

**PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DEL CURRULAO EN EL
BAJO ELÉCTRICO.**

DANIEL SÁNCHEZ LOZANO

COD: 2013275040

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ COLOMBIA

2018

**PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DEL CURRULAO EN EL
BAJO ELÉCTRICO.**

Trabajo de Grado Para Optar Por El Título de Licenciado en Música

Daniel Sánchez Lozano

Cod: 2013275040

Asesor:

Maestro Josué Sichacá Ávila


Universidad Pedagógica Nacional De Colombia

Facultad De Bellas Artes

Licenciatura En Música

Bogotá Colombia

2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Ministerio de Educación</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD BELLAS ARTES
Título del documento	PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL APRENDIZAJE DEL CURRULAO EN EL BAJO ELÉCTRICO.
Autor(es)	SÁNCHEZ LOZANO, DANIEL H.
Director	SICHACÁ ÁVILA, MAURICIO JOSUÉ ALEJANDRO.
Publicación	BOGOTÁ. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2018. 98 Pag.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	PROPUESTA, ANÁLISIS, SISTEMATICIDAD, DIDÁCTICA, APRENDIZAJE, ELEMENTOS CONSTITUTIVOS, RITMOTIPOS, MELOTIPOS, ETNOGRÁFICO.

2. Descripción
<p>Este trabajo “Propuesta Didáctica para el Aprendizaje del Currulao en el Bajo Eléctrico” se presenta como ejercicio de investigación que recopila información acerca de los elementos constitutivos del Currulao del pacífico sur colombiano, y tiene como resultado de la elaboración de una guía didáctica que ayuda a difundir el lenguaje musical del género y a entender el rol de acompañamiento del bajo eléctrico en su inclusión a los formatos musicales tradicionales de la región.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> • Abadía Guillermo citado por Londoño A. El Currulao (1985, enero). • Birenbaum, M. (s.f.). Músicas y Practicas Sonoras en el Pacifico Afrocolombiano. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. • Chembi Vergara, L. (Octubre de 2008). PROPUESTA DE ARTICULACIÓN Y ENSAMBLE DEL BAJO ELÉCTRICO EN EL FORMATO TRADICIONAL DEL CURRULAO. (Tesis de Pregrado). Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia. • Cimarrones y Cimarronajes. (s.f.). Recuperado de http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/propertyvalue-30512.html • Lambuley Alferez, N. (2002, 2 abril). Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas. Recuperado de http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-districto-federal-mexico-2002/ • Londoño, A. (1985, enero). El Currulao. Recuperado de http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/educacionfisicaydeporte/article/view/4678 • Navarro Hinojosa, R. (2011). Didáctica y Currículum para el Desarrollo Profesional Docente. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Margarita_Rodriguez-Gallego/publication/268810901_Didactica_y_curriculum_para_el_desarrollo_profesional_docente/links/54d26f750cf28e069724231c/Didactica-y-curriculum-para-el-desarrollo-profesional-docente.pdf • Puerto, C., & Vergara, S. (1987). Método de Guitarra Bajo. La Habana, Cuba: Editora Musical de Cuba. • Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1996). METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. Granada, España: Ediciones Aljibe. • Rusinek, G. (2004). APRENDIZAJE MUSICAL SIGNIFICATIVO. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, 1(5), 1-16. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/viewFile/RECI0404110005A/8776

4. Contenidos

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE****Código: FOR020GIB****Versión: 01****Fecha de Aprobación: 10-10-2012****Página 2 de 2****4. Contenidos**

Dentro de este trabajo se presentan cuatro capítulos organizados de la siguiente manera: El primero habla del currulao desde lo histórico, etimológico, lo social, dancístico y musical. En lo musical se expone el formato de marimba del pacífico sur y los diferentes instrumentos que lo constituyen.

El segundo capítulo recopila información sobre la historia y evolución del bajo eléctrico, seguido por el tercer capítulo donde se habla de didáctica presentando la evolución de su concepto y las diversas concepciones que se tienen en torno a ella; y aprendizaje significativo relacionándolo directamente con el musical.

En el cuarto y último capítulo se desarrolla un ejercicio de análisis en donde se identifican los elementos constitutivos musicales del currulao los cuales se emplearán para el aprendizaje de la interpretación del bajo eléctrico en dicho género.

Adicionalmente se desarrolla una cartilla que funcionará como guía didáctica, en la cual, en primera instancia se expone una breve reseña del contexto social, cultural y artístico del currulao. En el primer capítulo se explican los ritmotipos de los instrumentos de percusión (Bombo golpeador, bombo arrullador, cununo hembra, cununo macho y guasá) presentados con onomatopeyas e incluidos en el lenguaje del bajo eléctrico a través de una serie de ejercicios. En la segunda parte, se presentan algunos melodiosos del género que son usados en la marimba de chonta, los cuales al igual que con los instrumentos de percusión se enseñaran en el bajo eléctrico a través de una serie de ejercicios.

Y en la tercera parte de la cartilla se desarrolla el rol del bajo eléctrico como instrumento acompañante a través de ejercicios que evidencian los ritmotipos que se han desarrollado a través de la inclusión de este instrumento en el género.

5. Metodología

El tipo de investigación elegido para la realización de este proyecto es cualitativa, bajo un enfoque etnográfico y como herramientas de recolección de datos se usan, las entrevistas y el análisis de diferentes obras musicales pertenecientes al folclor de la región del Pacífico Sur Colombiano.

6. Conclusiones

Este proyecto de investigación permitió conocer a fondo los elementos constitutivos musicales del currulao vistos desde los diversos factores que intervienen este tipo de músicas folclóricas. Al comenzar la búsqueda por resolver muchas incógnitas acerca de la ejecución musical de este género, empezó a surgir un camino que llevaba a buscar en primer lugar su sentido histórico, pues es una música que cuenta la historia de una nación afligida, esclavizada, herida y agredida pero que en medio de su dolor buscaba expresiones que generaran luz en medio de tanta oscuridad. Eso es el currulao, la marimba y los tambores relatando la historia de sus antepasados a través de sus sonidos melancólicos pero cargados de esperanza. Este factor histórico es el primero y muy importante para la interpretación, se podría decir que este género es para Colombia lo que es el blues para Estados Unidos.

Elaborado por:

DANIEL H. SÁNCHEZ LOZANO

Revisado por:**Fecha de elaboración del Resumen:**

24

05

2018

Resumen

Este trabajo de grado surge de la necesidad de encontrar recursos musicales que acerquen a los bajistas a la música tradicional del Pacífico sur colombiano, por lo tanto, se inició una investigación netamente musical, la cual en el transcurso llevo a la necesidad de entender la música de esta región, exactamente el currulao, desde otros aspectos como el social, cultural, el histórico, su etimología, su aspecto religioso y el artístico.

Como resultado de la investigación se realiza una cartilla la cual contiene los elementos constitutivos musicales del currulao, siendo este material didáctico una herramienta que contribuye a la conservación cultural del currulao del pacifico sur colombiano, presentando los diferentes factores que influyen en la interpretación del género, donde no sólo es relevante la mirada musical, sino el contexto social, cultural e histórico del cual surgen los elementos constitutivos de esta música.

Tabla de contenido

Tabla de Ilustraciones	viii
Índice de Tablas	ix
Introducción	10
Problema	12
Pregunta de Investigación	13
Objetivo General	14
Objetivos Específicos.....	14
Justificación.....	15
Diseño Metodológico	18
Instrumentos de Recolección de Datos	19
Antecedentes	22
Marco Teórico.....	24
El Currulao	26
Etimología	27
Aspecto Social.....	27
Danza.....	28
Música	30
El Bajo Eléctrico	36
Didáctica y Aprendizaje Significativo	39

Análisis Musical.....	45
Análisis del Currulao.....	48
Sistema Ritmo Métrico	49
Sistema Armónico	54
Sistema Melódico.....	57
El Bajo Eléctrico dentro del Currulao	60
Conclusiones	63
Bibliografía	65
Anexos.....	72

Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1. Currulao, ritmo del pacífico	29
Ilustración 2. Grupo de música tradicional Manantial Folclórico.....	30
Ilustración 3 Instrumentos del Currulao	33
Ilustración 4 Cununo Macho y Hembra	34
Ilustración 5 Bombo	35
Ilustración 6 Guasá.....	36
Ilustración 7 El primer bajo eléctrico de la historia	37
Ilustración 8 El primer bajo eléctrico de la historia II	37
Ilustración 9 El primer bajo eléctrico de la historia III	38
Ilustración 10 1951 Fender Precision Bass With Matching Tweed Bassman Amp Set	39
Ilustración 11 Patrón Rítmico Bombo Golpeador.....	51
Ilustración 12 Patrón Rítmico Bombo Arrullador.....	51
Ilustración 13 Patrón Rítmico Cununo Hembra.....	52
Ilustración 14 Patrón Rítmico Cununo Hembra Variación 1	52
Ilustración 15 Patrón Rítmico Cununo Hembra Variación 2	52
Ilustración 16 Patrón Rítmico Cununo Macho.....	53
Ilustración 17 Patrón Rítmico Cununo Macho Variación 1	53
Ilustración 18 Patrón Rítmico Cununo Macho Variación 2.....	53
Ilustración 19 Patrón Rítmico Guasá	54
Ilustración 20 Progresión Armónica V7-Im.....	55
Ilustración 21 Progresión Armónica Vm – Im.....	55
Ilustración 22 Progresión Armónica bVII – Im	56

Ilustración 23 Progresión Armónica V7 – I	56
Ilustración 24 Melodía "Quítate de mí Escalera"	57
Ilustración 25 Bordón Marimba	58
Ilustración 26 Bordón Marimba Variación 1	58
Ilustración 27 Bordón Marimba Variación 2	59
Ilustración 28 Bordón Marimba Variación 3	59
Ilustración 29 Requinta Ondeada	59
Ilustración 30 Requinta Ondeada Variación	60
Ilustración 31 Patrones de Acompañamiento #1 y #2.....	60
Ilustración 32 Patrones de Acompañamiento #3 y #4.....	61
Ilustración 33 Patrones de Acompañamiento #5 y #6.....	61
Ilustración 34 Patrones de Acompañamiento #7 y #8.....	61
Ilustración 35 Patrones de Acompañamiento #9 y #10.....	62

Índice de Tablas

Tabla 1. Matriz 1	20
Tabla 2 Matriz 2	20
Tabla 3 Definiciones de Didáctica	39

Introducción

Este trabajo “Propuesta Didáctica para el Aprendizaje del Currulao en el Bajo Eléctrico” se presenta como ejercicio de investigación que recopila información acerca de los elementos constitutivos del Currulao del pacífico sur colombiano, y tiene como resultado de la elaboración de una guía didáctica que ayuda a difundir el lenguaje musical del género y a entender el rol de acompañamiento del bajo eléctrico en su inclusión a los formatos musicales tradicionales de la región.

Dentro de este trabajo se presentan cuatro capítulos organizados de la siguiente manera: El primero habla del currulao desde lo histórico, etimológico, lo social, dancístico y musical. En lo musical se expone el formato de marimba del pacífico sur y los diferentes instrumentos que lo constituyen.

El segundo capítulo recopila información sobre la historia y evolución del bajo eléctrico, seguido por el tercer capítulo donde se habla de didáctica presentando la evolución de su concepto y las diversas concepciones que se tienen en torno a ella; y aprendizaje significativo relacionándolo directamente con el musical.

En el cuarto y último capítulo se desarrolla un ejercicio de análisis en donde se identifican los elementos constitutivos musicales del currulao los cuales se emplearán para el aprendizaje de la interpretación del bajo eléctrico en dicho género.

Adicionalmente se desarrolla una cartilla que funcionará como guía didáctica, en la cual, en primera instancia se expone una breve reseña del contexto social, cultural y artístico del currulao. En el primer capítulo se explican los ritmotipos de los instrumentos de percusión (Bombo golpeador, bombo arrullador, cununo hembra, cununo macho y guasá) presentados con

onomatopeyas e incluidos en el lenguaje del bajo eléctrico a través de una serie de ejercicios. En la segunda parte, se presentan algunos melodiosos del género que son usados en la marimba de chonta, los cuales al igual que con los instrumentos de percusión se enseñaran en el bajo eléctrico a través de una serie de ejercicios.

Y en la tercera parte de la cartilla se desarrolla el rol del bajo eléctrico como instrumento acompañante a través de ejercicios que evidencian los ritmotipos que se han desarrollado a través de la inclusión de este instrumento en el género.

Este trabajo está dirigido a bajistas eléctricos ya sean profesores o estudiantes interesados en el estudio de los géneros musicales de la región del pacifico sur colombiano, específicamente el currulao.

Problema

Para el desarrollo de este proyecto de grado se realiza una investigación en el ámbito de la enseñanza del bajo eléctrico como instrumento acompañante en el género currulao de la región del Pacífico colombiano. Este no es un instrumento autóctono del formato musical que interpreta el género y hasta hace poco tiempo ha sido incluido, volviéndose parte de la interpretación actual del currulao. El bajo eléctrico ha pasado a ser “columna vertebral” que soporta, y a la vez es puente entre la marimba y la percusión. Debido a que es un instrumento relativamente nuevo, es difícil encontrar guías donde se explique o enseñe la función del mismo en este género.

En la antigüedad los conocimientos de este tipo de músicas se transmitían por tradición y eran heredados de una generación a otra, los padres enseñaban a sus hijos desde pequeños la construcción e interpretación de los instrumentos propios de los formatos musicales de la región, ya que el bajo eléctrico no es propio de esta tradición son pocos los bajistas (especialmente del interior del país) que en la actualidad se interesan por estas músicas, pues la adquisición de esos conocimientos depende de un trabajo arduo de escucha, transcripción e interpretación ligada a la vivencia de dichos géneros. A esto se le suma que en el Pacífico hay zonas de muy difícil acceso por su distancia desde el centro del país y por condiciones naturales, así como por los costos elevados del transporte.

En la búsqueda de material que enseñe la interpretación del bajo eléctrico en la música folclórica colombiana, se encuentran algunos documentos de investigación donde se muestran maneras de ejecución de este instrumento especialmente en la música llanera y de la costa atlántica colombiana, pero son muy escasos los que abordan las otras regiones como el pacífico y la región andina.

