

ESA MÚSICA ME SUENA, PERO ¿CÓMO SE LLAMA?

Patricia L. Sabbatella

e-mail: patricia.sabbatella@uca.es

Universidad de Cádiz

Artículo re-elaborado en base al publicado en la Revista *Tavira*, Nº 14, pág. 131-138 (año 1997): *Una Experiencia Didáctica sobre Música Caribeña: La Cumbia* (I.S.S.N.: 0214-137 X)

Introducción

En ocasiones los docentes nos sorprendemos de la cantidad de expresiones musicales que nuestros alumnos/as son capaces de identificar. Intenet, el Top Manta, Eurovisión, Eurojunior, Operación Triunfo, la Canción del Verano nos enfrentan a productos musicales de lo más variados: Dance, Techno-Pop, Acid, House, Chill-Out, Hip-Hop, Requetón... que “machacan nuestros oídos” hasta saturarnos. Contrariamente, la capacidad de reconocimiento auditivo de estas tendencias en el desarrollo de la música actual no es condición para el conocimiento de las mismas desde el punto de vista de una obra musical y la sobre-exposición a modelos musicales comerciales favorece el desconocimiento de estilos musicales populares, urbanos o actuales en décadas anteriores. Entre estos grandes desconocidos suelen estar los llamados “ritmos latinos” asociados a lo que conocemos como Bailes de Salón: Cha-cha-chá, Merengue, Bachata... que pasan a ser para los adolescentes y jóvenes unos bailes que se aprenden en la clase de Educación Física o si acuden a clases de “Bailes de Salón”.

La exposición musical a la que se enfrentan los niños/as y adolescentes en la actualidad muchas veces se contraponen a las prácticas musicales que se ofrecen en el aula. Sin embargo, la diversidad musical que caracteriza el mundo actual se convierte en un recurso privilegiado para desarrollar el conocimiento musical en el aula de música y resulta un elemento a tener en cuenta en el momento de seleccionar el repertorio musical a utilizar. Es objetivo de este artículo presentar una propuesta didáctica que puede implementarse en Tercer Ciclo de Educación Primaria, Educación Secundaria y Formación del Profesorado de Educación Musical a partir de un ritmo caribeño característico: la Cumbia.

La Música Centroamericana: La Cumbia

La diversidad cultural que caracteriza al continente americano se traduce musicalmente en una variada gama de géneros y estilos musicales. Aunque a un oído poco entrenado no lo parezca, la Cumbia es un producto musical diferenciable y autónomo con características propias que pertenece a un género musical común conocido como *Música Caribeña*. Bedoya Sánchez (1987:5) la enmarca geográficamente en el sistema socio-cultural conocido como "gran núcleo de difusión antillana" o "circuitos caribeños y costeros" en la que se relaciona y convive con diferentes expresiones musicales de la gran región caribeña (figura 1). Su zona de mayor difusión abarca el noroeste sudamericano, específicamente el subsistema caribe-sabanero colombiano.

