



Suena mi tambora

Ofelia V. Torres¹
Alejandro González²

*Material de
apoyo a la
formación de las
músicas
tradicionales del
Alto Magdalena.*

Publicaciones
Ikeima

¹ Comunicadora social; magister en tecnología educativa.

² Lic. Música de Conservatorio del Tolima; magister en Educación.

Contenido

Introducción

1. Contexto

- 1.1. El tambor, un gran viajero en la historia
- 1.2. La tambora en Tolima y Huila
- 1.3. Emblema cultural
- 1.4. Proyección

2. Descripción

- 2.1. Clasificación
- 2.2. Partes y rasgos constructivos
- 2.3. Mantenimiento
- 2.4. Constructores de instrumentos

3. Aspectos musicales

- 3.1. Tambora y percusión mayor
- 3.2. Sonoridad del instrumento
- 3.3. Células rítmicas

4. Pedagogía

- 4.1. Aprendiendo a tocar
- 4.2. Pautas didácticas

5. Repertorio de práctica

6. Referencias



Introducción

La tambora es un instrumento de nivel ritmo percusivo muy importante en la tradición sonora del Alto Magdalena, es el instrumento encargado de la percusión mayor que imprime *sabor*, vitalidad y estilo en la ejecución de bambucos, rajaleñas, sanjuaneros y cañas.

En este material, proponemos un recorrido sobre rutas del instrumento, desde distintas épocas y músicas, desde la noción de diversidad; también una descripción de sus rasgos y similitudes físicas con otras tamboras colombianas

La metodología de trabajo, incluyó una inmersión en la historia del instrumento, así como una mirada interpretativa de su contexto y pertenencia dentro de la tradición musical del Alto Magdalena, concretamente en la música andina colombiana, como parte de la cultura de los departamentos de Tolima y Huila.

El trabajo, enmarcado en la línea de investigación – creación, implicó la consulta de fuentes secundarias y primarias (entre sabedores populares y constructores del instrumento); la composición de cuatro piezas musicales de práctica (en los géneros de guabina, caña, sanjuanero y rajaleña, a cargo del maestro Alejandro González), y el desglose de algunas pautas pedagógicas para la iniciación.

Acompaña esta producción, un conjunto de audios y videos didácticos, como un aporte a la pedagogía musical tradicional mediante recursos multimedia, a fin de aproximar a las nuevas generaciones al conocimiento, goce y disfrute del patrimonio y la diversidad cultural de Colombia. La versión web de este material se encuentra disponible en <https://ikeima.org/digiteca/>



Contexto

El tambor: un gran viajero en la historia

Los tambores son creaciones cuya aparición data de la prehistoria y estos han existido en las distintas civilizaciones y culturas del mundo, en gran diversidad de formas y características, para distintos usos y fines: ceremonial y sagrado, festivo, comunicacional o para la muestra de poderío en la guerra.

Tiempos precolombinos



Este es el tambor más antiguo hallado en excavaciones arqueológicas de América. Es un tambor cilíndrico de madera con membrana animal de la cultura Gentilar de Chile que data de los años 1200 y 1470 d.C. Fuente: Museo Chileno de Arte Precolombino.

En América precolombina existieron variados tipos de tambores e instrumentos percusivos, algunos cilíndricos con membrana (ver foto) y dentro del territorio que hoy reconocemos como colombiano,

...es posible que vasijas y otros recipientes en los cuales la boca se recubría con una membrana, fueran utilizados por los indios, como tambores para la guerra o como instrumentos de comunicación (Bermúdez 1985)

Antes de la llegada de los españoles, los pueblos originarios en Colombia poseían instrumentos musicales, como sonajeros, pitos, flautas, trompetas, variados idiófonos y tambores.

Durante la conquista y la colonia, se generó *un proceso de hibridación, dentro de un contexto de dominación europea* (Bermúdez 1985), en el que los nativos adoptaron muchas prácticas y las mezcló con las suyas, ya sea por sumisión o resistencia.

Influencia española

Desde la conquista y la colonia llegaron a América tambores cilíndricos de doble membrana, percutidos con palos, (Barriga Monrroy 2017) estos tambores fueron antecesores de bombos y redoblantes que se difundieron por toda Europa y América, tanto en la vida militar como en otros ámbitos, incluyendo la música de chirimía juglaresca del renacimiento, que en América adquirió nuevos sentidos y significaciones.



Tamborin del Siglo XV

Estos tamborines son de procedencia árabe, llevados a Europa desde la configuración de reino Al-Andaluz en España y las cruzadas de la edad media.

Son antecedente de muchos bombos y de los instrumentos que en castellano se denominaron atambores -luego redolantes- usados para la guerra, y otros para músicas juglarescas de chirimías, y que se disgregaron por toda América desde la conquista. (Foto: Internet).

