

BAMBUQUEANDO

GUÍA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DEL CLARINETE TENIENDO COMO
REFERENCIA EL RITMO DEL BAMBUCO

JINETH VIVIANA URBINA BENITO

Código: 2013275042

Cc.1013635181

Asesora

Dora Carolina Rojas

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Educación Musical
Licenciatura en Música
Bogotá D.C, Colombia
2020

Agradecimientos

Primero quiero agradecer a mi madre por ser el principal apoyo de mis sueños, gracia a ella por cada día confiar, creer en mí y en mis expectativas, gracias por estar dispuesta, por siempre desear y anhelar lo mejor para mi vida, gracias por cada consejo y por cada una de sus palabras que me han guiado durante mi vida.

También quiero agradecer muy especialmente a mi Tía María Cristina Guerrero quien estuvo a mi lado desde el inicio de mi carrera musical y me apoyo en este bello arte desde siempre.

El desarrollo de este trabajo de grado no lo puedo catalogar como algo fácil, pero lo que sí puedo hacer, es afirmar que durante todo este tiempo pude disfrutar de cada momento, que cada investigación, proceso, o proyectos que realice dentro de esta, lo disfruté mucho, y no fue porque simplemente me dispuse a que así fuera, fue porque mis amigos siempre estuvieron ahí, por eso quiero exaltar la labor de todos mis amigos, todos aquellos que estuvieron presentes durante toda o la mayor parte de la realización y el desarrollo de este trabajo de grado, a mi clan de amigos, a todos aquellos que me acompañaron en la distancia, o que me hacían seguir cuando pensaba en descansar, saben que siempre encontrarán en mí alguien en quien confiar.

También quiero agradecer a mi amada Universidad Pedagógica Nacional por haberme permitido formarme en ella, gracias a todas las personas que fueron participes de este proceso, ya sea de manera directa o indirecta, gracias a todos los docentes, maestros, compañeros etc. Fueron ustedes los responsables de realizar su pequeño aporte, que el día de hoy se ve reflejado en la culminación de mi paso por la universidad.

Este es un momento muy especial que espero perdurará en el tiempo, no solo en la mente de las personas a quienes agradecí, sino también a quienes invirtieron su tiempo para echarle una mirada a mi proyecto de grado, a ellos así mismo les agradezco con todo mi ser.

Infinitas gracias a todos.

Contenido

1	Introducción.....	8
2	Capítulo I – Preliminares.....	10
2.1	Problema de investigación.....	10
2.2	Pregunta de investigación.....	11
2.3	Justificación.....	11
2.4	Objetivo General.....	14
2.5	Objetivos Específicos.....	14
2.6	Antecedentes.....	15
3	Capítulo II - Marco Teórico.....	19
3.1	Folclor.....	19
3.2	Música Andina.....	21
3.2.1	El ritmo del torbellino.....	21
3.2.2	El ritmo de guabina.....	21
3.2.3	El ritmo de pasillo.....	22
3.2.4	El ritmo del bunde.....	22
3.2.5	El ritmo de la danza.....	22
3.2.6	El ritmo del bambuco.....	23
3.3	El clarinete.....	24
3.3.1	Avrahm Galper.....	26
3.4	Guía didáctica.....	27
3.5	Población.....	28
4	Capítulo III - Marco Referencial.....	29
4.1	Historia del bambuco.....	29
4.1.1	Maestros de Capilla de la Catedral de Santafé.....	30
4.1.2	Siglo XIX.....	35
4.2	La Columbia Phonograph y Victor (RCA).....	39
4.3	Grupos Representativos.....	41
4.3.1	Trío de los Hermanos Hernández.....	41
4.3.2	Estudiantina/Conjunto Colombiano Tucci.....	41
4.3.3	Conjunto Luis A. Calvo.....	42
4.3.4	Guafa Trio.....	42
4.3.5	Grupo Seresta.....	43

4.4	El Clarinete en el Bambuco Colombiano	44
4.5	Método Galper.....	46
5	Capítulo IV- Metodología	48
5.1	Selección de Repertorio	49
5.1.1	Análisis morfológico y armónico de los bambucos	50
5.1.2	El Pataleo.....	50
5.1.3	Regateos.....	54
5.1.4	Bachué	57
5.1.5	Como pa' desenguayabar	62
5.1.6	El Tato	66
5.2	Composición de Estudios Cortos	70
5.2.1	Ejercicios de respiración.....	70
5.2.2	Ejercicios de ritmo	73
5.2.3	Ejercicio de articulación	75
5.3	Diseño Guía Didáctica (Cartilla) Bambuqueando	77
5.3.1	Diseño estético	77
5.3.2	Diseño pedagógico y contenido	79
5.4	Aplicación	80
6	Conclusiones	86
7	Anexos.....	89
8	Referencias.....	90

Ilustraciones

Ilustración 1: Chalumeau.....	24
Ilustración 2: Emilio Sierra.....	50
Ilustración 3 Francisco Duran Naranjo.....	54
Ilustración 4 Francisco Cristancho Camargo.....	58
Ilustración 5 Jorge Olaya.....	62
Ilustración 6 Oriol Rangel Rozo.....	66
Ilustración 7 Tomada: Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá.....	78
Ilustración 8 Tomado: Monserrate, Bogotá.....	78
Ilustración 9 Tomada: Monserrate, Bogotá.....	78
Ilustración 10 Tomada Jardín Botánico.....	78
Ilustración 11 Tomada: Salas de Estudio Biblioteca Luis Ángel Arango.....	78

Figuras

Figura 1 Bambuco El Pataleo Parte A.....	52
Figura 2 Bambuco El Pataleo Parte B.....	53
Figura 3 Bambuco El Pataleo Parte C	53
Figura 4 Bambuco Regateos Parte A.....	56
Figura 5 Bambuco Regateos parte B	56
Figura 6 Bambuco Regateos Parte A'.....	57
Figura 7 Bambuco Bachué Parte A	60
Figura 8 Bambuco Bachué puente	61
Figura 9 Bambuco Bachué Parte B	62
Figura 10 Bambuco Como pa' desenguayabar Parte A	64
Figura 11 Bambuco Como pa' desenguayabar Desarrollo	65
Figura 12 Bambuco como pa' desenguayabar Parte B	66
Figura 13 Bambuco El Tato Parte A.....	68
Figura 14 Bambuco El Tato Puente	69
Figura 15 Bambuco El Tato Parte B.....	70
Figura 16 Estudio de Galper # 35 pág. 31	71
Figura 17 Bambuco El Pataleo, compases 1- 8.....	71
Figura 18 Estudio # 1 de la Cartilla Bambuqueando, sección El Pataleo.....	72
Figura 19 Estudio de Galper # 38 pág. 31.....	72
Figura 20 Bambuco Regateos, compases 1-8.....	72
Figura 21 Ejercicio # 1, Sección Regateos.....	72
Figura 22 Estudio de Galper # 50.....	74
Figura 23 Bambuco Bachué, compases 1-8.....	74
Figura 24 Ejercicio # 1, parte Bachué.....	74
Figura 25 Estudio de Galper # 24.....	74
Figura 26 Bambuco El Tato, compases 9-16.....	75
Figura 27 Ejercicio # 2, parte El Tato.....	75
Figura 28 Estudio de Galper # 63.....	76
Figura 29 Bambuco Como pa' desenguayabar, compases 9 -16.....	77
Figura 30 Ejercicio # 2, parte Como pa' desenguayabar.....	77

Tablas

Tabla 1 Primera semana de aplicación.....	81
Tabla 2 Segunda semana de aplicación.....	81
Tabla 3 Tercera semana de aplicación.....	82
Tabla 4 Cuarta y Quinta semanas de aplicación.....	82
Tabla 5 Sexta y Séptima semanas de aplicación.	83

1 Introducción

Este trabajo pretende hacer una profundización en el género colombiano del bambuco, tomando cinco bambucos de referencia y creando 10 estudios a partir de cada uno de ellos, con el objetivo de generar un mayor acercamiento por parte de los estudiantes de nivel básico - intermedio a este ritmo andino, brindando una herramienta para mejorar técnicamente en el clarinete.

El clarinete es uno de los instrumentos más versátiles, ya que se utiliza en gran variedad de géneros musicales. En Colombia este instrumento es muy conocido por su participación en papayeras, chirimías, conjuntos de música andina, big band y música tradicional colombiana.

Durante muchos años han predominado las músicas del Caribe, como la cumbia y el vallenato, lo cual evidencia claramente que a nivel nacional y mundial estos ritmos han sido más expuestos. Esto ha ocasionado que instrumentos como el acordeón sean mucho más reconocidos, y tengan festivales donde son protagonistas.

En nuestro país hay muchos festivales y concursos que buscan premiar la música andina; el ejemplo más claro sería el Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez, que una vez al año reúne a los más grandes exponentes de este género, entre los cuales podemos encontrar dos categorías, Gran Premio Mono Núñez Instrumental y Gran Premio Mono Núñez vocal.

También este trabajo pretende aportar a la construcción de algo mucho más macro, que involucre volver a Colombia centro de atención por su gran variedad de géneros y ritmos musicales, como lo plantea en su texto Eliecer arenas, (2016) dice:

La prospectiva es clara: nuestras universidades estarán llenas de japoneses, australianos, europeos y africanos queriendo estudiar aquí, porque al haber asumido a tiempo nuestro papel de mediadores-traductores y al habernos atrevido a darle la cara a la naturaleza híbrida en que nos movemos, representamos una alternativa realmente innovadora, interesante y crucial, para la música del mundo.

En ese escenario, nuestros luthiers multiplicarán la venta de triples, bandolas, cuatros, arpas, cavaquinhos, gaitas, instrumentos de percusión, etc., porque esas músicas se harán universales. Como pueden ver, el potencial es inmenso. Pero tenemos que ser capaces de darnos la oportunidad de construir una política que apunte a producir, en términos de política educativa y cultural, lo latinoamericano, que no es un dato, sino una necesidad. Una necesidad que, creo, estamos ayudando a construir en encuentros tan importantes para nuestros destinos, como este que nos acoge esta mañana. (pág.108)

Para esto es necesario crear más investigaciones y materiales que nos permitan desarrollar una conciencia de nuestros ritmos nacionales, para exaltarlos cada vez más y que sea haga necesario la inclusión de materias obligatorias en las universidades, sean dedicadas exclusivamente al estudio de estos ritmos colombianos, su historia, y la forma indicada de interpretarlos.

Desde una mirada más concreta este documento utiliza una metodología enfocada en la investigación- creación, pertinente por toda la investigación histórica y musical alrededor del género del bambuco y la pedagogía del clarinetista canadiense Avraham Galper, también porque en su contenido se encuentra la creación de nuevo material para el desarrollo técnico del clarinete. Esta es una investigación artística que da cuenta de la creación de cincuenta estudios, que pueden ser apreciados bajo criterios tradicionales o académicos, el desarrollo de esta investigación, está diseñado para que más adelante sea puesto en práctica, sin embargo, con el ánimo de contribuir a una reflexión pedagógica, se realizó una pequeña aplicación del material creado. Este documento es desarrollado con normas APA.

2 Capítulo I – Preliminares

2.1 Problema de investigación

Los repertorios propios de la música académica resultan ajenos y carentes de interés para muchos estudiantes jóvenes o que inician en la música mientras que, al mismo tiempo, no se considera a la música colombiana como parte de un proceso académico y muchas veces es ajena a procesos musicales, dando poca importancia a ritmos tradicionales. Como será mencionado más adelante, la música no académica (bambucos, pasillos) fue vetada de los conservatorios, lo que genera que haya un desconocimiento a la hora de tener una formación musical y la no apropiación de lo cultural, así como que exista una limitación importante en un posible abordaje de estos ritmos populares, ya sea por desconocimiento o por falta de herramientas para interpretarlo. De allí deviene la importancia de esta investigación para fortalecer y generar espacios donde la música tradicional, específicamente el bambuco, tenga mayor amplitud en el marco académico de las instituciones.

El clarinete en particular, por su conexión con la música colombiana, ha sido uno de los instrumentos afectados en el desconocimiento de estos ritmos tradicionales. De ahí viene la intención de la autora de este documento en crear un nuevo material musical que implemente alguno de estos ritmos, no sólo para incentivar a los jóvenes a estudiar estos ritmos, sino también para darle mayor visibilidad en este caso al ritmo del bambuco, haciendo así un pequeño aporte a la educación musical en este tipo de músicas y generando un precedente para que en un futuro la música académica y popular tengan la misma importancia.

En este proceso pedagógico se plantean posibles respuestas a los interrogantes que frecuentemente se generan, como los siguientes: ¿cómo han evolucionado y de qué manera han cambiado nuestras tradiciones musicales? ¿cuál será la manera adecuada de preservar nuestra música andina, teniendo en cuenta la cultura actual y las mutaciones que se han venido tejiendo entre los ritmos y los comportamientos de estas comunidades? ¿cuál será la metodología apropiada para el estudio del

instrumento? ¿de qué manera el bambuco puede generar un estudio técnico e interpretativo del instrumento? Estos son cuestionamientos a los cuales no podemos ser ajenos como país, pues nuestro interés es de alguna forma encontrar posibles respuestas, involucrar la música andina de una forma académica en las instituciones y visualizar nuestra cultura andina como motor técnico e interpretativo de los instrumentos y la mejor forma de trabajar en ello es por medio de los jóvenes.

2.2 Pregunta de investigación

¿Cómo favorecer el desarrollo técnico del clarinete en jóvenes de 14 a 17 años, a través del abordaje de algunas obras de bambuco colombiano?

2.3 Justificación

Este proyecto tiene como fin exaltar la importancia de la música andina colombiana, centrándose en un ritmo tradicional como lo es el bambuco. El estudio de este género puede contribuir al desarrollo de aspectos técnicos del clarinete, convirtiendo a su vez esta música tradicional en material académico, para que las nuevas generaciones apropien estos géneros que son fundamentales en nuestro país. Es así que sería fundamental plantearse programas dentro de las universidades que permitan comprender y hacer reconocimiento de nuestras tradiciones y de afrontar nuevos retos en dos perspectivas: la primera, hacer que prevalezca la cultura nacional y la segunda, contribuir en su transformación. Este contexto es analizado por Jaime Uribe Espitia (2010) y al respecto dice:

“Hasta el momento, en casi ningún conservatorio o escuela de música de las universidades de nuestro país, existe cátedra de música popular, o percusión folclórica, y muy de vez en cuando se dictan talleres de plectros, pero solo como opcionales en la formación de los guitarristas”.

Es primordial enfocar nuestra perspectiva en la comprensión del origen de la música andina, para así reconocer sus elementos esenciales en la interpretación y relacionarlos con nuestra educación musical. Es así como María Alfaro (2005) se refiere a la música andina:

“No se sabe a ciencia cierta desde cuándo se crea la música andina, sin embargo, haciendo un seguimiento de su origen se sabe que sus inicios pueden ser cuando un hombre de la época preincaica coge un palo de caña y sopla sobre él para hacerlo sonar o cuando alguien descubrió que golpear una piel de animal extendida sobre un hueco o caja de resonancia producía un sonido particular”.

Es así que resulta de vital importancia reconocer el origen de la música andina, para analizar sus diversos significados durante la historia y aportar en la transformación de la tradición de una manera consciente, activa y propositiva en su evolución como música tradicional, porque la práctica musical se relaciona con nuestras raíces, con lo que somos y con nuestra idiosincrasia.

Pues lo fundamental es plantear la tradición de la música andina colombiana como herramienta técnica, académica y pedagógica para el estudio del clarinete.

Los instrumentos más representativos de la música andina tradicional (bambuco) son la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos que eran usados desde los orígenes de este género, al igual que el piano y el canto. Al transcurrir de los años, muchos músicos colombianos notaron la falta de repertorio y de interés por exaltar este tipo ritmos tradicionales, razón por la cual se vieron en la obligación de hacer una búsqueda de repertorio, transcribirlo y hacer nuevas composiciones. A medida que esto fue ocurriendo cambiaron los formatos, se escribía para orquesta y banda sinfónicas, así como para grupos de cámara en los que se utilizan instrumentos de cuerda pulsada, percusión y viento y, en ocasiones, duetos o tríos que pueden ser conformados por un instrumento de cuerda pulsada, guitarra, bandola o tiple y uno de viento que puede ser una trompeta, una flauta o un clarinete.

Es entonces que este proyecto se centra en la investigación, análisis y adaptación del ritmo del bambuco para el clarinete, por lo cual es de vital importancia definir y hacer referencia a sus características. El clarinete es un instrumento de viento-madera que para producir sonido emplea una caña sencilla, es privilegiado en cuanto a su registro, cuenta con una extensión de más de tres octavas y en su ejecución se destaca por su virtuosismo y su facilidad para cambiar de colores brillantes y abiertos a colores oscuros y pastosos. El clarinete es uno de los instrumentos principales en la interpretación de la música tradicional colombiana, ya que es utilizado en papayeras, chirimías y grupos de música andina, en donde es acompañado por guitarra, tiple, percusión entre otros instrumentos.

Para desarrollar la observación, el análisis de contexto cultural y las adaptaciones de las prácticas académicas del clarinete en el ritmo del bambuco, este proyecto propone como público objetivo a jóvenes entre los catorce y los diecisiete años, ya que a esta edad los jóvenes adelantan procesos de iniciación musical, para una formación profesional en los instrumentos sinfónicos, entre ellos el clarinete, lo cual hace adecuada la aplicación del proyecto. Por otro lado, la autora de este proyecto tuvo una experiencia afín con esta etapa del desarrollo en la formación musical y conoció a través de la experiencia los procesos metodológicos que se llevan a cabo.

Esta población permite también observar, analizar y realizar propuestas de transformación entre la música clásica y la música tradicional: es por ello que el proyecto desarrollado en este trabajo de grado está dirigido a estudiantes de clarinete de nivel básico- intermedio más o menos entre las edades de catorce a diecisiete años.

El proceso pedagógico entre profesor estudiante se da de manera flexible cada vez más, experimentado cierta libertad en el desarrollo de las prácticas académicas, donde el docente establece sus propios parámetros teniendo en cuenta la autodisciplina en el estudio de la técnica y la interpretación en el instrumento, lo cual ha generado un énfasis en la música académica, dejando de lado el abordaje de la música tradicional de nuestro país.

A partir de la experiencia musical de la autora del presente proyecto, se concluyó que la música andina colombiana no se desarrolla como un proceso didáctico que promueva una técnica visible en el clarinete. Ante este contexto, Jaime Uribe Espitia dice en su investigación:

“Existe amplia bibliografía sobre el clarinete en la música universal, específicamente, en la manera adecuada de interpretarlo, no obstante, al realizar la búsqueda de información acerca de la manera de ejecutarlo adecuadamente en la música popular colombiana, se observa que existen pocas indagaciones sobre el tema. Las fuentes encontradas se han concentrado en aspectos tales como: historia, influencias, diferentes notaciones de compás y otras temáticas de carácter importante, con el fin de contextualizar al lector en un marco histórico y social de este género musical fundamental de la cultura colombiana”. (2010, pág. 11)

2.4 Objetivo General

Diseñar una guía didáctica de estudios para Clarinete, basada en obras de referencia del género Bambuco y el método para clarinete de Avrahm Galper, que aborde diferentes aspectos técnicos y musicales necesarios para un proceso de formación básico del instrumento.

2.5 Objetivos Específicos

- Investigar sobre los antecedentes del Bambuco y su relación con el clarinete.
- Seleccionar un repertorio de bambucos, teniendo en cuenta el nivel de dificultad (alteraciones, velocidad y registro), para trabajar con estudiantes de clarinete de nivel básico- intermedio.
- Elaborar una serie de ejercicios técnicos para Clarinete, basada en el método Galper y que, por medio de la utilización de obras de bambuco colombiano, contribuya al desarrollo de habilidades motrices en la ejecución del clarinete en estudiantes de 14 a 17 años.
- Diseñar una cartilla con los ejercicios elaborados, organizados por bambuco de referencia y por nivel de dificultad.

2.6 Antecedentes

Cuando se hace referencia a la música popular desde la mirada de la investigación, pedagogos de la música e intérpretes clásicos y tradicionales desarrollan una curiosidad por encontrar la manera adecuada de estudiar, aprender y enseñar la técnica tanto del instrumento como de las piezas musicales. Ante esta situación, inevitablemente se enfrentan a preguntas permanentes: ¿Cómo a partir de conocimientos clásicos se puede interpretar y ejecutar adecuadamente la música tradicional? ¿Cómo la música tradicional puede ser un recurso para alcanzar los requerimientos técnicos e interpretativos del instrumento?

El reto constante de la educación musical es encontrar formas, maneras, estilos y métodos de estudio que sean didácticos, interactivos y que reflejen en el estudiante un aprendizaje significativo, con conocimientos puestos en la práctica. Es así como se genera el conocimiento académico y pueden ser válidos, aunque es necesario romper paradigmas de las maneras como se aprende la música en el siglo XXI. Por qué no pensar a modo investigativo que los conocimientos empíricos, autodidácticos y de cultura tradicional se pueden sistematizar como métodos teórico-prácticos y generar modelos desde lo tradicional a lo académico o para la academia. Es importante visualizar este contexto en la presente investigación, ya que accede a un ámbito más amplio de lo que se desarrolla actualmente en el estado del arte y permite indagar investigaciones asociadas a estos temas de importancia en la música.

