicen los músicos salseros, *atravesada*.

Figura 1 Las claves

Clave 3x2



Clave 2x3



Una de las características polirrítmicas de la salsa es el ritmo ternario sobre un ritmo binario, que al interpretarse de forma simultánea genera un contraste, es una característica que no solo se presenta en la clave sino también en otros patrones rítmicos de la salsa como en el tumbao

(bajo), que se mostrará en la siguiente imagen en la voz de abajo. A estos ritmos se les llama **ritmos cruzados**, pero también se les llama **ritmos hemiola**. Los ritmos cruzados son aquellos ritmos regulares por división, es decir que se pueden dividir uniformemente y ritmos irregulares, también llamados ritmos aditivos. Los ritmos hemiola, son aquellos ritmos ternarios que interactúan con los ritmos binarios. (Vallejo, 1995).

Pulso y tumbao en clave 2/3

Figura 2 Pulso y tumbao en clave 2x3



Otra característica polirrítmica presente en la salsa, es el **ostinato**, un fragmento que se repite continuamente. En el contexto de la salsa, son los patrones rítmicos donde la frase se repite cada dos compases, como en el caso de la clave, los patrones de los timbales, las congas, la campana de mano, los tumbaos y los montunos en el piano. A continuación se presenta un ejemplo del patrón de la campana timbal y un ejemplo del montuno:

Campana timbal en 2/3

Figura 3 Campana timbal en clave 2x3



Montuno en 2/3

Figura 4 Montuno en clave 2x3



El ostinato es un tipo de estructura polirrítmica importante e indispensable en la práctica vocal-instrumental, ya que se puede memorizar fácilmente y se puede repetir tantas veces que se pueda ejecutar de forma continua e irreflexiva, favoreciendo rápida y efectivamente la disociación.

Por último, hablaremos de la **síncopa**, una característica común de la salsa que contribuye a la polirritmia acentuando los contratiempos. Esto crea una sensación de anticipación y desplazamiento del ritmo. La complejidad rítmica se da cuando la síncopa se mezcla con los patrones rítmicos de la percusión dando lugar a una textura polirrítmica. Un ejemplo de este suceso se presenta en la siguiente imagen con la interacción entre la clave y el tumbao:

Clave en 2/3 y Tumbao

Figura 5 Clave en 2x3 y tumbao



2.3 Estrategias pedagógicas para el abordaje de la polirritmia

Los músicos populares suelen tener un enfoque práctico e informal en su aprendizaje, su desarrollo musical puede llegar a ser similar al de los músicos académicos, ya que se encamina hacia la educación formal; sin embargo, sus procesos de aprendizaje son diferentes. El músico

popular se enfoca más en lo que quiere estudiar, desarrollando varias habilidades musicales por medio de procesos que pueden favorecer también al músico académico, por esto, es importante que los maestros de música estén en constante práctica y que desarrollen habilidades por medio de la música popular y tradicional. La educación formal contiene unos parámetros específicos que comprende más aspectos de la música y que se abordan por separado con el objeto de aprender de forma integral. (Gutierrez, 2016)

Los procesos para entender la polirritmia y la práctica vocal-instrumental, que son intrínsecos a la música popular, claramente necesitan una mayor exploración teórica y desarrollo pedagógico, es evidente que existe una necesidad de profundizar en estas áreas para poder integrarlas efectivamente en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

A continuación, se van a exponer algunas metodologías de la educación auditiva, rítmica, del canto y de la práctica vocal-instrumental, las cuales son importantes como medio introductorio para abordar la polirritmia. Algunas de las metodologías están pensadas en la primera infancia, pero también son importantes para iniciar un proceso de polirritmia en la edad adulta.

El primer órgano sensorial que se desarrolla completamente antes del nacimiento, es el aparato auditivo. El oído comienza a desarrollarse a partir de la décima semana de embarazo y a partir de los cuatro meses y medio de gestación, el feto puede escuchar cualquier tipo de sonidos internos del organismo, como lo son: la respiración, los latidos del corazón, el sonido que producen los órganos internos y, también la voz de la madre. (Pascual, 2006). Esto se descubrió por primera vez gracias a las investigaciones del Dr. Alfred Tomatis en los años 70s y más adelante se corroboró con nuevos estudios.

La audición es un factor importante para el desarrollo de la atención, del lenguaje, del equilibrio y del movimiento. Escuchar música provoca todo tipo de emociones, sensaciones y también nos lleva a crear imágenes o a imaginar, lo cual, es indispensable para el desarrollo integral porque comprende la parte emocional, cognitiva y social de una persona.

Dentro de la dinámica del aprendizaje musical, la escucha suele ser el primer paso de percepción para acceder a la música que vamos a estudiar. Según la RAE, 2022. “escuchar es prestar atención a lo que se oye”. Por lo que podemos decir que cuando escuchamos, estamos ejecutando una acción y nos disponemos para hacerlo, lo que en la psicología se le llama conducta. Partiendo de ahí, vamos a hablar de algunos autores que categorizaron estos tipos de conductas como modos de escucha.

Encaminado a la pedagogía musical, para Martenot, el desarrollo cognitivo se presenta previo al nacimiento y debe ir evolucionando de forma natural, descubriendo el entorno sonoro, discriminando e imitando sonidos. Tanto para Martenot como para Willems, para educar el oído se debe pasar por la fase pasiva de oír a la fase activa de escuchar. (Casanova y García, 2018)

Teniendo en cuenta la evolución natural del ser humano, paralela al desarrollo cognitivo, el método de Martenot comprende los tres momentos educativos establecidos por Montessori, los cuales son: la imitación, el reconocimiento y la reproducción. (Pascual, 2006). En su método, la educación afectiva del oído debe pasar por tres procesos importantes: la audición pasiva, que se presenta de forma inconsciente (oír), la audición activa (escuchar), que se presenta de forma consciente y la audición interior, en donde la memoria y la imaginación juegan un papel importante.

Martenot propone la educación del oído absoluto, entonación y canto, resalta la importancia de la atención auditiva desde el silencio, incorporando también la parte inmaterial de

la música. Para lograrlo, el cuerpo debe pasar por un proceso de relajación, por eso, en sus métodos utiliza varios ejercicios de relajación corporal antes de cada actividad de audición. Cabe aclarar que Martenot, le da gran importancia a la relajación y el control muscular a diferencia de otros métodos. (Pascual, 2006).

Willems estudia la relación directa que existe entre el ser humano y la música, tomando como base la psicología, de esta forma considerando tres elementos importantes: el ritmo- vida fisiológica, la melodía- vida afectiva, la armonía-vida mental. Para Willems, lo más importante en la educación musical es la educación auditiva, por eso, en su obra destaca la audición y la desarrolla más que los otros métodos ya que, al discriminar los diferentes parámetros del sonido, se llega al dominio rítmico y consecuentemente al dominio musical.

Willems considera que la afinación se relaciona con las emociones, por ello realiza una selección de repertorios para trabajar por medio del canto, el cual considera el mejor proceso para el desarrollo auditivo. Estas canciones se trabajan por medio de juegos que tienen el objetivo de, escuchar, reconocer y reproducir (Pascual, 2006).

Desde otro punto de vista y como se han mencionado anteriormente las diferencias entre oír y escuchar, el compositor Pierre Schaeffer establece cuatro formas de escucha. La primera es oír, el cual se puede equiparar fácilmente con la escucha pasiva ya que Schaeffer lo menciona como una percepción con el oído. La segunda es escuchar, interesarse y prestar atención de una manera más activa. La tercera es entender, el cual trata de percibir el propósito o significado de algo sin necesidad de comprenderlo. La cuarta es comprender, que mantiene una relación con entender, pero esta es el resultado de un trabajo y un proceso más completo.

Por otro lado, el compositor Aaron Copland concibe tres planos en la escucha musical: el plano sensual, el plano expresivo y el plano puramente musical. El plano sensual está relacionado con el disfrute y el placer que produce escuchar música. El plano expresivo que involucra nuestras emociones, sentimientos y también lo que no se puede decir en palabras. El plano puramente musical es el reconocimiento de la estructura musical que comprende una obra.

El investigador y pedagogo François Delalante, establece diferentes formas de escucha como estrategias de percepción a las que les llama conductas. (Delalante, 1998b, pp. 127-128) Citado por Aranda et al. (2014) define estas conductas de la siguiente manera:

Cuando se escucha atentamente una música, uno se pone más o menos conscientemente un objetivo: se espera algo de ese momento de escucha (que se concreta a lo largo de la audición), lo que determina una estrategia, observaciones particulares sobre esto más que sobre aquello, y que contribuye no solo a formar una imagen perceptiva de la obra, con sus simbolizaciones, su sentido, sino también a provocar sensaciones, eventualmente emociones, que a su vez reforzaran y orientaran las expectativas. Ese acto en el cual finalidad, estrategia, construcción perceptiva, simbolización, emociones, están en una relación de dependencia mutua y de adaptación progresiva al objeto que llamamos conducta de escucha. (pp. 127-128)

Estas conductas de escucha son categorizadas por Delalante como: la escucha taxonómica, la escucha empática y la escucha figurativa. La escucha taxonómica es la escucha identificadora, la que se centra en los elementos de la estructura musical para comprender la obra de manera integrada. La escucha empática es la escucha emocional que nos lleva a sentir el impulso rítmico, produce sensaciones, experiencia que nos lleva al disfrute y a involucrar nuestro cuerpo ya sea con pequeños movimientos o el baile. La escucha figurativa es la que construye nuestra imaginación. Delalante también menciona la importancia del apoyo visual como herramienta para la educación auditiva (Aranda et al; 2014).

