

**PROYECTO DE INVESTIGACION:
AMPLIACIÓN DE LOS RITMOS DE LA REGIÓN PACÍFICA DEL PROYECTO
“BANCOS DE SONIDOS PERCUTIDOS DEL FOLCLOR COLOMBIANO”**

YOISE SMITH RUEDA ARANGO

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OPTAR AL TÍTULO DE
TECNÓLOGA EN INFORMATICA MUSICAL**

**ASESOR
JAMIR MAURICIO MORENO ESPINAL**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
INSTITUCION UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
TECNOLOGÍA EN INFORMÁTICA MUSICAL
MEDELLÍN
2013**

CONTENIDO

RESUMEN

GLOSARIO

INTRODUCCIÓN

1. FORMULACION DEL PROBLEMA O REALIDAD A INTERVENIR EN LA INVESTIGACION.

2. JUSTIFICACIÓN

3. OBJETIVOS

3.1. OBJETIVO GENERAL

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

4. DELIMITACION.

4.1. DELIMITACION ESPACIAL

4.2. DELIMITACION TEMPORAL

5. DESCRIPCION DEL PROYECTO O DE LA INTERVENCIÓN TECNOLÓGICA

6. MARCO TEÓRICO

6.1 Reseña del territorio y la cultura

6.2 Instrumentos musicales

6.3 Ritmos musicales y cantos

6.4 Descripción de los ritmos:

6.4.1 Currulao

6.4.2 Chigualo

6.4.3 Danza chocoana

6.4.4 Jota chocoana

6.4.5 Madruga

6.4.6 Makerule

6.4.7 Mazurca chocoana

6.4.8 Pango o pangora

6.4.9 Patacoré

6.4.10 Polka chocoana

6.4.11 Salve

6.4.12 Saporrandó

6.4.13 Tigarandó

6.4.14 Villancico

7. IMPACTOS ESPERADOS A PARTIR DEL USO DE LOS RESULTADOS

8. RESULTADOS Y/O CONCLUSIONES

9. METODOLOGIA

10. ASPECTOS LEGALES

11. BIBLIOGRAFÍA

12. ANEXOS

- GUIA #1

- GUIA #2

- GUIA #3

- GUIA #4

- HOJA DE VIDA

- CERTIFICADO DE PRACTCA

RESUMEN

La importancia de realizar este trabajo como práctica, radica en la necesidad de incorporar todos los conocimientos y competencias académicas, adquiridas durante la realización de la Tecnología en Informática Musical, y a la vez, nutrirse de nuevos conocimientos en el transcurso de la ejecución de una investigación que trata de temas que no se ven muy expuestos ni profundizados durante el programa de estudio. Lo que además de ser ganancia para el estudiante, también lo es para los semilleros de investigación de la Institución, ya que cada vez se abren más oportunidades de explorar otros campos relacionados con nuestro quehacer laboral y académico.

Al referirse a un “Proyecto de Investigación” se tiene la idea de que el resultado será crear algo nuevo e innovador a nivel tecnológico, que impacte de forma positiva campos inexplorados, sin embargo no se tiene en cuenta que realmente implica “escarbar” y adentrarse en temas que por lo general son poco atendidos como lo son las riquezas culturales, musicales y de sentido patrimonial de nuestro país.

Debido a esto, el primer paso para ejecutar mi aporte a este proyecto de investigación, es indagar sobre todo lo pertinente a la cultura musical y el folclor de la región pacífica, como paso previo para involucrarse con la tarea de realizar el producto requerido por el grupo de investigación, que se basa en una compilación de Samplers o Loops que contengan el registro de los patrones rítmicos que se encuentran en dicha región; creándolos a partir de los registros de audio que se hicieron previamente sobre cada uno de los instrumentos tradicionales de las regiones de Colombia.

GLOSARIO

Soundfonts: Banco de sonidos

Samplers: Muestras de audio

Formato de Audio: Archivos digitales que almacenan datos de audio y grabaciones.

Formato de Audio WAV: Formato creado por Microsoft e. IBM, es el formato más popular de audio sin pérdidas. Almacena la información sobre el número de pista (mono-stéreo) frecuencia de muestreo y cantidad de Bits.

Formato de Audio AIFF: (Audio Interchange Format File). Formato creado por Apple, admite hasta 32 bits, por lo que requiere gran espacio en memoria. Pensado para los primeros intercambios de información de audio.

Instrumentos Musicales: Objetos contruidos con uno o más elementos de características resonantes y/o vibrantes, con el fin de producir sonidos en diversos tonos que puedan ser ejecutados por un intérprete.

Instrumentos de Percusión: Es una clase de Instrumento Musical que produce sonido al ser golpeado o agitado. Existen instrumentos de percusión que producen notas musicales y otros que se usan para crear patrones rítmicos.

INTRODUCCIÓN

El grupo de investigación “TECNOARTE”, propone llevar a cabo la creación de un banco de sonidos de instrumentos y ritmos Folclóricos Colombianos.

Para esto se realizó la grabación de los instrumentos de percusión de cada región del país, a través de muestras de audio originales, establecidos en formatos WAV y AIFF, que podrán ser manipulados en los distintos estudios de grabación a través de secuenciadores, grabadores y editores de audio como Reason, Protools, Vegas, Ableton, Fruty Loops, entre otros.

A partir de ahí se hizo la distribución de dicho material entre los miembros del grupo de investigación, para proceder con la debida investigación acerca de los diversos ritmos folclóricos ejecutados en todas y cada una de las regiones de Colombia, mediante el uso de éstos instrumentos. En éste caso, específicamente se tratará sobre catorce ritmos de la Región Pacífica, de los cuales se proporcionará un Loop de cada uno, con la muestra básica de la base rítmica de ellos.

1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA O REALIDAD A INTERVENIR EN LA INVESTIGACIÓN

Uno de los principales problemas a la hora de retomar la música folclórica del país con el fin de recuperar su participación en la actualidad, es que poco o nada se conoce de ésta, ya que con el paso de las generaciones se va perdiendo el interés por tener presente los sonidos y ritmos autóctonos propios. Se desconoce su procedencia, su historia, sus características y por ende se olvida por completo su riqueza musical y su valor cultural.

En el Compendio general del folclor Colombiano, el señor Guillermo Abadía Morales, afirma que nuestro país posee una gran riqueza y variedad de instrumentos y ritmos folclóricos distribuidos por todas las regiones del país, sin embargo, cuando queremos realizar una producción musical y retomar en ella alguno de estos ritmos o instrumentos, nos encontramos con que no hay material digital pertinente que nos facilite esa realización, aportándonos las bases rítmicas y musicales para trabajar con estas tonadas; ya que no hay promoción ni divulgación de todo ese material cultural que permanece encerrado en cada región del país, puesto que no ha sido tomado ni atendido debidamente como patrimonio y tradición.

Debido a esto, como aporte para la solución de esta problemática, mediante el proyecto de investigación “Bancos de sonidos percutidos del folclor colombiano”, se hizo la distribución de la investigación de los ritmos de cada región, para luego, a partir de los resultados de esta exploración, realizar un conjunto de samplers o muestras de audio, con la base rítmica de cada tonada folclórica, que pueda ser usada posteriormente en proyectos musicales que precisen la apropiación de los sonidos típicos del país.

Facilitando la recuperación y participación de nuestro folclor en las posibles y futuras realizaciones musicales, para garantizar que poco a poco exista más vigencia y apropiación de este patrimonio cultural.