De acuerdo con Sarmiento (s.f.) en su artículo Magia, misterio y secreto, la música del Pacífico colombiano “Mucho falta por investigar, profundizar y aprender sobre la música del Pacífico, la información a la que tenemos acceso hoy día es muy nutrida pero sigue siendo insuficiente”¹. Es muy importante y necesario buscar la manera de acercarse y apropiarse de los conocimientos y tradiciones de estas regiones donde nace y se vive esta música y no conformarse con la valiosa pero incompleta información con la que se cuenta hoy día. Es por esto que se plantea este proyecto, para enriquecer el aprendizaje de este género musical y acercar un poco más a los jóvenes bajistas de hoy en día a las riquezas de la cultura y música del Pacífico colombiano.

Pregunta de Investigación

¿Cómo enriquecer el aprendizaje de la interpretación del bajo eléctrico en el género musical Currulao perteneciente al Pacífico colombiano?

¹ Recuperado de <https://reexistencia.wordpress.com/todas-las-revistas/revista-noviembre-2012/magia-misterio-y-secreto-la-musica-del-pacifico-colombiano/>

Objetivo General

Orientar de forma didáctica, el aprendizaje de la interpretación del bajo eléctrico en el género currulao de la zona del pacífico colombiano.

Objetivos Específicos

- Identificar el género currulao desde sus aspectos: social, cultural, religioso y artístico.
- Fomentar y enriquecer el aprendizaje de la interpretación del bajo eléctrico en el currulao.
- Diseñar una cartilla que presente los elementos de la interpretación del currulao en el bajo eléctrico.

Justificación

La presente investigación es necesaria porque contribuye a la conservación cultural del currulao del pacífico sur colombiano, presentando los diferentes factores que influyen en la interpretación del género, donde no sólo es relevante la mirada musical, sino el contexto social, cultural e histórico del cual surgen los elementos constitutivos de esta música.

Inicialmente se hizo una investigación histórica, la cual arrojó las raíces de algunas costumbres de tribus africanas asentadas en Colombia en la época de la colonización y esclavitud, que al pasar del tiempo evolucionarían en los ideales de las músicas del Pacífico colombiano, tanto en su aspecto netamente musical como en sus danzas.

Este recorrido histórico lleva a entender el currulao desde cuatro ejes centrales, etimológico exponiendo el origen del término “currulao”; social donde se muestran las condiciones de vida, climatológicas, topológicas y culturales que definen a este género; la danza que a través de su contenido religioso y mágico refleja las costumbres de los esclavos africanos y por último el eje musical en el que se aborda el género desde las raíces de su formato musical.

Para comprender el lenguaje interpretativo del currulao se presenta el análisis de sus elementos constitutivos musicales donde a través de la transcripción de los diferentes roles de los instrumentos pertenecientes a este formato se llegó a la identificación de ritmotipos, melodiosos y círculos armónicos propios del género.

A pesar de que el bajo eléctrico no es un instrumento autóctono del currulao desde hace algunos años la región del pacífico y algunos de sus formatos musicales (algunos que en un principio se tomaron como no convencionales o experimentales pero que con el paso del tiempo tomaron fuerza y se posicionaron como formatos legítimos) han acogido este instrumento, al cual se le ha generado

una función interpretativa y ha tenido un desarrollo musical dentro de las músicas de la región, pero debido a su poco tiempo (aproximadamente 25 años), es difícil encontrar material sobre la función de este instrumento en los géneros de la música del pacífico colombiano.

En este proyecto se exponen las funciones del bajo eléctrico dentro del currulao, siendo este un soporte armónico y puente entre marimba y percusión; así como las características interpretativas de este instrumento en el género en su rol de acompañante.

Como resultado de la investigación y análisis musical se genera una serie de ejercicios en los cuales están incluidos los ritmotipos melotipos y progresiones armónicas propias del género, los cuales son ayuda para la adquisición del lenguaje interpretativo del currulao.

Dichos ejercicios están recopilados en una cartilla que aparte de fomentar el aprendizaje de la interpretación del género, busca promover el respeto por los elementos constitutivos musicales, culturales, sociales que le conciernen, teniendo siempre presente, que es importante encontrar una manera de que los géneros musicales propios del país tengan una preservación, ya que cada vez son más los jóvenes que no se involucran en el folclor y aunque en cada región existen escuelas que a través de la tradición intentan pasar el legado musical ancestral, existen factores externos que amenazan a estas costumbres.

Un factor es la influencia de músicas comerciales que surgen cada día y atrapan la atención de las nuevas generaciones dejando de lado sus raíces, otro es el desconocimiento de la riqueza cultural, social y artística que se tiene a lo largo de nuestro país, por otra parte en lo musical se observa que en el actual pensum de las academias formales de enseñanza musical, son muy escasas las materias que dan importancia al apropiamiento de las músicas autóctonas, dando prioridad a músicas extranjeras.

Es por esto que la realización de la cartilla es una manera pertinente y oportuna de facilitar el aprendizaje e interpretación del Currulao del Pacífico también desde la parte académica no sólo desde lo empírico, y así preservarla.

Diseño Metodológico

El tipo de investigación elegido para la realización de este proyecto, es cualitativa por medio de la cual de acuerdo con Rodríguez, Gil y García (1996):

“Estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas. La investigación cualitativa implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales— entrevista, experiencia personal, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos – que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas” (p.1).

Y se pretende estructurar y difundir conocimientos sobre la forma de interpretar en el bajo eléctrico el género Currulao de la región del pacífico, bajo un enfoque etnográfico, definido por Rodríguez Gómez (1996) como el método de investigación por el que se aprende el modo de vida de una unidad social concreta, pudiendo ser ésta una familia, una clase, un claustro de profesores o una escuela, y teniendo en cuenta la sociedad, la cultura, la religión y su expresión artística. Lo anterior se logra a través del conocimiento obtenido en las entrevistas; del análisis musical de las formas tradicionales de interpretación de dichos géneros en el bajo eléctrico y la sistematización de estos procesos, a partir de la cual, se realizará la creación del producto que será la cartilla.

Para realizar el análisis musical, de este género del pacífico, se tienen en cuenta sus fundamentos constructivos y lógicas de comportamiento, las cuales de acuerdo con Néstor Lambuley (2002) se manifiestan en la relación e interacción entre sus diferentes niveles de estructuración (rítmico, acórdico, armónico, melódico, tímbrico, téxico y formal), empleando así un análisis sincrónico de sus componentes internos – “principio de Sistemática”

Pero el análisis no puede quedar ahí, dejando de lado el principio de transformabilidad en donde se conciben las músicas regionales como productos culturales concretos que según Lambuley “se transforman en espacios y tiempos, asimilando, perdiendo, ganando e intercambiando rasgos en su relación con otras músicas” (Lambuley, 2002, p.4) por lo cual es necesario realizar un estudio diacrónico.

De acuerdo con lo planteado por el autor “Se podría decir que la ‘Sistematicidad’ interpreta las pautas identificadoras de una música, y la ‘transformabilidad’ la inestabilidad generadora de nuevas configuraciones sonoras” (Lambuley, 2002, p.4)

Realizando estos dos tipos de análisis, se pondrán en manifiesto los rasgos distintivos de la organización interna del género musical y su sentido de transformación a partir de los cuales se establecen sus reglas de escritura.

El análisis musical con su principio de sistematicidad permitirá la organización de la información tanto musical, como étnica y cultural del género Currulao de la región del pacífico; para así proceder a plasmar los diferentes acompañamientos de dicho género, desde lo más básico hasta sus diferentes variaciones y así elaborar la cartilla.

Instrumentos de Recolección de Datos

1). **Revisión documental:** En esta técnica se realiza la consulta de fuentes bibliográficas, cibergráficas, medios discográficos y de video, que son apoyo en la indagación para el desarrollo del proyecto. Se proponen las siguientes matrices para la organización documental de los elementos antes mencionados.

Tabla 1. Matriz 1

Fuente: Elaboración propia

LIBRO	¿Qué dice?	¿Qué me aporta?	Bibliografía

Tabla 2 Matriz 2

Fuente: Elaboración propia

TESIS	¿Qué dice?	¿Cómo?	¿En que se parece?	¿En qué se diferencia?	Bibliografía

2. **Entrevistas musicales:** Permiten obtener información confiable y verídica, ya que a partir de una indagación se conoce la experiencia de vida de los entrevistados (instrumentistas o personas que acompañaron de cerca la introducción del bajo eléctrico, que se desempeñan en la composición, la interpretación, la difusión y la gestión del género Currulao de la región del pacífico)

Tendrá un carácter semiestructurado con el objetivo de que las preguntas propuestas den paso a una conversación abierta en donde surjan nuevas preguntas y se evidencie la libre expresión.

- ¿Hace cuánto toca?
- ¿Con quién ha tocado?
- ¿Qué ha grabado?
- ¿Qué influencias musicales tienes de la región del Pacífico y fuera de ella?

- ¿Qué sabe sobre la historia de currulao?
- ¿Cómo lo define desde su aspecto social, cultural, religioso y artístico?
- ¿Cuáles son los ritmo-tipos y melo-tipos, que más se usan en este género?
- ¿Qué podría decirme en cuanto a la interpretación del género?
- ¿En qué influencia la afinación de la marimba en la interpretación del bajo en el currulao? ¿Debido a esto hay algunas tonalidades recurrentes?
- ¿Usas alguna ecualización o proceso específico para la interpretación de este género?
- ¿Qué bajos tienes?
- ¿Qué canciones recomienda para el aprendizaje de la interpretación del currulao en el bajo eléctrico?

3. **Análisis musical:** Donde se hará una investigación que evidencie a través del análisis los elementos constitutivos del Currulao, en tres aspectos: el ritmo métrico, el armónico y el melódico, de los cuales se determinarán ritmotipos, acentos ritmo típicos, progresiones armónicas y melotipos pertenecientes al lenguaje interpretativo del género.

Antecedentes

En el marco de este proyecto es necesario examinar ciertas investigaciones relacionadas con el bajo eléctrico como instrumento acompañante de diversos géneros musicales; las cuales presentan como objetivo, enriquecer el aprendizaje de la interpretación de este instrumento. Las siguientes tesis son tenidas en cuenta porque se relacionan en diversos aspectos con esta investigación, son estudios que conciernen temáticas presentes en este trabajo, metodologías similares y diversas experiencias en torno a ellas.

Cedeño (2015) en su proyecto “El Bajo eléctrico en la música llanera colombiana descripción musical en el estilo de uno de los exponentes, el maestro Ricardo Zapata Barrios” realizado en la Universidad Pedagógica Nacional. Describe la interpretación del bajo eléctrico en la música llanera en Colombia. Bajo un enfoque de investigación cualitativo, estudio de caso, se relaciona con este proyecto ya que presenta una serie de acompañamientos del bajo eléctrico en la música llanera desde lo más básico y desde sus inicios hasta algunas pequeñas nociones de acompañamientos modernos y la evolución que ha tenido este instrumento en dicho género musical.

De acuerdo con Cortes (2013) quien elaboro su proyecto en la Universidad Pedagógica Nacional, es necesario presentar los ritmo- tipos propios de un género musical, en su caso el bambuco, para lograr una adecuada interpretación del instrumento (bajo eléctrico). Lo cual se pretende hacer en esta investigación con el género Currulao, explicando melódica, rítmica y armónicamente su desarrollo.

Así mismo, en este ejercicio de investigación cualitativa, revisión documental y discográfica, en el que se utiliza el método heurístico se recopila la historia del bajo eléctrico

enmarcado en el género Bambuco de la región andina colombiana, evidenciando el testimonio de aquellos instrumentistas que han sido protagonistas de la historia y que se encuentran vivos aun apoyando y reforzando la idea de que la interpretación de un género autóctono esta netamente ligada a su historia la cual evidencia la evolución musical.

Respecto al análisis de las líneas de bajo eléctrico se ha tenido en cuenta el trabajo de Cuta (2013) (Universidad Pedagógica Nacional) que presenta un estudio de este instrumento en el merengue dominicano hecho por Juan Luis Guerra y lo que aportan al enriquecimiento de dicho género musical, dando un toque moderno sin perder lo tradicional. Aunque en esta investigación se aborda un género musical diferente, la investigación que hizo el maestro Cuta da herramientas interpretativas y de análisis del bajo eléctrico como instrumento acompañante mostrando los ritmo- tipos del merengue dominicano actual y como se han establecido algunas líneas de bajo eléctrico de algunas canciones como ritmo tipos tradicionales.

Por último se toma en cuenta la investigación hecha por Leonardo Chembi en su trabajo “Propuesta de articulación y ensamble del bajo eléctrico en el formato tradicional del currulao” (Universidad Pedagógica Nacional) que expone la articulación del bajo eléctrico en el formato de marimba, buscando al igual que este proyecto promover el aprendizaje de las músicas tradicionales colombianas. Al abordar las músicas pacifico desde su aspecto melódico, armónico, rítmico, estético, histórico y cultural logra aportar a esta investigación una perspectiva académica de las músicas tradicionales del pacifico.

Marco Teórico

El principal objetivo de este proyecto es identificar los elementos constitutivos del currulao y los diferentes acompañamientos y funciones del bajo eléctrico en la interpretación de este género de la música del pacífico colombiano. Para ello es necesario entender primeramente de donde viene el currulao teniendo en cuenta que Colombia es un país que ha sido influenciado por diversas culturas, donde se encuentran en primer lugar raíces indígenas (Caribes, turbacos, calamares, sinúes, quimbayas, pijaos, muzos, panches, calimas, motilones, chocoes etc.) ("Culturas Indígenas en Colombia", 2009) que luego de la colonización comenzaron a mezclarse con otras culturas como la española, la africana y más adelante aunque no muy pronunciadamente en Colombia y si en otras partes como Perú, la cultura asiática debido a su obra de mano barata. Con el tiempo y el desarrollo también llegaron muchos alemanes, judíos y sirio-libaneses que aportaron muchas de sus costumbres y que hoy en día aún se conservan como propias.

En el Pacífico colombiano se puede ver con mayor fuerza como la cultura africana permeó en todo, en sus costumbres, tradiciones y cultura, se percibe su colorido, alegría, sensualidad y sátira; con historias que evocan la lucha y las expresiones artísticas de los cimarrones. Los cuales surgieron a manera de resistencia a su esclavitud, empezando a formar hábitos que luego se convertirían propios de su cultura.

