

**VIAJA POR COLOMBIA A TRAVÉS DEL CUARTETO, CINCO PIEZAS PARA
CUARTETO DE CLARINETES NIVEL INICIAL.**

Luisa Fernanda Abril Peña

Código: 2016275001

**Proyecto de grado para optar por el título de
Licenciado en música.**

Universidad pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de bellas artes

Departamento de educación musical

Licenciatura en Música

Bogotá

2023

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por ser el semillero, compañía e impulsores de mi carrera musical.

A la Universidad Pedagógica nacional de Colombia por inculcarme el amor por la pedagogía y brindarme las herramientas para desempeñarme como docente.

A todas las personas que contribuyeron he hicieron posible este proyecto, en especial al docente Luis Jairo Torres por brindarme los espacios para realizar aplicación del proyecto.

Universidad pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de licenciatura en Música

Bogotá 2023

Contenido

1. Planteamiento del problema	7
2. Objetivos del proyecto	9
2.1. Objetivo general:	9
2.2. Objetivos específicos:	9
3. Justificación	10
4. Antecedentes del proyecto	12
4.1. Antecedentes internos.....	12
4.2. Antecedentes externos.....	12
5. Marco teórico.....	13
5.1. Educación no formal	13
5.2. Plan Nacional de música para la convivencia (PNMC).....	13
5.3. Escuelas de música municipales	14
5.3.1. Escuela de música de Zipaquirá.....	14
5.3.2. Escuela de música de Chía.....	15
5.4. El clarinete	15
5.4.1. Familia del clarinete	16
5.4.2. El clarinete en Colombia.....	17
5.5. Música de cámara	18
5.5.1. Antecedentes de la música de cámara.....	18
5.5.2. Antecedentes del ensamble de clarinetes	19
5.5.3. Antecedentes de ensambles de clarinete en Colombia	20
5.6. Parámetros para la composición de obras grado uno.....	21
5.7. Territorios sonoros de Colombia	26
5.7.1. Eje musical andino centro- oriente	28
5.7.2. Eje musical pacífico sur.....	32
5.7.3. Eje musical llanero.....	34
5.7.4. Eje musical caribe occidental	37
6. Metodología	40
6.1. Investigación cualitativa	40
6.2. Investigación-acción educativa.....	40
6.3. Consideraciones pedagógicas.....	41
6.4. Ruta metodológica.....	43
6.4.1. Caracterización de la población.....	43

6.4.2.	Cronograma de actividades	44
6.4.3.	Instrumentos de investigación	45
6.5.	Fases de la investigación.....	46
6.5.1.	Composición Cinco piezas para cuarteto de clarinete nivel inicial.	46
6.5.2.	Aplicación de las obras	50
6.5.3.	Valoración del proceso	50
6.5.4.	Diseño de estrategias metodológicas para el abordaje de las obras.....	58
6.5.5.	Aplicación de estrategias metodológicas	69
7.	Valoración general del proceso.....	80
8.	Presentación Cartilla viaja por Colombia a través del cuarteto.....	81
9.	Conclusiones.....	82
10.	Referencias	84
11.	Anexos	88

Índice de imágenes

Imagen 1 digitaciones del clarinete.	17
Imagen 2 Ejes musicales de Colombia.....	27
Imagen 3 Eje musical andino centro - oriente.....	29
Imagen 4 motivos rítmicos de la Guabina.....	30
Imagen 5 Estructuras rítmicas repetitivas en el pasillo colombiano.....	31
Imagen 6 Mapa eje musical pacifico sur.....	33
Imagen 7 Eje musical Llanero.....	35
Imagen 8 Eje musical caribe occidental.....	37
Imagen 9 Ciclo de la investigación acción.....	43
Imagen 10 Escalas sugeridas.....	59
Imagen 11 Escalas sugeridas 2.....	59
Imagen 12 Ejercicios rítmicos.....	59
Imagen 13 escala currulao.....	61
Imagen 14 Ejercicios currulao.....	61
Imagen 15 Ejercicios de dinámicas.....	61
Imagen 16 Ritmos currulao.....	61
Imagen 17 Escala currulao.....	63
Imagen 18 Ejercicios rítmicos pasillo.....	63
Imagen 19 Células rítmicas pasillo.....	63
Imagen 20 Escala casabe llanero.....	65
Imagen 21 Escala casabe llanero 2.....	65
Imagen 22 Células rítmicas casabe llanero.....	65
Imagen 23 Ejercicios rítmicos.....	65
Imagen 24 Ejercicios rítmicos 2.....	65
Imagen 25 Ejercicios de disociación.....	67
Imagen 26 Escala casabe llanero.....	67
Imagen 27 Combinación de articulaciones.....	67
Imagen 28 Escala casabe llanero 2.....	67
Imagen 29 Fragmento Porro.....	68
Imagen 30 Ejercicio corporal.....	68
Imagen 31 Ejercicio con voz.....	68
Imagen 32 Ejercicio corporal 2.....	68

Índice de Tablas

Tabla # 1 Grados De Dificultad En Repertorios Bandísticos En El Contexto Colombiano	21
Tabla # 2 grados de dificultad para cuartetos de clarinete nivel inicial	24
Tabla #3 Cronograma de aplicación grupo A	44
Tabla #4 Cronograma de aplicación grupo B.....	45
Tabla #5 Modelo cuadro de observación	46
Tabla #6 Sesión N° 1 grupo A.....	51
Tabla #7 Sesión N° 2 grupo A.....	52
Tabla #8 Sesión N° 3 grupo A.....	53
Tabla #9 Sesión N° 4 grupo A.....	55
Tabla #10 Sesión N° 5 grupo A.	56
Tabla #11 Sesión N° 6 grupo A.	57
Tabla #12 Sesión N° 1 grupo B.....	69
Tabla #13 Sesión N° 2 grupo B.....	71
Tabla #14 Sesión N° 3 grupo B.....	72
Tabla #15 Sesión N° 4 grupo B.....	73
Tabla #16 Sesión N° 5 grupo B.....	75
Tabla #17 Sesión N° 6 grupo B.....	76
Tabla #18 Sesión N° 7 grupo B.....	77
Tabla #19 Sesión N° 8 grupo B.....	78

CAPITULO 1 PRELIMINARES

1. Planteamiento del problema

A lo largo y ancho de sus regiones en Colombia se vive una amplia diversidad étnica, lingüística y cultural, la música presente en cada una de estas es el resultado del mestizaje de sus grupos sociales, de la rica diversidad geográfica y de un creciente dialogo con las manifestaciones del mundo y es un distintivo de la gran diversidad del país. Muchas de estas expresiones se fomentan, fortalecen y reproducen a través de la creación de escuelas de música en cada municipio a nivel nacional bajo el modelo de educación no formal.

Las escuelas de música son producto de una alianza entre los municipios y departamentos del territorio nacional con el Ministerio de cultura de Colombia que ya para el 2010 consolidaban alrededor de 593 escuelas bajo el programa del plan nacional de música para la convivencia. Gracias a esto en la actualidad gran parte de los municipios del país cuentan con escuelas de formación musical, donde se brinda acceso a educación musical gratuita.

Sin embargo, no todas las escuelas dentro del país cuentan con el mismo presupuesto y capacidad adquisitiva para la inversión en infraestructura, formación y producción.

El programa de las escuelas de música municipales está enfocado en torno a prácticas musicales colectivas, conjuntos de música tradicional, coros, orquestas infantiles y juveniles, bandas sinfónicas y pelayeras e iniciación musical en general. Este programa varía y depende de los objetivos y alcances de cada municipio.

Por su formato instrumental, repertorio y tradición, uno de los conjuntos musicales más explorados dentro del territorio nacional es el de banda sinfónica, según la información recogida por el Ministerio de Cultura:

Existen en la actualidad aproximadamente 897 bandas ubicadas en 713 municipios de todos los departamentos, lo que equivale a que el 64% de los municipios existentes tienen banda. De estas agrupaciones se estima que cerca del 80 % son juveniles e infantiles (Consejo Nacional de Política Económica y Social 2002. P.5).

Dentro de este formato musical el clarinete es uno de los instrumentos más importantes, además de ser el más numeroso dentro del conjunto. Por tanto, se considera que el clarinete es uno de los instrumentos más estudiados dentro de las escuelas de música.

La formación instrumental suele darse desde la formación bandística, los estudiantes realizan su proceso de iniciación al instrumento en conjunto con la agrupación, donde no en todos los casos se podrá encontrar a un docente especializado para cada instrumento, si no, un docente encargado de enseñar varios instrumentos o todos.

Para esta iniciación instrumental suelen usarse métodos como el Yamaha Advance, o las cartillas distribuidas por el ministerio de cultura, donde se encuentran ejercicios útiles para el fortalecimiento de habilidades técnicas y musicales, sin embargo, para la iniciación instrumental se evidencia un escaso repertorio formativo enfocado en el clarinete con ritmos colombianos, especialmente en contextos de música de cámara donde el estudiante aplique la técnica y haga música en el proceso.

A raíz de esto surge una pregunta ¿Cómo introducir la música colombiana en la formación inicial del clarinete?

Para dar solución a este interrogante el presente trabajo propone la creación de cinco obras en ritmos tradicionales colombianos grado I para cuarteto de clarinetes en compañía de una cartilla de sugerencias metodológicas, interactuando con ayudas digitales, para facilitar el aprendizaje y abordaje de las obras de forma progresiva.

2. Objetivos del proyecto

2.1. Objetivo general:

Realizar una cartilla pedagógica enfocada en la iniciación instrumental por medio de cinco obras de música colombiana para cuarteto de clarinetes que contribuya en el fortalecimiento de habilidades técnicas y musicales.

2.2. Objetivos específicos:

- Componer cinco obras para cuarteto de clarinetes de nivel inicial, basadas en ritmos tradicionales representativos de cinco ejes musicales de Colombia.
- Determinar las características técnicas y metodológicas para el aprendizaje de las cinco piezas de música de cámara.
- Diseñar una cartilla pedagógica dirigida a estudiantes y maestros, que facilite el abordaje de las cinco piezas para cuarteto de clarinetes.
- Generar repertorio colombiano para cuarteto de clarinetes aplicables a la iniciación instrumental.

3. Justificación

La educación musical en Colombia, dentro del marco de los municipios se encuentra ligada a una red de escuelas de música bajo el modelo de educación no formal, estas se encuentran fortalecidas y estructuradas por el ministerio de cultura, sin embargo, cada escuela depende no solo de los auxilios de dicha entidad si no de su presupuesto propio, necesidades y alcances.

La realidad que afrontan muchos de los municipios donde el espacio y recursos no permite la contratación de docentes especializados para cada área de trabajo, da paso al fenómeno donde una persona debe asumir más de una función dentro de la escuela. Por ejemplo, el caso donde un director debe hacerse cargo de dos o incluso todos los ejes de la iniciación instrumental de su agrupación, donde es probable que necesite de material pedagógico y repertorio que lo ayude en su labor, con ejercicios claros y ejemplos prácticos para facilitar el proceso de enseñanza de instrumentos que no domine por completo o en los que no se ha especializado.

Incluso en caso de contar con una planta de talleristas especializados, por las condiciones del espacio y las propias condiciones laborales, las clases suelen impartirse de manera colectiva, y de esta forma se encuentra la necesidad de incluir en las clases elementos desde el repertorio que permitan el fortalecimiento técnico individual dentro de la colectividad.

En su investigación Valencia (2017) menciona que en el 2005 con el plan nacional de bandas se crea el concepto de banda-escuela donde el repertorio cumple un papel fundamental en la formación; en una etapa inicial este repertorio contó con adaptaciones generalmente hechas por el docente para poder realizar montajes con grupos heterogéneos de niveles y edades.

Posteriormente se introdujeron metodologías colectivas para el trabajo de banda como Yamaha Advantage que consisten en la compilación en un solo material de contenidos de formación teórica, gramatical y técnica instrumental, entre otros componentes, que son abordados mediante el montaje de ejercicios y piezas musicales con nivel de dificultad progresivo (Valencia, 2011).

Este modelo ha sido adaptado a diferentes niveles y agrupaciones dentro de las escuelas de música.

El grupo de cámara para la iniciación instrumental se presenta como una herramienta que brinda una visión tanto colectiva como individual del estudiante y que requiere entender al intérprete

como miembro de un grupo, pero también como único protagonista de un rol en particular, permitiendo atender con mayor claridad a las habilidades técnicas e interpretativas de cada integrante, así como sus habilidades para participar en un conjunto, por ejemplo, la banda.

Cada vez más la música de cámara es enfatizada en las instituciones de educación musical por ser un formato flexible que puede exhibirse en grandes y pequeños espacios, llamativo para la formación de públicos. La cualificación y crecientes escenarios de concurso de música de cámara incluyen a las poblaciones infantiles y juveniles, con sus reglamentos incluyen obras de contexto nacional.

Sin embargo, Quiroz et al. (2007) sostienen que «una perspectiva general acerca del repertorio colombiano existente para este formato, y lo adecuado de este, deja entre ver una escasez de composiciones y arreglos multi nivel, especialmente para los niveles primarios del instrumento», además mencionan la pertinencia de un repertorio de cámara que permita trabajar, tanto al docente como al estudiante hacia el contexto cultural al cual pertenecen.

El autor de este proyecto encuentra tres problemáticas principales alrededor de la música de cámara y la iniciación instrumental en clarinete.

- La iniciación instrumental impartida o no por docentes especializados en el instrumento, necesita de la circulación de material pedagógico que facilite la aplicación de la técnica instrumental y que además contribuya al fortalecimiento de la cultura nacional.
- Pese a su creciente inclusión dentro de las escuelas de formación, la música de cámara no suele ser aplicada en las etapas iniciales de la formación instrumental.
- Se evidencia escasos de repertorio nacional para ensambles de cámara de clarinetes en niveles iniciales.

Por tanto, se encuentra pertinente el diseño y adaptación de ritmos colombianos a formatos y niveles que se adecuen a los procesos instrumentales y permitan nutrir la formación que se realiza en las escuelas de música municipales.

Atendiendo a este contexto, este proyecto pretende aportar a la creación de repertorio nacional desde el formato de cuarteto de clarinetes para los niveles iniciales, a partir del ordenamiento progresivo de piezas que aporten a la formación instrumental y de una cartilla con estrategias metodológicas que nutra el proceso de aprendizaje de los mismos.

4. Antecedentes del proyecto

4.1. Antecedentes internos

- El proyecto de grado realizado por Martínez Rojas, Milena Johana, ‘Adaptaciones y arreglos de música charranguera para cuarteto de clarinetes. Una propuesta a partir del estudio de tres temas carrangueros del Tocayo Vargas’ se encaminó en la búsqueda de una sonoridad específica, la sonoridad de la "música carranguera" a través de arreglos y adaptaciones pensados para un formato ajeno como lo es el cuarteto de clarinetes. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1459>

4.2. Antecedentes externos

- El trabajo de investigación realizado por Eduard Quiroz y Daniel Sinza para la facultad de educación de la UNAC sobre ‘perspectivas de los maestros de clarinete y piano sobre el Repertorio colombiano de Música de Cámara en niveles iniciales de la ciudad de Medellín’ (2017). En este se expone el estado de la música de cámara en Medellín especialmente en niveles iniciales bajo la perspectiva de cuatro maestros de clarinete y piano, pese a que está dirigido a la ciudad de Medellín sirve para contextualizar el estado de la música de cámara en el resto del país y en cuyas conclusiones se encuentra que se necesita y recomienda el aporte y creación de repertorio adaptado al contexto colombiano, no solo con fines académicos si no socio-culturales, siendo justamente lo que este trabajo pretende, la creación de repertorio apto para los niveles iniciales de un conjunto de cámara dirigido a un cuarteto de clarinetes.
- El documento ‘grados de dificultad en repertorios bandísticos’ publicado por Victoriano Valencia en el 2010 será tomado como referencia del conjunto de niveles en la estructuración musical utilizado para identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios que favorecen al desarrollo técnico interpretativo de una agrupación en este caso Banda Sinfónica, pero que servirán como guía para la creación de parámetros de composición y nivelación que se adecuen a al conjunto de grupo de cámara abordado en este proyecto (cuarteto de clarinetes).

CAPITULO 2

MARCO TEÓRICO

5. Marco teórico

El siguiente apartado referenciará las características generales de las escuelas de formación musical municipales en Colombia para quienes está dirigida la propuesta, además de realizar un recorrido por los ejes musicales en los que están enmarcados los cinco ritmos a trabajar, así como particularidades del instrumento y parámetros compositivos.

5.1. Educación no formal

El sistema educativo en Colombia está enmarcado dentro de la ley 115 de 1994, donde se reúnen diferentes tipos de educación y se enmarcan sus respectivas características. Para la formulación de este proyecto el modelo educativo que se tiene en cuenta está determinado por el capítulo 2 de la sección cuarta “Educación no formal” que tiene como eje la promoción y «el perfeccionamiento de la persona humana, el conocimiento y la reafirmación de los valores nacionales, la capacitación para el desempeño artesanal, artístico, recreacional, ocupacional y técnico, la protección y aprovechamiento de los recursos naturales y la participación ciudadana y comunitaria.» (p. 11)

Dentro de los programas que pueden estar incluidos dentro del modelo de educación no formal se encuentran la formación laboral en artes y oficios. Además, el estado colombiano según dicta también esta ley está encargado de la promoción de los programas de educación no formal.

Teniendo en cuenta estas características los centros escogidos para la implementación de este proyecto cumplen con estos requisitos al ser parte de los programas del estado de promoción de la educación no formal en el ámbito artístico.

5.2. Plan Nacional de música para la convivencia (PNMC)

El PNMC es un proyecto fomentado por el ministerio de cultura que tiene como objetivo central «ampliar y fortalecer la práctica, el conocimiento y el disfrute de la música, e implementa dos líneas de política para promover el desarrollo musical del territorio». Dentro de estas dos líneas se encuentra la musicalización de la ciudadanía que se entiende como una apropiación de lo musical y que contribuye al crecimiento sensible creativo y expresivo de las personas.

El PNMC entiende la práctica musical como un derecho cultural y es por esta razón que a partir del 2003 promueve la «institucionalización de la actividad musical en el ámbito local» y lo

realiza a través de la promoción, creación y fortalecimiento de las escuelas de música municipales.

Para el PNMC un objetivo estratégico es la formación donde las escuelas musicales municipales son eje y referencian tres líneas de acción de la siguiente manera:

- Consolidación del proyecto pedagógico y musical de las Escuelas de Música: Fortalecer pedagógica, musical y culturalmente el proyecto de las Escuelas de Música, mediante el apoyo a la estructuración de programas de formación, pertinentes, coherentes, dinámicos, flexibles y de calidad, para las distintas prácticas colectivas y niveles.
- Fortalecimiento pedagógico, musical y técnico de las prácticas colectivas: Cualificar los procesos creativos, técnicos, musicales y pedagógicos de las distintas prácticas colectivas, para aportar a la calidad interpretativa y a la dinamización y consolidación de un movimiento musical organizado, productivo y competitivo.
- Diversificación de la oferta de formación: Garantizar la calidad, ordenamiento y complementación de la formación musical en el país en las distintas modalidades, niveles, prácticas, formatos, grupos etarios y espacios territoriales, en la perspectiva de una estructura sistémica.

5.3. Escuelas de música municipales

5.3.1. Escuela de música de Zipaquirá

La escuela de música del municipio de Zipaquirá – Cundinamarca hace parte del instituto municipal de cultura recreación y deporte de Zipaquirá (IMCRDZ) que:

Es la entidad pública encargada de promover el Arte y la Cultura, fortaleciendo éstas áreas en sus diferentes manifestaciones, con el objetivo de consolidar una Zipaquirá mejor para todos y la felicidad de sus habitantes. También se constituye como un ente administrador de escenarios Culturales. El Instituto en cuanto a Cultura se divide en diferentes áreas misionales y una administrativa, encargadas de operar los diferentes programas y escenarios: Arte, Cultura, Escuelas de Formación, administración y mantenimiento de escenarios culturales de la ciudad. (<https://www.imcrdz.com/cultura/>)

Dentro de las escuelas de formación existe el área de música y el área de banda sinfónica que enmarca los procesos específicos relacionados con el aprendizaje de instrumentos propios de esta agrupación.

El área de música de las escuelas de formación del IMCRDZ está conformada por cinco grupos (cuerdas frotadas, piano, canto, batería, ensambles) con formadores específicos en cada una de

las áreas y para cada uno de los instrumentos, se incluyen instrumentos como Flauta, Clarinete, Oboe, Saxofón, Trompeta, Corno francés, Trombón, Tuba entre otros.

El área de Clarinete, actualmente cuenta con tres procesos principales, infantil, juvenil y adultos con un total de veintidós estudiantes con edades entre los 9 y 69 años y quienes reciben clases de instrumento semanalmente y participan en las diferentes agrupaciones del instituto.

5.3.2. Escuela de música de Chía

La escuela de música del municipio de Chía – Cundinamarca está enmarcada dentro de la dirección de cultura que a su vez hace parte de la secretaria de desarrollo social del municipio. Cuenta con talleres de formación en diferentes instrumentos y su misión es «Promover espacios de formación artística y cultural de calidad que contribuyan al desarrollo integral y al fortalecimiento de las diversas expresiones y manifestaciones artísticas de los habitantes del municipio de Chía.»

Dentro de los objetivos específicos de la escuela se encuentra la adquisición de conocimientos, habilidades, destrezas, actitudes y disposiciones en los diferentes contextos artísticos que se ofrecen. Dentro de la escuela de formación cultural se incluyen las artes plásticas, el teatro, la danza entre otras disciplinas aparte de la música; y cuenta adicionalmente con cuatro talleres de educación formal (artes escénicas, escrituras creativas, artes plásticas, Arte danzario). El resto de talleres incluyendo la escuela de música se enmarca dentro de la educación no formal. En la actualidad la escuela de clarinete cuenta con dos docentes quienes dictan talleres enfocados al instrumento con estudiantes entre los 7 y 50 años de edad en los niveles iniciación, intermedio y avanzado, y nutren las diferentes agrupaciones representativas de la casa de la cultura incluyendo: bandas sinfónicas, orquestas sinfónicas, orquestas tropicales, camerata entre otras.

5.4. El clarinete

El clarinete es uno de los instrumentos más conocidos e interpretados en el mundo, encuentra sus antecedentes en la antigua Mesopotamia, en mosaicos que datan de al menos tres mil años antes de cristo, Según Muñoz (2009) “Historia del clarinete”

Para tener claro la línea de antecesores del clarinete se toma a los instrumentos formados por un tubo y que como forma de producción de aire utilizan una lengüeta simple de madera (caña) que ejerce una vibración que produce el sonido. Gracias a la literatura e incluso a las partituras musicales se sabe que el antecesor directo del clarinete es un

instrumento usado en Francia durante el siglo XV y XVI conocido como “Chalumeau”.

(p.2)

Chalumeau fue el punto de partida a partir del cual Johann Denner, fabricante de instrumentos, consigue el “clarinete” hacia 1690 tras varias reformas de aquel instrumento, entre las cuales se destaca el sistema de embocadura sacando la lengüeta del interior del instrumento y diseñando una boquilla que permitiera sujetarla mediante un cordón. Se amplió la tesitura del instrumento hacia lo agudo mediante el mecanismo de una llave en forma de palanca, la primera llave de registro, surgiendo no octavas como se esperaba (similares a las de la flauta o el oboe) si no, doceavas fundamentales, a este instrumento con estas características se le dio el nombre de “clarino”.

