

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 1 de 10

Código de la dependencia.16

FECHA miércoles, 26 de enero de 2022

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquira
TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Políticas
NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
PROGRAMA ACADÉMICO	Música

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Torres	Andrés Fabian	1075871492
Loaiza Ibañez	David Andrés	1049649700

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Ávila Dallos	Juan Felipe

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 2 de 10

TÍTULO DEL DOCUMENTO

Cartilla de ejercicios para la interiorización de la base rítmica de la salsa en la percusión a partir de onomatopeyas, en niños de 8 a 12 años de iniciación musical en municipios de la sabana centro de Bogotá.

SUBTÍTULO

(Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

EXCLUSIVO PARA PUBLICACIÓN DESDE LA DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

INDICADORES	NÚMERO
ISBN	
ISSN	
ISMN	

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO

03/12/2021

NÚMERO DE PÁGINAS

163

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)

ESPAÑOL	INGLÉS
1. Interiorización del ritmo	Internalization of rhythm
2. Iniciación musical	Musical initiation
3. Material didáctico- formativo	Educational-training material
4. Percusión latina	Latin percussion
5. Escuelas de formación	Training schools
6. Onomatopeyas	Onomatopoeias
7. Salsa	Salsa

FUENTES (Todas las fuentes de su trabajo, en orden alfabético)

Acosta-Cabrera, J. D. (2014). El Beatbox: panorama actual y propuesta de grabación y producción en estudio [Trabajo de grado, Universidad El Bosque]. <https://bit.ly/32q1FJb>

Arteaga, J. (1990). La salsa. Intermedio Editores.

Barón-Tapia, A. N., Aparicio-Colmenares, N. R., Vargas-Osorio, L. A., y Durán-Camargo, N. A. (2009). Ensamblajes musicales escolares: alternativa

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 3 de 10

pedagógica para el desarrollo musical en el colegio Liceo Patria [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander].
<http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2009/131335.pdf>

Campos, L. J. (2011). El juego como herramienta pedagógica para potenciar el desarrollo de las habilidades comunicativas [Trabajo de grado, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. <http://hdl.handle.net/10656/702>

Castellanos, J., & Castellanos, I. (1988). Raíces africanas de los negros de Cuba. Cultura Afrocubana.

Clark, S. F. (2000). The Yamaha Advantage. Japón: play in time.

Czerny, C. (2004). 125 ejercicios elementales breves Opus 261. Boileau, Editorial de Música.

Del Rio-Serrano, G. G., Duarte-Roman, L. J., & Soler-Arias, L. A. (2018). Las onomatopeyas como herramienta para estimular el lenguaje y los procesos de pensamiento en los niños de tres y cuatro años de edad del colegio "nueva generación dumbo" del barrio nueva marsella de Bogotá D.C. [Trabajo de grado, Universidad Santo Tomás].
<http://dx.doi.org/10.15332/tg.pre.2018.00350>

Delecluse, J. (1964). Douze Etude. Paris: Alehonse Letuc.

Dworsky, A. y Sansby B. (2001). Secrets of the Hand: Soloing Strategies for Hand Drummers. Dancing Hands Music.

Firth, V. (1984). Rudiments Vic Firth. Percussive Arts society.

Flórez-Neme, D. F. y Rodríguez-Álvarez, J. A. (2014). Estrategia didáctica a partir de la técnica de batería para enseñar bambuco y pasillo. [Trabajo de grado, Corporación Universitaria Minuto de Dios].
<https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/3187>

Galeano-González, E. L. (2015). Propuesta de sensibilización y formación musical básica fundamentada en instrumentos de percusión, para ser aplicada en niños de silla de ruedas de 6 a 11 años [Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. <http://hdl.handle.net/11349/4463>

Goldenberg, M. (1955). Modern School for snare drum. Combined with a Guidebook for the artist percussionist. Chapell y Co. Inc.

Gordillo-Galán, G. (2018). Estrategias metodológicas en Pro del desarrollo de los proyectos orquestales infantiles y juveniles en las escuelas de música de cuatro casas de la cultura del departamento de Cundinamarca [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia].
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69223>

Hernández-Díaz, P. G. (2018). Un modo de exploración vocal a través del estudio del Scat para el desarrollo de la improvisación musical en el estudiante de canto [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional].
<https://bit.ly/311aBuW>

Hernández, H. (1980). Conversations in clave. Warner Bros.

Herrera-Lage, M. D. (1995). Yo Soy Del Son A La Salsa. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Th4IqROKs-o>

Hidalgo, G. (1995). Conga virtuoso. Warner Bross.

Iacoboni, M. (2009). Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de como entendemos a los otros. Katz editores.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 4 de 10

Leguizamón, M. (abril 2010). La educación musical y la discapacidad. [Presentación en papel]. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y la V Jornada de Investigación en Disciplina Artística y Proyectuales. Plata, Argentina.

Musiclave (s.f.). Bongo. Qué es, Historia, Marcas más conocidas, características y más. <https://www.musiclave.com/>

Ortiz-Bernal, N. J. (2018). La formación musical en Cundinamarca. Desde las casas de la cultura hacia la educación superior [Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca]. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/1049>

Ospina-Romero, A. F. (2016). Iniciación musical en batería basada en el ritmo de cumbia colombiana aplicado a niños y adolescentes entre 8 y 14 años. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José De Caldas]. <http://hdl.handle.net/11349/4502>

Pinzón-Ramírez, O. Y. (2014). Elementos básicos para la iniciación de trompeta. Dirigido a niñas y niños entre los 8 y los 11 años de edad de las bandas de la escuela de música de Vianí Cundinamarca [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1491>

Quintana, J. L. (2017). A master's approach to timbales. Manhattan music.

Rodríguez-Melo, M. E. (06 de octubre de 2015). Educación en Colombia: entre el impulso a debilitar y el impulso a ampliar [Presentación en papel]. Foro internacional de Preguntas y realidades de la educación musical en América Latina organizado por el XXII Congreso Nacional ABEM, Natal RN.

Rodríguez, E. A. (2019). *Introducción Konnakol y posibles aplicaciones en la música occidental*. (M. G. Rinaldi, Ed.) Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

Rondón, C. M. (2017). El libro de la salsa. Madrid: Colección noema.

Sánchez, P. (2002). Conga Cookbook: Develop Your Conga Playing by Learning Afro-Cuban Rhythms from the Master. Cherry Lane Music.

Starr, E. (2005). Manual para tocar la batería: Todo lo que necesitas para tocar como los grandes. Ediciones Robinbook. S. L.

TresCubano Guitar (12 de diciembre de 2015). Encuentro en el estudio. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/evlO_3RLAWM?t=1030

Ujueta-López, S. (2014). Órbita Vocal: Producción de un ensamble emulador de instrumentos.

Vásquez, L. (09 de febrero de 2014). Diego Galé Percusivo DVD complemento: Percusivo. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SqTV5kiFY0I>

Westreicher, G. (2020). Método. En Economipedia. Recuperado de <https://economipedia.com/definiciones/metodo.html>

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 5 de 10

Wilcoxon, C. (1945). The all-American drummer: Drummer 150 Rudimental Solos. Ludwig music.

Zuleta, A. (2004). El método Kodaly y su adaptación en Colombia. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 1(1), 66-95.

Zurita-Rovalino, M. E. (2018). El aprendizaje por imitación y la identificación de roles en los niños y niñas de la Unidad Educativa Madre Gertrudis del cantón Cevallos provincia del Tungurahua [Trabajo de investigación, Universidad Técnica de Ambato].
<http://repositorio.uta.edu.ec/jspui/handle/123456789/28650>

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

La salsa es un género con bastante riqueza musical, que nace en Cuba, se consolida en Estados Unidos y se expande a Latinoamérica. Colombia es uno de los principales países el cual acogió este estilo musical, sus principales representantes y los lugares con mayor desarrollo en este género son Cali, Barranquilla y Medellín siendo esta última de gran relevancia comercial debido a las casas disqueras que allí residen.

La interiorización de ritmos como la salsa en instrumentos de percusión latina, es un proceso que en las escuelas de música de la sabana de Bogotá no se hace de una manera específica pertinente. El efecto es que la enseñanza de estos está en un segundo plano, y no se aborda de una manera adecuada; con este trabajo se propone una cartilla que facilita la enseñanza mediante onomatopeyas de fácil recordación y pronunciación, el cual permite en pocas clases apropiarse los ritmos básicos en los principales instrumentos de percusión que intervienen en la salsa.

Se plantea una propuesta orientada al diseño de una cartilla con un sistema de onomatopeyas para la interiorización y apropiación de la salsa en la percusión latina organizada por unidades, donde cada una de estas es un instrumento. Adicionalmente, dentro de cada unidad se contemplaron unos módulos con diferentes actividades para el desarrollo musical de los ritmos de cada uno de los instrumentos.

Luego de la experimentación y aplicación de la cartilla en una población infantil, se demuestra que la metodología da buenos resultados musicales, instrumentales y aptitudinales, donde se refleja la eficiencia, haciendo que esta forma de enseñanza trascienda a otros instrumentos y ritmos.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 6 de 10

Abstract

Salsa is a genre with a wide musical richness, it was born in Cuba, consolidated in the United States, and expanded to Latin America. Colombia is one of the main countries which welcomed this musical style, its main representatives and places with major development in this genre are Cali, Barranquilla, and Medellín, being the last one of great commercial relevance due to the record labels located there.

The internalization of rhythms such as salsa in Latin percussion instruments is a process that in the music schools in the Sabana of Bogotá is not implemented in a specific and pertinent manner. In effect, the teaching of these is in the background, and it is not approached properly; with this study, we propose a primer that facilitates the teaching through onomatopoeias of easy recall and pronunciation, which allows in a few lessons the appropriation of the basic rhythms in the main percussion instruments involved in Salsa.

The proposal is oriented to the design of a primer with a system of onomatopoeias for the internalization and appropriation of Salsa in Latin percussion, which is organized by units, where each of them is an instrument. In addition, each unit included modules with different activities to develop the musical rhythms of each of these instruments.

After the experimentation and application of this primer in a child population, it is demonstrated that the methodology gives positive results in terms of music, instrumentation, and aptitude, which reflects its efficiency, making this primer of teaching transcend to other instruments and rhythms.

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 7 de 10

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública, masiva por cualquier procedimiento o medio físico, electrónico y digital.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 8 de 10

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado. **SI ___ NO _X_**. En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos) en carta adjunta, expedida por la entidad respectiva, la cual informa sobre tal situación, lo anterior con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).
- b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.
- c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.
- d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

 UDECA UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 9 de 10

autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 10 de 10

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Nombre completo del proyecto.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. Cartilla de ejercicios para la interiorización de la salsa.pdf	Texto

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
Torres Andrés Fabian	
Loaiza Ibañez David Andrés	

21.1-51-20.

CARTILLA PERCUSIÓN LATINA

**CARTILLA DE EJERCICIOS PARA LA INTERIORIZACIÓN DE LA BASE
RÍTMICA DE LA SALSA EN LA PERCUSION A PARTIR DE
ONOMATOPEYAS, EN NIÑOS DE 8 A 12 AÑOS DE INICIACIÓN MUSICAL
EN MUNICIPIOS DE LA SABANA CENTRO DE BOGOTÁ.**

DAVID ANDRÉS LOAIZA IBAÑEZ

ANDRÉS FABIAN TORRES



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

**CARTILLA DE PERCUSIÓN LATINA PARA LA INTERIORIZACIÓN DE LA
BASE RÍTMICA DE LA SALSA A PARTIR DE ONOMATOPEYAS, EN NIÑOS
DE 8 A 12 AÑOS DE INICIACIÓN MUSICAL EN MUNICIPIOS DE LA SABANA
CENTRO DE BOGOTÁ.**

DAVID ANDRÉS LOAIZA IBAÑEZ

Cód. 891216210

ANDRÉS FABIAN TORRES

Cód. 891216219



Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado de
Maestro en Música

Director

JUAN MANUEL URREGO

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2021

Resumen

La salsa es un género con bastante riqueza musical, que nace en Cuba, se consolida en Estados Unidos y se expande a Latinoamérica. Colombia es uno de los principales países en el cual acogió este estilo musical, sus principales representantes y los lugares con mayor desarrollo en este género son Cali, Barranquilla y Medellín siendo esta última de gran relevancia comercial debido a las casas disqueras que allí residen.

La interiorización de ritmos como la salsa en instrumentos de percusión latina, es un proceso que en las escuelas de música de la sabana de Bogotá no se hace de una manera específica pertinente. El efecto es que la enseñanza de estos está en un segundo plano, y no se aborda de una manera adecuada; con este trabajo se propone una cartilla que facilita la enseñanza mediante onomatopeyas de fácil recordación y pronunciación, el cual permite en pocas clases apropiarse los ritmos básicos en los principales instrumentos de percusión que intervienen en la salsa.

Se plantea una propuesta orientada al diseño de una cartilla con un sistema de onomatopeyas para la interiorización y apropiación de la salsa en la percusión latina organizada por unidades, donde cada una de estas es un instrumento. Adicionalmente, dentro de cada unidad se contemplaron unos módulos con diferentes actividades para el desarrollo musical de los ritmos de cada uno de los instrumentos.

Luego de la experimentación y aplicación de la cartilla en una población infantil, se demuestra que la metodología da buenos resultados musicales, instrumentales y aptitudinales, donde se refleja la eficiencia, haciendo que esta forma de enseñanza trascienda a otros instrumentos y ritmos.

Abstract

Salsa is a genre with a wide musical richness, it was born in Cuba, consolidated in the United States, and expanded to Latin America. Colombia is one of the main countries which welcomed this musical style, its main representatives and places with major development in this genre are Cali, Barranquilla, and Medellín, being the last one of great commercial relevance due to the record labels located there.

The internalization of rhythms such as salsa in Latin percussion instruments is a process that in the music schools in the Sabana of Bogotá is not implemented in a specific and pertinent manner. In effect, the teaching of these is in the background, and it is not approached properly; with this study, we propose a primer that facilitates the teaching through onomatopoeias of easy recall and pronunciation, which allows in a few lessons the appropriation of the basic rhythms in the main percussion instruments involved in Salsa.

The proposal is oriented to the design of a primer with a system of onomatopoeias for the internalization and appropriation of Salsa in Latin percussion, which is organized by units, where each of them is an instrument. In addition, each unit included modules with different activities to develop the musical rhythms of each of these instruments.

After the experimentation and application of this primer in a child population, it is demonstrated that the methodology gives positive results in terms of music, instrumentation, and aptitude, which reflects its efficiency, making this primer of teaching transcend to other instruments and rhythms.

Palabras claves

Interiorización del ritmo, iniciación musical, material didáctico- formativo, percusión latina, escuelas de formación, onomatopeyas, salsa.

Keywords

Internalization of rhythm, musical initiation, educational-training material, Latin percussion, training schools, onomatopoeias, salsa.

Tabla de contenido

Resumen	3
Abstract	4
Palabras claves	6
Keywords	6
Tabla de contenido	7
Tabla de Figuras	9
Introducción	13
Planteamiento de la Problemática	17
Pregunta Problematizadora.	19
Hipótesis.....	19
Objetivos	20
Objetivo General	20
Objetivos Específicos.....	20
Justificación	21
Marco De Referencia	23
Antecedentes	23
Método E Imitación Del Sonido	31
<i>Significado De Método</i>	31
<i>La Imitación Del Sonido</i>	43
<i>Onomatopeya</i>	44

<i>Beatbox</i>	45
<i>Scat</i>	45
<i>Konnakol</i>	46
Salsa	46
<i>Contexto, Histórico Y Definición</i>	46
<i>Patrones Rítmicos De Los Cuales Evolucionaron La Salsa</i>	49
<i>Instrumentación U Organología De La Salsa</i>	54
Marco Metodológico	59
Tipo De Propuesta.....	59
Propuesta Teórica Del Método.....	60
<i>Salsa En Congas</i>	60
<i>Salsa En Bongo Y Campana De Mano</i>	66
<i>Sala En Campana De Mano</i>	69
Destinatarios.....	101
Fase De Creación	101
<i>Estructura Del Método</i>	101
<i>Aplicación del método</i>	102
Análisis y Resultados	107
Conclusiones	108
Referencias	110

Tabla de Figuras

Figura 1	24
Figura 2	34
Figura 3	35
Figura 4	36
Figura 5	37
Figura 6	37
Figura 7	38
Figura 8	38
Figura 9	38
Figura 10	38
Figura 11	39
Figura 12	40
Figura 13	41
Figura 14	41
Figura 15	42
Figura 16	50

Figura 17	51
Figura 18	51
Figura 19	52
Figura 20	54
Figura 21	55
Figura 22	57
Figura 23	58
Figura 24	60
Figura 25	66
Figura 26	69
Figura 27	73
Figura 28	74
Figura 29	78
Figura 30	78
Figura 31	78
Figura 32	79
Figura 33	79

Figura 34	79
Figura 35	80
Figura 36	80
Figura 37	81
Figura 38	81
Figura 39	81
Figura 40	82
Figura 41	82
Figura 42	82
Figura 43	83
Figura 44	83
Figura 45	84
Figura 46	84
Figura 47	85
Figura 48	85
Figura 49	86
Figura 50	86

Figura 51	87
Figura 52	87
Figura 53	88
Figura 54	88
Figura 55	88
Figura 56	89
Figura 57	89
Figura 58	90
Figura 59	90

Introducción

La salsa es un género de bastante riqueza musical con raíces africanas y compuesto principalmente por patrones rítmicos de la cultura cubana, ritmos que surgen por medio del encuentro de culturas entre los indígenas y los esclavos africanos traídos desde 1510 con la conquista española. Debido a las condiciones demográficas de las Antillas, las catástrofes y la falta de mano de obra, Cuba se convirtió en uno de los mayores países con población africana, esto en vista de que la comunidad indígena se resistía al régimen laboral de los españoles, lo que los obligaba a traer más esclavos (Castellanos & Castellanos, 1988). Este proceso migratorio forzado aumentó notablemente el número de población africana en el país insular, quienes consigo traían sus propias tradiciones, rituales religiosos, cultura y música, siendo esta última un método de comunicación entre ellos; tambores y toques de campana crearon nuevos patrones rítmicos en Cuba. El dominio español dura por varios siglos en la isla y aunque hubo abolición de la esclavitud, el contrabando y la trata de negros ilegales tomaron fuerza en el siglo XVIII y XIX (Castellanos & Castellanos, 1988)

Con base al mestizaje entre la población indígena y la población africana, nacen diferentes estilos musicales como la rumba y el son; que año tras año siguen en proceso de evolución, dando surgimiento a ritmos como el bolero, el son montuno, el guaguancó, la guaracha, el cha cha chá, entre otros. La evolución de estos ritmos son causa de la creación de algunas agrupaciones musicales como fueron: la sonora matancera y el sexteto habanero, quienes acogieron distintos músicos y años más tarde se convirtieron en importantes representantes musicales que lograron exportar el género a Puerto Rico, quien aportó la plena y la bomba; comercializándose luego en los Estados Unidos, es por esta razón que Rondón afirma que “la salsa nació en los barrios latinos de Nueva York” (2017, p. 21), lugar donde se desarrolló

mayormente el género y alcanzó su apogeo, creándose de esta manera la famosa palabra Salsa, la cual no es un ritmo sino un estilo y un nombre comercial que se le da para venderlo como producto (Herrera-Lage, 1995; Rondón 2017).

Esta comercialización da origen a nuevos formatos y estilos musicales teniendo en cuenta la mezcla con la cultura norteamericana; la cual trae con si otros exponentes de esta música, quienes hacen que haya un proceso de exportación a nuevos países latinoamericanos como lo son: Venezuela, Colombia, Perú, Panamá, entre otros. Una característica fundamental de estos nuevos formatos son su organología¹, en donde instrumentos como la conga, el timbal, el bongo, la campana, el bajo eléctrico/ baby bass y el piano siempre están presente al referirnos al término salsa.

Con respecto a la historia de la salsa en Colombia, se puede enunciar que los lugares con mayor desarrollo del estilo musical y sus principales representantes son Cali, Barranquilla y Medellín siendo esta última de gran relevancia comercial debido a las casas disqueras que allí residen (Arteaga, 1990). En la sabana centro de Bogotá este género es poco común, especialmente en los procesos de iniciación musical, lo cual ha causado que los espacios de enseñanza de la salsa sean escasos y en términos pedagógicos y técnicos no respondan a las características del género. Específicamente, en municipios como: Sopó, Tocancipá, Gachancipá, Guachetá y Zipaquirá se evidencia desde nuestra experiencia como docentes de casa de la cultura que los primeros niveles de formación musical ofertados en las diferentes escuelas musicales, se plantean metodología que no abarcan la percusión latina, dado que las escuelas de formación musical municipales tienen un interés particular que pareciera priorizar resultados

¹ Es la ciencia que se encarga de estudiar los instrumentos musicales, su empleo en distintas culturas del mundo y su clasificación dentro de una agrupación.

casi inmediatos, (Concursos, eventos, actividades de Administraciones, entre otros)como es el caso de las bandas sinfónicas agrupaciones de gran importancia en Cundinamarca.