Es preciso subrayar que la escucha constituye un elemento fundamental en todos los enfoques pedagógicos de la música. Vivenciar la música a través de la audición, se presenta como el primer paso crucial en cualquier proceso de enseñanza y aprendizaje musical. En el momento en que comenzamos a percibir la música por medio de la escucha, nuestro cuerpo, como se menciona antes, tiende a responder al movimiento, lo que nos lleva a explorar el ritmo con el cuerpo, facilitando una conexión más profunda y accesible del mismo.

La música no podría ser música sin el ritmo, ya que es este el que organiza los sonidos, el tiempo y la velocidad de la música. Éstas experiencias rítmicas las comenzamos a vivenciar de forma natural en el desplazamiento, la coordinación de los movimientos, la reproducción de sonidos con objetos o con el cuerpo, el baile, los balbuceos o la palabra.

La educación musical comienza con el ritmo, el sentido rítmico se presenta de forma innata en la primera infancia y el desarrollo de este, se da por medio del movimiento, la percusión corporal y el lenguaje (Peñalver, 2013).

El pedagogo y compositor suizo Jaques Dalcroze, desarrolló un método en donde utiliza el movimiento corporal para trabajar el ritmo junto con la educación del oído. Propone trabajar el cuerpo como primer instrumento musical, conociendo y desarrollando las habilidades motrices del mismo. En su método, la marcha y el desplazamiento siguiendo el ritmo de la música son puntos de partida en el proceso de aprendizaje.

Cuando escuchamos música el cuerpo recibe una sensación muscular, un impulso que nos lleva a mover nuestro cuerpo de alguna forma, Dalcroze le llama imágenes motrices a este suceso, ya que la persona crea una imagen interna de lo que está escuchando (ritmo, sonido), esto puede ayudar a resolver dificultades rítmicas en la práctica vocal-instrumental si se aplica al movimiento desde un principio. (Bongiorno, 2017)

Para Dalcroze, el trabajo en equipo e integrado es esencial, ya que, el estudiante puede visualizar fácilmente las similitudes y diferencias cuando realiza los ejercicios rítmicos, favoreciendo así, la adaptación, la imitación, la reacción, la socialización y la integración (Vernia et al; 2016). A diferencia de otros métodos, este fue pensado tanto para la enseñanza a niños como para adultos.

Así como lo mencionamos anteriormente, para Delalante, la partitura como apoyo visual, es un complemento para favorecer la audición musical activa. Dalcroze considera que el solfeo musical es un recurso importante en su método, ya que es necesario visualizar la música para poder entenderla mejor. Aunque Willems no deja el ritmo en primer lugar como Dalcroze, ya que para este la melodía ocupa el primer puesto sobre todos los elementos de la música, el ritmo es importante para el autor por la relación que tiene con la vida fisiológica. Willems considera el ritmo pre musical y musical, llama “ritmo viviente” al movimiento corporal utilizado como base

para trabajar la educación rítmica. El autor utiliza el cuerpo, objetos como mesas, palillos o claves para percudir, acompañando la percusión con ritmos naturales de la voz. (Pascual, 2006).

El método del compositor y educador musical Carl Orff trabaja el ritmo por medio del lenguaje, el movimiento y la voz, sus experiencias pedagógicas se encuentran en cinco cartillas con el nombre de “Music for Children”. En estas cartillas se encuentran actividades rítmicas instrumentales y vocales, rimas, refranes pensado en diferentes niveles y edades. (Pascual, 2006)

Orff utiliza algunas formas importantes para la introducción de la polirritmia como lo son el ostinato, el eco y el canon, marcar el ritmo con el movimiento, recursos que son importantes para estimular el sentido de la imitación y la repetición. (Tornero y Domínguez, 2012)

Aunque Orff creó un método para niños, su trabajo con la voz, el instrumento y la percusión corporal, favorece también la iniciación a la polirritmia en la edad adulta, ya que el objetivo es utilizar la voz y el instrumento o la voz y la percusión corporal en simultáneo.

2. MARCO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque Investigativo: cualitativo

El enfoque cualitativo asume la realidad en constante movimiento, de manera que el investigador entra en interacción con el objeto de estudio en su contexto natural para analizar, adaptar o mejorar procesos metodológicos y teóricos. En la investigación cualitativa se realiza un acercamiento al contexto natural en donde la interpretación y la opinión son participes en los procesos propios del enfoque, los cuales no son lineales y dependen de contextos, actores y

condiciones. “La investigación cualitativa considera que la realidad se modifica constantemente, y que el investigador, al interpretar la realidad, obtendrá resultados subjetivos”. (Bryman, 2004:20. Citado por Universidad de Colima).

El enfoque de esta investigación, es un enfoque cualitativo, ya que el proyecto indaga sobre la necesidad que tiene el músico de desenvolverse en distintos escenarios y situaciones acompañando con coros o segundas voces en el canto y tocando el instrumento en simultáneo, contribuyendo así al desarrollo de sus habilidades musicales.

3.2 Tipo de Investigación: aplicada

La investigación aplicada, busca resolver problemas presentes en la vida cotidiana, donde se encuentran situaciones de dificultad o problemas y que necesitan de algún aporte para complementarlos o de una intervención para cambiar una realidad.

En este caso, el papel del investigador es afianzar y consolidar el conocimiento para la aplicación de una propuesta enriquecedora, adquiriendo también otros conocimientos en el proceso. De acuerdo con Cordero, en la investigación aplicada se utilizan los conocimientos previos para aplicarlos en el trabajo de campo al mismo tiempo que se adquieren nuevos conocimientos. “investigación aplicada, entendida como la utilización de los conocimientos en la práctica, para aplicarlos en provecho de los grupos que participan en esos procesos y en la sociedad en general, además del bagaje de nuevos conocimientos que enriquecen la disciplina” (Cordero y Rosa, 2009, p.159).

Esta investigación es aplicada, ya que tiene como objetivo realizar un proceso de exploración polirrítmica entre la percusión y la voz para favorecer las habilidades musicales del

músico instrumentista, observando la realidad de los músicos en distintos escenarios de práctica, y explorando distintos estilos ritmo-melódicos característicos de la salsa en la práctica pianística.

3.3 Muestra Poblacional

Estudiantes de música, especialmente de música clásica sin conocimientos en la percusión folclórica, interesados en tocar salsa y hacer acompañamientos con la voz.

Tabla 1 Muestra Poblacional

Nombre	Edad	Instrumento	Semestre
Laura García	25	Violonchelo	X
Juan José Quintero	24	Cantante	X
Oscar Andrés Gómez	28	Guitarra	X
Valeria Granados Osorio	23	Piano	VIII
Daniel Stiven Vasco	24	Piano	IV
Brahiam Cortés	25	Saxofón	IX

3.4 Instrumentos de indagación

Los instrumentos de indagación son los métodos que se utilizan como fuentes de información para recoger datos y obtener evidencias, permitiendo ampliar la capacidad de indagación de una investigación.

Como lo menciona el Consejo Nacional de Investigación de Estados Unidos de América, el cual define la indagación como "Las diversas formas en las que los científicos estudian el mundo

natural y proponen explicaciones basadas en la evidencia derivada de su trabajo” Cerda (Citado por Cardenas y Padilla 2012), estos instrumentos de deben seleccionar teniendo en cuenta el propósito de la investigación.

El método a utilizar en esta investigación es la observación indirecta y se realizara aplicando los siguientes instrumentos de indagación.

Observaciones indirectas:

- Registros sonoros: los registros sonoros se utilizarán como ejemplos base para la realización del material de apoyo.
- Registros audiovisuales: se utilizan para documentar, en este caso la realización de los talleres, estos registros se utilizan como soporte a la hora de realizar el análisis de los resultados.
- Entrevistas (dirigidas) (estructurada): es un instrumento de investigación en donde se utiliza la formulación de preguntas previamente redactadas al entrevistado y la escucha de parte del entrevistador.

3.5 Ruta Metodológica

La ruta metodológica son los pasos que se van a seguir durante el desarrollo del proyecto de investigación y así dar respuesta a los objetivos planteados.

A. Etapa de indagación

Objetivo: recoger información por medio de entrevistas estructuradas, sobre las experiencias de los pianistas, percusionistas y cantantes expertos en el género de la salsa, que se desempeñan en diferentes escenarios o campos laborales como músicos, con el fin de estructurar la implementación de la propuesta

Metodología:

- Las entrevistas se hacen en Google Forms y están separadas por especialidad, entrevistas a cantantes, a percusionistas y a pianistas expertos en la salsa.
- Luego se realiza el análisis de las entrevistas con el fin de tener una base sólida para estructurar la implementación de la propuesta

B. Etapa de aplicación de la propuesta

Objetivo: implementar un proceso de exploración para el desarrollo de la polirritmia en la interpretación de instrumentos de percusión acompañado de la voz dentro de los géneros de la salsa con el fin de favorecer la práctica vocal-instrumental a los participantes intérpretes que se acompañan con la voz.

Metodología:

- Seleccionar cuidadosamente los ejercicios prácticos para cada sesión de los talleres.
- Realizar un proceso de exploración para desarrollar la polirritmia utilizando de forma secuencial la línea corporal y los instrumentos de percusión, trabajando en todos los procesos, la escucha y la voz como eje transversal.
- Analizar los resultados obtenidos en cada taller

C. Creación de una guía didáctica orientadora del proceso

Objetivo: desarrollar una guía didáctica como resultado de los talleres realizados con el fin de orientar el proceso del maestro y el músico que esté interesado en la interpretación del instrumento y hacer acompañamientos con la voz, ya sea en coros, segundas voces o voz de apoyo de forma simultánea.