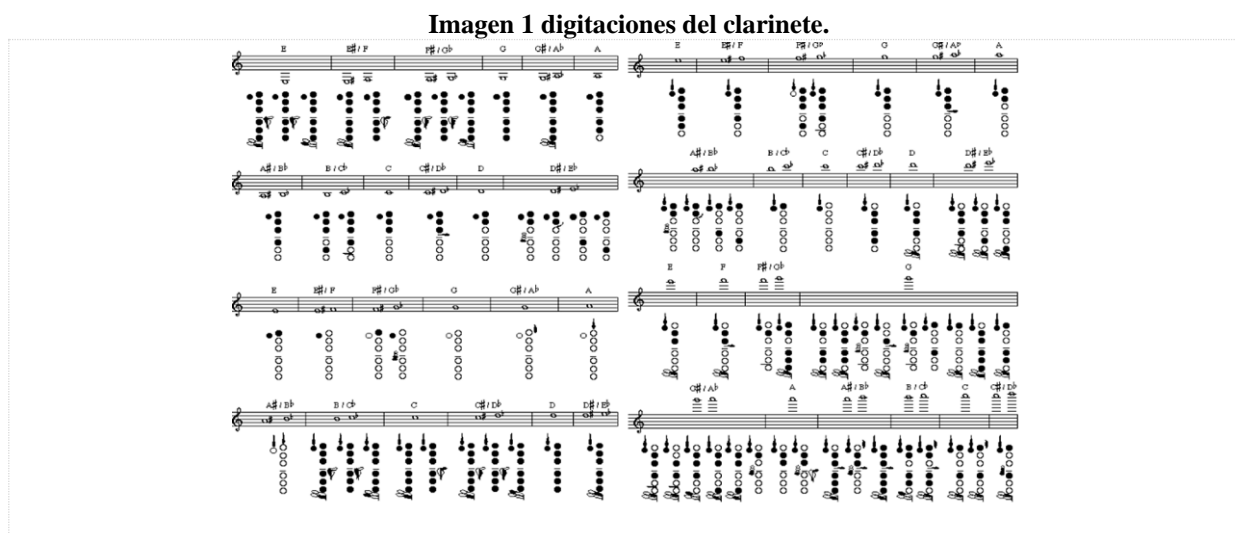
A partir de esto el clarino sufrió varias modificaciones, según Peris Dosaigües, SP. (2019) se produjeron una serie de avances y mejoras en la evolución del clarinete, como el añadido del número de llaves que permitieron hacer del clarinete un instrumento con mayores posibilidades técnicas; en la actualidad se conocen dos sistemas de construcción del clarinete, el sistema francés y el sistema alemán, «Los dos sistemas parten del clarinete de I. Müller, con su nueva disposición de la boquilla, con la creación de la abrazadera metálica eliminando el cordón para sujetar la lengüeta, la fabricación de las zapatillas de piel para un mayor sellado de los orificios y una mejor disposición de las llaves.» (Peris Dosaigües, SP. 2019 p.20)

Ya en 1844 con la aparición del nuevo clarinete patentado por Buffet-Klosé, el instrumento tomó caminos diferentes, creando con ello dos tipos de construcción (Vercher, 1983). Grandes compositores como Joseph Haydn y J. Stamitz empiezan a incluir al clarinete en formatos de música de cámara y como solista y luego W.A Mozart lo incluyó en la mayor parte de su música instrumental y óperas.

5.4.1. Familia del clarinete

La familia del clarinete consta de 7 instrumentos: clarinete piccolo, clarinete soprano en Si bemol, clarinete en La, clarinete contralto, corno di bassetto, clarinete Bajo y clarinete contrabajo. Todos los clarinetes tienen el mismo sistema de digitación los clarinetistas pueden tocar todos los instrumentos de la familia, independientemente de su tamaño o transposición. (Adler, 2006) Generalmente se les escribe de igual manera, con algunas excepciones como el clarinete bajo y contrabajo a los que en ocasiones se les escribe en clave de fa en cuarta línea. Se pueden encontrar diversas propuestas de formato conformadas mayoritariamente por instrumentos de la familia del clarinete, el más frecuente es el “cuarteto” que consta de clarinete bajo, 2 clarinetes sopranos y clarinete piccolo. Otro formato bastante explorado es el coro de clarinetes que incluye a la mayoría de instrumentos pertenecientes a la familia del clarinete. Sin

embargo, actualmente acceder a instrumentos menos comunes como el clarinete bajo, contrabajo, corno di bassetto y clarinete alto, es una dificultad debido a su costo elevado y su poca popularidad, ya que su uso no es esencial en las agrupaciones vigentes (Panadero, 2019).



Fuente: <https://www.el-atril.com/Fichas/tablaturas/Clarinete/Posiciones.htm>

5.4.2. El clarinete en Colombia

El ingreso del clarinete al país no es muy claro, sin embargo, se poseen registros antiguos en donde se hablaba del uso del clarinete en bandas militares las cuales representaban a gran parte de América Latina (clarinete: un viaje de lo clásico a lo popular, s. f.) y con los años se fue incorporando al folclor colombiano remplazando a las gaitas y chirimías.

Para el siglo XX con la influencia del auge de la música para Big Band estadounidense, se empezó a usar el clarinete como protagonista, de la mano de grandes compositores como Lucho Bermúdez y Pacho Galán entre otros, estos lograron la difusión a nivel internacional y nacional de un gran número de ritmos colombianos como lo son la cumbia, el porro y el merecumbé, y fueron un medio importante para la difusión de las músicas de la costa Atlántica Colombiana al centro del país donde se escuchaban pasillos, bambucos y danzas.

De esta música se han realizado múltiples adaptaciones a diferentes formatos, siendo obras que aún pertenecen al repertorio de conciertos, no solo de música popular sino múltiples adaptaciones a formatos de orquesta sinfónica, banda sinfónica, música de cámara, entre otros.

5.5. Música de cámara

Existen diferentes definiciones sobre lo que podemos entender como música de cámara, y es que este género permite una amplia serie de interpretaciones que varían desde los diversos formatos hasta los distintos tipos de espacios donde se ejecuta. A pesar de las diferencias es posible encontrar características comunes en las distintas definiciones disponibles.

El diccionario Oxford de la música (2008) relaciona la música de cámara con música hecha para un pequeño ensamble que se ejecuta tradicionalmente para una audiencia privada o en el caso de la presencia de un público se interpreta en un recinto pequeño, se referencia que el formato que cumple con las condiciones de música de cámara varía de entre dos a diez intérpretes excluyendo la música para solistas y la música para el despliegue virtuosísimo que ocurre en la gran sala de conciertos, aun cuando en esta tan solo intervengan unos pocos instrumentos.

Otros autores varían en las definiciones, Salas (2005) va más allá y define a la música de cámara como «aquella música sin contenido extra musical, concebida para un conjunto reducido, menos de nueve, en general de instrumentos, que posea un carácter intimista, un tejido contrapuntístico, un ejecutante por parte y un contraste entre los elementos.» (p.13) reduciendo las posibilidades del formato y excluyendo formatos instrumentales que no puedan ofrecer una variedad tímbrica como duetos de violín o piano.

5.5.1. Antecedentes de la música de cámara

Los orígenes del género datan desde las prácticas vocales presentes durante la edad media y el renacimiento donde poco a poco se introdujeron instrumentos que reemplazaban o doblaban las voces y se incorporaban con la idea de permitir a las personas que no cantaban participar en la labor musical, esta tradición se esparció por toda Europa y llegó hasta Inglaterra donde los consorts de violas tomaron especial relevancia y adquirieron nuevas características y repertorio.

Durante el periodo barroco se desvaneció la mezcla entre voces e instrumentos dando lugar a dos formatos aparte (vocal e instrumental) y creando nuevos géneros como la “sonata a solo” y la “trío sonata” que se interpretaban en las cortes por músicos profesionales debido a su alta dificultad técnica; a su vez la clase media demostró profundo interés por las prácticas musicales domésticas y las posibilidades instrumentales que permitían la interpretación de estos géneros con pocos ejecutantes. Los instrumentos de cuerda y viento se popularizaron en todo Europa y

la forma de escritura de estos géneros permitía que fueran interpretados en variados formatos de acuerdo a las posibilidades de los intérpretes.

Pero fue hasta el clasicismo donde la aparición del piano y el cuarteto de cuerdas permitió una gran expansión y profesionalización del género y es considerado por muchos como parte del esplendor de la música de cámara (Latham, 2008).

Además de la práctica musical, la experiencia de música de cámara como lo referencia Izquierdo (2013) es una herramienta para la adquisición de habilidades musicales ya que permite a los intérpretes adquirir el papel de director y a la vez poner en práctica aspectos técnicos y musicales.

La música de cámara es una herramienta para el desarrollo del oído musical, permitiendo el trabajo de elementos fundamentales como la afinación, la sonoridad de un conjunto y la capacidad del individuo de tener un papel activo en la ejecución mientras escucha a los otros miembros del ensamble, herramientas que solo se pueden adquirir a través de la práctica en conjunto.

5.5.2. Antecedentes del ensamble de clarinetes

El ensamble de clarinetes es una agrupación musical conformada por varios clarinetes de diferentes registros, desde el clarinete bajo hasta el clarinete soprano; la cantidad de miembros varía desde 3 hasta 40 miembros que incluyen a su vez tríos, cuartetos y quintetos de clarinetes. El cuarteto de clarinetes está conformado comúnmente por tres clarinetes sopranos en Si bemol y un clarinete bajo. Sin embargo, este formato puede variar según el gusto y posibilidades de los participantes. Los primeros registros que se tienen sobre música compuesta para cuarteto de clarinetes datan del siglo XIX, sin embargo, compositores como Mozart y Stadler ya anticipaban los ensambles con sus trabajos para clarinetes y Corno di bassetto (un clarinete afinado en fa) (Pike, 1969).

A medida que el sistema Boehm avanzaba el clarinete ganó fama y así mismo los ensambles se popularizaron. En la Alemania del siglo XIX, los clarinetistas comenzaron a formar ensambles de clarinetes para interpretar música de cámara y sinfónica. Fue en este contexto donde surgieron los primeros arreglos para ensamble de clarinetes.

Durante la década de los cincuentas en Estados Unidos según Pike (1969) los denominados clarinet choirs fueron implementados por muchos pedagogos referenciándolos en un principio como familia, luego ensamble y finalmente como coro de clarinetes que señalaban un aumento en el número de integrantes, estos ensambles se popularizaron y se incorporaron a las bandas donde cumplían una función similar a la de las cuerdas en una orquesta, en algunos casos guiados por la figura de cuarteto de clarinetes que a su vez imitaba al cuarteto de cuerdas tradicional.

5.5.3. Antecedentes de ensambles de clarinete en Colombia

En la actualidad, el ensamble de clarinetes es una agrupación muy popular en todo el mundo, y existen numerosos arreglos y obras originales escritas para esta formación. Sin embargo, en Colombia los primeros registros de ensambles de clarinete según Panadero (2020) se evidencian apenas hasta la década de los noventas donde el clarinetista y compositor Hernán Darío Gutiérrez conforma el “Cuarteto de Clarinetes Ébano” que es el primer ensamble conocido. A partir de este ensamble en Colombia se crean diversos ensambles sobretodo cuartetos de clarinete que a lo largo de los años han tenido importantes representaciones y reconocimientos a nivel nacional e internacional, algunos de estos ensambles son:

- Cuarteto de clarinetes Palo Negro
- Cuarteto de clarinetes Ébano
- Ensamble de clarinetes de la Universidad de Caldas
- Cuarteto Clarinnova
- Cuarteto de clarinetes Caña Brava
- Cuarteto Vientos y Pastos
- Cuarteto Colombiano de clarinetes
- Coro de clarinetes de la Universidad Distrital
- Cuarteto de clarinetes de Bogotá

La amplia representación de diversos géneros e incluso músicas inéditas permite al formato su popularización a lo largo del territorio nacional y la participación en concursos de formato libre o de música de cámara, así lo referencia:

Actualmente en Colombia, las agrupaciones que exploran los diferentes formatos para clarinete tienen cada vez más visibilidad, especialmente en los concursos más destacados de música andina colombiana, dentro de los que se encuentran: Festival Hato Viejo Cotrafa, Concurso Nacional del Pasillo y Festival Mono Núñez (Panadero, 2020, p11.)

A pesar de su actual popularidad el formato de ensamble de clarinetes en Colombia tiene poca música grabada y escasas partituras publicadas formalmente dificultando el acceso a estos materiales.

5.6. Parámetros para la composición de obras grado uno

El ministerio de cultura bajo el PNMC promovió la creación y circulación de material pedagógico, así en el 2004 el compositor y arreglista colombiano victoriano Valencia creó una cartilla llamada “pitos y tambores. Cartilla de iniciación musical basada en ritmos tradicionales de Colombia”. Esta cartilla presenta una serie de parámetros compositivos de ritmos tradicionales que funcionan como lineamientos para la enseñanza y la práctica de algunos ritmos tradicionales colombianos.

Posteriormente el compositor estandarizaría el proceso de creación a través de una investigación basada en el sistema de gradación estadounidense de la American Band College Music Grading Chart adaptando este al contexto colombiano y dando como resultado una serie de parámetros en distintos niveles de dificultad ampliamente usados en el territorio nacional que se muestran a continuación:

Tabla # 1 Grados De Dificultad En Repertorios Bandísticos En El Contexto Colombiano

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES GRADO 1
TÍMBRICO	Formato	Flauta, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb, Clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón Barítono (opcional). Trompeta, Corno (opcional), Trombón, Eufonio, Tuba. Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión colombiana y latina. Hacia el final divisi en Flautas, Clarinetes, Saxofón Alto,

		Trompetas, Cornos, Trombones, Eufonios. Sin diferenciación de roles.
RITMO- MÉTRICO	Características métricas	Compás de 2, 3 y 4 pulsos. División binaria. No cambio de compás. No divisiones irregulares. Posible división ternaria en zonas de influencia de géneros ternarios (6/8).
	Figuración	Además de lo anterior: Evitar en vientos notas repetidas con valores menores. Contratiempo de negras y de corcheas (en tempo moderado). Síncopa interna (dentro del compás) antecedida de ataque a tiempo. Síncopa central también con ataque desde el primer pulso. Ver anexo. La figuración en percusiones puede ser, comparativamente, más compleja (observar grado 2 para vientos)
	Tempo	Tempos moderados (60 a 120 b.p.m.) depende de figuración. Tempos estables.
MELÓDICO	Interválica	Grados conjuntos (interválica preponderante). Saltos de terceras y cuartas. Saltos de quinta. Otros saltos posibles entre frases distintas.
	Relación escala-acorde	Contexto diatónico. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica. En menor proporción tensiones: T6, T9, T11 (Xm)
	Extensión	Dado por registro. Se recomienda no exceder 8ª dentro de la frase.
ARMÓNICO	Sistema	Tonalidades mayores (Bb, F, Eb). Modos relativos. Cromatismos limitados.
	Acórdica	Triadas y séptima de dominante.
	Funcionalidad	Tonalidad: I - IV - V(7). También II _m (subdominante) y VI _m (tónica). Hacia el final V7 secundarios de IV y de V. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones

		binarias de acordes.
TEXTURA Y ORQUESTA CIÓN	Roles	Melodía y acompañamiento. Tipos de acompañamiento: percusivo - ritmo armónico - armónico. Inicialmente dos roles: Melodía y back percusivo, o back armónico y back percusivo (el profesor toca la melodía). Luego tres: melodía, background (incluido bajo) y percusión. Background, bajo y percusión en función de bases.
	Densidad armónica	Líneas al unísono y eventuales divisi.
	Densidad tímbrica	Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. No solos.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	p - mf - f. Crescendo - decrescendo
	Articulaciones	Picado simple - ligado. Acento. Percusión: ataque simple. Timbales: Dos notas (no cambio). Redoblante: normal, redoble(rebote), on rim (aro o vaso). Bombo: abierto (normal), apagado. Platos: choque (normal), cerrado, fricción.
FORMAL	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares de pequeña extensión. Forma canción. Formas de géneros colombianos. Introducciones y codas. Tema y variaciones
	Duración	1 minuto (máx. 1:30)

Fuente: Grados de dificultad en repertorios bandísticos una propuesta para el contexto colombiano.

Para propósitos de este proyecto se adaptaron estos parámetros de banda a cuarteto de clarinetes nivel inicial, teniendo en cuenta las características del contexto. Estos son los elementos que determinaran las posibilidades técnicas a interpretativas dentro de las composiciones.

Es importante mencionar que la base para las composiciones se encuentra dentro de los parámetros del grado 1 sin embargo, ya que estas composiciones tienen como objetivo aumentar

progresivamente la dificultad y elementos de las piezas, es posible que algunos de estos elementos se omitan.

Tabla # 2 grados de dificultad para cuartetos de clarinete nivel inicial

NIVEL	ASPECTOS	ALCANCES
TÍMBRICO	Formato	Tres (3) clarinetes en Si bemol y un (1) clarinete bajo
	Registros	
RITMO- MÉTRICO	Figuración	Uso de figuración entre redonda y corchea y sus silencios correspondientes. Sincopa interna antecedida de ataque a tiempo. La figuración en el bajo puede ser, ligeramente más compleja que la de los demás clarinetes.
	Tempo	Tempos moderados entre (60 y 120 b.p.m). Si el tempo excede los 120 b.p.m la figuración, tonalidad e interválica deben ser sencillos.
	Características métricas	Compás de 2, 3 y 4 pulsos. No cambio de compás. No divisiones irregulares Posible división ternaria donde el género lo requiera (6/8)
MELÓDICO	Interválica	Se debe priorizar sobre los grados conjuntos, se permiten saltos de terceras, cuartas y quintas. Evitar saltos mayores a excepción del bajo.
	Relación escala-acorde	Contexto diatónico, al menos que el género requiera otro. Procurar el uso de notas del acorde y notas de aproximación diatónica.
	Extensión	La extensión no debe exceder la 8va dentro de la frase.

ARMÓNICO	Sistema	Tonalidades mayores (C, D, F o G). modos relativos. Limitar cromatismos
	Acórdica	Triadas y séptima dominante
	Funcionalidad	Priorizar entre tonalidad: I – IV – V (7). Se puede hacer uso de IIIm (subdominante) y VIm (tónica).
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía: se sugiere repartir la melodía entre todas las voces. Acompañamiento: Principalmente en el bajo, o repartidos entre las voces de clarinete soprano.
	Densidad armónica	Líneas al unísono y Divisi.
	Densidad tímbrica	Concertado, solos sencillos.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	P- Mf- F. crescendo y decrescendo. Mp y Mf con poca frecuencia. Generar contrastes entre dinámicas.
	Articulaciones	Simple, picado, ligado, acento. Eventualmente articulaces entre ambas, teniendo en cuenta la velocidad y dificultad de las frases.
	Efectos emisión y mecanismos	No.
FORMAL	Estructura	Formas Binarias, ternarias y circulares de pequeña extensión, respetando las formas de cada género.
	Duración	1 minuto (máximo. 2).

Fuente: elaboración propia

5.7. Territorios sonoros de Colombia

Colombia es un país inmensamente amplio en lo que a territorios musicales corresponde donde conviven una gran variedad de géneros musicales tradicionales y representativos que se difunden y expanden independientemente del estado, sin embargo, es claro que estas músicas regionales y tradicionales no compiten frente a las denominadas músicas comerciales y es ahí cuando el estado mediante su intervención promueve la diversidad cultural del país. Por este motivo la caracterización que el estado realiza de los denominados ejes de las músicas tradicionales son un referente fundamental para la comprensión y clasificación de las músicas presentes a lo largo del territorio nacional.

En el 2003 durante la realización de los “lineamientos de escuela de música tradicional”, donde participaron agentes representativos de las músicas regionales de todo el país y además se llevaron a cabo consultas y se estimuló la participación de cultores de las músicas tradicionales; se identificaron once ejes musicales descritos entonces en el plan nacional de música para la convivencia que « dan una perspectiva de los contextos y funciones sociales, los elementos musicales y las realidades simbólicas de las practicas musicales» (PNMC, 2003)

Los territorios sonoros corresponden a:

1. MÚSICAS CARIBE ORIENTAL (Conjuntos de acordeón y cuerdas y otros)
Guajira, Cesar y Magdalena.
2. MÚSICAS CARIBE OCCIDENTAL
(Conjuntos de Gaitas Largas y Cortas, Millo, Baile Cantao, Tambora y Bandas tipo pelayera)
Atlántico, Bolívar, Sucre y Córdoba.
3. MÚSICAS ISLEÑAS (Conjuntos típicos de mandolina o violín)
San Andrés y Providencia
4. MÚSICAS PACÍFICO NORTE (Chirimías Chocoana y Cantos Tradicionales)
Chocó
5. MÚSICAS PACÍFICO SUR (Conjuntos de Marimba, Arrullo y Cantos Tradicionales)
Litoral Pacífico del Valle, Cauca y Nariño.
6. MÚSICAS ANDINAS SUR-OCCIDENTE (Bandas de flautas, Conjuntos de cuerdas andinas, Conjuntos de músicas sureñas).
Cauca, Nariño y Occidente del Putumayo.
7. MÚSICAS ANDINAS CENTRO-SUR (Conjuntos de Rajaleña, Dúo-Trío Vocal instrumental).
Huila y Tolima.

8. MÚSICAS ANDINAS CENTRO-ORIENTE (Conjuntos de Torbellino y Guabina, Conjunto carranguero).

Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca.

9. MÚSICAS ANDINAS NOR-OCCIDENTE (Trío instrumental Andino, Estudiantina, Dúo-Trío vocal instrumental y otros).

Valle, Antioquia, Quindío, Risaralda y Caldas.

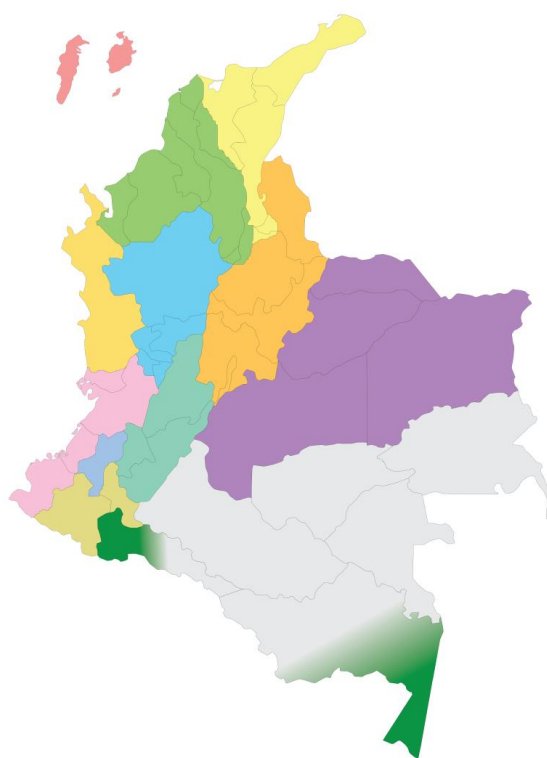
10. MÚSICAS LLANERAS (Conjuntos llaneros de arpa y bandola).

Vichada, Arauca, Guaviare, Meta, Casanare y Oriente de Cundinamarca y Boyacá.

11. MÚSICAS DE FRONTERA (Murgas, Conjuntos campesinos – merengue andino)

Caquetá, Amazonas, Putumayo, Guaviare, Vaupés y Guainía.

Imagen 2 Ejes musicales de Colombia



Isleño	Andino Centro-oriental
Caribe Oriental	Andino Nor-occidental
Caribe Occidental	Andino Centro-sur
Pacifico Norte	Andino Sur-occidental
Pacifico Sur	Valles Interandinos*
Llanero	De Frontera / Amazónico

* Este eje musical no se haya contemplado en la "Cartilla de prácticas musicales" del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, sin embargo sí se considera en "Músicas y prácticas sonoras en el Pacífico afrocolombiano" (Editorial Pontificia Universidad Javeriana).

Para la realización de este proyecto se elaboraron cinco obras basadas en ritmos tradicionales pertenecientes a cuatro ejes musicales diferentes, dos del centro andino oriental con el objetivo de explorar músicas de la región a la que pertenecen las escuelas donde será aplicado el proyecto y tres obras que pertenecen al eje llanero, eje pacifico sur y eje caribe occidental.

Estos ritmos representativos cuentan con características estructurales y musicales específicas que se enumerarán a continuación:

5.7.1. Eje musical andino centro- oriente

Las músicas andinas del centro oriente es un eje que recoge parte de lo que se denomina como región andina (una de las seis regiones naturales de Colombia).

La diversidad geográfica proporcionada por las cordilleras es inmensa, y abundan en ella diferentes tipos de relieve como cañones, valles y mesetas; así como diferentes tipos de vegetación, climas y fauna (Ministerio de comercio industria y turismo). La variación de estas particularidades incluyendo la flora y la fauna depende principalmente del clima, que a su vez está influenciado por la altitud donde se encuentra el territorio, variando según el instituto geográfico Agustín Codazzi (IGAC) entre los 1500 y 5000 m de altura (Narváez, 2001).

De la misma manera que la geografía las características socioculturales del eje musical varía dependiendo de la zona a la que se haga referencia incluyendo lo que se podría denominar como grupos sub-culturales como los rolos, cundiboyacenses, boyacenses o santandereano, quienes corresponden a una zona geográfica determinada e influenciada por ciertas costumbres arraigadas a través de las tradiciones locales. La música que se extiende a lo largo del territorio también posee variaciones e incluso se interpreta de maneras diferentes en cada una de lo que podemos considerar sub regiones, sin embargo, es posible encontrar ritmos principales que son eje de la música andina a lo largo de esta zona del territorio como son: pasillo, la guabina, el bambuco, el vals criollo, el torbellino, la carranga, la carrilera, la guasca y la parranda (Candelo, 2014).

Estos géneros musicales están influenciados por las costumbres de cada región que a su vez fueron consecuencia del mestizaje dado durante siglos.

En las manifestaciones de cultura que podemos encontrar como danza, música, gastronomía, mitos y leyendas, artesanías entre otras, son visibles las mezclas entre lo indígena, africano y europeo que se encontraron desde los primeros encuentros en el siglo XV y aún hoy se siguen nutriendo y enriqueciendo. (Alfonso et al., 2017, p.17)

Imagen 3 Eje musical andino centro - oriente.



Fuente: <http://sena-musical.blogspot.com/2015/03/los-ejes-musicales-de-colombia.html>

5.7.1.1. La Guabina

La guabina es un género musical tradicional folclórico de la región andina colombiana, especialmente de los departamentos de Boyacá, Huila, Tolima y especialmente de los santanderes (Arboleda, 2022).