Según el artículo "Cimarrones y Cimarronaje" del ministerio de educación nacional publicado en la página Colombia aprende, los cimarrones eran grupos de personas procedentes de un mismo lugar en África, los cuales se reunían frecuentemente para compartir y recordar tradiciones de su tierra natal, entre las cuales encontramos los bailes, la música (que era música de tambor y cantos, la mayoría de ellos religiosos o de dolor debido a su esclavitud) "eran espacios donde la gente del

África podía evocar las memorias, sentimientos, aromas, formas estéticas, texturas, colores y armonías de su tierra natal” (“Cimarrones y Cimarronaje”, s.f.).

Estos grupos de esclavos también funcionaban como brigadas de apoyo a quienes recién llegaban de África; hubo entre estos cabildos algunos muy famosos como de Arará y Mina los cuales fueron cerrados en el siglo XVIII debido a que el gobierno español se oponía rotundamente a que los esclavos africanos recordaran sus costumbres, las cuales pensaban que iban en contra de la religión católica.

Al pasar del tiempo todas estas acciones se volvieron tradiciones y costumbres, que se fueron nutriendo también de prácticas europeas e indígenas las cuales nos llevan a nuestro actual pacífico.

Como se mencionó anteriormente, entre las expresiones artísticas de los cimarrones se encuentran la música y la danza, utilizadas para narrar el legado cultural africano y su vida en diferentes épocas de la historia, dejándonos una abundante riqueza cultural, ya que en el pacífico podemos encontrar géneros musicales como Alabao, chigualo, guali, bunde, juga, arrullo, levantamiento de tumbas, caramba, patacore, berejú, pango, juga grande, torbellino, pasillo, rumba, rumba timbiquireña, bambuco, bambuco viejo, bambuco de violín, paseo, jota, saporrondón, contradanza, danza, polka, mazurca, levanta polvo, tamborito, el pregón, calipso chocoano, caracumbé, agualarga, aguamaleña, andarete, salve, aguacorta, andarele, caderona, polca, el makerule, el chicualo, bambazú, aguabajo, tigaranda, pangota, pilero, castruera, paloma, margarita, jagua, caramba, gallinazo, guapi, guabaleña, la contradanza chocoana, son chocoano, décimas, salves, romances, cantos de boga, los villanos, el abozao, la jota, y el currulao que es el género que se abordará en este proyecto.

Dicho género proviene de la parte sur de la región del pacífico colombiano que de acuerdo con el artículo Región Pacífica “se divide en dos zonas: Pacífico Centro Norte, que va de las bocas del

río San Juan hacía el norte hasta la frontera con Panamá, abarcando todo el departamento del Chocó, y Zona Centro Sur, de bocas del río San Juan hasta la frontera con Ecuador abarcando los departamentos de Valle del Cauca, Cauca y Nariño” (“Región Pacífica”, s.f.).

Según el artículo “Músicas del litoral Pacífico” publicado en el blog canal étnico, la música del pacífico sur está caracterizada por su contenido religioso, ceremonial y también factores importantes dentro de lo social. Por lo tanto, sí se quiere hablar de la música del pacífico sur es necesario hablar de comunicación, esto en cuanto a las expresiones de los afrodescendientes en su manera de nacer, vivir, expresar sus sentimientos, arraigarse a sus costumbres como una realidad absoluta, sus expresiones musicales ancladas en la tradición oral, a “Estas formas de romances y pregones a capella que se perciben hoy en día en los alabaos, salves, arrullos, loas y villancicos”. (“Música del Litoral”, s.f.). a su evolución sin dejar su historia en el olvido, por el contrario, esta es eje de su avance y su manera de morir (Ministerio de Cultura, s.f.).

Michael Birenbaum en su libro “Músicas y Practicas Sonoras en el Pacifico Afrocolombiano” describe la música del pacífico sur, como una práctica sonora no limitada al sonido, ni a la concepción musical occidental. Es mas parte de una cosmovisión de la música que tiene como parte fundamental el eje social y el interior personal donde predomina la afectividad y las epistemologías del mundo, tanto natural como el sobrenatural de los seres humanos y no humanos que lo habitan.

El Currulao

De su origen hay cientos de historias, unas basadas en relatos de antepasados, otras en escritos de cronistas, otras en mitos y leyendas, y aunque no es preciso saberlo, según Alberto Londoño (1985) todos los folclorólogos están de acuerdo en que viene del África y es una supervivencia

representativa del desarrollo cultural de las comunidades negras que se asentaron en el litoral pacífico colombiano.

Para hablar de currulao se entenderá en cuatro ejes fundamentales, los cuales son; primeramente, su origen etimológico, luego su aspecto socio cultural, el currulao como danza y finalmente como género musical.

Etimología

Alberto Londoño (1985) en su artículo “El Currulao” hace una investigación sobre el origen etimológico del currulao, donde dice que probablemente su nombre venga del de un tambor tradicional africano llamado con uno o cununo, palabra que nace del quechua "Conunúnun", que según Leonardo Tascón es la onomatopeya del trueno. Al pasar del tiempo "Conunúnun" se fue convirtiendo en cununado (pronunciado cununao) y probablemente luego se convertiría en currulao. Por otro lado, Guillermo Abadía plantea que la palabra currulao se puede derivar de uno de los pasos de currulao que es precisamente una figura de acorralamiento en donde los hombres simulan acorralar a las mujeres, por lo tanto, currulao podría venir de acorralado (acorralao). Abadía también habla de una danza llamada “curruchada” que es similar al currulao y dice que podría ser que curruchada se convirtiera en curruchado y por ende evolucionar en currulao. También se cree que el origen de este nombre podría venir de una "especie de búho pregonero de espantos y brujas" llamado currulao (R. Sabio pág. 330 1963).

Aspecto Social

Como bien ya se sabe, en el litoral pacífico colombiano predomina casi que al punto de pureza total la raza africana, según Guillermo Abadía, los africanos no se mezclaron con indios ya que debido a sus diferencias sociales y culturales existe un desprecio mutuo, ambas razas marginadas

y cada una a su manera adaptada al espacio geográfico que convirtieron esencial para su supervivencia.

De acuerdo con Alberto Londoño (1985) el currulao es el producto de las condiciones sociales, de vida, climatológicas, topológicas y las divisiones entre negros e indígenas, lo que ha llevado a que la raza africana predomine en el desarrollo de la región.

En su origen el currulao fue un acto social y cultural enfocado en lo dancístico con un gran carácter ritual. Según Teófilo Potes el currulao es la muestra de la organización familiar que existe en el pacífico colombiano, pues en esta sociedad predomina la unión libre al punto de verse envuelta un poco en el libertinaje, lo cual ha llevado a que el currulao deje su parte ritual, las nuevas generaciones han dejado de lado o desconocen su sentido profundo, el significado de cada uno de sus pasos y pase a ser más un acto de recreación y diversión ya que es usado con fines comerciales.

Danza

El currulao es llamado la danza madre del litoral pacífico colombiano, es el género que identifica a esta cultura ya que es la base rítmica de otros aires y danzas de la región como el patacoré, el bunde, el arrullo, la juga, entre otros (Díaz, 2014). En ella se puede ver la herencia de los esclavos africanos (en época colonial fue llamada el baile del esclavo) ya que en un principio era casi que puramente un rito sacramental de gran contenido religioso y según los ancestros, mágico también ("Movimiento y Ritmo: El Currulao", s.f.).

Londoño (1985) describe el currulao como:

“Un baile de pareja suelta y sentido amoroso, pero de carácter ritual, con actitudes graciosas, pero de rostro serio; muy rica en contenido plástico, con movimientos ágiles y vigorosos, fuertes en algunos casos, pero sin perder su armonía ni su belleza plástica; la mujer permanece serena ante

las pretensiones del hombre, que con galanteos y zapateos trata de conquistarla. La coreografía se plantea a base de círculos pequeños y los que a su vez configuran un ocho, con enfrentamientos en cuadrillas, avances y retrocesos, giros y abaniquos de pañuelo.” (p.2). Según Guillermo Abadía, este baile ha perdido su esencia primitiva, la cual suele ser más violenta, pero lo describe, al igual que Londoño, como una danza armoniosa de una estereometría muy rica en valores plásticos.



Ilustración 1. Currulao, ritmo del pacífico

Fuente: Recuperado de <http://balletfolcloricoudenar.blogspot.com.co/2011/08/currulao-ritmo-del-pacifico.html>

En cuanto al desarrollo de la danza, Teófilo Potes en su descripción dice que los círculos que se efectúan entre hombres y mujeres representan la casa y las pertenencias de cada uno. Y dice “el ocho viene a representar las dos posesiones, los zapateos significan, la primera vez protesta, pero, en la segunda manifestación de alegría” (p.3). En conclusión, podríamos decir que el currulao es una danza que expresa un carácter ritual, es sinónimo de rebelión por parte de los africanos traídos como esclavos, también de liberación y de pertenencia del pueblo del litoral pacífico colombiano y es un baile distinto del proceso de cortejo del hombre y mujer.

Música



Ilustración 2. Grupo de música tradicional Manantial Folclórico

Fuente: Recuperado de <http://revistavolarcolombia.com/destino-volar/nacionales-volar/valle-del-cauca-cultura-pacifico/>

El currulao es una tonada con estructura de compas binario seis octavos (6/8) aunque la percusión utiliza constantemente ritmo – tipos en figuraciones ternarias. Este ritmo representa la conservación africana de las costumbres instrumentales, vocales y dancísticas. Es música que suena en fiestas familiares, en festividades sociales y en ferias de cosechas (las rocerías de maíz o mingas) (*"El currulao"*, s.f.).

Aunque hay un dilema en cuanto si el currulao es un género musical o no, para el maestro Fernando Silva “El currulao es cómo la cumbia, joropo, o las divisiones del vallenato que son cosas establecidas en cada región, yo lo tomaría cómo género ¿Ahora por qué dicen que no lo es? ¿Porque, de que estaría compuesta o de que sistemas estaría compuesta la música del Pacífico? Es

mi opinión, porque por ejemplo del joropo salen una cantidad de ritmos, pero el sistema general es joropo” (Silva 2018).

Según Octavio Marulanda, este género tiene un carácter primitivo, donde el coro casi siempre está a cargo de las voces femeninas, las cuales usan versos repetitivos en estribillo, yendo ligado al ritmo de la percusión. Para Marulanda el instrumento más importante en este género es la marimba la cual se encarga del acompañamiento melódico – armónico usando bordoneos particulares (Londoño, 1985).

Para Teófilo Potes hay cuatro tipos de currulao, pero su diferenciación no es musical sino netamente coreográfica. Y para Guillermo Abadía el currulao es música netamente de cununos, bombo, redoblante, guasá y marimba de chonta quienes son los que le dan esencia a este aire particular (Londoño, 1985).

En conclusión, podría decirse que el currulao es igual al planeta tierra, el cual a su vez se compone de continentes y estos a su vez de países; de este género musical se podrían sacar cinco variantes:

El Patacoré que es típico de los departamentos de Cauca y Nariño, donde se maneja un pulso más acelerado que el del currulao común y tiene gran contenido mágico religioso (*"El Patacoré", s.f.*).

El Berejú es un poco más lento que el patacoré y conserva las frases ritmo – melódicas del currulao, también tiene un contenido mágico religioso y se caracteriza porque el canto se desenvuelve tomando como base la palabra berejú (*"Berejú", s.f.*).

La Caderona esta derivación del currulao está ligada a los landos o danzas de vientre que eran propias de los esclavos africanos que trabajaban en las minas y hace alusión a ritos de fertilidad.

Está en compás de seis octavos (6/8) y maneja un sistema de pregunta – respuesta, por ejemplo

(*"La Caderona"*, s.f.):

Caderona... caderona...

Caderona, vení, meniáte...

Con la mano en la cadera,

caderona, vení, meniáte...

¡Ay! Vení, meniáte, pa' enamorate...

Caderona, vení, meniáte...

La Bámbara Negra es un canto donde su melodía se cierne a la actuación vocal, por lo general siempre es a cuatro voces, el texto se refiere a las costumbres marciales que fueron impuestas a las comunidades africanas en Colombia (*"La Bámbara Negra"*, s.f.).

La Juga es la variante del currulao designada a celebraciones especiales como la navidad, es interpretada por los grupos del litoral pacífico en balsadas (procesiones acuáticas sobre canoas) donde se escuchan los cantos de pregunta y respuesta en las voces femeninas (*"La Juga"*, s.f.).

Estas derivaciones antes mencionadas, suelen llamarse Aires ya que según la ubicación geográfica se toma el nombre del subgénero. En cuanto a la ejecución instrumental, el formato en el currulao también puede cambiar según la ubicación geográfica de donde se interprete, pero su formato predeterminado en general es marimba de chonta, el cununo hembra y el macho, el bombo o tambora, redoblante, guasa y por supuesto las voces femeninas que utilizan el sistema de pregunta – respuesta.



Ilustración 3 Instrumentos del Currulao

Fuente: Recuperado de <http://colombiari.blogspot.com.co/2015/04/ritmos-colombianos.html>

En el currulao, la marimba cumple un papel percutivo – melódico, este instrumento se construye con veintitrés tarros de guadua que son ordenados de forma vertical de mayor a menor tamaño y luego son cubiertos por veintitrés tablillas de chonta de diferentes longitudes, que son ejecutados luego con los golpeadores o baquetas las cuales tienen una protección de bolsas de caucho. Es normal que en su interpretación se usen dos personas, una llamada bordonero o marimbero para el registro grave y otra llamada tiplero o requintero para los registros agudos (*"Región Pacífica", s.f.*).

Se toca en dos segmentos, el de bordoneo que es la base ritmo armónica y luego el repique o repicado en el registro más agudo. Debido a su afinación da una esencia sonora melódico modal y esto da la esencia internalice del currulao a aquel que canta (*"El currulao", s.f.*).

En el currulao, la percusión juega un papel de dialogo entre instrumentos, los cununos son tambores hechos de árbol de balsa el cual es desocupado dando la forma cónica del tambor, que luego será cubierto de una membrana de cuero de venado, la cual ha sido tratada con un extracto especial de hoja de plátano amarrada con lazos de fibra vegetal. Para afinar el cununo se unen cuñas de mangle al tambor, lo cual permite darle tensión al parche.



Ilustración 4 Cununo Macho y Hembra

Fuente: Recuperado de http://fundacionkatanga.wixsite.com/katanga/instrumentos?lightbox=image_rql

Hay dos tipos de cununo, el hembra y el macho los cuales se pueden distinguir por su tamaño, el macho mide aproximadamente 120 centímetros de altura lo cual le da un sonido bajo y ronco y el cununo hembra mide aproximante 60 centímetros tomando una sonoridad alta y clara ("*Los Cununos*", s.f.).

