



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

IMPROVISACIÓN EN EL CLARINETE EN EL PORRO CHOCOANO

Presentado por el estudiante:

WILSON O. CIFUENTES GONZALEZ.

CODIGO: 2013275524

C.C. 79506119

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Es un documento que aporta elementos importantes al desarrollo de las músicas tradicionales, especialmente a las de la región pacífica.
- Aporta a procesos de formación para intérpretes del clarinete interesados en la interpretación del Porro Chocoano.
- Realiza una investigación a profundidad con intérpretes destacados de las músicas tradicionales, que desde una mirada etnográfica demuestra un rigor en el trabajo.
- El trabajo cumple con los criterios mínimos exigidos para un trabajo monográfico.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	OMAR EDUARDO BELTRÁN RUÍZ		4.7
Jurado 2 - lector			
Asesor	NESTOR URIEL ROJAS		4.7

Nota final: (). *Cuatro siete.*

Dado en Bogotá D.C. a los 22 Días del mes de Febrero de 2017

**IMPROVISACIÓN EN EL CLARINETE EN EL PORRO
CHOCOANO**

WILSON OSWALDO CIFUENTES GONZALEZ

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL**

BOGOTÁ, COLOMBIA
FEBRERO DE 2017

**IMPROVISACIÓN EN EL CLARINETE EN EL PORRO
CHOCOANO**

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN MÚSICA

WILSON OSWALDO CIFUENTES GONZALEZ
ASESOR ESPECÍFICO: NESTOR ROJAS
ASESOR METODOLÓGICO: JUAN CARLOS RAMOS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ, COLOMBIA. Febrero de 2017

Agradecimientos:

Agradezco a todos los músicos chocoanos que me han abierto las puertas al conocimiento de su cultura, tanto en tierras chocoanas, como en Bogotá. Entre ellos debo incluir a Oscar Salamandra (q.e.p.d.), Daniel Rodríguez (q.e.p.d.), Nicolás Nicoyembe Rodríguez, Jorge Perea, Leonidas Valencia, Tomás Torres, Alfonso Mesina, Nicolás Murillo, Obdulio Pacheco y muchos otros que me han brindado sus conocimientos abierta y desinteresadamente.

A todos los colegas con quienes he compartido la alegría de tocar y de quienes aprendo día a día.


A artistas como Delia Zapata Olivella (q.e.p.d.), Totó la Momposina, Adriana Lucía, Carlos Vives, María Mulata y muchos otros quienes me han enseñado a maravillarme con la inmensidad del folclor de Colombia.

A Irene Littfack, José Jimenez, Ruben Darío Cardona, Herbert Bejarano, Juan Sebastián Atehortúa, Simon Pintar, Leonardo Hernández, Julio Panadero, Jaime Barragán, Wilson Sastoque; y a los maestros Nestor Rojas, Omar Beltrán y John Palomino, por sus aportes en este trabajo.

A mi familia y a mis amigos, quienes me acompañan siempre en mi carrera musical.

Dedicatoria:

A las personas maravillosas que la vida ha puesto en mi camino y me ha permitido gozar de la alegría de su compañía.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Improvisación en el clarinete en el Porro chochoano
Autor(es)	CIFUENTES GONZALEZ, WILSON OSWALDO
Director	Rojas, Nestor
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 78 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Palabras Claves	Porro chochoano, Improvisación, Folclor del Pacífico, Folclor chochoano, Música folclórica Colombiana, Clarinete

2. Descripción
.El trabajo de grado analiza improvisaciones realizadas por músicos chochoanos en el aire de Porro chochoano y propone ejercicios para acercarse a su sonoridad .

3. Fuentes
Morales, G. A. (1995). <i>ABC del folklore colombiano</i> . Bogotá, Colombia: Editorial Panamericana.
Cristancho Quintero, N. (2008). <i>La danza y el pasillo chochoanos, conceptos de improvisación en el conjunto "chirimía" aplicables al piano-jazz</i> . Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Departamento de Música.
Rojas Suarez, W. A. (1998). <i>Análisis de la improvisación melódica en el Porro palitiao</i> . Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
Pardo Tovar, A. y. (1970). <i>Ritmica y melódica del folclor chochoano</i> . Universidad Nacional de Colombia.
Pacheco Tamayo, A. H. (2011). <i>La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba: Estudio preliminar para una guía de aprendizaje</i> . Montería, Córdoba, Colombia.
Bachman, M.-L. (1998). <i>La ritmica Jacques Dalcroze. Una educación por la música y para la música</i> . Madrid, España: Editorial Pirámide.
Hemsey, V. (1993). <i>La improvisación musical</i> . Buenos Aires, Argentina: Editorial Ricordi.
Juliao Vargas, C. G. (2011). <i>El enfoque praxeológico</i> . Bogotá, Colombia: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
Dangain, G. (1992). <i>ABC del clarinete</i> . París, Francia.
H, K. (1843). <i>Método completo de clarinete</i> . París, Francia.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

— Pedagogía al servicio —

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

4. Contenidos

El trabajo analiza los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y morfológicos de la improvisación que realiza el clarinete en el Porro chocoano y propone ejercicios de estudio. Se incluye la narración hecha por el músico e investigador chocoano Leonidas Valencia acerca de los orígenes y características del Porro chocoano.

5. Metodología

El proyecto de investigación corresponde a un enfoque cualitativo, el tipo de investigación descriptivo-analítico y se guía también por los postulados y fases propuestos por el enfoque praxeológico: Ver, Juzgar, Actuar y Devolución Creativa.

6. Conclusiones

Es necesario desarrollar más trabajos que analicen y hagan propuestas sobre la interpretación y la improvisación en los géneros y aires musicales que hacen parte del folclor colombiano. Este trabajo constituye un aporte en este sentido.

Elaborado por:

Wilson Oswaldo Cifuentes Gonzalez

Revisado por:

Nestor Rojas

Fecha de elaboración del Resumen:

23

02

2017

Tabla de contenido

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: PROPUESTA INVESTIGATIVA	12
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
2.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	12
3. JUSTIFICACIÓN	12
4. OBJETIVOS	13
4.1 OBJETIVO GENERAL	13
4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
5. ANTECEDENTES	14
6. METODOLOGÍA	15
6. 1 FASES	15
6. 2 ENFOQUES	16
6. 3 INSTRUMENTOS	17
CAPÍTULO II MARCO REFERENCIAL	17
7. 1 MARCO TEÓRICO	18
7. 2 MARCO CONCEPTUAL	22
CAPÍTULO III ACERCA DEL PORRO CHOCOANO	24
CAPÍTULO IV EJERCICIOS PARA CLARINETE	35
9. TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE SOLOS	35
9.1 SOLO 1	35
9.2 SOLO 2	37
9.3 SOLO 3	39
9.4 SOLO 4	41
9.5 SOLO 5	43
10. EJERCICIOS PROPUESTOS A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LOS SOLOS	44
10.1 EJERCICIO #1	47
10.2 EJERCICIO #2	48
10.3 EJERCICIO #3	49
10.4 EJERCICIO #4	50
10.5 EJERCICIO #5	51
10.6 EJERCICIO #6	53
10.7 EJERCICIO #7	54
10.8 EJERCICIO #8	55
10.9 EJERCICIO #9	56
10.10 EJERCICIO #10.....	57
11. ESTUDIO Y APLICACIÓN DE LOS EJERCICIOS	58
11.1 MÚSICO 1.....	58
11.2 MÚSICO 2.....	58
11.3 MÚSICO 3.....	59
11.4 MÚSICO 4.....	59
11.5 MÚSICO 5.....	60
11.6 MÚSICO 6.....	60
11.7 MÚSICO 7.....	61

11.8 MÚSICO 8.....	61
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	64
BIBLIOGRAFÍA	67
ANEXOS.....	68
14.1 ANEXO 1: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 1.....	68
14.2 ANEXO 2: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 2.....	69
14.3 ANEXO 3: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 3.....	70
14.4 ANEXO 4: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 4.....	71
14.5 ANEXO 5: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 5.....	72
14.6 ANEXO 6: EJERCICIO #1 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	73
14.7 ANEXO 7: EJERCICIO #7 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	74
14.8 ANEXO 8: EJERCICIO #3 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	75
14.9 ANEXO 9: EJERCICIO #4 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	76
14.10 ANEXO 10: EJERCICIO #5 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	77
14.11 ANEXO 11: EJERCICIO #6 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	78
14.12 ANEXO 12: EJERCICIO #7 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	79
14.13 ANEXO 13: EJERCICIO #8 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	80
14.14 ANEXO 14: EJERCICIO #9 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	81
14.15 ANEXO 15: EJERCICIO #10 PARA INSTRUMENTOS EN Bb	82
14.16 ANEXO 16: RITMOTIPOS	83

RESUMEN

Este Proyecto de grado estudia la improvisación en el Porro chocoano analizando en los solos de músicos representativos del folclor chocoano, el ritmo, la melodía, la armonía y la forma. Con base en los elementos analizados propone unos ejercicios que acercan al estudiante a la sonoridad propia del Porro chocoano. Los ejercicios además son interpretados por algunos músicos en diferentes instrumentos. El trabajo incluye también una narración hecha por Leonidas Valencia, músico e investigador chocoano, en torno a los orígenes y particularidades de la música del Chocó.

INTRODUCCIÓN

El encuentro entre las culturas provenientes de Europa y África con las culturas nativas del territorio colombiano, configuraron un proceso histórico del que se desprenden características particulares que definen a su gente y a su idiosincrasia, que particularmente permitieron la creación de una gran variedad de géneros y subgéneros musicales a lo largo y ancho del territorio nacional, los cuales fueron evolucionando de maneras insospechadas, sufriendo adaptaciones e influencias que no se detienen en la actualidad, y a su vez han sido influyentes para el desarrollo musical de otras regiones, otros géneros y estilos musicales en diferentes partes del mundo.

Dentro del universo sonoro que nos rodea, podemos decir que existe una gran variedad de géneros musicales como el rock, la salsa, la música electrónica, o el jazz, y podemos afirmar también que la música folclórica o tradicional de nuestro país es uno de ellos. La música del Litoral Pacífico, sería en este sentido un subgénero, y de esta manera, podemos referirnos al Porro chocoano como una aire que hace parte de él, al igual que el bullerengue y la cumbia lo son de la música del Litoral Atlántico; el bambuco y el pasillo de la música tradicional de la Zona Andina, etc.

Dentro de la amplia variedad de aires musicales que se generaron, por la influencia europea encontramos algunos como la Polka, la Danza, la Contradanza, el Vals, el Pasillo o el Porro, que utilizan para su interpretación instrumentos musicales como la guitarra, el clarinete, el redoblante, los platillos y muchos otros. Por su parte, la influencia africana que se hace evidente a través de instrumentos musicales como los tambores, la marimba o la flauta de millo, ha aportado elementos importantes en la creación de aires como la cumbia y el bullerengue. En cuanto a los elementos musicales provenientes de las culturas precolombinas, podemos enumerar algunos como la cumbia y el bambuco, que son ejecutados con instrumentos como la tambora, las maracas, las esterillas o las flautas de diferentes materiales. El género de nuestra música folclórica, que incluye un gran número de sub-géneros y una amplia variedad de aires musicales, implica influencias en mayor o menor medida

de una u otra cultura, y continúa en un proceso de transformación imparable. En cuanto al desarrollo e influencia de las diferentes culturas, y la creación y características de los diferentes aires musicales en Colombia, el escritor e investigador Guillermo Abadía Morales (Morales, 1995) en su libro ABC del folklore colombiano nos presenta un amplio estudio al respecto.

El Porro chocoano, es uno de los aires creados y desarrollados en el departamento del Chocó en el litoral pacífico colombiano, y contiene el elemento musical de la improvisación, particularmente desarrollada por el clarinete como instrumento principal. Esta particular improvisación es el objeto de estudio de este trabajo, el cual incluye la selección y análisis de algunas piezas musicales interpretadas por músicos y agrupaciones representativas del sonido particular de las chirimías chocoanas; piezas que incluyen improvisaciones de las cuales podemos extraer esos elementos que las hacen únicas y que nos permiten diferenciarlas de otras improvisaciones realizadas por otros músicos en otras regiones y en otros subgéneros de la música folclórica colombiana.

Más allá del análisis, este estudio propone al músico adentrarse en esa sonoridad improvisativa tan particular, a partir de la práctica de ritmo-tipos y frases extraídas de los mismos solos analizados.

