



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

Área de la Educación, el Arte y la Comunicación

NIVEL DE GRADO

CARRERA DE MÚSICA

TÍTULO:

“LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE Y SU APLICACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMANTE CELI, NIVEL TÉCNICO Y TECNOLÓGICO PERÍODO 2010-2011”

Tesis previa a la obtención del grado de Licenciado en Música, mención: Instrumento Principal Clarinete.

AUTOR:

Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo

DIRECTOR:

Lcdo. Felipe G. Huiracocha G. Mg. Sc.

LOJA - ECUADOR

2013

CERTIFICACIÓN

LICENCIADO

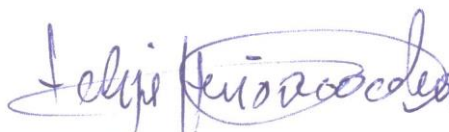
FELIPE HUIRACocha G. Mg. Sc.

DOCENTE DE LA CARRERA DE MÚSICA DEL ÁREA DE LA EDUCACIÓN,
EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE
LOJA

CERTIFICA:

Que el trabajo de investigación titulado **“LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE Y SU APLICACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMANTE CELI, NIVEL TECNICO Y TECNOLOGICO PERÍODO 2010-2011”**, de autoría del señor Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo, ha sido dirigido, corregido y revisado en todas sus partes; contempla todas las orientaciones metodológicas de la investigación científica y, cumple con lo establecido en la normativa vigente en la Universidad Nacional de Loja, para los procesos de graduación en el pregrado, por lo que se autoriza su presentación.

Loja, Marzo de 2012



Lcdo. Felipe Huiracocha G. Mg. Sc.

DIRECTOR DE TESIS

AUTORÍA

Yo, Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo, declaro ser autor del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales, por el contenido de la misma.

Adicionalmente acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja, la publicación de mi tesis en el Repositorio Institucional-Biblioteca Virtual.

Firma: .....

Autor: Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo

Cédula: 1103368278

Fecha: 05 de julio 2013

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DEL AUTOR, PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.

Yo, Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo declaro ser autor de la tesis titulada: **“LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE Y SU APLICACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMANTE CELI, NIVEL TECNICO Y TECNOLÓGICO PERÍODO 2010-2011”** como requisito para optar el grado de Licenciado en Música, mención: Instrumento Principal Clarinete; autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja, para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Digital Institucional:

Los usuarios pueden consultar el contenido de este trabajo en el RDI, en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de la tesis que realice un tercero.

Para constancia de esta autorización, en la ciudad de Loja, a los 05 días del mes de Julio del dos mil trece, firma el autor.

Firma: 

Autor: Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo

Cédula: 1103368278

Dirección: Miguel Riofrío y Macará **Correo electrónico:** ermoja76@gmail.com

Teléfono: 2588410/ 0999419806

DATOS COMPLEMENTARIOS

Director de la Tesis: Lcdo. Felipe Huiracocha G. Mg. Sc.

Tribunal de Grado: Lcdo. Roque A. Pineda Albán Mg. Sc.

Lcdo. Freddy Sarango

Lcdo. Manuel Agila Salazar

AGRADECIMIENTO

Un agradecimiento sincero a las autoridades de la Universidad Nacional de Loja, al Área de la Educación, el Arte y la Comunicación y a los docentes de la Carrera de Música, quienes me ayudaron de manera desinteresada impartiendo sus conocimientos y así cumplir con este objetivo.

Mi gratitud al Señor Licenciado Felipe Gustavo Huiracocha Ganán Mg. Sc., Director de Tesis, quien con su asesoramiento permanente, me incentivó a culminar la presente investigación de forma satisfactoria.

A las autoridades y estudiantes del Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi de Loja, a los clarinetistas y directores técnico-musicales de la Orquesta Sinfónica de Loja y Sinfónica del I. Municipio de Loja, por permitirme realizar el trabajo de campo y contribuir con mi proyecto de investigación.

El Autor

DEDICATORIA

Con todo cariño y admiración a mis padres y hermana, de manera especial a mi querida esposa por acompañarme y motivarme durante todo el proceso de formación personal y profesional.

A mis maestros por sus sabios conocimientos y consejos para lograr mis objetivos, así como a mis alumnos razón de ser de mi constante preparación.

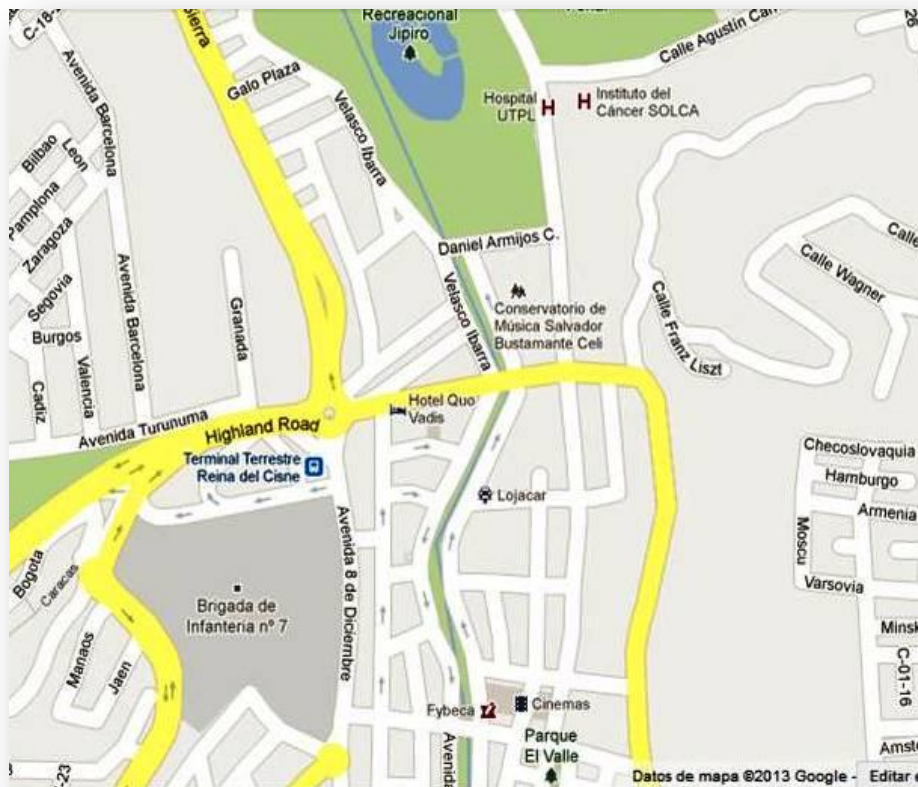
Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN

BIBLIOTECA: Área de la Educación, el Arte y la Comunicación

TIPO DE DOC.	AUTOR/NOMBRE DEL DOCUMENTO	FUENTE	FECHA Y AÑO	ÁMBITO GEOGRÁFICO							NOTAS OBSERVACIONES
				NACIONAL	REGIONAL	PROVINCIAL	CANTONAL	PARROQUIA	BARRIOS COMUNIDAD	OTRAS DEGRADACIONES	
TESIS	EFRAÍN RODRIGO MOROCHO JARAMILLO "LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE Y SU APLICACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA "SALVADOR BUSTAMANTE CELI, NIVEL TÉCNICO Y TECNOLÓGICO, PERIODO 2010-2011."	UNL	2012	ECUADOR	ZONA 7	LOJA	LOJA	EL VALLE	JIPIRO	CD	LICENCIADO EN MÚSICA MENCION: INSTRUMENTO PRINCIPAL (CLARINETE)

MAPA GEOGRÁFICO



ESQUEMA DE CONTENIDOS

PORTADA

CERTIFICACIÓN

AUTORÍA

AGRADECIMIENTO

DEDICATORIA

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN

MAPA GEOGRÁFICO

ESQUEMA DE CONTENIDOS

- a. TÍTULO
- b. RESUMEN
- c. INTRODUCCIÓN
- d. REVISIÓN DE LITERATURA
- e. MATERIALES Y MÉTODOS
- f. RESULTADOS
- g. DISCUSIÓN
- h. CONCLUSIONES
- i. RECOMENDACIONES
- LINEAMIENTOS ALTERNATIVOS
- j. BIBLIOGRAFÍA
- k. ANEXOS

a. TÍTULO

LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE Y SU APLICACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMANTE CELI, NIVEL TÉCNICO Y TECNOLÓGICO PERÍODO 2010-2011. LINEAMIENTOS PROPOSITIVOS.

b. RESUMEN

El presente trabajo ha sido realizado con el propósito de mejorar la calidad académica de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja a través de una propuesta alternativa, utilizando los recursos técnicos que permitan la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana de los años 2010 - 2011.

Desde los inicios de la cátedra instrumental de clarinete, en el Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi se ha formado específicamente a músicos intérpretes de este instrumento que han aportado al acervo cultural de la ciudad y el país, lo que amerita el aporte constante a dicho desarrollo con talleres y espacios que favorezcan su crecimiento y prestigio.

Para la ejecución de la presente investigación se planteó el objetivo general: Aportar al mejoramiento de la calidad académica de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, a través de una propuesta alternativa de los recursos técnicos que permitan la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

En este contexto se utilizó el método científico, deductivo y descriptivo por medio de la recolección, procesamiento, análisis e interpretación de la información teórica y de campo con la ayuda de la deducción e inducción, la técnica de la encuesta y la entrevista estructurada para recolectar toda la información de Autoridades y estudiantes de clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C. y de los músicos clarinetistas de la Orquesta Sinfónica Municipal y Sinfónica de Loja respectivamente.

En el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” se evidencia la falta de una malla curricular de vanguardia revisada y adecuada, que

promueva y estimule el talento humano desde el inicio de su formación en la interpretación y creación de música popular ecuatoriana, siendo el aspecto creativo poco considerado ya que este capítulo no consta en el currículo de formación de los clarinetistas.

Para dar a conocer el problema y su posible solución, se realizó un taller con los estudiantes de clarinete del nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, con el propósito de conocer y trabajar sobre los recursos técnicos aplicados en la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana, para luego ser presentados en un recital en la institución, con la finalidad de mejorar su calidad interpretativa y técnica, recurriendo de esta manera a la elaboración de una guía didáctica sustentada de los recursos técnicos del Clarinete y su utilización que informe, enseñe y proponga ejemplos válidos para dicho propósito.

Como conclusión principal se puede manifestar que la falta de atención hacia los recursos técnicos musicales que el Docente imparte a través de la planificación didáctica de clarinete, no permite el desarrollo de la interpretación e improvisación elemental preferentemente de la música ecuatoriana en los estudiantes de Clarinete del nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

Summary

The present work has been realized by the intention of improving the academic quality of the students of Clarinet of the Conservatoire of Music "Salvador Bustamante Celi" of Loja's city across an alternative offer of the technical resources that allow the interpretation and elementary improvisation of the popular Ecuadoran music of the year 2010 - 2011.

From the beginnings of the instrumental chair of clarinet, in the Conservatoire of Music Salvador Bustamante Celi has been a formed specifically musical interpreter of this instrument who have contributed to the cultural array of the city and the country, which deserves the constant contribution to the above mentioned development with workshops and spaces that favor his growth and prestige.

For the execution of the present investigation the general aim appeared: To reach to the improvement of the academic quality of the students of Clarinet of the Conservatoire of Music "Salvador Bustamante Celi" of Loja's city, across an alternative offer of the technical resources that allow the interpretation and elementary improvisation of the popular Ecuadoran music.

In this context there was in use the scientific, deductive and descriptive method by means of the compilation, processing, analysis and interpretation of the theoretical information and of field with the help of the deduction and induction, the technology of the survey and the interview structured to gather all the information.

In the Conservatoire of Music "Salvador Bustamante Celi" the lack of a mesh is demonstrated curricular of checked and suitable forefront, which promotes and stimulates the human talent from the beginning of his formation in the interpretation and creation of popular Ecuadoran music, being the creative

slightly considered aspect since this chapter does not consist in the curriculum of formation of the clarinetists.

To announce the problem and his possible solution, a theoretical - practical workshop was realized by the students of clarinet of the Technical and Technological level of the Conservatoire of Music "Salvador Bustamante Celi", with the intention of knowing and working on the technical resources applied in the interpretation and elementary improvisation of the Ecuadoran music, then to be presented in a recital in the institution, with the purpose of improving his interpretive and technical quality, resorting hereby to the production of a didactic guide structured of the technical resources of the Clarinet and his utilization that reports, teach and propose valid examples for this purpose.

Since principal conclusion we can demonstrate that the lack of attention towards the technical musical resources in the didactic planning of the clarinet, including a chapter that treats on this topic on the part of the persons in charge of the above mentioned planning, has allowed the development of the interpretation and elementary improvisation preferably of the Ecuadoran music of the students of Clarinet of the Technical and Technological level of the Conservatoire of Music "Salvador Bustamante Celi" of Loja's city.

c. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo titulado “Los recursos técnicos del clarinete y su aplicación en la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, nivel Técnico y Tecnológico periodo 2010-2011”, fue desarrollado en forma secuencial, desde el planteamiento del proyecto hasta culminar con la propuesta alternativa de una guía metodológica, que aporte al mejoramiento de la calidad académica de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.” de la ciudad de Loja.

