

**LA MÚSICA FUSIÓN, UNA ALTERNATIVA ENTRE LO FOLCLÓRICO Y LO
MODERNO**

MANUEL ELISEO MORENO ARIAS

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA
2014**

**LA MUSICA FUSIÓN, UNA ALTERNATIVA ENTRE LO FOLCLÓRICO Y LO
MODERNO**

MANUEL ELISEO MORENO ARIAS

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Licenciado en Música**

**Directora:
PATRICIA CASAS**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES-MÚSICA
BUCARAMANGA
2014**

La inmensa variedad de músicas populares del caribe y américa latina recuerda a las ramas del mangle, árbol que crece en la franja costera de las regiones tropicales del nuevo mundo. Todas las ramas brotan de una raíz y un tronco común, pero cada una de las ramas desarrolla también otras propias y crece de forma independiente, aunque permanece unida al tronco. Algunas ramas se vuelven tan frondosas como el tronco principal, pero como siempre están enlazadas a las otras ramas, estas intercambian con aquellas la sabia nutritiva. Todas las ramas reciben el flujo vivificante de las raíces centrales, a veces fertilizadas por nuevas aportaciones.

**Billy Bergman Hot sauces-Latin and Caribbean
pop Quill Nueva York 1985**

Dedico este proyecto a mi padre por ser mi primer maestro en la música, a mi madre que me da siempre buenos consejos, a mis hermanos Diego y Jeam por hacer música conmigo, a Maggie con la que compartí muchos momentos en la realización del mismo y a mi hija Cielo que con Maggie han sido las musas de mi inspiración.

Agradezco a mi maestra Patricia Casas por su asesoría, a Don Felipe que siempre estuvo atento para mis horas de estudio y a todos los profesores de la Escuela de Artes Música, extendiendo también mis afectos a todos los integrantes de La Familia Pérez y a los compañeros y amigos que hicieron este ensamble musical algo real.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	16
JUSTIFICACIÓN	17
1. OBJETIVOS DEL PROYECTO	18
1.1 OBJETIVO GENERAL	18
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	19
2.1 ACERCAMIENTO A LOS RITMOS AMERINDIOS	19
2.2 SOBRE EL FOLKLORE MUSICAL ANDINO	20
2.3 INSTRUMENTACIÓN MUSICAL DEL FOLKLORE ANDINO	21
2.3.1 Aerófonos.	22
2.3.2 Cordófonos.	25
2.3.3 Autófonos e Idiófonos.	32
2.3.4 Membranófonos.	33
3. RESEÑA CONCEPTUAL DE LOS RITMOS ANDINOS	35
3.1 TORBELLINO MUY POPULAR DE CUNDINAMARCA, BOYACÁ, SANTANDER Y CALDAS	36
3.2 EL PASILLO	39
3.3 LA CARRANGA	41
3.3.1 Metodología Musical de la Carranga	43
3.4 EL HUAYNO	46
4. FORMAS Y TEXTURAS MUSICALES	49
5. PROCESO METODOLÓGICO PARA LA REALIZACIÓN DEL ENSAMBLE	50
6. ENSAMBLE Y MUESTRA MUSICAL	54
6.1 SILUETA	54
6.2 EL CIELO	61

6.3 QUIERO A MI COLOMBIA	67
6.4 CELESTE II	72
6.5 EL REY POBRE	79
6.6 PRONTO ALIVIO	85
7. CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFIA	90

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Patrón Ritmico del Pasillo	41
Figura 2. Patrón rítmico del Huayno	48
Figura 3. Tesitura	52
Figura 4. Intro a	54
Figura 5. Coro B	55
Figura 6. Estrofa A	56
Figura 7. Enlace	56
Figura 8. Ostinato	56
Figura 9. Silueta – Reggae Huayno	59
Figura 10. Intro (a)	61
Figura 11. Estrofa A	62
Figura 12. Coro B	62
Figura 13. Ostinato	63
Figura 14. El Cielo – Pasillo	65
Figura 15. Estrofa A	67
Figura 16. Coro B	68
Figura 17. Quiero a mi Colombia - Pasillo	70
Figura 18. Drums and Bass	72
Figura 19. Mix	73
Figura 20. Intro (a)	73
Figura 21. Estrofa A	74
Figura 22. Coro B	74
Figura 23. Dub	75
Figura 24. Celeste 2 - Reggae	77
Figura 25. Intro a	79

Figura 26. Estrofa A	80
Figura 27. Coro B	80
Figura 28. Intro a'	81
Figura 29. El rey pobre – Merengue Campesino	83
Figura 30. Estrofa A	85
Figura 31. Pronto alivio – Torbellino - Ska	87

LISTA DE GRÁFICAS

	Pág.
Gráfica 1. Etapas	16

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

	Pág.
Fotografía 1. Ocarinas.	23
Fotografía 2. Qenacho y quena.	25
Fotografía 3. El charango	27
Fotografía 4. El charango-Respaldo	28
Fotografía 5. El tiple	30
Fotografía 6. El palo de agua.	33
Fotografía 7. El bombo.	34
Fotografía 8. Esterilla	36
Fotografía 9. Quiribillos	37
Fotografía 10. Cucharas	37
Fotografía 11. Guache	38
Fotografía 12. Capachos	38
Fotografía 13. Jorge Velosa y los Carrangueros de Ráquira	42
Fotografía 14. Los hermanos Amado	44
Fotografía 15. Campo Sonoro	44
Fotografía 16. El son de Allá	45
Fotografía 17. Oscar Gómez Gómez	45
Fotografía 18. Josemo y su Carranga Jussion	46
Fotografía 19. El Huayno, Huayño o Wayño (Danza)	47
Fotografía 20. Talleres de Ensamble Musical	53

RESUMEN

TITULO: LA MÚSICA FUSIÓN, UNA ALTERNATIVA ENTRE LO FOLCLÓRICO Y LO MODERNO.*

AUTOR: MANUEL ELISEO MORENO ARIAS. **

PALABRAS CLAVES: FUSIÓN, FOLCLORE, ENSAMBLE, TALLER, IDENTIDAD, GLOBALIZACIÓN.

DESCRIPCIÓN:

La globalización avanza a pasos agigantados en todos los aspectos de la vida de los individuos. Es por esto que este proyecto es un reflejo de sus más directas influencias, específicamente en el ámbito musical. La multiculturalidad en la que vivimos los latinoamericanos nos enfrenta a diversas perspectivas musicales, y teniendo presente este aspecto nos centramos en nuestra identidad permeada por siglos de conquista.

Así pues, tomando por base los ritmos de pasillo, huayno y torbellino, nos adentramos en el extenso mundo de la música fusión, sin perder de vista nuestro objetivo, el cual consiste en desarrollar una muestra musical que fomente un aprendizaje significativo de nuestra cultura y las sonoridades particulares de los instrumentos como la quena, el charango y el tiple en los jóvenes.

El descubrimiento de la funcionalidad de este ambicioso proyecto es un avance trascendental en el proceso del fomento de nuestra cultura motivando a las nuevas generaciones a reconocer tanto los instrumentos como los aires más representativos de nuestra cultura andina.

Los retos que se presentan a los estudiantes de cualquier licenciatura, incluida la licenciatura en música, son implementar sistemas de estudio flexibles que favorezcan la identificación oportuna de las necesidades de los aprendices a fin de mejorar continuamente nuestra capacidad creativa al momento de hacer uso de una determinada herramienta pedagógica que favorezca el desarrollo de las habilidades musicales de ellos.

El ensamble musical permite mejorar la capacidad de los músicos en relación a la interacción con los demás miembros de la banda. Es decir, fortalece los vínculos y el acople musical.

* Trabajo de grado

** Facultad De Ciencias Humanas. Escuela De Artes-Música. Directora. Patricia Casas

ABSTRACT

TITLE: FUSION MUSIC, AN ALTERNATIVE BETWEEN FOLK AND MODERN.*

AUTHOR: MANUEL ELISEO MORENO ARIAS.**

KEYWORDS: FUSION, FOLKLORE, ENSEMBLE, WORKSHOP, IDENTITY, GLOBALIZATION.

DESCRIPTION:

Globalization is making strides in all aspects of individuals' life. That is why this project is a reflection of its most direct influences, specifically in the music field. Multiculturalism, in which Latin Americans live, confronts us with different perspectives of music. With this in mind, we focus on our identity influenced by centuries of conquest.

Thus, taking as a basis rhythms like: Pasillo, Torbellino and Huayno, we can enter the vast world of fusion music, without losing sight of our goal which is the development of a music performance in order to promote meaningful knowledge of our culture and the unique sounds of instruments such as the quena, charango and the tiple among young people.

The discovery of the following ambitious project is an outstanding advance on the process of showing our culture through encouraging the new generations to recognize the most representative instruments and airs of the Andean culture.

The challenges presented to students in any degree, including bachelor's degree in music, are implementing flexible learning systems that promote timely identification of learner needs in order to continually improve our creativity when making use of a certain pedagogical tool that encourages the development of musical skills from them.

The musical ensemble improves the ability of the musicians in relation to the interaction with the other members of the band. It strengthens bonds and musical coupling.

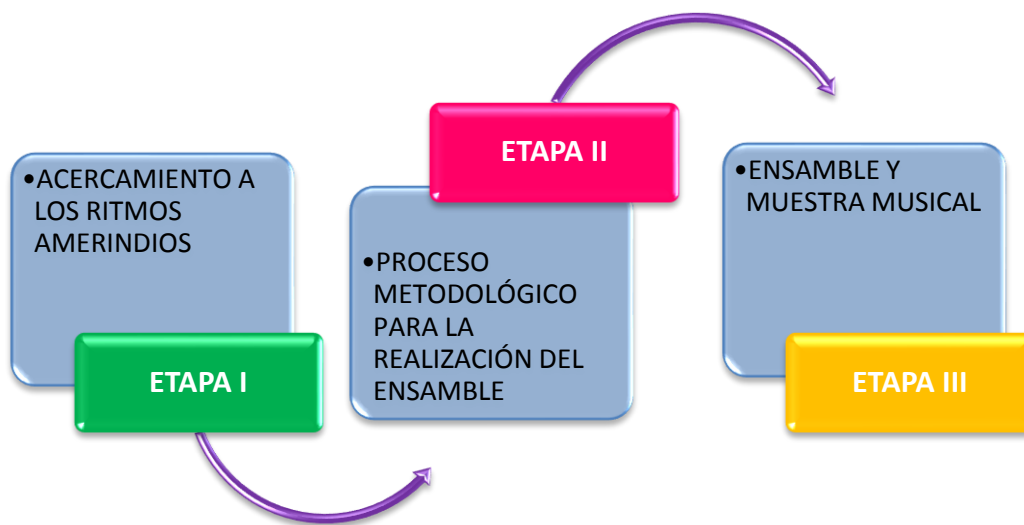
* Work degree

** Faculty of Human Sciences . School Of Arts-Music. Director. Patricia Casas

INTRODUCCIÓN

El presente documento plasma metodológicamente el proceso llevado a cabo durante la realización de este trabajo, el cual más allá de convertirse en un requisito de grado, se convirtió en la excusa para reafirmar la necesidad y el compromiso que como estudiantes de música debemos asumir con la divulgación, en el marco del respeto, del folclore andino. Por ello los lectores encontrarán a continuación el desglose de tres etapas que permitieron construir la ruta que direccionó y delimitó el trabajo; estas etapas son: *Acercamientos a los ritmos amerindios* en la cual se ubica la recopilación bibliográfica que permitió identificar las categorías y conceptos relacionados con las sonoridades del folclore andino; *Proceso Metodológico* para la realización del ensamble; aquí se detalla la herramienta utilizada para la realización del ensamble y sus bases teóricas; finalmente la etapa tres corresponde a la consolidación del *Ensamble musical* y a su respectiva muestra. No obstante en este apartado se ubican las obras escogidas que serán interpretadas.

Gráfica 1. Etapas



JUSTIFICACIÓN

Los procesos globalizantes se han interiorizado en nuestra sociedad reemplazando costumbres y practicas propias, donde la música como parte esencial de nuestra cultura ha sido susceptible a esta influencia globalizadora; por ello en la actualidad muchos jóvenes desconocen aires musicales tradicionales de su región olvidando así sus raíces y con ello desapareciendo toda una historia de riqueza musical.

Es por ello que surge la necesidad de repensar los procesos que han dado lugar a estos trascendentales cambios en la forma y contenido musical así como su difusión masiva; resulta necesario asumir una actitud reflexiva ante este tipo de fenómenos ya que como músicos en formación estamos llamados no solo a reproducir y perfeccionar técnicas musicales sino a rescatar y posicionar nuestra identidad musical sin rechazar nuevas expresiones musicales, las cuales han capturado la atención y aceptación de las nuevas generaciones.

Sin embargo, lograr la legitimación intergeneracional respetando las diversas formas musicales existentes en la actualidad se convierte en un desafío para el músico pues rompe paradigmas imperantes arraigados en diferentes grupos etéreos, con una juventud generalizada que desconoce el valor de su identidad cultural y una adultez contemporánea que se resiste a aceptar la apropiación de músicas trasnacionales.

En consecuencia surgen propuestas musicales orientadas a resistir en medio de estas contradicciones y a proponer nuevos parámetros estéticos para ganar un espacio de aceptación y reconocimiento a estos nuevos fenómenos musicales que fusionan lo tradicional y autóctono con expresiones contemporáneas.

