

COLECCIÓN ACADÉMICA

¡El sabor del chucu-chucu en las blancas y las negras!

Guía de tumbaos para el piano en la música tropical

Pilar Jovanna Holguín Tovar
Jorge Luis Alfonso Cucaita



Pilar Jovanna Holguín Tovar

Licenciada en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Magíster en Filosofía Latinoamericana de la Universidad Santo Tomás. Estudiante del Doctorado en Humanidades y Artes -mención Música- de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Docente del área de teoría musical y piano de la Licenciatura en Música de la UPTC. Dirige el Grupo de Investigación *In Crescendo*, que se dedica a la investigación sobre diversos campos de la música (interpretación y creación, musicología cultural, estética y análisis musical e investigación artística) y de su enseñanza en el nivel de formación superior (formación teórica y lectoescritura). Los avances y resultados de sus proyectos los ha presentado en diferentes eventos nacionales e internacionales. Estos han sido publicados en libros y revistas especializadas nacionales e internacionales.

¡El sabor del chucu-chucu en las blancas y las negras!

Guía de tumbaos para el piano en la música tropical

Pilar Jovanna Holguín Tovar
Jorge Luis Alfonso Cucaita

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
2021

¡El sabor del chucu-chucu en las blancas y las negras! Guía de tumbaos para el piano en la música tropical / The sabor of chucu-chucu in white and black! Tumbaos guide for the piano in tropical music / Holguín Tovar, Pilar Jovanna; Alfonso Cucaita, Jorge Luis. Tunja: Editorial UPTC, 2021. 72 p.

ISMN: 979-0-9005329-3-0

1. Chucu-chucu. 2. Música tropical colombiana. 3. Música tropical. 4. Tumbaos. 5. Interpretación del piano. 6. Didáctica del piano.

(Dewey 786 /21)









Primera Edición, 2021
50 ejemplares (impresos)
¡El sabor del chucu-chucu en las blancas y las negras! Guía de tumbaos para el piano en la música tropical
The sabor of chucu-chucu in white and black! Tumbaos guide for the piano in tropical music
ISMN: 979-0-9005329-3-0

Colección Académica UPTC N.º 48

Proceso de arbitraje doble ciego
Recepción: junio de 2020
Aprobación: agosto de 2020

© Pilar Jovanna Holguín Tovar, 2021
© Jorge Luis Alfonso Cucaita, 2021
© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2021

Editorial UPTC
Edificio Administrativo – Piso 4
Avenida Central del Norte 39-115,
Tunja, Boyacá
comite.editorial@uptc.edu.co
www.uptc.edu.co



Rector UPTC
Óscar Hernán Ramírez

Comité Editorial
Manuel Humberto Restrepo Domínguez, Ph. D.
Enrique Vera López, Ph. D.
Yolima Bolívar Suárez, Mg.
Sandra Gabriela Numpaque Piracoca, Mg.
Óscar Pulido Cortés, Ph. D.
Edgar Nelson López López, Mg.
Zaida Zarely Ojeda Pérez, Ph. D.
Carlos Mauricio Moreno Téllez, Ph. D.

Editora en Jefe:
Lida Esperanza Riscanevo Espitia, Ph. D.
Coordinadora Editorial:
Andrea María Numpaque Acosta, Mg.

Corrección de Estilo
Liliana Muñoz Gómez

Editorial JOTAMAR S.A.S.
Calle 57 No. 3 - 39.
Tunja - Boyacá - Colombia.

Libro financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Libro con SGI: 2862

Citar este libro / Cite this book
Holguín Tovar, P. & Alfonso Cucaita, J. (2021). *¡El sabor del chucu-chucu en las blancas y las negras! Guía de tumbaos para el piano en la música tropical.* Tunja: Editorial UPTC.
DOI: https://doi.org/10.19053/9790900532930

Resumen

Este texto es una propuesta para el abordaje del estudio del piano en la música tropical o *chucu-chucu*, en el que se hace una recopilación de distintos saberes y se pone por escrito la tradición oral recibida de algunos músicos que han dedicado su vida a la interpretación de este género. En la presente guía se consigna la experiencia personal de uno de los autores como integrante de orquestas y agrupaciones de música bailable. El objetivo principal se enfoca en tener un registro en notación musical del *chucu-chucu* para facilitar su interpretación en las instituciones de educación musical formal. Nuestro propósito es difundir algunas alternativas de interpretación del teclado en la música popular a una amplia población de estudiantes, músicos y docentes de música formados en la tradición académica. La metodología del texto se organizó pensando en la forma en que ellos aprenden: primero se encuentran las partituras, la teoría y posteriormente, el maestro da indicaciones de interpretación. La organización temática consiste en presentar los patrones de *tumbaos* escritos para ser estudiados y luego se da una alternativa de cómo deben sonar en el contexto real mediante el material de apoyo (videos). Se exponen distintos patrones de los *tumbaos* utilizados en el género, partiendo de la base rítmica de la percusión y los acentos característicos que le dan el *sabor* al acompañamiento del piano. Al final de este libro se enseñan dos ejemplos de partituras o *papeles reales* de notación musical en el *chucu-chucu* y se sugieren algunas agrupaciones para escuchar, estudiar su estilo y sentir su *sabor*.

Palabras clave: *Chucu-chucu*, música tropical colombiana, música tropical, *tumbaos*, interpretación del piano, didáctica del piano.

Abstract

This text is a proposal for the approach to the study of the piano in tropical music or *chucu-chucu*, in which a compilation of different knowledge is made and the oral tradition received from some musicians who have

dedicated their lives to the interpretation of this genre. This guide contains the personal experience of one of the authors as a member of orchestras and dance music groups. The main objective is focused on having a record in musical notation of the *chucu-chucu* to facilitate its interpretation in formal musical education institutions. Our purpose is to disseminate some alternatives of keyboard interpretation in popular music to a wide population of students, musicians and music teachers trained in the academic tradition. The methodology of the text was organized thinking about the way in which they learn: first the scores, followed by the theory and then the teacher gives indications of the interpretation. The thematic organization consists of presenting the written *tumbaos* patterns to be studied and then an alternative of how they should sound in the real context, given through the support material (videos). Different patterns of the *tumbaos* used in the genre are exposed, starting from the rhythmic base of the percussion and the characteristic accents that gives *sabor* to the piano accompaniment. At the end of this book, two examples of actual musical notation scores are shown in the *chucu-chucu* and some musical groups are suggested to listen to, study its style and feel its *sabor*.

Keywords: *Chucu-chucu*, colombian tropical music, tropical music, tumbaos, piano interpretation, piano didactics.

Agradecimientos

Agradezco a todos los maestros que han aportado en mi formación como pianista de música tropical, especialmente, Hildebrando Zorro y Bernardo Reyes, así como a las agrupaciones que me enamoraron de este género: Los Dangers Orquesta y Kubandé Orquesta.

Jorge Luis

Como autores, agradecemos a la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, por el apoyo a publicaciones de este tipo, que contribuyen a la integración de los saberes que se han desarrollado en la música popular y en el lenguaje académico. Al maestro Germán Salinas Carvajal, director y cofundador de Kubandé Orquesta, por permitir el uso de sus obras para el presente libro

Tabla de Contenido

Introducción y presentación 11

Glosario 17

1. La Música tropical (*chucu-chucu*) 19
2. Base rítmica 19
3. La escritura armónica: el cifrado americano 21
4. El piano 24
5. Patrones de acompañamiento 25
   - 5.1 Patrón cerrado 25
   - 5.2 Patrón abierto 32
     - 5.2.1 Patrón abierto en Tónica 6/4 o segunda inversión 34
     - 5.2.2 Patrón abierto con variación en la inversión de los acordes (Tónica 5/3) 38
     - 5.2.3 Patrón abierto con variación en la armonía y en la inversión de los acordes (Tónica 5/3) 41
     - 5.2.4 Patrón abierto mayor con variación rítmica y sustitución armónica 44
     - 5.2.5 Algunas variaciones rítmicas de patrones en modos mayor y menor (Tónica 6/4) 46
     - 5.2.6 Patrón abierto con diferentes inversiones en cada mano 51
     - 5.2.7 Patrón con variación rítmica y armónica en tono menor en círculo de cuartas 54

5.3 Patrón de acompañamiento en compás de 6/8 58
5.3.1 Patrón cerrado 59
5.3.2 Patrón abierto 61
6. Ejemplo de una partitura "real"para el piano en el *chucu-chucu* 63
Reflexiones finales 68
Apéndice 70
Bibliografía 71

Tabla de ejemplos

Ejemplo 1. Base rítmica percusión 20
Ejemplo 2. Base rítmica con variación en el güiro 20
Ejemplo 3. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono mayor 26
Ejemplo 4. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono menor 27
Ejemplo 5. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono mayor con variación en el bajo 27
Ejemplo 6. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono menor con variación en el bajo 28
Ejemplo 7. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo en modo o tono mayor 29
Ejemplo 8. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo en modo o tono menor 29
Ejemplo 9. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo y percusión en modo o tono mayor 30

