



### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

**LA INTERPRETACIÓN DE LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE COLOMBIANO A TRAVÉS DEL CLARINETE. Una mirada desde el interior del Festival Petronio Álvarez.**

Presentado por el estudiante:

**HRSIKESA MADHAVA PULIDO MATEUS**  
**C.C. 80.112.651**  
**Código: 2007275044**

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

1. Se resalta la honestidad y originalidad en la elaboración del documento investigativo.
2. Es un trabajo que aporta al conocimiento específico sobre las músicas colombianas en un contexto específico como es el Festival Petronio Álvarez.
3. El tema y su desarrollo tienen muchas posibilidades de aplicación, profundización y continuidad de estudio especialmente en los campos de pedagogía y didáctica instrumental.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Alfredo Ardila Villegas		4.7
Jurado 1 - lector	Abelardo Jaimes Carvajal		4.7
Jurado 4 - asesor	Luz Ángela Gómez Cruz		5.0

**NOTA FINAL: Cuatro. Ocho (4.8)**

**OBSERVACIONES:**

Dado en Bogotá D.C. a los 5 días del mes marzo de 2015

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

**LA INTERPRETACIÓN DE LAS MÚSICAS DEL  
PACÍFICO NORTE COLOMBIANO  
A TRAVÉS DEL CLARINETE.**

**Una mirada desde el interior del festival Petronio Álvarez**



**2014-2015**

**HRSIKESA MADHAV PULIDO MATEUS**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**BOGOTÁ, D.C.- COLOMBIA**

**LA INTERPRETACIÓN DE LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE  
COLOMBIANO A TRAVÉS DEL CLARINETE.**

**Una mirada desde el interior del festival Petronio Álvarez**

**Presentado por:**

**HRSIKESA MADHAVA PULIDO MATEUS**

**Asesor específico:**

**OMAR EDUARDO BELTRÁN RUIZ**

**Asesor Metodológico:**

**LUZ ÁNGELA GÓMEZ CRUZ**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar el título de  
Licenciado en Música.**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ – COLOMBIA  
2014 – 2015**

## DEDICATORIA

*Este trabajo se lo dedico a mi mamá Lucy Elvira Mateus por darme la vida.*


*A Ítalo Suarez que me concedió el amor por la música.*

*A mi hermana Katherine que me ha acompañado día a día, a lo largo de mi  
trayectoria musical.*

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Luz Ángela Gómez mi Asesora, por haberme orientado, animado, aconsejado, aguantado y guiado a lo largo de la realización de esta inquietud, siempre desinteresadamente, dispuesta y comprometida en ayudarme en la monografía. A el padre salesiano Ítalo Suarez Q, P, D. por haberme apoyado en la decisión de seguir por el camino de la música, a Melissa Durán Oviedo por orientarme en la realización de esta monografía, y a mi primo Cristian Fernández Mateus por ayudarme en la realización del Play Along durante varios domingos de grabación en Distrito Records.



 <b>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</b> <small>Formación de Pedagogos</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código:2007275044</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 05-03-2015</b>	<b>Página5 de 156</b>	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del document</b>	LA INTERPRETACIÓN DE LAS MÚSICAS DEL PACÍFICO NORTE COLOMBIANO A TRAVÉZ DEL CLARINETE " Una mirada desde el interior del festival Petronio Álvarez"
<b>Autor(es)</b>	Pulido Mateus Hrsikesa Madhava
<b>Director</b>	Luz Ángela Gómez Cruz & Omar Eduardo Beltrán Ruiz
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 156 p.
<b>UnidadPatrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Clarinete, Músicas del Pacífico Norte Colombiano, Festival Petronio Álvarez, Chirimía Chocoana, Currulao, Abosao, Tamborito, Aguabajo, Porro Chocoano, Son Chocoano, Procesos de Aprendizaje,

2. Descripción
<p>Esta monografía es el resultado de muchos años de inquietud por conocer a profundidad las músicas del litoral pacífico colombiano. Es por esto que se propone identificar los rasgos interpretativos de las músicas del pacifico norte a través del clarinete en los diferentes espacios del Festival Petronio Álvarez. Para llegar a este objetivo se utiliza la metodología de investigación cualitativa con un enfoque descriptivo con herramientas de investigación como la observación participante y la observación inestructurada planteadas por Hugo Cerda. La sistematización de la información se describe y analiza a partir de categorías como: Participantes del festival Petronio Álvarez, Ambiente, Comportamiento, Frecuencia y Duración de la asistencia al festival. Además, encontrará seis análisis de las músicas del pacífico colombiano del son chocoano-El Maquerule, porro chocoano-Aurora, tamborito-La Langosta, aguabajo-</p>

Parió la Luna, currulao-Caderona, abosao-El Birimbí, conjuntamente se dan unas sugerencias en la interpretación del clarinete, se habla del registro del instrumento, dificultades técnicas, transporte melódico, octava en la que mejor suena, contexto, sugerencias interpretativas, sugerencias en el proceso de aprendizaje para este repertorio. Por último, se propone un material didáctico y tecnológico llamado Play Along el cual busca aportar en el proceso de aprendizaje al clarinetista y darle unas herramientas para que se pueda apoyar de unas pistas de diferentes bases rítmicas, armónicas y melódicas.

### 3. Fuentes

Cerda, H. (1991) "Los elementos de la investigación" Quito, Ecuador: El búho Ltda.

Cristancho, N (2008) "La danza el pasillo chocoano, conceptos de improvisación en el conjunto de chirimía aplicado al piano jazz". Tesis de Grado. Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

González, G (2011) "Propuesta metodológica para solucionar dificultades técnicas en la flauta traversa a través de la improvisación en el porro chocoano" Tesis de Grado. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

Rusinek, G. (2003). "El aprendizaje musical como desarrollo de proceso López, R. (2005). "Los cuerpos de la música introducción al dossier música, cuerpo y cognición" Revista transcultural de música. Sociedad de etnomusicología. España. Universidad Complutense. Madrid, España.

Valencia, L. (2009). "Al son que me toquen canto y bailo". Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.

Valencia, L. (2010) "Una mirada a los afro músicas del pacífico norte colombiano". Asociación de Investigación culturales del Choco. Bogotá,

Valencia, L. (2010) "Una mirada a los afro músicas del pacífico norte colombiano". Asociación de Investigación culturales del Choco. Bogotá, Colombia. Opciones Graficas

### 4. Contenidos

La presente monografía está encaminada hacia la *pregunta de investigación*: ¿Cuáles son los rasgos interpretativos de las músicas del pacífico norte a través del clarinete en los diferentes espacios del Festival Petronio Álvarez? Para ello, se propone como *objetivo general* identificar los rasgos interpretativos de las músicas del pacífico norte a través del clarinete en los diferentes espacios del Festival Petronio Álvarez. La *metodología* utilizada fue una investigación cualitativa desde un enfoque descriptivo, utilizando *herramientas* tales como la observación participante, observación inestructurada y material audiovisual. Así mismo, se realiza una revisión bibliográfica sobre las músicas del litoral pacífico norte colombiano desde los referentes geográficos, históricos, culturales, formatos musicales y ritmos. Luego de esto, al compartir con la comunidad en el Festival Petronio Álvarez, se identificaron aspectos que se analizaron en categorías como son ambiente, frecuencia, duración. Dentro de los análisis se evidenció la relación cuerpo música,

planteada por *López Cano*, donde el cuerpo está presente en la música por lo cual activa actividades corporales como gestos faciales, movimiento de extremidades, rutinas motrices, gesticulaciones, propiocepciones. Así mismo, se fundamenta el aprendizaje musical que se desarrolla desde la interpretación de las músicas del litoral pacífico colombiano, planteado desde *Gabriel Rusinek* donde menciona que el saber musical está integrado por tres modos de conocimiento Musical: Cognición auditiva, Cognición en la ejecución y Cognición compositiva.

Teniendo en cuenta lo anterior, se analizaron seis ritmos de estas músicas, como los son: Son chocoano-El Maquerule, porro chocoano-Aurora, tamborito-La Langosta, aguabajo-Parió la Luna, currulao-Caderona, abosao-El Birimbí. Se realiza una Ficha de Análisis Musical donde, se habla del registro del instrumento, dificultades técnicas, transporte melódico, octava en la que mejor suena, contexto, sugerencias interpretativas, sugerencias en el proceso de aprendizaje para este repertorio. Por último, se propone un material didáctico y tecnológico llamado Play Along el cual busca aportar en el proceso de aprendizaje al clarinetista y darle unas herramientas para que se pueda apoyar de unas pistas de diferentes bases rítmicas, armónicas y melódicas.

## 5. Metodología

La metodología de este trabajo es de tipo cualitativo desde un enfoque descriptivo, utilizando herramientas de investigación planteadas por Hugo Cerda como lo son observación participante, observación inestructurada, vídeos, fotografías y grabaciones.

## 6. Conclusiones

Desde los modos de conocimiento propuestos (la cognición auditiva, la cognición en la ejecución y la cognición compositiva) se evidenció que están presentes durante la interpretación del clarinete. Es decir, que desde las músicas tradicionales del Pacífico Colombiano se pueden desarrollar procesos de aprendizaje. Además, se identificó la relación que tiene la interpretación de estas músicas con el cuerpo. Por último, al desarrollar la herramienta didáctica del Play Along, aporta a la Universidad Pedagógica Nacional para fortalecer la formación a los futuros maestros y aporta a la música tradicional ya que desde aquí se buscó estrechar una relación entre la educación formal y la educación tradicional de nuestro país.

Elaborado por:	Pulido Mateus Hrsikesa Madhava
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	05	03	2014
-----------------------------------	----	----	------

## Tabla de Contenido

JUSTIFICACIÓN.....	16
ANTECEDENTES.....	17
METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN.....	25
HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN .....	25
1. EL LITORAL PACÍFICO COLOMBIANO Y SU ENTORNO .....	29
HISTÓRICO Y MUSICAL .....	29
1.1. CONTEXTO DEL PACIFICO COLOMBIANO.....	29
1.2. MUSICAS DEL LITORAL PACÍFICO.....	34
1.3. FORMATOS MUSICALES .....	36
1.4. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES .....	39
1.4.1. Instrumentos Autóctonos .....	39
1.4.2. Los instrumentos influenciados .....	43
2. MÚSICA, CUERPO Y COGNICIÓN EN LAS MÚSICAS DEL LITORAL PACÍFICO NORTE .....	52
2.1. ACTIVIDAD MOTORA QUE ACOMPAÑA LA PRODUCCIÓN DE SONIDO MUSICAL..	54
2.2. PROCESOS COGNITIVOS EN EL APRENDIZAJE MUSICAL .....	56
2.3. ASÍ SE VIVE EL FESTIVAL PETRONIO ALVAREZ.....	64
2.3.1. AMBIENTE.....	65
2.3.2. FRECUENCIA .....	68
2.3.3. COMPORTAMIENTO.....	69
3. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA DEL PACÍFICO NORTE .....	72
3.1. MODOS DE CONOCIMIENTOS EN ESTAS MÚSICAS .....	73
3.2. SON CHOCOANO - El Maquerule .....	77
3.3. PORRO CHOCOANO - Aurora.....	88
3.4. TAMBORITO - La Langosta .....	102
3.5. AGUABAJO - Parió la Luna .....	113
3.6. CURRULAO - Caderona.....	124
3.7. ABOSAO. El Birimbí.....	137
CONCLUSIONES.....	151
BIBLIOGRAFÍA.....	154

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto es el resultado de un trabajo de años de inquietud, todo nace por gusto e interés que surge en el año 2005 a los 24 años de edad, tras la experiencia de tocar y trabajar en la orquesta sinfónica juvenil de Colombia, recibiendo y dando clases de clarinete. En este centro musical ubicado en la ciudad de Bogotá se tuvo la oportunidad de conocer a Samir Elías Aldana Sayím músico compositor, clarinetista, cantante, amigo e investigador de la música del pacífico colombiano, reconocido en la escena musical de las nuevas músicas Colombianas, fundador de Tumba Catre, y reconocido por sus grandes aportes en grupos como; Asdrúbal, Primero mi Tía. En la actualidad es director compositor de la Orquesta Piscina Cósmica.

Gracias a este maestro tuve la oportunidad de conocer géneros como el currulao, abosao, tamborito, entre otros. Él me habló de la marimba y me invitó a tocar en el salón de percusión de la orquesta. Esta fue una experiencia significativa, ya que aprendí que el clarinete tenía otra sonoridad y que él era protagonista en estas músicas. Con el maestro Samir tuve la experiencia de aprender distintas bases rítmicas y melódicas llamadas mambos y bordones. Cuando pude mantener las diferentes bases rítmicas y melódicas, llamadas patrones de este género en el clarinete, el maestro Samir comenzó a realizar una improvisación. Esa experiencia me permitió abrir más posibilidades en el campo musical del clarinete en el contexto colombiano, ya que hasta ese momento estudiaba clarinete clásico, con los maestros Jairo Peña, Robert De Gennaro y posteriormente con el maestro Cristopher Jefferson. Antes de ese momento, conocía que el clarinete se tocaba en la costa caribe de Colombia,

pero no tenía referentes del Pacífico. Esto incentivó la curiosidad por las músicas del litoral Pacífico.

En el 2007 ingresé a la Universidad Pedagógica Nacional donde estuve con Leonel Marulanda, con este maestro teníamos un cuarteto de clarinetes, en este formato toqué músicas del interior Colombiano como bambucos y pasillos. Luego terminé mis estudios de clarinete con Alejandro Candamil, en este espacio conocí y compartí con Diego Lozano, con el que tuve la experiencia de tocar con el grupo Chirimía Oro y Plata, en su modalidad de chirimía calle dirigida por él. A partir de esas experiencias, intensifiqué la búsqueda de material como partituras, cassetts, CDs, memorias y transcripciones. Este fue mi primer momento de aprendizaje musical de esas músicas, posteriormente en el año 2011 tuve la experiencia de asistir por primera vez al festival de música del pacífico Petronio Álvarez, al cual asistí consecutivamente los últimos cuatro años. Al participar y aprender en diferentes espacios y escenarios del festival surge un interés de conocer a profundidad las características ritmo-melódicas de las músicas del pacífico norte. Es por esto que surge la presente propuesta, la cual tiene objetivo general identificar los rasgos interpretativos de las músicas del pacífico norte a través del clarinete en los diferentes espacios del Festival Petronio Álvarez.

Para llegar a este objetivo, uno de los referentes metodológicos utilizados fue la observación no sistemática propuesta por Hugo Cerda, esta busca profundizar acerca de los saberes y realidades de la comunidad. Postula los siguientes aspectos que son descritos a profundidad en los capítulos

respectivos: Participantes del festival Petronio Álvarez, Ambiente, Comportamiento, Frecuencia y Duración de la asistencia al festival.

Los ritmos que se encontraran en este trabajo son: currulao, abosao, agua abajo, porro chocoano, son chocoano, el tamborito. Además, se analizaran las melodías con las características propias de cada canción. Reconociendo un lenguaje sincopado, cadencioso y lleno de sus particularidades propias del sonido afro, desde la rítmica y su virtuosismo para así poder reconocer la variedad y particularidades de ritmos que hay en esta región.

Por último, se propone un material didáctico y tecnológico llamado Play Along el cual busca aportar en el proceso de aprendizaje al clarinetista y darle unas herramientas para que se pueda apoyar de unas pistas de diferentes bases rítmicas, armónicas y melódicas. Esto se propone para que al momento de abordar y empezar a estudiar estas músicas, el estudiante tenga una guía eficaz para entender el discurso interpretativo de los diferentes géneros que encontraran en este trabajo

## SITUACIÓN PROBLÉMICA

*“Es lastimoso una tradición sin academia, pero lo es mucho más una academia sin tradición”* Leónidas Valencia

Durante mi vida musical, ha surgido un interés y gusto particular por la música del Pacífico, debido a la expresividad de ésta, su forma particular de frasear las melodías, sus géneros, su lenguaje propio, su sonoridad, el color de los instrumentos como la marimba, los cununos, el guazá y en especial el protagonismo y estilo propio del clarinete, en esta música de tradición oral diversa y con grandes riquezas musicales, viene resistiendo de generación en generación a través del lenguaje oral entre sus comunidades.

Es a partir de la experiencia en el aprendizaje del clarinete en la Universidad Pedagógica Nacional, en la Universidad Nacional y la Universidad Central donde se evidencia que se vive un desconocimiento de estas tradiciones del país, me doy cuenta que en la universidad no se tienen en cuenta estos repertorios, que es un tabú tocarlos o estudiarlos delante de los maestros, ya que los maestros de clarinete estudiaron y fueron formados a partir de la escuela formal y esta música que les hablo es campesina, popular y de lenguaje oral.

Buscando información sobre la educación formal del clarinete encontramos el programa que realizó el plan nacional de música para la convivencia (Guía de iniciación del clarinete, 2003) y el programa nacional de bandas, señalan que los procesos de desarrollo de la escuela en Colombia del



clarinete surgió por medio de compañías itinerantes de ópera que en su mayoría provenían de Italia a tocar ocasionalmente.

Los clarinetistas de estas compañías aportaron en la formación de instrumentistas colombianos con la técnica moderna del instrumento. Uno de los primeros clarinetistas colombianos que aprendieron de estos clarinetistas italianos fue Solón Garcés, éste a su vez fue maestro de clarinete y entre sus estudiantes le dio clases a Néstor Mantilla quien fue profesor del Conservatorio Nacional y clarinetista de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Este maestro aportó a la expansión de una nueva concepción de instrumentistas. Igualmente están los Maestros Julio Gómez, Julio Mesa, Lucho Bermúdez y Pedro Nel Arango, quienes ayudaron al desarrollo de la interpretación de este instrumento en Colombia. (Guía de iniciación del clarinete, 2003)

Por otro lado la escuela del clarinete en los años 90 y 2000 fue influenciada por los maestros Robert De Gennaró de la Universidad Nacional, Cristopher Jefferson de la Universidad Central y Javeriana. Estos han llegado en los últimos veinte años a Bogotá, procedentes de EE.UU. Estos maestros han aportado sus técnicas americanas a la escuela bogotana del clarinete, incentivando la formación de muy buenos intérpretes del clarinete con un reconocimiento internacional. En la actualidad se han formado nuevos movimientos artísticos y académicos (La Fundación Nueva Cultura) dentro de la ciudad, que vienen reconociendo las músicas tradicionales colombianas por su variedad. Sin embargo, este aspecto debe ser investigado a profundidad, ya que

estas son un mecanismo de resistencia y de memoria frente a todos los acontecimientos políticos, económicos y sociales.

La participación en el Festival Petronio Álvarez permitió identificar varios aspectos relacionados con la interpretación de las músicas del Pacífico Norte a través del clarinete, esto puede servir como material para incluir estos tipos de repertorios en la formación profesional por ello la inquietud es la expuesta a continuación.

La inquietud con relación a la interpretación de las músicas del pacífico norte radicó en entender ese lenguaje a profundidad, para encontrar y mostrar que estas músicas tienen todos esos elementos musicales con los cuales se pueden desarrollar procesos de aprendizaje musical, desde el rigor de la educación formal, para sistematizarla y traer estos repertorios a la academia. Este proceso busca que la educación formal se nutra de tradición y la tradición se complemente con la escuela formal.

Es por esto, que al revisar el plan curricular de la Lic. En Música de la Universidad Pedagógica Nacional, dentro de los repertorios planteados para toda la carrera en la interpretación del clarinete, no se hace presente las músicas tradicionales, por el contrario se propone desde Opperman, K, Victor Polatschek, Arthur Bliss, Mozart, Kórsakov, Schalwoski, entre otros. Por ello, desde la presente propuesta se expone a las músicas tradicionales del pacífico colombiano como repertorios para la interpretación del clarinete, ya que poseen todos los elementos musicales para desarrollar procesos de aprendizaje y además para contextualizar al músico colombiano en la música que ha perdurado generación en generación por medio del lenguaje oral.

## **PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

Teniendo en cuenta el planteamiento el problema, surge la siguiente pregunta investigación.

¿Cuáles son los rasgos interpretativos de las músicas del pacífico norte a través del clarinete en los diferentes espacios del Festival Petronio Álvarez?

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo General**

Identificar los rasgos interpretativos de las músicas del pacífico norte a través del clarinete en los diferentes espacios del Festival Petronio Álvarez.

### **Objetivos Específicos**

- 1) Establecer cómo se interpretan las músicas del litoral pacífico colombiano para el clarinete.
- 2) Desarrollar una propuesta musical con las nuevas herramientas didácticas y tecnológicas como lo son el “Play Along”, dirigidas a profesores y estudiantes para la interpretación del clarinete a partir de las músicas del litoral pacífico colombiano.
- 3) Identificar la relación cuerpo música a través de la mirada de Rubén López Cano, cómo la música se siente a través del cuerpo de múltiples maneras y se expresa a través del cuerpo, durante la observación del Festival Petronio Álvarez.
- 4) Integrar los procesos cognitivos de la propuesta de Gabriel Rusinek a través de la interpretación del clarinete en las músicas del litoral pacífico.

## JUSTIFICACIÓN

Esta monografía aporta a la comunidad académica de la Universidad Pedagógica Nacional, las universidades que posean Facultad de música en Bogotá y Colombia, escuelas de formación musical, academias y en general para clarinetistas interesados en ampliar su lenguaje musical en las músicas de tradición oral del Pacífico Norte Colombiano, ya que está contribuyendo hacia una propuesta didáctica para el clarinete a partir de las transcripciones realizadas, tiene como nombre Play Along, donde se propone unos ejercicios ritmo melódicos con las características propias de cada tema de diferentes géneros del pacífico norte.

Esta monografía resalta la importancia de las músicas tradicionales del Pacífico Colombiano, proporcionando una sistematización al músico interesado, aportándole un material con el que podrá generar procesos de aprendizaje. Además, es el resultado de una recolección de datos del festival de música del pacífico Petronio Álvarez en sus últimas cuatro versiones. Este festival se realiza en Cali en el mes de agosto, siendo este muy importante porque en los últimos dieciocho años ha reunido a la mayoría del pueblo del pacífico colombiano, para expresar y compartir sus músicas. Este festival ha brindado un espacio donde los grupos de todos los rincones de Choco, Valle del Cauca, Cauca y Nariño puedan mostrar su música, se reconocen entre sí y se mantienen vivas sus tradiciones.

Otro aporte significativo que se encontrará al interior de este trabajo desde la postura de Rubén López Cano, es una descripción de la forma de expresión del cuerpo a través de la música. En su artículo *“los cuerpos de la*

*música*” (López, 2000) menciona cómo la música se percibe de múltiples maneras y se expresa a través del cuerpo, expresiones evidenciadas en las observaciones durante el festival Petronio Álvarez; este se relaciona con la propuesta de Gabriel Rusinek quien habla de “los procesos cognitivos en el aula”. En este sentido, la enseñanza y el aprendizaje están relacionados con la interpretación del clarinete y han estado sujetas a modelos externos. Sin embargo, las comunidades afro en Colombia en especial las comunidades del litoral pacífico, han tenido unas formas particulares de interpretación del clarinete, teniendo procesos como la enseñanza tipo espejo, relacionadas con las formas de escuchar y repetir.

## **ANTECEDENTES**

La indagación tuvo su inicio en trabajos de grado de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional, el trabajo “*Compendio de música tradicional en Colombia para la didáctica del saxofón*” de Marlon Augusto Bohórquez Hernández en el 2011. Tuvo como objetivo apoyar la formación de saxofonistas desde las músicas tradicionales, donde presenta enfoques pedagógicos y didácticos que contribuyen a los procesos formativos de los saxofonistas.