Considerando lo anterior, la iniciación musical, se ha enfocado en trabajar un repertorio acorde a espacios sinfónicos reduciendo la afinidad hacia la música latina, lo cual restringe la posibilidad de explorar y crear espacios de acercamiento conceptual y técnico del género de la salsa. En términos pedagógicos, algunos métodos utilizados en las escuelas de formación musical en el área de iniciación en temprana edad como lo son las metodologías de Orff y Kodaly están adaptadas a las necesidades y requerimientos de las escuelas de formación tradicionales y clásicas limitando su usabilidad en los otros campos. Es así como en el foro internacional: “Preguntas y realidades de la educación musical en América Latina “organizado por el XXII Congreso Nacional ABEM, Natal RN” se afirma lo siguiente:

En muchos programas el tema de metodologías y didácticas se centra en nombres como Orff, Kodaly, Dalcroze y Willems. Las líneas de trabajo favorecidas por el interés de los alumnos y que coinciden con las necesidades inmediatas del mercado laboral son la dirección de conjuntos, dirección coral, instrumento y composición, que generalmente se centra en arreglos (Rodríguez-Melo, 2015).

En consecuencia, a las limitadas herramientas pedagógicas y metodológicas para la iniciación musical en el género de la salsa, este proyecto monográfico se centra en la interiorización de ritmos pertenecientes al género de la salsa en la percusión latina, en niños de 8 a 12 años que están iniciando en la música en las diferentes escuelas de formación de Cundinamarca a través del uso de fonemas y Onomatopeyas para apropiar patrones rítmicos de la

Salsa (Son²) en la percusión latina. Para realizar dicha interiorización, el proyecto propone la creación de una cartilla pedagógica que aporte en el proceso de enseñanza de la salsa en el cual los niños logren interpretar y apropiar el ritmo utilizando instrumentos como: Congas, Timbal, Bongó y Campana.

² El son es un estilo musical originario de Cuba inicialmente de los campesinos de la isla.

Planteamiento de la Problemática

Las escuelas de formación musical de los municipios de la sabana centro de Bogotá, han venido siendo durante un largo tiempo una fuente de gran importancia para el aprovechamiento del tiempo libre y el aprendizaje musical de niños y adolescentes, donde desde muy temprana edad se abordan algunos instrumentos relacionados con las bandas sinfónicas, ya que estas han sido de gran impacto en la comunidad, así como lo menciona (Gordillo Galán, 2018):

En el contexto cultural, artístico y formativo de Colombia, algunos de estos procesos se han llevado con mayor éxito y reconocimiento, ganando espacios de participación y visibilización importantes que trascienden lo local y nacional, como es el caso de las bandas sinfónicas que han llevado el nombre del país a escenarios internacionales y han posicionado los procesos, como uno de los movimientos más dinámicos y prolíferos de Latinoamérica, además de ser proyectos de alto impacto social y formativo (p. 13).

Teniendo en cuenta lo anterior este proyecto nace debido a la necesidad de crear una cartilla que mejore una problemática que se ha venido presentando a través de los años, en las escuelas de música de 4 municipios de Cundinamarca como lo son: Sopó, Tocancipá, Gachancipá y Zipaquirá; donde la percusión latina no ha tenido el enfoque y la estructuración debida en la enseñanza, ya que esta se agrupa con la percusión sinfónica en un mismo método, el cual se basa en la lectura rítmica para la interpretación y los montajes de repertorio en las diferentes agrupaciones de cada municipio y esto hace que algunos patrones rítmicos como los de la salsa no se aborden desde la iniciación musical, causando que los procesos no promuevan la enseñanza de los estudiantes, tal y como se enuncia a continuación:

Es así que estos procesos no favorecen completamente la enseñanza de los estudiantes, dado que no se reconocen las habilidades del sujeto, sino por el contrario de resultados escuetos en su papel como integrante de una organización, debido a que el estudiante recibe conceptos y los practica, pero no se hace un proceso adecuado en el cual el educando desarrolle habilidades y potencialidades (Pinzón-Ramírez, 2014, p. 20).

La metodología utilizada para la iniciación en el ritmo basa su trabajo principalmente en seguir los métodos de Kodaly y Orff, que han sido adaptados a la pedagogía musical en niños en todo el país (Zuleta, 2004); esto hace que el ritmo vaya enfocado en un mismo punto, siendo géneros como el vals y métricas más binarias donde más conocimiento se puede desempeñar. Complementando, al juntar estas metodologías en la enseñanza del ritmo, se puede ver que la percusión latina pasa a un segundo plano, en el que no se le da mucha importancia debido a la escasez de material didáctico- formativo enfocado hacia ritmos latinoamericanos que se dan en los programas musicales en las escuelas de formación desde la iniciación; con base a esta falta de material didáctico- formativo y las herramientas necesarias para el montaje de estos patrones rítmicos de géneros netamente tradicionales, se hace difícil para el formador de la escuela musical, hacer el debido proceso de enseñanza con los conceptos y golpes en cada instrumento.

Por otro lado, en algunos municipios no se cuenta con el personal necesario que pueda abarcar las diferencias conceptuales entre la percusión sinfónica y percusión latina; añadiendo a lo anterior, la práctica instrumental se comprende desde el montaje de obras a partir de la partitura, dejando así algunas habilidades de ejecución e interpretación con menor importancia como es el caso de la técnica. Cabe resaltar que lo anterior no está mal, debido a que la partitura es una excelente herramienta al momento del montaje de las obras, pero no necesariamente ahí está lo que realmente se quiere transmitir en la música, ocasionando que “en algunas acciones el

estudiante recibe el concepto de lectura, pero no se desarrolla las potencialidades; puesto que después de que aprende los rudimentos básicos de la lectura, solo se ve enfocado al montaje de partituras” (Pinzón-Ramírez, p. 20).

Pregunta Problematizadora.

¿Cómo facilitar la interiorización de patrones rítmicos de la salsa en la percusión latina en niños de 8 a 12 años de las escuelas de formación musical de Tocancipá, Sopó, Zipaquirá y Gachancipá?

Hipótesis

Por medio de una cartilla de enseñanza basada en el uso de onomatopeyas se hace más fácil y efectiva la interiorización y apropiación de los ritmos de la salsa en una población infantil.

Objetivos

Objetivo General

Crear una cartilla con un sistema de onomatopeyas para la interiorización y apropiación de ritmos de la Salsa en la Percusión Latina dirigida a niños y profesores como una herramienta de enseñanza.

Objetivos Específicos

Identificar falencias rítmicas en los niños al momento de la apropiación de los ritmos de la salsa.

Recopilar onomatopeyas y llevarlas a una conexión de figuras musicales a la academia.

Diseñar ejercicios didácticos que ayuden a la fácil memorización de los ritmos de la Salsa.

Enseñar una metodología interactiva y de fácil interiorización de ritmos de la salsa desde los procesos de iniciación musical en los municipios mencionados anteriormente.

Aportar a la consolidación de las escuelas de percusión latina de los municipios de la sabana de Bogotá.

Justificación

La salsa es un género musical compuesto de diferentes patrones rítmicos que, aunque no es nativo de nuestro país, es un símbolo de identidad que aporta a la riqueza musical, la cual se ha expandido a otros países de Latinoamérica como: Venezuela, Perú, Ecuador. Un ejemplo de la expansión de estas riquezas es la exposición de grandes músicos que han salido de estos países y agrupaciones importantes como El grupo Niche, que es un sonido comercial que se identifica con la región del Chocó (Vásquez, 2014).

Con base a lo anterior este trabajo busca tener un acercamiento a los patrones de la salsa en la percusión latina de una manera sencilla por medio de una cartilla de enseñanza, donde los niños de 8 a 12 años de las escuelas de formación musical de la sabana centro de Bogotá, interioricen y apropien ritmos de la salsa, ejecutándolos de una manera correcta, utilizando un nuevo sistema de aprendizaje el cual ayudará a formadores de percusión en el montaje de estos. Esta cartilla pretende que el estudiante por medio de onomatopeyas asimile y aplique ritmos de la salsa, de una manera más rápida y sencilla gracias a la ejecución basad en la sincopa y en las figuras en tiempos débiles, las cuales son puntos de difícil aprendizaje en esta música y comprenden gran riqueza musical en este aspecto.

Por otro lado, además de la importancia rítmica que aporta al estudiante, se puede agregar la funcionalidad de las onomatopeyas al momento de crear una improvisación, puesto que muchos músicos utilizan este medio para crear como es el caso de Giovanni Hidalgo, José Luis Quintana “Changuito”, entre otros.

De la misma manera es de gran importancia diseñar una cartilla que aborde este tipo de músicas y se especialicen en su interpretación, para permitir un acercamiento directo y sencillo a

esta música latina, además que pueda ser una herramienta pedagógica que promueva el estudio tanto de formadores como de estudiantes basada en sus propias metodologías de enseñanza y que paralelamente motive la interpretación de la música del folclor colombiano.

Nuestra cartilla con guía de ejercicios toma un poco de la estructura silábica utilizada en el Konnakol de la india, ya que es el arte de la percusión vocal, donde cada una de las silabas representara un sonido.

Dentro del quehacer docente esta investigación aporta recursos didácticos y lúdicos innovadores que pueden ser implementados y modificados en diversos contextos atendiendo a cada necesidad del grupo a trabajar y las características administrativas o técnicas que pueden existir en el municipio. Adicionalmente, puede favorecer aquellos conocimientos, habilidades y actitudes claves para desarrollar un trabajo investigativo, labor central dentro del ejercicio de la docencia.

Marco De Referencia

Antecedentes

En la sabana centro de Bogotá, el proceso de iniciación musical se ha desarrollado a través de la apropiación de diferentes metodologías que buscan la enseñanza de ritmos específicos. En primer lugar, la iniciación musical en percusión se ha enfocado principalmente en la estimulación de sentidos sustentado en metodologías de enseñanza como lo es el método Kodaly adaptadas al contexto colombiano, el cual promueve el canto coral y las músicas tradicionales como medio de asimilación del ritmo, en donde se usa la lengua materna para enseñar a leer y a escribir el idioma musical (Zuleta, 2004).

En segundo lugar, algunas escuelas de percusión han dirigido sus actividades a la enseñanza de la batería, siendo esta actualmente un referente musical que se aborda desde la iniciación en géneros de balada, jazz y rock, especialmente en este último ya que es de donde surge el instrumento (Ospina-Romero, 2016). No obstante, algunos trabajos de investigación se han estructurado hacia la posibilidad de la realización de talleres de iniciación musical en batería, pero en otro tipo de géneros diferentes a los mencionados anteriormente, enseñando rudimentos básicos del ritmo, ejercicios de apropiación del instrumento y su posición. De esta manera y para sustentar las anteriores afirmaciones, el presente apartado expondrá los antecedentes del proceso de iniciación musical en percusión, seguido de la explicación general de metodologías relevantes de la enseñanza de la batería, y por último se compartirán algunas experiencias de las escuelas de formación musical de Cundinamarca.

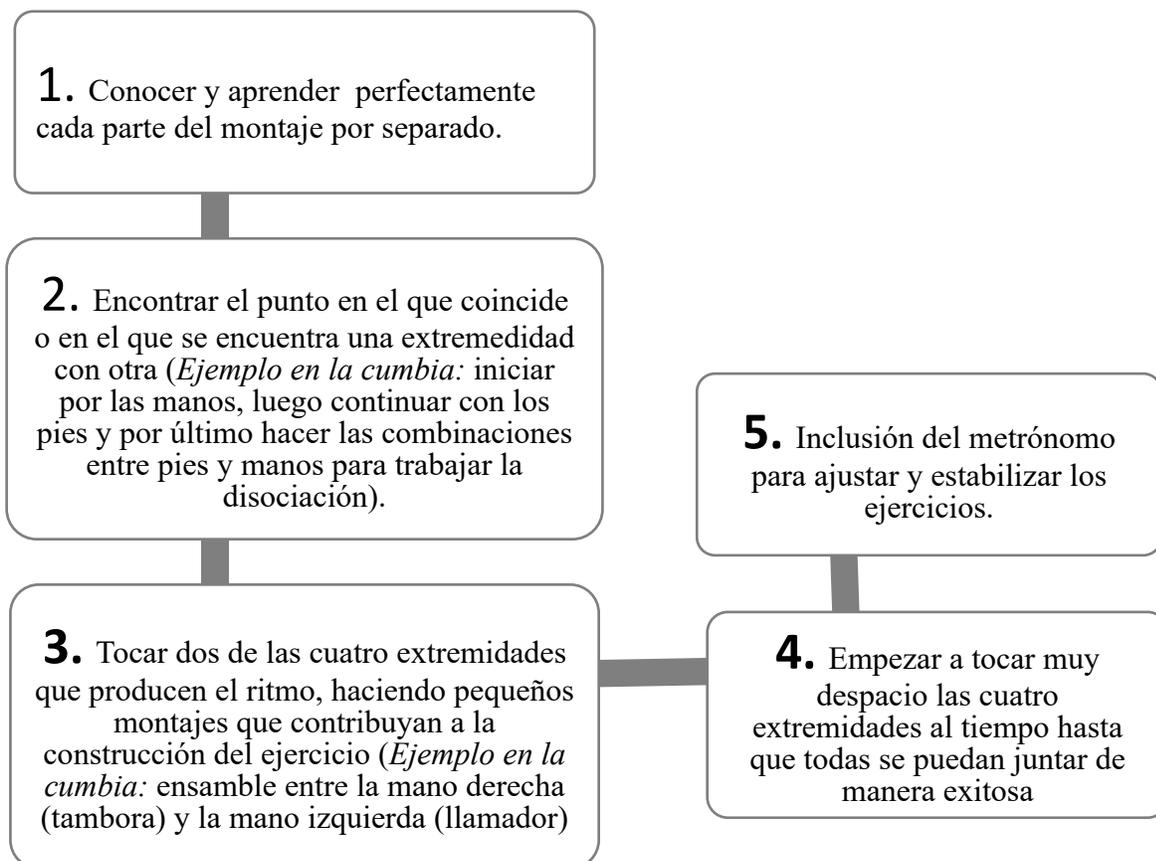
Para empezar el abordaje de referencias de los procesos de iniciación musical, se mencionará a Ospina-Romero (2016), quien plantea en su investigación “realizar una

sistematización sobre la enseñanza a nivel principiante en la batería por medio del ritmo de cumbia colombiana a niños y adolescente entre 9 y 14 años”, desde allí el autor propone patrones rítmicos de la cumbia para adaptarlos a la batería como medio para generar un proceso de aprendizaje significativo, siendo la batería el instrumento motivador para la iniciación musical de los niños, luego de esta aproximación al ritmo tradicional, se buscó interpretar instrumentos netamente de la cumbia colombiana de manera autónoma y consiente.

Uno de los principales resultados de esta investigación fue la creación de un paso a paso para el proceso de iniciación musical desencadenado de la experiencia propia de los profesores que realizaron los talleres, así pues, “ante la dificultad general que se presentaba cuando se iban a tocar las cuatro partes al tiempo se hizo necesario plantear un orden para el montaje de la adaptación” (Ospina-Romero, 2016, p. 51), el proceso se puede observar en la figura 1. Por otro lado, esta investigación, evidencio que los estudiantes no rechazaron la idea de aprender el ritmo de cumbia en la batería, al contrario, mostraron un alto nivel de interés por aprender, lo cual abre las posibilidades de trabajar diferentes estilos musicales tradicionales latinoamericanos, de manera que si el objetivo del maestro de iniciación de batería es que exista un verdadero aprendizaje musical de los ritmos latinos se debe evitar completamente una metodología rígida y ceñida a un plan específico de transmisión de información.

Figura 1

Paso a paso del proceso de iniciación musical



Nota. Figura propia diseñada con información de Ospina-Romero, 2016.

Para continuar con esta idea de la aproximación pedagógica y metodológica de la percusión a ritmos latinos en los procesos de iniciación, se puede citar el trabajo de grado titulado “*Estrategia didáctica a partir de la técnica de batería para enseñar bambuco y pasillo*” realizado por Flórez-Neme y Rodríguez-Álvarez (2014), en donde se desarrolló una metodología basada en la técnica de la batería para el aprendizaje del bambuco, la guabina y el pasillo de la región andina colombiana en el instrumento a través de la aplicación de siete talleres a un grupo de doce estudiantes de la Escuela de Artes de la Universidad Uniminuto de la ciudad de Bogotá abarcando una didáctica de aplicación de patrones rítmicos de esos géneros para generar interés

por los aires culturales de la música colombiana. Como resultado final se encontró que los estudiantes reconocieron las cualidades de los géneros colombianos, sin embargo, la investigación no detalla una diferencia significativa entre el nivel de interés por los ritmos antes y después de la aplicación de los talleres. De forma general, Flores-neme y colaborador sugiere como conclusión final la importancia de construir espacios de aprendizaje musical direccionados al reconocimiento de la música colombiana y su recuperación mediante la enseñanza de instrumentos contemporáneos en este caso la batería.

En esta misma línea teórica, se encuentra la investigación de Galeano-González (2015) llamada “*Propuesta de sensibilización y formación musical básica, fundamentada en instrumentos de percusión, para ser aplicada en niños en silla de ruedas con edades entre 6 y 11 años*”, el cual trabajó el proceso de formación musical en percusión aplicado a un grupo de personas con discapacidad, a través de la musicoterapia y la pedagogía musical fundamentada en percusión y canto, para contribuir en el desarrollo psicomotriz y emocional de niños y niñas en silla de ruedas entre 6 y 11 años; como resultado de la propuesta el autor plantea diferentes ejercicios rítmicos que aportan en la mejora de la disociación, la lateralidad y la interdependencia corporal, y además crea canciones con letras que brindan estimulación emocional a los niños.

Por otra parte, es importante mencionar el proceso de iniciación musical en grupo y las diferentes estrategias que implica, así pues, se menciona el trabajo realizado por Barón-Tapias y colaboradores (2009) sobre “*Ensamblés musicales escolares: alternativa pedagógica para el desarrollo musical en el colegio Liceo Patria*”, el cual consistió en la formación de un semillero musical, cuyo objetivo fue enriquecer y acompañar permanentemente la actividad escolar de los educandos en esta institución, a través de la conformación de ensambles donde aprendieran a interpretar diferentes instrumentos musicales centradas en las músicas populares folclóricas.

Luego de la ejecución de dicha propuesta, los autores resaltan la importancia de implementar estrategias de enseñanza diseñadas a partir de las características del contexto para responder adecuadamente a su realidad. A partir de esto, se recomienda para futuras investigaciones enseñar y proporcionar material de canciones de la preferencia de los estudiantes para estimular y motivar la práctica del instrumento, y análogamente, se sugiere crear un material que instruya a los alumnos en el proceso de aprendizaje incluyendo las áreas teóricas y prácticas del instrumento que pueda seguir siendo utilizado luego de finalizar el ensamble y así desarrollar autonomía, independencia y disciplina en la práctica musical.

En este mismo orden de ideas, y resaltando la invitación de la investigación anterior a reconocer esas nuevas estrategias de enseñanza, es pertinente mencionar a la Fundación Artistas Discapacitados quienes crean el “Taller de Música para Personas con Discapacidad y sin ella” expuesto en el II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y la V Jornada de Investigación en Disciplina Artística y Proyectuales en la Plata, Argentina (Leguizamón, 2010), talleres que contemplan una serie de ejercicios realizados a personas con discapacidad intelectual leve donde se implementa el sonido y el silencio en la música, la voz como instrumento primordial, el ritmo, la improvisación por medio del juego, y otras experiencias que promueven la integración del grupo y que individualmente permiten conocer una nueva forma de expresión y creación, que facilita la conciencia de sus habilidades, estimulando la interacción social y reconociendo su rol insustituible y único en el grupo. A partir de esta experiencia, Leguizamón (2010) señala la necesidad de crear herramientas pedagógicas basadas en la creatividad y el ensayo-error como medio de aprendizaje y educador de la autoestima.

Terminando con las diferentes acciones dirigidas a los procesos de iniciación musical y enseñanza infantil, es relevante citar a Losada-Rodríguez (2001) autora del trabajo de grado “*La incidencia de las categorías cuerpo y juego en la formación musical infantil*”, referenciada en Galeano-González (2015) en donde se comparte una propuesta pedagógica soportada por premisas como: la música como canal de expresión y percepción, un referente social basado en su contexto familiar, psicología del niño en el mundo del juego, la canción y el cuerpo, elementos musicales básicos de la canción (tiempo y acento), etc. El proyecto buscó proponer métodos de educación para niños que potencializaran la creatividad, ofreciendo herramientas de desarrollo de capacidades y habilidades expresivas fundamentales de acuerdo al autor mencionado anteriormente (Leguizamón, 2010).

Continuando con la estructura de este apartado, y teniendo en cuenta los objetivos del presente trabajo, es fundamental hacer un acercamiento sobre el material de enseñanza de la batería resaltando como base principal de esta monografía el libro “*Manual para tocar la batería*” de Starr (2004) que detalla el proceso de iniciación musical y presenta la batería como instrumento global aproximando al estudiante a cuatro aspectos básicos del instrumento: técnica, lectura, estilos y conceptos. Como se mencionó previamente, este es uno de los antecedentes más importantes en este trabajo de grado, pues posibilita la transferencia de bases musicales a otros instrumentos.

