TRANSICIONES DESDE EL TAMBOR ALEGRE A LAS TUMBADORAS EN GÉNEROS DEL CARIBE COLOMBIANO "EL MAPALÉ Y EL CHANDÉ"

ALEXANDER MORALES MILLÁN

UNIVERSIDAD DISTRITAL
"FRANCISCO JOSE DE CALDAS"

INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTA

A.S.A.B.

Proyecto curricular ARTES MUSICALES

Bogotá
2002

TRANSICIONES DESDE EL TAMBOR ALEGRE A LAS TUMBADORAS EN GÉNEROS DEL CARIBE COLOMBIANO "EL MAPALÉ Y EL CHANDÉ"

ALEXANDER MORALES MILLÁN

Trabajo de grado presentado para optar al Titulo de Maestro en Músicas Cariberoamericanas

DIRECTOR DE TESIS:
Gabriel León

UNIVERSIDAD DISTRITAL
"FRANCISCO JOSE DE CALDAS"

INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTA

Proyecto curricular ARTES MUSICALES

Bogotá
2002

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento a:

Samuel Bedoya, Maestro de maestros, por su aporte definitivo en mi formación musical.

Rafael Rodríguez, Maestro en música, flautista, por su apoyo incondicional como músico y como amigo.

Genoveva Salazar, Profesora de formación auditiva, por creer en mis condiciones como músico a pesar de todo.

Mis asesores de tesis, Cleodis Pitalúa y Jean Paúl Garcés, Herederos directos de nuestras Tradiciones, grandes amigos y excelentes Músicos.

Todos los músicos que a través del tiempo integraron, "La Moderna" que hicieron una gran contribución en mi carrera.

Todos los compañeros de La Academia, por su colaboración y camaradería durante muchos, muchos años.

La corporación Folclórica Tambores de E' llegüá en Cabeza de Danny Garcés gran percusionista y Tamboréro.

Mis hijos, Isaac y Valentina, por estar, por su paciencia.

Rossana Daza, por todo lo que es y lo que significa...

A María Inés Millán,

Mi Madre

Hacedora de todo lo que soy,

A quien todo le debo.

CONTENIDO

		Pág.
INTRODUCCIÓN		1
1.	FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	4
1.1	Antecedentes	
1.2	La Pregunta	6
2.	LA PERCUSIÓN: ¿Instrumento Acompañante?	8
2.1	Interacción y Dinamización de las músicas del contexto CIAM	
2.2	Relación Acompañante-solista en géneros caribeños	9
2.3	El Jazz, La improvisación y el intercambio de roles	13
3.	GENEROS DE BASE	16
3.1	CONTEXTO HUMANO-GEOGRAFICO	
3.2	FORMAS MUSICALES	18
3.2.1	El Mapalé	19
3.2.2	El Chandé	22
3.3	FORMATOS E INSTRUMENTOS EJE	25
3.3.1	Tambor Alegre	27
3.3.2	la Tumbadora	30
4.	TRANSFERENCIAS	31
4.1	Técnicas o "Toques"	34
4.2	Experimentación y síntesis	39
4.3	Ejercicios o Rudimentos Técnicos	43
5	RESULTADOS	45
6.	OBRAS FINALES	46
Scores de **Prende la Vela** (Mapalé) / **Te Olvide** (Chandé)		
BIBLIOGRAFÍA		

ANEXOS

ANEXO 1. C.D. "LA MODERNA M.C."

Realizado y producido en enero de 2000, en los estudios de Ricardo Torres.

ANEXO 2. CONVENCIONES DE ESCRITURA PARA BATERÍA

"Prende la vela" y "Te olvide". Pág. 72.

INTRODUCCIÓN

En mi experiencia como percusionista, con las músicas de este país y en particular con las músicas y géneros del caribe colombiano, las inquietudes han sido diversas y han ido cambiando de acuerdo con el nivel de conocimiento adquirido a través de mi interacción con ellas (investigaciones, trabajos de campo y quehacer musical "Toques"), dejando como resultado una serie de reflexiones de las cuales, a algunas, las pretendo dilucidar dentro de este trabajo.

Con respecto a las músicas de esta región no es complicado encontrar escritos y artículos de investigación dirigidos muchas veces a "rescatar valores", "difundir manifestaciones musicales perdidas", o propuestos como una "campaña patriótica en pro de la identidad musical nacional", esta clase de tópicos en particular genera considerables inconsistencias en sus resultados finales y aunque

realicen un aporte a nivel investigativo como documentos[1], no contribuyen de manera categórica a los resultados a los que pretendo llegar, sin embargo, se analizaran algunas de las problemáticas establecidas en ellos:

- lenguaje técnico; Diferentes consideraciones que se dan dentro de los interpretes de estos géneros tradicionales musicales, con respecto a las técnicas de ejecución y a su manera de denominarlas.

- profundización conceptual.; En numerosas investigaciones manuscritas, se esbozaban meramente las transferencias dadas de un formato a otro.

- Tradición oral; Pertinencia de lo que se supone, o debe Analizarse como tradición oral en contraposición al trabajo investigativo real.

De otra parte, en mi trabajo como músico se han venido originando preguntas acerca de las funciones (acompañante-solista) de la percusión dentro de diversos formatos (rurales-urbanos), funciones que se establecen como imágenes de verdad en los

[1] Este trabajo pretende abordar problemáticas especificas de géneros en particular de la región caribe-colombiana, por lo que se enunciaran otros escritos y artículos de temáticas similares en el ámbito de la investigación pero que no generan relevancia alguna con el tema central de este trabajo, razón por la cual solamente, serán enunciados sin alusión a fondo.

percusionistas interpretes de distintas músicas del caribe colombiano, instalando al instrumento en una practica estrictamente acompañante, para lo cual trabajaré a través del intercambio de roles de la percusión dentro de cada formato y experimentando con las técnicas o "Toques" que se dan dentro de instrumentos específicos.[2]

Así mismo, dentro de los resultados de mi investigación en cuanto a los avances logrados en la parte melódico-armónica de los géneros de la región caribe-colombiana, encontré a músicos de una amplia trayectoria en Colombia, Lucho Bermúdez y Antonio Maria Peñalosa, quienes participaron en el desarrollo de algunas músicas de esta región, trabajando, desde sus raíces, hasta las transferencias de formatos (rural-urbano) incidiendo de una manera fundamental en géneros diversos y en donde, particularmente, centraré mi estudio en los trabajos realizados con los géneros de Mapalé y Chandé.

[2] Se establecen entonces, dos instrumentos de percusión a trabajarse en este punto, la tumbadora y el Tambor Alegre.

1. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.1 Antecedentes

Dentro de las percusiones de formato urbano de las músicas del circuito caribe sabanero/litoraleño colombiano[1], se ha establecido una imagen en la cual, **la percusión**, permanece dentro de su rol acompañante como rol fundamental, es decir, su función real, es mantener la métrica de determinada pieza musical.

De hecho se tiene la idea de que el buen desempeño de un percusionista consiste en someter a los demás intérpretes de una obra, a un pulso o "beat" determinado, de tal manera que, la pieza a interpretarse se dé con un TEMPO definido y estable.

---

[1] Contexto geográfico dado por Samuel Bedoya Sánchez, Modulo 10 de capacitación para directores de banda 1990

Si bien es cierto que este tipo de normas establecidas en mayor parte por los percusionistas, son por demás pertinentes, hablamos de una sola dirección al abordar las percusiones en una obra musical, limitando así el desarrollo y la posibilidad de experimentar dentro de la interpretación de un instrumento de percusión e implantando, además, esa imagen reiterativa de una sola posibilidad, "acompañar".

De otro lado, dentro de los diferentes instrumentos de percusión donde se interpretan los géneros de esta región (Caribe sabanera/ Litoraleña), las transferencias[2] dadas de un formato a otro (rural de base campesina a urbano), se han venido produciendo fragmentadas ya generalmente no se apropiaban las técnicas y "toques" de los instrumentos de percusión con sus particularidades, puesto que el valor a nivel estructural (agógica, improvisaciones...) dentro del formato rural, contrasta con el formato urbano en donde se tiende mas al concepto de "base" o acompañamiento (sección de percusión), además, en la interpretación de los géneros en su base campesina incide También *"una multiplicidad de variantes en los "Golpes" o "Toques" de una micro región a otra e incluso de una familia de tamboreros a otra"*[3] que, a través del desarrollo de las músicas ya transferidas a sus nuevos formatos, consienten a estos "Toques",

[2] Se entiende este termino como traslado de un lugar a otro, en este caso, de un formato a otro.
[3] Apreciaciones dadas por el maestro Victoriano Valencia en sus correcciones como jurado de este trabajo.

como adecuados y algunos intérpretes - arreglistas los adoptan de forma oral y no investigativa.

"proponen un tratamiento superficial en el ámbito creativo popular (Compositores, productores..) tratamiento dado incluso en el trabajo de los grandes maestros de la historia musical colombiana."[4]

Es así como, a través de la experimentación[5] se pretende, en este trabajo, abordar diferentes directrices que permitan a la percusión instalarse en nuevos roles, se transfieran diferentes técnicas de ejecución en instrumentos de diferentes formatos y se replantee la función acompañante de la percusión en distintos géneros de modo que se desarrolle un alto nivel de ejecución instrumental, teniendo como base músicas especificas.

1.2 La Pregunta.

Una vez establecido el acontecimiento y el campo problemático comenzamos este trabajo con la formulación de la pregunta:

¿Como introducir transformaciones técnico-operativas en instrumentos de percusión como el tambor alegre y las

---

[4] Sugerencia del jurado maestro Victoriano Valencia
[5] Se entiende como acción de adquirir el conocimiento a través de la practica, poner a prueba

tumbadoras inscritos en músicas del circuito Caribe-sabanero/litoraleño Colombiano?

Teniendo en cuenta que, a través de la experimentación:

a. Se replantee su función acompañante, es decir se configuren nuevos roles instrumentales, entendiendo que, estos hacen parte de un sistema de acciones y pertenecen a músicas especificas.

b. Se transfieran recursos técnicos de uno a otro (Tumbadora-Tambor Alegre) y se establezcan relaciones múltiples entre ellos.

c. Se tomen como campo problemático, dada la complejidad y posibilidad de experimentación, las músicas de Mapalé y Chandé.

2. LA PERCUSIÓN: ¿Instrumento acompañante?

2.1 Interacción y dinamización de las músicas del contexto CIAM.

En estos Tiempos en que se experimentan fenómenos de unificación y tecnificación debido a los nuevos conceptos de manejo global de las expresiones culturales (globalización), la percusión día a día se ha ido convirtiendo en un complejo conjunto de técnicas, ritmos-géneros, fusiones y mezclas que alcanzan dimensiones considerables de un altísimo grado de ejecución e interpretación en diferentes instrumentos, que hacen parte además, de lo que podríamos denominar "World music" (Música del mundo) expresión cultural desarrollada en un contexto social y cultural-universal específico, situando a toda música-genero como un reflejo de ello, y así también todos los elementos que la componen.