1. OBJETIVOS DEL PROYECTO

1.1 OBJETIVO GENERAL

Proponer nuevas muestras musicales, analizando para ello ciertos aires colombianos y suramericanos conocidos, donde la fusión con instrumentos acústicos y autóctonos sea preponderante.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✚ Analizar los patrones rítmicos de diferentes aires folclóricos Andinos colombianos y latinoamericanos.
- ✚ Identificar y escoger obras musicales que reúnan los elementos propios del folklore andino.
- ✚ Desarrollar y adaptar un ambiente para la preparación de los músicos que intervienen en la muestra musical, que facilite el ensamble de las obras propuestas.
- ✚ Implementar una metodología de ensayo consciente y colectiva en función del montaje de las obras propuestas, a fin de que cada integrante de la muestra musical interiorice de forma permanente la espontaneidad del individuo y del colectivo.
- ✚ Propiciar en los escuchas una experiencia conectiva con sus antepasados, a través de sus sentidos y preconceptos.

2. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

2.1 ACERCAMIENTO A LOS RITMOS AMERINDIOS

En esta etapa se condensan las aproximaciones teóricas y conceptuales relacionadas con el folclore musical de la región andina, su significativa sonoridad, instrumentación y trascendencia que han marcado un legado de prácticas y tradiciones que tienden a desaparecer; asimismo, gracias a revisiones bibliográficas realizadas, en esta etapa se encontrarán conceptos claves como lo son: fusión, método, pedagogía musical y Ska, entre otros.

Si bien ya se ha reiterado que el propósito de este proyecto es mostrar el proceso desarrollado para la construcción de un ensamble musical que fusione los ritmos andinos con nuevas sonoridades como el Ska, resulta importante iniciar este capítulo aproximándonos al concepto de fusión musical.

Por ***fusión musical*** se entenderá como toda expresión musical que incorpore diversos tiempos, alturas e intensidades independientes entre sí, pero fundamentales para la obtención del sonido deseado. Sin embargo sería muy reduccionista pensar que la fusión musical se limita simplemente a la mezcla abrupta de sonidos. La fusión musical va mucho más allá y se refiere a la fusión de valores, identidades, tradiciones y creencias que se enmarcan en las diversas culturas y que se transmiten mediante su música a tal punto que no solo se puede hablar de un fenómeno musical sino social y cultural.

Son muchas opiniones las que se generan a partir del concepto de fusión musical. Sin embargo es de común acuerdo que es un fenómeno relativamente nuevo, que surge como concepto de análisis a partir de los años 80 y que hunde sus raíces en

los drásticos cambios sociales y culturales de las sociedades contemporáneas de todo el mundo, un mundo dinámico y cambiante en todas sus esferas, incluso las artísticas y estéticas.

2.2 SOBRE EL FOLKLORE MUSICAL ANDINO

Hablar acerca del folklore musical andino implica volar en las alas del cóndor que viaja desde el corazón de Colombia pasando por Ecuador, Perú y Bolivia, hasta llegar a Argentina y Chile, atravesando así la cordillera de los Andes. Por ello la complejidad y versatilidad de un folklore que se ve permeado por costumbres, vivencias y tradiciones se expresa en la riqueza de sus sonoridades; dichas sonoridades se remontan a tiempos precolombinos. No obstante luego del proceso de colonización, la música andina se vio fuertemente influenciada por la instrumentación traída por los europeos.

De allí en adelante, la música de los andes seguiría un proceso de amalgama de todos esos componentes, a los que se sumarían los arrastrados por la esclavitud africana y, más tarde, los de las diferentes migraciones europeas. Las corrientes populares incluirían en sus diferentes repertorios todas las influencias que llegarán desde fuera, manteniendo la fidelidad hacia sus raíces. A su vez, los artistas urbanos de la región (comerciales o no) agregarían modos de interpretación derivados del rock, el pop, la salsa, la cumbia, el jazz o el reggae¹.

Más adelante durante el siglo XX, los vertiginosos y abruptos cambios políticos, económicos, sociales y culturales influenciaron los desarrollos musicales, los cuales se empezaron a articular a las nuevas tendencias del pensamiento progresista hilado a lo que se denominó música protesta y nueva canción latinoamericana.

Por razones tanto políticas como estéticas, este tipo de música se popularizó rápidamente por América Latina en los años sesenta. Más tarde, cuando estos

¹ CIVALLERO E; Paza S, Tierra de vientos.España: Edgardo Civalero y Sara Plaza Moreno. Julio de 2010 [Citado 2013/Dic/7]. Disponible en: <http://tierradevientos /2010/07/introduccion-la-musica-andina.html>

grupos se exiliaron durante los años setenta para huir de la represión militar de la dictadura de Pinochet, su música también alcanzó gran difusión en Europa. Además, Simon & Garfunkel hicieron famosa la música andina entre el público norteamericano con la canción “El Cóndor Pasa” (1970), basada en un arreglo que hizo Jorge Milchberg sobre un tema tradicional de origen incaico que el peruano Daniel Alomía Robles (1871-1942) había incorporado a una suite instrumental en 1913. Paul Simon descubrió esta canción cuando asistió a un concierto de un grupo de música indígena de Los Andes en París².

Es importante señalar que así como existen tantas expresiones musicales andinas, existen también múltiples culturas andinas. Por ello caer en el error de hablar de cultura andina significa simplificar, reducir o incluso desconocer la amplia gama de expresiones culturales de tinte andino, ya que cada región tiene sus propias particularidades y no por eso deja de compartir elementos en común con otras regiones, tal como lo es la comunión entre el ser humano y la naturaleza, pieza de inspiración para sus composiciones. Ante esto Civallero y Plaza³ refieren que, desde épocas prehispánicas hasta hoy, los distintos pueblos andinos han sido principalmente agricultores y ganaderos. De ahí que sus composiciones se relacionen con la tierra, los animales y las cosmovisiones generadas a partir de esta interacción permanente con la naturaleza.

2.3 INSTRUMENTACIÓN MUSICAL DEL FOLKLORE ANDINO

Por otra parte, la música andina se caracteriza por la variada instrumentación utilizada, donde los pueblos han sido partícipes de su construcción y por ello como conocedores de la misma, emiten mediante cada instrumento sus historias, dando mayor significado a su cosmovisión. Por otra parte, los conquistadores españoles trajeron los instrumentos de cuerdas como la guitarra, y desde la época colonial se inventaron instrumentos típicos en muchas regiones de América Latina. El más conocido en el mundo andino es el charango, una guitarra pequeña de diez o doce cuerdas que tradicionalmente se hacía con la concha del quirquincho, nombre

² YEPES, E. Paradojas latinoamericanas: La música Indígena de los Andes [En línea] disponible en: <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/mandina.htm>. [Citado 2013/Feb/17]

³ Civallero y Plaza, Op. Cit.

Aymara del armadillo. En la percusión, el bombo es el instrumento mayormente utilizado.

2.3.1 Aerófonos. Entre los aerófonos de la zona andina están la hojita vegetal de guayaba o naranjo, los chiflos de Cundinamarca y Boyacá que son flautas de pan o capadores, las flautas transversas del Cauca y Huila llamadas Kuvís y Cachupendo, las flautas derechas llamadas “pitos”, el cacho de toro o cuerno, el Pinquillo y las Pegatés Guambinas, los silbatos de arcilla en figuras de aves, las Chirimías de San Vicente, las Quenas de Nariño y Cauca y las Dulzainas, armónicas de boca o violinas de esta región. En Nariño se dice violina y en Antioquia castruera. La de mayor tamaño en Nariño se llama rondador, y las ocarinas de arcilla son abundantes en la región andina. Otro aerófono que se destaca es la **ocarina**, la cual es un pequeño instrumento de viento sin llaves, descendiente de primitivos silbatos hechos de barro o de hueso. En función de su zona de origen, existen instrumentos similares elaborados con cortezas vegetales. En la actualidad se fabrican en distintos materiales como cerámica (predominante), madera, metal y plástico.

Morfológicamente es un objeto oval y alargado, pero también existen ocarinas redondas, tubulares y, en América, zoomorfas, antropomorfas y fantásticas.

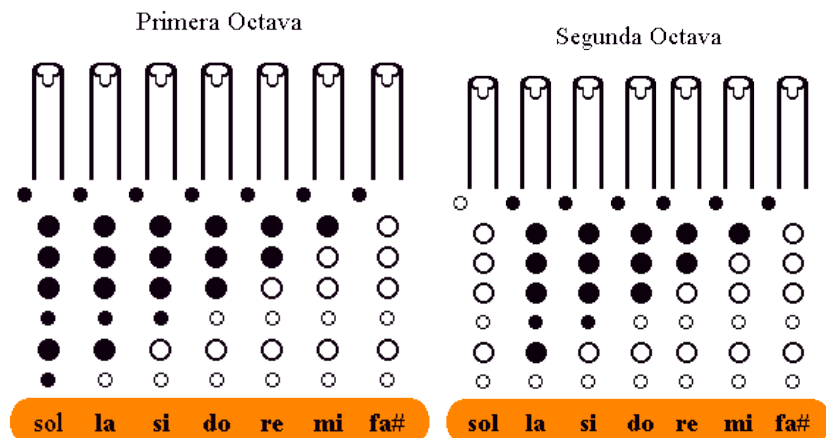
Fotografía 1. Ocarinas.



La Quena: es un instrumento de viento de bisel cuyo origen se remonta a tiempos pre-incaicos, usado de modo tradicional por los habitantes de los Andes centrales. La quena es tradicionalmente de caña o madera y tiene un total de siete agujeros, seis al frente y uno atrás, para el pulgar. La quena, junto con el charango y el sicu se distinguen en la actualidad como los instrumentos típicos de los conjuntos folclóricos de música andina, y en la música de *fusión etno*, etc. Restos encontrados de esta instrumentación evidencian que se fabricaban antiguamente con cerámica y huesos de animales y humanos.

En relación a su ejecución, la quena se toca como cualquier otra flauta. Simplemente se trata de tapar o destapar los orificios correspondientes y soplar por la boquilla. La mano izquierda se coloca sobre la derecha. La versatilidad de la quena es enorme, ya que graduando la fuerza del aire insuflado se pueden ejecutar hasta tres octavas⁴.

⁴ MUSICA ANDINA <http://musicaandina2011. /2011/11/la-quena.html>. Perú noviembre de 2011 [citado 7/Dic/2013]. Disponible en: <http://musicaandina2011. /2011/11/la-quena.html#comment-form>



Fuente: MUSICAANDINA [en línea] Disponible en: <http://musicaandina2011.com/2011/11/la-quena.html> Citado 15 de febrero 2014

Asimismo otro instrumento perteneciente a la familia de los aerófonos y que hace parte de la instrumentalización musical andina es el **quenacho**, el cual es un instrumento de viento de origen Quechua o Aimara. Este instrumento pertenece a la familia de las quenenas, pero su longitud es mucho mayor y por lo tanto su registro es más grave. El quenacho es una vara hueca fabricada generalmente con bambú, pero también puede ser hecha con otros materiales como PVC, huesos o barro, entre otros. Suele medir 50 a 55 centímetros. “Está afinado en Re Mayor y tiene un registro grave, una cuarta por debajo de la quena tradicional. Igualmente existen quenachos en otras tonalidades (y longitudes) para usos específicos”.⁵

⁵ COLABORADORES DE WIKIPEDIA. *Quenacho* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2013 [fecha de consulta: 12 de marzo del 2013]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Quenacho&oldid=68301133>>.

Fotografía 2. Quenacho y quena.



2.3.2 Cordófonos. entre los cordófonos el más representativo de la zona es el tiple derivado de la guitarra latina; muy extendidos también son el Requinto, que es un tiple alto, y la Bandola, instrumento derivado de la Mandolina italiana y la Bandurria española. La guitarra morisca universalizada se usa también en Colombia. En Nariño, por continuidad con el Ecuador se usa el bandolín que a veces está formado por un caparazón de armadillo y lo llaman quirquincho. Ocasionalmente en esta región andina se usa el laúd en función de bandola segunda. Es necesario resaltar que para la realización del presente proyecto se interpretaron instrumentos como el tiple y el charango a fin de rescatar la sonoridad que caracteriza la región andina. En relación a esto se hizo necesario profundizar conceptualmente en todo lo concerniente a dichos instrumentos, para lo cual se encontró que El **charango** es un instrumento musical de cuerda, de plena vigencia en las regiones andinas (Cordillera de los Andes) de América del

Sur, especialmente en las zonas de influencia cultural de los pueblos aimaras y quechuas. Sin embargo, los países en que hoy goza de una mayor popularidad son Bolivia, Perú, Chile, Argentina y Ecuador. Parafraseando a Ernesto Cavour⁶, etimológicamente deriva de los significados de las palabras Charanga (música de instrumentos metálicos) y Charanguero (Tosco, grosero, imperfecto). Por su acústica dominante ha sido considerado “bullicioso”.

En su forma está constituido por tres partes: cabeza, mango y caja de resonancia. Asimismo, en su parte superior o cabeza, e insertado en la paleta se encuentra el **clavijero** con, valga la redundancia, 10 clavijas de madera o mecánicas que permiten tensar sus cuerdas.

Sobre la superficie plana del mango se ubica el **diapasón**. Esta es una tablilla delgada que se extiende entre el clavijero y la caja armónica del instrumento. En el diapasón se ubican aproximadamente 17 finas barras de metal llamadas **trastes** que permiten organizar los intervalos de las escalas musicales.