Dada la importancia que tiene la tradición oral y las enseñanzas provenientes del saber popular, Leonidas Valencia (Quibdó, Chocó 1964 -) músico e investigador chocoano, nos cuenta desde sus conocimientos y experiencias, el proceso generador de la música en su territorio natal; y en su narración podemos encontrar aspectos relacionados con las costumbres, la herencia y el entorno, que influyeron en el desarrollo de la música chocona y que nos ayudan a entender aspectos estructurales sobre la forma de componer, de tocar o de improvisar de sus exponentes, complementando así el estudio específico de los ejercicios propuestos.

CAPÍTULO I: PROPUESTA INVESTIGATIVA

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Existen muy pocos estudios sobre el Porro chocoano, sin que sea posible encontrar alguno específico sobre la improvisación que desarrolla el clarinete en este aire de la Costa Pacífica de Colombia. Para el estudiante de instrumentos de viento que desee desarrollar una improvisación musical, basado en los esquemas y sonoridades propios del Porro chocoano no es posible disponer de material didáctico que le permita adentrarse en el conocimiento del mismo. Lo recurrente en términos de estudio es el aprendizaje empírico tocando al lado de intérpretes oriundos de la zona y representativos del folclor chocoano, sin que sea posible acudir a ejercicios escritos para acceder a dichos conocimientos. Los músicos que no viven en la región o no tienen contacto con músicos chocoanos, solo pueden acercarse a la improvisación realizada por ellos a través de las grabaciones disponibles en discos físicos o en internet.

2.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuáles son los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y morfológicos que caracterizan al Porro chocoano que permitirán a un estudiante de clarinete o de cualquier instrumento melódico desarrollar una improvisación dentro de la sonoridad particular del mismo?

3. JUSTIFICACIÓN

Actualmente es posible encontrar en tiendas musicales o en la internet, numerosos métodos de improvisación para instrumentos de viento en estilos musicales y géneros tan variados como Blues, Salsa, Bossa Nova, Bolero, etc. Estos métodos están basados en el análisis de los elementos musicales constitutivos de cada género o subgénero, y desarrollan ejercicios específicos que acercan al estudiante a sus sonoridades particulares. Sin duda la existencia de métodos en estos géneros y no

en otros como el de la música folclórica colombiana tiene que ver con la demanda que existe sobre ellos y en su universalidad, a diferencia de la particularidad de nuestra música. En muchos casos, quienes tenemos la posibilidad de conocer el folclor nacional al ser partícipes activos del mismo bien sea como músicos, cantantes, promotores o amantes del género, tendemos a ignorar la ausencia de material de estudio, que permita la difusión y la transmisión de los conocimientos. Por otra parte existen algunos trabajos de grado o publicaciones sobre diferentes subgéneros de la música tradicional colombiana, que analizan aspectos particulares de los mismos, sin que sea posible para el estudiante de música que desee adentrarse en el conocimiento de cada aire de la música tradicional colombiana, encontrar material didáctico que incluya un análisis de las improvisaciones realizada por los diferentes músicos, los ritmo-tipos más usuales y demás elementos musicales. Este trabajo pretende brindar elementos de análisis que permitan adentrarse en la sonoridad tradicional del Porro chocoano y desarrollar ejercicios que faciliten la improvisación en el mismo.

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL

Brindar una herramienta de estudio del aire de Porro Chocoano, que le permita al estudiante identificar los ritmo-tipos, analizar y comprender la improvisación en el clarinete , y desarrollar una práctica basada en los elementos mencionados.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Transcribir y analizar el trabajo de improvisación realizado por algunos músicos y/o conjuntos musicales intérpretes del Porro Chocoano.
- Realizar un análisis de los ritmo-tipos propios del Porro Chocoano, y de las características particulares de la improvisación en el clarinete en este ritmo.
- Desarrollar ejercicios didácticos que le permitan al estudiante adentrarse en la sonoridad propia del Porro chocoano, e improvisar en él.

5. ANTECEDENTES

Para el presente trabajo se han tenido en cuenta los aportes realizados por diferentes músicos desde su quehacer musical, al igual que desde su labor investigativa. El músico chocoano Leonidas Valencia (Quibdó, 1964), conocido en el mundo musical como “Hinchao” además de ser un consagrado instrumentista, ha contribuido a la investigación sobre los ritmos y estilos musicales del Pacífico Colombiano, como investigador e interlocutor desde múltiples ámbitos, aportando el contenido de sus estudios a diferentes tesis y trabajos de grado, incluido este documento. Ha desarrollado su trabajo intelectual a través de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó ASINCH y la Universidad Tecnológica del Chocó, entre otros. Uno de los trabajos de grado mencionados, es el del músico bogotano Nicolás Cristancho Quintero (Cristancho Quintero, 2008), quien en su trabajo titulado La Danza y el Pasillo Chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto “Chirimía” aplicables al Piano-Jazz, desarrolla una investigación sobre los elementos de improvisación que se encuentran en los aires objeto de su investigación.

William Alexis Rojas Suarez (Rojas Suarez, 1998) realizó una monografía en la Universidad Pedagógica, titulada: “Análisis de la improvisación melódica en el Porro palitiao”, documento que igual ha servido de referencia para el presente trabajo.

Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea (Pardo Tovar, 1970) publicaron el trabajo Rítmica y melódica del folclor chocoano, en el que analizan algunas melodías en los aires de Alabao, Porro chocoano, Aguabajo y Jota. En el capítulo dedicado al Porro chocoano analizan los porros Maximina, El robo de la gallina y Arcadia describiendo su conducción melódica y rítmica.

Andrés Pacheco y Domingo Caraballo (Pacheco Tamayo, 2011) en su trabajo La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del Departamento de Córdoba, realizan un análisis completo de la improvisación de 4 intérpretes de este instrumento integrantes de diferentes bandas del Departamento

de Córdoba, y nos brinda una completa y valiosa información en cuanto al origen e importancia del Porro en la música Cordobesa.

6. METODOLOGÍA

6.1 FASES

6.1.1. SELECCIÓN DEL MATERIAL DE ANÁLISIS

Se seleccionaron 5 melodías en aire de Porro chocoano, interpretadas por grupos musicales de reconocida trayectoria en la música del pacífico y cuyos integrantes o músicos improvisadores representan la tradición y el estilo musical que sirve para nuestro análisis.

6.1.2 TRANSCRIPCIÓN DE SOLOS

De las melodías seleccionadas, se realizó la transcripción de un fragmento que resultara útil para extraer de cada uno 2 ritmo-tipos utilizados durante la improvisación, y del cual se pudieran identificar claramente la armonía, la conducción melódica, el ritmo y la forma.

6.1.3 ANÁLISIS DE LOS SOLOS

El análisis de los solos se abordó desde cuatro aspectos:

6.1.3.1 FORMA Analizando la estructura sobre la cual se desarrolla el solo en cuanto a número de compases y ciclos armónicos.

6.1.3.2 RITMO Resaltando elementos como los ritmo-tipos utilizados, las subdivisiones, elementos como la síncopa, fraseo, etc.

6.1.3.3 MELODÍA observando las escalas utilizadas, intervalos, motivos, cromatismos, etc. También el uso de adornos como apoyaturas y trinos.

6.1.3.4 ARMONÍA Relación de escalas y arpeggios utilizados con la armonía.

6.1.4 EJERCICIOS

Con base en el análisis de los solos transcritos, se elaboraron 10 ejercicios para ser estudiados tanto en tonalidad mayores como menores, en los cuales se pueden identificarse plenamente los ritmo-tipos, escalas, arpeggios, etc. Estos ejercicios constituyen unas frases musicales específicas o Licks, que al ser practicadas en las diferentes tonalidades le permiten al estudiante acercarse al estilo de improvisación particular en el porro chocoano. Los 10 ejercicios mencionados no están ordenados por grado de dificultad. Simplemente se basan en los elementos analizados en los solos. Si bien se basaron en solos interpretados en clarinete, pueden adaptarse a cualquier otro instrumento musical que pueda interpretar las melodías propuestas y por tanto no especifican un registro particular ni del clarinete ni de ningún otro instrumento. Se recomienda además practicar los ejercicios sobre los audios creados para ello.

6.1.5 ESTUDIO Y APLICACIÓN DE LOS EJERCICIOS

Se seleccionó un grupo de músicos, algunos intérpretes de clarinete y otros de otros instrumentos, con diferentes escuelas y niveles de conocimiento, que practicarán los ejercicios propuestos y los incluirán en sus prácticas de improvisación. Para el desarrollo de los ejercicios se brindará a los intérpretes la grabación de una base rítmica del Porro chocoano, interpretada con sus instrumentos tradicionales, a saber, bombo, redoblante y platillos de latón.

6.2 ENFOQUES

La naturaleza de este trabajo es de enfoque cualitativo, porque se basa en el análisis de los elementos ya descritos que se encuentran presentes en las improvisaciones transcritas, y busca implementar los ejercicios para caracterizar y contextualizar a quienes los estudien. Este trabajo está apoyado en el enfoque etnográfico de investigación, en tanto hemos definido un campo de observación específico, el Porro chocoano, del cual analizamos de una parte aspectos relacionados con la historia de su desarrollo como aire representativo de una población ubicada en un espacio

geográfico específico, con la influencia del entorno, y con las características de sus creadores y exponentes; y por otra parte los elementos musicales presentes en su interpretación. Uno de los objetivos del método etnográfico consiste en captar el punto de vista, las motivaciones y las intenciones que los actores otorgan a su propio accionar, de modo que en este trabajo estamos analizando la manera en la que los músicos chocoanos improvisadores a través de notas musicales expresan sus vivencias y todo el peso de su historia, que implica no solo décadas sino siglos de cambios culturales significativos, de desarraigo, de mezcla racial, de adaptación al entorno y muchas otras circunstancias que determinan la particular forma de tocar de los músicos chocoanos.

6. 3 INSTRUMENTOS

La herramienta de la que partimos para el análisis es la de la grabación original del grupo, de la cual elaboramos una partitura con el solo que nos interesa. De la partitura realizamos el análisis mirando los cuatro aspectos referidos, y extraemos los ritmo-tipos que nos servirán de base para la realización de cada ejercicio que se propone para estudio.

En un estudio de grabación se realizó la base rítmica y se proporcionó en formato MP3 a los intérpretes que estudiaron los ejercicios propuestos.

CAPÍTULO II MARCO REFERENCIAL

7.1 MARCO TEÓRICO

A partir de los preceptos propuestos por la Escuela Nueva en los que se enarbolan los principios de Libertad, Actividad y Creación, el estudio de la música fue desligándose del aprendizaje meramente instrumental e interpretativo, para dar paso a nuevas formas de aprendizaje en las que, en cuanto a la música folclórica se refiere, ha permitido el desarrollo de conceptos como el de la improvisación musical propio de los géneros musicales que contienen fuertes raíces en la música africana. Si bien en las escuelas tradicionales de enseñanza instrumental, los aspectos más importantes se referían a la correcta ejecución de lo que el autor expresaba en sus composiciones, en el caso de la música folclórica lo más importante tiene que ver con la interpretación que un ejecutante realiza de una obra, cómo la desarrolla, qué notas, escalas y frases particulares utiliza; definiendo así un sonido particular, una visión específica de cada intérprete, diferente de la obra inicialmente compuesta. Del mismo sucede en otros géneros musicales cuyas raíces africanas son importantes, como por ejemplo el jazz, el samba, el son o el reggae, para mencionar solo algunos de diferentes regiones.

Por otra parte, la música y la danza siempre han estado ligadas, en sus diferentes manifestaciones y géneros, bien sea en la música tradicional europea, en las celebraciones indígenas de diversos actos sociales y comunitarios como matrimonios, nacimientos, cosechas, etc.; y en los diferentes rituales y celebraciones de las comunidades africanas, en sus tierras ancestrales, o en territorio americano. Desde temprana edad los niños se ven inmersos en actividades lúdicas que involucran música y danza, de la manera en que por ejemplo Jacques Dalcroze (Bachman, 1998) señalaba, enfatizando en que la comprensión de la música se ve facilitada y complementada con el movimiento, llevando al aprendiz a involucrar el tiempo, el espacio y la energía en su particular aprendizaje. En el mismo sentido, a la par con la ejercitación del cuerpo a través de la danza, el conocimiento de la rítmica,

se da desde temprana edad particularmente en la zona del Pacífico colombiano, a través del aprendizaje de la interpretación de los instrumentos de percusión tradicionales, sin importar si posteriormente se adquieren conocimientos de ejecución de otros instrumentos o no. De tal modo los conceptos de aprendizaje musical definidos por Dalcroze (Bachman, 1998) en el aprendizaje musical, están presentes en la música y la danza del Litoral pacífico, en cuyos habitantes se encuentran reunidas cualidades como la agudeza auditiva, la sensibilidad nerviosa, el sentido rítmico y la facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas.