2. Justificación

En el mercado actual se encuentra una gran diversidad de SoundFonts que le permiten al músico vincular una amplia gama de sonidos, tanto de muestras reales como de sonidos artificiales creados especialmente para satisfacer las necesidades de creación en el estudio de grabación, sin la necesidad de tener que contratar un ejecutante de algún instrumento para obtener su muestra sonora.

Los avances en la materia permiten inclusive el manipular los archivos sonoros de los músicos más virtuosos y reconocidos en el medio musical, capturando el feeling de su ejecución instrumental para incorporarlos digitalmente mediante el proceso de conversión del formato MIDI en audio, utilizando los sounfonts para lograr este proceso.

En un estudio minucioso sobre las propuestas sonoras que ofrece el medio, se encontró un gran avance en los bancos rítmicos que ofrece el mercado, pero lastimosamente por efectos netamente comerciales, se limitan a grabar muestras sonoras de los instrumentos de percusión más conocidos internacionalmente como los de la cultura Africana, China, Hindú, Española y latino americanas como la Cubana y Brasileña.

Los instrumentos de percusión del folclor colombiano actualmente se graban directamente en los estudios, y tienen que ser interpretados por músicos y folcloristas que conocen su técnica de afinación y ejecución. En la actualidad no existe en el mercado un banco de sonidos que permitan manipular digitalmente instrumentos como: el carángano, el cununo, el alegre, la esterilla, la guacharaca, el guasa, la zambumbia, la marrana, el rondador, entre otros. Y mucho menos está la posibilidad de tener una base rítmica del currulao, el chigualo, la polka y en general los ritmos folclóricos de Colombia, siendo interpretados precisamente con estos instrumentos.

El banco de sonidos que se plantea en este proyecto, tiene un campo de acción muy amplio en el medio musical de nuestro país, ya que le permite a compositores, músicos, arreglistas, etnomusicólogos, estudiantes e inclusive aficionados a los medios informáticos, a manipular todas posibles combinaciones sonoras que se deseen sin la necesidad de buscar tanto el instrumento y la base rítmica como el intérprete.

3. OBJETIVOS

3.1 Objetivo General

Ampliar el banco de sonidos (SoundFonts) del proyecto: “Banco de sonidos percutidos del Folclor Colombiano”, mediante la elaboración de un informe acerca de los ritmos de la Región Pacífica, y la entrega de archivos que contengan los audios de las bases rítmicas de cada uno de éstos.

3.2 Objetivos Específicos

- Investigar acerca de la cultura musical de la región pacífica, tratándose específicamente de los instrumentos y ritmos.
- Elaborar una reseña de cada uno de los ritmos de la región pacífica asignados para este trabajo.
- Facilitar el reconocimiento de los patrones rítmicos que caracterizan cada género del folclor musical de dicha región.
- Aportar a la divulgación, el conocimiento y la revitalización de este tipo de patrimonios inmateriales.
- Elaborar por cada ritmo asignado, un archivo con un Loop que muestre la base rítmica que lo caracteriza e identifica.

4. DELIMITACION.

4.1 DELIMITACION ESPACIAL

Razón social

El ITM es una institución universitaria centrada en el saber tecnológico y en la formación tecnológica. El saber tecnológico le otorga un poder político y la formación tecnológica, un poder pedagógico. La tecnología, para el ITM, no es un nivel de la estructura educativa ni un tipo de institución, es un campo del saber y, por lo tanto, es un objeto de conocimiento y un objeto de formación con posibilidades del ser abordado, sin restricciones, en diferentes niveles de complejidad; tecnología, ingeniería, especialización, maestría y doctorado.

El ITM, proyecto educativo comprometido con la ciudad de Medellín y con una educación para la vida y el trabajo, se presenta ante la sociedad con una formación tecnológica de calidad certificada para sus programas y gestión.

Éste es el espacio para invertir en conocimiento y ser rico.

Objeto social de la organización o empresa

El grupo “ARTECNOLOGÍA”, está comprometido con proponer encuentros y reconocimientos mutuos, entre un pensamiento epistemológico, estético y un accionar práctico tecnológico. Se propone producir, aplicar y desarrollar conocimiento tecnológico en el campo de las artes.

Representante legal

Luz Mariela Sorza Zapata

Cédula: 32.481.395 de Medellín

Nit ITM: 800214750-7

Descripción o reseña histórica de la empresa

Los antecedentes históricos del Instituto Tecnológico Metropolitano se remontan a los años cuarenta (1944), cuando fue creado el Instituto Obrero Municipal, con la misión de alfabetizar y capacitar a las clases trabajadoras, para responder a las necesidades generadas por el proceso de expansión urbana y desarrollo tecnológico, que desde esos años colocó a Medellín como el más importante

centro industrial del país. La introducción de maquinaria y técnicas de producción modernas hicieron pertinente la creación de una entidad que no sólo capacitara a las clases trabajadoras para asumir esas innovaciones, sino que se preocupara por su acceso a los productos de la cultura y por el mejoramiento de sus condiciones de vida.

A finales de los cuarenta, se denominó Universidad Obrera Municipal, con una novedosa propuesta de "educación a la carta", que se acomodaba a las condiciones particulares de los estudiantes trabajadores, que procuraba dar, gratuitamente, instrucción artesanal, industrial, comercial y artística.

En los años sesenta, bajo el nombre de Instituto de Cultura Popular, vivió un proceso de ajustes al pensum y continuó con el propósito de elevar el nivel intelectual de la clase obrera.

A finales de los sesenta se transformó en el Instituto Popular de Cultura y dedicó su actividad docente a enseñanza básica para adultos, un ciclo básico de enseñanza media con capacitación en un oficio o especialidad, y enseñanza artística en la escuela de teatro anexa que, a principios de la década del setenta, se constituyó en la Escuela Popular de Arte. Los cambios en la estructura de la educación media de esa década dieron paso a programas de educación media técnica con orientación vocacional y con algún fundamento en el conocimiento científico.

A principios de los años noventa, la institución incursionó en la educación superior, con el nombre de Instituto Tecnológico Metropolitano. Con una nueva estructura orgánica, diseñó sus primeros programas de formación tecnológica y definió sus funciones de docencia, investigación y extensión.

En 2005 el Instituto Tecnológico Metropolitano obtuvo el cambio de carácter académico y se convirtió en Institución Universitaria, conservando su vocación de formación tecnológica en educación superior.

Misión

El instituto tecnológico metropolitano es una Institución Universitaria, un establecimiento público de naturaleza autónoma, adscrito a la Alcaldía de Medellín; ofrece un servicio público cultural en educación superior, para la formación integral del talento humano en ciencia y tecnología, con fundamento en la excelencia de la investigación, la docencia y la extensión, que habilite para la vida y el trabajo, desde el aprender a ser, aprender a hacer, aprender a aprender y

aprender a convivir, en la construcción permanente de la dignidad humana, la solidaridad colectiva y una conciencia social y ecológica.

Visión

En su perspectiva formativa y dados los requerimientos del desarrollo, el Instituto Tecnológico Metropolitano se propone: constituirse como una Institución del conocimiento y ser reconocida como tal por el Estado y la sociedad, con miras a hacer de la productividad del conocimiento y de sus trabajadores un factor decisivo para el desarrollo del país; convertirse en una Institución con un modelo flexible de organización y funcionamiento, fundamentado en una administración con liderazgo que le permita aprender permanentemente; identificarse por la excelencia académica centrada en la calidad de sus programas con pertinencia social y académica, calidad de sus docentes, enseñanza y aprendizaje, calidad de investigación y extensión, calidad de su ambiente físico académico y centros de apoyo; relacionarse continuamente con el mundo externo para asumir la información requerida y apoyar su desarrollo presentarse con autonomía financiera.