Ésta transformación, de la que no estamos excluidos, hace que nos cuestionemos acerca de las dinámicas que se generan al interior de nuestros géneros musicales (CIAM)[1] y de hacia donde se dirige esta diversidad, con la percusión como una de ellas.

Sin el animo de crear una conciencia nacionalista se hace pertinente comenzar con la reelaboración de los las músicas e inscribirlas en los lenguajes actuales, movimientos que se dan gracias al desarrollo lógico de las artes.

Se plantea entonces, un nuevo tratamiento con los estilos no solo de la región caribe sino, se hace pertinente trascender a las demás expresiones (ritmo-generos) del total de regiones que conciernen y conforman un conglomerado amplio de géneros a explorar.

2.2 Relación acompañante-solista en géneros caribeños

Como se mencionaba en la introducción de este trabajo dentro de un sector especifico de ejecutantes de percusión se ha instalado una imagen de ésta, como instrumento acompañante, que se direcciona a a un único rol, limitando el desarrollo en la ejecución del instrumento

[1] Caribe Ibero Americano, contexto que se da dentro de los parámetros educativos de la Academia Superior de Artes de Bogota.

En algunas músicas del circuito caribe-antillano por ejemplo se desarrollan formas diferentes de acompañar, las cuales se establecen desde su dinámica interpretativa; En una Rumba cubana por ejemplo, que se compone a su vez por tres géneros divididos a partir de su agógica y su métrica que son:

Yambú 4/4 (lento)

Guaguancó 4/4

Colúmbia 6/8

Sobresale una trilogía de tambores membranófonos, del que diferenciación se da a partir de su afinación (de grave a agudo) y de acuerdo a ésta se denominan:

-Salidor (grave)
-Tres golpes (Medio)
-Quinto (Agudo)

a continuación evidenciamos este tipo de estructura rítmica:

(Ver Pág. Sgte.)

Estructura 11:

Extracción de un "toque" de Guaguancó sin voz.



En este genero se mantienen los tambores en su rol acompañante y la voz se instala como solista, pero a su vez en diferentes partes del tema, este rol (solista) se transfiere hacia otros, de hecho, los mismos intérpretes de esta música consideran a la conversación de canto y tambor solista como el paso para delegar, al tambor denominado quinto, como improvisador -no acompañante- del tema (intercambio de rol).

En una cumbia colombiana, interpretada desde su formato rural, tanto el llamador como el alegre, la tambora y el Maracón,

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

acompañan a un cantante, a una flauta de millo o a una gaita, como a su vez el alegre también se rota en su función de acompañar y se instala como solista.

Estructura 12:

Base de cumbia



Este intercambio de roles solista- acompañante en los instrumentos de formato rural se da claramente, no solo en estos dos géneros tomados como ejemplo (Cumbia-Guaguancó) en donde los eventos sonoros trascienden de función a función, si no que también da una idea de *"como a nivel tradicional-Rural, la percusión cumple la función de interactuar con el líder solista en líneas formales, compenetrándose a niveles de registro (agudo-grave) generando*

tensiones (Clímax) y relajaciones"

observamos entonces que a partir de la investigación de los géneros desde su raíz se pueden evidenciar roles y acciones (intercambio) que permiten articular, la ejecución de un instrumento de percusión, (tumbadora) en distintas directrices y se hace evidente en cualquier instrumento de percusión que se ejecute dentro de estas músicas.

Este intercambio de roles que se da en los formatos rurales, se encuentra también en los **géneros de base** que se vieron afectados en su transferencia al formato urbano por razones enunciadas anteriormente (comercialización-nexos con los demás formatos, etc.) y su afectación se da entonces desde la ejecución- interpretación relegando de nuevo a los instrumentos de percusión (tambores) a su función de acompañar.

2.3 El Jazz, La improvisación y el intercambio de roles

Tenemos entonces que sujetarnos a otras formas musicales que nos hagan permisible esta transferencia con sus intercambios solista-acompañante y además nos instalen en este nuevo lenguaje musical que incide en estos géneros directamente de hace un tiempo atrás.

Existe un genero que desde comienzos del siglo XX se viene afianzado

y ha Influenciado las músicas tanto tradicionales como "eruditas" del mundo, que además es permeable y funcional para reelaborar las músicas que permiten un desarrollo y se mantienen en un proceso evolutivo, hablamos entonces de El Jazz.

Lo que se puede extraer como ordenador funcional de esta música, que se establece además como una de las principales particularidades del genero, es la improvisación pues a partir de ella se puede desarrollar un amplio intercambio de roles-acciones para la interpretación de los géneros de base; Aunque tenemos a la improvisación en el ámbito rural, la pertinencia del jazz como forma de hacer música mas no como genero, nos instala en un desarrollo musical cambiante, tomando músicas de cualquier región, de cualquier país, condensándose a un sin numero de generos musicales que dan como resultado un tratamiento instrumental individual en originales direcciones, dinamizando a sus interpretes a intercambiar a otros roles dentro de la ejecución de cualquier obra-género de música.

Para el músico de Jazz la improvisación se entiende como el trazo dado por encima de una melodía, desarrollándola, basado en ciertos parámetros escalisticos, propios del estilo que se interprete, ~~creando~~

líneas melódicas o "cantos" totalmente nuevos (creación espontánea)[2].

Los trabajos adelantados del jazz en la escena musical colombiana e internacional, sientan precedente en las transformaciones producidas, no sólo en las percusiones, como en las propuestas armónicas y melódicas.

Con la difusión de grabaciones y con la participación de músicos de amplio reconocimiento en el ámbito internacional, en distintos eventos y festivales tanto en Colombia como en el mundo se difunden yá, otro tratamiento de las músicas de la región Caribe-Sabanera y Andino Central.

La propuesta que surge de este trabajo pretende instalarse en éste "Nuevo Lenguaje Musical" para así enmarcarse en un género Particular de cualquier región, en este caso el Mapalé y el Chandé.

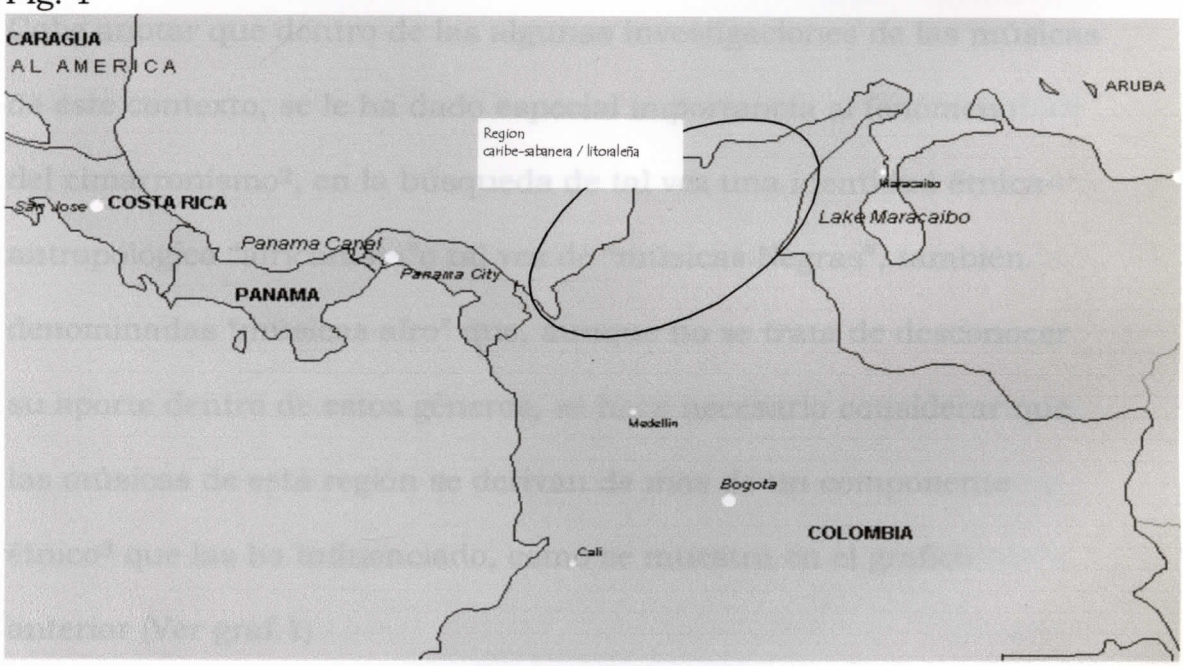
[2] El Jazz, J.E. Berendt, 1976.

3. GÉNEROS DE BASE

3.1 CONTEXTO HUMANO-GEOGRÁFICO

Una de las regiones colombïanas que recoge una amplia diversidad de géneros es la antes mencionada Región Caribe-sabanera/litoraleña

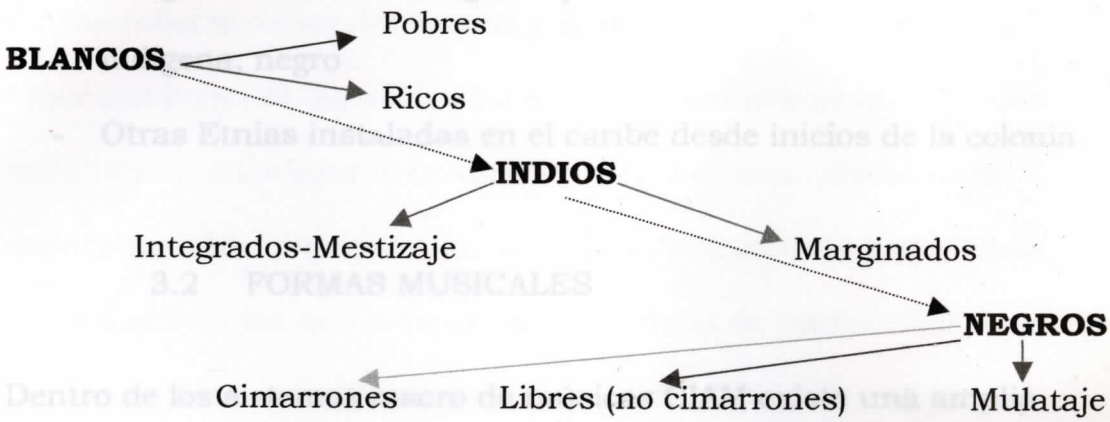
Fig. 1



Región que integran los departamentos de Sucre, Córdoba, Bolívar, Magdalena, Atlántico, sur-oriente de la Guajira y norte del Cesar.

La pluralidad de músicas que se observan en esta región, se da como resultante de los distintos grupos raciales que, históricamente, se han ido extendiendo y combinando con sus particularidades [1]:

Graf. 1



Cabe anotar que dentro de las algunas investigaciones de las músicas de este contexto, se le ha dado especial importancia al fenómeno del cimarronismo[2], en la búsqueda de tal vez una identidad étnica-antropológica "africanista"o tal vez de "músicas Negras", también denominadas "músicas afro" que, aunque no se trata de desconocer su aporte dentro de estos géneros, se hace necesario considerar que las músicas de esta región se derivan de mas de un componente étnico[3] que las ha influenciado, como se muestra en el grafico anterior (Ver graf. 1)

---

[1] La Tri-etnia ampliada, Pág.14, Modulo 10 de capacitación para directores de banda (S, Bedoya)
[2] Los Afro colombianos, Nina S. De Friedemann, 1998.
[3] la Tri-etnia ampliada, S. B.

este componente denominado por Samuel Bedoya Tri-étnico lo consideró aportado por grupos raciales que dividió de la siguiente manera:

- antiguos blancos de origen español
- indígena, negro
- Otras Etnias instaladas en el caribe desde inicios de la colonia.