Otro método de información básica en la batería es el aporte del baterista Beto Díaz (2002), titulado “*Método básico de batería*”, el cual es un trabajo que denota el esfuerzo por brindar de forma muy sencilla el conocimiento para los principiantes en batería, en su contenido

se encuentran herramientas para el aprendizaje de ritmos populares, ejercicios de independencia y aplicación de rudimentos y fills³ a la batería.

Cómo último punto a exponer en los antecedentes, se mencionarán algunas experiencias relevantes de los procesos de formación musical de Cundinamarca que como se mencionó en el planteamiento del problema se ha centrado gran medida en las bandas sinfónicas. Inicialmente, Gordillo-Galán (2018) refiere las principales problemáticas de las escuelas de formación musical y el desequilibrio de acciones políticas, administrativas, técnicas y logísticas que existen entre las orquestas e instrumentos específicos y las bandas sinfónicas de las casas de la cultura de los municipios de Cajicá, Tocancipá, Sopó y Zipaquirá. Es así que a partir de la experiencia de este trabajo de investigación se reconoce que muchas estrategias metodológicas actuales se han centrado en prácticas sinfónicas causando un crecimiento disparado frente a otras escuelas y llevando a que las bandas gocen de un reconocimiento y un apoyo gubernamental superior a las demás debilitando a aquellas quienes no tienen esa visibilidad. Por esta razón el autor sugiere la generación de espacios que permitan la construcción de semilleros de formación artística y susciten acciones de reconocimiento de las prácticas ajenas a las bandas sinfónicas para contribuir a la diversificación del panorama cultural del país.

Otra propuesta de investigación con enfoque hacia las escuelas de formación musical en los municipios de Cundinamarca es la titulada: “*Elementos básicos para la iniciación en la trompeta dirigido a niñas y niños entre los 8 y los 11 años de edad de las bandas de la escuela de música de Vianí, Cundinamarca*” efectuada por Pinzón-Ramírez (2014), aquí, se denota algunas características del contexto que entorpecen los procesos de formación como los son la

³ Es un adorno o un relleno que se utiliza como transición entre dos secciones, para indicar un final o empezar otra parte nueva. (100 lecciones.org, s.f.)

limitada contratación de profesores, el elevado número de funciones de los directores formadores, la limitada planeación de los procesos técnicos de los montajes consecuencia de la búsqueda de resultados inmediatos y la falta de elementos y/o herramientas didácticas que afectan hasta la interpretación del instrumento. Como conclusión de este trabajo se evidencia la relevancia de conocer las dinámicas de los estudiantes, docentes y comunidad en el proceso de aprendizaje específico de un contexto, para así lograr explorar e implementar nuevas estrategias con componentes pedagógicos no convencionales enfocados en el desarrollo no sólo musical sino también personal del estudiante.

Una de las agrupaciones que se destacan en la emulación de instrumentos es Vocal Sampling, cuyos integrantes son “instrumentistas que desarrollan las voces como medio sonoro, gracias a la versatilidad tímbrica de la voz” (Ujueta-López, 2014), integrante de Vocal Sampling, esta agrupación fue creada en 1987 y esta integrada por seis músicos que interpretan el estilo a capella, su trabajo ha tenido importantes reconocimientos a nivel internacional, entre ellos tres nominaciones a los premio Grammy.

Para terminar, se destaca el trabajo de investigación del semillero SEINMUS de la Universidad de Cundinamarca (2018) en donde se buscó hacer una mirada general de los procesos de formación musical en el departamento de Cundinamarca iniciando por la iniciación musical y su articulación con los espacios de prácticas laborales de los músicos, de este proceso de investigación se encontró que las escuelas no mantienen un objetivo de formación profesional, sino social, lo cual conlleva a que sus estrategias se enfoquen en el aprovechamiento del tiempo libre, valoradas por la cantidad de personas inscritas en las escuelas, limitando ciertas metodologías y acotando ciertos conocimientos musicales. Por estos motivos, pocos estudiantes vinculados a estos espacios buscan seguir su proceso en la educación superior en música, y

aquellos quienes lo hacen tienen un reducido campo laboral centrado en gran medida en las casas de la cultura ejerciendo como pedagogo disminuyendo los espacios como instrumentista (Ortiz-Bernal, 2018).

Método E Imitación Del Sonido

Se presentan a continuación aspectos que soportan y complementan la presente investigación como lo son: método, imitación del sonido y la salsa.

Significado De Método

El método es una forma *organizada* y sistemática para alcanzar un objetivo determinado, que se vienen utilizando en diferentes áreas de estudio como lo son: las ciencias naturales, matemáticas y en este caso la música (Westreicher, 2020). Generalmente, se refiere a un orden que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla; técnicamente, tiene un fin didáctico, debido a que va de la mano de la definición de la pedagogía que se describe como el arte de educar e instruir a los niños, en otras palabras, el método puede ser utilizado para enseñar prácticas específicas, en este caso proporciona las herramientas para ejecutar un instrumento por medio de onomatopeyas. Particularmente se pueden mencionar algunos pedagogos como Suzuki, Kodaly, Orff, Dalcroze, entre otros (Zuleta, 2004), que emplearon el método como enseñanza para la población infantil desde la iniciación musical. Algunos métodos que se destacan en iniciación musical pueden ser los que maneja Yamaha Advantage, métodos de jazz o para instrumentos en específico como: violín, piano, trompeta, entre otros (Clark, 2000).

Concretamente en la música, un alto número de métodos se comportan de una manera progresiva en su contenido metodológico es así que se pueden encontrar una categorización de los métodos. En principio se reconocen los *métodos de ejercicios*, que consiste en presentar una

serie de ejercicios a músicos instrumentistas que tienen cierto dominio y no es necesario abordar algunos aspectos técnicos ni postura frente al instrumento, tiene como objetivo el discurso e interpretación musical, en este tipo de método podemos encontrar a Carl Czerny “basado en ejercicios de piano” (2004) y a Charles Wilcoxon American Drummer “basado en ejercicios rudimentarios y de stickin en el tambor” (1945).

Por otro lado, existen los métodos que tienen como objetivo principal la *técnica* en este tipo de método es muy común encontrar aspectos que ayudan a la mejora de la misma, como lo son la postura, el agarre, el sonido, las articulaciones y los fraseos; normalmente está diseñado de forma progresiva, desde lo básico hasta lo avanzado, técnicamente hablando. Un ejemplo de ello es el método Vic Firth (1984), que tiene como fin el avance rudimental en el tambor como fundamento para ser aplicado en otros instrumentos. Otros métodos que se pueden resaltar en la enseñanza musical son los de *iniciación*, los cuales se enfocan hacia las personas que están iniciando en cada uno de los instrumentos; contienen información progresiva empezando por lo más básico como lo es la ubicación de las notas musicales en el pentagrama, la afinación, la postura y ejercicios básicos; en algunos casos estos métodos combinan texto con ejercicios para su explicación (Clark, 2000)

De igual modo, algunos métodos conciertan el estudio de obras con ejercicios, es decir, explican al interprete cómo mediante una serie de ejercicios se puede interpretar mejor la obra o el repertorio. Añadiendo a lo anterior, también se puede ver que existen métodos no tan comunes actualmente, que tienen un fin explicativo y que en su mayoría trabajan la parte del texto, donde se explica cómo interpretar una obra en diferentes instrumentos y algunos conceptos generales de la funcionalidad del instrumento, en algunos casos desde un contexto histórico, un ejemplo de esto es el método Modern school for snare drum. (Goldenberg, 1955)

Continuando con esta exploración teórica, algunos métodos van diseñados con un fin interpretativo, generalmente en estos ya se trabaja un discurso musical, para aquellos que tienen dominio en su instrumento, se puede abordar patrones rítmicos de forma progresiva, cambios de métrica, polirritmias, sincopa, fills, improvisación, entre otros; en el caso de los instrumentos de vientos se puede aproximar a las articulaciones, los fraseos basados en estilos musicales, la amplitud en el registro y la tesitura de cada instrumento, asimismo como en la percusión también se puede trabajar en base al ritmo con combinaciones de figuras musicales con niveles superiores, velocidad y virtuosismo; algunos ejemplos de este tipo de métodos son: douze Etude (Delecluse, 1964).

Finalmente se conocen los métodos que reúnen características de todos los anteriores, ejercicios, repertorio, contexto histórico, texto, iniciación musical, etc. Este es el caso de los métodos que se profundizarán a continuación y la base principal del diseño de la presente propuesta, dado que son métodos tratados para percusión latina de diferentes instrumentistas que han reunido variedad de maneras de ejecutar los instrumentos desde la postura, la posición, el contexto, la disposición en el pentagrama, el repertorio y la improvisación.

Principales Métodos en la Educación Musical en la Percusión. La percusión se ha consolidado como la base rítmica de las agrupaciones tipo orquesta o conjuntos en diferentes partes de Latinoamérica, principalmente en Cuba y Puerto Rico que es donde se ha tecnificado los golpes y marchas de los instrumentos; la mayoría de percusionistas utilizaban la percusión como medio de comunicación y en rituales con la danza, percusionistas como Tata Güines, Angú, Patato Valdez empezaron a tecnificar el instrumento empíricamente dejando establecidos ciertos golpes que les funcionaban a ellos, luego vienen percusionistas como Changuito, Giovanni hidalgo que empezaron a plasmar todas estas maneras de ejecutar el instrumento desde

un modelo más tipo método y juntándolos con el sistema europeo y ruso utilizado por los músicos clásicos, que es por medio de la gramática musical, dejando así algo establecido para futuras generaciones (Arteaga, 1990; Quintana, 2017). Giovanni Hidalgo en medio de su desarrollo personal encuentra que los rudimentos utilizados en la batería o en el snare (redoblante) funcionaba al momento de estudiar la tumbadora y de ahí se empieza a ver métodos organizados de enseñanza de la percusión latina (Hidalgo, 1995). Antiguamente debido a la falta de información cada percusionista asimilaba el instrumento de una manera distinta a los otros, en la actualidad con la modernidad y la tecnología, los métodos y patrones rítmicos de cada genero están establecidos y los músicos tienen más accesibilidad para poder adquirir estos métodos y estudiarlos.

Algunos métodos más populares en el mundo de percusión latina son: Conga virtuoso de Giovanni Hidalgo (1995), A Masters approach to timbales de José Quintana “Changuito” (2017), Conga Cookbook de Poncho Sánchez (2002), Conversations in clave de Horacio Hernandez (1980), y el Secrets of the hand de Alan Dworsky (2001).

Giovanni Hidalgo (Conga Virtuoso). Este método fue publicado en 1995 por la Warner Bros donde se habla del instrumento de la conga, su historia, principales exponentes, su forma de escritura, su disposición en el pentagrama, su evolución y algunos patrones rítmicos tanto de la música puertorriqueña como de la música cubana.

Figura 2

Fotografía de Giovanni Hidalgo



Nota. Adaptado de *Giovanni Hidalgo* [Fotografía], por *Salseros del mes*, 2019, Clásica Latina (<https://bit.ly/3AzDZxh>)

Giovanni Hidalgo utiliza este sistema para la asimilación de los sonidos con letras de la siguiente manera: Open, palm, bass, slap, tips of the fingers, muffled (Hidalgo, 1995, p. 2).

O: Tono abierto

P: Con la palma de la mano, similar al sonido de bajo

B: Sonido del bajo (con la palma de la mano)

S: Seco

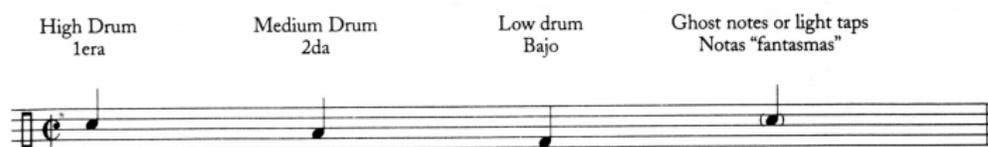
T: Con las yemas de los dedos

M: Nota "con sordina". Esto se logra presionando sobre el cuero con la misma mano (tapao)

En su método él ubica los golpes y sonidos de las tumbadoras en el pentagrama de la siguiente forma:

Figura 3

Método conga virtuoso



Nota. Tomada de *método Conga Virtuoso*, por G. Hidalgo, 1995.

Utiliza las digitaciones de lectura del redoblante (R y L para distinguir con que mano es el golpe right derecha y left izquierda) para los patrones rítmicos en la tumbadora con las letras anteriormente vistas (O,P,S,T,M) de las siguiente manera:

Figura 4

Ritmo de conga

2-3 CLAVE

Prior to playing the tumbao as in example one, it was played in the following manner with two slaps in the right hand:

Antes del tumbao en el ejemplo 1, se tocó de la siguiente manera con dos secos en la mano derecha:

"PREVIOUS STYLE"
3-2 OR 2-3 CLAVE

"ESTILO PREVIO"

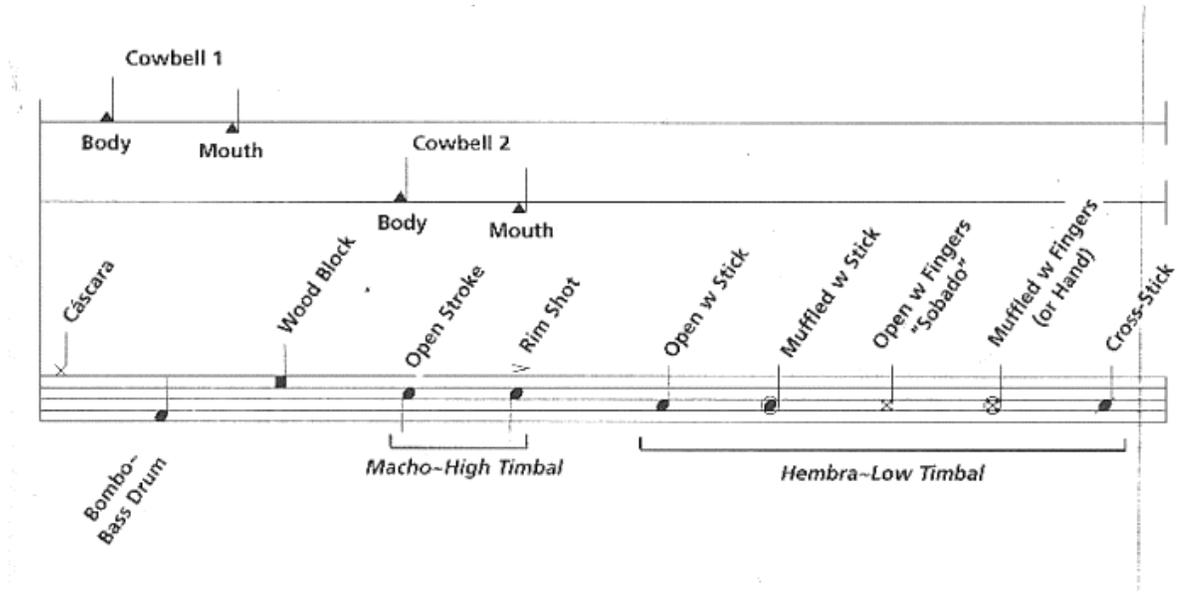
"SEGUNDA MANERA"

Nota. Tomado de *método Conga Virtuoso* (p. 3), por G. Hidalgo, 1995.

José Quintana Chanita (A masters Approach to Timbales). En este método José Luis Quintana (Changuito) explica la importancia del timbal, como está organizado, los principales sonidos, forma de ejecución y como es la disposición en el pentagrama mediante el sistema de escritura que él utiliza (Quintana, 2017); este método generalmente se aborda desde la iniciación en el timbal y a medida de ir avanzando el método, ejercicios y ritmos más complejos teniendo en cuenta la clave.

Figura 5

La disposición del método de José Luis Quintana “Changuito”.

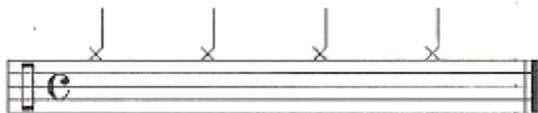


Nota. Tomado de *Changuito: A masters approach to timbales* (p. 21), por J. L. Quintana, 2017.

Los principales sonidos del timbal son:

Figura 6

Cáscara



Nota. Tomado de *Changuito: A masters approach to timbales* (p. 22), por J. L. Quintana, 2017.

Figura 7

Rim shot (Nota por acento)



Nota. Tomado de *Changuito: A masters approach to timbales* (p. 23), por J. L. Quintana, 2017.

Figura 8

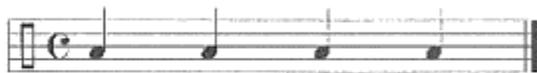
Golpe abierto en el macho



Nota. Tomado de *Changuito: A masters approach to timbales* (p. 23), por J. L. Quintana, 2017.

Figura 9

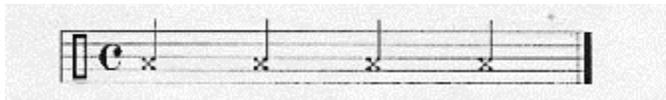
Golpe abierto en la hembra



Nota. Tomado de *Changuito: A masters approach to timbales* (p. 23), por J. L. Quintana, 2017.

Figura 10

Golpe cerrado en la hembra



Nota. Tomado de *Changuito: A masters approach to timbales* (p. 23), por J. L. Quintana, 2017.

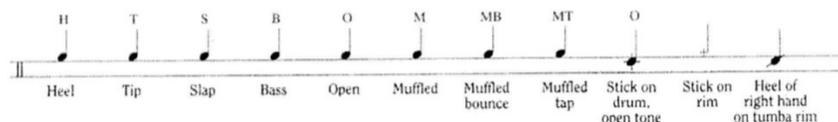
Poncho Sánchez (Conga cook book). Poncho Sánchez, expone un método para conga teniendo en cuenta lo que ha trabajado en toda su carrera, su experiencia musical tanto instrumentista como docente, en este se pueden encontrar diferentes aspectos técnicos y musicales sacados de otros percusionistas. Este método va enfocado a la conga y en este se encuentra aspectos como: historia, notación, afinación, disposición, escritura y ejercicios progresivos para lograr interpretar ritmos musicales (Sánchez, 2002). Añadiendo a lo anterior se mezcla este método con algunos aspectos y recetas gastronómicas, ya que “la palabra salsa” en gastronomía tiene que ver con la mezcla de sabores y es algo similar a lo que pasa en la música y respectivamente en la percusión.

Figura 11

Notación propuesta por Poncho Sánchez para la conga

Notation Key

In this book, music is notated on a two-line staff. Here are the notehead symbols and articulations that indicate the different kinds of tones.



Nota. Tomado de *Conga Cook Book* (p. 14), por P. Sánchez, 2002.

En esta imagen podemos observar como él utiliza y mezcla la lectura tradicional del redoblante utilizando el sticking “R y L” en la parte inferior para saber con qué mano debemos tocar, y en la parte superior la notación que nos propone para los sonidos que debemos hacer.

Figura 12

Ritmo de mambo de Poncho Sánchez

Patterns for Mambo

The image shows two staves of musical notation for mambo patterns. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of quarter notes on a single line, with letters above them indicating the sticking pattern. The first staff has four measures: H T S T, H T O O, H T S T, and H T O O. The second staff has four measures: H T S T, H T O O, H T S O, and O T O O. Below each note is a letter indicating the hand used: L for left and R for right. The patterns are: L L R L, L L R R, L L R L, L L R R for the first staff; and L L R L, L L R R, L L R R, R L R R for the second staff.

Nota. Tomado de *Conga Cook Book* (p. 27), por P. Sánchez, 2002.

Horacio el Negro Hernández (*Conversations in clave*). Horacio “el negro Hernández” es uno de los bateristas más reconocidos en el gremio musical latino, su método “*Conversations in clave*” tiene como finalidad que el baterista pueda lograr una independencia de los 4 miembros del cuerpo, así mismo pueda apropiarse la clave de rumba y son, además de ello es fundamental para adquirir concepto, desarrollo de la improvisación y conocer acerca de los ritmos Afro-cubanos adaptados a la batería (Hernández, 1980).

En este ejercicio podemos apreciar cómo se lleva un patrón rítmico constante y se empiezan a hacer variaciones en un tom⁴ moviéndose progresivamente en tiempos de corchea, y es de esta manera que mediante ejercicios progresivos el baterista va adquiriendo más lenguaje

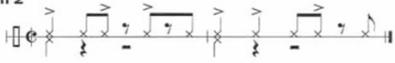
⁴ Instrumento de doble parche, componente de la batería que usualmente está encima del bombo.

musical; además de ello todas esas variaciones también se van a dar en el bombo, hi-hat⁵, y toms de la batería.

Figura 13

Ejercicios de cascara en clave 3- 2 con una nota de variación

System 2



One-Note Variations

1. 
2. 
3. 

2

Nota. Tomado de *Conversations in clave* (p. 28), por H. Hernandez, 1980.