Valores corporativos

Respeto a la vida. Expresado en formas de vivir, pensar y actuar que hagan de la vida cotidiana un escenario de convivencia pacífica, que generen valoración por la dignidad humana, el respeto a la diferencia, el desarrollo de la personalidad, que propicien la valoración por su integridad física y moral, y por sus relaciones interpersonales, que le aporten a la construcción de ambientes culturales favorables para la realización personal, la conciencia ciudadana y la participación responsable.

La Formación Integral. Implica la convicción y el compromiso con la formación de los individuos en todas las dimensiones de la personalidad, y el desarrollo de todas sus potencialidades intelectuales, cognitivas, ejecutivas y psico-afectivas, con fundamento en los conocimientos propios de las ciencias experimentales, sociales y humanas, inseparables en el perfil de todo profesional, independiente de su campo de especialización y desempeño, e igualmente la incorporación en su perfil de un pensamiento tecnológico, la preparación para la vida y el trabajo, el compromiso con el desarrollo sostenible del entorno, la educación estética, y el disfrute de la literatura y las artes, en todas sus manifestaciones.

Autonomía. Es para el ITM un principio de doble expresión: la autonomía institucional, que se apoya en el carácter normativo que le confiere la ley para gobernarse a sí misma con responsabilidad y transparencia de acuerdo con su propia Filosofía y su Misión, para administrar los procesos académicos y definir sus relaciones con el entorno; y la formación autónoma como el fin primordial que debe lograr en los individuos como institución de saber y formación. En este contexto, la autonomía de los individuos está referida a su capacidad de asimilar y apropiarse las normas para gobernar sus procesos intelectuales, las relaciones sociales y grupales, y la ética aplicada específicamente a todas las actividades de la vida personal y profesional. La formación autónoma es garante de las competencias personales y profesionales que le demanda su campo de intervención en el medio social y productivo.

Pertinencia social. La creación y permanencia de programas académicos de formación profesional responderá siempre a los requerimientos de formación del talento humano, competente en conocimientos y desempeños, para intervenir en el desarrollo regional y nacional. Este compromiso implica la actualización permanente de los conocimientos, la confrontación de las disciplinas, los diálogos interdisciplinarios y la transdisciplinaridad que articulen los saberes académicos con otros saberes sociales y culturales que ofrecen nuevas visiones del mundo natural y de la realidad.

Equidad. El acceso y permanencia de los individuos a la institución están amparados por el derecho de todos a la educación pública sin ningún tipo de discriminación. Por misión, el ITM se debe a la ciudad de Medellín, como una opción por excelencia para los estratos económicos más relegados de la participación social y el ejercicio de los derechos fundamentales, entre ellos, la educación.

Pluralismo. Se asume como una práctica académica y social de convivencia, inherente al carácter universal de las ideas que se expresan y circulan con libertad por el espacio universitario, con la posibilidad de ser compartidas, problematizadas, enriquecidas o rebatidas, por medio del discurso argumentado en virtud del reconocimiento y el respeto al otro.

Liderazgo. El liderazgo es la consecuencia natural de la autonomía y se expresa en todas las actividades que las personas realizan dentro de la institución o fuera de ella.

Responsabilidad Social. El ITM se asume, por misión, como un proyecto de ciudad comprometido con todas las dimensiones, modalidades y formas de intervención educativas, de desarrollo y beneficio colectivo, con el propósito

permanente de mejorar el crecimiento personal y la calidad de vida de los integrantes de las familias y las comunidades.

Espíritu Emprendedor. El perfil del egresado ITM es coherente con los requerimientos del desarrollo nacional y regional. La dimensión emprendedora lo compromete con una visión renovada de país y región, con la apropiación y construcción de conocimientos pertinentes, con el desarrollo de aptitudes profesionales y actitudes personales para asumir riesgos y manejar la incertidumbre y, a la vez, habilidades y destrezas para participar creativamente en la gestión de proyectos de desarrollo tecnológico que aporten a la solución de problemas, al mejoramiento de los procesos productivos y la calidad de vida de la población.

4.2. DELIMITACION TEMPORAL

Fecha de iniciación de la experiencia: 10 de octubre de 20113.

Fecha de culminación de la experiencia: 01 de marzo de 2014.

5. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO O DE LA INTERVENCIÓN TECNOLÓGICA

El proyecto “Bancos de sonidos percutidos del folclor Colombiano.” Luego de recolectar toda la información digital, escrita, visual y de audio que permitiera identificar los instrumentos y ritmos autóctonos del folclor Colombiano, prosiguió con el proceso de clasificar dicha información estableciendo la región de la cual provenían, y una vez terminado el proceso de codificación, se procedió con la grabación y depuración de los audios para su posterior conversión en los formatos propuestos (WAV y AIFF). Finalmente se entregarán los soundfonts de todos los ritmos que se catalogaron en el desarrollo de esta investigación, junto con la reseña de cada uno de estos.

5.1 Antecedentes y Justificación

5.1.1 Antecedentes de los investigadores

Jamir Mauricio Moreno Espinal es docente de tiempo completo en la Institución Universitaria ITM donde se desempeña actualmente como maestro de la unidad académica especializada “Lenguaje Musical” en la tecnología de Informática Musical. Cuenta con un amplio historial como docente en prestigiosas instituciones educativas de la ciudad como la Universidad de Antioquia, la Universidad Adventista y la Universidad Pontificia Bolivariana entre otras.

Sus producciones más destacadas son: Dos métodos de enseñanza para teclado y guitarra, dos producciones discográficas con composiciones infantiles y el proyecto de investigación Aires Folclóricos al Piano, con el cual obtuvo su título de especialista en artes con énfasis en composición de la Universidad de Antioquia.

Natalia Valencia Zuluaga es docente de cátedra en la Institución Universitaria ITM donde se desempeña actualmente como maestra de la unidad académica especializada “Lenguaje Musical” en la tecnología de Informática Musical. Obtuvo Grado medio superior como clarinetista, profesora de clarinete y música de cámara del Conservatorio Nacional de Arte Guillermo Tomás. La Habana, Cuba. Posteriormente viaja a São Paulo, Brasil, en el año 1995 y estudia en la Escuela de Artes de São Caetano do Sul. Inicia sus estudios de composición en la FMU (Faculdades Metropolitanas Unidas) y en las FAAM (Faculdades Metropolitanas Alcantaro Machado). Obtiene su grado universitario como músico compositor en la

Universidad EAFIT. Medellín, Colombia. Actualmente es candidata a Magister en Composición de la misma Universidad.

El Grupo de investigación ARTECNOLOGÍA del Instituto Tecnológico Metropolitano, está comprometido con proponer encuentros y reconocimientos mutuos entre un pensamiento epistemológico estético y un accionar práctico tecnológico. Se propone, producir, aplicar y desarrollar conocimiento tecnológico en el campo de las artes; fundamentar el desarrollo de los programas de docencia en esta área del saber, a nivel de pregrado y posgrado, y establecer interacción con el sector productivo cultural, para el desarrollo artístico desde la investigación, a través de la solución de problemas concretos que le aporten al desarrollo de la región.

6. MARCO TEÓRICO:

6.1 RESEÑA DEL TERRITORIO Y LA CULTURA

Region Pacífica

Figura 1. Ubicación de la Región Pacífica en el mapa de Colombia



Figura 2. Región Pacífica de Colombia



(Ministerio de Agricultura y Desarrollo Rural)

Equivale al 6.2% del territorio Colombiano con una selva que se extiende desde las propias orillas hasta la cordillera occidental. Se le conoce como región Pacífica, Litoral Pacífico o la costa Pacífica. Su latitud va de 1°30'N hasta 7°30'N aproximadamente. Clima 92,4% caluroso (28°C), 5% templado, 2,4% frío y 0,2% páramo.