Además, aporta a crear una amalgama desde lo que han llamado lo popular y lo culto. La metodología es una investigación de tipo correlacional que tiene como propósito medir el grado de relación que existe entre dos variables. El objeto de estudio es conocer el comportamiento de una variable respecto a otra variable polo que con frecuencia busca predecir y en ocasiones extrapolar el acompañamiento de una variable. Al igual que Bohórquez, esta investigación busca incluir en los repertorios de los clarinetistas las músicas tradicionales del pacífico norte colombiano.

Diego Armando Lozano Castiblanco hace su trabajo de grado en el 2011, llamado *“los ritmos cortesanos del departamento del choco”* de la Universidad Pedagógica Nacional, Tuvo como objetivo general realizar un estudio sistemático de los seis ritmos cortesanos del departamento del Choco, en que están comprendidos sus aspectos sociales, históricos, musicales y formales a partir de la transcripción, edición y análisis dando un ejemplo de cada uno. La metodología que utilizada fue la investigación cualitativa, su enfoque es hermenéutico y la herramienta de investigación fue análisis-documental.

Este documento aportó toda una propuesta para desarrollar procesos cognitivos y sistemáticos de los ritmos cortesanos para ser aplicados en la educación formal, no formal y en agrupaciones musicales. Muestra sus componentes conceptuales y prácticos con el fin de evidenciar estas músicas en el campo pedagógico musical. Igualmente, aporta a este trabajo para argumentar sus principales exponentes musicales, nos cuenta detalladamente las obras y vidas de algunos de los más influyentes compositores de la música de pacífico colombiano. Además, nos proporciona información precisa sobre el clarinete y su historia, conjuntamente nos habla de la historia de la música del departamento del choco.

Por otra parte, José Lozano Rodríguez de la Universidad de Valencia de España en el año 2007, en su tesis doctoral llamada *“Bases psicológicas y diseño del currículo para el grado elemental de música”*. Tenía como objetivo principal comprobar la eficacia del diseño curricular que presenta éste, a los estudiantes de clarinete con respecto a los diseños curriculares tradicionales. La metodología utilizada en esta investigación fue la experimental y longitudinal.

Para esto, se realizaron dos grupos, un grupo control y un grupo experimental, compuestos por estudiantes asignados de Manera aleatoria. Los estudiantes de ambos grupos fueron evaluados a lo largo de un curso.

Este trabajo muestra todo el camino para abordar el desarrollo de procesos cognitivos del estudio del clarinete. Se concluye que el diseño curricular que presentó fue más eficaz que los diseños tradicionales en cada una de las evaluaciones realizadas a los estudiantes a través de cada uno de los test, este trabajo aportó un diseño curricular, aunque se han llevado a cabo en un lugar concreto y en un momento determinado, basándose en los resultados obtenidos, está convencido de que puede ser utilizado en cualquier otro contexto educativo y geográfico, incluso en idiomas distintos al español.

En el trabajo de grado de Nicolás Cristancho Quintero *“La danza, el pasillo chocoano, conceptos de improvisación en el conjunto de chirimía (aplicado al piano jazz)”* realizado en la Universidad Javeriana, Bogotá en 2008. El objetivo de este trabajo fue comprender el funcionamiento del lenguaje musical utilizado en las improvisaciones interpretadas por el conjunto de chirimía en los aires de pasillo y danza e interpretar dicha comprensión en el desarrollo de herramientas sonoras de interacción y comunicación dentro del formato piano trio jazz. La metodología utilizada fue la etnografía, realizó un trabajo de campo visitando a Quibdó, este permitió tener una visión completa y cercana del contexto en donde se desarrolla el formato de chirimía y sus aplicaciones socioculturales.

El Autor de esta investigación concluye que la música no se puede aprender solo de textos, dice que es necesario tener la vivencia, involucrarse y ser parte de los procesos para poder comprender la expresividad, emocionalidad

e intencionalidad que la define. Esta conclusión es tomada en cuenta para desarrollar el proceso de observación dentro de la comunidad, ya que no es solo buscar textos o partituras, sino que a partir de la vivencia con la comunidad, se aprende, se construye y se conoce a profundidad las dinámicas que se dan dentro de ella.

El trabajo de Cristancho evidencia y explica la funcionalidad de los instrumentos de chirimía a la hora de tocar la voz principal; Los instrumentos que interpretan la voz líder son el clarinete, el bombardino y/o saxo, estos instrumentos acompañan de manera de contrapunto libre tomando como referencia la base rítmica, las triadas de tónica y dominante y van repitiendo patrones melódicos sencillos conectados por el uso de cromatismo generado de manera espontánea, lo que él define como arreglo. Aclara que el acompañamiento de esta música siempre varía en la interpretación dependiendo del intérprete y de su capacidad en la improvisación, la destreza del improvisador para desarrollar un discurso musical, construido sobre ideas melódicas sencillas y utilizando los recursos rítmicos de sus aires.

Además este trabajo aporta dando un camino claro para crear unos ejercicios de acompañamientos a manera de contrapunto libre, teniendo en cuenta la base rítmica, las triadas de tónica y dominante, buscando esos cromatismos que el menciona.

Guillermo Alberto González hace su trabajo de grado en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia llamado *“Propuesta metodológica para solucionar las dificultades técnicas en la flauta traversa a través de la improvisación en el porro chocoano”* en el año 2011. El objetivo general



fue ofrecer una alternativa metodológica para solucionar dificultades técnicas en la interpretación de la flauta traviesa, desde nivel de iniciación a través de la improvisación en el porro chocoano, basado en la lúdica y el hacer colectivo de la música. En este trabajo se utiliza la investigación cualitativa y los instrumentos de investigación utilizados son la entrevista, revisión documental, observación, diario de campo, dispositivos mecánicos, análisis musical y análisis de correlación.

El autor concluye cómo se puede generar interrogantes acerca de cómo se puede renovar la forma de llevar el conocimiento. Además, diseña una propuesta metodológica, siendo una opción diferente para el desarrollo de la técnica instrumental, esta propuesta ofrece una iniciativa a la solución de dificultades técnicas en la flauta, de paso abre la creatividad musical. Esta propuesta está dirigida a profesores con sus estudiantes que quieran hacer un proceso de aprendizaje en la improvisación.

Este trabajo propone la improvisación musical como acto de crear música espontáneamente al igual que el lenguaje propio, de tal modo que se puede intervenir o crear un discurso musical de una forma lógica utilizando los elementos musicales para el servicio de cualquier música para este se debe comprender la estructura melódica, la armonía, el ritmo y sobre todo diferenciar cada estilo para poder hacer de la improvisación una unidad de creación musical de tal manera que sea comprensible y lógica.

Esta propuesta aporta significativamente a este trabajo ya que su propuesta de improvisación da bases a esta propuesta del Play Along, ya que los acompañamientos de la melodías de las canciones que van en este material didáctico, como dice González se van a crear de una forma lógica aprovechando

los elementos musicales para el servicio de esta música del pacifico norte colombiano. Conjuntamente habla y realiza un capítulo dedicado a la flauta, su historia, registro, las dificultades técnicas del instrumento, todo esto da un ejemplo claro de qué tiene que tener en cuenta el intérprete. Además, complementa la ficha de análisis musical, con estos elementos, la emisión del sonido, articulación, dinámicas, vibrato y afinación. Al igual que en este trabajo (en la ficha técnica) González habla tipos de cadencia, tonalidad, tempo, dinámicas, densidad, timbre, registro, textura, motivos, melódicos, armonía, entre otros.

Además corrobora que en casi toda la música del pacifico hay un espacio propicio para la improvisación para el completo desarrollo de esta habilidad, que se ampliará a la hora de trabajar con el Play Along en este trabajo.

Robinson Copete Palacios hace su trabajo de grado llamado "*El Alabao en Quibdo choco*" (*aproximación conceptual*) en la Universidad Pedagógica Nacional en el año 2004. Tuvo como objetivo general identificar y conceptualizar los componentes musicales del género alabao en la ciudad de choco, incluyendo las razones sociales por las que se hace y los parámetros interpretativos de sus creadores, receptores y cantantes. Su metodología fue un trabajo de campo, él recurre a la etnomusicología cuyo objeto de estudio es la música en sí misma, incluyendo las circunstancias sociales que la generan. Esta técnica utiliza diferentes métodos de manera mixta como la musicología y la antropología, la investigación etno musical tiene dos etapas metodológicas, la de terreno o trabajo de campo y la de laboratorio.

Copete concluye que el alabao por su amplia distribución geográfica y contenido es uno de los géneros más importantes en el choco y del pacífico colombiano, se trata de un canto a capela de temática religiosa, también puede estar relacionado con circunstancias sociales fúnebres, unos son denominados mayores y otros menores, los mayores son a dios y los menores a santos, es decir que la práctica del alabao en primera instancia es música utilizada como herramienta que sirve para expresar sentimientos religiosos. El Autor, contribuye desde aspectos históricos, igualmente aporta en la metodología utilizada, que se relaciona a la presente investigación y contribuye con datos de la evolución de la música del pacífico en el siglo veinte y veintiuno.

Por último, se revisó *“Al son que me toquen canto y bailo”* de Leónidas Valencia Valencia dentro del marco del plan nacional de música para la convivencia en Bogotá en el año 2009. Es una propuesta que nos da a conocer las músicas del choco, el menciona:

“La cultura musical del pacífico norte colombiano es un soporte fundamental para la vida social de las comunidades que lo habitan, los montes, los ríos y las selvas que acogen a pobladores negros, indígenas y mestizos son el telón de fondo de una amalgama musical en el que se dan cita procesos históricos de colonización, reafirmación y resistencia. Así, dichos procesos se traducen en un quehacer musical diverso, ecléctico y dinámico en el que la tradición oral, transmitida de generación en generación, cumple un rol fundamental dentro de los contextos sacros y profanos”

“La cartilla que aquí se presenta es una propuesta teórica y metodológica que a partir de la valoración de los espacios informales tradicionales de transmisión de conocimiento, busca sistematizar ciertas manifestaciones con el fin de servir de apoyo a los nuevos contextos de formación de la región y a los demás procesos formativos y de investigación en el país. De esta manera,

este material está concebido como una herramienta para los maestros que lideran los procesos de pedagogía musical de niños y jóvenes en las diferentes escuelas de música tradicional popular del país". (Valencia 2009, p. 5)

Este trabajo de Leónidas Valencia aporta significativamente en este trabajo ya que nos cuenta a profundidad del contexto histórico musical de la región, nos habla de sus referentes geográficos y culturales del departamento. Igualmente, de las formas de transmisión de saberes musicales y espacios de formación de los formatos musicales que allí encontramos. Además, explica y propone un material de todos los ritmos de la región para chirimía, hablando de las características de las melodías, de la armonía y aporta un material auditivo de cada uno de los ritmos que nos sirve y el cual utilizaremos para el Play Along el cual es el modelo didáctico propuesto en este trabajo.

## **METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

La metodología de este trabajo es de tipo cualitativo desde un enfoque descriptivo, ya que hace referencia a describir e identificar los procesos de interpretación del clarinete desde las múltiples maneras que tiene el cuerpo de sentir y expresar las músicas del litoral pacífico teniendo en cuenta las formas de convivir en una comunidad. Es un análisis de la observación a estas músicas desde el festival Petronio Álvarez, que se realiza en la ciudad de Cali, tras haber tenido la oportunidad de asistir cuatro veces consecutivas y tener la experiencia de aprenderla interpretación de estas músicas con maestros expertos en las músicas de esta región.

En síntesis, la metodología de investigación también busca describir lo corporal, las relaciones que se establecen en el ámbito social y musical. Estas relaciones se describen sintéticamente en el capítulo dedicado a los procesos cognitivos en el aprendizaje musical.

## **HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN**

La técnica y método de recolección de datos e información empleada es la observación participante, de una manera artificial<sup>1</sup>, integrándose a la comunidad con el objeto de hacer parte de la misma, dentro del marco del festival Petronio Álvarez para facilitar el trabajo de recolección de datos. En esta

---

<sup>1</sup>Según Hugo Cerda, se refiere al sujeto investigador que no es originario de la región donde se realiza la investigación.

técnica el investigador pasa el mayor tiempo con los individuos que estudia y procura vivir del mismo modo que ellos, con el propósito de conocer directamente todo aquello que a su juicio se puede constituir en una información sobre las personas o grupos observados destacando en este caso, cómo el cuerpo se relaciona y es parte de la música, cómo hablan, refiriéndose a la dicción propia de los individuos, cuáles son sus costumbres y características principales en la interpretación de las músicas del Litoral Pacífico, para así poder llegar a unas conclusiones de cómo conciben ellos sus músicas. Además, las características de los elementos musicales en la interpretación del clarinete en el Pacífico Norte.

Por otra parte, la indagación preliminar de la experiencia, ha recopilado también material fotográfico y videos los cuales ayudaron en diferentes aspectos analizados de este festival en los últimos cuatro años del festival de música Petronio Álvarez, donde reúnen las comunidades del litoral pacífico colombiano, desde Choco, Valle del Cauca, Cauca, y Nariño. Entorno a sus músicas tradicionales.

Para la recolección de datos de esta investigación se tuvo en cuenta la Observación no sistemática o inestructurada planteado por Hugo Cerda, ya que esta observación se percibe de forma abierta, sin estructuración sistemática y sin el uso de instrumentos especiales para la recolección de datos. Este concepto se empleó en la recolección de herramientas para esta monografía teniendo en cuenta que esta técnica es muy empleada en la investigación cualitativa, ya que al emplearla busca identificar a fondo el comportamiento y realidades de la comunidad. Los aspectos sistematizados son: Participantes del

festival Petronio Álvarez, Ambiente, Comportamiento, Frecuencia y Duración de la asistencia al festival.

“La observación no sistemática o inestructurada es aquella observación que se efectúa de manera abierta sin estructuración, asistemática y sin el uso de instrumentos especiales para recoger los datos. Es una modalidad favorita de la investigación cualitativa y es particularmente usada por psicólogos, antropólogos y etnógrafos en sus investigaciones de campo, donde se busca por medios más directos el conocer con cierta profundidad algunas realidades de las personas, los grupos y las comunidades. Algunas veces se utiliza como medio de exploración y de indagación, con el propósito de encontrar algunas orientaciones o definir algunas prioridades que sirvan de base o de punto de partida para investigaciones posteriores”. (Cerdeña 1991, Pág. 251)

Las canciones analizadas en esta monografía fueron aprendidas durante la experiencia vivida en el festival Petronio Álvarez, en sus últimos cuatro años, al tocar al lado músicos de chirimía en las populares ruedas<sup>2</sup>. Música aprendida desde el lenguaje oral, es decir, escuchando y repitiendo como lo interpretan ellos. Así mismo, esta música al ser oral todo el tiempo presenta variaciones en el tema y el fraseo de la melodía dependiendo del grupo que lo interpreta.

Las partituras que encontraran en este trabajo no están relacionadas con las transcripciones que ha realizado el maestro Leónidas Valencia, ya que este maestro lleva más de 20 años investigando, publicando y transcribiendo la música chocoana. En la bibliografía podrá encontrar cinco libros del maestro

---

<sup>2</sup>Rueda se refiere a la reunión de músicos entorno a tocar música en lugares, casuales como una esquina, fuera de una tienda, un parque, una calle cualquiera como donde Ebert que es al frente de la biblioteca, la Calle del Pecado, Estos lugares en días de festival Petronio Álvarez terminan siendo lugar donde se va de remate, es decir después de terminado el concierto se va a este tipo de sitios a buscar músicos para seguir la fiesta entorno a la música del pacífico colombiano. (Descripciones durante observación en el Petronio)

Leónidas Valencia donde puede profundizar respecto a todas las investigaciones que este maestro ha realizado.

Los elementos analizados en las músicas fueron: aspectos melódicos, rítmicos y expresivos del discurso interpretativo en el clarinete, se escogieron seis ritmos y de estos seis ritmos, seis canciones, las cuales fueron: el Birimbí (abosao) de Neivo de Jesús Moreno, Maquerule (son chocoano) de Rubén Castro Torrijos, Aurora (porro chocoano), La Langosta (tamborito) son del repertorio tradicional del Choco, Pario la Luna (aguabajo) y Caderona (currulao) son del repertorio tradicional del pacífico, en estas últimas cuatro canciones no se encuentra un compositor específico, aunque sea anónima su precedencia, esta música se ha transmitido a través de generación en generación a través del lenguaje oral entre la comunidad.

Se seleccionaron estas seis canciones ya que son muy conocidas e interpretadas por las chirimías, estos temas escogidos sirven para realizar los hallazgos pertinentes que servirán para interpretar estas músicas. Gracias al análisis empleado se pueden llegar a unas conclusiones de las diferentes particularidades en la interpretación de la música del pacífico. Al identificar las particularidades se brinda una herramienta al clarinetista al momento de interpretar cada uno de estos géneros.

Este análisis se realiza basado en el modelo planteado por Londoño, M & Tobón, A en su trabajo *“De las Músicas populares chocoanas, Aproximación a las canciones afrocolombianas de los hermanos Castro Torrijo”* de la Pontificia Universidad Javeriana. Aunque a partir de la observación se complementa con otros ítems, este análisis se realiza con el fin de entender el comportamiento en el discurso melódico aplicado al clarinete ya que se encuentra muy poco material interpretativo en el discurso de los diferentes géneros. Se proponen algunos ejercicios que ayudarán a la interpretación de frases melódicas para cada tema.



En la ficha de análisis musical se encontrará la descripción del ritmo, tempo aproximado, número de compases, las características rítmicas-melódicas, tipo de escala empleada, descripción del ámbito vocal, diseño melódico, los intervalos empleados en cada tema, la armonía, la estructura del tema, además del registro del clarinete, dificultades técnicas, transporte melódico, octava en la que mejor suena el clarinete en esta música, formato, contexto. Igualmente se darán unas sugerencias interpretativas, sugerencias en los procesos de aprendizaje por medio de las frases melódicas de cada tema.

## **1. EL LITORAL PACÍFICO COLOMBIANO Y SU ENTORNO HISTÓRICO Y MUSICAL**

Este capítulo da cuenta de los referentes geográficos, administrativos y culturales del Pacífico Colombiano, la historia de hibridación española en los afros colombianos, indios y mestizos que fueron sometidos por el colonizador como la religión, el idioma y las costumbres que siguieron el modelo español. También se encuentra la historia de las músicas del litoral pacífico, sus formatos musicales, sus aires, ritmos e instrumentos.

### **1.1. CONTEXTO DEL PACIFICO COLOMBIANO**

El litoral Pacífico de Colombia ocupa un territorio de aproximadamente 60.000km cuadrados, se describe en tres referentes: geográfico, administrativo y cultural. A nivel geográfico, comienza desde la cordillera occidental y conecta con el océano pacífico. Su longitud es de 1.300 km que se extiende desde los límites con Panamá; entre Cocolitos (Panamá) y Punta Radita (Chocó) en la parte norte hasta Tumaco en la parte sur y la frontera con el Ecuador, hasta la

desembocadura del río mataje; El río san juan establece una especie de frontera étnica entre la zona que corresponde al departamento del Chocó, la zona inicia desde Buenaventura, Valle del Cauca y limita con el Ecuador. (Duque, et al. 2010 p. 6)

El litoral pacífico colombiano se divide en el pacifico norte y el pacifico sur. El pacifico norte está formado por el departamento del Chocó y el Urabá Antioqueño, está localizado en la costa Pacífica colombiana entre Panamá y el río San Juan. Su clima de selva tropical es uno de los puntos más húmedos del planeta, esta zona se caracteriza por su montañosa rocosa y por presentar unos de los Mayores índices de precipitación de aguas en Colombia y el mundo. El extremo sur de esta subregión limita con el río calima, éste está habitado por comunidades afro, indígenas y mestizos. La población afro descendiente del pacifico norte es de 446.000 habitantes y la población entre indios y mestizos es de 188.785, el total de habitantes es de 634.785 habitantes (Valencia, 2009 p. 8).

A nivel administrativo, está formado por los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Los municipios más poblados con habitantes afro descendiente y centros urbanos son Quibdó en el Choco, Buenaventura en el Valle del Cauca, Guapi y Timbiquí en el Cauca y Tumaco en Nariño. Recientemente es denominado por el DANE, Santiago Cali como la capital del Pacífico ya que el 60% de la comunidad de la ciudad es afro y es en esta ciudad donde se realiza anualmente el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez haciendo honor al músico Bonaverense Patricio Romano Petronio Álvarez.

El festival Petronio Álvarez en sus primeras versiones se llevó a cabo en la ciudad de Buenaventura. Luego, fue trasladado a la ciudad de Cali, en el Teatro al aire libre “Los Cristales” pero una tutela le obligó a trasladarse en el año 2008 a la Plaza de Toros hasta el año 2010. En el año 2011 se realizó en el Estadio Olímpico Pascual Guerrero y en el año 2012, 2013, 2014 se realiza en la Unidad Deportiva Panamericana. Este festival es el vehículo por el que se reconoce a la ciudad de Santiago de Cali como espacio de congregación y reflexión sobre la herencia cultural de la tradición pacífica, con procesos enfocados a la equidad e inclusión, con ejercicios que reconocen la pluralidad social, cultural y económica. (Recuperado el 15 de Septiembre del 2014 de [http://www.cali.gov.co/publicaciones/festival\\_petronio\\_lvarez\\_pub](http://www.cali.gov.co/publicaciones/festival_petronio_lvarez_pub))

El festival de música del Pacífico Petronio Álvarez, tiene como misión “*La preservación y circulación de la música tradicional del pacífico colombiano como eje cohesionador desde tejido social regional, la reivindicación de los valores y aportes de la etnia afrocolombiana y su inclusión social, visionándolo como el proceso cultural más importante de la etnia afrocolombiana y de América Latina*”. Tiene como objetivos principales la conservación, el fortalecimiento y promoción de las tradiciones culturales de la región pacífica, en sus diferentes expresiones autóctonas. Además de socializar a Santiago de Cali como una ciudad multiétnica y pluricultural, generando espacios de inclusión social, a través de la articulación de procesos y actividades artísticas, gastronómicas y de industria cultural. (Recuperado el 15 de Septiembre del 2014 de [http://www.cali.gov.co/publicaciones/festival\\_petronio\\_lvarez\\_pub](http://www.cali.gov.co/publicaciones/festival_petronio_lvarez_pub))

Por otra parte, el pacífico colombiano tiene una gran variedad de fuentes de agua que se encuentran a lo largo de la región, esteros, mares, ríos y

quebradas siendo estos los principales medios de transporte para las personas y para la comercialización de mercancías. En estos pueblos, la relación entre la vida y el agua es indispensable en su diario vivir. El tradicional potrillo, (valsa pequeña) guiado por los hombres de pie con sus canaletes (remo), son un instrumento esencial hasta para los desplazamientos más cortos, de una orilla a la otra. También se encuentran chingos, canoas y lanchas a motor que circulan en los diferentes ríos, bocanas, esteros y mares transportando a sus habitantes, viajeros, diversas mercancías. Las comunidades viven a lo largo de las riberas y de las playas, en algunos sitios los manglares y el terreno no permiten el asentamiento debido a la cantidad de agua. Estas características propias y únicas que se dan en este medio son importantes para el desarrollo de las prácticas de músicas tradicionales que se encuentran a lo largo y ancho de esta región. (Duque, et al. 2010 p. 7)

El pacífico sur está formado por las franjas costeras de los departamentos del valle del cauca, Cauca y Nariño. Tiene grandes extensiones de manglares y tiene una costa fluvial baja y de suelos inestables. Presenta precipitaciones de agua pero tan frecuentes como en el pacífico norte; su extensión va desde el río Calima hasta los ríos Mira y Mataje al sur con límites con el Ecuador. (Duque, et al. 2010 p. 8) Las comunidades del litoral pacífico en un 90% es afro descendiente y el restante es indígena y mestizos.