Ejemplo 10. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo y percusión en modo o tono menor 31
Ejemplo 11. Patrón rítmico de la clave 32
Ejemplo 12. Patrón de acompañamiento de “Salsa” en clave 3-2 32
Ejemplo 13. Patrón de acompañamiento de cumbia 33
Ejemplo 14. Patrón abierto 1 en modo o tono mayor 34
Ejemplo 15. Patrón abierto 1 con bajo en modo o tono menor 35
Ejemplo 16. Patrón 1 con bajo, percusión y clave en modo o tono mayor 36
Ejemplo 17. Patrón abierto 1 con bajo, percusión y clave en modo o tono menor 37
Ejemplo 18. Patrón abierto 2 en modo o tono mayor 39
Ejemplo 19. Patrón abierto 2 en modo o tono menor 40
Ejemplo 20. Patrón abierto 3 en modo o tono mayor 42
Ejemplo 21. Patrón abierto 3 en modo o tono menor 43
Ejemplo 22. Patrón abierto 4 en modo o tono mayor 45
Ejemplo 23. Variación rítmica del patrón abierto 1 en modo o tono menor 46
Ejemplo 24. Variación rítmica 1 del patrón abierto 1 en modo o tono mayor 47
Ejemplo 25. Variación 2 del patrón abierto 1 en modo o tono menor 48
Ejemplo 26. Variación rítmica 2 del patrón abierto 1 en modo o tono mayor 49
Ejemplo 27. Variación rítmica 3 del patrón 1 en modo o tono menor 50
Ejemplo 28. Patrón abierto en modo o tono mayor con inversiones distintas de acordes en cada mano 52

Ejemplo 29. Patrón abierto en modo o tono menor con inversiones distintas de acordes en cada mano 53
Ejemplo 30. Patrón abierto en modo menor en diferentes grados de la tonalidad con armonía sencilla 55
Ejemplo 31. Patrón abierto en modo menor en diferentes grados de la tonalidad con armonía envenenada (círculo de cuartas) 57
Ejemplo 32. Patrón cerrado en 6/8 en modo o tono mayor 59
Ejemplo 33. Patrón cerrado en 6/8 en modo o tono menor 60
Ejemplo 34. Patrón abierto en 6/8 en modo o tono mayor 61
Ejemplo 35. Patrón abierto en 6/8 en modo o tono menor 62
Ejemplo 36. Partitura "real" para piano de un *chucu-chucu* 64-65
Ejemplo 37. Partitura "real" 2 para piano de un *chucu-chucu* 66-67

Introducción y Presentación

La música es inherente a las diferentes culturas humanas (Storr, 2007), y nos convoca para "participar en ella" (Shifres, 2012, p. 87). Las sociedades durante sus transformaciones, han generando diferentes formas de producir y consumir música. Los adelantos tecnológicos han cambiado la forma de acceder a esta, pero, no ha cambiado la forma como se percibe y se siente (Leman, 2008). La música evoca en el oyente diferentes sensaciones que lo alejan de la rutina y es capaz de producir felicidad, bienestar o remembranza.

Nos involucramos con la música porque nos permite tener experiencias de resonancia con nuestro cuerpo y nuestra energía física (Leman, 2008). Las vivencias son individuales y compartidas con otros, generalmente, en un contexto determinado, en el que la música acontece. Podemos describir nuestras experiencias, solitarias o en conjunto, asociadas a recuerdos o a significados que nuestra cultura atribuye y a la función que le asignamos a las músicas (Leman, 2008). Nos comunicamos con los demás con música y por medio de esta.

En la mayoría de casos y situaciones, la comunicación no es verbal ni lingüística, sino corporeizada. El movimiento tiene un gran impacto en el cuerpo y hace que lo que se asocia a la música, adquiera una alta relevancia. Nuestro cuerpo procesa la información en tres niveles: en el primero, se *sincroniza* con los eventos musicales de forma directa y sin mayor concienciación de ese proceso. El segundo nivel, es el de *entonamiento,* allí, se presentan acciones corporales que demandan un poco más de atención, y el tercero, es el de *empatía,* en donde se generan sensaciones y ocurre un compromiso emocional (Valles, 2012).

La comunicación corporeizada nos permite evidenciar nuestra vinculación subjetiva y empatizar o sincronizarnos con otras subjetividades (Leman, 2008; Shifres, 2012). Una de las formas de comunicación corporeizada de la música en nuestra cultura colombiana es el bailar, y este acto puede emerger de forma no intencionada (Ochoa Patiño, 2006). Bailar puede sevir para expresar, colectiva o individualmente, la alegría o la diversión que sentimos

como producto de nuestra significación de determinadas músicas o eventos socioculturales en los que estas tienen un alto grado de intervención.

En Colombia, algunas músicas han estado ligadas con el baile y lo festivo; esto hace parte de la construcción histórica socio-cultural que surgió en el siglo XIX, con el desarrollo de la música popular. Algunos de los ritmos de la música afrocolombiana, como, el porro y el fandango, hicieron parte de las fiestas y eventos políticos en las primeras décadas del siglo XX en la Costa Atlántica (Wade, 2002). La palabra "cumbia" (o *cumbiamba*), fue usada para describir la fiesta que incluye música, baile y además, para nombrar el ritmo mismo y otros similares (Hernández Salgar, 2014).

Estas músicas afrocolombianas llegaron al interior del país, especialmente a Bogotá y Medellín, por medio de la industria discográfica, lo que generó un nuevo planteamiento de los imaginarios regionales que se habían construido hasta el momento. Los modos de ser establecidos, en parte por el clima, se transformaron, y estas músicas, se asociaron a la felicidad costeña. Expresiones de libertad, sensualidad y sexualidad se expresaron con estos ritmos; con la apropiación del cuerpo fue posible descargar las tensiones físicas y emocionales. Las relaciones sociales se volvieron más fáciles, especialmente entre hombres y mujeres. Lo que permitió una identificación individual y frente a otros, incluyendo aspectos positivos y negativos de los imaginarios culturales de mediados del siglo XX (Wade, 2002).

Esta música se quedó desde su aceptación en gran parte de Colombia. Poco a poco, cada microcultura fue desarrollando sus propias versiones del género. Desde esta perspectiva, es posible afirmar, que, las distintas regiones, actualmente, tienen sus características propias en la forma en que las personas festejan sus celebraciones (fiestas patronales, aguinaldos, fin de año, acontecimientos familiares, entre otras), y en estas son muy importantes los músicos. Ellos, son los encargados de componer, adaptar e interpretar los diferentes repertorios y de amenizar dichos festejos que incluyen la música costeña y sus transformaciones.

Dentro de las variaciones musicales, existe un género que particularmente ha penetrado muy profundo en el gusto del país a la hora de animar las fiestas, y es conocido popularmente como *"*música tropical*"*, *"*raspa*"* o *chucu-chucu.* Esta música que tiene bases en los ritmos de la Costa Norte colombiana, en especial de la cumbia y el porro, se ha transformado a lo largo del tiempo, siendo Antioquia el epicentro de esta mezcla entre la música costeña y la del interior.

Este movimiento de *revolución sonora tropical urbana antioqueña* (Parra Valencia, 2014), inició con agrupaciones como los *Teen Agers*, *Los Golden Boys*, *Los Hispanos* y *Los Graduados*. Aunque esta transformación se inició en un tiempo atrás, con los precursores del formato *big band* como Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán, que aún se escuchan y se bailan en nuestras celebraciones. El éxito de dicha música, conocida como *chucu-chucu*, hace que se internacionalice y en países como México, Perú, Ecuador y Venezuela adoptan y reinterpretan estos repertorios. Parra Valencia (2014), expone sobre el *chucu-chucu* que:

> No es una variante de la cumbia que se adaptó en Venezuela, sino una variante de la cumbia colombiana adaptada al contexto de la Medellín de los años 60, gracias al desarrollo de la industria discográfica y de radiodifusión, la interacción con un puñado de músicos geniales de la costa norte de Colombia y el impacto local de la gran revolución juvenil que para entonces se daba en el mundo entero, luego de la segunda posguerra (p. 40).

Los aportes más importantes al nuevo género, se llevaron a cabo por parte de grupos musicales venezolanos, especialmente, en lo relacionado con el formato orquestal y su sonido característico.

> El repertorio venezolano tropical bailable ha dependido directamente del colombiano (…) Esta depuración de estilo, a partir de una estilización orquestal fue, a su vez, acogida por grupos antioqueños siendo uno de los más importantes El Combo de las Estrellas (Parra Valencia, 2014, p.41).

Este género también impactó el imaginario de los intérpretes de música tropical, debido a que existen jerarquizaciones en relación de unas músicas "superiores" (Salsa o Merengue) al *chucu-chucu*. Muchos músicos intérpretes de este género, con larga trayectoria, se sienten incómodos con los nombres *chucu-chucu* o "raspa", ya que se utilizaron de forma despectiva por parte de algunos seguidores de la Salsa y puristas del folclor de la Costa Caribe. Estos músicos prefieren el término: "música tropical", aunque, algunos investigadores y admiradores del género, actualmente defienden la palabra *chucu-chucu*.

> Lo cierto es que el término como tal no encierra nada despectivo, y proviene de la emulación del sonido que produce el instrumento idiófono raspador llamado güiro, con lo cual se pretende significar, para sus detractores, monotonía o simpleza rítmica (…). No hay motivos objetivos para considerar el chucu-chucu como un término despectivo, y de hecho la denominación como tal alude a un componente rítmico destacable que configura un escenario estilístico claro y elocuente, quizá mucho más preciso que el genérico «música tropical» (Parra Valencia, 2017, p.11).