3.2 FORMAS MUSICALES

Dentro de los sistemas macro de músicas CIAM existe una amplia diversidad de géneros y músicas que, con algunas de sus características, se ilustraran a continuación:

GENERO	**SUBDIVISIÓN**	**GENERO**	**SUBDIVISIÓN**
Cumbia*	Binaria/Ternaria	Chandé	Binaria
Gaita	Binaria/Ternaria	Tambora	Binaria
Puya	Ternaria	Porro *	Binaria
Bullerengue	Binaria	Fandango	Ternaria
Mapalé	Ternaria	Pajarito	Binaria
Cerececé	Binaria	Chalupa	Binaria
Son corrido	Binaria	Lumbalú	Binaria
Paseo Vallenato	Binaria	Merengue	Ternaria

* La Cumbia Y El Porro, emergen como genero Koiné (especie de lengua común) es decir que como Música se "entiende" en toda una gran región rural-urbana. S.B

Dentro de esta diversidad de músicas se encuentran algunas que ya se han transferido a formatos más urbanos como el Merengue, Porro, Fandango, Puya, Cumbia, Gaita, Mapalé y Chandé que, de acuerdo con estas transferencias de formato dadas, se podrían considerar a desarrollarse o experimentarse, sin embargo la pertinencia originada luego de las diferentes apreciaciones que se hicieron con cada una de ellas para el desarrollo de este trabajo, teniendo en cuenta su estructura musical, sus diferencias consideradas desde las transferencias de formatos, su posibilidad de transformación e intercambio de roles dieron como resultado **el Mapalé** y **el Chandé** que tienen la posibilidad de cruzarse hacia otras músicas, que se han venido transformando a partir de una diversidad de estructuras ritmo-típicas que los integran, y se han entendido como generadores de distintas problemáticas en la apropiación de sus particularidades (como músicas) en las transferencias de un formato a otro y en sus distintas formas de interpretación, que se dan, en las regiones donde son "tocados", serán entonces, el objeto de estudio y se tomarán como **Géneros de base.**

3.2.1 El Mapalé.

De acuerdo con el Músico Tamborero, Paulino Salgado "Batata" El Mapalé es un ritmo originario de San Basilio de Palenque,

Población de alrededor de 3.000 descendientes de esclavos africanos de origen Bantú, Congo y Angóla en su mayoría, situada a 70 kms. de Cartagena de indias, cerca de los montes de Maria en el departamento de Bolívar.

"El Palenquero", la lengua que se habla en esta población, se constituye en un testimonio vivo del legado africano, el cual también se refleja en las músicas concebidas para los rituales, como El Lumbalú[4].

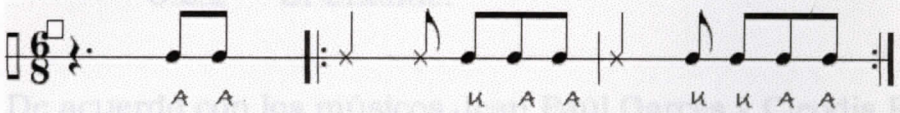
De acuerdo con algunos tocadores o interpretes de este genero, el Mapalé lleva su nombre debido a que, éste amenizaba las labores de pesca de la "chigua" o "Mapalé", labores que se realizaban generalmente en las noches, en donde el pez, una vez fuera del agua, en su agonía ejecutaba movimientos que son similares a los de la danza de este ritmo, sin embargo, Cleodis Pitalúa (cantadora y profesora de danza) asegura: *"esta teoría es meramente circunstancial, y el nombre puede tener mas raíces en la tradición africana ya que en la parte musical se encuentran grandes similitudes con otras músicas de este continente y se considera mas como una danza de desfogue que manifestaban los afro-americanos como*

[4] Ritual sagrado compuesto por viejos cánticos que narran las historias de sus antepasados, también utilizado en funerales. Geografía Humana Tomo IV, "Los Afro-colombianos". N. Friedemann.

su deseo de liberarse del yugo esclavista impuesto por los españoles en América latina desde el siglo XVI".

Estructura 1:

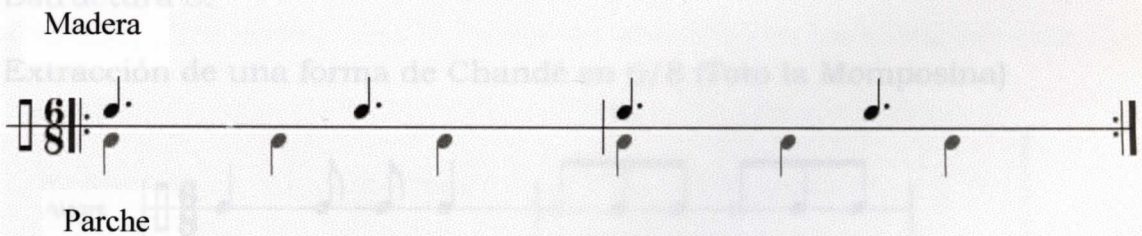
Extracción de "Quimbambá" o Mapalé ancestral africano, Tocado por "Batata" originario de san basilio



Musicalmente hablando este genero es de carácter ternario (6/8) y es interpretado en su formato rural o de base campesina en principio por tres o más tambores alegres, las cantadoras(es) que acompañan con las palmas a tiempo incluyéndose mas recientemente la tambora:

Estructura 2:

Influencia dada por el ritmo de fandango (formato de banda)



Ya en formato urbano de "orquesta de salón" se dio a conocer con Lucho Bermúdez en la década de los 40's aproximadamente y se tocaba con instrumentos como las tumbadoras, timbal o batería y

güira, en donde se le daba especial importancia la interpretación melódica- armónica por la influencia de las big-band jazz que se centraban en la orquestación de los metales (Trombones, Saxos, trompetas)

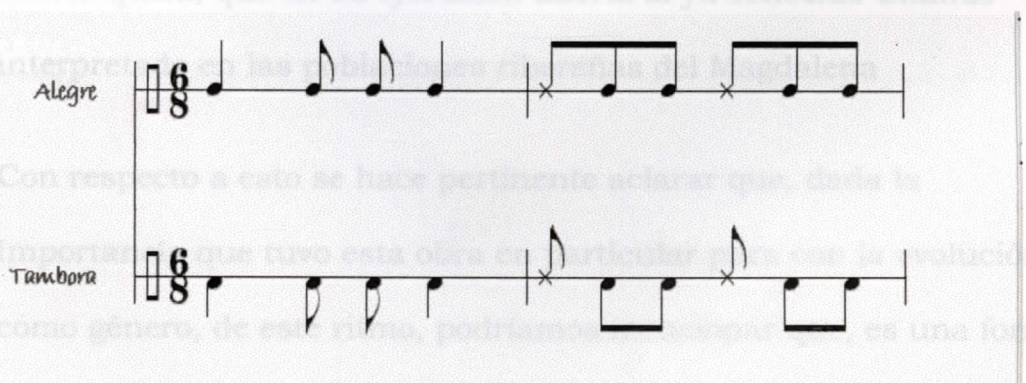
3.2.2 El Chandé.

De acuerdo con los músicos Jean Paúl Garcés y Cleodis Pitalúa éste género es considerado como originario de las poblaciones ribereñas del Magdalena medio como son, Talaigua nueva, Talaigua vieja, San Martín de loba, Barranco de loba, Tamalameque y altos del rosario.

En estas poblaciones existen diferente maneras de acompañar estos cantos de Chandé:

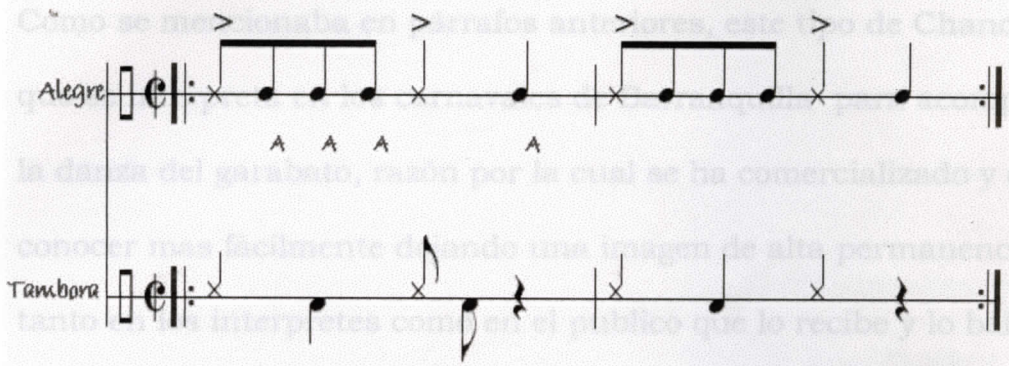
Estructura 3:

Extracción de una forma de Chandé en 6/8 (Toto la Momposina)



Estructura 4:

Extracción de Chandé en 2/2 (A. Maria Peñalosa)



Ahora bien, durante la década de los años 50's a raíz del éxito del Maestro Antonio Maria Peñalosa, "Te olvide" en ritmo de Chandé nace una problemática que hasta hoy en día se evidencia.

Problemática que básicamente dada por la denominación que se le dio a este nuevo genero "creado" por el Maestro Peñalosa **El Chandé**, para acompañar la danza del garabato en los carnavales de Barranquilla, que en su ejecución difería al ya conocido Chandé interpretado en las poblaciones ribereñas del Magdalena

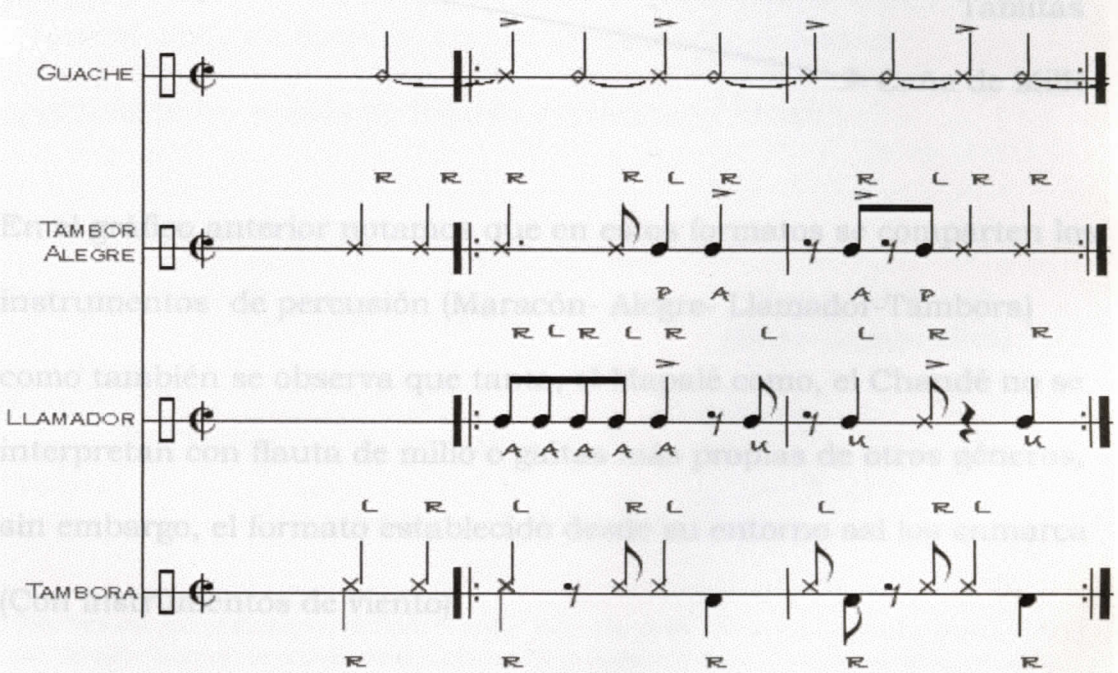
Con respecto a esto se hace pertinente aclarar que, dada la Importancia que tuvo esta obra en particular para con la evolución como género, de este ritmo, podríamos mencionar que, es una forma

más de Chandé que emerge del interpretado en las riberas del magdalena, y que ha trascendido dentro de los dos formatos, tanto el de tambores solos (rural), como el de orquesta.