El bombo o tambora siempre lleva una base rítmica cerrada marcando los acentos típicos del género, lo que permite la libre improvisación de los demás instrumentos. Hay dos tipos de bombo, el bombo arruyador y el bombo golpeador. Este instrumento se fabrica del árbol de banco y los parches son de piel de chivo, oveja o venado, esto se ensambla con dos aros que aseguran los

parches a la madera. La calidad de su sonido depende de la calidad del cuero usado (*"El Bombo o Tambora", s.f.*).



Ilustración 5 Bombo

Fuente: Recuperado de http://fundacionkatanga.wixsite.com/katanga/instrumentos?lightbox=image_Ing1

Por último, el instrumento idiófono típico del currulao se construye con guadua y es sellado por la característica nudosidad de esta misma. Este instrumento es el guasá, considerado sonajero con sonido bajo – grave, dentro lleva semillas o pequeñas piedras y su ejecución es un movimiento diagonal moviendo los brazos de arriba abajo (*"El Guasá", s.f.*).



Ilustración 6 Guasá

Fuente: Recuperado de [http://www.musicalesvargas.com/andina.html#!prettyPhoto\[group\]/1/](http://www.musicalesvargas.com/andina.html#!prettyPhoto[group]/1/)

En cuanto al bajo eléctrico, se podría decir primeramente que no es un instrumento autóctono de la región y tampoco del género, pero ya que ha sido incluido en las músicas del pacífico, tiene varias posibilidades en el acompañamiento en el currulao. El bajo eléctrico apoya la percusión acentuando los ritmo-tipos de la tambora golpeadora generando un piso ritmo-melódico, pero también apoya los bordoneos de la marimba generando una base armónico-melódica ("Origen del Folclor Chocoano", 2015).

El Bajo Eléctrico

Se suele creer y enseñar que el bajo eléctrico fue desarrollado por Leo Fender en 1951, año en el que salió al mercado el Fender Precision Bass, pero en realidad registros fotográficos y de periódicos demuestran que los primeros prototipos de este instrumento fueron realizados por el músico Paul Tumar, quien desarrolló una especie de cello eléctrico al que llamó electric bass fiddle, este instrumento era muy pesado, lo cual no daba facilidad a su portabilidad, por esta razón fue descartado. Luego se dio a la creación de una especie de guitarra hawaiana, a la que puso unas

cuerdas de mayor grosor, le añadió pastillas para amplificarla y la hizo más ligera para mejorar su portabilidad. Esta guitarra tenía una escala de 30 y poseía el registro de un contrabajo. En 1937 se podía ver todo un catálogo de los instrumentos y amplificadores que vendía Paul Tutmarc, los cuales su hijo Paul Tutmarc Jr. intentaría comercializar en su compañía L.D. Heater Music Co. pero no tuvo mucho éxito en esta época (La Clave de Fa, 2016).



Ilustración 7 El primer bajo eléctrico de la historia

Fuente: Recuperado de <http://laclavedefa.net/el-primer-bajo-electrico-de-la-historia/>



Ilustración 8 El primer bajo eléctrico de la historia II



Ilustración 10 1951 Fender Precision Bass With Matching Tweed Bassman Amp Set

Fuente: Recuperado de <https://www.guitarbroker.com/wp-content/uploads/2017/11/026.jpg>

Didáctica y Aprendizaje Significativo

Para que un conocimiento se preserve en el tiempo, es necesario que se entienda la educación como una construcción que se hace en sociedad, garantizando este colectivo la adaptación de estos conocimientos a las situaciones que afrontarán en procesos de transformación al paso del tiempo. Dentro del proceso de educación se usan varias herramientas para que el aprendizaje pueda ser adquirido y de esta manera asegurar su preservación en el tiempo.

Por esto, dentro del desarrollo de este proyecto de investigación, es necesario realizar un acercamiento etimológico a la didáctica, para la cual se encuentran puntos de vista y matices muy diversos; algunos de ellos se presentan a continuación:

Tabla 3 Definiciones de Didáctica

Fuente: Navarro Hinojosa, (s.f.)

Autores	Definiciones
Comenio, J.A. (s. XVII)	Artificio universal para enseñar todo a todos los hombres.
Wilmann, O. (1948)	La teoría de la adquisición de lo que posee un valor formativo.
Mattos, A. (1963)	Disciplina pedagógica de carácter práctico normativo, que tiene por objeto específico la técnica de la enseñanza, esto es, la técnica de dirigir y orientar eficazmente a los alumnos en su aprendizaje.
Stöker, C. (1964)	La teoría de la instrucción y la enseñanza escolar de toda índole y a todos los niveles.
Koop, F. (1967)	La teoría del aprender y del enseñar. La ciencia, pues, de la instrucción.
Rodríguez Diéguez, J.L. (1973)	La ciencia y técnica de la instrucción educativa.
Fernández Pérez, M. (1977)	La ciencia práxica que desde una perspectiva de integralidad, criticidad y concreción estudia las leyes de la optimización de la instrucción formativa, así como la problemática de su aplicación, atendiendo a los fines que la educación propone.
Fernández Huerta, J. (1979)	Ciencia que estudia el trabajo docente y discente congruente con los métodos de enseñanza y aprendizaje y que tiene como finalidad la instrucción.
Pacios, A. (1980)	Ciencia que estudia el proceso instructivo en tanto en cuanto formativo.
Titone, R. (1981)	Disciplina científica a la que corresponde guiar la enseñanza, tiene un componente normativo que en forma de saber tecnológico pretende formular recomendaciones para guiar la acción; es prescriptiva en orden a esa acción.
Pérez Gómez, A. (1982)	La ciencia y tecnología del sistema de comunicación intencional, donde se desarrollan los procesos de enseñanza-aprendizaje en orden a optimizar, principalmente, la formación intelectual.

Ferrández, A. (1984)	La ciencia de la educación de carácter teórico-normativo que busca la adquisición de hábitos intelectuales mediante la integración del aprendizaje de los bienes culturales.
Rosales, C. (1988)	Ciencia del proceso de enseñanza sistemática en cuanto optimizadora del aprendizaje.
Zabalza, M.A.(1990)	Campo de conocimientos, de investigaciones, de propuestas teóricas y prácticas que se centran sobre todo en los procesos de enseñanza-aprendizaje.
Torre, S. De La (1993)	Disciplina pedagógica que se ocupa de los procesos de formación en contextos deliberadamente organizados.
Martín Molero, F. (1999)	Ciencia aplicada al proceso de enseñanza-aprendizaje con vistas al crecimiento intelectual y humano del sujeto mediante la optimización de dicho proceso.
Gervilla, A. (2000)	Ciencia de la educación que estudia todo lo relacionado con la enseñanza: diseño de las mejores condiciones, ambiente, clima, para conseguir un aprendizaje excepcional y el desarrollo completo del alumno.
Medina Rivilla, A. (2002)	Disciplina o tratado riguroso de estudio y fundamentación de la actividad de enseñanza en cuanto que propicia el aprendizaje formativo de los estudiantes en los más diversos contextos.
Sevillano, M. L. (2004)	Ciencia teórico-normativa que guía de forma intencional el proceso optimizador de la enseñanza-aprendizaje en un contexto determinado e interactivo, posibilitando la aprehensión de la cultura con el fin de conseguir el desarrollo integral del estudiante.
González F. E. (2008)	Acción intencionada de comunicar conocimientos que conduce a la educación.

A esto podemos añadir la definición que el diccionario de la lengua española da a la didáctica, donde la define como el arte de enseñar, como la manera propia de enseñar. Johannella Tafuri en “Investigación y Didáctica en Educación Musical” define didáctica como la ciencia que estudia y organiza las estrategias necesarias para predisponer las condiciones oportunas para el aprendizaje que se concretará en conceptos y habilidades (Tafuri, s.f.).

Es importante entender el concepto de didáctica ya que en este proyecto de investigación se pretende buscar las herramientas y estrategias que ayuden a la enseñanza y faciliten el aprendizaje de la interpretación del bajo eléctrico en el currulao.

Esto conlleva a hablar del aprendizaje significativo, ya que la introducción de este término en el discurso educativo, llevo a que las personas encargadas de los procesos de enseñanza y aprendizaje se preocuparan porque la comprensión de los contenidos fuera más fácil para los estudiantes. David Ausubel fue el creador de la teoría del aprendizaje significativo, Ausubel tenía una premisa: “Si tuviese que reducir toda la psicología educativa a un solo principio, enunciaría éste: de todos los factores que influyen en el aprendizaje, el más importante consiste en lo que el alumno ya sabe. Averígüese esto y enséñese en consecuencia” (Rusinek, 2004). El concepto de aprendizaje significativo fue propuesto por Ausubel en 1963, definiéndolo como “el proceso a través del cual una nueva información, un nuevo conocimiento se relaciona de manera no arbitraria y sustantiva con la estructura cognitiva de la persona que aprende” (Rodríguez Provenzano, 2012). Por lo tanto, aborda todos los factores fundamentales que garantizan que la adquisición y aprendizaje del conocimiento dado en la escuela tome un significado para el estudiante, teniendo en cuenta los conocimientos previos de este, ya que según Ausubel el aprendizaje del estudiante depende de la relación que este hace de sus conocimientos previos con la nueva información adquirida (Rodríguez Provenzano, 2012).

Ahora, si se habla del aprendizaje musical, se debe ser consciente de que a este proceso se le atribuye una serie de competencias a adquirir, lo cual lo vuelve muy complejo ya que el músico debe formar en sí capacidades específicas como: “auditivas, de ejecución y de creación en tiempo real o diferido. A la vez, se apoya en la asimilación de contenidos –conceptos, hechos, proposiciones, sistemas teóricos– y el fomento de actitudes, propios de cada praxis musical”. (Rusinek, 2004). Por lo tanto, existen diversas formas de aprendizaje que ayudan al estudiante de música a adquirirlas. Si se va a la adquisición de aprendizaje en las diferentes escuelas se podrá deducir que en la escuela clásica se basa el aprendizaje verbal por recepción, donde el estudiante aprende mediante la memorización del contenido dado, por otro lado la escuela activa incentiva el aprendizaje mediante la construcción y el descubrimiento, pero según lo que se ha escrito sobre el aprendizaje significativo se podría decir que “no necesariamente la enseñanza por descubrimiento produce un aprendizaje –cuando la inducción es incompleta– y no necesariamente la enseñanza por recepción verbal es memorística –cuando se produce una deducción completa” (Rusinek, 2004). En cuanto a la adquisición de aprendizaje musical Rusinek propone la combinación de los ejes recepción-descubrimiento y significativo-memorístico de los cuales surgen las siguientes posibilidades:

- Repetitivo-por recepción: aprendizaje memorístico en el que después de recibir cierta información o conceptos es necesario aprenderlos de memoria a través de la repetición. Como por ejemplo en la lectoescritura musical se aprenden de memoria relaciones entre símbolos notacionales para después lograr habilidades más complicadas como la discriminación auditiva de una regularidad rítmica de dos sonidos por pulso.
- Repetitivo-por descubrimiento guiado: Aprendizaje que se obtiene, no por una construcción autónoma del conocimiento relacionado con la experiencia, sino que como

su nombre lo indica, por descubrimientos guiados que más adelante se utilizaran mecánicamente en diferentes situaciones. En educación musical se presenta cuando el único fin didáctico de la enseñanza es fomentar el amor por la música.

- Repetitivo-por descubrimiento autónomo: adquisición de destrezas en procedimientos de ensayo y error, donde no hay necesariamente un aprendizaje a pesar de que se logre solucionar un problema. Se puede encontrar en músicos empíricos que se encuentran en una cultura musical alfabetizada, quienes aunque han desarrollado destrezas instrumentales no pueden relacionar sus logros con los desarrollos de su cultura musical como base para aprendizajes posteriores.
- Significativo-por recepción: aprendizaje que se da cuando después de recibir verbalmente un concepto o información determinada se relaciona de manera no arbitraria con conocimientos previos y se verifica a través del análisis.
- Significativo-por descubrimiento guiado: es un aprendizaje que va de la experiencia a los conceptos con una guía u orientación.
- Significativo-por descubrimiento autónomo: aprendizaje adquirido por un sujeto que cuenta con un plano mental que le permite descubrir autónomamente, sin guía, conocimientos y los integra entre sí.

Como resultado de esta investigación se presenta una cartilla que puede ser utilizada como material didáctico para facilitar el aprendizaje musical del currulao.

Análisis Musical

El análisis musical es la herramienta que permite abordar la música desde sus elementos musicales constitutivos para poderla comprender a mayor profundidad. A través del análisis musical se puede determinar la estructura de la música donde se ponen en evidencia los elementos y procedimientos usados en esta, como las técnicas que usó el compositor tanto de lenguaje como compositivas y arreglísticas y los elementos que constituyen estos campos, al igual que las condiciones históricas, estilísticas y culturales que llevaron al autor a crear la obra.

Esta herramienta es parte esencial y fundamental en la formación del estudiante de música, ya que ayuda al desarrollo de habilidades primordiales como la identificación y comprensión de la forma y los elementos constitutivos de la música aplicados en el ejercicio musical real y el desarrollo del oído interno. El análisis musical también ayuda a realizar una interpretación musical acertada, ya que, al comprender el lenguaje armónico, rítmico, motivico e interpretativo de la obra o genero será fiel el criterio de ejecución de la música de parte del interprete (Bernal Carrasquilla, 2009).

El análisis musical está en constante evolución, de este han surgido cierta cantidad de teorías, métodos, técnicas etc. Ian Bent en 1980 definía el análisis musical como:

"la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral" (Bent, 1980, p.340).

Pero aunque Bent habla de la estructura como objeto de análisis, hace énfasis en el análisis basado en el método de comparación, el cual permite establecer los elementos de la estructura y

encontrar sus funciones dentro del lenguaje estilístico – musical siendo para él la parte principal del análisis la naturaleza empírica (Nagore, 2004).

Hay muchas formas de análisis de musical, una de ellas es la descriptiva que corresponde a analizar la música en sus elementos constitutivos (armonía, ritmo, melodía etc.) y su contexto histórico; otra forma es el análisis práctico, el cual consiste en poner a prueba situaciones o acontecimientos que lleven al músico a formar un criterio sonoro adecuado, que respete el estilo e interpretación de la obra o género musical (Bernal Carrasquilla, 2009).