Es una región natural que limita al norte con la frontera de Panamá, al sur con la frontera del Ecuador, al oriente con la Cordillera de los Andes y al occidente con el

Océano Pacífico. Hacen parte del territorio el departamento del Chocó, El Valle del Cauca, el Cauca y Nariño.

Cubre una extensión de 71.000 km² aproximadamente. Sobresalen accidentes litorales como el cabo Corrientes en el Chocó y el cabo Manglares de Nariño. Los golfos de Cupica y Tortugas, las ensenadas de Tumaco y Utría y las bahías de Buenaventura, Humboldt, Málaga y Solano. (Fontalvo, 2010)

“De gran riqueza ecológica, hidrográfica, minera y forestal, esta región es considerada uno de los territorios de mayor diversidad y pluviosidad del planeta. Es tierra habitada principalmente por comunidades afrocolombianas e indígenas, siendo también la cuna de su cultura y territorio de numerosas tribus indoamericanas, con una población mínima de mestizos.” (A mi Chocó)

La región pacífica se divide en dos zonas ampliamente diferenciadas. De manera física esta delimitación es señalada así: al norte con el mar en donde llega la selva húmeda tropical, los acantilados y las playas. Al sur la llanura fluvial de suelos fangosos e inestables que forma la desembocadura de los ríos. Esta delimitación no solo es física, la desembocadura del río San Juan establece una especie de frontera cultural entre lo que se denomina como el pacífico centro-norte y el pacífico centro-sur. Los habitantes de ambas zonas presentan muchas afinidades espirituales, sin embargo, sus manifestaciones culturales divergen, mostrando una identidad musical muy definida en ambas zonas. (Colombia Aprende)

La poesía, la danza y la música conservan plena vigencia a lo largo y ancho del litoral pacífico, una región que por sus características multiétnicas es uno de los territorios más representativos de Colombia a nivel cultural. Como se menciona en la cartilla de iniciación musical “Al son que me toquen canto y bailo” sobre las Músicas tradicionales del Pacífico Norte Colombiano:

“La música es un elemento fundamental en el desarrollo y equilibrio de la vida social de los pueblos. Creada y utilizada de manera espontánea, la música genera espacios de socialización y amarre comunal. En contextos cotidianos y extraordinarios, rituales sacros o profanos, las músicas tradicionales cuentan con la tradición oral como un elemento primordial que genera espacios de comunicación y construye identidades.”

En la zona centro-norte las manifestaciones musicales exhiben instrumentos percutidos y otros relacionados con la cultura afroamericana. También hay instrumentos melódicos tales como la flauta traversa de caña o metal y el clarinete, que son acompañados por redoblante, caja, tambora, cencerros, platillos y triángulos. (Colombia Aprende)

“Los repertorios de este territorio son de tipo comunal y responsorial, es decir, de preguntas y respuestas. Sus temáticas básicas son la naturaleza, las relaciones sociales y los motivos picarescos o de doble sentido”. Es música que tiene funciones sociales específicas: acompañar cultos, rituales o ceremonias, entretener, dormir o distraer a los niños, e incluso mitigar el cansancio de los pobladores en las arduas jornadas de trabajo en las minas, siembras, etc. (Valencia, 2009, pág. 16).

“...Sin embargo, cuando se expresa en contextos profanos su característica fundamental es la sátira. Ésta tiene bajo su responsabilidad la crítica social y política y se hace evidente en el predominio de onomatopeyas y voces en forma de dejo. Dicha particularidad está anclada en la tragedia de los esclavizados quienes, al ser considerados como mercancías y no como seres humanos, debieron recurrir al canto satírico para expresar sus inconformidades y rechazos al sistema esclavista” (Colombia Aprende)

En la zona centro-sur, el folclor se manifiesta con cierto recogimiento, como resultado de una interiorización; la música se caracteriza por ser de contenido ceremonial asociado fundamentalmente a sentidos sociales y espirituales, por esta razón es menos exultante y dinámico que el de la zona centro-norte. (Colombia Aprende)

Hay mucha insistencia en los pasos cortos como en el currulao, la juga y el bunde, probablemente por influencia indígena. Las manifestaciones de tipo oral como el arrullo, el chigualo y el currulao no tienen en sí un fin literario ni un desarrollo que les dé un sentido poético. Más bien van anclados al ritmo convirtiéndose a menudo en fonemas o simplemente en acompañamiento, bajo el liderazgo de tambores y marimbas.

La música tradicional de la región pacífica es en su mayoría herencia de tradiciones africanas, sin embargo también exhibe diversos aportes de raigambres indígenas y europeos que con el tiempo fueron adaptados por los afrodescendientes de la región; por esto, la música de este territorio es híbrida cruzada o zambada, he incluso resulta categorizada en dos grandes grupos, autóctonos e influenciados.

Los autóctonos son los que conservan mayores elementos africanos y los influenciados son aquellos en los que se pueden diferenciar los elementos afro, europeos e indígenas. (Valencia, 2009, pág. 16)

Para explicar mejor la procedencia de la gran variedad de tonadas musicales en la Región pacífica, el señor Guillermo Abadía Morales hizo la siguiente descripción:

“En el Litoral Pacífico la abundancia de tonadas musicales es notable en sumo grado y el número de aires y variedades resulta superior al de cualquier otra región del país. Esto es explicable por tres factores principales: a) la presencia de cuatro tribus indígenas

importantes cuya música ya dejamos considerada; b) la gran afluencia de elemento africano importado en la Colonia y cuya entrada al país se hizo principalmente por el río Atrato, emporio minero, y la conservación con bajísimo mulataje de los aportes de la música negra; y c) la supervivencia de cantos y danzas españoles del siglo XVI que se enclavaron en la población negra y se conservan hasta hoy con muy pocas modificaciones. Este triple aporte significa la reunión de un arsenal considerable y copioso representado en 26 aires musicales, sin incluir los nativos del ámbito indígena que son 47. Podemos anticipar que la tonada-base de la zona es el currulao, como expresión la más importante.” (Morales, 1977, pág. 214)

6.2 Instrumentos musicales: podemos agruparlos de acuerdo a la siguiente clasificación:

Cordófonos: Carángano de bolillo.

Membranófonos: Cununo macho, cununo hembra, bombo macho, bombo hembra, tamboras, redoblante (o requinta).

Aerófonos: Flautas de carrizo, flauta de llaves, clarinete, fliscornio, bombardino.

Idiófonos: Guasás, maracas, platillos, claves.

6.3 Ritmos musicales y cantos: de acuerdo a la ubicación geográfica dentro de la región, se identifican los siguientes:

Zona Centro-Norte

El abozao; La caderona; El makerule; La mazurka; La contradanza; La danza chocoana; La jota; La polka; El agualarga; El aguabajo; La tigaranda (se encuentra también como tigarandó); El rabito; El saporondó; El tamborito chocoano; El salve; El gualí; El romance; El arrullo.

Zona Centro-Sur

Currulao; Berejú; El patacoré; El pango o pangora; La juga; El bunde; El chigualo; La polka brincadita; La moña; El bambuco viejo; La rumba; La uripina; El florón; La caramba; El alabao; El makéru; Los cantos de boga; El pájaro mochilero; La bámbara negra.