Algunos autores referencian su origen en el siglo XVII sin embargo otros como Romero (2013) lo hace a partir de finales del siglo XVIII, resaltando la estrecha relación del género con las tradiciones indígenas y campesinas, junto a una tradición musical europea marcada.

La guabina en sus inicios fue interpretada por un grupo de voces femeninas y acompañado de los instrumentos de cuerda típicos de la región. Hoy en día, La Guabina no solo está limitada a la interpretación vocal instrumental, sino también se encuentra dentro de formatos instrumentales. (Martínez, 2013, p. 28)

La instrumentación típica del género consta de Guitarra y tiple acompañados de diferentes instrumentos de percusión que varían dependiendo de la región y las características de la Guabina teniendo en cuenta sus tres variables La Guabina Cundiboyacense, la Guabina Tolimense y la Guabina Santandereana o Guabina Veleña. Martínez (2019) incluso referencia instrumentos de viento «el tiple, el requinto, la flauta traversa de caña, la esterilla, la carraca, el quiribillo, la zambomba y el chucho.» mientras que Romero (2013) dice «El formato

instrumental tradicional, es guitarra, tiple, requinto y bandola en algunas ocasiones acompañado con instrumentos de percusión tradicionales, como el chucho o el guache»

Durante el siglo XIX la guabina fue considerada un “baile populachero de baja calaña” e incluso fue perseguido por su particular forma de bailar (de pareja cogida) y las temáticas de las letras, atrevidas para la época. (López, 2000)

Debido a su procedencia estrechamente relacionada con el vals europeo, cuenta con una métrica de 3/4 donde la mayoría de la figuración corresponde a blancas, negras y pares de corcheas. Se caracteriza por tener un carácter tético y no existe, a diferencia de otros géneros como el pasillo, un ritmo estandarizado para los finales de frase.

En la Guabina según Romero (2013) existen diferentes motivos rítmicos característicos de cada una de las partes de la siguiente manera:

Imagen 4 motivos rítmicos de la Guabina

El diagrama muestra ejemplos de motivos rítmicos en 3/4. La columna 'INICIO' muestra dos motivos: 1) una blanca, una negra y una corchea; 2) una blanca, una negra y una corchea con un corcheo. La columna 'SECCIONES INTERMEDIAS' muestra tres motivos: 1) una blanca, una negra y una corchea; 2) una blanca, una negra y una corchea con un corcheo; 3) una blanca, una negra y una corchea con un corcheo. A la derecha de la columna 'SECCIONES INTERMEDIAS' hay tres motivos más: 3) una blanca, una negra y una corchea; 4) una blanca, una negra y una corchea con un corcheo; 5) una blanca, una negra y una corchea con un corcheo.

Fuente: Romero (2013)

Aunque no existe una forma musical estandarizada para el género, durante su proceso histórico es común encontrar muchas guabinas con una forma binaria de A (16 compases) y B (16 compases), sin embargo, también existen las Guabinas a tres partes; en su forma más tradicional es común encontrar armonías simples, tonales que varían entre Tónica subdominante y Dominante (Romero 2013).

5.7.1.2. Pasillo

La historia del pasillo está estrechamente enmarcada con la de su antecesor el vals europeo, Abadía (1996) data su origen hacia el año 1800 presente en los salones europeos que buscaban una danza diferente a los bambucos y torbellinos que estaban en ambientes más “plebeyos”, así y en un intento por imitar patrones culturales europeos se adoptó el vals. A mediados del siglo XIX ya se conocía la terminología de vals nacional, valse colombiano e incluso valse cachaco y más tarde adquirió su nombre de pasillo debido a la singular forma como se bailaba dando pequeños pasos.

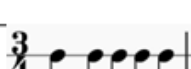
Según Ocampo (2002) el pasillo se convirtió en el ritmo de moda de los compositores colombianos durante el periodo de transición del siglo XIX al XX; era el más solicitado por los jóvenes y el más escuchado en las tertulias santafereñas a estilo de “Rondinela”, “La Gata Golosa”, “Patasdilo” y otras.

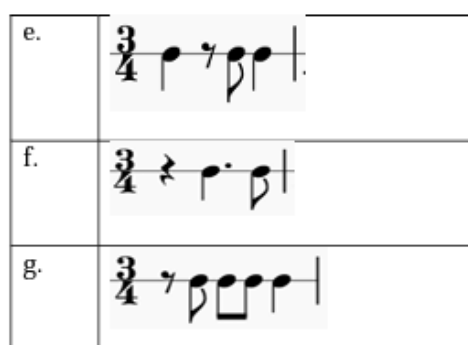
Las formas del pasillo varían, pero se pueden agrupar en dos grupos importantes, según Ruiz (2008) el pasillo fiestero, de carácter instrumental, y reconocido de esta forma por estar presente en las fiestas de los pueblos y celebraciones religiosas; y el pasillo lento, vocal o instrumental atribuido a las serenatas o reuniones sociales.

Entre los instrumentos más usados para la interpretación del género «se encuentran los tríos de cuerda (guitarra, tiple y bandola), las estudiantinas (con el trío de cuerdas e instrumentos de percusión como tambora, chucho, cucharas, entre otros) y las bandas de músicos con instrumentos de viento» (Ruiz, 2008)

La métrica del pasillo está escrita en 3/4 y según Montalvo y Pérez (2006) se encuentran los siguientes patrones rítmicos representativos:

Imagen 5 Estructuras rítmicas repetitivas en el pasillo colombiano

	Estructura
a.	
b.	
c.	
d.	



Fuente: Montalvo y Pérez, 2006

5.7.2. Eje musical pacífico sur

El eje musical pacífico sur colombiano corresponde a un territorio que incluye el departamento del chocó y la franja comprendida entre la cordillera occidental y el océano pacífico del que recibe su nombre. Su longitud es de mil trecientos metros e incluye los departamentos de Cauca, valle del cauca y Nariño (Tascón, 2014). Es una región que se caracteriza por tener una amplia riqueza ecológica, hidrográfica, minera y natural, posee un clima tropical húmedo de selva en la mayoría de su territorio. Sus actividades económicas principales están ligadas a la explotación de los recursos naturales presentes.

Según Uribe (2000) la región está influenciada por fuertes antecedentes de esclavitud realizada por los españoles durante el siglo XVI. La lucha contra la esclavitud, así como la fuga de los esclavos y la aparición de los palenques constituirían la identidad cultural de la región a través según Portes (1985) de un «mestizaje y mulataje cultural producido por los procesos de colonización». Las culturas africanas presentes en la región además del aporte genético contribuyeron con sus ritmos, ritos, valores y creencias que inclusive son persistentes hoy en día (Tascón, 2014).

Parte de los géneros musicales más importantes de la región son músicas tradicionales como las músicas de marimba de chonta (currulao, juga, bunde) y las músicas en formato de chirimía chochoana (tamborito, abozao, levantapolvo) que incluyen instrumentos propios de la región elaborados muchas veces con maderas y elementos locales.

La diversidad cultural de la región está ligada a la biodiversidad presente a lo largo del territorio y al espíritu de conservación que existe allí, Escobar (1996) menciona que la biodiversidad incluye principios locales como la autonomía, la identidad y el conocimiento y se relaciona de manera integral con las prácticas colectivas. De esta manera podemos comprender de una forma más clara las intenciones de preservación presentes en las músicas de marimba y cantos

tradicionales del pacífico, declarados patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO en 2010 e impulsando su práctica como valoración de lo propio como manifestación identitaria (Pes, 2010).

Imagen 6 Mapa eje musical pacifico sur



Fuente: <http://sena-musical.blogspot.com/2015/03/los-ejes-musicales-de-colombia.html>

5.7.2.1. Bambuco viejo

En el pacífico colombiano existen más de 21 aires y tonadas diferentes (Abadía Morales, 1977, pág. 68) Para nombrar a cada uno de estos aires los intérpretes (usualmente marimberos) se basan en una variedad amplia de características como como los textos, la danza, las melodías vocales y hasta los motivos rítmicos. Aun así, existen varias consideraciones personales que cada marimbero tiene en cuenta a la hora de nombrar un aire como por ejemplo la melodía o la danza esto genera que existan más de 15 aires que en la práctica resultan ser casi iguales (Tascón, 2014).

En el caso del bambuco viejo, autores como Tascón (2014) menciona en su estudio:

José A. Torres denomina a determinada música currulao corona, mientras los demás marimberos lo llaman bambuco viejo. La razón para tal denominación tiene que ver con que algunos bambucos viejos se utilizan para bailar el “corona”, una danza relacionada con los matrimonios.

De esta manera se puede evidenciar que existen diferentes denominaciones para enmarcar este género musical tradicional, pero a su vez existen elementos comunes presentes en diferentes canciones, que pueden estructurar de manera general el género. Algunos intérpretes coinciden

en una estructura amplia basada en 3 secciones principales (introducción, glosa y coro) que a su vez cuentan con secciones pequeñas dentro de cada una de estas; la división de estas secciones no es muy clara debido a los momentos de improvisación que cada uno de los marimberos realiza durante las secciones denominado “revuelta de la marimba” (Tascón, 2014). Los instrumentos tradicionales del género representan según Olaya (2015) «la naturaleza de la región de litoral, sus maderas, sus semillas, sus cueros, sus gentes y tradiciones.» (p.53). El uso de instrumentos tradicionales como la marimba, el cunuo, el bombo y el guasá, constituyen una identidad sonora típica del género y la región por sí misma, que surgió a partir de la combinación de danzas africanas que traían los esclavos libres y fugados y constituyó lo que se denominó como bambuco viejo y posteriormente adquirió la identidad de currulao (Olaya, 2015).

5.7.3. Eje musical llanero

El eje musical llanero reúne las características de las músicas presentes en el llano Colombiano llamado de esta forma debido a sus características topográficas, corresponde a una región ubicada al sur oriente del país conformada por los departamentos de Arauca, Casanare, Meta, Vichada y una parte del Guaviare y Guainía (Jiménez, 2012). Se puede hacer una asociación directa con la región natural de la Orinoquia que recibe su nombre debido a que gran parte de los ríos que la conforman desembocan en el río Orinoco, uno de los más importantes para la región y el país (Riveros, 1983).

En el territorio se relacionan distintos elementos que estructuran las características naturales de la región, en palabras de Molano (1998) «El espacio regional subtendido por la cuenca hidrográfica comprende distintas áreas y unidades de paisaje, aparentemente independientes de las tradicionales llanuras orientales» (p.6) resaltando la diversidad natural que se encuentra en la región y enmarcando subregiones con características muy variadas.

La historia musical de la región está íntimamente relacionada con lo que se puede denominar una “construcción cultural llanera”, que mezcla actividades propias de la región como la ganadería y el trabajo en el campo, con música, costumbres y aspectos actuales frutos de la mezcla entre colonos, indígenas, afrodescendientes y mestizos (Espinoza et al., 2020).

La cultura llanera entonces de la que se hace referencia es una manifestación de las vivencias de los llaneros que habitan en los hatos, sabanas y pueblos del territorio. La ganadería su régimen de producción predominante y su música y danzas una representación de este estilo de vida (Castañeda, 2012).

La música y cultura llaneras reflejan el sentir del llanero ante la naturaleza que lo rodea y conforman un acervo cultural expresivo de su posición ante el mundo. El llanero ha aprendido a tocar el arpa y el cuatro en los hatos después de las jornadas de trabajo, o en los pueblos durante las fiestas que se celebran. Después de sabanear el ganado, en compañía de parientes y amigos, se buscan las pisadas y los tonos y aprende a tocar mirando cómo lo hacen otros. El llanero le canta a la naturaleza, a los bancos de sabana, morichales y esteros, a los animales como el Carrao, el Alcaraván, el Borugo, Aguaitacaminos, el Cristo fue y muchos otros, a los cuales el llanero personifica en sus cantos, dichos y leyendas, adjudicándoles propiedades, cualidades y defectos. (Romero, 1998)

Imagen 7 Eje musical Llanero



Fuente: <http://sena-musical.blogspot.com/2015/03/los-ejes-musicales-de-colombia.html>

5.7.3.1. Joropo

El Joropo según Calderón (2015) «es una expresión de arte popular en permanente evolución, originalmente una fiesta campesina o pueblerina que integra poesía, canto, música y danza en un sistema de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros definidos de estilo.» El termino comúnmente usado para definir un género musical, enmarca un contexto mucho más complejo y amplio de expresión folclórica y cultural. Según Londoño (1982) el joropo desde la perspectiva de la danza tiene sus orígenes en las danzas flamencas y andaluces que los misioneros trajeron a América durante la colonia, e incluso se relaciona con otros bailes

de América latina que se caracterizan por el zapateo como el jarabe tapatío mejicano, la cuenca chilena o el malambo argentino. Otros autores como Calderón (2015) remonta sus orígenes a géneros presentes en Europa durante los siglos XVII y XVIII como el Fandango, Folías, Peteneras, Jotas y Malagueñas, y que, a través de la influencia árabe en España, así como del mestizaje con las culturas africanas e indígenas presentes en América latina obtuvo las características actuales.

El Joropo entendido como género musical es ampliamente utilizado para resaltar las características naturales y culturales de la región de los llanos orientales colombianos, así como de una gran región de Venezuela. Las temáticas del género están relacionadas con el llano, a través de metáforas, expresiones llaneras o incluso la melancolía de extrañar la región a través de un formato instrumental tradicional de arpa, maracas y cuatro, que también puede estar acompañado de una voz (Navarro, 2019).

El Joropo consiste en un sistema de estructuras formales fijas, cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales, al ceder su espacio melódico a variantes en la letra, o al perder la letra para convertirse en formas puramente instrumentales (Calderón, 2015, p.421).

Su característica rítmica refleja la convivencia de métricas ternarias y binarias de forma simultánea incluyendo $6/8$, $3/4$ y $3/2$, y generalmente poseen un carácter alegre y entusiasta en los denominados “golpes” y de reposo o nostalgia en los “pasajes” (Calderón, 2015).

Existe en el joropo una particular forma de cantarlo denominada “canto recio” que consiste en un estilo declamatorio, donde el cantante simula los gritos prolongados que se realizan al aire libre; en contraposición para los cantos más dulces y suaves se usa el canto a capella o sin acompañamiento, y también es común encontrar el denominado “contrapunteo” que representa un duelo improvisado entre dos o más copleros. El Joropo hace parte fundamental del denominado eje musical llanero.

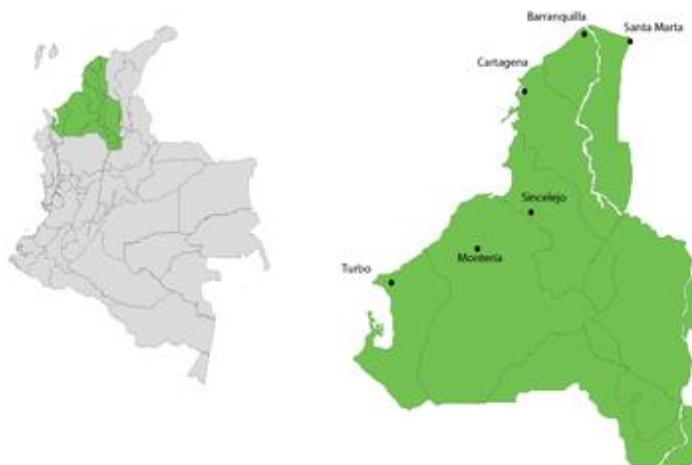
5.7.4. Eje musical caribe occidental

El eje Caribe occidental hace referencia a un territorio que comprende los departamentos de Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre. A lo largo del eje musical confluyen muchos ritmos productos del mestizaje y la tradición donde se destacan el Bullerengue, la champeta, el porro e incluso la cumbia. Las instrumentaciones varían de acuerdo al género, pero es común la presencia de las denominadas bandas pelayeras, según Díaz (2018) «en la banda pelayera se ve un redoblante, un bombo y un par de platillos de choque, comúnmente se encuentran tres o cuatro clarinetes, de tres a seis trompetas, hasta cuatro trombones de pistones, dos bombardinos y una tuba.» (p.51)

Estudios etnográficos han permitido la actual visibilización de los grupos africanos presentes en el territorio que influyeron de manera determinante las costumbres, el arte y la cultura y que constituyeron y constituyen procesos creativos de adaptación de las culturas y los territorios.

A raíz de los miles de personas que llegaron a las costas colombianas que ya conocían el arte del cuerpo en movimiento el arte en general presente en las distintas regiones de la costa está directamente vinculado con un carácter ritual proveniente de la corporalidad. Los pueblos ancestrales del territorio realizaban sus quehaceres cotidianos a la vez que naturalmente el cuerpo funcionaba como un instrumento natural de la música, la expresión, el movimiento, la coordinación, de la sensibilidad auditiva y auto perceptiva (Pérez, 2014).

Imagen 8 Eje musical caribe occidental



Fuente: <http://sena-musical.blogspot.com/2015/03/los-ejes-musicales-de-colombia.html>

5.7.4.1. Porro

El Porro es un género musical presente en la costa caribe, específicamente asociado al eje Caribe occidental, según autores como Díaz (2018) el género es el retrato del espíritu de la región y motiva a la inclusión social y a la fiesta. Lotero (1989) va más allá y menciona que los albores de este ritmo se confunden con las fiestas que las gentes del pueblo organizaban al aire libre. Eran diversiones campesinas que reunían a los moradores de las inmediaciones para bailar durante varias noches y días consecutivos. Estas celebraciones representaban un gran acontecimiento en aquella región.

Existen distintas versiones sobre los orígenes del género sin embargo varios autores coinciden en que el género es producto del mestizaje con una fuerte influencia de ritmos africanos, adaptados al contexto campesino de la costa caribe, incluso autores como Guillermo Valencia (1987) referencia antiguas tonadas del pueblo Yoruba de origen africano.

Fortich (1994) nos habla así de los orígenes:

El porro nació en la época precolombina, su origen se basa en los grupos de gaiteros indígenas que usaban implementos de la naturaleza para crear sus instrumentos musicales, a estos grupos se les implemento con el tiempo la rítmica africana, rítmica que fue evolucionando hasta que se introdujeron los instrumentos europeos que conocemos en la actualidad: trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba y también algunos instrumentos de percusión como son el bombo el platillo y el redoblante que en sí, son los instrumentos básicos para interpretar este tipo de música, más adelante se introdujo los timbales, las congas y una serie de instrumentos que no se vinieron a implementar hasta la llegada de músicos y compositores colombianos y agrupaciones como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Juan Piña, Billos Caracas Boys, La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros; quienes dieron un vuelco a la manera en que se venía tocando el porro hasta la época de los 40.

El Porro se clasifica de dos maneras Palitiao y tapado y poseen características particulares distintivas. El porro palitiao es un dialogo musical que según Fortich (1994) se reúne en 4 partes o secciones:

- Una danza introductoria que generalmente posee un tempo más lento y que también se puede conocer como danzón.
- Un desarrollo del porro donde se utilizan los elementos de pregunta y respuesta
- Un denominado Nexo preparatorio que antecede el denominado amarre de la obra

- La Bozá que hace referencia al amarre previamente presentado donde los clarinetes toman la vocería y realizan improvisaciones.

La otra variedad del Porro es "el Tapao", como lo menciona Paipilla (2014) es su interpretación jamás deja de sonar el bombo a diferencia del palitiao y a cada golpe se va tapando el parche opuesto con la mano, para que este no vibre más; a esta presión de la mano se le llama regionalmente tapar de allí el nombre de Porro Tapao.

CAPITULO 3 METODOLOGÍA

6. Metodología

El enfoque metodológico que se le dio a esta investigación corresponde a la investigación acción educativa que se encuentra dentro del marco de la investigación cualitativa, a continuación, se presentarán los conceptos de base para el proyecto y la ruta metodológica utilizada.

6.1. Investigación cualitativa

Aceptando como definición la encontrada en el libro: Bases de la investigación cualitativa, escrito por Anselm Struss y Juliet Corbin.

Con el término “investigación cualitativa”, entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como el funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones. (Strauss & Corbin, 2002, p. 20)

Se adoptó este enfoque porque en este trabajo no se pretende encontrar el conocimiento a través de la estadística o el modo cuantitativo, en cambio este proyecto informa sobre el proceso de composición y creación de material pedagógico basado en un conjunto de experiencias personales y teoría fundamentada, presentado por Corbin y Strauss (2002) como teoría arraigada en los datos que han sido recogidos y analizados sistemáticamente en el proceso de estudio.

6.2. Investigación-acción educativa

La investigación acción educativa es un método que sitúa al docente como investigador y a la enseñanza como una actividad investigadora con el fin de mejorar la calidad de la educación. Desde esta imagen la enseñanza se concibe como una actividad autoreflexiva realizada por el profesorado con el fin de mejorar su práctica.

Para Latorre (2003), una primera definición que podemos utilizar, «es aquella que se utiliza para describir una familia de actividades que realiza el profesorado en sus propias aulas, con

fines tales como: el desarrollo curricular, su autodesarrollo profesional, la mejora de los programas educativos, los sistemas de planificación o la política de desarrollo» (p.23).

Para este proyecto se escogió el modelo de la investigación acción ya que el autor identifica un problema: Se evidencia escasos de repertorio nacional para ensambles de cámara de clarinetes en niveles iniciales y propone la creación de material pedagógico que aporte a la resolución del mismo, material que será utilizado en su práctica docente.

Pring (2000) señala cuatro características significativas de la investigación acción:

- Cíclica recursiva. Pasos similares tienden a repetirse en una secuencia similar.
- Participativa. Los clientes e informantes se implican como socios, o al menos como participantes activos, en el proceso de investigación.
- Cualitativa. Trata más con el lenguaje que con los números.
- Reflexiva. La reflexión crítica sobre el proceso y los resultados son partes importantes de cada ciclo.

6.3. Consideraciones pedagógicas

Para la elaboración de este proyecto se encuentra pertinente mencionar algunos principios que acompañarán los diferentes procesos de composición de las cinco obras y formulación de estrategias metodológicas para el abordaje de estos.

A lo largo de la historia se han utilizado diferentes métodos para la enseñanza musical. En el auge del siglo XX, analizar cómo enseñar, por tanto, cómo se aprende música, se convirtió en una prioridad para los pedagogos que buscaban reformar las prácticas tradicionales en el aula, dirigiéndose hacia un diseño adecuado y atractivo para el alumno, con el fin de que el individuo logre adquirir nuevos conocimientos con etapas y procesos diferentes, respetando su individualidad y reconociéndolo como un ser integral por medio del cual se construye a un sujeto social.

Sin embargo, en un plano de formación musical no formal, el panorama colombiano no ha vivido la misma actualización, la apropiación de estos principios filosóficos se encuentran muchas veces fuera del aula real y de ahí la pertinencia de reconocer y adoptar en el que hacer docente todos estos elementos de la escuela activa.

Así, dice este autor (Filho, 1964), la expresión ‘escuela nueva’:

No se refiere a un solo tipo de escuela o sistema didáctico determinado, sino a todo un conjunto de principios tendientes a rever las formas tradicionales de la enseñanza. Esos principios derivaron generalmente de una nueva comprensión de las necesidades de la infancia, inspirada en las conclusiones de los estudios que la biología y la psicología iniciaban entonces. Pero luego se ampliaron, relacionándose con otros, muy numerosos, relativos a las funciones de la escuela frente a las nuevas exigencias de la vida social (p. 4).

A través del tiempo también han surgido muchas otras propuestas que, con frecuencia, se fundamentan en estos antecedentes. Por ejemplo, la profundización del método Willems, al igual que el énfasis de Orff en el ritmo y en la enseñanza instrumental; con Kodály, está presente la apropiación de la música popular y la importancia del folclore; Suzuki en la enseñanza instrumental enfocado principalmente en el violín o Martenot con el énfasis en la improvisación, donde se aprecia el carácter expresivo de cada individuo que a la vez señaló la audición interior como fundamento del desarrollo musical.

Todas estas metodologías contemplan la presencia de la exploración, música de calidad, construcción de pensamiento musical y, al cuerpo como eje transversalizador de la vivencia.