Secret of the Hand (Alan Dworsky). Este método se aborda más desde la parte didáctica y va enfocado a músicos que no conocen la lectura musical, en éste se propone una metodología mediante símbolos y figuras para lograr tocar e improvisar en las congas (Dworsky, 2001).

Figura 14

⁵ Es una de las piezas bases de la batería, la cual consiste en 2 platillos del mismo tamaño, que pueden estar abiertos o cerrados.

Nota. Tomado de *Secrets of the Hand: Soloing Strategies for Hand Drummers* (p. 12), por A Dworsky, 2001.

La Imitación Del Sonido

En rasgos generales la imitación ha sido un pilar en el crecimiento y desarrollo social de las personas, se sabe que los niños aprenden imitando y viendo expresiones faciales, del mismo modo los adultos reproducen expresiones de otros adultos; todo esto se debe a unas neuronas llamadas Espejo, que son un grupo de neuronas que se activan cuando se realiza una acción o se ve que otro la está realizando; están relacionados con los comportamientos empáticos, sociales e imitativos que constituyen una herramienta fundamental para el aprendizaje, estos comportamientos se ven no solamente en los humanos, sino en los animales, un ejemplo de ello puede ser el loro que imita lo que oye o el mono que lo que ve lo hace (Iacoboni, 2009, pp. 14-15).

Por esa razón, la imitación es esencial en el proceso de aprendizaje de los niños que está enfocado en la vocalización, melodía, juegos, memoria, coordinación, entre otros, procesos que se interiorizan por medio de estrategias y pautas específicas. La música en la historia se ha venido transmitiendo a través de la tradición oral y la imitación, existen ciertos sonidos e instrumentos provenientes de la naturaleza que se han asimilado hacia la música y que han dado paso a la creación de “instrumentos de cuero, semillas, flautas, gaitas, entre otros”. En medio de esta evolución se crean parámetros para la interiorización y ejecución de cada instrumento que han quedado escritas para la interpretación de los mismos, estos parámetros se asimilan de diferentes maneras en cada persona y a su vez ésta lo imita y crea algo nuevo con base a ello, por esta razón la imitación musical toma un papel de gran importancia, como es el caso de la

pedagogía infantil , donde una de las formas de enseñanza musical que utilizan los formadores, es por medio de la imitación (Zurita-Rovalino, 2018).

De igual modo, los niños experimentan la comunicación con sus padres y adultos en su etapa escolar por medio del lenguaje, el cual fortalece su desarrollo cognitivo; con las diferentes acciones pedagógicas que estimulan las habilidades comunicativas y las estrategias adecuadas de acuerdo con la necesidad. Esto encaja con lo que dice Piaget en cuanto a la etapa preoperacional y los procesos de pensamiento simbólico citado en Campos (2011); teniendo en cuenta lo anterior la imitación del sonido juega un rol principal en la enseñanza musical y en su mayoría se trabaja por medio de las onomatopeyas.

Onomatopeya

Según la real academia de la lengua española la definición de onomatopeya es la *“Formación de una palabra por imitación del sonido de aquello que designa”, “palabra cuya forma fónica imita el sonido que aquello que designa”* (Del Rio-Serrano, Duarte-Roman, & Soler-Arias, 2018), con base a lo anterior la onomatopeya musical es el nombre que se le da a un sonido que se asemeja o representa el sonido del instrumento.

Las onomatopeyas en la música han servido como una estrategia pedagógica que ha funcionado para estimular el lenguaje y los procesos de pensamiento, ya que a partir de ello se incentivan los procesos de percepción, atención y asociación entre otros; esta herramienta ha servido como un medio para que los niños desarrollen avances en la discriminación auditiva, la asociación de imágenes y la imitación, algo que favorece a la expresión e identificación de sonidos; todo lo anterior a favor de la función simbólica, enriquecimiento de la memoria auditiva y en general sus vivencias del día (Del Rio-Serrano, et al., 2018). Con base a lo anterior

podemos decir que la onomatopeya va a jugar un rol principal en el montaje de ritmos que componen el género de la salsa en los diferentes instrumentos de percusión latina.

Beatbox

El Beatbox es considerado como el quinto elemento del Hip Hop, siendo el Rap, el grafiti, el Break dance y el Turntablism los otros cuatro. Se considera como Beatbox la habilidad de imitar ritmos, líneas melódicas instrumentales, voces y efectos especiales como el Scratching (sonido generado al adelantar o retroceder un disco LP en una toña mesa), la simulación de cuerdas y otros instrumentos musicales a través de la propia voz, la lengua, los labios y las cuerdas vocales, logrando crear canciones estructuradas y darle sentido musical al sonido que produce el ejecutante para crear una ilusión de música polifónica. Se puede realizar a capella⁴⁰ con amplificación. Esto es muy importante para el trabajo realizado con uso de las onomatopeyas para la cartilla realizada que se ha comprobado que el ser humano ha logrado imitar todo tipo de sonidos y distintas formas de hacer música con su propio cuerpo (Acosta-Cabrera, 2014).

Scat

El Scat es un movimiento Jazzístico vocal que revolucionó la manera de emplear el canto y le otorgó a la voz participación melódica y un lugar importante en la escena del Jazz. Jelly Ray Morton atribuye el nacimiento del Scat al cómico Joe Sims de Mississippi, otros cómicos como Tony Jackson también empezaron a usarlo y poco a poco se fue incorporando en la escena de New Orleans. El Scat nace en un momento de espontaneidad improvisación y creatividad, este estilo le brinda a la voz un importante protagonismo y la posibilidad de usarla de muchas maneras, ya sea utilizando onomatopeyas, haciendo variaciones o imitando sonidos (Acosta-Cabrera, 2014).

Konnakol

El Konnakol es un arte que surge en la india y consiste en recitar silabas y ritmos, es uno de las artes más clásicas y antiguas con una tradición de más de 5000 años, es un sistema rítmico complejo y estéticamente desarrollado, es así como John McLaughlin citado por Rodríguez (2019) afirma que “el ritmo es realmente universal, y si tú puedes entender el Konnakol, el mayor sistema de lectura rítmico del mundo, tú puedes entender todos los ritmos de todas las ciudades del planeta” (p. 5).

La base del sistema es simple, a partir de cuatro silabas (Tha-Dhi-Thom-Nam) se elabora todo el sistema carnático. El sistema se expande y desarrolla como fractales (con el agregado de más silabas), o se contrae por sustracción y también con diversos tipos de desarrollo. El recitado de los ritmos se hace sobre el marcar con sonidos en palmas, anverso de la mano y con los dedos sobre la palma de la mano inversa (Hernández-Díaz, 2018).

Salsa

Contexto, Histórico Y Definición

La salsa es un nombre comercial que se le adjudicó en Nueva York a la reunión de varios patrones rítmicos que han surgido a través de la historia, ritmos que tienen su auge y evolución principalmente en Cuba y que luego fueron exportados a Puerto Rico y EE. UU. (principalmente en Nueva York), algunos de estos ritmos cubanos fueron: rumba, guaguancó, son, cha cha cha, charanga, bolero, guaracha, columbia entre otros, luego Puerto Rico aportó a esta música la plena y la bomba (Rondón, 2017). Algo característico de estos ritmos es su organología y formato musical que principalmente se compone de instrumentos como: Bajo eléctrico o baby Bass,

piano y en la percusión latina conga timbal, bongo, campana e instrumentos de percusión menor como el güiro y las maracas (Herrera-Lage, 1995; Rondón, 2017).

Una definición general de salsa en gastronomía podría enfocarse a “composición o mezcla de varias sustancias comestibles desleídas, que se hace para aderezar o condimentar la comida”, con base a esto podemos ver que, en la música pasa algo parecido cuando hablamos de la salsa, ya que se puede decir que es el conjunto o reunión de varios ritmos (Sánchez, 2002), de esta manera se afirma que:

La salsa es y siempre ha sido la música cubana, se le puso una influencia de la música de Nueva York a la música cubana, los arreglos eran más agresivos y el nombre de la salsa vino porque empezamos a viajar por toda Europa y países extraños como Japón y África donde no se hablaba el lenguaje latino (el castellano) y para no confundir la gente con lo que era un guaguancó una guaracha o un son montuno pusimos toda la música tropical en un solo techo y se le llamo SALSA. Los integrantes de la orquesta eran de diferentes nacionalidades y para hacer una salsa se necesitan varios condimentos, entonces ya que la orquesta tenía diferentes condimentos eso ayudo a colocarle el nombre de salsa (Herrera-Lage, 1995).

La música cada día va evolucionando, se van creando cosas nuevas y estilos populares cada vez se van consolidando más en la industria musical, y en este caso la salsa no es ajena a esto, aunque inicio siendo el conjunto de varios ritmos cubanos, también podemos ver que en muchas partes del mundo es común hablar del ritmo de la salsa, algo que antes solo se hablaba de un género o reunión de ritmos, como también es común encontrar métodos como los mencionados anteriormente, que en su mayoría son para percusión latina o batería, que

especifican en algunas partes ritmo de salsa o marcha de salsa y que están ordenados con algunas variaciones rítmicas que han evolucionado, como también algunos golpes que se han adaptado al timbal.

En conclusión a esto podemos decir que es una evolución del son pero no es un son ya que este es un patrón rítmico típico en Cuba que inicialmente se centraba en el bongo y percusión menor y después se le adaptó la tumbadora, es decir, no tenía timbal; es por esta razón que con base a lo anterior la salsa en medio de evolución adaptó los ritmos cubanos y los consolidó como propios, creando y evolucionando patrones que universalmente se conocerían como ritmo de salsa; esto se puede ver o evidenciar en un video cuyo link quedara en referencias bibliográficas, llamado del son a la salsa, donde habla el gran Johnny Pacheco, creador de la Fania All Star, quien explica cómo esta música cubana evolucionó en Estados Unidos y otros no muy lejanos son entrevistas que se le han hecho a Celia Cruz, quien explica esta evolución musical y comercial, además de los artistas colombianos quienes se apropiaron de este estilo musical, y hablan popularmente de la salsa como un ritmo. Adicionalmente podemos ver como varios percusionistas han adaptado el nombre de la salsa como un ritmo y lo transmiten por medio de videos, algunos de ellos son: Diego Gale, Marcos López, Joaquín Arteaga, Diego Camacho, Marc Quiñonez, Luisito Quintero, Kachiro Thompson, Chago Martínez, Tito de Gracia entre muchos otros. (Arteaga, 1990; Herrera-Lage, 1995, Vásquez, 2014).

En el libro de la salsa de Cesar Miguel Rondón (2017), comenta que esta evolución musical se debe a los problemas políticos en Cuba, ya que en Estados Unidos los cubanos se devolvieron para su isla y no estuvieron presentes para defender su música y dieron paso a que los latinos (puertorriqueños en gran medida) y estadounidenses se apropiaran de estos ritmos como suyos y los evolucionaran hasta el punto de consolidarlo como uno, se puede evidenciar en

varias canciones de algunos grupos cubanos cómo en sus letras se ve el disgusto a la palabra salsa, algo que ellos han tocado durante mucho tiempo y siempre lo han conocido como son y en otros países lo conocen como salsa, algunas frases de estas canciones son: “*No le cambiaran el nombre como hicieron con el son*” de la canción “Se formó” del grupo Asere, “*Yo soy el son, no tiene invento mi amigo, aquel que le llame salsa se ha equivocado conmigo*” en la canción “Yo soy el son” del grupo Asere.

Este fenómeno comercial se puede asimilar como lo que pasó con varios géneros musicales como el Jazz en Norte América, el Rock en Norte América y Reino Unido y el Vallenato en Colombia, los cuales tienen muchas variantes musicales, pero comercialmente y en medio de su evolución se le ha adjudicado un solo nombre a la reunión de distintos estilos musicales.

Patrones Rítmicos De Los Cuales Evolucionaron La Salsa

Algunos de los ritmos que dieron paso a la evolución de la palabra salsa en las diferentes regiones del Caribe son: Son, Danzón, cha- cha cha, guaracha, bolero, guaguancó, bomba, plena, boogaloo. entre otros (Herrera-Lage, 1995; Quintana, 2017)

Son. El son es un estilo musical originario de Cuba inicialmente de los campesinos de la isla, según los historiadores de la música cubana, el son se originó en la región oriente de Cuba a finales del siglo XIX. Allí se dio una fusión de las músicas tradicionales africanas de origen bantú⁶ con las músicas tradicionales españolas, esta fusión dio origen del son, un género completamente autóctono de Cuba, en este estilo se mezclan los sonidos de instrumentos de

⁶ Término aplicado a los pueblos que habitan el extenso territorio del continente africano comprendido entre el extremo sudoriental de Nigeria y el Camerún, en la costa de África occidental; Kenia, en la costa del océano indico, África oriental; y Namibia y África del sur, en el extremo sur del continente) (www.lagiribilla.co.cu)

cuerdas pulsadas con instrumentos de percusión idiófonos y membranófonos dando paso al origen de una trietnia que reúne la cultura Africana, indígena y española; algunos de los instrumentos más utilizados en este género musical son: la guitarra, el tres cubano, la marimbula, el bongo, las maracas y la clave, aunque a través de la historia se ha integrado en algunos casos la tumbadora, a nivel rítmico el son hereda el sonido del changüí; a medida que este género musical llega del campo cubano a la ciudad se mezcla con otros ritmos y así mismo se integran diferentes instrumentos, conceptos típicos de la rumba y eso a su vez va dando paso a la creación de otros ritmos, estilos o géneros musicales. Cuando se dice la palabra son montuno se refiere a que son músicas campesinas provenientes del monte (Herrera-Lage, 1995).

Figura 16

Agrupación típica de son cubano



Danzón. Es un ritmo y un baile que fue creado a partir de la célula rítmica del cinquillo cubano.⁷ El primer danzón que se compuso nació en un monte que se llama las alturas de Simpson en 1879, este lleva su mismo nombre y lo compuso Miguel Failde.

⁷ Cinquillo Cubano es una agrupación de notas musicales las cuales forman una célula rítmica. El valor de cada una de las notas no es mismo (Jorge, Silvestrini)

Figura 17*Cinquillo cubano*

El danzón es uno de los primeros ejemplos de la música popular en Cuba y este viene de la danza y la contradanza europea. El patrón básico tiene una idea rítmica a partir del cinquillo cubano; como estructura musical la gran mayoría tienden a pasar a ritmo de cha-cha-cha (Quintana, 2017, p. 32).

Cha- Cha Cha. En cha-cha-cha es un ritmo cubano surgido como parte de la evolución de diversos géneros musicales cubanos dentro del llamado complejo del danzón, así como un estilo de baile popular que fue desarrollado a partir del danzón después de los años 50. Es importante mencionar que su patrón rítmico se caracteriza por la campana denominada el cha-cha-bell en el timbal (Quintana, 2017, p. 38)

Bolero. Es un ritmo de salón que se empezó a originar con la llegada de los campesinos por la revolución industrial a la Habana, uno de los principales exponentes fue el trío Matamoros, Benny More, Valentín Can, Bobby Capo; algo importante que pasó en este estilo fue la incorporación de las letras, ya que estas se cantaban al amor, diferente al son que se le cantaba a las vivencias y costumbres campesinas (Herrera-Lage, 1995).

Figura 18*Trio Matamoros*



Los principales boleros se interpretaban con instrumentos cuerdas, bongos y maracas. Algo importante de este estilo fue su contexto cultural ya que se venía de única hecha tradicionalmente en el campo a una música más estilizada como lo es las músicas de salón, y esto lo escuchaban personas de otras clases sociales (Herrera-Lage, 1995).

Guaguancó. Es un estilo musical originario de la rumba cubana, típica en Matanzas y famoso por ser el ritmo madre de muchos patrones conocidos actualmente en Cuba, Puerto Rico, EE UU, Venezuela y Colombia. La rumba cubana es un estilo típico de Cuba resultado del mestizaje entre los indígenas y esclavos africanos que llegaron a la isla, esa combinación entre los golpes de campana africanos en métricas de 12/8 y 6/8 con sus tambores y las semillas de las comunidades indígenas dan el inicio a la clave de rumba en 12/8 de la cual desembocan ritmos como la Columbia, yambú entre otros que tenían un común denominador y era la organización de las tumbadoras, (salidor, 3 2, y quinto) en combinación con la danza, dan paso a la creación de la rumba y de allí al guaguancó que se hizo famoso en la Habana Cuba (Quintana, 2017)

Figura 19

Agrupación de Guaguancó



Boogaloo. El boogaloo es un estilo el cual mezcló la música Soul americana, con la música góspel Afroamericanas que se cantaba en las iglesias pentecostales. El Origen del boogaloo surgió debido a un fenómeno musical que ocurrió sobre los años 60 llamados los Beatles; básicamente lo que se le quiso hacer a la salsa fue darle un sonido más moderno con nuevos instrumentos y una nueva sonoridad. Algunos principales exponentes fueron: Joe Cuba, Eddie Palmieri, Pete Rodríguez entre otros (Herrera-Lage, 1995).

Instrumentación U Organología De La Salsa

La comercialización de la música denominada salsa dio base para que los instrumentos de percusión se generalizaran en la mayoría de las orquestas, generalmente están organizados de la siguiente manera: Congas o tumbadoras, timbal y bongo campana, en algunos casos se agrega maracas y güiro.

Congas o Tumbadoras. Las congas, también conocidas como tumbadoras, son instrumentos de Percusión pertenecientes al grupo de los membranófonos, estos son unos tambores largos y estrechos con una sola membrana, se dividen en 5 tambores: requinto (10.5’’), quinto (11’’), conga (11.75’’), tumbadora (12.5’’) y re tumbadora (13’’), pero normalmente en las agrupaciones se utiliza la conga y la tumbadora y dependiendo del estilo o formato, le agregan el quinto complementando la sonoridad y su afinación. (Hidalgo, 1995)

Figura 20

Conga y tumbadora



Hacia 1940 el director de bandas Arsenio Rodríguez comenzó a incorporar una tumbadora (conga), para fines de la década de los 40 Frank Machito también incorporó una tumbadora a su orquesta los afrocubanos, logrando así la sección de percusión compuesta por bongo tumbadora y timbal, en esa época el conguero tocaba con un solo tambor, los diferentes sonidos se produjeron por golpes secos, Golpes amortiguados sordina, tonos abiertos y tonos bajos; el primer paso en la evolución del tumbao fue tocar con un tambor, la segunda fase integró el uso de 2 tumbadoras, fue durante esta etapa que el arte de tocar 2 tumbadoras se elevó a un nivel superior, algunos pioneros del estilo con dos tumbadoras son: Carlos Patato Valdés, Mongo Santamaria, Cándido Camero, Tata Güines, Francisco Aguabella, Armando Peraza y Ray Romero (libro la conga virtuoso Giovanni Hidalgo, 1995) . Carlos Patato Valdés fue uno de los pioneros en utilizar 2 y 3 tumbadoras en una orquesta, tocando melodías en los tambores (Hidalgo, 1995)

Figura 21

Patato Valdés



Principales Sonidos. Algunos de los principales sonidos asignados a las congas universalmente son: Open, palm, bass, slap, tips of the fingers, muffled. como los puede explicar en su método conga virtuoso Giovanni Hidalgo; estos al llegar a un contexto más común en

algunos países como Colombia se ha utilizado en la traducción en español y a otros se les cambio el nombre para una interiorización un poco más fácil (Hidalgo, 1995)

Open= Abierto

Palm= Palma

Bass=bajo

Slap= Quemado.

Tips= Dedos.

Muffled= Fondeo.

Open slap = Quemado abierto

Otro nombre asignado algunas interpretaciones en las congas es el mazacote, nombre que comúnmente se utiliza en la jerga popular de los percusionistas el cual es la mezcla de Palm, tips of the fingers and slap.

Bongos. El bongo apareció a finales del siglo XIX en la provincia de oriente de cuba, principalmente utilizado en los grupos de son y de changüí, estilos derivados de la música africana con la española, después su uso se vio menos significativo en 1940 cuando se integraron las tumbadoras (Musiclave, s.f.).

Figura 22*Bongos*

Principales sonidos. El bongo es un instrumento de sentimiento (Vásquez, 2014), este se caracteriza generalmente por su golpe de martillo, el cual es un golpe muy acentuado que se realiza en el bongo High, así como se observar en el video a continuación:

<https://youtu.be/DBVtcZWIGtw>

Timbal. El timbal es un instrumento de percusión generalmente compuesto por 2 tambores metálicos con un solo parche, comúnmente uno más grande que el otro, estos suelen llamarse hembra y macho, donde el pequeño (13'' o 14'') suele ser más agudo (high) y el grande (14'' o 15'') más grave (low), generalmente trae un soporte para acompañarse de instrumentos auxiliares como la campana, cha-cha cha, jamblock y platillo, esto dependiendo del percusionista ejecutante, en algunos casos lo acompañan con el redoblante, bombo, toms y diferentes gamas de platillos depende el formato o estilo que se esté interpretando; a diferencia de la batería, este instrumento se ejecuta con una baqueta recta con un grosor uniforme sin cabeza adicional. (Quintana, 2017)

Figura 23

Timbal latino con sus respectivos accesorios



Principales sonidos del timbal. El timbal es el instrumento que marca la diferencia en la salsa (Vásquez, 2014), ya que cumple diferentes funciones dentro de una canción, entre ellas: la cascara, apoyos con el platillo, llamados para cada sección, brillo y campaneo, ritmos en el platillo como parte del mambo y **moñas**⁸ entre otros.