Es importante hablar específicamente del análisis de músicas folclóricas, ya que en ellas resulta imposible desligar lo histórico, cultural y religioso de lo artístico en general, toda danza o genero tiene una historia que contar, una tradición que mantener viva. El maestro Néstor Lambuley en su artículo “Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas” al referirse a la investigación hecha por él y el grupo nueva cultura dice lo siguiente:

“A partir del contacto vivo con las músicas populares regionales, - en el sentido de sumergirse en ellas, incorporarlas, sentir la emoción de escucharlas y tocarlas, valorarlas por su fuerza expresiva y significación regional, y en muchos casos por su trascendencia en contextos de mayor cobertura, y asimismo por la necesidad de compartirla ya sea en la enseñanza o en la difusión- , nuestra actividad tomó sentido en la búsqueda de espacios investigativos vitales para la producción artística (interpretación, arreglos, composición)” (Lambuley Alférez, 2002, p.1).

El maestro Lambuley basa su metodología de análisis en el modelo sistémico, que es un modelo lingüístico el cual permite abordar la música desde una perspectiva sistemática y a nivel cultural. Es importante entender que las músicas folclóricas tienen sus propias formas de conocimiento y estructuras lógicas, así como su propia simbología, esto soportado en coherencia con su desarrollo histórico y cultural, lo cual las vuelven sistemas cognoscibles. El análisis de estas músicas consiste

en adquirirlas desde sus estructuras internas, sus contextos, sus formas de difusión local y global para poder entender sus procesos de cambio.

El Maestro Lambuley divide el análisis en dos tópicos, el contextual donde dice que se deben tomar las músicas desde los diferentes circuitos que expresan su “movilidad e intercomunicación propios de la heterogeneidad y multiplicidad cultural” (Lambuley Alférez, 2002, p.2) dejando de lado las concepciones de lo nacional como figura única e interpretarlo como complejos nacionales, donde cada género musical es un universo que lleva dentro de sí muchas otras variedades según su estructura social, cultural, histórica y musical, por ejemplo, la música identificativa de una región no podría abordarse como una forma de expresión cultural rígida sino como un espacio de múltiples expresiones subregionales.

En el tópico musical cimentado en los principios de sistematicidad y transformabilidad de las músicas, aborda el análisis tomando la música como un fenómeno cultural, en el cual hay una interacción a nivel de sus elementos constitutivos (rítmico, acórdico, armónico, melódico, tímbrico, téxico y formal) lo cual según el maestro Lambuley lleva a un análisis sincrónico (los componentes internos) y un análisis diacrónico, lo que se refiere a concebir las músicas como “productos culturales concretos que se transforman en espacios y tiempos, asimilando, perdiendo, ganando e intercambiando rasgos en su relación con otras músicas” (Lambuley Alférez, 2002, p.4).

El análisis de los niveles internos de estructuración de la música se puede dividir en:

- **Lo Métrico – Rítmico**, que concierne al lenguaje rítmico que está ligado al significado cultural, llevando la información que identifica una música. En su morfología se encuentran las diferentes matrices, que al presentarse de forma frecuente establecen la base rítmica dando determinación a una forma musical, estos sería lo ritmotípico. En

cuanto a lo métrico se destaca lo acentual donde la valoración de esto contrasta con la ejecución propia de la música.

- **Lo acórdico armónico:** genera forma y da fuerza estructural. El maestro Lambuley categoriza las cadencias I-V-I, I-IV-V, y IIm-V-I (donde predomina la relación dominante – tónica) con el termino Hiperdominante; esta relación es muy común en las estructuras armónicas de músicas tradicionales. También habla del énfasis de la utilización de un tipo de acorde (estructura superficial) en relación con el discurso armónico en general (estructura profunda).
- **Lo melódico,** donde la interválica del genero se ubica a partir de lo diatónico y cromático, siendo un punto de convergencia y divergencia entre la armónico y su lenguaje melódico, lo cual permite identificar los melodiosos del género.
- **Lo técnico expresivo,** referente a lo idiomático, instrumental y vocal como expresión ornamental del género, a la forma de articulación, a lo asimétrico del canto, todo esto como riqueza expresiva propia de la música.
- **La relación música-texto,** “vista en la conexión de lo acentual prosódico y acentual musical, toma características de gran importancia y aporta sustancialmente para la dimensión semántica del análisis” (Lambuley Alférez, 2002).

Análisis del Currulao

En este apartado se presenta el análisis de los elementos constitutivos del currulao, donde se muestran los ritmotipos, melodiosos y círculos armónicos que se han obtenido a través de la investigación de la interpretación de los diferentes instrumentos que conforman el formato musical de marimba del pacifico sur, junto con algunas investigaciones y transcripciones realizadas por el

maestro Leonardo Chembi, quien en su ejercicio como bajista ha hecho una ardua investigación sobre los géneros musicales del pacifico colombiano.

Todo esto teniendo como base la sistematización musical del maestro bajista Josué Sichacá quien plantea tres sistemas musicales para realizar un análisis en este caso del currulao.

Sistema Ritmo Métrico

Primero se definirán los elementos constitutivos del sistema ritmo métrico basado en los conceptos del maestro Josué Sichacá, organizándolos de la siguiente manera:

- Ritmo: Es un evento sonoro a través del tiempo, que al ser dinámico produce diferentes tipos de acentuaciones, pausas y eventos llamados acentos agógicos.
- Métrica: Percepción cognitiva o mental del continuo del tiempo.
- Pulso: Siendo el núcleo del sistema métrico, el pulso es un fragmento del continuo del tiempo que se utiliza como patrón de medida (aunque no siempre se usa para medir), es una unidad constante y es el directo responsable de la sensación de rapidez o lentitud de un discurso musical.
- Referente de medida: Es aquel elemento que no siendo el pulso, se usa para medir (sin dejar el pulso implícito) por ejemplo la clave de en la salsa, aunque no es el pulso, es referente de medida para su marcación y ejecución, estando implícito en la clave el pulso.
- Pulso Isocrónico: Pulsos de proporciones de tiempo y sonido equivalentes.
- Pulso No isocrónico: Pulso constante donde no necesariamente cada pulsación dura lo mismo, teniendo una proporcionalidad sin dejar de ser unidad.

- Emíola: Sugerencia de una métrica diferente a la establecida sin perder la original; debe ser eventual ya que si se mantiene, deja de ser una sugerencia métrica para convertirse en una nueva métrica instaurada.
- División: Fragmentación proporcional del pulso, la cual tiene diferentes y exactos números de ser ejecutada.
- Compás: agrupación de pulsos que genera acentos métricos.
- Ritmotipo: fragmentos ritmo – métricos que definen géneros.
- Acento Agógico: Propios del discurso musical.
- Acento Métrico: Particulares al compás
- Acento Ritmo Típico: Particular a cada género.

Partiendo de estos principios del sistema rítmico, el currulao está dividido en diferentes niveles los cuales según sus instrumentos definirán los elementos rítmicos constitutivos del género.

El Bombo Golpeador o bombo macho, es el más grande de los dos bombos y su afinación debe ser más grave, su base rítmica es soporte a los demás instrumentos, saliendo de su célula rítmica un ritmo tipo importante del currulao y a su vez dando el acento ritmo típico ubicado en la quinta corchea (o tercer negra) que ayuda a los demás instrumentos a la interpretación del género. Este acento es importante ya que parte del lenguaje corporal, apoyando algunos pasos de la danza y siendo base para algunos melodiosos de los bordones de la marimba.

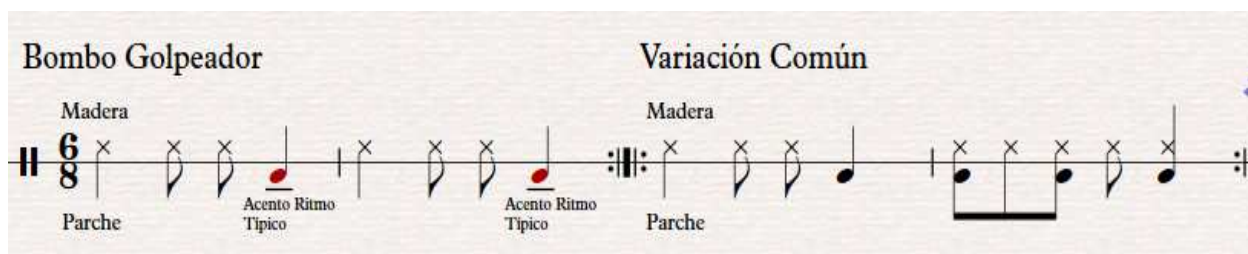


Ilustración 11 Patrón Rítmico Bombo Golpeador

Fuente: Elaboración propia

El Bombo Arrullador o bombo hembra, es el más pequeño de los dos tipos de bombo usados en el currulao, su función es mantener un patrón ritmo típico constante que ayuda a mantener el tempo.

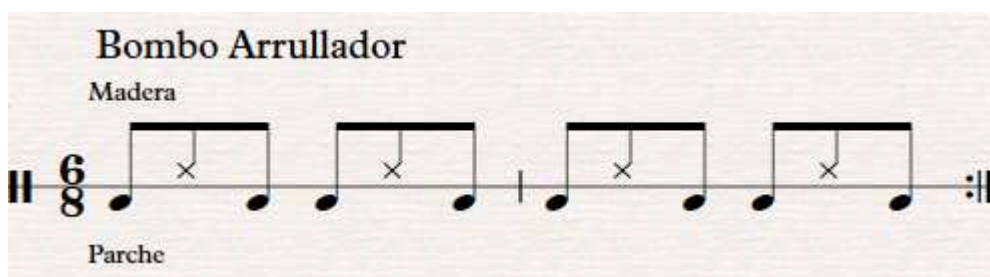


Ilustración 12 Patrón Rítmico Bombo Arrullador

Fuente: Elaboración propia

El Cununo Hembra o cununo repicador (asociado a este nombre porque en el argot popular del pacífico se dice que la mujer es “cantaletosa”), tiene la sonoridad más aguda de los dos ya que es más pequeño y su función rítmica es la de generar un discurso a manera de pregunta y respuesta con el cununo macho, el ritmotipo del cununo hembra es base para las ondeadas que hace la requinta de la marimba.

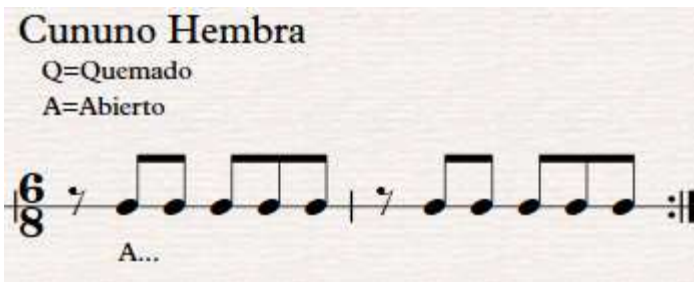


Ilustración 13 Patrón Rítmico Cununo Hembra

Fuente: Elaboración propia

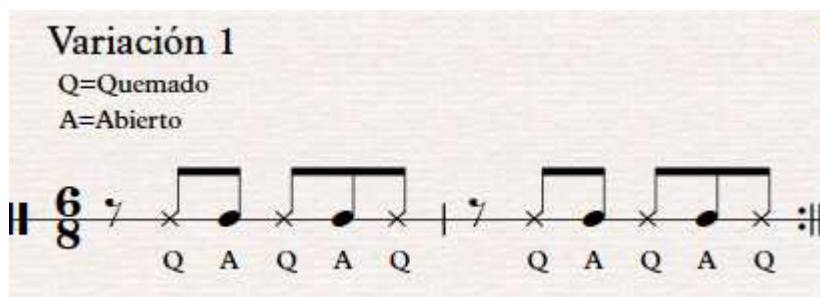


Ilustración 14 Patrón Rítmico Cununo Hembra Variación 1

Fuente: Elaboración propia

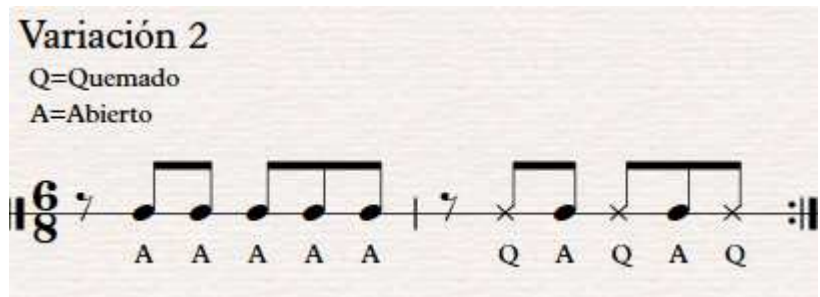


Ilustración 15 Patrón Rítmico Cununo Hembra Variación 2

Fuente: Elaboración propia

El Cununo Macho o cununo que tapa, tiene la voz más grave de los dos tipos de cununo, su sonoridad está asociada a la voz del hombre, la célula rítmica que lo caracteriza hace que sea tomado como una especie de latido, siendo este factor importante para el engranaje del sistema rítmico del currulao, tanto el cununo macho como el hembra, representan el ímpetu de los negros esclavizados luchando por su libertad.

Cununo Macho
 Q=Quemado
 A=Abierto

Q A Q A Q A Q A

Ilustración 16 Patrón Rítmico Cununo Macho

Fuente: Elaboración propia

Variación 1
 Q=Quemado
 A=Abierto

Q A Q A A A Q A

Ilustración 17 Patrón Rítmico Cununo Macho Variación 1

Fuente: Elaboración propia

Variación 2
 Q=Quemado
 A=Abierto

Q A Q A Q A

Ilustración 18 Patrón Rítmico Cununo Macho Variación 2

Fuente: Elaboración propia

El Guasá es el instrumento rítmico que acompaña a la demás base rítmica del currulao, su sonoridad mediosa aporta un equilibrio tímbrico al conjunto, el patrón ritmo típico que aporta este instrumento es esencial en los bordones e improvisaciones de la marimba en los aires del currulao.