El objetivo general fue el de aportar al mejoramiento de la calidad académica de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, a través de una propuesta alternativa a partir de los recursos técnicos que permitan la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

Para alcanzarlo se plantearon los siguientes objetivos específicos: determinar los recursos técnicos del clarinete en la interpretación e improvisación de la música popular ecuatoriana, elaborar una guía didáctica de los recursos técnicos para ser aplicados en un taller teórico-práctico con los alumnos de clarinete de los niveles Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de Loja y presentar los resultados de la presente investigación, mediante la realización de un recital con la participación de los clarinetistas asistentes al taller de interpretación e improvisación elemental, utilizando repertorio de música popular más sobresaliente del Ecuador, evento organizado en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, el día miércoles 29 de Junio de 2011; esto con la finalidad de mejorar el nivel de conocimientos de los estudiantes.

De los principales resultados obtenidos se puede manifestar que el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” en su Malla Curricular de clarinete, no incluye los recursos técnicos aplicados a la interpretación de la música popular ecuatoriana; mientras que las autoridades entrevistadas están de acuerdo en la implementación de la materia de improvisación en el plantel, para incentivar la creatividad.

Los capítulos han sido organizados en función de la realidad que la problemática lo sugiere, tratando en primer lugar lo referente al clarinete y los recursos técnicos que posee, en segundo lugar sobre la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana. La sistematización del proceso investigativo se presenta en el informe final que, siguiendo los lineamientos de la Universidad Nacional de Loja, se estructura de la siguiente manera:

La revisión de la literatura, en donde se presenta la información sobre los recursos técnicos del clarinete, la música popular ecuatoriana y la improvisación elemental, son las categorías desarrolladas en el presente trabajo de investigación.

Es en la metodología donde se da a conocer el tipo de estudio, los métodos, técnicas, instrumentos y procedimientos utilizados en la investigación, la misma que fue encaminada a descubrir la realidad de las variables e indicadores, con la ayuda de métodos como: científico, deductivo, inductivo, descriptivo, analítico y sintético que permitieron desarrollar el proceso investigativo de forma ordenada y coherente.

En cuanto a la- presentación y discusión de resultados, se muestra la verificación de la hipótesis donde se evidencia que “El aprovechamiento de los recursos técnicos musicales y el poco conocimiento para su aplicación por parte de los estudiantes de Clarinete del nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja,

no ha permitido el desarrollo de la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

Posteriormente se da a conocer las conclusiones, las mismas que expresan la falta de una Guía Didáctica de los recursos técnicos del clarinete que permitan la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana, factor que recalca el desconocimiento de su aplicación por parte de los estudiantes de Clarinete del nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja.

Luego se detalla los lineamientos alternativos que con una apropiada aplicación, servirán para mejorar la calidad académica de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, a través de la propuesta de una Guía Didáctica utilizando los Recursos Técnicos del Clarinete para la Interpretación e Improvisación de la Música Ecuatoriana.

Con el propósito de mejorar la calidad académica de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, esta guía didáctica fue aplicada en un evento denominado: “Taller de interpretación e improvisación elemental, de la música popular más sobresaliente del Ecuador”.

Con esta importante actividad, se pretende mejorar la calidad académica de los estudiantes de clarinete que se educan en el Conservatorio de Música “S.B.C.” a través de la improvisación elemental de la música popular ecuatoriana, con el fin de proponer alternativas de solución a la situación actual del problema y generar nuevas formas de estudiar la música.

Finalmente se adjunta los anexos que contienen el proyecto inicial de la investigación, los instrumentos utilizados en el trabajo de campo para recolectar la información y los documentos de apoyo para la aplicación de los lineamientos alternativos.

d. REVISIÓN DE LITERATURA

Las principales categorías y conceptos que sirvieron de referencias en el presente trabajo investigativo son las siguientes:

El Clarinete

Sostiene que el Clarinete es un instrumento musical con lengüeta simple perteneciente a la familia de los instrumentos de viento madera y que posee una familia numerosa y bien definida. Hizo su aparición en la primera mitad del siglo XVII tras ser mejorado el antiguo Chalumeau por el constructor alemán Johann-Christoph Denner. (Wikipedia, El Clarinete, Obtenido en Abril de 2011, desde la siguiente dirección: <http://es.wikipedia.org/wiki/Clarinete>)

El Clarinete en el Ámbito Mundial

Menciona que el clarinete se instala en la orquesta sinfónica con Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, estableciéndose en la orquesta filarmónica al final del siglo XIX gracias a compositores de la escuela francesa como Maurice Ravel et Darius Milhaud, después del siglo XVIII se crean en Europa escuelas de clarinete siendo las más prestigiosas la germano-vienesas y la francesa; en América no es la excepción pero de una manera más amplia de géneros debido a la influencia que el jazz ejerce en esta región y gracias a los maestros Norteamericanos George Gershwin y Aaron Copland. (Pérez, Y. 1997. *Guía Didáctica del clarinetista actual*. Pág. 157-159, Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.)

Manifiesta que en nuestro país no existe un registro que mencione el ingreso del clarinete al país, gracias a la música de bandas civiles y

militares a comienzos del siglo XIX con la llegada del batallón Numancia. (Godoy, M. 1993. *Las Bandas de música en el Ecuador*. Pág. 11, Promuart. Quito-Ecuador.)

Mencionan que estas agrupaciones incluyen el Clarinete, ejecutando aires marciales y populares, como también algunas bandas populares o “de pueblo” que se reúnen aún en la actualidad de manera “improvisada” para acompañar con melodías alusivas a fiestas religiosas y actos sociales diversos. (Godoy, M. 1993. *Las Bandas de Música en el Ecuador*. Pág.11, Promuart. Quito-Ecuador.)

Recursos Técnicos del Clarinete

En esta fuente se habla de la versatilidad que posee el clarinete, esta cualidad podría lograrla cualquier ejecutante que desee tocar tanto música clásica como contemporánea, pero también música popular, en este campo el clarinete puede lograr efectos de gran originalidad y de estilo gracias a su timbre que puede ser oscuro y a la vez brillante. (Wikipedia, El Clarinete en el Jazz, Obtenido en Abril de 2011, desde la siguiente dirección: www.wikipedia/clarinetejazz/)

El presente autor señala que en el ambiente musical popular, los clarinetistas pueden utilizar en sus interpretaciones recursos técnicos como: la embocadura, una correcta postura corporal, la respiración, staccato, detaché, legato, vibrato, glissando, growling, frullato, trinos, mordente, trémolo, arpeggio, apoyatura, grupeto, acordes y muchos más, quedando a completo criterio, habilidad o buen gusto del clarinetista. (Dolak, F. 1980. *Técnicas contemporáneas para el Clarinete*. Pág.2, Lebanon St. U.S.A.)

La Música Popular Ecuatoriana

El estudio y análisis histórico contextual de los géneros de música popular ecuatoriana en las diferentes épocas de la historia del Ecuador, son un referente de actualidad durante el trabajo investigativo que me he propuesto, al impartirlo a los estudiantes del Conservatorio de Música “S.B.C.”, porque son un modelo sobre el cual tanto los recursos técnicos del clarinete como la improvisación elemental tienen su punto de partida.

Época Prehispánica

Este autor sostiene que según los vestigios encontrados sabemos que en nuestro país, los restos más antiguos de la existencia del hombre datan de hace más de 12.000 años a. d. C., época del precerámico o paleoindio perteneciente a las primeras culturas ecuatorianas del Formativo Temprano (Valdivia), Medio (Machalilla) y Tardío (Chorrera), por lo que no se puede descartar la práctica musical primitiva en aquella época. (Moreno, S. 1996. *La Música en el Ecuador*. Pág 15-16, Materiales musicales del Ecuador. Quito.)

Manifiesta que en los pueblos asentados en los Andes, del Ecuador prehispánico, la permanencia incaica en territorios del Reino de Quito fue relativamente corta, debido a que los españoles empezaron sus campañas colonizadoras por estos lares. (Guerrero, P. 2006. *La Música en la época Prehispánica*. Pág. 36, Edufuturo Doc. Quito.)

Época Colonial

En la presente página web se muestra como en nuestra cultura, España plasmó su identidad musical a nivel religioso en el siglo XVIII, ya que su influencia fue predominantemente catequética, amoldándose nuestra identidad a esa nueva cultura. (Banco Central del Ecuador,

Música del Ecuador, Obtenido en Abril de 2011, desde la siguiente dirección: <http://www.museos-ecuador.com/bce/html/default.htm>)

Época Republicana

En esta dirección se manifiesta que desde la disolución de la Gran Colombia la historia republicana de Ecuador ha estado marcada por problemas sociopolíticos, pero la actividad musical se remonta según algunos historiadores, a los siglos XVI y tal vez XVII, aunque se carece de documentos que acrediten esta aseveración, pero sí de la existencia de cierta tradición operística en Quito y Guayaquil que la ejercían ciertos músicos y compositores, apareciendo en el Conservatorio de Quito reconocidos compositores como Segundo Luis Moreno y Luis H. Salgado. (Actualidad Cultural, Ecuador en la República, obtenido en Abril de 2011, desde la siguiente dirección: <http://www.visitaecuador.com>)

El presente autor dice que la música tradicional durante la primera mitad del siglo XX, tiene su lugar, hasta la llegada del rock and roll estadounidense que a partir de entonces, influye decisivamente en el desarrollo del concepto de música popular, creando nuevas corrientes y géneros musicales, ésta se pasa a definir como pop, término que ha acabado diferenciándose del rock o de la canción melódica. (Música en el Ecuador, obtenido en Mayo de 2011, desde la siguiente dirección: <http://tausiet.blogspot.com>)

La Improvisación

Nos dice que la improvisación es la acción y efecto de crear o inventar algo de forma espontánea, también que la improvisación es la capacidad de hablar musicalmente mediante el propio instrumento, combinando elementos conocidos para crear ideas nuevas. (Cañada, P. 2004. Música creativa a través de la improvisación. Pág. 10-11, Doc. Quito-Ecuador.)

La Improvisación Musical Elemental y el Aprendizaje

La autora manifiesta que la improvisación es más que un procedimiento pedagógico porque puede abarcar la libertad total del participante hasta llegar a la puesta en marcha de conocimientos que requieran la conciencia mental de técnicas y procedimientos ya conocidos por el improvisador como por ejemplo al conocer la teoría musical, podemos ponerla en práctica en nuestro instrumento, experimentando hasta dónde puedo ser capaz de desarrollar mis habilidades comprendiendo el alcance que tiene lo que estoy practicando y haciéndolo parte mía. (Hemsey de Gainza, V. 1983. *La improvisación musical*. Pág. 11, Ricordi Americana. Buenos Aires-Argentina.)

La Improvisación Musical Elemental como Sistema Pedagógico

Manifiesta que el éxito de la enseñanza de la improvisación musical radica en sus procedimientos, o pasos a seguir, el aspecto lúdico, la espontaneidad, la expresión y la creatividad del profesor al utilizar objetos, instrumentos musicales, sonidos corporales o la voz humana, para crear experiencias estimulantes en los estudiantes. (Moraleta, A. 1998. *La improvisación y la música nacida del juego*. Pág.16-19, Grao Música. Bogotá-Colombia.)

La Improvisación Musical Elemental como Lenguaje Musical

Afirma que la música es un lenguaje, y todo músico debe poder interiorizarlo y ser capaz de "hablarlo" mediante la adquisición de un control sobre sus elementos, es a través de la improvisación elemental como el músico puede llevar a la práctica toda una serie de conocimientos sobre los elementos esenciales de la música como son: la armonía, melodía, ritmo, etc. (Palacios, F. 1997. *Creatividad e improvisación*. Pág. 23-25, Didáctica de la Música Eufonía (8).)4

e. MATERIALES Y MÉTODOS

Para la adecuada ejecución del presente trabajo de investigación, fue necesaria la utilización de métodos, técnicas e instrumentos como medios fundamentales para garantizar una efectiva propuesta de solución.

Para el cumplimiento del primer objetivo específico, que indica determinar los recursos técnicos del clarinete en la interpretación e improvisación de la música popular ecuatoriana, se utilizó materiales como: textos, ordenador portátil y memoria electrónica. El método al que se recurrió fue el analítico sintético que sirvió para analizar los diferentes tipos de recursos utilizados en la actualidad por los clarinetistas, así como su aplicación a los distintos géneros de música popular ecuatoriana mediante la improvisación musical elemental.