La cascara es un sonido en la parte lateral metálica de cada tambor, entre lugs⁹ y lugs, entre la punta y la cuarta parte de la baqueta, este es uno de los sonidos más característicos de este instrumento que se utiliza generalmente en el cuerpo de la canción, estrofa, solo de piano,

⁸ Término que se utiliza en la jerga popular, el cual define un fragmento musical utilizado por los instrumentos de viento como variación del mambo grabado originalmente, el cual tiene como muestra el mayor clímax del tema.

⁹ Término utilizado para los tornillos, el cual sirve para afinar los instrumentos.

versos y ritmos afrocubanos dependiendo la canción, el patrón rítmico de la cascara está ligado a la clave. El golpe abierto en la paila high y low se ejecuta con la baqueta en el centro del parche y se genera un rebote, donde el ejecutante controla directamente con los dedos; el rimshot golpe característico del timbal alto y que en algunos casos dicen varios percusionistas que este sonido es el canto del timbal ya que es el más característico sobre todo en los abanicos y llamados para cambiar de sección, este sonido se ejecuta con la cuarta parte de la baqueta entre el aro y el parche, generando un armónico, por otro lado está el golpe cerrado en el low del timbal realizando un movimiento con la baqueta en el centro del parche haciendo presión para apagar el sonido; esto comúnmente se utiliza en los patrones rítmicos mencionados anteriormente entre golpes abiertos y golpes cerrados llamado baqueteo o fondeo, en algunos casos se hace este movimiento con la mano para darle más peso al timbal. Por otra parte; están los accesorios que complementan los sonidos del timbal, encontramos el campaneó o brillo, ritmo que se genera en los coros, mambos y moñas, acompañado del fondeo en el low del timbal

Marco Metodológico

Tipo De Propuesta

Se plantea una propuesta orientada al diseño de una cartilla con un sistema de onomatopeyas para la interiorización y apropiación de la salsa en la percusión latina organizada por unidades, donde cada una de estas es un instrumento. Adicionalmente, dentro de cada unidad se contemplaron unos módulos con diferentes actividades para la apropiación de cada uno de los instrumentos.

Propuesta Teórica De la Cartilla

Salsa En Congas

En las congas la marcha básica de ritmo de salsa consta de 8 sonidos por compás, pensando en un compás 2/2 o comúnmente conocido en el gremio popular como compás partido.

Figura 24

Marcha básica de la conga escrita con figuras musicales, sonidos y sticking.



En la figura 24 se puede observar cómo Giovanni Hidalgo asigna a cada una de las corcheas en la parte superior el tipo de golpe y/o sonido, y en la parte inferior con que mano se interpreta este sonido. Este es un sistema universal que se maneja en varios métodos de percusión el cual quieren asimilar las notas musicales rítmicas y un sticking¹⁰.

Golpes, Sonidos Y Abreviación Universal. A continuación, se explica y se relaciona cada una de las corcheas con el sonido que se asigna (Tabla 1, 2 y 3). Tanto su utilización universal como adaptación latina al español.

¹⁰ Forma de denominar las digitaciones con el cual se ejecuta cada instrumento, usualmente se utiliza con las letras R (derecha) y L (izquierda).

Tabla 1

Nombre de los sonidos en español e inglés

	P	T	S	T	P	T	O	O
Inglés	Palm	Tips of the fingers	Slap	Tips of the fingers	Palm	Tips of the fingers	Open	Open
								
	P	D	Q	D	P	D	A	A
Español	Palma	Dedos de mano	Quemado	Dedos de mano	Palma	Dedo	Abierto	Abierto

Tabla 2

Disposición y stickin de las manos en la conga sobre marcha de salsa

	L	L	R	L	L	L	R	R
Inglés	Left	Left	Right	Left	Left	Left	Right	Right
								
	I	I	D	I	I	I	D	D
Español	Izquierda	Izquierda	Derecha	Derecha	Izquierda	Izquierda	Derecha	Derecha

Los sonidos.

Tabla 3

Apropiación inicial de onomatopeya

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
I	Palma		Ti
I	Dedo		Ki
D	Quemado		Pá
D	Abierto		Pan
D	Abierto tumbadora		Tun

Propuesta Marcha De Salsa En Conga. Este ritmo usualmente se utiliza acompañado de la cáscara del timbal y la marcha del bongo y por lo general cuando las canciones se encuentran en su estrofa (Tabla 4).

Tabla 4

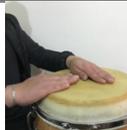
Marcha básica de la conga propuesta

I	I	D	I	I	I	D	D
Ti	Ki	Pá	Ki	Ti	Ki	Pan	Pan
							

Propuesta Marcha Salsa Cuando Pasa A Tumbadora. Esta variación se utiliza cuando hay un cambio de sección en las canciones usualmente va acompañado con la campana de brillo del timbal y la campana de mano que interpreta el bongosero en su rol (Tabla 5). Algo importante de esta variación es que se interpreta en la parte de la pregunta de la clave, en la parte de la respuesta usualmente se utiliza la marcha básica en la conga (Tabla 6 y 7).

Tabla 5

Variación marcha de la salsa

	I	I	D	D	D	I	D	D
	Ti	Ki	Pá			Ki	Pan	Pan
ongá				Tun	Tun			
Tun								
Con								
Tun								

Salsa En Bongo Y Campana De Mano

El rol del percusionista que ejecuta el bongó es muy importante dentro de la agrupación musical ya que también debe cumplir la función de interpretar la campana de mano cuando el clímax de la canción lo requiera, su marcha básica al igual que la conga también consta de una serie de 8 corcheas por compas, pero con la diferencia que el sticking de las manos es alternado (Figura 25).

Figura 25*Marcha básica del ritmo de salsa en el bongo*

Nota. Tomada de *método Conga Virtuoso*, por G. Hidalgo, 1995.

En esta imagen se puede observar cómo Giovanni hidalgo nos propone una notación, y como asigna un sonido y una disposición de las manos a cada uno de los sonidos que conforman la marcha básica del bongo.

Golpes, Sonidos Y Abreviación Universal. En las tablas 8, 9 y 10, se explica y relaciona cada una de las corcheas con el sonido que se asigna. Tanto su utilización universal como adaptación latina al español.

Tabla 8

Nombre de los sonidos del bongo en inglés y español

	T	T	T	TH	T	T	O	TH
Ingl	Tips of the fingers	Tips of the fingers	Tips of the fingers	Side oh thumb	Tips of the fingers	Tips of the fingers	Open tone on low drum.	Side oh thumb
								
Esp	Yemas de los dedos	Yemas de los dedos	Yemas de los dedos	Costado del pulgar	Yemas de los dedos	Yemas de los dedos	Tono abierto en tambor bajo	Costado del pulgar

Tabla 9

Disposición y stickin de las manos en el bongo sobre marcha de salsa

	R	L	R	L	R	L	R	L
Ingl	Right	Left	Right	Left	Right	Left	Right	Left
								
Esp	D	I	D	I	D	I	D	I
	Derecha	Izquierda	Derecha	Izquierda	Derecha	Izquierda	Derecha	Izquierda

Tabla 10

Apropiación inicial de onomatopeya

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
D	Yemas		Ta
D	Fondeo		Tun
I	Palma		Ti
I	Dedos		Ti

Propuesta Marcha De Salsa En Bongo. Este ritmo usualmente se utiliza acompañado de la cáscara del timbal y la marcha básica de las congas, generalmente utilizado cuando las canciones se encuentran en su estrofa (Tabla 11).

Tabla 11

Marcha del bongó

	D	I	D	I	D	I	D	I
Alto	Tá	Ti	Ta	Ti	Tá	Ti		Ti
Bajo							Tun	
Alto								
Bajo								

Sala En Campana De Mano

En bongosero dentro de su roll cumple la función de interpretar la campana de mano, esta usualmente de utiliza cuando el clímax de la canción o requiere, por lo general en la entrada a coros, pregones, mambos (Figura 26).

Figura 26

Ritmo de campana de mano en clave 2-3

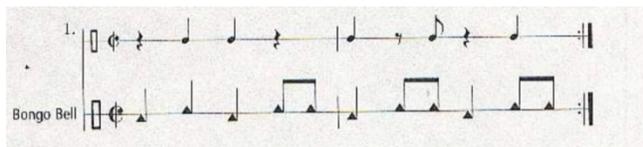


Tabla 13

Disposición y stickin de las manos en la campana de mano sobre marcha de salsa

	R	R	R	R	R	R	R	R
Inglés	Right	Right	Right	Right	Right	Right	Right	Right
								
	Derecha	Derecha	Derecha	Derecha	Derecha	Derecha	Derecha	Derecha
Español								

Tabla 14

Apropiación inicial de onomatopeya

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
D	Boca de campana		Kon
D	Cuerpo de Campana		Ki

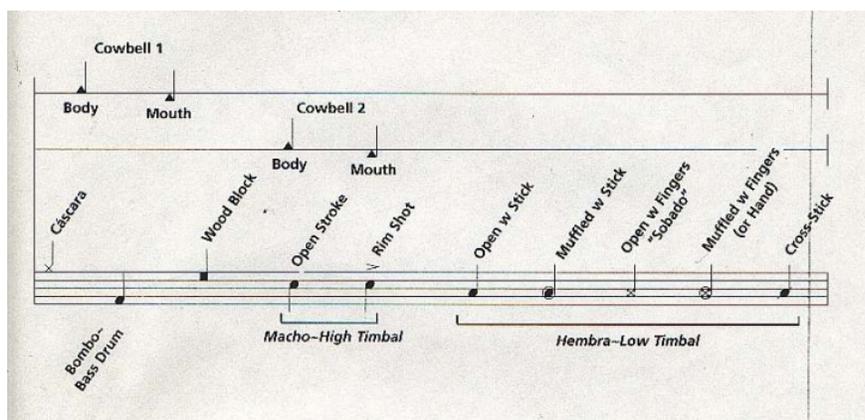
Propuesta Marcha De Salsa En Campana De Mano. Este ritmo usualmente se utiliza acompañado del brillo del timbal y cuando las congas hacen su variación a la tumbadora,

Salsa En Timbal

En el timbal el patrón rítmico de salsa está dividido en 2 partes: el primero es un patrón que se hace en la cascara del instrumento (parte lateral del tambor metálica) con base en la clave y generalmente se ejecuta en el cuerpo de la canción, estrofa y algún solo de piano o bajo, generalmente está dividida en 2 partes, cascara fondeo (mano derecha en la cascara de la paila aguda y fondeo con la mano o baqueta izquierda en el parche de la paila grave) y cascara en la mano derecha, un patrón rítmico en la cascara izquierda respondiendo al cascareo principal, la segunda parte es el campaneo o brillo, patrón rítmico hecho a base de la clave que generalmente se hace con fondeo en la mano izquierda, sirve para acompañar el puente, coro, mambo, moña, soneos, entre otros (Figura 27). Los patrones rítmicos mencionados anteriormente están ubicados en 2 compases en métrica 2/2 o compas partido, generalmente va acompañado de apoyos, variaciones, abanicos, fills que hacen del timbal el líder de la base rítmica.

Figura 27

Disposición de los sonidos del timbal en el pentagrama



Nota. Tomado de *Changuito: A masters approach to timbales* (p. 23), por J. L. Quintana, 2017.

En esta imagen podemos observar cómo José Luis Quintana ubica cada sonido del timbal en el pentagrama. En la figura 28 se ve las 2 claves que existen en la salsa dependiendo el estilo y país.

Figura 28

Clave de son y rumba



Golpes, sonidos y abreviación universal. A continuación, en las tablas 17, 18 y 19, se explicará y relacionará cada una de las corcheas con el sonido que se asigna.

Tabla 17

Golpes y sonidos timbal

	OS	OF	C	OST	RS	CW1	CW22	WB	CY
Inglés	Open w stick	Open w fingers	Cáscara	Open stroke	Rimshot	Cowbell 1	Cowbell 2	Wood block	Cymbal
	Abierto paila hembra	Cerrado paila hembra	Cáscara	Abierto paila macho	Rimshot paila macho	Campana- brillo	Cha- cha, pachanguero	Jamblock	Platillo crash

Tabla 18

Disposición y stickin de las manos para utilizar durante cada patrón rítmico

	R	L
Inglés	Right	Left
	D	I
Español	Derecha	Izquierda

Tabla 19

Onomatopeyas en cada uno de los accesorios del timbal

<i>Accesorio</i>	<i>Onomatopeya Utilizada</i>	<i>Foto</i>
Abierto paila hembra	Tun	
Cerrado paila hembra	To	
Cáscara	Cha (Derecha). Chi (Izquierda)	
Abierto paila macho	Ta	
Rimshot paila macho	Ca	
Campana- brillo	Ti	
Cha- cha, pachanguero	Co	
Jamblock	Pa	
Platillo crash	Pish	

Cabe resaltar que depende del ritmo escrito en el ejercicio, cuando haya figura musical de negra se le agregara una N para la interiorización del ritmo y en los silencios se duplicara la vocal con la que termine la onomatopeya ejemplo: Cascara Cha (corchea) Chan (negra) Cha – a (corchea y silencio de corchea). Por otra parte, cuando hay algún acento en el cascereo o campaneo se le coloca a la onomatopeya una tilde.

Tabla 20

Apropiación inicial de onomatopeya

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
D	Cáscara		Cha
I	Cáscara		Chi
D	Abierto paila macho		Ta
D	Rimshot paila macho		Ca

I	Abierto paila hembra - baqueta		Tun
I	Abierto paila hembra - mano		Tun
I	Cerrado paila hembra Dedos- baqueta		To
I	Cerrado paila hembra Dedos		To
D	Campana brillo		Tin
N/A	Jamblock		Pa

Principales ritmos a trabajar en el timbal en la salsa. *La cascara.* Esta es utilizada en el cuerpo, estrofa y algunos solos de piano y bajo dentro de las canciones, en las imágenes se observa el patrón rítmico de la cascara con su respectiva clave (Figura 29, 30 y 31).

Figura 29

Cascara en disposición 3-2

Musical notation for Figure 29. The top staff is labeled 'Clave' and the bottom staff is labeled 'Cásara'. Both are in common time (C). The Clave part consists of two measures: the first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4; the second measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The Cásara part consists of two measures: the first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4; the second measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. There are 'x' marks above the Cásara staff in the first measure of each measure, indicating a specific rhythmic pattern.

Figura 30

Cásara en disposición 2-3

Musical notation for Figure 30. The top staff is labeled 'Clave' and the bottom staff is labeled 'Cásara'. Both are in common time (C). The Clave part consists of two measures: the first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4; the second measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The Cásara part consists of two measures: the first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4; the second measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. There are 'x' marks above the Cásara staff in the first measure of each measure, indicating a specific rhythmic pattern.

Figura 31

Cásara en disposición 3-2 con sus respectivas onomatopeyas

Musical notation for Figure 31. The top staff is labeled 'Clave' and the bottom staff is labeled 'Cásara'. Both are in common time (C). The Clave part consists of two measures: the first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4; the second measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. The Cásara part consists of two measures: the first measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4; the second measure has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. There are 'x' marks above the Cásara staff in the first measure of each measure, indicating a specific rhythmic pattern.

chan cha cha a cha a cha chan chan cha cha a cha

Figura 32

Cáscara en disposición 2- 3 con sus respectivas onomatopeyas

The musical notation for Figure 32 consists of two staves. The top staff is labeled 'Clave' and the bottom staff is labeled 'Cáscara'. Both are in 2/4 time. The Clave part has a melody of quarter notes: 2, 4, 4, 2, 4, 4, 4, 2. The Cáscara part has a rhythmic pattern of eighth notes: x, x, x, x, x, x, x, x, with accents on the 3rd, 5th, and 7th notes. Below the staves are the onomatopoeic syllables: chan chan cha cha a cha chan cha cha a cha a cha.

Comúnmente los timbaleros dependen el estilo, asignan algunos acentos sobre el patrón rítmico de la cascara, para darle una mayor interpretación al instrumento (Figura 32, 33 34 y 35).

Figura 33

Cáscara en disposición 3- 2 con acentos y sus respectivas onomatopeyas

The musical notation for Figure 33 consists of two staves. The top staff is labeled 'Clave' and the bottom staff is labeled 'Cáscara'. Both are in 2/4 time. The Clave part has a melody of quarter notes: 2, 4, 4, 2, 4, 4, 4, 2. The Cáscara part has a rhythmic pattern of eighth notes: x, x, x, x, x, x, x, x, with accents on the 1st, 2nd, 4th, 6th, and 8th notes. Below the staves are the onomatopoeic syllables: CHÁN chaCHÁ a CHÁ a cha CHÁN CHÁN cha CHÁ a cha.

Figura 34

Cáscara en disposición 2- 3 con acentos y sus respectivas onomatopeyas

The musical notation for Figure 34 consists of two staves. The top staff is labeled 'Clave' and the bottom staff is labeled 'Cáscara'. Both are in 2/4 time. The Clave part has a melody of quarter notes: 2, 4, 4, 2, 4, 4, 4, 2. The Cáscara part has a rhythmic pattern of eighth notes: x, x, x, x, x, x, x, x, with accents on the 1st, 2nd, 4th, 6th, and 8th notes. Below the staves are the onomatopoeic syllables: CHÁN CHÁN cha CHÁ a cha CHÁN chaCHÁ a CHÁ a cha.

Figura 35

Cascara con fondeo

The musical notation for 'Cascara con fondeo' is presented in three staves. The top staff, labeled 'Clave', is in 3/4 time and contains a rhythmic pattern: a quarter note, a quarter note with a slur over it, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The middle staff, labeled 'Cáscara', shows a pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating closed and open strokes. The bottom staff, labeled 'Fondeo', shows a pattern of quarter notes and eighth notes, mirroring the Clave staff's rhythm.

Esta es una forma de interpretación la cual consiste en acompañar el patrón rítmico de la cascara de la mano derecha con unos sonidos realizados con la mano izquierda, estos se alternan en un golpe cerrado y uno abierto (Figura 36, 37, 38 y 39). Estos sonidos van muy ligados al ritmo de la marcha de la salsa en la conga (Figura 40, 41, 42, y 43).

Figura 36

Fondeo en disposición de clave 3- 2

The musical notation for 'Fondeo en disposición de clave 3-2' is presented in two staves. The top staff, labeled 'Clave', is in 3/4 time and contains a rhythmic pattern: a quarter note, a quarter note with a slur over it, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The bottom staff, labeled 'Fondeo', shows a pattern of quarter notes and eighth notes, mirroring the Clave staff's rhythm.

Figura 37

Fondeo en disposición 2- 3

Musical notation for *Fondeo en disposición 2- 3*. The notation consists of two staves: Clave (top) and Fondeo (bottom). Both staves are in common time (C). The Clave staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The Fondeo staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Figura 38

Fondeo en disposición 3- 2 con sus respectivas onomatopeyas

Musical notation for *Fondeo en disposición 3- 2 con sus respectivas onomatopeyas*. The notation consists of two staves: Clave (top) and Fondeo (bottom). Both staves are in common time (C). The Clave staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note. The Fondeo staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Below the Fondeo staff, the onomatopoeic labels "to" and "tun" are placed under the notes: "to" under the first quarter note, "tun" under the second quarter note, "to" under the fifth quarter note, and "tun" under the sixth quarter note.

Figura 39

Fondeo en disposición 2- 3 con sus respectivas onomatopeyas

Musical notation for *Fondeo en disposición 2- 3 con sus respectivas onomatopeyas*. The notation consists of two staves: Clave (top) and Fondeo (bottom). Both staves are in common time (C). The Clave staff shows a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The Fondeo staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Below the Fondeo staff, the onomatopoeic labels "to" and "tun" are placed under the notes: "to" under the first quarter note, "tun" under the second quarter note, "to" under the fifth quarter note, and "tun" under the sixth quarter note.

Figura 40

Cáscara y fondeo en disposición 3- 2

Musical notation for Figure 40. It consists of three staves: Clave (top), Cáscara (middle), and Fondeo (bottom). All staves are in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The Clave staff shows a 3-2 clave signature and a melodic line with notes on the first and second lines of the staff. The Cáscara staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the staff and stems with flags below. The Fondeo staff shows a rhythmic pattern with stems and flags below the staff.

Figura 41

Cáscara y fondeo en disposición de clave 2- 3

Musical notation for Figure 41. It consists of three staves: Clave (top), Cáscara (middle), and Fondeo (bottom). All staves are in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The Clave staff shows a 2-3 clave signature and a melodic line with notes on the first and second lines of the staff. The Cáscara staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the staff and stems with flags below. The Fondeo staff shows a rhythmic pattern with stems and flags below the staff.