Metodología:

- Seleccionar cuidadosamente los ejercicios de forma que se puedan desarrollar secuencialmente y de menor a mayor dificultad
- Realizar sugerencias o instrucciones para la práctica de los ejercicios, de acuerdo a las experiencias obtenidas en los talleres

3.6 Gráfica de la ruta metodológica

Los talleres se realizarán de forma secuencial, divididos en dos dimensiones, percusión corporal e instrumentos de percusión, de manera que se puedan abordar de menor a mayor dificultad y lograr resolver baches o vacíos en el camino para llegar a la polirritmia y al acompañamiento con la voz en la interpretación de la percusión en la salsa de manera simultánea. En todos los procesos de los talleres estarán presentes, la escucha y voz como eje transversal.

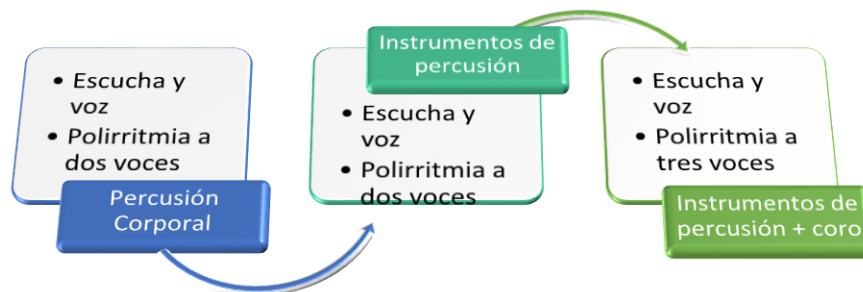
Línea Corporal

La percusión corporal y el movimiento son herramientas importantes para iniciar un proceso de disociación ya que podemos trabajar no solo la percusión con las manos y pies, sino también bailar, imitar el sonido de la percusión con la voz, realizando exploraciones utilizando la coordinación del cuerpo, (manos, pies, voz) y de esta manera ir resolviendo dificultades de manera organizada, llenando así los vacíos en el proceso.

Instrumentos de percusión

Los instrumentos de percusión en la salsa reproducen patrones con características polirrítmicas, son cortos, de manera que se pueden abordar desde la imitación y la repetición sin incluir aún la dificultad de la melodía y la armonía. En la aplicación de la propuesta, se plantea trabajar con los patrones rítmicos de los instrumentos de percusión que más interactúan con la clave, como los patrones de: campana de mano, campana timbal, cáscara timbal y congas.

Figura 6 Gráfica de la ruta metodológica



3. DESARROLLO DEL MARCO METODOLÓGICO

El desarrollo metodológico consiste en la justificación de la metodología propuesta. En esta sección se realizan análisis, se recopila información, se lleva la teoría estudiada para aplicarla en el entorno

A. Etapa de indagación

ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

Entrevistas a percusionistas, pianistas y cantantes de salsa.

Herramientas para el aprendizaje de la salsa

★ Método

¿Cómo aprendió a tocar salsa?

El empirismo y el autoaprendizaje fue nombrado por la gran mayoría, al igual que la utilización de procesos como, escuchar e imitar como primera instancia para aprender a tocar salsa. Esto no significa que la educación formal y no formal, no juegue un papel importante, los músicos están explicando que fue lo que hicieron por primera vez para aprender a tocar o a cantar salsa.

Como se puede evidenciar, los músicos suelen imitar a otros músicos como parte de su proceso de aprendizaje, así como los maestros y profesores suelen utilizar la imitación como una herramienta pedagógica para enseñar a sus estudiantes. La escucha de igual forma, es una herramienta importante para comprender el lenguaje de la salsa, extraer información, como también, es un eje transversal en varios de los procesos como el de la imitación.

¿En qué orden considera que se debe abordar el aprendizaje de la rítmica en la salsa?

Principalmente, dominar la clave es el elemento más importante para comenzar a abordar el aprendizaje de la rítmica en la salsa. Esta respuesta la comparte la gran mayoría de los músicos entrevistados. El patrón de clave, aunque muchas veces no se escuche, es la base principal de la salsa en todos sus estilos musicales, por lo tanto, sentir, escuchar y entender la clave, es lo primero que se debe hacer para aprender a tocar salsa.

Aunque no se evidencia un orden específico que coincida en las respuestas de los músicos, si mencionan la importancia de memorizar e imitar los patrones rítmicos de la percusión como, las congas, el timbal y la campana de mano, ya que están más arraigados a la clave. Los músicos que no mencionaron los patrones rítmicos de estos instrumentos, mencionan, las células rítmicas y patrones que van de la mano con la clave, lo que se podría asumir como una respuesta similar, por lo tanto, podemos afirmar que la percusión, es un elemento clave para el aprendizaje de la rítmica en la salsa.

Uno de los músicos que también es profesor de música (Jorge Alberto Guzmán Romo), menciona el método Dalcroze para el aprendizaje rítmico en la salsa. “aunque no existe un referente bibliográfico se podría adaptar desde la epistemología de Emilie Jacques-Dalcroze”. Aunque no coincida con otras respuestas, esta podría ser la más acertada para el aprendizaje rítmico como primera instancia. El ritmo implica una coordinación precisa de movimientos en

relación con el tiempo, por eso, es importante incluir la parte corporal para iniciar un proceso de aprendizaje rítmico y disociación ya que, podemos trabajar no solo la percusión con las manos, los pies y la voz imitando el sonido de la percusión, sino también, sentir el ritmo en el cuerpo, desplazarnos realizando exploraciones utilizando la coordinación, de esta manera ir resolviendo dificultades de manera organizada, llenando así los vacíos en el proceso.

En cuanto a la voz, los pianistas y percusionistas entrevistados la consideran como una herramienta de aprendizaje de la rítmica en la salsa, ya que, con la voz se puede imitar el ritmo, o cantar mientras se reproduce el patrón de clave con las palmas, favoreciendo la coordinación y la disociación.

¿Cómo funciona la subdivisión dentro del ensamble en la salsa? ¿La considera importante para el aprendizaje de esta?

Algunos de los músicos no consideraron importante la subdivisión ya que no la contemplan a la hora de abordar el ritmo, esto puede deberse a que ya tienen un dominio del ritmo y su proceso de aprendizaje no comienza desde la menor dificultad. Los músicos percusionistas que participaron en la entrevista coincidieron en sus respuestas mencionando la importancia de entender el ritmo ternario que hay sobre el ritmo binario en la polirritmia de la salsa. Esta es una característica importante que se debe entender antes de abordar la polirritmia, ya que estos ritmos ternarios hacen de la subdivisión del ritmo.

Por otro lado, todos los pianistas respondieron que es importante entender la subdivisión, dándole importancia a las corcheas, al compás partido como comúnmente se escribe la salsa y también a pensar la escritura subdividiendo el ritmo en 4/4.

Es importante tener en cuenta la subdivisión para comprender mejor la rítmica de la salsa. En ocasiones, dividir el pulso a la mitad es muy útil a la hora de leer y pensar las figuras rítmicas

de una partitura. Sobre todo, cuando los eventos sonoros escritos, se suceden en esos valores y/o a partir de síncopas o contratiempos. (Bongiorno, 2016). De esta forma, se tomará en cuenta, en la implementación de los talleres utilizar los ejercicios en 4/4 como también lo han aplicado Rebeca Mauleón y Carlos campos en sus métodos.

★ Interpretación

¿Que considera importante del uso del canto en el aprendizaje y en la interpretación de la salsa?

Esta pregunta está dirigida a los percusionistas y pianistas, quienes respondieron que el canto y la imitación con la voz son muy importantes como apoyo para comprender la sincronía entre la rítmica de los patrones y la clave, de manera que se pueda interiorizar su complejidad. También mencionan que cantar previamente lo que se va a tocar favorece el entendimiento del ritmo y la interpretación.

Otro aspecto importante de la entrevista, fue la respuesta del maestro percusionista José Domingo Milanés ya que, para él, la importancia del canto en el aprendizaje y en la interpretación de la salsa, no solo favorece la rítmica (como lo mencionan los de más músicos) sino que también favorece la comprensión de los fraseos y los círculos armónicos. Cantar es importante para mejorar la interpretación del instrumento ya que el músico siente y comprende mejor los acentos, los fraseos y la rítmica en general.

¿Qué aspectos técnicos son relevantes en la ejecución de la salsa en el piano? Ej. las octavas

Esta pregunta solo se realizó a pianistas. Aunque sus respuestas no coinciden, los aspectos mencionados con muy importantes para la interpretación del piano en la salsa. Estos aspectos técnicos comprenden, la articulación y la relajación, dominar la clave e interactuar con otros patrones rítmicos favoreciendo la interpretación y aspectos técnicos específicos para la interpretación de la música clásica.

- Para estudiar la técnica y la interpretación, Según los músicos instrumentistas, pero mejor resumido por el maestro José Domingo Milanés, es importante practicar con “células rítmicas sincopadas con gradual dificultad, usar ciclos armónicos de 4 a 8 compases aplicando células rítmicas sincopadas, conocer la clave. 2x3, conocer la aplicación de la síncopa correctamente en las claves, utilizar todas las anteriores juntas”.

El estudio de los ostinatos y la síncopa en la práctica instrumental facilita el entendimiento de las complejidades rítmicas de la salsa favoreciendo la interpretación del piano en este género musical.