Para el segundo objetivo específico, que se refiere a elaborar una Guía Didáctica utilizando los Recursos Técnicos, se empleó un ordenador portátil, libros, documentos, web e internet. El método que se manejó fue el científico que nos ayudó a desarrollar de manera ordenada la construcción de la guía metodológica; el método deductivo e inductivo para el análisis y la síntesis de los resultados; el descriptivo para interpretar la información obtenida en las encuestas y entrevistas. El método hipotético deductivo para comprobar la hipótesis formulada y el histórico al momento de acceder a la situación de la especialidad de Clarinete en el Conservatorio de Música "S.B.C."

Para el tercer objetivo, que se refiere a presentar los resultados de la presente investigación, mediante la realización de un recital con la participación de los clarinetistas, asistentes al taller de interpretación e improvisación elemental, de la música popular del Ecuador, en el Conservatorio de Música "S.B.C.". Para ello se utilizó materiales como:

Programa informático Finale 2011, fotocopias del repertorio escogido, sala para llevar a cabo el taller de improvisación elemental, instrumentos musicales, amplificación, cámara fotográfica, filmadora, programas de mano y proyector. El método empleado fue el analítico sintético que sirvió para seleccionar las obras a trabajar y elaborar los respectivos arreglos musicales.

f. RESULTADOS

Para mostrar los resultados obtenidos se toma en cuenta los objetivos específicos e hipótesis planteadas.

OBJETIVO 1:

- Determinar los recursos técnicos del clarinete en la interpretación e improvisación de la música popular ecuatoriana.

HIPÓTESIS 1:

- El aprovechamiento de los recursos técnicos musicales y el poco conocimiento para su aplicación por parte de los estudiantes de Clarinete del nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, no ha permitido el desarrollo de la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

De acuerdo a los datos tabulados, los estudiantes del Conservatorio de Música “S.B.C.” demuestran un escaso conocimiento y práctica de los recursos técnicos del clarinete y por su parte, los músicos clarinetistas de la Orquesta Sinfónica de Loja y Municipal, conocen en forma elemental algunos recursos técnicos del instrumento, sosteniendo la mayoría de encuestados que los recursos técnicos sirven para inculcar el gusto y el valor por la música popular en la ciudadanía.

Al contrastar los resultados, con el enunciado de la hipótesis, queda claro que el presente trabajo investigativo, si contribuye al aprovechamiento de los recursos técnico musicales para el desarrollo de la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana en el Conservatorio de Música “S.B.C.” nivel Técnico y Tecnológico.

A continuación la evidencia de los resultados en los siguientes cuadros y gráficos de las preguntas más relevantes que se aplicaron:

RESULTADOS DE LA GUÍA DE ENTREVISTA APLICADA A LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DEL NIVEL TÉCNICO Y TECNOLÓGICO

PREGUNTA A.- ¿Qué entiende Usted por el término Improvisar?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
Crear espontáneamente	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

En el cuadro uno, observamos que los estudiantes de Clarinete responden de la siguiente manera: los ocho estudiantes, que significan el 100% de encuestados, manifiestan que el término improvisar significa crear espontáneamente.

Análisis Cualitativo:

Efectivamente la capacidad de creación es inherente al ser humano, aplicada a la música se vincula estrechamente con la Improvisación que significa crear espontáneamente. Las respuestas obtenidas en esta pregunta evidencian en su totalidad 100% que los estudiantes encuestados están de acuerdo con este significado.

PREGUNTA B.- ¿Como músico, sabe Usted improvisar?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
SI	50%
NO	50%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

El 100% de estudiantes encuestados (ocho personas), afirman que si saben improvisar y el 50% (cuatro personas), responde que no sabe improvisar.

Análisis Cualitativo:

En la actualidad saber improvisar, es una tarea ardua que depende de muchos aspectos en la formación académica de un músico, como herramienta para despertar su creatividad. Según la evidencia obtenida, cuatro estudiantes que corresponden al 50% de la población encuestada afirman saber improvisar, y los cuatro estudiantes restantes que representan el 50% dicen no saber improvisar.

Si contestó afirmativamente, diga en que estilos?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
Blues	8.34%
Cumbia	16.66%
Pasacalle	8.34%
Pasillo	16.66%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
 Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

El 50% de estudiantes encuestados (cuatro personas) saben improvisar y de acuerdo a sus respuestas sobresalen los siguientes estilos: Cumbia (16.66%), Pasillo (16.66%), Blues (8.34%) y Pasacalle (8.34%).

Análisis Cualitativo:

En este estudio la improvisación musical está enfocada en los estilos de música popular ecuatoriana, y de acuerdo al criterio de los estudiantes ellos improvisan más en el estilo de Pasillo 16,66%, Cumbia 16,6%, y en menor grado en el Pasacalle 8,34% y el Blues en un 8,34%.

PREGUNTA C.- Cree Usted, que el aprendizaje de la Improvisación musical ayuda a:

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
Estimular la capacidad creativa	80%
Destacarse individualmente	20%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

De acuerdo a los ítems propuestos, el 80% de los encuestados (seis personas), indican estar de acuerdo con que el aprendizaje de la improvisación musical ayuda a estimular la capacidad creativa de la persona, mientras que el 20% (dos personas) afirma que la improvisación musical ayuda para destacarse individualmente.

Análisis Cualitativo:

La improvisación musical es una herramienta del aprendizaje que estimula la capacidad creadora del individuo, gracias al dominio simultáneo de capacidades motrices, cognitivas y actitudinales del músico. Por lo tanto se puede evidenciar que el 80% de los estudiantes encuestados (seis personas), afirman que el aprendizaje de la Improvisación musical les ayuda a estimular la capacidad creatividad, mientras que el 20% (dos personas) indican que el aprendizaje de la Improvisación musical les ayuda a destacarse individualmente.

PREGUNTA D.- ¿Considera Usted importante la implementación de los conocimientos de Improvisación musical en el pensum de estudio del Clarinete en el “C.S.B.C.”?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
SI	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

A esta pregunta, la respuesta del 100% de estudiantes encuestados (ocho personas) es totalmente a favor de que se deba implementar los conocimientos de Improvisación musical en el pensum de estudio del Clarinete en el “C.S.B.C.”

Análisis Cualitativo:

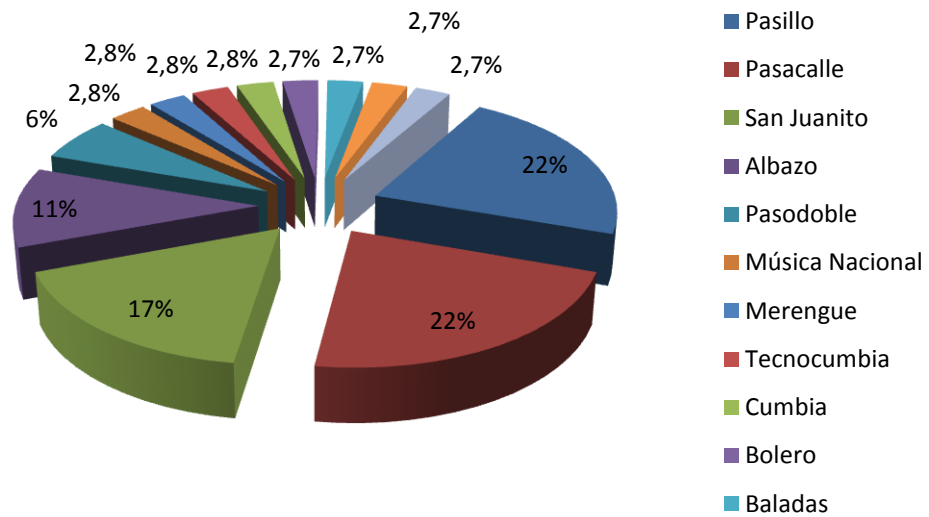
El Pensum de estudio del instrumento Clarinete, debe estar enfocado en formar músicos capacitados en la interpretación, análisis y creación musical. El 100% de la población encuestada (ocho personas), están de acuerdo con que se implemente los conocimientos de improvisación musical en el pensum de estudio de Clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.”

PREGUNTA E.- Enumere por lo menos cinco géneros de música popular ecuatoriana más sobresaliente que Usted conozca:

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
Pasillo	22%
Pasacalle	22%
Sanjuanito	17%
Albazo	11%
Pasodoble	6%
Música Nacional	2.8%
Merengue	2.8%
Tecnocumbia	2.8 %
Cumbia	2.8%
Bolero	2.7%
Baladas	2.7%
Bomba	2.7 %
Himno Nacional	2.7%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo

Enumere cinco géneros de Música Popular Ecuatoriana más sobresaliente que Usted conozca:



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Con respecto a esta pregunta, las respuestas de los estudiantes en un 100% (ocho personas) es variada, así por ejemplo los géneros de música popular ecuatoriana que más destacan los estudiantes son: el Pasillo (22%), Pasacalle (22%), Sanjuanito (17%), Albazo (11%), Pasodoble (6%), Música Nacional (2.8%), Merengue (2.8%), Tecnocumbia (2.8%) derivado de la Cumbia, Cumbia (2.8%), Bolero (2.7%), Baladas (2.7%) también derivadas del Rock o del Pop, Bomba (2.7%), Himno Nacional (2.7%).

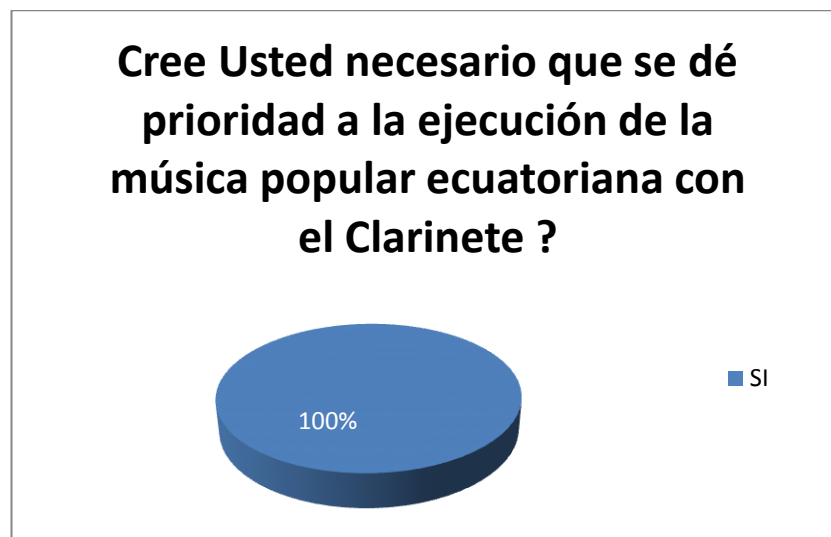
Análisis Cualitativo:

La música ecuatoriana es muy rica en géneros musicales tradicionales y populares gracias a compositores que han creado música basándose en la tradición musical ya existente y por otra parte gracias a la sociedad misma que con su preferencia en muchos casos les han dado vigencia hasta la actualidad. El 100% de estudiantes encuestados (ocho personas), han respondido de forma variada de acuerdo a su diferente grado de conocimiento, siendo el Pasillo (22%), Pasacalle (22%), Sanjuanito (17%), Albazo (11%), Pasodoble (6%), Música Nacional (2.8%), Merengue (2.8%), Tecnocumbia (2.8%) derivado de la Cumbia, Cumbia (2.8%), Bolero (2.7%), Baladas (2.7%) también derivadas del Rock o del Pop, Bomba (2.7%), Himno Nacional (2.7%), son géneros de música popular ecuatoriana más sobresaliente.

PREGUNTA F.- ¿Cree Usted necesario que se dé prioridad a la ejecución de la música popular ecuatoriana con el Clarinete?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
SI	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La totalidad de encuestados 100% (ocho personas), respondieron favorablemente respecto a que se debe dar prioridad a la interpretación de la música popular ecuatoriana con el clarinete dentro del pensum de estudios académicos del clarinete dentro del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.

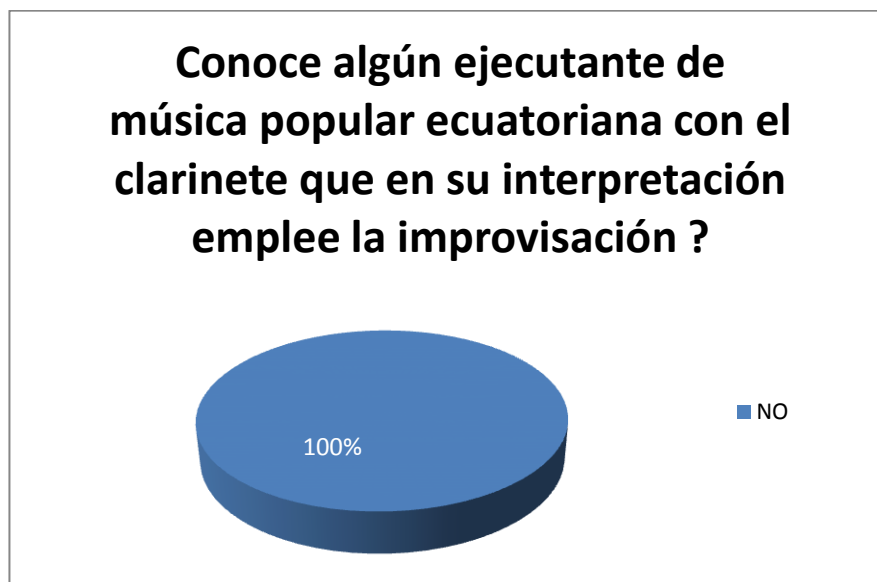
Análisis Cualitativo:

La enseñanza musical del Clarinete en el Conservatorio de Música “S.B.C.”, ha sido impartida según la tradición cultural Europea y Norteamericana, razón por la cual los estudiantes encuestados en un 100% (ocho personas) manifiestan que se debe dar prioridad a la ejecución de la música popular ecuatoriana con el Clarinete.