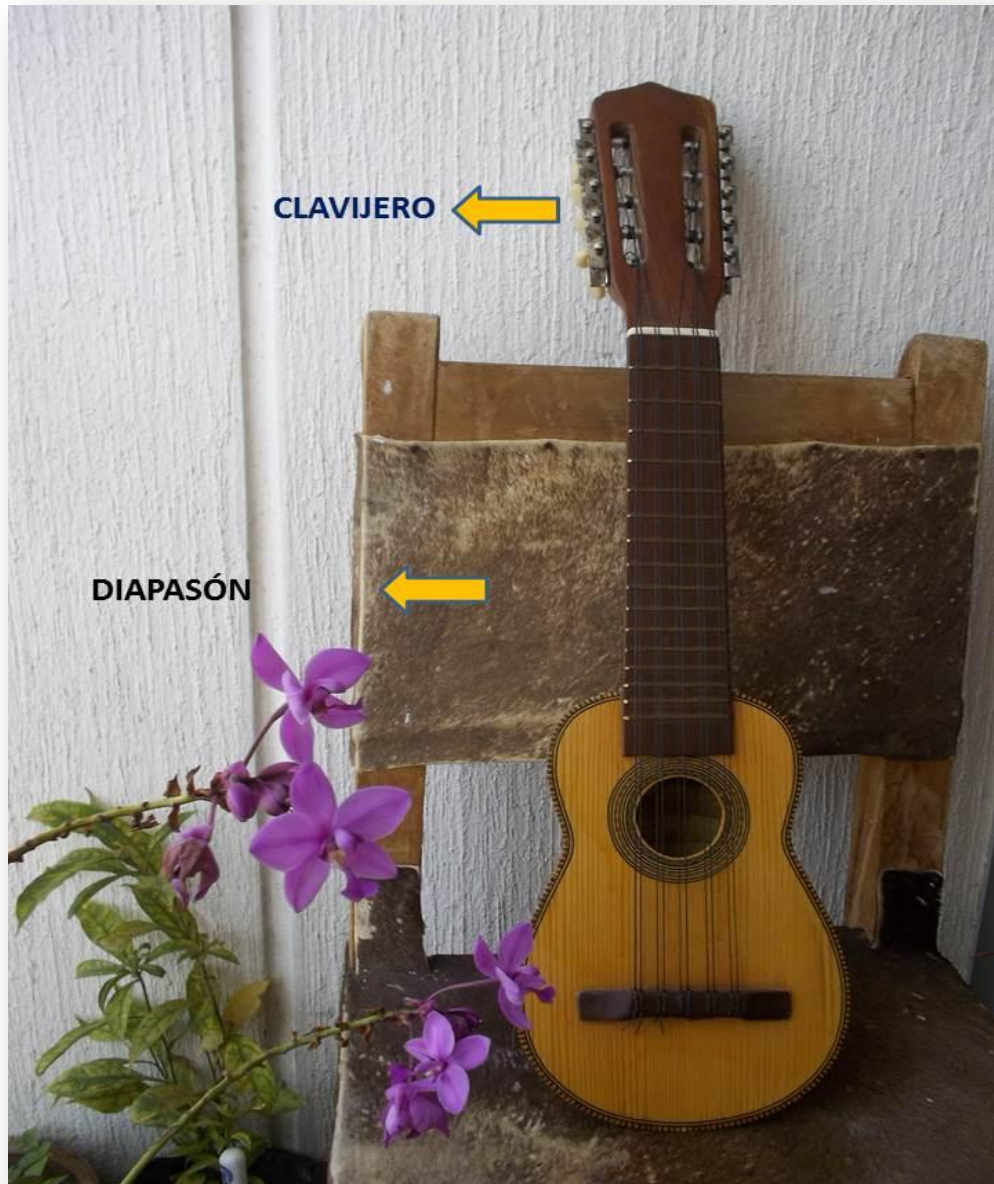
Sobre la caja de resonancia se encuentra la **tapa armónica**, pieza plana y acinturada en forma de 8, con una boca o abertura circular adornada por una roseta.

Las cuerdas se encuentran fijadas al **puente**, el cual se encuentra adherido a la superficie externa de la tapa armónica. Por otra parte, en su cara frontal el charango muestra sus diez cuerdas, extendidas sobre todo el cuerpo del instrumento desde el clavijero al puente, elaboradas generalmente de nylon, distribuidas en 5 pares u órdenes dobles, 4 de los cuales suenan al unísono. Las dos cuerdas del tercer orden están separadas por una octava (la

⁶ CAVOUR, Ernesto. EL ABC DEL CHARANGO, Método práctico y fácil para aprender acompañamiento con o sin profesor. Editorial TATÚ LTDA. La Paz Bolivia. Pg. 6

cuerda más grave, tiene la misma altura de la primera cuerda de la guitarra, la otra es más delgada y está afinada una octava más alta)

Fotografía 3. El charango

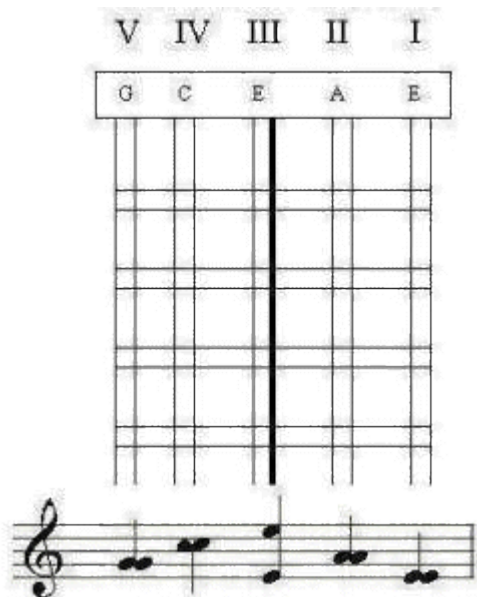


Fotografía 4. El charango-Respaldo



La afinación universal del charango⁷ es:

SOL SOL/DO DO/MI MI/LA LA/ MI MI



El tiple es un instrumento musical proveniente de Colombia. Es de tipo cordófono, perteneciente a la familia de las cuerdas pulsadas. Tiene 12 cuerdas metálicas, agrupadas en cuatro órdenes de tres cuerdas, cuya afinación es igual en el primer orden, y en los órdenes segundo a cuarto, la cuerda central se afina una octava por debajo de las dos laterales. Las primeras menciones a tiples se encuentran en textos españoles del siglo XVII y XVIII (En 1752 publicó en Madrid don Pablo Minguet un método para aprender a tocar «la guitarra, el tiple y la bandola», además de otros instrumentos).

⁷ SOTO, H. Charango para todos <http://www.charango.cl/paginas/afinacion.htm>. [En Línea] Disponible en: <http://www.charango.cl/paginas/afinacion.htm>

“El tiple es un instrumento pequeño y sencillo, tan pequeño como dulce y agradable al oído. En vano intentaríamos definir las sensaciones que experimenta el habitante del interior de la república al oír el rasgueo de una mano diestra en las cuatro cuerdas de un acordado tiple.”⁸

Fotografía 5. El Tiple



Asimismo dentro de los instrumentos de cuerda representativos del folclore andino colombiano el tiple es considerado el instrumento nacional de Colombia. Se deriva de la guitarra latina, y se utiliza en el acompañamiento de ritmos típicos del interior

⁸ CAICEDO ROJAS, José “Apuntes de Ranchería y otros escritos selectos” Publicación digital en la página web de la Universidad Nacional. [Fecha de consulta: 8 de Abril del 2013]Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/373/4/triple.pdf>.

del país como el bambuco y el pasillo. También se usa como acompañante de la tradicional trova antioqueña (canto repentista o improvisado). De igual manera, el tiple ha sido reconocido como instrumento musical solista: Como melódico (a la manera como se interpreta en el altiplano cundiboyacense y en el departamento de Santander, con plectro o púa, requiriéndose el acompañamiento de otros instrumentos) y como solista autónomo que hace melodía y armonía simultáneamente⁹.

Al ser el instrumento insignia y representativo de nuestro país han sido innumerables los exponentes de su sonoridad, entre ellos el maestro Francisco "Pacho" Benavides Caro, los maestros Álvaro Dalmar, Pedro Nel Martínez, José Luis Martínez, Jairo Arenas, Henry Mora, Ricardo Varela, Adrián Manrique y John Jaime Villada Villada, entre muchos otros.

En relación a la tesitura o registro prevalente, el tiple tiene un rango que se extiende desde el re_4 (correspondiente en el pentagrama al primer espacio adicional debajo de la primera línea en clave de sol) hasta el si_5 de la quinta línea adicional superior, en términos de sonidos naturales y convencionalmente establecidos para el instrumento.

Esta extensión se puede distribuir metodológicamente en tres secciones: Registro bajo, registro medio y registro alto. El registro medio es el más conveniente para la adecuación de una melodía a la idiomática del instrumento. Es decir, la melodía debe ser dispuesta en la tonalidad en donde prevalezca mayoritariamente el registro medio. Sin embargo, en el caso frecuente de encontrar obras que presentan una parte en modo mayor y otra en el modo relativo menor, y no fuera posible enmarcar la totalidad de la melodía en el registro medio, dada su amplio registro, se tiene entonces la opción de trabajar una de sus

⁹ Colaboradores de Wikipedia. *Tiple* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2013 [fecha de consulta: 8 de Abril del 2013]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tiple&oldid=71538181>>.

partes en el registro bajo, es decir en la octava inferior, lo cual permite utilizar otros efectos de carácter tímbrico y armónico. A continuación se profundiza en cada registro; registro bajo: extensión comprendida entre el re_4 (ubicado en el primer espacio adicional del pentagrama, debajo de la primera línea en clave de sol), y el re_5 (de la octava superior, correspondiente a la cuarta línea del pentagrama). Registro medio: extensión comprendida entre el si_4 (ubicado en la tercera línea del pentagrama en clave de sol) y el mi_6 (de la tercera línea adicional del pentagrama). Registro alto: extensión comprendida entre el re_5 , ubicado en la cuarta línea del pentagrama en clave de sol, y el si_6 (en la quinta línea adicional superior del pentagrama). Así como los registros y la tímbrica del tiple por razones propias de su morfología, el sonido que se concibe es más brillante en la medida en que la obra sea susceptible de ser adaptada a una tonalidad en la cual se encuentre el mayor número de cuerdas pulsadas al aire, especialmente cuando quiera que se trate de ejecuciones en las que el rasgueo (r) o guajeo y brisa (Br) se quieran destacar, como expresiones características de la ejecución de la mano derecha en el tiple.¹⁰

2.3.3 Autófonos e idiófonos. Su sonido se produce por vibración del cuerpo mismo del instrumento y dentro de este grupo se clasifican los instrumentos que no pueden ordenarse en los otros géneros. “Son frecuentes el chucho o alfandoque, los quiribillos y esterillas, la carraca, cuernos, el guache o totuma con granos de maíz, el caragano de vejiga en el Huila, la caña de raspa o raspa de ranuras, la concha de gurre o caparazón de armadillo, las cucharas de palo y la matracas”.¹¹ El palo de agua es un tubo largo y hueco relleno con pequeñas piedras o semillas, en cuyo interior se clavan palitos de bambú o de madera, formando una espiral que se extiende a todo lo largo. Cuando el tubo se inclina

¹⁰ Colaboradores de Wikipedia. *Tiple* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2013 [fecha de consulta: 8 de Abril del 2013]. Disponible en: <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tiple&oldid=71538181>>

¹¹ ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano. Editorial Panamericana. Bogotá 1997.Pg; 35.

suavemente las semillas caen y su golpeteo con los palitos produce un sonido que se asemeja a la lluvia o agua cayendo.

Fotografía 6. El Palo de agua.



2.3.4 Membranófonos. Son instrumentos cuyo sonido se produce por la vibración de una o dos membranas o parches o elementos asimilables (tensados) -golpeados, restregados o presionados-. En la música andina son frecuentes el bombo o tambora, la pandereta y la zambumbia de Santander que en el Huila se

llama puerca y en Boyacá marrano. El chimborrio o tambor cúbico del Tolima está casi desaparecido.¹²

Fotografía 7. El Bombo.



¹² Ibid., p.35.

3. RESEÑA CONCEPTUAL DE LOS RITMOS ANDINOS

Como ya se ha venido mencionando, dentro de las expresiones de la música andina se encuentra la conjugación de tradiciones y vivencias de toda una región que abarca trece departamentos; a continuación se hará mención a las diferentes expresiones musicales que representan el folklore andino.

Tonadas y cantos: La tonada base de toda la región Andina es el Bambuco. Su origen es mestizo, pues conjugan las melodías de tradición indígena a ritmos varios, entre ellos muy posiblemente los vascos, según investigadores musicólogos como el maestro Jesús Bermúdez Silva. Es la expresión musical y coreográfica más representativa, no tanto por su calidad musical ya que como canto es superior la Guabina y como danza en sus pasos el currulao pero sí por su amplia dispersión ya que cubre trece comarcas: Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander, Norte de Santander y las tres mitades orientales del Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Vocalmente se interpreta a dos voces (primo y segundo) habitualmente masculinas (dueto bambuquero). Famosos han sido: Obdulio y Julián, García y Carrasquilla o Dueto de Antaño, Pelón y Marín, Garzón y Collazos, Pineda y Pérez, Espinoza y Bedoya, Ríos y Macías.

“Las variedades del bambuco son seis: Un Sanjuanero o Bambuco fiestero del San Juan, o Bambuco cantando en coplas picarescas, fandanguillo y capetures o bambucos coplados en duelos vueltas antioqueños y guaneñas”.¹³

¹³ Ibid., p 36

3.1 TORBELLINO MUY POPULAR DE CUNDINAMARCA, BOYACÁ, SANTANDER Y CALDAS

Su fuerte ancestro indígena está señalado porque sus células rítmicas se hallan en un canto de viaje de los indígenas Yuco-Motilón, el caraqueney. La interpretación musical instrumental está a cargo de trío de cuerdas (musicales) colombianas (tiple, bandola y guitarra) o el conjunto Santandereano de tiple, requinto (como instrumento cantante en vez de la bandola), zambumbia, carraca, quiribillos, esterilla, pito, chucho, raspa de caña y pandereta.¹⁴ El **torbellino** es una danza y canto folclórico de Colombia. Es propio de los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander. Se baila en parejas, pero a veces se ejecuta en tríos. “Muchas mojigangas o juguetes coreográficos se realizan con la danza del torbellino: *La escoba, la manta, las perdices, la caña, el surumangué* y otras. La letra proviene de las coplas típicas”.¹⁵

Fotografía 8. Esterilla



¹⁴ Ibid., p36

¹⁵ Colaboradores de Wikipedia. *Torbellino (danza)* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2013 [fecha de consulta: 25 de abril del 2013]. Disponible en <[http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Torbellino_\(danza\)&oldid=69759087](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Torbellino_(danza)&oldid=69759087)>

Fotografía 9. Quiribillos



Fotografía 10. Cucharas



Fotografía 11. Guache



Fotografía 12. Capachos



3.2 EL PASILLO

Así como el torbellino, el pasillo es un género musical y danza del folclor colombiano. “El pasillo es el aire y la danza de la libertad, pues se gestó como expresión de alegría durante el periodo de la independencia de España”.¹⁶ Del pasillo se puede decir que es el encuentro entre dos ritmos y danzas de origen opuesto: El torbellino de nuestros indígenas y el vals europeo. Son diversas las versiones sobre el origen del nombre de “pasillo”, pero las más repetidas coincidencias de concepto a este respecto son las que hablan del baile en pequeños pasos, o “pasillos”. Manuel Zapata Olivella refiere en relación al pasillo que “sus compases, sus vestidos, su coreografía, guardan similitud con los bailes hispanoamericanos, donde la ascendencia española es determinante”¹⁷.