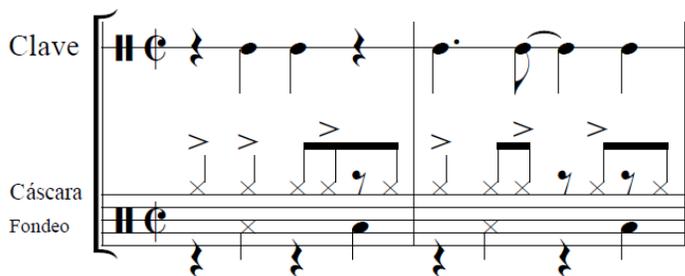
Figura 42

Cáscara con acento y fondeo en disposición de clave 3-2

Musical notation for Figure 42. It consists of three staves: Clave (top), Cáscara (middle), and Fondeo (bottom). All staves are in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The Clave staff shows a 3-2 clave signature and a melodic line with notes on the first and second lines of the staff. The Cáscara staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the staff, stems with flags below, and accents (>) above the notes. The Fondeo staff shows a rhythmic pattern with stems and flags below the staff.

Figura 43

Cascara con acento y fondeo en disposición de clave 3-2



Para continuar, se encuentra el cascereo con ambas manos en la paila derecha e izquierda, la cual es la otra forma de interpretación de este patrón rítmico en el timbal (Figura 44 y 45). Dependiendo del estilo al ejecutar la canción puede ser interpretada de uno u otra manera o alternadas (Figura 46 y 47).

Figura 44

Doble cáscara con sus respectivas digitaciones en disposición 3- 2

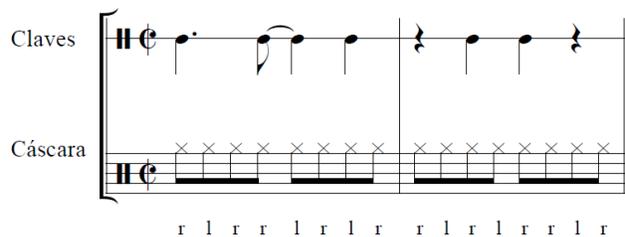


Figura 45

Doble cáscara con sus respectivas digitaciones en disposición 2-3

Musical notation for Figure 45. The top staff is labeled 'Claves' and the bottom staff is labeled 'Cáscara'. Both are in common time (C). The Claves part consists of two measures: the first has a quarter rest followed by quarter notes on the second and third lines; the second has a quarter note on the second line, a quarter note on the second line with a slur over it, and a quarter note on the third line. The Cáscara part consists of two measures of eighth notes, each marked with an 'x' above the note. Below the staves, the fingerings are indicated as: r l r l r r l r r l r r l r l r.

Figura 46

Doble cáscara con sus respectivas onomatopeyas en disposición 3-2

Musical notation for Figure 46. The top staff is labeled 'Claves' and the bottom staff is labeled 'Cáscara'. Both are in common time (C). The Claves part consists of two measures: the first has a quarter note on the second line; the second has a quarter note on the second line with a slur over it, and a quarter note on the third line. The Cáscara part consists of two measures of eighth notes, each marked with an 'x' above the note. Below the staves, the onomatopoeic syllables are indicated as: cha chi cha cha chi cha chi cha. Below this, there is a second set of staves. The top staff is labeled 'lv.' and the bottom staff is labeled 'ásc.'. Both are in common time (C). The 'lv.' part consists of two measures: the first has a quarter note on the second line; the second has a quarter note on the second line with a slur over it, and a quarter note on the third line. The 'ásc.' part consists of two measures of eighth notes, each marked with an 'x' above the note. Below the staves, the onomatopoeic syllables are indicated as: cha chi cha chi cha cha chi cha.

Figura 47

Doble cáscara con sus respectivas onomatopeyas en disposición 2- 3

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Claves' and the bottom staff is labeled 'Cáscara'. Both are in a 2/3 time signature. The Claves staff has a treble clef and a common time signature. The Cáscara staff has a bass clef and a common time signature. The Claves part consists of a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The Cáscara part consists of a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Below the Claves staff, the onomatopoeias 'cha chi cha chi cha cha chi cha' are written. Below the Cáscara staff, the onomatopoeias 'cha chi cha cha chi cha chi cha' are written. A '2' is written above the Claves staff, and a '3' is written above the Cáscara staff.

Acentos utilizados comúnmente en la mayoría de los estilos de la salsa. Para obtener una mayor interpretación en el instrumento, en muchos estilos de la salsa los músicos integraron una manera de tocar dando mayor intensidad en cuanto a volumen en ciertos golpes de la cáscara de la mano derecha; dándole una mayor musicalidad, a continuación, se encontrará uno de los más utilizados (Figura 48, 49, 50 y 51).

Figura 48

Doble cascara en disposición 3-2 con acentos

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Claves' and the bottom staff is labeled 'Cáscara'. Both are in a 3/2 time signature. The Claves staff has a treble clef and a common time signature. The Cáscara staff has a bass clef and a common time signature. The Claves part consists of a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. The Cáscara part consists of a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, a dotted quarter note, a quarter note, and a dotted quarter note. Below the Claves staff, the onomatopoeias 'R l r R l R l r R l R l r R l r' are written. Below the Cáscara staff, the onomatopoeias 'R l r R l R l r R l R l r R l r' are written. A '3' is written above the Claves staff, and a '2' is written above the Cáscara staff.

Figura 49

Doble cascara en disposición 2-3 con acentos

Claves

Cáscara

R 1 R 1 r R 1 r R 1 r R 1 R 1 r

Detailed description: This musical notation shows two staves. The top staff, labeled 'Claves', is in 2/4 time and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The bottom staff, labeled 'Cáscara', is in 2/4 time and contains a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. Below the staves is a line of rhythmic notation: 'R 1 R 1 r R 1 r R 1 r R 1 R 1 r'.

Figura 50

Doble cascara en disposición 2-3 con onomatopeyas y acentos

Claves

Cáscara

CHÁ chi CHÁ chi cha CHÁ chi cha
R 1 R 1 r R 1 r

lv.

âsc.

CHÁ chi cha CHÁ chi CHÁ chi cha
R 1 r R 1 R 1 r

Detailed description: This musical notation shows three staves. The top staff, labeled 'Claves', is in 2/4 time and contains a sequence of notes: a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter note. The middle staff, labeled 'Cáscara', is in 2/4 time and contains a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. Below the staves is a line of rhythmic notation: 'R 1 R 1 r R 1 r'. The bottom staff, labeled 'lv.', is in 2/4 time and contains a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. The staff below it, labeled 'âsc.', is in 2/4 time and contains a sequence of notes: a quarter note, and a quarter note. Below the staves is a line of rhythmic notation: 'R 1 r R 1 R 1 r'. Onomatopoeic text is placed below the notes: 'CHÁ chi CHÁ chi cha CHÁ chi cha' under the Claves staff, and 'CHÁ chi cha CHÁ chi CHÁ chi cha' under the lv. and âsc. staves.

Figura 51

Doble cascara en disposición 3-2 con onomatopeyas y acentos

The musical notation for Figure 51 consists of three staves: Claves, Cáscara, and Iv. (Iv.).

- Claves:** The top staff shows a rhythmic pattern in 3/2 time. It starts with a half note, followed by a quarter note, then a quarter note with a slur over it, and finally a quarter note.
- Cáscara:** The middle staff shows a rhythmic pattern with accents (>) over the notes. The notes are: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.
- Iv.:** The bottom staff shows a rhythmic pattern in 3/2 time. It starts with a half note, followed by a quarter note, then a quarter note with a slur over it, and finally a quarter note.

Below the Claves staff, the syllables and accents are: CHÁ (accent), chi, cha, CHÁ (accent), chi, CHÁ (accent), chi, cha. Below the Cáscara staff, the syllables and accents are: R, l, r, R, l, R, l, r. Below the Iv. staff, the syllables and accents are: CHÁ (accent), chi, CHÁ (accent), chi, cha, CHÁ (accent), chi, cha.

Campana de brillo. Este patrón rítmico es usualmente utilizado en los puentes, coros, mambos de las canciones, generalmente es acompañado con el ritmo de la campana de mano y la marcha variación de la conga. Desde la figura 52 a la 59 se expondrá el campaneo o brillo con su respectiva clave de rumba y son.

Figura 52

Campana en disposición 3-2

The musical notation for Figure 52 consists of two staves: Claves and Cow 1.

- Claves:** The top staff shows a rhythmic pattern in 3/2 time. It starts with a half note, followed by a quarter note, then a quarter note with a slur over it, and finally a quarter note.
- Cow 1:** The bottom staff shows a rhythmic pattern with accents (>) over the notes. The notes are: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter.

Figura 53

Campana en disposición 2-3

Musical notation for Figure 53. The top staff is labeled 'Claves' and the bottom staff is labeled 'Cow 1'. Both are in common time (C). The Claves part consists of two measures: the first measure has a quarter rest followed by two quarter notes, and the second measure has a dotted quarter note followed by two quarter notes. The Cow 1 part consists of two measures: the first measure has a quarter rest followed by four eighth notes, and the second measure has a quarter rest followed by four eighth notes.

Figura 54

Campana en disposición 3-2 con sus respectivas onomatopeyas

Musical notation for Figure 54. The top staff is labeled 'Claves' and the bottom staff is labeled 'Cow 1'. Both are in common time (C). The Claves part consists of two measures: the first measure has a dotted quarter note followed by two quarter notes, and the second measure has a quarter rest followed by two quarter notes. The Cow 1 part consists of two measures: the first measure has a quarter rest followed by four eighth notes, and the second measure has a quarter rest followed by four eighth notes. Below the notation is the onomatopoeic text: 'ti ti ti tin ti ti tin tin ti ti ti ti'.

Figura 55

Campana en disposición 2-3 con sus respectivas onomatopeyas

Musical notation for Figure 55. The top staff is labeled 'Claves' and the bottom staff is labeled 'Cow 1'. Both are in common time (C). The Claves part consists of two measures: the first measure has a quarter rest followed by two quarter notes, and the second measure has a dotted quarter note followed by two quarter notes. The Cow 1 part consists of two measures: the first measure has a quarter rest followed by four eighth notes, and the second measure has a quarter rest followed by four eighth notes. Below the notation is the onomatopoeic text: 'tin tin ti ti ti ti i ti ti tin ti ti'.

Figura 56

Campana en disposición 3- 2 y 2- 3 con sus respectivos acentos y onomatopeyas

Claves

Cow 1

ti ti TÍ tin ti TÍ tin TÍN ti ti ti TÍ

Claves

Cow 1

tin TÍN ti ti ti TÍ i ti ti TÍ tin ti TÍ

Figura 57

Campana y fondeo en disposición 3- 2

Claves

Cow 1

Fondeo

Figura 58

Campana y fondeo en disposición 2- 3

Musical notation for Figure 58. It consists of two systems. The top system is for Claves, with a treble clef and a common time signature (C). The first measure contains a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The second measure contains a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bottom system is for Cow 1 (Fondeo), with a treble clef and a common time signature (C). The first measure contains a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The second measure contains a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The notation includes various rhythmic symbols such as stems, beams, and rests.

Figura 59

Campana y fondeo con acentos en disposición 3- 2 y 2- 3

Musical notation for Figure 59. It consists of two systems. The top system is for Claves, with a treble clef and a common time signature (C). The first measure contains a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The second measure contains a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The bottom system is for Cow 1 (Fondeo), with a treble clef and a common time signature (C). The first measure contains a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest. The second measure contains a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The notation includes various rhythmic symbols such as stems, beams, rests, and accents (>).

Doble cascara. En seguida las siguientes tablas permitirán explicar y detallar la disposición (21 a la 329).

Tabla 21

Compas 1 en disposición 3-2

R	L	R	R	L	R	L	R
cha	chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha
							
							

Tabla 22

Compas 2 en disposición 3-2

R	L	R	L	R	R	L	R
Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha
							
							

Tabla 23

Dos partes de cascaneo en disposición de clave 3-2

R	L	R	R	L	R	L	R	R	L	R	L	R	R	L	R
Cha	chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha
															

Tabla 24

Dos partes de cascaneo en disposición de clave 3-2

R	L	R	L	R	R	L	R	R	L	R	R	L	R	L	R
Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha	cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha
															

Tabla 25

Una sola cáscara disposición de clave 3- 2

R	R	R		R		R
Chan	Cha	Cha	a	Cha	a	Cha
						
						
						

R	R	R	R		R
Chan	Chan	Cha	Cha	a	Cha
					
					
					

Tabla 26

Una sola cáscara disposición de clave 2-3

R	R	R	R		R	
Chan	Chan	Cha	Cha	a	Cha	
						
						
						
R	R	R	R		R	
Chan	Cha	Cha	a	Cha	a	Cha
						
						
						

Tabla 27

Acentos en una sola cáscara disposición 3- 2 con acentos

R	R	R	R	R	R
CHÁN	Cha	CHÁ	a	CHÁ	A
					
					
					
R	R	R	R	A	R
CHÁN	CHÁN	Cha	CHÁ		Cha
					
					
					

R	R	R	R		R
CHÁN	CHÁN	Cha	CHÁ		Cha

Tabla 28

Acentos en una sola cáscara disposición 2- 3 con acentos

R	R	R	R			R
CHÁN	Cha	CHÁ	a	CHÁ	a	Cha

Tabla 29

Campana de brillo en disposición de clave 3- 2

R	R	R	R	R	R
Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti
R	R	R	R	R	R
Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti

Tabla 30

Campana de brillo en disposición de clave 2-3

R	R	R	R	R	R
Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti
					
					
					

R	R	R	R	R	R
Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti
					
					
					

Tabla 31

Campana de brillo en disposición de clave 3-2 con acentos

	R		R		R		R		R		R
	Ti		Ti		tí		TÍN		Ti		TÍ
	R	R		R	R	R			R		
	Tin	TÍN		Ti	Ti	Ti			TÍ		

Tabla 32

Campana de brillo en disposición de clave 2-3 con acentos

R	R	R	R	R	R
Tin	TÍN	Ti	Ti	Ti	TÍ
R	R	R	R	R	R
Ti	Ti	tí	TÍN	Ti	TÍ

Destinatarios

La población a quienes estuvo dirigida la presente propuesta fue niños de 8 a 12 años de las escuelas de formación de la sabana centro de Bogotá pertenecientes a las escuelas de formación musical de la Sabana.

Fase De Creación***Estructura De la Cartilla***

A partir de la reconstrucción teórica y las propuestas de marcha de salsa, se construye una cartilla de percusión latina que busca la interiorización de la base rítmica de la salsa a partir de Onomatopeyas, esta cartilla se constituye de 4 unidades determinadas por los instrumentos a practicar que son la conga, el timbal el bongo y la campana, donde cada una de estas contempla una introducción y un aproximado de 4 módulos de trabajo con ejercicios de interiorización, en la siguiente tabla (33) se observa detalladamente la organización de la cartilla propuesta.

Tabla 33

Estructura de la cartilla de percusión latina para la interiorización de la base rítmica de la salsa a partir de onomatopeyas (Apéndice A)

CARTILLA DE PERCUSIÓN LATINA PARA LA INTERIORIZACIÓN DE LA BASE RÍTMICA DE LA SALSA A PARTIR DE ONOMATOPEYAS	
Biografía	
Introducción general	
Unidad 1	
La Conga	Introducción.
	Modulo 1. Los sonidos.
	Modulo 2. Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.
	Modulo 3. Marcha básica de salsa, ejercicios.
	Modulo 4. Variación para tumbadora, ejercicios con la clave.
Unidad 2	
Timbal	Introducción.
	Modulo 1. Sonidos.
	Modulo 2. Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.
	Modulo 3. Patrón rítmico cascara, ejercicios progresivos.
	Modulo 4. Campaneo. Ejercicios progresivos.
Unidad 3	
Bongo y campana	Introducción.
	Modulo 1. Los sonidos.
	Modulo 2. Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.
	Modulo 3. Marcha básica de salsa, ejercicios.
	Modulo 4. Variación.
	Modulo 5. Campana, ejercicios progresivos.

Aplicación de la Cartilla

Para la aplicación de la cartilla, se realizó un taller con diferentes estudiantes de la casa de la cultura de Sopo, dividiendo así el proceso en 4 clases de 1 hora cada una; cada estudiante se

le asignó un instrumento de los mencionados en el trabajo anteriormente para dichas actividades, las clases se realizaron de la siguiente manera:

Conga

Clase 1

- Introducción al instrumento, sus componentes y funcionamiento dentro de una agrupación.
- Explicación de la cartilla, sonidos de cada instrumento y posición.
- Presentación de los ejercicios básicos, asimilación por parte del estudiante desde el ámbito cantado. (modulo 1)
- Ejecución de los ejercicios básicos de cada sonido en el instrumento a tempo 80- 90 BPM (**modulo 2**)

Clase 2

- Ejercicios básicos vistos anteriormente, complementando con la segunda parte de ejercicios de la cartilla (modulo 2)
- Presentación de los patrones rítmicos a trabajar con sus respectivas onomatopeyas (modulo 3)
- Ejercicio número 1 del patrón rítmico de la salsa cantado por el estudiante en cada instrumento (ver modulo 1 de la cartilla)
- Patrón rítmico cantado y tocado a tempo lento. (modulo 3)

Clase 3

- Ejecución del patrón rítmico en el instrumento a tempo lento
- Ejecución del patrón rítmico en el instrumento a tempo medio

Clase 4

- Ejecución del patrón rítmico con sus respectivas variaciones desde el ámbito cantado
- Ejecución del patrón rítmico con sus variaciones cantando y tocando
- Ejecución del patrón rítmico con sus variaciones en el instrumento

Clase 5

- Ejercicios de 8 compases alternando base y variaciones.

Timbal**Clase 1**

- Introducción al instrumento, sus componentes y funcionamiento dentro de una agrupación.
- Explicación de la cartilla, sonidos de cada instrumento y posición.
- Presentación de los ejercicios básicos, asimilación por parte del estudiante desde el ámbito cantado. (modulo 1)
- Ejecución de los ejercicios básicos de cada sonido en el instrumento a tempo 80- 90 BPM (**modulo 2**)

Clase 2

- Ejercicios básicos vistos anteriormente, complementando con la segunda parte de ejercicios del cartilla (modulo 2)
- Presentación de los patrones rítmicos a trabajar con sus respectivas onomatopeyas (modulo 3)
- Patrón rítmico de la doble cascara cantado
- Ejecutar el patrón rítmico de la cascara cantado y tocado a tempo lento. (modulo 3)

Clase 3

- Ejecutar el patrón rítmico de la cascara doble sin cantar a tempo lento y medio
- Patrón rítmico de la campana de brillo cantada
- Ejecución del patrón rítmico de campana de brillo cantado y tocado a tempo lento
- Ejecución de campana de brillo sin cantar
- 8 compases de doble cascara y 8 compases de campana (modulo 5)

Clase 4

- Fondeo cantado
- Fondeo cantado y tocado
- Fondeo tocado
- Variaciones en la doble cascara (acentos)

- Cascara sencilla

Clase 5

- Cascara y fondeo
- Campana y fondeo
- Combinación de los patrones rítmicos con sus respectivas variaciones.

El seguimiento de los resultados de clase a clase se hizo a manera de bitácora, en donde se consignó el nombre, tiempo, numero de la clase, y además se detalló el avance respectivo a la clase anterior y lo trabajado en la presente clase. El avance se valoró en cuanto a ritmo, onomatopeya por separado, onomatopeya y ejecución e interpretación sin onomatopeya.

Análisis y Resultados

Con base a la implementación de la cartilla diseñada, se evidenció procesos de aprendizaje básicos que benefician a la interiorización y apropiación de ritmos de la salsa en la percusión latina dirigida a niños y profesores como una herramienta de enseñanza por medio de onomatopeyas; el cual se basó en diferentes ejercicios progresivos, donde se incluyeron el canto junto con la ejecución del instrumento.

Inicialmente, se pudo denotar que los alumnos al llegar a la clase logran un alto nivel de memorización de cada una de las onomatopeyas referidas para el instrumento que está ejecutando. Así mismo, el canto fue una estrategia importante para la recordación de los ejercicios al inicio de cada clase evidenciando la efectividad del sonido de las onomatopeyas en comparación con el sonido del instrumento, permitiendo que los estudiantes ejecutaran de manera más rápida los patrones rítmicos propuestos.

Ahora bien, se realizaron las clases con los estudiantes de igual forma en las tres percusiones, no obstante, se identificaron ciertas falencias rítmicas en la ejecución de los ritmos y ejercicios propuestos para el timbal, posiblemente a causa de la complejidad de la interpretación del instrumento, llevando consigo un menor desempeño en la ejecución del mismo. En esta misma dinámica, se decidió realizar la prueba de los ejercicios del timbal a alumnos en edades entre 15 a 18 años, evidenciando una mayor apropiación del ritmo por parte de esta población, lo cual puede insinuar que este aprendizaje se beneficia por procesos cognitivos específicos de esta edad como una mayor concentración al momento de ejecutar el ritmo. Como otro resultado significativo se debe mencionar que los alumnos lograron apropiarse la marcha básica de la conga en la primera clase de 1 hora a un tempo lento.

Por último y con respecto a la comparación de las figuras musicales con la onomatopeya se logró de una manera fácil e interactiva que los alumnos interpretaran los ritmos y así mismo entrar en una zona de confianza para ejecutar el ritmo propuesto y entender de una manera u otra algunas figuras musicales.