PREGUNTA G.- Usted conoce acerca de algún ejecutante de música popular ecuatoriana con el clarinete que en sus interpretaciones emplee la improvisación?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
NO	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Los estudiantes encuestados en un 100% (ocho personas), desconocen la existencia de ejecutantes de Clarinete que en sus interpretaciones empleen la improvisación.

Análisis Cualitativo:

El Clarinete a nivel mundial tiene importantes exponentes en el ámbito popular y en menor número en nuestro país. La población encuestada en un 100% (ocho personas), muestra desconocimiento de algún ejecutante de música popular ecuatoriana que con el Clarinete emplee la improvisación en sus interpretaciones.

PREGUNTA H.- De los siguientes recursos técnicos, ¿Cuáles Usted utiliza con mayor frecuencia en sus interpretaciones?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
Vibrato	50%
Doble Staccato	12.5%
Otros	25%
No contesta	12.5%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La población encuestada en un 50% (cuatro personas) utiliza el vibrato, quienes utilizan otros recursos técnicos en sus interpretaciones son el 25% (dos personas), el 12.5% (una persona) utiliza el doble staccato, mientras que el 12.5% restante (una persona) no responde.

Análisis Cualitativo:

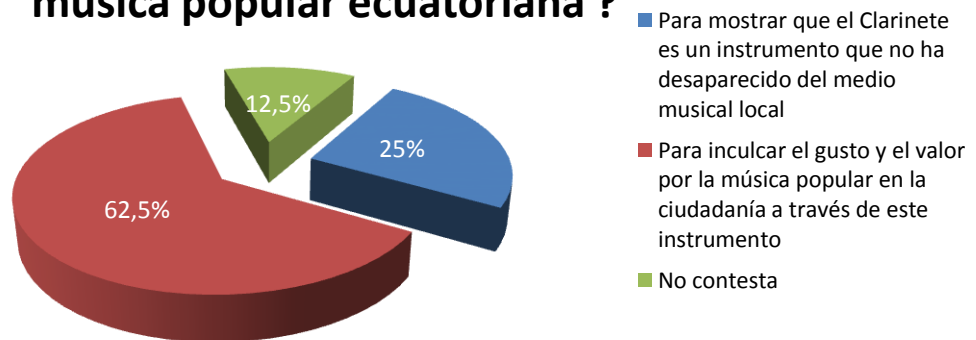
Existe diversidad de recursos técnicos tradicionales y contemporáneos del Clarinete en la actualidad, por lo que su utilización está al alcance de todos y su manejo depende de la habilidad del ejecutante y de su buen gusto. La población encuestada en un 50% (cuatro personas) utiliza el vibrato, quienes utilizan otros recursos técnicos en sus interpretaciones son el 25% (dos personas), el 12.5% (una persona) utiliza el doble staccato, mientras que el 12.5% restante (una persona) no responde.

PREGUNTA I.- ¿Por cuál de las siguientes razones cree Usted que es necesario la utilización de los recursos técnicos del clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
Para inculcar el gusto y el valor por la música popular en la ciudadanía a través de este instrumento	62.5%
Para mostrar que el Clarinete es un instrumento que no ha desaparecido del medio musical local	25%
No contesta	12.5%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo

Por cuál de las siguientes razones cree Usted que es necesario la utilización de los recursos técnicos del Clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana ?



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Los estudiantes encuestados en un 62.5% (cinco personas), mencionan que es necesario la utilización de los recursos técnicos del clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana para inculcar el gusto y el valor por la música popular en la ciudadanía a través de este instrumento, el 25% de estudiantes (dos personas), responden que es necesario la utilización de los recursos técnicos del Clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana para mostrar que el Clarinete es un instrumento que no ha desaparecido del medio musical local, mientras que el 12.5% (una persona) no contesta.

Análisis Cualitativo:

La música popular ecuatoriana merece ser dada a conocer por medio de diferentes manifestaciones artísticas, con la utilización de recursos técnicos variados en la ejecución del Clarinete, esta música también puede ser apreciada y valorada por la ciudadanía en general. Se puede evidenciar que los estudiantes en su mayoría 62,5% (cinco personas), responden acertadamente porque la música popular ecuatoriana es apreciada y valorada por la ciudadanía en el momento en que decidimos difundirla y transmitirla de igual o mejor manera que la música académica. También responde el 25% (dos personas) que mediante la ejecución de la música popular ecuatoriana puede ser apreciado el Clarinete como un instrumento que no ha desaparecido del medio musical local. Y finalmente el 12.5% (una persona), no contesta.

PREGUNTA J.- ¿Cree Usted que en nuestra ciudad se valora la improvisación musical como recurso para realzar la interpretación de la música popular ecuatoriana?

INDICADORES	POBLACION 1
	ESTUDIANTES DE CLARINETE
	%
SI	37.5%
NO	62.5%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La población encuestada en un 62.5% (cinco personas), responde que No se valora la improvisación musical como recurso para realzar la interpretación de la música popular ecuatoriana en nuestra ciudad. Mientras que el 37.5% (tres personas) afirman que si se valora la improvisación musical como recurso para realzar la interpretación de la música popular.

Análisis Cualitativo:

La improvisación en nuestra ciudad es poco conocida gracias a pocos músicos que la practican y enseñan, la ciudadanía puede apreciar pero en pequeña proporción esta manifestación artística. Esta realidad es conocida por los estudiantes encuestados que responden en un 62.5% (cinco personas), que No se valora la improvisación musical como recurso para realzar la interpretación de la música popular ecuatoriana en nuestra ciudad. Mientras que el 37.5% (tres personas) afirman que Si se valora la improvisación musical como recurso para realzar la interpretación de la música popular.

RESULTADOS DE LA ENCUESTA APLICADA A LOS MÚSICOS CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE LOJA Y SINFÓNICA MUNICIPAL

PREGUNTA A.- ¿Qué entiende Usted por el término Improvisar?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
Crear espontáneamente	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

En el cuadro uno, observamos que los músicos clarinetistas de la orquesta sinfónica de Loja y sinfónica municipal, responden de la siguiente manera: El 100% de encuestados (seis personas), manifiestan que el término improvisar significa crear espontáneamente.

Análisis Cualitativo:

Efectivamente la capacidad de creación es inherente al ser humano, aplicada a la música se vincula estrechamente con la Improvisación que significa crear espontáneamente. Las respuestas obtenidas en esta pregunta evidencian en su totalidad 100% (seis personas), que los músicos clarinetistas encuestados están de acuerdo con este significado.

PREGUNTA B.- ¿Como músico, sabe Usted improvisar?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
SI	60%
NO	40%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Podemos evidenciar según las respuestas obtenidas que el 60% (cuatro personas) contestaron que sí saben improvisar, mientras que el 40% (dos personas) contestó que no sabe improvisar.

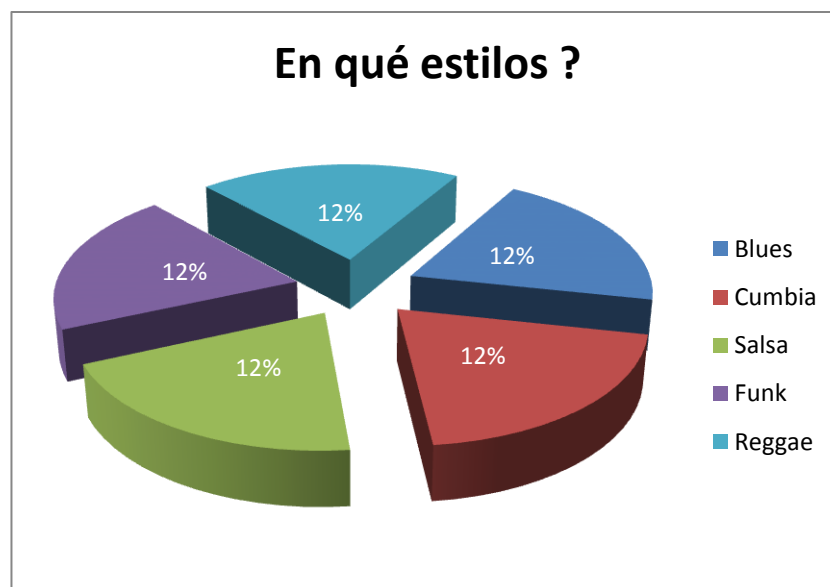
Análisis Cualitativo:

En la actualidad saber improvisar, es una tarea ardua que depende de muchos aspectos en la formación académica de un músico, como herramienta para despertar su creatividad. Según la evidencia obtenida, el 60% (cuatro personas) contestaron que sí saben improvisar, mientras que el 40% (dos personas) contestó que no sabe improvisar.

Si contestó afirmativamente, diga en que estilos:

INDICADORES	POBLACION 2	
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL	
	%	
Blues	12%	
Cumbia	12%	
Salsa	12%	
Funk	12%	
Reggae	12%	
TOTAL	100 %	

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
 Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

El 60% de músicos clarinetistas encuestados (cuatro personas) saben improvisar y de acuerdo a sus respuestas sobresalen los siguientes estilos: Blues (12%), Cumbia (12%), Salsa (12%), Funk (12%) y Reggae (12%).

Análisis Cualitativo:

La práctica de la improvisación musical por parte de los músicos clarinetistas encuestados, se enfoca en los estilos de música popular ecuatoriana, y que quienes dicen saber improvisar (60%), ejecutan también el Saxofón, razón por la cual puede admitirse que no solo con el Clarinete realizan sus improvisaciones.

PREGUNTA C.- Cree Usted, que el aprendizaje de la Improvisación musical ayuda a:

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
Estimular la capacidad creativa	80%
Destacarse individualmente	20%

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

De acuerdo a los ítems propuestos, el 80% de encuestados (cinco personas), dicen estar de acuerdo con que el aprendizaje de la improvisación musical ayuda a estimular la capacidad creativa de la persona, mientras que el 20% (una persona) afirma que la improvisación musical ayuda para destacarse individualmente.

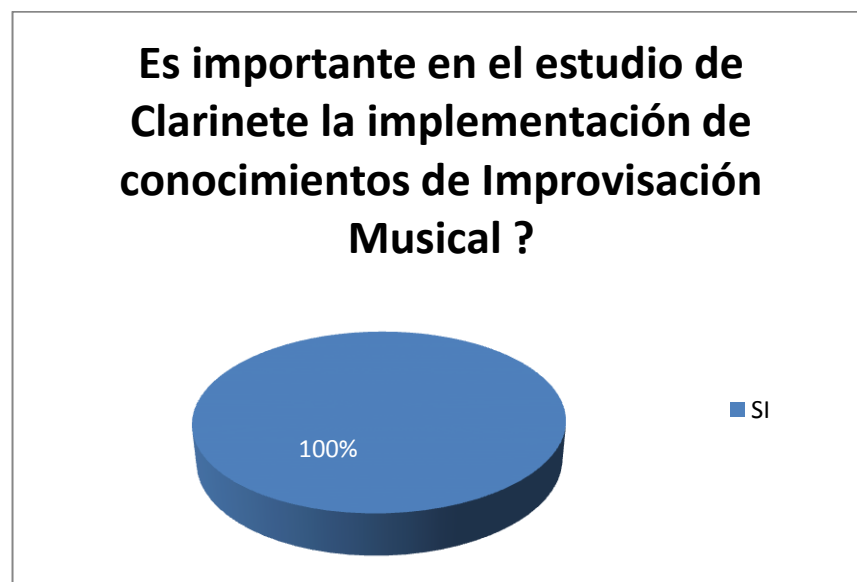
Análisis Cualitativo:

La improvisación musical es una herramienta del aprendizaje que estimula la capacidad creadora del individuo, gracias al dominio simultáneo de capacidades motrices, cognitivas y actitudinales del músico. En esta pregunta, el 80% de encuestados (cinco personas), dicen estar de acuerdo con que el aprendizaje de la improvisación musical ayuda a estimular la capacidad creativa de la persona, mientras que el 20% (una persona) afirma que la improvisación musical ayuda para destacarse individualmente.