En la interpretación del pasillo hay dos tipos representativos:

1. El pasillo fiestero, más conocido en las fiestas populares, bailes de casorio, bailes de garrote, y asimismo el más ejecutado por las bandas de música en las fiestas de los pueblos, juegos de pólvora, retretas pueblerinas, corridas de toros, etc. El pasillo fiestero tomó algunos elementos y desechó otros de su antecesor, el pasillo de salón. En esta variante se conserva aún su constante giro circular, su valseo y la posición original de agarrado de pareja, pero incorpora otros matices criollos, como el movimiento resaltante de los hombros y la cabeza, algunas posturas de agarrada y formas de tomarse de los brazos para realizar un constante zarandeo.

¹⁶ Sistema Nacional de Información y Cultura [Fecha de consulta: 25 de Abril de 2013] Disponible en:

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDe p=17&COLTEM=221>

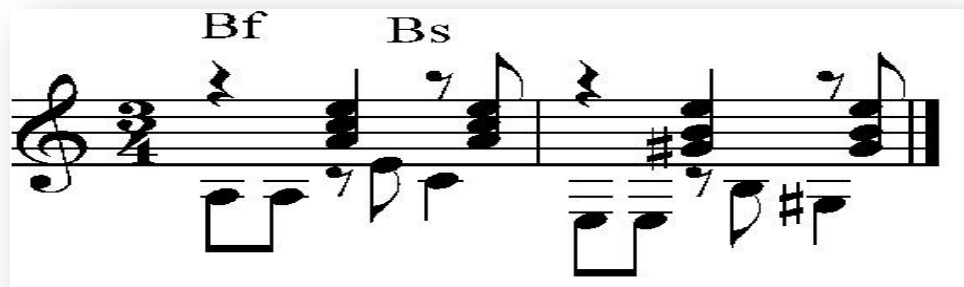
¹⁷ MÚNERA, Alfonso. MANUEL ZAPATA OLIVELLA POR LOS SENDEROS DE SUS ANCESTROS. Textos Escogidos. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/88067/18-manuel-zapata-los-senderos-de-los-ancestros.pdf>

2. El pasillo de salón, típico de los climas fríos, se interpretaba de una manera más viva y ágil y los bailarines encontraban un argumento para darle más movilidad a los cuerpos y a la vez subir los ánimos decaídos de otras clases de bailes. El pasillo de salón se desarrolla en Manizales hacia 1870 durante los grandes agasajos ofrecidos en honor a sus fundadores y en donde se tocaban una gran variedad de pasillos de carácter muy lírico y composición magistral, autoría de los más notables caldenses y algunos llegados del Valle del Cauca.

Coreografía: De las figuras clásicas de los valeses se formó una figura que quizá es la más marcada en el pasillo, el valseo, en donde ambos, frente a frente, y el hombre tomando a la dama por la cintura, marcan los compases a lado y lado, o a veces atrás y adelante. También del vals retomó el balanceo que consiste en un giro constante y equilibrado entre hombre y mujer alrededor de todo el escenario o en algunas ocasiones sobre el eje de la pareja. Poco a poco la costumbre de acelerar el vals para imprimirle mayor alegría y libertad en las fiestas fue liberando este ritmo de las influencias europeas; en este cambio de ritmo comenzó el verdadero nacimiento del pasillo como aire y danza autónoma, siempre basado en el compás de $\frac{3}{4}$. “De la mazurca tomó los clásicos espejos, posición de brazos entrelazados, de la danza tomó las filas, los callejones y la figura predominante del pasillo: Giros amplios en círculo, que definen la estructura principal de esta danza”¹⁸.

¹⁸ Ibíd.

Figura 1. Patrón Ritmico del Pasillo



Fuente: CÁRDENAS Eliécer: “El Pasillo: música del alma”. Artículo. Diario El Tiempo. Sección Reportaje. Pág. 6 B.

3.3 LA CARRANGA

El termino carranga es un regionalismo, se refiere al animal muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural (no sacrificio) y el cual los dueños para no perderlo completamente y a pesar del riesgo higiénico que esto representaba, lo vendían para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de carranga que existían en la región Cundiboyacense, en especial en el municipio de Ubaté, apodado “capital mundial de la carranguería”¹⁹

La carranga, música carranguera o música campesina, es un género de música folclórica surgida en la región andina colombiana, más exactamente en el departamento de Boyacá en los años 70, de mano del médico veterinario Jorge Velosa y los Carrangueros de Ráquira.

¹⁹ VELOSA RUIZ, Jorge en: PAONE, Renato. La Música Carranguera. Medellín, 1999,100 h. Trabajo de grado (Programa de Música). Escuela Popular de Arte. Disponible en: <http://avamusica.files.wordpress.com/2010/06/la-musica-carranguera-renato-paone-tesis-11.pdf>

Fotografía 13. Jorge Velosa y los Carrangueros de Ráquira



Fuente: El Tiempo. [Disponible en: http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-9102513.html]

En la ejecución de la música carranguera se utiliza la guitarra, el tiple, la guacharaca y la voz. Su origen se atribuye al cruce entre el merengero campesino (oste sumercé) del altiplano cundiboyacense-santandereano y la rumba criolla, el paseo vallenato y otros géneros como el bambuco y el torbellino.

Hoy en día existen incontables grupos de música carranguera o "carranga", convirtiéndose así en una escuela a nivel nacional.

Este estilo musical se destaca comúnmente por la "jocosidad" de los versos interpretados por los artistas, en donde comúnmente se encuentran frases con doble intención, o de conciencia ecológica.

La carranga es canto, pregón y sueño; es pensamiento, palabra y obra, es amor a la vida y sus querencias, es una forma de expresión y de identidad a partir de lo tradicional mezclado con lo cotidiano, teniendo en cuenta la creación colectiva y personal. "En la carranga confluye una narrativa que divierte y propone unos

ritmos básicos que se van consolidando como rumbas y merengues, con muchas variantes cada una²⁰.

3.3.1 Metodología musical de la carranga. La carranga se interpreta con guitarra, tiple, requinto y guacharaca, y claro está, voces humanas divididas en voz principal y coros. Quien es la voz principal, suele tocar la guacharaca.

Es un género muy alegre y fiestero, que pregona la tradición campesina, el amor por el campo, la ecología, el buen humor, y la crítica social. Entre los grupos más representativos de carranga encontramos: "Los Carrangueros de Ráquira" (1979-1982), "Jorge Velosa y los Hermanos Torres" (1990), "Velosa y Los Carrangueros", "El Pueblo Canta", "El Son de Allá", "Los hermanos Amado", "Campo Sonoro", "Los del Pueblo", "Patalo", "Caminata", "Los Fiesteros de Boyacá", "Los Filipichines", "Juan Ibarra y Los Chucureños", Oscar Humberto Gómez Gómez "El Campesino Embejucao" y "Los de Mejor Jamilia", El Tocayo Vargas, Junífero y los Jornaleros de Betulia, Los Carrangos de Medellín, "Las Chinitas Carrangueras" "Amar Carranguero", "Don Gentil y su Carranga" y más recientemente el grupo Skarranga de Bogotá quien incorporó la batería y guitarra eléctrica haciendo una fusión de ska carranga y el grupo San Miguelito que mezcla el sonido de la carranga con guitarras eléctricas y sonidos tropicales de otras regiones del país dando lugar a lo que han llamado "carranga fusión"²¹.

²⁰ COLABORADORES DE WIKIPEDIA. *Carranga* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2013 [fecha de consulta: 10 de Mayo del 2013]. Disponible en <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Carranga&oldid=70333036>>.

²¹ Ibid.

Fotografía 14. Los Hermanos Amado



Fuente: El portal de la música carranguera [Disponible en: <http://carranga.org/biblioteca-virtual/>]

Fotografía 15. Campo Sonoro



Fuente: El portal de la música carranguera [Disponible en: <http://carranga.org/biblioteca-virtual/>]

Fotografía 16. El Son De Allá



Fuente: El portal de la música carranguera [Disponible en: <http://carranga.org/biblioteca-virtual/>]

Fotografía 17. Oscar Gómez Gómez



Fuente: El portal de la música carranguera [Disponible en: <http://carranga.org/biblioteca-virtual/>]

Fotografía 18. Josemo y su Carranga Jussion



Finalmente resulta importante mencionar al Huayno, sonoridad característica de la música andina, que incorporada en los repertorios engrandece y enriquece las músicas de nuestro continente.

3.4 EL HUAYNO

El huayno es una danza de raigambre indígena, propia de la región andina de Sudamérica. Si bien durante el período colonial era exclusiva del grupo indígena, esta danza ha subido por todos los estratos sociales, convirtiéndose en característica del altiplano boliviano. “Su carácter es divertido y jocoso, por lo que siempre está presente para alegrar las reuniones”.²²

²² RAMALLO DIAZ, María del Carmen. Análisis musical y especificidades del Huayño de carnaval.2008. 516p. Disponible en: <http://200.87.119.77:8180/musef/bitstream/123456789/313/1/521-528.pdf> [Fecha de consulta: 23 de Noviembre de 2013]

Su estructura musical surge de una base pentatónica de ritmo binario, característica estructural que ha permitido a este género convertirse en la base de una serie de ritmos híbridos, desde la cumbia hasta el rock andino. Los instrumentos que intervienen en la ejecución del huayno se evidencian en otras expresiones musicales andinas como son la quena, el charango, la mandolina, el arpa, el requinto, la bandurria, la guitarra y el violín.²³

Fotografía 19. El Huayno, Huayño o Wayño (Danza)



Fuente: Revista Cultural Trota-Barrios [Disponible en: <http://trotabarrios.cl>]

²³ Colaboradores de Wikipedia. *Huayno* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2013 [fecha de consulta: 23 de Noviembre del 2013]. Disponible en <<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Huayno&oldid=70831670>>.

Figura 2. Patrón rítmico del Huayno



Fuente: Fondo para el Fomento de la Música en Chile [Disponible en: <http://www.guitarrachilena.cl/huayno.php>]

4. FORMAS Y TEXTURAS MUSICALES

Resulta necesario antes de pasar al análisis de las obras, ahondar acerca de la estructuración y forma de las mismas. Por ello es importante definir el concepto de forma musical, la cual se relaciona con la manera de organizar las obras por secciones que presentan contrastes entre sí de tipo rítmico, melódico o armónico; teniendo en cuenta esto, para el posterior análisis de las obras a interpretar se encontrará una introducción o “intro”, una sección denominada estrofa la cual será señalada por la letra “A” en mayúscula, y seguidamente se hallará una sección denominada coro identificada con la letra “B”. Estas serán las secciones que integran las obras. No obstante, el orden en que aparezcan en la interpretación podrá tener variaciones, además de codas u obstinados o enlaces (conexión entre una sección y otra o búsqueda del fin de la obra). Asimismo las obras guardan relación con los tipos de forma *canción* y forma *primaria*.*

De igual forma la textura de las obras escogidas es de tipo homófonico, textura para el análisis se entenderá como la combinación de elementos, melódicos, ritmos y armónicos que determinan la cualidad sonora de una obra. La textura de tipo homófonico se caracteriza porque las diversas voces se mueven simultáneamente con los mismos valores rítmicos pero con distintas notas, formando acordes sucesivos.²⁴

* Este es el caso de la obra “Pronto alivio” (torbellino).

²⁴ Colaboradores de Wikipedia. *Textura (música)* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2014 [fecha de consulta: 12 de Diciembre del 2013]. Disponible en <[http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Textura_\(m%C3%BAsica\)&oldid=73103274](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Textura_(m%C3%BAsica)&oldid=73103274)>.