Muchos tambores cilíndricos de doble membrana, como los introducidos por los españoles desde la Conquista, aparecen apropiados por diferentes culturas en el territorio nacional, (desde los Wayuú de la Guajira, Embera del Chocó, hasta los Tikuna del Amazonas, entre los siglos XVIII y XIV (Bermúdez 1985).



Indígena de la región de Macule. Municipio de Ortega (Tolima) fuente: Raichel Dolmatoff. Director del Museo arqueológico del Magdalena. C. 1965 (Foto archivo: Humberto Galindo).

África y musicalidad

Las poblaciones africanas asentadas en el territorio colombiano (región Caribe, Chocó, en las costas atlántica y pacífica, en el Valle del Cauca y Nariño), tienen un denominador común: sus prácticas de tamboras y sus músicas pletóricas de ritmo. Es indudable que estas poblaciones influyeron en la musicalidad de América y del mundo entero:

... teniendo en cuenta que (durante el siglo de oro) la comunidad negra vivía junto a los españoles en España y junto a españoles e indígenas en América, parece razonable sostener que su musicalidad se convirtió en la correa de transmisión intercultural entre Europa, África y el Nuevo Mundo (Bejarano P. 2014).

Por cuenta de sus saberes, danzas ancestrales y esencia rítmica, las comunidades afrocolombianas desarrollaron prácticas de tamboras en las diferentes localidades y territorios donde se asentaron y apropiaron un sentido de pertenencia sobre estas prácticas, inherente a sus habilidades innatas y conocimientos arbolarios.

Dados los flujos comerciales e intercambios culturales, la hibridación musical en Colombia, tomó rasgos de europeos, americanos nativos y comunidades afro, dando lugar a nuevas músicas y diferentes formas de representación. A su paso por diferentes contextos y momentos, las tamboras se adaptaron, como fruto del mestizaje, siendo funcionales y útiles en un marco de diversidad cultural.



La tambora en Tolima y Huila



*Agrupación típica Caminantes del Folclor
Municipio de Mariquita (Foto: Ikeima).*

En la actualidad, el instrumento que conocemos como tambora dentro de la música andina del eje centro sur colombiano, es una creación producto del sincretismo entre la población nativa, la afrocolombiana y española.

Es de observar que, existen algunas diferencias de carácter físico entre las tamboras que se usan en el Tolima y las que son más típicas del Huila, aunque ambas actúan dentro del mismo sistema musical.

La tambora huilense, es semejante al Bombo del Pacífico, por el aro de pestaña es muy probable que, en el marco de intercambios culturales y comerciales en las rutas de la colonia, desde el litoral hacia los andes pasando por el Cauca, pudieran haberse dado allí encuentros y sincretismos culturales.

Por su parte, las tamboras que se usan en el Tolima tienen más afinidad física con su pariente tambora de la Costa Atlántica, (con la que se ejecutan músicas de pitos, gaitas y acordeones), lo cual puede deberse a intercambios culturales desde Mompox hasta Honda por el Alto Magdalena.



En este recuadro se pueden apreciar las semejanzas constructivas que existen entre la tambora típica de Tolima, con la tambora de la Costa Atlántica, y de la tambora huilense con el bombo del Pacífico. Nótese las diferencias los aros de anillo (arriba) y los de tipo pestaña (abajo).

Emblema cultural



En el Tolima y el Huila, durante las fiestas populares del San Juan y del San Pedro (meses de junio y julio), conjuntos musicales anuncian con toques de tambora el arribo del carnaval, en las orillas de los ríos, en las veredas y también en las calles, por donde pasan anunciantes de las alboradas y matachines.

Sin la tambora no hay fiesta; pueden faltar otros instrumentos, menos sus sonidos que mezclados con gritos y *uepas*, acompañan los ritmos de sanjuaneros, bambucos fiesteros y cañas, en coreografías, danzas y desfiles de calle.

En el municipio del Espinal, existe un monumento a la tambora, concebido y construido por el autor y artista tolimense Augusto Cervera en el año de 1990.

Este emblemático monumento, es indicativo de la importancia de la tambora dentro de la tradición cultural *grantolimense*.

Proyección

En los últimos años, se observa en el Tolima un interés por la exploración de nuevas posibilidades interpretativas alrededor de la tambora, mediante la ejecución de variantes y rasgos improvisatorios con sanjuaneros y otros géneros de la música regional. Las variantes están presentes en el folclor y por lo general son rasgos particulares de los intérpretes, al imprimir su sello particular.