PREGUNTA D.- ¿Considera Usted importante la implementación de los conocimientos de Improvisación musical en el pensum de estudio del Clarinete en el “C.S.B.C.”?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
SI	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Respecto a esta pregunta la respuesta es unánime en un 100% (seis personas), están de acuerdo en que la improvisación musical deba ser implementada en el estudio del clarinete dentro del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Análisis Cualitativo:

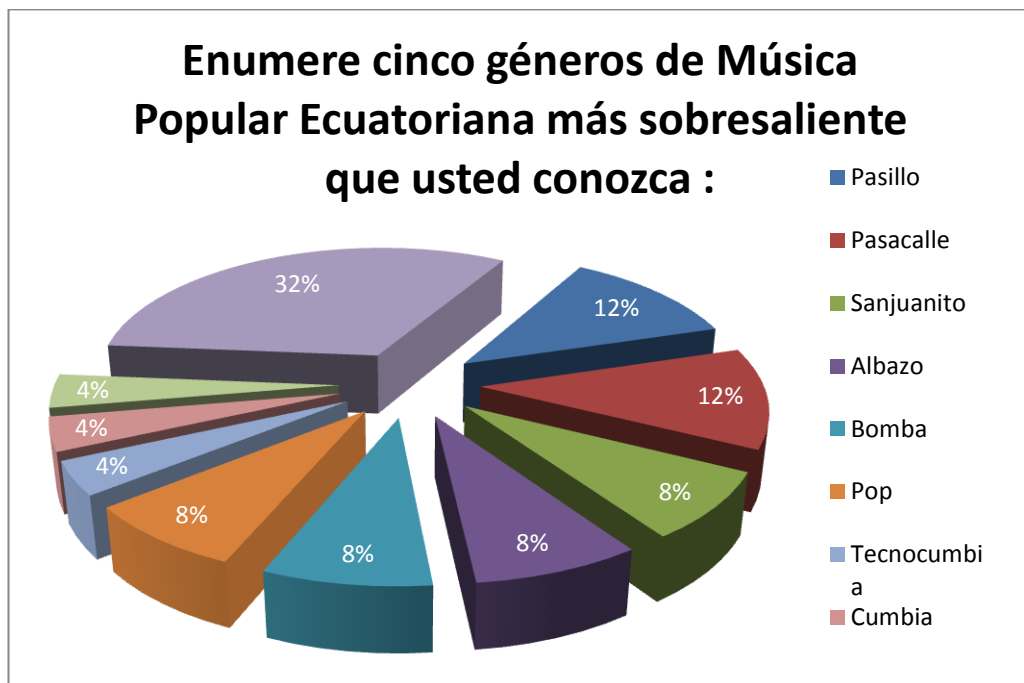
El Pensum de estudio del instrumento Clarinete, debe estar enfocado en formar músicos capacitados en la interpretación, análisis y creación musical. El 100% de la población encuestada (seis personas), están de acuerdo con que se implemente los conocimientos de improvisación musical en el pensum de estudio de Clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.”

PREGUNTA E.- Enumere por lo menos cinco géneros de música popular ecuatoriana más sobresaliente que Usted conozca:

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
Pasillo	12%
Pasacalle	12%
Sanjuanito	8%
Albazo	8%
Bomba	8%
Pop	8%
Tecnocumbia	4%
Cumbia	4%
Pasodoble	4%
VARIOS GENEROS:	
Rock Latino	4%
Rock Metálico	4%
Reggaetón	4%
Reggae	4%
Latin Jazz	4%
Tecno chicha	4%
Yaraví	3%
Danzante	3%

Paseo	2%
TOTAL	100%

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
 Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Con respecto a esta pregunta, las respuestas de los músicos clarinetistas en un 100% (seis personas) es variada, así por ejemplo los géneros de música popular ecuatoriana que más destacan los músicos son: Pasillo (12%), Pasacalle (12%), Sanjuanito (8%), Albazo (8%), Bomba (8%), Pop (8%), Tecnocumbia (4%), Cumbia (4%), Pasodoble (4%), dentro de varios géneros son citados Rock Latino (4%), Rock Metálico, (4%), Reggaetón (4%), Reggae (4%), Latin jazz (4%), Tecno chicha (4%), Yaraví (3%), Danzante (3%), Paseo (2%).

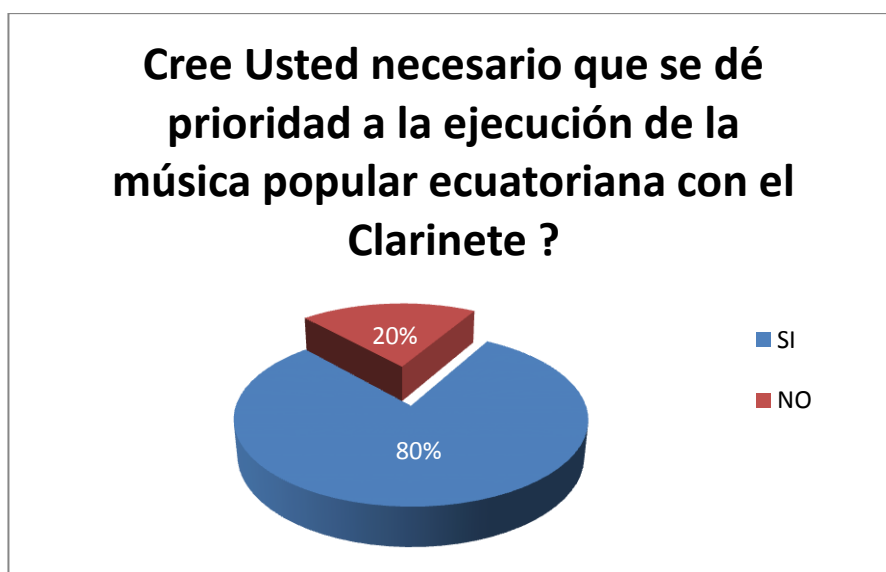
Análisis Cualitativo:

La música ecuatoriana es muy rica en géneros musicales tradicionales y populares gracias a compositores que han creado música basándose en la tradición musical ya existente y por otra parte gracias a la sociedad misma que con su preferencia en muchos casos les han dado vigencia hasta la actualidad. El 100% de músicos clarinetistas encuestados (seis personas), han respondido de forma variada de acuerdo a su diferente grado de conocimiento, siendo el Pasillo (12%), Pasacalle (12%), Sanjuanito (8%), Albazo (8%), Bomba (8%), Pop (8%), Tecnocumbia (4%), Cumbia (4%), Pasodoble (4%), dentro de varios géneros son citados Rock Latino (4%), Rock Metálico, (4%), Reggaetón (4%), Reggae (4%), Latin jazz (4%), Tecno chicha (4%), Yaraví (3%), Danzante (3%), Paseo (2%).que se han destacado.

PREGUNTA F.- ¿Cree Usted necesario que se dé prioridad a la ejecución de la música popular ecuatoriana con el Clarinete?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
SI	80%
NO	20%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
 Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

El 80% de encuestados (cinco personas), respondieron favorablemente respecto a que se debe dar prioridad a la interpretación de la música popular ecuatoriana con el clarinete dentro del pensum de estudios académicos del clarinete dentro del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”. Mientras que el 20% (una persona) afirma que no es necesario.

Análisis Cualitativo:

La enseñanza musical del Clarinete en el Conservatorio de Música “S.B.C.”, ha sido impartida según la tradición cultural Europea y Norteamericana, razón por la cual los estudiantes encuestados en un 80% (cinco personas) manifiestan que se debe dar prioridad a la ejecución de la música popular ecuatoriana con el Clarinete y el 20% (una persona) no cree necesario.

PREGUNTA G.- Usted conoce acerca de algún ejecutante de música popular ecuatoriana con el clarinete que en sus interpretaciones emplee la improvisación?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
SI	40%
NO	60%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Los músicos clarinetistas encuestados en un 60% (cuatro personas), desconocen la existencia de ejecutantes de Clarinete que en sus interpretaciones empleen la improvisación. Y el 40% de encuestados (dos personas), afirman conocer ejecutantes de Clarinete que en sus interpretaciones empleen la improvisación.

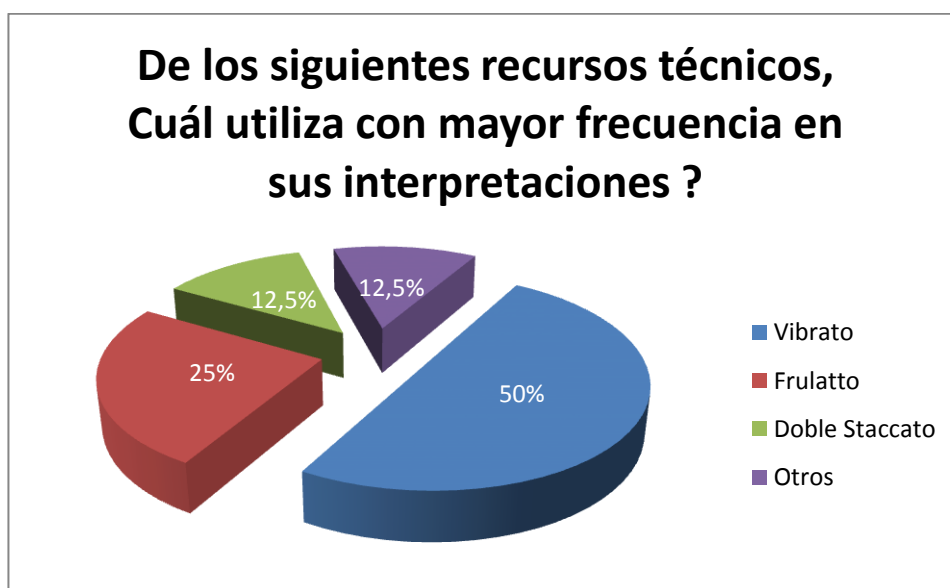
Análisis Cualitativo:

El Clarinete a nivel mundial tiene importantes exponentes en el ámbito popular y en menor número en nuestro país. La población encuestada en un 60% (cuatro personas), desconocen la existencia de ejecutantes de Clarinete que en sus interpretaciones empleen la improvisación. Y el 40% de encuestados (dos personas), afirman conocer ejecutantes de Clarinete que en sus interpretaciones empleen la improvisación.

PREGUNTA H.- De los siguientes recursos técnicos, ¿Cuáles Usted utiliza con mayor frecuencia en sus interpretaciones?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
Vibrato	50%
Frulatto	25%
Doble Staccato	12.5%
Otros	12.5%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La población encuestada en un 50% (tres personas) utilizan el vibrato, quienes utilizan el Frulatto son el 25% (una persona con dos respuestas), doble staccato 12.5% (una persona), en otros recursos técnicos, el 12.5% (una persona), tomó en cuenta al Staccato Simple.

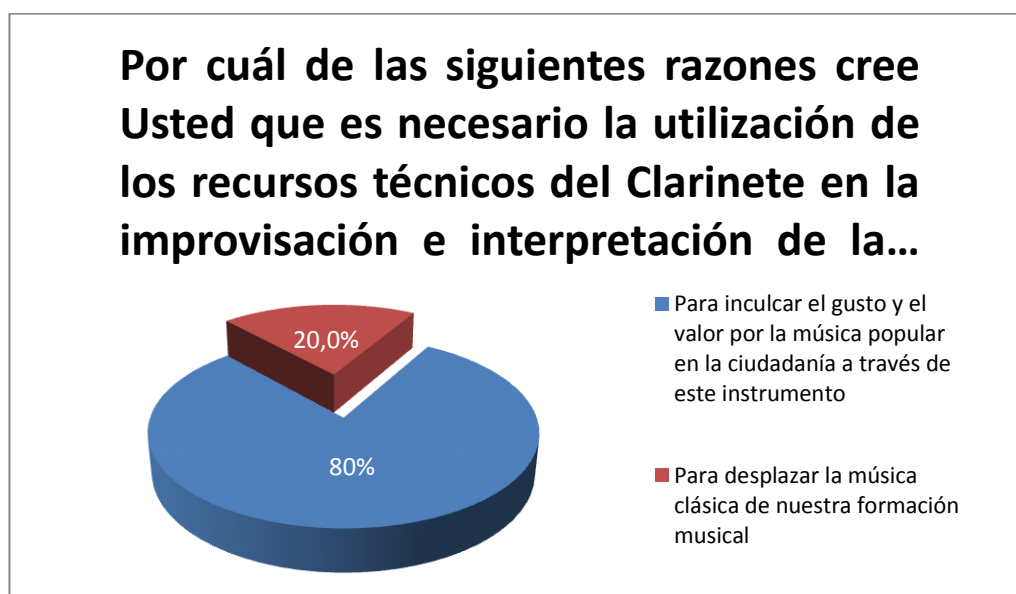
Análisis Cualitativo:

Existe diversidad de recursos técnicos tradicionales y contemporáneos del Clarinete en la actualidad, por lo que su utilización está al alcance de todos y su manejo depende de la habilidad del ejecutante y de su buen gusto. La población de músicos clarinetistas encuestada en un 50% (tres personas) utilizan el vibrato, quienes utilizan el Frulatto son el 25% (una persona con dos respuestas), doble staccato 12.5% (una persona), en otros recursos técnicos, el 12.5% (una persona), tomó en cuenta al Staccato Simple.