El uso del piano en las agrupaciones de música tropical, es relativamente tardío. Con el nacimiento de estas agrupaciones o "combos", se empezaron a implementar instrumentos eléctricos como el bajo y la guitarra, así como la batería. La función del acompañamiento armónico fue hecha anteriormente, por la guitarra. El único instrumento de teclado que existía, era un pequeño órgano llamado *solovox,* pero como su nombre lo indica, era un instrumento que solo reproducía una voz al ser ejecutado, por lo tanto, no armonizaba, sino que era utilizado como un "tercer pito" o aquel instrumento que hacía la tercera voz en la cuerda de saxofones alto y tenor. Con el cambio de formato, se adhieren las trompetas y el piano[1], que reemplazó a la guitarra en su función de armonizar.

[1] Se entiende que el piano acústico era usado anteriormente en algunas grabaciones, pero, en conciertos en vivo era difícil conseguir este instrumento. Su verdadera difusión y uso llega con las facilidades que proporcionó la aparición de los instrumentos eléctricos, situación que facilitó su transporte y consecución.

La presente guía, es una propuesta para el abordaje del estudio del piano en la música tropical o *"chucu-chucu",* en la que se hace una recopilación de los distintos saberes, y se pone por escrito la tradición oral recibida de parte de algunos maestros de músicas populares, que han dedicado su vida a la ejecución de este género. Aquí, también, se consigna la experiencia personal de uno de los autores de este texto de su participación e integración en orquestas y agrupaciones de música bailable. Lo anterior, con el propósito de tener un registro en notación musical que facilite su difusión a una amplia población de estudiantes, músicos y docentes de música formados en la tradición académica, que estén interesados en conocer algunas alternativas de interpretación del teclado en la música popular. Se busca generar una herramienta didáctica que muestre algunas posibilidades de comprensión y aplicación de los patrones de acompañamiento rítmico armónico y de este modo, se facilite su estudio.

Por último, este texto se realiza con el fin de que el *chucu-chucu,* sea reconocido e integrado por la comunidad académica como una música representativa de la cultura de nuestro país, que ha tenido un gran impacto y arraigo en muchas generaciones de músicos y *fans* que han laborado, festejado, disfrutado al compás y sentir de este género musical. En el ejercicio de la docencia y la investigación, se considera que esta guía aportará la incorporación de la música de tradición oral con el lenguaje musical de la tradición occidental (centro europea), como parte de una formación incluyente de todas las músicas que hacen parte de la experiencia colectiva y subjetiva que nos rodea.

Es un aporte básico a los estudios del *chucu-chucu,* los cuales iniciaron hace poco tiempo y no existe amplio material pedagógico sobre el género. Se aclara que no está incluida, en la guía, la dimensión corporeizada, de entonamiento y empatía, que requiere la interpretación de este tipo de ritmos: el *sabor*. Esta dimensión solo se adquiere con la experiencia de tocar con "el combo" y con la constante y atenta escucha de este tipo de música.

La organización del texto está configurada de la siguiente manera: se abordan distintos patrones de los tumbaos utilizados para acompañar dicha música, partiendo del patrón rítmico básico de la percusión y los "acentos" característicos que le dan el *sabor* a los patrones del piano. El contenido se desarrolla mediante el estudio

del cifrado americano, notación en la cual están escritos los "papeles" (partituras) para el piano. Se presentan detalladamente, las dos formas existentes de acompañamiento que, para este caso, se denominaron "patrón cerrado" y "patrón abierto" y se exponen algunas variantes en los modos o tonos mayor y menor. Además, se mostrará una forma de tumbao en 6/8, como algo adicional. Al final, se presenta una partitura o "papel real" de la forma en la que se escribe el piano en las orquestas o "combos" que interpretan el *chucu-chucu* y algunas sugerencias de agrupaciones que se pueden escuchar y estudiar.

Esta guía no pretende ser una verdad absoluta en la forma en la que se interpretan los tumbaos de *chucu-chucu,* ni pretende ser un manual de armonía*,* es solamente una propuesta por medio de la cual se puede llegar al estudio e interpretación de este género. Los patrones se pueden mezclar en un mismo tema o canción. Las variaciones son herramientas que permiten enriquecer el tumbao, para que no se vuelva monótono. Lo más importante, es la escucha de la música y la apropiación del *sabor.* Por ahora, no queda más, que, estudiarlo, porque no es lo mismo hablar de un plato exquisito, que poder saborearlo y disfrutarlo, así que: ¡a tocar!

Glosario

Afincar: acción que indica que la agrupación está tocando completamente coordinada y ensamblada en el aspecto rítmico.

Amarrar: véase "afincar"

Dibujar: crear pequeños motivos que enriquezcan los acompañamientos.

***Envenenar**:* acción que indica el uso de "notas agregadas" en los acordes al armonizar.

Jugar: véase "Dibujar"

Montuno: patrón rítmico que se usa para acompañar algún tipo de música afrocaribeña.

Notas agregadas: notas que se usan para enriquecer un acorde y que no suene "natural" (sextas, séptimas, novenas).

Sabor: término tomado de la modalidad perceptual del gusto e indica que la música se interpreta con los acentos rítmicos correctos, en el estilo característico de la misma y con sentido. En la experiencia, esta palabra va más allá del proceso *performativo* "ajustado" a la rítmica y al estilo. Evidenciaría, al parecer, los procesos transmodales (escuchar, tocar y saborear) que acontecen durante la cognición musical corporeizada con el fin de llegar rápidamente a los tres niveles de procesamiento de la información musical: sincronía, entonamiento y empatía. De esta forma, se evocan significados relacionados con esta música, o se crean nuevos, tanto en el intérprete, como en el oyente.

***Tumbao**:* véase "montuno"

1. La Música Tropical
(chucu-chucu)

Se entiende por música tropical a los distintos géneros y subgéneros que tienen como base a la cumbia y a su hijo: el porro; ritmos característicos de la Costa Caribe colombiana. Entre ellos, podemos encontrar el denominado "sonido paisa", "raspa" o *chucu-chucu*, nacido en Antioquia, en la década de los sesenta. Este se popularizó ampliamente en el territorio nacional e internacional, llegando a diversos lugares de Latinoamérica, en donde tuvo un gran arraigo, como sucedió en el vecino país de Venezuela. Para la presente guía, tendremos en cuenta algunos patrones de acompañamiento habituales en la música tropical colombiana (*chucu-chucu*) y de Venezuela.

2. Base Rítmica

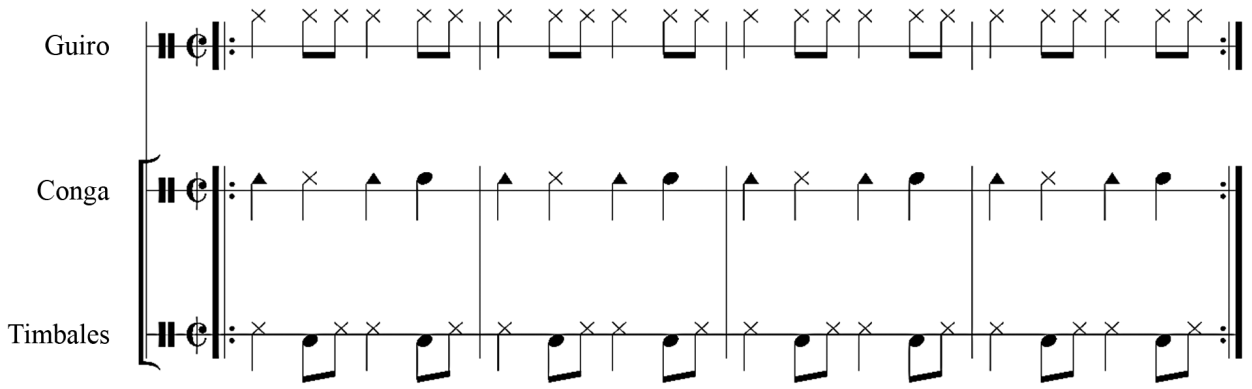
Para el estudio de los patrones de acompañamiento, se tendrá en cuenta la base rítmica de la cumbia. Estos son ejecutados por los instrumentos de percusión propios de las orquestas de baile como el timbal, el güiro y la conga.

Nomenclatura:

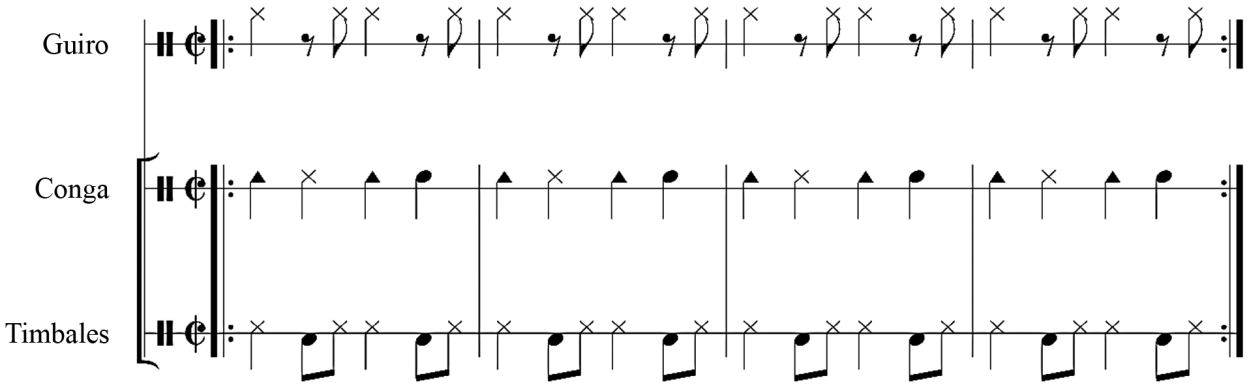
Güiro:  Raspado

Conga:  Golpe apagado  Quemado  Golpe abierto

Timbales:  Cascareo  Parche



Ejemplo 1. Base rítmica percusión.