*Instantánea del VII Encuentro Departamental de intérpretes de la tambora / Espinal, 2021.
Foto: Diego Jiménez.*

Esta tendencia se ha profundizado en los últimos años, debido a diferentes procesos formativos con jóvenes, por la aproximación de músicos profesionales al folclor, como también por influencia de concursos y festivales.

A instancias de eventos como el Festival Nacional de Música Colombiana (Ibagué) y el Encuentro Departamental de intérpretes de la tambora (Espinal), en las últimas dos décadas, se han desarrollado algunos certámenes alrededor de la ejecución del instrumento en la música andina y también concursos de calidades constructivas, convocando a artesanos y músicos de la región.

Descripción

La tambora *grantolimense* pertenece al grupo de instrumentos membranófonos, es un tambor cilíndrico de dos membranas; independiente, con membrana atada, atadura de sogas, con ligaduras y anillos de tensión, percutido por golpe directo con palos o baquetas. (Clasificación Hornbostel Sachs 211.212.1-812-813).



Cilindro de madera

El cilindro o vaso recto, es la base el instrumento, donde se condensa el sonido. Existen dos tipos constructivos, a saber:

a. Aglomerado: el cilindro se arma mediante la unión de tablillas de madera sobre una horma, en este caso se utilizan delicados pegues y en el armado final se pule y barniza la pieza final, dejando una apariencia enteriza. (Esta es la forma de construcción más popular en la región, según lo reportado por Augusto Cervera, Fernando Cervera y JR Sabogal).



b. Vaciado: se trata de la forma constructiva antigua o tradicional, que consiste en el vaciado del tronco de un árbol. Para obtener el cilindro es preciso secar la madera y luego extraer la celulosa hasta ahuecar el tronco, logrando una pulgada de espesor. Antiguamente, se ahuecaban los troncos mediante la quema a fuego lento de su interior, hasta vaciar el cilindro.

El tamaño del vaso tiene variaciones dependiendo del constructor, ya que estos instrumentos por ser artesanales, carecen de medidas estandarizadas.

Sin embargo, se puede promediar una proporción de 43 cm de diámetro por 43 cm de alto, según la talla del instrumento que inspiró el Monumento a la Tambora de Espinal en 1990 (Foto Izq.).

En la fabricación se usan especies arbóreas como: Balso (*Ochroma pyramidale*), Iguamarillo (*Albizia guachapele*), Ceiba (*Ceiba pentandra*), Campano (*Pithecellobium saman*) o Nogal (*Juglands neotropica*).

En los últimos treinta años, se ha popularizado la construcción de tamboras por sistema de *aglomerado*, con el uso de maderas comerciales y de mayor alcance, incluyendo el trípex

Membranas

La tambora tiene dos membranas de forma circular, elaboradas con piel animal, que puede ser de chivo, tatabro o de ovejo. Las pieles se ajustan una a una a cada lado del cilindro y una vez colocadas, se denominan parches.

En las tamboras que se usan en el Tolima, se suele dejar un parche con pelo, según Augusto Cervera (entrevista personal 22/08/2021), para lograr mayor profundidad en el sonido. Mientras que las tamboras huilenses se hacen con parches *apergaminados*, es decir, la piel animal es sometida a un pulimento con el cual se le quita el pelo y se blanquea.



Aros / anillos

En el Huila los aros son de pestaña, estos tienen un margen de 4 a 5 cm de distancia entre la membrana y los bordes. En Tolima se usan aros tipo *anillo*, que aprisionan y fijan las membranas al cilindro, estos aros se hacen metálicos y se afirman o recubren en la parte externa con cinto de bejuco vegetal de buen grosor.

Cuerda de tensión

Comprende el sistema de amarre de las pieles al cilindro, (en forma de zigzag o de colmena), generando una fuerza compacta entre arriba y abajo, con incidencia directa en la fijación y el temple, para la adecuada vibración y sonoridad de los cueros. En el amarre tradicional se utilizan rejos de cuero vacuno, aunque también se utilizan sogas de fique o sintéticas.

Golpeadores

Implementos con los que se percute el instrumento, uno de ellos se denomina *mazo*, con punta redondeada y acolchada (de tela o cabuya), para producir sonido grave sobre el parche. El otro es el *palo*, de terminación lisa (de madera), cuyos golpes sobre las maderas producen los sonidos agudos.



Aditamentos

Dos accesorios importantes son el soporte y el cordel para el acarreo del instrumento. El primero consiste en un armazón de madera plegable, (de 60 cm de altura aprox.), que se utiliza para colocar el instrumento de modo horizontal para la interpretación en escenario o en situación estática.

De requerirse el desplazamiento, (en desfiles o coreografías de calle), se utiliza un cordel (que puede ser de rejo, o textil), con el que se cuelga terciado.



Tambora con soporte (Foto: Ikeima).