5. PROCESO METODOLÓGICO PARA LA REALIZACIÓN DEL ENSAMBLE

*El descubrimiento del ritmo de una frase en una pieza es una puerta de entrada a su comprensión y a su interpretación efectiva. El término fue popularizado por William Rothstein en su obra *Phrase Rhythm in Tonal Music (Ritmo de frase en la música tonal)*.*

El proceso metodológico que orienta el presente proyecto de grado se cimienta sobre los postulados teóricos de Jean Piaget quien sostiene que las personas construimos los conocimientos a través de nuestras experiencias y la reflexión sobre las mismas. Piaget señala que frente a los procesos de aprendizaje intervienen tres factores: “Factores biológicos-procesos cognitivos, factores experienciales- conocimientos acumulados, y factores ambientales-proveedores de nuevas experiencias”²⁵. Asimismo Piaget señala que el conocimiento no es una copia fiel de la realidad sino una construcción del ser humano. Partir de estas premisas permite encauzar procesos de aprendizaje mediante estrategias pedagógicas que posibiliten a las personas introducirse en procesos de construcción de conocimiento. Por otra parte, la necesidad de la interacción con otros sujetos resulta trascendental para aprender desde lo colectivo; ante esto el taller emerge como una realidad integradora, compleja, reflexiva, en que se unen la teoría y la práctica como fuerza motriz del proceso pedagógico; “El proceso pedagógico se centra en el desarrollo del alumno y se da como resultado de la vivencia que este tiene de su acción en terreno”²⁶, formando parte de un equipo de trabajo y de la implementación teórica de esta acción. Asimismo, el Licenciado

²⁵ CASTAÑEDA, Ana. JEAN PIAGET, Constructivismo y Teoría Psicogenética. Disponible en: <http://www./Aruarana/constructivismo-jean-peaget>. [Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2013]

²⁶ BRAVO, Néstor. El Concepto de Taller. Disponible en: http://acreditacion.unillanos.edu.co/contenidos/NESTOR%20BRAVO/Segunda%20Sesion/Concepto_taller.pdf. [Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2013]

en Servicio Social Natalio Kisnerman afirma que el taller es una “unidad productiva de conocimientos a partir de una realidad concreta”.²⁷

Resulta importante resaltar que los participantes del ensamble musical son adultos con niveles de interpretación de géneros como el ska y el reggae. Sus conocimientos frente a la música permiten la incorporación activa de conceptos o elementos musicales como compases de diferentes medidas (amalgamas), cambios de velocidad, armonías modales, matices y cambios de ritmo, entre otros conocimientos; esto permite la interiorización y fácil apropiación de diferentes sonoridades. Por ello el taller pedagógico se convirtió en la herramienta que permitió integrar nuevos aprendizajes y así crear nuevas experiencias sonoras, donde la teoría y la práctica se unen. El taller pedagógico que se implementó tomó como base los principios propios de los talleres pedagógicos:

- Duración: 1 hora (para promover atención y participación)
- Formato vivencial: No hay clase magistral ni teoría que se prolongue más allá de unas cuantas frases. La teoría da paso a la vivencia y esta da paso de nuevo a la teoría en formato de conclusiones de los asistentes.
- No solo se da información escrita. Se parte de la premisa que cada persona integrará a partir de la vivencia aquello que sea realmente relevante para él/ella en ese momento.
- “Nadie aprende a la primera”: Un tema puede prolongarse tantas sesiones como demanden los participantes. Pasado un tiempo siempre se ofrecen regularmente sesiones de recordatorio y/o profundización sobre el tema ya tratado según lo requerido por cada integrante de la banda.
- La siguiente sesión se inicia con una puesta en común de lo puesto en marcha a lo largo de la semana. Es decir, hilando los conocimientos previamente adquiridos.

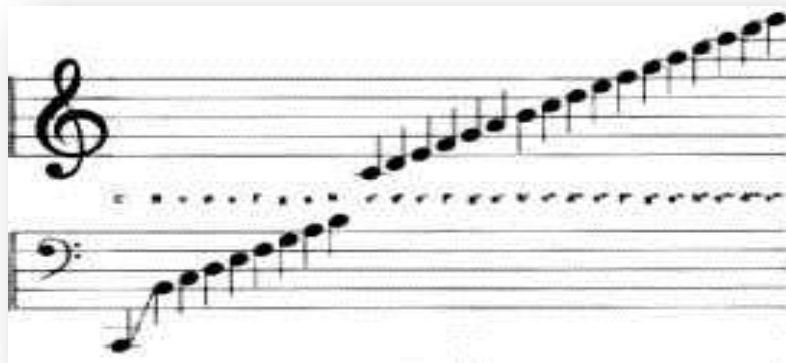
²⁷ KISNERMAN. Natalio. Los Talleres, ambientes de Formación Profesional. En el Taller, Integración de Teoría y Práctica. Editorial Humanitas. Buenos Aires. 1992

- El taller se ofrece en pequeños formatos: El grupo reducido permite individualizar los contenidos y resolver dudas concretas.

Al mencionar las afinaciones, se adopta una nomenclatura internacionalmente aceptada, así:

1. Cuando no es necesario fijar las alturas absolutas de los sonidos, las notas se designan por sus nombres usuales: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.
2. Si se requiere especificar el registro u octava dentro de la gama sonora, las notas se denominan con letras iniciales afectadas por índices. Según este código, las letras A, B, C, D, E, F, G, corresponden respectivamente a La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, así:

Figura 3. Tesitura



3. Los diversos órdenes de cuerdas se mencionan empezando por las primas (o agudas) y luego, en sentido descendente, hasta los órdenes de sonido más grave.²⁸

²⁸ Puerta Zuluaga, David. "Los Caminos del Tiple"
 Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
 < <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/anexo1.htm> >
 Búsqueda realizada el 16 de mayo de 2013

Fotografía 20. Talleres de Ensamble Musical



Al empezar a hacer música propia surgió la necesidad de identificar las capacidades de cada intérprete a fin de utilizarlas en función de la creatividad grupal. Esta exploración musical permitió la creación de obras que propiciaran el descubrimiento de una identidad sonora buscada en las raíces del folclor andino y su instrumentación. Asimismo, para abordar un ritmo como el huayno fue necesario compartir música de la región andina que permitiera a los intérpretes familiarizarse con música autóctona de métrica binaria. A continuación se presenta la obra compuesta con el fin de que el grupo experimentara la interpretación básica de los instrumentos como quena, charango y bombo andino, incluyéndolos al trío de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería.

6. ENSAMBLE Y MUESTRA MUSICAL

6.1 SILUETA

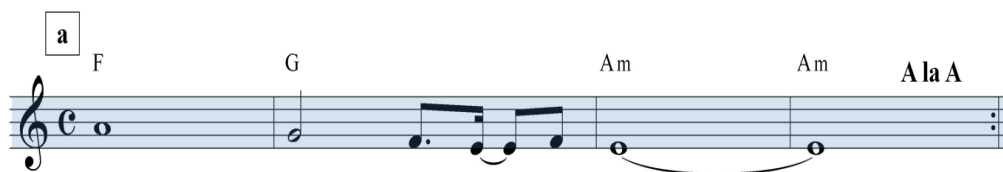
NOMBRE DE LA OBRA: SILUETA

FORMA: Intro-A-B-Ostinato

TEXTURA: Homofónica

ANÁLISIS MELÓDICO: Es necesario resaltar que la melodía de esta obra es hecha por diferentes instrumentos como el saxofón, la quena, el bajo eléctrico y la voz; asimismo se evidencia la libertad melódica relacionada con los rubatos, melismas e improvisaciones cortas en función de los estados de ánimo del interprete melódico. La introducción de la obra consta de cuatro compases; el primero de ellos tiene una redonda, en el segundo una blanca dos corcheas con puntillo y una corchea; en el tercer y cuarto compás se encuentran dos redondas ligadas que experimentan variaciones al gusto del interprete. (Melodía descendente contraria a la Armonía, con notas largas, a fin de incorporar variaciones espontáneas.).

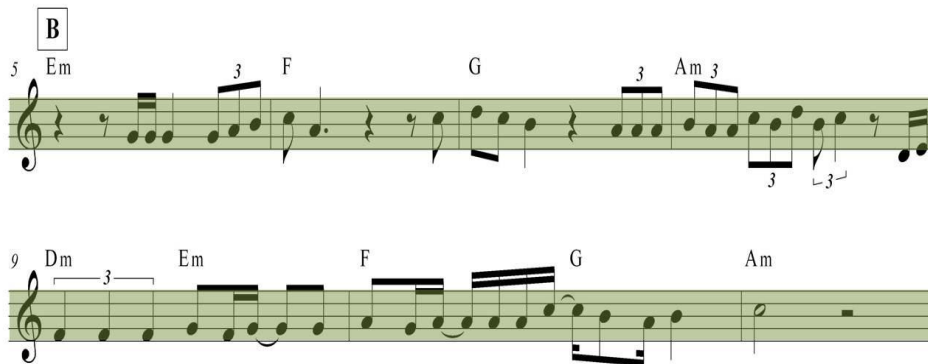
Figura 4. Intro a



- El tema B llamado coro consta de dos frases, pregunta y respuesta ascendentes; empezando en el compás cinco, silencio de negra y corchea, dos semicorcheas, negra y tresillo de corcheas. Compás seis: Corchea, negra con puntillo, silencio de negra, silencio de corchea y corchea. Compás siete: Dos corcheas, negra, silencio de negra y tresillo de corcheas. Compás ocho: Dos

tresillos de corcheas, corchea y negra agrupadas en tresillo, silencio de corchea y dos semicorcheas. Compás nueve: Tresillo de negras, corchea, semicorchea, corchea con puntillo y corchea; compás diez: Corchea, semicorchea, dos semicorcheas, dos corcheas, semicorchea y negra; compás once: Una blanca y silencio de blanca. Esta sección tiene un carácter dulce.

Figura 5. Coro B



- Sección A o Estrofa, la cual se encuentra entre los compases doce y diecinueve; compas doce: Silencio de negra, corchea con puntillo, semicorchea y cuatro corcheas; compas trece y compas catorce:

Cada uno de estos compases agrupa ocho corcheas; compas quince: Dos corcheas, silencio de corchea, dos semicorcheas y dos corcheas; compas dieciséis, silencio de negra, tresillo de corcheas, negra, silencio de semicorchea, corchea y semicorchea ligada al compás diecisiete: Semicorchea, cinco corcheas y semicorchea ligada a negra; compás dieciocho: Silencio de semicorchea, dos corcheas sincopadas, corchea con puntillo, semicorchea, corchea, semicorchea y corchea; compás diecinueve: Semicorchea, dos corcheas y corchea con puntillo. Es una frase de ocho compases dividida en dos periodos de cuatro compases. El primero se desarrolla sobre pulsos de corchea dando estabilidad a la melodía, y el segundo periodo se desarrolla en sincopas preparando el final interrogativo.

Figura 6. Estrofa A

Musical notation for Estrofa A, measures 12-19. The notation is on a single staff in treble clef. Measure 12 is marked with a box containing the letter 'A'. Chords are indicated above the staff: E (12), Dm (13), Em (14), E (15), E (16), Dm (17), Em (18), and E (19). The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 16 includes a triplet of eighth notes.

- Seguidamente, entre el compás veinte y veinticinco denominado por el autor como enlace, se encuentra un motivo de dos compases que empieza en anacrusa, con variaciones en la duración de la nota final y se repite tres veces para después ir a la introducción.

Figura 7. Enlace

Musical notation for Enlace, measures 20-25. The notation is on a single staff in treble clef. Chords are indicated above the staff: E (20), E (21), F (22), F (23), E (24), and E (25). The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together.

- Buscando el fin de la obra se usa un ostinato en el bajo, recurriendo a un motivo melódico preponderante a partir del compás treintaisiete

Figura 8. Ostinato

Musical notation for Ostinato, measures 37-40. The notation is on a single staff in treble clef, highlighted with a red background. The word "Ostinato" is written above the staff. Chords are indicated above the staff: E (37), E (38), E (39), and E (40). The melody consists of eighth and quarter notes.

- **ANÁLISIS ARMÓNICO:** Es necesario aclarar que cada acorde aparecerá evidenciando en que compás se ubica, así como su grado exponiendo en qué modo se encuentra (mayor o menor) y después los cifrados separados con este

símbolo (-) si se encuentran en compases diferentes y con este (/) si ocupan un mismo compás, esto para no confundir al lector e interprete. A continuación el primer círculo armónico: La progresión de la introducción es de tres acordes ascendentes desde el primer compás hasta el cuarto: VI-VII-I-I, (F-G-Am-Am).

- La sección B o coro tiene un círculo armónico ascendente V-VI-VII-I, (Em-F-G-Am), cada uno en un compás del cinco al ocho. Seguidamente usamos dos compases con cuatro acordes y empezamos desde el grado cuarto, IV-V-VI-VII y I en el compás once expuesto en cifrado (Dm/Em-F/G-Am).
- SECCIÓN A o ESTROFA: Se hace en quinto grado cambiando el modo de mayor a menor y viceversa. Se encuentra entre los compases doce al diecinueve; compás 12 V-IVm (E-Dm), compás 13 VM-VM (Em/E), compás 14 V-IVm (E/Dm), compás 15 Vm-VM (Em/E), compás 16 V (E), compás 17 V (E), compás 18 V-IVm (E/Dm), compás 19 III-III# (C/C#).
- ENLACE: Esta sección produce una sensación de estabilidad. En los compases 20 y 21 tenemos V (E), compás 22 y 23 tienen VI F), y en los compases 24 y 25 V (E).
- El OSTINATO: En el obstinado se mantiene estable el V (E) hasta encontrar el fin de la obra de forma grupal.

La escala usada en esta sección consta de dos tetracordios mayores con segunda bemol. Podríamos decir que tiene una sonoridad flamenca o árabe.

- **INTERPRETACIÓN DE LA OBRA:**

INTRO

B

A

INTRO

A

PUENTE (ENLACE)

B

OSTINATO.

Esta obra fue pensada para interpretar las secciones intro y ostinato con los instrumentos anteriormente nombrados, charango, bombo y quena en Sol. Por esta razón, los acordes de estas partes son pocos y sencillos de interpretar en el charango y además de esto es una tonalidad cómoda para la quena. También está creado con el fin de liberarnos un poco del centro tonal y tratar de camuflarlo. Sus progresiones ascendentes facilitan su interpretación. Los motivos melódicos del bajo ayudan a definir el carácter de la obra, dándole protagonismo a este instrumento y su intérprete.