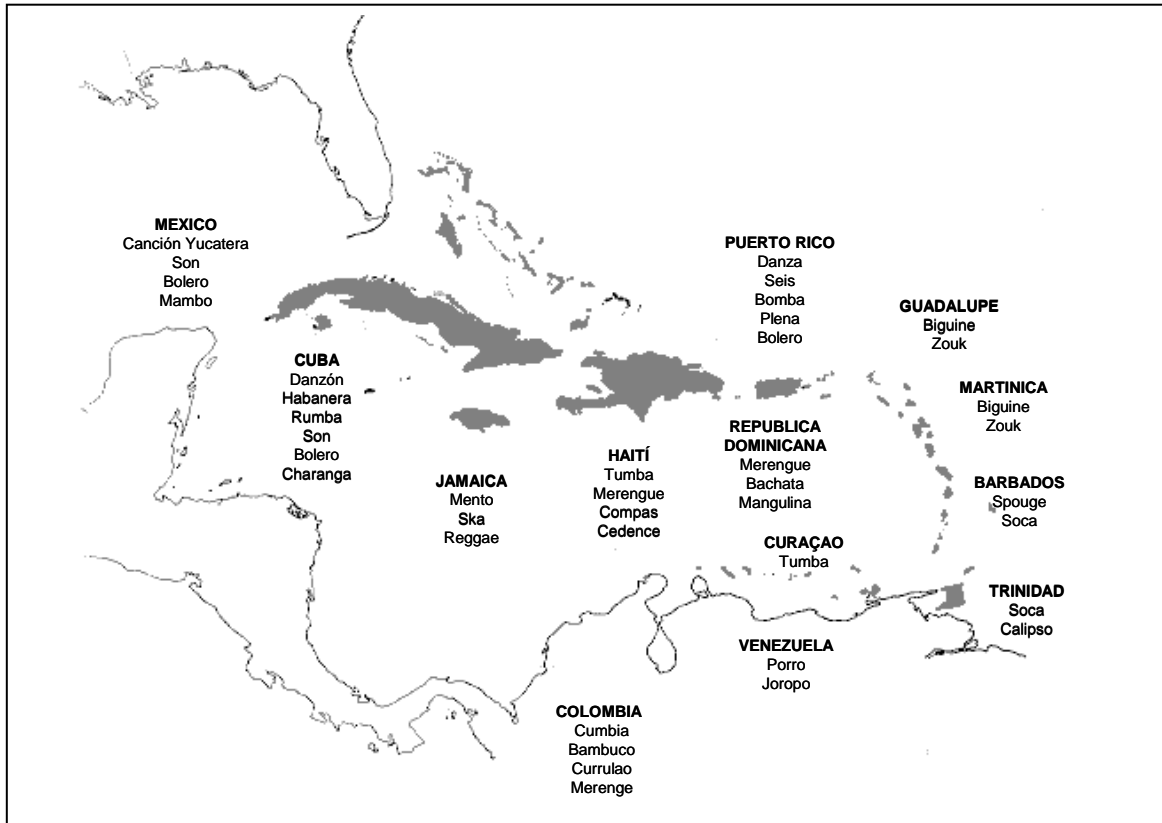


Figura 1: Estilos musicales de la región caribeña

La Cumbia como producto musical

Los posibles orígenes de la Cumbia datan del Siglo XVII y la ubican en la ciudad de Cartagena de Indias (Colombia) en los días de la fiesta de la Virgen de la Candelaria, patrona de la ciudad. En esta fiesta de tradición española coincidían las tres culturas que convivían por ese entonces en la colonia: española, negra e indígena. En la celebración se encendían velas, los negros tocaban los tambores para adornar el canto y los indios iban detrás con sus cañas de millo y sus gaitas.

Posteriormente a la celebración religiosa seguía la *Cumbiamba* donde se tocaba y bailaba la *Cumbia*. A su vez, el término *Cumbiamba* hace referencia a los tres aspectos integrantes de esta celebración: la fiesta, el lugar físico donde se baila y al grupo de músicos y bailarines que interpretan la *Cumbia*, que no es más que la música y el baile de la *Cumbiamba*. Para Jaramillo (1984) el origen de la palabra *Cumbia* (apócope de *Cumbiamba*) guarda relación con la voz antillana *Cumbancha*, que en Cuba significa jolgorio o parranda. *Cumbiamba* y *Cumbancha* derivan de la voz negra *Cumbé*, baile negro de Guinea de la zona Batá en Africa llevado por los esclavos africanos a Iberoamérica.

Como hemos citado, la cumbia es un producto musical diferenciado de la música caribeña.

Varios estudios sobre la cumbia (Lamburey Alférez, 1988 ; Jaramillo, 1984 ; Bedoya Sánchez, 1987) coinciden en que son las transcripciones de cumbias interpretadas por músicos destacados las que permiten realizar su análisis musical, pero advierten que su generalización resulta arriesgada por diversos motivos entre los que destacan:

- El carácter de transmisión oral de la cumbia y su falta de partituras (los músicos populares generalmente no leen música).
- Las tendencias regionales en su interpretación.
- Los arreglos realizados con determinada intención expresiva.
- La variedad tímbrica producida por los diferentes tipos de golpes en los instrumentos de parche que puede llegar a transformar cualitativamente motivos y frases, llegando una misma estructura rítmica a interpretarse con diferentes programas tímbricos que varían su sentido musical (tímbrico y expresivo).
- La transformabilidad tímbrico-expresiva permite que motivos rítmicos asignados a un instrumento pueden traspolarse a otro.
- La importancia que adquiere la improvisación con el fin de resaltar la habilidades musicales del ejecutante.
- La habilidades propias del músico que acompaña en ese momento.