De igual manera los planteamientos del pedagogo alemán Karl Orff tienen cabida tanto en el modo tradicional de enseñanza y aprendizaje de la música y la danza en el Litoral pacífico de Colombia. Él consideraba que el inicio de la educación musical está en la rítmica, la cual ocurre de manera natural a través de los movimientos del cuerpo y de instrumentos de percusión. Elementos básicos del lenguaje musical como ritmo, pulso y acento, desarrollados a partir por ejemplo, de rondas infantiles tradicionales en la Costa Pacífica, adquieren una gran importancia, a la hora de improvisar sobre ritmos más elaborados como el Porro chocoano, o el Abosao, para citar solo dos ritmos. Orff resalta la espontaneidad en la expresión musical, origen de la improvisación musical. Esta improvisación se va moldeando y adaptando a cada género o ritmo musical propiamente. Ejercicios como los propuestos en este trabajo, pretenden aportar en la adaptación del carácter improvisativo del músico, brindándole definición y contexto.

Más recientemente Jamey Aebbersold desarrolla en su libro *How to play Jazz and Improvise*, las bases para empezar a improvisar en el Jazz, a partir de ejercicios con escalas, acordes y esquemas con cierto número de compases, en los que el estudiante va avanzando paso a paso, adentrándose en la sonoridad propia de los diferentes estilos y técnicas de improvisación en el Jazz. Así mismo es posible encontrar modelos y técnicas de estudio que permiten adentrarse en el terreno de la

improvisación musical, y que pueden aplicarse no solo al jazz, sino a muchos estilos en los cuales la improvisación juega un papel importante.

Además de estos referentes, el desarrollo del presente trabajo se ajusta a los postulados y fases propuestos en el enfoque pedagógico praxeológico que parte de ver a las personas como individuos que actúan, que desarrollan una reflexión sobre su actuar, que buscan mejorar dichas acciones, y en última instancia, ser felices. (Juliao Vargas, 2011). El enfoque praxeológico plantea 4 fases de la siguiente manera:

- VER refiriéndose a la exploración analítica y sintetizada de lo que sucede a nuestro alrededor y se percibe a través de la experiencia o del diario vivir. En el trabajo que nos convoca esa visión analítica se da en el momento de conocer y apreciar el entorno musical que nos rodea y que nos inquieta en nuestro aprendizaje como músicos. Más rigurosamente escuchar a los intérpretes y representantes de los aires musicales del pacífico, sería nuestra forma de ver, de capturar la esencia y la historia de los habitantes del Chocó a través de la música. Dicha visión además debe ser analítica desde nuestra posición de músicos deseosos de aprehender de lo que se nos presenta como un conocimiento elaborado y transformado a través de los años y de los diferentes espacios en los que se ha desarrollado. Debe ir acompañado además de la auto-observación en el sentido en que debemos tener claro lo que queremos aprender de dicho conocimiento, siendo conscientes de nuestras capacidades para apropiarlo.
- JUZGAR Esta es una fase de reacción que responde a la pregunta de ¿qué puede hacerse con la práctica? (Juliao Vargas, 2011) Se enfoca la problemática de la práctica de modo que se pueda comprender. Para el caso que nos interesa es el momento en que no es suficiente que escuchemos y apreciemos a los exponentes de la música del Chocó tocando y realizando solos, sino que estos solos y esta forma de tocar debe ser desglosada en sus elementos para que podamos comprenderla; se trata de mirar cómo funciona el engranaje de

notas y la forma en que se enlazan esas notas para llevar la música objeto de estudio a al plano de la comprensión desde la teoría musical que como músicos hemos desarrollado, cada uno según su propia escuela y el nivel de aprendizaje teórico que lleve. Para la interpretación y entendimiento de la práctica, del hecho sonoro objeto de estudio, se consideran tres clases de causas: Las históricas, las estructurales y las coyunturales. Las históricas explican el origen y desarrollo de la práctica a partir de acontecimientos pasados. En el presente trabajo se dedica un capítulo a transcribir la narración hecha por el músico e investigador Leonidas Valencia (Qubdó 1964 -) quien nos ilustra sobre interesantes aspectos en los cuales encontramos razones específicas sobre las formas de componer, tocar e improvisar de los músicos chocoanos. Las causas estructurales exponen la relación de la práctica al considerarla dentro de un sistema o una estructura más amplia, en la cual adquiere mayor complejidad. Vemos entonces al folclor chocoano como un subgénero de la música tradicional colombiana, género que ha tenido un proceso particular y unas características que determinan totalmente lo que sucede con la música del Chocó. Y las causas coyunturales permiten entender la circunstancialidad de una práctica en un momento determinado. Los temas musicales y los solos analizados obedecen también a circunstancias específicas y a momentos particulares del desarrollo de la música en el litoral del pacífico. Entender cómo afectan estas circunstancias a las interpretaciones realizadas por los músicos solistas ayuda a tener una mayor comprensión de las mismas.

- ACTUAR responde a la pregunta ¿Qué hacemos para mejorar la práctica? (Juliao Vargas, 2011) Esta es una etapa pragmática en la que se realiza la aplicación práctica. Se hace uso además de las herramientas de que se disponga a fin de que se mejore la práctica misma y se ejerciten las habilidades técnicas. Por tanto es la etapa de la práctica misma de los

ejercicios que se proponen. Es el momento de ejercitar y mejorar nuestras habilidades en el instrumento para interiorizar los ritmo-tipos, el fraseo, los arpeggios, para que nuestra interpretación del porro chocoano pase al plano de la interiorización, de la vivencia del sonido con elementos concretos.

- **DEVOLUCIÓN CREATIVA** Esta cuarta fase es la de la reflexión en la acción. Es una etapa fundamentalmente prospectiva que responde a la pregunta ¿qué aprendemos de lo que hacemos? (Juliao Vargas, 2011). Tiene que ver con las reflexiones que hacemos después de practicar los ejercicios e incorporarlos en nuestra forma de interpretar la música del chocó, de realizar solos en el Porro chocoano y en sus demás aires musicales.

7. 2 MARCO CONCEPTUAL

El porro chocoano, al igual que muchos otros ritmos con raíces musicales provenientes de la música africana, tiene dentro de sus elementos característicos el de la improvisación. A través de ella, desde los tiempos de la esclavitud en la que llegaron habitantes de diferentes etnias africanas a nuestro continente, los músicos han podido expresar todos sus sentimientos, utilizando sus voces o instrumentos musicales de toda índole, algunos contruidos por ellos mismos como los tambores, con técnicas similares a las que usaban sus antecesores en tierras africanas. Otros, instrumentos traídos de diferentes partes de Europa fueron utilizados y adaptados por parte de los descendientes de los esclavos en tierras americanas.

En el caso de la música del interior del Chocó, se utilizaron instrumentos musicales traídos de Europa, como el redoblante, el bombo y los platillos en cuanto a instrumentos de percusión; y el clarinete y el bombardino o eufonio, provenientes igualmente de Europa, que constituyen los instrumentos de viento propios del conjunto de Chirimía Chocoana.

En algunas agrupaciones, se utiliza únicamente el clarinete como instrumento de viento, acompañado de los tres instrumentos de percusión mencionados. En otros casos, pueden utilizarse dos clarinetes y un bombardino, o combinarse con otros

instrumentos como saxofón, trombón, o trompeta, e ir aumentando los formatos instrumentales hasta constituirse en Bandas, similares a las existentes en otros lugares del país, o de países vecinos que han vivido procesos similares al de Colombia.

El instrumento improvisador por excelencia en la Chirimía Chocoana, es el clarinete. Las improvisaciones transcritas y analizadas en el presente estudio son por tanto, ejecutadas por clarinetistas representativos del aire musical que nos interesa.

En cuanto a la improvisación musical, la pianista y pedagoga Violeta Hemsy (Hemsy, 1993) la define como toda expresión musical instantánea, espontánea, producida por un individuo o grupo, y puede ser llevada a cabo desde una libertad total hasta estar sujeta a reglas o pautas, ajenas o propias. Los ejercicios propuestos en este trabajo y ejercicios similares de diferentes métodos de improvisación incluyen frases específicas que contienen elementos rítmicos, melódicos, armónicos y morfológicos propios de los estilos o géneros musicales sobre los cuales se pretende improvisar. La improvisación se da a partir de ciertos parámetros, de ciertas pautas definidas por intérpretes representativos de cada género, a los cuales se le suma la libre expresión del intérprete, que conlleva además un cúmulo de conocimientos particulares sobre otros géneros, otros estilos y otras pautas que se adaptan y se amoldan al género sobre el cual se improvisa.

Hemsy también nos señala que el proceso de improvisación puede ser desencadenado por estímulos propiamente musicales como el sonido, el ritmo, la melodía; o extramusicales, como los sentimientos, las ideas, o el ambiente que rodea al músico.

En cuanto a la improvisación en instrumentos de viento, los principios para improvisar, son similares a los que se aplican a otros instrumentos melódicos, en cuanto al uso de notas, escalas, arpeggios, conducción melódica, y fraseo. Las particularidades del clarinete como instrumento improvisador, están determinadas por las características físicas del instrumento, en cuanto a posiciones, uso de llaves, técnicas con la boquilla, etc., que lo diferencian de otros instrumentos de viento como el eufonio o bombardino, la trompeta,

el saxofón, el trombón o la tuba, que están también presentes en formatos de banda. Para profundizar sobre estas características específicas del clarinete, se puede acudir a métodos específicos, como el de Guy Dangain: (Dangain, 1992) ABC del clarinete, o el de Klosé,. (H, 1843).

CAPÍTULO III ACERCA DEL PORRO CHOCOANO

Con respecto a los orígenes de la música en el Chocó, la procedencia del Porro Chocoano, y la conformación de las primeras bandas, el maestro Leonidas Valencia, en una conversación informal que incluía al maestro Nicoyembe Rodríguez, músico oriundo de Quibdó, gran representante del folclor nacional, nos contó lo siguiente:

(Los paréntesis son del autor de este trabajo).

Leonidas: “Hablar del Pacífico es hablar con una gran cantidad de afros que en calidad de esclavos llegaron acá pero que se encuentran con unos indígenas que ya habían sido desplazados de muchas formas por los españoles; porque los españoles vienen primero, lidian con ellos, los atacan, no encuentran mucha resistencia, y van a buscar otra mano de obra y traen negros. Entonces, llega el afro, también sometido a fuerza de golpes, vendido por los mismos negros, porque los negros compraban negros. La esclavitud existía ya. Por ejemplo el rey del Congo era un esclavista y vendía negros; eso duró varios siglos. Y muchos negros, duros de África, vieron eso como un negocio, entonces empezaron a montar sus ventas de negros. ¿Entonces a dónde vendían los negros? En la costa. Iban al centro, traían su carga y la vendían en la costa a los europeos. Entonces esa genta ya traía también un trauma, porque un mismo negro me vendió a mí. Y las mamás de muchos iban a la playa a despedir a los hijos que se embarcaban en esos barcos y salían por el Atlántico hacia acá y ya no los volvían a ver más nunca. Entonces esa gente venía acá maltratada y primero pasaban por un proceso que los traen primero a Cartagena y luego pasan a otros puertos, y los puertos eran como unas porquerizas, donde los metían como un montón de animales. Los revisaban los que tuvieran las mejores capacidades físicas, valían más y después que ya llegaban a donde el amo que los compraba pasaba por

un proceso que se llamaba el *quiebre del alma*, es decir, había unos campos grandísimos y metían a los negros ahí, y otros negros que eran manes de mucha fuerza, unos mayores pues, les daban garrote tres días, a todos, diciéndoles cómo se llamaban, cambiándoles el nombre, renunciando a todo lo que tienen de África; por eso se llamó quebrarles el alma, es decir, renuncia a todo lo que traes. Sin embargo hay cosas que no pueden morir, pero sí en su forma de actuar, aceptaron un nombre, aceptaron una religión, aceptaban todo eso, para sobrevivir.