Con una mirada más específica para desarrollar el presente proyecto, se ha escogido el camino desde lo clásico-académico hacia un aprendizaje técnico a partir de la utilización de la música andina colombiana por la cercanía que genera en el estudiante local. Es así como el objetivo de este proyecto es crear ejercicios técnicos para el Clarinete a partir de la adaptación de varios bambucos. Con esta meta clara se han realizado diversas indagaciones alrededor del bambuco y del clarinete, hallando los siguientes antecedentes:

El primero es el trabajo de grado de Hrsikesa Madhava Pulido Mateus en 2014-2015 en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, titulado “La interpretación de las músicas del Pacífico Norte colombiano a través del clarinete”. Tuvo como objetivo identificar rasgos interpretativos de la música del Pacífico Norte a través del clarinete, haciendo un enfoque descriptivo basado en la observación participante y la observación estructurada, las cuales son planteadas por Hugo Cerda. Esta observación consiste en identificar cuatro categorías en el problema investigativo: 1. participantes, 2. ambiente, 3. comportamiento, 4. frecuencia y duración. Su trabajo visualiza lo etnográfico de la Región Pacífica y específicamente alrededor del Festival Petronio Álvarez. Esta monografía es pertinente, ya que logra identificar a fondo el comportamiento y las realidades de las comunidades. A partir de la aplicación de las categorías, permite hallazgos importantes en la observación de conductas en el aula, donde se podrían visualizar las dificultades pedagógicas y de aprendizaje del bambuco, haciendo así un acercamiento efectivo y veraz a las metodologías de aprendizaje del clarinete a partir de estos ritmos tradicionales.

El segundo es el trabajo de grado de Ronald David Pontón Ramos en 2013 en la Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, titulada “El clarinete y su desempeño como instrumento de concierto en la música académica y popular”. Tuvo como objetivo realizar un recital de clarinete que evidencia las diferencias interpretativas entre la música académica y la música popular, teniendo como herramienta principal el acercamiento con el público, lo que le dio como resultado comprender desde la escucha de los espectadores los contrastes interpretativos entre lo popular y lo académico. Por otro lado, plantea un análisis morfológico como mecanismo de apropiación de la obra desde su estructura tradicional o académica. Es así que este proyecto es pertinente, ya que busca un equilibrio entre el gusto musical de lo tradicional y lo académico en del público, reconociendo que estos dos repertorios pueden converger, aunque tengan perspectivas diferentes, siendo el elemento en común el timbre del clarinete.

El tercero es el trabajo de grado de Jaime Uribe Espitia en 2010, en la Maestría en Música de la Universidad EAFIT de Medellín, titulado “Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas”. Este trabajo tuvo como objetivo analizar el contexto cultural, histórico, gubernamental e interpretativo del folclor colombiano en la música andina a través del clarinete, implementando el método y aplicado a las piezas musicales más representativas. Este método se desarrolla en los siguientes parámetros: la audición, el contacto directo con el compositor, la forma, la armonía, el estilo y la experiencia del intérprete. Este trabajo es pertinente para la investigación propia del presente trabajo de grado, ya que busca recuperar la identidad folclórica de nuestra música andina, reconociéndola como una posible estructura académica dentro de la Universidad, teniendo en cuenta la riqueza y el aporte musical que está intrínsecamente en nuestra cultura colombiana, proponiendo que se conformen bandas sinfónicas de música tradicional por departamentos, lo cual genera espacios de reconocimiento cultural, un aprendizaje instrumental de estos ritmos y la experiencia adquirida para potencializar el quehacer musical en otras agrupaciones.

El siguiente trabajo, es el proyecto ganador de la convocatoria “Reconocimiento a la publicación de materiales pedagógicos o musicales para procesos musicales “de César Augusto Cano Ortega en 2015. El objetivo de este trabajo es dar una herramienta para docentes en la enseñanza del clarinete desde la iniciación del instrumento, viendo a la par contenidos de la gramática musical. Hace énfasis en primera instancia en la lectura, el nombre y el valor de las figuras gramaticales, trabajando cinco canciones con ritmos tradicionales: Cumbia Doremifasol-cumbia, Que nota es la banda- Paseo Vallenato, Escalando ando- Son, Porro Dodo, Lo Logramos- Tambora.

Otro documento es el trabajo de grado de Tulio Andrés Lemus Ríos en 2018, en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, titulado “Diseño y aplicación de talleres para la enseñanza del clarinete y el desarrollo de las habilidades instrumentales en estudiantes de clarinete de educación media del colegio distrital Inem Francisco de Paula Santander”, que tuvo como objetivo realizar

una serie de talleres a niños de educación media orientados a desarrollar habilidades musicales en el clarinete, habla sobre cómo la literatura y la música pueden dar ciertas habilidades a los niños y que después de siglos la música ya no es un arte de alta sociedad. También expone la importancia de la música en el desarrollo neurológico y motriz a esta edad. El autor hace un recorrido por cada uno de los ocho talleres realizados, centrándose en los últimos dos talleres en la música colombiana con dos piezas: la cumbia El Pescador y el porro Fiesta de Negritos.

El siguiente documento es el trabajo de grado de Francisco Javier Cañón Vargas en 2016, en la Universidad Pedagógica Nacional, titulado “Aporte Metodológico al estudio del Clarinete desde la perspectiva del maestro Robert De Gennaro”. El objetivo de este trabajo es analizar la metodología del maestro Robert de Gennaro, resaltar el trabajo que él ha realizado en el país, posicionando grandes clarinetistas a nivel mundial. En el documento se visibiliza la importante labor del maestro a partir de su llegada al país, teniendo como población central de investigación la Universidad Nacional de Colombia; habla de cómo el modelo de estudios en clarinete se ha planteado como un modelo europeo.

El último documento es el trabajo de grado de Maestría en Ciencias de la Educación de Alcira Patricia Nieves de la Torre en 2017, en la Universidad San Buenaventura de Cartagena, titulado “La Cumbia: una Alternativa en la Formación Inicial del Clarinetista”. El objetivo de este trabajo es aportar una herramienta de enseñanza para el clarinete desde uno de los ritmos más tradicionales de Colombia, la cumbia. Hace un recorrido por la historia del clarinete y habla del desarrollo de la cumbia en el Caribe Colombiano, destacando sus compositores y piezas principales, elaborando una guía o cartilla con material que ayuda a abordar la cumbia colombiana, así como a sugerir cuál sería la forma adecuada de interpretación.

3 Capítulo II - Marco Teórico

3.1 Folclor

Dado que la mirada central de este proyecto está encaminado hacia la adaptación del repertorio andino colombiano, con el propósito de generar un estudio didáctico para clarinete, será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales tales como: el folclor tradicional colombiano, antes de referirse al folclor de nuestro país es necesario tener una perspectiva general, es así como la palabra folclor se define como el saber del pueblo, las creencias, las prácticas religiosas, su música, su arte, su medicina, sus bailes y sus costumbres, las cuales se han transferido de forma oral durante los siglos. Estas manifestaciones tradicionales del pueblo definen lo que hacen, lo que son y lo que piensan, transmitiendo sus conocimientos sobre su cultura y su idiosincrasia, es por ello que William John Thoms (1846) dice:

“El folclor es la ciencia que investiga los valores tradicionales que han penetrado profundamente en el alma popular” (pág. 19).

Cuando se realiza este acercamiento a la profundidad popular, se comprende su esencia, su psicología, lo social y su propia identidad, esto permite observar e interactuar con la tradición y la transformación cultural que se ha presentado hasta ahora, de practicar las enseñanzas, las costumbres y sus conocimientos¹.

Para abordar estos conocimientos del saber del pueblo se necesitan dos herramientas indispensables una de ellas es el estudio y otra es la investigación, según Augusto Raúl Cortázar (1935) se puede abordar este conocimiento a partir de la siguiente clasificación: carácter mágico y supersticioso, carácter religiosos y mítico, carácter sociológico y jurídico, carácter lingüístico, carácter científico, carácter tecnológico e industrial, carácter estético, carácter literario y carácter geográfico e histórico, los cuales permiten tener una visión específica de cada elemento del folclor y cómo a partir de estos caracteres se realiza una indagación

¹ Thoms, W. J. (1846, 22 agosto). Folklore. *Atheneum*, 982, 19.

del contexto sociológico y antropológico a los conocimientos de las culturas y sus regiones².

Es entonces que el folclor colombiano se define como una mezcla entre elementos raciales, culturales, la raza indígena, española y negra, cada una con un componente único que convierte a Colombia en uno de los territorios trihíbridos americanos. Estas culturas externas al territorio colombiano impregnaron importantes influencias para el desarrollo de las civilizaciones, de las costumbres, de la religión y del arte entre otras; una de ellas es la mitología indígena, que aportan instrumentos típicos como el capador, los silbatos y el fotuto. Por otra parte, los españoles contribuyeron con sus creencias occidentales, la danza, instrumentos musicales, la literatura y su lenguaje como romances, mitos, leyendas, coplas, refranes y proverbios. Y por último la cultura africana que conformó la etnia y la cultura colombiana desde el siglo XVI marcada por la esclavitud y los trabajos forzados en agricultura y minería, dejándonos como herencia sus tambores como el lumbalú, el conuno y la tambora.

Estas influencias culturales dieron como resultado una gran variedad del folclor, que se expresa en la diferentes regiones colombianas: el folclor indígena del cual se conforman los Wayuu, los Muisca, los Kogui, los Arhuacos, los Wiwa, entre otros; el folclor llanero que corresponde al departamento de Casanare, San Martín- Cesar y la frontera con Venezuela; el folclor pacífico que corresponde a la Costa Pacífica, desde la del departamento del Chocó hasta el territorio que comprende desde el sur de Buenaventura hasta Tumaco; el folclor costeño que corresponde a la región de la Costa Atlántica comprendida por la Guajira, Magdalena, Cesar, Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba; el insular que corresponde a las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina; el folclor andino que corresponde a los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Valle del Cauca y Nariño, Tolima y Huila, Cundinamarca y Boyacá, Santander y Norte de Santander³.

² Ocampo López, J. (1981). *Folclor y bailes típicos colombianos*. Biblioteca de escritores caldenses.

³ Ocampo López, J. (1981). *Folclor y bailes típicos colombianos*. Biblioteca de escritores caldenses.

3.2 Música Andina

La música andina está conformada por la región de la cordillera de los andes y sus raíces son de origen indígena y español; cuenta con una gran variedad de ritmos, los más representativos son el bambuco, el torbellino, la guabina, el pasillo, el bunde, el sanjuanero y la danza, y cuenta con otros ritmos que, aunque no son muy conocidos, también son importantes para la cultura, como el tres, la caña, la media caña, la mejorana, la manta, manta jilada, la ronda, la matarredonda, la perdiz y la trenza, entre otras.

3.2.1 El ritmo del torbellino

Es procedente de Boyacá, Santander y Cundinamarca. Se manejan dos hipótesis acerca de su origen: una de ellas es indígena, que tiene similitudes con cantos tradicionales de los indios motilones, y la otra es española, que se relaciona con el galerón que es una de las danzas más antiguas españolas, cuyo origen se encuentra en los cantos utilizados en liturgias, traídos por sacerdotes. Las letras de sus canciones se ven relacionados con la Virgen María, el Niño, la Sagrada Familia y para los campesinos se relacionan con el desamor y la desilusión. Los instrumentos más utilizados en este ritmo son el tiple, el requinto, el chucho, los capadores y las carracas.

3.2.2 El ritmo de guabina

Es procedente de Boyacá, Huila, Tolima y antiguamente Antioquia. En cada una de estas tierras este ritmo adquiere una melodía particular, es así como existen las guabinas chiquinquireña, santandereana y tolimense. Se cree que su nombre viene del pez guabina de los llanos orientales. Este ritmo se caracteriza por su sencillez, melodía, religiosidad y política alrededor de las romerías. Los instrumentos típicos para la interpretación de este ritmo son el tiple, el requinto, la bandola y el chucho⁴.

⁴ Ocampo López, J. (1981). *Folklor y bailes típicos colombianos*. Biblioteca de escritores caldenses.

3.2.3 El ritmo de pasillo

Es un aire folclórico que se hizo popular en el siglo XIX, su origen viene de un vals europeo, más exactamente de Alemania, que se bailaba en la época de independencia a ritmo de contradanza. En la época del romanticismo se convirtió en un baile de la aristocracia, pero no fue sino hasta principios del siglo XIX que llegó a Colombia. En 1843 apareció la primera referencia oficial del pasillo o capuchinada, en la que el compositor Pedro Morales Pino fue uno de los primeros en llevar el pasillo a la partitura. Existen dos tipos de pasillos: el fiestero instrumental que es interpretado por las bandas de los pueblos, y el lento que es típico de las serenatas.

3.2.4 El ritmo del bunde

Es otro elemento importante del folclor andino, que según investigaciones parece tener origen en los cantos Wunde de Sierra Leona en África Occidental, la expresión musical se genera en el mestizaje andino y africano. En el departamento del Chocó, los bundes eran utilizados para ritos, funerales y para honrar a los patronos de la región. Los instrumentos más representativos de este ritmo son la flauta, la caña, el conuno y el tambor.

3.2.5 El ritmo de la danza

Se hizo popular en el siglo XIX por su relación con la contradanza europea y la habanera cubana. Daniel Zamudio asegura que la procedencia de este ritmo es cubana y su transformación, parte de la antigua contradanza, es cadenciosa y acentuada; está escrita a dos, en compás de $2/4^0$ $4/4$.⁵

⁵ Ocampo López, J. (1981). *Folklor y bailes típicos colombianos*. Biblioteca de escritores caldenses.

3.2.6 El ritmo del bambuco

Es el más representativo de la zona andina, tiene raíces en el zorcico de la música vasca de España, así mismo guarda un estilo indígena, que revive el romance por medio de cantos. Durante años de investigación se concluyó que uno de los primeros instrumentos para la interpretación de este ritmo es uno llamado bambuco, elaborado con tubos de bambú, al cual se le atribuye el origen del nombre de este ritmo. El bambuco evoca el sabor del campo, lo romántico, lo nostálgico, el orgullo y la superioridad de nuestra tierra y nuestra raza. “Una melodía incierta, íntima, desgarradora, compañera que llora y que al dolor nos despierta. O una risa de placer, incitadora, turbulenta, que arrebatada, que impaciente, con eléctrico poder. Hay en la más poesía, riqueza, verdad, ternura, que en mucha docta obertura y mística sinfonía es bonita”, así lo define el poeta y escritor colombiano Rafael Pombo como un conjunto de sentimientos y apropiación por nuestra tierra. Según los estudios realizados acerca del bambuco, los folclorólogos definen que la fórmula rítmica es 3/4 y 6/8; este carácter multirrítmico se puede apreciar en los temas musicales de Pedro Morales Pino que fue uno de los grandes compositores, con sus famosas obras Cuatro Preguntas, Trigueñita y Tierra mía. Otro compositor representativo del bambuco es Jaime Echavarría Villegas con piezas como Noches de Cartagena, Muchacha de mis amores, Serenata y otros. El ritmo del bambuco se divide en varios tipos: ⁶

- Bambuco fiestero del Tolima Grande: tiene un ritmo que invita a la danza, los instrumentos con los que suele ser interpretado son bandola, tiple, guitarra y en ocasiones algún instrumento de viento. Es utilizado más que todo en los festejos del Sanjuanero y el San Pedro.
- Bambuco lento: posee un ritmo muchos más lento y armonías melancólicas.
- Bambuco lírico romántico: también conocido como neogranadino, tiene un aire de joropo.
- Bambuco instrumental: tradicionalmente interpretado por cuerdas pulsadas.

⁶ Ocampo López, J. (1981). *Folklor y bailes típicos colombianos*. Biblioteca de escritores caldenses.

3.3 El clarinete

Otro eje importante para esta investigación es el clarinete, un instrumento musical de viento madera que tiene varias de sus raíces en culturas antiguas como los griegos, los egipcios y los hebreos, en donde se fabricaban instrumentos de palo de caña o bambú y contaban con una boquilla y algunos orificios. Posteriormente en los siglos XV y XVI apareció el *chalumeau*, un instrumento fabricado en madera muy similar a la flauta dulce, pero con dos llaves adicionales, y se construía de varios tamaños, soprano, alto, tenor y bajo.



Ilustración 1: Chalumeau

A principios de siglo XVIII, Johann Christopher Denner hizo una serie de cambios importantes al *chalumeau* creando un instrumento nuevo, el clarinete, que contaba con un pabellón cónico que mejoraba su sonido, propuso abrir un nuevo agujero en la parte superior que permitía llegar a notas más altas, por lo cual daba alrededor de doce notas, aunque faltaban algunas notas entre un registro y otro; este clarinete se conoce como clarinete barroco y coexistía con el *chalumeau* durante este

periodo.

El instrumento tuvo una evolución con Jacob Denner, quien incorporó una llave más, alargó el tubo de madera y mejoró la sonoridad y la afinación. Otro avance se presentó en 1760 por Joseph Beer, quien añadió dos llaves más que permitían tocar las notas Sol#2, Fa#2, Re#4 y Do#4, alcanzando así las tres octavas. Después Theodor Lotz y Anton Stadler diseñaron un clarinete de mayor tamaño, logrando así que llegara a las cuatro octavas completas.

Uno de los cambios más importantes sucedió en 1812 con Müller, el cual construyó un clarinete de trece llaves y lo nombró clarinete amniótico. Este clarinete tenía más precisión en la afinación y una llave distinta para cada semitono y aunque en un principio no fue aceptado en el Conservatorio de París, Karl Baermann decidió usarlo en sus conciertos dándolo a conocer por toda Europa. En 1843 Hyacinthe Klosé, gran clarinetista y maestro en el Conservatorio de París, y Louis-Auguste Buffet, dueño de una de la principal fábrica de instrumentos en París, diseñaron un sistema de anillos móviles que implementaron en la flauta y el clarinete, así como también duplicaron algunas llaves para lograr más facilidad en algunas notas. Este clarinete cuenta con un total de 17 llaves y 6 anillos, sistema que se adopta en casi todo el mundo y que corresponde al clarinete que conocemos en la actualidad.⁷

En este momento se utiliza el modelo de clarinete creado en 1988 y se divide en cinco partes: la boquilla, que lleva alrededor de sí misma una abrazadera y una caña que juntas son las que producen el sonido del instrumento; barrilete, cuerpo superior, cuerpo inferior y campana. Este instrumento está fabricado en madera de ébano o granadilla, pero también existen otros fabricados de resina sintética, los que comúnmente son denominados de pasta, y las llaves en la mayoría de los casos son elaboradas con níquel. Existen varios tipos de clarinetes:

Clarinete Requinto o Piccolo: es el instrumento más pequeño de la familia, su sonido es agudo y suele utilizarse en bandas sinfónicas, coros de clarinetes y de forma más ocasional en orquesta sinfónica, pues su repertorio no es tan amplio como el del clarinete soprano.

Clarinete Alto o Tenor: Fue creado en el siglo XIX por Müller, su forma es similar a la de un saxofón, es utilizado en bandas sinfónicas y coros de clarinetes.

Clarinete de Basset: Este instrumento, aunque es muy parecido al clarinete soprano, se diferencia en que puede bajar en su registro hasta la nota Do.

⁷ García Moreno, S. (2018). *Historia del clarinete* (Nº 1).
<https://elrincondenuestrosmusicos.files.wordpress.com/2018/01/historia-del-clarinete-sofc3ada-garcc3ada-moreno.pdf>

Clarinete Bajo: En su construcción es muchísimo más grande que el clarinete soprano, aunque guarda cierta similitud con el clarinete alto. Es utilizado en bandas sinfónicas, orquestas sinfónicas, coros de clarinetes y en ocasiones en el jazz.

Clarinete Contralto: Es más grande que el clarinete bajo y este afinado en Mib.

Clarinete Contrabajo: Es más grande que el clarinete contralto, tiene función de pedal armónico doblando las partituras de las tubas, los barítonos y los contrabajos. Debido a su gran tamaño, su repertorio es reducido, al igual que los accesorios.

Clarinete Octocontralto: Es el más grande de la familia y sólo han sido fabricado tres en el mundo por el lutier G. Leblanc. Se encuentra en el libro de los Guinness Records como el instrumento orquestal capaz de producir la nota más grave, un infrasonido en Sib-1.⁸

No se sabe a ciencia cierta cómo fue la llegada del clarinete a Colombia, pero hoy en día se ha convertido en uno de los instrumentos representativos de nuestro folclor. Hay muy pocas partituras escritas para el instrumento, la gran mayoría son transcripciones o adaptaciones de grupos de cuerdas. El clarinete es utilizado en casi toda la música folclórica colombiana, desde cumbias y porros hasta suaves bambucos.