PREGUNTA I.- ¿Por cuál de las siguientes razones cree Usted que es necesario la utilización de los recursos técnicos del clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
Para inculcar el gusto y el valor por la música popular en la ciudadanía a través de este instrumento	80%
Para desplazar a la música clásica de nuestra formación musical	20%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Los músicos clarinetistas encuestados, en un 80% (cinco personas), mencionan que es necesario la utilización de los recursos técnicos del clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana para inculcar el gusto y el valor por la música popular en la ciudadanía a través de este instrumento, el 20% de encuestados (una persona), responde que es necesario la utilización de los recursos técnicos del Clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana para mostrar que el Clarinete es un instrumento que no ha desaparecido del medio musical local.

Análisis Cualitativo:

La música popular ecuatoriana merece ser dada a conocer por medio de diferentes manifestaciones artísticas, con la utilización de recursos técnicos variados en la ejecución del Clarinete, esta música también puede ser apreciada y valorada por la ciudadanía en general. Se puede evidenciar que los músicos clarinetistas en su mayoría 80% (cinco personas), responden acertadamente porque la música popular ecuatoriana es apreciada y valorada por la ciudadanía en el momento en que decidimos difundirla y transmitirla de igual o mejor manera que la música académica. También responde el 20% (una persona) que mediante la ejecución de la música popular ecuatoriana puede ser apreciado el Clarinete como un instrumento que no ha desaparecido del medio musical local.

PREGUNTA J.- ¿Cree Usted que en nuestra ciudad se valora la improvisación musical como recurso para realzar la interpretación de la música popular ecuatoriana?

INDICADORES	POBLACION 2
	CLARINETISTAS DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LOJA Y ORQUESTA SINFONICA MUNICIPAL
	%
NO	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música "Salvador Bustamante Celi"
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La población encuestada en un 100% (seis personas), responden que No se valora la improvisación musical como recurso para realizar la interpretación de la música popular ecuatoriana en nuestra ciudad.

Análisis Cualitativo:

La improvisación en nuestra ciudad es poco conocida gracias a pocos músicos que la practican y enseñan, la ciudadanía puede apreciar pero en pequeña proporción esta manifestación artística. Esta realidad es conocida por los Músicos clarinetistas de las Orquestas Sinfónicas de Loja e I. Municipio de Loja, que responden en un 100% (seis personas), que No se valora la improvisación musical como recurso para realizar la interpretación de la música popular ecuatoriana en nuestra ciudad.

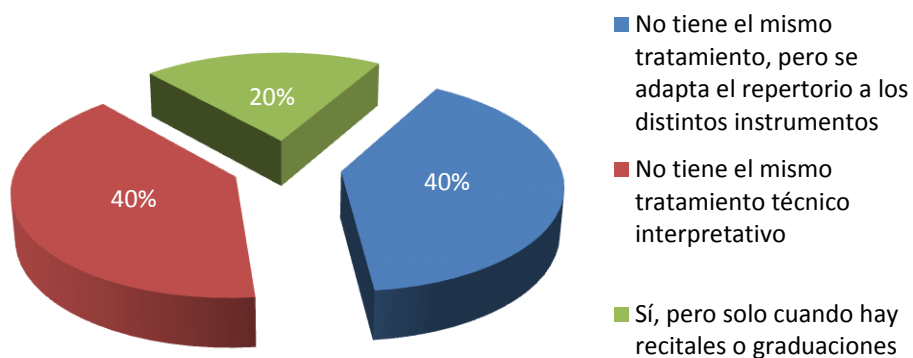
RESULTADOS DE LA GUÍA DE ENTREVISTA ESTRUCTURADA APLICADA A LAS AUTORIDADES DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI”, COORDINADOR DE LA CARRERA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA Y DIRECTORES TÉCNICO MUSICALES DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE LOJA Y MUNICIPAL DE LOJA.

PREGUNTA A.- Cree Usted que en el Conservatorio de Música “S.B.C.” la música popular ecuatoriana tiene el mismo o mejor tratamiento técnico interpretativo que la música académica en todas las áreas?

INDICADORES	POBLACION 3
	%
No tiene el mismo tratamiento, pero se adapta el repertorio a los distintos instrumentos	40%
No tiene el mismo tratamiento técnico interpretativo	40%
Sí, pero solo cuando hay recitales o graduaciones	20%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo

Cree Usted que en el Conservatorio de Música “S.B.C.” la música popular ecuatoriana tiene el mismo o mejor tratamiento técnico interpretativo que la música académica en todas las áreas?



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La población encuestada, sostiene criterios en algunos casos en común, así por ejemplo el 40% (tres personas), mencionan que la música popular ecuatoriana no tiene el mismo o mejor tratamiento técnico interpretativo que la música académica en todas las áreas instrumentales del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, pero que el repertorio es adaptado a los distintos instrumentos. Así mismo el 40% (tres personas), sostiene que la música popular ecuatoriana no tiene el mismo o mejor tratamiento técnico interpretativo. Y finalmente el 20% (dos personas) mencionan que si tiene el mismo o mejor tratamiento interpretativo en todas las áreas pero que se la

toma en cuenta solo cuando hay recitales o graduaciones 20% (una persona).

Análisis Cualitativo:

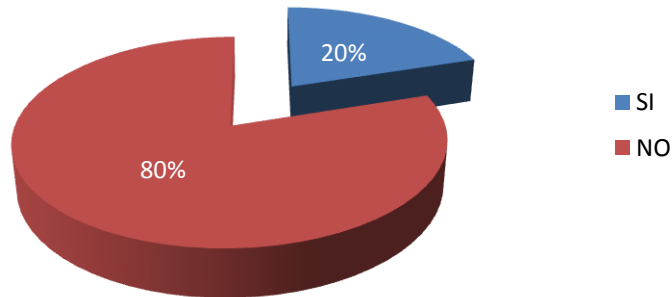
A través de estas respuestas significativas se evidencia que la música popular ecuatoriana no tiene el mismo o mejor tratamiento técnico interpretativo que la música académica en todas las áreas instrumentales del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” y que solo se hace cuando hay recitales o graduaciones.

PREGUNTA B.- Cree Usted que el tipo de formación del Conservatorio de Música “S.B.C.” es eficaz en la formación de músicos creativos?

INDICADORES	POBLACION 3
	<ul style="list-style-type: none"> - Autoridades del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, - Coordinador de la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja y - Directores Técnico musicales de la Orquesta Sinfónica de Loja y Municipal de Loja.
	%
SI	20%
NO	80%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo

Cree Usted que el tipo de formación del Conservatorio de Música “S.B.C” es eficaz en la formación de músicos creativos?



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La población encuestada en un 80% (cinco personas), responden No. Por otra parte el 20% encuestado (una persona), cree que la formación que el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” si es eficaz en la formación de músicos creativos.

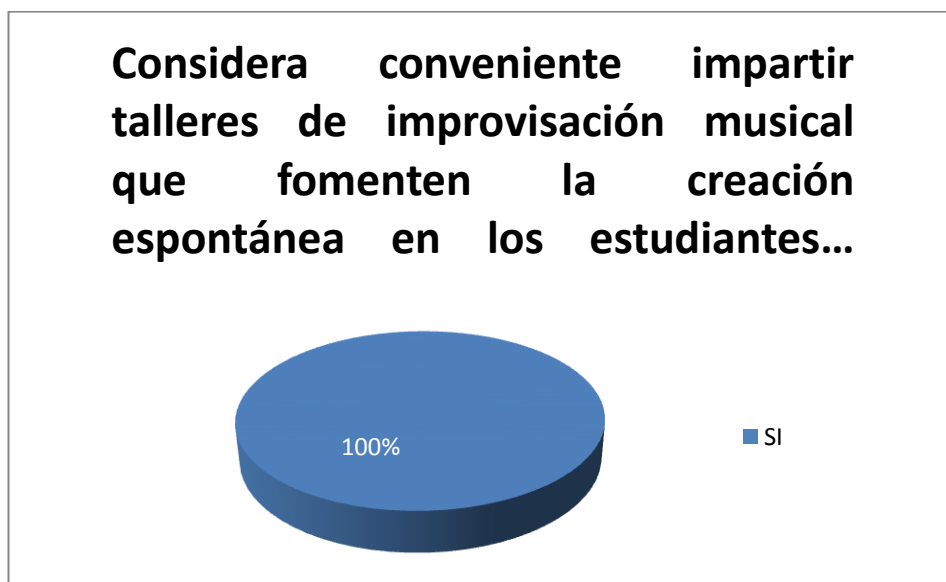
Análisis Cualitativo:

Según lo evidenciado la mayoría de encuestados 80% (cinco personas), ratifican que no hay un compromiso de docentes y alumnos hacia la institución, las programaciones didácticas no se prestan a la creatividad y la expresividad y la materia de composición no tiene la misma importancia como las otras materias. El 20% encuestado (una persona), menciona que la formación que el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” si es eficaz en la formación de músicos creativos, aunque no brinda explicación alguna.

PREGUNTA C.- ¿Considera conveniente impartir talleres de improvisación musical que fomenten la creación espontánea en los estudiantes desde temprana edad?

INDICADORES	POBLACION 3
	<ul style="list-style-type: none"> - Autoridades del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, - Coordinador de la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja y - Directores Técnico musicales de la Orquesta Sinfónica de Loja y Municipal de Loja.
	%
SI	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La respuesta de la totalidad de encuestados es de un 100% (seis personas) que mencionan estar a favor de que se impartan talleres de improvisación musical a los estudiantes desde temprana edad en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Análisis Cualitativo:

La improvisación como disciplina de la música tiene un rol fundamental en la formación de músicos creativos. Según el resultado obtenido, el 100% de la población encuestada (seis personas), manifiestan que es urgente que el Conservatorio de Música “S.B.C.”, surja con nuevos modelos de enseñanza y salga de la formación tradicionalista donde el estudiante no crea sino que repite lo que se le imparte en clase.

PREGUNTA D.- Cree necesaria la aplicación de la Improvisación musical en el pensum de estudio en el Conservatorio de Música “S.B.C.”

INDICADORES	POBLACION 3
	%
SI	100 %
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

La población encuestada en un 100% (seis personas), consideran necesario que se aplique la Improvisación musical en el pensum de estudio en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.

Análisis Cualitativo:

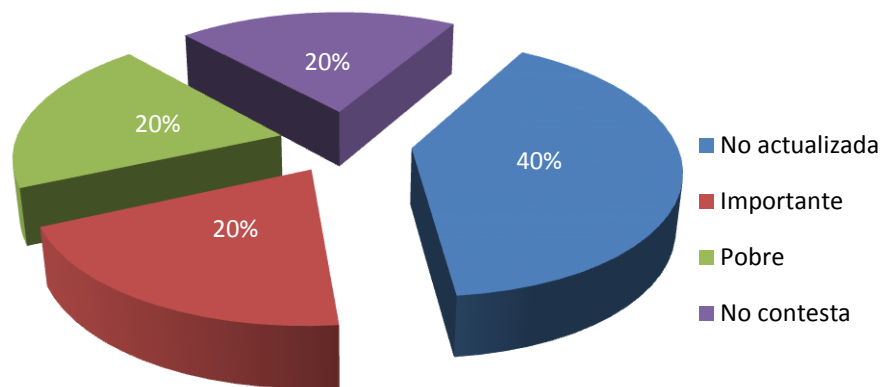
El Conservatorio de Música “S.B.C.”, como ente formador de músicos de un alto nivel académico debe manejar como parte de su formación el aspecto creativo, para lo cual la improvisación musical brinda el vehículo apropiado para lograr ese fin. Según las respuestas obtenidas, el 100% de la población entrevistada (seis personas), manifiesta que la pedagogía en todos los niveles debe ser revisada y mejorada mediante el empleo de la improvisación dirigida a la formación de seres creadores en todo sentido.

PREGUNTA E.- Cómo definiría Usted al tipo de formación que el Conservatorio de Música “S.B.C.” brinda a sus estudiantes respecto a la creación y difusión de la música popular ecuatoriana?

INDICADORES	POBLACION 3
	%
No actualizada	40%
Importante	20%
Pobre	20%
No contesta	20%
TOTAL	100 %

Fuente: Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”
Investigador: Efraín Morocho Jaramillo

Cómo definiría Usted al tipo de formación que el Conservatorio de Música “S.B.C.” brinda a sus estudiantes respecto a la creación y difusión de la música popular ecuatoriana?