Cómo se mencionaba en párrafos anteriores, este tipo de Chandé es el que se interpreta en los carnavales de Barranquilla para acompañar la danza del garabato, razón por la cual se ha comercializado y dado a conocer mas fácilmente dejando una imagen de alta permanencia tanto en los interpretes como en el publico que lo recibe y lo baila.

Estructura 5:

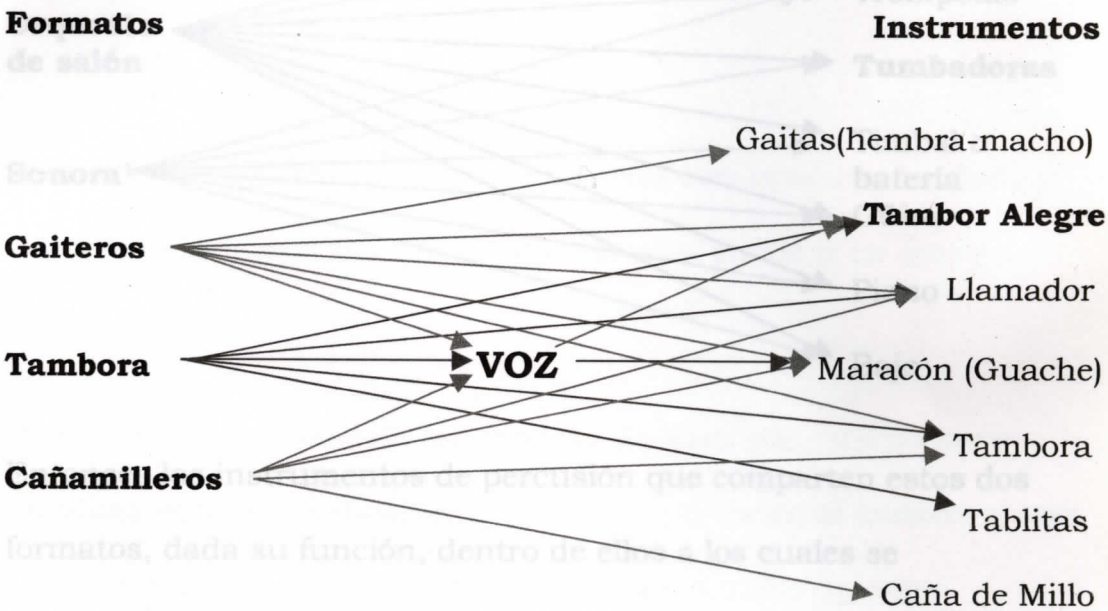
Ejemplo de Chandé o danza de garabato en formato rural como se toca en los carnavales de Barranquilla



3.3 FORMATOS E INSTRUMENTOS EJE.

Los formatos de origen rural (Base campesina), en los que se interpretan el Mapalé y el Chandé, se encuentran establecidos de la siguiente manera:

Graf. 2

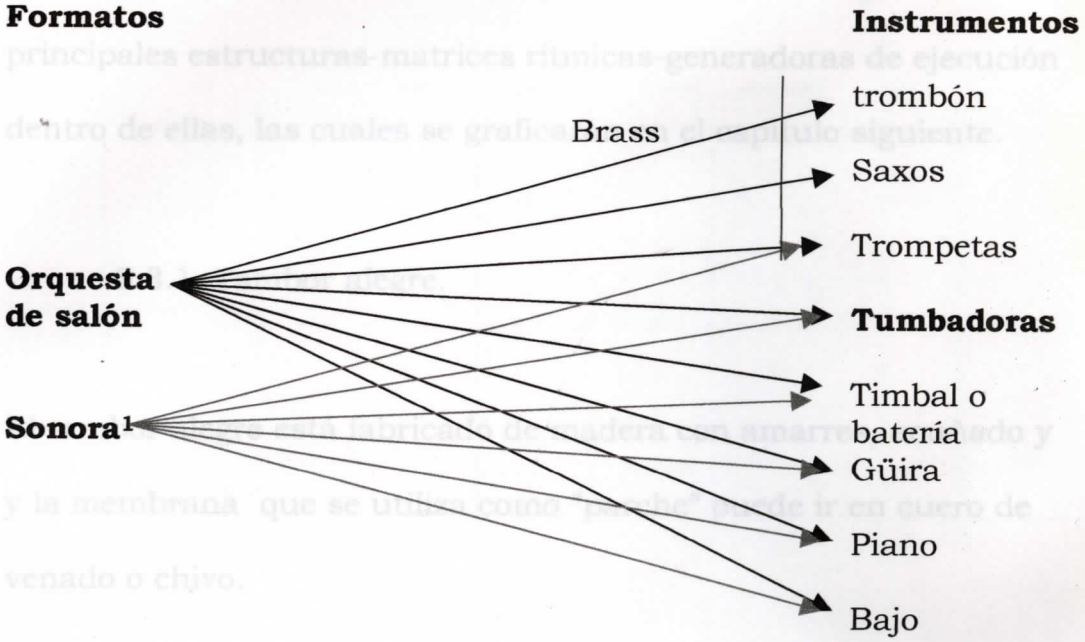


En el gráfico anterior notamos que en estos formatos se comparten los instrumentos de percusión (Maracón- Alegre- Llamador-Tambora) como también se observa que tanto, el Mapalé como, el Chandé no se interpretan con flauta de millo o gaitas más propias de otros géneros, sin embargo, el formato establecido desde su entorno así los enmarca (Con instrumentos de viento).

Si establecemos la interpretación de estos géneros en un contexto

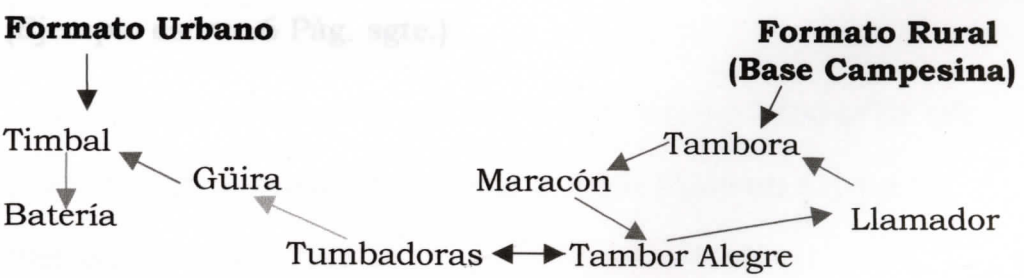
Urbano, se podrían extrapolar los siguientes formatos:

Graf. 3



Entonces los instrumentos de percusión que comparten estos dos formatos, dada su función, dentro de ellos a los cuales se aprehenden los demás podríamos representarlos así:

Graf. 4



[1] Este formato que se denomino también "combo" derivado de un formato en particular proveniente de cuba llamado "sonora" se popularizo a la vez con el de orquesta de salón con la diferencia que solo utilizaba dos trompetas en la sección de Metales (Brass). "Módulos de capacitación de Samuel Bedoya"

las tumbadoras y **el tambor Alegre** sobresalen como "ejes" en la interpretación de las músicas propuestas, ya que recogen las principales estructuras-matrices rítmicas-generadoras de ejecución dentro de ellas, las cuales se graficarán en el capitulo siguiente.

3.3.1 Tambor alegre.

El tambor alegre está fabricado de madera con amarres, acuñado y y la membrana que se utiliza como "parche" puede ir en cuero de venado o chivo.

Dentro de los formatos de los **géneros de base** que establecimos anteriormente, específicamente en el formato rural, **el tambor alegre** asume las principales estructuras rítmicas, no sólo de estos géneros, sino también de prácticamente la mayoría de los estilos que existen en esta región.
(Ejemplo estruc.6 Pág. sgte.)

Estructura 6:

Extracción de Mapalé en formato rural



En este score observamos que el tambor alegre es **instrumento eje** y generador de estructuras base en para los demás instrumentos (Tambora, maracas).

Las técnicas que se utilizan para la ejecución o " Toque"de este instrumento se puede diferenciar con los siguientes códigos:

(Ver graf. 5 Pág. Sgte.)

Códigos de técnica en el **tambor alegre**.

 Golpe quemado: Se interpreta como un sonido seco.

 Golpe de Fondeo: Interpretado como un sonido profundo en la parte baja del parche del tambor.

 Golpe abierto: Sonido Claro con gran amplitud que se ejecuta en del borde hacia a dentro del parche

 Golpe de campana o Campaneo: es un golpe que se da a manera de latigazo rebotando la punta de los dedos en el parche del tambor.

Los anteriores son los códigos de técnica que más se utilizan, posteriormente se contemplan, algunos códigos que se emplean como adorno o rellenos que se ejecutan mas con los dedos que con la mano complementando los códigos principales.

aquí se consideran solamente los códigos de técnica de mano en el "Parche" o membrana.[2]

---

[2] Códigos especificados como resultado de un trabajo de investigación realizado con el percusionista Alonso Puello

3.3.2 La Tumbadora

De acuerdo con el investigador de música Cubana Fernando Ortiz y otros investigadores folcloristas de Venezuela como Miguel Urbina y Joel Márquez éste Instrumento evoluciona a partir de un tambor utilizado en cuba de origen africano denominado "Bokú", Tambor membranófono fabricado de madera con herrajes (Tornillos) y el "Parche" o membrana es de cuero de vaca (aunque ya se fabrican cueros sintéticos como los utilizados para el timbal o batería).