(Marulanda, 1973)

6.4 Descripción de los ritmos

6.4.1 Currulao:

Es el ritmo y danza fundamental de la costa pacífica. Tiene mayor influencia en la zona centro-sur aunque en general se encuentra en toda la región, se asegura que más que ser un ritmo y una danza destacada en este territorio es también una especie de factor predominante en la cultura de todo el Litoral pacífico. En defensa de esto mismo, Abadía Morales dice lo siguiente:

“Se deduce de numerosas publicaciones periodísticas nacionales, citadas por Davidson en su diccionario folklórico, que el currulao pudo haber sido tonada y danza del Litoral Atlántico y que, según algunos polígrafos, podría identificarse con la cumbia. Nosotros lo ponemos en una muy remota posibilidad por sus características africanas tan señaladas, al paso que la cumbia es zamba, pues asocia melodías indígenas con ritmos de tambores africanos. Hoy (y seguramente desde comienzos del siglo presente) el currulao es tonada y danza exclusiva del Litoral Pacífico colombiano, hasta el punto de ser la tonada-base o danza-tipo de la zona en la actualidad. La diferencia entre cumbia y currulao es absoluta.”
(Morales, 1977, págs. 214-215)

Es difícil determinar la etimología del nombre “currulao” para explicar la motivación que le dio vida a este ritmo, hay varias opiniones al respecto, sin embargo, la apreciación de Abadía Morales es la más recibida por los folcloristas que hablan de dicho tema.

Éste opina que viene del “cununu” o “cununo” que es un instrumento de percusión tradicional cuya procedencia africana nadie discute. Y que por el hecho de ser el tambor usado representativamente en este aire musical, se usó como derivación de esta tonada la palabra “cununado” o “cununao”, para referirse así a los toques donde dicho instrumento participaba.

“Algunos se atreven a asegurar que el nombre de currulao parece responder a la figura dominante de su danza, que es la de un baile “acorralado” o “acorralao”. De acorralao pudo surgir corralao, y de éste, currulao, aunque también puede surgir una deformación del tambor de un solo parche llamado “cununo” de donde se deriva “cununao” al referirse a los golpes que se le dan, a toques, y probablemente de “cununao” nos vino “currulao””
(Fontalvo, 2010, pág. 367)

Para hablar de las características rítmicas y musicales del Currulao, Abadía Morales hace el siguiente aporte:

“es un compás de tambores en que se combinan dos golpes de una tonalidad con tres de otra pero cuya modalidad se produce así: un golpe de primera tonalidad, dos de la segunda, uno de la primera y otro de la segunda. El intervalo entre cada grupo de cinco golpes es de duración igual a la de tres golpes.” (Fontalvo, 2010, pág. 367)

Otras de las apreciaciones acerca de este ritmo indica que el esquema rítmico del currulao tiene como punto de partida el repique, unas veces simultáneo, otros cruzados, de dos tambores monoperkusivos y de fondo cerrado: los cununos macho y hembra, asociados a un bombo y varios guasás, en la fase rítmica, dejando el “canto” instrumental a cargo de la marimba. Las voces acompañan haciendo una especie de coro que armonizan a modo de fonema, enriqueciendo el ritmo.

Como danza no se distingue su origen exacto. Es un baile pagano que se nutre de temas espirituales. Conserva la herencia de antiguas ceremonias de seducción e iniciación erótica.

Aportes tomados de: (Fontalvo, 2010, págs. 367-373) (Marulanda, 1973, págs. 89-90) (Morales, 1977, págs. 215-216)

6.4.2 Chigualo:

Ritmo de la zona centro-sur. Etimológicamente se deriva de la voz “wunde” que se refiere a un canto propio de Sierra Leona (África Occidental). La forma que allí se encuentra vigente difiere un poco del canto del pacífico, que se acerca más al currulao, conserva también el nombre de “bunde” y hace referencia al canto utilizado en los velorios de los niños negros. Así lo expone el señor Octavio Marulanda:

Es el “bunde”, (Véase información) propio de la zona de Buenaventura, y la palabra hace referencia también a la ceremonia fúnebre y el velorio para el entierro de un niño. La fase ritmo-melódica, y la participación coral, se cumplen en la misma forma. (Marulanda, 1973, pág. 90)

El rito del chigualo, además de ser muy complejo y variado, emplea canto a capella de una sola voz y de coro. También se acostumbra el palmoteo. El tambor y los guasás puntan el ritmo de las voces en el canto o recitado, y rompen también el golpe cuando se trata de bailar.

Esta tonada no solo se reconoce por ser la forma de canto que acompaña los velorios de infantes sino también por poseer al tiempo un carácter de canción lúdica,

*“numerosísimas canciones del repertorio de este litoral, que son cantos del folklore lúdico (rondas de juego), se bautizan con el nombre de **Bundes**”* (Morales, 1977, pág. 223)

es decir, el chigualo (o bunde) es un rito fúnebre, en el cual el dolor por la pérdida de un ser querido se va transformando en un regocijo a causa de la entrada del alma del niño muerto al reino de los espíritus. Por esto toma cierto aire de canción alegre y dinámica dando como resultado una celebración pagana. (Morales, 1977, págs. 223-226)

6.4.3 Danza chocoana:

La danza chocoana tiene cierto aire cortesano y gentil por lo que es considerada como una modalidad lenta de Walts. Se ha interpretado en muchos pueblos y en diferentes civilizaciones y parece que en su origen tuvo un carácter religioso o mágico, pero al transferirse a los gustos africanos adquirió otra índole tanto musical como dancística. Lo más destacado en ella es el apoyo que confieren los golpes rítmicos de la percusión para darle a los pasos una marcación sincopada.

Su introducción al territorio Colombiano data desde los tiempos de la Colonia Española y se cree que es proveniente de la Habanera Cubana, viajó a Europa donde fue notablemente popular y luego vino a América, ya con estilo propio. La población chocoana suprimió el sentido galante que le imprimían los instrumentos clásicos (violines, arpas, flautas, entre otros) y le dieron un acento más viril y regional. En la danza chocoana no se emplea el canto.

Aportes tomados de: (Marulanda, 1973) (Fontalvo, 2010, pág. 359) (Morales, 1977, págs. 231-232)

6.4.4 Jota Chocoana:

Danza de origen Español que se ejecutaba zapateando con chasquidos de castañuelas. En España existían la Jota aragonesa y la Jota valenciana, sin embargo en palabras del maestro Guillermo Abadía Morales “desaparecidas de España y

Europa, en general, se mantienen en la actualidad en el Chocó y hoy son extraordinaria sorpresa para los extranjeros que observan danzar coreografías del siglo XV”.

Sin embargo, del ritmo ternario, vivo y fiestero que traía la clásica Jota aragonesa, se pasó a una síncopa emparentada con el toque del currulao. Convirtiéndose en una secuencia rítmica en dominio de tambores, sin voz humana y hecha para danzar.

Llegó al Chocó en el siglo XVI durante la conquista y la colonia y es uno de los ritmos más antiguos que pueden hallarse allí, curiosamente ha sobrevivido a pesar de haber sufrido ciertas modificaciones en su interpretación musical y en su danza.

Se conocen tres variedades de este ritmo: la jota simple, la jota menor y la jota sangrienta. Según el maestro Abadía esta última se debe a una modalidad de duelo a machete, que probablemente se originó en alguna danza de espadas. También agrega que es de admirar el hecho de que esta danza conserve su vestimenta casi sin ninguna modificación.