En los departamentos del Valle del Cauca, Cauca, Nariño y Chocó en el siglo XVI, los asentamientos indígenas que sufrieron la colonización española, se convirtieron en zonas prosperas y explotadas para los españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII. Esto surgió por varios factores determinantes, como el comercio de esclavos africanos traídos a partir del siglo XVI por los españoles

(Duke, s.fcitado por Zapata, 1990)Cartagena de indias se convirtióen el principal desembarco de africanos esclavizados por los españoles. Desde ahí enviaban y distribuían a los africanos a todas partes del país, los esclavizaban en trabajos pesados, por su fortaleza para el laboreo en la explotación minera y las haciendas agropecuarias.

Así mismo, los recursos mineros agrícolas que ofrecían el Valle del Cauca, Patía y Mira determinaron las grandes cantidades de esclavos africanos llegados a esas tierras para las labores en el pacifico. Los utilizaron en la explotación de yacimientos de oro, los compradores de esclavos del pacifico estaban más interesados en la explotaciones mineras y trabajos agropecuarios y de ganadería por eso preferían los esclavos llegados del Valle del Níger, Volta, Senegal y Gambia, siendo estos lugares que en la antigüedad estos reinos africanos se dedicaban a la minería agricultura ganadería y metalurgia. (Zapata,1990)Tiempo después, la riberas de los ríos del pacifico fueron progresivamente copadas por sucesores de la población minera originaria, por cimarrones escapados de las zonas andinas, hombres afro descendientes que emigraron a el pacifico a partir de la desaparición de la esclavitud en 1851.

El departamento de Choco estaba habitado antes de la llegada de los españoles por diversos grupos indígenas como los *cunas*, estos estaban instaurados a los alrededores en lo que hoy se denomina el golfo de Urabá y el bajo Atrato, los *chocoes* o *citarares* en el alto Atrato, los *noanames* en la joya de San Juan y los *baudoes* en la costa del pacífico. La primera incursión de los españoles al territorio la llevo acabo Restrepo de Bastidas, posteriormente llego Vasco Núñez de balboa y fundo en 1501 y fundo Santa María la Antigua del Darién (Copete ,2004 p.40).

## **Aculturación Española**

Los africanos indios, mestizos, mulatos y zambos fueron sometidos por los colonizadores. La religión, el idioma y las costumbres siguieron el modelo español pero adaptado a la nueva situación. Se produce en la nueva nación el sistema de la nobleza basado en los privilegios para los españoles y sus descendientes criollos, la relación socio-económica determinó el tipo de costumbres, pensamientos y actividades culturales. Con el mestizaje de las razas el proceso de aculturación produce la más diversa mezcla cultural tradicional. Las costumbres africanas, sus tambores, sus hábitos, su música y la danza. La sincretización religiosa entre la religión católica impuesta y las formas y costumbres africanas, las costumbres indígenas también sobreviven con sus músicas y religiosidad, hábitos y sus flautas se mezclan con todas la imposición colonizadora. Con la nueva lengua se habla en español y se empieza a cantar y así se completan todas las características de esta nueva nación multicultural desde su comienzo. (Zapata, 1990 p.27)

### **1.2. MUSICAS DEL LITORAL PACÍFICO**

Las músicas del litoral pacífico son extensas y variadas, las costumbres más predominantes de estas músicas son de herencia africana; los afro descendientes las han mantenido como símbolo de resistencia a lo largo de la historia, la música está en su día a día, es parte de su vivir, se le canta a el trabajo, al muerto, las fiestas sacras y paganas; a lo largo del año son el punto de encuentro y expresión de estos pueblos. En estas músicas podemos encontrar influencias españolas e indígenas. El africano acompañó y desempeñó todo tipo de trabajo en el momento de la esclavitud, fue adoptando e

imitando las costumbres del opresor; todo esto influyo en los bailes, danzas y en las tradiciones que hoy existen en el pacifico colombiano. (Valencia, 2009)

Algunos aires musicales del litoral pacífico colombiano fueron influenciados y otros son autóctonos, los ritmos propios son de ascendencia africana, poseen una rítmica sincopada y en su mayoría los cantos son antifonales es decir responsoriales, estos ritmos son: bambuco viejo, pango, patacore, bereju, currulao, abosados, agua abajo, porro chocoano, bunde, son chocoano, tamborito y sainete (Valencia,1991). Los otros ritmos de ascendencia española, Diego Armando Lozano Castiblanco los llama en su monografía de grado de la Universidad Pedagógica Nacional los ritmos cortesanos; jota, polka, danza chocoana, contradanza, mazurca, pasillo, stross, entre otros.

El maestro Leónidas Valencia Valencia en su cartilla *“Al son que me toquen canto y bailo”*. Muestra todas las bases rítmicas de los ritmos propios del pacifico colombiano entre los cuales están porro chocoano, son chocoano, el tamborito, el aguabajo, abosao, estos son los ritmos que analizarán en este trabajo. En la investigación que realiza Leónidas incluye un material sonoro, es decir en esta cartilla que publica, viene acompañada de un material de audio donde nos muestra como suenan los ritmos en los instrumentos de percusión (bombo, redoblante y platos) este material se utilizará en el presente trabajo para realizar las pistas de los ritmos del pacífico norte que están incluidos en el material didáctico llamado Play Along.

En este trabajo nos enfatizaremos en las músicas propias del litoral pacífico norte y los ritmos analizados son; porro chocoano, el son chocoano, el aguabajo, el tamborito, el currulao y el abosao.

Cuando hablamos de música tradicional del pacifico norte colombiano o Choco esta representa por la coexistencia de modelo africano, indio, mestizo y europeo los cuales crean algo específico.

La historia de la música tradicional del choco tiene varias etapas, en la primera etapa los instrumentos que utilizaban eran percutidos como la marimba, la marimbula, los tambores con los cuales interpretan currulaos y demás, la segunda etapa más o menos va desde 1920 hasta 1960 aproximadamente, la música instrumental era ejecutada por el formato denominado chirimía, en esa época la música era ejecutada por músicos empíricos, la tercera etapa es a comienzos de los setentas, se impulsa en Quibdó una formación académica dirigida a jóvenes entre los cuales se encuentran Alexis Lozano, Neivo de Jesús Moreno entre otros, Copete (citada Valencia, Moreno 2007, p 41).

### **1.3. FORMATOS MUSICALES**

Según Valencia en 2009, los formatos instrumentales pueden variar, según la región y el sentido de la interpretación. En el pacífico norte, está el conjunto de tamborito, este conjunto está formado por los cununos, la tambora pequeña, el bongo, los guazas y la flauta de carrizo. El sexteto es un formato propio de las comunidades y fue el antecesor de la chirimía, este formato tiene tambora, bongos, maracas, clave, voz y en algunos lugares incorporan la flauta de carrizo y la hoja de platanillo, el canto es el protagonista en el sexteto.

El conjunto de marímbula, está formado por la marímbula, la tambora, los bongos, la clave y el guazá o las maracas, el canto antifonal es el protagonista, en la estructura el solista canta o pregunta y el coro responde hace de esto a la



voz la protagonista de este formato, junto con la marímbula. Este formato no lleva flautas.

Hay unos instrumentos de construcción artesanal como la marímbula, la flauta de carrizo, la tambora, los platillos, y otros llegaron por los puertos con las bandas marciales, como lo son el clarinete, el bombardino más conocido como euphonio, el saxofón, el redoblante metálico. (Valencia, 2009 p. 17-18)

La chirimía está conformada por el clarinete. “en afinación de Si bemol” la tambora, el redoblante y los platillos de latón, el clarinete fue el que remplazo a la flauta de carrizo (Valencia, 2009 p.18) por la sonoridad aguda y brillante, los platillos de latón (chocados o de fricción) desplazan también al guaza por su sonoridad brillante y potencia, suena un redoblante de banda militar remplazando a los cununos. En los últimos años entra a ser parte de chirimía el bombardino, todos estos cambios dan una transformación sonora y queda conformado así el formato musical de chirimía, esto nace con la llegada de las bandas militares a América.

Guillermo González nos aclara un poco más a profundidad sobre las diferentes tipos de chirimías que hay; el formato de chirimía chocoana antigua era conformado por una flauta de carrizo y el redoblante bombo y platos (2011, p.92) la chirimía tradicional que tiene uno o dos clarinetes el redoblante bombo y platos, la chirimía clásica tiene uno o dos clarinetes más un bombardino el redoblante bombo y platos, la chirimía cantada está conformada uno o dos clarinete más un bombardino o saxo el redoblante, bombo, platos, solista y coro. Por ultimo la chirimía orquestada que tiene clarinetes saxos la familia de los cobres (trompeta, bombardino, trombón) cantantes y coristas redoblante jazz

palo bombo y platillos además de guitarras eléctricas y bajo eléctrico. (Valencia, 2009 p. 19)

Así con la llegada de los europeos en el siglo XV y la llegada de los esclavos en el siglo XVI a tierras donde ya habitaban los indígenas se da comienzo a la amalgama musical y cultural, se dan unas nuevas características del cruce de todos estos pueblos. Hoy en día se puede decir que todos estos antecedentes dan como resultado un pueblo multirracial y cultural en Colombia y América.(Valencia, 2009 p.18)

En el pacífico sur se mantiene más la tradición ancestral y su conjunto más característico es el conjunto de marimba. Este formato está compuesto por dos cununos un macho y otro hembra, en algunos lugares lleva dos bombos o tamboras y en otros lugares lleva una tambora, además guazás y las cantadoras, su canto es de manera antifonal.(Duque, et al. 2010 p.10) Conjunto de Violines caucanos, este formato está formado por tambora, maracas, violines caucanos, guitarra, tiple, bajo o contrabajo. Este conjunto es del sur de del Valle del Cauca y Norte del Cauca. Cabe aclarar que estos son los formatos tradicionales porque hoy en día podemos ver gran cantidad de formatos con todo tipo de instrumentos y en el festival Petronio Álvarezhayun formato que se llama la categoría libre, esta es la que ha impulsado que la música trascienda y tenga vigencia entre los jóvenes.

## 1.4. LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Los instrumentos del litoral pacífico así como sus ritmos hay unos autóctonos y otros influenciados,

### 1.4.1. InstrumentosAutóctonos



Figura1. Cununos.  
Ariza T. (2013).

#### El cununo

Es un tambor de la cultura afro Colombia de forma cónica y alargada se clasifica en los membranófonos, es construido con un tronco, este tronco se desocupa por un extremo hasta casi llegar la al otro extremo, el cuero que se le pone al tambor en unos de sus extremos en la parte superior que está sujeta la tambor por medio de unos amarres que tienen la función de mantener la afinación del tambor, esta afinación se puede cambiar según los intérpretes y se logra por medio de una cuñas que tiene el tambor y están sujetas alrededor y amarradas entre si al cuero superior, existen dos clases de cununos uno hembra y otro macho. El cununo hembra es el que va improvisando y el cununo macho es más pequeño y hace la función de acompañante, a veces estos dos tambores tocan a manera de canon, uno dice la frase y el otro lo acompaña pero cuando el cununo hembra termina de preguntar cambian de rol y después el macho pregunta y la hembra acompaña y así se da un dialogo. (Jaramillo, 2009 p. 22)

### El guazá

Es un instrumento típico del pacífico, se construye con una guadua 40 a 60 cm de largo, por 8 a 10 centímetros de diámetro, por un lado va sellado por la misma guadua y por el otro lado se le pone una tapa de guadua, a la guadua se le abren huecos donde se ponen unos palitos en forma de espiral desde un extremo hasta el otro, estos palitos se ponen para que las semillas que van por dentro llamadas chirillas se deslicen más lento, así se da el sonido natural del guaza: Es un instrumento de percusión idiofono y ayuda mantener la base rítmica. (Valencia, 1991p. 22)



.Figura2. Guazá  
Ariza T. (2013).

### El bombo o tambora



Figura 3. Bombo o  
Tambora. Ariza T.  
(2013).

Es el instrumento de percusión más representativo del litoral pacífico y de Colombia, existen distintos tipos de construcción según la región, más exactamente en Colombia hay tres tipos de bombos o tamboras en el caribe hay una, en la zona andina hay otra y en el litoral pacífico hay uno hembra y otro macho, este tambor viene de África y se utilizaba para hacer rituales de fecundidad o de lluvia, es un instrumento de cuerpo de madera ahuecado, dos parches de cuero de amíñales (tatabro), aros de madera, de cuarenta a cincuenta centímetros de altura por cuarenta y cinco centímetros de diámetro, hay que templarlo a través de unas cuerdas que van entrelazadas sujetas a los aros hasta obtener el sonido buscado, se toca de pie o sentado..

(Jaramillo, 2009 p.23)

## La marimba

La marimba es un instrumento de percusión que se encuentra en varios países de centro américa y sur américa, en este caso nos referiremos a la marimba tradicional de litoral pacífico colombiano pertenece al grupo de percusión determinada, esto quiere decir que produce alturas determinadas. Es tocada por los afro descendientes de la costa del litoral pacífico. Este instrumento se compone de canutos de guadua colgados en línea, y tajados de mayor a menor y con la misma proporción en lo largo. Estos se atraviesan



Figura 4. Marimba. Ariza T. (2013).

de un volantín cerca de la boca, y sobre todas las bocas hay una tablita delgada que las cubre, medio dedo levantada de su boca se toca; con dos baquetas cubiertas de caucho en la punta, se golpea sobre cada tablita y dan cada una un sonido y así se da una escala y se cuelga sobre una base o caballete cuya parte superior se compone de dos longitudes que sostienen los canutos y las tablitas se utilizan para tocar melodía por lo general modales y atonales es un instrumento de gran tradición en el pacífico sur, su diámetro se modifica según el constructor (Jaramillo, 2009 p. 21)

Por ser un instrumento con alturas determinadas se toca un (bordón) es decir un bajo o acompañamiento rítmico y toca en el lado izquierdo de la marimba, también se toca un (floreo) es decir una melodía en el lado derecho de la marimba. Se pueden encontrar marimbas de diferentes tamaños y de diferentes sitios, eso hace que haya una gran variedad de afinaciones que se basan en el oído ancestral de sus constructores. (Valencia, 1991, 22)

## La flauta de carrizo

La flauta de carrizo utilizada en la chirimía es de descendencia indígena Nasa, son flautas traveseras sin llaves, es decir, aerófonos de tubo, de embocadura directa, con el extremo superior del tubo obturado, con embocadura en forma de agujero circular, abierto en el otro extremo del tubo con seis agujeros de digitación colocados en forma longitudinal del mismo lado de la embocadura y se toca transversalmente, colocando el instrumento lateralmente. Las hay en cientos de tamaños y varia tanto como la construcción y la afinaciones, desde los setenta las hay de varios materiales de PVC, caña y la clásica de carrizo, las dimensiones de las flautas oscilan

entre una longitud aproximada de 650 a 419 milímetros los tamaños de las flautas varían según la zona, en unos lados tocan con unas grandes, en otros lados las utilizan más pequeñas y en otros más grandes las escalas están en unas afinaciones que buscan más bien una digitación cómoda. (Miñana1994, p.103)



Figura 5. Flauta de Carrizo. Ariza T. (2013).

### 1.4.2. Los instrumentos influenciados



#### Bombardino

También llamado euphonio o fliscorno, perteneciente a la familia de viento metal cuyo tamaño es más pequeño que la tuba. Su forma consta de un tubo enrollado que se ensancha progresivamente en el pabellón o campana, la cual puede estar orientada en forma vertical o frontal, dependiendo del modelo.

Figura 6. El Bombardino Ariza T. (2013).

En el otro extremo del tubo posee una boquilla de forma cónica al igual que los demás instrumentos de la familia de viento metal. Las características más visibles del bombardino son la orientación de la campana y la cantidad de pistones, aspectos que pueden variar de un modelo a otro dependiendo del fabricante y el modelo.

Es el instrumento más reciente que se ha incorporado en la orquesta, como instrumento grave de la sección de metal. En esta función, la tuba ha sido precedida por dos instrumentos más antiguos: el “serpentón” y el “oficleido”. El serpentón fue inventado en Francia en el siglo XVI por cierto canónigo de Auxerre llamado Edme Guillaume. Se trataba de un instrumento de grandes dimensiones, construido por dos tubos de madera de sección cónica en forma de “S” unidos entre sí y recubiertos de cuero.

El bombardino tiene una participación destacada en las chirimías del Chocó donde principalmente desempeña el rol de instrumento solista. En la chirimía el bombardino representa el papel del contrabajo de metal, cumple funciones que van desde la realización de bases rítmico-armónicas y contrapuntísticas hasta el

desempeño defunciones melódicas e inclusive llegar a ser el instrumento líder en la agrupación.

### Redoblante



Figura 7. Redoblante.  
Ariza T. (2013).

El redoblante es un tambor de pequeña superficie, de unos trece centímetros de alto por unos treinta tres centímetros de diámetro. Hace tiempo se utilizó con parches de piel de animales (cuero de tatabro) aros de madera y cuerdas de alambre. Se toca con dos baquetas, el instrumento es quien marca el ritmo a través de redobles normales y tremolados. Este es de suma importancia en la disposición de la chirimía (Valencia, 1991p.23)

### Platos

Son instrumentos de percusión del conjunto de los idiófonos y se chocan para producir sonidos indeterminados guardan unos esquemas habituales y esenciales manteniendo el ritmo. Se construyen de hierro, este instrumento al tocarse es rico en matices y en acentuaciones sincopados propios de la música de chirimía.(Valencia, 1991p.23)



Figura 8. Platos.  
Ariza T. (2013)



## El Clarinete



Figura 9 .Clarinete Sistema Boem



Figura 10. Clarinete.  
Ariza T. (2013)

El clarinete tiene sus orígenes en las culturas de la antigüedad. El tubo de madera o de caña con distinto número de agujeros está muy generalizado en las culturas tanto orientales como occidentales. Lo que verdaderamente nos lleva a las particularidades del clarinete, es que emite sonido por medio de una caña o lengüeta simple vibrante sobre la abertura u orificio longitudinal efectuado en un lado del extremo del tubo.

Las variantes que este sistema permite dar origen a muchas formas de construcción donde las materias naturales y propias de los países eran elementos fundamentales de su construcción. El nombre de estos instrumentos dependía de las culturas y de las lenguas donde eran utilizados pero una denominación que nos relaciona directamente con el clarinete moderno es el de caramillo (“Calamus” en latín que significa “caña”o “chalumeau” en francés). Este antiquísimo instrumento corresponde en una de sus versiones (Ministerio de cultura, 2003 pag 6.). El chalumeau acostumbraba a construirse en Francia

madera de boj y carecía de campana. Su extensión se limitaba a una décima (de la nota “fa” a la nota “la”).

Los constructores alemanes fueron los que emprendieron la transformación del chalumeau francés para convertirlo en un instrumento artístico. Alrededor de 1700, Johann Cristoph Denner (1655-1707) creó en Nurnberg un nuevo instrumento: El clarinete. Denner, ensanchó la extensión del Chalumeau por medio del agujero de octava y le aplicó dos llaves. Su sonoridad era parecida a la de la trompeta en su registro agudo o clarín, de donde deriva la palabra clarinete. Durante el siglo XVII, el clarinete siguió perfeccionándose: se le añadió el pabellón (campana), se modificó el emplazamiento de los agujeros y el número de llaves aumentó a seis en 1791. En 1812 el músico alemán Iwan Müller (1786-1854), fundador de una escuela de clarinete, construyó un instrumento con trece llaves que más tarde sus discípulos, Hyacinthe Eleonore Klose (1808-1880), en colaboración con Louis August Buffet (m. 1885), perfeccionaron el instrumento aplicándole el sistema Böhm. (Lozano, 2011 p. 64)

El clarinete de hoy tiene diecisiete llaves, seis anillos y veinticuatro agujeros y está conformado por una boquilla, la cual tiene una abrazadera que sujeta una lengüeta de caña, esta es la que hace sonar al instrumento, un barril con el cual se afina, además de un cuerpo superior sujetado por la mano izquierda y otro inferior sujetado por la mano derecha y una campana. Éste es un instrumento de viento de la familia de las maderas, su cuerpo puede estar hecho de madera de ébano o granadilla y también por un material de pasta.

Su sistema de llaves renovando, se sitúa en un lugar predilecto entre los instrumentos. La perfección de su timbre lo hace apto para demostrar pasajes

como solista además de ser un instrumento de monumental agilidad y sonoridad, en especial para la ejecución de trinos y cromatismos. Jean-Philippe Rameau lo utiliza en la ópera por primera vez en el siglo XV, luego es introducido por primera vez a la orquesta por el italiano Antonio Vivaldi. Los más utilizados son el clarinete en Si bemol y el clarinete bajo afinado en Sib (Lozano, 2011p. 65)

El clarinete llega al pacífico colombiano en el siglo XIX, por medio de las bandas marciales, no se sabe con exactitud cuándo empieza a ser utilizado en las músicas del pacífico, a lo largo del siglo XX hace su aparición en la chirimía con intérpretes como Marcelino Ramírez "Panadero". Este instrumento es solista en la música del pacífico debido a la destreza de los improvisadores para desarrollar un discurso musical construido sobre ideas melódicas sencillas utilizando también los recursos rítmicos de sus aires musicales (Cristancho, 2008)

Es importante resaltar algunas generalidades frente a la disposición del cuerpo a la hora de interpretar el clarinete. Según la escuela clásica formal, la cabeza debe estar en posición recta, mirando al frente, manteniendo la columna recta, observando que la persona mantenga la naturalidad y no genere tensiones. El cuello debe mantener una adecuada relación con la cabeza sin generar tensiones y observando la prolongación de una columna recta. La columna recta, el tórax debe estar en relajación, pensando en expandir al respirar, la espalda debe estar recta, manteniendo el eje corporal, la pelvis centrada, para que genere el equilibrio del cuerpo. (Ministerio de Cultura 2003, p.19)

Según Ministerio de Cultura en 2003 las extremidades superiores, los hombros no subirlos, mantenerlos relajados en posición natural. Se presenta una

particular tendencia a subirlos especialmente al respirar. Se recomienda hacer ejercicios en movimiento circular. Los brazos que permitan movilidad. No pegados al cuerpo o tronco. Se recomienda también hacer ejercicios en forma circular moviendo los codos de afuera hacia dentro.

Así mismo, menciona que la mano derecha maneja la parte inferior y la izquierda la parte superior del instrumento. El dedo pulgar de la mano derecha, sirve para sostener el instrumento, manteniendo el equilibrio de este, relajando la muñeca. Los dedos deben permanecer ligeramente curvos, observando que no haya tensión en la muñeca y que permita movilidad. El movimiento de los dedos debe hacerse desde la raíz del dedo, y no solamente desde la falange o la punta del mismo. Se debe tocar con las yemas, sin doblar las falanges. Una correcta posición de las yemas, Determina la posición de los pulgares. En general se debe sentir en las manos una sensación de libertad, para que puedan moverse, y tocar las llaves laterales, auxiliares y alternas.