Sin embargo, estos factores no impiden la existencia de patrones rítmicos básicos sobre los cuales se desarrolla e identifica la cumbia como estructura musical autónoma y diferenciable.

La *estructura rítmica* de la cumbia presenta una estructura métrica binaria de subdivisión binaria (2/2 o 4/4). En la organización rítmica de la frase resalta la importancia del tiempo débil en el inicio de los motivos y frases rítmicas. El segundo y el cuarto tiempo conforman el pulso básico o base rítmica vital de esta estructura, acentuando su carácter expresivo marcado por los agudos del bombo y el alegre (Lambuley Alférez, 1988:92).

Desde el punto de vista *melódico-armónico* la estructuración de las frases musicales se realiza, por lo general, a partir del cuarto tiempo coincidiendo con un cambio de cuadratura armónica respaldada por anticipaciones melódicas.

En su *aspecto formal* consta de una introducción, el canto del solista y la respuesta del coro.

Su instrumentación característica consiste en *percusión, viento y voz*. Entre los instrumentos de viento se encuentran la *flauta o caña de millo*, vulgarmente llamado pito (figura 2), las *gaitas macho y hembra*, instrumentos derivados del tolo, la *flauta de aluminio* y en algunas agrupaciones el *clarinete* como sustitución de la flauta de millo. Los instrumentos de percusión utilizados son: el *bombo o tambora*, el *tambor hembra o alegre*, el *llamador*, el *güiro*, las *maracas* y el *guaché* (figura 3). A nivel vocal encontramos un *solista* y un *coro* con no más de tres voces.

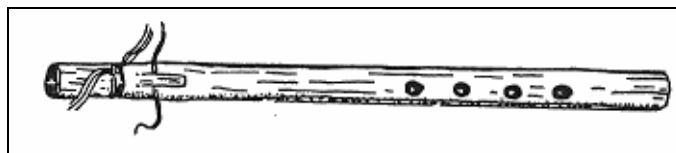


Figura 2: Flauta o caña de millo

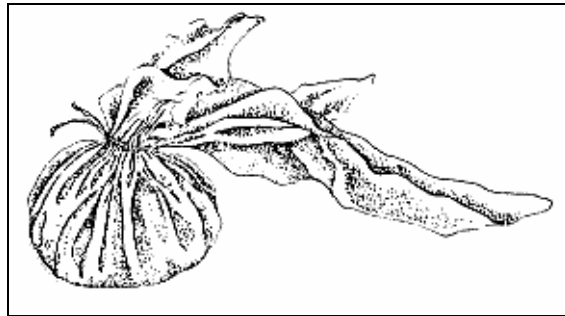


Figura 3: Guaché

Algunas ideas para trabajar en el aula

Claro está que el medio más lógico para entender y disfrutar de la música es entrar en contacto directo con ella. Por ello, muchas son las posibilidades de aproximación didáctica y de globalización con diferentes áreas de conocimiento. Partiendo de una metodología activa y participativa, el primer paso consiste en *tomar contacto con el contexto histórico, geográfico, social de la Cumbia* a fin de conocer las características culturales del grupo humano que le dio origen. Entre las actividades de motivación inicial se puede:

- Realizar una introducción sobre el origen y significado de la Cumbia.
- Ubicar geográficamente en un mapa del continente americano su región de difusión, localizar las ciudades más importantes y la ciudad de Cartagena de Indias.
- Buscar en Internet información sobre Colombia, su gastronomía, paisajes, etc.
- Acompañar la explicación con fotografías de instrumentos autóctonos colombianos y láminas de libros.

Familiarizados con su entorno y con el propósito de introducir al alumnado en el clima caribeño se realiza una *audición de una cumbia en versión discográfica*. Entre las actividades que pueden acompañar la audición se encuentran:

- *Improvisar rítmicamente con percusión corporal acompañado de movimiento libre* a fin de entrar en contacto musical directo con el estilo musical objeto de estudio.
- *Dramatizar una Cumbiamba*: un grupo de alumnos baila y otro actúa como músicos improvisando con instrumentos de percusión acompañamientos rítmicos.
- *Comentario musical de la audición*, permite introducir aspectos relacionados con la instrumentación y la estructura formal de la obra escuchada.