Ejemplo 2. Base rítmica con variación en el güiro.

3. La Escritura Armónica: El Cifrado Americano

La escritura más común para este género, es la que se explicita por medio del cifrado americano, y se encuentra en la parte superior de las partituras de los ejemplos de los tumbaos. Las siglas utilizadas en dicho cifrado corresponden a los nombres de las notas en inglés.

A = La mayor
B = Si mayor
C = Do mayor
D = Re mayor
E = Mi mayor
F = Fa mayor
G = Sol mayor

Para cifrar el tono o modo menor, se agrega una eme minúscula (m) a las mismas letras.

Am = La menor
Bm = Si menor
Cm = Do menor
(De la misma forma, con los demás)

Para cifrar acordes con sostenidos (#) o bemoles (b) mayores y menores, se agrega el respectivo símbolo a la cifra correspondiente. En el caso de los acordes menores, se indica primero si es sostenido o bemol y luego, se cifra como acorde menor.

Ab = La bemol mayor

Abm = La bemol menor

C# = Do sostenido mayor

C#m = Do sostenido menor

Para cifrar los acordes con séptima menor, ya sean mayores o menores, sostenidos o bemoles, se le agrega un siete (7) a la cifra correspondiente:

A7= La mayor con séptima menor

Am7 = La menor con séptima menor

Ab7 = La bemol mayor con séptima menor

Abm7 = La bemol menor con séptima menor

B7 = Si mayor con séptima menor

Bm7 = Si menor con séptima menor

Bb7 = Si bemol mayor con séptima menor

Bbm7 = Si bemol menor con séptima menor

C7 = Do mayor con séptima menor

Cm7 = Do menor con séptima menor

C#7 = Do sostenido mayor con séptima menor

C#m7 = Do sostenido menor con séptima menor

(De la misma forma con los demás)

Para cifrar los acordes con séptima mayor, se agrega el sufijo (maj) después de la letra y antes del 7.

Amaj7 = La mayor con séptima mayor

Abmaj7 = La bemol mayor con séptima mayor

Bmaj7 = Si mayor con séptima mayor

Bbmaj7 = Si bemol mayor con séptima mayor

Cmaj7 = Do mayor con séptima mayor

C#maj7 = Do sostenido mayor con séptima mayor

(De la misma forma, con los demás)

Si el acorde lleva novena, además de la séptima mayor o menor, se le agrega un nueve entre paréntesis (9) a las cifras anteriores.

A7(9) = La mayor con séptima menor y novena

Amaj7(9) = La mayor con séptima mayor y novena

B7(9) = Si mayor con séptima menor y novena

Bmaj7(9) = Si mayor con séptima mayor y novena

C7(9) = Do mayor con séptima menor y novena

Cmaj7(9) = Do mayor con séptima mayor y novena

(De la misma forma, con los demás)

Si la novena es menor, se le agrega una be minúscula antes del nueve (b9). En el lenguaje usado por los intérpretes de esta música se dice: "novena bemol", sin importar que teóricamente se use un becuadro en ciertas tonalidades (por ejemplo, en Si mayor).

A7(b9) = La mayor con séptima menor y novena bemol
B7(b9) = Si mayor con séptima menor y novena bemol
C7(b9) = Do mayor con séptima menor y novena bemol
(De la misma forma, con los demás)

Los acordes semi-disminuidos, se cifran como un acorde menor con séptima menor y quinta bemol (b5). En el lenguaje usado por los intérpretes de este tipo de música se dice: "quinta bemol", sin importar que teóricamente se use un becuadro en ciertas tonalidades (ejemplo Si menor).

Am7(b5) = La menor con séptima menor y quinta bemol o La menor semi-disminuido.
Bm7(b5) = Si menor con séptima menor y quinta bemol o Si menor semi-disminuido.
Cm7(b5) = Do menor con séptima menor y quinta bemol o Do menor semi-disminuido.

4. El Piano

El piano es el instrumento encargado de realizar el acompañamiento armónico en las orquestas de música tropical, junto al bajo. Es uno de los que más recientemente se integró a este tipo de agrupaciones. Su uso, inició en las agrupaciones de Salsa y Música antillana como la Sonora Matancera, en donde se ejecutaban diversos géneros de la música bailable como la Danza, el Son, la Rumba, el Merengue Apambichao, entre otros. Estos ritmos influenciaron la forma como se acompaña la música tropical en general, especialmente, en lo que se refiere al uso

del piano. Cabe resaltar, que, la música latina, es producto del mestizaje de varias razas, como consecuencia de la colonización europea del continente americano (según el imaginario colonial occidental: raza blanca, la raza negra e indígenas nativos). Este proceso y evolución cultural, provocó, que los géneros de la música afrocaribeña, posean algunas características comunes como el carácter festivo y bailable.

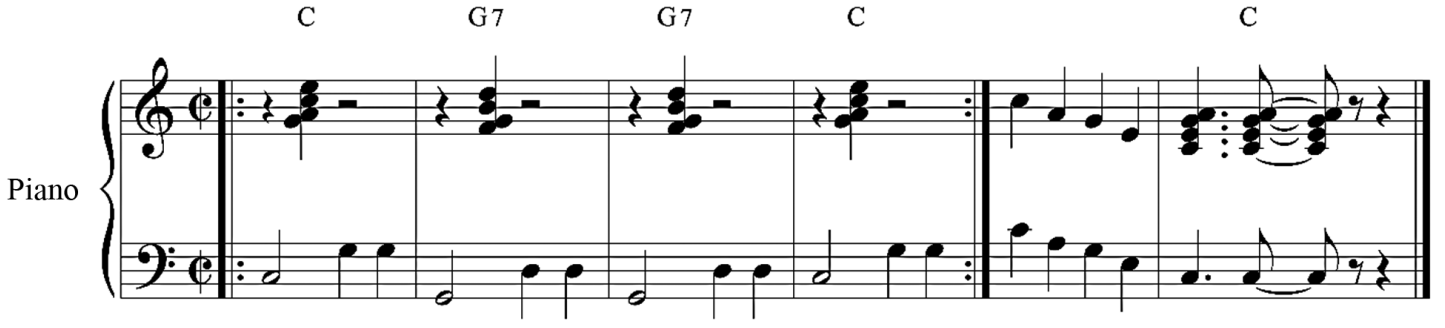
5. Patrones de Acompañamiento

La intervención del piano en la Cumbia y el *chucu-chucu*, generalmente, tiene dos formas de acompañamiento que se alternan presentando diversas variaciones, pero, teniendo una misma base de ejecución. Esas dos formas de acompañamiento se identificarán en la presente guía con los nombres de patrón cerrado y patrón forma abierta.

5.1 Patrón cerrado

El patrón cerrado de acompañamiento, consiste en tocar un acorde en el segundo tiempo de un compás de 4/4 (o en el segundo tiempo de la subdivisión de un compás de 2/2 o compás partido). Se alterna la armonía dependiendo de la canción que se acompaña. Se sugiere que armónicamente se usen algunas notas agregadas a los acordes, para generar una sonoridad con mayor cuerpo (grande). Tanto en el modo o tono mayor, como en el menor, en los acordes con función de Tónica, se usará la sexta mayor del acorde y en los acordes con función de Dominante, la séptima menor. En el modo o tono menor, en el acorde de tónica se produce un tritono (4ªaumentada entre la tercera y la sexta) que no se resuelve; genera una sonoridad tensionante que puede resultar chocante para el oyente, pero puede ser enriquecedora de la armonía y del *sabor* del ritmo en el que se interprete.

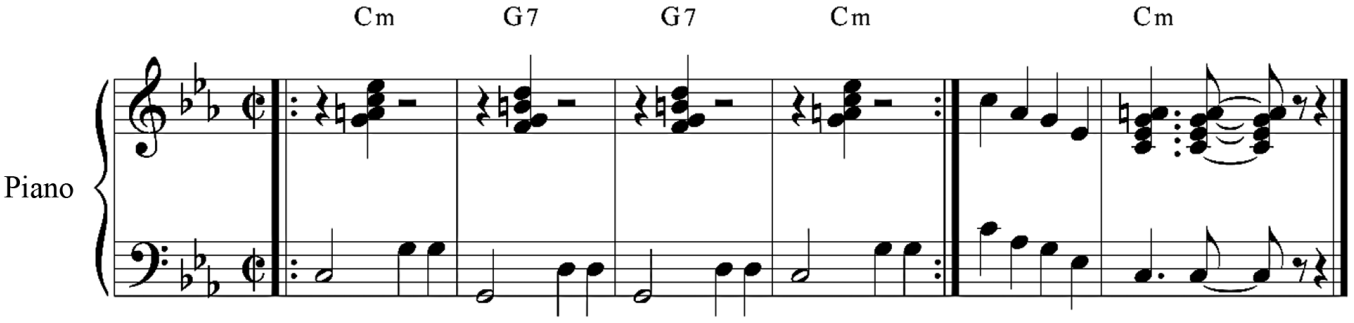
En algunas ocasiones, la mano izquierda va doblando el patrón rítmico del bajo, que consiste en una blanca con dos negras, alternando la fundamental del acorde sobre el que se esté tocando, con su respectiva quinta, como en el siguiente ejemplo:



Ejemplo 3. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono mayor.