Este instrumento es de formatos urbanos (Orquesta, combos) y de su interpretación en los **géneros de base** (Mapalé y Chandé) se genera la problemática de transferencia de formatos y roles que trataremos en el siguiente capitulo

Los Códigos de técnica en la **tumbadora** se explican mas adelante en las convenciones de escritura de Mapalé / Chandé, **Estructura A2** códigos que hacen parte de los trabajos adelantados por leyendas vivas de la ejecución de las tumbadoras como José Luis Quintana "Changuito" y Giovanni Hidalgo códigos que se conocen como "Técnica de la mano secreta".[3]

---

[3] video "Conga Master", Changuito & Giovanni Duets" DCI music video, 1995

4. TRANSFERENCIAS

MARCO TEÓRICO-HISTÓRICO

Para los percusionistas que tocan desde su entorno, músicas de la región Caribe-sabanera/litoraleña, en su formato tradicional (Maracón, Llamador, Alegre, Tambora) como también para los que lo hacen desde un formato urbano (Güiro, timbal, batería, tumbadoras) el campo problemático se establece en los instrumentos que comparten maneras o técnicas en su lectura (de mano o de baqueta), y en la interpretación de estas músicas cuando trascienden o se transfieren de un formato a otro.

Las transferencias que se dieron de **El Mapalé** con Lucho Bermúdez (finales de los 40's) y en **el Chandé** con Antonio Maria Peñalosa (década de los 50's), se vieron afectadas por diversos factores:

-La Comercialización (Marketing)

-La Filiación entre formatos urbanos (orquesta-banda-combo)

-La Reproducción continua de los "combos"[1] constituidos como medio de supervivencia.

Dentro de un largo periodo que va de comienzo a mediados del siglo XX (1903-1969) aprox.[2] se da una significativa proyección de las músicas caribeñas e hispanoamericanas a nivel hemisférico-occidental, en este mismo tiempo se crean en el país las orquestas de salón y las pequeñas orquestas o "combos".

Esta filiación entre orquesta y "combo" se evidencia dentro del manejo que se ha venido dando en el repertorio a interpretarse pues, de alguna forma, se ve diversificado cuando estas agrupaciones acceden al mercado disquero y se constituyen como medio de supervivencia, estableciendo espacios de creación que desempeñan un rol de conservación e innovación, partiendo de los lenguajes tradicionales (Formato Rural) hacia la elaboración y transformación de los mismos (Formato Urbano).

La incidencia de estos factores en el resultado final de las transferencias de estas músicas (Mapalé-Chandé) dejaron como

---

[1] Ver Capitulo "Formatos e instrumentos eje" Pág. 26.
[2] S.Bedoya.

consecuencia un manejo de un "lenguaje musical" evidenciado en producciones discográficas a través de los años que desde 1934, a raíz de la creación de Discos Fuentes en Cartagena y las demás casas de Discos en Barranquilla, se origina un modelo en la supervivencia de las músicas de diferentes segmentos regionales que a través de cada grabación sintetizaba adelantos en los géneros que, sin investigarse con detenimiento, muestran una divergencia (rural-urbana) cualitativa de forma y de fondo en sus interpretaciones.

El manejo de las transferencias dentro de este "lenguaje musical" ha consentido la permanencia de algunas técnicas, o mejor, maneras de interpretar y ejecutar los géneros de **Mapalé** y **Chandé** las cuales se evidencian en **las tumbadoras** que se establecen, como enunciábamos en paginas anteriores, como instrumento eje en el formato urbano, este tipo de técnicas se considerarán para el desarrollo y la síntesis que trascienda a través de la experimentación con estos géneros y concretaremos en los siguientes puntos.

4.1 Técnicas o "Toques"

Como se establece en el capitulo anterior las técnicas utilizadas tanto en las tumbadoras como en el tambor alegre se especifican como "técnicas de Mano" o de ejecución con la mano[1] se codificarán de la siguiente manera:

(Ver estructura A-1, estructura A-2 Págs. sgtes.)

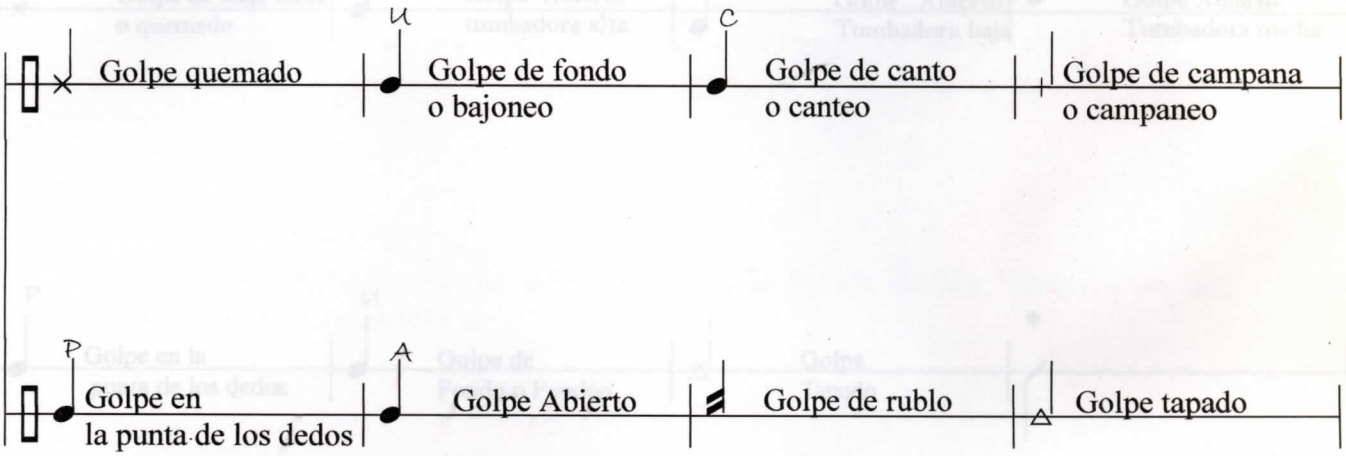
[1] Las otras técnicas como la de baqueta probablemente se utilicen en el punto de ejercicios de independencia

CONVENCIONES DE ESCRITURA

MAPALE/CHANDE

ESTRUCTURA A-1

TAMBOR ALEGRE

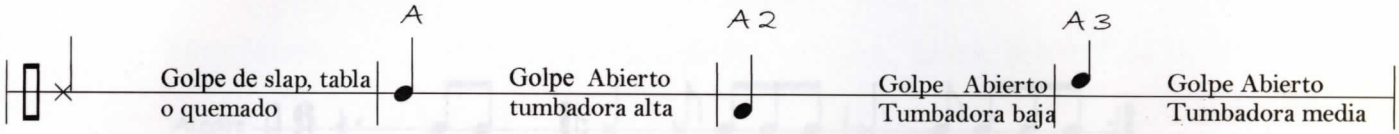


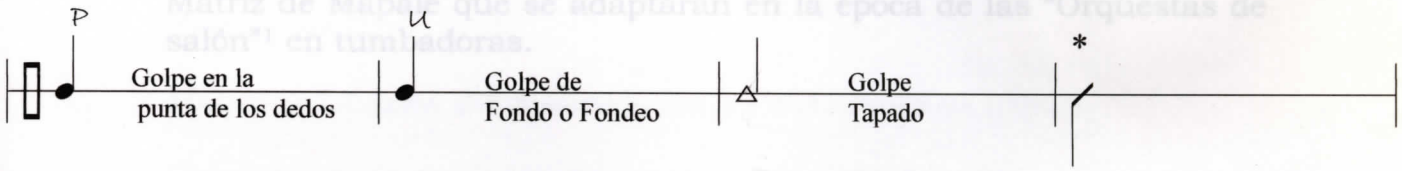
CONVENCIONES DE ESCRITURA

MAPALE-CHANDE

ESTRUCTURA A-2

TUMBADORAS



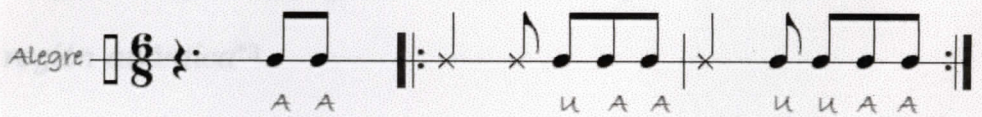


* cuando no se diferencia en la cabeza de la nota, o con alguna letra, se escribe como notacion ritmica y se lee a gusto del interprete

las transferencias en cuestión en los instrumentos que hemos denominado **instrumentos eje** se exponen de la siguiente manera:

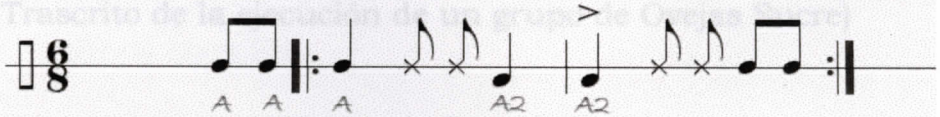
Estructura 7:

Matriz de "Quimbambá" o Mapalé africano de Palenque



Estructura 8:

Matriz de Mapalé que se adaptaran en la época de las "Orquestas de salón"[1] en tumbadoras.



se observan puntos convergentes al comienzo y final del patrón, sin embargo, las posibilidades que observábamos en paginas anteriores con respecto al Mapalé son más amplias teniendo en cuenta las demás matrices dadas en los otros tambores alegres y la posibilidad de integrar también el patrón rítmico de la tambora.

[1] Ver capitulo "Formatos e Instrumentos eje" Pág. 26.

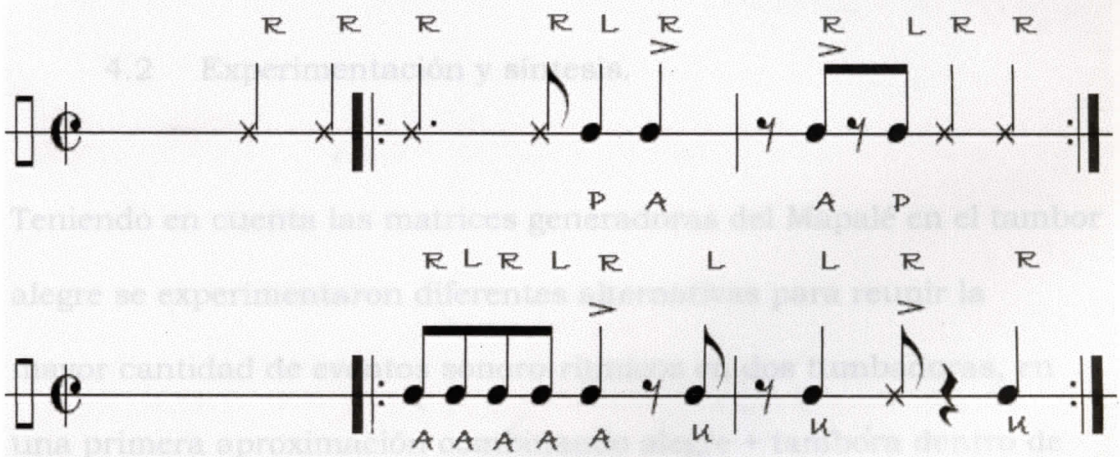
Con el género **Chandé** es necesario volver a referenciar que existen *"Varias formas de tocarlo, que van de acuerdo a la región donde se toca y a los músicos que intervienen en su ejecución y aunque unas emergen de las otras, podemos extrapolar dos formas principales las formas que se tocan en las poblaciones ubicadas en las riberas del río Magdalena y las interpretaciones dadas por los "tamboreros"[2] de la región atlántica"*[3]

Ésta última forma de tocar el Chandé, se tomara como ejemplo para Estas transferencias.