3.3.1 Avrahm Galper

Es importante mencionar a Avrahm Galper, clarinetista, pedagogo y escritor. Nació el 16 de agosto de 1921. Vivió en Palestina hasta 1946, donde estudió clarinete a los 17 años con Tzvi Tzipine y más tarde en Nueva York con Simeon Bellison y en Londres en el RAM (Royal Academy of Music) con Frederick Thurston. Galper escribió un libro de instrucciones de dos volúmenes, *Clarinete para principiantes* (Boosey y Hawkes 1970, 1976) y *Escalas y arpeggios de clarinete* (Boosey & Hawkes 1978 reedición 1987), así como contribuyó con varios libros para clarinete. Ha arreglado obras de Dvořák, Geminiani y Grieg para clarinete y piano, también ha tocado Prokofiev *Temas hebreos de Overtureon* para clarinete,

⁸ García Moreno, S. (2018). *Historia del clarinete* (Nº 1). <https://elrincondenuestrosmusicos.files.wordpress.com/2018/01/historia-del-clarinete-sofc3ada-garcc3ada-moreno.pdf>

violín y piano. Comenzó a enseñar en el RTCM (Real Conservatorio de música de Toronto) en 1951 y en la Universidad de Toronto en 1962. También enseñó en la Universidad Wilfrid Laurier en 1988 y fue profesor invitado en 1989 en la Universidad de Indiana. Entre sus alumnos se encuentran James Campbell, John Rapson, Gwyll Williams, Michael Rusinek y miembros de la Orquesta Sinfónica de Vancouver, la Orquesta Sinfónica del Ballet Nacional de Canadá, la Orquesta Sinfónica de Edmonton y la Orquesta Sinfónica de Winnipeg. Los antiguos alumnos y amigos de Galper establecieron una beca a su nombre en el RCMT en 1980.⁹

3.4 Guía didáctica

También es importante para el desarrollo del presente trabajo dar definición acerca de lo que es una guía didáctica, para lo cual se buscará aproximarse a establecer una definición con la ayuda de expertos en este campo. Para García Aretio (2002, pág. 241) la guía didáctica es “el documento que orienta el estudio, acercando a los procesos cognitivos del alumno el material didáctico, con el fin de que pueda trabajarlos de manera autónoma”. Mercer (1998, pág. 195) la define como:

“La herramienta que sirve para edificar una relación entre el profesor y los alumnos”. Castillo (1999, pág. 90)

complementa la definición anterior al afirmar que la guía didáctica es “una comunicación intencional del profesor con el alumno sobre los pormenores del estudio de la asignatura y del texto base”. Para Martínez Mediano (1998, pág. 109) “constituye un instrumento fundamental para la organización del trabajo del alumno y su objetivo es recoger todas las orientaciones necesarias que le permitan al estudiante integrar los elementos didácticos para el estudio de la asignatura”. Estos son aspectos muy importantes que conviene destacar, para entender mejor el papel de la guía didáctica en el proceso de la enseñanza-aprendizaje a distancia.¹⁰

⁹ Frazer, M. (2017, 15 mayo). *Avrahm Galper* | *The Canadian Encyclopedia*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/avrahm-galper-emc>.

¹⁰ Aguilar Feijoo, R. M. (2004). La Guía Didáctica, Un Material Educativo Para Promover El Aprendizaje Autónomo. Evaluación y Mejoramiento de su Calidad en la Modalidad Abierta y a Distancia de la UTPL. *Universidad Técnica Particular De Loja, UTPL (Ecuador)*, 179-192.

3.5 Población

Por último, es necesario hablar sobre la población a la que va dirigido el presente trabajo. En este caso se habla de estudiantes de clarinete de nivel básico-intermedio, lo cual supone un estudiante con las destrezas para leer pentagrama, tener la claridad en las digitaciones del clarinete y de la respiración. En lo que refiere a la población más concretamente, es a estudiantes con una edad entre los doce y los dieciséis años. Esto puede variar según su tiempo y cercanía con el instrumento. Si se habla de etapas del desarrollo en la adolescencia, estas edades se encuentran situadas en la segunda etapa, la adolescencia media, que físicamente es la etapa en la que los jóvenes experimentan cambios en su cuerpo, tienen curiosidad por las relaciones románticas y sexuales. Es el momento en el que los jóvenes pasan menos tiempo con su familia y más tiempo con amigos o en pasatiempos; mentalmente el cerebro va madurando en la toma de decisiones, aunque se tiene un pensamiento basado en las emociones y que evalúa las situaciones de manera general.¹¹

Por otra parte, los investigadores de la Universidad de Helsinki en Finlandia, han elaborado un estudio que demuestra que los jóvenes son el grupo social más vulnerable, ya que en esta etapa es frecuente dejarse llevar por los estímulos externos repetitivos, mientras que se desautoriza a las figuras de autoridad como los padres y los profesores¹².

Musicalmente Fernando Remolina Chaparro, Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander y Coordinador del Área Cultural de la Universidad Pontificia Bolivariana, asegura que tocar un instrumento ayuda en la “formación integral del individuo, la sensibilización de la persona, la mejoría el estado de ánimo y la relación con los demás; se considera una persona especial la

¹¹ Allen, B., & Waterman, H. (2019). *Etapas de la adolescencia*. HealthyChildren.org. <https://www.healthychildren.org/Spanish/ages-stages/teen/Paginas/Stages-of-Adolescence.aspx>

¹² González, V. (2017). *La música y su influencia en los jóvenes*. Red Familia. <https://www.redfamilia.org/blog/178-la-musica-y-su-influencia-en-los-jovenes>

que interpreta un instrumento, mejora la autoestima, la posibilidad de relacionarse con los demás a través de estas prácticas”.¹³

4 Capítulo III - Marco Referencial

4.1 Historia del bambuco

El origen etimológico de la palabra <bambuco> viene de la lengua quechua¹⁴, más concretamente de la unión de las palabras en quechua *wanpu*, que significa canoa o valsa y *puku*, que significa vasija. “Wanpu Puku” significa vasija en forma de canoa¹⁴. Wampu Ku significa canoeros y alude al bambuco como un ritmo inventado por los canoeros quechuas. A la llegada de los españoles, ellos no comprendieron la palabra expresada y la denominaron “bambuco”. Según Miñana¹⁵ (1997) los documentos históricos muestran que el bambuco es un fenómeno musical-cultural del siglo XIX y que en él se danzaba en pareja suelta. Nació en el departamento del Cauca, se dispersó por el sur hasta Perú, cuando seguía la campaña libertadora y luego hacia el norte por las riberas de los ríos Cauca y Magdalena, para convertirse en Música y Danza Nacional. (Boada, 2012)¹⁶

La colonización española trajo consigo procesos de eliminación de la cultura indígena desde su llegada. La cultura amerindia fue satanizada, de donde se registra relatos del historiador Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), en sus libros *Sumario* (1526) e *Historia* (1547). En aquellos relatos, que datan de 1510, en el Darién Colombiano (frontera Colombia-Panamá) los cantos aborígenes, acompañados de baile e instrumentos musicales, escribían las páginas de la historia local (posteriormente nacional) y Fernández de Oviedo los asoció con los chamanes

¹³ Vega Gómez, L. M. (2017, 4 mayo). La importancia de la música en la adolescencia y juventud. *El Nuevo Día*. <http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/especiales/jovenes/316711-la-importancia-de-la-musica-en-la-adolescencia-y-juventud>

¹⁴ Pazos, A., 1961, *Glosario de Quechuisms Colombianos*, recuperado el 7-09-2020 de <http://autentocotono.blogspot.com>

¹⁵ Miñana, C. (1997) *Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX*, A contratiempo Ministerio de Cultura, Vol.9, Fasc. 1, pág. 7-11.

¹⁶ Conservatorio del Tolima (2012, 15 septiembre). Los Bambucos de los Nacionalistas Colombianos. *Música, Cultura y Pensamiento* 2012, 4(4), pág. 70.

y rituales espiritistas de los campesinos de los Países Bajos y de algunas regiones de España.¹⁷ En otro de los relatos de Fernández de Oviedo, alrededor de 1580 en Tenerife (hoy en día, municipio de Tenerife, departamento del Magdalena, Colombia), a orillas del río Magdalena, se constata la existencia de un par de flautas con Aero ducto (una de ellas tocada con una maraca), semejantes a las gaitas que sobreviven de las comunidades indígenas (Kogi, l’Ka, Wiwa) de la Sierra Nevada de Santa Marta.¹⁸

La instalación de la Real Audiencia en 1550; La Real Audiencia fue el más alto tribunal judicial de apelación en las Indias, pues contó con jurisdicción civil y criminal y una amplia competencia extendida incluso al ámbito eclesiástico. Esto último debido a una de las facultades que el Real Patronato otorgó a la corona y de la Catedral de Santafé (1556), marcan el inicio del desarrollo de las tradiciones e instituciones musicales en Europa (Capilla de Música, Seminario). Se tomó el modelo de las instituciones musicales europeas que estaban adscritas a una corte, un arzobispado y funcionaban dentro de una capilla y con un maestro de capilla en la dirección musical. La música usada en la capilla de la Catedral de Santafé fue música polifónica internacional y los manuscritos del siglo XVI, los más antiguos de Sudamérica, fueron usados hasta después de 1830.¹⁹

4.1.1 Maestros de Capilla de la Catedral de Santafé

En 1560, el maestro de la Catedral de Santafé fue Gonzalo García Zorro (ca. 1548-1617), un cura mestizo, hijo ilegítimo de un capitán español analfabeta y una mujer indígena. Fue un músico mestizo, de dudosas dotes como compositor pero de gran importancia histórica por haber enriquecido, en sus más tiernos años, el archivo de

¹⁷ Fernández de Oviedo (1979), pág. 124-125, citado en Egberto Bermúdez – La Música Colombiana: Pasado y Presente.

¹⁸ Bermúdez, E. (2010). La Música Colombiana: Pasado y Presente. En A. Recasens & C. Spencer (Eds.), A Tres Bandas: Mestizajes, Sincretismo e Hibridación en el espacio sonoro (pp. 247-254). SEACEX.

¹⁹ Bermúdez, E. (2010). La Música Colombiana: Pasado y Presente. En A. Recasens & C. Spencer (Eds.), A Tres Bandas: Mestizajes, Sincretismo e Hibridación en el espacio sonoro (pp. 247-254). SEACEX

la Catedral con varias colecciones de obras polifónicas traídas por él mismo desde España.²⁰

En 1584 asumió el cargo de Maestro de Capilla el maestro Gutiérrez Fernández Hidalgo (1547-1623), el fiscal de la Audiencia Real de Santafé lo trajo desde Talavera de la Reina (ciudad española perteneciente a la provincia de Toledo, comunidad autónoma de Castilla-La Mancha). Fernández Hidalgo fue rector del Colegio Seminario de San Luis, donde enseñaba música a la élite de los hijos de los españoles. Fernández Hidalgo abandonó Santafé para dirigirse hacia el sur (Quito, Lima, Cuzco y La Plata).

Gutiérrez Fernández Hidalgo es considerado el primer gran compositor colonial. Según el investigador e historiador Robert Stevenson, quién además lo consideró el mejor compositor de América del Sur en el Siglo XVI, llegó en mayo de 1584 a América y fue nombrado por el Arzobispo Luis Zapata como maestro de capilla de la Catedral de Santafé. Según la documentación, sostuvo cierta enemistad con el maestro Gonzalo García Zorro, quien le impidió ascender a ese puesto en 1559. Por decreto del Arzobispo Zapata, debió disponer de 4 a 6 seminaristas para cantar en los oficios de la Catedral, tarea que resultó difícil para los seminaristas, declarándole una huelga el 20 de enero de 1586 en la que 16 de los 18 seminaristas lo abandonaron súbitamente. Al parecer, Fernández Hidalgo no era “buena gente” con los seminaristas, gracias al recio trato que daba a los músicos a su cargo. Bogotá tuvo la primera huelga estudiantil documentada históricamente, con fecha 20 de enero de 1586, considerada la primera huelga estudiantil del continente.²¹

Sin seminaristas, no era necesario el rector (Colegio Seminario San Luis), lo que hizo que renunciara a su cargo y viajara hacia el sur. Cuando se trasladó a Quito, fue profesor del Seminario Conciliar y de maestro de capilla de la Catedral. El Cabildo Eclesiástico le retribuyó un salario por sus servicios conforme a la categoría

²⁰ Herrera, D. (2015, 5 septiembre). *Los maestros de la catedral*. Revista Tempo. <http://revistatempo.co/musica-temprana/327/>

²¹ Pinilla, J. (2020, 29 abril). *Gutiérrez Fernández Hidalgo, El gran compositor de América del Sur en el siglo XVI*. MusicaAntigua.com. <http://www.musicaantigua.com/gutierre-fernandez-hidalgo-el-gran-compositor-de-america-del-sur-en-el-siglo-xvi/>

y fama del compositor y clérigo, lo que motivó el enojo de sus canónigos y llevó a su salida de Quito a fines de 1588. Llegó a la ciudad de La Plata, hoy Sucre (Bolivia), para desempeñarse como maestro de la Catedral, cargo que desempeñó hasta su muerte alrededor de 1620. Su obra musical reposa en Bogotá, en los archivos musicales de la Catedral Primada de Bogotá.²²

La figura de José Cascante hijo, activo durante la segunda mitad del siglo XVII, tiene una importancia singular en el desarrollo de las formas musicales de nuestro país. El maestro Luís Antonio Escobar afirmaba que en Colombia “el folclor o desarrollo expresivo musical comienza desde Cascante”²³. Se conservan sólo 20 obras del compositor, 12 de las cuales se encuentran en el archivo de la Catedral de Bogotá. Estilísticamente, la obra se divide en dos partes, una religiosa más culta y una religiosa popular.²⁴

José Cascante compuso música no solamente para armonizar la solemnidad de los ritos religiosos, sino también como maestro que fue del villancico, género ligero y gracioso “para exaltar pasiones, amores tristes, recuerdos, picardías, reflexiones, o sátiras de doble sentido”, en palabras del mismo Escobar. Cascante “es por consiguiente” (continúo citando a Escobar) “un punto de partida de la nueva música en Colombia, la de tradición occidental y de mezcla de lo indígena, de lo negro y de lo blanco. Hay que escuchar los estribillos, los ritmos, y melodías de la obra de Cascante y quizá así nombrarlo no sólo el primer músico sino el padre de la música colombiana”. Los instrumentistas o ministriles, tocaban instrumentos de viento: chirimías, flautas, sacabuches y bajones. Estos unas veces acompañaban las voces y otras sonaban solos. El organista, un puesto de planta en la iglesia, completaba el grupo.

²² Pinilla, J. (2020, 29 abril). *Gutiérrez Fernández Hidalgo, El gran compositor de América del Sur en el siglo XVI*. MusicaAntigua.com. <http://www.musicaantigua.com/gutierrez-fernandez-hidalgo-el-gran-compositor-de-america-del-sur-en-el-siglo-xvi/>

²³ Herrera, D. (2015, 5 septiembre). *Los maestros de la catedral*. Revista Tempo. <http://revistatempo.co/musica-temprana/327/>

²⁴ Cascante, J. (2011, 18 abril). *Arte colonial*. Arte colonial. <https://artecolonial.wordpress.com/2011/04/18/cascante-jose-composit>

Maestro de Capilla: A la muerte de José Cascante fue nombrado como maestro de capilla de la Catedral un hombre de proverbial mansedumbre, el bachiller presbítero don Juan de Herrera y Chumacero, de quien se conserva un repertorio más o menos amplio que incluye música litúrgica en latín, entre la que se encuentran varias misas de difuntos o misas de Réquiem y música profana en castellano: villancicos, jácaras y romances. El padre Perdomo Escobar trajo a la luz varios documentos históricos que testimonian las difíciles situaciones a las que estuvo expuesto el maestro, debido a su bondadoso carácter.

Otro compositor Juan de Herrera y Chumacero (1665-1738), nacido en Bogotá, era sacerdote y bachiller, los tiempos ya estaban cambiando. Además de hermosas misas y otras obras religiosas polifónicas en latín, según la costumbre de la época, también compuso obras profanas en español, entre ellas villancicos para solos, dúos y un mayor número de voces, que merecen ser escuchadas e interpretadas. alguna de ellas le recuerda a uno las canciones de los juglares de la Edad Media de las obras profanas, “Los grados”, que rememora una composición divertida y burlona del compositor llanero Miguel Ángel Martín, “Los profesionales”. De él, Egberto Bermúdez se refiere a música instrumental conservada en el Archivo de la Catedral de Bogotá.²⁵

Maestro de Capilla: Salvador Romero fue el último gran maestro de capilla de la Catedral y ejerció este oficio entre 1759 y 1767. Su personalidad encarna la decadencia misma en la que muy pronto caería la música sacra en la Nueva Granada. De Romero se sabe que descuidaba su oficio como maestro de capilla, interesándose más por la música de ambiente profano, en la que se destacó considerablemente.²⁶

²⁵ Bruno, C. (2014, 10 marzo). *LA MUSICA COLONIAL, PATRIMONIO DE LA NACION OLVIDADO Y DESCONOCIDO* Leer más: <https://musicaclassicacolombiana-com.webnode.com.co/news/la-musica-colonial-patrimonio-de-la-nacion-olvidado-y-desconocido/>. <https://musicaclassicacolombiana-com.webnode.com.co/news/la-musica-colonial-patrimonio-de-la-nacion-olvidado-y-desconocido/>. <https://musicaclassicacolombiana-com.webnode.com.co/news/la-musica-colonial-patrimonio-de-la-nacion-olvidado-y-desconocido/>

²⁶ Herrera, D. (2015, 5 septiembre). *Los maestros de la catedral*. Revista Tempo. <http://revistatempo.co/musica-temprana/327/>

Maestro de Capilla: Sucedió a Fernández Hidalgo el maestro Alonso Garzón de Tahuste (ca. 1558-1651), su alumno. Garzón de Tahuste fue hijo de un conquistador menor. Dirigió musicalmente la capilla durante tres décadas. Además de músico, fue cronista erudito y experto en lenguas indígenas cuya obra histórica, tristemente perdida, narra la prehistoria de los chibchas. Un músico muy importante en la época fue José Cascante (algunas veces aparece como Joseph Cascante). Se supo que fueron padre e hijo, ambos homónimos. El primero emigró de la península y fue maestro de capilla de la Catedral y profesor de música durante la época de Alonso Garzón de Tahuste. El segundo vio la luz en Santafé y es considerado el primer compositor nacido en la Nueva Granada.²⁷

De los instrumentos que trajeron los españoles se registran adufes, vihuelas, guitarras, arpas y clavicémbalos. Más adelante se trajeron violines, flautas, pífanos, tambores, trompetas y timbales (atabales), que se usaron en los conjuntos instrumentales de la Infantería y la Caballería. Las Reformas Borbónicas trajeron en 1784, con el regimiento de la corona, instrumentos desconocidos como el clarinete y las trompas y consiguieron el establecimiento de Coliseos de Comedias en Cartagena (en 1772) y en Santafé (en 1793). En el siglo XIX, varios instrumentos fueron comprados por medio de Inglaterra, e instrumentos modernos europeos, pianos, órganos, violines, flautas y arpas de pedal, llegaron al territorio nacional.²⁸

Ya en 1804, los bailes locales (Torbellino y Manta) alternaban con los bailes de la élite de Santafé con el *minuet* y el *passepied* francés, y el fandango y la jota españoles. Los bailes llamados “bundes” produjeron una amplia documentación en Cartagena desde 1768 hasta 1781, cuando las autoridades locales no pudieron prohibirlos o censurarlos debido a su antigüedad: eran muy universales y resultaba difícil evitar que a ellos concurrieran “indios, mulatos, negros, zambos y otras castas consideradas inferiores”. Ellos bailaban, cantaban versos lascivos y bebían aguardiente, guarapo y chicha. La población pluri-étnica, llamada “libre de todos los

²⁷ Herrera, D. (2015, 5 septiembre). *Los maestros de la catedral*. Revista Tempo. <http://revistatempo.co/musica-temprana/327/>

²⁸ Bermúdez, E. (2010). La Música Colombiana: Pasado y Presente. En A. Recasens & C. Spencer (Eds.), *A Tres Bandas: Mestizajes, Sincretismo e Hibridación en el espacio sonoro* (pp. 247-254). SEACEX.

colores”, representaba el mayor volumen demográfico (entre el 60 y 80% del total de la población) en la zona norte de la costa colombiana. Bundes, porros y el chandé constituyen la supervivencia de los rituales (con cantos y bailes) de origen africano-occidental. Después de la independencia, las expresiones autóctonas de la América indígena (monedas, jeroglíficos, discursos, textos, poesía, música y baile, entre otras), se convirtieron en la forma preferida de mostrar el nuevo orgullo nacional. Los indígenas reales emigraron a las periferias donde mantuvieron lo poco que sobrevivió de sus culturas, hasta ser redescubiertos en el siglo XIX. La música y el baile de los campesinos, negros e indígenas fueron también protagonistas en la literatura costumbrista del momento, convirtiéndose en historia y ayudando a consolidar estereotipos regionales; los negros alegres, descomplicados y escandalosos, los mestizos maliciosos, las mulatas sensuales y licenciosas, e indios derrotados y tristes. Entre los siglos XIX y XX, la relación entre la música y la política desempeñó un importante papel en los procesos de definición de la colombianidad.²⁹

4.1.2 Siglo XIX

El Bambuco es un género musical tradicional de transmisión oral, del cual no hay datos documentados previos al siglo XIX. Su origen proviene de los ensambles de vientos y percusión formados por indígenas y negros en la vieja provincia sureña del Gran Cauca (véase Miñana 1997, "Los caminos del bambuco en el siglo XIX." A *Contratiempo*, no. 9 (noviembre 7-11)). En este proceso de gestación del bambuco como aire nacional, se habría visto imposibilitada su existencia sin la participación multirracial de indios, negros y blancos, por lo que es entendible que aquel se tomará como bandera o aire nacional representativo –como en paralelo de la country-dances inglesas– para repeler la España opresiva de entonces³⁰. El bambuco entró en los salones aristocráticos de Bogotá como géneroailable de la

²⁹ Bermúdez, E. (2010). La Música Colombiana: Pasado y Presente. En A. Recasens & C. Spencer (Eds.), *A Tres Bandas: Mestizajes, Sincretismo e Hibridación en el espacio sonoro* (pp. 247-254). SEACEX.