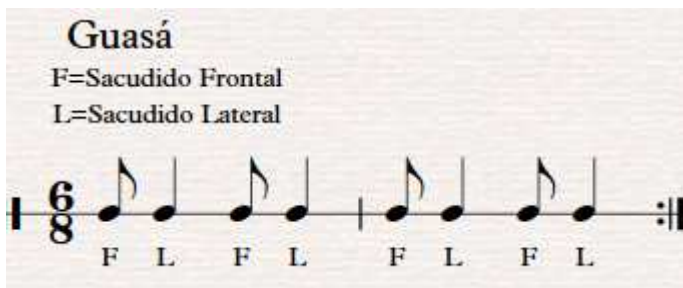


Ilustración 19 Patrón Rítmico Guasá

Fuente: Elaboración propia

Sistema Armónico

El maestro Sichacá a través de un análisis histórico y de ensayos de laboratorio acústico llega a la conclusión que existen 22 cualidades acórdicas, definiendo acorde como una concepción de simultaneidad de sonidos donde hay una fundamental y una relación directa de ésta con cada uno de los sonidos que intervienen en el acorde, llamada intervalo estructural del acorde.

Existen los acordes triada que son acordes de tres sonidos, donde su intervalo estructural más amplio en estado fundamental es de quinta, generando por lo tanto siete cualidades de triadas, las cuales tienen una lógica de aparición a través del tiempo: Mayor y menor = renacimiento; disminuido = barroco; aumentado = prerromanticismo; mayor con quinta bemol = romanticismo y sus dos y sus cuatro = siglo XX.

Las funciones de música tonal se definen bajo dos parámetros, el primero es la gradualidad que se refiere a la función armónica de cada grado, lo cual permite tener una posibilidad Mayor que abarca un gran grupo de escalas y una Menor con otra cantidad de escalas. El segundo parámetro es el tratamiento tonal de la función de dominante, el cual va en contravía de lo gradual, donde existe la posibilidad de que cada grado de la escala asuma un rol armónico diferente al predeterminado, por ejemplo, puede haber un primer grado en función de dominante y no de tónica etc.

El sistema armónico del currulao está ligado a la escala, melodía y afinación usados por la marimba de chonta, la cual según la investigación del maestro Leonardo Chembi basa sus melodías en los modos jónico, eólico y dórico, llevando a que las progresiones armónicas surjan de la armonización de los grados de estos modos sin desligarse de las funciones tonales de dominante - tónica o subdominante – tónica (Chembi Vergara, 2008).

El maestro Chembi identifica las progresiones armónicas más comunes en el currulao, catalogándolas en cuatro opciones según el modo en que se encuentre la melodía:

- Progresión V7 – Im: surge en el ejercicio de tonalizar el acompañamiento armónico, es común cuando en la melodía no está presente la tercera del quinto grado del modo Eólico.



Ilustración 20 Progresión Armónica V7-Im

Fuente: Elaboración propia

- Progresión Vm – Im: se usa cuando la melodía está en modo eólico o dórico.



Ilustración 21 Progresión Armónica Vm – Im

Fuente: Elaboración propia

- Progresión bVII – Im: es de uso común en los modos Eólico y Dórico, se diferencian en el tipo de séptima que se añade al acorde (bVII7 en el modo eólico o bVIImaj7 en el modo dórico).



Ilustración 22 Progresión Armónica bVII – Im

Fuente: Elaboración propia

- Progresión V7 – I, donde la melodía se encuentra en modo jónico.

The image shows a musical score for two staves in 6/8 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. Above the first staff, the chord 'E7' is written above the first measure and 'A' above the second measure. The melody in the treble clef consists of quarter notes: E4, F#4, G4, F#4, E4 in the first measure, and E4, D4, C4, B3 in the second measure. The bass line in the bass clef consists of quarter notes: E3, G2, B2, C3 in the first measure, and E3, G2, B2, C3 in the second measure. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Ilustración 23 Progresión Armónica V7 – I

Fuente: Elaboración propia

Los tiempos armónicos pueden variar según el aire del currulao a interpretar; comúnmente cada función armónica dura un compás, uno en dominante o subdominante y otro en tónica, pero en aires como la juga pueden variar, encontrando dos compases de subdominante o dominante y dos de tónica (Chembi Vergara, 2008).

Sistema Melódico

El sistema melódico se basa en la escala cromática, lo cual lleva al maestro Josué Sichacá a desarrollar el pensamiento de doce sonidos al servicio de todos los acordes que cumplen una función específica, proponiendo el concepto de estadio armónico de un sonido que se refiere al momento ritmo – armónico – melódico del mismo, ya sea este una nota ornamental o estructural, melódicamente hablando.

En el currulao la melodía está a cargo de la marimba de chonta (que es un instrumento melódico armónico) y de las voces, donde estas dependen de la afinación que da la marimba. Las voces son el instrumento fundamental de las músicas del pacífico ya que representan la parte humana del sonido, en la mayoría de canciones de currulao el canto entra en la sexta corchea del compás, definiendo esta corchea como el acento agógico del currulao.



Ilustración 24 Melodía "Quítate de mí Escalera"

Fuente: Elaboración propia

Para entender mejor el sistema melódico del currulao se analizará la marimba de chonta, la cual recopila todos los elementos ritmo típicos de los instrumentos de percusión, proponiendo el lenguaje ritmo melódico característico del currulao.

La Marimba de Chonta tiene dos tipos de división, la tímbrica que a su vez se divide en la parte de los bordones correspondientes a las tablas más largas que generan los sonidos más graves (aproximadamente de 8 a 10 tablas) y la parte de la requinta que contrasta con la anterior ya que es la parte de registros medios y agudos (aproximadamente de 10 a 14 tablas) y la división por rol

donde el bordón es una base ritmo armónica a manera de ostinato, cumpliendo el papel del bajo; la ondeada que se interpreta en el registro medio de la marimba y sigue teniendo una función ritmo armónica ya que sigue siendo apoyo a las voces, en la que se toma un patrón de la melodía volviéndolo un motivo repetitivo y por ultimo el rol de la revuelta que se desarrolla en el registro agudo de la marimba y se refiere a la improvisación en la marimba (Tascón Hernández, 2008).

En el análisis melódico de los bordones de la marimba se pueden encontrar los intervallos recurrentes de quintas descendentes, terceras descendentes y ascendentes, los cuales son acompañados simultáneamente por intervallos de tercera o cuarta dependiendo la función armónica en que se encuentre la melodía.

Marimba de Chonta

Bordón

Ilustración 25 Bordón Marimba

Fuente: Elaboración propia

Variación 1

Am Em

Ilustración 26 Bordón Marimba Variación 1

Fuente: Elaboración propia

Variación 2
Am Em

Ilustración 27 Bordón Marimba Variación 2

Fuente: Elaboración propia

Variación 3
Am Em

Ilustración 28 Bordón Marimba Variación 3

Fuente: Elaboración propia

En la ondeada se encontrarán intervalos más grandes como los de sextas y octavas los cuales se tocan simultánea o sucesivamente.

Requinta - Ondeada
Am Em

Bordón

Ilustración 29 Requinta Ondeada

Fuente: Elaboración propia

The image shows a musical score for a variation. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Variación' and contains two measures of music. The first measure has a chord of Am and the second measure has a chord of Em. The bottom staff is labeled 'Bordón' and contains two measures of music. The first measure has a chord of Am and the second measure has a chord of Em. The notation includes eighth notes and rests.

Ilustración 30 Quinta Ondeada Variación

Fuente: Elaboración propia

El Bajo Eléctrico dentro del Currulao

El bajo eléctrico en su inclusión en los formatos musicales de marimba del Pacífico sur colombiano ha tomado el rol de soporte ritmo armónico, ya que refuerza los bordones de la marimba, apoya el acento ritmo típico que genera la quinta corchea del golpe del bombo golpeador y sirve de puente entre percusión, marimba y voces sin dejar de lado su rol de acompañante.

A continuación, se mostrarán algunos patrones rítmicos de acompañamiento del bajo eléctrico, obtenidos del análisis de la forma de interpretar el currulao de los bajistas Javier Pinto, Diego Gutiérrez, Juan Sebastián Monsalve y Leonardo Chembi.

The image shows two musical patterns for bass accompaniment. The first pattern is labeled 'Patrón Acompañamiento #1' and the second is 'Patrón Acompañamiento #2'. Both patterns are in 6/8 time and consist of eighth notes. The first pattern has chords Am and Em, and the second pattern has chords Am and Em. The notation includes eighth notes and rests.

Ilustración 31 Patrones de Acompañamiento #1 y #2

Fuente: Elaboración propia

En los patrones rítmicos número uno y número dos, se puede ver como el bajo apoya los bordones de la marimba.



Ilustración 32 Patrones de Acompañamiento #3 y #4

Fuente: Elaboración propia

En los patrones rítmicos número 3 y 4, el bajo usa el ritmo tipo que se ejecuta en el cununo hembra, que a la vez es usado en las ondeadas de la requinta.



Ilustración 33 Patrones de Acompañamiento #5 y #6

Fuente: Elaboración propia

En los patrones de acompañamiento cinco y seis, se puede evidenciar el aporte del bajo eléctrico al género desde técnicas propias del instrumento, en este caso las notas muertas (Ghost notes).

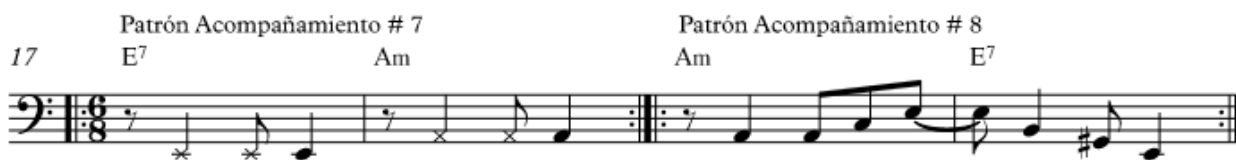


Ilustración 34 Patrones de Acompañamiento #7 y #8

Fuente: Elaboración propia

En el patrón número siete, se evidencia la marcación del acento ritmo típico del género, los patrones ocho, nueve y diez son producto de las diferentes variaciones que se han obtenido de los cununos y bombos, conjuntos con frases melódicas de la marimba.

25 Patrón Acompañamiento # 9 Patrón Acompañamiento # 10

Am G Am G

The image shows two musical patterns for accompaniment on a bass clef staff in 6/8 time. Pattern #9 (left) starts with an Am chord and a G chord. Pattern #10 (right) starts with an Am chord and a G chord. The notation includes eighth and quarter notes with rests, and a double bar line separates the two patterns.

Ilustración 35 Patrones de Acompañamiento #9 y #10

Fuente: Elaboración propia

Como resultado del análisis musical de todos los elementos constitutivos del currulao, se generarán una serie de ejercicios que permitirán la adquisición del lenguaje del currulao y darán herramientas para la interpretación del bajo eléctrico en este género, estos ejercicios estarán propuestos en la cartilla anexa a este documento.

Conclusiones

Este proyecto de investigación permitió conocer a fondo los elementos constitutivos musicales del currulao vistos desde los diversos factores que intervienen este tipo de músicas folclóricas. Al comenzar la búsqueda por resolver muchas incógnitas acerca de la ejecución musical de este género, empezó a surgir un camino que llevaba a buscar en primer lugar su sentido histórico, pues es una música que cuenta la historia de una nación afligida, esclavizada, herida y agredida pero que en medio de su dolor buscaba expresiones que generaran luz en medio de tanta oscuridad. Eso es el currulao, la marimba y los tambores relatando la historia de sus antepasados a través de sus sonidos melancólicos pero cargados de esperanza. Este factor histórico es el primero y muy importante para la interpretación, se podría decir que este género es para Colombia lo que es el blues para Estados Unidos.

Luego ese mismo camino llevaría al aspecto socio cultural y a la manera de buscar involucrarse en la comunidad que interpreta estas músicas, pero ahí surge un inconveniente, la dificultad de tiempo y desplazamiento hasta los lugares donde nacen estas tradiciones, entonces ya que se dificultaba ir al Pacífico se acudió a la parte del Pacífico que se encontraba en Bogotá. Se establece relación con músicos de la región y con otros músicos que aunque no eran de la región se habían enamorado de esta música y habían decidido añadirla a su estilo de vida, lo cual lleva a entender este segundo factor importante en cuanto a la interpretación del currulao, percibiéndolo como una manera de vivir.

Estos dos aspectos abrieron las puertas a que la investigación del eje musical fuera más fácil. Cuando el foco se centró en el componente netamente musical, se logró concluir que para poder interiorizar el lenguaje del género era necesario ir a su formato musical tradicional en el Pacífico sur que es el de marimba y estudiar el rol de cada uno de los instrumentos que lo componen, por lo cual se podría decir que es necesario saber el lenguaje de cada uno de ellos para poder abordar el género desde cualquier instrumento foráneo a este formato. Por lo tanto uno de los resultados

de esta investigación fue el adquirir las herramientas musicales necesarias para entender el género, su lenguaje y su forma de interpretación y así poder aplicarlas en el bajo eléctrico.

En el ejercicio de investigar, también se comprendió que esta labor va más allá de sólo buscar elementos para resolver dudas, que es un ejercicio de reflexión el cual lleva a plantear la manera de cómo hacer para que todos estos conocimientos puedan ser adquiridos por otras personas.

Este pensamiento de cómo lograr que otros también pudieran entusiasmarse y comprometerse a estudiar el currulao y la reflexión de cómo los aprendizajes de los elementos musicales se pueden convertir en conocimiento para otra persona, llevó a buscar un modo de enseñarlo el cual está reflejado en la cartilla que es el resultado final de la investigación.

A través de documentales y de algunos libros se tomó conciencia de que la música en el Pacífico colombiano es enseñada a través del lenguaje, usando diferentes onomatopeyas para sus células rítmicas y canciones de cuna que dan las bases melódicas y armónicas para que al aprender algún instrumento sólo sea afianzar todo este conocimiento, por eso se utilizó este tipo de enseñanza en la guía didáctica, para que a través del lenguaje se pudiera aprender a interpretar el currulao.

Por último se llegó a la conclusión de que intentar hacer encajar este tipo de géneros dentro de la visión occidental de la música es un error, pues este aspecto sólo debe ser un factor externo a ella, que la enriquece y ayuda a su entendimiento y difusión para otras culturas.

Todo lo que se logró sintetizar hablando desde lo académico, es sólo un pequeño acercamiento a lo que realmente es el género, pues para llegar a esto hay que vivirlo en carne y hueso, debe convertirse en la afinación especial de la marimba, en el olor de los cueros de los cununos y bombos, debe ser la textura astillosa de la madera la cual con el tiempo envejece y mejora su sonido, debe ser las historias de los abuelos del Pacífico relatadas a través de cantos jocosos, tristes, ceremonial o religiosos, compuestos en sus viajes en canaleta a través del río, el currulao es la palma de chontaduro, el sabor de su fruto y el sonido de su piel al secarse y convertirte en instrumento, en historia, en familia, en sociedad y en arte pues en esta música no se concibe lo uno sin lo otro.