Cuando la postura es de pie, el cuerpo descansa su peso sobre los dos pies, que deben estar en pleno contacto con el piso. Las piernas deben estar ligeramente abiertas y la pelvis en posición de equilibrio, de tal manera que permita balancear el cuerpo y los pies siempre en contacto directo con el piso. Si la postura es sentado, de la mitad de la silla hacia delante, apoyando los pies en el piso, manteniendo el arco de la pelvis. (Ministerio de Cultura, 2003. P. 20)

En el pacífico norte es importante resaltar algunas generalidades frente a la disposición del cuerpo a la hora de interpretar música a través de un instrumento, en este caso el clarinete. La cultura musical que allí se ha

desarrollado está directamente relacionada con la danza es por esto que se aclara que cuando se toca por lo general se va en comparsa, es decir, se está en movimiento y el cuerpo es parte de ella, es fuente de expresión. El músico está directamente interactuando con el público y se rompe la barrera músico público, y la audiencia deja de ser espectadora para convertirse en protagonistas del evento artístico musical, ya sea como danzantes, marchantes en procesiones o comparsas(Cristancho 2008,p.8)

Allá, el clarinete no se toca en el Angulo habitual de 90 grados a que lo tocan en la música clásica que es de noventa grado, por lo contrario el ángulo que se observa durante la experiencia vivida, es de unos 120 grados, pero varía según el clarinetista, esto lo hacen para dar mejor proyección al sonido del instrumento.

Conjuntamente me doy cuenta que en festival Petronio Álvarez el clarinete es el protagonista en modalidad chirimía, también vemos que en el formato de violines caucanos se le está empezando a incluir clarinete, este formato es una de las categorías nuevas en el festival Petronio Álvarez. Igualmente, se pudo observar en los grupos de categoría libre que van a concursar al Petronio Álvarez encontramos formatos que incluyen clarinete, la marimba, los cununos, la batería, piano y bajo, esto es positivo porque da paso a la preservación y transformación a nuevas propuestas para estas músicas tradicionales del pacifico colombiano.

El clarinete en Colombia lo podemos encontrar a lo a largo de Colombia en la bandas de vientos que ha incluido el *“Plan nacional de música para la*

*convivencia*”en 2004. Igualmente, el clarinete ha estado en la educación formal, en la Universidad Nacional comenzó en el estudio formal, hoy en día encontramos más de catorce facultades música en Bogotá, las cuales se ofrece el clarinete entre los instrumentos que enseñan, hay grandes maestros como los ya mencionados en la problemática. Además, los intérpretes del clarinete como Benito Meza radicado en Estado Unidos, toca jazz junto los más grandes intérpretes del jazz, Guillermo Marín como uno de los mejores clarinetes de Iberoamérica en la música clásica y otros como Mauricio Murcia e Iván Valbuena.

Unos de los clarinetista más conocidos de Colombia que dio a conocer la música de la costa caribe, en latinoamérica y en gran parte del mundo con sus porros de salón fue el maestro Lucho Bermúdez. En el departamento de Córdoba, en el municipio de San Pelayo se organiza desde 1977 cada año el Festival Nacional de Porro Pelayero, (Soto, 1998 p.41) dentro de los instrumentos que utiliza la banda de viento pelayera hay de tres a cuatro clarinetes, otro de los grandes intérpretes del clarinete de la costa es el maestro Carlos Piña conocido por grandes grabaciones en las orquestas del caribe y los aportes que ha hecho a la música tradicional del caribe colombiano con la orquesta de su hermano Juan Piña.

En Colombia las bandas papayeras se encuentran diseminadas por todo el país; aunque las más importantes -socio musicalmente hablando- son las bandas de porros en la región del Caribe. En Chocó, Pacífico colombiano, están las chirimías que son bandas constituidas por clarinete, bombardino, bombo, redoblante y platillos. El Festival del Porro en San Pelayo se celebra cada julio, el Festival Nacional de Bandas de Paipa tiene lugar en septiembre, el Concurso Anapoima en noviembre, el Concurso de Bandas

Estudiantiles de la Vega y el Festival de Antioquia, en octubre. (Montolla, 2011 p 136)

En la Puya de origen indígena el clarinete asume el liderazgo simbolizando el pito rustico de la caña de carrizo, o de cardón, o de millo ahí está el “indio” o indígena con su baile y su camino menudito (Soto, 1998p. 61).

A través de estas dos citas, nos podemos dar cuenta en que espacios tiene participación el clarinete en el territorio colombiano. El clarinete también ha sido incluido en las músicas del interior o andina colombiana como el caso de maestro Jaime Uribe, clarinete y José Revelo que se unieron para concursar en el concurso “Mono Núñez”, de Ginebra Valle en el 1993, donde obtienen los más grandes galardones. En las músicas de choco el más grande intérprete conocido ha sido Marcelino Ramírez más conocido como “panadero” tocando junto con Leónidas Valencia fue uno de los que grabó por primera vez la música de chirimía.

Marcelino, creador del extinto grupo Panadero y sus muchachos, es intérprete de clarinete, el centro de la chirimía. Aprendió desde niño cuando se enlistó en la Banda Municipal de Istmina (igual que Valencia, cuyos inicios fueron en la Banda de San Pacho). A 'Panadero' le tocó aprender todos los instrumentos que integran la chirimía. "El punto de entrada a la chirimía es por los platillos. Después se pasa a la tambora. Por último, al redoblante, que es el más difícil de la percusión. Ahí se salta al clarinete. Así, los músicos conocen perfectamente su formato. Y se convierten en directores", agrega Valencia. Recuperado de: [http://bogota.vive.in/musica/bogota/articulos\\_musica/junio2008/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_VIVEIN-4332364.html](http://bogota.vive.in/musica/bogota/articulos_musica/junio2008/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-4332364.html)

Con esta cita corroboramos la información acerca del maestro “panadero” y terminamos con esta breve descripción del clarinete en Colombia.

## **Compositores Choco**

En el departamento del Choco hay una gran cantidad de compositores de músicas tradicionales, estos han realizado esta actividad por su propio sentir y producto de su imaginación, inspiración, experiencia y pasiones. (Valencia, 1994pág, 29) A continuación se mencionan todos los músicos e intérpretes protagonistas en la transmisión, difusión y preservación de la cultura a través de la música: Rubén Castro Torrijos, Eyda Caicedo Osorio, Augusto Lozano Asprilla, Alfonso Córdoba, (el brujo) Leónidas Valencia, (inchao), Hansél Camacho, Neyvo de Jesús Moreno, Jesús Antonio Ferrer Rengifo, Antonio Medina Lagarejo, Octavio Panesso, Oscar Salamandra, Madolia de Diego, NeptolioCórdoba, Feliciano Ramírez, Jairo Varela, Nico Caicedo, Americo Murillo, Alexis Murillo Zuly Murillo, Nirlon Sánchez,Carlos Castillo, William Klinger, Víctor Dueñas,Feliciano Ramírez Palacios, “Chano”Alexis Lozano, Eriberto Valencia, Antero Agualimpia. (Valencia, 1991 p. 30)

## **2. MÚSICA, CUERPO Y COGNICIÓN EN LAS MÚSICAS DEL LITORAL PACÍFICO NORTE**

Rubén López Cano publica en la revista transcultural en el año 2005 un artículo, que se llama *“Los Cuerpos en la Música”* en este artículo indica que los fenómenos que escuchamos no están en el ambiente si no que ocurren en la mente del músico. Nos habla de cómo el tono, la identificación de timbres tienen que ver con esquemas o mapas conceptuales que el músico crea en su mente. Así mismo, habilidades musicales en el marco de construcciones incluye: construcciones biológicas, (compartidas con otras especies), construcciones antropológicas (compartidas con otros miembros de su especie) psicológicas,



precisadas a su vez tanto biológico como en lo cultural, socio culturales (exclusivas de su comunidad), personales (idiosincrasia, particularidades) y circunstanciales, (estrategias que implementa a su propio gusto en momentos puntuales).

López Cano habla de cómo el cuerpo está presente en la música, de cómo se escucha, se comprende, se imagina y se disfruta la música de las múltiples maneras que tiene el cuerpo de participar en los procesos musicales. En la observación en el Festival Petronio Álvarez se resalta cómo el cuerpo está presente en la música de una manera muy particular, la forma de sentir la música. Apenas comienza la música, la gente empieza a bailar de una manera espontánea, todos empiezan a sentir el mismo paso y terminan haciendo coreografías de veinte a cincuenta personas, todas bailando.

“Decido hacer un recorrido por la cancha panamericana donde es el festival, hay de tres mil a seis mil asistentes camino el espacio y encuentro en la observación todo esto que nos habla López Cano un sinfín de maneras que tiene el cuerpo de expresarse a través de la música, hay grupos que bailan de una manera arrebatada y con mucha energía con pasos sincopados, además hacen coros y gritos característicos como, “*hay...hay*” variando su intensidad según el momento de la canción. También, hay otra palabra que dicen que es “*coge, coge*” la repiten muchas veces hasta que terminan cantándola cientos de personas, esta palabra siempre se dice en el acento principal según el ritmo. En todos los grupos de asistentes percibo como el cuerpo se expresa de múltiples maneras de sentir, veo esas gesticulaciones muy propias de los afros”. Esta narración fue realizada a partir de la observación y la vivencia durante el Festival.

López Cano habla que la mayoría de música que se escucha es producto de una actividad corporal determinada, no es exagerado decir que la música es cuerpo que disfruta de sí mismo.

## **2.1. ACTIVIDAD MOTORA QUE ACOMPAÑA LA PRODUCCIÓN DE SONIDO MUSICAL.**

En esta parte habla de los gestos faciales, los movimientos de las extremidades o cabeza anuncian intenciones interpretativas, además de las operaciones motoras que acompañan la ejecución musical, “conectan el mundo interno del músico con su propia producción sonora”(López, 2005)

López Cano describe como un músico en sus rutinas motrices incorpora gesticulaciones, posturas o actitudes corporales específicas de los grupos sociales al cual cada músico pertenece o interpreta, nos da el ejemplo como los cantantes de salsa hablan, los bailarines como se transportan con la música y además como incorporan gesticulaciones de la forma de bailar, propio de cada música en específico, los ademanes, los pasos, etc.

En el festival Petronio Álvarez se analizó las rutinas motrices de los músicos, evidenciando gestos y posturas corporales específicas de la comunidad afro descendiente del pacífico colombiano. Se comprueba como los cantantes tienen similitudes en el hablado, desplazan el acento natural de las palabras, le quitan letras a las palabras, articulan las palabras de una manera más percutida, es decir como si estuvieran tocando cununo. Además que cantan, bailan, interactúan con el público y los hacen protagonistas, dando como

resultado el aumento de la energía, llegando a un éxtasis total para todos los participantes.

Por otra parte, observando a las chirimías focalizando la atención en los clarinetistas, en busca de las particularidades en la gesticulación facial y corporal, se evidencia que en la gesticulación facial hay un gozo del intérprete tocando el instrumento, además que con su cabeza indica cortes y entradas en la canción. El clarinete lo tocan casi en la misma postura de una trompeta para dar más proyección, el clarinetista siempre le contesta al cantante y en sus cuerpos se ve el diálogo, igualmente tienen todos los integrantes de la chirimías esas gesticulaciones propias de la música del pacífico.

López, al hablar de las propiocepciones se refiere a cómo un músico cuando toca va cambiando su cuerpo y lo adapta durante el tiempo de la obra que interpreta, sin atender específicamente a su propio movimiento, si no controlando el resultado musical. Las propiocepciones son también las que permiten pasar de un instrumento a otro sin ningún problema.

Las propiocepciones en la música de chirimía son evidentes en todos los integrantes, sus cuerpos van transformándose terminando en euforia y algarabía sin atender a su movimiento, si no manejando el resultado musical. Igualmente también se encuentran músicos que pasan de un instrumento al otro sin ningún inconveniente, como Hugo Candelario del grupo Bahía que toca marimba y luego toca saxo.

“Entra el profesor y las estudiantes someten a revisión su interpretación de la sonata para violonchelo y piano n° 5, op. 102 de Beethoven. Alguien pasa por el pasillo y a través de la ventana observa sin escuchar

cómo Paula se entrega a la eurtimia total: con ambas manos abraza y acaricia la regordeta panza de su instrumento. El arco se transforma en una prolongación de su brazo y el propio instrumento es una articulación, hueso o cartílago más entre sus rodillas. Cada movimiento responde eficazmente a una indicación del profesor: acentúa, liga, hace un crescendo o un ritenuto. Paula no es consciente de todos y cada uno de los movimientos que realiza. Estos van desde los gestos más amplios y aparatosos como los desmangles en los que la mano izquierda salta de las zonas más graves a las más agudas del instrumento, hasta las pequeñas variaciones en la presión del arco sobre las cuerdas que le ayudan a producir esa conducción melódica que tanto admiran sus profesores y compañeros. Todos sus movimientos responden a una psicomotricidad amplia o fina que su cuerpo ha adquirido durante años de estudio dedicado a perfeccionar y ampliar sus habilidades musicales y motrices innatas”. (López R. 2005. p. 3)

Esta cita es un breve ejemplo de los resultados observados durante los Festivales. Al momento de tener la posibilidad de compartir con los músicos, se concluye que la actividad motora hace parte de la interpretación musical teniendo en cuenta las propiocepciones para tocar.

## **2.2. PROCESOS COGNITIVOS EN EL APRENDIZAJE MUSICAL**

Gabriel Rusinek habla en el artículo, “El aprendizaje musical como desarrollo de procesos cognitivo” (2003), cómo los educadores musicales se preocupan por numerosas técnicas de enseñanza pero pocas veces por saber cómo aprenden sus estudiantes, el aprendizaje musical requiere la coordinación de complejos procesos cognitivos específicamente auditivos, de destrezas motrices y de componentes emocionales.

Para esto propone una visión cognitivista de la educación musical, esto sirve para la comprensión del aprendizaje en este tipo de población. Aclara que la actividad musical es básicamente mental y corporal. Los procesos cognitivos implicados no son conceptuales sino auditivos y que el vínculo afectivo con la actividad musical es importante. Siempre el objetivo es el desarrollo de los procesos cognitivos que integran la inteligencia musical, el desarrollo de una capacidad de ejecución para la emisión de la música mediante un instrumento (destreza sicomotora, mecanismo). Rusinek propone que el saber musical está integrado por tres modos de conocimiento: la *cognición auditiva* como capacidad de procesar mentalmente el entorno acústico y los acontecimientos musicales; la *cognición en la ejecución* como capacidad de emitir música hacia el entorno mediante la voz o los instrumentos y la *cognición compositiva* como capacidad de creación específicamente musical.

No debe entenderse que estas capacidades existan como entidades en la mente. Se trata de constructos hipotéticos útiles para comprender la inteligencia musical. (Rusinek, 2003. p. 53) donde cada saber posee unas categorías que se relacionan directamente con lo observado en el Petronio Álvarez

A continuación se presenta tres tablas donde se exponen los saberes musicales según Rusinek como son: la *cognición auditiva*, esta tabla se divide en catorce categorías que servirán para desarrollar todos los tipos de audición, estas categorías se encuentran y desarrollan en las músicas del litoral pacífico a través de las canciones analizadas. La segunda tabla, *cognición en la ejecución*, se divide en tres categorías, necesidades físicas, componentes afectivos y componentes cognitivos. Estos sirven para tener conciencia a la hora de tocar y

estudiar la música de esta propuesta. Por último, la tabla de *cognición compositiva*, se divide en dos categorías que hablan de cognición de composición instrumental y la composición instrumental como significado personal más que en un eventual valor artístico, todo esto lo desarrollaremos con la ayuda del material didáctico Play Along.

**Tabla 1**  
**Cognición Auditiva**

SABER MUSICAL	CATEGORÍAS	COMO SE ENCUENTRAN Y SE DESARROLLAN EN LAS MÚSICAS DEL LITORAL PACÍFICO.
COGNICIÓN AUDITIVA	Audición de Intensidad. Nos permite procesar subjetivamente en ocho pasos desde un ppp, pp,p,mp,mf,f,ff, fff.	En la introducción del porro del litoral pacífico siempre se trabaja la audición de intensidad y cada porro tiene su propia interpretación. Según el grupo, puede variar de piano a forte o viceversa, con y sin corte.
	Audición Tímbrica. Es exclusivamente auditiva, porque no está contaminada por la recodificación motriz interna	En estas músicas hay varios tipos de formatos y en estos claramente se puede desarrollar la audición tímbrica. Hoy en día hay de todo tipo de instrumentos, están todas las familias, cuerdas, vientos, percusión.
	Audición rítmica. incluye entre otros los procesos la discriminación de duración relativa-largo/corto	Estas músicas son de descendencia africana, el hombre afro descendiente del litoral pacífico hoy en día las mantiene vivas, por consiguiente la audición rítmica con estas músicas se puede desarrollar debido a su gran variedad y cantidad de ritmos a lo largo del litoral pacífico colombiano,
	Sincronización sensorio- motora. Genera destreza al mantener el pulso.	Esta destreza se va desarrollando casi desde el mismo tiempo que el estudiante empieza a escuchar la música e intenta a mantener el pulso de las diferentes maneras, se puede intervenir el cuerpo en la música para su desarrollo.

SABER MUSICAL	CATEGORÍAS	COMO SE ENCUENTRAN Y SE DESARROLLAN EN LAS MÚSICAS DEL LITORAL PACÍFICO.
	<p>La discriminación rítmica y de tempo. Permite la representación en la memoria inmediata de una secuencia de duraciones la discriminación métrica permite distinguir entre pulsos acentuados y no acentuados como base para entender el compás la identificación de células rítmicas permite su simbolización verbal o de graficas</p>	<p>Esta discriminación rítmica y de tempo se desarrollará a lo largo de la canción cuando lea y reconozca en la memoria inmediata, las secuencias y duraciones.</p> <p>Esta se desarrollara cuando el estudiante distinga la sincopa de la canción y la acentué para así poder tocar con el fraseo correcto.</p> <p>Cuando el estudiante escuchando la canción identifique los diferentes ritmos que se desarrollara en esta propuesta</p>
	<p>La audición melódica incluye entre otros procesos la discriminación de altura permite recordar la frecuencia exacta de un sonido escuchado.</p>	<p>Esta se desarrollara a través de la canción, cuando el estudiante lea correctamente y discrimine las frecuencias exactas de la canción y las recuerde.</p>
	<p>La discriminación de contorno melódico permite reconocer una melodía aun sin ser capaces de reproducirla.</p>	<p>La discriminación de contorno melódico se desarrollara cuando el estudiante empiece a escuchar las canciones para familiarizarse y luego las reconozca sin aún haberlas tocado.</p>
	<p>La memoria interválica permite reproducir una sucesión de alturas manteniendo las relaciones interválicas.</p>	<p>La memoria interválica se desarrollará a través de la canción; reconociendo en ellas la sucesión de alturas interválicas, en cada parte de cada canción. Es un proceso cognitivo complejo porque en él sujeto está implicado y debe haber unos conocimientos previos o anteriores para poder desarrollar o reproducir una sucesión de altura y crear estos nuevos procesos cognitivos.</p>
	<p>Discriminación polifónica es procesar eventos melódicos simultáneos</p>	<p>La discriminación polifónica en las músicas de litoral pacífico se encuentra en los diferentes tipos de formatos, siempre están implícitos en las canciones, los eventos melódicos simultáneos, según la agrupación unos más complejos que otros.</p>
	<p>Discriminación tonal Para intuir la progresión armónica implícita en una melodía tonal y encajar la afinación de los sonidos individuales de una melodía cantada en esa progresión, con o sin acompañamiento.</p>	<p>La discriminación tonal en las músicas del litoral pacífico se desarrollara por medio del Play Along. Por medio de las melodías de las canciones, dando unos ejemplos, de cómo se debe identificar una sucesión armónica para poder tocar con el Play Along y si quiere cantar las letras de las canciones para así encajar la</p>

SABER MUSICAL	CATEGORÍAS	COMO SE ENCUENTRAN Y SE DESARROLLAN EN LAS MÚSICAS DEL LITORAL PACÍFICO.
		afinación de los sonidos individuales de una melodía cantada en cada progresión.
	Identificación tonal. Saber conscientemente, la relación que tiene cada sonido de una melodía que se está escuchando o cantando respecto a la tónica y poder simbolizarlo.	En las músicas del litoral pacífico se encuentran; escalas tonales, mayores y menores, modales. Este proceso de aprendizaje se desarrolla por medio de las diferentes canciones que se encontrarán en este trabajo.
	Identificación interválica, para simbolizar cómo constantes perspectivas, relaciones idénticas entre frecuencias, aun en contextos no tonales.	Los intervalos en estas músicas son abundantes, debido a su fraseo sincopado encontramos todos los intervalos, segundas mayores, menores, terceras, mayores, menores, cuartas, quintas, entre otras.
	Identificación armónica Saber que acorde sería correcto en una secuencia tonal de acordes.	En las músicas del litoral pacífico la identificación armónica es simple, tonal, mayores y modales. Se identifican y analizan a través de la práctica de la guía de esta propuesta.

**Tabla 2**  
**Cognición en la Ejecución**

SABER MUSICAL	CATEGORIAS	COMO SE ENCUENTRAN Y SE DESARROLLAN EN LAS MÚSICAS DEL LITORAL PACÍFICO.
COGNICIÓN EN LA EJECUCIÓN	Las necesidades físicas y motrices son acciones del cuerpo sobre objetos para producir sonido como soplar en esta investigación, o percutir o frotar.	<p>Todo lo relacionado con las necesidades físicas y motrices del clarinete se hablara a profundidad en la parte que se habla del clarinete.</p> <p>Conciencia, control y relajación con el cuerpo.</p> <p>Técnica de respiración conciencia como respirar con los pulmones, como ayudarse a través del diafragma para tener una buena columna de aire, para así obtener una buena emisión de sonido del clarinete, puede encontrar todas las necesidades físicas y motrices en la sección del clarinete de este trabajo, allí podrá encontrar todas las sugerencias a profundidad.</p>
COGNICIÓN EN	Componentes afectivos.	La cognición en la ejecución del clarinete se desarrollara por medio de unos componentes afectivos



LA EJECUCIÓN	<p>La memoria a largo plazo, la cual utilizamos inconscientemente en una canción aprendida trae consigo varias emociones al momento en que se aprendió, por eso es importante tener cuidado al momento de dar sugerencias y generar un mejor ambiente para el aprendizaje del estudiante.</p> <p>Es importante no ridiculizar al estudiante para así evitar que la memoria a largo plazo no traiga una decepción y desagradable experiencia al estudiante y no crear complejos en él.</p>	<p>agradables, para el interesado en estudiar esta propuesta.</p> <p>De esa manera, el estudiante puede lograr una memoria a largo plazo y que en él quede inconscientemente las canciones que le recuerden buenas experiencias, para que cuando el estudiante recuerde la primera canción aprendida tenga buenas sensaciones.</p>
	<p>Componentes cognitivos.</p> <p>En una canción a dos melodías o a canon se está coordinando trece procesos cognitivos, paralelamente motrices y afectivos.</p>	<p>Procesos que se activan en cada fase del aprendizaje para evaluar su desarrollo y adecuar las estrategias de enseñanza en cada estudiante.</p>

**Tabla 3**  
**Cognición Compositiva**

SABER MUSICAL	CATEGORIAS	CÓMO SE HALLARÁN Y DESAROLLARAN EN LAS MUSICAS DEL LITORAL PACIFICO
COGNICION COMPOSITIVA	<p>Cognición de composición instrumental.</p> <p>Es un proceso que sucede en la mente y que puede ser desarrollar.</p>	<p>La cognición en composición instrumental se desarrollara a través del análisis de la seis canciones analizadas, para así entender cómo se comportan esos ritmos musicales tales como el currulao, abosao, agua abajo, porro chocoano, son chocoano y tamborito, sus melodías, sus fraseos y sus características, permiten desarrollar unos ejercicios sobre estos ritmos</p>
	<p>La composición instrumental.</p> <p>Como significado personal más que en un eventual valor artístico.</p> <p>La creación musical estimula la creatividad.</p>	<p>En los estudiantes, se desarrolla a partir de ejercicios prácticos, de crear nuevas melodías a partir de los elementos aprendidos para poder improvisar en las canciones y así poder hacer sus propias composiciones, incentivando creatividad al jugar con el instrumento.</p>

Rusinek muestra como un estudiante coordina hasta trece procesos cognitivos motrices y afectivos altamente complejos cuando toca una pieza musical en un instrumento de viento.