Aportes tomados de: (Marulanda, 1973, pág. 91) (Morales, 1977, págs. 231-232) (Fontalvo, 2010, págs. 355-358)

6.4.5 Madruga:

En la poca información que se logra encontrar acerca de este ritmo, se dice que tiene cierto aire similar al torbellino de Cundinamarca y a las vueltas de Antioquia, solo que éste es mucho más monótono; la coreografía consta de cruces y círculos. Éste argumento luego es descalificado puesto que la Madruga suele ser llamada también tigarandó, aguachica, caderona, agualarga y madrugada, lo que indica que en sí todos estos son derivaciones y variedades del currulao, especialmente por su coreografía de cruces y círculos. (Morales, 1977, pág. 219)

6.4.6 Makerule:

Más que ser un ritmo de raigambre chocona, es una escenificación musicalizada de un suceso ocurrido en el Chocó.

Se dice que es una tonada más antigua que el currulao y que asocia ritmos africanos a melodías europeas, pero cuya danza se ve afectada por pantomimas curiosas. Es considerada una valiosa conjugación coreográfica.

A pesar de ser exagerada la suposición de su antigüedad comparada con el currulao, sin ser una derivación o tener parentesco con alguna tonada indígena nativa como se ha llegado a suponer, el makerule deja ver una base rítmica muy similar a la de la Danza chocona de supervivencia hispana, lo que argumenta su aire cortesano.

Por otro lado, etimológicamente no ha reconocido que sea propiamente africana, indígena o hispana, en cambio si se halla una razón histórica que pudiera aclarar el origen de este ritmo.

Éste se trata de una historia que cuenta la vida de un gringo llamado Mac Duller, quien vivió en el Chocó, en la población de Andagoya atendiendo su negocio de panadería. Al parecer, su confianza y credulidad excesiva en los negros, hizo que les fiara sus productos hasta llegar al punto que quedar arruinado y perderlo todo, quedó en tal pobreza que su esposa lo abandonó. Alguien le compuso una canción y en lugar de Mac Duller los negros pronunciaban Mack Rule, para finalmente quedar como Makerule.

Esta historia da lugar a dos conjeturas: la primera que el canto del Makerule no exista tradicionalmente sino que se popularizó la canción sobre Mac Duller y de su fonética salió el de dicho nombre. La segunda es que debido a que esta música y su danza se llamaban similar a dicho personaje, dieron a éste y a su canción el dicho nombre.

Lo cierto es que la única tonada que se conoce en el Pacífico con ese nombre es la que corresponde al caso del gringo Mac Duller.

*"Mister Mac Duller era un combo
Panadero en Andagoya;
Lo llamaban Maquerule.
Se arruinó fiando mogolla.*

*Maquerule amasa el pan
Y lo vende de contado;
Maquerule ya no quiere
Que su pan sea fiado*

*Maquerule no está aquí,
Maquerule está en Condoto;
Cuando venga Maquerule:
Su mujer se fue con otro." (Morales, 1977, pág. 218)*

Aportes tomados de: (Morales, 1977, págs. 217-218) (Marulanda, 1973, págs. 96-97) (Fontalvo, 2010, págs. 360-361)

6.4.7 Mazurca Chocoana:

Es uno de los ritmos más característicos a nivel musical de la cultura chocoana. Se originó en Polonia, mas específicamente en la provincia Mazury. Es además de carácter galante y cortesano, con actitudes, desplazamientos y reverencias.

Se extendió por toda Europa durante el siglo XIX, gracias al destacado compositor Polonés Federico Chopin, creador de la Mazurca de concierto, quien la magnificó al interpretarla en sus obras para piano, haciendo que fuera considerada la danza nacional de Polonia.

A Colombia llegó durante la época de la Colonia y luego de pasar por San Andrés y Providencia se estableció en el Chocó, donde tomó características mas propias de dicho territorio.

Está escrita en métrica de $\frac{3}{4}$ y se acentúa la tercera parte del compás, aunque algunas veces se hace sobre la segunda, circunstancia que le confiere una cadencia especial.

Originalmente era interpretada por instrumentos como violines, violas, flautas traversas, arpas cornos por su toque refinado, pero al llegar al proceso de mestizaje e introducción a la cultura del Pacífico, todos estos instrumentos clásicos fueron reemplazados por tambores y el ritmo se tornó más sincopado, lo que hizo que tomara un color criollo.

Aportes tomados de: (Morales, 1977, págs. 231-232) (Marulanda, 1973, pág. 92) (Fontalvo, 2010, págs. 357-358)

6.4.8 Pango o Pangora:

Pertenciente a la familia del currulao, es un ritmo que tiene mayor difusión en los departamentos de Valle, Cauca y Nariño. Sin embargo, a pesar de ser una variedad del currulao ha tomado cierta personalidad propia y expresa una íntima relación con

temas religiosos, incluso la palabra “Pango” tiene enlace con creencias, celebraciones mágicas o rituales, con relación a celebraciones africanas.

Una voz indica la pauta del rito, dando los significados y comprometiendo la tonada con el acento de los tambores y a continuación un coro da la respuesta como un rustico antifonario.

Aportes tomados de: (Morales, 1977, pág. 219) (Marulanda, 1973, pág. 92)

6.4.9 Patacoré:

Se desprende del currulao del pacífico Caucano y Nariñense, sin embargo, tiene fisionomía propia gracias a los aportes e influencias regionales.

Este ritmo, aparte de ser derivado del currulao también tiene similitudes musicales con él, pero su sentido se basa en temas mágicos y religiosos.

En su interpretación predomina sobre todo el canto con un fin coral bastante claro, utilizando la palabra “patacoré” como estribillo.

Es probable que la palabra “patacoré” provenga de los indios Cholo y Emberá, ya que estos le decían “patacora” al plátano, lo que da a pensar que de allí proviene ese nombre en virtud a la danza que se difunde sobre todo en la región poblada por ellos.

Aportes tomados de: (Fontalvo, 2010, págs. 374-375) (Marulanda, 1973, pág. 92) (Morales, 1977, pág. 216)

6.4.10 Polka Chocoana:

Se originó en Escocia y Bohemia.

Hay dos versiones de Polka en el Litoral pacífico, ambas se tocan exclusivamente para bailar, sin canto, y siguen casi el mismo ritmo con una métrica de 2/4 y se hace un salto después de tres pasos.

La versión chocoana se enfoca en el baile con una coreografía llamativa y alegre, plantea en su iniciación un toque para bailar, en la segunda parte el desarrollo y la

temática, y la tercera parte, por lo general, se trata de un ejercicio orquestal muy vivo, conformado por flauta, clarinete, bombo o tambora, redoblante o requinto, platillos, etc. Nunca participa la voz humana.

La otra versión del Andén Pacífico (Buenaventura, Guapi, Iscuandé, Tumaco) se acompaña con instrumentos más propios de ésta región como cununos, guasas, bombo y a veces flauta, pero carece de la impulsividad y festividad de la versión chocona, por lo que presenta movimientos más pausados.

Aportes tomados de: (Morales, 1977, págs. 231-232) (Marulanda, 1973, pág. 93) (Fontalvo, 2010, pág. 360)

6.4.11 Salve:

En palabras del Maestro Guillermo Abadía Morales, “no es otra cosa que otro alabao dedicado a la Virgen María.”

Es un canto religioso interpretado a capella, interpretado siempre por las voces femeninas de las mujeres más ancianas y experimentadas de la región. Normalmente no contiene ninguna instrumentación, sin embargo, en ocasiones es acompañado por un golpe de tambor como símbolo de solemnidad.