Conclusiones

A través de la ejecución de la cartilla creado y las diferentes afirmaciones teóricas, la presente monografía puede concluir que el uso de las onomatopeyas supone un aumento en el interés por la interpretación de instrumentos de percusión por que facilita su interiorización y se adapta a las características de los estudiantes, así mismo, el ejecutar un instrumento de percusión incrementa la posibilidad de espacios para motivar a los estudiantes a conocer el estilo musical de la salsa, sin negar que en algunos casos antes de la realización de la cartilla no tenían afinidad a ese estilo por el entorno en el que se desenvuelven.

Con respecto a las metodologías, las onomatopeyas utilizadas y propuestas en la cartilla fueron adecuadas para la enseñanza puesto que ayudaron a una mayor memorización, asimilación y apropiación, permitiendo que el ritmo se aprendiera de manera más armoniosa. Así mismo, se puede afirmar que el uso de las palabras propuestas para la onomatopeya debe ser de fácil vocalización para que puedan ser cantadas a un tiempo promedio de blanca 80, que es un tiempo cercano a mucha salsa rosa comercialmente popularizadas.

En el caso del acercamiento a los instrumentos se evidencia que los estudiantes asimilan de una manera más fluida el bongó y la conga en comparación al timbal, esto debido a que es un instrumento más complejo en sus patrones rítmicos. Concretamente, se puede mencionar que a los estudiantes entre edades de 8 a 12 años se les dificultó el ritmo propuesto para la campana del

timbal, ya que al tener figuras musicales sincopadas o con muchos silencios, requiere de mayor tiempo para que se pueda ejecutar.

Regresando a los beneficios del canto de onomatopeyas se puede mencionar que facilita el aprendizaje y la ejecución instrumental de la variación en la tumbadora, logrando así un buen resultado al momento de ejecutar el patrón rítmico. Finalmente, al aplicar esta cartilla con diferentes alumnos de las escuelas de formación musical, se puede inferir que la cartilla diseñada puede ser una herramienta de gran uso, no solo en las escuelas de la sabana sino también del país, y deja abierta la posibilidad de crear nuevas cartillas y métodos con este mismo sistema en otros instrumentos y en otros géneros musicales.

Referencias

- Acosta-Cabrera, J. D. (2014). El Beatbox: panorama actual y propuesta de grabación y producción en estudio [Trabajo de grado, Universidad El Bosque]. <https://bit.ly/32q1FJb>
- Arteaga, J. (1990). La salsa. Intermedio Editores.
- Barón-Tapia, A. N., Aparicio-Colmenares, N. R., Vargas-Osorio, L. A., y Durán-Camargo, N. A. (2009). Ensamblés musicales escolares: alternativa pedagógica para el desarrollo musical en el colegio Liceo Patria [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander]. <http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2009/131335.pdf>
- Campos, L. J. (2011). El juego como herramienta pedagógica para potenciar el desarrollo de las habilidades comunicativas [Trabajo de grado, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. <http://hdl.handle.net/10656/702>
- Castellanos, J., & Castellanos, I. (1988). Raíces africanas de los negros de Cuba. Cultura Afrocubana.
- Clark, S. F. (2000). The Yamaha Advantage. Japón: play in time.
- Czerny, C. (2004). 125 ejercicios elementales breves Opus 261. Boileau, Editorial de Música.
- Del Rio-Serrano, G. G., Duarte-Roman, L. J., & Soler-Arias, L. A. (2018). Las onomatopeyas como herramienta para estimular el lenguaje y los procesos de pensamiento en los niños de tres y cuatro años de edad del colegio "nueva generación dumbo" del barrio nueva marsella de Bogotá D.C. [Trabajo de grado, Universidad Santo Tomás]. <http://dx.doi.org/10.15332/tg.pre.2018.00350>

Delecluse, J. (1964). Douze Etude. Paris: Alehonse Letuc.

Dworsky, A. y Sansby B. (2001). Secrets of the Hand: Soloing Strategies for Hand Drummers. Dancing Hands Music.

Firth, V. (1984). Rudiments Vic Firth. Percussive Arts society.

Flórez-Neme, D. F. y Rodríguez-Álvarez, J. A. (2014). Estrategia didáctica a partir de la técnica de batería para enseñar bambuco y pasillo. [Trabajo de grado, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/3187>

Galeano-González, E. L. (2015). Propuesta de sensibilización y formación musical básica fundamentada en instrumentos de percusión, para ser aplicada en niños de silla de ruedas de 6 a 11 años [Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. <http://hdl.handle.net/11349/4463>

Goldenberg, M. (1955). Modern School for snare drum. Combined with a Guidebook for the artist percussionist. Chapell y Co. Inc.

Gordillo-Galán, G. (2018). Estrategias metodológicas en Pro del desarrollo de los proyectos orquestales infantiles y juveniles en las escuelas de música de cuatro casas de la cultura del departamento de Cundinamarca [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69223>

Hernández-Díaz, P. G. (2018). Un modo de exploración vocal a través del estudio del Scat para el desarrollo de la improvisación musical en el estudiante de canto [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. <https://bit.ly/311aBuW>

Hernández, H. (1980). Conversations in clave. Warner Bros.

Herrera-Lage, M. D. (1995). Yo Soy Del Son A La Salsa. [Archivo de Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Th4IqROKs-o>

Hidalgo, G. (1995). Conga virtuoso. Warner Bross.

Iacoboni, M. (2009). Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de como entendemos a los otros. Katz editores.

Leguizamón, M. (abril 2010). La educación musical y la discapacidad. [Presentación en papel].

II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y la V Jornada de Investigación en Disciplina Artística y Proyectuales. Plata, Argentina.

Musiclave (s.f.). Bongo. Qué es, Historia, Marcas más conocidas, características y más.

<https://www.musiclave.com/>

Ortiz-Bernal, N. J. (2018). La formación musical en Cundinamarca. Desde las casas de la cultura hacia la educación superior [Trabajo de grado, Universidad de Cundinamarca].

<https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/1049>

Ospina-Romero, A. F. (2016). Iniciación musical en batería basada en el ritmo de cumbia colombiana aplicado a niños y adolescentes entre 8 y 14 años. [Tesis de pregrado,

Universidad Distrital Francisco José De Caldas]. <http://hdl.handle.net/11349/4502>

Pinzón-Ramírez, O. Y. (2014). Elementos básicos para la iniciación de trompeta. Dirigido a niñas y niños entre los 8 y los 11 años de edad de las bandas de la escuela de música de Vianí Cundinamarca [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional].

<http://hdl.handle.net/20.500.12209/1491>

Quintana, J. L. (2017). A master's approach to timbales. Manhattan music.

- Rodríguez-Melo, M. E. (06 de octubre de 2015). Educación en Colombia: entre el impulso a debilitar y el impulso a ampliar [Presentación en papel]. Foro internacional de Preguntas y realidades de la educación musical en América Latina organizado por el XXII Congreso Nacional ABEM, Natal RN.
- Rodríguez, E. A. (2019). *Introducción Konnakkol y posibles aplicaciones en la música occidental*. (M. G. Rinaldi, Ed.) Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- Rondón, C. M. (2017). El libro de la salsa. Madrid: Colección noema.
- Sánchez, P. (2002). Conga Cookbook: Develop Your Conga Playing by Learning Afro-Cuban Rhythms from the Master. Cherry Lane Music.
- Starr, E. (2005). Manual para tocar la batería: Todo lo que necesitas para tocar como los grandes. Ediciones Robinbook. S. L.
- TresCubano Guitar (12 de diciembre de 2015). Encuentro en el estudio. [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/evIO_3RLAWM?t=1030
- Ujueta-López, S. (2014). Órbita Vocal: Producción de un ensamble emulador de instrumentos.
- Vásquez, L. (09 de febrero de 2014). Diego Galé Percusivo DVD complemento: Percusivo. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SqTV5kifY0I>
- Westreicher, G. (2020). Método. En Economipedia. Recuperado de <https://economipedia.com/definiciones/metodo.html>

Wilcoxon, C. (1945). The all-American drummer: Drummer 150 Rudimental Solos. Ludwig music.

Zuleta, A. (2004). El método Kodaly y su adaptación en Colombia. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 1(1), 66-95.

Zurita-Rovalino, M. E. (2018). El aprendizaje por imitación y la identificación de roles en los niños y niñas de la Unidad Educativa Madre Gertrudis del cantón Cevallos provincia del Tungurahua [Trabajo de investigación, Universidad Técnica de Ambato].

<http://repositorio.uta.edu.ec/jspui/handle/123456789/28650>

Apéndices

Apéndice A. Cartilla

Apéndice B. Bitácora

Apéndice C. Consentimiento de imagen

Apéndice D. Links videos



**CARTILLA DE PERCUSIÓN LATINA
PARA LA INTERIORIZACIÓN DE LA
BASE RÍTMICA DE LA SALSA A PARTIR
DE ONOMATOPEYAS**



“La salsa es y siempre ha sido la música cubana, se le puso una influencia de la música de Nueva York a la música cubana, los arreglos eran más agresivos y el nombre de la salsa vino porque empezamos a viajar por toda Europa y países extraños como Japón y África donde no se hablaba el lenguaje latino (el castellano) y para no confundir la gente con lo que era un guaguancó una guaracha o un son montuno pusimos toda la música tropical en un solo techo y se le llamo SALSA. Los integrantes de la orquesta eran de diferentes nacionalidades y para hacer una salsa se necesitan varios condimentos, entonces ya que la orquesta tenía diferentes condimentos eso ayudo a colocarle el nombre de salsa.”

Johnny Pacheco (fundador de la Fania Al Estar 1995)

Biografía.

Andrés Fabián Torres

Inició su proceso musical en el municipio de Sopó en la factoría de arte y sueños como baterista y percusionista latino, posteriormente hizo parte de los procesos de banda sinfónica del municipio de Sopó . Realizó sus estudios



musicales en la Universidad de Cundinamarca en la cátedra de percusión latina con el maestro Freddy Bocanegra, desde el 2015 es docente de Batería y percusión latina de niños de la escuela recrearte del municipio de Sopó. Allí ha demostrado estrategias didácticas y recursos de pedagogía para que los niños puedan aprender los instrumentos de percusión de una manera fácil y divertida.

David Andrés Loaiza Ibáñez

Inició su proceso pedagógico en las bandas marciales de la ciudad de Tunja, haciendo talleres de percusión y buscando aprender de todos los campos de la percusión, así mismo, inicia sus estudios en la banda sinfónica, buscando aprender todos los conceptos de la música y lograr ser un músico integral, de ahí parte en el año 2016 a profesionalizarse en la universidad de Cundinamarca en la cátedra de Percusión latina con el maestro Freddy Bocanegra, sin dejar de lado la interpretación de la percusión en diferentes agrupaciones tanto de la ciudad de Tunja como de Bogotá, logrando también iniciar a trabajar en el colegio liceo Campestre San Jorge, escuela de formación artística de Tocancipa y escuela de música de Guachetá, buscando así metodologías para incentivar a los niños a ingresar al mundo de la música y aprender de todos los campos y géneros musicales, creando así diferentes metodologías y dinámicas para un buen aprendizaje de la percusión latina.



Tabla de contenido

Introducción general.	7
LAS CONGAS	8
Introducción.	8
Módulo 1.	9
Principales sonidos.	9
Módulo 2.	11
Ejercicios Básicos en cada uno de los sonidos.	11
Módulo 3.	13
Ritmo.	13
Módulo 4.	14
Variación para tumbadora y ejercicios con la clave.	14
EL TIMBAL	17
Introducción	17
Módulo 1	18
Principales sonidos.	18
Módulo 2	21
Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.	21
Módulo 3	25
Ritmo.	25
CAMPANEO	27
Introducción.	27
Módulo 1.	27
Módulo 2.	29
Ritmo.	29
Módulo 3.	33
Mezcla de cascara y campana.	33
EL BONGO	35

Introducción.....	35
Principales sonidos.....	35
Módulo 1.....	36
Principales sonidos.....	36
Módulo 2.....	38
Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.....	38
Módulo 3.....	40
Ritmo.....	40
<i>CAMPANA DE MANO.....</i>	<i>42</i>
Introducción.....	42
Módulo 1.....	43
Principales sonidos.....	43
Módulo 2.....	45
Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.....	45
Módulo 3.....	47
Ritmo básico en clave.....	47

Introducción.

La salsa es un género de bastante riqueza musical con raíces africanas y compuesto principalmente por patrones rítmicos de la cultura cubana, ritmos que tienen surgimiento principal con el choque de culturas entre los indígenas y esclavos africanos traídos desde 1510 con la conquista española.

Este método de enseñanza va enfocado en la interiorización de ritmos pertenecientes al género de la salsa en la percusión latina específicamente en tres instrumentos que son muy importantes dentro de las agrupaciones tropicales como lo son las congas, timbales, bongo y campana de mano.

El objetivo general de este método es que pueda ser aplicados en niños de 8 a 12 años que están iniciando en la música en las diferentes escuelas de formación. tiene como fin utilizar mediante fonemas y Onomatopeyas sencillos para poder interiorizar y apropiar patrones rítmicos de la Salsa (Son) en la Percusión latina.

LAS CONGAS

Introducción.

Las congas, también conocidas como tumbadoras, son instrumentos de Percusión pertenecientes al grupo de los membranófonos, estos son unos tambores largos y estrechos con una sola membrana.



En las congas la marcha básica de ritmo de salsa consta de 8 sonidos por compás, pensando en un compás 2/2 o comúnmente conocido en el gremio popular como compás partido.

A continuación te guiaremos por una serie de módulos para que puedas aprender e interiorizar la marcha básica de la salsa en las congas.

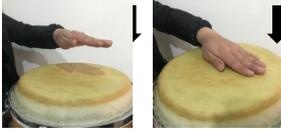
Módulo 1.

Principales sonidos.

En este primer cuadro podrás encontrar los tipos de sonidos que trabajaremos en esta unidad, para ello es importante que tengas en cuenta con el movimiento de la mano, con que mano se interpreta y de igual manera cada vez que lo interpretes ir diciendo la onomatopeya correspondiente a cada sonido.

Cada vez que encuentres una palabra con tilde, esta significara que debes decirla con una intensidad mas fuerte.

Ejercicio #1

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
I	Palma		Ti
I	Dedo		Ki
D	Quemado		Pá
D	Abierto		Pan
D	Abierto tumbadora		Tun

Nuestro siguiente ejercicio, se basara en que cantemos secuencias de 2 y 4 sonidos pasando por cada uno, para ello nos ayudaremos de un metrónomo y lo colocaremos a tiempo de negra de 60 a 80. Vamos buena suerte.

Ejercicio #2.

Secuencia de 4.

Ti	Ti	Ti	Ti
Ki	Ki	Ki	Ki
Pá	Pá	Pá	Pá
Pan	Pan	Pan	Pan
Tun	Tun	Tun	Tun



Secuencia de 2.

Ti	Ti
Ki	Ki
Pá	Pá
Pan	Pan
Tun	Tun



*Debes repetirlo muchas veces
Para que puedas interiorizar
Cada uno de los sonidos.*

Muy bien completaste el primer módulo. Sigue así.



Módulo 2

Ejercicios Básicos en cada uno de los sonidos.

En este modulo nuestro principal objetivo es que puedas cantar cada uno de los sonidos y al mismo tiempo ir tocando la conga.

Ejercicio #1

Con ayuda de tu profesor, vas a colocar un metrónomo a tempo de negra 70, y por 2 minutos vas a cantar e interpretar el sonido que aparecerá en el siguiente cuadro. "recuerda siempre mantener el tempo"

Ti	Ti	Ti	Ti
			

2 minutos.

ki	ki	ki	ki
			

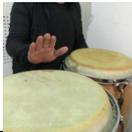
2 minutos.

Pá	Pá	Pá	Pá
			

2 minutos.

Pan	Pan	Pan	Pan
			

2 minutos.

Tun	Tun	Tun	Tun
			

2 minutos.

Ejercicio # 2 (Combinaciones.)

Esperamos que hallas realizado muy bien el ejercicio anterior, para este siguiente ejercicio nuestro objetivo es que puedas combinar algunos sonidos mientras se interpretan en la conga, estos los realizaras por un tiempo aproximado de 3 minutos cada uno de ellos.

Palma- Dedo.

Tempo negro de (60-80)

Ti	ki	Ti	ki
			

3 minutos

Quemado-Abierto.

Tempo negro de (60-80)

Pá	Pan	Pá	Pan
			

3 minutos

Muy bien completaste nuestro segundo módulo. Sigue así.



Módulo 3

Ritmo.

En este módulo nuestro objetivo es que logres interpretar la marcha básica de la salsa en congas, para ello te guiaremos por una serie de ejercicios para que puedas lograrlo.

Ejercicio #1.

Vamos a cantar los 8 sonidos que conforman la marcha básica de la salsa en las congas.

Recuerda siempre que le debes dar una mayor intensidad a las palabras que aparecen con tilde.

Tempo de negra (60-80)

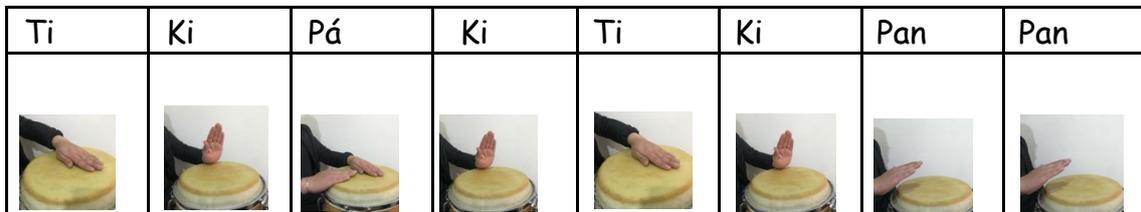
Ti	Ki	Pá	Ki	Ti	Ki	Pan	Pan
----	----	----	----	----	----	-----	-----

Vamos a repetir esta serie aproximadamente por 3 minutos.

Hagamos el ejercicio de poder memorizarlo.

Ejercicio #2.

En este ejercicio a medida que vas cantando las palabras la idea es que lo puedas interpretar.



Vamos a repetir esta serie muchas veces hasta que logres interiorizarlo.

Es importante que mientras vas tocando el sonido lo cantes con su palabra correspondiente.

Ejercicio #3

Nos alegra mucho que puedas tocar y cantarlo, ahora ¿que tal si intentamos solo tocarlo sin cantarlo? Intentémoslo.



Repítelo por varios minutos hasta que lo puedas interiorizar.

Muy bien completaste el tercer módulo. Sigue así.

Módulo 4

Variación para tumbadora y ejercicios con la clave.

La tumbadora es el otro instrumento que acompaña a la conga, su sonido es mas grave y profundo, esta fue incluida a la salsa para poder realizar unas variaciones que van acompañadas con clave de son. A continuación, te enseñaremos una variación sencilla para que la podamos aplicar.

La clave es un patrón rítmico muy característico en la salsa, esta consta de dos partes una pregunta y una respuesta, la variación que trabajaremos a continuación se utiliza en la parte de la pregunta de la clave, mas adelante realizaremos ejercicios para que de una forma visual y sencilla puedas aprendértela.

Ejercicio #1.

Vamos a cantar como es nuestra variación que también consta 8 sonidos.

Ti	Ki	Pá	Tun	Tun	Ki	Pan	Pan
----	----	----	-----	-----	----	-----	-----

Vamos a repetir esta serie aproximadamente por 3 minutos.

Hagamos el ejercicio de poder memorizarlo.

Ejercicio #2.

En este ejercicio a medida que vas cantando la idea es que lo puedas interpretar.

En este utilizaremos nuestra conga tumbadora en las palabras "Tun"

Ti	Ki	Pá	Tun	Tun	Ki	Pan	Pan
							
							

Nota: colocamos la tumbadora en un cuadro abajo para que puedas asimilar visualmente el cambio de instrumento.

Practícalo por varios minutos.

Ejercicio # 3

Nos alegra mucho que puedas tocar y cantarlo, ahora ¿que tal si intentamos solo tocarlo sin cantarlo? Intentémoslo.

Ejercicio # 4.

Si llegaste hasta este ejercicio de seguro es que pudiste aprenderte muy bien tanto la marcha #1 como su variación en la tumbadora. ¡Te felicitamos!

Ahora vas a realizar un ejercicio que consta de tocar una vez la marcha #1 y posteriormente la variación.

Ti	Ki	Pá	Ki	Ti	Ki	Pan	Pan
							
							

Ti	Ki	Pá	Tun	Tun	Ki	Pan	Pan
							
							
							

Muy bien completaste nuestro cuarto módulo. Sigue así...

Con ayuda de tu profesor el cual va tocar la clave en donde se encuentra la imagen, vas a realizar este ritmo completo el cual consta de 16 sonidos. Recuerda primero cantarlo y luego simplemente solo tocarlo, la velocidad será acordada con tu profesor el cual depende a tus capacidades varia un poco. ¡Muchos éxitos!



Te queremos felicitar por haber completado la unidad de conga.

EL TIMBAL

Introducción.