Responsable: El Investigador

Análisis Cuantitativo:

Con respecto a esta interrogante los criterios de respuesta en algunos casos coinciden, por ejemplo: los encuestados en un 40% (tres personas), responden que la formación que el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” brinda a sus estudiantes respecto a la creación y difusión de la música popular ecuatoriana no es actualizada, un 20% (una persona), afirma que la formación impartida es importante, un 20% (una persona), menciona que la formación que el Conservatorio brinda es pobre y por último un 20% (una persona), no contesta.

Análisis Cualitativo:

El Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, por décadas ha sido reconocido como un establecimiento prestigioso por la formación musical ofrecida. Según la evidencia recogida de un sector de la población entrevistada en un 40% (tres personas), la formación que el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” brinda a sus estudiantes respecto a la creación y difusión de la música popular ecuatoriana no es actualizada, un 20% (una persona), afirma que la formación impartida es importante, un 20% (una persona), menciona que la formación que el Conservatorio brinda es pobre y por último un 20% (una persona), no contesta.

g. DISCUSIÓN

En lo referente a la discusión de resultados, el planteamiento de la presente investigación, propone un paso trascendental para el estudio y fortalecimiento de nuestras raíces ancestrales en nuestra ciudad y país, puesto que al estudiar y clasificar los recursos técnicos que posee el Clarinete, así como los distintos géneros de música popular, he podido proponer las directrices para su valoración y aplicación por parte de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.” del nivel Técnico y Tecnológico, esto al comparar los resultados obtenidos, nos confirma la necesidad de aplicar estos conocimientos a través de la presente investigación por parte de la mayoría del universo investigado, siendo de especial aceptación y agrado para los estudiantes de clarinete del Conservatorio de Música, puesto que es la primera vez que tienen la oportunidad de recibir un taller de improvisación musical aplicada a la música popular ecuatoriana y de conocer los recursos variados que posee el Clarinete.

Por parte de los clarinetistas de la Orquesta Sinfónica de Loja y Municipal, al igual que los estudiantes del Conservatorio de Música, estuvieron de acuerdo en que se realice este trabajo, ya que nos señalaron que es escaso el conocimiento de los diferentes recursos técnicos del clarinete y su aplicación en la improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

Acorde a lo expuesto, la validez que el presente trabajo cumple es vital, puesto que las diferentes autoridades encuestadas, coincidieron en la necesidad de que se aplique el conocimiento de la improvisación musical en el pensum de estudios del Conservatorio de Música “S.B.C.”.

En cuanto a los referentes teóricos, especialmente el referente a los recursos técnicos del Clarinete, nos muestra la variedad existente y que los propios clarinetistas podrían ejecutar partiendo del criterio, habilidad o buen gusto del clarinetista, ya que no ha existido explicación alguna en este ámbito en el Conservatorio de Música “S.B.C.”.

Por último, se ratifica la importancia que tiene la elaboración de una guía didáctica sobre los recursos técnicos aplicados a la improvisación elemental de la música popular ecuatoriana, para ser insertada en el plan curricular de la especialidad de clarinete en el Conservatorio de Música “S.B.C.”, ya que permitirá ampliar y mejorar los conocimientos por parte de los estudiantes de este instrumento del nivel Técnico y Tecnológico y la valorización de este instrumento por parte de la ciudadanía en aras del desarrollo cultural de nuestra sociedad.

A continuación la discusión de los puntos:

g.1. Discusión para verificar la Hipótesis

Hipótesis

Enunciado:

El aprovechamiento de los recursos técnicos musicales y el poco conocimiento para su aplicación por parte de los estudiantes de Clarinete del nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, no ha permitido el desarrollo de la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

Conforme al análisis de los resultados, queda demostrado que la presente investigación sí contribuye al desarrollo académico que permita la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, debido a que se pudo aplicar dichos recursos en el taller realizado para ese efecto.

h. CONCLUSIONES

Los resultados de la presente investigación fueron obtenidos mediante la observación directa así como también por medio del método de la encuesta dirigida a los estudiantes de Clarinete pertenecientes al Nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, los clarinetistas de las orquestas sinfónicas municipal y de Loja, y la entrevista estructurada enfocada a las Autoridades del Conservatorio de Música “S.B.C.”, Coordinador de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja y a los directores técnico musicales de la Orquesta Sinfónica de Loja y Sinfónica Municipal de Loja.

- En el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” se evidencia la falta de una malla curricular de vanguardia revisada y adecuada, que promueva y estimule el talento humano desde el inicio de su formación en la interpretación e improvisación de la música popular ecuatoriana.
- Gran parte de la población estudiada maneja la improvisación cada cual desde su punto de vista y no guiada por una metodología apropiada que permita su amplio desarrollo.
- LOS DOCENTES QUE LABORAN En el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, NO INCORPORAN EN SU PLANIFICACIÓN DIARIA MATERIAL ELABORADO CON LA MÚSICA ECUATORIANA, QUE CONLLEVE AL FORTALECIMIENTO Del aspecto creativo, EN RAZÓN DE NO CONSTAR en el currículo de formación de los clarinetistas.
- Los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, muestran desconocimiento de los géneros de música popular ecuatoriana, así como de compositores e intérpretes de clarinete que emplean la improvisación música.

i. RECOMENDACIONES

- A las autoridades del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, trabajar conjuntamente con los Profesores de todas las áreas en el rediseño de la Malla Curricular elaborada acorde a las exigencias de la educación moderna, potenciando nuestras tradiciones y raíces ancestrales, bajo la premisa de la auto-crítica, la creatividad y la buena organización en los hábitos de estudio de los estudiantes.

- A las Autoridades y Docentes del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” realizar seminarios y talleres dirigidos al conocimiento y estudio de los géneros de música popular ecuatoriana así como a la improvisación musical desde el Nivel inicial de su educación en aras de crear una metodología en común para alcanzar los objetivos institucionales.

- A los Docentes del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, realicen actividades encaminadas a despertar en los estudiantes parcial o totalmente la creatividad, para formar no solo músicos profesionales sino artistas que cumplan con las expectativas de la sociedad actual.

- Los Docentes del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”, deben trabajar exhaustivamente en el fortalecimiento de nuestra identidad cultural dando a conocer la música de los grandes compositores así como de los géneros de música popular ecuatoriana y sus exponentes, que sin duda aportarán al crecimiento musical de los estudiantes.

LINEAMIENTOS ALTERNATIVOS

1. Título

“GUIA DIDÁCTICA DE LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE PARA LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA”

2. Presentación

La presente Guía Didáctica, ha sido elaborada cuidadosamente para cumplir con las expectativas del músico clarinetista actual que frente a las exigencias de la interpretación en la improvisación elemental musical de vanguardia desea conocer nuevas posibilidades estilísticas que hoy son posible lograr mediante este documento apropiado para esta finalidad, así también despertar el deseo de crear y recrear la música popular ecuatoriana, sin dejar de lado aspectos de estructura que mejoren progresivamente el entrenamiento mental y auditivo en los educandos.

3. Objetivo General

Permitir que los estudiantes de los niveles técnico y tecnológico de Clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.” dispongan de este material de trabajo para adquirir mejores competencias en el campo técnico interpretativo, a través de una metodología que exponga los recursos tradicionales y contemporáneos del Clarinete, junto a una guía de aprendizaje de la improvisación a nivel elemental, que desarrolle la creatividad de quien la aplique.

3.1. Objetivos específicos

- Citar en el presente documento los recursos tradicionales y contemporáneos del Clarinete, explicándolos de forma práctica y detallada para su fácil asimilación.
- Internalizar los principios melódicos, armónicos, rítmicos y formales de la música, a través de ejemplos melódicos en diferentes tonalidades mayores y menores.

4. Justificación

Debido a que en la actualidad existen músicos ejecutantes del clarinete en la Orquesta Sinfónica de Loja, Orquesta Sinfónica Municipal, Orquestas de alumnos del Nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “S.B.C.” y agrupaciones de música popular en la ciudad de Loja, es evidente su constante uso en diversas manifestaciones artísticas. Por lo tanto, la realización de la presente Guía Didáctica, se justifica por la importancia que amerita una mejor interpretación de este instrumento en la improvisación de la música popular ecuatoriana.

La improvisación como principio creador está presente en toda actividad humana lo cual hace que la apliquen varias disciplinas del conocimiento entre ellas la música, como ente generador de ideas y melodías, tras de haber sido asociada por muchos solamente al estilo jazz, siendo su aplicación tan necesaria a la pedagogía musical de hoy que busca individuos reflexivos, creativos y no repetitivos y mecánicos.

5. Propuesta

Los Recursos técnicos del Clarinete

"Guía Didáctica"

Autor: Efraín Morocho Jaramillo

Loja - Ecuador

2012

Recursos Técnicos Tradicionales

1. Embocadura:

El estudio de este tópico consiste primeramente en la emisión y calidad sonora del clarinete, a lo cual se suma la correcta respiración, la posición del labio y de los dientes en la boquilla que es la embocadura propiamente dicha, todo esto depende además de la constitución vocal y de la adaptación del músico.

A continuación se muestra un posible modelo de embocadura para el clarinete.

(Mendoza, K. 2007. *El Clarinete en la Música Colombiana*. Pág.13)



2. Postura Corporal:

Generalmente los estudiantes de clarinete tienden a fatigarse con rapidéz mientras ejecutan su instrumento inclinandolo a su derecha o izquierda, esto a consecuencia de una posición incorrecta del clarinete durante los ensayos y/o conciertos. Esta pequeña variación del cuerpo dificulta la respiración y, aunque en principio no se dará cuenta, pasados los años le perjudicará mucho, siendo entonces demasiado tarde para rectificar. Así mismo, la no alineación de la boquilla en los labios, consecuencia de lo mismo, desmerece el sonido. Si la conformación de los dientes inferiores es irregular, el clarinetista tendrá que buscar un remedio. El pecho, hombros, brazos y cabeza no deben moverse en absoluto ni cuando se respire, no debiendo aparecer ningún gesto forzoso, estando todo muy relajado. (Mendoza, K. 2007,*El Clarinete en la Música Colombiana*. Pág. 14)

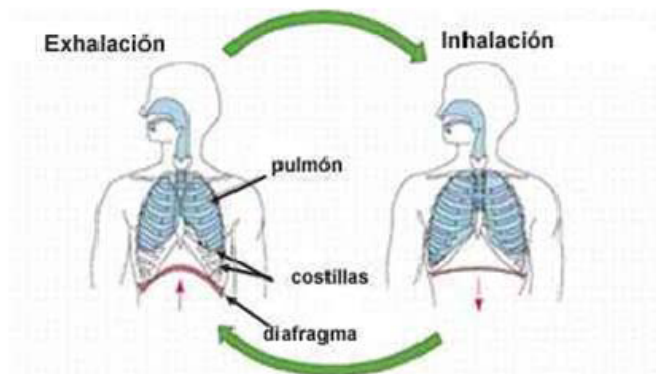


3. Respiración diafragmática:

La técnica de la respiración diafragmático - abdominal se basa en la tensión de los músculos abdominales y en el movimiento del diafragma. Consiste en tensar los haces musculares abdominales sin tensar o endurecer los hombros, el pecho, los brazos o la garganta, de modo que la respiración llene directamente de aire el abdomen y no el tórax.

Para efectuar la respiración diafragmático-abdominal, resulta conveniente hacer una breve referencia de tipo científico sobre los órganos que participan directamente en esta técnica: En primer lugar la función que cumple el diafragma, gruesa membrana muscular que durante la inhalación o inspiración, desciende hacia la cavidad abdominal, permitiendo así a los pulmones expandirse verticalmente y llenarse de aire a plenitud y durante la exhalación, el diafragma se eleva hacia la cavidad torácica, obligando así a los pulmones a expeler el aire que contienen formando así lo que conocemos como columna de aire.

Por otra parte están los músculos abdominales que son músculos que rodean casi por completo la cavidad abdominal y la protegen, gracias a su estructura y colocación particulares, permiten una dilatación o expansión de la superficie del vientre en todas direcciones. Su importancia en la respiración diafragmático - abdominal se debe al hecho de que ellos constituyen su apoyo fundamental, ya que la presión ejercida por el clarinetista en su esfuerzo por soplar el instrumento recae sobre estos músculos. Los haces de músculos abdominales deben mantenerse en constante tensión, tanto durante la inhalación como durante la exhalación, de modo que el diafragma pueda moverse libremente hacia arriba y hacia abajo dentro de esta "concha" de músculos. (Garbarino, G. 1976. *El Clarinete, emisión y técnica*. Ediciones Ricordi. Buenos Aires-Argentina. Pág. 6-7)



4. Staccato:

Consiste en la sincronización del movimiento de los dedos y el golpe de la lengua (golpe de la punta de la lengua bajo la lengüeta), debe hacerse como si se tratara de pronunciar la letra “D” con la mayor suavidad posible para posteriormente perfeccionar el verdadero staccato con la letra “T”.

Un correcto staccato se consigue no solo por la adecuada movilidad de la lengua a través de la práctica constante, sino debido a una óptima presión de la columna de aire.