Figura 9. Silueta – Reggae Huayno

Silueta

Reggae-Huayno Manuel Moreno
LFP

a F G Am Am A la A Em **B** F

Es a-sí co-mo de - tec-to la

7 G 3 Am 3 Dm 3 Em

di - re - cción De don-de pro-vie-ne mi fe - li - ci - dad Me de - ten - go la ad - mi - ro y en e -

10 F G Am **A** E Dm

se ins - tan - te En - tre la nie - bla pien - so Den - so hu - mo al - can - Me veo ir sin pre - cau -

13 Em E E Dm Em E

za - do por las lu - ces de co - lo - res Un sus - pi - ro se es - ca - pa re - co - noz - co tus la - bios cio - nes To - man - do es - pa - cios ya a - sal - ta - dos A - ten - to a tí en - fren - to Ca - mi - no so - lo ha - cia tí

16 E 3 E E Dm

Son - rie - me dé - ja - me es - cri - bir - te Co - mo fue - go to - can - do la os - cu - A pun - to de to - car - te Mi - ran - do © te a los o - jos Re - cuer - do la pre - cau -

2
19

D.C. y a la A

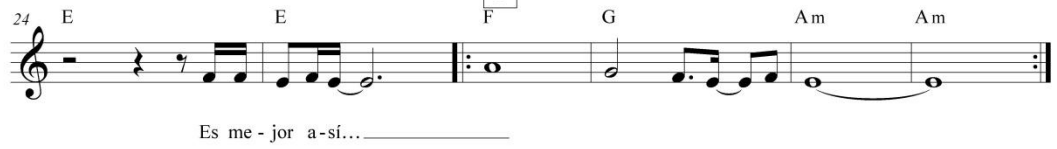
C C# E E Silueta F F



- ción me ri - dad.
de - ten-go Es me - jor a-sí... Es me - jor des-pués...

24

E E F a G Am Am



Es me - jor a-sí...

30


B Em F G Am



Es a-sí co-mo de - tec-to la di-re-cción De don-de pro-vie-ne mi fe-li-ci-dad Me de-

34

Dm Em F G C# **Obstinato** E



ten-go la ad-mi-ro y en e-se ins-tan-te En-tre la nie-bla pien - so

38

E E E



6.2 EL CIELO

NOMBRE DE LA OBRA: EL CIELO

FORMA: ENCABEZAMIENTO O INTRO-A-B-OSTINATO.

TEXTURA: HOMOFÓNICA

ANÁLISIS MELÓDICO: Su introducción se basa en un motivo de negra y cuatro corcheas; en momentos se usa un silencio de corchea en el segundo pulso de negra; del compás uno al ocho goza de una expresión picaresca influenciado por el cacareo de las gallinas en el campo para dar paso a un segundo motivo conformado por silencio de corchea, dos semicorcheas y cuatro corcheas para continuar con dos blancas con puntillo, el cual se repite llenando así desde el compás nueve hasta el doce, evocando vigor.

Figura 10. Intro (a)

The musical score for the introduction of 'El Cielo' is presented in three staves. The first staff, labeled 'Intro (a)', shows measures 1 through 4. The second staff, starting at measure 5, continues the melody. The third staff, starting at measure 9, concludes the introduction with a double bar line and repeat sign. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Chord symbols are placed above the notes: Cm, Gm, Fm, Gm in the first two staves, and Cm, E-flat, B-flat, A-flat, G, Cm, E-flat, B-flat, A-flat, G in the third staff.

El tema A o estrofa, que se diferencia de las otras secciones por el cambio de métrica (cinco cuartos), se compone de negras y corcheas cuidadosamente mezcladas para facilitar el seguimiento de la melodía y va desde el compás dieciséis al diecinueve. En esta sección solo se usan las primeras cinco notas de la escala diatónica en modo menor.

Figura 11. Estrofa A

Musical notation for Estrofa A, measures 15-28. The notation is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a sequence of chords: Cm, Bb, Fm, Bb, and Bb. The melody consists of eighth and quarter notes with rests.

El tema B o coro regresa a su ritmo inicial como la introducción. Consta de dos motivos, cada uno de dos compases. El primer motivo es de corchea-negra y tres corcheas, negra y cuatro corcheas, preponderante desde el compás veinte al veintiocho. Desde el compás veintinueve al treintaicinco encontramos el segundo motivo de la frase que es de blanca y dos corcheas seguidas de negra, silencio de corchea y tres corcheas en su siguiente compás; el primer motivo tiene un volumen normal y se interpreta con brío. En contraste está el segundo motivo que baja un poco el volumen y define el ritmo de pasillo encontrando el verdadero matiz (color) de la obra.

Figura 12. Coro B

Musical notation for Coro B, measures 20-35. The notation is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a sequence of chords: Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, Cm, Gm. The notation includes dynamic markings 'subito p' and 'D.C. y Sigue'.

El ostinato es una pequeña secuencia rítmica de tres compases que se repite a octava buscando esta por intervalos de cuartas y encuentra su fin con cambios de acento y es finalizado con un acorde relativo mayor con séptima mayor.

Figura 13. Ostinato

Obstinato

40 Cm 4 veces Cm Cm Cm Cm Cm Cm Ebmaj7

ANÁLISIS ARMÓNICO: Su melodía es tonal exponiendo la introducción sobre el siguiente círculo armónico: Todos los acordes en modo menor I-V-IV-V, (Cm-Gm-Fm-Gm) sin usar dominante, y va desde el compás uno al ocho. Desde el nueve hasta el catorce se produce un efecto de corte de tres compases repitiéndolo del once al catorce. El primer compás tiene tres acordes que son I/III/VII (Cm/Eb/Bb), cada uno en tiempo de negra. Por esto se separan con este símbolo (/). Los dos compases siguientes tienen cada uno un acorde siendo el primero un VI (Ab) y el segundo V (G) con función de dominante.

Su parte A se desarrolla en I-VII-IV-VII (Cm-Bb-Fm-Bb) teniendo en cuenta que el modo es menor (eólico) y solo se usa la escala natural o antigua. De esta forma no hay sensible. Va desde el compás dieciséis al diecinueve.

El tema B va desde el compás veinte al treintaicinco y consta de I- V (Cm-Gm), ambos grados en modo menor decidiendo el coro en dos estados: El primero con fuerza y el segundo en ritmo pasillo con más sensibilidad.

La improvisación se hace sobre la armonía de la primera parte del intro I-V-IV-V (Cm-Gm-Fm-Gm), todos menores.

El *ostinato* se desarrolla sobre el primer grado menor (Cm) y termina con un acorde relativo mayor con séptima mayor (Eb maj7).

INTERPRETACIÓN DE LA OBRA:

INTRO

A

B

INTRO

A

B

IMPROVISACIÓN (primera armonía de la intro)

OSTINATO.

Esta obra fue compuesta para hacer de manera didáctica la interiorización del compás de cinco cuartos así como para aprender a interpretar el ritmo pasillo de manera fluida y también definida; esto ocurre en particular en el instrumento batería; también busca la introducción del tiple a hacer parte de la instrumentación del ensamble, para lo cual el guitarrista adquirió un tiple puesto que el ritmo pasillo tiene varias velocidades y es también necesario descubrir el manejo del volumen de este instrumento comparado con la guitarra eléctrica; después de hacer muchas veces el tema en cuestión, se decidió agregar una sección de improvisación en la cual se probó la capacidad de los integrantes para desarrollar ideas además de usar recursos como el barrido, los armónicos y escalas de terceras y sextas para dejar un poco el uso de las pentatónicas y escalas blues en los instrumentos de cuerda; en la sección final se cambia un poco la intención rítmica y se usa una melodía que excede el intervalo de séptima buscando una sonoridad diferente a los demás pasillos se han audicionado, repitiendo el motivo en diferentes octavas, saltando a ellas por intervalos de cuarta y finalizando con una tercera de picardía.

Figura 14. El Cielo – Pasillo

El Cielo

Pasillo

Manuel Moreno
LFP

Intro (a)

7

A

So - lo cuan - do es - toy Cuan - do es - toy so - lo Mien - tras tan - to an - do
 Vi - vo cuan - do es - toy Cuan - do es - toy tris - te Mien - tras tan - to suer - te
 So - lo el es - tar El es - tar tu - yo Sim - ple - men - te ex - plo - ta
 Vi - vo cuan - do es - toy Cuan - do es - toy tris - te Mien - tras tan - to suer - te

18

B

Vi - vo sin cal - mar - me Lo mí - o es a - mar - te ES - PE - RO un des - per - tar cá - li - do CA -
 Vi - vo sin cal - mar - me Lo mí - o es el cie - lo

©

2
22

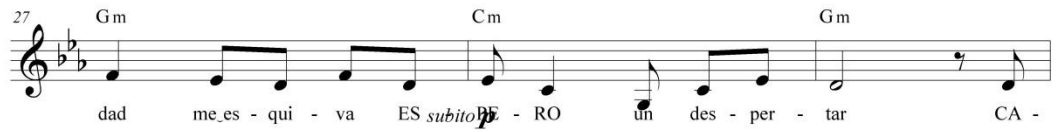
Cm Gm El Cielo Gm Cm



MI-NO sin des-can - sar lu-ci-do AN - HE-LO pa-ra so - ñar men-ti-ras DES - CU-BRO que la ver -

27

Gm Cm Gm



dad me es - qui - va ES subit~~o~~ - RO un des - per - tar CA -

30

Cm Gm Cm Gm Cm Gm D.C. y Sigue

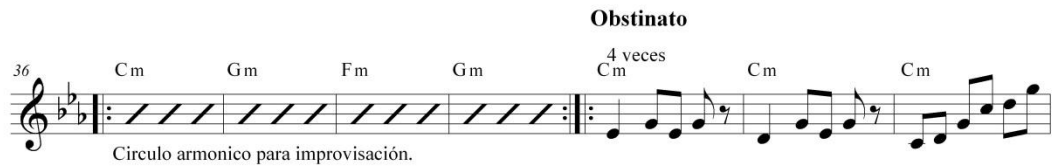


MI-NO sin des-can - sar AN - HE-LO pa-ra so - ñar - DES - CU-BRO que la ver - dad me es-qui-va ES

36

Cm Gm Fm Gm 4 veces Cm Cm

Obstinato



Circulo armonico para improvisación.

43

Cm Cm Cm Ebmaj7



6.3 QUIERO A MI COLOMBIA

NOMBRE DE LA OBRA: QUIERO A MI COLOMBIA

FORMA: A-B

TEXTURA: HOMOFÓNICA

ANÁLISIS MELÓDICO:

Antes del tema A se hacen dos compases de ritmo y el tercero con un pequeño corte desemboca en el tema A o estrofa, éste compuesto por una frase que va desde el compás cuatro al treintaicinco; este último con una blanca y silencio de negra, para dar carácter de conclusión. La frase tiene dos motivos: El primero consta de silencio de negra y cuatro corcheas en su primer compás y dos negras con puntillo en el segundo, repetido en el tercero y cuarto compás; a partir de este aparece un silencio de corchea y corcheas llenando el resto de tiempos y dos compases más para terminar en una blanca. Esto ocurre entre el compás cuatro y el once y se repite cuatro veces, lo que hace que la frase dure 32 compases y así da paso a la segunda sección que tiene cambio de armadura sobre el compás treintaicinco.

Figura 15. Estrofa A

The musical score for Estrofa A is presented in four staves of music. The first staff begins at measure 4 and ends at measure 11, with a box labeled 'A' above the first measure. The second staff continues from measure 12 to measure 19. The third staff continues from measure 20 to measure 27. The fourth staff continues from measure 28 to measure 35, ending with a double bar line and repeat sign. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The chord progression is as follows:

Measure	Chord
4	Dm
5	Dm
6	A7
7	Dm
8	Dm
9	B \flat
10	B \flat
11	A7
12	A7
13	A7
14	A7
15	A7
16	A7
17	A7
18	A7
19	Dm
20	Dm
21	Dm
22	A7
23	Dm
24	D7
25	D7
26	D7
27	Gm
28	Gm
29	Gm
30	A7
31	Dm
32	Dm
33	Gm
34	A7
35	D

La sección o tema B se desarrolla del compás treinta y seis al sesenta seis; tiene dos frases: La primera tiene dos motivos parecidos de ocho compases, el primer motivo rítmico característico inicia con silencio de corchea seguido de dos negras y sigue mezclando negras y grupos de dos corcheas; los siguientes tres compases son repetidos entre los compases cuarenta al cuarenta tres; el siguiente compás empieza de la misma forma con silencio de corchea y dos negras, seguido de algunas síncopas para terminar en dos negras en el compás cuarentaisiete. Del cuarentaiocho al cincuenta y uno se repiten dos compases silencio de negra y cuatro corcheas seguidos de variantes como blanca y negra o solo blanca, dando paso a la segunda frase del compás cincuenta y dos. El final de esta sección se desarrolla mezclando motivos rítmicos de la parte A y B (frase conclusiva). El final se encuentra haciendo un pequeño motivo que termina en una nota larga para después repetir el corte del principio de la obra.

Figura 16. Coro B

ANÁLISIS ARMÓNICO:

Su armonía es tonal. En los primeros dos compases se usa un VI grado (Bb) para después hacer un pequeño corte en el I grado en modo menor (Dm). A partir del cuarto compás y hasta el diecinueve se define el centro tonal en modo menor

usando I-V-VI (Dm-A7-Bb) en diferente orden. Después de este compás se acompaña la melodía con una progresión de un acorde por compás, siendo esta así: I-I-V7-I-I7-I7-I7-IV-IV-IV-V7-I-I-IV-V-I (Dm-Dm-A7-Dm-D7-D7-D7-Gm-Gm-Gm-A7-Dm-Dm-Gm-A7-Dm), este último en modo mayor para dar paso a la siguiente sección (B).

La parte B en modo mayor usa un acorde por compás a partir del compás treinta y seis hasta el sesenta seis, siendo esta la progresión I-I-I-V7-I-I-I-VI7 (V del II)-II-II-V7-V7-V7-V7-V7-V7-I-I-I-V7-I-I-I7-I7(V del IV)-IV-IV-IVm-IVm-I-I-V-V7. En cifrado sería de esta manera: D-D-D-A7-D-D-D-B7-Em-Em-A7-A7-A7-A7-A7-A7-D-D-D-A7-D-D-D7-D7-G-G-Gm-Gm-D-D-A-A7.