³⁰ Conservatorio del Tolima. (2012, 15 septiembre). Los Bambucos de los Nacionalistas Colombianos. *Música, Cultura y Pensamiento* 2012, 4(4), Pág. 71.

música de salón, o como parte de colecciones pequeñas piezas para piano de uso doméstico, varias de ellas publicadas en el periódico *Mundo al día*.³¹

Varios personajes intelectuales opinaron negativamente sobre el bambuco. Uno de ellos fue Jorge Isaacs, reconocido por su novela costumbrista *La María* (1867), donde relata que el bambuco es una práctica musical propia de los esclavos negros. La contraparte a su punto de vista vio esto como un ataque a la buena reputación del bambuco, muchos a favor, salieron a relucir los orígenes españoles del género musical. Lo que muchos desconocen es que Isaacs fue hijo de un hacendado del Cauca, que se había enriquecido con el trabajo de esclavos negros en la minería y en las plantaciones de azúcar, muy probablemente él se limitaba a describir una práctica musical que había visto y escuchado en su infancia³². Otro acérrimo contradictor del bambuco fue el famoso compositor, músico, pianista y compositor Guillermo Uribe Holguín. Uribe Holguín estudió en la Academia Nacional de Música y gracias a una beca, terminó sus estudios musicales en la Schola Cantorum de París. Como director del Conservatorio Nacional de Música, hoy, Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia, impuso un currículo de estudios basados en el modelo de conservatorio francés. Por ello, dentro de sus reformas, excluyó la práctica de cualquier música no académica dentro de la escuela, incluyendo por supuesto el Bambuco. Su reforma fue de corte conservador y fue blanco de protestas, en donde todo estudiante que interpretara géneros populares musicales, sería excluido de la escuela. Curiosamente, Uribe Holguín utilizó elementos del folclor en sus composiciones eruditas. Se pueden citar ejemplos de Bambucos escritos por Guillermo Uribe Holguín tales como el tercer movimiento de las *Tres Danzas para Orquesta Sinfónica* que lleva como título “Nº3 Bambuco-Vivo”.³³ Una segunda referencia, sería su Segunda Sinfonía Op. 15, en su 2º movimiento, titulado “El pueblo en fiesta”, claramente está escrito en ritmo

³¹ Carolina Santamaría-Delgado. (2007). El Bambuco, los saberes mestizos y la Academia. *Latin American Music Review*, 28 (1), 6-7.

³² Carolina Santamaría-Delgado. (2007). El Bambuco, los saberes mestizos y la Academia. *Latin American Music Review*, 28 (1), 6-7.

³³ Escuchar Referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=Fwjaqet9mwo>

de bambuco.³⁴ Un tercer opositor fue el compositor caucano Gonzalo Vidal, conocido por componer el Himno de Antioquia. Su oposición se hizo evidente por la publicación de algún periódico en el que Emilio Murillo, famoso músico de la época, defendía a cabalidad el asunto. Vidal pensaba que las grabaciones de música no académica no eran más que una cómoda justificación para la existencia de músicos perezosos, que no querrían mejorarse a sí mismos con la difícil práctica e interpretación de la música académica europea. Vidal se lamentaba de que el público extranjero pudiese tener acceso a los discos de bambucos y otros géneros nacionales populares, porque “esto allá lo aprecian como cosa derivada de indios, aborígenes, chibchas, como algo ingenuo, primitivo, selvático”.³⁵

Pese a que, en el pasado, la educación musical, dependió en primer plano de la Iglesia Católica en su misión por evangelizar a los indígenas, y después de constituir “La Real Audiencia” se le dio poder de seguir educando al pueblo, y eso incluye la educación musical. El epicentro en el asentamiento de Santafé de Bogotá fue la Catedral de Santafé (hoy en día Catedral Primada). Durante el siglo XIX, la educación musical la encabezó la Academia Nacional de Música fundada en 1882 por Jorge Price, hijo de un comerciante inglés aficionado a la música y un activo miembro de la vida cultural bogotana. La Academia sufrió graves altibajos financieros y tuvo que interrumpir sus actividades en 1899 con motivo de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). La Academia fue reabierta en 1905 y cinco años más tarde fue puesta en manos del compositor Guillermo Uribe Holguín. El nuevo director cambió el nombre de la institución, que pasó a llamarse Conservatorio Nacional, reestructurando y fortaleciendo su funcionamiento.³⁶ Por otro lado, se tienen datos de otros conservatorios como lo fue el Conservatorio de Música de la Universidad del Cauca y posteriormente, en el siglo XX, la creación del Conservatorio del Tolima. En materia de educación musical no formal, emergieron escuelas de música de departamentos como Cauca, Antioquia y Caldas,

³⁴ Escuchar Referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=Lwq3U8UITAU>

³⁵ Carolina Santamaría-Delgado. (2007). El Bambuco, los saberes mestizos y la Academia. *Latin American Music Review*, 28 (1), 8-10.

³⁶ Carolina Santamaría-Delgado. (2007). El Bambuco, los saberes mestizos y la Academia. *Latin American Music Review*, 28 (1), 9.

permitiendo que estudiantes sin recursos o con pocos conocimientos musicales, pudieran ingresar a estudiar música. Aparentemente fueron esfuerzos minúsculos, pero su trascendencia reside en el hecho de que impulsaron la enseñanza de la música popular colombiana (y siendo más específicos, de la música andina). En Popayán, el maestro Leonardo Pasos abrió las puertas de su escuela “Orfeón Obrero” para quienes no podían acceder al Conservatorio de la Universidad del Cauca. Aparentemente uno de sus alumnos fue el maestro Gonzalo Vidal. En el Orfeón Obrero se persistió tocar los clásicos a ritmo de bandola, tiple y guitarra, como lo sugería su ideal político, a manera de reivindicación de lo popular.³⁷

Manuel María Párraga Paredes (1826-1895) fue el primer compositor en componer un bambuco para piano, *Aires Nacionales Neogranadinos Variados Op. 14* (con fecha 1° de marzo de 1859). No hay información de la fecha de composición de la obra y los datos biográficos del maestro en mención son escasos e imprecisos. El Bambuco Op. 14 está lejos del bambuco popular, del bambuco guerrero que acompañó la campaña libertadora, con sus flautas, bombos, redoblantes (Miñana, 1997). En el libro *Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874)*—de Ellie Anne Duque, descubre que Rachadell es un reconocido violinista y militar, escribe la pieza para piano *17 Contradanzas y Valses para Piano* (1832 a 1836). En su obra se encuentra el camino a la criollización de esta música:

El Vals N° 10 de dicha pieza no emplea sistemáticamente el ritmo del vals. El acompañamiento vuelve a ser atípico, y en la segunda sección, la melodía juega con una hemiola, que un colombiano actual descubriría como el patrón de un Bambuco” (Duque, 2001, pág. 56). Esta referencia rítmica y de género es alusiva al bambuco y parece predecesora a la pieza de Párraga.

Al comparar la popularidad del pasillo sobre el bambuco, en la escritura para piano o para piano y voz, queda la pregunta sobre si realmente el bambuco es el aire nacional más representativo de la música colombiana a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX. ¿Por qué eligieron los músicos académicos componer el

³⁷ León Rengifo, L. F. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950*. Universidad de Los Andes.

pasillo que es claramente un género -en términos antropológicos (Acevedo, 2010)- aculturado sobre el bambuco que es producto directo de la endoculturización? ³⁸

Acerca de la polémica sobre el bambuco, Marulanda y González en su libro *Pedro Morales Pino: La Gloria Recobrada* (Funmúsica, Vol. IV, 1994), muestran sus opiniones de las autoridades musicales en Colombia. Luis Uribe Bueno sostiene que el verdadero bambuco es a 6/8, en donde el acento prosódico se hace natural y fluido, en contradicción directa del bambuco en 3/4, que requiere un esfuerzo del intérprete para ajustarlo. Luis Fernando “El Chino” León Rengifo, acepta la coexistencia de los dos tipos de bambucos, o de las dos métricas interrelacionadas en un solo bambuco. Una de las posturas más interesantes es la del periodista Hernán Restrepo Duque, quien dice: “*Cuando Morales Pino escribió su obra “Cuatro Preguntas”, ya el bambuco era conocido más de un siglo, pero era plebeyo y no tenía aceptación entre las altas clases sociales*” (Marulanda y González, 1994). Escribirlo a 3/4 le daba al bambuco el estatus que necesitaba para mezclarse con el vals y el minuet, ya que el 6/8 era asociado a los ritmos negros. ³⁹

La sensación rítmica del bambuco cruzado atraviesa la tambora imaginariamente, iniciándola en el segundo tiempo de 3/4, después del silencio de corchea, totalmente diferente en 6/8, cuando inicia en el primer tiempo después del silencio de corchea. ⁴⁰

4.2 La Columbia Phonograph y Victor (RCA)

La Columbia Phonograph⁴¹, empresa discográfica norteamericana fundada en 1889, establecida por Jesse Lippencott (establecida en 1888) con oficinas en Washington, la lira viajó a Estados Unidos a grabar un disco La Columbia

³⁸ Conservatorio del Tolima. (2012, 15 de septiembre). Los Bambucos de los Nacionalistas Colombianos. *Música, Cultura y Pensamiento* 2012, 4(4), pág. 72.

³⁹ Herrera, D. (2015, 5 de septiembre). *Los maestros de la catedral*. Revista Tempo. <http://revistatempo.co/musica-temprana/327/>

⁴⁰ Conservatorio del Tolima. (2012, 15 de septiembre). Los Bambucos de los Nacionalistas Colombianos. *Música, Cultura y Pensamiento* 2012, 4(4), pág. 72.

⁴¹ <https://www.discogs.com/es/label/112015-Columbia-Phonograph-Co>

Phonograph fue la primera empresa discográfica en grabar música latinoamérica y circularla en Suramérica y países hispanoamericanos.

Terig Tucci nació en Buenos Aires, pero desarrolló su trabajo en los estudios de la RCA Víctor en Nueva York, donde se encargaba de las grabaciones de música latinoamericana. Tuvo un contacto con Colombia y fue por medio de sus músicos, música y compositores que llegaron a los Estados Unidos. Integró el Trío Colombiano junto a los músicos Wills y Escobar en 1918. Conoció a Adolfo Mejía, cuando tocó junto guitarra junto a Ladizlao Orozco en algún concierto en los Estados Unidos. Con Antonio Francés (laudista) y con Adolfo Mejía, guitarrista, Tucci conformó el Trío Albéniz. En una de tantas veladas musicales donde se reunía con músicos destacados, donde se hallaba Rosita Herrera de Rocha (compositora tolimense radicada en Estados Unidos, pianista y compositora ⁴², Adolfo Mejía y Hernán Rodríguez Músico Tumaqueño (Nariño), cantante, compositor, percusionista, apodado como “Nano Rodrigo”; se radicó en los Estados Unidos en 1928, conformando grupos con Terig Tucci; grabó para la Columbia Phonograf, RCA Víctor y Brunswick (sellos fonográficos), llegando a grabar 200 temas, y además, se sabe que era un tipo atractivo, se consideró un sex-symbol ⁴³. Vio Tucci bailar a una joven colombiana un pasillo de nombre Ana y de allí tomó la inspiración y el título para su obra, el pasillo *Anita la Bogotanita*.

En 1930 el Arpa Colombiana grabó para la RCA Víctor, cantando a dúo con Patiño y Pablo J. Valderrama, siendo este último cantante veterano y compositor. Estas grabaciones no tuvieron éxito y se consideran joyas de coleccionista.

⁴² Galindo, H. (2009). *Mujeres Protagonistas en la música del Tolima* (1.ª ed.). Conservatoria del Tolima. Pág. 41

⁴³ Radio Nacional de Colombia. (2017, 1 diciembre). *Nano Rodrigo (1907 – 1942), el secreto musical mejor guardado de Tumaco*. <https://www.radionacional.co/noticia/nano-rodrigo/nano-rodrigo-1907-1942-secreto-musical-mejor-guardado-de-tumaco>

4.3 Grupos Representativos

A continuación, algunos grupos representativos de la música andina, que han cultivado una gran trayectoria a través de los años.

4.3.1 Trío de los Hermanos Hernández

Localizados en Aguadas, Caldas, los tres hermanos Hernández Pacho, Gustavo y Héctor, empezaron a tomar rumbo por allá en 1920. Su trío musical, nombrado inicialmente “El Arpa del Ruíz”, así como su organología, obedecen al formato de trío instrumental tradicional andino de bandola, tiple y guitarra. Su vida artística rondó entre 1920 y 1948, año en que fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán y sucedió el bogotazo. Gonzalo inventó un tiple eléctrico y fue compositor de este instrumento; era un virtuoso ejecutante de la bandola. Héctor, el guitarrista, era un hábil concertista de guitarra clásica; hay registros que él tocaba un instrumento de cristal que era una especie de marimba pequeña.

En 1920 se radicaron en Bogotá y emprendieron una gira exitosa por Venezuela. Más adelante realizaron giras más extensas por Norteamérica, Europa y África, siendo pioneros en llevar la música nacional colombiana a rodar por el mundo (sobre todo aires andinos musicales). Durante la década de los 30 en el siglo XX, se establecieron en el norte de África, pero tuvieron que regresar a Colombia por la Segunda Guerra Mundial. El Trío desapareció en 1948 con la muerte de Gonzalo, el bandolista del grupo, lo que coincide con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán.

4.3.2 Estudiantina/Conjunto Colombiano Tucci

Para la época que aparecieron las primeras emisoras comerciales en Bogotá, llegaban los primeros discos de la Estudiantina Tucci o de la Orquesta Colombiana Víctor y de la Estudiantina Colombiana, agrupaciones que contaban básicamente con los mismos integrantes, salvo que se diferenciaban por uno o dos instrumentos. Lo que las unía era su director, el músico-pianista, compositor y director de orquesta argentino Terig Tucci.

4.3.3 Conjunto Luis A. Calvo

Nació en 1937 en Bogotá. Sus integrantes fueron Manuel Salazar (director y guitarrista), quien acompañó muchos años a Pedro Morales Pino en la Lira Colombiana; en las bandolas estaban Ignacio Hernández y Jorge Talero, y en el tiple estaba Humberto Correal. Por esa agrupación pasaron músicos de la talla de Eliseo Delgado, Manuel Guillermo Álvarez y Luis Uribe Bueno.

El Conjunto Luis A. Calvo fue el verdadero heredero de las obras del compositor homónimo, ya que Humberto Correal, tiplista del grupo, poseía los derechos de autor del maestro Calvo. El Conjunto Luis A. Calvo fue partícipe de la fundación de la Radiodifusora Nacional de Colombia en 1940, convirtiéndose en el grupo de planta, donde diariamente ofrecían conciertos en vivo de música colombiana durante más de dos décadas.

4.3.4 Guafa Trio

Considerados por la crítica especializada como una de las propuestas sonoras más sólidas, influyentes e innovadoras en la escena actual de la Música Tradicional de Colombia, Guafa Trío es un espacio donde la espontaneidad de la improvisación y el rigor técnico de la ejecución se conjugan. Un momento para la lúdica y la irreverencia musical y una firme apuesta por continuar desarrollando el enorme potencial creativo que ofrece la Música Tradicional Colombiana.

Guafa Trío asume obras instrumentales de la región central y oriental de Colombia reinventándolas desde un formato musical no tradicional, pero desarrollando un lenguaje donde el ancestro tradicional colombiano se conserva y dialoga con corrientes musicales de diversos orígenes.

A lo largo de su carrera ha obtenido los más importantes premios y reconocimientos nacionales en su género como son el Gran Premio "Mono Núñez" (1999) y el Primer Premio "Hatoviejo-Cotrafa" (2000).

Su itinerario internacional desde el año 2000 incluye giras por Estados Unidos, Centroamérica y Europa donde su propuesta goza de gran aceptación por parte del público⁴⁴.

⁴⁴ M. (2005). *Guafa Trío - Músicas de Tradición colombiana*. <http://guafatrio.com/#section4>.

4.3.5 Grupo Seresta

Nació en 1996 en Medellín. Sus integrantes son los maestros José Revelo Burbano, músico nariñense, arreglista, compositor e intérprete, fue docente de la Cátedra de Guitarra Clásica en el Departamento de Música de la Universidad de Nariño y falleció el 9 de Noviembre de 2020; Jaime Uribe Espitia, profesor de Clarinete de la Universidad de Antioquia y Director de la Big Band de Estudiantes y Jhon Jaime Villegas Londoño, Director de la Orquesta de Cuerdas Concertantes de la Escuela de Música del municipio de Bello, Antioquia.

Nominado al Premio Grammy Latino en 2001 por su Primer Álbum Seresta, en la categoría “Mejor Álbum Folclórico” en los Ángeles- California-USA, entre sus conciertos más destacados están:⁴⁵

- Concierto en “La Cumbre de las Américas”, Cartagena, 2012.
- Serie de conciertos “Cultura en las Américas”, Orlando, Fort Lauderdale, Weston y Miami, EE.UU., 2013.
- Invitado al Festival de Música y Danza de Granada – España, 2015.
- Invitado al Festival de CinEscultura de Regensburg – Alemania, 2015.
- Concierto en San Salvador para la conmemoración de la Independencia de Colombia, El Salvador, Julio 20 de 2016.
- Invitado como representante de Colombia al “Cheoyong World Music Festival” en Ulsan – Corea del Sur. Octubre 2 de 2016.

Entre sus obras e interpretaciones más conocidas están:

- Fantasía en 6/8, bambuco de José Revelo Burbano
- Chambú, bambuco de Luis Nieto
- Sincopando, pasillo de León Cardona
- Mestizajes, bambuco de José Revelo Burbano

⁴⁵ Udenar Periódico. (2017, 30 de agosto). *Seresta, 20 años de trayectoria en la interpretación de la música andina*. <https://periodico.udenar.edu.co/seresta-20-anos-trayectoria-en-la-interpretacion-la-musica-andina/>

- Gloria Eugenia, pasillo de Manuel J. Bernal
- El Villetano, bambuco de Milcíades Garavito
- Seresta, vals venezolano de Howard Levy
- Sandino, fox de Efraín Orozco
- Bochica, bambuco de Francisco Cristancho
- Melodía triste, pasillo de León Cardona

4.4 El Clarinete en el Bambuco Colombiano

Teniendo como punto de partida los documentos citados anteriormente, y situándose en la llegada del clarinete a Colombia, conviene señalar que este instrumento fue utilizado en un principio en bandas de guerra, acompañado de trompetas y percusiones. Por ejemplo, en 1850 se inauguró la Banda Departamental de Nariño, también llamada Guardia Nacional, pero fue sólo hasta 1913 que se tuvo registro de clarinetes en esa institución. Es importante mencionar que en esta época los instrumentistas no tenían ningún tipo de formación académica y aunque no se tiene registro, la educación musical (lectura y escritura) que se enseñaba estaba a cargo de congregaciones religiosas como las Hermanas Franciscanas y los Padres Jesuitas, con quienes se educaron músicos destacados como Luis E. Nieto (1898-1968), Maruja Hinestrosa (1916-2002) y Gustavo Parra (1963). En ese entonces las bandas se dedicaban a tocar algunas oberturas, pasillos y bambucos.⁴⁶

El clarinete llegó a Colombia aproximadamente en el siglo XVIII, su acogida fue más que todo en orquestas y bandas, teniendo así una visibilidad desde el inicio en la música folclórica de nuestro país, siendo así un instrumento principal en chirimías y protagonista en fandangos y cumbias. Posteriormente, en el siglo XX, fue logrando visibilidad en la música andina colombiana

⁴⁶ Vallejo Lasso, J. J. (2015). *Música para clarinete de los compositores nariñenses Luis Carlos Erazo, Arnold Carvajal, Cristian Vallejo y Javier Fajardo Chávez: catálogo con comentarios analíticos*. Universidad Eafit.

El historiador José Ignacio Perdomo Escobar en su libro *Historia de la música en Colombia*, menciona que existían clarinetistas expertos en Colombia desde el siglo XVIII, sin embargo, no se tiene mucha información de estos intérpretes. Ya en el siglo XX, uno de los principales clarinetistas colombianos fue el profesor Roberto Mantilla Álvarez, solista de la Banda Nacional y posteriormente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. En el género popular existieron muchos compositores, entre ellos Álex Acosta, Antonio Arnedo, Luis Eduardo “Lucho” Bermúdez, Gabriel Uribe García y Carlos Piña, excelentes clarinetistas, quienes realizaron las primeras grabaciones de música colombiana tanto de la costa norte como del interior.⁴⁷

En las últimas décadas, en Colombia se le ha dado una mayor visibilidad a la música andina; siendo el clarinete un instrumento ya familiar para este género, ha podido destacarse en festivales y concursos que exaltan ritmos como el bambuco y el pasillo. Un claro ejemplo es el Festival de Música Andina Mono Núñez, uno de los festivales más importantes de música de Latinoamérica, el cual fue declarado como Patrimonio Cultural de la Nación en 2003 y en su categoría “*Gran Premio Mono Núñez instrumental*” se han destacado varios clarinetistas como Jaime Uribe Espitia, ganador en 1993, y el más reciente ganador Francisco “Pacho” Rivera en 2020.