Estas actividades pueden utilizarse como crear el clima necesario para *aprender a cantar una cumbia*: "Cumbia Caribeña" (figura 4). A partir de aquí se abren diferentes posibilidades:

- *Dramatizar una Cumbiamba*: el docente puede interpretar al piano, los alumnos/as cantan y acompañan rítmicamente con instrumentos de percusión corporal tomando como referencia los ostinatos rítmicos improvisados previamente durante las audiciones.
- *Realizar un arreglo para instrumental Orff de percusión*, atendiendo a su estilo y respetando su ambiente tímbrico, adaptando las sonoridades de estos instrumentos a las sonoridades de los instrumentos característicos de la cumbia (figura 5).

CUMBIA NAVIDEÑA

Pop. Colombia.

Introducción

C.A.

Tema

Fl.

X.B.

Cum - bia cum - bia Na - vi - de - ña que des-de mi
tie - rra quees miCar - ta - ge - na to - doslos ne -
gri - tos va - mos a can - tar al Ni-ño di -

Detailed description: The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of an introduction and a main theme. The introduction is for C.A. (Cello Alto) and the main theme is for Fl. (Flute) and X.B. (Xylophone/Bateria). The lyrics are in Spanish and describe the Christmas season.

vi - no que pronto ven - drá rru - rrrru - rru

Ni - ño rrrrrru - rru - rra - a teespe - ra - mos

1 to - dos pa - ra Na - vi - dad rru - rru rru - rru

2 to - dos en la Na - vi - dad.

Fin

al tema

Figura 4: Cumbia Navideña (popular de Colombia)

The image shows a musical score for a percussion Orff arrangement of Cumbia Caribeña. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments and their corresponding lyrics are: Maracas (Cum - bé, cum - bé), Claves (Car - - - ta - - - ge - - - na), Güiro (Co - - - lom - - - bia - na), Agogó (Cum - - - bia pa' bai - lar), Cencerro (Ca - - - ri - - - be - - - ña), Congas (Eh! Cum - bé Eh! Cum - bé), and Bombo (Ne - gri - to ne - gri - to ne - gri - to cum - bé). The notation includes various rhythmic symbols like eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like accents and slurs.

Figura 5: Cumbia Caribeña: arreglo de percusión Orff (Sabbatella, 1997)

El recitado simultáneo de los textos asignados a cada ostinato favorece la comprensión rítmica y el ajuste métrico de los mismos. Como paso previo a la *ejecución instrumental* y a fin de trabajar la coordinación instrumental se puede asociar cada ostinato instrumental a un timbre de percusión corporal y al movimiento que se realiza al tocar cada instrumento:

- *Maracas* se corresponde con los *pitos o palillos* y con el movimiento de *sacudir*.
- *Claves* se corresponde con las *palmas* y con el movimiento de *golpear*.
- *Cencerro* se corresponde con *palmas huecas* y con el movimiento de *golpear*.

- *Agogó* combina *palmas* y *palillos* (para los golpes agudos) y con el movimiento de *golpear*.
- *Güiro* se realiza mediante la acción de *raspar en el antebrazo*.
- *Congas* se corresponde con los *muslos* y con el movimiento de *golpear*.
- *Bombo* se corresponde con los *pies* y con el movimiento de *golpear*.

Dominados los elementos rítmicos se pasa al *aprendizaje del acompañamiento melódico* de la obra en Xilófono Bajo, la melodía en Flauta de Pico Soprano y la introducción en Carillón Alto (figura 5). La estructura final de la instrumentación es:

INTRODUCCIÓN: Carillón Alto - Coro sotto voce (sílabas dum).

TEMA A: Canto Solista Masculino - Acompañamiento instrumental.

TEMA B: Respuesta del Coro - Acompañamiento instrumental.

TEMA A: Canto Solista Femenino - Acompañamiento instrumental.

TEMA B: Respuesta del Coro - Acompañamiento Percusión Corporal e Instrumental.