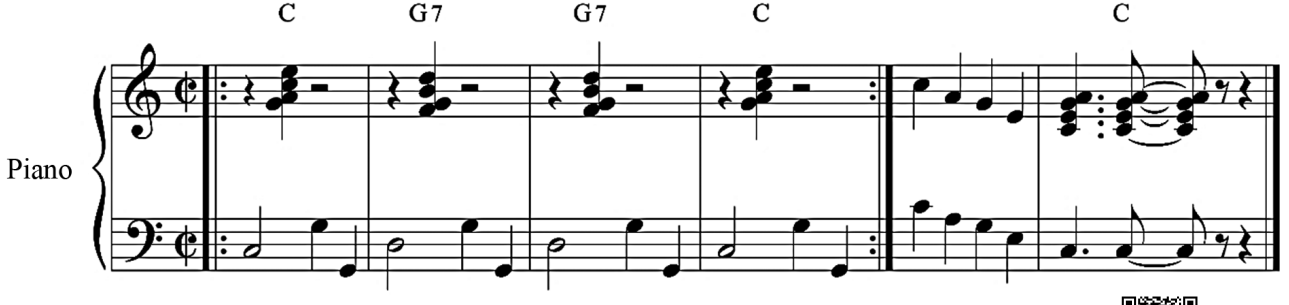
En el ejemplo anterior, se encuentra el patrón en modo o tono de Do mayor. La inversión del acorde usada en la Tónica, es la segunda inversión o inversión 6/4, añadiendo la sexta, que, en este caso, es la nota La. La Dominante, es un acorde en tercera inversión o V_2. Las inversiones de los acordes mencionados se encuentran solamente en la mano derecha ya que el bajo (mano izquierda) se encuentra en la nota fundamental de los acordes, lo que da a entender que es una Tónica 5/3 y una Dominante 7. Al final del ejemplo (ejemplo 3), se usa este tipo de cadencia armónica para darle un final más conclusivo. Es usual encontrar ese tipo de final, pero, no es el único, y consiste en un arpegio de tónica descendente que comienza en la octava del acorde y baja en orden por la sexta, quinta y tercera hasta llegar a la fundamental.

En el modo menor funciona de la misma manera, tónica con sexta mayor agregada y Dominante 7.



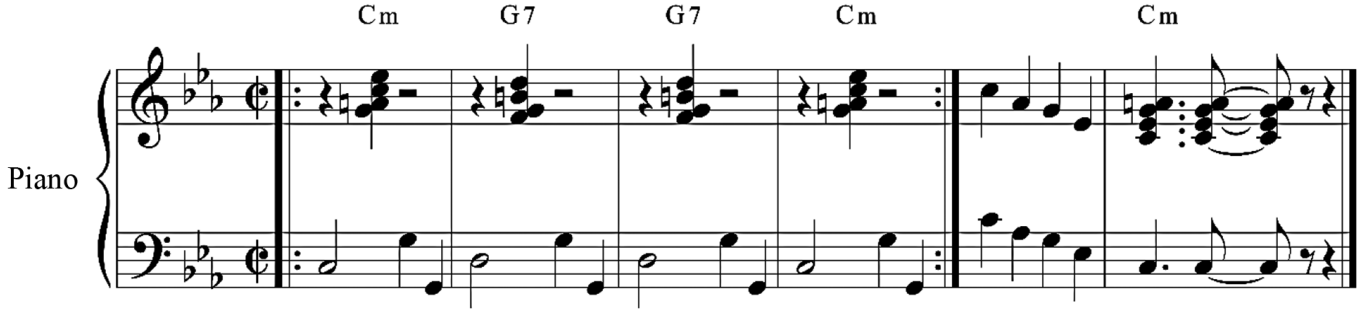
Ejemplo 4. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono menor.

El bajo en la mano izquierda puede presentar variaciones. La más común, es alternando las quintas de la Tónica a distancia de octava cada una, y en el caso de la Dominante, se comienza en la quinta de la misma alternando la fundamental del acorde a distancia de octava. En esta forma de acompañamiento, las octavas resultantes vienen a ser la misma nota. Véase el siguiente ejemplo:



Ejemplo 5. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono mayor con variación en el bajo.

En el modo o tono menor, funciona de la misma manera. Obsérvese:



Ejemplo 6. Patrón de acompañamiento cerrado en modo o tono menor con variación en el bajo.

Cuando se interpreta el patrón anterior en modo mayor y menor (ejemplos 3, 4, 5 y 6) con el acompañamiento del bajo (el instrumento), puede obviarse ese acompañamiento en la mano izquierda. Se cambia por el doblaje de los acordes que ejecutan la mano derecha, pero a distancia de una octava inferior.

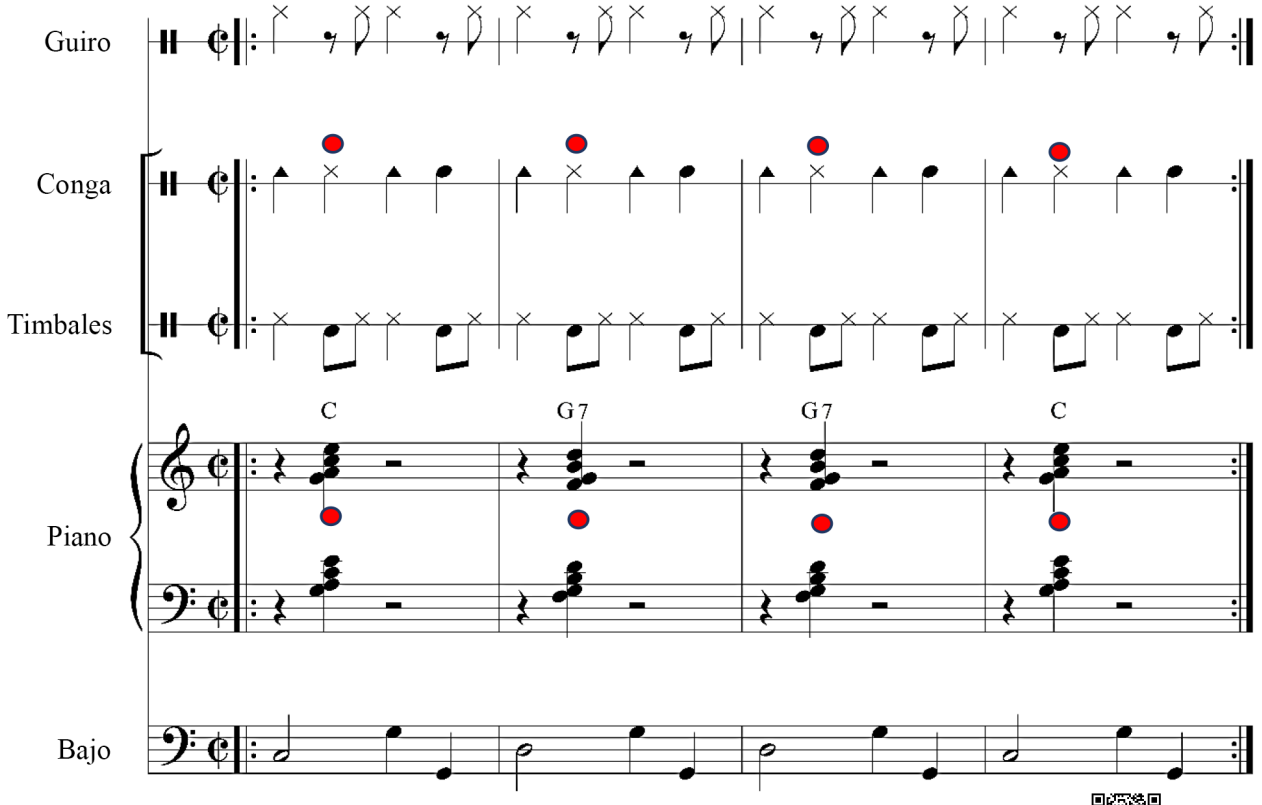


Ejemplo 7. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo en modo o tono mayor.



Ejemplo 8. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo en modo o tono menor.

De aquí en adelante, el acompañamiento que se usará en el bajo será el que aparece en los ejemplos 5 y 6, entonces, queda estructurado de la siguiente forma sobre la base rítmica:



Ejemplo 9. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo y percusión en modo o tono mayor.

Como se puede apreciar en el ejemplo anterior (ejemplo 9), el acorde del piano siempre coincide con el quemado de la conga. Esto se resaltó con el círculo rojo. En el modo menor ocurre exactamente lo mismo:



Ejemplo 10. Patrón de acompañamiento cerrado con bajo y percusión en modo o tono menor.