La creación poética parte de la habilidad que tenga quien lo interpreta para recordar y cifrar poemarios que vienen desde épocas muy antiguas y, a partir de ahí, aplicar un estilo propio cuya mayor atracción está en la calidad y la modulación de voz.

Aportes tomados de: (Morales, 1977, pág. 227) (Marulanda, 1973, pág. 97)

6.4.12 Saporrondo:

Se atribuye a esta tonada a un origen indígena, recibe el nombre en el chocó donde es un baile típico en el cual se combina el recitado a ritmo, con un coro, a manera de diálogo musical, ¿pues cada uno de los participantes debe dar una respuesta a las alusiones del texto recitado. En ocasiones también se responde con coros pues lo que interesa es seguir la onada y desarrollar el comentario, que se distingue por ser alegre y picante.

En los intermedios los participantes bailan figuras simples como a ritmo de “abosao”, haciendo uso de los instrumentos tradicionales.

Se ha querido asociar este ritmo a los cantos populares sobre sapos, pero esto no ha sido bien aceptado puesto que no corresponde con la forma actual de este ritmo, cuya intención teatral es evidente.

Aportes tomados de: (Morales, 1977, pág. 220) (Marulanda, 1973, pág. 96)

6.4.13 Tigarandó:

Llamado también Tigaranda. Es un canto acompañado de cununos, sonajas y jucos, siendo el canto lo más importante en éste.

Las voces actúan como coro y se acoplan al golpe de los tambores, creando un ambiente rítmico propiamente para bailar.

Se identifica también con la Madruga y la Caderona, y esta segunda es a su vez conocida como una forma de Currulao.

Se agrega que es tocada en un instrumento, que posiblemente sea la marimba.

En la danza los bailarines se cogen de las manos.

(Morales, 1977, págs. 219-220)

6.4.14 Villancico:

Canto de origen hispano como de pastores o habitantes de aldeas en contraposición con las ciudades de artesanos. Se conoce como “canto de festejos navideños” y su historia se remonta a cuando los pastores traían canciones y juguetes a los niños. Se han aplicado muchos textos de tradición oral a la función de los cantos navideños del primitivo villancico. Bundes, alabaos entre otros ritmos folclóricos han sido utilizados también como villancicos y en general casi todos los aires musicales que tienen algo que ver con temas infantiles resultan aplicables a festejos navideños y al “Niño Dios”.

Los arrullos o “arorrós” son variedades populares similares a los cantos de cuna que muchas veces adquieren aires de bunde o juga y así es como han sido adoptados por la región pacífica. (Morales, 1977, pág. 227)

6.5 El siguiente cuadro fue tomado de la cartilla “Músicas tradicionales del pacífico Norte / Al son que me toquen canto y baile” del Ministerio de Cultura.

Figura 3

| Zona | Géneros o formas musicales | Formato instrumental | Características | Conformación | Base rítmica grabada |
|------------------------------|--|--|--|--|---|
| San Juan | Abosao o jota Bambazú Pasillo Danza y contradanza Sones Alabao | Chirimía Sexteto Vocal polifónico | Práctica musical instrumental (viento – percusión. Práctica musical cantada, solista, coro, acompañamiento de percusiones. Práctica cantada. | Clarinete Bombardino Redoblante, platillo, tambora, cobre. Bongo, maracas, tambora, clave; voz y coro – voz y coro | Abosao Jota Pasillo Danza contradanza Danza, son |
| Costa pacífica ¹⁰ | Tamborito Mejorana Bunde Alabao – gualí Sones | Conjunto de tamborito Sexteto | Práctica musical cantada, solista coro son acompañamiento de percusiones y palmas. Repertorio musical instrumental y vocal (voz – percusiones) | Cununos, tambora, flauta de carrizo, palmas, guazá voz y coros, solista - coro, bongo, marimbula, guaza, clave, tambora pequeña | Tamborito Bunde Son |
| Baudó | Alabao – gualí Romances Abosaos Aguabajo Bunde | Vocal – polifónico Sexteto | Ejecución de música vocal, solista – coro. Práctica musical instrumental y vocal. La flauta interpreta melodías con participación de solista y coro. | Voz y coros. Flauta de millo o de (PVC), bongo, tambora, guazá, clave, solista – coro. | Abosao Aguabajo Bunde |
| Atrato y Andagueda | Abosao, aguabajo, sones, pasillos, danza, contradanza, polea, mazurca, jota, porro, moña, stross, fostross, saporrondón, alabao, gualí, bunde, sainete, torbellino | Chirimía Vocal polifónico Sexteto | Repertorio instrumental con merodeador, acompañante y percusiones. Práctica musical cantada, solista – coro. Práctica musical instrumental y vocal. | Clarinete, cobre, redoblante, tambora, platillos de choque. Voz y coros, bongó, tambora pequeña, campana, clave, marimbula, solista – coro | Abosao, aguabajo, son, pasillo, danza, polea, mazurca, jota, porro, saporrondón (moña), bunde abosao (torbelino, sainete) Porro, aguabajo, abosao, son |
| Urabá | Porro, aguabajo, sones, abosao, vallenato, champeta | Chirimía ampliada Sexteto | Práctica musical, instrumental (viento y percusión) Práctica musical e instrumental | Clarinete, cobre, trompeta, flauta, tambora, redoblante, platillos, marimbula, bongoes, clave, campana, solista y coro | Porro, aguabajo, abosao, son |

(Valencia, 2009, pág. 19)

7. IMPACTOS ESPERADOS A PARTIR DEL USO DE LOS RESULTADOS

El aporte más directo de este trabajo es en el campo de la industria, la producción y la creación musical. Ya que facilitará la posibilidad de hallar un Loop o un Sampler con la base rítmica de una determinada tonada folclórica de la región pacífica, para ser usada en la creación de nuevas propuestas musicales.

Además de ser también un importante aporte para el grupo de investigación, que propone la recuperación de este patrimonio inmaterial que viene siendo de cierto modo olvidado o descuidado, brindando la oportunidad de que futuros estudiantes investigadores, se acerquen un poco más a sus raíces musicales culturales, y le sirvan a la investigación y a la cultura, abriendo nuevas propuestas y formas de promover e incentivar el interés por el folclor de nuestro país.

Se espera que este producto, que irá a la ampliación del banco de sonidos que propone realizar el grupo de investigación TECNOARTE, sea herramienta posteriormente utilizada por las casas disqueras y los productores que manifiestan la necesidad de poseer material digital que pueda ser usado en sus creaciones, para darle identidad y sentido autóctono a sus trabajos, recapitulando el sonido y los ritmos propios de Colombia.

Así como también se pretende dar a conocer la reseña de cada uno de los ritmos, para que no pase desapercibida la apropiación de conocimientos acerca del patrimonio musical que se vive en el territorio Colombiano.

8. RESULTADOS Y/O CONCLUSIONES

COMPETENCIAS DEL SABER O DEL HACER OBTENIDAS EN LA EMPRESA

- Se lograron identificar y clasificar los principales ritmos y estilos musicales de la región Pacífica
- Se logró la elaboración de Loops con las bases rítmicas de los diferentes ritmos de la región Pacífica

APORTES A LA EMPRESA

Se realizó la entrega de la información sonora, teórica, según el cronograma de actividades pactado desde el principio de la práctica en el grupo de investigación.

LOGROS

Durante la práctica se evidenció el avance, con el compromiso adquirido de las diferentes tareas y actividades a realizar al momento de recopilar la información pertinente de los ritmos de la región Pacífica Colombiana.