*Instrumento de frotación con sonido de grillo.
Fernando Cervera (Espinal) Archivo: Ikeima.*

Mantenimiento

Para el mantenimiento y almacenaje del instrumento, es preferible que este repose colgado, en un recinto aireado, de modo que se eviten humedades y la aparición de hongos, insectos o comején.

Ya sobre una superficie plana, el instrumento debe mantenerse de costado lateral, preferiblemente cargado en soporte, para evitar el desgaste o fricción de los cueros. Es recomendable el cambio de cueros cada tanto (según el desgaste que presente) y a su vez, afirmar el amarre o tensión para afinar sonoridad.

Constructores y sabedores del instrumento

En la actualidad existen constructores de instrumentos que han aprendido el oficio por tradición oral y experimentación propia. Algunos talleres alcanzan niveles industriales, para lo cual utilizan maquinaria y procesos tecnificados. Sin embargo, la construcción de este instrumento se hace principalmente por métodos artesanales.

Algunos constructores y sabedores renombrados que en la actualidad realizan esta actividad son: Roberto Gutiérrez, James Sabogal, Jorge Enrique Rodríguez (Ibagué), Augusto Cervera y Fernando Cervera (Espinal), Juan Félix Monje, José Overb Lozano (Neiva) y Héctor Avilés (Aipe).

Generalmente en estos talleres se construyen variados instrumentos artesanales, tanto tambores como idiófonos típicos de la región, flautas, sonajeros e innovadoras propuestas de diseño, como es el caso del taller de Fernando Cervera (Espinal), a quien la experimentación con materiales vegetales, lo ha llevado a la creación de instrumentos percusivos basados en los sonidos de la naturaleza.



*Instrumentos y objetos decorativos JR Sabogal (Ibagué).
Archivo: Ikeima.*

Aspectos musicales

Tambora y percusión mayor

La tambora *grantolimense* entra dentro de los formatos musicales de Tolima y Huila, como responsable de la percusión mayor, en la interpretación de géneros tradicionales y populares con matrices rítmicas de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$.

Participan en estas músicas los instrumentos típicos de percusión menor, como los siguientes:



También intervienen los instrumentos de cuerdas pulsadas, con los que se ejecuta la estructura ritmo armónica: el tiple, la guitarra. Y la organología de ejecución melódica, como la bandola andina, los requintos de tiple y guitarra, la voz (a unísono o segundas y terceras), las flautas de carrizo o de queco y en menor escala, la hojita de naranjo (de usanza antigua y todavía presente en algunos municipios de Huila).

Tabla. Formatos musicales tradicionales del eje centro sur con presencia del instrumento tambora

Conjuntos musicales	Organología	Géneros que interpretan
Grupos de rajaleña y cucambas sanjuaneras	Tambora, puerca, esterilla, ciempiés, carángano, cucharas, sonajeros, chucho. Guitarra, requinto tiple, flauta de caña, voz.	Rajaleña, bambuco, sanjuanero, guabina, caña, rumba criolla.
Conjuntos de cuerdas – estudiantinas	Tambora, chucho, bandola, tiple, guitarra, flauta, voz.	Rajaleña, bambuco, sanjuanero, guabina, caña. rumba criolla, pasillo, danza.
Dueto vocal	Tambora, tiple, guitarra, bajo eléctrico, voz primera y segunda.	Rajaleña, bambuco, sanjuanero, guabina, caña. rumba criolla, pasillo, danza, torbellino, vals.
Banda fiesterera	Tambora, redoblante, guasa, saxofón, trombón, flauta.	Rajaleña, bambuco, sanjuanero, guabina, caña. rumba criolla, bambuco fiestero, porro, cumbia.

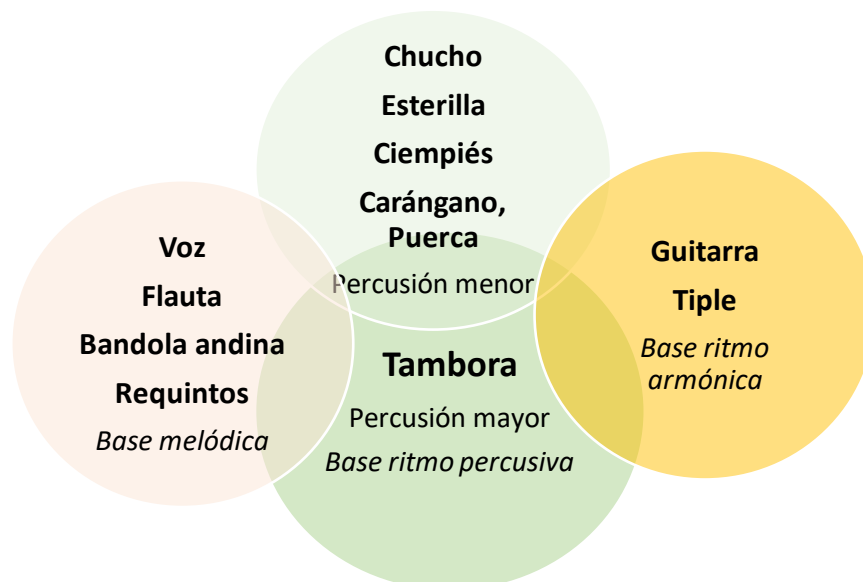
En la enseñanza – aprendizaje del instrumento concurren aspectos como la observación, la imitación, la intuición; y muy importante, la integración al conjunto musical, como parte de la transmisión oral de estas músicas, donde los ejercicios de práctica se dan en la escucha y las interacciones grupales.