Para el final, en el compás 67 y 68 se usan I-I (D-D). En 69 y 70 IIb-IIb (Eb-Eb) (sexta napolitana) y en los compases 71 y 72 corte en I (D).

INTERPRETACIÓN DE LA OBRA:

Ritmo- corte

A

B

B

Frase-corte

Las razones pedagógicas de agregar esta obra en el ensamble son muy sencillas. La mayoría de los pasillos tienen partes en modo menor y otra en modo mayor, algo que se puede evidenciar en este tema y que no ocurre en las otras obras que hacen parte de este proyecto. Además tiene la clásica frase que comienza en silencio de corchea muy escuchada en este ritmo. En cuanto a la armonía, es común encontrar muchos pasillos con esta secuencia (circulo) armónico. Por dar un ejemplo, La Gata Golosa de Fulgencio García comienza con silencio de corchea y tiene I-VI-II-V y también I-I7-IV-IVm-I-VI-II-V-I.

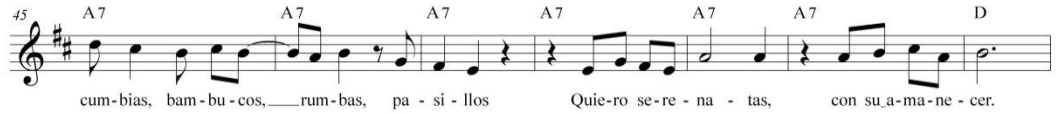
2
39

Quiero a mi Colombia



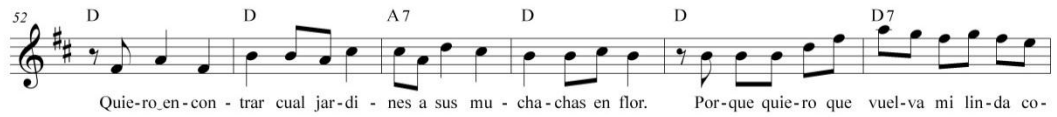
y mi ba-lón Quie-ro mil ti - ples, ban-do - las y mil gui - ta - rras tam-bién. Quie-ro mil

45



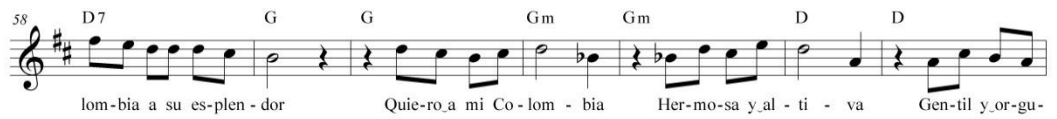
cum-bias, bam-bu - cos, rum-bas, pa - si - llos Quie-ro se-re - na - tas, con su_a-ma-ne - cer.

52



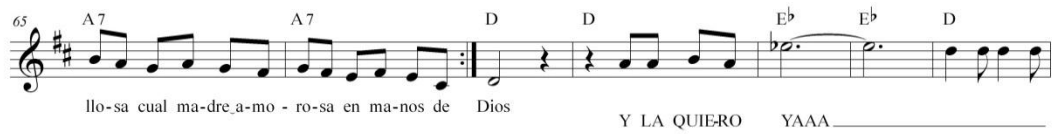
Quie-ro_en-con - trar cual jar-di - nes a sus mu - cha-chas en flor. Por-que quie-ro que vuel-va mi lin-da co-

58



lom-bia a su es-plen - dor Quie-ro_a mi Co - lom - bia Her-mo-sa y_al - ti - va Gen-til y_or-gu-

65



llo-sa cual ma-dre_a-mo - ro-sa en ma-nos de Dios Y LA QUIERO YAAA

72



6.4 CELESTE II

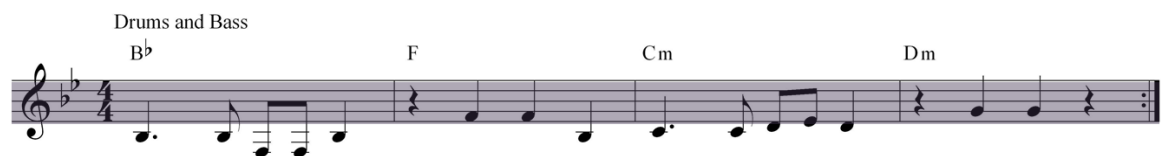
NOMBRE DE LA OBRA: CELESTE II

FORMA: DRUMS AND BASS- ENCABEZAMIENTO O INTRO-A-B-ENLACE

TEXTURA: HOMOFÓNICA

ANÁLISIS MELÓDICO: La primera melodía de esta obra es interpretada por el bajo. Consta de un motivo de dos compases que se repiten así: El primer y tercer compás tienen una negra con puntillo, tres corcheas y negra. El segundo y cuarto compás tienen negras y silencios de negra en busca de final suspensivo y conclusivo. La aclaración del nombre de esta sección es porque solo suenan el bajo y la batería. Los demás instrumentos no son interpretados.

Figura 18. Drums and Bass



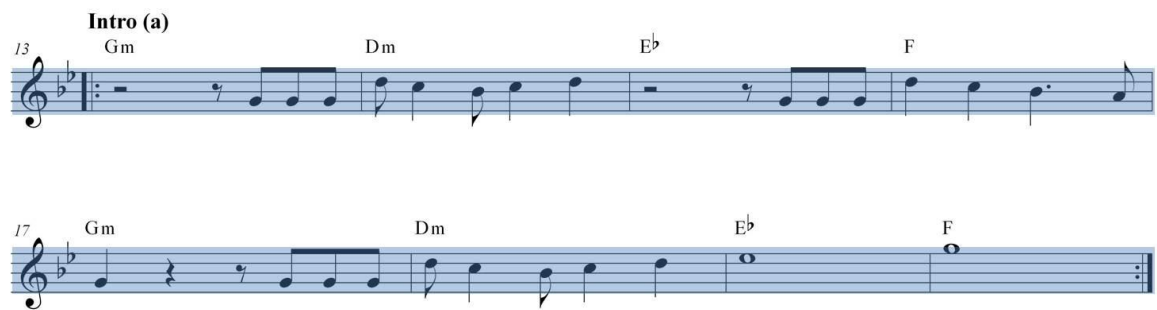
La siguiente melodía es expuesta por el saxofón; desde el compás cinco al doce tiene un motivo expuesto dos veces y cada una de estas de cuatro compases, comienzan de igual forma con dos negras en intervalo de quinta; además en el tercero y cuarto compás de este motivo varía su altura. Pero la rítmica es igual, tres tiempos de silencio y dos corcheas. Después cuatro negras en grado conjunto con movimiento descendente. Es importante aclarar que la forma con que se nombró esta sección es *mix*, que significa básicamente que solo suena una melodía y un instrumento haciendo los acordes; por esto, ni el bajo ni la batería son interpretados.

Figura 19. Mix



La sección llamada *intro* va desde el compás trece hasta el veinte y tiene también la característica del motivo binario expresado en las pequeñas secciones anteriores con comienzo igual y final diferente con notas largas para dar paso a la sección A.

Figura 20. Intro (a)



La sección A va desde el compás veintiuno al treinta seis y se caracteriza por el uso de corcheas y negras repetidas en la misma nota con finales de intervalos ascendentes y descendentes según el carácter de la frase y tiene 16 compases con final conclusivo. Es una melodía de notas y rítmicas repetidas como una poesía rítmica.

Figura 21. Estrofa A

The musical score for Estrofa A is presented in three staves. The first staff, labeled 'A', contains measures 1 through 26. Above the staff, the chords Gm, Dm, Eb, F, Gm, and Dm are indicated. The second staff, starting at measure 27, contains measures 27 through 32, with chords Eb, F, Gm, Dm, Eb, and F. The third staff, starting at measure 33, contains measures 33 through 36, with chords Gm, Dm, Eb, and F, and concludes with the instruction 'Al Coda'.

La parte B, llamada también coro, se desarrolla en pregunta y respuesta; cada una de ellas de dos compases donde la pregunta siempre es la misma con dos blancas y cuatro negras; la respuesta es de negra y seis corcheas y el compás dos tiene cuatro corcheas y negra; finaliza con silencio. En su exposición esta sección tiene un final que hace parte del comienzo de la siguiente sección por lo que su último acorde es el primero del círculo armónico que sigue (dub).

Figura 22. Coro B

The musical score for Coro B is presented in a single staff, labeled 'B'. Above the staff, the chords Gm, Dm, Eb, and F are indicated. The staff begins with a repeat sign and contains a melodic phrase that concludes with a double bar line.

La parte llamada *dub* tiene una pequeña improvisación y un ostinato o frase de finales suspensivo y conclusivo que define esta sección. Es necesario explicar que la palabra *dub* se usa aquí para describir que esta sección es ambigua (libre) y puede usarse en efectos sonoros de los instrumentos para crear un ambiente diferente de acuerdo al momento y las sensaciones de los intérpretes.

Figura 23. Dub

ANÁLISIS ARMÓNICO:

Su armonía es tonal; los primeros cuatro compases son melódicos, sin embargo están enmarcados en la sustitución o relativos mayores o menores de los cuatro acordes que llenan todas las secciones, excepto la sección *dub* que es la de contraste; de esta manera aparece en primer lugar un III grado mayor relativo del centro tonal I grado menor; en segundo lugar un VII grado mayor relativo del V grado menor; en tercer lugar un IV grado menor relativo del VI grado mayor y cerrando el círculo armónico un V grado menor relativo del VII grado mayor.

En conclusión, la primera parte drums and bass está conformada por III-VII-IV-V, (Bb-F-Cm-Dm).

Las siguientes secciones tienen I-V-VI-VII (Gm-Dm-Eb-F), círculo que es repetido hasta la parte denominada *dub*.

En el *dub* (ostinato) se cambia la armadura de la clave como modulación abrupta, y en este nuevo centro tonal que también está en modo menor se encuentran VI-VI-IV-IV-I-I-I-I (F-F-Dm-Dm-Am-Am-Am-Am), acordes que tienen en común dos

notas, lo cual da una sensación diferente que equilibra el movimiento siempre ascendente de las otras progresiones. Además, a estos acordes se les agrega novena y séptima en busca de un color diferente para esta sección (F maj7-Dm9-Am9).

INTERPRETACIÓN DE LA OBRA:

Drums and bass

Mix

II: Intro – A-B :II

Dub o improvisación - (ostinato)

Drums and bass

Intro-A-B

Improvisación – (ostinato)

Esta obra está diseñada sobre una armonía sencilla de manera que es necesario explorar diferentes grupos de instrumentos; es así como en un momento solo suenan la percusión y el bajo, y en otro momento solo un instrumento de cuerda y uno de viento para dar paso al conjunto completo con melodía vocal. Así mismo existe una sección de contraste rítmico –armónico y tímbrico pues se introduce la quena y se llenan los compases con figuras rítmicas ambiguas sin perder el pulso de la obra; también se experimentan melodías superpuestas en la sección B y el dub.

En algún momento es “atacada” la sección contrastante antes de terminar el círculo armónico agregando notas a su ultimo acorde transformándolo en el primero de la siguiente sección; esto ocurre solo una vez como anticipación en el compás cuarenta.

Figura 24. Celeste 2 - Reggae

Celeste 2

Reggae

Manuel Eliseo Moreno Arias
MEMA

Drums and Bass

B \flat F C m D m Mix G m D m

7 E \flat F G m D m E \flat F Intro

14 D m E \flat F G m D m E \flat F

A G m D m E \flat F

No ten-go más que es-ta ví-da pa'-que-rer - te por qué me ig-no - ras co - mo mues-tra de a-mor si es

25 G m D m E \flat F G m

que en mi cuer-po ten-go to-do pa-ra tí o es que no es-tas pre-pa-ra-da pa-ra es-ta sen-sa-ción se - cre - ta tu e-res la

30 D m E \flat F G m

me - ta fle-cha dis-pa - ra-da-en mi co - ra-zón cla - va-da dis-tor-sión de la a-ción por qué sa-bes que yo

34 D m E \flat F **Al Coda** **B** G m D m

ten-go la ra-zon cuan - do can-to - ex-pli-can-do tu a-ción en mi mun-do Oh _____
oh _____

39 E \flat F G m D m E \flat

— e - res dul - ce - ar - mo - ni - a mi a - le - gría oh _____ por que sa-bes que yo
— siem-pre ac - ti - vas mi son - ri - sa la pre - ci - sa

44 F G m D m E \flat F **Al Intro y Coda** **Coda** G m

ten-go la ra-zón oh _____ pre-gun-ta a tu co - ra-zón su o-pi-nión

2
50 Dm Eb F Celeste 2 Gm Dm Eb

56 F Gm Dm Eb Dub
Tacet 2a vez
Fmaj7 Dm7

63 Dm7 Am7 Am7 Am7 Am7 Fmaj7 Fmaj7 Dm9

71 Dm9 Am7 Am7 Am9 Am9 Fmaj7 Fmaj7 Dm

79 Dm Am Am Am Am B♭ Drums and Bass F

86 Cm Dm Al Intro y Fmaj7 Fmaj7 Dm7 Dm7 Am7 Am7

94 Am7 Am7 Fmaj7 Fmaj7 Dm9 Dm9 Am7

101 Am7 Am9 Am9 Fmaj7 Fmaj7 Dm Dm

108 Am Am7 Am7 Am7

6.5 EL REY POBRE

NOMBRE DE LA OBRA: EL REY POBRE

FORMA: intro a –intro a´-A-B

TEXTURA: HOMOFÓNICA

ANÁLISIS MELÓDICO:

El intro está expuesto del compás uno al veinte. Usa en momentos intervallos armónicos de terceras o sextas y el motivo preponderante es silencio de negra y dos negras seguidas en el segundo compás por negra corchea, negra y corchea; el tercer compás consta de dos negras, dos corcheas y el cuarto compás de negra, silencio de corchea y negra, motivo que se desarrolla formando frases durante toda la obra usando variaciones rítmicas.