Esta será una de las herramientas que articulen esta propuesta. Con las canciones transcritas del trabajo se podrá ampliar y reforzar y poner en práctica estos procesos cognitivos que nos expone Rusinek cuando un clarinetista toque una canción;

A continuación se mencionan esos trece procesos cognitivos que se desarrollan

- 1) Sistematiza y sabe cómo se sostiene el instrumento, a más o menos 90% con la mano izquierda se sostiene la parte superior del diapasón del clarinete y la mano derecha sujeta es la parte inferior. Además los dedos deben estar muy cerca a las chimeneas y llaves del clarinete esperando instrucciones.
- 2) El clarinetista cuando se sienta a leer una de las transcripciones al momento de leer la partitura, decodifica una notación simbólica, para obtener los nombres de las notas.
- 3) El estudiante cuando lee las notas está enviando órdenes a sus dedos para que tapen determinadas chimeneas y llaves del clarinete y así poder determinar la posición.
- 4) Desarrollará y controlará el aire que tiene que soplar por la boquilla para cada registro del clarinete.
- 5) Decodifica las figuras rítmicas de la partitura para estimar la duración de cada nota. Ese proceso de aprendizaje también se evidenciará.

- 6) También podrá desarrollar la interiorización del pulso constante en las diferentes velocidades de los temas transcritos.
- 7) Reforzará el acomodamiento inherente al pulso para decidir las duraciones completas de los sonidos.
- 8) Se desarrollaran las articulaciones, es decir ahí es donde la mente desarrolla este proceso cognitivo, enviando órdenes a su lengua para que la lengua toque los ritmos propuestos en las transcripciones.
- 9) El estudiante reforzará la técnica de la respiración, teniendo en cuenta las respiraciones en cada frase, de una manera intuitiva para no interrumpir el fraseo de la frase periodo o motivo.
- 10) Desarrollará el oído a través de los sonidos que escucha por medio de su instrumento.
- 11) Esos sonidos se verificarán para que coincidan con la representación que guarda el estudiante en su memoria de contorno melódico.
- 12) El clarinetista por medio del Play Along puede desarrollar todos estos procesos cognitivos mencionados y los sincronizara poco a poco través de la práctica. Esto le servirá para poder tocar en grupo.
- 13) Así con el Play Along se puede desarrollar la audición polifónica, es decir el procesamiento de eventos melódicos simultáneos

A partir de todos los análisis musicales realizados a las músicas tradicionales del pacífico colombiano, se evidencia que estas músicas se desarrollan todos los procesos de aprendizaje planeados por Rusinek.

### 2.3. ASÍ SE VIVE EL FESTIVAL PETRONIO ALVAREZ



Figura 11. Gutiérrez.(2014.) Experiencia del Petronio Álvarez. (Fotografía). Recuperado [http://www.cali.gov.co/publicaciones/experiencia\\_del\\_petronio\\_alvarez\\_se\\_expone\\_en\\_ispa\\_pub](http://www.cali.gov.co/publicaciones/experiencia_del_petronio_alvarez_se_expone_en_ispa_pub)

Las comunidades afro, son hombres y mujeres de todas las edades que vienen de todas partes del pacífico colombiano, desde el norte con el departamento del Choco, Valle del Cauca, Cauca y en el sur con Nariño. La mayoría de los grupos pertenecientes a estas comunidades, en sus lugares de origen se reúnen a tocar de una manera natural teniendo en cuenta el espíritu nativo, es decir no como el Petronio que es un festival donde van es a concursar, para ellos es su compartir en la comunidad, en el diario vivir, es decir son grupos en su mayoría conformados por personas afro descendientes. Ellos en sus lugares de procedencia, se reúnen a tocar en sus festividades, misas, fiestas a sus santos del litoral pacífico colombiano, además en su vida diaria tienen su gran mayoría otros oficios, como pescadores agricultores, entre otros. En este festival hay varias categorías o diferente tipo de formato, violines caucanos, formatomarimba, chirimía de flauta, chirimía y formato libre.

Las fotos presentadas en esta sección fueron tomadas en el festival en 2011,2012, muestran los diferentes formatos musicales mencionados. Este registro fotográfico se realiza como dispositivo mecánico de recolección de datos como apoyo a esta investigación.

### 2.3.1. AMBIENTE



Figura. 12 Pulido H. (2011). Festival Petronio Álvarez, en el estadio Pascual Guerrero. (Fotografía).

Esta comunidad se reúne en el festival” Petronio Álvarez” éste se realiza todos los años a mediados de agosto en la ciudad de Cali. Este festival reúne a todos los participantes una semana donde los pueblos dan a conocer su música e interactúan y se reconocen entre sus comunidades

Las características sociales de estas comunidades en su gran mayoría son de las clases populares afro descendientes, estos pueblos a pesar de todos los problemas que han tenido en los últimos sesenta años en Colombia, casos de guerra, desplazamientos forzados, desorden público y el abandono por parte del estado. Con su música proveen de esa alegría y resistencia que los caracteriza ante la adversidad, como pueblo luchador y pujante, características que identifican al afro colombiano.

El Propósito de asistir a este festival tuvo varios momentos: el primer Petronio fue una experiencia espontánea que me dejó ver quiénes eran los participantes, de donde venían además de entender las categorías y formatos de

los grupos. Llegara un universo desconocido atraído por sus músicas, pero sin saber la mayor cosa del pacífico. Fue importante el observar a los diferentes pueblos que llegan cada año a este festival, sus costumbres, su forma de compartir, contemplar su algarabía que los caracteriza.



Figura13. Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Formato de Marimba. (Fotografía)



Figura14. Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Formato de Chirimía. (Fotografía)



Figura15. Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Formato de Chirimía de Flauta de Carrizo. (Fotografía).



Figura16. Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Formato violines caucanos. (Fotografía).



Figura17. Pulido H.(2011). Festival Petronio Álvarez, fila de ingreso al estadio al festival (Fotografía).

En un segundo momento nace el interés de como el hombre afro vive, siente, se expresa a través la música del litoral pacífico colombiano, igualmente el saber más a fondo de sus ritmos, formatos musicales, principales exponentes de la música del pacífico, conjuntamente comienza el gusto por los ritmos que analizaremos en este trabajo que son: el

currulao, el abosao, el porro chocoano, el tamborito, el son chocoano, el Aguabajo, sin dejar de lado el conocer sus comidas tradicionales de mar y sus tendencias en sus moda afro.

### 2.3.2. FRECUENCIA



Figura18. Pulido H. (2011). Festival Petronio Álvarez, gente bailando en el Petronio (Fotografía).

La duración de este festival son cinco días, se realizan a mediados de agosto en la ciudad de Cali, una vez al año. El festival es fugaz pero cada grupo se prepara todo el año para ir a concursar. Este festival representa para los grupos su mayor espacio de difusión, es la plataforma que los ayuda dar a conocer y tener una proyección artística, ya que en su pueblos la música se da en un entorno nativo, y al no tener ayuda de los entes estatales la música, queda

aislada sin difusión y proyección, esta es la cuarta ocasión que asisto como observado



### 2.3.3. COMPORTAMIENTO.



Figura 19. Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Coreografía de gente bailando en el Petronio (Fotografía).



Figura19.2 Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Coreografía de gente bailando en el Petronio (Fotografía).

presente, de cómo la escuchamos, comprendemos e imaginamos y disfrutamos, de las múltiples maneras que tiene el cuerpo de participar en los procesos musicales.

Menciono esto debido al encontrar ese

A pesar que hoy en día el Petronio ya lo consideran muy reconocido y que se haya desdibujado su razón de ser, en la observación encuentro evidencio este espacio como algo muy importante, porque es

donde el hombre afro Colombiano muestra toda su ancestralidad africana, tanto como el asistente al festival como el participantes de los grupos, las personas que venden las comidas y tragos artesanales, en todas

estas personas veo como el cuerpo se expresa a través de la música, puesto que entran en un estado de algarabía. Rubén López Cano nos

habla de la música de cuerpo



Figura19.1 Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Coreografía de gente bailando en el Petronio (Fotografía).



Figura 19.3 Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Coreografía de gente bailando en el Petronio (Fotografía).

resultado en el hombre afro, en él se ven estas múltiples maneras que tienes el cuerpo de sentir la música.



Figura 20. Pulido H. (2013). Festival Petronio Álvarez, Richie Tocando con una Chirimía en el Petronio (Fotografía).

De esta misma manera, como observador participante aprovecho todas esas maneras de sentir la música y bailo, se me da la oportunidad de tocar clarinete con integrantes y el clarinetista de una chirimía, él me dice escuche repita y sígame. Eso es lo único que me dice, rápidamente me doy cuenta de que el timbre del clarinete es brillante y juega en los tres registros del clarinete pero sobresale en registro agudo, yo me quedo haciendo unos

acompañamientos, mientras el clarinetista nativo expone el tema luego empieza a improvisar, en ese momento estoy acompañándolo haciendo unos mapas, luego él hace los mapas y me invita a improvisar, ese momento fue sensacional. La música es muy fuerte y la gente baila hay trago y fiesta.



Figura 21. Pulido H. (2014). Festival Petronio Álvarez, Richie Tocando con una Chirimía en el Petronio (Fotografía).

La resistencia que tienen estos instrumentistas es sorprendente, tocan a unos niveles de volumen muy altos y no se agotan a pesar de tocar toda la noche, de esta manera pude comprender como es el juego y el papel que desempeña el clarinete, específicamente, en la chirimía. Además evidencio que la interpretación del clarinete es por medio de la imitación, por otro lado reflexiono y me doy cuenta que el clarinete suena todo lo contrario de lo que he aprendido en la escuela formal de clarinete, ya que en estas músicas tiene un timbre brillante y explosivo, su afinación no es justa; eso que en el mundo académico musical seria desafición, es el que le da ese toque particular y único a estas músicas. Cabe aclarar que estas músicas no se pueden escuchar de una manera occidental, hay que escuchar y verlas con otra mirada ya que están desarrolladas con otras lógicas. Ninguna música tradicional colombiana se interpreta como se escribe. Las transcripciones elaboradas para este trabajo son una aproximación, de ahí sale la importancia de emprender su observación con la seriedad que la academia puede brindarle. Se reflexiona entonces, que debe ser una necesidad académica, ejecutar el estudio y la exploración de la música colombiana, no como una materia electiva, sino como necesario en todos los programas de pregrado.

Después de esta significativa experiencia concluyo que debo seguir generando procesos de aprendizaje desde la investigación científica de esta música tradicional del pacifico colombiano, sobre su lenguaje y la improvisación, ya que es una música que contiene todas esas características de esta mixtura de razas que conviven en esta región y en Colombia. Al investigar se da a conocer en el mundo académico bogotano y se apuesta a incluir estos repertorios de las músicas tradicionales no solo del pacifico sino de toda Colombia en las facultades de música de Bogotá. También, para contextualizar a los músicos colombianos y apropiarnos de nuestras raíces construyendo nación

y preservar y realzar esa multiculturalidad que nos identifica, dejando a un lado esos prejuicios que hemos vivido en la historia de lo erudito y popular, y más bien encontrar facultades de música incluyentes donde se vivan las músicas de Colombia y se complemente la academia con el lenguaje oral, todo esto para dar paso a una nueva Colombia que se complementa y construye.

### **3. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA DEL PACÍFICO NORTE**

Este capítulo presenta una contextualización de cada ritmo, con las respectivas seis transcripciones de temas de la música del pacífico norte. A partir de estas transcripciones se hace un análisis musical, donde se puede evidenciar su ritmo métrica, características del fraseo, observaciones, escala, ámbito vocal, diseños melódicos, interválica, armonía, forma, textura predominante, medios expresivos textos. Además de unas sugerencias para el INSTRUMENTO, registro, dificultades técnicas, transporte melódico, octava en la que mejor suena el clarinete, la relación con: la música, el formato, el contexto etc.

Las capacidades técnicas que el clarinetista debe tener previas para abordar este trabajo son emisión de sonido del clarinete, conocer las posiciones de clarinete de las diferentes notas que aparecerán a lo largo de los ejercicios.

También se dan unas sugerencias interpretativas, con estos elementos se proponen unos ejercicios para poder iniciar los procesos de aprendizaje de cada canción analizada con las características propia de cada canción, la canción como elemento sincrético de la música posee todos los elementos que la componen (ritmo, armonía, melodía carácter, expresión corporal, etc.). Para luego interpretar la pieza con la ayuda de un cd: de cada canción hay tres pistas

la primera tiene una pista con el ritmo de cada canción, para así tocar siempre los ejercicios con acompañamientos de percusión, en otra pista viene el ritmo del canción con la melodía; para tocar el acompañamiento con clarinete, con las bases rítmicas investigadas de la canciones, en otra pista viene el ritmo y el acompañamiento para el estudiante tocar por último la melodía.

El tipo de análisis musical que hace María Eugenia Londoño Fernández y Alejandro Tobón de la Pontificia Universidad Javeriana, (2010). En el trabajo llamado, *“De las Músicas populares chocoanas, Aproximación a las canciones afrocolombianas de los hermanos Castro Torrijo”* de este trabajo se toma el modelo ficha técnica musical que ellos proponen, se adecua y se complementa con las necesidades propias de este trabajo, a través del resultado ritmo – melódico se diseñaran unos ejercicios previos para facilitar la interpretación de cada canción en el clarinete.

Igualmente se mostrará el ámbito en el que se practican estas Músicas y prácticas sonoras del pacífico afro colombiano, en relación con el entorno social y cultural de las regiones, en este trabajo se hará referencia a los ritmos tradicionales del pacífico norte colombiano, los cuales son: el currulao, abosao, agua abajo, porro chocoano, son Chocoano y tamborito. Además de aclarar los sitios y lugares, tipos de formato donde el clarinete es protagonista.

### **3.1. MODOS DE CONOCIMIENTOS EN ESTAS MÚSICAS**

“Es lastimoso una tradición sin academia pero lo es mucho más una academia sin tradición. La oralidad, es decir ese mecanismo por el cual se comunican las personas a viva voz, es un común denominador

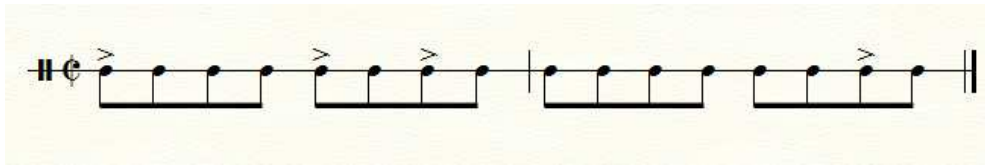
en la construcción y apropiación de los saberes tradicionales musicales para construir hechos sonoros que satisfacen las necesidades inmediatas en una comunidad. En el eje Pacífico Norte colombiano la riqueza de la tradición oral no tiene límites; las grandes posibilidades de encuentros y reuniones debido a la cohesión social que caracteriza a la región, hacen que los saberes se transmitan oralmente de generación en generación. Lo mismo ocurre con el uso del cuerpo en la vida musical del Pacífico, los encuentros sociales hacen de la música, el baile y la pantomima elementos fundamentales dentro de los procesos de interacción.

La riqueza corporal impregna los modos de ser de los pobladores de esta región. Y durante las celebraciones religiosas, cívicas o domésticas es común encontrarse con cuerpos sudorosos que se expresan abiertamente llegando muchas veces a imitar animales, personajes reales o personajes ficticios hasta alcanzar el éxtasis". (Valencia, 2009,13)

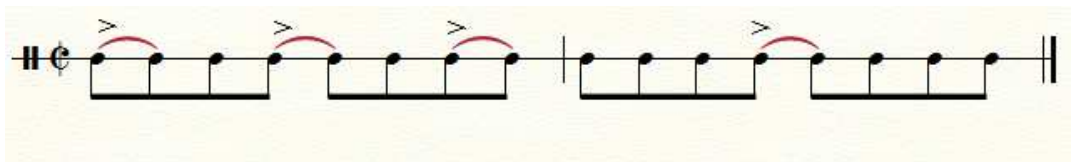
El trabajo que se propone debe retomar estas maneras como principio fructífero de esta propuesta metodológica, agregando a la equivalente aquellos elementos de la tradición musical académica que le sean útiles de acuerdo con sus necesidades específicas.

### **Las claves**

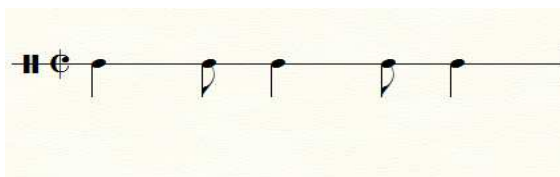
Leónidas Valencia en el 2009 en su cartilla "*Al son que me toque me toquen canto y baile*" explica que en la música del pacífico norte tiene unas guías de acentuación a partir de unas pulsaciones de dos instrumentos básicos: el bombo y el redoblante a esta estructuras las llama claves.



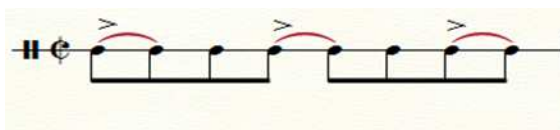
Esta clave se da por medio de dos compases, subdividiéndolos en corcheas, y acentuando la corchea que tienen el acento, se da la clave que hace el redoblante en: tamborito, porro chocoano, aguabajo y son chocoano.



Esta clave es binaria y es la base rítmica del bombo en el tamborito, porro chocoano, aguabajo y son chocoano.



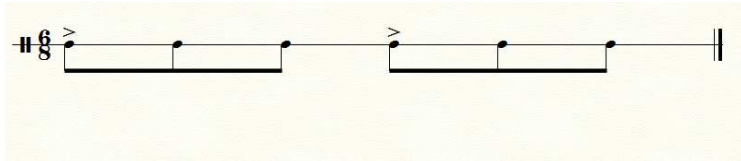
Esta clave también se encuentra en cuba le llaman el quintillo o clave bantú



Esta es la subdivisión de clave para mirar detalladamente cómo se forma esta clave.

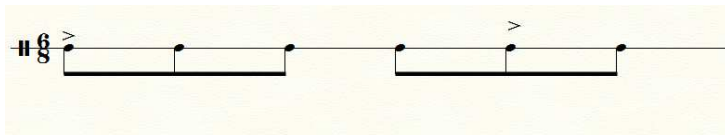
## La clave en 6/8

En la música del pacifico norte, uno se encuentra con unas guías de acentuación basadas en unas pulsaciones de dos instrumentos básicos; bombo y el redoblante, estas estructuras las llama Leónidas Valencia como claves.

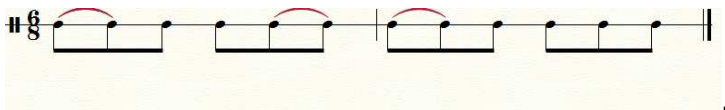


Esta clave se acentúa en la primera y cuarta subdivisión

Esta clave se siente en el abosao.



Esta clave se acentúa en la primera y quinta subdivisión. La acentuación la hace la clave que toca el bombo



Esta clave la hace el bombo.

Estas claves se exponen ya que serán mencionadas a lo largo de los análisis, se encontraran con la clave binaria con la cual trabajan los ritmos de porro chocoano, son chocoano, tamborito y aguabajo. Luego encontraran la clave en 6/8 esta ayudará con los ritmos de currulao y el abosao.



### **3.2. SON CHOCOANO - El Maquerule**

Este ritmo proviene de la clave bantú, la célula rítmica es un cinquillo y predomina en el pacífico norte, la clave del son chocoano, es binario y al igual de porro chocoano tiene toda esta influencia de la música del caribe y de las costa atlántica, las frases son generalmente de cuatro compases, su estructura rítmica tiene variaciones, su estructura armónica por lo general es primero quinto, el canto es de manera antifonal, la voz líder dice su frase de cuatro compases y el coro repite las mismas frase amanera de apoyo a la frase que cantó la voz líder, el texto del son chocoano es corto, y hablan de lo cotidiano y propio de la región.

#### **FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL**

Ritmo. Son Chocoano.

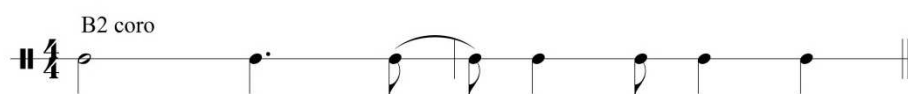
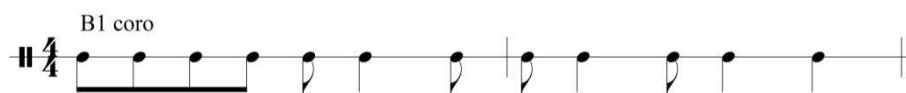
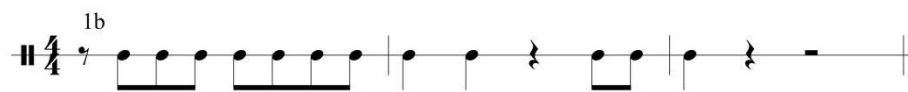
Métrica 4/4 cuartos

Tempo 157 aprox.

Nº de compas 54

#### **Características**

Este es el ritmo que utiliza la melodía, en este análisis mostramos las características rítmicas que hace la melodía en cada frase de esta canción.

[illegible]

## Observaciones

Llama la atención que en el compás nueve la frase empieza en el tercer tiempo del compás, en el compás diez la última corchea se liga con la primera corchea del compás once y así se desplaza el tiempo fuerte en la semi frase.

## Melodía



## Ámbito Vocal



Diseños melódicos, los primeros ocho compases se mueven descendientemente con los sonidos de los arpeggios tónica y la dominante por medio de la nota en común se hace un pedal entre los dos acordes. En el compás nueve la melodía se genera por grados ascendentes y descendentes con los sonidos de la tónica y dominante. La frase comienza en el tiempo débil y termina en el tiempo débil. Es decir, que el tiempo fuerte para esta música está siempre en el contratiempo, ese es el acento (La sabrosura que llaman). En la B1 es el coro y comienza en el compás diecisiete, es por grados conjuntos en sentido contrario a la A descendentes y ascendentes, hay una variación en el ritmo B1 (mirar gráfica). La B2 comienza en el compás veintiuno y asciende una cuarta y sigue en los sonidos de tónica y dominante por grados conjuntos descendentes, hay una variación en el ritmo de la frase de la B2 (mirar gráfica).

## Interválica

Se utilizan los sonidos de (3m) tercera menor ascendentes y descendentes,(3M) tercera mayor descendentes y ascendentes, las (6M,6m) sextas menores y mayores descendentes, las (7M) séptima mayor descendente y (8J) octava justa ascendente, (2m,2M) segundas menores y mayores ascendentes y descendentes,(4J) cuartas justas descendentes.