Juego de cuerdas y tambora, música tradicional andina.

Igualmente, es necesario subrayar, que la aproximación al instrumento, no debe en ningún caso, verse separada del ensamble y del goce musical, pues no se trata de entrenar la práctica en solitario, ni desde la teoría, sino más bien, desde la práctica, bajo la comprensión de integralidad de la expresión musical, ligada a las combinaciones que se producen con otros instrumentos y con la voz.

Gráfico 1. Interacción de instrumentos con la tambora



Sonoridad del instrumento

La técnica instrumental consiste en conjugar los timbres de las maderas con los sonidos graves de los parches. El palo es el elemento que, golpeado sobre las maderas, aporta el sonido agudo y el mazo, (con terminal redondo y acolchado) se golpea sobre la membrana o parche, produciendo el sonido grave.

En la técnica interpretativa son determinantes el manejo de intensidades en los golpes y la alternancia entre los graves y agudos.

Los matices y el *sabor* que el intérprete imprima, dependen de su habilidad para lograr musicalidad, la cual deviene de un proceso de compenetración con el instrumento, a partir del goce y la integración de conjunto en los ensambles de grupo.

Progresivamente, se deben observar elementos importantes como el manejo del volumen y la integración con los demás instrumentos, para lograr un buen balance entre los componentes rítmicos, armónicos y melódicos.

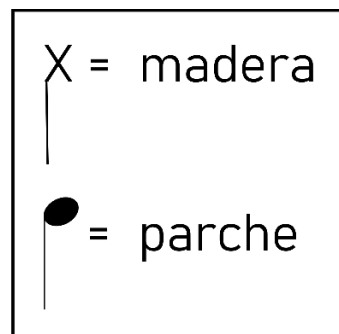
Células rítmicas

Las células rítmicas son patrones sonoros que se producen con base en la función ritmo percusiva y constituyen el fundamento para aprender a interpretar el instrumento. En las músicas tradicionales, esta función no recae solamente en la tambora y los idiófonos, sino que también los instrumentos armónicos como el tiple y la guitarra producen efectos rítmicos, mediante los golpes o choques en sus cuerdas con la mano derecha.

Para ayudar a apropiarse las células rítmicas de los diferentes géneros, utilizaremos recursos de video y audio apreciables en el material web; como es bien sabido, las músicas tradicionales se aprenden en el entorno, a partir de la observación y la repetición, y por ello, estos medios resultan útiles para estos fines en el contexto.

Sin embargo, también es importante reconocer elementos que hacen parte del lenguaje universal de la música, como las grafías de notación y el pentagrama.

Para representar los sonidos de la tambora, utilizaremos los siguientes elementos sobre el pentagrama: una *equis* (x) para significar el golpe sobre la madera y la *negra*, para graficar el golpe sobre el parche.



Como recurso didáctico de cada esquema rítmico, se proponen algunas frases de repetición vocal, los cuales son utilizados tradicionalmente en la interiorización del ritmo en las músicas tradicionales de la región. Estos recursos, también se verán reflejados con el uso del pentagrama en la representación de grafías musicales.

Guabina

La guabina se representa en compás de $\frac{3}{4}$, porque en su interpretación, presenta un acento rítmico en el primer tiempo, de tres en cada compás (compás ternario).

Musical notation for Guabina. The score is in 3/4 time. The Madera part consists of four measures, each containing two notes: GUA and NA. The Parche part consists of four measures, each containing two notes: LA and BI. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature.

Caña

La caña se representa en compás de $\frac{6}{8}+\frac{3}{4}$, por su acentuación diferente en cada compás. Primero con acento cada tres corcheas en compas binario $\frac{6}{8}$, y después con acento en la primera negra de las tres, en compás ternario $\frac{3}{4}$. Se considera este aire como una amalgama de ritmos o *hemíola*.