El tiempo de duración de una mano de obra, por eso se llamaba *pieza de indias*, era una pieza para trabajar, era entre 10 y 12 años, no pasaba de ahí. O sea un man llegaba de 18 años y a los 30 ya estaba muerto. Pero los ponían a reproducirse también, rápidamente. Entonces, cuando ya morían pues ya la cadena venía y las mujeres tenían 4, 8, 10 (hijos). Entonces tener muchos hijos era mantener la cadena. Pero también hubo otro fenómeno que muchas mujeres preferían abortar antes que sus hijos nacieran esclavos. Hubo una cantidad de cosas allí y en todo eso había rituales. Cuando se abortaba, había ritual, cuando se moría había ritual, cuando se enfermaban había ritual, cuando estaban trabajando había ritual. Todo eso tiene que ver con la musicalidad, eso es lo que los mantiene a ellos. En la música se conserva todo, y como son orales que no escriben, en África aún todavía la mayoría de la gente es oral, el mayor tiene el mayor respeto, él tiene la sabiduría y se la va transmitiendo a otro. Cuando los europeos llegaron aquí y encontraron a los indígenas, los mayores eran los que más sabían, a esos eran los primeros a los que mataron. Y cuando matan a los mayores, que son como las bibliotecas, todo el mundo queda loco y así los terminaron más fácil. Con los africanos ocurrió lo mismo. Entonces ¿qué es lo que hicieron ellos? Allí tenían los Orishas y acá les trajeron unos santos nuevos, entonces lo que yo voy a hacer es una conversión. Allí yo tengo a Yemayá y estos me están dando es la Virgen del Carmen, entonces les creo que es la Virgen del Carmen pero acá adentro es Yemayá. Ese fue un proceso de resistencia muy fuerte que hubo, e inteligente también.

Esas músicas iniciales de esta gente, son músicas producidas del sufrimiento, de la congoja, de la soledad, de la rebeldía; y se apegaron mucho a la tierra. Por eso tú ves que el compositor le canta a su tierra, porque es lo que yo aprecio, no es otro el hombre sino el territorio que nos asignan; se ve el territorio como una posesión colectiva y no individual. Estos son los Sanjuaneños, estos son los Atrateños, se miran es por eso, miran el colectivo y no como personas. Mientras que tú acá en el altiplano la gente tiene la cerquita, o sea la propiedad privada está más delimitada, se metieron mucho los europeos. Allá no, allá el lindero puede ser la quebrada o un palo, y no hay problema.

Entonces ¿qué ocurre con lo musical? Llegan las bandas de viento, los europeos traen las bandas de viento. Los negros que llegaron al Chocó no son negros bozales, son negros de tercera y cuarta generación, es decir, que ya los ancestros nuestros ya tenían 2 o 3 generaciones en Cartagena, y éramos los nietos de esos que venían para acá. O sea no es un tipo que llegó de África y lo traen al Chocó, nunca. Entonces por eso es que no encuentras tú muchos elementos afro en la lengua y eso, porque ya no eran bozales originales, porque los europeos eran inteligentes, eso era una empresa. Si yo traigo un bozal del Congo o de Ghana, que son territorios parecidos, y los tiro al Chocó, todos se vuelan, porque es el mismo territorio que conocen. Ellos primero los dejaban que pasara una generación y de ahí los mandaban a conocer el monte. Todo eso lo manejaron ellos. Y al estar 2 o 3 generaciones en Cartagena, pues ya aprenden nuevas músicas en América, no las africanas, ya son las hechas ahí, que son los sones. Yo hablaba con Batata o con cualquiera de ellos y lo que hacían son sones, que nosotros le hemos ido dando otros nombres pero ellos dicen: no, son sones. Entonces dicen, que esto es un Guaguancó. Un guaguancó lo que hace es alertar, dar un mensaje, por ejemplo: *Oigan mi gente, (cantando) viene el palabrero...* Es dando un mensaje. Es lo que hacían por ejemplo cuando construyeron el ferrocarril de Kingston, Jamaica, que lo hicieron a fuerza de cantos, no se dieron cuenta en cuánto lo hicieron porque estaban era cantando. Entonces en la chirimía del Chocó, ¿por qué dura 10 horas? Porque el negro tiene un elemento que es cinético el

movimiento y laberíntico, es decir, él de tanto dar vueltas y tomar trago y tal, es que entra en trance, entonces 10 horas pa' él no es nada bailando. Pero a otro que vaya a contar: una pieza, y después ¿Qué hora es? No le aguanta porque psicológicamente no. Y él está ahí es hablando, tomando, bailando, sudando; pa' él no existe el tiempo. Son las 6, no. Más música. Porque le parece que no pasó nada”.

Nicoyembe: “Ahí es donde comienza la alborada. En Tutunendo, toda la noche tocando, y claro ya a las 5 de la mañana bueno, ran! Pa' la alborada, pa' la calle.”

Sigue Leonidas: “Entonces mira que eso se va construyendo, no es que lo inventaron de un día pa' otro. La resistencia del negro bailando. Cuando tuvieron la libertad pues baile. Las mujeres en el Chocó como hay una fiesta en cada pueblo, el día que hay fiesta quiere bailar toda su fiesta, porque es el espacio de sacar todo lo que tiene reprimido. En los bailes la gente es así, no es porque quieren sino que es una catarsis que hacen de todo lo que están reprimidos. Hay unas mujeres que tiene que minear, todos los días va a la minería a las 6 de la mañana hasta por la noche. Por la noche ya están cansadas para ir a bailar, no tienen la cultura de ir a la discoteca. Pero cuando es la fiesta sí. Hay el traje, hay el bautismo, bueno hay todos esos bailes. Las primeras músicas entonces, le cantaban a la tierra, a los ríos, a sus males; al amor casi no se le canta, se le canta es a la mujer, no al amor. Porque hay que diferenciar, no es música del amor. Hay músicas de relación de pareja, esa música guapa que es de despecho; eso no se le canta al amor, se le canta a una tragedia, que ¿por qué me dejó?, o que te mato, pero no es al amor. El afro le canta a la mujer, no al amor. Hay que tener esa diferencia muy clara. Cuando se habla de músicas del amor en los lenguajes populares, el campesino nuestro no entiende eso como amor. Cuando le canta a la belleza de la mujer no es por amor, es porque la está es valorando. Mira el amor de una mujer a un afro. Ella cree que entre más hijos le tenga, le está es demostrando que lo quiere. Jamás le está diciendo Te amo, sino que le tengo hijos. Y en los pueblos se ve mucho los que tiene 6, 7 mujeres. Es que ellas le demuestran amor a él teniendo relaciones y teniéndole hijos. Occidente trajo otras ideas, del amor, que el matrimonio... Porque en muchas culturas africanas se

permite que el hombre tenga varias mujeres porque por ejemplo las Ashanti en su mayoría son mujeres que no procrean. Entonces yo tengo una esposa y no tiene hijos; entonces según el catolicismo tengo que quedarme quieto. Allá no, busque otra pa' ver si tiene hijos, y así. Es una cosa construida culturalmente, no es dizque vagancia. Y nosotros acá lo repetimos genéticamente, pero viene es de eso. Acá en el código genético de uno, está esa información.

En el caso de los arreglos musicales, para la música del pacífico no parten de una estructura de hacer bloques, sino de una textura de liberación, es decir, hay una voz que va llevando la línea melódica, y un grupo le responde, es pura música antífona: pregunta y respuesta. Así mismo se construyen los arreglos musicales. Tú coges una balada y ella va sola, no depende de coro ni de nada. Pero en la música nuestra revisa y todo es pregunta y respuesta, porque como somos tan gregarios, un chocoano va haciendo música y se mete un negro, se mete el otro. Ellos bailan es en grupo. Pero solo no, al afro no le gusta hacer nada solo, porque es muy gregario. Y ¿de dónde viene eso? De allá también. Todas las celebraciones africanas son en colectivo y por eso le pasa lo que a Nicoyembe que no ha registrado las canciones, que las canciones son p'al colectivo y entonces no existía la nombradía. O sea, yo la hice pero la disfruta todo el pueblo. No soy yo, todos estamos gozando.”

Nicoyembe: “Y feliz yo: Oye, escucha esto, oye escucha...”

Leonidas: “Porque si soy yo, y el colectivo no se da cuenta, no tiene ningún valor. Entonces cuando un afro hace un arreglo musical, primero hace una base percusiva totalmente importante. Porque el negro define desde su espíritu de tamborero. El negro pa' hacer cualquier cosa, Jairo Varela o el que tú quieras, pregúntale, ellos no componen desde una guitarra, sino que, están por ahí solos (empieza a chocar las palmas) van remando o golpeando, y ahí la hace. Y puede hacer hasta un bajo con la boca y ahí va armando su vaina. Pero eso que tiene que ir a buscar el piano, no. Entonces mira que su fundamento es lo rítmico para construir lo demás. Después que tenga la percusión ya hago los vientos, le monto lo que sea. Y eso lo hacen todavía, siguen esa misma técnica. Ahora con la parte mercantilista, hay gente que le

encargan: Haz un tema pa' esto. El afro tiene muchos problemas con eso porque uno no compone por encargo, sino porque le llegue, yo por ahí vi a Octavio Panesso (compositor chocoano, director del grupo Saboreo) dizque La tetona, porque son vainas que uno ve, y como es algo que uno ve, también le llega a la gente. Yo me siento a sacar una vaina de amor y la canto yo solo, y la tiro al público a ver si le gusta, eso no es real. Entonces en la música del Pacífico lo primero que hay que tener en cuenta, es lo rítmico. Revisa cualquier parte del Pacífico y es lo rítmico primero. Tú vas al pacífico y consigues una tambora, una marimba, y construyes una célula rítmica y ahí sacas una composición. Lo primero es una célula rítmica. Si revisas la música del pacífico sur, sus frases son muy corticas, sin mucha letra. El texto es corto. La intención no es comunicar tanto con el texto sino con la rítmica y la fuerza que tienen es esa. Los ingleses se fijan más en el texto y no tanto en las percusiones, o sea, los contextos influyen mucho. Entonces cuando llegaron esos pitos acá, resulta que en nosotros influyó mucho por el Caribe, llegaron por Barranquilla, llegaban los barcos de Centroamérica, primero trayendo negros. Pero después fue pasando el tiempo ya hubo fue la influencia de esas islas a donde llegaron los negros. Primero hubo música en Cuba que acá, entonces venía la música cubana. República Dominicana, llegaban discos de allá. México, llegaban discos de allá y todo eso nos entraba por acá. Entonces, donde llegó esa música primero es la costa caribe y en el pacífico primero no llegó. Luego el Atrato da al Caribe y por ahí llegó al San Juan, y por ahí a Cali. Por eso es que hacemos la salsa nosotros. La salsa no llegó en avión. Llegó en barco y nosotros los chocoanos, todos los chocoanos que estudiamos música, lo que aspiramos a tocar es salsa. Por la influencia esa que escuchamos. Yo desde joven he estado escuchando Sonora Matancera, los cantos de Venezuela y eso es la influencia de uno. Entonces como escuchamos eso, empezamos también a armonizar de esa manera. El brujo (el compositor chocoano Alfonso Córdoba) escuchó muchos discos de cubanos y por eso hizo composiciones color cubano. No es que le cayó del cielo, lo escuchó. Como chocoano utiliza la síncopa de él pero la progresión armónica es de los cubanos. Y así muchos otros. Augusto

Lozano, vino de la costa Caribe, y cogió mucho de la cumbia y sus composiciones siempre las tiraba pa'llá. Todo se da a partir de lo que uno escucha y de cómo lo apropia. El trío Atrato, ¿qué es lo que se tocaba? Pura música de Centro América. La misma Sonora, los tríos, eso es lo que tocaban ellos. Y México también influyó mucho. Porque en México la influencia no solamente desde el disco, sino también desde el cine. En toda película hay una banda sonora y por ahí llegó La cucaracha y llegó toda esa vaina. En Colombia el altiplano tiene mucho que ver con México. Nosotros somos muy mexicanos en eso. Ahora también, a la costa caribe llegaron muchas películas y bandas sonoras que no llegaron acá, como eran las Big Band. Como no llegaron hasta acá pero sí se quedaron en Barranquilla y Cartagena, impactaron acá a Lucho Bermúdez, a todos estos, y ellos aspiran a irse a estudiar eso allá y mira que hicieron muchas Big Bands ahí, en Cartagena, en los hoteles, porque en ese tiempo había mucha música nocturna y eso era lo de moda. También vino mucho el modelo cubano, porque en Cuba había los cabarets y la gente de Cuba se formó en un cabaret, y de ahí se iba a México a otro cabaret, porque la ruta era Cuba – México, y de México echaban o pa' Estados Unidos, o se quedaban ahí. Y entonces Cuba enriqueció mucho a México.

Es muy interesante que toda esa *peliculancia* que te he comentado, llega al Chocó. Y a partir de esas memorias nosotros creamos muchas cosas y hacemos nuestro Son chocoano, que con el tiempo también se llamó Porro chocoano. Había una pieza muy antigua: Mi abuela tenía una máquina (cantando), eso llegó de Cuba, con los braseros que venían en los barcos, eran cantantes y cantaban eso ahí y eso se nos quedó acá, muchas canciones quedaron acá. Un cubano llega a Quibdó y encuentra un poco de negros, pues él cantaba común y corriente y ahí mismo le hacían la segunda, entonces el son cubano no es muy diferente del son chocoano. Pero la clave sí la sincopamos diferente. Ya yo le digo a un cubano: Mi abuela tenía una máquina (tocando la clave con sus palmas) Y me dice: Oye, espera que eso no es así. Es la misma melodía pero él clava (hacer la clave) diferente y hubo un tiempo una joda con esa clave, yo digo: Haz tu clave allá y yo hago la mía. Y entonces el pleito es

siempre con Puerto Rico y Cuba por la clave. Y todavía: No, que esa es clave puertorriqueña, que esta es cubana...”