### **Armonía**

Tonalidad CM

Candencia I V V I

### **Forma**

Tipo de estructura

Intro A CoroB1 B2 Intro

Semi frases, frases, periodos, partes.

Parte: intro compás 1 al 8 de ocho compases.

Parte: A Voz Compás 9 al 17 de nueve compases.

Parte Coro compás 18 al 21 de cuatro compases.

Parte B 1 compás 22 al 25 de cuatro compases.

La canción está formada por cuatro partes ritmo melódicas de ocho compases cada una.

### **Textura predominante**

Polifónico.

### **Organología**

Chirimía chocoana: clarinetes, bombardino, redoblante, bombo, platillos.

### **Texto**

Maquerule era un chombo, panadero de Andagolla, lo llamaban Maquerule, Se arruino fiando mogolla.

*Coro.*

Póngale la mano al pan, Maquerule, póngale la mano al pan pa' que sude. (Bis)

Bimbam bum Maquerule, bim bam bum pa' quesude (Bis)

Maquerule no está aquí, maquerule esta con Condoto, cuando venga maquerule su mujer se fue con otro.

*Coro.*

Maquerule amasa el pan, y lo vende de contado, Maquerule ya no quiere que su pan sea fiado.

*Coro.*

Su letra relata la historia de un panadero inglés, y los sucesos por haber fiado sus productos a los habitantes de Andagolla. Este aire chocoano es una ronda infantil y danza de ascendencia Africana es de carácter responsorial es decir antifonal en el cual unos preguntan con una melodía y otros responden en coro, hoy en día lo tocan en ritmo de porro chocoano y en ritmo de tamborito.

### **INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE.**

#### **Registro**

En esta canción es de una duodécima en el tema, de G de la segunda línea al C agudo, pero en los ejercicios se trabaja el registro bajo desde la nota c baja hasta el sol del Primer espacio adicional de la clave de sol.



### **Dificultades técnicas**

Para el clarinete en el tema maquerule, la sincopa puede ser un poco complicada, además de que las frases en mayoría no comienzan en tiempo tético, igualmente depende del nivel del estudiante, se recomienda al estudiante que vaya a abordar este material tener siempre en cuenta el cinquillo además del contratiempo que marcan los platillos.

### **Transporte melódico**

Esta canción esta en Bb mayor pero para el clarinete por ser un instrumento transpositor, queda en C Mayor todo el análisis esta en C mayor para facilitar la comprensión, los tonos más utilizados en las chirimías es CM, FM, GM, Am, Gm, Dm, Em, Cm. ya que estos tonos son fáciles para estos instrumentos.

### **La octava en la que mejor suena**

En el Clarinete es el registro medio y agudo, aunque los ejercicios están trasportados a la octava baja del clarinete, ya que en la chirimía tradicional tocan los clarinetistas en los tres registros del clarinete.

## **Formato**

Esta canción se toca en formato de chirimía tradicional; clarinete bombardino, bombo, redoblante y platillos, en este trabajo remplazamos el bombardino por el Clarinete bajo

## **El contexto**

Estas músicas se desarrollan en lugares habituales, informales, domésticos y además de sus fiestas patronales. Para el pueblo del pacífico norte la música es fundamental, hace parte de sus costumbres ancestrales y de su cosmovisión. La música y el baile es fundamental en su diario vivir a lo largo de la vida.

## **Sugerencias Interpretativas**

En esta música el sonido del clarinete es brillante, además de tener glisandos, su articulación es sincopada, la melodía en esta canción en (A voz, Coro, B1). Es la misma de la voz, por eso se recomienda frasear como si estuviera cantando por medio del clarinete, en la chirimía de calle no se canta y el clarinete hace la melodía del cantante y cuando hay cantante el clarinete acompaña.

Como antes se menciona, tiene muchos glisandos, vibratos y otros efectos. Esto no se incluye en el análisis ya que cuando buscamos en los antecedentes, las melodías siempre en los textos encontrados no tiene ningún tipo de indicación, están las notas y la melodía. Estos efectos se lograrán con la escucha de la melodía del Play Along, cuando el clarinete improvisa utiliza el registro agudo.

**Sugerencias en los procesos de aprendizaje.**

Escuchar varias veces el tema hasta memorizar la canción, cada frase hay que tararearla hasta poderla hacer fluidamente, para luego poderla leer y solfear en el clarinete. Siempre hay que sentir la clave, el cinquillo. Además se recomienda mirar la ficha de análisis para así darse cuenta de esas particularidades ritmo-melódicas .

Propongo dos ejercicios que podrán ayudar a tocar cada frase de la melodía de la canción. Estos ejercicios los podrá realizar con la ayuda del Play Along, en el cual hay una base rítmica de la canción, ya que sin esta pista no se lograría sentir y tocar de la mejor manera, ya que en estas músicas son importantes y esenciales sus bases.



## Ejercicios de la frases del Maquerule

hrsikesa Madhava Pulido Mateus

Clarinet in B $\flat$  *intro*

6

B $\flat$  Cl

11

B $\flat$  Cl *A Voz*

16

B $\flat$  Cl

21

B $\flat$  Cl

26 *B1 Coro*

B $\flat$  Cl

31

B $\flat$  Cl *B2*

# Maquerule

Son Chocoano

Ruben Castro Torrijos

Hrsikesa Madhava Mateus

$\text{♩} = 157$  Intro

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

5

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

10

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

15

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

Coro

20 B 1

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

25

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

D.S. al Coda

30

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

### **3.3. PORRO CHOCOANO - Aurora**

El pacífico norte colombiano al limitar con el canal interoceánico de Panamá siempre ha tenido una influencia comercial pero también cultural. Además, por este corredor natural fluvial, que es el Rio Atrato; fue la puerta de una serie de influencias musicales cubanas y del caribe en los años 60 con su (son, chacha, bembé, mambo, bugalo, danzón, rumba y bolero) fue tanto el arraigo a estas músicas del caribe que se generó toda una corriente de estas músicas, a lo largo del siglo XX en el litoral pacífico colombiano. Según Leónidas Valencia en su cartillas del música del pacífico norte, habla de las influencia que tuvieron con las músicas de la costa atlántica. Desde las sabanas de Bolívar se da la música de banda con sonidos de porros y fandangos y es el resultado de la hibridación que se da en el porro chocoano, el son chocoano, el tamborito y el sainete.

Este ritmo proviene de la clave bantú, la célula rítmica es un cinquillo y predomina en el pacífico norte, dando la clave del porro chocoano, las frases son generalmente de cuatro compases. Su rítmica es simple, pero contiene mucha sabrosura como dicen ellos, en este ritmo se puede desarrollar improvisaciones largas e exigentes, el clarinete improvisa en los tres registros en arpeggios y grados conjuntos cambiando con la armonía y muestra la maestría y agilidad del intérprete. Este ritmo es más pausado que otros ritmos pero según el instrumentista líder que es el clarinete, puede ser más alegre y acelerar el tiempo, el porro chocoano es muy utilizado en fiestas populares y tocado por la chirimía.

## FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

Ritmo. Porro Chocoano.

Métrica 2/2 medios

Tempo 144 aprox

Nº de compas 67

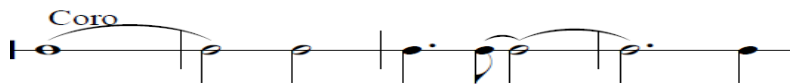
### Características y variaciones:

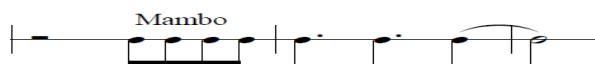
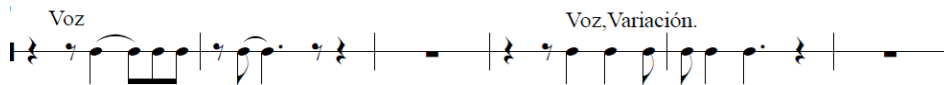
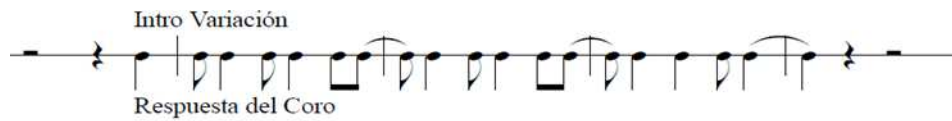
Este es el ritmo es el que utiliza la melodía, en este análisis mostramos las características rítmicas que hace la melodía en cada frase de esta canción.

El motivo rítmico del Intro y su variación es anacrúsico.



El coro empieza tético, es decir, en el primer tiempo del compás y su respuesta es anacrúsica.





## Observaciones

Llama la atención como en todas las frases de la canción esta la sincopa, también como la frase del mambo marca la clave caribe igual al bombo.

## Melodía



## Ámbito Vocal



## Diseños melódicos

La primera frase es anacrúsica y empieza por medio de un salto de quinta justa y se mueve descendentemente por grados conjuntos con los sonidos de los de los acordes de tónica y la dominante. En el compás nueve (el coro), la

melodía contrasta por sus notas largas, esta melodía se mueve descendientemente por grados conjuntos, con los sonidos de la tónica y dominante, la frase comienza en el tiempo fuerte y termina en el tiempo débil, la voz comienza en el compás diecisiete, la melodía comienza en la cuarta corchea del compás diecisiete en el tiempo débil y se mueve por grados conjuntos ascendentes y descendentes, esta frase también termina en el tiempo débil, el mambo comienza en el compás veinticinco, esta frase también comienza en el tiempo débil y se mueve por grados conjuntos. Además, la melodía también acentúa y hace la clave caribe como el bombo y se mantiene en los sonidos de tónica y dominante.

### **Interválica**

Se utilizan los sonidos de (5J) quintas ascendentes (2M, 2m) segundas mayores y menores descendentes y ascendentes (3M, 3m) tercera mayor y menores ascendentes y descendentes, (4J) cuartas justas descendentes. (8J) Octava justa descendente.

### **Armonía**

Tonalidad Cm

Candencial -I - V- V- V- V- I - I

### **Forma**

Tipo de estructura

Intro Coro Voz Mambo

Semi frases, frases, periodos, partes.

Parte: intro compás 1 al 17 de dieciocho compases.

Parte: Coro Compás 18 al 25 de ocho compases.

Parte voz compás 26 al 42 de dieciséis compases.

Parte: Mambo Compás 51 64 trece compases.

La pieza está formada por cuatro partes ritmo melódicas; la primera, segunda y tercera frase son de ocho compases cada una y la cuarta frase es de doce compases.

### **Textura predominante**

Homofónica.

### **Organología**

Chirimía chocoana: clarinetes, bombardino, redoblante, bombo, platillos.

### **Texto –Aurora**

Repertorio tradicional del Choco

Ay Aurora

Que linda es cuando amanece que bella es

La aurora (bis)

Quiero amanecer, linda señora

Quiero amanecer contigo Aurora

Ay Aurora

Qué lindo es cuando amanece que bella es

La aurora (bis)

Ay Aurora

Qué lindo es cuando amanece que bella es

La aurora (bis)



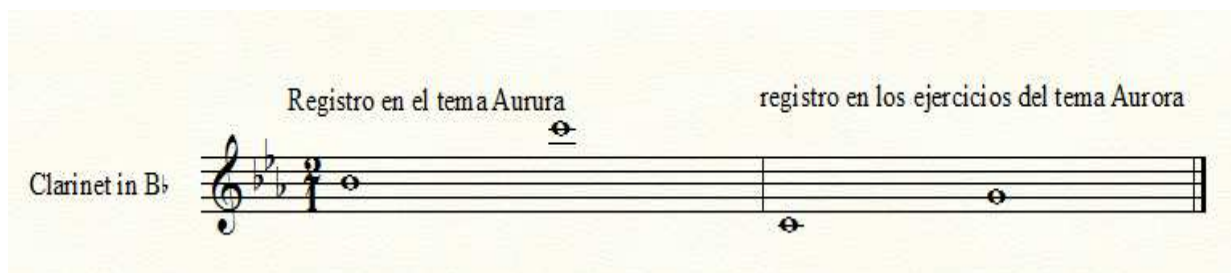
Quiero vivir contigo Aurora  
Todos los días, todas la horas (bis)  
Ay Aurora  
Qué lindo es cuando amanece que bella es  
La aurora (bis)  
Ay Aurora  
Qué linda es cuando amanece que bella es  
La aurora (bis)

Su letra relata la historia de lo bello que es el amanecer, ver ese instante de cómo se acaba la noche y comienza el día. Esta canción está en ritmo de porro chocoano de ascendencia Africana es de carácter responsorial, es decir es un canto antifonal en el cual uno pregunta dice con una melodía y otros responden en coro,

## **INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE**

### **Registro**

El registro que utiliza el clarinete en esta canción es de novena de B medio en la clave de sol hasta C agudo en el tema, pero en los ejercicios se trabaja el registro bajo desde la nota c baja hasta el sol de la segunda línea clave de sol



### **Dificultades técnicas**

Para el clarinete en el tema Aurora, la anacrusa puede ser una dificultad ya que todo el tiempo la melodía comienza en anacrusa excepto en el coro. Además de que las frases en la mayoría no comienzan en tiempo tético. Igualmente, depende del nivel de análisis del estudiante, se recomienda al estudiante que vaya a abordar este material, tener siempre en cuenta el cinquillo además del contratiempo que marcan los platillos y la clave caribe.

### **Transporte melódico**

El clarinete es un instrumento transpositor, esta canción esta en Bb menor pero para el clarinete queda en Cm menor todo el análisis esta en Cm menor para facilitar la compresión del clarinetista, los tonos más utilizados en las chirimías es CM, FM, GM, Am, Gm, Dm, Em, Cm. Estos tonos son fáciles para estos instrumentos transpositores.

### **Octava en la que mejor suena**

El Clarinete es el registro medio y agudo, aunque los ejercicios están trasportados a la octava baja del clarinete, ya que en la chirimía tradicional tocan los clarinetistas en los tres registros del clarinete.

### **Formato**

La canción Aurora es tocada en chirimía tradicional clarinete bombardino, bombo, redoblante y platillos, en este trabajo remplazamos el bombardino por el clarinete bajo

### **Contexto**

Estas músicas se desarrollan en lugares habituales, informales, domésticos y además de sus fiestas patronales. Para el pueblo del pacífico norte la música es fundamental, hace parte de sus costumbres ancestrales y de su cosmovisión. La música y el baile es fundamental en su diario vivir a lo largo de la vida.

### **Sugerencias Interpretativas**

En la melodía de esta canción en la parte del coro. Esta melodía es la misma de la voz que hace el clarinete, por eso se recomienda frasear como si estuviera cantando por medio del clarinete, en la chirimía de calle no se canta y el clarinete hace la melodía del cantante, cuando hay cantante, el clarinete acompaña. Además, tiene muchos vibratos, glisados y otros efectos. Esto no se incluye en el análisis ya que cuando buscando en los antecedentes, las melodías siempre en los textos encontrados no tiene ningún tipo de indicación solo están las notas y la melodía, estos efectos se lograrán con la escucha del repertorio de chirimía.

### **Sugerencias en los procesos de aprendizaje.**

Escuchar varias veces el tema hasta memorizar la canción, cada frase hay que tararearla hasta poderla hacer fluidamente. Para luego poderla leer y

solfear en el clarinete, siempre hay que sentir las claves, el cinquillo, además de recomendar mirar la ficha de análisis para así darse cuenta de esas particularidades de cada frase ritmo-melódico. Propongo dos ejercicios que podrán ayudar a tocar cada frase de la melodía de la canción. Estos ejercicios los podrá realizar con la ayuda del Play Along, en el cual hay una base rítmica de la canción, ya que sin esta pista no se lograría sentir y tocar de la mejor manera, ya que en estas músicas son importantes y esenciales sus bases rítmicas.

# Ejercicios de Aurora

Hrsikesa Madhava PulidoMateus

Clarinet in B $\flat$  Intro



B $\flat$  Cl. 5 Respuesta del Coro




B $\flat$  Cl. 10



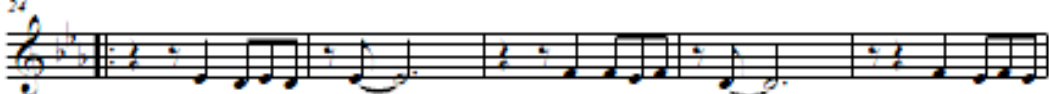
B $\flat$  Cl. 15



B $\flat$  Cl. 19 Voz



B $\flat$  Cl. 24



B $\flat$  Cl. 29 1. Mambo



B $\flat$  Cl. 34





# Aurora

Porro Chocoano

Música Tradicional del Chocó

Hrsikesa Madhava Mateus

Intro

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

A Coro

19

B♭ C1

B. C1

24

B♭ C1

B. C1

B Voz

1. 2.

28

B♭ C1

B. C1

32

B♭ C1

B. C1

36

B♭ C1

B. C1

The image displays a musical score for two instruments, B♭ C1 and B. C1, across five systems. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭). The first system (measures 19-23) shows the B♭ C1 part with a melodic line and the B. C1 part with a supporting bass line. The second system (measures 24-27) includes a vocal line (B Voz) with two first endings (1. and 2.) and a repeat sign. The third system (measures 28-31) continues the instrumental parts, with a triplet marked in the B. C1 part. The fourth system (measures 32-35) shows further development of the instrumental lines. The fifth system (measures 36-39) concludes the page, with a triplet marked in the B. C1 part.



41 A Coro

B♭ Cl

B. Cl

46 1.

B♭ Cl

B. Cl

51 2. Mambo

B♭ Cl

B. Cl

56 Mambo

B♭ Cl

B. Cl

61

B♭ Cl

B. Cl



### 3.4. TAMBORITO - La Langosta

Este ritmo proviene de la clave bantú, la célula rítmica es un cinquillo y predomina en el pacífico norte, dando la clave del tamborito, es binario y al igual de porro chocoano y el son chocoano tiene toda esta influencia de la música del caribe y de las costa Atlántica, se basa en melodías cortas alegres y con mucha fuerza, se caracteriza por sus frases sincopadas, es repetitivo, pero la agilidad del interprete lo hace virtuoso, este ritmo también se toca en panamá.

### FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

Ritmo. Tamborito.

Métrica 2/2 medios

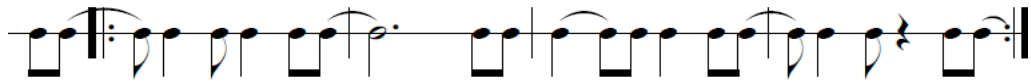
Tempo 102aprox

Nº de compas 41

### Características y variaciones:

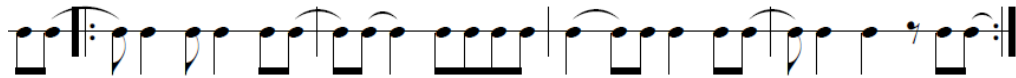
Este es el ritmo que utiliza la melodía, en este análisis mostramos las características rítmicas que hace la melodía en cada frase de esta canción.

### Tema



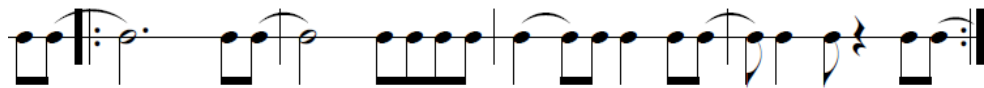
El motivo rítmico del Tema es anacrúsico.

### Variacion 1



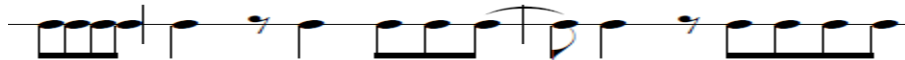
La primera variación es igual que el tema es anacrúsica

### Variacion 2



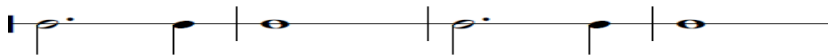
En la segunda variación de tema es anacrúsica.

### Mambo



El mambo la frase comienza en la quinta corchea del compás

### Mambo 1

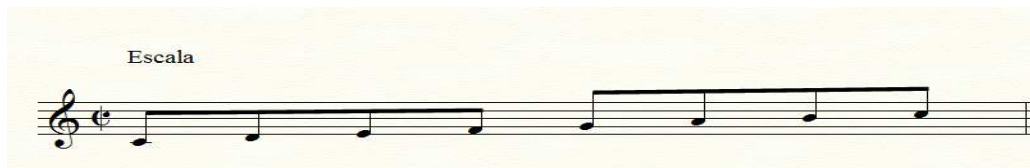


El mambo 1 por lo contrario contrasta con todo lo antes expuesto y empieza en el tiempo tético del compás, así mostrando y avisando que va al final f.

### **Observaciones**

Llama la atención cómo en la estructura de la canción se muestra el tema y éste tiene unas variaciones, conjuntamente las frases comienzan en anacrusa. Así mismo, las frases están construidas por medio de síncopas. La obra es instrumental, es decir no tiene voz.

### **Melodía**



### **Diseños melódicos.**

La primera frase del tema es anacrúsica, empieza por medio de un salto de tercera menor ascendente, luego sigue la melodía con los sonidos del arpeggio de tónica ascendente, al instante a través sonidos por grados conjuntos la melodía asciende hasta llegar a una nota del acorde de dominante para luego descender por grados conjuntos. En el compás nueve (6) la melodía mantiene casi las mismas figuras rítmicas pero contrasta porque empieza al registro agudo y va descendiendo por grados conjuntos hasta llegar a los sonidos de la tónica.

Luego hace un salto de cuarta decente y rápidamente asciende por grados conjuntos hasta llegar a una nota de la dominante para luego concluir la melodía decentemente en el acorde de tónica, la variación 1 comienza en el compás 10 esta melodía se mantiene en el registro agudo del clarinete como la primera variación, pero contrasta porque sus figuras rítmicas son de mayor

duración. Desciende por grados conjuntos la melodía y luego por medio de un salto de cuarta desciende llega a los sonidos tónica, rápidamente asciende por grados conjuntos hasta llegar a una nota de la dominante para luego concluir la melodía decentemente en el acorde de tónica, el mambo comienza en el compás quince esta frase también comienza en el tiempo débil y se mueve en tercetas y grados conjuntos. Además, la melodía también acentúa y hace el cinquillo antes ya mencionado, el mambo 1 por lo contrario considero que cuando el clarinetista lo toca está avisando que la canción va terminar, este mambo comienza en el compás veinte, esta frase es la única de toda la pieza que se toca en tiempo tético.

### **Interválica.**

Se utilizan los sonidos son de (3m) tercera menores ascendentes y descendentes, (4J) cuartas justas ascendentes descendentes de (7m) séptima ascendentes (2M,2m) segundas mayores y menores descendentes y ascendentes.

### **Armonía**

C, G7. En esta melodía hay una anticipación armónica en las dos últimas corches en varias frases.

Tonalidad C M

Armonia (I – I – V- I)(- V- I- )(I-I-V-V)

### **Forma**

Tema y variaciones y dos mambos

Tipo de estructura

Semi frases, frases, periodos, partes.

Parte: tema compás1 al 8 de ocho compases.

Parte: variación 9 al 17 de compases en anacrusa.

Parte variación uno 18 al 21 de cuatro compases en anacrusa.

Parte: Mambo Compás 23 al 32 ocho compases.

Parte: mambo uno compas 33 al 38 cuatro compases

La pieza está formada por cinco partes ritmo-melódicas de cuatro compases cada una.

### **Textura predominante**

Homofónica.

### **Organología**

Chirimía chocoana: clarinetes, bombardino, redoblante, bombo, platillos.