Bibliografía

1951 FENDER PRECISION BASS WITH MATCHING TWEED BASSMAN AMP SET [Foto].

(s.f.). Recuperado de <https://www.guitarbroker.com/wp-content/uploads/2017/11/026.jpg>

Abadía Guillermo citado por Londoño A. El Currulao (1985, enero).

Astudillo, N. (s.f.). Apuntes sobre la inmigración sirio-libanesa en Colombia. Recuperado de

<https://www.nodo50.org/csca/agenda08/misc/arti48.html>

Berejú. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82929.html>

Bernal Carrasquilla, E. (2009). GUÍA DE ANÁLISIS PARA UNA INTERPRETACIÓN MUSICAL, “FANTASÍA PARA GUITARRA OPUS 19” EN LA MAYOR DE LUIGI LEGNANI. Recuperado de <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis121.pdf>

Biermann Stolle, E. (2001). Distantes y distintos Los emigrantes alemanes en Colombia 1939 - 1945. Bogotá, Colombia: Editora Guadalupe Ltda.

Birenbaum, M. (s.f.). Músicas y Practicas Sonoras en el Pacifico Afrocolombiano. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Bombo [Foto]. (s.f.). Recuperado de http://fundacionkatanga.wixsite.com/katanga/instrumentos?lightbox=image_1ng1

Chembi Vergara, L. (Octubre de 2008). PROPUESTA DE ARTICULACIÓN Y ENSAMBLE DEL BAJO ELÉCTRICO EN EL FORMATO TRADICIONAL DEL CURRULAO. (Tesis de Pregrado). Universidad Pedagogica Nacional. Bogotá. Colombia.

Cimarrones y Cimarronajes. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/propertyvalue-30512.html>

- Culturas Indígenas en Colombia. (2009, 12 octubre). Recuperado de <http://tustareasdesociales.over-blog.es/article-culturas-indigenas-de-colombia-37416459.html>
- Cununo Macho y Hembra [Foto]. (s.f.). Recuperado de http://fundacionkatanga.wixsite.com/katanga/instrumentos?lightbox=image_rql
- Currulao, ritmo del pacífico. [Foto]. (s.f.). Recuperado de <http://balletfolcloricoudenar.blogspot.com.co/2011/08/currulao-ritmo-del-pacifico.html>
- Diaz, A. (2014, 26 marzo). El Currulao. Recuperado de <http://www.danzaenred.com/articulo/el-currulao#.Wp2HaehubIV>
- El Bombo o Tambora. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83208.html>
- El bunde. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82921.html>
- El currulao. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82927.html>
- El Folklore Colombiano. (s.f.). Recuperado de <https://sites.google.com/site/folklorecolom/regiones/region-pacifica>
- El Guasá. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83209.html>
- El Patacoré. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82928.html>
- El primer bajo eléctrico de la historia [Foto]. (s.f.). Recuperado de <http://laclavedefa.net/el-primer-bajo-electrico-de-la-historia/>

Grupo de música tradicional Manantial Folclórico, ejecutando un Currulao en Buenaventura.

[Foto]. (s.f.). Recuperado de <http://revistavolarcolombia.com/destino-volar/nacionales-volar/valle-del-cauca-cultura-pacifico/>

Guasá [Foto]. (s.f.). Recuperado de

[http://www.musicalesvargas.com/andina.html#!prettyPhoto\[group\]/1/](http://www.musicalesvargas.com/andina.html#!prettyPhoto[group]/1/)

Instrumentos del Currulao [Foto]. (s.f.). Recuperado de

<http://colombiari.blogspot.com.co/2015/04/ritmos-colombianos.html>

La Bámbara Negra. (s.f.). Recuperado de

<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82931.html>

La Caderona. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82930.html>

La Clave de Fa. (2016, 15 abril). El primer bajo eléctrico de la historia. Recuperado de

<http://laclavedefa.net/el-primer-bajo-electrico-de-la-historia/>

La Jaga. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82932.html>

Lambuley Alferez, N. (2002, 2 abril). Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas. Recuperado de <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/>

Larrahondo Campo, D. (2017, 18 agosto). 12 clásicos musicales del Pacífico, en modo Petronio.

Recuperado de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/12-clasicos-musicales-del-pacifico-en-modo-petronio-articulo-708596>

- Londoño, A. (1985, enero). El Currulao. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/educacionfisicaydeporte/article/view/4678>
- Los Cununos. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83207.html>
- Luque, A. (2017, 3 junio). EL CURRULAO, LA DANZA MADRE DE NUESTRO PACÍFICO. Recuperado de <http://www.gotokmusic.com/gotokdice/articulos/art-92-02juni2017-currulao/art-92-02juni2017-currulao.php>
- Luque, A. (2017, 9 julio). LA JUGA Y SU CADENCIA ETERNA. Recuperado de <http://www.gotokmusic.com/gotokdice/articulos/art-98-09juli2017-la-juga/art-98-09juli2017-la-juga.php>
- Luque, A. (s.f.). LA MÚSICA DEL PACÍFICO COLOMBIANO TRASCIENDE FRONTERAS. Recuperado de <http://www.gotokmusic.com/gotokdice/articulos/art-19-27sept2016-musica-del-pacifico/art-19-27sept2016-musica-del-pacifico.php>
- Marimba de Chonta. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83206.html>
- Marulanda Morales, A. O. (1984). El folclor en Colombia: práctica e identidad cultural. Recuperado de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82918.html>
- Mastermusicperu. (2016, 21 septiembre). HISTORIA DEL BAJO ELÉCTRICO. Recuperado de <http://mastermusicperu.blogspot.com.co/2016/09/historia-del-bajo-electrico.html>
- Ministerio de Cultura. (s.f.). MÚSICAS DE MARIMBA Y CANTOS TRADICIONALES DEL PACÍFICO SUR. Recuperado de

<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/descargas/Informaci%C3%B3n%20para%20Premio%20de%20M%C3%BAgicas%20de%20marimba%20y>

Monografías. (s.f.). Teoría del Aprendizaje Significativo de David Ausubel. Recuperado de <http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/Teor%C3%ADa%20del%20aprendizaje%20significativo%20de%20David%20Ausubel.pdf>

Movimiento y Ritmo: El Currulao. (s.f.). Recuperado de <http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83221.html>

Nagore, M. (2004). EL ANÁLISIS MUSICAL, ENTRE EL FORMALISMO Y LA HERMENÉUTICA. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, 1, 1-8. Recuperado de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>

Navarro Hinojosa, R. (2011). Didáctica y Currículum para el Desarrollo Profesional Docente. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Margarita_Rodriguez-Gallego/publication/268810901_Didactica_y_curriculum_para_el_desarrollo_profesional_docente/links/54d26f750cf28e069724231c/Didactica-y-curriculum-para-el-desarrollo-profesional-docente.pdf

Navarro Hinojosa, R. (s.f.). Tabla I.1. Definiciones de Didáctica. Elaboración propia. [Ilustración]. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Margarita_Rodriguez-Gallego/publication/268810901_Didactica_y_curriculum_para_el_desarrollo_profesional_docente/links/54d26f750cf28e069724231c/Didactica-y-curriculum-para-el-desarrollo-profesional-docente.pdf

ORIGEN DEL FOLCLOR CHOCOANO. (2015, 19 julio). Recuperado de <http://asomecosafro.com.co/origen-del-folclor-chocoano/>

- Pacífico Colombiano, tierra con herencia africana. (2014, 25 marzo). Recuperado de <http://www.danzaenred.com/articulo/pacifico-colombiano-tierra-con-herencia-africana#.Wnhgh6iWbIX>
- Piedrahita, J. C. (2017, 16 agosto). El Pacífico y su manifestación armónica. Recuperado de <https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/oprah-winfrey-dice-que-el-secreto-de-su-felicidad-es-no-haberse-casado-articulo-708486>
- Potes Teofilo citado por Londoño A. El Currulao (1985, enero).
- Puerto, C., & Vergara, S. (1987). Método de Guitarra Bajo. La Habana, Cuba: Editora Musical de Cuba.
- Rodríguez Provenzano, L. (2012, 24 junio). Teoría del Aprendizaje Significativo de David Ausubel [Publicación en un blog]. Recuperado de <https://es.slideshare.net/lprovenzano1/teora-ausubel>
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1996). METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. Granada, España: Ediciones Aljibe.
- Rusinek, G. (2004). APRENDIZAJE MUSICAL SIGNIFICATIVO. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, 1(5), 1-16. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/viewFile/RECI0404110005A/8776>
- Rusinek, G. (s.f.). El Aprendizaje Significativo en la Educación Musical. Recuperado de <http://cfiesoria.centros.educa.jcyl.es/sitio/upload/Rusinek-El%20aprendizaje%20significativo%20en%20EM-12Notas54.pdf>
- Sarmiento, U. (s.f.). Magia, misterio y secreto, la música del Pacífico colombiano. Recuperado de <https://reexistencia.wordpress.com/todas-las-revistas/revista-noviembre-2012/magia-misterio-y-secreto-la-musica-del-pacifico-colombiano/>

Sarmiento, U. (s.f.). Magia, misterio y secreto, la música del Pacífico colombiano. Recuperado de <https://reexistencia.wordpress.com/todas-las-revistas/revista-noviembre-2012/magia-misterio-y-secreto-la-musica-del-pacifico-colombiano/>

Tafari, J. (s.f.). Investigación y Didáctica en Educación Musical. Recuperado de <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/educacion/Obligatorias/Tafari-%20InvestigacionDidacticaEducacionMusical.pdf>

Tascón Henández, H. (2008). A Marimbiar “Método OIO” para tocar la marimba de chonta. Recuperado de <http://www.marimbiar.com/>

Anexos

Revisión Documental:

LIBRO	¿Qué dice?	¿Qué me aporta?
<p>Del puerto Carlos & Vergara Silvio. 1994. The True Cuban Bass – El verdadero Bajo Cubano. Made in USA: Sher Music Co.</p>	<p>Este libro habla sobre las diferentes iniciativas y métodos que desarrollaron los maestros Silvio Vergara y Carlos del puerto para enseñar la música tradicional cubana, tanto a sus alumnos cubanos como a los de otros países que estuvieran interesados en aprender este lenguaje musical.</p>	<p>Me aporta el observar la metodología con la que trabajaron, ya que parte de lo más simple a lo más complejo, tomando de cada género ejemplos musicales sencillos en los cuales aplican bases ritmo melódicas tradicionales y luego proceden a mostrar otros acompañamientos más estructurados utilizados en la actualidad por los bajistas de las nuevas generaciones.</p>
<p>Stagnaro Oscar & Sher Chuck. 2001. The latin bass</p>	<p>En este libro se plasma una investigación</p>	<p>Me aporta ver como el maestro Stagnaro</p>

<p>book: A practical guide. Made in USA: Sher Music CO.</p>	<p>hecha por el maestro Oscar Stagnaro acerca de algunos géneros musicales de américa latina, donde se encarga de mostrar la función de bajo eléctrico en estas músicas tradicionales, aquí muestra diferentes tipos de acompañamiento usados por bajistas autóctonos del género.</p>	<p>estructuro en su investigación los diferentes patrones rítmicos de acompañamiento en los géneros tradicionales de Latinoamérica, esto me ayuda a tener una visión más ordenada de cómo puedo empezar a aplicar esto en las música tradicional colombiana.</p>
<p>Des Pres Josquin. 1991. Bass Fitness – An exercising handbook. Made in USA: Guitar School</p>	<p>El propósito de este libro es proporcionar una amplia variedad de ejercicios técnicos para los dedos. También ayudar a desarrollar una disciplina de estudio diario ya que los ejercicios van por niveles de dificultad. Los ejercicios están diseñados</p>	<p>Este libro me aporta la parte técnica al abordar cualquier ejercicio o línea melódica en el bajo eléctrico, de esta manera podre no solo escribir el acompañamiento indicado de un género musical colombiano si no también la más cómoda e indicada digitación.</p>

	<p>para ayudar a aumentar la velocidad, mejorar la destreza, la precisión y desarrollar la independencia de los dedos.</p>	
<p>Berlin Jeff. 1987. A Comprehensive Chord Tone System for Mastering the Bass. Washington: Reh Publications.</p>	<p>Este libro habla sobre los acordes existentes y sus cualidades, mostrando como se pueden aplicar al bajo eléctrico.</p>	<p>Me aporta como puedo abordar desde lo técnico la parte armónica en el bajo, ya que nuestra musical tradicional colombiana tiene un sencillo pero rico lenguaje armónico.</p> <p>Por otro lado la nueva generación de bajistas ha complejizado esta parte armónica añadiendo más colores y características a las diferentes regiones armónicas, lo cual puedo implementar utilizando</p>

		los recursos que me da este libro.
Oppenheim Tony. 1981. Slap It! – Funk studies for the Electric Bass	<p>En este libro se encuentran una serie de ejercicios y pequeñas piezas que llevan al bajista a mejorar en la técnica Slap del bajo eléctrico.</p> <p>Presenta un progreso secuencial de ejercicios básicos hasta unos más complejos con mucho mas nivel de exigencia.</p>	<p>La técnica slap es muy usada en el bajo eléctrico, ya que resalta la parte percutiva de este instrumento.</p> <p>En la música colombiana los bajistas modernos han implementado esta técnica en los diferentes géneros, imitando algunos ritmo-tipos de las percusiones autóctonas, por lo tanto ese método me ayudara con la aplicación de esta técnica en la enseñanza de los géneros musicales colombianos.</p>
Criales Mario. 2016. El bajo y el joropo llanero - Guía	Como su nombre lo dice este libro es una guía	Este libro me acerca mucho al conocimiento

<p>Práctica para la interpretación del joropo llanero en el bajo eléctrico. Boston: Bebookness</p>	<p>práctica para tocar el bajo en la música tradicional de los llanos Colombo-Venezolanos. Está dirigido tanto a Bajistas con una formación musical como a Bajistas empíricos ya que en su primer capítulo nos muestra los conceptos básicos De la lecto-escritura musical y comprensión de cada signo musical escrito en esta guía.</p>	<p>de un género específico de nuestros llanos orientales, podría casi que aplicar la misma metodología con los demás géneros que se quieren abordar.</p>
--	--	--