B. Etapa de aplicación de la propuesta

Tabla 2 Nombres y objetivos de los talleres

TALLER	NOMBRE DEL TALLER	OBJETIVOS
	Identificación de la clave	Experimentar y sentir el ritmo de la salsa con el fin de identificar la clave, utilizando la escucha de diferentes canciones de salsa.

1	Introducción a la polirritmia	Reproducir ejercicios rítmicos de la salsa a dos voces utilizando la clave por medio de la percusión corporal con el fin de experimentar la disociación gradualmente con la clave ya interiorizada.
2	Polirritmia a dos voces con instrumentos de percusión	Reproducir dos ejecuciones rítmicas simultáneas utilizando el patrón de la clave y el patrón de algunos instrumentos de percusión presentes en la salsa con el fin de ir controlando gradualmente la independencia de ambas manos y de ambas voces.
	Polirritmia a dos voces con congas y coro en la voz	Reproducir dos ejecuciones rítmicas simultáneas utilizando el patrón de las congas y el canto de coro “Mujer divina”, con el fin de ir controlando gradualmente la disociación de ambas voces (instrumento-voz)

Tabla 3 Taller 1 Sesión 1

Taller 1 Sesión 1	Identificación de la clave
Objetivo	Experimentar y sentir el ritmo de la salsa con el fin de identificar la clave, utilizando la escucha en diferentes canciones de salsa.
Principios Orientadores	Reflexión en la acción Trabajo en grupo por medio de la imitación La sensación rítmica corporal
Teoría que lo soporta	Imágenes motrices (impulso corporal), Dalcroze

Contenidos a desarrollar	Uso de patrones de la clave de son y sus variaciones (3x2 y 2x3)
Metodología	<ol style="list-style-type: none"> 1. Desplazamiento libre con alguna canción de salsa que nos permita movernos y bailar. 2. Explicación de la clave y de cómo afecta la estructura musical 3. Escuchar algunas canciones de salsa donde el sonido de la clave sea claro y audible (clave en 2x3 y 3x2) 4. Imitar el sonido de la clave con la voz y luego con las palmas, escuchando las canciones. 5. Identificar la clave 2x3 y 3x2 en canciones de salsa donde no se escuche o sea claro el sonido de la clave y reproducir el ritmo de la clave con la voz y/o las palmas.
Descripción Evidencias, testimonios “entre comillas”	<ul style="list-style-type: none"> ★ Esta primera sesión se realizó con cinco personas y comenzó con dos preguntas importantes para conocer el estado de las habilidades musicales de la muestra poblacional. La primera pregunta fue: ¿sabe bailar salsa?, a lo que tres personas respondieron que no y dos personas respondieron que sí saben bailar salsa. La segunda pregunta fue: ¿reconoce el patrón de la clave de la salsa?, ¿lo puede tocar en las claves (instrumento que se encontraba en la sala)? cuatro personas ejecutaron el patrón de la clave en el instrumento, evidenciando que sí reconocen el patrón de la clave de son. Solo una persona dijo que no reconocía el patrón. ★ Se dio una breve explicación de la clave y sus variaciones (clave en 2x3 y 3x2). ★ Luego se colocaron cinco canciones de salsa, “Mujer divina”, “Arróz con habichuela”, “Sonido bestial”, “llovía con nieve” “Guantanamera”, en las cuales, la muestra poblacional debía identificar y reproducir el ritmo de la clave. En las primeras canciones, era audible el sonido de la clave, y en las otras canciones no era claro o no se escuchaba la clave. ★ Exploramos marcando la clave en cualquier canción de cualquier género musical. ★ Marcamos la clave con la canción de los pollitos dicen.

Clave 3x2

Figura 7 Taller 1 Identificación de la clave

Clave 3x2



Análisis de los resultados

En este taller, todos los participantes lograron identificar y reproducir la clave en 2x3 y 3x2 de forma correcta. Para esta primera sesión, no se tenía planeada trabajar la disociación, pero, como se puede evidenciar en el video, (ver anexo 4) dos de los participantes están bailando al mismo tiempo que están tocando el patrón de clave, esto se debe a que los participantes disfrutaban escuchar las canciones de salsa y se sintieron motivados para bailar. Dalcroze le llama a esto, imágenes motrices, lo cual consiste en el impulso que sienten las personas hacia el movimiento cuando escuchan música, lo que ayuda a los participantes a que la música esté conectada con el movimiento y se pueda comprender, disfrutar y sentir de una forma más profunda y emocional.

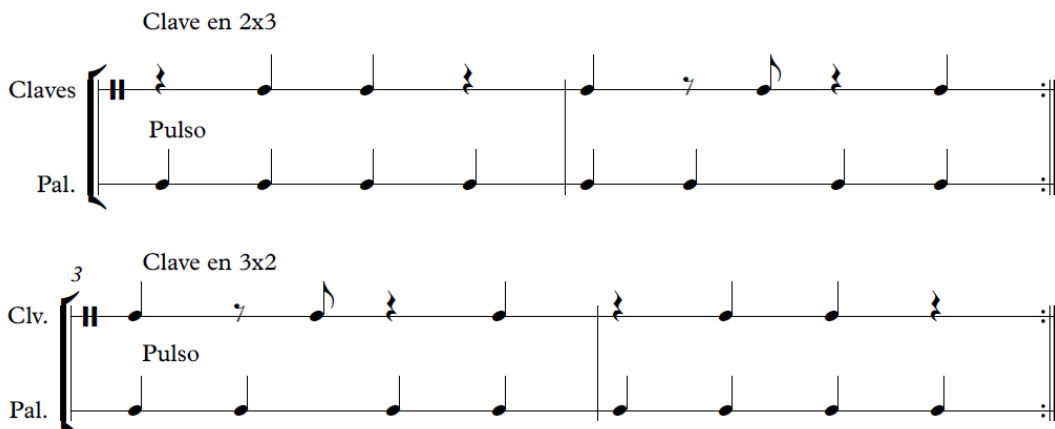
Tabla 4 Taller 1 Sesión 2

Taller 1	Introducción a la polirritmia
Sesión 2	
Objetivo	Reproducir ejercicios rítmicos de la salsa a dos voces utilizando la clave por medio de la percusión corporal con el fin de experimentar la disociación gradualmente con la clave ya interiorizada.
Principios	Trabajo en grupo a través de la imitación
Orientadores	La imitación y la repetición para llegar a una óptima disociación en la práctica.

Teoría que lo soporta	Imitación y repetición, método Martenot. El ritmo en el cuerpo, método Dalcroze
Contenidos a desarrollar	Uso de la percusión corporal para entender la relación entre el pulso y la clave.
Metodología	<ol style="list-style-type: none"> 1. Reconocer el pulso dentro de la clave 2. Desplazamiento escuchando la canción, marcando el pulso con los pies y marcando la clave con la voz y/o las palmas. 3. Explorar este ritmo a dos voces utilizando la coordinación del cuerpo, 4. La partitura como último recurso
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> ★ Esta segunda sesión se realizó con cinco participantes y comenzó con el reconocimiento del pulso dentro de la clave utilizando como herramienta una canción de salsa. ★ El pulso se marcó de diferentes formas, primero marcando el pulso con los pies, luego agregamos la voz realizando el mismo ejercicio con los pies y la voz, marcando las blancas, nombrando 1, 2 por cada compás, también exploramos marcando 1, 2, 3, 4, ya que el patrón de clave dura dos compases, es decir cuatro tiempos del pulso. ★ Se realizó un ejercicio de desplazamiento marcando el pulso con los pies y tocando la clave con las claves (instrumento) <p>El pulso refleja el ritmo de la música, se puede modificar, pero siempre está presente independientemente de que se escuche o no, el pulso es el que mantiene la estabilidad del ritmo. Por esto es importante desde un principio entender la relación entre el pulso y la clave, teniendo en cuenta que la polirritmia en la salsa contiene una gran cantidad de síncopas.</p> <p>La percusión corporal es importante para iniciar este proceso de disociación ya que podemos trabajar no solo la percusión con las manos y pies, sino también imitar el sonido de la percusión con la voz, realizando exploraciones utilizando la coordinación del cuerpo (manos, pies, voz), de esta manera ir resolviendo dificultades de manera organizada, llenando así los vacíos en el proceso.</p>

Clave y pulso en 2x3

Figura 8 Taller 1 clave y pulso



Análisis de los resultados

Estas imágenes motrices que se experimentaron en la primera sesión, fueron la base clave para lograr la disociación, ya que los participantes pudieron sentir el pulso en diferentes partes del cuerpo y moverse o desplazarse de acuerdo con él, sincronizando el pulso con la clave. Por otro lado, la subdivisión también fue un factor importante en el proceso de disociación ya que, al pensar el ejercicio en cuartos, se lograron encontrar más fácilmente las sincronías y asincronías que hay entre una voz y la otra.

El pulso refleja el ritmo de la música, se puede modificar, pero siempre está presente independientemente de que se escuche o no, el pulso es el que mantiene la estabilidad del ritmo. Por esto es importante desde un principio entender la relación entre el pulso y la clave, teniendo en cuenta que la polirritmia en la salsa contiene una gran cantidad de síncopas.