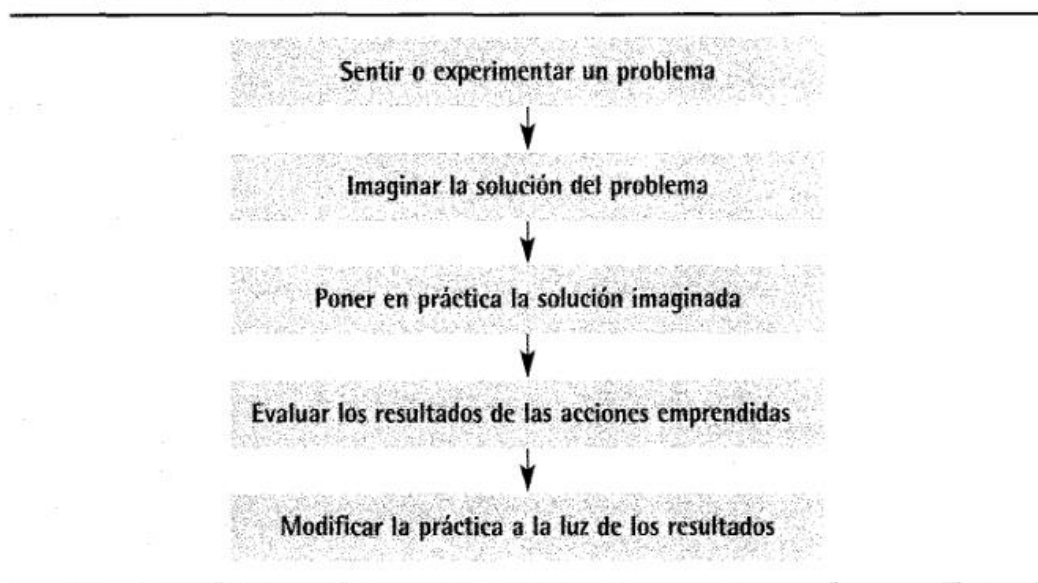
Este proyecto no busca basarse en un autor en particular, si no, adoptar los principios pedagógicos y filosóficos que acompañan cada una de estas propuestas.

6.4. Ruta metodológica

Un modelo de investigación-acción que es pertinente para este proyecto es el planteado por Whitehead (1991)

Imagen 9 Ciclo de la investigación acción

Cuadro 11. Ciclo de la investigación-acción según Whitehead (1991)



Fuente: Tomado de Latorre (2003)

Con el fin de realizar la aplicación de este modelo cíclico se propuso implementar las cinco piezas en dos cuartetos de clarinete ya conformados pertenecientes a escuelas de música distintas, cuyos integrantes se encuentran en un nivel formativo similar.

6.4.1. Caracterización de la población

El grupo A de aplicación está conformado por cuatro niños y niñas entre los 12 y 14 años pertenecientes a la escuela de música del municipio de Zipaquirá Cundinamarca, cada estudiante tiene en promedio un año y medio con el instrumento y son integrantes de la Banda sinfónica juvenil del municipio.

El grupo B de aplicación se conforma por cuatro niños y niñas entre los 14 y 15 años pertenecientes a la escuela de música del municipio de Chía Cundinamarca, cada estudiante

cuenta con un promedio de año y medio a dos años con el instrumento y son integrantes de las bandas sinfónicas Juvenil e infantil del municipio.

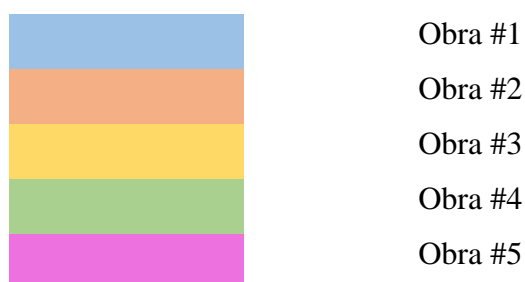
6.4.2. Cronograma de actividades

Con el objetivo de evaluar la pertinencia y los grados de dificultad de cada composición, sin llegar a entrar en un proceso de montaje, se manejó un total de 14 sesiones en total, seis para el grupo A y ocho para el grupo B

Las sesiones se dividieron de la siguiente manera:

Tabla #3 Cronograma de aplicación grupo A

Cronograma de aplicación Grupo A	Semanas		
	Semana 1	Semana 2	Semana 3
Sesión 1 / 1 Hora			
Sesión 2 / 2 Horas			
Sesión 3 / 1 Hora			
Sesión 4 / 2 Horas			
Sesión 5 / 30 min			
Sesión 6 / 1 hora			



Fuente: Elaboración propia

Tabla #4 Cronograma de aplicación grupo B.

Cronograma de aplicación Grupo B	Semanas			
	Semana 2	Semana 3	Semana 4	Semana 5
Sesión 1 / 2 Horas				
Sesión 2 / 2 Horas				
Sesión 3 / 2 Horas				
Sesión 4 / 2 Horas				
Sesión 5 / 2 Horas				
Sesión 6 2 horas				
Sesión 7 2 horas				
Sesión 8 / 1 hora				



- Obra #1
- Obra #2
- Obra #3
- Obra #4
- Obra #5

Fuente: Elaboración propia

6.4.3. Instrumentos de investigación

6.4.3.1. Observación

Se utilizó la técnica de observación no participante donde las sesiones son dirigidas por el profesor de clarinete de la casa de la cultura, mientras se registra la sesión, con el objetivo de observar de manera objetiva el desarrollo y abordaje de las piezas.

La tabla a continuación corresponde al instrumento de observación de clase de elaboración propia con el fin de recoger las experiencias para su posterior análisis.

Tabla #5 Modelo cuadro de observación

Sesión N°	Fecha:	Observador:
	Grupo:	N° asistentes:
Objetivo:		
Descripción de la sesión		
Observaciones		
Obras trabajadas:		

6.5. Fases de la investigación

6.5.1. Composición Cinco piezas para cuarteto de clarinete nivel inicial.

En el siguiente apartado se abordarán los elementos musicales que sustentan el proceso de composición de las cinco piezas.

La cartilla consta de cinco piezas de música colombiana de autoría propia, ordenadas de forma gradual, en la que cada obra aumenta de dificultad y explora elementos nuevos para acompañar el proceso formativo del estudiante partiendo de los parámetros de composición para obras grado I, propuesto por el Compositor y arreglista Victoriano Valencia para las bandas sinfónicas en Colombia.

6.5.1.1. Pieza N°1-Guabina

Guabinita es la primera de las cinco piezas, está escrita en la tonalidad de Si bemol mayor real (Do mayor en clarinete), en una métrica de 3/4, su figuración varía entre corchea, negra, blanca y blanca con punto, rango dinámico utilizando piano, mezzo piano, mezzo forte, forte. tempo de allegro, negra 120 bpm.

Articulación: Leggato, acento.

La obra tiene una estructura, de introducción, A, B, puente, B´.

- Introducción: Primeros ocho compases expone la tonalidad, con una sucesión de acordes, subdominante, cadencial, dominante y tónica.
- Parte A: Del compás ocho al compás diecisiete, se desarrolla entre los acordes de tónica y dominante y se presenta el recurso de pregunta respuesta, entre los clarinetes 1 y 2, el bajo realiza un ostinato rítmico melódico constante.
- Parte B: Del compás dieciocho a veinticinco, la parte B se desarrolla a partir del tema rítmico presentado en la introducción, cuenta con la misma progresión armónica (IV, K, V y I) y de nuevo utiliza el recurso de pregunta respuesta previamente presentado, esta vez acompañado por el clarinete 3 y el bajo tocando en homofonía y en base a la función armónica.
- Puente: Del compás veintiséis al veintinueve, con una progresión armónica de dominante de la domina dominante a dominante cada dos compases, se introduce la nota Fa sostenido.
- Final: re exposición de la parte B para el final.

Para esta pieza se toman tres elementos rítmicos representativos del género Guabina.

El primero, presente en el bajo en el compás 8, compás 10 clarinete 1 y compás veintiséis, clarinete 2.

6.5.1.2. Pieza N°2- Currulao

Jaiba es la segunda de las cinco piezas, está escrita con base a la escala de Si bemol mixolidio (Do mixolidio en clarinete), con una métrica de 6/8, su figuración incluye corchea, negra, negra con punto y blanca con punto, y cuenta con un rango dinámico entre, piano, mezzo piano, mezzo forte y forte, también se le añaden reguladores, crescendo y decrescendo. Tempo negro con punto 115 bpm.

Articulación: Acento.

La obra está basada en una de las tres partes estructurales del currulao a la que se le conoce como bordón y desarrolla el motivo ritmo melódico principal en el bajo a través de un ostinato presente durante la mayor parte de la obra, acompañado por una serie de preguntas y respuestas distribuidas en las voces del primer clarinete compas 9 al 12 y segundo clarinete del compás 17 a 20. A partir del compás 25 se presenta un motivo rítmico diferente, donde se trabaja la convivencia del ritmo binario con el ternario característico del género y que precede una gran

coda donde se presentan e integran todos los elementos previamente presentados, enlazado a través del bordón del bajo y un ostinato en el primer clarinete.

6.5.1.3. Pieza N°3- Pasillo

Changuatá es la tercera de las cinco piezas, está escrita en la tonalidad de Mi bemol mayor (Fa mayor para el clarinete), en una métrica de 3/4, sus figuraciones varían entre, corchea, negra, negra y blanca con punto y sus respectivos silencios, el rango dinámico se encuentra entre piano y mezzo forte.

Tempo de allegro, negra 120 bpm y articulación: acento, Staccato, Tenuto.

La obra tiene una estructura de introducción, A, B.

- Introducción: Primeros cuatro compases, expone la tonalidad y cuenta con elementos clave de la obra.
- Parte A: Del compás 5 al compás 20 que se repite, presenta el tema que se caracteriza por la presencia de contratiempos combinados con figuraciones más largas.
- Parte B: A partir del compás 21 hasta el final, presenta un tema con elementos más cortos que se repite también variando la melodía entre las distintas voces, y usando el recurso de bloques melódicos.

La obra termina con la tradicional cadencia perfecta.

6.5.1.4. Pieza N°4- Joropo

Casabe llanero es la cuarta pieza, puesta en este lugar por su tempo y alta velocidad al hacer articulaciones, sin embargo, esta pieza no presenta saltos grandes y se mueve generalmente por grados conjuntos. Está escrita en tonalidad de Do menor real (re menor para el clarinete) en una métrica de 3/4 y un tempo de negra 140 bpm, su figuración varía entre corchea, negra, blanca con punto, incluye varios elementos de síncopa.

La piza tiene una forma ternaria con introducción, tema A, tema B, y un re exposición del tema A.

Esta pieza presenta casillas de repetición, acentos y un rango dinámico entre piano y forte.

- Introducción: del compás uno al cinco, se hace una presentación de la base armónica de la obra a través de una pregunta respuesta entre el clarinete bajo y los clarinetes sopranos que imitan el mismo ritmo.

- Tema A: compas seis al veinte, el clarinete dos presenta el tema y posteriormente se añade el clarinete uno y tres, generando un desarrollo melódico de la obra.
- Tema B: del compás veintiuno al treinta tres, el bajo realiza un interludio a manera de pequeño periodo musical y sobre este motivo se presenta evocando el ritmo de la introducción el tema de los clarinetes sopranos. Las notas largas del clarinete tres simulan los cantos de vaquerías hasta que se enlaza de nuevo con el tema A en el compás treinta cuatro para el final que concluye con un cierre de todos los clarinetes.

6.5.1.5. Pieza N°5- Porro

Porro es la última de las cinco piezas, por tanto, dado a las características propias del género su nivel de dificultad aumenta con respecto a la primera obra, guabina. Para crear balance se buscó que melódicamente los intervalos, notas y articulaciones fueran lo más sencillas posibles.

Se encuentra escrito en tonalidad de Si bemol mayor (do mayor en el clarinete) en una métrica de 2/2, su figuración varía entre corchea, negra, blanca y blanca con punto.

La obra cuenta con cuatro partes, danza, porro, bozá y danza.

- Danza: Primeros ocho compases, da entrada y salida a las dos partes principales del porro, está escrito en tempo moderato (negra 90 bpm). La melodía está presente en el clarinete primero acompañado de un ostinato ritmo melódico en el clarinete tercero y el bajo mientras el clarinete segundo realiza una respuesta corta a estos elementos con un trino dando paso a la parte del porro.
- Porro: Compás 10 al 25, se maneja una dinámica de “solo” simulando con estos a la sección del porro donde predomina la trompeta y el conjunto responde. Tempo allegro Blanca 60 bpm.
- Bozá: El bozá es el momento del porro donde tradicionalmente los clarinetes tienen protagonismo y suele suspenderse la percusión del bombo por lo tanto en la primera mitad de este desde el compás 26 no se cuenta con presencia del bajo, luego la bozá continúa del compás 30 al 35 y se abre paso a la re-exposición de la danza para el final. La danza es igual al comienzo y al final.

6.5.2. Aplicación de las obras

Desarrollar una serie de encuentros musicales que permitan cualificar la pertinencia de las obras con los sujetos elegidos, la secuencia de los talleres está ideada de tal forma que en el primer grupo (A) se realicen dos sesiones por obra, la primera dedicada a la primera vista con el objetivo de evaluar el grado de dificultad lectora y técnica y la segunda sesión con el objetivo de corregir los posibles fallos de la primera y evaluar que dificultades persisten, de esta forma modificar a la luz de los resultados las obras y desarrollar a partir de la práctica una serie de estrategias metodológicas para facilitar el abordaje de las mismas aplicadas al grupo (B).

De comprobarse que la metodología funciona y las obras son aplicables al contexto, se incluirán dentro una cartilla didáctica junto con otras herramientas como, grabaciones de las piezas.

La observación y análisis correspondiente a cada sesión se encuentra anexa en la siguiente etapa.

6.5.3. Valoración del proceso

Registrar por medio del instrumento de observación las sesiones en donde a través del análisis de cada una se permita evidenciar los aspectos musicales y pedagógicos a tener en cuenta para el desarrollo de la propuesta.

Tabla #6 Sesión N° 1 grupo A.

Sesión N° 1	Fecha: 10/04/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: A	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar la lectura a primera vista de las piezas Guabina y Currulao		
Descripción de la sesión		
<p>La sesión comienza con un calentamiento instrumental con nota larga sugerido por el profesor, luego de conversar generalidades de la clase, el profesor procede a presentar el proyecto, al observador y las dos primeras piezas que leer a primera vista. Ambas lecturas toman alrededor de 10 minutos por pieza.</p>		
Observaciones		
<ul style="list-style-type: none"> • Guabinita- pieza N°1 se leyó a primera vista completa, con ligeros errores de lectura, la segunda vez que se repasó a excepción de la aplicación de los matices los estudiantes realizaron una lectura adecuada. • Jaiba- pieza N° 2 para esta pieza los estudiantes necesitaron de una pequeña instrucción del profesor con respecto al bordón para leerlo correctamente, el clarinete bajo y el tercero pudieron mantener el ritmo con algunas excepciones sin embargo la pieza abordó más lenta, en el segundo repaso se corrigieron errores de lectura y se pudo interpretar la pieza completa. • Se observa que para los estudiantes en la primera vista es difícil aplicar los reguladores y articulaciones ya que deben estar concentrados en leer correctamente. • El salto de dificultad en cuanto a las obras es evidente. 		
Obras trabajadas:		
<ul style="list-style-type: none"> • Guabinita pieza N°1 • Currulao pieza N°2 		

6.5.3.1. Análisis general de la sesión N°1 grupo A

Se cumplió el objetivo de la sesión el cual era realizar la lectura de las obras, se evidenció que las obras resultan agradables para los estudiantes, un factor determinante para la motivación al estudio de las mismas, el currulao presenta dificultades técnicas de disociación al presentar

saltos en corcheas, sin embargo, no se demuestra en este grupo que sea necesario cambiar la pieza en este aspecto.

En esta primera sesión se encuentra que para los estudiantes es difícil mas no imposible abordar la métrica ternaria y el 6/8, se hace necesario sensibilizar al estudiante en este aspecto antes de abordar las obras.

Algunos elementos de lectura mejorarían si antes de abordar las obras se trabajan elementos de lectura rítmica.

Tabla #7 Sesión N° 2 grupo A.

Sesión N° 2	Fecha: 17/04/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: A	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar una revisión más detallada de las piezas Guabina y Currulao		
Descripción de la sesión		
<p>La sesión comienza con un calentamiento instrumental y corporal con nota larga y escalas sugeridas por el profesor, a continuación, se propone abordar las piezas con el fin de revisar por fragmentos y corregir errores de la sesión pasada.</p> <p>En esta sesión se corrigieron los errores de la Guabinita para lectura correcta y se intentó abordar las dinámicas propuestas en la obra.</p> <p>Para el currulao, se intentó aumentar la velocidad del bordón y aplicar los acentos propuestos.</p>		
Observaciones		
<ul style="list-style-type: none">• Guabinita- pieza N°1 los ritmos son claros y se presenta una dificultad en el compás 26, por la síncope, se entiende el concepto de pregunta y respuesta. La tonalidad es adecuada para ser la primera pieza. Se evidencia para los clarinetes 2, 3 y cuatro que no tienen mucho protagonismo, es posible que se deba reforzar el final para que todos los clarinetes tengan melodía y dinamismo.• Jaiba- pieza N° 2 Es una pieza que representa mayor dificultad respecto a la obra anterior, sin embargo, una vez abordado el ritmo se facilita porque la obra es reiterativa. Las melodías son simples y permiten una fácil interpretación además de facilitar la inclusión de otros elementos interpretativos, incluso dando paso a una improvisación.		

<p>El currulao requiere que los estudiantes tengan interiorizados los saltos</p> <p>El clarinete 3 no tiene melodías.</p> <p>El bajo necesita descanso.</p> <p>Las negras que refuerzan el acento por ser cruzadas deben tocarse de a dos para evitar que los estudiantes se pierdan.</p> <ul style="list-style-type: none"> • El salto de dificultad en cuanto a las obras es evidente conviene la composición de una obra intermedia o una simplificación del currulao.
<p>Obras trabajadas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guabinita pieza N°1 • Jaiba pieza N°2

6.5.3.2. Análisis general de la sesión N° 2 grupo A

Esta sesión por ser mucho más específica y extensa permitió esclarecer que el salto de dificultades entre las dos primeras piezas es alto, y se recomiendan hacer ejercicios preparatorios para abordar la segunda obra.

En el currulao se modifica la obra de tal forma que el bajo cuente con algunos compases de descanso.

En esta segunda sesión se hizo evidente la necesidad de abordar elementos de las piezas antes de leer la obra, por ejemplo, los acentos y pasajes complejos.

Tabla #8 Sesión N° 3 grupo A.

Sesión N° 3	Fecha: 24/04/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: A	N° asistentes: 5
Objetivo: Realizar la “lectura a primera vista” de las piezas Pasillo y Joropo		
Descripción de la sesión		
<p>La sesión comienza con un breve calentamiento instrumental puesto que los estudiantes acababan de salir de ensayo de banda, se propone abordar las piezas tres y cuatro.</p> <p>El profesor procede a presentar las obras a trabajar. La lectura completa de ambas piezas toma alrededor de 20 minutos cada una.</p> <p>En esta ocasión el profesor encuentra necesario dividir las obras por partes para facilitar la lectura.</p>		

Observaciones

- Changuatá- pieza N° 3 el ritmo ternario presenta una clara dificultad en la figura característica del pasillo que es silencio de corchea-corcheas y se evidencia una complejidad más alta con respecto a las dos obras anteriores, también se observa que el grupo se encuentra motivado por el nivel de complejidad ya que representa un reto que no está fuera de su alcance, sin embargo, la primera vista no dio los resultados esperados por dificultades en la lectura rítmica.
- Casabe llanero- Pieza N°3 Es la primera obra en tonalidad menor, caza muy bien con la anterior al estar escrita en la relativa mayor, por lo tanto, los estudiantes se encontraban familiarizados con las alteraciones de la obra.
- Se encuentra necesario trabajar cómo se interpretan los reguladores puesto que es evidente que en la primera vista son ejecutados de manera diferente por cada uno de los estudiantes y el ideal es que todos tengan un concepto homogéneo.

Obras trabajadas:

- Changuatá pieza N°3
- Casabe llanero pieza N°4

6.5.3.3. Análisis general sesión N° 3 grupo A

En esta sesión los estudiantes estaban más familiarizados con la dinámica del proyecto, por tanto, estaban preparados y expectantes de abordar obras con un poco más de dificultad que las anteriores.

La obra changuatá presenta una dificultad latente de lectura, sin embargo, se decide no modificar la obra en este aspecto ya que, a pesar de esto, las digitaciones están pensadas para ser fáciles de tocar.

Al contrario, se puede aprovechar esta dificultad para abordar desde la sensibilización al ritmo y el calentamiento.

En cuanto al casabe llanero la obra presenta a los estudiantes la posibilidad de trabajar la pregunta respuesta, que, con un poco de trabajo corporal e instrumental puede ayudar a desarrollar en el estudiante el sentido de ensamble.

Tabla #9 Sesión N° 4 grupo A.

Sesión N° 4	Fecha: 03/05/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: A	N° asistentes: 5
Objetivo: Realizar una lectura más detallada de las piezas tres y cuatro		
Descripción de la sesión La sesión comienza con un breve calentamiento instrumental y corporal completo. Se propone abordar las por fragmentos con el objetivo de revisar y corregir errores de la sesión pasada. En esta sesión se intentó que los estudiantes apliquen las articulaciones y velocidades propuestas.		
Observaciones <ul style="list-style-type: none">• Changuatá- pieza N° 3 La figura silencio de corchea. Corcheas sigue presentando problemas, los reguladores no se logran adecuadamente. El bajo es muy repetitivo, se puede plantear algunas pequeñas variaciones en el ritmo con el objetivo de hacerlo más interesante y musical.• Casabe llanero- pieza N°4, en la introducción se evidencia que se necesita trabajar sobre la pregunta respuesta. Para el bajo resulta confuso el cambio de figuración del compás cinco con respecto al nueve, sin embargo, una vez explicado no se ve necesidad de cambiarlo. La figura negra, corchea, negra, corchea requiere de especial atención.• Fragmentos como el presentado en la introducción del casabe llanero necesitan de un trabajo más detallado.• Las obras tienen pequeños errores de edición que se deben revisar, sobretodo en articulaciones.		
Obras trabajadas: <ul style="list-style-type: none">• Changuatá pieza N°3• Casabe llanero pieza N°4		

6.5.3.4. Análisis general sesión N°4 grupo A

Al analizar la sesión las obras requieren ciertos ajustes para mejorar la experiencia en el alumno, por ejemplo, en Changuatá, compás diecinueve al bajo se le añade una pequeña modificación con la intención de cerrar la frase. Así mismo del compás veinte dos al veinte cuatro se añaden al bajo unas pequeñas respuestas a la melodía en forma de arpeggios.

Tabla #10 Sesión N° 5 grupo A.

Sesión N° 5	Fecha: 11/05/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: A	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar una “lectura a primera vista” de la pieza Porro.		
Descripción de la sesión		
<p>La sesión comienza con un calentamiento instrumental que incluye escalas y notas largas. Se procede a presentar la obra Porro y se da a los estudiantes una breve explicación sobre la sincopa.</p> <p>Se realiza la lectura completa de la obra, esta toma alrededor de 30 minutos.</p>		
Observaciones		
<p>La lectura a primera vista se dificultó debido a la sincopa, no se presentaron dificultades con el cambio de tempo.</p> <p>La lectura de los “solos” fue compleja.</p> <p>La sección en bloque funciona muy bien.</p> <p>A los estudiantes se les dificultó abordar el porro ya que no están acostumbrados a sentir y escuchar la sincopa.</p>		
Obras trabajadas:		
<ul style="list-style-type: none"> • Porro pieza N°5 		

6.5.3.5. Análisis general sesión N° 5 grupo A

Se encuentra en esta sesión que es necesario enfocar la primera parte del trabajo en la clase en familiarizar al estudiante con la síncopa, puede ser a través del cuerpo, también resulta necesario explicar los diferentes tipos de ligadura, sobre todo la ligadura de prolongación y realizar ejercicios para que el estudiante lo apropie en la lectura.

Tabla #11 Sesión N° 6 grupo A.

Sesión N° 6	Fecha: 19/05/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: A	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar una “lectura a primera vista” de la pieza Porro.		
Descripción de la sesión La sesión comienza con un calentamiento corporal e instrumental. Se propone abordar la obra por secciones cortas y realizar una lectura más detallada por voces, especialmente a los “solos”.		
Observaciones La síncopa mejora con el trabajo a fondo, pero se requiere de algún ejercicio que facilite la comprensión lectora de este elemento. En esta pieza se hizo más evidente que el estudiante necesita explorar desde la audición y el cuerpo el ritmo que se vaya a trabajar puesto que muchos de los elementos planteados en la obra, sobretodo la síncopa se facilitan una vez que el estudiante lo familiariza y reconoce. Se deben plantear ejercicios que aborden el salto de tercera ya que es un ítem recurrente dentro de la pieza. Se puede plantear un ejercicio de escalas que ayude a la agilidad de los estudiantes.		
Obras trabajadas: <ul style="list-style-type: none">• Porro pieza N°5		

6.5.3.6. Análisis general sesión N° 6 grupo A

Los “solos” presentes en la obra motivaron a los estudiantes a esforzarse en realizar una lectura correcta sin embargo se encontró pertinente realizar pequeñas modificaciones para simplificarlos haciendo uso de notas largas, menos escalas y menos sincopa.

Los estudiantes se mostraron contentos de haber participado de la aplicación de las obras.

6.5.4. Diseño de estrategias metodológicas para el abordaje de las obras

Según Gutiérrez et al. (2018) “en el ámbito educativo, una estrategia metodológica se concibe como el procedimiento para orientar el aprendizaje del alumno. Dentro del proceso de una estrategia, existen diferentes actividades para la consecución de los resultados de aprendizaje” (p.38).