El ritmo del bambuco ha sido escogido para el presente trabajo por todo su marco histórico exaltando así este ritmo que ha sido declarado Patrimonio Cultural de América en 2018 junto con otros ocho ritmos colombianos y Patrimonio Musical de Colombia. También porque resalta la música de nuestras raíces, permitiendo que a través de esta investigación pueda utilizarse no sólo como herramienta pedagógica que facilite la enseñanza del instrumento, sino también como un difusor de este ritmo para las nuevas generaciones, permitiendo que más jóvenes se involucren con estos ritmos y además puedan tener una mejora técnica en el clarinete. También pretende disminuir la barrera que existe entre la música académica y el folclor colombiano creada hace ya varias décadas, resaltando que en nuestro folclor también podemos encontrar elementos melódicos, interpretativos y en este caso

⁴⁷ Uribe Espitia, J. (2010). *Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas*. Universidad Eafit.

técnicos que permitan al estudiante avanzar en su instrumento con música de origen nacional.

4.5 Método Galper

Avrahm Galper, pedagogo y escritor, fue un clarinetista apasionado por la enseñanza del clarinete, su filosofía de enseñanza se centraba en la afinación, la técnica y la expresión musical: para él estos eran tres pilares indispensables que todo músico debería tener.

“I have found that those students who possess great technical command of the instrument are the ones who are able to handle difficult passages with ease. Such mastery frees you to concentrate on the MUSIC rather than on the clarinet itself” (Galper, Interview, referenced by Jessica Carling Tse, 2018)

“Los estudiantes que poseen gran técnica en el instrumento son los que son capaces de resolver los pasajes más difíciles con gran facilidad, tal dominio te libera para concentrarte en la música en lugar de tener que hacerlo en el clarinete.” (Galper, entrevista, citado por Jessica Carling Tse, 2018)

Galper decía que “el secreto del sonido se halla a través del registro grave”, esto porque en su método de enseñanza él se enfocaba en el registro grave: si lograba que sus estudiantes dominaran este registro, dominar el resto del instrumento sería más sencillo. En sus clases trabajaba repertorio estándar para clarinete y métodos de estudio, le gustaba enseñar exclusivamente piezas de compositores clásicos para desarrollar un sentimiento por esta música y lograr expresividad, así entonces cuando sus estudiantes quisieran tocar otro tipo de música sería más sencillo.

Aunque siempre se centró en una enseñanza tradicional, incluyó en sus libros varios ejercicios con sonoridades modernas. En una ocasión realizó para uno de sus estudiantes un estudio de una página entera con la única finalidad de trabajar el solo del ballet *El Cascanueces* de Tchaikovsky, Acto I, Nº 2, marcha en la cual hay

un solo para clarinete en staccato, de manera que en este estudio escribió todas las formas posibles de tocar ese solo.

Él decía que para alcanzar una buena técnica era indispensable la práctica lenta y no sólo en el tiempo sino también haciendo las digitaciones lentas, creando así una memoria muscular: para él este era el único camino.

"Out of 10 times, you want to practice a hard passage, maybe once fast to see how it is going, but 9 times should be slow." (Galper, Interview, referenced by Jessica Carling Tse, 2018)

De cada 10 veces que quieras practicar un pasaje difícil, tal vez puedas tocar una rápida para ver cómo va evolucionando, pero las otras 9 veces debe ser lento." (Galper, entrevista, citado por Jessica Carling Tse, 2018)

Galper pensaba el staccato de una forma distinta: para él, el truco era que el aire y la posición de la lengua que debería hacerse con la parte frontal de la lengua, es decir con la parte cercana a la punta de la lengua. Pensaba el estudio del staccato como *detaché*⁴⁸ para que fuese más sencillo y poder hacer después cualquier tipo de articulación, como puede apreciarse en varios de sus libros.

Galper tenía formas específicas de resolver problemas técnicos, tomando en cuenta las necesidades de cada estudiante, y diseñaba una rutina de estudio distinta para cada uno de ellos. Una rutina de calentamiento podía ser: poner el metrónomo en negra a 60, tocar un Mi en el registro bajo, un Mi en el registro medio y un Mi en el registro alto, cada uno por 10 tiempos, sin respirar entre cambio de octava, y luego ascendiendo de forma cromática hasta el Sol #. La idea de este calentamiento es que en el sonido no se sienta el cambio entre octavas.

Contaba con tres clasificaciones para sus estudiantes, Pre-Universitario, Universitario y Graduado, aunque esto no hacía diferencia en cuanto al repertorio, pues lo elegía según las necesidades de los estudiantes. No trabajaba partes de

⁴⁸ Detache: Articulación comúnmente utilizada en las cuerdas, que indica que no es una articulación ni larga, ni corta, pero debe sentirse la cesura ente nota y nota.

orquesta a menos que alguno de sus estudiantes se lo pidiera o tuviera alguna audición de orquesta. En lo personal, para él era indispensable que el estudiante estuviera comprometido, dictaba solamente clases individuales para que esto le permitiera tener una relación de camaradería con sus estudiantes y poder generar familiaridad con ellos.⁴⁹

Fue elegido para el presente trabajo por toda su trayectoria y su pedagogía enfocada exclusivamente hacia el clarinete, ya que cuenta con métodos que durante décadas han dado como resultado grandes clarinetistas como Harold Gómez, James Campbell, Richard Thomson, Stephen Pierre, Michael Rusinek, Peter Stoll, Guy Légère, Guy Yehuda y Cecilia Kang.

5 Capítulo IV- Metodología

En este capítulo se encuentran todos los elementos que fueron necesarios para el desarrollo de la cartilla *Bambuqueando* y la escritura de los 50 estudios cortos o ejercicios que contiene. Para ello se presenta una pequeña biografía con obras de referencia de cada compositor escogido, seguido de un análisis armónico y morfológico de cada obra seleccionada, que busca propiciar un acercamiento a la sonoridad y el estilo de escritura de este género. Por otra parte, se expone la manera en que se llevó a cabo el diseño de los estudios cortos (ejercicios), tomando como referencia la obra escogida y el método para clarinete de Avrahm Galper.

Este proyecto se plantea bajo el modelo de investigación-creación, ya que busca no sólo dar cuenta de la creación de estos estudios, sino también evidenciar la investigación histórica y musical acerca del bambuco, explicando el paso a paso para el resultado final, que en este caso es una guía didáctica para clarinete basada en el ritmo del bambuco con obras de referencia, la *Cartilla Bambuqueando*.

La investigación-creación se valida en este proyecto, ya que se busca a través de una investigación dar solución a una situación problemática a partir de una experiencia previa, en este caso la investigación sobre el ritmo del bambuco y la

⁴⁹ Tse, J. C. (2018). *Avrahm Galper's Influence on Clarinet Pedagogy*. University of Toronto. https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/92106/1/Tse_Jessica_201811_DMA_thesis.pdf

pedagogía del clarinetista canadiense Avrahm Galper, creando nuevo material para la enseñanza del instrumento y dando visibilidad a este ritmo colombiano.

De forma similar, Eisner (1995) expresa que la Investigación-Creación como una evolución de los procesos de enseñanza de las artes “el aprendizaje artístico aborda el desarrollo de las capacidades para crear formas artísticas, para la percepción estética y para comprender el arte como fenómeno cultural” (pág. 283).

En los anexos se encuentra la cartilla totalmente terminada junto con algunos videos y una entrevista realizada a una estudiante con la que se pudo implementar esta guía didáctica por un periodo de dos meses.

5.1 Selección de Repertorio

Para la selección de las obras del presente trabajo se decidió elegir cinco bambucos de un nivel básico- intermedio, es decir que los bambucos escogidos abarcan el registro medio y grave en el clarinete, son de lectura básica, no tienen muchas articulaciones y aunque son de nivel básico- intermedio, fueron ordenados del más sencillo al más complejo, ya sea por sus ritmos o por la extensión de la obra. En primera instancia se recopilaron varios libros y manuscritos de partituras de bambucos, como por ejemplo *Colombia Canta*, *Colombia en Clarinete* y un libro sin título que recopila más de cien bambucos y pasillos colombianos.

Después de realizar una lectura completa del material, se escogieron 20 bambucos, por registro (medio y grave) y por tonalidad, teniendo en cuenta que un estudiante de nivel básico tiene una digitación que no emplea muchas llaves del clarinete, ya que las tonalidades elegidas son las primeras vistas en el instrumento. Estas piezas no cuentan con muchas articulaciones, ya que fueron transcritas como estaban en la partitura original.

Luego de este proceso se eligieron cinco bambucos:

- El pataleo
- Regateos
- Bachué
- Como pa' desguayabar
- El Tato

A estos cinco bambucos se les realizó un análisis armónico y morfológico, para comprender su forma y tener más herramientas al momento de realizar la composición de los ejercicios cortos.

5.1.1 Análisis morfológico y armónico de los bambucos

Este análisis es pertinente, porque dará las bases para la creación de los estudios cortos, mostrará su organización armónica, con un análisis formal que pondrá en contexto armónico e histórico al lector.

5.1.2 El Pataleo

Compositor: Emilio Sierra (15 de septiembre 1891 – 8 de marzo de 1957).



Ilustración 2: Emilio Sierra

Fue uno de compositores más importantes para la música colombiana quien, junto a Milciades Garavito, difundieron la rumba criolla que es lo que hoy en día se asemeja el bambuco fiestero. Fue compositor de reconocidos temas como *Que vivan los novios* y *On' tabas*. En 2001 inicia el *Festival de la Rumba Criolla* en la población natal del compositor, Fusagasugá (Cundinamarca).

Festival de la Rumba Criolla: la rumba criolla es reconocida por la Asamblea de Cundinamarca mediante la Ordenanza N° 14 del 29 de julio de 1994 como aire folclórico de Cundinamarca, ordenándose realizar festivales en su honor y con el objetivo de

preservar este folclor. Se dice que, en el caso de Fusagasugá, la rumba criolla fue desarrollada en los años 30 influenciada por el auge del comercio cafetero y la llegada de inmigrantes a la población. Este aire folclórico fue la música de fondo de la historia de Fusagasugá, tanto en la Plaza Central como en los espacios como el Club Fusacatán y los salones del Hotel Sabaneta. Actualmente se desarrollan en su honor el Festival de Intérpretes y Compositores, el Festival de Danza y los Reinados Municipal y Departamental. Su última edición fue el XII Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de la Rumba Criolla “Emilio Sierra Baquero” del Municipio de Fusagasugá (Cundinamarca), que se celebró entre el 11 y el 15 de septiembre del 2019.⁵⁰

Algunas obras de Emilio Sierra:

- Que Vivan los Novios

<https://www.youtube.com/watch?v=tokZZHYLhmU>

- On' Tabas

<https://www.youtube.com/watch?v=20NZPd1mQt4>

Histórico: Bambuco Fiestero creado en 1943 por el compositor Emilio Sierra, fue interpretado por primera vez por Emilio Sierra y su orquesta.

Aquí unas versiones del bambuco de Emilio Sierra, El Pataleo:

- Emilio Sierra y su orquesta

<https://www.youtube.com/watch?v=s7AqqncohSM>

- Jorge Zapata, productor y pianista colombiano, junto a Jaime Llano González

<https://www.youtube.com/watch?v=GJlclhU0-RQ>

Análisis morfológico:

El bambuco *El Pataleo* acoge la forma tradicional del bambuco con una forma tripartita simple A - B - C, con desarrollo en su primera parte (primeros 16 compases)

⁵⁰ Rodríguez Garay, R. P. (2016). *Una mirada cultural de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero*. Universidad de Cundinamarca.

que se compone de un periodo compuesto melódicamente repetitivo simétrico, aunque no termina con cadencia al final; en la segunda parte hace un desarrollo de 16 compases, y en la última parte hace una re exposición variada con un periodo compuesto melódicamente modulante, asimétrico con extensión por complemento.

Análisis armónico:

La tonalidad de este bambuco es Re menor.

En la primera parte en Re menor, que en el compás 11 tiene una modulación pasajera al V7/IV (D7) y resuelve al IV (Gm) y lo refuerza, luego vuelve de nuevo a la tónica, haciendo una modulación pasajera.



Figura 1 Bambuco El Pataleo Parte A

Progresión armónica: Dm - A7- Dm- D7- Gm- Dm- A7- Dm

En la segunda parte que se ubica en Fa Mayor, utiliza la tónica el VI grado de su relativa mayor en función de subdominante para preparar el V/III poniendo a Fa como la nueva tónica y reforzándola en los compases siguientes y utilizando V7/VI de la nueva tonalidad, para volver a la tonalidad original y reafirmarla utilizando V- I; en el compás 31 utiliza el V para ir a la tónica mayor haciendo una modulación

definitiva.

The image shows three staves of musical notation for Bambuco El Pataleo Parte B. The first staff contains five measures with chords C7, F, C7, F, and A7. The second staff contains five measures with chords Dm, A7, Dm, and Gm. The third staff contains five measures with chords Dm, Gm, Dm, A7, and Dm. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and quarter notes.

Figura 2 Bambuco El Pataleo Parte B

Progresión armónica: C7- F- C7- F -A7- Dm- A7- Dm- Gm- Dm- Gm- Dm- A7-Dm

La tercera parte que está Re mayor, re expone el mismo motivo variado, pero en la nueva tonalidad y hace una modulación pasajera con las mismas estructuras que en la primera parte.

The image shows three staves of musical notation for Bambuco El Pataleo Parte C. The first staff starts with a key signature change to D major and contains two measures with chords D and A7. The second staff contains five measures with a D chord. The third staff contains seven measures with chords D7, G, D, A7, A7 D, and concludes with 'Fine' and 'D.S. al Fine'. The music is in a 3/4 time signature and features eighth and quarter notes.

Figura 3 Bambuco El Pataleo Parte C

Progresión armónica: D- A7- D- D7- G- D- A7- D

5.1.3 Regateos

Compositor: Francisco Durán Naranjo, nacido en San Gil el 5 de agosto de 1931.

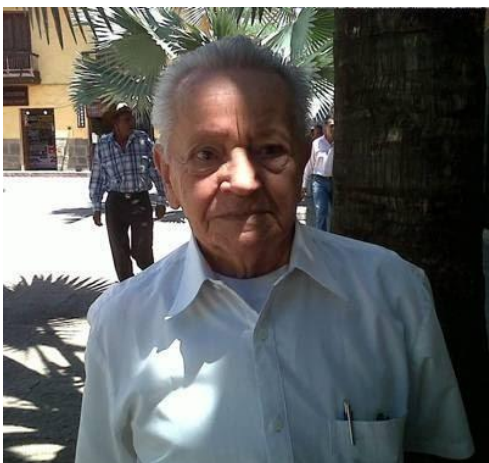


Ilustración 3 Francisco Duran Naranjo

Hijo de Rafael Antonio Durán y Ana Dolores Naranjo. Se graduó de bachiller en el Colegio San José de Guanentá en 1950. Se trasladó a Bogotá en 1954 y cursó en el Conservatorio Nacional de Música estudios de gramática, teoría y solfeo, armonía, historia de la música, formas musicales y clarinete.

Trabajó en orquestas de baile y en 1969 ingresó al Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia, seccional Bogotá, para estudiar la carrera de Licenciatura en Pedagogía Musical, que terminó en octubre de 1972. Como trabajo de investigación escribió un texto titulado *Curso de educación, folclor y apreciación musical*, elaborado para profesores del área.

Es conocido en el ámbito de la música tradicional colombiana porque es uno de los compositores cuyos temas han sido cantados por intérpretes de suma importancia, como Garzón y Collazos y los Hermanos Martínez. Su trabajo en la creación de obras del repertorio musical de Colombia se ha visto premiado con la inmortalidad de canciones como *Vete p'al diablo*⁵¹, *Amor para hacer amor*, *Vivirás en mí*, *Soñé un amor* y *Se puso a tomar José* entre muchos otros, vocales e instrumentales.

El maestro Durán Naranjo decía que “la inspiración es muy traviesa, huidiza, y que por eso siempre llevaba consigo una libreta pentagramada que guarda en el bolsillo: si llega la inspiración en un café, o a medianoche, en ese momento me dispongo a trabajar”. Ha dedicado su vida a la música, y ha recibido muchas satisfacciones por ello, incluida la de Sayco, que se ha portado bien con él en el pago de sus regalías.⁵¹

⁵¹ Mestre Martínez, N. E., & Rey Mariño, J. A. (2018, 1 octubre). *Francisco Durán Naranjo*. Fundación Armonía. <http://fundacionarmonia.org/1998/10/01/francisco-duran-naranjo/#:%7E:text=Es%20hijo%20de%20Rafael%20Antonio,m%C3%BAsica%2C%20formas%20musicales%20y%20clarin ete.>

Obras más destacadas de Francisco Durán Naranjo:

- Vivirás en mí

<https://www.youtube.com/watch?v=lkmWeCF8sQQ>

- Vete p'al diablo

<https://www.youtube.com/watch?v=VprhunxBrp8>

Histórico: El bambuco Regateos fue una de las piezas destacadas del compositor e inicialmente se escribió para piano solo.

Versiones de esta obra:

- Ruth Marulanda (piano), Carlos Renán González (tiple) y Luis Fernando Cardona (guitarra)

<https://www.youtube.com/watch?v=KXxt5yB6yL8>

- Francisco Durán Naranjo, sus melodías, sus canciones y sus intérpretes.

<https://www.youtube.com/watch?v=f0zHW4ok4Vw>

Análisis morfológico:

La más similar en la música clásica es la forma tripartita simple con desarrollo, forma A-B-A', donde el primer periodo es simple, simétrico, y los otros dos corresponden a un desarrollo y re exposición dinámica, con un periodo compuesto asimétrico con extensión por complemento.

Análisis armónico:

Esta obra está en la tonalidad de Re menor. En el inicio se establece la tónica (Dm), en el segundo compás se escucha la quinta, haciendo un acorde de La7(V7) y vuelve a Re menor. Dos compases después, suena un D7, es decir un V7/III de la relativa mayor Fa y posteriormente un Re7, siendo un V7/IV, para ir a un Sol menor

(IV) que sin resolver se devuelve al Do7 (V7/III) y el Fa (III) va al La7 (V7) y Re menor (I), reforzando nuevamente la tónica La7-Re menor (V7-I).



Figura 4 Bambuco Regateos Parte A

Progresión armónica: Dm- A7- Dm- C7- F -D7 -Gm -C7 -F -A7 -Dm -A7 -Dm

La segunda parte: desarrollo, inicia con un Re menor los primeros dos compases y va a un Re7 (V7/IV), continúa con un Sol menor (IV) para ir La7 (V7) y resolver en tónica (Dm), repitiendo el mismo ciclo armónico en los siguientes compases y terminando en Gm- Dm- A7- Dm (IV- i- V7-i y conecta en la segunda casilla con la tónica mayor (DM).

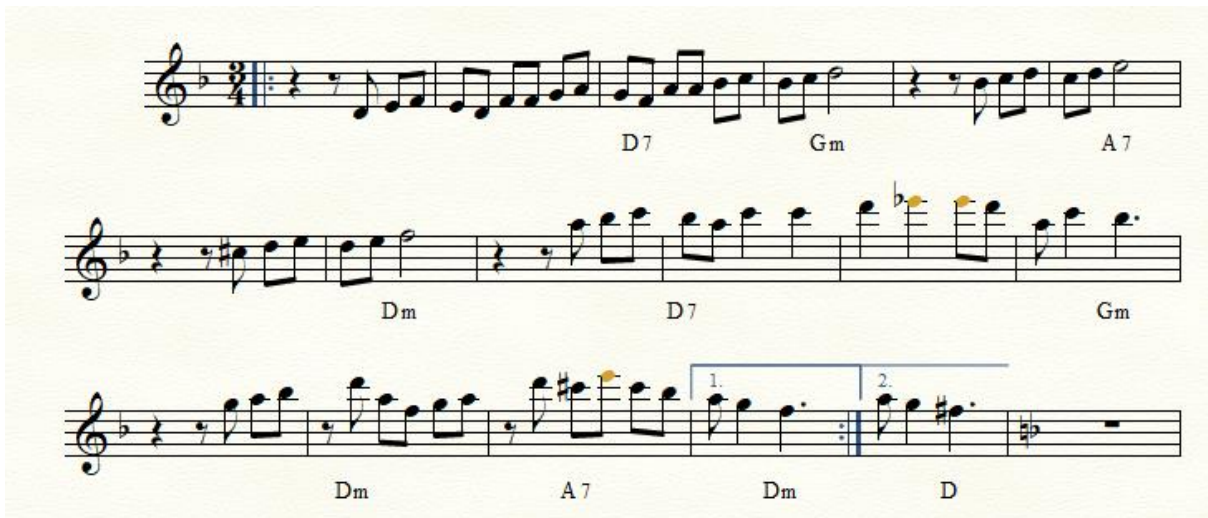


Figura 5 Bambuco Regateos parte B

Progresión armónica: Dm- D7- Gm- A7- Dm- D7-Gm- Dm- A7- Dm. (DM)

Tercera parte A', inicia con Re mayor los primeros siete compases y al octavo va al La7 (V7) que refuerza la tonalidad durante ocho compases, para volver a la tónica mayor (DM), la cual se transforma en el V7/IV (D7), luego hace una cadencia final con G- A7- DM (IV- V7-I) y la refuerza con un A7- DM (V7-I) para dar por finalizado el proceso armónico.