Estructura 9:

Matriz de Chandé del Atlántico Formato de tambora (rural),

(Trascrito de la ejecución de un grupo de Ovejas Sucre)

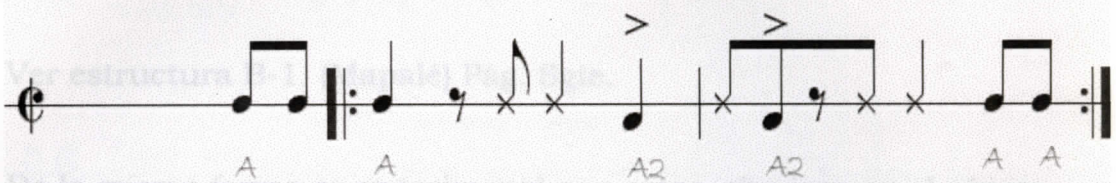


[2] Nombre dado a los interpretes de estas músicas en formato de tambora (rural)

[3] Información dada por el tamborero Marco Vinicio Oyaga integrante de la agrupación de "Toto la Momposina"

Estructura 10:

Chandé en tumbadoras formato de orquesta (urbano)



En la estructura anterior (10) se observa que comparten la misma matriz generadora pero sólo reúne el golpe del tambor y la tambora sin incluir el llamador, en este caso sería de gran importancia incluir una tercera tumbadora para dar una ejecución más completa al Género en cuestión.

4.2 Experimentación y síntesis.

Teniendo en cuenta las matrices generadoras del Mapalé en el tambor alegre se experimentaron diferentes alternativas para reunir la mayor cantidad de eventos sonoro-rítmicos en dos tumbadoras, en una primera aproximación combinando alegre + tambora dentro de dos tumbadoras y luego combinando tambor 1 + tambor 2, tambor 2 + tambor 3, tambor1 + tambor 3 ya ampliando las posibilidades a tres

tumbadoras y con el genero sintetizado de tal manera que, el resultado final, se diera lo más cercanamente posible al género en su matriz básica, al transferirlo de un instrumento a otro (tambor alegre-tumbadoras), de un formato a otro (rural-urbano).

Ver estructura B-1. (Mapalé) Pág. Sgte.

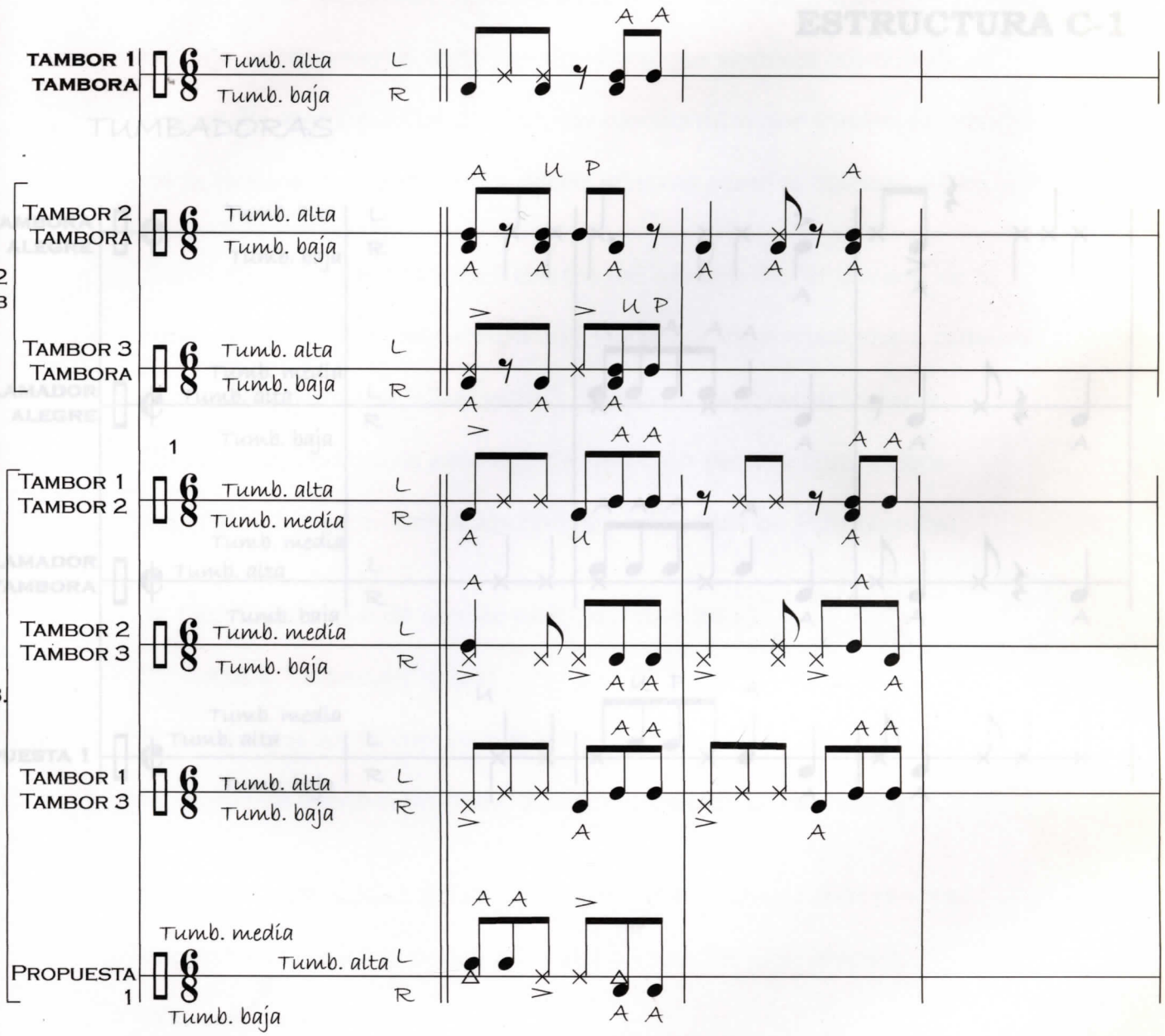
De la misma forma se experimentó con estas rítmicas en el género Chandé dando como resultado otra diversidad de posibilidades en la síntesis del genero al ser transferido.

Ver estructura C-1. (Chandé) Págs. Sgtes.

MAPALE

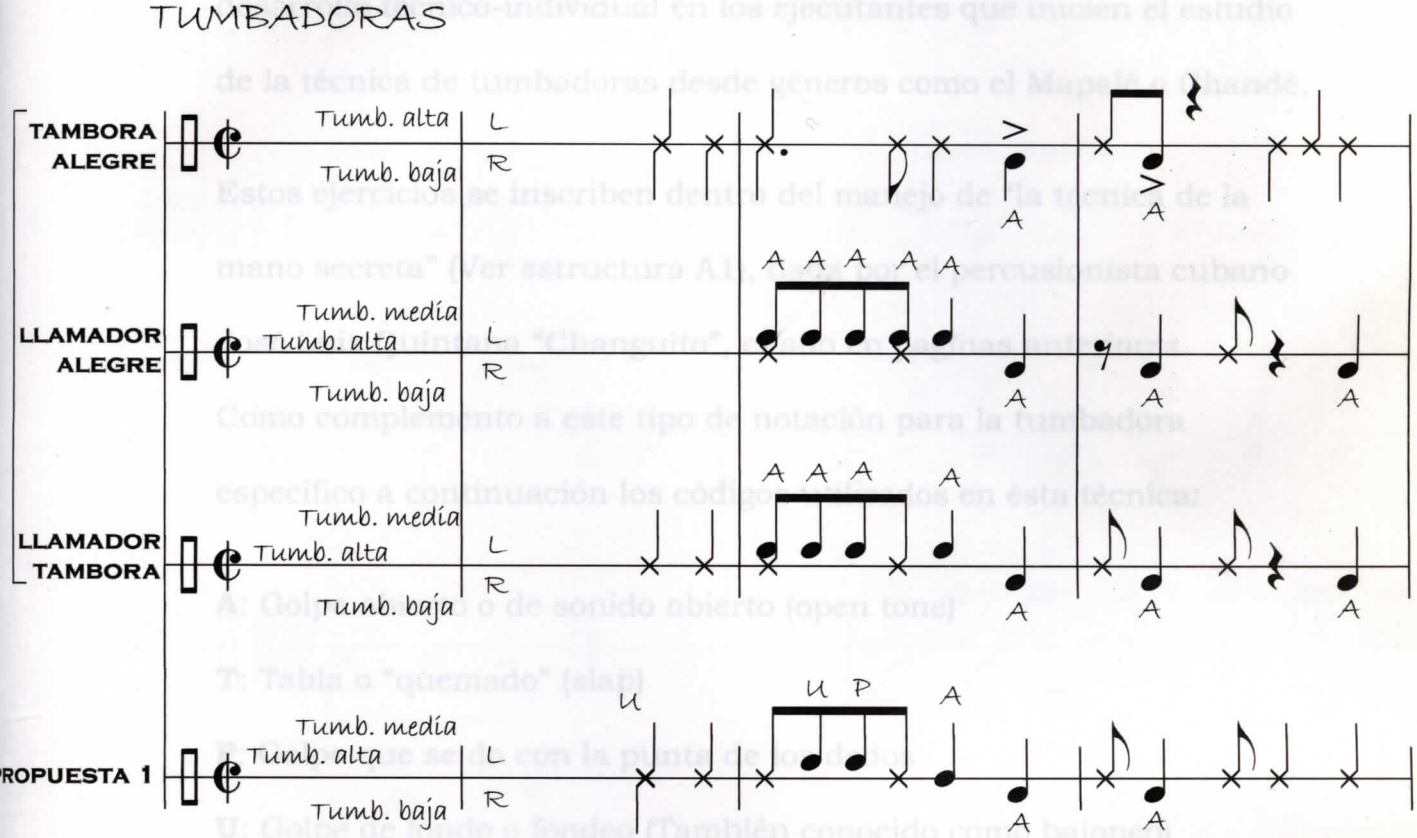
ESTRUCTURA B-1

TUMBADORAS



CHANDÉ

ESTRUCTURA C-1



4.3 Ejercicios o Rudimentos Técnicos.

Dentro de la experimentación y transferencia dada a través de este trabajo se obtuvieron algunos ejercicios que podrían contribuir al desarrollo técnico-individual en los ejecutantes que inicien el estudio de la técnica de tumbadoras desde géneros como el Mapalé o Chandé.