Nicoyembe: “Y ellos dicen es que la clave es de aquí y resulta que la trajeron los africanos.”

Leonidas: “Esa clavecita la traían los Bantú. Por todo lado andaban con su clavecita. Pero bueno, el que primero escribe es el que gana, como dicen pero bueno, no importa. Entonces llega el padre Isaac, llega y hace su aporte y enseña lectoescritura. Pero antes del padre Isaac ya había muchos músicos reconocidos, que sin necesidad de saber escritura eran unos magos de esa vaina. O sea, Los negritos del ritmo, yo los veía ensayar, ponían un disco, y lo escuchaban y lo reproducían. Así lo aprendían e iban a tocar en tarima perfecto. Era un sistema de apropiación que hacían ellos. Cuando llega la lectoescritura entonces vienen unos ensayos ya y empiezan también las pugnas, y aparecen los matices, y bueno se va dando todo un movimiento, que era la lectoescritura. Pero sin demeritar lo otro, que era que los grupos sientan las bases de lo que es la música quibdoseña. Y hubo una diferencia con los sabaneros, que, muy buenos músicos pero tienen otra forma de hacer la clave. Hay unas culturas que definen diferente; en el Atrato atacan el ritmo diferente que en el San Juan. Entonces el medio influye también en la forma de arreglar la música. Pero también las creencias, y también los timbres y como no se estandarizó, que es lo más rico de la diversidad. Entonces Daniel Rodríguez es una escuela. Oscar Salamandra es otra escuela, Panadero es otra escuela porque no se estandariza (clarinetistas reconocidos del Chocó, ya desaparecidos). Pero cuando yo creo una escuela de clarinetistas, y todos tocamos con esta técnica, esta forma, este sonido, si no llega a ese sonido siempre, entonces cuando toca cualquiera de ellos, yo no identifico a nadie. Se pierde la participación personal. 20 clarinetistas en la sinfónica, todos suenan iguales. Una máquina. Pero en el Chocó apenas pita alguien, este es fulano de tal. Y eso es lo rico. Por allá está tocando Daniel un baile. Por acá está Panadero. Y eran escuelas, y los jóvenes van cogiendo para esas escuelas. Esa es la diversidad, entonces en un arreglo musical va a influir mucho eso. Yo me acuerdo de Alexis

(Lozano, director de la orquesta Guayacán) cuando iba a grabar el primer disco de La banda de Alexis. Como tenía el sonido era de Oscar y Daniel fue y los trajo a grabarlos a ellos. No con los que estaba tocando en ese momento. Iba a la fija con ellos, son las escuelas que ya están reconocidas.

Al llegar las bandas de vientos y uno querer imitar las cosas pues lo simplifica. El clarinete coge la melodía y el bombardino hace el bajo. Con el bombo, el redoblante y los platillos se conformó la chirimía tradicional y después como en los años 50 o 60 hay aproximaciones de los saxofones, muy tímidos pero van llegando ahí. La chirimía queda definida con el clarinete, el bombardino y la percusión. Es un formato que es muy portable y toca de todo. Él no toca la música propia sino toda. Como es música de puerto, está en un puerto y llega otra música y tiene que tocar de todo. Y como se fundamentó en el disco, llegó Primitivo, y ahí mismo el saxofón trata de imponerse en la chirimía y se aprendían los temas de memoria y los clarinetistas tocan todo y se convierten en los líderes del formato. No solamente como ejecutante sino el líder ante la comunidad. Iban pa' una fiesta y llamaban era al clarinetista. En la plata, gana más el clarinetista que los otros. Después lo jerarquizaron así que los vientos ganaban más que la percusión. Después ya la diferencia entre un clarinetista y un percusionista cambió y ya no era tanta. Ya el redoblante cargaba su trípode y llegó el Jazz-palo y cambió el rol. Ya no ganaban la mitad. El bombardino ganaba menos que el clarinete, pero llegó un momento el que el bombardino empezó también a primar, a hacer lo que hacía el clarinete y a ayudarle y entonces ya ganaban igual."

Nicoyembe: "Es que ya con la incursión de ustedes (refiriéndose a Leonidas y a otros intérpretes del bombardino) la chirimía cambió porque cuando estaba Antonino Mayo solo hacia *po po po* y desafinado. Yo estaba pelado pero... (risas) y en ese tiempo era el único que acompañaba la chirimía."

Leonidas: "Porque tenían problemas de escalas y no había nadie más. A mí me decían que marcara y no más y a mí no me importaba, yo decía: Yo marco y toco. Que el clarinetista está mamando gallo, arrancaba yo con mi pieza. Al principio se

ponían molestos porque arrancaba uno a primar. Y los otros se cansan, eso es un desgaste muy bravo. Tocar 10 horas con ese clarinete, eso pela boca y hace de todo. Ya después armaban grupitos. Ya incluían una trompeta o un trombón, o también un saxofón. Y cuando estábamos en algún sitio, ya se tocaba algo a dos voces, pero ya relajado.

Todos los grupos de salsa y todo (en el Chocó) los construimos a partir del formato de Chirimía, es como la célula madre de todo. Uno se inventaba sus tumbaítos en la chirimía y después era que se llevaba al grupo. Uno tiene que saber de dónde salió eso.

Había muchos músicos pero cada quien va marcando sus etapas. Panadero con todo y que no era músico de la banda, era una escuela. Mario Becerra era otra escuela. Neibo era un docente que tenía el carisma para enseñar. Hay otros que no tienen paciencia para enseñar, entonces lo que hacen es decir: Véanme.”

Nicoyembe: “Y trate de coger de lo que yo hago (risas).”

Leonidas: “La historia del Chocó ha sido muy rica porque era así. Un músico tocaba una cosa y el otro lo reproducía y así. Yo siempre hablé con Panadero, y el estilo que él construye ¿De dónde lo construye? Yo escuché primero a Antero (Agualimpia, anterior a los clarinetistas mencionados), decía él. Después se le pegó a Daniel y a Oscar, porque él venía del San Juan entonces tenía que meterse ahí pa’ entender la dinámica de Quibdó. Y con ellos enganchó bien, y entonces los manes le dieron la bendición y lo apoyaron. Pedro Serna era un problema porque uno llegaba y le ponía de una vez el papel más difícil. Si uno tocaba bombardino decía: Ah espéreme aquí e iba y traía un papel, me acuerdo de una pieza que se llamaba Coca cola, hecha en 1939 no sé si fue la Coca cola esa empresa, pero era una pieza bonitísima y tenía un bombardino empingao’ (con notas agudas) porque era un bombardino americano, y traía era esa. Entonces le dije, bueno tráigame un clarinetista que toque la melodía; pero no, que yo solo, y yo con ese bombardino de mala calidad, porque el padre (Isaac Rodríguez proveniente de España, quien enseñó a los músicos de Quibdó la lectoescritura) no le prestaba a uno los de buena calidad, y pelando nota hasta que

saqué la vaina. Y él con su otro bombardino y el de él sí estaba nuevo. Y ya después le dije, ahora yo toco con su bombardino bueno, y dijo: Usted me respeta (risas) Pero yo nunca fui reproductor de maldad, antes fui lo contrario. En la banda, venga, empiece a leer vainas sencillas hasta que vaya subiendo.”

Nicoyembe: “Alexis también pasó bastante trabajo ahí, pero él sí se volvió bastante jodón”. (risas)

Leonidas: “Uno no puede reproducir eso, eso no es bueno. Las bandas antiguas del Chocó eran de familias, entonces estaban los Cuesta, la banda de los Rentería, y como ellos se casaban unos con otras, entonces ahí, los otros también entraban; los Blandón, era algo cerrado. Ahí no entraba todo el mundo por eso.

Lo mismo en el Valle del Cauca las bandas son familias”.

CAPÍTULO IV EJERCICIOS PARA CLARINETE

En este capítulo se desarrollará el trabajo de transcripción y análisis de solos, extracción de ritmo-tipos presentes en los solos analizados, y se presentarán los ejercicios con los cuales el estudiante de clarinete deberá acercarse a una improvisación en la que estén presentes los elementos característicos y particulares de la improvisación en el porro chocoano.

También se ha seleccionado un grupo de músicos de diferentes niveles, escuelas, que interpretan diferentes géneros. Algunos de ellos no han tocado nunca un Porro chocoano, otros no son hábiles en la improvisación, y no todos tocan clarinete. Se pretende por tanto analizar los resultados de la práctica de los ejercicios propuestos en diferentes perfiles de músicos, no solo el del músico que interpreta clarinete en la música folclórica del pacífico.

9. TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE SOLOS

9.1 SOLO 1

TEMA MUSICAL: DOCTOR HUEVODURO

AGRUPACIÓN: MARKITOS MICOLTA Y SU SABROSURA

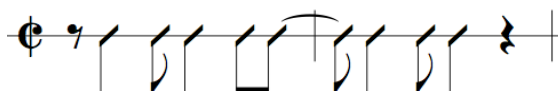
9.1.1 FORMA

Este tema musical contiene una improvisación de 32 compases que podemos agrupar en 8 fragmentos de a 4 compases cada uno. El tema está en tonalidad de Gm y el primero de cada cuatro compases se encuentra en tónica (Gm), el segundo y el tercero en dominante (D7) y el cuarto de nuevo en tónica (Gm).

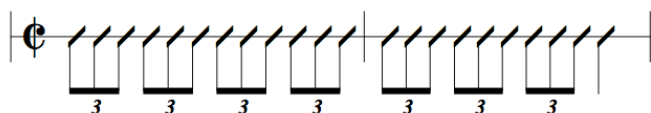
9.1.2 RITMO

Los ritmo-tipos utilizados en esta improvisación son los siguientes:

RITMO-TIPO 1



RITMO-TIPO 2



Las subdivisiones más utilizadas son corcheas y negras, y en algunas frases tresillos de corcheas, y semicorcheas, que por la velocidad del tema musical, funcionan casi como una apoyatura o un trino, para adornar una frase determinada.

Muchas de las frases son sincopadas, como la que aparece en el ritmo-tipo 1, que empieza con una corchea o un silencio de corchea en el tiempo fuerte, y la nota principal que a veces es la primera de la frase, se encuentra en los tiempos débiles, o contratiempos del compás.

La mayoría de las frases tiene una duración de dos compases, aunque en algunos casos pueden unirse dos frases para constituir una más larga de 4 compases.

Hacia el final del solo, hay un *ostinato* con una figura rítmica en particular, en este caso, tresillos de corcheas.

9.1.3 MELODÍA

En algunos casos, las frases se mueven por grados conjuntos y en otros, con intervalos de terceras, siguiendo los arpeggios del acorde correspondiente.

Aparecen algunos cromatismos, especialmente al final de algunas frases, para conectar con las notas características del siguiente acorde.

Utiliza *glissandos* y notas largas, particularmente al comienzo y al final de la improvisación.

En algunas frases utiliza además trinos, o figuras de corta duración como semicorcheas, que aparecen como adornos de la melodía.

9.1.4 ARMONÍA

La melodía en muchos casos, está relacionada directamente con la armonía, al moverse a través de los arpeggios correspondientes.

Es frecuente el uso de la novena bemol como extensión del acorde de dominante. En este caso, la nota Eb en el acorde D7.

El paso de un acorde a otro además, se da en varias frases en el cuarto tiempo del anterior compás, creando un efecto de anticipación en la resolución de la armonía.

9.2 SOLO 2

TEMA MUSICAL: CORAZÓN PARTÍO

AGRUPACIÓN: LA CONTUNDENCIA

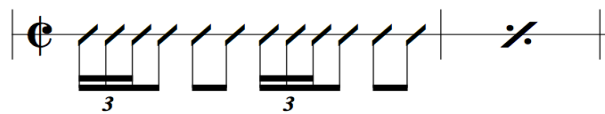
9.2.1 FORMA

En el tema Corazón partío de La contundencia, el clarinete empieza exponiendo un solo durante 8 compases, dando paso a un coro que dura 4 compases para luego continuar con su improvisación durante 16 compases más. Cada grupo de 4 compases empieza con un compás en tónica (C), continúa con 2 compases en dominante (G7) y concluye con 1 compás en tónica (C).