CODA: Melodía de Introducción en Xilófono Alto y Coro sotto voce.

Como actividad final se puede dramatizar una *Cumbiamba* pero con la "música en directo".

Coda

La música es un producto humano cambiante y como tal contribuye al desarrollo de valores que promueven la convivencia y el respeto de las diversas culturas. Sin embargo la paradoja de la globalización potencia cada vez más el desconocimiento de lo que nos rodea y la música no escapa a ello. Los medios de comunicación ofrecen modelos musicales que muestran influencias culturales diferentes pero que no escapan al marketing y la superficialidad de la música comercial y su influencia se deja sentir en la cultura musical de nuestro alumnado. La

realidad multicultural en la que vivimos exige que la Educación Musical no sea ajena a este proceso; debe saber integrar las músicas de las culturas del alumnado y dar a conocer las manifestaciones musicales de generaciones anteriores y de diferentes contextos geográficos.

Bibliografía

ABADIA MORALES, G. (1978). *Sinopsis del arsenal organológico musical colombiano*. Bogotá: Ed. Universidad Nacional.

BEDOYA SÁNCHEZ, S. (1987). "Regiones, música y danzas campesinas". *A Contratiempo*, 1. pp. 5-17.

GRAETZER, G. Y YEPES, A. (1983). *Guía para la práctica de "Música para niños de Carl Orff"*. Buenos Aires: Ricordi.

JARAMILLO, A. (1984). *Danzas de la Costa Atlántica*. Bogotá: Ed. Universidad Nacional

LAMBULEY, N. (1988). "La Cumbia". *A Contratiempo*, 3. pp. 90-99.

NUÑEZ, M.- GUNTIN, R. (1992). "... Y llegó la salsa". *Música Global*, año II, nº 10, pp. 20-27.

SMALL, C. (1989). *Música, Sociedad y Educación*. Madrid: Alianza.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. Los artículos y reseñas que se envíen a la revista pueden ser inéditos o no. En este último caso, el artículo deberá incluir la referencia de publicación. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección y teléfono, su situación académica y el nombre, si procede, de la institución científica a la que pertenece. Así mismo se hará constar la fecha de envío del trabajo.
2. Los manuscritos se enviarán a la dirección de la revista: jetejada@us.es como adjuntos de correo electrónico; se presentarán en formato Word para PC o Macintosh. Los artículos deberán tener una extensión máxima equivalente a 15 páginas y las reseñas bibliográficas de 5. El artículo incluirá un resumen de no más de 10 líneas; el título y el resumen se presentarán en castellano e inglés.
3. Las ilustraciones, tablas, figuras y fotografías deberán estar insertas en el texto. En caso de no ser originales, deberán incluir la referencia de la publicación.
4. Las referencias bibliográficas se indicarán a pie de página y se ajustarán a las normas APA (American Psychological Association).
5. Los artículos ya publicados serán analizados por los miembros del Consejo de Redacción quienes podrán remitirlos al Consejo Científico a algún especialista de reconocido prestigio. Los artículos inéditos serán revisados por dos referees que tendrán en cuenta los siguientes criterios: significación y relevancia del tema tratado, relación con la bibliografía de investigación, diseño de investigación, análisis de datos y uso de los mismos (en el caso de artículos de investigación), uso de la teoría en el tratamiento del tema, cualidades críticas, claridad de las conclusiones y calidad final del artículo.
6. Los originales que no se ajusten a esta normativa serán devueltos al autor para que haga las modificaciones necesarias.
7. Antes de la publicación definitiva se remitirán al autor las pruebas para su corrección. Los autores deberán corregir las pruebas en un plazo no superior a 10 días y las remitirán a la secretaria de la revista. Durante la corrección de las pruebas no se admitirán variaciones significativas ni adicionales al texto que supongan gastos adicionales de composición o impresión.
8. La publicación de artículos en las revistas de la Universidad de La Rioja no da derecho a remuneración alguna. Los derechos de edición de la Revista Electrónica de LEEME son de los editores de la revista (Univ. de La Rioja y Jesús Tejada Giménez); se necesitará su permiso para cualquier reproducción y siempre se deberá citar la procedencia.
9. Los autores recibirán un certificado de su colaboración en la revista emitido por los editores.