Musical notation for Caña. The score is in 6/8 + 3/4 time. The Madera part consists of four measures, each containing three notes: SUE, SUE, SUE in the first two measures, and LA, CA, ÑA in the last two measures. The Parche part consists of four measures, each containing three notes: NA Y, NA, NA in the first two measures, and LA, CA, ÑA in the last two measures. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef and a 6/8 + 3/4 time signature.

Sanjuanero

Sanjuanero y Rajaleña, comparten su representación en compás de $\frac{6}{8}$; esto se debe a que presentan su acento cada tres corcheas, (compás binario). La célula rítmica de estos dos géneros se diferencia en el *tempo*, o la velocidad, siendo el Sanjuanero más rápido.

Musical notation for Sanjuanero. The score is in 6/8 time. The Madera part consists of four measures, each containing four notes: UN SAN, NE RO. The Parche part consists of four measures, each containing two notes: JUA, RO. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef and a 6/8 time signature.

Rajaleña

Madera

BUEN RA LE ÑA BUEN RA LE ÑA BUEN RA LE ÑA BUEN RA LE ÑA

Parche

JA ÑA JA ÑA JA ÑA JA ÑA

Pedagogía

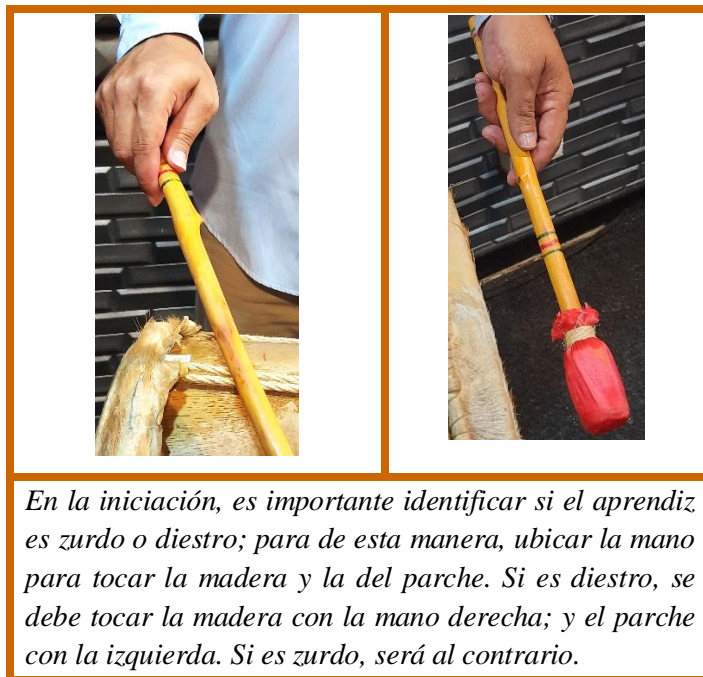
Aprendiendo a tocar

Generalmente la tambora se interpreta de pie, en una ubicación del cuerpo con referencia al centro de la tambora y a una altura cómoda que permita trabajar las diversas sonoridades del instrumento.

Posición corporal:



El agarre de las baquetas debe hacerse con firmeza, pero sin tensión:



Pautas didácticas

La iniciación musical a través del contacto con instrumentos de percusión tradicionales, es una puerta de entrada muy funcional y maravillosa para un futuro profesional en este campo. Algunos criterios pedagógicos importantes en la iniciación de la tambora son:

Cuerpo y juego

Antes de tocar la tambora es importante manejar el propio cuerpo: explique cómo llevar el pulso de la canción, con las palmas de las manos, con golpes de los pies en el suelo y con juegos de percusión corporal. En las etapas más tempranas, es recomendable iniciar con la guabina, dada su esencia pausada y sencilla.

Cuando se logre la expresión del ritmo a través del cuerpo, el aprendiz estará en condiciones de manifestarlo con el instrumento.

1. Proponga una pieza o canción (audición del material Guabinita alegre)
2. Identifique una parte del cuerpo como madera (golpe en la pierna) y otra como parche (Golpe en el pecho).
3. Experimente el ritmo de la canción, intercalando estos dos conceptos a modo de juego, destacando la diferencia tímbrica de los golpes.

Frases repetitivas

Los fraseos o repeticiones vocales son recursos útiles en el proceso de apropiación de las células rítmicas; también incentivan la memoria, mejoran la vocalización y coordinación en procesos del canto.

1. Combine los golpes sobre parche y madera, con la pronunciación de frases repetitivas, de acuerdo a los tiempos establecidos en las células rítmicas. Estas frases se pueden trabajar primero con el cuerpo por medio de golpes en pierna, pecho, palma, entre otros, y después con la tambora.
2. Al final, acompañe la pieza musical con la guitarra, y permita que cada aprendiz pase a tocar la tambora, recitando los fraseos y siguiendo las pautas anteriormente trabajadas.