La percusión corporal es importante para iniciar este proceso de disociación ya que podemos trabajar no solo la percusión con las manos y pies, sino también imitar el sonido de la percusión con la voz, realizando exploraciones utilizando la coordinación del cuerpo (manos, pies, voz), de esta manera ir resolviendo dificultades de manera organizada, llenando así los vacíos en el proceso

Tabla 5 Taller 2 Sesión 1

Taller 2 Sesión 1	Polirritmia a dos voces
Objetivo	Reproducir dos ejecuciones rítmicas simultáneas utilizando el patrón de la clave y el patrón de algunos instrumentos de percusión presentes en la salsa con el fin de ir controlando gradualmente la independencia de ambas manos y de ambas voces.
Principios Orientadores	Experiencia directa con el ritmo Procesos exploratorios Repetición continua e irreflexiva Trabajo en equipo, Dalcroze
Teoría que lo soporta	La enseñanza del auto-acompañamiento suele ser pensado tanto desde el pulso como también desde las claves específicas de cada género a trabajar. Método Bongiorno
Contenidos a desarrollar	Uso del patrón de la clave en 2x3 con otros patrones de algunos instrumentos de percusión en la salsa
Metodología	<ol style="list-style-type: none"> 1. Explicar algunos de los patrones rítmicos que están más arraigados a la clave. 2. Vivenciar y reproducir patrones rítmicos de la salsa en el jamblock, cáscara del timbal, campana timbal, congas. 3. Mientras el primer grupo toca un patrón en el instrumento, el otro grupo reproduce la clave de son. 4. Tocar la clave en el jamblock con una baqueta mientras se toca el patrón de la cascara timbal y luego se toca la clave con el patrón de la campana timbal.
Descripción	<ul style="list-style-type: none"> ★ Este segundo taller comienza cuando los participantes tienen la clave interiorizada y ya se puede tocar continuamente sin necesidad de análisis, reflexión o lectura. ★ Los participantes conocen y reproducen el patrón de la cáscara en el timbal y de la campana del timbal, este proceso llevó poco tiempo ya que solo debían tocar un solo ritmo utilizando una baqueta en la mano derecha. ★ Antes de comenzar la disociación, se realizó un ejercicio para escuchar la polirritmia entre la clave y los patrones de campana y de cáscara en el timbal, mientras unos

	<p>tocaban la clave, otros tocaban la campana o la cáscara del timbal repetidamente y de forma sincronizada.</p> <p>★ Las dificultades comenzaron cuando el mismo participante debía tocar la clave en el jamblock con la mano izquierda y el patrón de cascara o campana timbal con la mano derecha. Una de las participantes logró hacer el ejercicio sin ninguna dificultad, los demás participantes necesitaron ver el ejercicio escrito o imitando los movimientos de uno de los patrones que estaba ejecutando el otro compañero, para finalmente poder reproducirlo correctamente.</p>
--	---

Cáscara Timbal y clave en 2x3

Figura 9 Taller 2 Cáscara y clave

Campana Timbal y clave en 2x3

Figura 10 taller 2 clave y campana timbal

Análisis de los resultados

Se puede evidenciar que los participantes logran reproducir el patrón de clave y el de la cáscara o campana timbal simultáneamente, pero no todos lo logran realizando el mismo proceso. Es importante aclarar que no todos aprendemos de la misma manera, por eso es

necesario explorar con todos los recursos posibles para poder encontrar el mejor camino a la ejecución individual de la polirritmia. En esta sesión se muestran varios procesos que utilizaron los participantes para resolver las complejidades de disociación en la polirritmia, así como una de las participantes, resolvió el ejercicio sin dificultad técnica, otros participantes se encontraron con la dificultad y recurrieron a procesos como, la imitación, proceso que permite confirmar que el trabajo en equipo que menciona Dalcroze es importante para favorecer la imitación, ya que uno de los participantes observa al otro para poder tocar el patrón de mayor dificultad a la hora de tocar ambas voces, permitiendo visualizar las similitudes y diferencias al realizar el ejercicio rítmico. Otro de los procesos muy necesario para la mayoría de los participantes es, la visualización del ejercicio escrito, como proponen Dalcroze y Delalante. Se evidenció, que para resolver estos ejercicios, es necesario tener la partitura como apoyo visual, para poder entender y visualizar donde se encuentran y donde no se encuentran ambas voces.

Tabla 6 Taller 2 Sesión 2

Taller 2 Sesión 2	Polirritmia a dos voces con acompañamiento de un coro en la voz
Objetivo	Reproducir dos ejecuciones rítmicas simultáneas utilizando el patrón de la clave y el patrón de algunos instrumentos de percusión presentes en la salsa con el fin de ir controlando gradualmente la independencia de ambas manos y de ambas voces.
Principios Orientadores	Repetición continua e irreflexiva Coordinación vocal instrumental Trabajo en equipo
Contenidos a desarrollar	Uso del patrón de las congas Uso del canto
Metodología	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se realiza un ejercicio de polirritmia en las congas tocando corcheas con ambas manos y cantando simultáneamente el coro de “Mujer Divina”. 2. Se realiza el mismo ejercicio anterior pero esta vez, tocando las congas de forma correcta, O palma, P dedos, T quemado, A abierto.

Descripción	<ul style="list-style-type: none"> ★ El ejercicio comienza con la menor dificultad para tocar las congas, ya que ninguno de los participantes es percusionista, los participantes tocan corcheas en las congas sin ningún tipo de técnica con ambas manos, D I D I o viceversa. ★ Los participantes memorizan el coro de la canción “Mujer Divina” y lo cantan al mismo tiempo que tocan las corcheas en las congas, los participantes no utilizan la partitura en este ejercicio, pero si utilizan la imitación para visualizar las corcheas que tocan sus compañeros para hacer el ejercicio de forma mecánica. ★ Se realiza una explicación detallada de las técnicas utilizadas para tocar las congas, con las siglas O=Palma, P=dedos, T=Quemado, A= Abierto. Estas siglas funcionan de tal manera que al pronunciarlas su sonido sea similar al del tambor. ★ Tocar las congas diciendo las siglas, de acuerdo al coro de “Mujer divina, (sigue siendo ejercicio a una voz) ★ Tocar las congas con el patrón aprendido y cantar el coro de la canción “Mujer divina”, este ejercicio se logró tocando ambas voces por parte muy pequeñas, podría decirse que por sílabas de la letra del coro.
--------------------	---

Coro

Figura 11 Taller 2 coro

Voz

mu la ta mi prie ta mi cie lo te

Voz

³ quie ro tea do ro di vi na mu jer mu

Congas

Figura 12 Taller 2 congas

Mu la ta mi prie ta mi cie lo te
que ro tea do ro di vi na mu jer mu

Percusión 4/4
Perc. 3

Análisis de los resultados

Esta sesión está separada de la anterior ya que las congas necesitan de un proceso más largo para poder ejecutarlas bien con la técnica y la sonoridad adecuadas. Las dificultades comienzan con la polirritmia a dos voces, pero se resuelve fácilmente en el momento en que se tocan corcheas en las congas sin ninguna técnica, (diferentes tipos de golpe que se le da al tambor) hay una muestra clara en el video, (ver anexo 4) en donde uno de los participantes visualiza el patrón de corcheas que está ejecutando su compañera y logra imitar de forma mecánica y cantar el coro con facilidad. Cuando se llega al momento de hacer el mismo ejercicio, pero con la técnica correcta en las congas, es notorio que la complejidad aumenta, esto ocurre ya que no se están tocando las congas de manera irreflexiva, por lo tanto, es necesario que los participantes exploren otros procesos para resolver la dificultad. El proceso de la imitación visualizando al compañero continúa y se agrega un nuevo proceso donde se va fraccionando el ejercicio por partes muy pequeñas, se podría decir que casi por sílabas cuando se está ejecutando, logrando reproducir la polirritmia a dos voces. Las siglas O=Palma, P=dedos. T=quemado se eligieron con el fin de que, al reproducirlas con la voz, se logre un sonido similar al del patrón de la conga.

CONCLUSIONES

Esta investigación surge a partir de la necesidad de crear un material educativo innovador destinado tanto a músicos como a educadores musicales, proporcionando herramientas formativas centradas en el músico que tiene conocimientos en la interpretación instrumental y que acompaña con la voz, es decir, el músico que también acompaña en coros, hace segundas voces o voz de apoyo de manera simultánea. Es importante destacar, que estas herramientas están específicamente diseñadas para el músico instrumentista, en contraste con los recursos convencionales que se enfocan principalmente en el cantante que se auto-acompaña.

Estas herramientas formativas fueron cuidadosamente clasificadas dentro de las complejidades de la polirritmia en el contexto de la salsa, esto con el fin de trabajar las dificultades rítmicas y ritmo-melódicas en ejercicios a dos planos, de forma que no solo sean comprendidos desde la lectura musical, sino también que se pueda experimentar corporalmente y disfrutar, lo que permitió contribuir a corto plazo en los procesos de enseñanza de la muestra poblacional.

Dentro de la guía didáctica orientadora del proceso, se incluyen registros sonoros y sugerencias metodológicas derivadas de las diferentes situaciones evidenciadas en los participantes. Esta decisión se basa en la necesidad de comprender las dificultades específicas que surgieron durante el proceso, permitiendo así una adaptabilidad propia del material. Es necesario señalar, que esta flexibilidad abre la puerta a futuras mejoras y complementos, adaptándose de manera dinámica a los distintos desafíos y contextos. La guía no presenta un punto final en este estudio, sino un punto de partida desde una base sólida pero adaptable para abordar las diferentes situaciones de aprendizaje y enseñanza.

La polirritmia proveniente de la salsa utilizada en la implementación de la propuesta y en la guía, si bien, es un recurso valioso en la práctica vocal-instrumental, no busca imponer transformaciones en el ámbito de la educación musical, contrario a esto, busca proporcionar un enfoque complementario y enriquecedor. La elección de este género musical para este estudio, se basa en su diversidad cultural que ha permitido fusiones con distintos géneros musicales, su riqueza musical caracterizada por su gran complejidad rítmica y la multiplicidad de formas interpretativas que encierra. Por esta razón, este estudio invita a explorar nuevas formas de enriquecer el panorama educativo musical existente sin alterar las bases establecidas de la educación musical.