Este apartado consiste en una serie de orientaciones dirigidas hacia los docentes que apliquen este trabajo basados en el análisis de la aplicación de las obras en el grupo A con el fin de estructurar y mejorar el proceso de enseñanza- aprendizaje. Están ordenadas de manera que se puedan aplicar teniendo en cuenta los contextos y las condiciones donde se puedan desarrollar y está sujeto a adaptaciones por parte del docente.

La estructura está compuesta por cuatro momentos, sensibilización, calentamiento corporal e instrumental, revisión de conceptos clave, abordaje de las obras y reflexión.

6.5.4.1. Estrategia metodológica Guabinita

Sensibilización y calentamiento

- Haciendo uso de una grabadora se presenta al estudiante el ritmo a trabajar, en este caso guabina con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.
Por ejemplo: la guabina Huilense, autor Garzón y collazos https://www.youtube.com/watch?v=Q6bI_TDd-4I
Con el mismo, se puede empezar una rutina de calentamiento corporal.
Posteriormente los estudiantes deben caminar llevando el pulso y el acento en el primer tiempo con el fin de interiorizar métrica ternaria.

- Para afianzar el 3/4 en forma de juego se propone que con pelotas que reboten los estudiantes marcan el primer pulso acompañando la obra con el rebote de la pelota.
- Se propone comenzar el calentamiento instrumental abordando la tonalidad de la obra, al ser do mayor teniendo en cuenta las posibilidades de los estudiantes puede hacerse hasta el sexto grado y bajando hasta el quinto grado descendiendo (entre el sol 3 y la 4). Los estudiantes realizan la escala ascendente y descendente nota a nota de duración larga a corta.

Ejemplo:

Imagen 10 Escalas sugeridas



Fuente elaboración propia

Imagen 11 Escalas sugeridas 2



Fuente elaboración propia

- De ser necesario se presenta a los estudiantes la posición de la nota fa sostenido presente en la obra.
- Presentar al grupo la grabación de la Guabinita pieza #1 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de que se puedan identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.
- Se procede a calentar con las tres células rítmicas principales presentes en la obra.

Imagen 12 Ejercicios rítmicos



Fuente elaboración propia

Revisión de conceptos clave

Esta obra puede presentar elementos nuevos para el estudiante tales como:

- Acentos
- Ligaduras
- Puntillo

Conceptos de música de cámara.

- Balance

- Afinación

Elementos característicos de la guabina, instrumentación tradicional, contexto socio cultural.

Abordaje de la obra

Se propone abordar la obra por partes, como se expone a continuación

- Introducción: Primeros ocho compases
- Parte A: Del compás ocho al compás diecisiete
- Parte B: Del compás dieciocho a veinticinco
- Puente: Del compás veintiséis al veintinueve
- Final: re exposición de la parte B para el final.

6.5.4.2. Estrategia metodológica currulao

Sensibilización y calentamiento

- Haciendo uso de una grabadora se presenta al estudiante el ritmo a trabajar, en este caso Bambuco viejo o currulao con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

Por ejemplo: Grupo bahía trio más voz-Volando, currulao.

<https://www.youtube.com/watch?v=ILL2L4umdlk>

Con el mismo, se puede empezar una rutina de calentamiento corporal.

- Se propone que antes de iniciar a tocar se expongan las partes del currulao, dando énfasis en el bordón ya que este será la base de toda la obra, haciendo uso de una base rítmica, por ejemplo, la propuesta en el siguiente video: Afrocolombia-BCN- Bordón de currulao.

<https://www.youtube.com/watch?v=cz48LN-1Uo0>

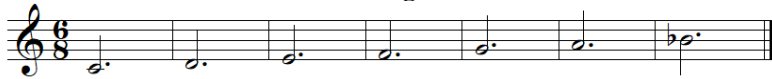
Los estudiantes deben caminar llevando el pulso, posteriormente sentados deben llevar la línea melódica con palmas en las piernas.

- Se propone comenzar el calentamiento instrumental presentando al grupo la nota Si bemol.

- A continuación, abordando la tonalidad de la obra, al estar escrita en do mixolidio, teniendo en cuenta las posibilidades de los estudiantes puede hacerse hasta el séptimo grado menor y bajando hasta el quinto grado descendiendo (entre el sol 3 y la 4). Los estudiantes realizan la escala ascendente y descendente nota a nota de duración larga a corta, puede incluirse la métrica de 6/8

Ejemplo:

Imagen 13 escala currulao



Fuente elaboración propia

Imagen 14 Ejercicios currulao



Fuente elaboración propia

- Con este mismo ejercicio trabajar los reguladores y matices. Se sugiere hacerlo con ayuda de relación numérica, donde 1 es piano y 4 fuerte ejemplo:

Imagen 15 Ejercicios de dinámicas



1 2 3 4 4 3 2 1

Fuente elaboración propia

Fuente elaboración propia

- Presentar al grupo la grabación de la Jaiba pieza #3 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de que se puedan identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.
- Se procede a calentar con las cuatro células rítmicas principales presentes en la obra.

Imagen 16 Ritmos currulao



Fuente elaboración propia

Revisión de conceptos clave

Esta obra puede presentar elementos nuevos para el estudiante tales como:

- Acentos
- Reguladores

Conceptos de música de cámara.

- Balance
- Afinación rítmica

Elementos característicos del currulao, instrumentación tradicional, contexto socio cultural.

Abordaje de la obra

Se propone abordar la obra por partes, como se expone a continuación

- Introducción: Primeros ocho compases
- Primera parte: compás nueve a veinte
- Cuatro compases de mayor dificultad del compás veintiuno al veinticuatro
- Compás veinticinco a treinta y dos.
- Compás treinta y tres a cuarenta.
- Final: compás cuarenta a final.

6.5.4.3. Estrategia metodológica pasillo

Sensibilización y calentamiento

- Haciendo uso de una grabadora se presenta a los estudiantes el ritmo a trabajar, en este caso pasillo con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género. Por ejemplo: la gata golosa del compositor Fulgencio García https://www.youtube.com/watch?v=u_1_avesD4U – Nocturnal Colombiano. Con el mismo, se puede empezar una rutina de calentamiento corporal. Posteriormente los estudiantes deben aplaudir en el primer tempo con la finalidad de afianzar la métrica de 3/4.
- Para afianzar el 3/4 en forma de juego se propone que con pelotas que reboten los estudiantes marcan el primer pulso acompañando la obra con el rebote de la pelota.
- Se propone comenzar el calentamiento instrumental abordando la tonalidad de la obra, al ser Fa mayor teniendo en cuenta las posibilidades de los estudiantes se propone hacer

- Tenuto

Para destacar la diferencia entre estas dos articulaciones se propone que el docente realice una demostración utilizando la escala trabajada. Una vez staccato y otra Tenuto.

A continuación, los estudiantes deberán imitarlo.

- Revisar la articulación de la siguiente célula rítmica presente en la obra:



Conceptos de música de cámara.

- Afinación
- Balance

Elementos característicos del pasillo, instrumentación tradicional, contexto socio cultural.

Abordaje de la obra

Se propone abordar la obra por partes, como se expone a continuación

- Introducción: Primeros cuatro compases, cuidando las articulaciones.
- Parte A: dividir en dos partes, del compás cinco al doce y del compás trece al veinte.
- Parte B: dividir en dos partes, del compás veintiuno al veintinueve y del compás veintidós al final.

6.5.4.4. Estrategia metodológica joropo

- Haciendo uso de una grabadora se presenta los estudiantes el ritmo a trabajar, en este caso el joropo con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

Por ejemplo: Carmentea- Luis Ariel Rey

<https://www.youtube.com/watch?v=4SeWzL2hfFM>

Con el mismo, se puede empezar la rutina de calentamiento corporal.

Posteriormente los estudiantes deben caminar llevando el pulso y el acento en el primer tiempo con el fin de interiorizar métrica ternaria.

- Se propone comenzar el calentamiento instrumental abordando la tonalidad de la obra, al ser re menor, al ser una escala menor se explica cómo se conforman las escalas menores.

- Teniendo en cuenta las posibilidades de los estudiantes puede hacerse hasta el sexto grado, los estudiantes realizan la escala ascendente y descendente nota a nota de duración larga a corta.

Ejemplo:

Imagen 20 Escala casabe llanero



Fuente elaboración propia

Imagen 21 Escala casabe llanero 2



Fuente elaboración propia

- De ser necesario se refuerza en los estudiantes la posición de la nota do sostenido presente en la obra.
- Presentar al grupo la grabación de Casabe llanero pieza #4 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de que se puedan identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.
- Se procede a calentar con las dos células rítmicas principales presentes en la obra. (Se sugiere escribir las células rítmicas en fichas bibliográficas o tablero)

Imagen 22 Células rítmicas casabe llanero



Fuente elaboración propia

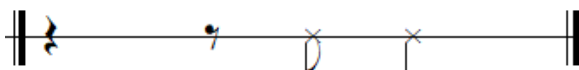
- Se plantea un ejercicio que consiste en dividir al grupo en dos. Los primeros preguntan utilizando las palmas el siguiente ritmo

Imagen 23 Ejercicios rítmicos



El grupo dos responde con los pies

Imagen 24 Ejercicios rítmicos 2



El objetivo es lograr el ejercicio con un tempo cercano al de la obra.

Revisión de conceptos clave

Esta obra puede presentar elementos nuevos para el estudiante tales como:

- Acentos
- Ligaduras

Conceptos de música de cámara.

- Balance
- Afinación

Elementos característicos del joropo, instrumentación tradicional, contexto socio cultural.

Abordaje de la obra

Se propone abordar la obra por partes, como se expone a continuación

- Introducción: Primeros cuatro compases
- Parte A: Del compás cinco al nueve
- Parte B: Del compás diez a veinte
- Puente: Del compás veintiuno al treinta y seis
- Final: re exposición de la parte A para el final.

6.5.4.5. Estrategia metodológica porro

- Haciendo uso de una grabadora se presenta los estudiantes el ritmo a trabajar, en este caso el porro haciendo énfasis en el porro Palitiao, con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

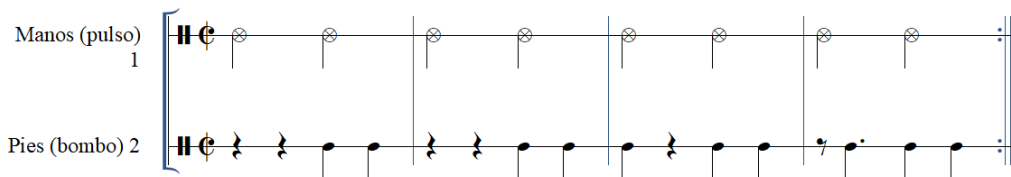
Por ejemplo: Rio Sinú – banda 6 de agosto de Baranoa

https://www.youtube.com/watch?v=H4_eNP08u6c

Este porro y otros como, María varilla o el binde sirven para explicar las características del porro palitiao, sus partes y la función de los pequeños “solos” y respuestas que aparecen en la obra.

- Se divide el grupo en dos y los estudiantes deben realizar el siguiente esquema escuchando la obra unos con las manos y otros con los pies:

Imagen 25 Ejercicios de disociación



Fuente: Elaboración propia

- El ejercicio también sirve para explicar las unidades de tiempo en el 2/2.
- Se propone comenzar el calentamiento instrumental abordando la tonalidad de la obra en este caso Do mayor.

Se sugiere realizar estos ejercicios

Imagen 26 Escala casabe llanero



Fuente elaboración propia

Combinación de articulaciones

Imagen 27 Combinación de articulaciones



Fuente elaboración propia

Imagen 28 Escala casabe llanero 2



Fuente elaboración propia

- Figuras clave del porro pieza N°5, ejercicios para mejor comprensión de la sincopa o ligaduras de prolongación

Fragmento de la obra:

Imagen 29 Fragmento Porro



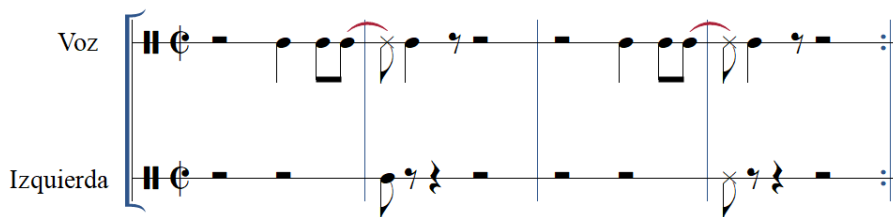
Ejercicio corporal (a la figura escrita con cabeza de cruz, se le omite el sonido)

Imagen 30 Ejercicio corporal



Ejercicio con voz (con la voz se canta la figura de la plica con cruz sin separarla de la nota anterior)

Imagen 31 Ejercicio con voz

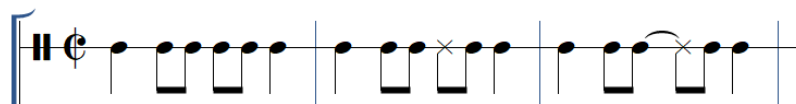


Fragmento de la obra:



Ejercicio corporal (a la figura escrita con cabeza de cruz, se le omite el sonido)

Imagen 32 Ejercicio corporal 2



Revisión de conceptos clave

Esta obra puede presentar elementos nuevos para el estudiante tales como:

- Síncopa

- Ligaduras de prolongación

Elementos característicos del porro, instrumentación tradicional, contexto socio cultural, papel del clarinete dentro del porro, mencionar el Boza.

Abordaje de la obra por partes

- Danza: Primeros ocho compases.
- Porro: Compás 10 al 25
- Boza: Compás 25 a 29 y 29 a 34
- Re exposición danza: compás 35 a final

6.5.5. Aplicación de estrategias metodológicas

Registrar por medio del instrumento de observación las sesiones en donde a través del análisis de cada una se permita evidenciar si la metodología logra su objetivo principal que es facilitar el proceso de montaje de las obras.

Tabla #12 Sesión N° 1 grupo B.

Sesión N° 1	Fecha: 30/05/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar la aplicación de metodología de la pieza N°1 Guabinita		
Descripción de la sesión		
La sesión comienza con la presentación de la pieza y se prosigue a hacer el paso a paso de la metodología.		
Se procedió a explicar la metodología a los estudiantes para hacer consciente los momentos de la clase.		
En el intermedio los estudiantes hacen preguntas como “¿Cómo es el vestuario que se utiliza para bailar?”		
La obra se abordó por partes y luego se procedió a juntarlas, en esta sesión todos los estudiantes lograron leer correctamente la pieza.		
Observaciones		
<ul style="list-style-type: none"> • Se evidencia que la métrica ternaria se facilita una vez se ha explorado corporalmente el acento en el primer tempo. Es posible que sea necesario repetir esto en las siguientes sesiones. El juego de la pelota resultó entretenido. 		

- Abordar los elementos ritmo melódicos clave en la obra desde el calentamiento denota una mejora significativa en la lectura e interiorización de los mismos en la práctica.
- Para el docente tener claros los momentos de la clase de manera organizada le permite ser más práctico a la hora de abordar las piezas con sus estudiantes. También el estar abierto a adaptar estas sugerencias y expandirlas.
- Para los estudiantes tener claro los objetivos de la sesión les facilitan estar concentrados durante el proceso y esforzarse por cumplirlos.
- Los estudiantes muestran interés por la obra.
- El docente se muestra visiblemente satisfecho con los resultados de la sesión.

Obras trabajadas:

- Guabinita pieza N°1

6.5.5.1. Análisis de la primera sesión grupo B

La aplicación de la metodología permitió a los estudiantes un acercamiento progresivo a los contenidos que se van a trabajar durante la obra, al ver los contenidos por separado una vez aparecían en la obra, los estudiantes recordaban los ejercicios previos y podían leer y tocarlos de forma más eficiente comparado con el grupo A, al tener el objetivo de leer toda la pieza los estudiantes no solo se preocuparon por tocar si no que intentaron darle continuidad a la lectura y se interesaron por perfeccionarla.

El docente al tener una serie de parámetros claros se permitió explorar otras formas de impartir su clase en la que se incluyeron movimientos básicos de locomoción, calentamiento útil, exploración auditiva de los géneros a trabajar etc. Esto le permitió a él y a sus estudiantes explorar repertorio nuevo de manera más orgánica y organizada.

La grabación de las obras permitiría a los estudiantes familiarizarse con el grupo de cámara y las sonoridades que se presentan, además de tener referencias para un estudio individual.

Tabla #13 Sesión N° 2 grupo B.

Sesión N°2	Fecha: 05/06/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar la aplicación de metodología de la pieza N°2 Jaiba		
<p>Descripción de la sesión</p> <p>La sesión empieza con el calentamiento corporal que se realiza de forma simultánea con la apreciación del género.</p> <p>Se avanza con la metodología propuesta explicando las partes del género y las partes presentes en la obra, mientras que los estudiantes las identifican en sus partituras.</p> <p>Los estudiantes realizaron preguntas especialmente sobre los ritmos de la obra y procedieron a realizar el calentamiento y los ejercicios con células rítmicas propuestos.</p> <p>Se realizó una lectura y explicación de toda la obra abordándola por las partes que se propusieron.</p>		
<p>Observaciones</p> <ul style="list-style-type: none"> • A pesar de que los estudiantes no estaban familiarizados con la métrica de 6/8 no se encontraron dificultades importantes para la lectura rítmica, sin embargo, realizar la célula rítmica de tres negras fue difícil hasta que el docente la explicó y la tocó con los estudiantes. • Identificar los pulsos fuertes dentro de las partituras ayudó a los estudiantes a entender el ritmo y mejorar significativamente la lectura. • Los estudiantes al no estar familiarizados con el estilo de las clases, en la primera parte donde debían caminar al tempo de la música se sentían incómodos, fue difícil lograr que estuvieran dispuestos a entrar en una dinámica diferente a la que están acostumbrados. • Los estudiantes expresaron un particular gusto por esta obra ya que la encontraron entretenida y fácil de tocar. • Durante la sesión fue importante hablar sobre los cambios de roles para explicar los conceptos de balance y cambios de textura presentes en la obra. 		
<p>Obras trabajadas:</p> <p>Jaiba pieza N°2</p>		

6.5.5.2. Análisis de la segunda sesión grupo B

En esta sesión la metodología resultó crucial para que los estudiantes aborden la figura del 6/8, fue un acierto el mostrar el bordón de currulao a los estudiantes por medio del video ya que con este pudieron identificar la célula rítmica que más se repite en la obra, interiorizándola y leyéndola con facilidad.

La explicación de los reguladores permitió que los estudiantes realizaran expresiones más homogéneas. Separar las células principales de la obra facilitó su lectura. La obra también permite a los estudiantes explorar el registro “de garganta” comprendido entre el sol cuatro y el si bemol cuatro.

En general al ser una obra cíclica fue fácil abordar.

Tabla #14 Sesión N° 3 grupo B.

Sesión N°3	Fecha: 13/06/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar la aplicación de metodología de la pieza Changuatá pieza #3		
Descripción de la sesión		
<p>La sesión empieza con una contextualización del genero pasillo, el docente explica brevemente sus orígenes y algunas de las tradiciones alrededor del estilo y la importancia cultural que tiene para la región y las tradiciones.</p> <p>Se realiza el calentamiento corporal mientras se explican aspectos técnicos de la pieza como métrica y los elementos nuevos que aparecen.</p> <p>Se realiza la aplicación paso a paso de la metodología haciendo especial énfasis en las diferentes articulaciones y los ritmos que incluyen contratiempos.</p> <p>Los estudiantes tocan la obra completa después del abordaje por partes presentando algunas dificultades con la correcta lectura del contratiempo.</p>		
Observaciones		
<ul style="list-style-type: none"> • La dificultad de la obra representó un reto mayor que las obras anteriores para los estudiantes, especialmente por el contratiempo presente a los inicios de frases y en algunos acompañamientos. 		

- A pesar de realizar el calentamiento incluyendo las células rítmicas los estudiantes no relacionaron los contenidos con eficiencia a la hora de tocar la obra.
- Los conceptos de articulación se entendieron y se tocaron, sin embargo, llevarlos a la práctica fue difícil.
- El montaje de la obra resultó más sencillo cuando el docente puso a tocar a quienes tenían ritmos iguales, pero no notas iguales, ya que la principal dificultad se encontró en los ritmos.
- Como los estudiantes ya habían tenido un primer encuentro con las sugerencias se mostraron un poco más dispuestos a realizar los ejercicios corporales propuestos, sin embargo, no dejaban de sentirse incómodos al moverse.

Obras trabajadas:

Changuatá pieza #3

6.5.5.3. Análisis de la tercera sesión grupo B

Esta sesión resulta ligeramente más complicada que las anteriores, puesto que a este grupo en particular se le dificultó abordar la obra por la lectura.

Para ayudar a resolver algunas de las dificultades se propuso lo siguiente:

- Incluir un ejercicio corporal para interiorizar de mejor forma el silencio de corchea.
- Incluir ejercicios que pongan en práctica la combinación de distintas articulaciones para que los estudiantes adquieran la capacidad de tocarlas durante la obra.

Tabla #15 Sesión N° 4 grupo B.

Sesión N°4	Fecha: 18/06/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar la aplicación de metodología de la pieza Casabe llanero pieza #4.		
Descripción de la sesión		
La sesión empieza mostrando a los estudiantes la obra propuesta y bailes del género, entendiendo que el Joropo no solo hace referencia a un género musical sino una manifestación cultural de la región.		

Los estudiantes realizan el calentamiento corporal imitando algunos pasos previamente vistos en video.

Se realiza el calentamiento de acuerdo a la metodología planteada.

La obra se realizó por completo abordándola por partes y a un tempo lento.

Observaciones

- La simpleza respecto a los matices permitió a los estudiantes enfocarse en el aprendizaje de los ritmos y las notas, se observa que a mayor información presentada en la partitura resulta más difícil para los estudiantes su aprendizaje.
- Es de gran ayuda para el aprendizaje de la obra que los estudiantes tengan bloques sonoros con los mismos ritmos, esto les permite tener claridad en si lo están haciendo bien.
- A través de la práctica de esta obra los estudiantes empiezan a tener un acercamiento a la lectura más veloz e incluso a tocar una métrica de 3/4 como si fuera a uno.
- La información limitada respecto a las articulaciones permite que los estudiantes lo hagan de manera dispareja.

Obras trabajadas:

Casabe llanero pieza #4

6.5.5.4. Análisis de la cuarta sesión grupo B

Casabe llanero tiene por dificultad el tempo, por lo tanto, las notas y articulaciones son más sencillas que las obras que le anteceden, la mayor dificultad observada se dio al intentar igualar las articulaciones propuestas por lo que se deben hacer ejercicios de calentamiento para igualar. Depende del profesor ir subiendo el tempo de la obra como lo crea pertinente.

El ejercicio de pregunta y respuesta queda claro y facilita en gran medida la lectura del mismo en la obra, incluso al pasarlo al instrumento este ejercicio permite igualar articulaciones y volumen.

Tabla #16 Sesión N° 5 grupo B.

Sesión N°5	Fecha: 22/06/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar la aplicación de metodología de la pieza Porro pieza #5.		
Descripción de la sesión La sesión empieza por el calentamiento corporal a medida que se explica la dinámica de pregunta y respuesta a través de un ejercicio de dialogo con los estudiantes. Se procede a aplicar la metodología Los estudiantes realizan ejercicios para la lectura en compás partido y entienden las diferencias con la lectura en 4/4. Se realizan los ejercicios de pregunta y respuesta de cada uno de los motivos presentes en la obra. Se toca la obra por partes lenta pero manteniendo la métrica de 2/2.		
Observaciones <ul style="list-style-type: none">• Los estudiantes no habían tocado anteriormente en compás partido así que esto resultó ser una gran dificultad, especialmente para la lectura rítmica.• Las dinámicas de pregunta respuesta fueron comprendidas rápidamente y los estudiantes disfrutaron sus pequeñas intervenciones y el juego de ser solista y luego hacer la respuesta.• Una vez se entendieron los ritmos de la obra ya a los estudiantes les pareció mucho más fácil tocarla.• Los estudiantes necesitaron ayuda para realizar el cambio de tempo de la parte introductoria y final		
Obras trabajadas: Porro pieza #5.		

6.5.5.5. Análisis de la quinta sesión grupo B

En el grupo A la lectura de esta obra había significado un gran reto para los estudiantes, al implementar las sugerencias y pasar por ejercicios que ayuden a la comprensión de los

elementos nuevos en la obra se evidenció una mejoría muy grande a comparación del otro grupo.

Si bien la lectura no se dio de manera inmediata, los estudiantes no cambiaban el ritmo propuesto (cosa que sucedió con el grupo A) y tuvieron una mejor comprensión lectora lo que facilitó el montaje de la obra.

La explicación de los ejercicios a dos planos depende de la creatividad del docente al implementarlos, aunque no son sencillos una vez explicados ayudan sustancialmente a la comprensión del tema.

Tabla #17 Sesión N° 6 grupo B.