Este canción es de ascendencia Africana, es de carácter antifonal, es decir, el instrumento solista pregunta y los demás instrumentos responden en coro, en Colombia se da en la población de Baudo Nuki, Curiche y en el corregimiento del municipio de Jurado su formato tradicional (bombo, cununos, bongo y maracas) en estos municipios y por lo general es un ritmo vocal antifonal en este caso este temas es instrumental, es decir que este tema es una adaptación para el conjunto de chirimía, unos de los tamboritos más famosos y conocidos del maestro Augusto Lozano es Kilele.

### **INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE.**

#### **Registro.**

El registro que utiliza el clarinete en esta canción es de novena de Emedio en la clave de sol hasta F sobre agudo en el tema, pero en los ejercicios

se trabaja el registro bajo desde la nota D baja hasta el F de la quinta línea clave de sol.



### **Dificultades técnicas.**

Para el clarinete en el tema la langosta, el registro agudo puede ser una dificultad ya que todo el tiempo la melodía se mantiene en ese registro igualmente que los temas antes ya analizados. Las frases comienzan en anacrusa excepto en mambo uno, igualmente depende del nivel de análisis del estudiante, se recomienda al estudiante que vaya a abordar este material tener siempre en cuenta el cinquillo además del contratiempo que marcan los platillos y la clave caribe.

### **Transporte melódico**

El clarinete es un instrumento transpositor esta canción está en Bb M mayor pero para el clarinete queda en CM mayor, todo el análisis esta en C mayor para facilitar la comprensión del clarinetista, los tonos más utilizados en las chirimías es CM, FM, GM, Am, Gm, Dm, Em, Cm, ya que estos tonos son fáciles para estos instrumentos transpositores.

### **Octava en la que mejor suena**

En el Clarinete es el registro medio y agudo, aunque los ejercicios están transportados a la octava baja del clarinete, ya que en la chirimía tradicional tocan los clarinetistas en los tres registros del clarinete.

### **Formato**

Esta canción es tocada en formato de chirimía tradicional clarinete bombardino, bombo, redoblante y platillos, en este trabajo remplazamos el bombardino por el Clarinete bajo.

### **Contexto**

El contexto donde estas músicas se desarrollan, son lugares habituales, informales, domésticos, además de sus fiestas patronales, para el pueblo del pacifico norte la música es fundamental hay todo un mundo de costumbres ancestrales una cosmovisión de ver el mundo, la música y el baile es fundamental en su diario vivir al largo de la vida.

### **Sugerencias Interpretativas**

En esta música el sonido del clarinete es brillante, además de tener otros efectos que no se incluyen en el análisis porque cuando se buscó en los antecedentes, las melodías presentadas en los textos no tiene ningún tipo de indicación, están sólo las notas y la melodía, estos efectos se lograrán con la escucha de repertorio de chirimía tradicional, la melodía de esta canción es instrumental.

### **Sugerencias en los procesos de aprendizaje.**



Escuchar varias veces el tema hasta memorizar la canción, cada frase hay que tararearla hasta poderla hacer fluidamente, para luego poderla leer solfear en el clarinete, siempre hay sentir las clave, el cinquillo, además de recomendar mirar el ficha de análisis, para así darse cuenta de esas particularidades de cada frase ritmo melódicas. Propongo dos ejercicios que podrán ayudar a tocar cada frase de la melodía de la canción. Estos ejercicios los podrá realizar con la ayuda del Play Along el cual hay una base rítmica de la canción, ya que sin esta pista son se lograría sentir y tocar de la mejor manera, ya que en estas músicas son importantes y esenciales sus bases rítmicas.

# Ejercicios de la Langosta

Tamborito

Música tradicional del chocó

Hrisikesa Madhava Mateus

Tema



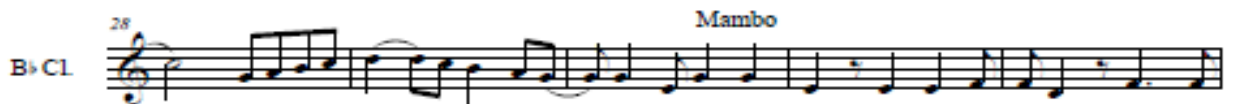
variacion 1



Variacion 2



Mambo



# La Langosta

## Tamborito

Música Tradicional del Chocó

Hrsikesa Madhava Mateus

**Tema**

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

**Variación**

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

**Variación 1**

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

20

B $\flat$  C1

B. C1

Mambo

1. 2. 1.

D.C.

24

B $\flat$  C1

B. C1

29

B $\flat$  C1

B. C1

Mambo 1

1. 2.

D.C. al Fine

34

B $\flat$  C1

B. C1

39

B $\flat$  C1

B. C1

Fine

### 3.5. AGUABAJO - Parió la Luna

Este ritmo proviene de la clave bantú, la célula rítmica es un cinquillo y predomina en el pacífico, dando la clave del agua abajo. Posee variados esquemas rítmicos, es de carácter humorista, es un canto de boga es decir que es a través de versos improvisados que se dan en el día a día del pescador cuando va río abajo de una población a otra en sus ocupaciones la gente canta para distraerse, las estrofas son de cuatro versos octosílabos. El baile y canto es de la región de Baudó y aguas del río Atrato no es necesaria la instrumentación, se pueden utilizar las palmas y sonidos con la voz y los coros son repetidos. En cuanto las piezas musicales se hallan dos periodos, con frases cortas y acentos definidos, tienen una estructura rítmica binaria en donde el instrumento guía crea dos periodos, es un ritmo cadencioso y sereno.

#### FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

Ritmo: aguabajo.

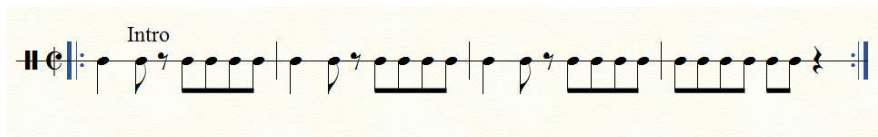
Métrica 2/2 medios

Tempo 87aprox

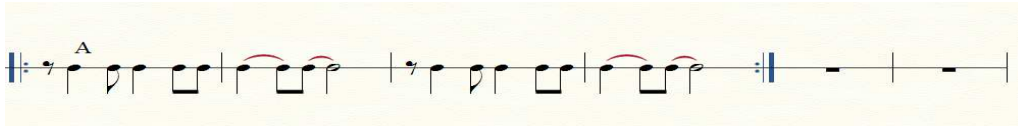
Nº de compas 22

#### Características y variaciones:

Este es el ritmo que utiliza la melodía, en este análisis mostramos las características rítmicas que hace la melodía en cada frase de esta en la canción. El motivo rítmico del Intro es tético es decir comienza en el primer tiempo del compás.



En la A la frase comienza sincopa, claramente se ve la clave bantú, es decir llamado cinquillo antes ya mencionado.



En la frase b la frase comienza en tiempo tético con una clara sincopa, también se puede observar el cinquillo plateado de otra manera o variación

### Observaciones

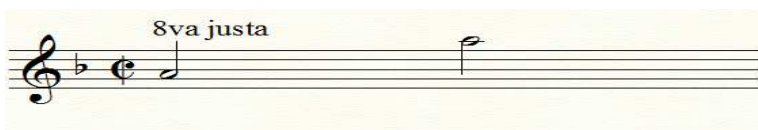
Llama la atención como en la letra A Y B la melodía se presenta por medio del cinquillo, pero en cada parte este se presenta de una manera diferente.

### Melodía



### Ámbito Vocal

El ámbito vocal es de una octava.



### Diseños melódicos.

En su motivo rítmico es tético, es decir comienza en el primer tiempo del compás y termina la frase en anacrusa, los sonidos utilizados son por medio del

arpegio de tónica y dominante ascendente y descendente. En el compás 10 la frase A comienza a través de una sincopa la melodía se mueve de nuevo por medio de los arpegios de tónica y dominante, la B inicia en el compás dieciocho, su motivo ritmo melódico es tético y termina la frase en anacrusa y utiliza los sonidos de los arpegios de tónica y dominante ascendente y descendente.

### **Interválica.**

Se utilizan los sonidos de cuarta justa ascendente descendente (4J) Terceras mayores y menores (3M,3m) ascendentes y descendentes,(5) justa ascendente (6M 6m) mayores y menores, segunda (2M 2m) descendentes y ascendente(8J) octava justa descendente.

### **Armonía**

Tonalidad D menor para la voz, para el clarinete E menor  
Candencia auténtica. V7-I

### **Forma**

Tipo de estructura.

Intro frase A, frase b.

Semifrases, frases, períodos, partes.

Parte: Intro compás 1 al 17 de diecisiete compases.

Parte: A Compás 18 al 25 de siete compases.

Parte B Compás 26 al 32 de seis compases.

La pieza está formada por tres partes ritmo melódicas; la primera es de nueve compases, la segunda frase tiene cuatro compases que se repiten y la

tercera frase es de cuatro compases que se repiten también como en la segunda frase.

### **Textura predominante**

Homofónica.

### **Organología**

Chirimía chocoana: clarinetes, bombardino, redoblante, bombo, platillos. Este ritmo fue adoptado por los grupos de chirimía, pero es más de ámbito vocal se da en los cantos de boga o navegantes, este ritmo se presenta en lo vocal dejando el formato instrumental al lado.

### **Texto**

Antenoche y anoche  
Antenoche y anoche  
Parió la luna, parió la luna  
Parió la luna´e  
Veinticinco luceros  
Veinticinco luceros  
Y una estrellita y una estrellita  
Y una estrellita´e  
Antenoche y anoche  
Parió la negra, parió la negra  
Parió la negra´e  
Veinticinco negritos  
Veinticinco negritos  
Y una culebra y una culebra



Y una culebra´e (bis)  
Antenoche y anoche  
Ante noche y anoche  
Parió la blanca, parió la blanca  
Parió la blanca´e  
Venticinco blanquitos  
Venticinco blanquitos  
Y una potranca y una potranca  
Y una potranca´e (bis)  
Antenoche y anoche  
Ante noche y anoche  
Parió la chola, parió la chola  
Parió la chola´e  
Venticinco cholitos  
Venticinco cholitos  
Y una paloma y una paloma  
Y una paloma´e (bis)

Su letra relata nos muestra, la melancolía de hombre afro nos muestra cómo le compone a lo que lo rodea es decir a sus acompañantes naturales como el río la luna, las estrellas, la noche, los animales, a la naturaleza. Esta canción está en ritmo de aguabajo de ascendencia Africana es de carácter responsorial, el solista pregunta con los dos primeros versos y el coro responde con los tres siguientes versos, es decir es un canto antifonal en el cual uno preguntan con una melodía y otros responden en coro, cuando se toca en chirimía es una adaptación para este formato, porque estas cantos son cantos de boga es decir cuando van río abajo.

## INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE.

### Registro

El que utiliza el clarinete en esta canción es de B bajo en la clave de sol hasta E sobre agudo en el tema, pero en los ejercicios se trabaja el registro bajo desde la nota F bajo hasta el B agudo encima de la primera línea adicional de la clave de sol.



### Dificultades técnicas.

Para el clarinete en el tema Pario la Luna, lo amplio del registro puede ser una dificultad ya que todo el tiempo la melodía pasa por todo el registro prácticamente del clarinete la frases comienzan en tiempo tético y acéfalo por lo contrario que el resto de repertorio que hemos analizado, se recomienda al estudiante que vaya a abordar este material tener siempre en cuenta el cinquillo además del contratiempo que marcan los platillos y la clave caribe.

### Transporte melódico

El clarinete es un instrumento transpositor esta canción esta en Dm menor pero para el clarinete queda en Em menor, todo el análisis esta en E menor para facilitar la comprensión al clarinetista, los tonos más utilizados en las

chirimías es CM, FM, GM, Am, Gm, Dm, Em, Cm. ya que estos tonos son fáciles para estos instrumentos que son transpositores

### **Octava en la que mejor suena**

El Clarinete es el registro medio y agudo, aunque los ejercicios están trasportados a la octava baja del clarinete, ya que en la chirimía tradicional tocan los clarinetistas en los tres registros del clarinete

### **Formato**

La canción Pario la Luna esta en formato de chirimía tradicional clarinete bombardino, bombo, redoblante y platillos, en este trabajo remplazamos el bombardino por el Clarinete bajo

### **Contexto**

En donde estas músicas se desarrolla, son lugares habituales, informales, domésticos, además de sus fiestas patronales, para el pueblo del pacifico norte la música es fundamental hay todo un mundo de costumbres ancestrales una cosmovisión de ver el mundo, la música y el baile es fundamental en su diario vivir al largo de la vida.

### **Sugerencias Interpretativas.**

Lamelodía en esta canción está compuesta por tres frases (Intro, frase A, frase B) la melodía que toca el clarinete es la misma de la voz, por eso se recomienda frasear como si estuviera cantando por medio del clarinete, en la chirimía de calle no se canta y el clarinete hace la melodía del cantante, y cuando hay cantante el clarinete acompaña.

Estas músicas tienen vibratos, glisandos y otros efectos esto no se incluye en el análisis ya que cuando buscamos en los antecedentes, las melodías siempre en los textos encontrados no tiene ningún tipo de indicación solo están las notas y la melodía, estos efectos se logran con la escucha de chirimías tradicionales del choco.

### **Sugerencias en los procesos de aprendizaje.**

Escuchar varias veces el tema hasta memorizar la canción, cada frase hay que tararearla hasta poderla hacer fluidamente, para luego poderla leer solfear en el clarinete, siempre hay que sentir la clave, el cinquillo, además de recomendar mirar el ficha de análisis para así darse cuenta de esas particularidades de cada frase ritmomelódicas .

Propongo dos ejercicios que podrán ayudar a tocar cada frase de la melodía de la canción. Estos ejercicios los podrá realizar con la ayuda del Play Along, en el cual hay una base rítmica de la canción, ya que sin esta pista no se lograría sentir y tocar de la mejor manera, ya que en estas músicas son importantes y esenciales sus bases rítmicas.

# Ejercicios de Parió la Luna

Hrsikesa Madhava Mateus

Clarinet in B<sub>♭</sub>

Intro



B<sub>♭</sub> Cl.

7

Variacion 1



B<sub>♭</sub> Cl.

14

Variacion 2



B<sub>♭</sub> Cl.

20

Variacion 3



B<sub>♭</sub> Cl.

27



# Parió la Luna

Aguabajo

Música tradicional del Chocó

Hrsikesa madhva Mateus

$\text{♩} = 87$

Intro

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

5

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

9

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

13

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

17 A

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

22 B

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

27

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

32

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

D.S. al Fine ir tres veces al signo

### 3.6. CURRULAO - Caderona

Es el ritmo más conocido del litoral pacífico, su compas es 6/8, los acentos fuertes reincidenten siempre en la quinta corchea del segundo compas, posee canto, danza, en los formatos de marimba, sexteto y chirimía. Las letras del currulao hablan de sus historias de vida, de sus jornadas de trabajo, de fiestas y sucesos de personajes de la región, de su día a día en la vida de litoral pacífico. Las voces en el canto se dan espontáneamente no hay estructuras de voces predeterminadas, se puede ver que en el canto en formato de marimba hacen acordes modales, en los cantos de currulao en el formato de chirimía la armonía es tonal, en algunos grupos pueden haber hasta cuatro voces. Este aire se encuentra en todo el pacífico desde el sur en Tumaco en el departamento de Nariño recorriendo el Cauca, el Valle del Cauca y Choco.

#### FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

Ritmo. Currulao

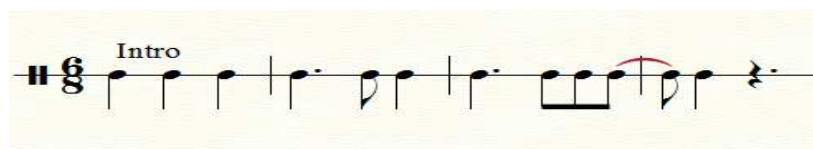
Métrica 6/8 medios

Tempo 1.15aprox

Nº de compas 51

#### Características y variaciones:

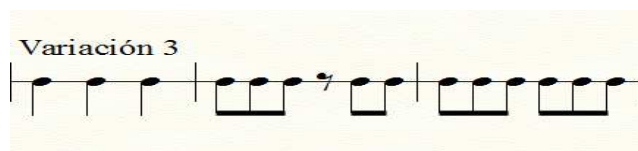
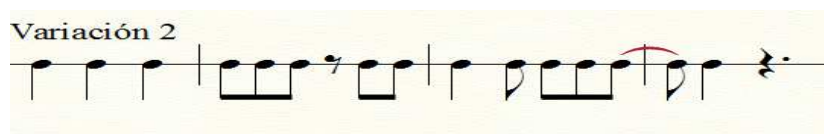
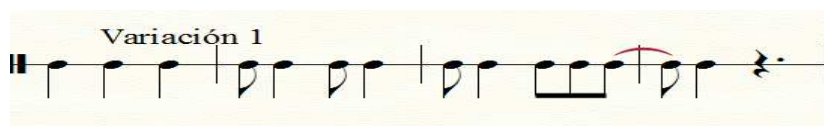
Este es el ritmo que utiliza la melodía, en este análisis mostramos las características rítmicas que hace la melodía en cada frase de esta en la canción.



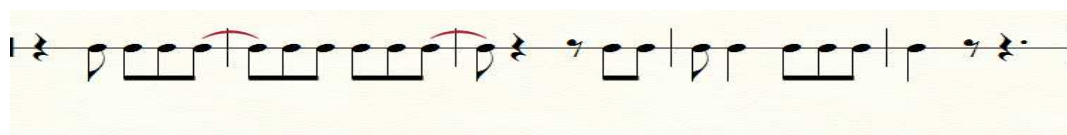
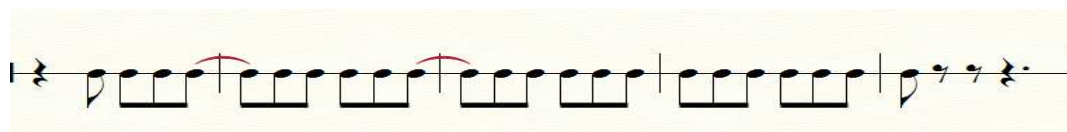


El motivo rítmico Intro es tético es decir comienza en el primer tiempo del compás y termina en la tercera corchea del tercera compas.

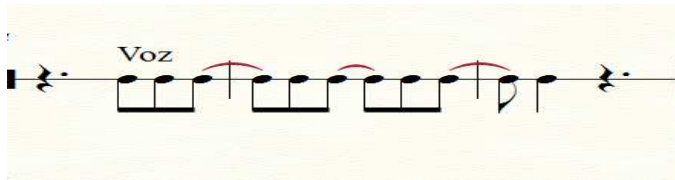
## Variaciones



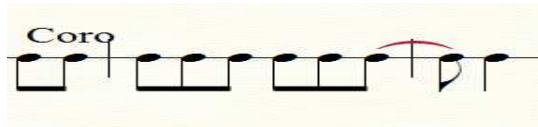
## Fraserítmica de vientos



En la frase vientos comienza en tiempo acéfalo, y termina en tiempo tético



En la voz la frase comienza en tiempo en la cuarta corchea del compás y termina en la tercera corchea del siguiente compas ademásse puede observar las tres síncopas internas en el compás.

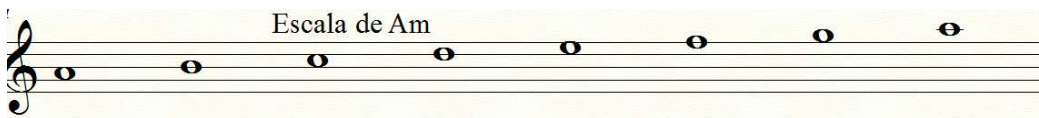


En el coro la frase rítmica comienza en la quinta corchea del compás, esa frase termina en la tercera corchea, del siguiente compás.

### Observaciones

Llama la atención como en la letra A Y B la melodía se presenta por medio del cinquillo, pero en cada parte este se presenta de una manera diferente.

### Melodía



### Ámbito Vocal

Es de una octava



Rango del registro del clarinete.



### Diseños melódicos

En el Intro el motivo expone y se reitera tres veces más. Cada una de ésta con pequeñas variaciones ritmo melódicas; en estas frases la melodía comienza a través de una salto de tercera en negras y luego repica la nota E de varias maneras para acabar la frase siempre por grados conjuntos descendentes. En la segunda parte (vientos) comienza en el compás 16, esta melodía se da por medio del arpegio de Am es decir la tónica ascendentemente, luego de esto la respuesta de esta melodía se desarrolla por medio de E7 o la dominante, se repite de nuevo la melodía y en la respuesta tiene una pequeña variación rítmica y termina en tiempo tético, la tercera parte o (voz) se desarrolla por medio un grados conjuntos descendentes y luego hace un salto de cuarta justa ascendente y descendente, la frase comienza en la cuarta corchea del compás y termina en la tercera corchea del siguiente compas, además también se pueden observar las tres síncopas internas en el compás. La cuarta parte o coro se da a través de grados conjuntos ascendentes terminado con un salto de tercera descendente, este coro es de tipo antifonal, la voz principal pregunta y el coro responde. La frase rítmica comienza en la quinta corchea del compás, esa frase termina en la tercera corchea, del siguiente compás. Después de varias

estrofas de voz principal y coro se presenta el “arrullo” o mambo en la quinta parte es de 4 compases la frase comienza en la quinta corchea del compás hace un salto de cuarta descendente luego la respuesta de desea frase también comienza en la quinta corcha del compás y luego hace un salto de tercera M descendente.

Se utilizan los sonidos (3M,3m) ascendentes y descendentes (8J) octava justa ascendente,(5) justa ascendente de (4J) cuarta justa ascendente descendente (6M 6m) mayores ascendente segunda (2M 2m) descendentes y ascendente.

### **Armonía**

Tonalidad: A menor para el clarinete, G menor para la voz

Candencia autentica. I- V7-V7-I

### **Forma**

Tipo de estructura.

Intro, frase vientos, frase voz, frase coro, frase mambo.

Semi frases, frases, períodos, partes.

Parte: Intro compás 1 al 15 de dieciséis compases.

Parte: vientos Compás 16 al 24 de ocho compases.

Parte Voz Compás 24 al 44 veinte compases. (A partir de que la voz entra se hacen varias estrofas con esa estructura de pregunta respuesta el cantante y el coro)

Parte. Mambo compás 45 al 49 cuatro compases.

La canción está formada por cinco partes ritmo melódicas la primera es de dieciséis compases, la segunda frase tiene ocho, la tercera y cuarta frase es

de cuatro (vos,coro), así se repite varias veces hasta el compás 39, la quinta parte es el mambo de cuatro compases

### **Textura predominante**

Homofónica.

### **Organología**

Chirimía chocoana: clarinetes, bombardino, redoblante, bombo, platillos.  
Este ritmo se toca en todos los rincones de pacífico lo llaman el ritmo madre y lo tocan en múltiples formatos.

### **Texto**

Caderona, caderona...  
Caderonavenímaniate  
Venímeniatepa' enamórate...  
Caderonavenímeniate  
con tu cintura de aguacate...  
caderonavenímeniate  
venímeniate y remeniate...  
caderonavenímeniate  
hay caderona consentida...  
caderonavenímeniate  
con la mano en la cabeza...  
caderonavenímeniate  
con la mano en la cintura...  
caderonavenímeniate  
venímeniate el chocolate...  
caderonavenímeniate

venímeniate sin sofocate...  
 caderonavenímeniate  
 venímeniate para estrecharte...  
 caderonavenímeniate

Su letra nos muestra, como el hombre afro canta a la mujer, su eterna inspiración.