Sería muy apresurado de parte del autor de este proyecto de investigación, pretender evaluar el impacto a largo plazo que la propuesta tuvo en la muestra poblacional, dado el corto intervalo de tiempo entre la aplicación de la propuesta y las conclusiones de este estudio, pero es alentador considerar la posibilidad de implementar esta propuesta y proporcionar herramientas a músicos y maestros para fomentar el desarrollo de la práctica vocal-instrumental desde lo académico y formal.

Se puede observar un proceso significativo en la disociación de los participantes incluso cuando logran bailar y tocar las claves en simultáneo. También se evidencia que todos los participantes lograron realizar los ejercicios de la práctica vocal instrumental utilizando como herramienta la complejidad de la polirritmia en la salsa. Se anticipa que en un periodo prolongado y en futuras aplicaciones, se evidencie un aprendizaje efectivo y rápido adaptando estos procesos en otros instrumentos y géneros musicales. Además, se espera observar mejoras significativas en áreas como la afinación, la composición en contextos populares, la creación de

letras, así como enfoques hacia la improvisación y la elaboración de arreglos, posibilitando también, el desempeño docente dentro de las clases de música.

Es innegable que la práctica vocal-instrumental simultánea y sus implicaciones pedagógicas merecen una mayor atención en el ámbito académico, ya que los aportes teóricos que existen sobre la enseñanza y el aprendizaje de esta técnica son limitados. Este estudio pone en manifiesto la prometedora dirección hacia la cual pueden evolucionar las habilidades musicales de los maestros y músicos, ofreciendo un camino sólido para futuras investigaciones y aplicaciones pedagógicas de esta práctica.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Álamo, L. y Gil, V. (2016) “ÁFRICA INSPIRA A OCCIDENTE Polirritmias y polifonías africanas” Fundación Juan March – Departamento de actividades culturales.
- Aranda, A. J. A., Carnicer, J. G., & Garrido, D. C. (2014). Los modos de escucha como generadores de pensamiento musical: a propósito de François Delalande. *Observar. Revista electrónica de didáctica de las artes*, (8), 86-108.
- Bongiorno, L. (2013) “La capacidad de auto-acompañarse y su aprendizaje” En: Actas de las IX jornadas nacionales de investigación en arte en Argentina. La Plata: Secretaría de Ciencia y Técnica (FBA – UNLP) e Instituto de Historia del Arte Argentino.
- Bongiorno, L. (2014) “El auto-acompañamiento musical y su enseñanza”. Argentina: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Bongiorno, L. F. (2016). El auto-acompañamiento desde lo visual. In *I Congreso Internacional de Música Popular (La Plata, octubre 2016)*.
- Bongiorno, L. F. (2017). Pedagogía del auto-acompañamiento: tres líneas posibles. In *I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina-CIEPAAL (La Plata, octubre 2017)*.

- Campos, C. (1996) “Salsa & Afro Cuban Montunos For Piano” lugar: A.D.G Productions.
- Carpentier, A. (1972). La música en Cuba. México D.F., México: Bolea.
- Casanova, M. B. L., & García, I. N. (2018). La estimulación auditiva a través de la música en el desarrollo del lenguaje en Educación Infantil. *Revista electrónica de investigación y docencia (REID)*, (20).
- Cordero, Z. R. V. (2009). La investigación aplicada: una forma de conocer las realidades con evidencia científica. *Revista educación*, 33(1), 155-165.
- Gandía, N. R., & de Arecibo, R. (2000). Historia de la Salsa, desde las raíces hasta 1975.
- Gutiérrez, N. P. S. (2016). Músicas tradicionales en espacios académicos: la rueda de gaita como experiencia de aprendizaje. *Civilizar*, 16(31), 205-218.
- López Casanova, M. B., & Nadal García, I. (2018). La estimulación auditiva a través de la música en el desarrollo del lenguaje en Educación Infantil. *Revista Electrónica De Investigación Y Docencia (REID)*, (20). <https://doi.org/10.17561/reid.n20.7>
- Mauleón, R. (1999). 101 MONTUNOS. EE.UU, Petaluma,: Sher Music Co. P.O.

- Miller, E. (2010, february). Brain Rhythms and Short-Therm Memory.
<https://slideplayer.com/slide/4839452/>
- Montaña, D. (2016) “KEYSMAN: EL CANTANTE PIANISTA LA IMPORTANCIA DEL AUTO-ACOMPAÑAMIENTO CON TECLADOS EN LOS CANTANTES” (tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas)
- López Tovar, H. V. (2018). La salsa: diálogo musical en el IPN.
- Pascual, P. (2006) “Didáctica de la Música para Educación Infantil”. Madrid, España: PEARSON EDUCACIÓN, S. A.
- Peñalver Vilar, J. M. (2013). Formación rítmica: los ritmos aditivos y su aplicación pedagógica en la educación musical.
- Racionero, J. (2010, noviembre). La Música Africana. Temas para la educación Revista digital para profesionales de la enseñanza, (Nº 11), 3.
<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7606.pdf>
- Rendón, S. (2012, agosto). Arsenio Rodríguez “El ciego maravilloso”. Salsero del mes.
<http://old.latinastereo.com/SalserodelMes/ArsenioRodriguez.aspx>
- Reyes-Cárdenas, Flor, & Padilla, Kira. (2012). La indagación y la enseñanza de las ciencias. *Educación química*, 23(4), 415-421. Recuperado en 22 de septiembre de 2023, de

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-893X2012000400002&lng=es&tlng=es.](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-893X2012000400002&lng=es&tlng=es)

- Tornero, M. y Domínguez, F. (2012, 4 de abril). El método Orff. *Musicólogas*.
<http://lasmusicologas.blogspot.com/2012/04/el-metodo-orff.html#:~:text=Es%20un%20recurso%20para%20el,la%20introducci%C3%B3n%20de%20la%20polirritmia>.
- Universidad de Colima (recuperado en septiembre de 2021) “Investigación cuantitativa, cualitativa y mixta” <https://recursos.ucol.mx/tesis/investigacion.php>
- Vallejo, P. (1995). Del pulso a la polirritmia. Una experiencia creativa. *Quodlibet*, 2, 35-58.
- Vernia, A., Gustems, J., & Calderón, C. (2016). Ritmo y procesamiento temporal. *Aportaciones de Jaques-Dalcroze al lenguaje musical. Facultad de Formación del Profesorado y Educación de la Universidad de Oviedo*.

ANEXOS

Anexo 1- Entrevistas a pianistas salseros

<https://docs.google.com/forms/d/15RKzeWuBudh5zZ-j3p9ae0Q3Ldt8OP8kop-v6rgPFwY/edit>

Anexo 2- Entrevistas a percusionistas salseros

<https://docs.google.com/forms/d/1r45ph6SJpRY1ggdVxq3BBXeMRfb3hMralZFAsO398nA/edit>

Anexo 3- Entrevistas a cantantes salseros

https://docs.google.com/forms/d/10_1nttBdLxUXWk5fuyEBmG4KS4wAv4qqck_FIRFds58/edit

Anexo 4- Videos de los talleres

https://drive.google.com/drive/folders/1aSMCgueTdHYfx1hT4EvSPR73PIcrL1ws?usp=drive_link

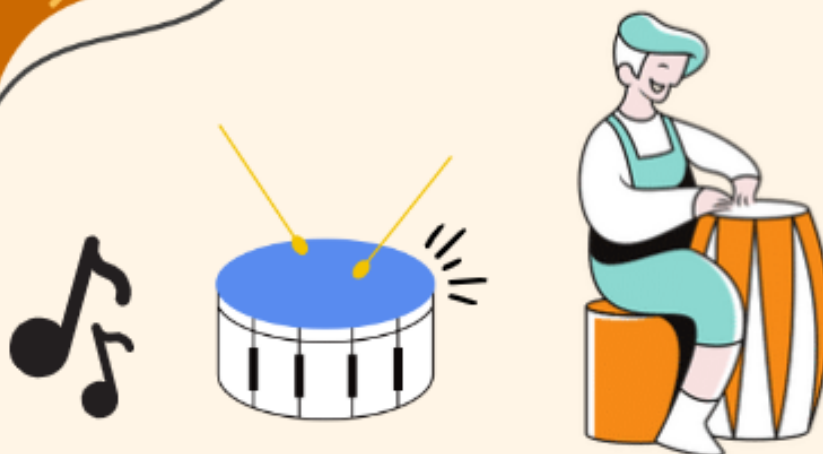
Anexo 5- Audios, pistas de los ejercicios

https://drive.google.com/drive/folders/1ZGo_0QIqitSbNY10IvyMzgyF7YI0V6AG?usp=drive_link

Anexo 6- Guía didáctica orientadora del proceso

En la siguiente página

Alejandra Arévalo 2023



POLIRRITMIA EN LA SALSA PARA LA PRÁCTICA VOCAL- INSTRUMENTAL



Presentación

Esta guía didáctica se ha desarrollado con el objetivo de orientar el proceso del músico instrumentista que esté interesado en tocar instrumentos de percusión y hacer acompañamientos con la voz, ya sea con coros, segundas voces o voz de apoyo para su uso en diferentes formatos musicales como un acercamiento antes de la práctica vocal-instrumental utilizando instrumentos armónicos. Se toma como herramienta de aprendizaje la polirritmia en el contexto de la salsa. En consecuencia, se presenta una serie de ejercicios de forma secuencial que van de menor a mayor dificultad divididos en tres dimensiones fundamentales:

- Línea corporal
- Instrumentos de percusión
- Percusión y voz

Materiales: se pueden utilizar baquetas y la percusión corporal si no se tienen los instrumentos que se presentan en la guía.