Sesión N°6	Fecha: 27/06/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar una revisión detallada de los conceptos aprendidos a través de la metodología.		
Descripción de la sesión		
Se empezó la sesión recordando las generalidades de la pieza #1, los estudiantes recordaron y mencionaron los conceptos claves del género y de la obra propiamente dicha.		
Se realizó una revisión de los ritmos y las partes de la obra y se procedió a tocar cada una de las partes.		
Una vez los estudiantes recordaron la pieza se trabajó en igualar las articulaciones y mejorar el balance de la obra.		
Se realizó un proceso parecido con la pieza #2 donde los estudiantes recordaron la obra y sus aspectos técnicos.		
Se tocó la obra por partes y se hizo especial énfasis en la exactitud rítmica haciendo notar a los estudiantes donde coincidían con sus compañeros.		
Se tocaron las dos obras completas al final de la clase.		
Observaciones		
<ul style="list-style-type: none"> • Los estudiantes leyeron mucho mejor la pieza #1, sin embargo, una vez recordaron la segunda se sintieron más a gusto tocando la segunda pieza. • Una vez recuerdan las piezas los estudiantes sintieron familiaridad y pudieron disfrutar las obras. 		

- La lectura de algunos ritmos es el elemento que más se les dificultó a los estudiantes pero se observa una mejoría respecto a las anteriores sesiones donde se trabajaron estas obras.

Obras trabajadas:

Guabinita pieza N°1

Jaiba pieza N°2

6.5.5.6. Análisis de la sexta sesión grupo B

En esta sesión se hizo evidente el gusto de los estudiantes por interpretar obras diferentes, a su alcance (sin resultar del todo fáciles) la interpretación de las obras mejoro considerablemente una vez repasados los ejercicios propuestos en las sugerencias. La obra favorita de los estudiantes es Jaiba.

La facilidad de las obras permite al docente y a los estudiantes concentrarse en elementos de la música de cámara, como la afinación, el balance, el análisis de la obra, tocar en conjunto etc.

Tabla #18 Sesión N° 7 grupo B.

Sesión N°7	Fecha: 29/06/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo:B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar una revisión detallada de los conceptos aprendidos a través de la metodología de las obras 3 y 4.		
Descripción de la sesión		
Se inició la sesión explicando la forma como se iban a recordar las obras y haciendo referencia a la sesión anterior.		
Se realizaron fichas con los ritmos de las dos obras que se presentaron en dos momentos diferentes de la sesión de acuerdo a la obra que se estaba trabajando, con estas fichas los estudiantes recordaron la lectura rítmica e identificaron los ritmos en sus partituras.		
Una vez recordados los ritmos y las generalidades de las obras los estudiantes tocaron las obras completas haciendo pausas para corregir errores y revisar los conceptos trabajados.		
Al final de cada hora los estudiantes tocaron las obras completas intentando no parar.		

Observaciones

- Las ayudas corporales permitieron a los estudiantes mejorar aspectos rítmicos como el contratiempo.
- Una vez recordaron las obras los estudiantes mejoraron significativamente el tempo al que las tocaron.
- Se recordaron durante toda la sesión los conocimientos transversales como afinación, ensamble y balance.
- Los estudiantes se mostraban muy satisfechos con los avances ya que sintieron que las obras eran mucho más fáciles que la primera que las vieron.

Obras trabajadas:

Changuatá pieza #3

Casabe llanero pieza #4

6.5.5.7. Análisis de la séptima sesión grupo B

El contar con los ejercicios rítmicos de manera visual, permitió que los estudiantes armaran sus propios ejercicios y combinaciones de estos, se encontró que el apoyo visual es importante para mejorar la lectura.

En la parte de la sensibilización los estudiantes se mostraban más a gusto con mover el cuerpo al compás de la música y se encontró que al estar ya estar familiarizados con esta práctica los estudiantes tenían mayor confianza y disfrutaban más del ejercicio.

Los ejercicios nuevos implementando los ritmos que tuvieron dificultades mejoraron significativamente el proceso de montaje de la obra.

Tabla #19 Sesión N° 8 grupo B.

Sesión N°8	Fecha: 01/07/2023	Observador: Luisa Abril
	Grupo: B	N° asistentes: 4
Objetivo: Realizar una revisión detallada de los conceptos aprendidos a través de la metodología de la obra 5.		
Descripción de la sesión		
Se dio inicio a la sesión con el ejercicio corporal acompañando el porro María varilla, se prosigue aplicando de nuevo los ejercicios corporales para mejorar la lectura de las piezas, se leyó la obra por partes y se finalizó con el repaso de la obra completa.		

Observaciones

- Las ayudas corporales permitieron a los estudiantes mejorar aspectos rítmicos como el contratiempo.
- Una vez recordaron las obras los estudiantes mejoraron significativamente el tempo al que las tocaron.
- Se recordaron durante toda la sesión los conocimientos transversales como afinación, ensamble y balance.
- El trabajo corporal a dos planos es complejo pero muy funcional, depende del maestro como aplica los ejercicios, en este caso haciéndolo por separado y luego juntando ambos se facilitó.
- Los estudiantes se mostraron a gusto realizando los ejercicios de sensibilización

Obras trabajadas:

Porro pieza #5.

6.5.5.8. Análisis octava sesión grupo B

Si bien el objetivo de las sesiones no es realizar un proceso de montaje, al aplicar los ejercicios preliminares las obras quedan en un estado bueno, en el que claro, harían falta muchas más sesiones para lograr resultados óptimos, por ejemplo, para una presentación. Sin embargo, se cumple el objetivo que es facilitar el proceso de montaje presentando alternativas a las que se ven normalmente en una casa de la cultura.

CAPITULO 4

7. Valoración general del proceso

A la luz de los resultados de las catorce (14) sesiones de aplicación realizadas se puede concluir que:

Las obras con sus respectivas correcciones son pertinentes para el nivel propuesto, resultan agradables para los estudiantes y contribuyen a la formación técnica de los mismos, sin embargo, sobre todo las últimas dos requieren de un proceso más complejo y detallado para su ejecución.

En general el grupo B respecto al grupo A, logró a través de las estrategias pedagógicas un mejor desempeño en el abordaje inicial de las piezas a nivel rítmico, lector e instrumental y logró una mejor apropiación de los ritmos a trabajar, mostrándose interesados por conocer más acerca de los ejes musicales de Colombia, también se hizo evidente que muchos de los estudiantes de ambos grupos no conocían o habían escuchado poco sobre los ritmos propuestos, lo que demuestra que a pesar de que en sus respectivas agrupaciones (bandas sinfónicas) interpretan algunas piezas de música colombiana, no abarca la complejidad y variedad de ritmos colombianos, así que se hace necesario la elaboración de mucho más material que permita a los estudiantes conocer más acerca de la riqueza musical de Colombia, dejando la inquietud por seguir ampliando esta propuesta.

En la aplicación de las estrategias se pudo evidenciar que los estudiantes no están acostumbrados a realizar ejercicios como escuchar, explorar, jugar o realizar ejercicios que incluyan al cuerpo, mostrándose en un principio reacios a llevar una clase de clarinete diferente, con timidez; a través de las sesiones los estudiantes mejoraron su disposición y encontraron útiles los ejercicios al notar que les facilitaban la comprensión de los elementos que suponían un reto para ellos, especialmente en la lectura, poco a poco fueron desenvolviéndose en las actividades con más disposición, hasta que se adaptaron al proceso.

El manejo de la frustración por el error se hace fundamental, se encontró en varias ocasiones que los estudiantes se estresan al no poder abordar musicalmente un pasaje, explicar el error

con paciencia y creatividad dio paso a, por ejemplo, la creación del ejercicio de pregunta y respuesta con pies y manos del joropo.

Se encontró a través del ejercicio de observación que en el rol docente se suele obviar que dentro de la clase además de trabajar el instrumento, elementos como los símbolos musicales se deben explicar y se deben dar pautas para su correcta ejecución, por ejemplo, las articulaciones. Estos elementos fueron tenidos en cuenta en la elaboración final de los ejercicios dentro de la cartilla.

8. Presentación Cartilla viaja por Colombia a través del cuarteto

A partir de lo anteriormente mencionado, la elaboración de la cartilla (Anexo1) es el resultado de los procesos de investigación, composición y aplicación de las cinco piezas para cuarteto de clarinete nivel inicial y sus respectivas estrategias metodológicas. La cartilla se encuentra estructurada con una breve presentación, introducción a los ejes musicales de Colombia y explicación de los elementos que se encontraran dentro de ella, seguido por las obras, con sus respectivos audios, exploración del ritmo, estrategias y partituras.

9. Conclusiones

A partir del desarrollo del presente proyecto y en relación con la pregunta de investigación y los objetivos planteados se puede concluir que:

La cartilla se diseñó satisfactoriamente teniendo en cuenta los factores musicales y pedagógicos que podrían ser determinantes para su desarrollo. El nivel para el que está dirigido, así como la investigación sobre los ritmos, las convenciones realizadas por otros autores y su posterior adaptación al formato de cuarteto estuvieron presentes en la elaboración de las obras. Se verificaron y corrigieron a través del ejercicio de aplicación con los dos grupos escogidos, en este sentido, se podría concluir que estas obras contribuyen a la generación de repertorio colombiano aplicable a la formación instrumental inicial del clarinete.

Para la realización de las estrategias metodológicas que acompañan el abordaje de las obras se reconoció la importancia de analizar las necesidades reales de los estudiantes a través del ejercicio de aplicación y observación. La escucha activa, el cuerpo y el juego son elementos que estuvieron presentes en la propuesta; en esta se obtuvieron resultados positivos con los estudiantes que la implementaron y se generaron nuevas inquietudes pedagógicas. Sin embargo, deja entre ver la necesidad de modificar las prácticas pedagógicas para la enseñanza instrumental, de manera que se aborde desde una visión integral entre la música, el contexto y la persona.

El proceso de investigación que se llevó a cabo sobre los grupos seleccionados permitió el enriquecimiento de saberes entre la investigadora y el maestro receptor, en tanto, se estableció una relación productiva que facilitó el desarrollo de la práctica, el diálogo y la generación de ideas que contribuyeron al desarrollo de la propuesta.

El cuarteto, y en general la música de cámara se presenta como una herramienta útil para el desarrollo integral del estudiante, a través de esta, el estudiante adquiere consciencia del rol que desempeña dentro de la construcción musical, la importancia de la escucha y del trabajo en equipo, preparándolo para cualquier práctica colectiva. Además, por ser un formato pequeño permite que el docente pueda atender de manera individual a los requerimientos de los participantes; incentivar a la práctica de la música de cámara desde los niveles iniciales requiere de la creación de más material que permita abordarlo.

A nivel personal, este proyecto es el resultado de la experiencia adquirida tanto en el campo laboral como en el paso por la universidad, y deja entre ver un interés genuino por transformar y mejorar las prácticas pedagógicas en el aula a través de la formulación y la creación de material propio. Las experiencias adquiridas durante el proceso y los resultados, dejan abierta la posibilidad de seguir creando material.

10. Referencias

- Abadía, Guillermo M. ABC del Folklore colombiano. Panamericana: 1996
- Alfonso, Á. H., Calderón, J. I. & Garzón, N. A. (2017). La danza folclórica andina como estrategia artística pedagógica para rescatar costumbres y tradiciones autóctonas propias de la diversidad cultural del municipio de Sopó, Cundinamarca para con los estudiantes del grado noveno de la I.E.D. Pablo VI. Universidad de la Sabana. <http://hdl.handle.net/11371/1483>
- Arboleda, D.A. (2022). Suite colombiana primeros pasos (prebanda) el porro, la guabina y la cumbia. Universidad Pedagógica nacional de Colombia. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/49495>
- Calderón Sáenz, C.. (2015). Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral Del Sur*, (12), 419–444. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/artic>
- Candelo, F. (2014). Rescate del valor y la apreciación por la música tradicional de la Región Andina Colombiana en los niños de cuarto grado del colegio Luis López de Mesa. Universidad de la Sabana. <http://hdl.handle.net/10818/11714>
- Castañeda, J. J. (2012) GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA LLANERA EN LA REGIÓN CASANAREÑA. https://www.academia.edu/download/52775872/GENESIS_Y_EVOLUCION_DE_LA_MUSICA_LLANERA_EN_LA_REGION_CASANARENA.pdf
- Consejo Nacional de Política Económica y Social. Departamento Nacional de Planeación. (2002, julio 25). Fortalecimiento del programa nacional de Bandas de Vientos. P.5 <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Conpes/Econ%C3%B3micos/3191.pdf>
- Escobar, A. (1996). Viejas y nuevas formas de capital y los dilemas de la biodiversidad. En *Pacífico: ¿desarrollo o biodiversidad? Estado, capital y movimientos sociales en el pacífico colombiano*. CEREC – Ecofondo.
- Espinosa Benavides, A, Alvarado Cortez, A, Lugo Gutiérrez, D, Roa Tunjano, D, Mejía Torres, D, Abella Osorio, J y Roza Castillo, L. (2020). Informe regional Orinoquía. Observatorio Regional ODS. <http://hdl.handle.net/1992/47902>
- Filho, L. (1964). Introducción al estudio de la escuela nueva. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.

- Fortich Díaz, W (1994). Con bombos y platillos: origen del porro aproximación del fandango y las bandas pelayeras. Domus Libri, 1994, Montería.
- Gutierrez, J., Gutierrez Ríos, C. y Gutierrez Ríos, J. (2018). Estrategias metodológicas de enseñanza y aprendizaje con un enfoque lúdico. Revista de Educación y Desarrollo, 45, 37 - 46.
- Izquierdo, S. A. (2012). La música de cámara como espacio de formación en instrumentistas de cuerda frotada. Universidad pedagógica nacional de Colombia <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1512>.
- Jiménez M., C (2012). Valorización capitalista de la Orinoquia colombiana. División territorial del trabajo e inserción en la acumulación transnacional. Ciencia política 7(13), 150- 180. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/41514>
- Latham, A. (2008). Música de cámara. Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura Económica. [https://www.academia.edu/14195644/DICCIONARIO Enciclopedico Oxford de La Musica](https://www.academia.edu/14195644/DICCIONARIO_Enciclopedico_Oxford_de_La_Musica)
- Latorre, A. (2003). La investigación-acción: Conocer y cambiar la práctica educativa. Editorial Graó. <https://books.google.co.ve/books?id=e1PLxGcRf8gC&lpg=PA1&hl=es&pg=PA2#v=onepage&q&f=false>
- Londoño, A. (1982). El Joropo. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/10094/1/LondonoAlberto_1982_Joropo.pdf
- López, J. O. (2000). *Música y folclor colombiano*. Plaza y Janes.
- Martínez, C. H. (2019). Guabina y Bambuco en dos composiciones para violín. "Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento". Universidad Pedagógica nacional de Colombia. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/10460>.
- Molano, J. (1998). BIOGEOGRAFÍA DE LA ORINOQUIA COLOMBIANA. Fondo FEN Colombia.
- Montalvo, F & Pérez, J (2006). Aplicación de Conceptos de Improvisación en el Pasillo y el Bambuco de la Región Andina Colombina.
- Narváez, G., & G. León. 2001: Caracterización y zonificación climática de la Región Andina. Meteorol. Colomb. 4:121-126. ISSN 0124-6984. Bogotá, D.C. – Colombia.

- Navarro García, C. V. (2019). Un joropo cimarrón.
<https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/31493/18.%20Un%20joropo%20cimarr%C3%B3n.pdf?sequence=1>
- Olaya, Jeannet y Figueroa, Carlos (2015) *El currulao: identidad cultural de Tumaco*. Maestría thesis, Universidad de Nariño.
<http://sired.udenar.edu.co/id/eprint/2683>
- Plan especial de salvaguardia (pes) de las músicas de marimba y los cantos tradicionales del pacífico sur de Colombia. (2010).
- Plan nacional de música para la convivencia (2006) CONPES 3409 Ministerio de Cultura.
<https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Documents/Caja%20de%20Herramientas%20Mesas%202023/Cartilla%20PNMC.pdf>
- Quiroz Eduard, S. D. (2017). Perspectivas de los maestros de clarinete y piano sobre el repertorio colombiano de música de cámara en niveles iniciales en la ciudad de Medellín.
- Riveros, A.S. (1983) *La Orinoquia colombiana*. Sociedad geográfica de Colombia academia de ciencias geográficas.
https://www.sogeocol.edu.co/documentos/la_orinoquia_col.pdf
- Romero, C.A. (2013). Guabina “Gogia y el sapito” pasillo “El abuelo” obras para banda sinfónica nivel 1 y 2. Universidad Pedagógica nacional de Colombia.
<http://hdl.handle.net/20.500.12209/1683>
- Romero, I.M.E. (2005) “ensayos orinoquenses” capítulo 3 la Orinoquia colombiana: sociedad y tradición musical. Biblioteca Luis ángel Arango del banco de la república.
- Ruíz Méndez, J. L. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. *Paideia Surcolombiana*, (13), 35–40. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Salas Merino V. (2005) *La historia de la música de cámara y sus combinaciones*. Vision Net, Editorial.
- Strauss, A., Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Tascón, H. (2014). Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande. Estudio con cinco marimberos de Guapi. *Revista a contratiempo*.
<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/estructuras->

[musicales-del-patacore-el-bambuco-viejo-y-la-juga-grande-estudio-con-cinco-marimberos-de.html](#)

Valencia, V. (2004). Pitos y tambores Cartilla de iniciación musical basada en ritmos tradicionales de Colombia. Ministerio de Cultura.

Valencia, V. (2011). Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa. Revista digital a contratiempo.

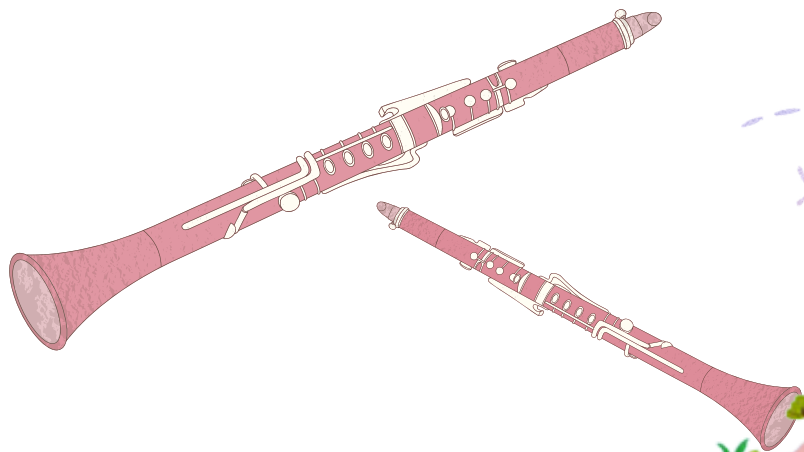
<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-16/articulos/bandasde-msica-en-colombia-la-creacin-musical-en-la-perspectiva-educativa.html>

Valencia, V. (2017). Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor. (pensamiento), (palabra). Y obra, 18(18).
<https://doi.org/10.17227/ppo.num18-6287>

11. Anexos

Anexo 1. Producto final cartilla VIAJA POR COLOMBIA A TRAVÉS DEL CUARTETO.

VIAJA POR COLOMBIA A TRAVÉS DEL CUARTETO



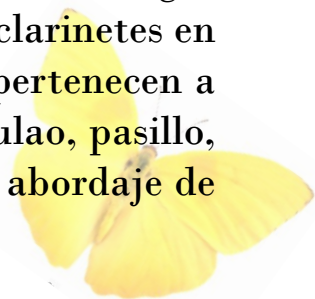
AUTOR: LUISA FERNANDA ABRIL PEÑA



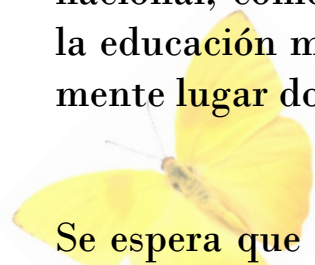


VIAJA POR COLOMBIA A TRAVÉS DEL CUARTETO

Colombia es un país rico en cultura y diversidad, esta propuesta recorre parte del territorio nacional y propone repertorio sobre algunos ritmos tradicionales para el formato de cuarteto de clarinetes en nivel inicial. Las cinco piezas presentadas por el autor pertenecen a los géneros típicos de folclor colombiano, guabina, currulao, pasillo, joropo y porro, junto a una serie de sugerencias para el abordaje de las obras dentro del aula.



Está dirigida principalmente a las escuelas de música del territorio nacional, como agradecimiento a estos espacios que contribuyen a la educación musical e instrumental de miles de personas y precisamente lugar donde se formó el autor.



Se espera que VIAJA POR COLOMBIA A TRAVÉS DEL CUARTETO sirva tanto a estudiantes como docentes como herramienta para mantener el interés en abordar la música colombiana y la música de cámara en las clases de iniciación instrumental.





PARA EL MAESTRO

A través de esta cartilla el maestro encontrará una herramienta para introducir al estudiante en la música colombiana.

Cada obra está organizada de tal manera que al avanzar el estudiante encontrará elementos nuevos y recursos interpretativos que permitirán enriquecer, a través del ejercicio musical la técnica instrumental.

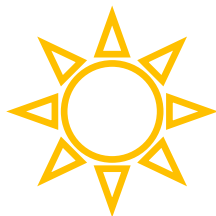
El repertorio está acompañado de una serie de estrategias metodológicas enfocadas a facilitar tanto al estudiante como al docente el abordaje de las piezas, estas servirán como guía en una amplia gama de posibilidades creativas para la enseñanza del instrumento.

Este trabajo es una invitación a explorar formas diferentes de iniciación instrumental en el aula y a incluir el cuerpo, el juego y la apreciación musical en la clase de clarinete.

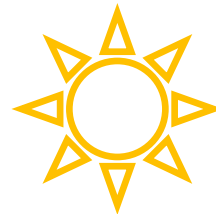
PARA EL ESTUDIANTE



Esta cartilla es para tu disfrute, está pensada para ti y para acompañarte en tu proceso musical, anímate a explorar el clarinete y la música colombiana con la guía de tu maestro. Encontrarás aquí un breve recorrido musical por diferentes ritmos y regiones de Colombia, música y más música para que explores y disfrutes estas cinco obras diseñadas para ti.



¡QUE INICIE EL VIAJE!



Instrumentación Requerida

Cuarteto de clarinetes

Clarinetes en Bb 1-2-3

Clarinete bajo (opcional)

TESITURA EMPLEADA

Clarinet in B \flat

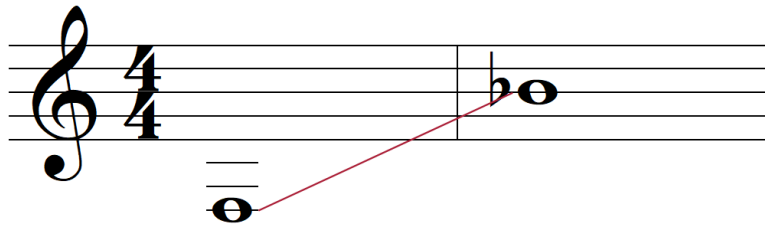


Imagen #1– tesitura empleada



ENSAMBLES DE CLARINETE COLOMBIANOS

En Colombia se crean diversos ensambles sobretodo cuartetos de clarinete que a lo largo de los años han tenido importantes representaciones y reconocimientos a nivel nacional e internacional, algunos de estos ensambles son:

- Cuarteto de clarinetes Palo Negro
- Cuarteto de clarinetes Ébano
- Ensamble de clarinetes de la Universidad de Caldas
- Cuarteto Clarinnova
- Cuarteto de clarinetes Caña Brava





EXPLORA LA MÚSICA DE CÁMARA



Ensamble de Clarinetes ASAB - Fantasía Llanera

<https://www.youtube.com/watch?v=ns5hNYtIcuw>

Cuarteto de clarinetes Palo Negro—Veinte De Enero, fandango de Demetrio Guarin Mercado, original para banda papayera. Arreglo de Guillermo Alberto Marin

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

Clarinnova— Los doce

<https://www.youtube.com/watch?v=wSbBj--5W20>

Quinteto de maderas Carion- Dmitri Shostakovich: Waltz No. 2

https://www.youtube.com/watch?v=_2Y1hCgDvNE

Coro de clarinetes universidad de caldas— Espiritu colombiano (pasillo)

<https://www.youtube.com/watch?v=kol3qooVSJ0>

CañaBrava- Fiesta de Negritos

<https://www.youtube.com/watch?v=v1gng9W-8lo>



EJES MUSICALES DE COLOMBIA

Colombia es un país inmensamente amplio en lo que a territorios musicales corresponde y donde conviven una gran variedad de géneros musicales autóctonos. La caracterización que el estado realiza de los denominados ejes de las músicas tradicionales son un referente fundamental para la comprensión y clasificación de las músicas presentes a lo largo del territorio nacional.

Los territorios en cuestión son 11 y se muestran en el siguiente mapa.



Imagen #2– Ejes musicales de Colombia



SUGERENCIAS METODOLÓGICAS

Las sugerencias metodológicas para el abordaje de las cinco (5) obras, se componen de cuatro momentos principales:

Conceptos clave o conocimientos previos: pequeño apartado donde se explican elementos que pueden ser novedosos para los estudiantes.