TESIS	¿Qué dice?	¿Cómo?	¿En que se parece?	¿En qué se diferencia?	Bibliografía
<p>Cedeño Delgado Carlos Andrés. 2015. <i>El Bajo eléctrico en la música llanera colombiana descripción musical en el estilo de uno de los exponentes, el</i></p>	<p>Es una descripción del bajo eléctrico en el desarrollo de la música llanera en Colombia, desglosando elementos en el acompañamiento musical de intérpretes colombianos del bajo eléctrico aplicado en el joropo en</p>	<p>Enfoque cualitativo, estudio de caso.</p>	<p>Se parece en que el autor de la tesis presenta una serie de acompañamientos del bajo eléctrico en la música llanera desde lo más básico y desde sus inicios hasta algunas pequeñas nociones de acompañamientos modernos y</p>	<p>En que esta tesis se enfoca mucho en la investigación del surgimiento del instrumento en el género, en cambio lo que yo pretendo hacer es dar una breve reseña del género que trabaje la cual incluye una breve</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Jiménez, Esperanza Armando . Llano, botalón y sogas: estampas criollas de la vida llanera. Tunja (1.993). • Gómez Parrado, Ana Bertilda. El arte llanero

<p><i>maestro</i> <i>Ricardo</i> <i>Zapata</i> <i>Barrios.</i></p>	<p>la década de los 60 y 70.</p>		<p>la evolución que ha tenido este instrumento en la música llanera.</p>	<p>historia del inicio del bajo en el género y enfocarme más en los diferentes acompañamientos musicales.</p>	<p>en su folklore. Universidad de la Sabana, Facultad de Bellas Artes. Bogotá (1.989).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Martin, Miguel Ángel. Origen y evolución de la música llanera. Revista de la academia de historia
--	----------------------------------	--	--	---	--

					del Meta. Villavicen cio. (1.986).
Cortes Cañón Pedro Felipe. 2013. <i>El Bajo eléctrico en el género bambuco de la música andina Colombia na</i>	Es un ejercicio de investigación donde se recopila la historia del bajo eléctrico enmarcado en el género Bambuco de la región andina colombiana, evidenciand o el testimonio de aquellos instrumentist	Cualitativa, revisión documental y discográfica , método heurístico	Se parece en la investigación que se hizo sobre la historia del instrumento en el género que se usó, yo pretendo hacer lo mismo ya que la interpretación de un género autóctono esta netamente ligada a su	Se diferencia en que el hizo una investigación a fondo del Bambuco andino, llegando a su principio y mostrando hasta el más mínimo detalle del género, yo quiero dar reseñas históricas breves sobre	<ul style="list-style-type: none"> • Franco, Duque Luis F. (2009) Música andina occident al entre pasillos y bambuco s. Bogotá, Ministeri o de Cultura. • León Rengifo, Luis F. (2003).

	<p>as que han sido protagonistas de la historia y que se encuentran vivos aun.</p>		<p>historia la cual evidencia la evolución musical. Por otro lado se presentan los ritmo tipos propios del bambuco lo cual busco hacer con otros géneros musicales colombianos explicando melódica, rítmica y armónicamente su desarrollo para una</p>	<p>el género que se trabaje y los ritmo tipos de acompañamiento en el bajo eléctrico, más básicos y algunas variaciones.</p>	<p>La música instrumental andina Colombia na 1900 – 1950. Bucaramanga, Universidad De Los Andes.</p> <ul style="list-style-type: none"> • López G, Gustavo y Londoño F, María Eugenia. (2004) Plan Nacional
--	--	--	--	--	--

			correcta interpretación .		de música para la conviven cia. Eje Andino Occident al. Reflexion es y tareas para seminari o 2 (Docume nto de Trabajo) Medellín. Ministeri o de Cultura.
Cuta Flavio	Habla sobre el	Investiga ción de tipo	En la investigación	Creo que se	• Barembo im, D.

Antonio. 2013. <i>Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano o de Juan Luis Guerra, tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joe Nicolás y</i>	análisis de las líneas de bajo eléctrico en el merengue dominicano hecho por Juan Luis Guerra y lo que aportan al enriquecimiento de este género musical, dando un toque moderno sin perder lo tradicional.	cualitativo con enfoque analítico.	que hizo el maestro Cuta para poder entender los ritmos tipos del merengue dominicano actual y como se han establecido algunas líneas de bajo eléctrico de algunas canciones como ritmos tipos tradicionales, acogiéndolos como herramientas interpretativas del bajo	diferenciarían en que yo pretendo hacer lo mismo pero como un método de enseñanza, no solo como un trabajo de investigación.	(2008). El sonido es vida El poder de la música. Bogotá: Norma. • Barrero, D. (2007). Propuesta metodológica para transcribir tumbados para piano de merengue dominicano
--	---	------------------------------------	---	--	---

<p><i>Héctor Santana.</i></p>			<p>eléctrico en el merengue dominicano.</p>		<p>no al estilo “Rikarena”, con base en el análisis de protocolos verbales. <i>Monografía.</i> Bogotá DC. Colombia : Universidad Pedagógica Nacional.</p>
-------------------------------	--	--	---	--	--

					<ul style="list-style-type: none"> • Chion, M. (1999). El sonido. Ediciones Paidós, Ibérica S.A.
--	--	--	--	--	---

Entrevistas:

Entrevista a Maestro Fernando Silva

- ¿Hace cuánto toca?

Hace 37 años maso menos, al comienzo empíricamente y después comencé a estudiar con Carlos Agudelo y luego con Carlos del puerto bajista de irakere.

- ¿Con quién ha tocado?

Hermano con mucha gente y proyectos.

- ¿Qué sabe sobre la historia del currulao? ¿Sobre su aspecto social, cultural, religioso?

¿Cómo lo viven ustedes los músicos allá?

El Currulao es netamente un estilo de vida, es necesario entender eso, los que nacimos fuera de allá se nos ha pegado este legado. Es como una costumbre y por eso no hay

fechas exactas, es un modo de vivir, es como una epopeya se cuenta entre ellos y sus familias y así va saliendo. En un principio era conjunto típico, luego Peregoyo introdujo bajo eléctrico y otros instrumentos que no son típicos, pero se conservó el filing y se modernizó un poco, después fueron llegando otras propuestas.

- ¿Qué podría decirme en cuanto a la interpretación del género?

Como un sentir y como una forma delicada de incluirse allí, es caprichosa y rica en experiencias de vida, el bajo eléctrico no es protagonista en su ejecución pero es columna vertebral fuerte y apreciada.

- ¿Cómo fue la adaptación de este instrumento a esta música? ¿Qué función cumple?

No es un seis por ocho normal no es mecánico es un sentimiento, lo que te expresé anteriormente. Fue peregoyo, allí cantaba Marquitos Micolta, su función es ser Puente entre marimba y parte fuerte del bombo, él se mezcla entre los espacios de esa percusión.

- ¿En qué influencia la afinación de la marimba en la interpretación del bajo en el currulao?

Si claro, generalmente no traen sensible y uno como bajista debe mediar en eso.

- ¿Usa alguna ecualización especial para la interpretación del género? ¿Influye el tipo de bajo y de cuerdas?

Pues uso el de cuatro y el de cinco, no es tan oscuro su sonido, más un término medio porque las ondas sonoras del bombo hacen que se mezclen y no se entienda nada, tampoco uso mucho el Si grave o ese Do de la quinta cuerda, no es tan fluido lo uso de vez en cuando y no prolongadamente, es decir no paso mucho tiempo en estos registros.

- ¿Qué recomienda para el aprendizaje de la interpretación del currulao en el bajo eléctrico?

Escuchen primero lo tradicional sin bajo, después pasen a ver un poco a Peregoyo y que se paseen a observar el mar, el movimiento de las olas, que escuchen que pasa.

Entrevista a Esteban Ibarra Villota

- ¿Hace cuánto tocas Bajo eléctrico?

Hace 6 años

- ¿Con quienes has tocado?

Con Zambó, con el ensamble pacífico de la Universidad Nacional, con rústico y el trío de música colombiana.

- ¿Con quién has grabado?

He grabado con Zambó, con el ensamble pacífico de la Universidad Nacional, con rústico y el trío de música colombiana

- ¿Qué influencias musicales tienes de la región del Pacífico?

Grupo saboreo, quinteto pacífico, socavón, ale kuma, la mojarra eléctrica, rancho aparte, herencia de timbiqui, afro tumbao, la piscina cósmica, tumba catre, aluvión.

- ¿Qué sabes sobre la historia del currulao?

No mucho, la cuestión es que la música del Pacífico es muy afín con la música de mi región ya que tiene muchas influencias de la parte pacífica de Nariño por esta razón me siento cómodo tocando este tipo de música, porque la verdad no es que me haya puesto a estudiarlo detenidamente si no que durante la marcha he ido experimentando y digamos que mis líneas las terminé haciendo por lógica más que por un estudio estricto. Nunca nadie me dijo como se tocaba este tipo de música en el bajo sólo empezar a escuchar y a tocar con gente que conocía y así fui construyendo mi lenguaje.

- ¿Que podrías decirme de la interpretación de este género en el bajo?

El bajo es el que ya soporte al Bordón de la marimba y está ligado con algunos golpes del bombo, los acentúa, la armonía es por lo general primer y quinto grado tanto en tonalidad mayor como en menor, cuando la tonalidad es menor ambos grados son menores por la afinación de la marimba, cuando se toca en formato orquesta si se usa el quinto como dominante, otra cosa que se usa mucho son las emiolas sobretodo con pedal en el quinto grado, la ecualización que uso es muchos bajos un poco se medios y caso que nada de agudos ya que el bajo no es muy melódico en este género

- Por último ¿Qué canciones Recomendarías como bajista del género a otros bajistas que quisieran aprender a tocar currulao?

Ronca canaleta de ale kuma aunque es en contrabajo tiene una buena línea, más que canciones recomendaría escuchar a Jeffry Obando bajista de Quinteto pacifico, Adiós morena, y lo que más recomendaría a un bajista es aprender a toca la percusión antes que el bajo, los arreglos de Hugo Candelario también tienen muy buenas líneas de bajo.

Nota: Las entrevistas hechas a los Maestros Javier Pinto y Leonardo Chembi se adjuntan en el material auditivo, ya que dan ejemplos musicales sobre la interpretación del currulao.

Análisis Musical

Patrones Rítmicos del Currulao

Daniel Sánchez Lozano

Bombo Golpeador
Madera
Parche

Variación Común
Madera
Parche

Bombo Arrullador
Madera
Parche

Cununo Macho
Q=Quemado
A=Abierto

Variación 1
Q=Quemado
A=Abierto

Variación 2
Q=Quemado
A=Abierto

Cununo Hembra
Q=Quemado
A=Abierto

Variación 1
Q=Quemado
A=Abierto

Variación 2
Q=Quemado
A=Abierto

Guasá
F=Sacudido Frontal
L=Sacudido Lateral

Análisis Marimba de Chonta

Daniel Sánchez Lozano

Bordón
Am Em Am Em

5 Variación 1 Am Em Variación 2 Am Em

9 Variación 3 Am Em Reuinta - Ondeada Am Em

Bordón

13 Variación Am Em

Bordón

Ejercicios Para el Bajo Eléctrico

Daniel Sánchez Lozano

Ejercicios Bombo Golpeador

Ejercicio 1

Am

E7



San An to nio San An to nio

Ejercicio 2

E7

Am



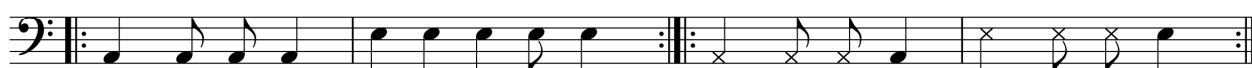
San An to nio San An to nio

Ejercicio 3

5

Am

E7

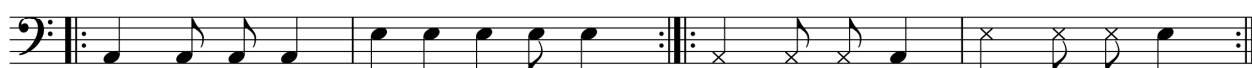


San An to nio San An to ni to

Ejercicio 4

Am

E7



San An to nio San An to nio

Ejercicio 5

9

E7

Am



San An to nio San An to nio

Ejercicio 6

Am

E7



San An to nio San An to ni to

Ejercicio 7

13

Am

Em



San An to nio

Ejercicio 8

Am

Em



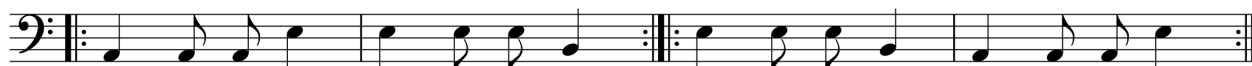
San An to nio San An to ni to

Ejercicio 9

17

Am

Em



San An to nio San An to nio

Ejercicio 10

Em

Am



San An to nio San An to nio

Ejercicio 11

21

Am

Em



San An to nio San An to nio

Ejercicio 12

Em

Am



San An to nio San An to nio

Ejercicios Requinta - Ondeada Base Cununo Hembra

Ejercicio 1 Ejercicio 2

149 Am E7 Am E7

Ejercicio 3 Ejercicio 4 "La Logia"

153 Am Em7 Am E7

Ejercicio 5 "La Logia" Ejercicio 6 Aire de Patacoré

157 Am Em7 Am E7

Ejercicio 7 Aire de Patacoré

161 Am Em7

Ejercicios Requinta - Ondeada Aire de Bambuco Viejo

Ejercicio 1 Ejercicio 2

165 Am E7 Am E7

Ejercicio 3 Ejercicio 4

169 Am E7 Am E7

Daniel Sánchez Lozano

Ejercicio Ronca Canaleta

The musical score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It consists of six staves of music, each with a measure number on the left and chord symbols above the notes. The chords used are Am and E. The melody is primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff starts with a whole rest followed by a quarter note G2. The second staff begins at measure 5 with a half note G2. The third staff begins at measure 9 with a half note G2. The fourth staff begins at measure 13 with a half note G2. The fifth staff begins at measure 17 with a half note G2. The sixth staff begins at measure 21 with a half note G2. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Am E Am

5 E Am E Am

9 E Am E Am

13 E Am E Am

17 E Am E Am

21 E Am E Am

MarimBass

173

Em Am Em

177

Am Em Am Em

181

Am Em Am Em

185

Am Em Am Em

189

Am Em Am Em

193

Am Em Am Em

197

Am Em Am Em

201

Am