9.2.2 RITMO

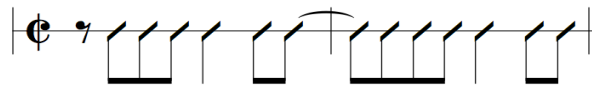
Este solo se desarrolla a través de frases largas que abarcan grupos de 4 compases. Empieza con una figura rítmica repetitiva a manera de *ostinato*, del cual podemos extraer el ritmo-tipo:

RITMO-TIPO 3



Hacia el final del solo, el clarinetista improvisa una frase, que contiene además elementos rítmicos que ha planteado a lo largo del solo, y de la cual podemos tomar el siguiente ritmo-tipo:

RITMO-TIPO 4:



Las subdivisiones utilizadas en este solo son principalmente las corcheas, utilizando en algunos casos negras, semicorcheas y tresillos de corcheas, como en la frase de la cual extraemos el ritmo-tipo 4.

Aparecen algunas apoyaturas o figuras de adorno en el solo.

9.2.3 MELODÍA

La melodía se desarrolla combinando frases que se mueven o bien por grados conjuntos, o bien por intervalos de terceras siguiendo los arpeggios del acorde que corresponda. También en algunas frases incluye intervalos de cuarta o quinta, que se desarrollan igualmente sobre el arpeggio, pero siguiendo patrones particulares, como en el siguiente caso:



También es recurrente el uso de cromatismos, como en el siguiente ejemplo, en el cual se utilizan como notas de paso las notas F# y G#, las cuales no hacen parte de la escala de C mayor:



9.2.4 ARMONÍA

El movimiento de la melodía está directamente relacionado con la armonía, utilizando en algunos casos, notas de paso a través de cromatismos, como en el ejemplo anterior.

En los compases 4 y 5 de la transcripción, aparece la nota Bb sobre el acorde de C. En este caso la intención no es volver dominante el arpeggio (C7) sino que obedece a la facilidad técnica en el instrumento para utilizar esta nota y no otra. En el clarinete la nota sería C por ser un instrumento transpositor.

9.3 SOLO 3
 TEMA: LA MUJER AJENA
 AGRUPACIÓN: CHIRIMÍA TANGUÍ

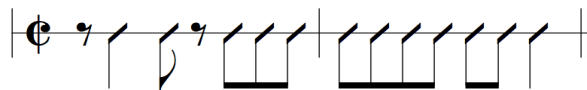
9.3.1 FORMA

El solo se desarrolla a lo largo de un esquema de 24 compases, agrupados, al igual que en el tema anterior, de a 4 compases, empezado por 1 compás en tónica, 2 en dominante y 1 más en tónica. La tonalidad de este tema es Bb. El solo termina en el primer compás de dominante, es decir el segundo en el esquema de 4 compases mencionados, dando paso a la contestación del coro.

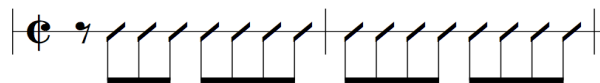
9.3.2 RITMO

De este solo podemos extraer dos ritmo-tipos:

RITMO-TIPO 5



RITMO-TIPO 6



Como podemos ver, la subdivisión más frecuente es la de corchea. Muchas frases son sincopadas, tal como se muestra en el inicio del ritmo-tipo 5.

También aparece una figura de rápida interpretación que constituiría un adorno de la melodía, transcrito para este caso, como un tresillo de semicorcheas.

9.3.3 MELODÍA

La melodía de esta improvisación se desarrolla principalmente siguiendo las notas de los arpegios correspondientes.

Aparece una frase con una nota repetitiva, que en este caso es C en el registro sobreagudo del clarinete, en la que se ataca cada nota con un *glissando* que parte prácticamente desde la nota B, es decir, medio tono abajo. Esta interpretación no se

ejecuta utilizando la posición de esta última nota, sino que se empieza a tocar el C aflojando la embocadura, es decir, sin ejercer la presión suficiente en la lengüeta o caña para que la nota suene afinada. La afinación por tanto resulta por debajo de donde debe sonar, procediendo a presionar enseguida, dando así el efecto deseado. También aparecen cromatismos en algunas frases.

9.3.4 ARMONÍA

Cabe resaltar la utilización frecuente del sexto grado de la escala, que en este caso corresponde a un G, el cual da la sensación de un acorde de sexta en el dominante (Bb6) y de novena en el dominante (F9).

Los cromatismos mencionados, se ejecutan tanto en acordes de tónica como de dominante. En el acorde dominante (F7) las notas usadas como cromatismo son F# y G#, las cuales funcionarían como tensiones b9 y #9 del acorde.

9.4 SOLO 4
TEMA: AURORA

AGRUPACIÓN: PANADERO Y SUS MUCHACHOS

9.4.1 FORMA

El fragmento transcrito tiene una duración de 28 compases, en los que en general se presenta una regularidad en cuanto al esquema armónico de tónica – dominante (Bbm – F7), similar al utilizado en los otros porros transcritos, en los que en cada grupo de cuatro compases el primero y el cuarto están en tónica, y el segundo y tercero en dominante. En el segundo sistema del fragmento transcrito se presenta una irregularidad en el esquema mencionado, haciendo 4 compases seguidos en dominante, en este caso F7. En este caso, el instrumento de viento acompañante, el bombardino, continúa interpretando notas propias del acorde dominante, hasta que auditivamente es claro para su intérprete que el músico improvisador vuelve a tónica.

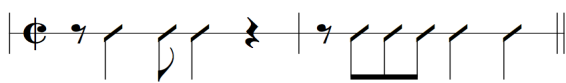
9.4.2 RITMO

De la improvisación de este tema, vale la pena destacar los siguientes ritmo-tipos:

RITMO-TIPO 7:



RITMO-TIPO 8:



Del ritmo-tipo 8 es importante destacar la interpretación que da el clarinetista a las subdivisiones de negra. De acuerdo con las convenciones universales, el símbolo guión (-) encima o debajo de una nota, indica que la nota debe tocarse por su valor rítmico completo. Al contrario, cuando aparece un punto (.) encima o debajo de la nota, indica que debe tocarse *stacato*, es decir, un poco más acentuada y con una duración menor a un tiempo que es el valor de la negra.

Hacia el final de la improvisación aparece otro ritmo-tipo, ya expuesto en el segundo solo analizado como ritmo-tipo 4.

9.4.3 MELODÍA

La melodía en esta improvisación se desarrolla principalmente haciendo intervalos de tercera a través de los arpeggios correspondientes. La improvisación empieza con una frase larga que abarca 4 compases, y después el improvisador interpreta frases más cortas, siguiendo algunos patrones rítmicos, como los expuestos en la anterior sección.

De igual manera aparecen algunas apoyaturas y cromatismos.

9.4.4 ARMONÍA

Excepto por la variación descrita en el análisis de la forma, el esquema improvisatorio se desarrolla sobre el mismo esquema armónico de los demás porros analizados, moviéndose sobre acordes de tónica y de dominante.

Para finalizar algunas de las frases, el improvisador interpreta una o dos notas del siguiente acorde, bien sea de tónica o de dominante, creando la sensación de anticipación armónica. Esta anticipación se da principalmente en el cuarto tiempo del compás.

9.5 SOLO 5

TEMA: UN MARIDO MALO

AGRUPACIÓN: SABOREO

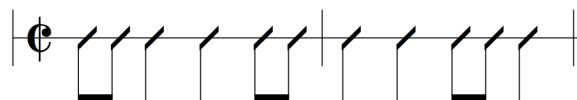
9.5.1 FORMA

El fragmento analizado de este tema, consta de 20 compases, en los que se repite el esquema de 4 compases de los solos anteriores. El tema está en Am, y el primero y el cuarto de cada grupo de 4 compases están en función armónica de tónica (Am), mientras que el segundo y el tercero, se encuentran en dominante (E7).

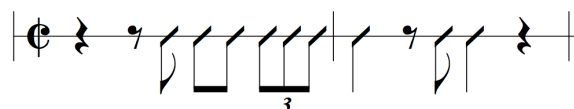
9.5.2 RITMO

De este fragmento, extraemos los siguientes ritmo-tipos:

RITMO - TIPO 9



RITMO - TIPO 10



En el ritmo-tipo 9 podemos destacar la agrupación rítmica de 3 tiempos, constituida en este caso por dos corcheas y dos negras, que al repetirse dan la sensación de un cambio de compás de 2/2 a 3/4 en el desarrollo de la improvisación.

9.5.3 MELODÍA

La melodía se desarrolla o bien siguiendo los arpeggios de los acordes, o bien por grados conjuntos. En algunas frases utiliza cromatismos. La mayoría de frases tiene una duración de 2 compases. Algunas de ellas empiezan en tónica y terminan en el primer compás de dominante, a manera de pregunta, para luego contestar con otra frase que empieza en el segundo compás de dominante para resolver en el siguiente compás en tónica.

9.5.4 ARMONÍA

Como ya se dijo, este solo mantiene el esquema de tónica – dominante utilizado también en los demás solos. Particularmente en este solo es recurrente la utilización de la nota G, que en el caso del acorde de tónica (Am) sería el grado b7, y en el caso del dominante (E7), la tensión #9. También la tensión b9 (F) aparece recurrentemente en el acorde de dominante (E7).

10. EJERCICIOS PROPUESTOS A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LOS SOLOS

Tomando como base los ritmo-tipos, escalas, fraseo, movimientos melódicos, etc., de los diferentes solos analizados, podemos proponer diferentes ejercicios, sobre esquemas similares.

La melodía de los ejercicios propuestos, se encuentran algunos dentro del rango de una octava, o en algunos casos hasta de una octava y media. Al momento de estudiarlos, se recomienda practicarlos en las diferentes áreas del registro propio de cada instrumento. Los ejercicios están diseñados no solo para ser practicados en clarinete, sino en cualquier otro instrumento musical. En cuanto a las tonalidades, los ejercicios se encuentran en Do mayor (C), y en su relativa menor La menor (Am).

Siendo el clarinete un instrumento transpositor, incluiremos los mismos ejercicios transpuestos para este instrumento, es decir, un tono arriba con respecto a las primeras partituras de ejercicios, y aparecerán como anexos al final de este trabajo. Para otros instrumentos como el saxofón alto que transpone a otra tonalidad, o para instrumentos cuya escritura se realiza en clave de Fa, deberá hacerse la transposición.

Los ejercicios propuestos son modelos desarrollados aplicando los elementos musicales analizados en los solos, pero pueden adaptarse o transformarse a gusto del intérprete, o combinarse de diferentes maneras; por ejemplo interpretándose los dos primeros compases de un sistema y enseguida el tercero y cuarto compases de otro sistema, o un sistema de un ejercicio y otro de otro, etc. En general siguen el modelo de pregunta - respuesta, presente en la mayoría de estilos musicales que tienen raíces importantes en la música de origen africano.

Para la práctica de estos ejercicios se recomienda empezar a una velocidad lenta y cómoda dependiendo la complejidad de cada ejercicio, e ir avanzando gradualmente, a medida que se dominan las frases propuestas. Se incluye para el estudio de estos ejercicios, 4 audios con la base rítmica del Porro chocoano interpretada con los instrumentos de percusión tradicionales: Bombo, redoblante y platillos de latón. Los 4 audios incluyen la misma base rítmica pero con diferente tempo: El primer audio empieza con un tempo de 160 bpm, el segundo de 180 bpm, el tercero de 200 bpm y el cuarto con un tempo de 220 bpm. En este caso cada beat equivale a una negra.

Se han seleccionado estas velocidades, debido a que el Porro chocoano varía de velocidad según la región de donde provenga, la agrupación que lo interprete, las composiciones específicas y también el *mood* de los intérpretes al momento de tocar. En este rango de velocidades de manera general oscilan las diferentes interpretaciones. También es común que una melodía empiece a una velocidad, y concluya a una velocidad mayor. Esto se debe a la energía que le van imprimiendo

los músicos a su interpretación y al desarrollo improvisativo en su ejecución. Casi nunca sucede que termine a un tempo inferior al que empezó.

10.1 EJERCICIO #1

A nivel rítmico este ejercicio sigue el patrón del ritmo-tipo 1. En cuanto a la melodía, se mueve siguiendo los arpeggios de los acordes de tónica y de dominante, tanto en la tonalidad mayor como en la tonalidad menor.

EJERCICIO #1

♩ = 160 - 220

C

C G7 G7 C

Am

Am E7 E7 Am

Am E7 E7 Am

Am E7 E7 Am

10.2 EJERCICIO #2

Este ejercicio está desarrollado sobre el ritmo-tipo 2, y su movimiento melódico se desarrolla sobre los arpeggios de cada acorde.