Figura 25. Intro a

The musical score for the Intro a section is presented in three staves of music. The first staff, labeled 'Intro. a', shows measures 1 through 7. The second staff, starting at measure 8, shows measures 8 through 15. The third staff, starting at measure 16, shows measures 16 through 20. The music is in 3/4 time and features a homophonic texture with chords and simple melodic lines. Chord symbols (C and G7) are placed above the notes. The notation includes rests, eighth notes, and quarter notes.

La sección A o estrofa entra en silencio de negra y dos negras. Su segundo compás consta de negra, silencio de corchea y negra, y finaliza con corchea. El tercer compás es similar al segundo; el cuarto tiene una negra y dos silencios de negra. Este motivo se repite desde el compás veinte hasta el treinta y seis.

Figura 26. Estrofa A

A

30

La parte B o coro va desde el compás treinta y siete al sesenta y la frase está basada en el mismo motivo de la sección anterior.

Figura 27. Coro B

B

46

55

El intro a' usa la misma semifrase del primer intro pero con menos uso de intervalos armónicos.

Figura 28. Intro a'

The image shows a musical score for 'Intro a' in G major. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 61 and contains the following chord annotations: Am, Am, Am, Am, F, F, F, F, Am. The second staff begins at measure 71 and contains the following chord annotations: Am, Am, Am, F, F, G7, G7, G7, G7, C. The melody is written in a treble clef with a 2/4 time signature.

ANÁLISIS ARMÓNICO:

Su armonía es diatónica en el (intro a) se usa I-V7(C-G7).

En la parte A o estrofa se desarrolla una frase que se acompaña con la progresión de I-V (C-G7).

En la sección B o coro se utilizó la siguiente progresión dedicándole un compás a cada grado: I-I-V7-V7-V7-V7-VI-VI-I-I-V7-V7-V7-V7-I (C-C-C-G7-G7-G7-G7-Am-Am-C-C-G7-G7-G7-G7-C) y va des el compás treinta y siete al sesenta.

La parte *intro a'* se desarrolla sobre la progresión VI-VI-VI-VI-IV-IV-IV-IV-VI-VI-VI-VI-IV-IV-V-V-V-V-I (Am-Am-Am-Am-F-F-F-F-Am-Am-Am-Am-F-F-G-G-G-G-C). Cada grado en un compás desde el compás sesenta y uno al ochenta, donde se siguen las indicaciones de la partitura para repetir las secciones. Esta sección tiene una progresión poco usada en este tipo de música, razón por la que se ha decidido interpretarla en este proyecto.

INTERPRETACIÓN DE LA OBRA:

INTRO a

A-B

INTRO a'

A-B

INTRO a

A-B

INTRO a'

A-B

Esta obra hace parte del proyecto por motivos pedagógicos que obedecen a la audición e imitación como método de asimilación y retroalimentación, para adquirir conocimientos y descubrir (conocer) de manera práctica el estilo de interpretación de este género andino en particular.

También es importante por tener una progresión diferente a los demás temas de su estilo, puesto que las progresiones por sustitución de sexto a cuarto grado son poco usadas en este género musical y es un ejemplo del uso repetitivo (sistemático) de un motivo para crear las frases y con ellas las secciones de la obra.

Figura 29. El rey pobre – Merengue Campesino

El rey pobre

Merengue Campesino

Gorge Veloza
MEMA

Intro. a

8

16

24

31

38

A

A Coda B

En mi tie - rra yo me sien - to como un
es mi rei - na la be - lle - za e mi mu -
son mis guar - dias un pe - rri - to y un ra -
por to - do e - so yo me sien - to como un

rey, un rey po - bre pe - ro al fin y al ca - bo rey mi ca - s - ti - llo es un ran -
jer dos chi - ni - tos mi prin - ce - sa y mi e - de - can es mi pa - je un bu -
tón mis mu - ra - llas un si - mien - to y un no - gal son mi es - cu - do las a -
rey sim - ple - men - te por ha - cer - me u - na i - lu - sión por te - ner u - na es - pe -

chi - to de em - ba - rrar y mi rei - no to - do lo que al - can - zo, a ver por co -
rro co - lor ca - fè a la vez mi con - se - je - ro prin - ci - pal
las del co - ra - zón y mis cria - dos tres ga - lli - nas y un tur - pial
ran - za pa - vi - vir y a sa - vien - das que los sue - ños sue - ños son

ro - na ten - go la ca - ra del sol y por ca - pa u - na rua - na sin car - dar es mi

2
46 **El rey pobre**

ce - tro el ca - bo de mi,a - za - dón es mi tro - no u - na pie - dra de,a - mo - lar es mi

54 **D.C. como 2a vez y Coda** **Intro. a'**

ce - tro el ca - bo de mi,a - za - dón es mi tro - no u - na pie - dra de,a - mo - lar

62

71

80 **A la A** **Coda**

por co - ro - na ten - go la ca - ra del sol y por ca - pa u - na rua - na sin car - dar

89

es mi ce - tro el ca - bo de mi,a - za - dón es mi tro - no u - na pie - dra de,a - mo - lar es mi

98

ce - tro el ca - bo de mi,a - za - dón es mi tro - no u - na pie - dra de,a - mo - lar

6.6 PRONTO ALIVIO

NOMBRE DE LA OBRA: PRONTO ALIVIO

FORMA: A- improvisación en A

TEXTURA: HOMOFÓNICA

ANÁLISIS MELÓDICO:

La sección melódicamente definida tiene dos motivos que forman un frase: El primero compuesto por corcheas en intervallos melódicos de terceras, segundas y cuartas en forma de arpeggios ascendentes y descendentes desde el compás uno al ocho; el segundo motivo aparece a partir del compás nueve y hasta el diez y seis usa ligaduras de prolongación para sincopar la melodía en contraste a las corcheas anteriores.

Figura 30. Estrofa A

The musical score for Estrofa A is presented in three staves. The first staff begins with a box containing the letter 'A', a tempo marking of $\text{♩} = 160$, and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes in a 3/4 time signature. Above the notes, chords are indicated: G, C, D7, G, C, D7, G, and C. The second staff starts at measure 6 and continues the melodic line with chords D7, G, C, D7, G, C, and D7. The third staff starts at measure 11 and concludes the phrase with chords G, C, D7, G, C, D7, G, C, and D7. The score ends with a double bar line and repeat dots.

ANÁLISIS ARMÓNICO:

Se desarrolla sobre una progresión de I-IV-V (G/C-D7) distribuida en el primer compás, dando dos tiempos de negra a la tónica y un tiempo de negra a las subdominantes y un segundo compás completo de dominante.

INTERPRETACIÓN DE LA OBRA:

Improvisación en A: De manera indefinida explorando los conocimientos en la escala y descubriendo nuestra capacidad de improvisación.

Al explorar los instrumentos se descubrió la necesidad de improvisar sobre escalas y patrones rítmicos muy característicos de este género, resultando de esta prueba motivos melódicos variados. Algunos de estos no se ajustan a la forma particular de interpretación, encontrando cualidades en cada intérprete que son difíciles de visualizar (imaginar) a futuro.

Figura 31. Pronto alivio – Torbellino - Ska

Pronto alivio

Torbellino-Ska

Manuel Eliseo Moreno Arias
LFP

$\text{♩} = 160$

6

13

21

29

Seccion de Improvisacion

7. CONCLUSIONES

La música autóctona no es interpretada en su nacimiento por un maestro docto en el arte de la música; es por el contrario descubierta dentro del impulso de vida o muerte de un ser humano como expresión de sus sensaciones, de sus sentidos, de un momento de su historia; sin técnica, por decirlo de otra manera; es libre y su interiorización y aceptación es para los escuchas una experiencia que acompaña su quehacer diario.

El fenómeno que ha sufrido la música en la segunda mitad del siglo XX con la aparición de la internet ha facilitado una vez más que no solo existan músicos de escuela sino que también haya empíricos con conocimientos básicos disfrutando de la posibilidad de grabar sus sonidos y escucharse sin ningún tipo de fronteras.

Para el análisis de un grupo de ritmos es necesario tener tiempo, de forma que se escuchen diferentes versiones de una misma obra y la audición debe ser motivada y dirigida por un maestro; para este caso en particular se escogieron solo dos géneros: El huayno y el pasillo, que además son danzas folclóricas de la región andina, puesto que la danza y la música siempre han estado juntas.

Los retos que se presentan a los estudiantes de cualquier licenciatura, incluida la licenciatura en música, son implementar sistemas de estudio flexibles que favorezcan la identificación oportuna de las necesidades de los aprendices a fin de mejorar continuamente nuestra capacidad creativa al momento de hacer uso de una determinada herramienta pedagógica que favorezca el desarrollo de las habilidades musicales de ellos.

El ensamble musical permite mejorar la capacidad de los músicos en relación a la interacción con los demás miembros de la banda. Es decir, fortalece los vínculos y el acople musical.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. ABC del Folklore Colombiano. Editorial Panamericana. Bogotá 1997.

ARANGO, Ana María. “La música de la Costa Caribe como un paradigma de modernidad y globalización: El caso de la música de fusión del pacífico colombiano”. [en línea] Disponible en: http://www.musicalafrolatino.com/pagina_nueva_22bj.htm

BRAVO, Néstor. El Concepto de Taller. Disponible en: http://acreditacion.unillanos.edu.co/contenidos/NESTOR%20BRAVO/Segunda%20Sesion/Concepto_taller.pdf.

CAICEDO ROJAS, José. “Apuntes de Ranchería y otros escritos selectos” Publicación digital en la página web de la Universidad Nacional. [en línea] Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/373/4/triple.pdf>.

CASTAÑEDA, Ana. JEAN PIAGET, Constructivismo y Teoría Psicogenética. Disponible en: [http://www. /Aruarana/constructivismo-jean-peaget](http://www./Aruarana/constructivismo-jean-peaget). Buenos Aires 2012

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. EL ABC DEL CHARANGO, Método práctico y fácil para aprender acompañamiento con o sin profesor. Editorial TATÚ LTDA. La Paz Bolivia. 2003

CIVALLERO E; PLAZA S. “TIERRA DE VIENTOS”. España 2010 Disponible en: <http://tierradevientos./2010/07/introduccion-la-musica-andina.html>

CORTI, Berenice. Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular: Raza, nación, y jazz argentino. [en línea] Disponible en: http://www.academia.edu/700281/Fusiones_Hibridaciones_Y_Mezclas_En_La_Musica_Popular_Raza_Nacion_Y_Jazz_Argentino

DIDÁCTICA”. Desarrollo de la expresión musical. [en línea] Disponible en: [http://demuplac.ugr.es/pages/docencia/programas/pr_melilla/desarrollo-de-la-expresin-musical-y-su-didctica/!](http://demuplac.ugr.es/pages/docencia/programas/pr_melilla/desarrollo-de-la-expresin-musical-y-su-didctica/)

GUEVARA SANÍN, Juan Sebastián .Teoría de la música. Una guía seria para toda aquella persona que quiera afianzar sus estudios de música. Bogotá 2010 [en línea] Disponible en: http://www.teoria.com/articulos/guevara-sanin/guevara_sanin-teoria_de_la_musica.pdf

HERNÁNDEZ SIERRA, Luis Antonio. MÚSICA ANDINA. Colombia, 2011. [en línea] Disponible en: <http://musicaandina2011/2011/11/la-quena.html>

KISNERMAN. Natalio. Los Talleres, ambientes de Formación Profesional. En el Taller, Integración de Teoría y Práctica. Editorial Humanitas. Buenos Aires. 1992

LETTS, Richard. “Los efectos de la globalización sobre la música en cinco países de características contrastantes”. Disponible en: <http://www.imc-cim.org/mmap/pdf/int-dl-finrep-brief-s.pdf>

MIÑANA BLASCO Carlos. “ENTRE EL FOLKLORE Y LA ETNOMUSICOLOGÍA”. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. [en línea] Disponible en: http://www.danzaenred.com/sites/default/files/documentos/entre_folklore_y_etnomusic.pdf

MÚNERA, Alfonso. MANUEL ZAPATA OLIVELLA POR LOS SENDEROS DE SUS ANCESTROS. Textos Escogidos. [en línea] Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/88067/18-manuel-zapata-los-senderos-de-los-ancestros.pdf>

OCHOA GAUTIER, Ana María. "El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia". [en línea] Disponible en: <http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/musica.html>

PUERTA ZULUAGA, David. "Los Caminos del Tiple" Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. [en línea] Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/anexo1.htm>

RAMALLO DÍAZ, María del Carmen. Análisis musical y especificidades del Huayno de carnaval. 2008. [en línea] Disponible en: <http://200.87.119.77:8180/musef/bitstream/123456789/313/1/521-528.pdf>

SANTAMARÍA, Carolina. La "Nueva Música Colombiana": la redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music". [en línea] Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/CarolinaSantamaria.pdf>

SEGURA LÓPEZ, María Teresa. "Desarrollo de la Expresión Musical. Sistema Nacional de Información y Cultura. [en línea] Disponible en: <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=17&COLTEM=221>

SOTO, H. Charango para todos. Chile 1999, [en línea] Disponible en: <http://www.charango.cl/paginas/afinacion.htm>.

STEINGRESS, Gerhard. "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos. [en línea] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200812>

VELOSA RUIZ, Jorge en: PAONE, Renato. La Música Carranguera. Medellín, 1999. Trabajo de grado (Programa de Música). Escuela Popular de Arte.

VERGARA, Saia. Los nuevos sabores de las músicas colombianas. [en línea] Disponible en: <http://www.ricardogallo.com/shared/LNSDLMC.pdf>

YEPES, Enrique. "Paradojas latinoamericanas: La música Indígena de los Andes", Bolivia, 2006. [en línea] Disponible en: <http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/mandina.htm>.