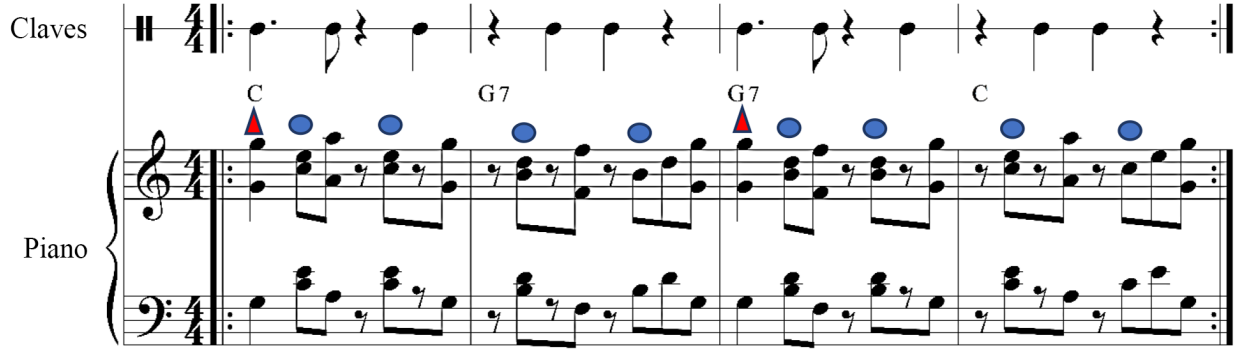
5.2 Patrón abierto

Para el patrón abierto de acompañamiento, tenemos que analizar un aspecto importante como es la clave de Son en el sentido 3-2. La clave es un instrumento de percusión que ejecuta ese patrón 3-2, y es al mismo tiempo, el patrón rítmico que guía, *amarra* o *afinca* el ritmo de los demás instrumentos. Existe la clave en sentido 3-2 y en sentido 2-3, pero, esta guía únicamente explicita la clave en sentido 3-2. El estudio de la clave es importante para identificar los acentos "salientes" o los que dan la *sabrosura* en la ejecución de los tumbaos o *montunos* (obsérvense los círculos azules).

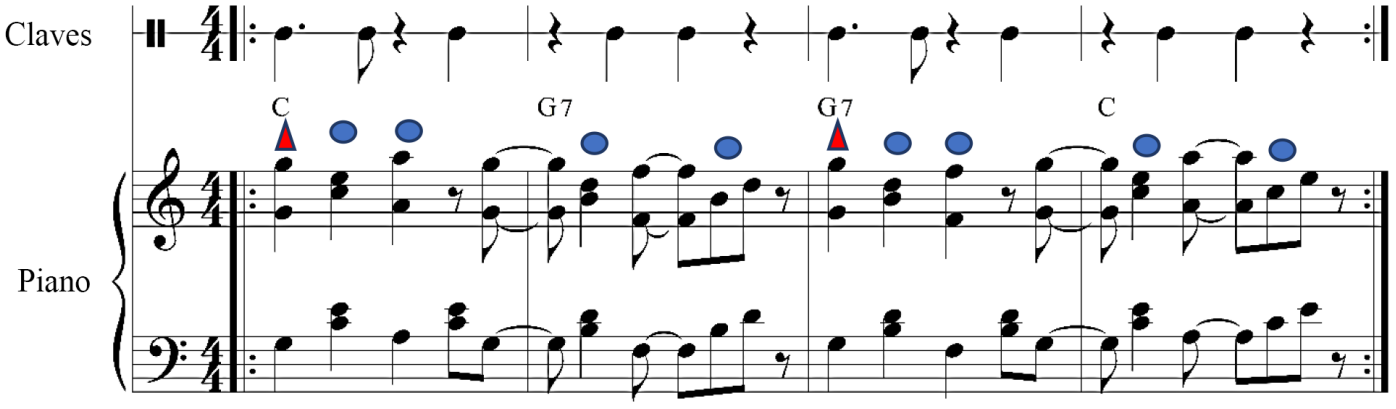


Ejemplo 11. Patrón rítmico de la clave.

Los acentos importantes en la clave al momento de interpretar los tumbaos, son los que están en contratiempo de esta.



Ejemplo 12. Patrón de acompañamiento de "Salsa" en clave 3-2. Fuente: tomado de Martignon (s. f.)



Ejemplo 13. Patrón de acompañamiento de cumbia.

▲ = Acento métrico en el tiempo fuerte que ocurre cada dos compases, según la clave3-2

● = Contratiempos del tumbao o *montuno* con respecto a la clave (síncopa).

Con el bajo quedaría de la siguiente forma:

5.2.1 Patrón abierto en Tónica 6/4 o segunda inversión



Ejemplo 14. Patrón abierto 1 en modo o tono mayor.



Ejemplo 15. Patrón abierto 1 con bajo en modo o tono menor.

Sobre la percusión, el tumbao se interpreta de la siguiente manera:



Ejemplo 16. Patrón 1 con bajo, percusión y clave en modo o tono mayor.



Ejemplo 17. Patrón abierto 1 con bajo, percusión y clave en modo o tono menor.

Los siguientes patrones, son ejemplos de variaciones que se pueden utilizar, pero siempre respetando los contratiempos (síncopas) o acentos más "salientes" de los tumbaos o *montunos.*

5.2.2 Patrón abierto con variación en la inversión de los acordes (Tónica 5/3)

A continuación, se presenta el patrón abierto número 2 (ejemplo 18), en el que se usa otra inversión de los acordes de Tónica y Dominante e incluye un aparente segundo grado (ii). Esto también se puede entender como tensiones del acorde de Dominante, al que se llega con notas de paso (diatónicas o cromáticas). En el ejemplo 18, la nota de paso es cromática.



Ejemplo 18. Patrón abierto 2 en modo o tono mayor.

En el modo menor (ejemplo 19), funciona de la misma manera, solamente que el aparente segundo grado es disminuido y además, cumple la función de tensiones del acorde de Dominante. La nota de paso entre la Tónica y la Dominante es cromática.



Ejemplo 19. Patrón abierto 2 en modo o tono menor.

5.2.3 Patrón abierto con variación en la armonía y en la inversión de los acordes (Tónica 5/3)

A continuación, ejemplo 20, se presenta el patrón abierto 3 en modo mayor que usa la misma inversión de los acordes (Tónica y Dominante) del ejemplo anterior, pero, en Dominante se hace énfasis en la onceava y la tercera del acorde (octavas) y en Tónica en la séptima mayor y la sexta mayor (octavas). La nota de paso entre la Tónica y la Dominante es cromática.



Ejemplo 20. Patrón abierto 3 en modo o tono mayor.

En el patrón abierto 3 en modo menor (ejemplo 21), la Dominante hace énfasis en la onceava y la tercera del acorde y la tónica en la séptima menor y sexta mayor. La nota de paso entre la tónica y la Dominante es cromática.



Ejemplo 21. Patrón abierto 3 en modo o tono menor.

5.2.4 Patrón abierto mayor con variación rítmica y sustitución armónica

En el siguiente ejemplo (ejemplo 22), se sustituye el acorde de Tónica por el del sexto grado menor en inversión 5/3 y el acorde de Dominante por el del segundo grado menor en inversión 6/4. Cada uno de los acordes hace una bordadura *ostinato* con las notas inferiores a la nota en común entre el sexto grado (la) y la segunda inversión del segundo grado (la). Esa bordadura descendente es diatónica (sol) y asciende cromáticamente (sol sostenido) hasta llegar nuevamente al La.

En otras palabras, se trata de tocar el sexto grado en función de Tónica *jugando* o *dibujando* cromáticamente con la quinta de la Tónica, manteniendo el mismo motivo mientras cambia la armonía.



Ejemplo 22. Patrón abierto 4 en modo o tono mayor.

5.2.5 Algunas variaciones rítmicas de patrones en modos mayor y menor (Tónica 6/4)

Los siguientes patrones presentan pequeñas variaciones rítmicas que enriquecen la forma en que se usan dentro de un acompañamiento.



Ejemplo 23. Variación rítmica del patrón abierto 1 en modo o tono menor.



Ejemplo 24. Variación rítmica 1 del patrón abierto 1 en modo o tono mayor.



Ejemplo 25. Variación 2 del patrón abierto 1 en modo o tono menor.



Ejemplo 26. Variación rítmica 2 del patrón abierto 1 en modo o tono mayor.



Ejemplo 27. Variación rítmica 3 del patrón 1 en modo o tono menor.

5.2.6 Patrón abierto con diferentes inversiones en cada mano

El siguiente patrón (ejemplos 28 y 29), tiene la figura rítmica del patrón abierto 1, con la diferencia, en que cada mano se hace una inversión distinta del acorde. La Tónica en la mano derecha conserva la segunda inversión (6/4), mientras que, en la izquierda, lo hace en primera inversión (6/3). En Dominante, la mano derecha hace inversión 6/5 (o podría entenderse como un séptimo disminuido) y la mano izquierda hace inversión 5/3 o fundamental. Las notas de paso que se usan para pasar de la Tónica a la Dominante, son diatónicas. Esto es válido para los tonos o modos mayor y menor.



Ejemplo 28. Patrón abierto en modo o tono mayor con inversiones distintas de acordes en cada mano.



Ejemplo 29. Patrón abierto en modo o tono menor con inversiones distintas de acordes en cada mano.

5.2.7 Patrón con variación rítmica y armónica en tono menor en círculo de cuartas

A continuación (ejemplos 30 y 31), se mostrará una misma armonía, pero con variación *en notas agregadas*, con adición de tensiones o *envenenada* en diferentes grados de la tonalidad, además de variaciones rítmicas que mezclan los patrones ya estudiados.



Ejemplo 30. Patrón abierto en modo menor en diferentes grados de la tonalidad con armonía sencilla.

El ejemplo siguiente (ejemplo 31), es una variación del anterior. En él, podemos encontrar un círculo de cuartas, común a la música latina afrocaribeña en general. Se usan varias tensiones de los acordes que *envenenan* la armonía y le da una sonoridad distinta a la habitual. En estos acordes, es normal, que en el piano se quiten las quintas y fundamentales de los mismos, para tocar únicamente las terceras y las respectivas tensiones. Aquí, se usará un patrón rítmico diferente de tumbao, para ilustrar como en una misma armonía, se pueden utilizar los diversos recursos que se han expuesto a lo largo de la guía.