Sensibilización: tiene por objetivo facilitar la apropiación de las bases rítmicas a interpretar.

Calentamiento: correlacionado a las tonalidades de la obra, incluye ejercicios corporales e instrumentales que acercarán a los estudiantes a los elementos musicales a interpretar.

Abordaje de la pieza: Pequeñas pautas que permiten comprender y desmenuzar elementos claves de la pieza.



CINCO PIEZAS PARA CUARTETO DE CLARINETE NIVEL INICIAL

La cartilla consta de cinco piezas de música colombiana de autoría propia, ordenadas de forma gradual, en la que cada obra aumenta de dificultad y explora elementos nuevos para acompañar el proceso formativo del estudiante partiendo de los parámetros de composición para obras grado I propuesto por el compositor y arreglista Victoriano Valencia para las bandas sinfónicas en Colombia.

ESCUCHA LAS OBRAS

Cada portada cuenta con un código “QR” que lleva al audio de las obras a interpretar:

Ejemplo:



Imagen #3 Ejemplo QR

A continuación encontrarás las cinco obras, que las disfrutes...



GUABINITA

PIEZA N°1

EJE MUSICAL ANDINO CENTRO- ORIENTE



GUABINA

DESCRIPCIÓN DEL RITMO

La guabina es un género musical tradicional folclórico de la región andina colombiana, especialmente de los departamentos de Boyacá, Huila, Tolima y especialmente de los santanderes (Arboleda, 2022).

La guabina en sus inicios fue interpretada por un grupo de voces femeninas y acompañado de los instrumentos de cuerda típicos de la región. Hoy en día, La Guabina no solo está limitada a la interpretación vocal instrumental, sino también se encuentra dentro de formatos instrumentales. (Martínez, 2013, p. 28)

INSTRUMENTACIÓN TRADICIONAL

La instrumentación típica del género consta de Guitarra y tiple acompañados de diferentes instrumentos de percusión que varían dependiendo de la región y las características de la Guabina teniendo en cuenta sus tres variables: la Guabina Cundiboyacense, la Guabina Tolimense y la Guabina Santandereana o Guabina Veleña. Martínez (2019) incluyó referencia instrumentos de viento «el tiple, el requinto, la flauta travesa de caña, la esterilla, la carraca, el quiribillo, la zambomba y el chucho»



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Guabinita es la primera de las cinco piezas, está escrita en la tonalidad de Si bemol mayor real (Do mayor en clarinete), en una métrica de $\frac{3}{4}$, su figuración varía entre corchea, negra, blanca y blanca con punto, rango dinámico utilizando piano y forte.



Ilustración traje típico danza Guabina

Imagen #4 Tomado de www.danzared.com/guabina



CONOCIMIENTOS PREVIOS

Puntillo: como su nombre indica, se trata de un puntito que se coloca en la parte derecha de la nota. El puntillo añade la mitad de la duración de la nota a la que acompaña.

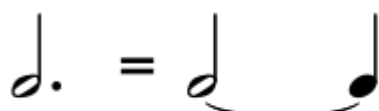


Imagen #5 puntillo

Acento: Se refiere a cuando se hace énfasis en una nota específica o frase con un aumento en la intensidad por encima de otras notas no acentuadas, se representa por la siguiente figura:



Imagen # 6 acento

Ligadura: La ligadura musical es cuando unimos 2 o más figuras musicales (iguales o diferentes) en el mismo sonido. Existen diferentes tipos de ligadura, por ejemplo de articulación y prolongación, en el caso de esta obra, se utiliza la ligadura de articulación, indica que las figuras a las que abarca deben ejecutarse todas seguidas, sin separación de sonido entre ellas (sin lengua), como si estuviesen “ligadas” unas a otras

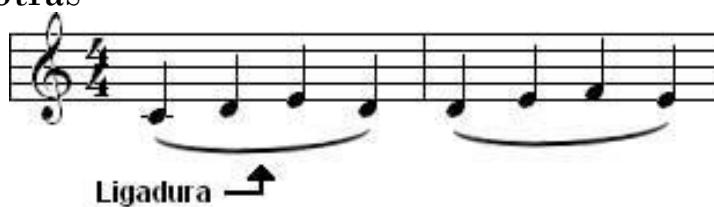


Imagen #7 Ligadura



NOTA FA SOSTENIDO

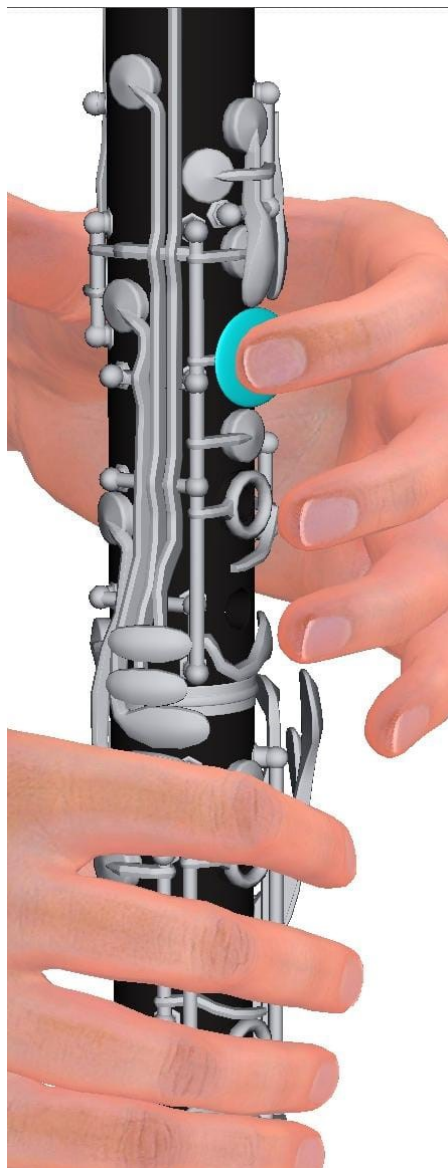


Imagen #8 Tomado de aplicación clarinet 3D



EXPLORA LA GUABINA

Representacion de la Danza Colombiana "Guabina Santandereana", Autor: Lelio Olarte, Coreografia: Combinaciones Folcloricas de Miguel Antonio Sanchez, Musica por Cuerdas Colombianas, Producción Discos El Dorado

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

Representacion de la danza Colombiana "Guabina Chiquinquireña", Autor: Alberto Urdaneta Forero, Musica por cuerdas colombianas, Produccion Discos El Dorado

<https://www.youtube.com/watch?v=8cxBXhIkarc>

Cuarteto Arte-facto Concierto realizado en el Auditorio de la Academia Luis A. Calvo en el año 2.006. Interpretan la guabina "Fuguita Navideña" del maestro Luis Uribe Bueno

<https://www.youtube.com/watch?v=nDJZLhehe7Q>

Nidia. Guabina de la suite N° 2 de Gentil Montaña, Cuarteto Colombiano y Orquesta Formación de formadores Batuta. Teatro Tolima. Ibagué Nov 2011. Director: Matthew Hazelwood. Versión para Cuarteto y Orquesta de Luis Fernando León.

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



SENSIBILIZACIÓN Y CALENTAMIENTO

Se sugiere presentar al estudiante el ritmo a trabajar, con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

Se puede usar cualquiera de los videos del área de exploración de la Guabina.

Ejercicio #1

Los estudiantes deben caminar llevando el pulso y el acento en el primer tiempo con el fin de interiorizar métrica ternaria.

Ejercicio #2

Para afianzar el $\frac{3}{4}$ en forma de juego se propone que con pelotas que reboten los estudiantes marcan el primer pulso acompañando la obra con el rebote de la pelota.

Calentamiento instrumental

Escala relacionada: Do mayor (Sib mayor real).



Figura 9: Ejercicio ascendente Do mayor.



Figura #10 Ejercicio descendente Do mayor.



ABORDAJE DE LA OBRA

Se sugiere presentar al grupo la grabación de la Guabinita pieza #1 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.



Figura 11 : células rítmicas guabina

Células rítmicas principales Guabinita

Ejercicio #1

Leer y tocar cada una de las células rítmicas presentadas. *Se pueden combinar para generar nuevos ejercicios*

Ejercicio #2

Utilizar las células rítmicas dentro del ejercicio de calentamiento instrumental nota a nota. *Se pueden combinar para generar nuevos ejercicios.*

Se propone abordar la obra por partes, como se expone a continuación:

Introducción: Primeros ocho compases

Parte A: Del compás ocho al compás diecisiete

Parte B: Del compás dieciocho a veinticinco

Puente: Del compás veintiséis al veintinueve

Final: re exposición de la parte B para el final.



Guabinita

Pieza N°1

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet

mp *mf*

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

8

mf *mf*

mp *mp*

p *mp*

28

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

p cresc. *mf*

p cresc. *mf*

p cresc. *mf*

p cresc. *mf* *mf* *mp*

35

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

mf *mf* *mf* *mf*

Guabinita

Pieza N $^{\circ}$ 1

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$)

9

18

26

35

mp *mf* *mf* *mf* *mf* *p cresc.* *mf* *mf*

Guabinita

Pieza N $^{\circ}$ 1

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$)

9

18

28

36

mp *mf* *mf* *f* *p cresc.* *mf*

Guabinita

Pieza N $^{\circ}$ 1

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$)

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-9. Dynamics: *mp*, *mf*.

10

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 10-18. Dynamics: *mp*, *mf*, *p*.

19

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 19-26. Dynamics: *mf*, *f*.

27

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 27-34. Dynamics: *p cresc.*, *mf*.

35

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 35-42. Dynamics: *mf*.

Guabinita

Pieza N°1

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

mp *mf* *p*

10 *mp*

18 *p* *mf*

26 *p cresc.* *mf* *mp*

35 *mf*

JAIIBA

PIEZA N°2 EJE MUSICAL PACÍFICO SUR



CURRULAO—BAMBUCO VIEJO

DESCRIPCIÓN DEL RITMO

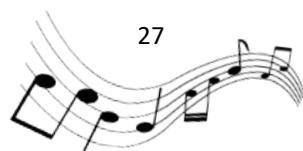
En el pacífico colombiano existen más de 21 aires y tonadas diferentes (Abadía Morales, 1977, pág. 68) Para nombrar a cada uno de estos aires los interpretes (usualmente marimberos) se basan en una variedad amplia de características como como los textos, la danza, las melodías vocales y hasta los motivos rítmicos. En el caso del bambuco viejo, autores como Tascón (2014) menciona en su estudio:

José A. Torres denomina a determinada música currulao corona, mientras los demás marimberos lo llaman bambuco viejo. La razón para tal denominación tiene que ver con que algunos bambucos viejos se utilizan para bailar el “corona”, una danza relacionada con los matrimonios.

De esta manera se puede evidenciar que existen diferentes denominaciones para enmarcar este género musical tradicional. Algunos intérpretes coinciden en una estructura amplia basada en 3 secciones principales (introducción, glosa y coro) que a su vez cuentan con secciones pequeñas dentro de cada una de estas; la división de estas secciones no es muy clara debido a los momentos de improvisación que cada uno de los marimberos realiza durante las secciones denominado “revuelta de la marimba”.

INSTRUMENTACIÓN TRADICIONAL

Los instrumentos tradicionales del género representan según Olaya (2015) (p.53). El uso de instrumentos tradicionales como la marimba, el cunuo, el bombo y el guasá, constituyen una identidad sonora típica del género y la región por sí misma, que surgió a partir de la combinación de danzas africanas que traían los esclavos libres y fugados y constituyó lo que se denominó como bambuco viejo y posteriormente adquirió el nombre de currulao.



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Jaiba es la tercera de las cinco piezas, está escrita con base a la escala de Si bemol mixolidio (Do mixolidio en clarinete), con una métrica de 6/8, su figuración incluye corchea, negra, negra con punto y blanca con punto, y cuenta con un rango dinámico entre, piano, mezzo piano, mezzo forte y forte, también se le añaden reguladores, crescendo y decrescendo. Tempo negro con punto 115 bpm.

La obra está basada en una de las tres partes estructurales del currulao a la que se le conoce como bordón y desarrolla el motivo ritmo melódico principal en el bajo a través de un ostinato presente durante la mayor parte de la obra.



Ilustración traje típico danza currulao

Imagen 12 tomado de www.danzared.com/currulao



CONOCIMIENTOS PREVIOS

El 6/8

El 6/8 se define como el compás musical de dos tiempos formados por tres corcheas cada uno, esto quiere decir que el compás de 6/8 divide la línea del pulso en grupos de dos tiempos cada uno de estos tiempos formados por tres corcheas



División del 6/8



Unidad de tiempo

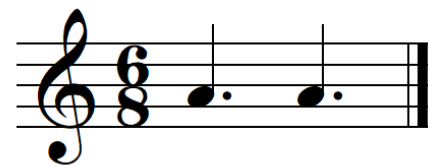


Imagen #13: 6/8

Regulador

Los Reguladores son símbolos usados para indicar un cambio gradual de dinámica en la partitura.

Hay 2 tipos: crescendo (mas fuerte) y decrescendo (mas débil).

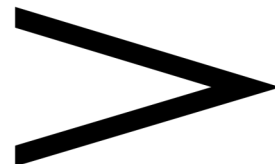


Imagen #14: reguladores



NOTA SI BEMOL



EXPLORA EL CURRULAO



Imagen #15:
tomado de aplicación clarinet 3D



Imagen #16: Si bemol

Afrocolombia-BCN- Bordón de currulao.

<https://www.youtube.com/watch?v=cz48LN-IUo0>

Grupo bahía trio más voz-Volando, currulao.

<https://www.youtube.com/watch?v=1LL2L4umdlk>

Fabián Mora y Erika Amaya—Los Mataos “Currulao” -Danza

<https://www.youtube.com/watch?v=YJmboUYo4UU>

Cuarteto de clarinetes clarinnova— Mi Buena-ventura— currulao

https://www.youtube.com/watch?v=_CLH-yxBELc

Santiago Muñoz - Ensamble Cuyabro de Clarinetes— currulao

<https://www.youtube.com/watch?v=JgCYBD6-lzg>

Adiós Margarita | Grupo Canalón

https://www.youtube.com/watch?v=aG_n4Oko3QI&list=PL2metjjg-yMiDPsdYfLerp2uvih3v8BTQ



SENSIBILIZACIÓN Y CALENTAMIENTO

Se sugiere presentar al estudiante el ritmo a trabajar, con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

Se puede usar cualquiera de los videos del área de exploración del currulao.

Bordón de currulao

Ejercicio #1

Utilizando el video de bordón de currulao en la caja de exploración

Los estudiantes deben marchar llevando el pulso de la canción, dando una palmada en el primer tiempo.

Ejercicio #2

Sentados el estudiante debe llevar la línea melódica con palmas en las piernas acentuando el primer tiempo.

Se sugiere animar a los estudiantes a improvisar rítmicamente con el cuerpo dentro del ostinato del bordón.

Calentamiento instrumental

Escala relacionada: do mixolidio (Sib mixolidio real).



Figura 18. Ejercicio ascendente Do mixolidio



Figura 19. Ejercicio descendente Do mixolidio

Con este mismo ejercicio es posible trabajar los reguladores y matices.

Se sugiere hacerlo con ayuda de relación numérica, donde 1 es piano y 4 fuerte ejemplo:



Imagen # 20: reguladores



ABORDAJE DE LA OBRA

Se sugiere presentar al grupo la grabación del currulao pieza #2 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.



Imagen # 21: Células rítmicas principales Currulao

Ejercicio #1

Por medio de fichas, generar ejercicios rítmicos con las células de la obra. Se sugiere hacerlos primero de manera corporal luego instrumental.

Ejercicio #2

Utilizar las células rítmicas dentro del ejercicio de calentamiento instrumental nota a nota. Se pueden combinar para generar nuevos ejercicios.

Se propone abordar la obra por partes, como se expone a continuación:

Introducción: Primeros ocho compases

Primera parte: compás nueve a veinte

Cuatro compases de mayor dificultad del compás veintiuno al veinticuatro

Compás veinticinco a treinta y dos.

Compás treinta y tres a cuarenta.

Final: compás cuarenta a final.



Jaiba

Bordón de Currulao

Pieza N°2

Luisa Fernanda Abril Peña

Allegro (M.M. ♩ = c. 110)

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet

Musical score for Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Clarinet in B \flat 3, and Bass Clarinet. The score is in 2/4 time and features a melody of eighth notes. Dynamics include *f* and *mf*.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

Musical score for B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and Bass Clarinet. The score is in 2/4 time and features a melody of eighth notes. Dynamics include *mp* and *p*.

12

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

mp *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

18

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

mp *mp* *mp*

24

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

mp

cresc.

mp

cresc.

mp

cresc.

32

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

f

f

f

f

38

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

dim.

dim.

dim.

dim.

44

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

p

p

p

p

Jaiba

Bordón de Currulao

Pieza N°2

Luisa Fernanda Abril Peña

Allegro (M.M. ♩ = c. 110)

7

f *mf* *mp*

15

4

mp *mp* *mp*

27

cresc. *f*

36

dim.

46

p

Jaiba

Bordón de Currulao

Pieza N°2

Luisa Fernanda Abril Peña

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 110$)

9

f *mf* *mp*

16 *mp* *mf* *mp* *mp*

26 *cresc.* *f*

35 *dim.*

42 5 *p*

Jaiba

Bordón de Currulao

Luisa Fernanda Abril Peña

Pieza N $^{\circ}$ 2

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 110$)

Musical staff 1: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 1-7. Dynamics: *f*, *mf*, *mf*, *mp*.

Musical staff 2: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 8-14. Includes a 4-measure rest. Dynamics: *mp*, *mp*.

Musical staff 3: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 15-20. Dynamics: *mp*, *mp*, *cresc.*

Musical staff 4: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 21-29. Dynamics: *f*.

Musical staff 5: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 30-37. Dynamics: *dim.*

Musical staff 6: Treble clef, 6/8 time signature. Measures 38-43. Includes a 3-measure rest. Dynamics: *p*.

Jaiba

Bordón de Currulao

Pieza N°2

Luisa Fernanda Abril Peña

Allegro (M.M. ♩ = c. 110)

8

14

20

33

39

46

f *mf* *mf* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *f* *dim.* *p*

8

CHANGUATÁ

PIEZA N°3

EJE MUSICAL ANDINO CENTRO- ORIENTE



PASILLO

DESCRIPCIÓN DEL RITMO

La historia del pasillo está estrechamente enmarcada con la de su antecesor el vals europeo, Abadía (1996) data su origen hacia el año 1800 presente en los salones europeos que buscaban una danza diferente a los bambucos y torbellinos que estaban en ambientes más “plebeyos”, así y en un intento por imitar patrones culturales europeos se adoptó el vals.

Según Ocampo (2002) el pasillo se convirtió en el ritmo de moda de los compositores colombianos durante el periodo de transición del siglo XIX al XX; era el más solicitado por los jóvenes y el más escuchado en las tertulias santafereñas a estilo de “Rondinela”, “La Gata Golosa”, “Patasdilo” y otras.

Las formas del pasillo varían, está el pasillo fiestero, de carácter instrumental y el pasillo lento, vocal o instrumental.

INSTRUMENTACIÓN TRADICIONAL

Entre los instrumentos más usados para la interpretación del género «se encuentran los tríos de cuerda (guitarra, tiple y bandola), las estudiantinas (con el trío de cuerdas e instrumentos de percusión como tambora, chucho, cucharas, entre otros) y las bandas de músicos con instrumentos de viento» (Ruiz, 2008)



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Changuatá es la tercera de las cinco piezas, está escrita en la tonalidad de Fa mayor para el clarinete, mi bemol real, en una métrica de 3/4, sus figuraciones varían entre, corchea, negra y blanca con punto con sus respectivos silencios, el rango dinámico se encuentra entre piano y mezzo forte.

Tempo de allegro, negra 120 bpm.

La obra tiene una estructura de introducción, A y B.



Ilustración traje típico danza pasillo

Imagen #22: tomado de www.danzared.com/pasillo



CONOCIMIENTOS PREVIOS

Staccato: Es un signo de articulación (punto debajo de la cabeza de la nota) que indica un acortamiento de una nota respecto a su valor original y así queda separada por un silencio de la nota siguiente en la melodía.

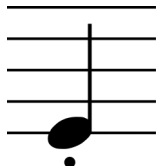


Imagen # 23: staccato

Tenuto : Es un signo de articulación (raya debajo o encima de la cabeza de la nota) que indica que una nota o acorde debe ser mantenido todo su valor o debe aplicarse una leve tensión (articulación de intensidad).

En cualquier caso, este signo indica que una nota debe recibir un énfasis.



Imagen # 24: Tenuto

Barra de repetición: Es una doble barra con dos puntos, esta barra nos indica un fragmento de partitura que ha de repetirse. Cuando dos de estas barras se encuentran encerrando un fragmento, significa que se debe repetir una vez el fragmento. Si solo existe una barra entonces se debe repetir todo desde el comienzo.



Imagen #25: barras de repetición



CONOCIMIENTOS PREVIOS

Casillas de repetición: La casilla de repetición es una línea horizontal que abarca toda la extensión del compás con un número situado en la parte inferior, entre la línea y el compás. Este número indica el orden con el cual se deben ejecutar los compases durante las repeticiones.

Se encuentran junto a las barras de repetición y se usan cuando no se quiere repetir todos los compases o se quiere un final que sea diferente.



Imagen #26: casillas de repetición

NOTA DO SOSTENIDO



EXPLORA EL PASILLO



Imagen #27: tomado de aplicación clarinet 3D

La gata golosa - Danzas Colombianas Grupo Cuerdas Colombianas Autor: Fulgencio García Discos El Dorado.

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

Los filipichines - Ritmo: Pasillo Autor: Emma Perea de la Cruz Intérprete. Estudiantina Tucci. Director: Terig Tucci

<https://www.youtube.com/watch?v=7mvJ5Ye-ghI>

Edelma - Terig Tucci (1897-1973) Arreglo: Asdrúbal Vinasco Cuarteto de Clarinetes de Medellín

<https://www.youtube.com/watch?v=tYHWRQxm2pw>

Patas D'hilo - ensamble recoveco

<https://www.youtube.com/watch?v=VARHUpHf9e0>

Grupo Seresta Colombia - ACUARELA. (Pasillo) Versión León Cardona García.



SENSIBILIZACIÓN Y CALENTAMIENTO

Se sugiere presentar al estudiante el ritmo a trabajar, con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

Se puede usar cualquiera de los videos del área de exploración del pasillo.

Ejercicio #1

Los estudiantes deben aplaudir en el primer tiempo con el fin de interiorizar métrica ternaria.

Ejercicio #2

Para afianzar el $\frac{3}{4}$ en forma de juego se propone que con pelotas que reboten los estudiantes marcan el primer pulso acompañando la obra con el rebote de la pelota.

Esta actividad debe realizarse con pasillos lentos y rápidos.

Calentamiento instrumental

Escala relacionada: Fa mayor (Mi bemol mayor real).

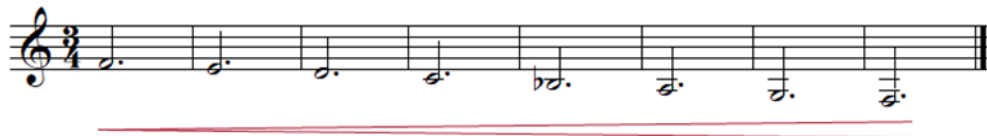


Imagen 28 Ejercicio descendente Fa mayor.

Articulaciones combinadas:



Imágenes 29 y 30 articulaciones combinadas



ABORDAJE DE LA OBRA

Se sugiere presentar al grupo la grabación del pasillo pieza #3 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.

Ejercicio #1

Para preparar el silencio de corchea. *La figura con la x no tiene sonido*

Derecha

Izquierda

Imagen 31 Ejercicio a dos planos

Derecha

Izquierda

Imagen 32 Ejercicio a dos planos

Células rítmicas principales pasillo changuatá

Imagen 33 Células rítmicas Pasillo



Ejercicio #1

Por medio de células rítmicas generar ejercicios con las células de la obra.
Se sugiere hacerlo de manera lenta y aumentar el tiempo.

Ejercicio #2

Utilizar las células rítmicas dentro del ejercicio de calentamiento instrumental nota a nota. *Se pueden combinar para generar nuevos ejercicios.*

Se propone abordar la obra por partes, como se expone a continuación:

Introducción: Primeros cuatro compases, cuidando las articulaciones.

Parte A: dividir en dos partes, del compás cinco al doce y del compás trece al veinte.

Parte B: dividir en dos partes, del compás veintiuno al veintinueve y del compás veintidós al final.

Revisar la articulación de la siguiente célula rítmica presente en la obra:



Imagen #34: fragmento obra changuatá



Changuatá

Pasillo

Pieza N°3

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Clarinet in B \flat 3

Bass Clarinet

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

12

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

Musical score for measures 12-17. The score is for four parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The key signature has one flat (B \flat). Measure 12 starts with a treble clef and a key signature change to B \flat . Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are crescendo and decrescendo hairpins. Measure 17 ends with a repeat sign.