EJERCICIO #2

♩ = 160 - 220

C

C G7 G7 C

5 C G7 G7 C

9 C G7 G7 C

Am

13 Am E7 E7 Am

17 Am E7 E7 Am

21 Am E7 E7 Am

The musical score consists of six staves of music. The first three staves are in the key of C major, with chords C, G7, and C. The last three staves are in the key of A minor, with chords Am and E7. The music is written in a 2/4 time signature and features a consistent triplet rhythm. The tempo is indicated as 160-220 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 marked at the beginning of their respective staves. The first staff starts with a common time signature 'C' and a tempo marking '♩ = 160 - 220'. The first three staves are in C major, and the last three are in A minor. The chords are indicated above the notes: C, G7, G7, C, C, G7, G7, C, C, G7, G7, C, Am, E7, E7, Am, Am, E7, E7, Am, Am, E7, E7, Am.

10.3 EJERCICIO #3

Está basado en el ritmo-tipo 3, y al igual que en el solo realizado por el clarinetista en el tema analizado, empieza con un antecompás de una corchea. En los tiempos fuertes de cada compás, se interpreta un tresillo de semicorcheas. El intervalo entre la primera y la segunda nota de cada tresillo, por lo general será una de segunda, mayor o menor, según el caso. Esta nota también puede variar, según el grado de dificultad técnica que implique la ejecución de dicha nota en cada instrumento.

EJERCICIO #3

♩ = 160 - 220

C

Am

The musical score for Exercise #3 is presented in two parts: C major and A minor. Each part consists of three systems of three staves. The C major section uses chords C and G7, while the A minor section uses chords Am and E7. The notation includes eighth-note triplets and sixteenth-note patterns, with some notes marked with sharps in the A minor section.

10.4 EJERCICIO #4

Está basado en el ritmo-tipo 4 del análisis de los solos, e involucra algunos cromatismos sobre los acordes de tónica y de dominante. En algunos casos la melodía se mueve por grados conjuntos y en otros, siguiendo los arpeggios de los acordes respectivos. Las frases plantean una cierta simetría, siguiendo el esquema de pregunta - respuesta.

EJERCICIO #4

J = 160 - 220

C

C G7 C

C G7 G7 C

9 C G7 G7 C

Am

Am E7 E7 Am

13

Am E7 E7 Am

17

Am E7 E7 Am

21

10.5 EJERCICIO #5

El ejercicio 5 está basado en el ritmo-tipo #5, pero particularmente para este ejercicio hemos dispuesto que los dos primeros compases estén en función armónica de tónica y el tercero y cuarto en dominante, con el fin de ejecutar la frase completa del ritmo-tipo en cada función armónica. En los anteriores ejercicios por el contrario, la función armónica cambia en la mitad de la frase o ritmo-tipo. Ambos tipos de estudio son correctos y complementarios, pues esquemas de uno u otro tipo se utilizan en la improvisación en el ritmo objeto de estudio por parte de los diferentes intérpretes. En este ejercicio además, el cambio armónico se realizaría en el último tiempo del segundo o del cuarto compás, creando así la idea de anticipación armónica.

Se emplean en este ejercicio cromatismos y arpeggios. Adicionalmente, se propone que en la primera nota de cada frase, se realice un pequeño *glissando*.

EJERCICIO #5

♩ = 160 - 220

C

C C G7 G7

This system contains three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with slurs grouping notes across measures. Chord symbols 'C', 'C', 'G7', and 'G7' are placed above the staves. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and chord changes.

Am

Am Am E7 E7

This system contains three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with slurs grouping notes across measures. Chord symbols 'Am', 'Am', 'E7', and 'E7' are placed above the staves. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns and chord changes.

10.6 EJERCICIO #6

Se basa en el ritmo-tipo 6 del análisis, e involucra cromatismos y arpeggios en el desarrollo de su melodía.

EJERCICIO #6

$\text{♩} = 160 - 220$

C

Am

Chords: C, G7, G7, C, C, G7, G7, C, C, G7, G7, C, Am, E7, E7, Am, Am, E7, E7, Am

10.7 EJERCICIO #7

Se basa en el ritmo-tipo 7 y su movimiento melódico constituye una forma sencilla de desplazarse por los diferentes arpeggios. Su movimiento no se da por grados conjuntos ni contiene cromatismos, pero contiene elementos característicos del modo propio de la improvisación en el porro chocoano, especialmente en el aspecto rítmico, que incluye frases rítmicas sencillas y repetitivas.

EJERCICIO #7

J = 160 - 200

C

Am

Am Am E7 E7

Am Am E7 E7

Am Am E7 E7

10.8 EJERCICIO #8

Está basado en el ritmo-tipo 8 y se ha utilizado el esquema de 2 compases en tónica y 2 en dominante. El cambio de la armonía se da en la cuarta negra del segundo compás de cada acorde, para dar la sensación de anticipación armónica.

EJERCICIO #8

$\text{♩} = 160 - 200$

C

Am

Chords: C, C, C, G7, G7, C, C, G7, G7, C, C, G7, G7

Chords: Am, Am, E7, E7, Am, Am, E7, E7, Am, Am, E7, E7

10.9 EJERCICIO #9

El ejercicio 9 está basado en el ritmo-tipo 9 y realiza una agrupación de 3 tiempos, distribuidos en este caso en 2 corcheas y 2 negras. El ejercicio propone interpretar una frase que abarque los 4 compases en el esquema en el que el primero y el cuarto compás están en tónica, y el segundo y el tercero en dominante. Incluye además algunos cromatismos ubicados en las corcheas.

EJERCICIO #9

♩ = 160 - 220

C
C G7 G7 C

Am
Am E7 E7 Am

Am E7 E7 Am

10.10 EJERCICIO #10

Se basa en el ritmo-tipo 10 que incluye negras, corcheas y tresillos de corcheas, en los cuales la melodía se mueve por grados conjuntos o en algunos casos, haciendo cromatismos. En la interpretación de las negras, se destaca la diferencia entre las que se hacen por su valor rítmico completo, y las que se hacen *stacatto*.

EJERCICIO #10

♩ = 160 - 220

C
C G7 G7 C

C
C G7 G7 C

Am
Am E7 E7 Am

Am
Am E7 E7 Am

11. ESTUDIO Y APLICACIÓN DE LOS EJERCICIOS

Para poner en práctica el estudio de los ejercicios propuestos, se han seleccionado 8 músicos, intérpretes de diferentes instrumentos. 4 de ellos son clarinetistas, 2 saxofonistas, un trompetista y un pianista. La idea de incluir otros instrumentos diferentes al clarinete, pretende mostrar la aplicabilidad de los formatos musicales. Lo que nos interesa aquí principalmente, es poder llevar al músico que estudia los ejercicios, por el camino de la sonoridad propia del Porro chocoano, al improvisar. Los requisitos para practicar los ejercicios, son tener las nociones de gramática suficientes para leer las partituras en las velocidades propuestas, e interpretarlas en el instrumento musical.

Los músicos que realizaron los ejercicios son los siguientes:

11.1 MÚSICO 1.

NOMBRE: Irene Littfack

INSTRUMENTO: Clarinete

EDAD: 25 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 13 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: Egresada de Música de la Universidad Javeriana

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? No, nunca.

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? ¿EN QUÉ GÉNERO? No, interpreta música clásica y no realiza improvisaciones.

(ver videos 1 y 2)

11.2 MÚSICO 2.

NOMBRE: Juan Sebastián Atehortúa

INSTRUMENTO: Trompeta

EDAD: 30 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 16 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: Universitario. Título: Maestro en música con énfasis en Ingeniería de sonido

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? Muy pocos

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? Sí ¿EN QUÉ GÉNERO? Normalmente se me facilita más en ritmos latinos como bolero o salsa pero el conocimiento sobre improvisación es muy básico.

(ver videos 3, 4 y 5)

11.3 MÚSICO 3.

NOMBRE: Leonardo Hernández

INSTRUMENTO: Piano

EDAD: 35 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 22 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: Se encuentra finalizando una maestría en música en la Universidad de New Orleans en New Orleans, Estados Unidos.

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? No

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? Sí ¿EN QUÉ GÉNERO? Jazz y algunos géneros latinos como salsa y bossa nova.

(ver video 6)

11.4 MÚSICO 4.

NOMBRE: José Jiménez

INSTRUMENTO: Saxofón tenor

EDAD: 18 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 6 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: 4 semestres en la Universidad El Bosque y 1 semestre en la ASAB

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? No. Solo música de la costa atlántica.

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? Sí ¿EN QUÉ GÉNERO? Algo en música de la costa atlántica, en funk, swing, boleros y baladas pero tiene conocimientos muy básicos de improvisación.

(ver video 7 y 8)

11.5 MÚSICO 5.

NOMBRE: Herbert Bejarano

INSTRUMENTO: Saxofón soprano

EDAD: 41 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 22 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: Empezó en el colegio, después estudió en la ASAB y en la Universidad Pedagógica Nacional.

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? No.

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? Sí ¿EN QUÉ GÉNERO? En géneros como el rock, jazz, salsa y algunos aires de la costa atlántica.

(ver videos 9 y 10).

11.6 MÚSICO 6.

NOMBRE: Rubén Darío Cardona

INSTRUMENTO: Clarinete

EDAD: 18 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 9 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: Es bachiller técnico musical y actualmente estudia en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional.

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? No.

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? No ¿EN QUÉ GÉNERO?

(ver video 11).

11.7 MÚSICO 7.

NOMBRE: Simon Pintar

INSTRUMENTO: Clarinete

EDAD: 45 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 30 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: Solo estudios empíricos y toca en bandas de pop en Eslovenia.

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? No.

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? No ¿EN QUÉ GÉNERO?

(ver video 12).

11.8 MÚSICO 8.

NOMBRE: Julio Panadero

INSTRUMENTO: Clarinete

EDAD: 29 años

TIEMPO QUE LLEVA TOCANDO SU INSTRUMENTO: 17 años

ESTUDIOS MUSICALES REALIZADOS: Estudió música clásica en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional

¿HA INTERPRETADO PORROS CHOCOANOS? Sí, un poco

¿REALIZA IMPROVISACIONES MUSICALES? Sí ¿EN QUÉ GÉNERO? Principalmente en géneros y aires de la costa atlántica como el fandango y el porro sabanero.

(ver videos 13, 14, 15 y 16).

El trabajo realizado por los diferentes músicos incluyó los siguientes pasos:

1. ESCUCHAR Y MARCAR

Mientras escuchaban la base rítmica, con los pies iban marcando los tempos fuertes del ritmo, es decir el primero y el tercer tiempo de cada compás. El cuerpo se balancea sobre el ritmo.

2. LECTURA RÍTMICA

Se practicó primero con la voz, tarareando los ritmo-tipos y las figuras rítmicas de los ejercicios, y posteriormente con las palmas o haciendo percusión corporal. Esta lectura rítmica se hacía marcando el ritmo con los pies como se describió en el anterior punto.

3. LECTURA CON EL INSTRUMENTO

Sobre la base de percusión cada músico practicó los diferentes ejercicios en diferentes velocidades, partiendo del audio a 160 bpm, y terminando con el audio a 220 bpm.

4. IMPROVISACIÓN

Según el nivel de conocimientos de cada músico, se realizó una pequeña improvisación guiada por el fraseo y los patrones rítmicos definidos. Sin llegar a improvisaciones demasiado elaboradas, el ejercicio consistía más bien en realizar variaciones sobre las frases propuestas.

De la práctica de estos ejercicios con los músicos involucrados, podemos extraer lo siguiente:

Si hablamos de aires folclóricos tradicionales de nuestro país, el del Porro chocoano, no es de conocimiento general de muchos músicos, ni el más popular, si lo comparamos con otros como la Cumbia o el Bambuco. Dada la diversidad del grupo de músicos seleccionados para realizar los ejercicios, especialmente por sus diferentes escuelas y géneros musicales, no es lo más común tener experiencia interpretando este ritmo, ni improvisar en él. Los que manifestaron tener acercamientos o haber desarrollado improvisación en géneros o aires folclóricos de Colombia, lo han hecho sobre los más populares como la cumbia o el porro de la costa atlántica, que difiere de la sonoridad del porro del pacífico. Si bien la intención de este trabajo no es comparar las diferentes formas de improvisación entre el porro y otros aires folclóricos, sí podemos decir que hay elementos comunes en

cuanto a la utilización de escalas y a los movimientos armónicos; pero se hace más evidente la diferencia en el fraseo y en la conducción melódica de la improvisación.