Figura 6 Bambuco Regateos Parte A'

Progresión armónica: DM- A7- DM- D7- GM- A7- DM- A7- DM

5.1.4 Bachué

Compositor: Francisco Cristancho Camargo, compositor, arreglista, trompetista y guitarrista nacido en Iza, Boyacá, el 27 de septiembre de 1905 y fallecido en Bogotá el 9 de febrero de 1977.

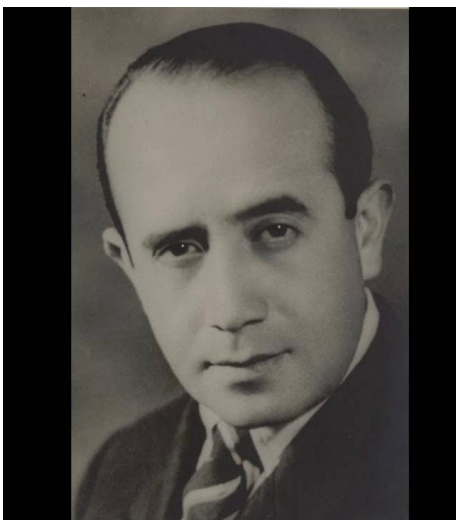


Ilustración 4 Francisco Cristancho Camargo

Músico desde su niñez, a sus ocho años musicalizó su primer poema. A los quince ingresó a la Banda Municipal de Boyacá y posteriormente perteneció a la del Tolima.

En 1922 se trasladó a Bogotá, donde combinaba su participación en la Banda del Regimiento de Caballería Montada con los estudios musicales en el Conservatorio Nacional que dirigía el maestro Guillermo Uribe Holguín. Fue allí donde hizo cursos avanzados de armonía, trombón y bombardino.

Fue amigo de Pedro Morales Pino, quien lo incorporó a su estudiantina como primera bandola. Años después, estudio en el conservatorio de Madrid y una vez terminados sus estudios, se vinculó a las orquestas Las estrellas negras y la del alemán Mark Weber como primer trombón, haciendo con ellas largas giras por la mayoría de los países europeos.

Cristancho regresó a Colombia en 1937 y organizó varias orquestas. En 1947 el presidente Mariano Ospina Pérez lo distinguió con el nombramiento ad-honorem como Embajador de la Música Colombiana y en tal condición recorrió varios países, realizando una importante labor de difusión de nuestro folclore.

Francisco Cristancho fue además de músico excelente y virtuoso ejecutante de los más diversos instrumentos, un prolífico compositor de hermosos temas en aires andinos colombianos. Estas son algunas de sus obras: *Bochica, Bachué, Pa' qué me miró, Bacatá, Tequendama, Guatavita, Mi chatica, 'Tán matando un perro, Santaferaña, Panoramas, Retoños, Ta' juertón, Iza, Monserrate, Chía, Desde que se fue con otro, Tisquesusa, Torbellino de mi tierra, Festival chibcha, Lunares, etc.*⁵²

⁵² Buitrago Téllez, V. M. (2020). *Francisco Cristancho Camargo*. http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=209&Itemid=40#:~:text=Nace%20en%201927,excelente%20arreglista%20trompetista%20y%20guitarrista.&text=All%C3%AD%20es%20nombrado%20trombonista%20de,la%20Banda%20Nacional%20de%20Espa%C3%B1a.

Obras más destacadas de Francisco Cristancho Camargo:

- Bochica

<https://www.youtube.com/watch?v=Lqz2kM6dLiE>

- Bacatá

<https://www.youtube.com/watch?v=vlqCwXBg8Ms>

Histórico: El bambuco Bachué fue una de las piezas destacadas del compositor, homenaje a La Madre Bachué o Batchue, diosa generatriz de los chibchas, es la madre primigenia del pueblo muisca en la región central de Colombia.

Versiones de esta obra:

- Transcripción para piano solo de Juan Carlos Cortés

<https://www.youtube.com/watch?v=hyJNuPdGcqU>

- Jaime Llano González

<https://www.youtube.com/watch?v=1OTO2rcwtPw>

Análisis morfológico:

Esta obra tiene una forma tripartita simple A, puente, B.

A: periodo compuesto melódicamente repetitivo, simétrico y sin extensión.

Puente.

B: periodo compuesto variado, melódicamente modulante con una pequeña extensión por complemento.

Análisis armónico:

Esta obra está en la tonalidad de Re menor; en el tercer compás va al Re7 (V7/IV) y resuelve a Sol menor (IV) para luego ir al La7 (V7 de la tonalidad) y resuelve al primero menor, así termina la primera frase, dado inicio a una segunda frase con un proceso armónico similar; no obstante, en el compás doce hace una apoyatura

melódica sobre el VII/IV (Gm) en el pulso semifuerte, en el compás dieciséis cierra el primer periodo en tónica (Dm).

The image shows a musical score for 'Bambuco Bachué Parte A' in 3/4 time, key of D minor. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-4 with chords Dm, D7, Gm, and A7. The second staff contains measures 5-8 with chords Dm, D7, and Gm. The third staff contains measures 9-12 with chords A7 and Dm. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 3/4.

Figura 7 Bambuco Bachué Parte A

Progresión armónica: Dm- D7- Gm- A7- Dm- D7- Gm- A7- Dm

Puente: utiliza el VI (Bb) como acorde modulante que permitirá llegar al V7 (C7) del relativo mayor y posteriormente al relativo mayor de Re menor. Como se puede ver, los primeros tres compases son una cadencia que permite reafirmar la tonalidad de Re menor. En los siguientes acordes utiliza el Fa6 que se apoya en la nota Mi, la cual pertenece al segundo grado de la tonalidad de Re menor, lo que introduce a la función de subdominante reforzándola en el siguiente compás con Sol menor (que es el IV grado de Re menor) y reafirmando la tonalidad con el La7 (V7) y al siguiente compás, empieza una secuencia, entra a la tónica menor (Dm) y su quinto grado hasta el compás veintiocho con la dominante (A7), y en el compás treinta finaliza el proceso con Re menor (im).



Figura 8 Bambuco Bachué puente

Progresión armónica: Bb- C7- F- F6- Gm- A7- Dm- Gm- Dm- Gm- A7- Dm

Segundo periodo, parte B inicia con un Re mayor, es decir con la paralela mayor de Re menor, luego va al segundo grado en el compás treinta y cuatro en función de subdominante (Em) y en el compás treinta y seis a la dominante siete (A7), dos compases más adelante tónica (DM), tres compases más adelante, hace el V7/IV y resuelve al IV, es decir que hace un Re7 que resuelve en un Sol mayor. Posteriormente, en el siguiente compás pasa a un Do7 que sería en V7 de Fa Mayor, sin embargo, no resuelve a un Fa Mayor sino a un Re Mayor, esto utilizando la cualidad de Re Mayor de ser el primo relativo menor; luego refuerza la tonalidad nuevamente con un La7 (V7), que es el quinto de la tónica (DM), y termina el proceso en tonalidad mayor y no menor como había iniciado.



Figura 9 Bambuco Bachué Parte B

Progresión armónica: D- A7- D- Em- D7- G- C7- D- A7- D- A7- D

5.1.5 Como pa' desenguayabar

Compositor: Jorge Olaya, compositor, arreglista y director musical colombiano, nació el 7 de agosto de 1916 en Nocaima (Cundinamarca) y murió el 16 de julio de 1995 en Colombia.



Ilustración 5 Jorge Olaya

A los 14 años ya tocaba el cornetín en la Banda Municipal y a los 17 años asumió la dirección de la misma. Desde entonces empezó a crear su propio repertorio, a componer, arreglar e instrumentar obras, además de la escritura de melodías y la preparación de las partituras para la interpretación de cada instrumento. Esta dedicación a su labor lo llevó a dirigir la Banda de Ubaté. En 1936 se trasladó a Bogotá como miembro de la Banda Departamental de

Cundinamarca, tocando el Bajo. Durante los años 1939-1940 combinó sus estudios en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia con su trabajo como músico titular en la Banda de la Policía Nacional. Al finalizar esta etapa, ingresó a

la Banda Nacional, donde permaneció por espacio de nueve años como profesor y desarrollando elementos claves para su obra creativa.

También fue integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional tocando el contrabajo y simultáneamente siendo Secretario General de la misma. En 1946 fue Presidente Fundador de la Federación Sindical de Músicos de Colombia, FESDEMUC y Socio Fundador de la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia SAYCO, junto a figuras tan famosas como José Barros, Lucho Bermúdez, Emilio Sierra, Oriol Rangel, Luis Dueñas Perilla, Carlos Vieco y Francisco Cristancho, entre otros. Siendo Tesorero Fundador en la Junta Directiva de SAYCO, es considerado el pionero de los Derechos de Autor en Colombia. Murió el 16 de Julio de 1995, dejando un repertorio de obras que trascienden en el tiempo y que son el reflejo de su amor por su familia, su país y la música.

Jorge Olaya Muñoz escribió más de 200 obras, desde piezas sinfónicas hasta danzas populares incluyendo bambucos, pasillos, bundes, valeses, pasodobles, marchas militares y fúnebres. Debido a su extraordinaria capacidad de escribir la misma obra para diferentes instrumentos y agrupaciones, cada una de sus obras ha sido interpretada en casi todas las formas de expresión musical. Es así como por ejemplo su obra bandera, el bambuco *Como pa' desenguayabar* ha sido interpretada por bandas sinfónicas, filarmónicas, tríos, quintetos, solistas de flauta, saxofón, clarinete, piano, etc.⁵³

Obras destacadas de Jorge Olaya:

- Te sorprende (pasillo), Quintet of the Americas
<https://www.youtube.com/watch?v=2wX1VcGXDzo>
- Provincianita, Quintet of the Americas
<https://www.youtube.com/watch?v=tPst2CGe0h0>

⁵³ S.N. (2009, 18 marzo). *Jorge Olaya Muñoz*. <http://jorgeolayamunoz.blogspot.com/>. <http://jorgeolayamunoz.blogspot.com/>

Histórico: el bambuco *Como pa' desenguyabar* es el más famoso del compositor, no se sabe a ciencia cierta el año de publicación, pero es una de las piezas más interpretadas en los festivales y concursos de música andina.

Versiones de esta obra:

- Grabada en 2007 por el grupo Rio Cali
<https://www.youtube.com/watch?v=MTxjawzceVM>
- Oviedo Rodríguez dúo, arreglo de Giovanni Rodríguez
<https://www.youtube.com/watch?v=Y7QOQU0blew>

Análisis morfológico

Esta obra se compone de tres partes: Primer periodo (A), desarrollo y Segundo Periodo (B). Es una forma tripartita simple, donde el primer periodo es simétrico compuesto, melódicamente repetitivo, tiene un desarrollo y un segundo periodo variado asimétrico, con extensión por complemento.

Análisis armónico

Esta obra está en la tonalidad de Sol menor. En el primer periodo comienza con un Sol menor (i), luego va a la dominante Re7 (V7) y finaliza la primera frase, nuevamente con Sol menor; en la segunda frase va al Sol7 (V7/iV) y posteriormente va a Do menor (iV), vuelve a Sol menor y hace una cadencia autentica perfecta Re7 (V7) - Sol menor (i), terminando así el primer periodo.

The musical score for the first part of the bambuco 'Como pa' desenguyabar' is presented in three staves. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a Gm chord and concludes with a D7 chord. The second staff starts with a Gm chord and ends with a G7 chord. The third staff begins with a Cm chord, followed by Gm, D7, and Gm chords, and concludes with a double bar line and a repeat sign.

Figura 10 Bambuco Como pa' desenguyabar Parte A

Progresión armónica: Gm- D7- Gm- G7- Cm- Gm- D7- Gm

En el desarrollo inicia con un Fa7 (V7/III), va a un Si bemol mayor, haciendo una cadencia modulante y cambiando de centro tonal a Si bemol mayor, que es la relativa mayor de Sol menor. Durante cuatro compases continúa la misma progresión Fa7- Si bemol- Fa7- Si bemol, luego pasa a Re7 (V7) que es el quinto grado de Sol menor y el tercer grado de Si bemol, lo que permite volver a la tonalidad de Sol menor y reafirmarla con un Re7 y un Sol menor, es decir Dominante-Tónica, después pasa a un Mi bemol (VI) cumpliendo una función de subdominante, lo que permite volver hacer una modulación pasajera a Si bemol (III), haciendo Fa7- Si bemol- Fa7- Si bemol, haciendo una cadencia perfecta y terminando el desarrollo.

Figura 11 Bambuco Como pa' desenguayabar Desarrollo

Progresión armónica: F7- Bb- F7- Bb- D7- Gm- D7- Gm- Eb- F7- Bb- F7- Bb

Antes de llegar al segundo periodo utiliza el Si bemol como un acorde modulante, siendo el quinto triada de la nueva tonalidad que es Mi bemol (I). Este Mi bemol es reforzado por el segundo menor (Fa menor) y confirma la tonalidad totalmente con Si bemol 7, haciendo una cadencia perfecta para terminar la primera frase en la tónica Mi bemol. Después hace una pequeña modulación pasajera hacia Fa menor, utilizando el sexto grado con una tercera de picardía, que permite utilizar un Do7, para resolver en un Fa menor y luego ir al Si bemol 7(V7) y terminar el proceso

armónico del segundo periodo con un Mi bemol, lo que la hace una pieza totalmente modulante.



Figura 12 Bambuco como pa' deseguayabar Parte B

Progresión armónica: Eb- Fm- Bb7- Eb- C7- Fm- Eb- Bb7- E7

5.1.6 El Tato

Compositor: Oriol Rangel Rozo, pianista, organista, arreglista y compositor, nació en Pamplona (Norte de Santander) el 12 de agosto de 1916, y murió en Bogotá el 14 de enero de 1977.



Ilustración 6 Oriol Rangel Rozo

A la edad de 4 años, por recomendación de sus padres, comenzó su carrera musical junto a su hermana Alcira, tomó lecciones de violín y piano impartidas por su padre, gracias a que nació en el seno de una familia musical: su padre fue organista de la catedral de Pamplona y su madre era hermana del célebre director de la Banda Nacional, José Rozo Contreras. Rangel decidió trasladarse a Bogotá para convertirse en timbalista de la Banda Nacional que dirigía su tío y, al mismo tiempo, ingresó al Conservatorio Nacional, dirigido entonces por el maestro Antonio

María Valencia. Más adelante se convirtió en pianista acompañante de músicos clásicos con amplia trayectoria, en el Teatro Colón.

Entre su extensa producción musical como compositor se destacan las obras *Tres piezas para Orquesta* (Vals, Canción de Cuna y Aire criollo o Aire Colombiano), *Estudio de pasillo*, *Yolanda*, *El Dorado*, *Fantasía sobre Motivos Colombianos para Trío de Cámara* (piano, violín y violonchelo), *Scherzo para Violín y Piano*, *Preludio para piano*, *Amanecer en Monserrate*, *Fita Chiquita*, *Pamplona*, *El Tato*, *Aquí y en todas partes*, *Alcira*, *La Cantaleta*, *A mi Colombia*, *El Tigre*, *Santandercito*, *Rodrigo Mantilla*, *Caperucita Roja*, *El maestro Nicanor* y *Ríete Gabriel*.

Fue director de orquestas de emisoras como Nueva Granada, Nuevo Mundo y La Voz de Colombia y participó en los programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Sumado a eso su grupo Nocturnal Colombiano, integrado por dos flautas, guitarra, tiple, contrabajo y piano, tuvo gran injerencia mediática no sólo en la radio sino en programas de televisión nacional con altísima sintonía como Tierra Colombiana con el maestro Jaime Llano Gonzáles, los hermanos Martínez y Otón Rangel Laco, hermano del maestro Oriol.

Obras más destacadas de Oriol Rangel:

- Ríete Gabriel

https://www.youtube.com/watch?v=IVc0bW2HRUo&list=RDEM9PiIW4UtGSUW0C yCwSSI3Q&start_radio=1

- Pamplona

<https://www.youtube.com/watch?v=VmA6NunD-60>

Histórico: se conoce que el bambuco El Tato es una de las obras representativas del maestro Oriol Rangel y fue dedicado al hijo de Jaime Llano González.

Algunas versiones de esta obra:

- Jaime Llano y Ruth Marulanda

<https://www.youtube.com/watch?v=-C60QxgQXe4>

- Trío evocación

<https://www.youtube.com/watch?v=mXfyjOmvqco>

Análisis morfológico:

Forma tripartita simple forma A, puente, B.

A: un periodo compuesto simétrico melódicamente repetitivo.

Puente.

B: es un periodo de re exposición dinámica compuesta con extensión por aumento.

Análisis armónico:

Está en la tonalidad de Mi menor. Durante los primeros cinco compases utiliza la tercera nota del acorde y la altera medio tono convirtiéndolo en un V7/IV haciendo una modulación pasajera en el V7 (B7) de la tonalidad enfatizando la tónica (Em), repitiendo este ciclo en la segunda frase del primer periodo y lo conduce a la segunda parte.

The image shows a musical score for 'Bambuco El Tato Parte A' in G minor (one sharp, F#). The score consists of six staves of music. The first staff starts with an Em chord. The second staff has E7 and Am chords. The third staff has B7 and Em chords. The fourth staff has E7. The fifth staff has Am and Em chords. The sixth staff has B7 and Em chords. The music is in 3/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Figura 13 Bambuco El Tato Parte A

Progresión Armónica: Em- E7- Am- B7-Em- E7-Am- Em- B7- Em

Segunda parte (Puente) nos lleva al relativo mayor de la tonalidad, utilizando V7/III(D7) para llegar al Sol menor, siendo una modulación pasajera que nos conduce nuevamente a la tonalidad inicial (Em) a través del V7(B7) y reforzar la tonalidad con la progresión IV-I-V-I (Am-Em-B7-Em) al iniciar el segundo periodo (parte B) en la tonalidad paralela a Mi menor-Mi mayor.



Figura 14 Bambuco El Tato Puente

Progresión armónica: D7-G- B7- Em- Am- Em- B7- Em- E

Tercera parte se queda en Mi mayor por ocho compases y los ocho siguientes va al V(B7); en la segunda frase repite el patrón anterior y hace una semicadencia rota yendo al VI grado (C#), sin embargo, no lo usa como VI grado sino como V7/II, el cual se encuentra dos compases más adelante, y refuerza su función subdominante con IV (Am). No obstante, complejiza la armonía alterando el IV grado, convirtiéndolo en el VII 7/V (A#) semi-disminuido de Mi mayor, el cual resuelve en la tónica reforzando el V grado y dando una sonoridad cadencial y finaliza V7-I-V7 (B7-Em-B7) haciendo una cadencia perfecta.

The image shows a musical score for 'Bambuco El Tato Parte B'. It consists of six staves of music in E major (three sharps) and 2/4 time. The notes are primarily eighth and quarter notes. Chords are indicated by letters below the staves: E, B7, E, C#7, F#m, A, A#, E, B7, E, B7, E.

Figura 15 Bambuco El Tato Parte B

Progresión armónica: E- B7- E- C#7- F#m- A- A#dis- E- B7- E- B7-E

5.2 Composición de Estudios Cortos

Para la composición de los estudios cortos se tomaron en cuenta tres aspectos, respiración, ritmo y articulación.

5.2.1 Ejercicios de respiración

La respiración es uno de los aspectos más importantes a la hora de tocar el clarinete. Entrenado desde un nivel inicial hasta un nivel superior, siempre se busca que el intérprete tenga una buena respiración, lo que implica tener una buena capacidad diafragmática, para así poder alcanzar una naturalidad a la hora de interpretar la música. Para trabajar este aspecto, fueron escogidos en especial los

bambucos *El Pataleo* y *Regateos*, que no son tan extensos en su escritura y pueden trabajarse con facilidad.

Para la composición de estos ejercicios se utilizó como referencia el método *Tone, technique & staccato* del ya mencionado Avrahm Galper. Una de las cosas que más trabajó este pedagogo fue la respiración, y su forma de trabajarla era por medio del registro medio y bajo del clarinete; es por esto que estas dos obras son idóneas, ya que están dentro del registro esperado. La forma de desarrollar la composición fue la siguiente:

1. Se tomó como referencia uno de los estudios de Galper.
2. Con base en análisis, se dividió la obra por frases de 8 compases cada una.
3. Con estas referencias y la base armónica, se construyó el ejercicio enfocado en una buena respiración.

Estudio de Galper:



Figura 16 Estudio de Galper # 35 pág. 31

Frase tomada de la obra *El Pataleo*:



Figura 17 Bambuco *El Pataleo*, compases 1- 8.

Después de analizarlo técnicamente, es decir, ver qué digitaciones son utilizadas, las alteraciones y cómo podría trabajarse la respiración, el resultado es el siguiente:



Figura 18 Estudio # 1 de la Cartilla Bambuqueando, sección *El Pataleo*.

Este mismo proceso se lleva a cabo con toda la obra, así como también con el bambuco *Regateos*.

Estudio de Galper:



Figura 19 Estudio de Galper # 38 pág. 31.

Frase de 8 compases tomada del bambuco *Regateos*:



Figura 20 Bambuco *Regateos*, compases 1-8.

Después de analizarlo técnicamente, es decir, ver qué digitaciones son utilizadas, las alteraciones y cómo podría trabajarse la respiración, el resultado es el siguiente:



Figura 21 Ejercicio # 1, Sección *Regateos*.