Línea Corporal

La percusión corporal y el movimiento son herramientas importantes para iniciar un proceso de disociación ya que podemos trabajar no solo la percusión con las manos y pies, sino también bailar, imitar el sonido de la percusión con la voz, realizando exploraciones utilizando la coordinación del cuerpo (manos, pies, voz), de esta manera ir resolviendo dificultades de manera organizada, llenando así los vacíos en el proceso.

1. Identificación de la clave:

La clave de son, es un patrón rítmico utilizado como base principal de la salsa, que guía, y organiza los demás instrumentos musicales de la orquesta.

Objetivo: identificar y reproducir el patrón de la clave en 2x3 o 3x2 en distintos temas de salsa por medio de la escucha con el fin de entender la estructura de patrones rítmicos de los demás instrumentos de la orquesta que interactúan con la clave.

Figura 13 Instrumento claves



INSTRUCCIONES PARA LA PRÁCTICA

- Desplazamiento libre con alguna canción de salsa que nos permita movernos y bailar.

- Reproducir el patrón de la clave en 2x3 y 3x2 con las palmas de esta forma:



<https://www.canva.com/design/DAF2C7LvFwx/alhmGBHLNiHgOFL8ENJ5wg/edit>

- Identificar y reproducir el patrón de clave en canciones de salsa donde el sonido de la clave sea claro y audible. Canciones sugeridas: “Arroz con habichuela” de El Gran Combo de Puerto Rico y “Guantanamera” de Compay Segundo. (utilizar las palmas o las claves)
- Identificar y reproducir el patrón de clave en canciones de salsa donde no se escuche o no sea claro el sonido de la clave. Canciones sugeridas: “Lluvia con nieve” de Mon Rivera y “Me liberé” de El Gran Combo de Puerto Rico.

Figura 14 Guía didáctica La clave y sus variaciones

Clave en 2x3

Clv.

Clave en 3x2

Clv.

2. Introduccion a la polirritmia:

El pulso refleja el ritmo de la música, se puede modificar, pero siempre está presente independientemente de que se escuche o no, el pulso es el que mantiene la estabilidad del ritmo. Por esto es importante desde un principio entender la relación entre el pulso y la clave, teniendo en cuenta que la polirritmia en la salsa contiene una gran cantidad de síncopas.

Objetivo: Reproducir ejercicios rítmicos a dos planos combinando el pulso y la clave por medio de la percusión corporal con el fin de experimentar la disociación gradualmente con la clave ya interiorizada.

INSTRUCCIONES PARA LA PRÁCTICA

- Marcar el pulso con los pies utilizando la marcha u otro desplazamiento.
- Agregar el patrón de clave mientras se marca el pulso en la marcha, utilizar las palmas o las claves (instrumento)
- Explorar el pulso en la voz mientras se toca el patrón la clave.
- Explorar la clave en la voz mientras se toca el pulso en las claves.
- Realizar los pasos anteriores en clave 3x2.

Figura 15 Guía didáctica clave y pulso

The image displays two musical exercises. The first exercise, titled 'Clave en 2x3', consists of two staves. The top staff, labeled 'Claves', shows a rhythmic pattern with notes and rests. The bottom staff, labeled 'Pal.', shows a steady pulse of quarter notes. The second exercise, titled 'Clave en 3x2', also consists of two staves. The top staff, labeled 'Clv.', shows a rhythmic pattern with a triplet of eighth notes at the beginning. The bottom staff, labeled 'Pal.', shows a steady pulse of quarter notes. Both exercises are marked with a double bar line and repeat signs.

Instrumentos de percusión

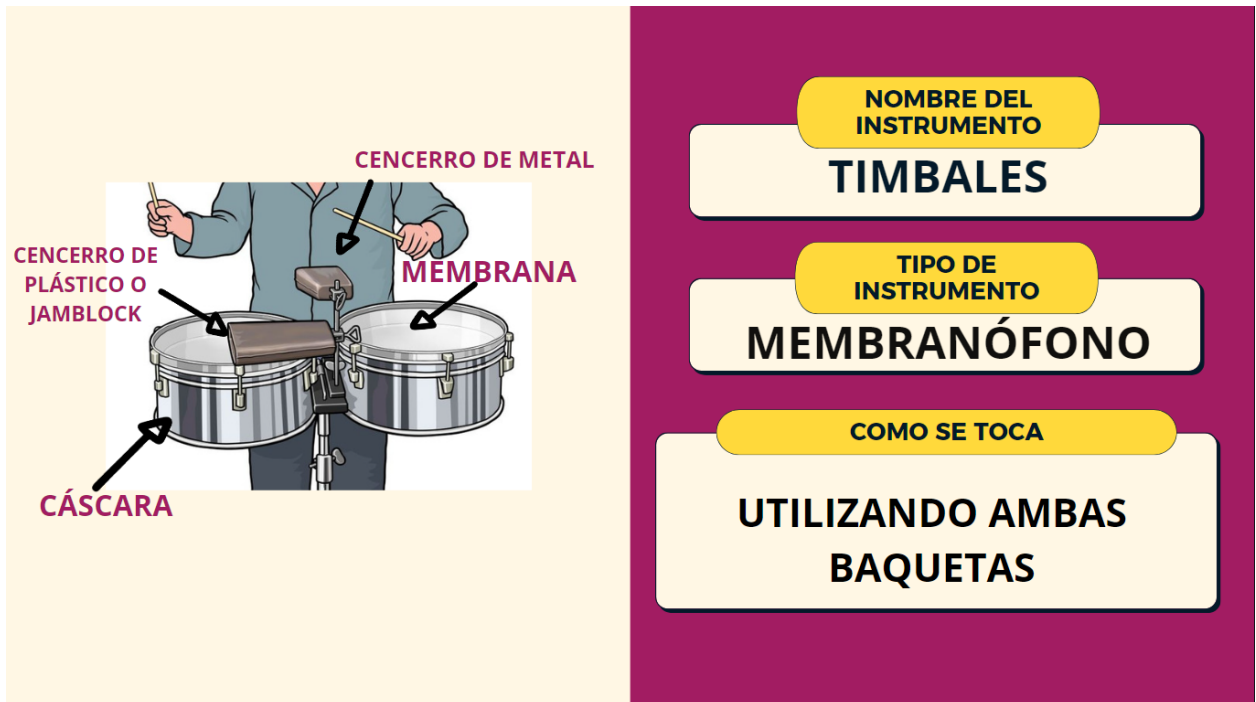
Los instrumentos de percusión desempeñan un papel fundamental en la salsa al reproducir patrones con características polirrítmicas. Estos utilizan ostinatos, breves fragmentos que se repiten continuamente, de manera que se pueden abordar desde la imitación y la repetición. En esta guía se trabajan los patrones rítmicos de los instrumentos de percusión que más interactúan con la clave, como los patrones de: las claves, campana timbal, cáscara timbal, congas y campana de mano o campana bongó.

3. Polirritmia a dos voces:

El timbal es uno de los instrumentos musicales más arraigados a la clave. Para este ejercicio se recomienda utilizar baquetas, las manos percutiendo sobre una superficie o en el cuerpo, o también el mismo timbal.

Objetivo: Reproducir dos ejecuciones rítmicas simultáneas utilizando el patrón de la clave con el patrón de cáscara y el patrón de campana en los timbales con el fin de ir controlando gradualmente la independencia de ambas manos y de ambas voces.

Figura 16 Guía, instrumento timbales



INSTRUCCIONES PARA LA PRÁCTICA

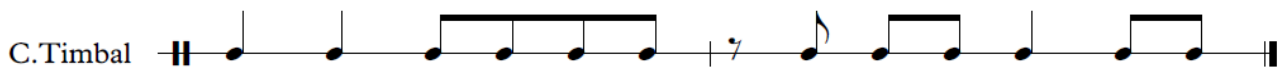
- Escuchar, leer y reproducir el patrón de la campana timbal (cencerro de metal).

Escuchar:



https://www.canva.com/design/DAF2niPXRnU/2eZt0sm_netGh9U7PunLIw/edit?utm_content=DAF2niPXRnU&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Figura 17 Guía campana timbal



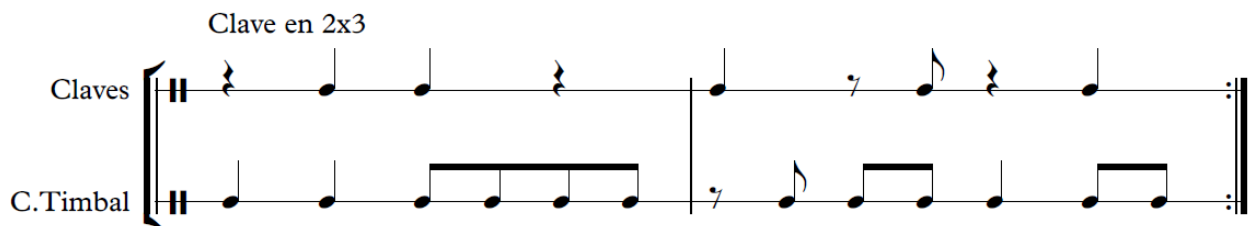
- Escuchar, leer y reproducir el patrón de campana timbal con la mano derecha y la clave (jamblock) en la mano izquierda.