Estos ejercicios se inscriben dentro del manejo de "la técnica de la mano secreta" (Ver estructura A1), dada por el percusionista cubano José Luis Quintana "Changuito", citado en paginas anteriores.
Como complemento a este tipo de notación para la tumbadora especifico a continuación los códigos utilizados en ésta técnica:

A: Golpe abierto o de sonido abierto (open tone)

T: Tabla o "quemado" (slap)

P: Golpe que se da con la punta de los dedos

U: Golpe de fondo o fondeo (También conocido como bajoneo)

Los Ejercicios que se obtuvieron como resultado de este proceso experimental fueron concebidos del genero de base Mapalé.
(Ver pagina sgte.)

Ejercicios sobre Mapalé

(Tumbadora + Tumbadora)



5. RESULTADOS.

Una vez experimentados los **géneros de Base (Mapalé y Chandé)** dentro de una música especifica (Jazz) se originaron dos arreglos de obras que se enmarcaran en una época y generaron cambios que trascendieron e integran ya un desarrollo evolutivo pertinente en la sustentación de este trabajo:

Prende La Vela –Mapalé- (Lucho Bermúdez)

Te Olvide -Chandé- (Antonio Maria Peñalosa)

Que se exponen a propósito de la grabación del C.D. de la agrupación colombiana de Jazz "LA MODERNA" (ANEXO 1) trabajo discográfico culminado en enero de 2000 como síntesis de los trabajos adelantados por sus integrantes con algunas músicas del Caribe americano.

VI. OBRAS FINALES

PRENDE LA VELA
-Mapalé- LUCHO BERMÚDEZ

TE OLVIDE
-Chandé- ANTONIO MARIA PEÑALOSA

PRENDE LA VELA

(MAPALE)

- Lucho Bermudez-

Arr: Rafael Rodríguez
Percusión: Alex Morales
Versión: LA MODERNA





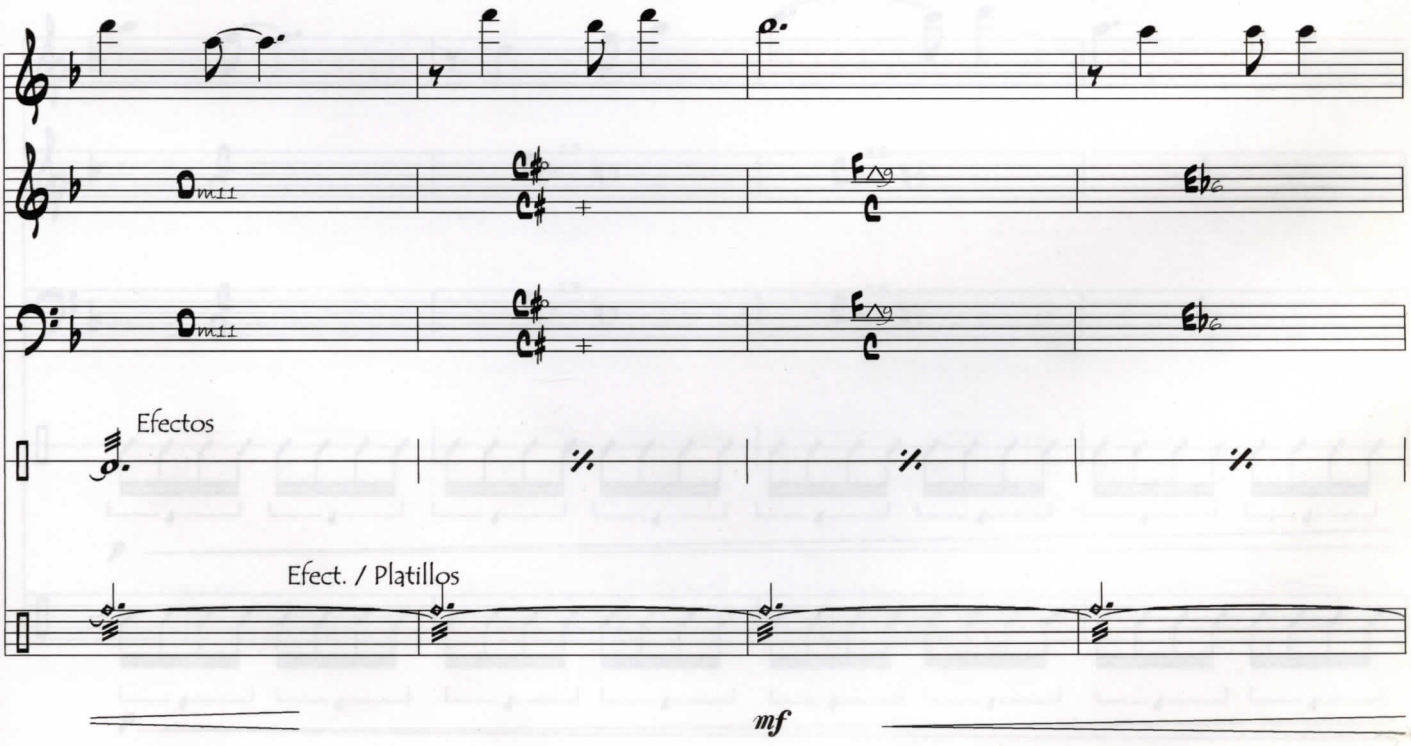

Improv.
Improv.
Improv.


x4
x4
x4
A A
p
f
x4
Improv.
p
f
x4


𝄋
x 4
pp
Improv.