Al igual que en el anterior, este proceso realiza con toda la obra y con varios estudios del método *Tone, Technique & Staccato* de Avrahm Galper, dando como resultado diez ejercicios que trabajan toda la obra y teniendo como objetivo la respiración. Para ello se hacen indicaciones de fraseo con el fin de que el estudiante tenga visualmente claro en qué lugares debe respirar, también se sugiere practicarlos en un tempo no muy rápido, ya que como Galper lo dice en su filosofía de enseñanza, “es mejor hacerlo nueve veces lento y sólo una vez rápido”.

5.2.2 Ejercicios de ritmo

Para la composición de estos ejercicios cortos se utilizaron los bambucos *Bachué* y *El Tato*, con los que se busca trabajar el aspecto rítmico, en lo que en este caso se refiere a silencios y síncopas, escritos de una manera más sencilla, haciendo que la repetición permita al estudiante entender este tipo de figuras. En el caso de los bambucos *Bachué* y *El Tato*, son obras reconocidas en la escena de la música andina y han sido interpretadas por grandes artistas.

Acerca del ritmo, Galper siempre recomendaba a sus estudiantes el estudio lento, no sólo a la hora de tocar sino también practicando las posiciones lentamente, para que de esta manera se desarrollara la memoria muscular. Es por ello que casi en ninguno de sus métodos hay indicaciones de tiempo y su forma de desarrollar la conciencia de pulso siempre iba acompañada por el metrónomo. Al igual que en los estudios enfocados en la respiración, los pasos para la construcción de los estudios fueron:

1. Se tomó como referencia uno de los estudios de Galper.
2. Con base en análisis, se dividió la obra en frases de 8 o 16 compases.
3. Con estas referencias y la base armónica, se construyó el ejercicio enfocado en el trabajo rítmico.

Estudio de Galper:



Figura 22 Estudio de Galper # 50.

Frase de *Bachué* de 8 compases:



Figura 23 Bambuco *Bachué*, compases 1-8.

Después de analizarlo técnicamente, es decir, ver qué digitaciones son utilizadas, las alteraciones y cómo podría trabajarse la síncopa, el resultado es el siguiente:



Figura 24 Ejercicio # 1, parte *Bachué*.

Este proceso se lleva a cabo con toda la obra, y también con el bambuco *El Tato*.

Estudio de Galper:



Figura 25 Estudio de Galper # 24.

Frase de *El Tato* de 8 compases:



Figura 26 Bambuco *El Tato*, compases 9-16.

Después de analizarlo técnicamente, es decir, ver qué digitaciones son utilizadas, las alteraciones y cómo podrían trabajarse la síncopa y los silencios, el resultado es el siguiente:



Figura 27 Ejercicio # 2, parte *El Tato*.

Al igual que en el anterior, este proceso se realiza con toda la obra y con varios estudios del método *Tone, Technique & Staccato* de Avrahm Galper, dando como resultado diez ejercicios que trabajan toda la obra, teniendo como objetivo el ritmo. Para ello, en los ejercicios se encuentran indicaciones de fraseo con ligaduras desplazadas, ritmos con síncopa y silencios, siempre teniendo como objetivo crear una memoria musical y afianzar el sentido de pulso.

5.2.3 Ejercicio de articulación

La articulación es otro aspecto importante en el clarinete, pues para la familia de las maderas es el instrumento al que más se le dificulta el *staccato*, esto debido a la

morfología del instrumento y a que sólo cuenta con una caña sencilla. Esta es una dificultad técnica recurrente en estudiantes y profesionales por lo que, para llegar a tener una buena articulación, debe haber una sincronía perfecta entre los dedos y la lengua, ya que es esto lo que va a permitir que se escuche claramente la articulación.

Para trabajar este aspecto fue escogido el reconocido bambuco *Como pa' desenguayabar*, ya que cuenta con distintas articulaciones. Con respecto a la articulación Galper se centraba, al igual que en los otros aspectos, en la práctica lenta, y aunque existen diferentes teorías acerca de la ubicación de la lengua a la hora de articular, él decía que el punto ideal era la parte frontal de la lengua y que la forma correcta de estudiar *staccato* era haciéndolo *detaché*, es decir, sin hacer una articulación extremadamente corta o extremadamente larga, sino tocando los valores exactos de las notas. Para trabajar estos aspectos creaba ejercicios de páginas enteras, donde exploraba todas las articulaciones posibles para un mismo pasaje. Por esta razón fue escogida esta obra, ya que permite trabajar estos aspectos de la articulación y el proceso de creación, al igual que el anterior, fue el siguiente:

1. Se tomó como referencia uno de los estudios de Galper.
2. Con base en análisis, se dividió la obra en frases de 8 compases.
3. Con estas referencias y la base armónica, se construyó el ejercicio enfocado a trabajar la articulación en el clarinete.

Estudio de Galper:



Figura 28 Estudio de Galper # 63.

el entorno bogotano y se les da un vistazo a algunos lugares representativos de Bogotá.



Ilustración 8 Tomado: Monserrate, Bogotá



Ilustración 7 Tomada: Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá



Ilustración 9 Tomada: Monserrate, Bogotá



Ilustración 10 Tomada Jardín Botánico



Ilustración 11 Tomada: Salas de Estudio Biblioteca Luis Ángel Arango

5.3.2 Diseño pedagógico y contenido

En el diseño pedagógico se encuentra que las obras seleccionadas están dispuestas en orden de dificultad, de la más sencilla a la más compleja, teniendo en cuenta los aspectos técnicos del clarinete, la tonalidad en la que las obras se encuentran y las dificultades rítmicas que pueden presentar. En ese orden de ideas se ubican de la siguiente manera:

1. El Pataleo
2. Regateos
3. Bachué
4. El Tato
5. Como pa' desenguayabar

En su contenido se pueden encontrar dos portadas con la ilustración número ocho, una tabla de contenidos y un prólogo, que invita al estudiante y al público en general a poner en práctica el material y conocer más acerca del ritmo del bambuco. También una tabla de posiciones de todo el registro del instrumento, con algunos símbolos que especifican posiciones y llaves en el clarinete, que se evidenciarán en la partitura si el ejercicio así lo requiere. Luego se encuentran algunos consejos para que a la hora de estudiar el instrumento sea mucho más sencillo, consejos que fueron tomados del método que se tomó como referencia y de la experiencia personal.

Por último, se encuentra una pequeña biografía del compositor de cada obra, con una de las fotos de las ilustraciones anteriores, la obra completa traspuesta de la copia del manuscrito encontrado y los diez estudios cortos compuestos para cada obra.

5.4 Aplicación

Como un interés personal de la autora, este material fue puesto en práctica. Debido al momento por el que atraviesa el mundo por la pandemia del Covid-19 y al estar completamente cerradas las universidades, academias y centros de estudios musicales, la aplicación tuvo que hacerse mediada por el entorno virtual durante casi dos meses. Esto sin mencionar las dificultades para encontrar un estudiante que contara con instrumento propio y buena recepción de internet.

La aplicación fue realizada con la estudiante Andrea Mortigo del municipio de Fusagasugá (Cundinamarca). Al iniciar la aplicación, se le pidió a la estudiante grabar un video con una escala de libre elección y una obra de preferencia colombiana. El video se encuentra en los anexos del documento.

Posteriormente se le hizo el envío de la cartilla completamente terminada y una guía para la práctica de este material, que facilita la organización de los tiempos de ambas partes. Se realizaron cuatro sesiones de clase ya que, debido a que la estudiante se encuentra en el municipio de Fusagasugá, la conexión de internet en ocasiones se tornaba complicada.

A continuación, se presenta la planeación para el desarrollo de esta aplicación y unas recomendaciones pedagógicas.

Guía para la práctica de la *Cartilla Didáctica Bambuqueando* de nivel básico

Recomendaciones pedagógicas para abordar la cartilla:

1. Reconocimiento auditivo de la pieza musical: primera audición del bambuco. Esta actividad busca acercar al estudiante a la sonoridad de la pieza musical y comprender de manera general su estructura, así como el modo de interpretación al que se pretende llegar construyendo una referencia auditiva.
2. Apoyo del afianzamiento rítmico con los estudios encontrados en cada capítulo de la cartilla.
3. Práctica de cada estudio en un tempo lento, con buen aire y siempre con la conciencia de la técnica de las manos (dedos curvos).

4. Afianzamiento del aprendizaje de la pieza, aumentando progresivamente la velocidad de cada estudio técnico.
5. Y para finalizar, la ejecución de la pieza musical (bambuco).

Planeación

Tema	Obra	Objetivos	Recursos	Actividades
Primera semana de estudio 7/13 de Agosto				
Respiración	El Pataleo	Interiorizar en uso de las llaves auxiliares con distintos ejercicios que permitan al estudiante adaptarse al uso de estas llaves y ver la ligaduras que marcan las respiraciones, teniendo un buen uso del diafragma.	Cartilla Bambuqueando	Durante una semana el estudiante deberá incluir en su rutina de estudio, los 10 ejercicios que componen el capítulo de <i>El Pataleo</i> , teniendo en cuenta las indicaciones anteriores y con un tempo de negra = 55.

Tabla 1 Primera semana de aplicación.

Tema	Obra	Objetivos	Recursos	Actividades
Segunda Semana de estudio del 14/ 21 de Agosto				
Respiración	Regateos	Comprender la importancia del uso del diafragma en cuanto al control del aire, teniendo en cuenta la calidad del sonido y la resistencia.	Cartilla Bambuqueando	Durante una semana el estudiante deberá incluir en su rutina de estudio, los 10 ejercicios que componen el capítulo de <i>Regateos</i> , teniendo en cuenta las indicaciones anteriores y con un tempo de negra =55.

Tabla 2 Segunda semana de aplicación.

Tema	Obra	Objetivos	Recursos	Actividades
Tercera Semana de estudio del 21 / 27 de Agosto				
Ritmo	Bachué	Realizar las distintas articulaciones presentadas en los estudios, con el fin de construir un sentido rítmico a la hora de tocar el bambuco.	Cartilla Bambuqueando	Durante una semana el estudiante deberá incluir en su rutina de estudio, los 10 ejercicios que componen el capítulo de <i>Bachué</i> , teniendo en cuenta las indicaciones anteriores y con un tempo de negra =55.

Tabla 3 Tercera semana de aplicación.

Tema	Obra	Objetivos	Recursos	Actividades
Cuarta y Quinta Semanas de estudio del 28 de Agosto / 11 de Septiembre				
Articulación	Como pa' desenguayabar	Trabajar los diferentes fraseos de los estudios, controlando el aire, haciendo énfasis en el estudio de la articulación y las digitaciones.	Cartilla Bambuqueando	Durante una semana el estudiante deberá incluir en su rutina de estudio, los 10 ejercicios que componen el capítulo de <i>Como pa' desenguayabar</i> , teniendo en cuenta las indicaciones anteriores y con un tempo de negra =55.

Tabla 4 Cuarta y Quinta semanas de aplicación.

Tema	Obra	Objetivos	Recursos	Actividades
Sexta y Séptima Semanas de estudio del 12/ 18 de Septiembre				
Staccato	El Tato	Mantener un <i>staccato</i> corto y suave con la lengua, para tener mayor control del diafragma y la lengua, sin importar la figuración musical.	Cartilla Bambuqueando	Durante una semana el estudiante deberá incluir en su rutina de estudio, los 10 ejercicios que componen el capítulo de <i>El Tato</i> , teniendo en cuenta las indicaciones anteriores y con un tempo de negra = 55, los tresillos y semicorcheas se recomienda trabajarlos en negra = 50.

Tabla 5 Sexta y Séptima semanas de aplicación.

Con esta guía como base, se programaron algunas sesiones de clase, en las que se evidenciaron avances, se hizo una revisión de los estudios y por último se tocó el bambuco correspondiente a cada unidad. En este caso particular de aplicación, la estudiante asumió el estudio del material de manera muy asertiva, con constancia y disciplina, lo que permitió que fuera un proceso gradual y se pudiera evidenciar a mejoría en el instrumento. (Algunos de estos videos se encuentran en los anexos.)

Para obtener una reflexión final, se le pidió a la estudiante que respondiera una serie de preguntas a modo de cuestionario, que diera cuenta de su experiencia y su interacción con la cartilla. A continuación, se presenta el cuestionario realizado:

Cuestionario "Bambuqueando"

En este cuestionario se encuentran algunas preguntas referentes a la aplicación de la guía didáctica (cartilla) Bambuqueando.

Nombre:

Andrea Katherin Mortigo Clavijo

Experiencia musical:

Inicio en el 2011 en la Fundación Batuta en pre-orquesta y coro, ahí mismo en el 2013 inicio con el instrumento clarinete, luego en el 2015 hace parte de la Banda Sinfónica de Fusagasugá durante 3 años seguidos, en el 2019 realizó un pre-universitario en el Conservatorio de música contemporánea A.M.A, en la ciudad de Bogotá.

1. ¿El diseño de la cartilla fue claro para usted? Sí/No ¿Por qué?

A: Si, todo el método de la cartilla está explicado de manera adecuada y muy clara para quien la va interpretar.

2. ¿Los tips para el estudio productivo fueron útiles en su rutina de estudio? Sí/No ¿Por qué?

A: Si, son un punto clave en la cartilla, ayuda al estudiante a guiarse mejor y a tener un mejor resultado en su práctica o rutina de estudio.

3. ¿Fue más fácil interpretar el bambuco presentado después de abordar los estudios cortos? Sí/No ¿Por qué?

A: Si, si es más fácil después de realizar los estudios cortos, ayuda a la agilidad de los dedos y la fluidez a la hora de tocar la obra completa.

4. ¿Al estudiar los ejercicios, se sintió una mejora en la técnica del clarinete? Sí/No ¿Por qué?

A: Claro que sí, en mi caso me ayudó mucho en la articulación con la lengua, a que fuera mucho más fluida y que el sonido al colocar la lengua fuera más estable y agradable al oído.

5. ¿Recomendarías este método a un amigo o conocido? Sí/No ¿Por qué?

A: Si, es un buen método tanto para conocer el género Bambuco, también para conocer el instrumento y mejorar importantes aspectos técnicos a la hora de tocar.

6. ¿Cómo fue tu experiencia con este material?

A: He tenido una buena experiencia, se nota el empeño con el que se ha hecho la cartilla, y si siento que me ha ayudado a mejorar.

Luego de realizarse este proceso de aplicación, quedó corroborado de cierta manera que el desarrollo de este tipo de material es bueno para que los jóvenes se acerquen a este tipo de ritmos y la mejoría en el instrumento finalmente se genera por gusto, siendo un aprendizaje significativo.

También este proceso da cuenta de un desarrollo técnico, donde se evidencian mejoras no solo en la mecánica del instrumento, sino también en el sonido y en crear una mejor conciencia del aire a la hora de tocar.

6 Conclusiones

Después de adentrarse en el ritmo del bambuco, tanto en su historia, como en su melodía, es inevitable ver la belleza de este ritmo y el patrimonio cultural del que goza el país. Si bien fue exitosa la investigación, cabe aclarar que estos son ritmos de los que hasta hace muy pocos años se empezó a generar documentación académica, lo que hace que sea difícil encontrar documentos con base académica y referenciación.

La creación de estos cincuenta estudios técnicos para clarinete se dio gracias a la búsqueda de partituras, el análisis musical realizado y la escogencia del método Galper, brindando así elementos rítmicos, melódicos, técnicos y armónicos que permitieran comprender no sólo la esencia del ritmo y sino la importancia de su desarrollo como ayuda técnica para tocar el clarinete.

Este trabajo da cuenta de un diseño de guía didáctica para clarinete, que propone una serie de estudios cortos a partir de obras previamente escogidas y que, pese a las dificultades de la emergencia sanitaria actual, logró tener una pequeña aplicación en la población a la que va dirigida, demostrando así que los proyectos de investigación-creación son muy importantes para la situación de la pedagogía actual, ya que permite la constante creación de nuevas herramientas, donde el estudiante se sienta más afín con sus intereses y pueda darle un desarrollo a su interés innato hacia las artes musicales. También es importante que este tipo de ejercicios sea realizado no solamente con el ritmo del bambuco con otros ritmos, que pueden ser andinos como torbellinos y pasillos, o bien con ritmos del Caribe o del Pacífico. También cabe aclarar que los bambucos elegidos para este trabajo están en una escritura de $\frac{3}{4}$, por la población a la que está dirigida hace más sencillo la apropiación y lectura de este ritmo, por experiencia de la autora, se llegó a esta conclusión.

Es importante mencionar que Avrahm Galper no es muy conocido en Colombia y que, de hecho, se desconocen muchos de sus métodos. La investigación acerca de su pedagogía, aunque ardua, fue muy fructífera ya que la pedagogía de Galper se

diseminó por el mundo gracias a sus estudiantes. Cabe resaltar que su aporte a este trabajo pudo dar una perspectiva distinta acerca de la enseñanza del instrumento, dado que en la mayoría de los casos los instrumentistas sólo buscan tocar cada vez más rápido, olvidándose así de elementos básicos como la respiración, la conciencia del movimiento muscular, la expresión a la hora de tocar y la conexión que debe existir entre el intérprete y la música. Por ello en la creación de esta guía didáctica, la pedagogía de Galper es fundamental.

Por último, se concluye gracias a la aplicación que la investigación realizada acerca del folclor colombiano y en específico del bambuco, pudo dar como resultado la creación de una herramienta pedagógica que puede servir no sólo a los jóvenes que la implementen, sino también como material de complemento para docentes de clarinete. También se evidencia en la aplicación que este tipo de herramientas permite a los estudiantes conocer y lograr un acercamiento con estos ritmos, ya que en la actualidad los jóvenes en su diario vivir no están conectados con este tipo de sonoridades. Con esto también se espera impulsar a los compositores a la creación de nuevas obras originales para clarinete, ya que en su mayoría y el repertorio ampliamente conocido son adaptaciones o arreglos de otros instrumentos.

Lo que se espera es que este sea un material que no se quede guardado y que pueda ser utilizado como base para futuras investigaciones. Lo que este trabajo buscó desde el principio fue exaltar uno de los ritmos que hacen parte de nuestro patrimonio, dando cuenta de que avanzar técnicamente en el clarinete también puede lograrse por medio de métodos creados a base de ritmos colombianos, al tiempo que se rescata nuestra cultura y se trabaja para no olvidar aquellas cosas que hacen parte de ser colombiano.

También da cuenta de la necesidad de generar espacios donde los estudiantes puedan aprender de estos ritmos con más amplitud, con materias universitarias que estén enfocadas solamente al estudio de estos ritmos, pues en el caso de la pequeña aplicación que se realizó para este trabajo, la estudiante no había tenido contacto con este ritmo colombiano, por lo que para ella poder conocerlo y además generar un estudio que le permitiera mejorar técnicamente le fue muy productivo.

Es así como esta investigación permite concluir que lo pertinente del estudio de la música tradicional colombiana, y la creación de nuevo material basado en ella, que aporte tanto a la tradición como la técnica instrumental.

7 Anexos

- Guía didáctica (Cartilla) Bambuqueando
<https://drive.google.com/file/d/16zN6CNUjkFzbCf82WeWM8PwgiPm-ypNv/view?usp=sharing>
- Video Andrea Mortigo diagnostico
<https://youtu.be/svb7gUJKiBM>
- Video Andrea Mortigo Semana 2
<https://youtu.be/IFS9walnT9g>
- Video Andrea Mortigo Semana 4
https://youtu.be/BwD0v_TkATE
- Video Andrea Mortigo Ultima Semana
<https://youtu.be/h8C8--4zU-E>

8 Referencias

- **Aguilar Feijoo, R. M.** (2004). *La Guía Didáctica, Un Material Educativo Para Promover El Aprendizaje Autónomo. Evaluación y Mejoramiento de su Calidad en la Modalidad Abierta y a Distancia de la UTPL*. Ecuador Universidad Técnica Particular De Loja, UTPL.
- **Alfaro, R.M.** (2005). *Diálogos de la comunicación*. Perú.
- **Allen, B., & Waterman, H.** (2019). *Etapas de la adolescencia*.
- **Arenas, E.** (2016). *Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. Pensamiento, palabra y obra*. Bogotá, Universidad pedagógica Nacional.
- **Bermúdez, E.** (2010). *La Música Colombiana: Pasado y Presente*. En A. Recasens & C. Spencer (Eds.), *A Tres Bandas: Mestizajes, Sincretismo e Hibridación en el espacio sonoro*.
- **Bruno, C.** (2014, 10 marzo). *La Música Colonial, Patrimonio De La Nación Olvidado Y Desconocido*
- **Buitrago Téllez, V. M.** (2020). Francisco Cristancho Camargo.
- **Cano Ortega, C.A.** (2015) *Reconocimiento a la publicación de materiales pedagógicos o musicales para procesos musicales*. Convocatoria.
- **Cascante, J.** (2011). Arte colonial.
- **Conservatorio del Tolima** (2012). *Los Bambucos de los Nacionalistas Colombianos*. Música, Cultura y Pensamiento.
- **Cañón Vargas, F.J.** (2016). *Aporte Metodológico al estudio del Clarinete desde la perspectiva del maestro Robert De Gennaro*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- **Frazer, M.** (2017, 15 mayo). *Avrahm Galper | The Canadian Encyclopedia*.
- **García Moreno, S.** (2018). *Historia del clarinete (N° 1)*.
- **Galindo, H.** (2009). *Mujeres Protagonistas en la música del Tolima*. Ibagué, Conservatoria del Tolima.
- **González, V.** (2017). *La música y su influencia en los jóvenes*. Red Familia.
- **Herrera, D.** (2015). *Los maestros de la catedral*. Revista Tempo.
- **Lemus Ríos, T.A.** (2018), *Diseño y aplicación de talleres para la enseñanza del clarinete y el desarrollo de las habilidades instrumentales en estudiantes de clarinete de educación media del colegio distrital Inem Francisco de Paula Santander*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- **León Rengifo, L. F.** (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950*. Bogotá, Universidad de Los Andes.
- **Mestre Martínez, N. E., & Rey Mariño, J. A.** (2018). *Francisco Durán Naranjo*. Fundación Armonía.