Goce e integración

El intérprete de la tambora debe desarrollar plena conciencia de su rol que, muy aparte de seguir pautas repetitivas, monótonas y separadas, consiste en liderar y mantener la unión y coherencia del diálogo musical, teniendo en cuenta el balance de todos los elementos rítmicos, armónicos y melódicos que componen la pieza musical. Las siguientes actividades ayudan a despertar la noción de integración y balance en el ensamble musical:

1. Proponga juegos para que los integrantes se roten y sientan las diferentes tímbricas de todos los instrumentos de percusión menor (chucho, esterilla, ciempiés, etc.) y la tambora.
2. Incentive juegos de imitación sobre los sonidos rítmicos de tiple y guitarra con la mano derecha y sonidos vocales: pum chis, pum chis, etc.
3. Proponga pequeños ensambles rítmico percusivos y ritmo - armónicos
4. Incentive la creación de matices y balance de volumen en la interacción con instrumentos melódicos.

Uso de variantes

Los distintos géneros musicales, ofrecen posibilidades de variación (o variantes), dentro del marco de matrices y células rítmicas que les son propias. Estos giros interpretativos irrumpen en la rutina de la canción y proponen toques repentinos y creativos.

Para el músico percusionista las variantes significan retos interesantes, enriquecen su destreza y coordinación, aproximan a la improvisación y amplían el goce estético.



A continuación, se proponen algunas variantes para los ritmos de Guabina, Caña, Sanjuanero y Rajaleña:

Guabina

Variante 1

Madera 3/4 NA EL SA BOR MI TAM BOR GUA NA NA EL SA BOR MI TAM BOR GUA NA

Parche 3/4 SUE DE LA BI SUE DE LA BI

Variante 2

Cascara 3/4 ES TE RE QUE GUA NA ES TE RE QUE GUA NA

Parche 3/4 SUE NA PI LA BI SUE NA PI LA BI

Caña

Variante 1

Madera 6/8+3/4 CON MI BO RA NA CA ÑA CON MI BO RA NA CA ÑA

Parche 6/8+3/4 MI TAM RA SUE LA ÑA Y MI TAM RA SUE LA ÑA Y

Variante 2

Madera 6/8+3/4 LA CA ÑA DE MI PUE BLO LA CA ÑA DE MI PUE BLO

Parche 6/8+3/4 CA DE MI PUE CA DE MI PUE

Sanjuanero

Variante 1

Madera

UN SAN NE RO UN SAN NE RO

Parche

JUA RO RE TUM BAN LOS CUE ROS DE LA TAM BO RA JUA RO

Variante 2

Madera

UN SAN NE RO SUE NA EL CAS CA RÓN SUE NA EL CAS CA RÓN BO PA LO

Parche

JUA RO Y YA O TRA VEZ CON EL BOM Y EL LO

Rajaleña

Variante 1

Madera

CO AL PAS DE MI RA LE ÑA CO AL PAS DE MI RA LE ÑA

Parche

TO COM DE JA ÑA TO COM DE JA ÑA

Variante 2

Madera

CON MI BO RA CO EN PAR CHE CO EN DE RA RA LE ÑA

Parche

MI TAM RA RE PI EN CHE RE PI MA RA UN BUEN JA ÑA

Repertorio de práctica

Apoye este capítulo con la escucha y observación de los recursos de video en el material web. A continuación, como parte de la versión PDF, se exponen partituras de línea melódica y cifrados de las piezas musicales que integran este material.

Guabinita alegre

Guabina

Musica y Letra
José Alejandro González Celemín

Introducción

Chords: F, Gm7, C7, F, Bb, F

7 **1.** C7 F C7 F F **Voz**
Hoy con mi tam bo ra

13 D7 Gm C7 F
sue na u na Gua bi na va mos to dos a to car es te rit mo sin i gual te sa lu da el

20 D7 Gm C7 F
ti ple que es muy Co lom bia no y al com pas de mi tam bo ra sue na el e co sin pa rar—

27 **Tambora**
Madera
Parche

33 **Voz** F Gm7 C7 Am7
Sue na la es te ri lla la a com pa ña el chu cho

40 Dm7 Gm7 C7 F F7 Bb
y el cien pies se a lis ta a com par tir con las cu cha ras sue nan flau tas y gui ta rras del fol

46 E7 Am7 D7 Gm C7 F
clor de mi To li ma y los ins tru men tos sue nan al com pas de mi Tam bo ra

Van pasando

Caña

Compositor
José Alejandro González Celemín

♩ = 180

C Bm7 Am7 G maj7

8 Cmaj7 Bm7 Am7

15 G maj7 G

22 Am D7 Bm7

29 D7 C D7 G G

36 G7 C D7

43 G E7 Am D7 G C

50 Bm7 Am7 D7 G G7

Van pasando

Musical score for the piece "Van pasando" in G major. The score consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 57, 64, 71, 78, and 85. Chord symbols are placed above the notes: G, Em, B7, Em, B7, Em, Cmaj7, D7, Gmaj7, E7, Am7, D7, Gmaj7, C, Bm7, Am7, D7, and G. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and repeat signs.