18

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

Musical score for measures 18-23. The score is for four parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The key signature has one flat (B \flat). Measure 18 starts with a treble clef and a key signature change to B \flat . Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are crescendo and decrescendo hairpins. Measure 23 ends with a repeat sign.

23

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

p

mf

mf

29

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

mp

#

34

	1.	2.
B \flat Cl. 1		
B \flat Cl. 2		
B \flat Cl. 3		
B. Cl.		

mf *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mf* *mf*

Changuatá

Pasillo
Pieza N°3

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$)

Staff 1: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. Measures 1-4. Dynamics: *p*, *mf*. Includes accents and hairpins.

Staff 2: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. Measures 5-8. Dynamics: *p*, *mf*.

Staff 3: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. Measures 9-15. Dynamics: *p*.

Staff 4: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. Measures 16-22. Dynamics: *mf*.

Staff 5: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. Measures 23-29. Dynamics: *mf*, *mp*. Includes first ending bracket.

Staff 6: Treble clef, 3/4 time signature, key signature of one flat. Measures 30-36. Dynamics: *mf*. Includes second ending bracket.

Changuatá

Pasillo

Pieza N°3

Luisa Fernanda Abril

1. *p* *mf* *p*

8

p *p*

15

p

21

mf *mf*

28

mf

35

1. *mp* *mf*

Changuatá

Pasillo

Pieza N°3

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$)

9

17

24

32

1. 2.

p *mf* *p* *mf* *p* *p* *mf* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Changuatá

Pasillo

Pieza N°3

Luisa Fernanda Abril

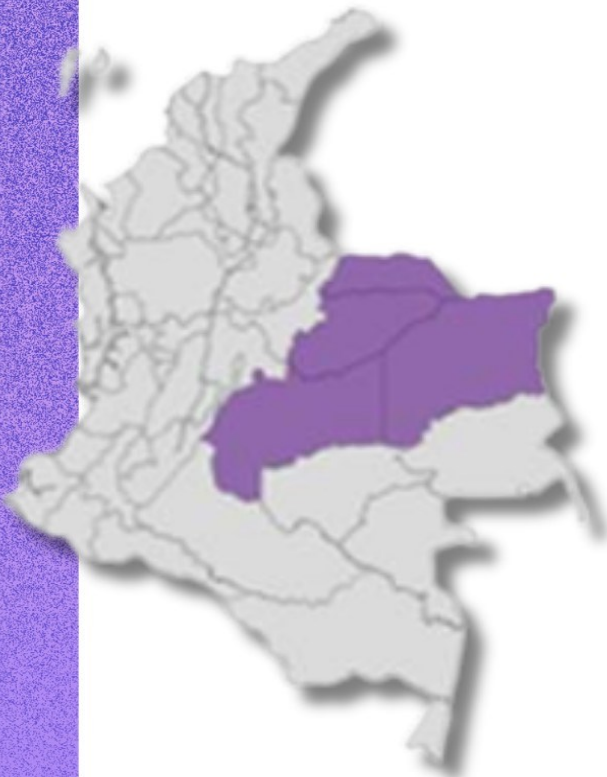
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

The musical score is written for Bass Clarinet in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked Allegro with a metronome marking of approximately 120 beats per minute. The score consists of six staves of music, each starting with a measure number (7, 14, 20, 27, 33). The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the score. The piece concludes with a first and second ending at the 33rd measure.

CASABE LLANERO

PIEZA N°4

EJE MUSICAL LLANERO



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Casabe llanero es la cuarta pieza, puesta en este lugar por su tempo y alta velocidad al hacer articulaciones, sin embargo, no presenta saltos grandes y se mueve generalmente por grados conjuntos. Está escrita en tonalidad de Do menor real (re menor para el clarinete) en una métrica de $\frac{3}{4}$ y un tempo de negra 140 bpm, su figuración varía entre corchea, negra, blanca con punto, incluye varios elementos de síncopa.

La pieza tiene una forma ternaria con introducción, tema A, tema B, y un re exposición del tema A.



Ilustración traje típico danza joropo

Imagen #35: tomada de <https://mala29.wordpress.com/2010/11/03/el-baile-venezolano-joropo/>



CONOCIMIENTOS PREVIOS

Escala menor: Estas son escalas que tienen siete notas como la escala mayor pero se distinguen por tener una tercera menor (un tono y medio), siguiendo un patrón diferente: tono – semitono – tono – tono – semitono – tono – tono. A su vez, existen 3 variaciones de escalas menores: Natural, armónica y melódica.

Escala de re menor natural:



Imagen #36: escala re menor natural

Escala de re menor armónica:



Imagen #37: escala re menor armónica

Escala de re menor melódica:



Imagen #38: escala re menor melódica

NOTA DO SOSTENIDO



EXPLORA EL JOROPO



Imagen #39: tomado de aplicación clarinet 3D

Video de la Danza Colombiana "Galeron Llanero" Interpretada por Cuerdas Colombianas, Producción Discos El Dorado

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

AY, SI, SI Canta: Luis Ariel Rey **Ritmo:** Joropo **Letra y Música:** Luis Ariel Rey

<https://www.youtube.com/watch?v=bI8FO3-bQC4>

Cuarteto de Clarinetes CañaBrava Homenaje a Gabriel Uribe García

<https://www.youtube.com/watch?v=zwn09kMfC7A>

4 Gabanes para Cuarteto de Clarinetes Joropo Llanero Folklore Venezolano **Arreglo:** Angel Fernandez

https://www.youtube.com/watch?v=_vhZ78Izsmg

La Compañía del Joropo— danza

<https://www.youtube.com/watch?v=B6dzvORC2gM>



SENSIBILIZACIÓN Y CALENTAMIENTO

Se sugiere presentar al estudiante el ritmo a trabajar, con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

Se puede usar cualquiera de los videos del área de exploración del joropo.

Ejercicio #1

Los estudiantes deben caminar llevando el pulso y el acento en el primer tiempo con el fin de interiorizar métrica ternaria.

Ejercicio #2

Por medio de un tutorial básico incentivar a los estudiantes a bailar joropo, con el objetivo de interiorizar los acentos naturales del ritmo. *Se sugiere que todos realicen el papel del hombre.*

Video: básico y primer zapateo de joropo para los hombres

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

Calentamiento instrumental

Escala relacionada: Re menor armónica (do menor mayor real).



Imagen #40 ejercicio ascendente re menor

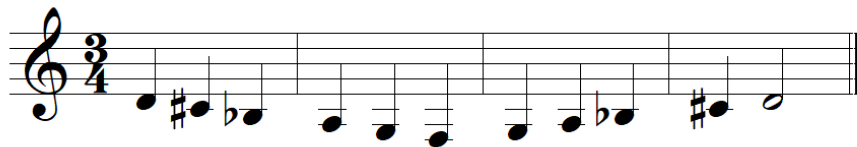


Imagen #41 Ejercicio descendente re menor.



ABORDAJE DE LA OBRA

Se sugiere presentar al grupo la grabación del joropo pieza #4 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.

Ejercicio #1

Ejercicio de pregunta respuesta.

Grupo uno con las palmas



Grupo dos con los pies

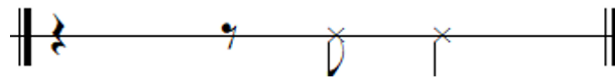


Imagen #42 :ejercicio de pregunta respuesta

Se sugiere intercambiar los roles y repetir aumentando el tempo.

Células rítmicas principales casabe llanero



Imagen #43 Células rítmicas casabe llanero

Ejercicio #1

Por medio de células rítmicas generar ejercicios con las células de la obra. *Se sugiere hacerlo de manera lenta y aumentar el tiempo.*

Ejercicio #2

Utilizar las células rítmicas dentro del ejercicio de calentamiento instrumental nota a nota. *Se pueden combinar para generar nuevos ejercicios.*



Casabe llanero

Joropo

Pieza N°4

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. ♩ = c. 140)

1. 2.

Clarinet in B \flat 1
f

Clarinet in B \flat 2
f

Clarinet in B \flat 3
f

Bass Clarinet
f

f *p*

Detailed description: This system contains the first four staves of the score. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The first measure of each staff has a dynamic marking of *f*. The first ending (1.) spans measures 4 and 5, and the second ending (2.) spans measures 6 and 7. The Bass Clarinet part has a dynamic marking of *f* in measure 6 and *p* in measure 7. The Clarinet in Bb 3 part has a dynamic marking of *p* in measure 7.

7

B \flat Cl. 1
f

B \flat Cl. 2
f

B \flat Cl. 3

B. Cl.
f

Detailed description: This system contains the last four staves of the score, starting at measure 7. The Bb Cl. 1 part has a dynamic marking of *f* in measure 8. The Bb Cl. 2 part has a dynamic marking of *f* in measure 8. The B. Cl. part has a dynamic marking of *f* in measure 8. The Bb Cl. 3 part has a dynamic marking of *f* in measure 8.

14

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.

Detailed description: This system contains measures 14 through 20. It features four staves for clarinets: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The key signature has one flat (B \flat). Measures 14-16 show rhythmic patterns with eighth and quarter notes. Measures 17-20 feature a more complex rhythmic texture with accents and slurs. The B. Cl. part has a unique rhythmic pattern with eighth notes and rests.

21

B \flat Cl. 1
B \flat Cl. 2
B \flat Cl. 3
B. Cl.

f
p
p
p

Detailed description: This system contains measures 21 through 27. Measures 21-25 show rests for the B \flat Cl. 1, 2, and 3 parts, while the B. Cl. part plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. Measures 26-27 feature a dynamic shift to piano (*p*) for all parts. The B. Cl. part continues with a melodic line, and the other three parts enter with a rhythmic pattern of eighth notes.

28

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

f

f

f

f

35

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

42

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

This musical score block covers measures 42 through 48. It features four staves: B \flat Clarinet 1, B \flat Clarinet 2, B \flat Clarinet 3, and Bass Clarinet. The key signature is one flat (B \flat). The music begins with a dynamic marking of *p* (piano) and transitions to *f* (forte) at measure 45. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The Bass Clarinet part is written in a lower register, often using ledger lines.

49

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

This musical score block covers measures 49 through 52. It features the same four staves as the previous block: B \flat Clarinet 1, B \flat Clarinet 2, B \flat Clarinet 3, and Bass Clarinet. The key signature remains one flat. The music starts with a rest in measure 49, followed by a melodic line in measure 50. Measure 51 contains a sustained chord, and measure 52 concludes with a final note and a double bar line.

Casabe llanero

Joropo
Pieza N $^{\circ}$ 4

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 140$)

1. 2. 4 *f* *f*

11 *f*

19 5 *p*

30 *f*

37 *p*

44 *f*

Casabe llanero

Joropo

Pieza N°4

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 140$)

1. 2.

f *p*

p

5

p

f *f*

p

f

50

Casabe Ilanero

Joropo
Pieza N°4

Luisa Fernanda Abril

Allegro (M.M. ♩ = c. 140)

1. 2.

8

15

23

34

41

48

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

PORRO

PIEZA N°5

EJE MUSICAL CARIBE OCCIDENTAL



PORRO

DESCRIPCIÓN DEL RITMO

El Porro es un género musical presente en la costa caribe, específicamente asociado al eje Caribe occidental, según autores como Díaz (2018) el género es el retrato del espíritu de la región y motiva a la inclusión social y a la fiesta. Lotero (1989) va más allá y menciona que los albores de este ritmo se confunden con las fiestas que las gentes del pueblo organizaban al aire libre. Eran diversiones campesinas que reunían a los moradores de las inmediaciones para bailar durante varias noches y días consecutivos. Estas celebraciones representaban un gran acontecimiento en aquella región.

El Porro se clasifica de dos maneras Palitiao y tapado. El porro palitiao es un dialogo musical que según Fortich (1994) se reúne en 4 partes o secciones:

Danza introductoria: generalmente posee un tempo más lento y que también se puede conocer como danzón.

Desarrollo : donde se utilizan los elementos de pregunta y respuesta.

Nexo preparatorio: que antecede el denominado amarre de la obra.

La Bozá: que hace referencia al amarre previamente presentado donde los clarinetes toman la vocería y realizan improvisaciones.

INSTRUMENTACIÓN TRADICIONAL

La instrumentación típica del género consta de: trompeta, clarinete, trombón, bombardino, tuba y también algunos instrumentos de percusión como son el bombo el platillo y el redoblante .



DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Porro es la última de las cinco piezas, por tanto, dado a las características propias del género su nivel de dificultad aumenta con respecto a la primera obra, guabina, para crear balance se buscó que melódicamente los intervalos, notas y articulaciones fueran lo más sencillas posibles.

Se encuentra escrito en tonalidad de Si bemol mayor (do mayor en el clarinete) en una métrica de 2/2, su figuración varía entre corchea, negra, blanca y blanca con punto.

La obra cuenta con cuatro partes, danza, porro, bozá y danza.



Ilustración traje típico danza porro

Imagen #44: tomado de <https://regioncaribe.net/trajes-tipicos-de-la-region-caribe/>



CONOCIMIENTOS PREVIOS

Compás partido: se refiere a un tipo de compás binario. El compás de 2/2 se caracteriza por tener dos tiempos fuertes, cada uno con la misma duración. Es importante tener en cuenta que cada tiempo se divide en dos pulsos más débiles, lo que lo convierte en un compás de cuatro pulsos en total.



Imagen #45: compás partido

Ligadura de prolongación: es una línea curva entre dos notas de la misma altura, lo que indica que deben reproducirse como una sola nota con las duraciones combinadas :



Imagen #46: ligadura de prolongación

Trino: es un adorno musical que consiste en la alternancia rápida de una nota dada con su nota conjunta superior o inferior., la duración del trino es igual a la de la nota real. Se puede encontrar indicado por cualquiera de los siguientes signos:



Imagen #47: trino





EXPLORA EL PORRO

Porro palitiao– Maria Varilla, banda: Maria Varilla, arreglo: Alberto Rubio
<https://www.youtube.com/watch?v=lodxwqo2YTI>

Atlántico (porro) -Cuarteto de clarinetes en Duo
<https://www.youtube.com/watch?v=xYmHiX2s6Os&t=52s>

Danza Renacer Mutista - Porro Palitiao: Rio Sinú
<https://www.youtube.com/watch?v=EEVuAHnDIWs>

Banda Sinfonica De Cundinamarca Director: Miguel Angel Casas Arr: Victoriano Valencia Sapo viejo– porro
https://www.youtube.com/watch?v=5pBBXkWbw_c

Carmen de Bolívar Lucho Bermúdez
<https://www.youtube.com/watch?v=qF7BYTnYPZA>



SENSIBILIZACIÓN Y CALENTAMIENTO

Se sugiere presentar al estudiante el ritmo a trabajar, con el objetivo de generar una escucha activa y un acercamiento al género.

Se puede usar cualquiera de los videos del área de exploración del porro.

Ejercicio #1

Este porro y otros como, María varilla o el binde sirven para explicar las características del porro palitiao, sus partes y la función de los pequeños “solos” y respuestas que aparecen en la obra.

Rio Sinú – banda 6 de agosto de Baranoa

https://www.youtube.com/watch?v=H4_eNP08u6c

Ejercicio #2

Se divide el grupo en dos y los estudiantes deben realizar el siguiente esquema escuchando la obra unos con las manos y otros con los pies:

Manos (pulso) 1

Pies (bombo) 2

Imagen # 48 Ejercicio a dos planos porro



Calentamiento instrumental

Escala relacionada: Do mayor (Sib mayor real).



Imagen #49: Ejercicio ascendente Do mayor.



Imagen # 50: Ejercicio descendente Do mayor.



Imagen 51 Combinación de articulaciones.

Se sugiere comenzar lento y aumentar la velocidad progresivamente.

ABORDAJE DE LA OBRA

Se sugiere presentar al grupo la grabación del porro pieza #5 con el objetivo de acercar al estudiante a la obra y de identificar las células rítmicas a trabajar a continuación con mayor facilidad.

Fragmentos complejos de la obra:



Figura 53: Fragmento 1

Ejercicio #1

Ejercicio corporal. *la figura escrita con cabeza de cruz no tiene sonido*

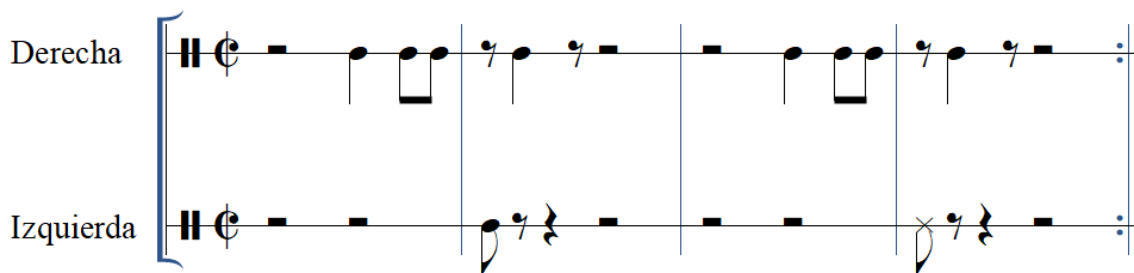


Imagen # 54: ejercicio corporal porro

Ejercicio # 2

Ejercicio con voz . *Con la voz se canta la figura de la plica con cruz sin separarla de la nota anterior*

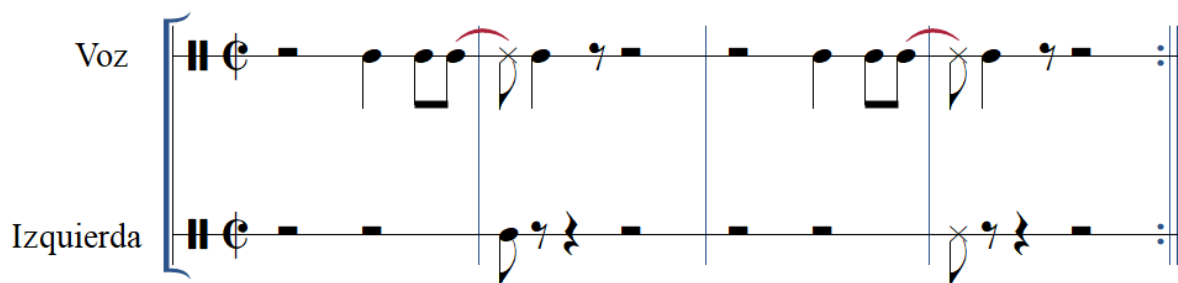


Imagen 55 ejercicios fragmento 1 porro



Fragmento 2



Figura 56: fragmento 2 porro

Ejercicio

Ejercicio corporal *la figura escrita con cabeza de cruz omite el sonido*

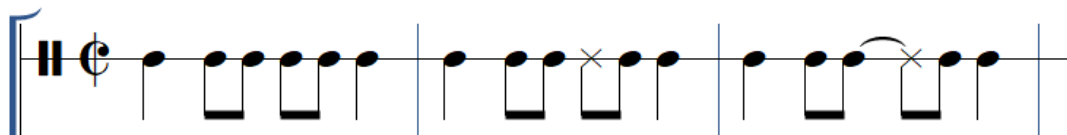


Imagen #57 ejercicio fragmento 2 porro



Porro Pieza N°5

Luisa Fernanda Abril Peña

Moderato (♩ = c. 90)

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Clarinet in B♭ 3

Bass Clarinet

mp *mf* *tr* *mf* *mp* *mp*

Detailed description: This block contains the first four measures of the Moderato section. It features four staves: Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Clarinet in B♭ 3, and Bass Clarinet. The music is in 2/4 time. Clarinet 1 starts with a melodic line in measure 1, marked *mp*, which then changes to *mf* in measure 2. Clarinet 2 has a trill in measure 3, marked *tr* and *mf*. Clarinet 3 and Bass Clarinet play a steady eighth-note accompaniment, both marked *mp*.

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

5 *tr* *tr* *mp* *mp* *mp*

Detailed description: This block contains measures 5 through 8 of the score. It features four staves: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, and B. Cl. A measure rest '5' is placed at the beginning of the first staff. B♭ Cl. 1 has a melodic line with trills in measures 5 and 6, marked *tr*. B♭ Cl. 2 has trills in measures 5 and 6, marked *tr*. B♭ Cl. 3 and B. Cl. play a steady eighth-note accompaniment, both marked *mp*. The tempo is marked Allegro.

10

B \flat Cl. 1

mf

B \flat Cl. 2

mf

B \flat Cl. 3

mf

B. Cl.

15

B \flat Cl. 1

mf

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

mf

B. Cl.

20

B \flat Cl. 1

mf

B \flat Cl. 2

mf

B \flat Cl. 3

B. Cl.

25

B \flat Cl. 1

mf

B \flat Cl. 2

mf

B \flat Cl. 3

mf

B. Cl.

30

1. 2.

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

f

Moderato (♩ = c. 90)

35

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

mf

tr

mf

mp

mp

40

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

B \flat Cl. 3

B. Cl.

The musical score is written for four clarinet parts: B \flat Cl. 1, B \flat Cl. 2, B \flat Cl. 3, and B. Cl. The music is in 2/4 time and begins at measure 40. B \flat Cl. 1 and B \flat Cl. 3 play a rhythmic pattern of eighth notes. B \flat Cl. 2 has a trill (tr) on the second measure. B. Cl. plays a simple bass line of dotted half notes. The piece ends at measure 40.

Porro

Pieza N $^{\circ}$ 5

Luisa Fernanda Abril Peña

Moderato ($\text{♩} = \text{c. } 90$)

Musical staff 1: Moderato section, measures 1-5. Dynamics: *mp*, *mf*.

Musical staff 2: **Allegro** (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$), measures 6-10. Dynamics: *mp*, *mf*.

Musical staff 3: **Allegro**, measures 11-15. Includes a triplet and a double bar line. Dynamics: *mf*.

Musical staff 4: **Allegro**, measures 16-20. Dynamics: *mf*.

Musical staff 5: **Allegro**, measures 21-25. Dynamics: *mf*.

Musical staff 6: **Allegro**, measures 26-30. Includes first and second endings. Dynamics: *f*.

Moderato ($\text{♩} = \text{c. } 90$)

Musical staff 7: **Moderato**, measures 31-35. Dynamics: *mf*.

Musical staff 8: **Moderato**, measures 36-40. Dynamics: *mf*.

Porro

Pieza N $^{\circ}$ 5

Luisa Fernanda Abril Peña

Moderato ($\text{♩} = \text{c. } 90$)

2 *tr* *tr* *tr*
mf

8 **Allegro** (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$) 2 *mf*

15 3 2 *mf*

24 *mf*

30 1. 2. *f*

35 Moderato ($\text{♩} = \text{c. } 90$) *tr* *tr* *tr*
mf

42

Porro

Pieza N $^{\circ}$ 5

Luisa Fernanda Abril Peña

Moderato ($\text{♩} = \text{c. } 90$)

mp

6 **Allegro** (M.M. $\text{♩} = \text{c. } 120$)

mp

13

mf

20

mf

28

f

34 **Moderato** ($\text{♩} = \text{c. } 90$)

mp

40

Porro

Pieza N°5

Luisa Fernanda Abril Peña

Moderato (♩ = c. 90)

mp

8 **Allegro** (M.M. ♩ = c. 120)

mp

4

f

31 1. 2. Moderato (♩ = c. 90)

mp

BIBLIOGRAFÍA

- Arboleda, D.A. (2022). Suite colombiana primeros pasos (prebanda) el porro, la guabina y la cumbia. Universidad Pedagógica nacional de Colombia. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/49495>
- Abadía, Guillermo M. ABC del Folklore colombiano. Panamericana: 1996
- Ruíz Méndez, J. L. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. *Paideia Surcolombiana*, (13), 35–40. <https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Calderón Sáenz, C.. (2015). Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral Del Sur*, (12), 419–444. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/articloe/view/210>
- Fortich Díaz, W (1994). Con bombos y platillos: origen del porro aproximación del fandango y las bandas payeras. Domus Libri, 1994, Montería
- Martínez, C. H. (2019). Guabina y Bambuco en dos composiciones para violín. "Un acercamiento a los aires de la música tradicional andina colombiana desde el instrumento". Universidad Pedagógica nacional de Colombia. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/10460>.
- Romero, C.A. (2013). Guabina “Gogia y el sapito” pasillo “El abuelo” obras para banda sinfónica nivel 1 y 2. Universidad Pedagógica nacional de Colombia. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1683>
- Tascón, H. (2014). Estructuras musicales del patacoré, el bambuco viejo y la juga grande. Estudio con cinco marimberos de Guapi. *Revista a contratiempo*. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-24/articulos/estructuras-musicales-del-patacore-el-bambuco-viejo-y-la-juga-grande-estudio-con-cinco-marimberos-de.html>
- Olaya, Jeannet y Figueroa, Carlos (2015) *El currulao: identidad cultural de Tumaco*. Maestría thesis, Universidad de Nariño. <http://sired.udenar.edu.co/id/eprint/2683>
- Arboleda, D.A. (2022). Suite colombiana primeros pasos (prebanda) el porro, la guabina y la cumbia. Universidad Pedagógica nacional de Colombia. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/49495>