- **Miñana, C.** (1997) *Los Caminos del Bambuco en el siglo XIX*, A contratiempo Ministerio de Cultura.
- **Nieves de la Torre, A.P.** (2017). *La Cumbia: una Alternativa en la Formación Inicial del Clarinetista*. Cartagena, Universidad San Buenaventura de Cartagena.
- **Ocampo López, J.** (1981). *Folklor y bailes típicos colombianos*. Biblioteca de escritores caldenses.
- **Pazos, A.** (1961). *Glosario de Quechuismos Colombianos*, recuperado el 7-09-2020.
- **Pinilla, J.** (2020,). *Gutiérrez Fernández Hidalgo, El gran compositor de América del Sur en el siglo XVI*.
- **Pontón Ramos, R.D.** (2013). *El clarinete y su desempeño como instrumento de concierto en la música académica y popular*. Santander, Universidad Industrial de Santander.
- **Pulido Mateus, H.M.** (2014-2015). *La interpretación de las músicas del Pacífico Norte colombiano a través del clarinete*. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- **Radio Nacional de Colombia.** (2017). *el secreto musical mejor guardado de Tumaco*.
- **Rodríguez Garay, R. P.** (2016). *Una mirada cultural de la rumba criolla de Emilio Sierra Baquero*. Cundinamarca, Universidad de Cundinamarca.
- **Santamaría-Delgado, C.** (2007). *El Bambuco, los saberes mestizos y la Academia*. Latin American Music Review
- **S.N.** (2009). Jorge Olaya Muñoz.
- **Thoms, W. J.** (1846, 22 agosto). Folklore. *Atheneum*.
- **Tse, J. C.** (2018). *Avrahm Galper's Influence on Clarinet Pedagogy*. Canada, University of Toronto.
- **Udenar Periódico.** (2017). *Seresta, 20 años de trayectoria en la interpretación de la música andina*.
- **Uribe Espitia, J.** (2010), *Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: análisis y recomendaciones interpretativas*. Medellín, Universidad EAFIT.
- **Vallejo Lasso, J. J.** (2015). *Música para clarinete de los compositores nariñenses Luis Carlos Erazo, Arnold Carvajal, Cristian Vallejo y Javier Fajardo Chávez: catálogo con comentarios analíticos*. Medellín, Universidad Eafit.
- **Vega Gómez, L. M.** (2017). *La importancia de la música en la adolescencia y juventud. El Nuevo Día*.



BAMBUQUEANDO

ESTUDIOS TÉCNICOS PARA
CLARINETE



BAMBUQUEANDO

Estudios cortos para clarinete basados
en el ritmo del bambuco

Viviana Urbina

Universidad Pedagógica Nacional
de Colombia

CONTENIDO

• Prólogo.....	2
• Tabla de posiciones.....	4
• Tips para un estudio productivo.....	6
• Clarinete.....	8
• El pataleo.....	7
* Estudios.....	9
• Regateos.....	12
* Estudios.....	15
• Bachué.....	19
*Estudios.....	21
• Como pa`desenguayabar.....	24
*Estudios.....	26
• El Tato.....	29
*Estudios.....	31

Prológo

¡Bambuqueando! Es una cartilla de ejercicios melódicos para clarinete donde se compilación de cinco bambucos colombianos, en donde se brinda a los estudiantes, elementos técnicos a partir del ritmo del Bambuco.

La Cartilla está basada en el método de Clarinete de Avrahm Galper de su libro Sonido, Técnica y Estacato de la editorial Mel Bay. El método pretende introducir y trabajar el cambio de posiciones de notas por medio de las posiciones de la mano derecha e izquierda, añadiendo articulaciones y diferentes escalas, para trabajar así un buen rango de escalas musicales, donde paulatinamente se hará más complejo el trabajo técnico del instrumento. Con la cartilla Bambuqueando, queremos tomar dichos elementos de Galper e introducirlos al ritmo del bambuco.

El Clarinete es uno de los instrumentos más versátiles de la familia del viento-madera, que en los últimos años ha sido protagonista en los festivales de música andina colombiana, en los que ha tenido una gran acogida, debido a sus cambios de color y la calidez de su sonido.

Respecto a este ritmo colombiano, podemos afirmar que es uno de los más importantes de la música andina de nuestro país, que además cuenta con una gran variedad de repertorio, aportándole así grandes obras a la música tradicional colombiana.

Tiene en sus notas, aroma a cafetales , aquellos que están presentes en el corazón de buena parte de quienes poblaron de verdes matorrales las cordilleras central y occidental de nuestro territorio; que llevaron a través del proceso decimonónico, la tradición y las costumbres antioqueñas y capitalinas, que se resisten al olvido, que huelen a café y suenan a bambuco, con lo cual se aseguran un lugar en la memoria; pues las notas de café y el sonido del clarinete, nos recordarán que siguen allí, negándose a permanecer olvidados en el tiempo.

TIPS PARA UN ESTUDIO PRODUCTIVO*

- Utilice un metrónomo, éste le ayudará mucho a tener estabilidad en el tiempo de la melodía.
- Elabore una rutina y cronograma de estudio diario o interdiario, que vaya de acuerdo con los temas en los que quiera profundizar.
- Practique con eficiencia, puede que no estudie todo el día, pero cuando lo haga enfóquese en que debe ser un tiempo de calidad, evite cualquier tipo de distracciones. Según Piaget, Psicólogo y biólogo suizo, basándose en la psicología evolutiva, la concentración hace parte de los estadios de operaciones concretas y Estadio de Operaciones formales, el cual el niño usa operaciones (acciones en concreto) lógicas para resolver problemas, y al tener conocimientos previos en la ejecución de un instrumento, es consciente para resolver problemas específicos a dicha actividad; por ende la concentración hace parte de ese proceso de enfocarse en solo esa actividad, lo cual hace que sea importante. Por otro lado en el estadio de Operaciones Formales, el uso de funciones cognitivas abstractas para resolver problemas, aplica en la interpretación del clarinete, de la manera en que, no solo el niño usa conocimientos y acciones previas para resolver problemas con el instrumento, si no que usara su imaginación para igual, llegar al centro del problema y resolverlo de una manera diferente.

(María Teresa García Molina. (2014, Junio). La importancia de la Música en el desarrollo integral en la etapa infantil. Universidad de Cadiz. <https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/16696/16696.pdf>)

- Mantenga siempre sus implementos en buen estado, cuide mucho sus cañas, y todas las partes del clarinete.
- No olvide siempre tener sus manos relajadas, haciendo también un pequeño calentamiento, así sus dedos siempre estarán curvos y será más fácil hacer las digitaciones.

*Basado del método para clarinete: Tone, technique & staccato de Avrahm Galper

- Pruebe todas las digitaciones posibles, en este texto solo se ha puesto algunas recomendaciones, puedes explorar las tuyas.
- Practique distintas articulaciones, puede combinarlas como quiera, en el cap. 4 y 5 se resaltan algunas recomendaciones.
- Escuche distintos clarinetistas, así podrá tener varias referencias e identificarse más con algunas interpretaciones.
- Estos estudios están diseñados para usted, así que practíquese melódicamente (con diferentes dinámicas), para que vaya construyendo su propia expresividad musical.
- Debe ser paciente y persistente, si algún ejercicio es difícil, practíquese más, no lo salte. El término perseverancia puede ser empleado en cualquier circunstancia de la vida, simplemente se debe tener un objetivo claro o una meta que sea justificable junto con el esfuerzo, la motivación y dedicación en un período de tiempo generalmente extenso. Se habla de un período extenso ya que la palabra perseverar conlleva al saber transcurrir sobre momentos en los que a uno se le presentan obstáculos o dificultades que tiene que ser derribadas para seguir adelante y cumplir los objetivos. La meta está dada por la idea de llegar al punto máximo que se exige uno mismo por realizar alguna acción o deseo junto con la perseverancia. Es por eso que se dice que la perseverancia es la clave del éxito en muchas situaciones, aunque se debería decir que la clave del éxito es saber cuándo perseverar y cuando no. (Napoleón Hill, 2012).

Romagnoli, G. (2018, marzo). La perseverancia como clave del Éxito. Motivación y dedicación | Catálogo Digital de Publicaciones DC.
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=693&id_articulo=14735.

- Diviértase, lo que la música colombiana nos brinda es: ¡fabuloso!

*Basado del método para clarinete: Tone, technique & staccato de Avrahm Galper

Clarinete

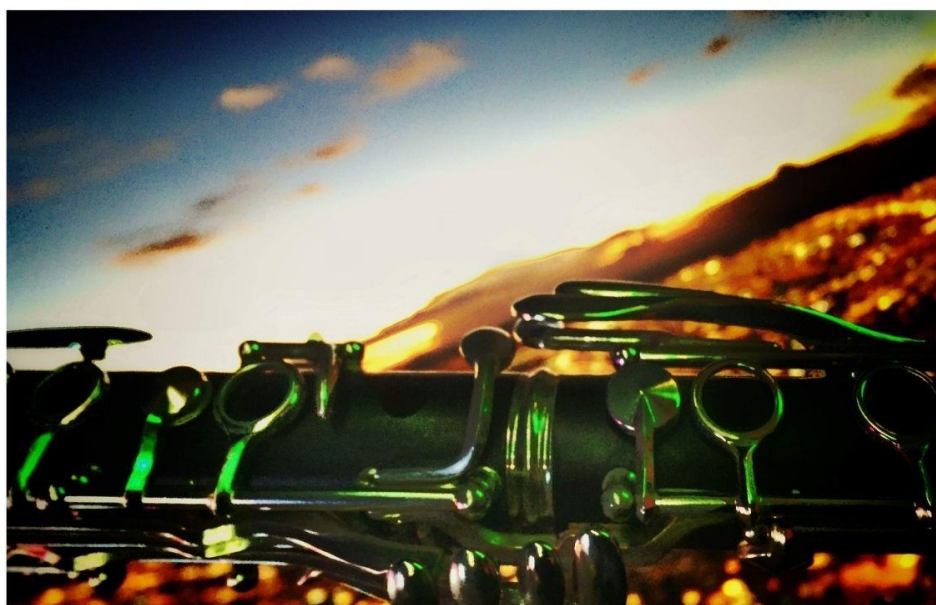
El clarinete es un instrumento de la familia del viento-madera, en sus orígenes recibió el nombre de Chalumeau, contaba tan solo con tres llaves y era un instrumento importante en las orquestas o conjuntos de cámara en el siglo XV, con el pasar de las décadas evolucionó a como lo conocemos hoy en día, la familia del clarinete cuenta con varios integrantes; clarinete soprano que es el mas común en nuestros días, con afinación en Bb, A y C, clarinete piccolo o requinto que es mucho mas pequeño y tiene su afinación en Eb, Clarinete contralto o corno di bassetto es un poco mas largo y su sonido es diferente, su afinación esta en Eb y F, clarinete Bajo el cual duplica el tamaño de un clarinete soprano, también esta afinado en A y Bb y por último el clarinete contrabajo, su afinación es en Bb y tiene el doble del tamaño del clarinete bajo.



El pataleo

Compositor: Emilio Sierra

Emilio Sierra (15 de Septiembre de 1891, 8 de Marzo de 1957) Uno de los compositores más importantes para la música colombiana quien junto a Milciades Garavito difundieron la “Rumba Criolla”, lo que hoy en día se le asemeja al bambuco fiestero, fue compositor de reconocidos temas como “Que vivan los novios y On tabas”. En el año 2001 da inicio el “festival de la rumba criolla” en la ciudad natal del compositor, Fusagasuga - Cundinamarca.



EL PATALEO

BAMBUCO

Clarinet in B \flat Emilio Sierra
Trans: Viviana Urbina

7

14

21

27

34

40

46

1. 2.

Fine
D.S. al Fine

- Estos ejercicios trabajan la respiración, no olvides seguir las ligaduras y hacerlo siempre lento.

Ejercicios

1

2

3

4

The image displays three guitar exercises, each consisting of two staves of music. Exercise 5 is in B-flat major and features a left-hand (L) exercise with a slur over the first four measures. Exercise 6 is also in B-flat major and features a right-hand (R) exercise with a slur over the first four measures. Exercise 8 is in D major and features a combined left and right hand (LR) exercise with a slur over the first four measures. Each exercise concludes with a double bar line and repeat dots. A solid blue horizontal bar is located at the bottom of the page.

5 L

6 R

7 L

8 LR R

L

9

R

LR

10

LR

R L R

R L

L

The image shows a musical score for two exercises, 9 and 10. Exercise 9 is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and consists of four staves. The first two staves are marked with a box containing the number '9' and a slur labeled 'R' above them. The third and fourth staves are marked with 'LR'. Exercise 10 is in a key with two sharps (D major or F# minor) and consists of four staves. The first staff is marked with a box containing the number '10' and a slur labeled 'LR' above it. The second, third, and fourth staves are marked with 'R L R', 'R L', and 'L' respectively, indicating specific fingerings or techniques for each staff.

Regateos

Compositor: Francisco Duran Camargo

Francisco Durán Naranjo nació en San Gil el 5 de agosto de 1931. Hijo de Rafael Antonio Durán y Ana Dolores Naranjo. Se graduó de bachiller en el Colegio San José de Guanentá en 1950. Se trasladó a Bogotá en 1954 y cursó en el Conservatorio Nacional de Música estudios de gramática, teoría y solfeo, armonía, historia de la música, formas musicales y clarinete.



Es uno de los compositores cuyos temas han sido cantados por intérpretes de suma importancia, como Garzón y Collazos y los Hermanos Martínez. Su trabajo en la creación de obras del repertorio musical de Colombia se ha visto premiado con la inmortalidad de canciones como ‘Vete pa’l diablo’, ‘Amor para hacer amor’, ‘Vivirás en mí’, ‘Soñé un amor’ y ‘Se puso a tomar José’, entre muchos otros, vocales e instrumentales.

REGATEOS

Bambuco

Francisco Duran

Clarinet in B \flat

Transcr: Viviana Urbina

7

14

21

29

36

43

50

56

62

D.C.

- Estos ejercicios trabajan la respiración, no olvides seguir las ligaduras y hacerlo siempre lento.

Ejercicios

The image displays three musical exercises, labeled 1, 2, and 3, written on a single treble clef staff in 3/4 time. Each exercise is designed to work on breath control and phrasing.

- Exercise 1:** Starts with a box containing the number '1'. It features a melodic line with several slurs and 'L' markings above the notes, indicating long, sustained breaths. The exercise concludes with a double bar line and repeat dots.
- Exercise 2:** Starts with a box containing the number '2'. It consists of a continuous melodic line with multiple slurs and 'L' markings, emphasizing a steady, controlled breath throughout the phrase.
- Exercise 3:** Starts with a box containing the number '3'. This exercise is more rhythmic, featuring slurs and 'L' markings over groups of notes. It includes a large 'L' marking below the staff in the middle of the exercise. The exercise ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for guitar, measures 4-7. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music consists of two staves per measure, with a blue bar at the bottom of the page.

Measure 4: The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. A slur covers the first two notes of each staff. The letter 'L' is placed above the second note of each staff.

Measure 5: The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. A slur covers the first two notes of each staff. The letter 'L' is placed above the second note of each staff.

Measure 6: The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. A slur covers the first two notes of each staff. The letter 'L' is placed above the second note of each staff.

Measure 7: The first staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. A slur covers the first two notes of each staff. The letter 'L' is placed above the second note of each staff.

8 L

9 L L L

10

Bachué

Compositor: Francisco Cristancho Camargo

Francisco Cristancho Camargo, Compositor, arreglista, trompetista y guitarrista. Nacido en Iza, Boyacá, el 27 de septiembre de 1905 y murió en Bogotá el 9 de febrero de 1977.

Fue además de un músico excelente y virtuoso, ejecutante de los más diversos instrumentos, un prolífico compositor de hermosos temas en aires andinos colombianos. Estas son algunas de sus obras: “Bochica”, “Bachué”, “Pa’ qué me miró”, “Bacatá”, “Tequendama”, “Guatavita”, “Mi chatica”, “Tan matando un perro”, “Santaferaña”, “Panoramas”, “Retoños”, “Ta’ juertón”, “Iza”, “Monserrate”, “Chía”, “Desde que se fué con otro”, “Tisquesusa”, “Torbellino de mi tierra”, “Festival chibcha”, “Lunares”, etc...



BACHUE

Bambuco

Clarinet in B \flat Francisco Crispancho
Transcr: Viviana Urbina

7

13

19

25

33

39

45

D.C. al Fine

Fine

- Estos ejercicios trabajan el ritmo y sentido del pulso, no olvides contar los tiempos y hacerlo siempre lento.

Ejercicios

1

2

3

4

The image displays three musical exercises, labeled 5, 6, and 7, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Exercise 5 consists of two staves of music, each containing four measures of eighth-note patterns. Exercise 6 also consists of two staves, each with four measures of eighth-note patterns. Exercise 7 is more complex, spanning four staves. The first two staves of exercise 7 feature eighth-note triplets, with some notes grouped by slurs and others by beams. The last two staves of exercise 7 continue with eighth-note triplets, some of which are grouped by slurs. The entire score is presented on a white background with a blue horizontal bar at the bottom.

8

simile.....

9

10

El Tato

Compositor: Oriol Rangel

Oriol Rangel Rozo, pianista, organista, arreglista y compositor, nació en Pamplona, Norte de Santander el 12 de agosto de 1916, y murió en Bogotá el 14 de enero de 1977

Entre su extensa producción musical como compositor se destacan las obras: Tres piezas para Orquesta (Vals, Canción de Cuna y Aire criollo o Aire Colombiano), Estudio de pasillo, Yolanda, El Dorado, Fantasía sobre Motivos Colombianos para trío de Cámara (Piano, Violín y Violoncello), Scherzo para Violín y Piano, Preludio para piano, Amanecer en Monserrate, Fita Chiquita, Pamplona, El Tato, Aquí y en Todas Partes, Alcira, La Cantaleta, A mi Colombia, El Tigre, Santandercito, Rodrigo Mantilla, Caperucita Roja, el Maestro Nicanor y Ríete Gabriel..



EL TATO

Clarinet in B \flat

Bambuco

Oriol Rangel

Transcr: Viviana Urbina

1

5

9

13

17

21

27

33

EL TATO

39

44

D.S. al Coda

50

56

61

67

73

79

- Estos ejercicios trabajan el ritmo y sentido del pulso, no olvides contar los tiempos y hacerlo siempre lento.

Ejercicios

1

2

3

4

5

6

Exercise 6 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a sequence of eighth notes with accents 'L' and 'R'. The second staff continues the sequence with accents 'II' and 'L'.

7

Exercise 7 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a sequence of eighth notes with accents 'L' and 'R'. The second staff continues the sequence with accents 'I' and 'R'.

8

Exercise 8 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with accents 'LR' and 'R'. The second staff continues the sequence with accents 'I', 'L', and 'I'.

9

Exercise 9 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth notes with accents 'R', 'L', and 'LR'. The second staff continues the sequence with accents 'L', 'I', and 'L'.

10

I LR II

R L LR

R L LR

R L

L L

R R

Como Pa`desenguayabar

Compositor: Jorge Olaya

Nació el 7 de agosto de 1916, en Tocaima, Colombia, y muere el 16 de julio de 1995. A los 14 años ya interpretaba el cornetín en la Banda Municipal y a los 17 años asumió la dirección de la misma. Desde entonces empezó a crear su propio repertorio, al componer, arreglar e instrumentar obras, además de la escritura de melodías y la preparación de las partituras para la interpretación de cada instrumento.

Jorge Olaya Muñoz, escribió más de 200 obras, desde piezas sinfónicas hasta danzas populares, incluyendo bambucos, pasillos, bundes, valeses, pasodobles, marchas militares y fúnebres



COMO PA' DESENGUAYABAR

Bambuco

Jorge Olaya

Clarinet in B \flat

Transcr. Viviana Urbina

7
 13
 19
 26
 D.S. al Coda
 33
 38
 44
 D.C.

- Estos ejercicios trabajan la articulación, prueba las que se encuentran aquí y prueba distintas combinaciones y no olvides hacerlo siempre lento.

Ejercicios

1

2

3

4

The image displays a musical score for three exercises, numbered 5, 6, and 7, and an 8-measure phrase. The music is written in G minor (three flats) and 3/4 time. Exercises 5 and 6 are each two staves long, while exercise 7 is two staves long. Exercise 8 is a single staff with a double bar line and repeat sign, indicating it is a short phrase. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Exercise 5 features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs. Exercise 6 uses eighth notes with slurs. Exercise 7 consists of eighth notes with slurs. Exercise 8 features a melodic line with slurs and a bass line with a tremolo effect indicated by a wavy line.

5

6

7

8

9

Musical score for exercise 9, consisting of four staves of music. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

10

Musical score for exercise 10, consisting of four staves of music. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