Ejemplo 31. Patrón abierto en modo menor en diferentes grados de la tonalidad con armonía envenenada (círculo de cuartas).

5.3 Patrón de acompañamiento en compás de 6/8

Este acompañamiento se sale de lo que es la Cumbia, pero se considera pertinente de estudiar, ya que, es muy común que en las orquestas de baile se interpreten ritmos en compás de 6/8. Estos ritmos están relacionados con la *música parrandera* o *música guasca* del interior del país o con ritmos costeños como el fandango.

5.3.1 Patrón cerrado



Ejemplo 32. Patrón cerrado en 6/8 en modo o tono mayor.



Ejemplo 33. Patrón cerrado en 6/8 en modo o tono menor.

5.3.2 Patrón abierto



Ejemplo 34. Patrón abierto en 6/8 en modo o tono mayor.



Ejemplo 35. Patrón abierto en 6/8 en modo o tono menor.

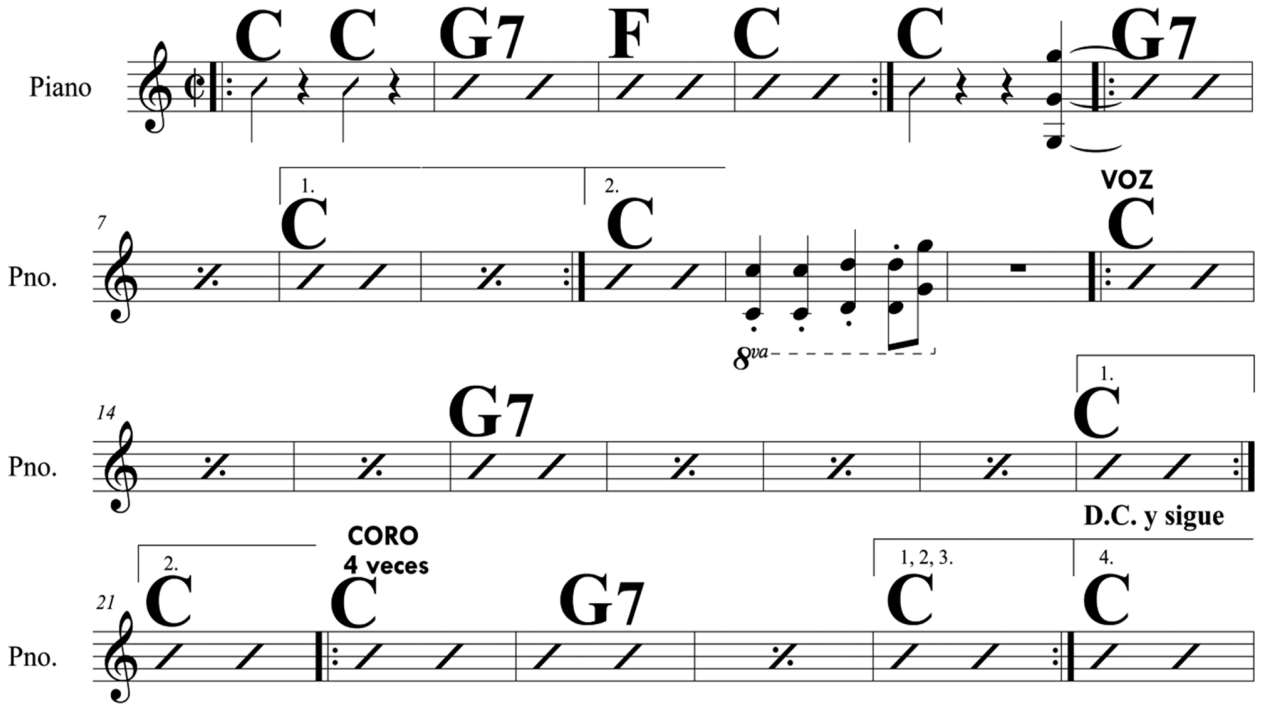
6. Ejemplo de una partitura "real"[1] para el piano en el *chucu-chucu*

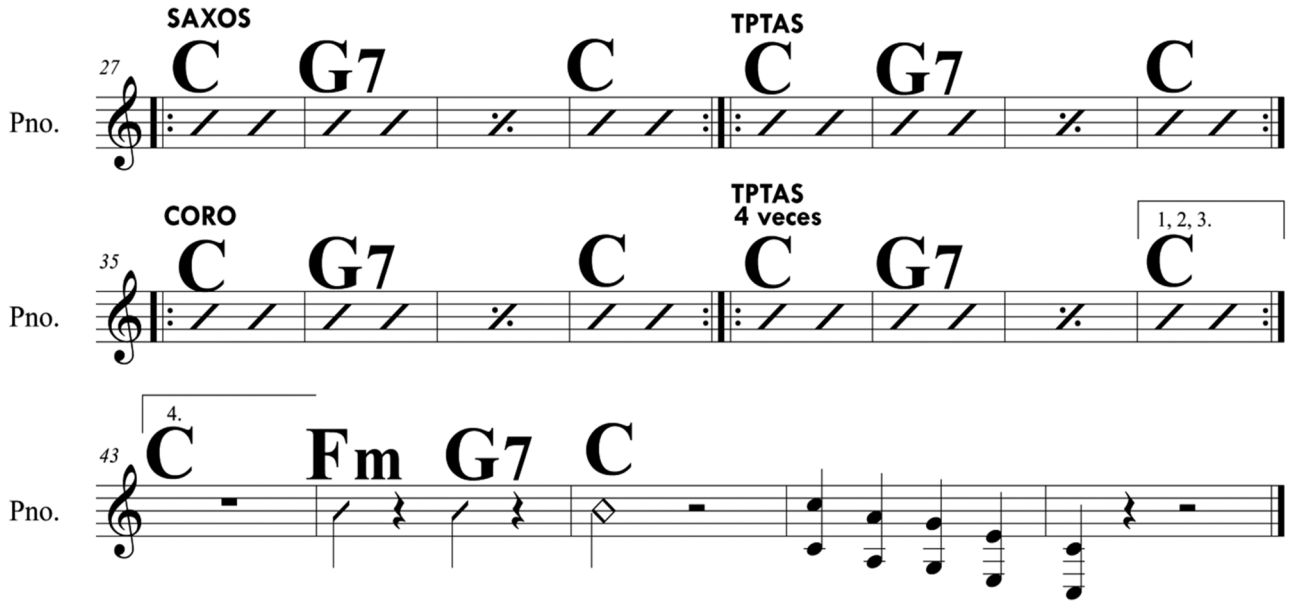
En las partituras de *chucu-chucu,* escritas para el piano, no es común escribir los tumbaos con notación musical, únicamente se escribe *la cifra* (cifrado americano), y el pianista acompaña de acuerdo a los conocimientos que posee. Las únicas figuras musicales que encontrará, son las que corresponden a las melodías obligadas. Habitualmente, no se utilizan las dos claves del piano (claves de sol y fa), se elimina la clave de fa y solamente se escribe en la clave de sol. Las melodías obligadas se reparten en cada mano a criterio del intérprete. Los cortes que se hacen con la percusión están escritos a partir de notación rítmica si ninguna altura, ya que, estos indican que sobre la armonía del cifrado, el pianista toca el ritmo escrito con acordes en bloque.

[1] En las orquestas o agrupaciones de *chucu-chucu* comúnmente se denominan simplemente como "papeles" a las partituras.

A Miraflores

Compositor: Germán Salinas Carvajal
Intérprete: Kubandé Orquesta
Transcripción: Jorge Luis Alfonso