Escuchar:



https://www.canva.com/design/DAF2n7mJMhg/AkhRuDk9keGnf4iFo0ENUg/edit?utm_content=DAF2n7mJMhg&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Figura 18 Guía campana timbal y clave



- Escuchar, leer y reproducir el patrón de la cáscara timbal.

Escuchar:



https://www.canva.com/design/DAF2n924VT8/MI1HFfOpG8r7lC3vKVb11A/edit?utm_content=DAF2n924VT8&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Figura 19 Guía cáscara



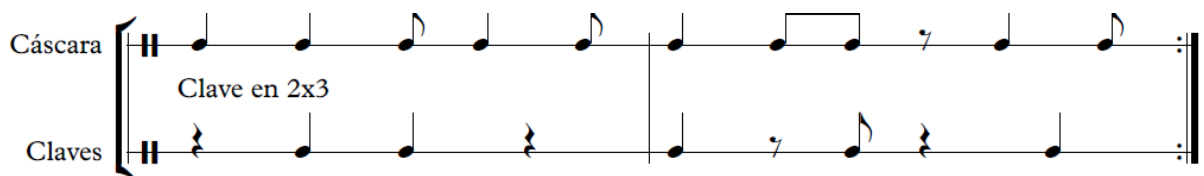
- Escuchar, leer y reproducir el patrón de cáscara timbal con la mano derecha y la clave (jamblock) en la mano izquierda.

Escuchar:



https://www.canva.com/design/DAF2oOj2MuI/ObfMPWMUFWynabuEKgjXCw/edit?utm_content=DAF2oOj2MuI&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Figura 20 Guía cáscara y clave



Percusión y voz

4. Polirritmia a dos voces: Instrumento-voz

Objetivo: Reproducir dos ejecuciones rítmicas simultáneas utilizando dos patrones en las congas y el canto de los coros “El carretero” y “Mujer divina”, con el fin de llevar la polirritmia a la práctica vocal instrumental.

Como primer acercamiento a las congas, vamos a explorar con el género musical llamado guajira-son o guajira de salón con una canción llamada “El carretero” de Guillermo Portables que agrega un ritmo a caballo, término que se le da al toque de congas en el merengue moderno.

Figura 21 Guía instrumento congas



INSTRUCCIONES PARA LA PRÁCTICA

- Utilizar congas o percutir con las manos sobre una superficie plana

Figura 22 Guía conga macho conga hembra

Congas que vamos a utilizar

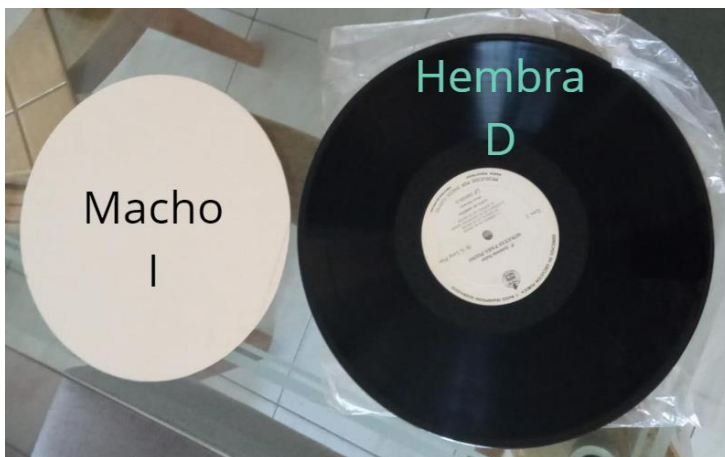
La Conga o Tumbadora Macho
Es la más adecuada para tocar patrones de una sola tumbadora con una afinación grave y para tocar patrones de dos tumbadoras con una afinación más aguda.

Conga o Tumbadora hembra
Su cuerpo es más ancho y su afinación es más grave



- Si no tenemos congas vamos a hacer nuestros propios parches.

Figura 23 Crear parches para practicar



- La conga macho la vamos a tocar con la mano izquierda (línea de arriba) y la conga hembra con la mano derecha (línea de abajo). Realizar los siguientes ejercicios.

Figura 24 Congas mano izquierda mano derecha



- Tocar el patrón sencillo del **ritmo a caballo**: Tener en cuenta las siguientes siglas para el toque de las congas O=Palma, P=dedos. T=quemado A=abierto, diciéndolas también con la voz. Estas siglas se eligieron con el fin de que, al reproducirlas con la voz, se logre un sonido similar al del patrón de la conga.

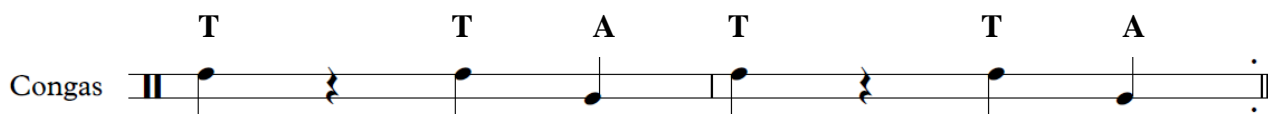
Video para el toque de las congas:



https://www.canva.com/design/DAF2omswgFo/swJg5drvZxjfrXizSOgvuA/edit?utm_content=DAF2omswgFo&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

- Practicar el patrón de ritmo a caballo con la canción de fondo “El carreteto” (El sonido del patrón de la conga en esta canción es claro y audible)

Figura 25 Guía ritmo a caballo



- Cantar el coro de “El carretero”

Escuchar melodía de la voz:



https://www.canva.com/design/DAF2oo19y14/ITkpEd9LyAHI0iTNGwXgaQ/edit?utm_content=DAF2oo19y14&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Figura 26 Coro "el carretero"



- Tocar el ritmo a caballo en las congas y agregar la voz cantando el coro:

Audio:



https://www.canva.com/design/DAF2o5M8r3s/WPoh6EQJ2NAwPxLfUrnYYw/edit?utm_content=DAF2o5M8r3s&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton

Figura 27 El carretero coro y congas

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (Voz) and a conga line (Congas). The vocal line is written in a treble clef with a 7/8 time signature. The lyrics are: "A ca ba llo va mos pal mon te". The conga line is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning. It features a sequence of notes labeled 'T' and 'A' corresponding to the syllables of the lyrics. The first system shows the vocal line starting with a quarter note 'A', followed by eighth notes 'ca', 'ba', 'llo', 'va', and a quarter note 'mos', then a quarter note 'pal', and finally eighth notes 'mon', 'te'. The conga line has a quarter note 'T' under 'A', a quarter note 'T' under 'ca', an eighth note 'A' under 'ba', a quarter note 'T' under 'llo', a quarter note 'T' under 'va', a quarter note 'T' under 'mos', a quarter note 'T' under 'pal', and an eighth note 'A' under 'mon', followed by a quarter note 'A' under 'te'. The second system is identical to the first but includes a triplet '3' over the first three notes of the vocal line.

- En este ejercicio vamos a practicar tocando corcheas con ambas manos en la conga y

Figura 28 Congas y clave

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Voz' and is written in a treble clef with a 7/8 time signature. It contains a vocal melody consisting of quarter notes and eighth notes. The bottom staff is labeled 'Congas' and is written on a five-line staff with a double bar line at the beginning. It features a sequence of eighth notes. There are five asterisks (*) placed above the conga staff, marking specific points in the rhythm. The vocal melody consists of two measures: the first measure has a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest; the second measure has a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The conga accompaniment consists of four measures of eighth notes, with asterisks marking the first and third notes of each measure.

vamos a reproducir el ritmo de la clave 2x3 en la voz de esta forma:

Los asteriscos marcados en las congas muestran el punto donde se encuentran las congas con la clave

- En este punto seguimos trabajando en las congas y la voz en el coro con un poco más de dificultad en la interpretación del instrumento. Antes de comenzar el ejercicio polirrítmico es importante cantar previamente el coro y memorizarlo, luego puede seguir explorando reproduciendo la clave en las palmas y cantando.

Coro

Figura 29 Coro "mujer divina"

Voz

mu la ta mi prie ta mi cie lo te

Voz

³ quie ro tea do ro di vi na mu jer mu

- Este ejercicio lo vamos a comenzar a abordar tocando corcheas intercaladas con ambas manos y luego cantar el coro de la canción “Mujer divina”. Luego vamos a tocar la conga teniendo en cuenta las siglas O=Palma, P=dedos. T=quemado A=abierto, diciéndolas también con la voz. Estas siglas se eligieron con el fin de que, al reproducirlas con la voz, se logre un sonido similar al del patrón de la conga. El último paso es sincronizar la conga con el coro “mujer divina”, cantando y tocando en simultáneo.

Patrón de congas

Figura 30 Congas "Mujer divina"

Mu la ta mi prie ta mi cie lo te
O P T P O P A A O P T P O P A A

Percusión $\frac{4}{4}$

quie ro tea do ro di vi na mu jer mu
3 O P T P O P A A O P T P O P A A

Perc. $\frac{4}{4}$

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for a conga pattern. The top staff is labeled 'Percusión' and has a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes with lyrics above them: 'Mu la ta mi prie ta mi cie lo te'. The notes are grouped into four measures, each with a specific rhythm indicated by letters: O (open), P (puerto), T (tombado), and A (atacado). The bottom staff is labeled 'Perc.' and also has a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes with lyrics above them: 'quie ro tea do ro di vi na mu jer mu'. The notes are grouped into four measures, each with a specific rhythm indicated by letters: O (open), P (puerto), T (tombado), and A (atacado). A '3' is written above the first measure of the bottom staff, indicating a triplet. Both staves end with a double bar line and repeat dots.