p





UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS


Siempre f
Siempre f
pp
pp
p
p

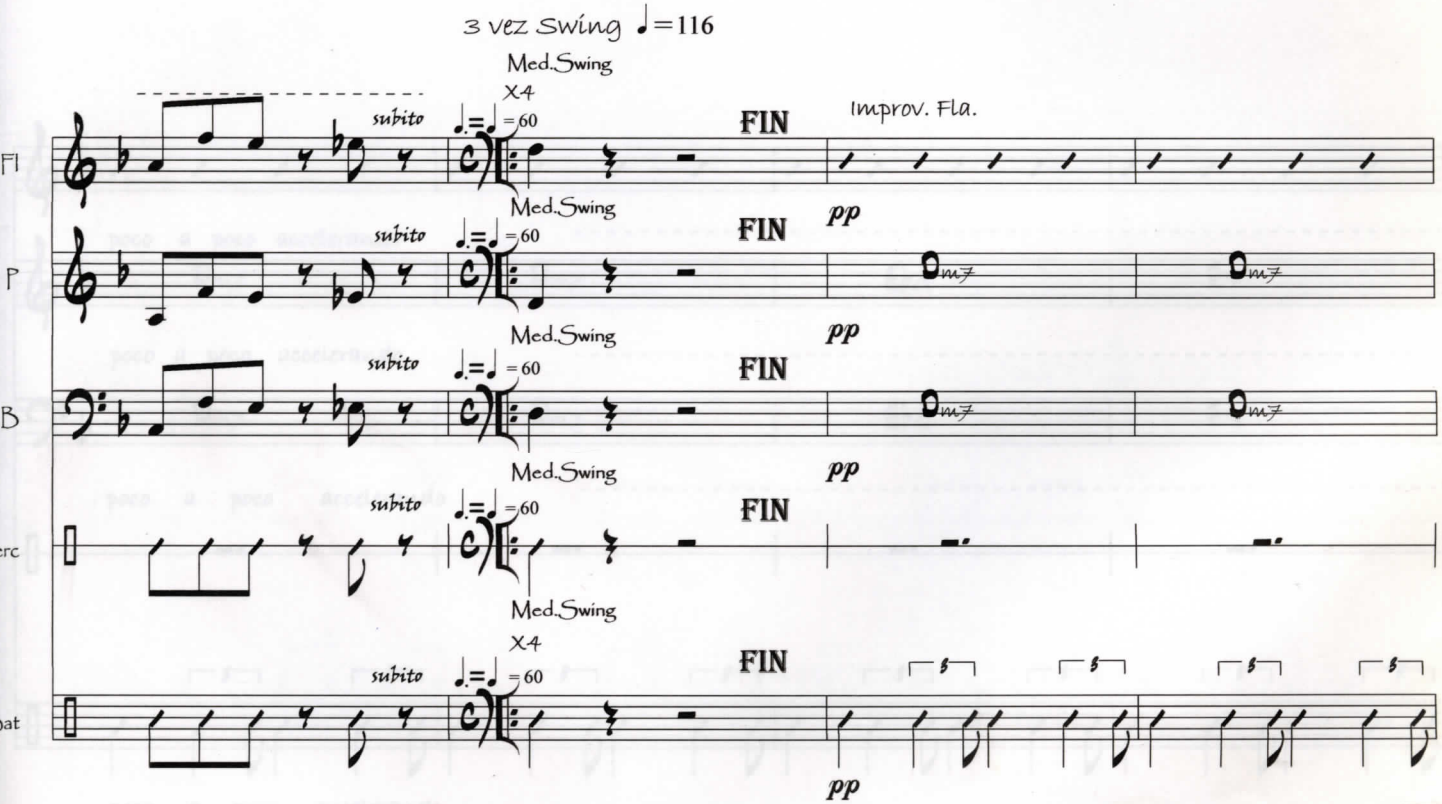

Fl
P
B
rc
at
ff
f
Dm
A7
Dm11
Eb6
4
A
t


Fl
P
B
rc
at
Dm11
F△9
Eb6

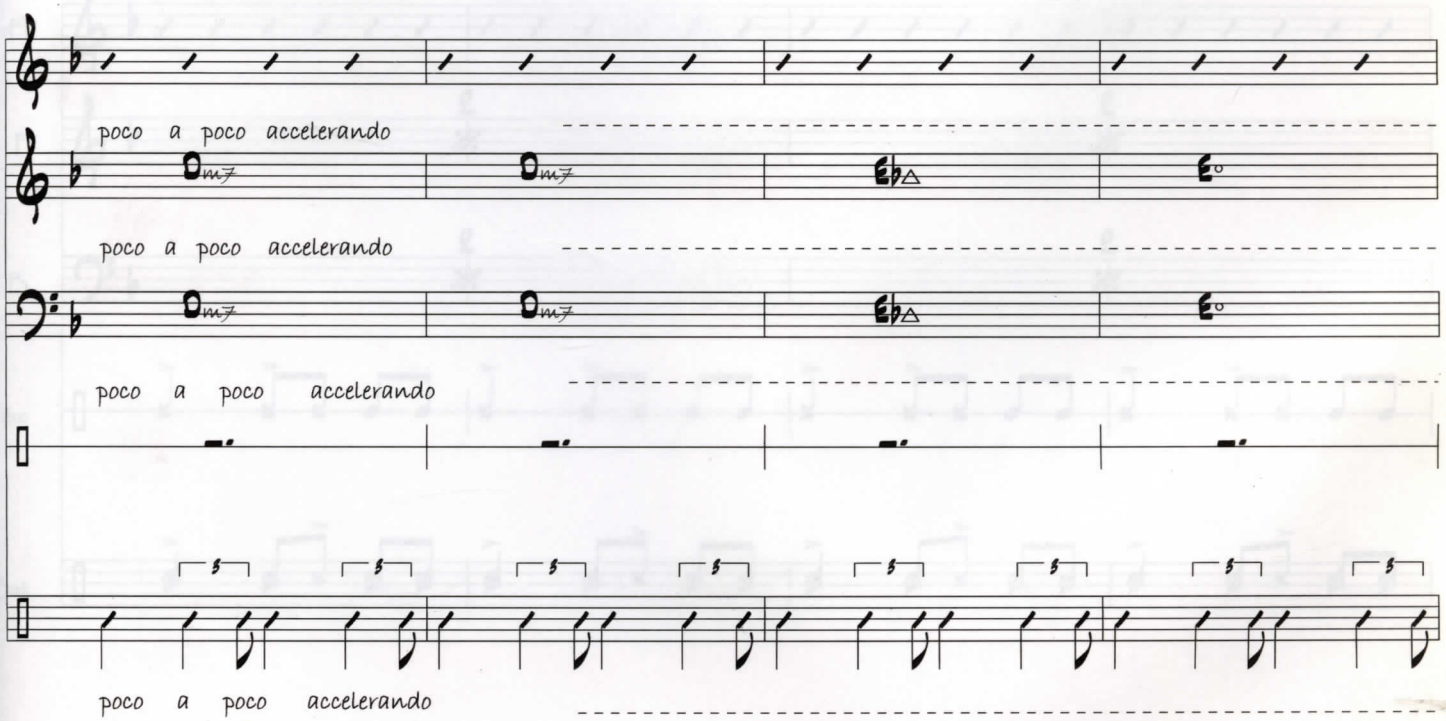

Gm7
G7 13 b9
C7 13 b9
A7

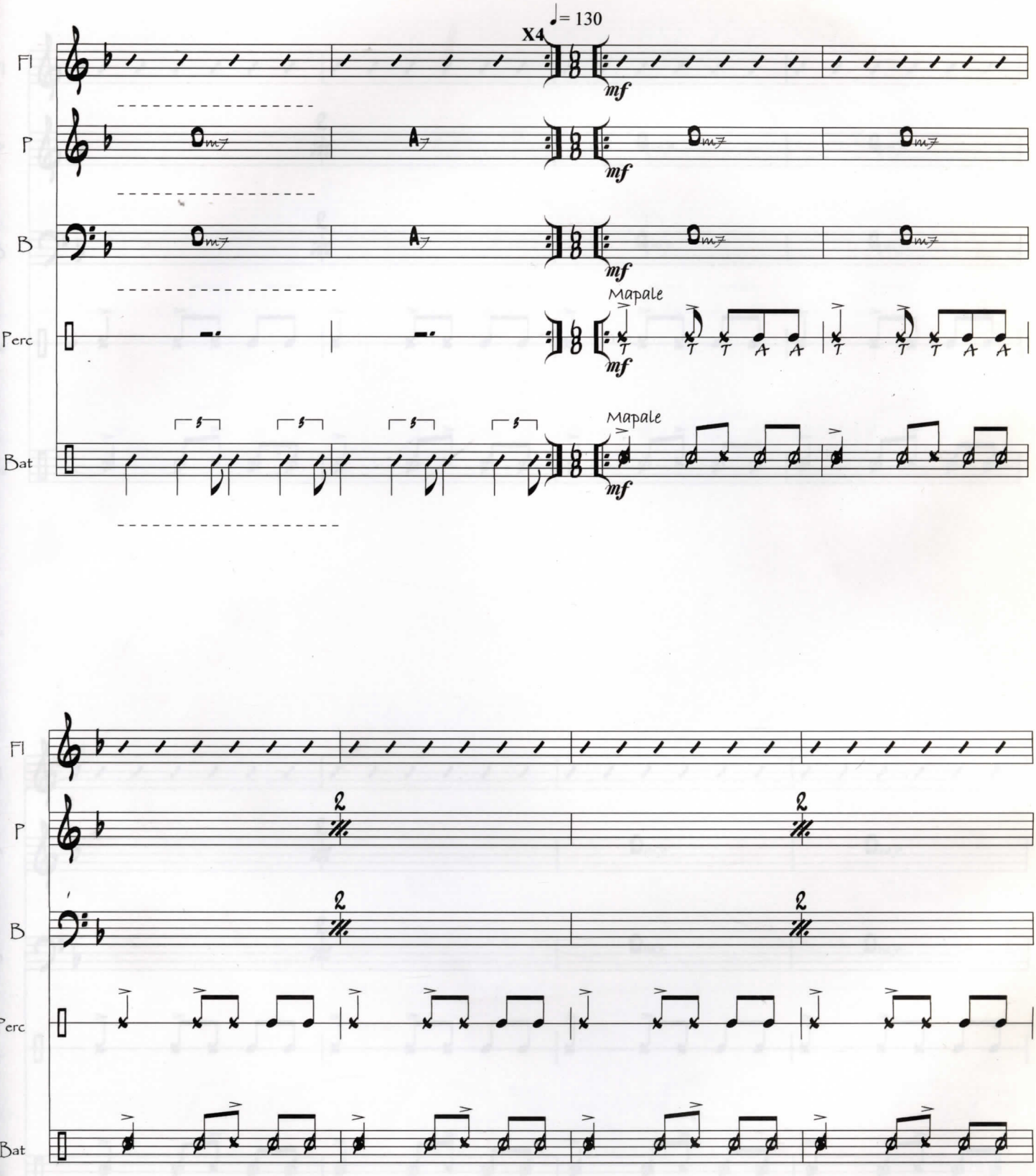

Gm
G7 13 b9
C7 13 b9
A7


Fl
P
B
erc
hat


3 vez Swing ♩=116
Med. Swing
X4
subito
♩=♩ =60
FIN
Improv. Fla.
pp
Med. Swing
Fl
P
B
erc
hat


Dm7
2
Gm7
Dm7
2
Gm7


poco a poco accelerando
Dm7
Eb△
E°
poco a poco accelerando
Dm7
Eb△
E°
poco a poco accelerando
poco a poco accelerando


♩= 130
X4
Fl
P
B
Perc
Bat
mf
Mapale
Mapale


2
mf
2
mf
mf


2
mf
2
mf
mf


Fl
P
B
erc
bat
2
2
E♭△
E♭△
E♭△
E♭△


Fl
P
B
erc
bat
Dm7
Dm7
Dm7
Dm7


Currulao'
Currulao'
Currulao'
Currulao'


8va
A7
Dm
A7
Dm
4


X N VECES
Tumb. improv.
sobre Mapalé
AL
Y FIN
X N VECES
Tumb. improv.
sobre Mapalé
AL
Y FIN
Tumb. improv.
sobre Mapalé
AL
Y FIN
Tumb. improv.
sobre Mapalé
AL
Y FIN
Poco a poco accelerando
Tumb. improv.
sobre Mapalé
AL
Y FIN
Poco a poco Accelerando

TE OLVIDE

(CHANDE)

A. Maria Peñalosa

Arr: Rafael Rodriguez
Percusion: Alex Morales
Versión: LA MODERNA

♩ = 140






8va
Ob△
Dm7
Eb6
F9
F9


Dm7
Dm7
Dm7
Dm7
Eb6
F9
Eb6
F9
FILL
FILL
F9
Eb6
F9
Eb6


FL
P
B
PERC
BAT
C7
Ab6
F9
F13
Gb△
Gm7
Db△
Bb
C13


F9
Eb6
F9
Eb6
C7
Ab6
C7
Ab6
F9
F13
Gb△
Gm7
F9
F13
Gb△
Gm7


Db△
Bb
C13
Ab6
%
Db△
Bb
C13
Ab6
%

X 4 VECES


Db△
Db△
Dm7
Eb6
IMPROV. PERC. II Y IV
IMPROV. DRUMS I Y III


F9


Db△
Db△
Dm7
Eb6
F9
X4
4 VEZ
SOLO DRUMS
8va
p
X2
OPEN RIDE


X2
8va
p
CRESC
DIMINUENDO


8va
8va
POCO A POCO
DESAPARECE
FLAUTA, BAJO Y PIANO
SOLO PERCUSION
p
f
A2


p
p
p
ff
ff
F9
Eb6
F9
Eb6
ff
F9
Eb6
F9
Eb6
p
ff


Db△
Dm7
Eb6
F9
Eb6
F9
Eb6
Db△
Dm7
Eb6
F9
Eb6
P

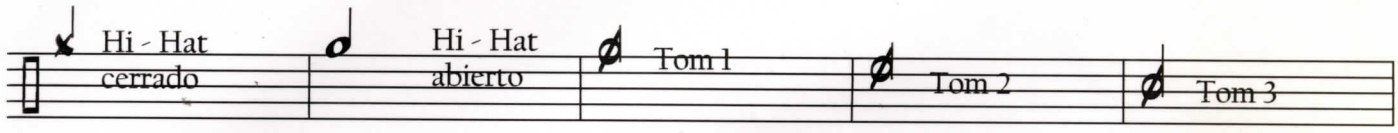

CODA
CODA
F9
Eb6
F9
Eb6
Db
CODA
F9
Eb6
F9
Eb6
Db
CODA
P
CODA

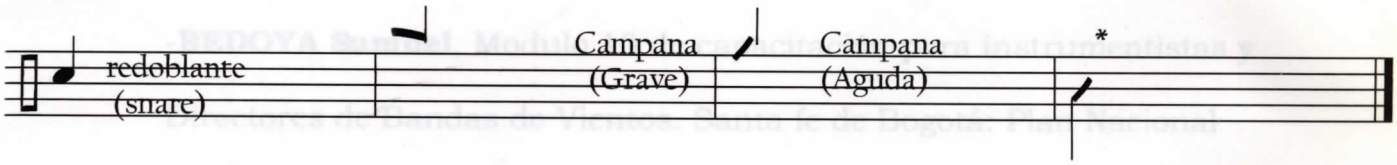
MAPALE / CHANDE

CONVENCIONES DE ESCRITURA

BATERÍA

ANEXO 2





L : Izquierda
R : Derecha
Lf: Pie izquierdo
Rf: Pie derecho
Lh: Mano izquierda
Rh: Mano derecha

*cuando no se diferencia la cabeza de la nota, o con alguna letra, se escribe como notacion ritmica y se lee agusto del interprete

BIBLIOGRAFÍA.

-**ACOSTA Leonardo**, "Del Tambor al Sintetizador", La Habana Cuba. Editorial Letras Cubanas, Tercera Edición, 1989. 217p.

-**BEDOYA Samuel**, Modulo 10 de capacitación para instrumentistas y Directores de Bandas de Vientos. Santa fe de Bogotá: Plan Nacional de Música, Instituto Colombiano de Cultura.1990. 25p.

-**BERENDT Joachim Ernst**, El Jazz "del Rag al Rock", Ciudad de México. Fondo de Cultura económica.1976.566p.

-**FRIEDEMANN Nina S. De**, Geografía Humana de Colombia. "Los Afro colombianos" TOMO IV. Santa fe de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Editorial Guadalupe.1998.

-**MORENO Manuel**, África en América Latina. Ciudad de México. UNESCO. Siglo XXI editores.1977.429p.

-**ORTIZ Rolando**, La Binarizacion de las Músicas Ternaria Africanas en América Latina. Ciudad de la Habana. Ediciones Casa de las Américas. 1986.127p.