Mi tambora Sanjuanera

Sanjuanero

Musica y Letra
José Alejandro González Celemín

Introducción

Gm Dm A7 Dm Gm Dm A7

11 Dm *Voz* A7

Sue na, sue na mi tam bo ra que es fie s ta tra di cio nal vi va mi To li ma por que ya lle gó San

19 Dm Gm Dm A7

Juan con el ti pley la gui ta rra hoy te va mos a con tar que el cien pies y la es te ri lla con el chu cho

27 Dm Gm Dm A7 Dm

van que re tum be mi tam bo ra va mos a go zar Sue na sue — na mi tam blo que a le

35 A7 Dm Dm

bo ra, sue nay sue — na sin pa rar vi va el pue Juan — gri a por que ya — lle gó san

43 Gm Dm A7 Dm Gm Dm A7

— Y la tam bo ra ya sees cu chay que re ce le brar que mi pue blo ya es tá lis to pa ra san jua

51 D Em A7

near Soy la tam bo ray yo te in vi to a co no cer la mu si ca que sue na den tro de mi

59 D D7 G D A7

ser las ca ñas, san jua ne ros y bam bu cos son con gua bí nas, ra ja le ñas nues tra tra di

Mi tambora sanjuanera

67 D G D A7 D *Interludio*

ción con la rum ba y el me ren gue ar mo el pa rran dón

75 A7 D D7

83 G D A7 D Gm Dm A7

91 Dm *Voz* A7

Sue na, sue na mi tam bo ra que esfies ta tra di cio nal vi va mi To li ma por que ya lle gó San

99 Dm D7 Gm Dm A7

Juan to dos lis tos muy a le gres por que van a ce le brar que san pe dro ya es tá lis to si se va san

107 Dm Gm Dm A7 Dm

juan que re tum be mi tam bo ra va mos a go zar Sue na sue na mi tam blo que a le

115 A7

bo ra, sue nay sue na sin pa rar vi va el pue juan gri a por que ya lle gó san

123 Gm Dm A7 Dm Gm Dm A7

— Y la tam bo ra ya se es cu cha y que re ce le brar que mi pue blo ya es tá lis to pa ra san jua

131 D Em A7

near Con mi tam bo ra yo te in ví to a dis fru tar las vi an das del To li ma que bue nas es

Mi tambora sanjuanera

3

139 D D7 G D A7

tán se a lis ta la le cho na con un buen ta mal y los ri cos biz co chue los con ma sa to

147 D G D A7 D

van to dos lis tos pa la fies ta más tra di cio nal _____

Referencias

- Barriga Monroy, M. (2017). *El blanqueamiento de los tambores y la música africana en Latinoamérica*. Estudios Latinoamericanos, (8-9), 47-60. Recuperado de <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/3248>
- Bermúdez, Egberto (1985). *Música indígena colombiana*. Recuperado de <https://bit.ly/2Y7iO8k>
- Bejarano P., Clara. (2014) *Las danzas en la representación cultural española de América y África: mestizaje musical en Sevilla en los XVI y XVIII*. Universidad de Sevilla. Recuperado de <https://bit.ly/3gBBAex>
- (Cabrerero Pueyo 1994)(6 edición). Madrid: Alianza. ISBN 84-206-6211-9.
- Galindo Palma, Humberto (1993). *Memoria de Cantalicio Rojas González, 1896-1974*. Colombia: El Poirá Editores S.A.
- Mosquera, Tania M. y otros (2015) *Guía del percusionista para la interpretación de la Tambora y el Sanjuanero Tolimenses. Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestro en Música*. Ibagué: Conservatorio del Tolima / Facultad de Educación y Artes.
- Rodríguez, J.P. y otros (2009). *Cartilla de iniciación musical músicas andinas centro sur: Que viva san Juan que viva san Pedro*. Colombia: Ministerio de Cultura PNMC. ISBN: 9789589177280.
- Valencia, Victoriano (2004). *Cartilla de iniciación musical pitos y tambores*. Colombia: Ministerio de Cultura PNMC. ISBN: 8159-93-8.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://bit.ly/2Wh3sO7>