El timbal es un instrumento de percusión generalmente compuesto por 2 tambores metálicos con un solo parche, comúnmente uno más grande que el otro, estos suelen llamarse hembra y macho, donde el pequeño (13" o 14") suele ser más agudo (high) y el grande (14" o 15") más grave (low), generalmente trae un soporte para acompañarse de instrumentos auxiliares como la campana, cha-cha cha, jamblock y platillo.

STARTER PACK PARA TIMBALEROS



El timbal es el instrumento que marca la diferencia en la salsa (Galé, Percusivo, s.f.), ya que cumple diferentes funciones dentro de una canción, entre ellas: la cascara, apoyos con el platillo, llamados para cada sección, brillo y campaneos, ritmos en el platillo como parte del mambo y **moñas** entre otros.

Módulo 1

Principales sonidos.

En este primer cuadro podrás encontrar los tipos de sonidos que trabajaremos en esta unidad, para ello es importante que tengas en cuenta el movimiento de la mano, con que mano se interpreta y de igual manera cada vez que lo interpretes ir diciendo la onomatopeya correspondiente a cada sonido.

Cada vez que encuentres una palabra con tilde, esta significara que debes decirla con una intensidad mas fuerte.

Ejercicio #1

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
D	Cáscara		Cha
I	Cáscara		Chi
D	Abierto paila macho		Ta
D	Rim shot paila macho		Ca
I	Abierto paila hembra - baqueta		Tun

I	Abierto paila hembra - mano		Tun
I	Cerrado paila hembra Dedos-baqueta		To
I	Cerrado paila hembra Dedos		To
D	Campana brillo		Tin

Ejercicio #2.

Nuestro siguiente ejercicio se basará en que cantemos secuencias de 2 y 4 sonidos pasando por cada uno, para ello nos ayudaremos de un metrónomo a una velocidad moderada de negra de 60 a 80. Vamos buena suerte.

Secuencia de 4.

Cha	Cha	Cha	Cha
Chi	Chi	Chi	Chi
Ta	Ta	Ta	Ta
Ca	Ca	Ca	Ca
Tun	Tun	Tun	Tun
To	To	To	To
Tin	Tin	Tin	Tin



Repítelos por varios minutos con la ayuda del metrónomo.

Secuencia de 2.

Cha	Cha
Chi	Chi
Ta	Ta
Ca	Ca
Tun	Tun
To	To
Tin	Tin



*Debes repetirlos muchas veces
Para que puedas interiorizar
Cada uno de los sonidos.*

Muy bien completaste nuestro primer módulo. Sigue así...



Módulo 2

Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.

En este modulo nuestro principal objetivo es que puedas cantar cada uno de los sonidos y al mismo tiempo ir tocando el Timbal.

Ejercicio #1

Con ayuda de tu profesor, vas a colocar un metrónomo a tempo de negra 70, y por 2 minutos vas a cantar e interpretar el sonido que aparecerá en el siguiente cuadro. "recuerda siempre mantener el tempo"

Cha	Cha	Cha	Cha
			

2 minutos

Chi	Chi	Chi	Chi
			

2 minutos

Ta	Ta	Ta	Ta
			

2 minutos

Cá	Cá	Cá	Cá
			

2 minutos

tu	tu	tu	tu
			

2 minutos

Tun	Tun	Tun	Tun
			

2 minutos

To	To	To	To
			

2 minutos

Ton	Ton	Ton	Ton
			

2 minutos

Tin	Tin	Tin	Tin
			

2 minutos

Es muy importante que puedas interiorizar el sonido y la técnica de interpretación.

Ejercicio # 2

Esperamos que hallas realizado muy bien el ejercicio anterior, para este siguiente ejercicio nuestro objetivo es que puedas combinar algunos sonidos mientras se interpretan en el Timbal, estos los realizaras por un tiempo aproximado de 3 minutos cada uno de ellos.

Cha	Chi	Cha	Chi
			

3 minutos

Cá	Ta	Cá	Ta
			

3 minutos

To	Ton	To	Ton
			

3 minutos

tu	Tun	tu	Tun
			

3 minutos

Cá	Tun	Cá	Tun
			

3 minutos

Muy bien completaste nuestro segundo módulo. Sigue así...



Módulo 3

Ritmo.

En este módulo nuestro principal objetivo es que logres interpretar la marcha básica de la salsa en doble **cascareo en el timbal**. Para ello te guiaremos por una serie de ejercicios para que puedas lograrlo.

Estos ejercicios se realizarán con inicio en clave 2-3 y 3-2 para que puedas interiorizarlo de las dos maneras.

Ejercicio #1.

Iniciando 2-3

Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha									
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

*Vamos a repetir esta serie por aproximadamente 3-5 minutos.
Hagamos el ejercicio de poder memorizarlo.*

Iniciando 3-2

Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

*Vamos a repetir esta serie por aproximadamente 3-5 minutos.
Hagamos el ejercicio de poder memorizarlo.*

Ejercicio #2.

En este ejercicio a medida que vas cantando la palabra la idea es que lo puedas interpretar también, la mano derecha será para la cascara del timbal macho y la izquierda para el timbal hembra.

Iniciando 2-3

Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha									
R	L	R	L	R	R	L	R	R	L	R	R	L	R	L	R

*Vamos a repetir esta serie muchas veces hasta que logres interiorizarlo.
Es importante que mientras vas tocando el sonido cantes su palabra correspondiente.*

Iniciando 3-2

Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha	Chi	Cha	Cha	Chi	Cha
R	L	R	R	L	R	L	R	R	L	R	L	R	R	L	R

*Vamos a repetir esta serie muchas veces hasta que logres interiorizarlo.
Es importante que mientras vas tocando el sonido cantes su palabra correspondiente.*

Ejercicio # 3

Nos alegra mucho que puedas tocar y cantarlo, ahora ¿Qué tal si intentamos solo tocarlo sin cantarlo? Intentémoslo.

Para este ejercicio necesitaremos la ayuda de tu profesor el cual interpretara la clave en cada uno de los cuadros correspondientes.

Iniciando 2-3

R	L	R	L	R	R	L	R	R	L	R	R	L	R	L	R
															

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la disposición de las manos.

Iniciando 3-2

R	L	R	R	L	R	L	R	R	L	R	L	R	R	L	R
															

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la disposición de las manos.

Muy bien completaste nuestro tercer módulo. Sigue así...



CAMPANEO.

Introducción.

Una de las funciones del timbalero es el de pasar al campaneo, esto usualmente se utiliza en cambios de secciones, pre-coros, coros, moñas, entre otras.

A continuación te guiaremos por una serie de ejercicios para que puedas interiorizarla de una forma fácil y divertida.

Módulo 1.

Ejercicio # 1. Combinaciones.

Para este ejercicio nuestro objetivo es que puedas combinar las figuras rítmicas que encontraras en el campaneo de brillo. Para ello con ayuda de un metrónomo a una velocidad moderada de negra 60-80 vas a realizar este siguiente ejercicio.

Tempo de negra 60-80.

Tin	ti-ti	Tin	ti-ti
			
			

Apropiación corchea.

Tempo de corchea 120-140

ti	ti	ti	ti
			
			

Combinación # 1 para apropiación de contra tiempo.

Tempo de corchea.

	ti		ti
			
			

Combinación # 2 para apropiación de contra tiempo.

Tempo de corchea.

	ti	ti	ti
			
			

Muy bien completaste nuestro primer módulo. Sigue así...



Módulo 2.

Ritmo.

En este modulo nuestro principal objetivo que logres interpretar el ritmo de la campana de brillo en el timbal, para ello te guiaremos por una serie de ejercicios para que puedas lograrlo.

Ejercicio #1.

Vamos a cantar el ritmo de la campana de brillo utilizando las onomatopeyas que proponemos a continuación.

Iniciando 2-3

Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti	Un	Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti
												

*Vamos a repetir esta serie por aproximadamente 3-5 minutos.
Hagamos el ejercicio de poder memorizarlo.*

Nota: vamos a utilizar la palabra "Un" en el silencio para poder apropiarse esa entrada en contratiempo para la campana.

Iniciando 3-2

Un	Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti	Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti
												

*Vamos a repetir esta serie por aproximadamente 3-5 minutos.
Hagamos el ejercicio de poder memorizarlo.*

Ejercicio #2.

En este ejercicio a medida que vas cantando la palabra la idea es que lo puedas interpretar también, este ritmo solo se interpreta con la mano derecha. Recordemos que la palabra "Un" solo la cantamos mas no debe sonar en el instrumento.

Iniciando 2-3

Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti	Un	Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti
R	R	R	R	R	R		R	R	R	R	R	R

Vamos a repetir esta serie muchas veces hasta que logres interiorizarlo.
Es importante que mientras vas tocando el sonido cantes su palabra correspondiente.

Iniciando 3-2

Un	Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti	Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti
	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R	R

Vamos a repetir esta serie muchas veces hasta que logres interiorizarlo.
Es importante que mientras vas tocando el sonido cantes su palabra correspondiente.

Ejercicio #4

Nos alegra mucho que hallas podido interpretarlo muy bien, ahora vamos a incluir unos golpes característicos que acompañan el campaneo en la mano izquierda, para ello en el siguiente cuadro encontrarás el sonido en el cuadro correspondiente

Iniciando 2-3

Ti n	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti	Un	Ti	Ti	Ti	Ti n	Ti	Ti

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la disposición de las manos.

Iniciando 3-2

Un	Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti	Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la disposición de las manos.

Ejercicio # 5

Para este ejercicio necesitaremos la ayuda de tu profesor el cual interpretara la clave en cada uno de los cuadros correspondientes. Es importante que lo interiorices muy bien este ya es el paso final del ritmo.

Iniciando 2-3

Ti n	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti	Un	Ti	Ti	Ti	Ti n	Ti	Ti

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices como funciona el ritmo con la clave

Iniciando 3-2

Un	Ti	Ti	Ti	Tin	Ti	Ti	Tin	Tin	Ti	Ti	Ti	Ti

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices como funciona el ritmo con la clave

Muy bien completaste nuestro segundo módulo. Sigue así...



Módulo 3.

Mezcla de cáscara y campana.

Nos alegra mucho que hallas llegado hasta este módulo, el cual nos refleja que has trabajado y estudiado con mucha disciplina, en este módulo nuestro principal objetivo es que logres mezclar tanto la cáscara y la campana en algunas series de secuencias.

Ejercicio #1.

Nuestro primer ejercicio consta de que puedas interpretar 8 compases en cáscara e inmediatamente pasar a 8 compases en timbal, para ello con ayuda de tu profesor el cual mientras vas tocando el te va ir señalando en que compás vas para que puedas hacer el cambio.

Secuencia de 8 compases

Cáscara								Campana de brillo							
Clave 2-3								Clave 2-3							
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la secuencia de los 8 compases para hacer el cambio.

Cáscara								Campana de brillo							
Clave 3-2								Clave 3-2							
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la secuencia de los 8 compases para hacer el cambio.

Ejercicio #2

Secuencia de 4 compases

Cáscara				Campana de brillo			
Clave 2-3				Clave 2-3			
1	2	3	4	1	2	3	4

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la secuencia de los 4 compases para hacer el cambio.

Secuencia de 4 compases

Cáscara				Campana de brillo			
Clave 3-2				Clave 3-2			
1	2	3	4	1	2	3	4

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien y memorices la secuencia de los 4 compases para hacer el cambio.

Muy bien completaste nuestro tercer módulo. Sigue así...



Te queremos felicitar por haber completado la unidad de Bongó.

EL BONGO

Introducción.

El bongo apareció a finales del siglo XIX en la provincia de oriente de Cuba, principalmente utilizado en los grupos de son y de changüí, estilos derivados de la música africana con la española, después su uso se vio menos significativo en 1940 cuando se integraron las tumbadoras



Principales sonidos.

El bongo es un instrumento de sentimiento este se caracteriza generalmente por su golpe de martillo, el cual es un golpe muy acentuado que se realiza en el bongo HI.

Módulo 1

Principales sonidos.

En este primer cuadro vas a encontrar los tipos de sonidos que manejaremos en el bongo, para ello es importante que tengas en cuenta el movimiento de la mano, con cual se interpreta y de igual manera ir cantando cada uno de los sonidos correspondientes.

Es importante que veas el funcionamiento del movimiento de la mano, de esa manera será mas fácil el que lo puedas mecanizar.

Ejercicio #1

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
D	Yemas		Ta
D	Fondeo		Tun
I	Palma		Ti
I	Dedos		Ti

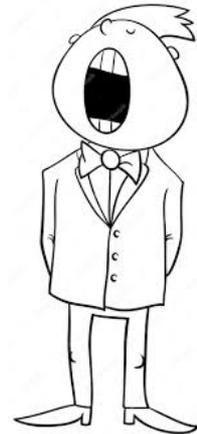
Ejercicio # 2

Nuestro siguiente ejercicio se basara en que cantemos secuencias de 2 y 4 sonidos pasando por cada uno. Para ello nos ayudaremos de un metrónomo a una velocidad moderada de negra de 60 a 80. Vamos buena suerte.

Secuencia de 4

Ta	Ta	Ta	Ta
Ti	Ti	Ti	Ti
Tun	Tun	Tun	Tun

Repítelos por varios minutos con la ayuda del metrónomo.



Secuencia de 2

Ta	Ta
Ti	Ti
Tun	Tun



*Debes repetirlos muchas veces
Para que puedas interiorizar
Cada uno de los sonidos.*

Muy bien completaste nuestro primer modulo, sigue así...



Módulo 2

Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.

En este modulo nuestro principal objetivo es que puedas cantar cada uno de los sonidos y al mismo tiempo ir tocando el bongó

Ejercicio # 1

Con ayuda de tu profesor, vas a colocar un metrónomo a un tempo moderado de negra 60, y por dos minutos vas a cantar e interpretar el sonido que aparecerá en el siguiente cuadro. "recuerda ir siempre con el metrónomo.

Ta	Ta	Ta	Ta
			

2 minutos

Ti	Ti	Ti	Ti
			

2 minutos

Ti	Ti	Ti	Ti
			

2 minutos.

Tun	Tun	Tun	Tun
			

2 minutos.

Nota: como puedes observar hay una palabra que se utiliza para dos sonidos diferentes, lo hacemos por facilidad de interiorización de la marcha, aunque se utiliza la misma palabra los sonidos y técnica en el instrumento son diferentes.

Ejercicio # 2. (Combinaciones)

Esperamos que hallas realizado muy bien el ejercicio anterior, para este siguiente ejercicio nuestro objetivo es que puedas combinar algunos sonidos mientras interpretas el bongó, estos los realizaras por un tiempo aproximado de 3 minutos cada uno de ellos.

Ta	Ti	Ta	Ti
			

3 minutos.

Ta	Ti	Ta	Ti
			
Tun	Ti	Ta	Tun
			

Muy bien completaste nuestro primer modulo, sigue así...



Módulo 3

Ritmo.

En este módulo nuestro objetivo es que logres interpretar la marcha básica de la salsa en el Bongó, para ello te guiaremos por una serie de ejercicios para que puedas lograrlo.

Ejercicio #1.

Vamos a cantar los 8 sonidos que conforman la marcha básica de la salsa en el bongó.

Ta	Ti	Ta	Ti	Ta	Ti	Tun	Ti
----	----	----	----	----	----	-----	----

*Vamos a repetir esta serie por aproximadamente 3-5 minutos.
Hagamos el ejercicio de poder memorizarlo.*

Ejercicio # 2

En este ejercicio a medida que vas cantando las palabras la idea es que lo puedas interpretar también.

Ta	Ti	Ta	Ti	Ta	Ti	Tun	Ti
							

*Vamos a repetir esta serie muchas veces hasta que logres interiorizarlo.
Es importante que mientras vas tocando el sonido lo cantes con su palabra correspondiente.*

Ejercicio # 3.

Nos alegra mucho que puedas tocar y cantarlo, ahora ¿que tal si intentamos solo tocarlo sin cantarlo? Intentémoslo.

							
---	---	---	---	---	--	---	---

Repítelo por varios minutos hasta que puedas interiorizarlo muy bien.



Te queremos felicitar por haber completado la unidad de Cascara.

CAMPANA DE MANO.

Introducción

El bongosero dentro de su roll cumple la función de interpretar la campana de mano, esta usualmente se utiliza cuando el clímax de la canción lo requiere, por lo general en la entrada de coros, pregones o mambos.

El ritmo de la campana de mano va muy ligada a la clave, ya que varia un poco.



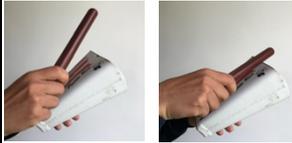
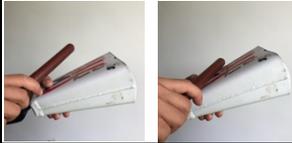
Módulo 1

Principales sonidos.

En este primer cuadro vas a encontrar los tipos de sonidos que manejaremos en la campana de mano, para ello es importante que tengas en cuenta el movimiento de la mano, con cual se interpreta y de igual manera ir cantando cada uno de los sonidos correspondientes.

Es importante que veas el funcionamiento del movimiento de la mano, de esa manera será mas fácil el que lo puedas mecanizar.

Ejercicio # 1.

Mano	Sonido	Imagen	Onomatopeya
D	Boca de campana		Kon
D	Cuerpo de Campana		Ki

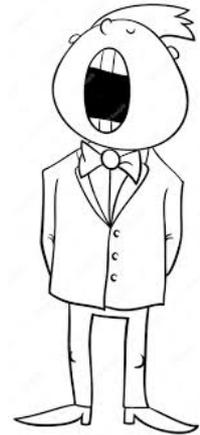
Ejercicio # 2

Nuestro siguiente ejercicio se basara en que cantemos secuencias de 2 y 4 sonidos pasando por cada uno. Para ello nos ayudaremos de un metrónomo a una velocidad moderada de negra de 60 a 80. Vamos buena suerte.

Secuencia de 4

kon	kon	kon	Kon
ki	ki	ki	ki

Repítelos por varios minutos con la ayuda del metrónomo.



Secuencia de 2

kon	kon
ki	ki



*Debes repetirlos muchas veces
Para que puedas interiorizar
Cada uno de los sonidos.*

Muy bien completaste nuestro primer modulo, sigue así...



Módulo 2

Ejercicios básicos en cada uno de los sonidos.

En este modulo nuestro principal objetivo es que puedas cantar cada uno de los sonidos y al mismo tiempo ir tocando la campana de mano.

Ejercicio # 1

Con ayuda de tu profesor, vas a colocar un metrónomo a un tempo moderado de negra 60, y por dos minutos vas a cantar e interpretar el sonido que aparecerá en el siguiente cuadro. "recuerda ir siempre con el metrónomo.

En este ejercicio trabajaremos con las figuras de negras y corcheas.

Kon	Kon	Kon	Kon
			
			

2 minutos.

Ki	Ki	Ki	Ki
			
			

2 minutos.

Ki-ki	Ki-ki	Ki-ki	Ki-ki
			
			

2 minutos.

Ejercicio # 2 (combinaciones)

Esperamos que hallas realizado muy bien el ejercicio anterior, para este siguiente ejercicio nuestro objetivo es que puedas combinar algunos sonidos mientras interpretas la campana de mano, estos los realizaras por un tiempo aproximado de 3 minutos cada uno de ellos.

Boca-cuerpo.

Kon	Ki	Kon	Ki
			

3 minutos.

Kon	Ki-ki	Kon	Ki-ki
			
			

3 minutos.

Muy bien completaste nuestro segundo módulo. Sigue así..



Módulo 3

Ritmo básico en clave.

En este módulo nuestro objetivo es que logres interpretar los ritmos básicos empezando en cualquiera de las 2 partes de la clave.

Ejercicio # 1.

Vamos a cantar los sonidos que conforman los ritmos de la campana de mano en la salsa.

Tempo de negra 60.

Empezando en clave 2-3

Kon	Ki	Kon	Ki-ki	Kon	Ki-ki	Kon	Ki-ki
-----	----	-----	-------	-----	-------	-----	-------

Empezando en clave 3-2

Kon	Ki-ki	Kon	Ki-ki	Kon	Ki	Kon	Ki-ki
-----	-------	-----	-------	-----	----	-----	-------

Ejercicio #2

En este ejercicio a medida que vas cantando las palabras la idea es que lo puedas interpretar también.

Iniciando en clave 2-3

Kon	Ki	Kon	Ki-ki	Kon	Ki-ki	Kon	Ki-ki
							
							

Iniciando en clave 3-2

Kon	Ki-ki	Kon	Ki-ki	Kon	Ki	Kon	Ki-ki
							
							

Vamos a repetir esta serie muchas veces hasta que logres interiorizarlo. Es importante que mientras vas tocando el sonido lo cantes con su palabra correspondiente.

Ejercicio #3

Nos alegra mucho que puedas tocar y cantarlo, ahora ¿Qué tal si intentamos solo tocarlo sin cantarlo? Intentémoslo.

Iniciando en clave 2-3

Iniciando en clave 3-2

Repítelo por varios minutos hasta que lo puedas interiorizar muy bien.



Te queremos felicitar por haber completado la unidad Campana.