La responsabilidad, la disposición y el trabajo en equipo, son características que demuestran el interés por parte de los integrantes en el proceso investigativo, afirmando el dominio de las herramientas informáticas como:

Word, finale, sound forge entre otros.

DIFICULTADES

La principal dificultad encontrada fue la consecución de soporte sonoro fiable, además de la debida información sobre cada uno de los ritmos.

RECOMENDACIONES

Se recomienda a la institución impartir la enseñanza de este conocimiento a la sociedad en un texto escrito, así la institución aportaría a la difusión de la cultura Colombiana.

9. METODOLOGÍA

DESCRIPCIÓN DE PROCEDIMIENTOS PARA REALIZAR LA EXPERIENCIA

El proceso de investigación, descripción y realización de material digital que contenga las bases rítmicas de nuestro folclor de la región pacífica colombiana, requiere un orden y una secuencia de actividades establecidas a continuación:

- FASE I: Investigación cultural y territorial sobre la región del pacífico colombiano.
- FASE II: Recopilación de información y reseñas hechas previamente por diversos autores folcloristas, acerca de los ritmos y tonadas de la región pacífica.
- FASE III: Selección de los 14 ritmos que fueron asignados para este trabajo, para centrar la investigación sobre ellos.
- FASE IV: Realización de la descripción y la reseña de los ritmos Currulao, Chigualo, Danza chocoana, Jota chocoana, Madruga, Makerule, Mazurca chocoana, Pango o pangora, Patacoré, Polka chocoana, Salve, Saporronó, Tiguarandó y Villancico; en base a la información recolectada en la fase II.
- FASE V: Recopilación de muestras de audio y grabaciones de los ritmos descritos en la fase anterior, para ubicar las bases rítmicas de cada uno y así proceder con la elaboración de los samplers o Loops.
- FASE VI: Elaboración completa del trabajo escrito.
- FASE VII: Entrega del material digital y el trabajo escrito.

10. ASPECTOS LEGALES

REGLAMENTO ESTUDIANTIL:

CAPÍTULO XIII TRABAJOS DE GRADO

Artículo 98° Objetivo. Con el trabajo de grado se pretende fomentar la formación del estudiante en investigación, mediante el ejercicio académico e investigativo de resolución creativa de problemas sociales, en pregrado, y mediante la generación, transferencia, apropiación y aplicación del conocimiento en posgrado. Valida y actualiza los conocimientos construidos por el estudiante durante su formación de pregrado y su formación de avanzada.

Artículo 99° Requisitos para pregrado. Todo aspirante a graduarse en un programa de pregrado deberá desarrollar como requisito un trabajo de grado o una práctica profesional, con sujeción a reglamentación expedida por el Consejo de Facultad.

Parágrafo 1° Trabajo de Grado. Es el estudio dirigido sistemáticamente que corresponde a necesidades y problemas concretos de determinada área de un programa. Implica un proceso de observación, exploración, descripción, interpretación y explicación. Asimismo es la relación directa del estudiante con las líneas de investigación pertinentes con su objeto de formación, a través del diseño o implementación o participación en la implementación de proyectos de investigación o planes de negocio.

Parágrafo 2° Práctica profesional. Es la confrontación del saber del estudiante con los objetos propios de su campo de intervención, a través de una práctica empresarial o de una práctica social.

Práctica empresarial expresa un contacto directo y dirigido en una empresa, establecimiento de comercio, organización gubernamental o no gubernamental, con el fin de diseñar o implementar o participar en la implementación de proyectos de carácter tecnológico o ingenieril.

Práctica social es una proyección del saber tecnológico e ingenieril que permite al estudiante hacer de la problemática social el objeto de su práctica, en procura de elevar la calidad de vida de las comunidades y el desarrollo de las instituciones sociales.

La práctica profesional estará sujeta a examen especial y se calificará con la expresión aprobado o reprobado, y la calificación constará en acta firmada por los correspondientes jurados.

Artículo 100° Requisitos para posgrado. Todo aspirante a graduarse en un programa de especialización debe presentar un Trabajo Final de Especialización, y en un programa de maestría o doctorado debe presentar una tesis.

Artículo 102° Normas sobre trabajos finales. Todo trabajo final se regirá por las siguientes normas:

- a. Tendrá un director, docente en ejercicio del ITM, designado por el Consejo de Facultad previa recomendación del Comité Asesor de posgrados y estará encargado de guiar al estudiante durante el tiempo de elaboración del mismo trabajo.
- b. En casos especiales los trabajos finales podrán contar con un director asociado externo.
- c. Para iniciar el trabajo final, el estudiante presentará una propuesta que debe ser aprobada por el Comité Asesor de posgrados y deberá cumplir con los requisitos que estipule el respectivo Consejo de Facultad. Para este efecto, el estudiante debe presentar una solicitud escrita que incluya por lo menos el título, los objetivos, la metodología y el cronograma de trabajo a realizar con el visto bueno del director del trabajo.
- d. Como resultado del trabajo final el estudiante deberá presentar un informe escrito al director del mismo, quien lo evaluará y calificará.
- e. El trabajo final podrá recibir una de las siguientes calificaciones: Aprobada, Reprobada
- f. En caso de que a juicio del director el trabajo amerite la mención de meritoria, el Consejo de Facultad decidirá.
- g. En caso de que el trabajo final no obtenga calificación aprobatoria, el estudiante podrá volver a presentarlo con las debidas correcciones, dentro de los plazos fijados para la permanencia en el programa. Si nuevamente la calificación no es aprobatoria, el estudiante no podrá optar al título de especialista.
- h. Una vez aprobado el trabajo final, el estudiante deberá entregar al Coordinador del Programa un original y dos (2) copias que se destinarán así: el original para el Centro de Fuentes de Información, una copia para la decanatura de la Facultad y la copia restante para el director del trabajo; también deberá entregar el trabajo en medio magnético.

Artículo 112° Propiedad intelectual. Todo lo relacionado con la propiedad intelectual de los resultados originales obtenidos por el estudiante en su trabajo final o tesis deben estar de acuerdo con lo dispuesto en las leyes nacionales e internacionales y en los estatutos del ITM.

11. BIBLIOGRAFÍA

Abadía Morales, Guillermo. *Compendio General de Folklore Colombiano*. 3ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

Abadía Morales, Guillermo. *ABC del folklore Colombiano / Guillermo Abadía Morales* : Ilustraciones Claudia García Ochoa. 4ta ed. Santafé de Bogotá: Panamericana, 1977.

Octavio Marulanda. *Folclor de Colombia*. 1era ed. Bogotá, Arte Editorial, 1984. ISBN 958-95027-0-9

Valencia Valencia, Leonidas. *Músicas Tradicionales del Pacífico Norte Colombiano, Al son que me toquen canto y bailo*. 1era ed. Ministerio de Cultura, 2009.

Portaccio Fontalvo, José. *Colombia y su Música / Canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacíficas de las Islas San Andrés y Providencia / Volumen 1*. 2da ed. Bogotá, Disformas Triviño LTDA. 2010. ISBN 958-96535-1-0

CYBERGRAFÍA

A mi Chocó. (s.f.). *A mi Chocó: Fundación amigos del Chocó*. Recuperado el 27 de Noviembre de 2013, de http://www.amichoco.org/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=97

Colombia Aprende. (s.f.). *Colombia Aprende*. Recuperado el 27 de Noviembre de 2013, de <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82918.html>

Ministerio de Agricultura y Desarrollo Rural. (s.f.). *Agronet*. http://www.amichoco.org/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=97
Recuperado el 27 de Noviembre de 2013, de www.agronet.gov.co

12. ANEXOS