Esta canción está en ritmo de un currulao de ascendencia africana, es de carácter responsorial, el solista pregunta con un verso y el coro responde siempre con un mismo coro, es decir, es un canto antifonal en el cual uno pregunta con una melodía y los otros responden en coro.

## INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE

Registro que utiliza el clarinete en esta canción es de A bajo en la clave de sol hasta E sobre agudo en el tema, pero en los ejercicios se trabaja el registro bajo desde la nota E bajo hasta el C agudo encima de la segunda línea adicional de la clave de sol.



## Dificultades técnicas.

Para el clarinete en el tema Caderona, se invita al estudiante que vaya a abordar este material tener siempre en cuenta la clave en 6/8. Además, este

ritmo es compuesto, sus frases son en su mayoría desplazadas, la melodía casi siempre liga la última corchea del compás con la siguiente. Igualmente el registro puede ser una dificultad ya que todo el tiempo la melodía pasa por todo el registro del clarinete.

### **Transporte melódico**

El clarinete es un instrumento transpositor esta canción está en Gm menor, pero para el clarinete queda en Am menor, todo el análisis está en G menor para facilitar la comprensión al clarinetista, los tonos más utilizados en las chirimías es CM, FM, GM, Am, Gm, Dm, Em, Cm. Estos tonos son fáciles para estos instrumentos que son transpositores

### **Octava en la que mejor suena**

El Clarinete es el registro medio y agudo, aunque los ejercicios están trasportados a la octava baja del clarinete, ya que en la chirimía tradicional tocan los clarinetistas en los tres registros del clarinete.

### **Formato**

La canción Caderona está tocada en Play Along un bombo, cununo, guazas, clarinete, clarinete bajo, voz y coro

### **Contexto**

Donde estas músicas se desarrolla, son lugares habituales, informales, domésticos, además de sus fiestas patronales, para el pueblo del pacifico norte la música es fundamental hay todo un mundo de costumbres ancestrales una cosmovisión de ver el mundo, la música y el baile es fundamental en su diario vivir al largo de la vida.

Sugerencias interpretativas y procesos de aprendizaje por medio de ejercicios en las frases melódicas del tema caderona.

### **Sugerencias Interpretativas**

La melodía en esta canción se divide en 5 partes (Intro, Vientos, A Voz, B Coro, C Mambo) la melodía en A voz, B Coro que hace el clarinete es la misma voz que hace la voz, por eso se recomienda frasear como si estuviera cantando por medio del clarinete, en la chirimía de calle no se canta y el clarinete hace la melodía del cantante y cuando hay cantante el clarinete acompaña.

Esta melodía tiene vibratos, glisandos y otros efectos esto no se incluye en el análisis ya que cuando buscamos en los antecedentes, las melodías siempre en los textos encontrados no tiene ningún tipo de indicación, solo están las notas y la melodía, estos efectos se lograran con la escucha de la melodía del Play Along por ultimo cuando el clarinete improvisa utiliza el registro agudo.

### **Sugerencias en los procesos de aprendizaje.**

Escuchar varias veces el tema hasta memorizar la canción, cada frase hay que tararearla hasta poderla hacer fluidamente, para luego poderla leer solfear en el clarinete, siempre hay sentir las clave, en 6/8, además se recomienda mirar la ficha de análisis para así darse cuenta de esas particularidades de cada frase ritmo-melódica.

Se propone dos ejercicios que podrán ayudar a tocar cada frase de la melodía de la canción. Estos ejercicios los podrá realizar con la ayuda del Play Along el cual hay una base rítmica de la canción, ya que sin esta pista no se lograría sentir y tocar de la mejor manera, ya que en estas músicas son importantes y esenciales sus bases rítmica



# Ejercicios de Caderona

Hrsikesa Madhava Mateus

Clarinet in B $\flat$  

7  Variacion 1

14  Variacion 2

20  Variacion 3

27  Vientos

33 

39 

44 

50 A Voz B Coro

B♭ Cl

56 A Voz

B♭ Cl

61 B Coro C Mambo

B♭ Cl

67

B♭ Cl

73

B♭ Cl

79

B♭ Cl

# Caderona

Currulao

Música Tradicional del Pacífico Colombiano

Hrsikesa Madhava Mateus

$\text{♩} = 115$   
Intro

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

13

Vientos

19

25 A Voz, Solista Coro

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

31 Pregunta Respuesta

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

37

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

43 B Mambo

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

49

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

### 3.7. ABOSAO. El Birimbí

Es un ritmo bastante alegre y rápido, este ritmo se puede decir que es el que pone la gente a gozar y danzar, se toca en las fiestas y en todo tipo de reuniones. Los bailarines con este baile muestran su destreza y movimiento de cadera y extremidades, la coreografía es de descendencia africana su estructura muestra tres periodos en 6/8 con la característica de la sincopa, el segundo y tercer periodo son variaciones del tema en la rítmica y melodías.

#### FICHA DE ANÁLISIS MUSICAL

Ritmo. Abosao

Métrica 6/8 medios

Tempoaprox 134

Nº de compas 89

#### Características y variaciones:

Este es el ritmo que utiliza la melodía, en este análisis mostramos las características rítmicas que hace la melodía en cada frase de esta en la canción.



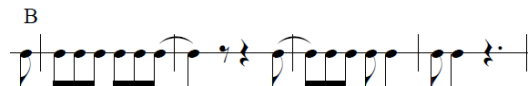
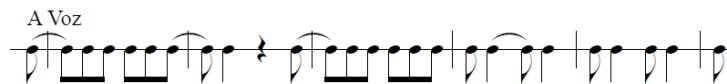
El motivo rítmico melódico del intro es acéfalo es decir comienza en el segundo tiempo del compás y termina esa frase al quinto compas en tiempo tético.

## Variaciones

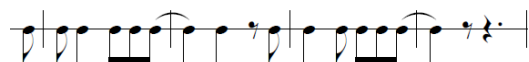


En la variación, en el tercer compás hay una variación rítmica, luego el puente es tocado por los vientos de la chirimía, esta es una transición, antes de comenzar la letra.

## Voz

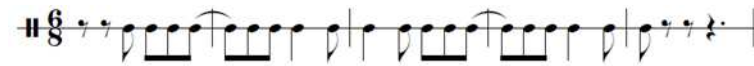


## D Variación



En la voz, la frase comienza en anacrusa y termina en tiempo tético, el dibujo melódico de la voz se expone y luego tiene 6 versos más, cada uno con variaciones ritmo melódicas, es decir todas las letras (A, B, C, D, E) que se muestran en las gráficas.

#### Coro

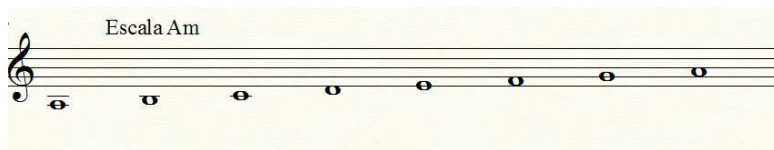


El coro es el mismo motivo rítmico melódico del intro, es acéfalo es decir comienza en el segundo tiempo del compás y termina esa frase al quinto compas en tiempo tético; en la Variación, en el tercer compas hay una variación rítmica

#### Observaciones

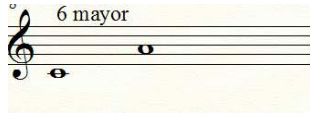
Llama la atención como en la Voz hay todas unas sincopas internas en la melodía, estas se desplazan y generan, unas poliritmias a partir del agrupamiento de figuras rítmicas creando compases 4,2 3 teniendo como base siempre el 6/8 .

#### Melodía



## **Ámbito Vocal**

Es de una octava



## **Diseños melódicos**

Se utilizan los intervalos de (2M 2m) descendentes y ascendente. Sonidos (3M, 3m) ascendentes y descendentes (4J) cuarta justa ascendente descendente (6m) mayores ascendente.

## **Armonía**

Tonalidad: A menor para el clarinete, G menor para la voz  
Candencia autentica. I- V7

## **Forma**

Tipo de estructura.

Intro, frase vientos, frases voz, frase coro. .

Semifrases, frases, períodos, partes.

Parte: Intro compás 1 al 17 de dieciocho compases.

Parte: voz compas 17al 50 de treinta tres compases.

Parte coro compas 51 al 59 y de 73 al 87 nueve compases.

La canción está formada por tres partes ritmo melódicas; la primera es de catorce compases, la segunda frase o voz tiene treinta tres compases y la tercera frase o coro, es el coro es de ocho compases.

## **Textura predominante**

Homofónica.



## **Organología**

Chirimía chocoana: clarinetes, bombardino, redoblante, bombo, platillos.  
Este ritmo se toca principalmente en el pacífico norte.

## **Texto**

Yo le dije a Tomasa (bis)  
Que moliera el maíz  
Para que me preparara (bis)  
Un buen plato e' birimbí  
Ella me dijo que no,  
Que eso no le gustaba  
Que si lo quería comé  
Yo mismo lo preparara  
Después que lo preparé  
Después que lo preparé  
Yo la sorprendí  
Metiendo la mano en mi birimbí  
Entonces yo le dije, y entonces le grité  
Entonces yo le dije, y entonces le grité  
meté la mano, sacáyhuelé  
metéla mano sacá y huelé(bis)  
Después te la sacás, después te la sacás  
metéla mano sacá y huelé(bis)

Esta canción está en ritmo de Abosao, de ascendencia Africana, es una obra, a diferencia del currulao, donde se observa que el canto es todo el tiempo

antifonal, en este caso el cantante canta ocho versos solo, luego entra el coro, el solista pregunta con un verso y el coro repite siempre el verso, es decir es un canto en el cual uno pregunta con una melodía y el coro repite la misma figura melódica variando la altura dependiendo hacia donde se dirija la melodía. Cabe aclarar que esto es natural y sale del canto, compartir con sus amigos, mas ellos no están pensando en esto; el canto es orgánico, parte de la vida, yo soy el que clasifico.

## INTERPRETACIÓN EN EL CLARINETE

### Registro

El que utiliza el clarinete en esta canción es de D bajo en la clave de sol hasta C sobre agudo en el tema, pero en los ejercicios se trabaja el registro bajodesde la nota C bajo hasta el B agudo del segundo espacio adicional de la clave de sol.



### Dificultades técnicas

Para el clarinete en el tema elBirimbí, este ritmo es compuesto, sus frases son en su mayoría desplazadas, la melodía casi siempre liga la última corchea del compás con la siguiente. Además de agrupar las figuras de maneras irregulares creando sensaciones de poliritmia. Igualmente, se invita al estudiante que valla a abordar este material tener siempre en cuenta la clave en 6/8 y sus

acentos en esta canción registro puede ser una dificultad ya que todo el tiempo la melodía pasa por todo el registro del clarinete

### **Transporte melódico**

El clarinete es un instrumento transpositor esta canción está en Gm menor, pero para el clarinete queda en Am menor, todo el análisis está en A menor para facilitar la comprensión al clarinetista, los tonos más utilizados en las chirimías es CM, FM, GM, Am, Gm, Dm, Em, Cm. ya que estos tonos son fáciles para estos instrumentos que son transpositores.

### **Octava en la que mejor suena.**

El Clarinete es el registro medio y agudo, aunque los ejercicios están trasportados a la octava baja del clarinete, ya que en la chirimía tradicional tocan los clarinetistas en los tres registros del clarinete

### **Formato.**

El birimbí es tocado en la chirimía tradicional clarinete bombardino, bombo, redoblante y platillos, en este trabajo remplazamos el bombardino por el Clarinete bajo

### **Contexto**

Donde estas músicas se desarrolla, son lugares habituales, informales, domésticos, además de sus fiestas patronales, para el pueblo del pacifico norte la música es fundamental hay todo un mundo de costumbres ancestrales una cosmovisión de ver el mundo, la música y el baile es fundamental en su diario vivir al largo de la vida.

### **Sugerencias Interpretativas**

El sonido del clarinete en esta canción tiene vibratos, glisandos y otros efectos, estos no se incluyen en el análisis ya que cuando buscamos en los antecedentes, las melodías en los textos no tiene ningún tipo de indicación, solo se encuentra la melodía, estos efectos se lograrán en este trabajo con la escucha de la melodía del Play Along.

La melodía de esta canción la analizamos de esta manera (intro, voz, A, B, C, D, E, Coro) en ritmo de abosao de tipo antifonal vocal, la melodía analizada en este tema es la de la melodía principal es decir la voz, este tema se transporta para el clarinete por eso se recomienda frasear como si estuviera cantando por medio del clarinete.

En la chirimía de calle no se canta y el clarinete hace la melodía del cantante, y cuando hay cantante el clarinete acompaña.

Además de esto podemos decir que después de ser expuesto el tema por lo general en la chirimía tradicional los clarinetes empiezan a improvisar, utilizan todos los registros del clarinete; el bajo, el medio y el agudo. Y entre más pasa la improvisación empiezan a resaltar el registro agudo del clarinete

### **Sugerencias en los procesos de aprendizaje**

Escuchar varias veces el tema hasta memorizar la canción, cada frase hay que tararearla hasta poderla hacer fluidamente, para luego poderla leer y solfear en el clarinete, siempre hay que sentir las clave, 6/8. Además se recomienda mirar la ficha de análisis para así darse cuenta de esas particularidades de cada ritmo melódicas.

Propongo dos ejercicios que podrán ayudar a tocar cada frase de la melodía de la canción. Estos ejercicios los podrá realizar con la ayuda del Play Along el cual tiene una base rítmica de la canción, ya que sin esta pista no se lograría sentir y tocar de la mejor manera, ya que en estas músicas son importantes y esenciales sus bases rítmicas.

# Ejercicios el Birimbi

Hrsikesa Madhava Mateus

Clarinet in B $\flat$  Intro Vientos, Coro

B $\flat$  Cl. 7

B $\flat$  Cl. 13

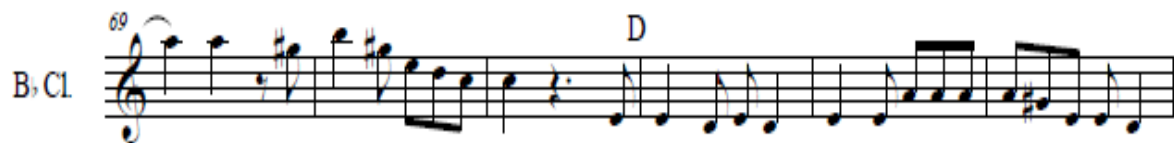
B $\flat$  Cl. 19

B $\flat$  Cl. 25 A Voz

B $\flat$  Cl. 32

B $\flat$  Cl. 38

B $\flat$  Cl. 44 B



# El Birimbí

Abosao

Neivo J. Moreno

Hrsikesa Madhava Mateus

Intro Vientos

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

6

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

12

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

18 A Voz

B $\flat$  Cl.

B. Cl.



24

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

30 B C

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

36 D

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

42 E

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

47 Vientos , Corte, Unisono Coro

B $\flat$  Cl.

B. Cl.

53

B $\flat$  Cl

B. Cl

59

1. 2.

B $\flat$  Cl

B. Cl

65

B $\flat$  Cl

B. Cl

71

1. 2.

B $\flat$  Cl

B. Cl

77

B $\flat$  Cl

B. Cl

This musical score is for a B-flat Clarinet (B $\flat$  Cl) and a Bass Clarinet (B. Cl). It consists of five systems of staves. The first system (measures 53-58) shows the B $\flat$  Cl playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the B. Cl plays a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 59-64) features a first ending (1.) and a second ending (2.) for the B $\flat$  Cl, with the B. Cl continuing its accompaniment. The third system (measures 65-70) shows the B $\flat$  Cl playing a melodic line, and the B. Cl playing a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 71-76) features a first ending (1.) and a second ending (2.) for the B $\flat$  Cl, with the B. Cl continuing its accompaniment. The fifth system (measures 77-80) shows the B $\flat$  Cl playing a melodic line, and the B. Cl playing a steady eighth-note accompaniment.



## CONCLUSIONES

En el desarrollo de este trabajo se identificaron procesos musicales de aprendizaje al interior del festival Petronio Álvarez, tales como el vínculo afectivo, técnicas de enseñanza, el desarrollo auditivo gracias a la comprensión del discurso interpretativo de estas músicas y la emisión de la música a través de la interpretación del clarinete desde la participación activa al interior del Festival. Por lo anterior, desde los modos de conocimiento propuestos (la cognición auditiva, la cognición en la ejecución y la cognición compositiva) se evidenció que están presentes durante la interpretación del clarinete. Es decir, que desde las músicas tradicionales del Pacífico Colombiano se pueden desarrollar procesos de aprendizaje.

La metodología y los elementos de investigación fueron apropiados para la recolección de información, ya que desde la observación no sistémica se

identifican las relaciones sociales, culturales, musicales y corporales dentro del Festival, todo ello con el fin de entender sus formas de concebir la música desde sus distintos lenguajes.

También se identificó la relación que tiene la interpretación de estas músicas con la relación cuerpo, para ello fue clave el concepto de Rubén López Cano, durante la observación y vivencia en el festival, analizando a los integrantes de los diferentes grupos musicales, a los asistentes del evento, se muestra cómo la música se siente y se expresa de múltiples formas a través del cuerpo. Donde se logra aflojar las tensiones musculares bloqueadas, permitiendo una liberación de los movimientos espontáneos retenidos en el inconsciente, escuchando y abriendo nuestros nuevos canales de expresión a través de la interpretación y la danza inconsciente, cómo respuesta al contexto en el que se desarrolla el festival.

En el proceso investigativo se pudo establecer cómo el repertorio de las músicas del litoral Pacífico se adaptade diferentes maneras,el repertorio escogido como caderona lo interpretan en las diferentes regiones como el pacifico sur con el conjunto de marimba y el pacifico norte en la chirimía, también podemos afirmar como el tamborito y aguabajo cantos en su principio, ahora sontocados en los diferentes conjuntos como la chirimía, analizando los ritmos de tamborito, aguabajo, porro chocoano y son chocoano evidencio que el bombo, redoblante y los platos llevan las mismas bases rítmicas, con unas pequeñas variaciones, al revisar la cartilla *“al son que me toque canto y bailo”* de Leónidas Valencia reviso estos ritmos y confirmo anterior.

Algunas de las herramientas diseñadas fueron transcripciones, ejercicios para el abordaje de cada tema, que incluye diferentes frases ritmo-melódicas, pertinentes para una aproximación acertada en la interpretación de las músicas del litoral pacífico colombiano. En este capítulo también se realizaron algunas sugerencias interpretativas y otras sugerencias para contribuir en un mejor proceso de aprendizaje.

Con todos los estos elementos realizados, se elaboró una propuesta musical con herramientas tecnológicas como el “Play Along”, con esta propuesta se busca contribuir en el proceso de aprendizaje, en donde el practicante pueda tener una pista soportada por las respectivas bases rítmicas, y armónicas para una mejor evolución en el discurso interpretativo de los diferentes géneros.

Al desarrollar la herramienta didáctica del Play Along, fortalece y aporta a varias dimensiones, por un lado, a los músicos interesados en aprender sobre las músicas tradicionales, a la Universidad Pedagógica Nacional como un material didáctico para fortalecer la formación a los futuros maestros y un aporte a la música tradicional ya que desde aquí se buscó estrechar una relación entre la educación formal y la educación tradicional de nuestro país.

Finalmente, la propuesta busca el reconocimiento e importancia de la música tradicional del pacífico colombiano, apostándole a que sea incluida dentro de los repertorios de los estudiantes de la educación formal, ya que como se muestra, está desarrolla todos los procesos de aprendizaje. Además, al poder incluir estas músicas, la historia y memoria de las comunidades del pacífico sigue viva a través de los interesados en interpretar esta música excepcional.

## BIBLIOGRAFÍA

Bohórquez, M. (2011) *“Compendio de música colombiana”*. Tesis de Grado. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

.Cerda, H. (1991) *“Los elementos de la investigación”* Quito, Ecuador: El búho Ltda.

Copete R. (2004) *“El Alabao en Quibdó Cocho - aproximación conceptual”* Tesis de Grado. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

Cristancho, N (2008) *“La danza el pasillo chocoano, conceptos de improvisación en el conjunto de chirimía aplicado al piano jazz”*. Tesis de Grado. Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Duque, A. Sánchez, H & Tascón, H. (2010) *“¡Que te pasa vo!”* Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia

González, G (2011) *“Propuesta metodológica para solucionar dificultades técnicas en la flauta traversa a través de la improvisación en el porro chocoano”* Tesis de Grado. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, Colombia.

Jaramillo, L. (2009). *“Banco de loops y samplers de la música de la región del pacífico colombiano”*. Tesis de Grado. Universidad el Bosque Bogotá, Colombia.

Londoño, M & Tobón, A (2010) *“De las músicas populares chocoanas, Aproximación a las canciones afrocolombianas de los hermanos Castro Torrijo”*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia,

López, R. (2005). *“Los cuerpos de la música introducción al dossier música, cuerpo y cognición”* Revista transcultural de música. Sociedad de etnomusicología. España.

Lozano, J. (2003). *"Bases psicológicas y diseño curricular para el grado elemental de música"*. España. Tesis doctoral, Universidad de Valencia.

Miñana, C. (1994). *"Informes antropológicos"* Instituto Colombiano de Cultura. Colcultura. Bogotá, Colombia.

Ministerio de Cultura, (2003). *"Guía de Iniciación al Clarinete"* Plan Nacional de música para la convivencia. Dirección de Artes, Área de Música. Colombia Bogotá, Colombia.

Montoya L. (2011). *"Bandas de viento"* Boletín de antropología. Medellín Universidad de Antioquia, Colombia.

Rusinek, G. (2003). *"El aprendizaje musical como desarrollo de procesos cognitivos"* Universidad Complutense. Madrid, España.

Soto, A. (1998) *"Cultura del porro"* Grafisinú Montería, Córdoba, Colombia.

Valencia, L. (1994) *"El choco y su folclore"* Medellín, Colombia. Editorial Uryco.

Valencia, L. (2009). *"Al son que me toquen canto y bailo"*. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia.

Valencia, L. (2010) *"Una mirada a los afro músicas del pacífico norte colombiano"*. Asociación de Investigación culturales del Choco. Bogotá, Colombia. Opciones Graficas

Valencia, L. (2010) *"Repertorio Musical Tradicional del Choco - recopilación, transcripción y adaptación"*. Asociación de Investigación culturales del Choco, Bogotá, Colombia.

Valencia, L. (2010) *"Cancionero del Choco"*. Asociación de Investigación culturales del Choco. Bogotá, Colombia

Villamarín, P. (2008) "La chirimía emblema del folckor colombiano" Revista

Secretaría de cultura y turismo de Cali, (2004). "Festival Petronio Álvarez". Calí, Colombia. Recuperado de:

[http://www.cali.gov.co/publicaciones/festival\\_petronio\\_lvarez\\_pub](http://www.cali.gov.co/publicaciones/festival_petronio_lvarez_pub)

Virtual Vive in. Choco, Colombia. Recuperado de:

[http://bogota.vive.in/musica/bogota/articulos\\_musica/junio2008/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_VIVEIN-4332364.html](http://bogota.vive.in/musica/bogota/articulos_musica/junio2008/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_VIVEIN-4332364.html)

Zapata, D (1990) "*Manual de danzas de la costa pacífica de Colombia*" Colegio Máximo de las Academias Colombianas. Santafé de Bogotá, Colombia.