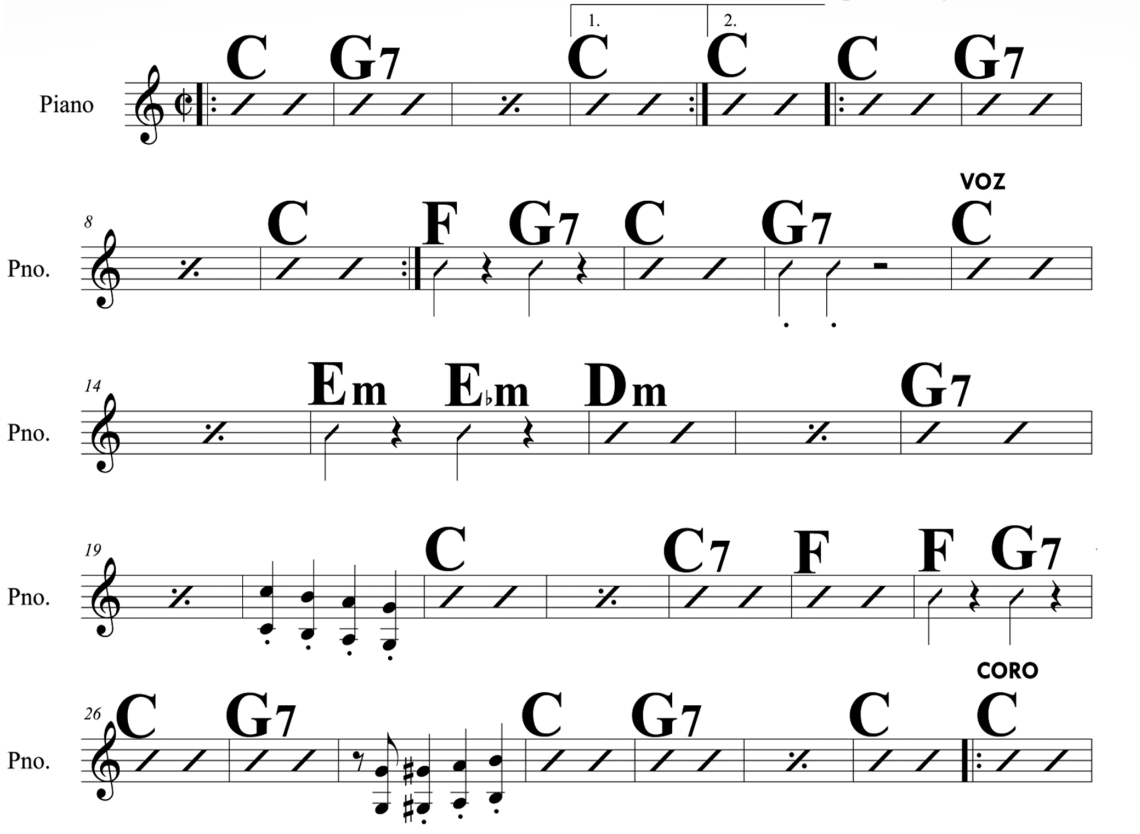




Ejemplo 36. Partitura "real" para piano de un *chucu-chucu*.

Nairo el Grande

Compositor: Germán Salinas Carvajal
Intérprete: Kubandé Orquesta
Transcripción: Jorge Luis Alfonso





Ejemplo 37. Partitura "real" 2 para piano de un *chucu-chucu*.

Reflexiones finales

Este texto tiene como finalidad principal, llegar a la comunidad académica más que a los músicos del ámbito popular. Su construcción se desarrolló pensando en la forma en la que se aprende música en la tradición académica (universidades, conservatorios y academias), en donde primero, se estudian las partituras y luego, el maestro da indicaciones de interpretación. Razón por la cual, aquí se encuentran los patrones de los tumbaos escritos para que sean leídos y estudiados previamente con el material de apoyo (videos). En los videos se muestra una alternativa de cómo deben sonar en el contexto real estos patrones y esto difiere de la forma en la que se aprende en ambientes de música popular, en donde la imitación y repetición del paso a paso y la escucha, son fundamentales. Esta forma de estudio es válida y efectiva, pero, para algunos miembros del contexto académico, existe la creencia de que los músicos populares no tienen el sustento teórico para sus prácticas. Por el contrario, los músicos populares conocen perfectamente qué es un acorde y sus inversiones, así como las tensiones y notas agregadas. Además, tienen una experticia auditiva e intuición musical altamente desarrolladas por lo que no requieren de la notación escrita.

Este libro es un material para nivel intermedio, ya que se abordan temáticas con lenguaje técnico específico, pues va dirigido a profesionales y estudiantes que tengan la necesidad de estudiar o enseñar este género o que desconozcan cómo funciona la práctica de esta música y no cuentan con un maestro de música popular. No pretendemos crear un manual de armonía, ya que, se da por hecho, que quien quiera acceder a este conocimiento, tiene los fundamentos necesarios para hacerlo. Esta aclaración la hacemos debido a la experiencia de uno de los autores, que, al buscar material para aprender a tocar distintos géneros de la música latina, encontró en varias oportunidades, videos extensos que explicaban largamente cómo construir los acordes y dedicaban muy poco tiempo al conocimiento práctico específico.

Esto resulta frustrante para un músico que tiene los conocimientos teóricos, ya sea desde su formación empírica o académica, en consecuencia, vimos la necesidad de generar esta guía. Los patrones de acompañamiento que se ejemplifican, están únicamente en las tonalidades de Do mayor y Do menor, pero por lo anteriormente expuesto, se sobreentiende, que quien acceda a este texto, comprenderá cómo transportarlos a otras tonalidades. Lo más importante en este tipo de música, siempre será la escucha musical de mucha y variada producción discográfica de este género para apropiar el estilo y el *sabor* característico.

Por último, queremos manifestar, que, los temas seleccionados como ejemplos (ejemplos 36 y 37), fueron escogidos por un sentido de pertenencia con Boyacá. El autor de estos temas es el maestro Germán Salinas Carvajal, cofundador y director, entre otros, de *Kubandé Orquesta*, una de las agrupaciones más importantes que ha existido en Tunja. Los temas son: "Nairo el Grande", dedicado al famoso ciclista y "A Miraflores", dedicado al municipio de Miraflores (Boyacá), tierra natal del compositor y capital de la Provincia de Lengupá. El municipio de Páez, es el lugar de nacimiento de uno de los autores de este libro, y pertenece a dicha provincia. Consideramos importante resaltar lo anterior, para mostrar la apropiación de este género en el departamento, y difundir una parte de las composiciones de *chucu-chucu* en nuestra región.

Apéndice

Se recomienda escuchar las grabaciones de algunas orquestas y combos para una mejor comprensión del género:

El Combo de las Estrellas

El Tropicombo

Pastor López

Nelson Henríquez

Los Blanco de Venezuela

La Dimensión Latina

El combo Qué nota

Los Graduados

Los Hispanos

Bibliografía

Hernández Salgar, O. (2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology.* Massachusetts: The MIT Press.

Martignon, H. (s.f). *Salsa Piano*. Recuperado el 22 de febrero de 2020, de KUPDF: https://kupdf.net/download/hector-martignon-salsa-piano-2004pdf_5c6ef560e2b6f5d96b7819b7_pdf

Ochoa Patiño, V. (2006). El baile: representación social y práctica saludable. *Investigación y Educación en Enfermería, XXIV*(2), 54-63.

Parra Valencia, J. D. (2014). *Arqueología del chucu chucu. La revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70.* Medellín: Secretaría de Cultura Ciudadana.

Parra Valencia, J. D. (2017). *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana.* Medellín: Fondo Editorial ITM.

Shifres, F. (2012). Descripciones musicales. En M. I. Burcet, & F. Shifres, *Escuchar y pensar la música. Bases teóricas y metodológicas* (págs. 67-96). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Storr, A. (2007). *La música y la mente: el fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones.* Barcelona: Paidos.

Valles, M. (2012). *Pensar con el cuerpo: disonancia métrica y actividad corporal del oyente.* Recuperado el 12 de marzo de 2020, de Researche Gate: https://www.researchgate.net/publication/308994272_Pensar_con_el_cuerpo_disonancia_metrica_y_actividad_corporal_del_oyente

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia.* Bogotá: Multiletras Editores.

Este libro se terminó de imprimir en junio de 2021 en los talleres de Editorial Jotamar S.A.S. Tunja, Boyacá, Colombia.



Jorge Luis Alfonso Cucaita

Estudiante de la Licenciatura en Música, con diez años de experiencia en participación e integración de agrupaciones de música tropical afrolatina de la capital boyacense, en donde interpreta el piano. Entre las orquestas más relevantes están Los Dangers Orquesta, Kubandé Orquesta y San Miguelito. Participó como ponente en la XXIII Jornada de Investigación y Extensión VIE – UPTC "Colombianos que transforman el mundo, UPTC para todos", socializando su proyecto de aula desarrollado en la Práctica Pedagógica Investigativa de Profundización titulado "El estudio del piano. Un abordaje del instrumento desde las músicas latinas y antillanas" en el 2019. Ha desarrollado parte de su ejercicio musical integrando el coro de la Licenciatura en Música, como cantante en la cuerda de los bajos y pianista acompañante. Pertenece al semillero del Grupo *In Crescendo* en donde adelanta un proyecto de investigación sobre el *Chucu-chucu* y agrupaciones del mismo género de la ciudad de Tunja.

Colección Académica UPTC N.° 48

Este texto es una propuesta para el abordaje del estudio del piano en la música tropical o *chucu-chucu*, en el que se hace una recopilación de distintos saberes y se pone por escrito la tradición oral recibida de algunos músicos que han dedicado su vida a la interpretación de este género. En la presente guía se consigna la experiencia personal de uno de los autores como integrante de orquestas y agrupaciones de música bailable. El objetivo principal se enfoca en tener un registro en notación musical del *chucu-chucu* para facilitar su interpretación en las instituciones de educación musical formal. Nuestro propósito es difundir algunas alternativas de interpretación del teclado en la música popular a una amplia población de estudiantes, músicos y docentes de música formados en la tradición académica. La metodología del texto se organizó pensando en la forma en que ellos aprenden: primero se encuentran las partituras, la teoría y posteriormente, el maestro da indicaciones de interpretación. La organización temática consiste en presentar los patrones de *tumbaos* escritos para ser estudiados y luego se da una alternativa de cómo deben sonar en el contexto real mediante el material de apoyo (videos). Se exponen distintos patrones de los *tumbaos* utilizados en el género, partiendo de la base rítmica de la percusión y los acentos característicos que le dan el *sabor* al acompañamiento del piano. Al final de este libro se enseñan dos ejemplos de partituras o *papeles reales* de notación musical en el *chucu-chucu* y se sugieren algunas agrupaciones para escuchar, estudiar su estilo y sentir su *sabor*.

Uptc
Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
VIGILADA MINEDUCACIÓN

Vie
Vicerrectoría de Investigacion y Extensión

Dirección de Investigaciones

EDITORIAL UPTC

ISMN: 979-0-9005329-3-0