Acercarse al ritmo a partir de tararear o de tocar los ritmo-tipos con las palmas, les permitió a los participantes entender cómo funciona el ritmo del porro, cómo es el patrón en sus diferentes instrumentos, cuáles y en qué tiempos van sus acentos, y así mismo entender por qué y cómo esos ritmo-tipos son utilizados en las frases melódicas propuestas.

La improvisación desarrollada a partir de los ejercicios, dada la poca experiencia de los músicos improvisadores en este aire, les permitió identificar diferencias con respecto a otros aires en los cuales han improvisado; diferencias definidas ya a través del análisis de la forma, la melodía, la armonía y el ritmo particulares, en los solos analizados, en los ritmo-tipos extraídos y en los ejercicios propuestos.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Con base en los solos analizados, podemos concluir lo siguiente:

La improvisación del clarinete en el porro chocoano se desarrolla por lo general en esquemas de 4 compases, 2 de los cuales están en tónica y 2 en dominante. Casi siempre son el primero y el cuarto los que están en tónica, pudiendo así al improvisador elaborar en la mayoría de los casos 2 frases, la primera de las cuales actuaría a modo de pregunta en los 2 primeros compases, con una consecuente respuesta en el tercero y cuarto compases.

También es posible desarrollar frases de 4 compases, o crear frases rítmicas a manera de *ostinato* durante varios compases. Elementos rítmicos como la síncopa están siempre presentes en las improvisaciones, y la constitución de ritmo-tipos se da de manera constante, de modo que una misma frase rítmica puede repetirse durante varios compases, alterando las notas musicales según el acorde que le corresponda, y presentando además todas las variaciones melódicas que se le vayan ocurriendo al improvisador.

Estas melodías suelen darse o bien por grados conjuntos, o siguiendo los arpeggios sobre los acordes respectivos. Rara vez se dan saltos melódicos con intervalos amplios o superiores a un intervalo de quinta. Suelen hacerse notas largas que pueden ir acompañadas de *glissandos*, trinos o apoyaturas.

Los cromatismos en la melodía, también aparecen ya sea sobre los acordes de tónica o de dominante. En gran parte su uso se ve facilitado por las posibilidades técnicas del instrumento. Nos referimos en este caso al clarinete, pero de la misma manera esos cromatismos se desarrollan con técnicas específicas en la interpretación de otros instrumentos.

Si bien algunos temas musicales, tienen estructuras armónicas que involucran otros acordes aparte de los de tónica y dominante, los solos tienden a realizarse únicamente sobre estos dos acordes. También pueden estar sobre estructuras en las que hay coros o frases realizadas por otros instrumentos de viento a manera de

‘mambos’, es decir, frases sonoras que se repiten y que no son improvisadas, y que pueden aparecer como contestación a las frases improvisadas del clarinete.

Siendo la improvisación un elemento musical que aparece en una interpretación específica y además única, los ejercicios que se proponen pretenden familiarizar al improvisador con el lenguaje propio de improvisar en el porro chocoano. Como ya se explicó, las frases propuestas serían *licks* para practicar, los cuales constituyen una buena base de partida, pero no son la improvisación.

Desarrollar estudios similares en otros géneros y estilos musicales permitirá al músico improvisador desenvolverse con mayor naturalidad en el aire objeto de estudio. En lo que se refiere a la música del Chocó, aires como el Abozao, el levantapolvo, el pasillo, etc., incluyen también solos en sus estructuras musicales, por lo cual transcribir y analizar solos en estos aires, redundará en un mejor conocimiento del modo de improvisar del músico chocoano.

De igual forma, la improvisación está presente en subgéneros y aires interpretados por otros formatos musicales en diferentes regiones del país, por lo que su estudio permite conocer otros elementos musicales y desarrollar otro tipo de habilidades que beneficiarán al músico improvisador.

De la narración realizada por Leonidas Valencia acerca del origen de la música y de las agrupaciones musicales en el Chocó, podemos extraer información muy útil para llegar a un mayor entendimiento de este modo de improvisar del músico chocoano. Entender cómo y por qué es tan importante la expresión del ritmo en el cuerpo y también en los instrumentos de percusión, nos facilita la aprehensión del fraseo y de las otras características rítmicas presentes en el lenguaje de la música chocoana. El esquema musical de pregunta y respuesta presente en las frases de los instrumentos de viento, encuentra en la historia una razón de ser, fundamentada en los diálogos de los negros y en su hacer colectivo; en su forma de crear en comunidad y de expresar, sumándose a la expresión del otro y de los otros.

También el saber que la música chocoana ha sido influenciada en sus orígenes por la música cubana, la mexicana y la dominicana entre otras, favorece el entendimiento y

complementa la información musical de que dispone un músico tanto a la hora de improvisar, como al momento de realizar un ejercicio analítico sobre la teoría, las particularidades de los géneros musicales, las composiciones, las improvisaciones, etc.

Con respecto a la pregunta de investigación y a la falencia descrita inicialmente en cuanto a los métodos de estudio o las investigaciones sobre el Porro chocoano, los ejercicios aquí propuestos y puestos en práctica, permiten al improvisador elaborar fraseos diferentes a los que acostumbra usar para otros géneros o aires musicales, ampliando sus posibilidades y la información disponible en su intelecto a la hora de improvisar. A quienes no desarrollan regularmente la improvisación en su quehacer musical, los acerca a otras posibilidades sonoras y al conocimiento de lenguajes inexplorados, y formas de entender la música que resultan novedosas para quien no ha conocido o no se ha acercado a la historia musical del chocó, o la ha percibido solo a partir de algunas melodías que le resultan conocidas al ser interpretadas por músicos o agrupaciones que sí reconoce.

Si bien se dice que nuestro país es rico en su musicalidad, estudios y métodos en cada subgénero y en cada aire se vuelven cada vez más necesarios para el estudiante de música, expuesto a diario a todo tipo de influencias en las que muchas veces la calidad y la profundidad no son notorias.

BIBLIOGRAFÍA

- Morales, G. A. (1995). *ABC del folklora colombiano*. Bogotá, Colombia: Editorial Panamericana.
- Cristancho Quintero, N. (2008). *La danza y el pasillo chocoanos, conceptos de improvisación en el conjunto "chirimía" aplicables al piano-jazz*. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Departamento de Música.
- Rojas Suarez, W. A. (1998). *Análisis de la improvisación melódica en el Porro palitiao*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Pardo Tovar, A. y. (1970). *Rítmica y melódica del folclor chocono*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pacheco Tamayo, A. H. (2011). *La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba: Estudio preliminar para una guía de aprendizaje*. Montería, Córdoba, Colombia.
- Bachman, M.-L. (1998). *La rítmica Jacques Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Madrid, España: Editorial Pirámide.
- Juliao Vargas, C. G. (2011). *El enfoque praxeológico*. Bogotá, Colombia: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Hemsey, V. (1993). *La improvisación musical*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Ricordi.
- Dangain, G. (1992). *ABC del clarinete*. París, Francia.
- H, K. (1843). *Método completo de clarinete*. París, Francia.

ANEXOS

14.1 ANEXO 1: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 1

TEMA MUSICAL: DOCTOR HUEVODURO

AGRUPACIÓN: MARKITOS MICOLTA Y SU SABROSURA

DOCTOR HUEVODURO

Markitos Micolta

Solo de clarinete

♩=220

gliss.

Gm D7 D7 Gm

5 Gm D7 D7 Gm

9 Gm D7 D7 Gm

13 Gm D7 D7 Gm

17 Gm D7 D7 Gm

21 Gm D7 D7 Gm

25 Gm D7 D7 Gm

29 D7 D7 gliss. Gm

14.2 ANEXO 2: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 2

TEMA MUSICAL: CORAZÓN PARTÍO

AGRUPACIÓN: LA CONTUNDENCIA

CORAZÓN PARTÍO

Solo de clarinete

La Contundencia

♩ = 176

C G7 G7 C

5 C G7 G7 C

9 C 3 C

14 C G7 G7 C

18 C G7 G7 C

22 C G7 G7 C

26 C G7 G7 C

14.3 ANEXO 3: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 3

TEMA: LA MUJER AJENA

AGRUPACIÓN: CHIRIMÍA TANGUÍ

LA MUJER AJENA

Solo de clarinete

Chirimía Tangui

♩ = 166

B \flat B \flat F7 F7 B \flat

6 B \flat F7 F7 B \flat

10 B \flat F7 F7 B \flat
gliss.

14 B \flat F7 F7 B \flat

18 B \flat F7 F7 B \flat

22 B \flat F7

14.4 ANEXO 4: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 4

TEMA: AURORA

AGRUPACIÓN: PANADERO Y SUS MUCHACHOS

AURORA

Solo de clarinete Panadero y sus muchachos

$\text{♩} = 200$ B \flat m F7 F7 B \flat m

5 B \flat m F7 F7 F7

9 F7 B \flat m B \flat m F7 *tr*

13 F7 B \flat m F7 F7

17 B \flat m B \flat m F7 F7

21 B \flat m B \flat m F7 F7

25 B \flat m B \flat m F7 F7

14.5 ANEXO 5: TRANSCRIPCIÓN DEL SOLO 5

TEMA: UN MARIDO MALO

AGRUPACIÓN: SABOREO

UN MARIDO MALO

Solo de clarinete

Grupo Saboreo

♩=174 Am E7 E7 Am

5 Am E7 E7 Am

9 Am E7 E7 Am

13 Am E7 E7 Am

17 Am E7 E7 Am

Detailed description: This is a musical score for a clarinet solo. It consists of five staves of music in a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 174. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score is written in treble clef. The first staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes: B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The third staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The fourth staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The fifth staff starts with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. Chord changes are indicated above the staff: Am, E7, E7, Am, Am, E7, E7, Am, Am, E7, E7, Am. There are also measure numbers 5, 9, 13, and 17 indicated at the start of their respective staves. The piece ends with a double bar line.

14.6 ANEXO 6: EJERCICIO #1 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #1

♩ = 160 - 220

D

D A7 A7 D

D A7 A7 D

D A7 A7 D

Bm

Bm F#7 F#7 Bm

Bm F#7 F#7 Bm

Bm F#7 F#7 Bm

14.7 ANEXO 7: EJERCICIO # 2 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #2

♩ = 160 - 220

D

5

9

Bm

13

17

21

14.8 ANEXO 8: EJERCICIO #3 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #3

INSTRUMENTOS EN Bb

♩ = 160 - 220

D

Bm

14.9 ANEXO 9: EJERCICIO #4 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

INSTRUMENTOS EN Bb EJERCICIO #4

♩ = 160 - 220

D

D A7 D

D A7 A7 D

9 D A7 A7 D

Bm

Bm F#7 F#7 Bm

13

Bm F#7 F#7 Bm

17

Bm F#7 F#7 Bm

21

14.10 ANEXO 10: EJERCICIO #5 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #5

INSTRUMENTOS EN Bb

♩ = 160 - 220

D D D A7 A7

D D A7 A7

Bm Bm F#7 F#7

Bm Bm F#7 F#7

14.11 ANEXO 11: EJERCICIO #6 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #6

INSTRUMENTOS EN Bb

♩ = 160 - 220

D D A7 A7 D

Bm Bm F#7 F#7 Bm

14.12 ANEXO 12: EJERCICIO #7 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #7

♩ = 160 - 200

D

D D A7 A7

D D A7 A7

D D A7 A7

Detailed description: This section consists of three staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff begins with a bolded 'D' and has chord symbols D, D, A7, and A7 above it. The second and third staves have chord symbols D, D, A7, and A7 above them. The music is written in a 4/4 time signature and features eighth-note patterns with slurs and ties.

Bm

Bm Bm F#7 F#7

Bm Bm F#7 F#7

Bm Bm F#7 F#7

Detailed description: This section consists of four staves of music in the key of B minor (two sharps). The first staff begins with a bolded 'Bm' and has chord symbols Bm, Bm, F#7, and F#7 above it. The second and third staves have chord symbols Bm, Bm, F#7, and F#7 above them. The fourth staff has chord symbols Bm, Bm, F#7, and F#7 above it. The music is written in a 4/4 time signature and features eighth-note patterns with slurs and ties.

14.13 ANEXO 13: EJERCICIO #8 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #8

♩ = 160 - 200

D

D D A7 A7

D D A7 A7

Bm

Bm Bm F#7 F#7

Bm Bm F#7 F#7

Bm Bm F#7 F#7

14.14 ANEXO 14: EJERCICIO #9 PARA INSTRUMENTOS EN Bb

INSTRUMENTOS EN Bb

EJERCICIO #9

♩ = 160 - 220

D

D A7 A7 D

D A7 A7 D

D A7 A7 D

Bm

Bm F#7 F#7 Bm

Bm F#7 F#7 Bm

Bm F#7 F#7 Bm

Bm F#7 F#7 Bm