Altiplano

Efraín Morocho J.

Allegro

Clarinet in B \flat

C C G F G7

C G G7 C G F Dm G7 C

Am Dm Am F G9 Am

C F G F G C G C

Copyright© Carisma Producciones 2011
Loja-Ecuador

5. Detaché:

Efecto cuya aplicación consistía en pronunciar la sílaba *dah* con la parte superior de la lengua sobre la punta de la lengüeta, provocando un efecto suave, delicado y algo oscuro.

Debemos tratar de imitar al violinista cuando utiliza todo el arco para dar un sonido de corta duración. A continuación, un ejemplo musical extraído de la cadencia del concierto para clarinete y orquesta de Aaron Copland:



Copyright© Carisma Producciones 2011
Loja-Ecuador

6. Legato:

Es la consecución de una serie de sonidos sin que exista la menor separación entre ellos, ni el mínimo indicio de ataque de lengua en cada uno de los mismos, excepto en el que encabeza la serie, si se usa la emisión con lengua.

En todo caso, el efecto que provoque el legato deberá ser suave, en el sentido de que los dos sonidos deberán estar perfectamente unidos dando la sensación de "relleno", "esponjoso", "coherente" y "flexible", y en idénticas condiciones de sonoridad, a no ser que musicalmente se indique otra cosa.

Para conseguir este bello efecto artístico, debemos emplear, si es necesario, todos los recursos técnicos disponibles. Así pues una vez más se muestra la técnica como medio, no como fin, y al servicio siempre fiel de una buena y, sobre todo, correcta interpretación.

A continuación un bello ejemplo de legato localizado en el Andante Cantabile del cuarteto en Re Mayor de Peter Tschaikowsky:

The image displays four staves of musical notation in treble clef, 4/4 time signature. The first staff begins with a piano (*p*) and dolce marking. The second staff is marked *pp*. The third staff features a dynamic marking of *> pp*. The fourth staff contains three measures with dynamic markings of *mf*, *pp*, and *p* respectively. The notation includes various note values, rests, and slurs indicating legato phrasing.

Copyright© Carisma Producciones 2011
Loja-Ecuador

7. Vibrato:

Desde los orígenes de la música, el vibrato ha sido un recurso natural de muchos instrumentos musicales, sobretodo de los instrumentos de cuerda frotada y de la voz humana; su uso consciente a partir del siglo XVI fué tal que tuvo su máximo esplendor en el romanticismo donde fué considerado como uno de los recursos expresivos más hermosos y bellos de la época.

El vibrato consiste en producir ondulaciones sobre la superficie de los sonidos. Hay muchos tipos de vibrato, entre los que se encuentran los siguientes:

- El vibrato de labio
- El vibrato de diafragma
- El vibrato rápido o de garganta
- El vibrato de mandíbula, entre otros.

7.1. El vibrato de labio:

Consiste en un ligero vaivén del labio inferior sobre la caña, realizando el movimiento "arriba - abajo" durante un número determinado de veces, sin modificar el tope de la embocadura, es decir, procurando que al bajar el labio inferior una vez que ha apretado ligeramente la caña, éste no sobrepase su punto de base, de esta forma se producirá una ligera subida de la afinación del sonido sobre el tono normal o línea de afinación del mismo. Antes de comenzar a practicar el vibrato de labio, debemos tener en cuenta tres condiciones:

- a) El labio inferior deberá oscilar siempre bajo un mismo recorrido, sin sobrepasar sus topes inferior y superior que estarán previamente fijados, el primero por la embocadura del ejecutante y segundo por el tipo de música a interpretar.
- b) Se deberá mantener, durante todo el tiempo que dure el vibrato, el mismo número de oscilaciones por segundo, unidad de tiempo, fracción, parte o compás.
- c) Lógicamente las oscilaciones dependerán del estilo que se ejecute o del gusto del ejecutante que lo hará desde el inicio del sonido o después de haber transcurrido un tiempo desde su comienzo.

Una vez asimiladas estas tres condiciones, podemos comenzar a practicar el vibrato de labio. Primeramente lo practicaremos sobre una nota larga sometida bajo los efectos de un aire o movimiento relativamente despacio y un matiz determinado. Progresivamente iremos aumentando su velocidad, o sea, cuando lo hayamos asimilado a 40 osc/m. lo haremos a 60, y después a 80 y así sucesivamente. A continuación vamos a ver un posible ejercicio para el inicio del estudio del vibrato:

♩ = 60

Vbto. -----

mf 1 2 3 4 _ 1 2 3 4 _ 1 2 3 4 _ 1 2 3 4 _ 1 2

Posteriormente lo practicaremos a dos, y después a cuatro oscilaciones por cada unidad de tiempo que en este caso es la unidad del compás:

♩ = 60

(osc/s = 4)

De una forma profresiva, nosotros mismos iremos inventando ejercicios que nos conduzcan a un control absoluto del vibrato de labio. Algunas escuelas clarinetisticas lo rechazan porque dicen que produce crispación en el sonido resultado de apretar los labios en la caña.

7.2. El vibrato de diafragma:

Consiste en una serie de golpes de aire producidos por unos impulsos en la columna de aire controlados por el diafragma. Este vibrato no varía la afinación, sino que varía ligeramente la intensidad del sonido. Por esto muchas escuelas lo rechazan alegando que más que un vibrato parece una acumulación de pequeños acentos y cambios de intensidad que se realizan sobre el sonido en cuestión.

Al igual que con el vibrato de labio, debemos tener en cuenta una serie de condiciones y requisitos previos antes de comenzar a practicarlo:

- a) Al igual que en el vibrato de labio, el número de oscilaciones por unidad de tiempo dependerá de lo siguiente:
 - Del gusto de l intérprete
 - Del estilo y del carácter de la música que se esté interpretando
- b) También decidirá el intérprete en función de las circunstancias ambientales que rodean a la música, es decir si comenzará junto con el sonido o transcurrido un determinado espacio de tiempo
- c) Todos los golpes de aire empleados en la producción del vibrato de diafragma, deberán ser exactamente iguales (igual ámbito de intensidad sonora e idéntico tiempo en transcurrir dicho ámbito)

Las primeras prácticas del vibrato de diafragma deberán coincidir con el estudio de los golpes de aire, (estudio de la columna de aire) para conseguir las diferentes articulaciones y acentuaciones.

7.3. El vibrato rápido o de garganta:

Es el más fácil de practicar, a la vez que el más raro de usar. Consiste en la pronunciación suave, mientras se toca, de los monosílabos "ha-ha-ha-ha..." a gran velocidad donde la "h" se pronuncia de forma aspirada ("h" inglesa).

Se emplea en pasajes de una gran tensión, y sobretodo cuando ésta está producida por la superposición de un tema de carácter sentimental, (triste, apasionato...) y de figuración relativamente lenta con un aire o movimiento rápido o alegre. En este caso se produce una sensación de angustia que el intérprete debe tratar de comunicar lo más íntegramente posible.

Este vibrato puede emplearse para corregir fallos de entonación. Es decir, es posible corregir la entonación (afinación) de un sonido con un "trozo" de vibrato. Todo intérprete deberá diferenciar a su "vibrato de corrección" frente a su "vibrato expresivo".

A continuación se muestra unos ejercicios donde el vibrato puede ser utilizado. Pruebase haciendo las notas largas sin vibrato y después note la diferencia utilizando el efecto de vibrato. (Dolank, F. 1980. *Técnicas contemporáneas para el Clarinete*. Pág. 50-53)

Allegro

p dolente

cresc. *sfz* *dim. e poco riten.*

8. Glissando:

Consiste en tocar un intervalo ascendente o descendente, conjunto o disjunto, dando la nota de partida de dicho intervalo y variando su afinación de forma ascendente o descendente, hasta alcanzar la nota final del mismo.

Por lo tanto, cada vez que se realice un glissando sobre cualquier intervalo, se deberá pasar sobre todas las notas, tanto naturales como alteradas, que estén comprometidas dentro de la extensión de dicho intervalo, pero sin que sean percividas como tales por el oyente. Esto quiere decir que se ha de pasar por todas las frecuencias y por consiguiente por todos los intervalos y espacios microtonales que se encuentren comprendidos entre los dos sonidos que forman el intervalo en cuestión.

En fin, el glissando consiste en "deslizarse" de un sonido a otro pasando por todos los sonidos y frecuencias posibles que estén comprendidos entre la nota de inicio y la nota objetivo, llamado (espacio microtonal).

El Glissando como recurso técnico es empleado a menudo en la música contemporánea en especial a partir del siglo XX. Citaré solo dos formas de interpretarlo, requiriendo ambas la "posición impostada de la garganta" como si se fuera a pronunciar la letra "u" o la sílaba "gu".

Glissando de digitación:

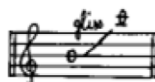
Forma de tapar un agujero:



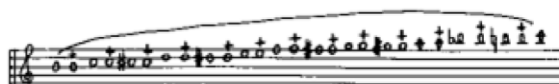
Forma de destapar un agujero:



Glissando en forma de escala cromática:



Debemos practicarlo así:



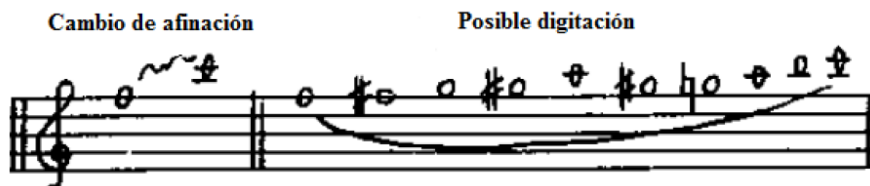
La cruz (+) significa que la nota que la lleva es más alta que

El Glissando puede ser a su vez de tres tipos, independientemente del camino que se escoja para obtenerlo.

1. **Directo:** cuando se sube o baja la afinación de un sonido, buscando de forma progresiva la nota objetivo

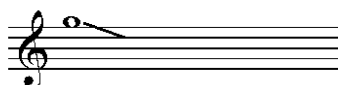


2. **Indirecto:** Cuando se sube o baja la afinación dentro del intervalo en razón a lo que el dibujo de la línea *gliss* lo indique o en algunas ocasiones a criterio del intérprete.

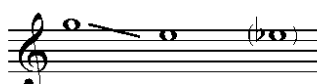


3. **Sobre un mismo sonido:** Es posible realizar el glissando sobre un mismo sonido sin variar la digitación, solamente desplazando con suavidad hacia abajo la mandíbula inferior. (Dolank, F. 1980. *Técnicas contemporáneas para el Clarinete*. Pág 54-55)

Gliss



Efecto



9. Sonidos Armónicos:

Un cuerpo sonoro al entrar en vibración al mismo tiempo que el sonido principal que produce y mediante el cual se define su altura, hace oír a la vez una serie de sonidos que se denomina con el nombre de "sonidos armónicos o concomitantes" de ese sonido principal o generador y cuya intensidad y percepción es mínima en relación a este principal.

Se ha comprobado que de esa serie de sonidos que produce un cuerpo en vibración, la columna de aire del clarinete por ejemplo, el generador es el que proporciona la altura del sonido, mientras que los demás (sonidos concomitantes) son los que se encargan de configurar el timbre y color del mismo. Y por esta razón son llamados concomitantes, porque suenan de forma conjunta a él.

El Clarinete por ser de tubo cerrado, resalta los armónicos impares de la serie (1, 3, 5, 7, etc) sobre los demás por lo que tendrá un timbre determinado debido a ello. A continuación observamos los armónicos que se producen a partir del DO 1 en el sistema franco-belga de índices acústicos:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

↑
sonido generador

los sonidos con la cruz encima son de afinación más baja de lo normal

En el Clarinete, los sonidos armónicos correspondientes a un sonido principal o generador en su producción real (como fundamentales) se obtienen conservando la digitación del sonido principal y variando la presión en la columna de aire. Teniendo en todo momento presente que el Clarinete resalta y produce, por el hecho de ser un tubo cilíndrico cerrado, los armónicos impares, a continuación la serie armónica de algunos sonidos para su posterior obtención.

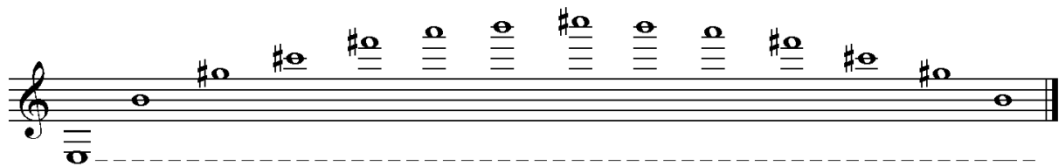
1 3 5 7 9 11 13 15

En este ejemplo hemos observado cuales son los armónicos impares sobre la fundamental.

Con la posición del Mi, y aumentando la presión en la columna de aire de una forma especial, obtendremos en sonidos reales los sonidos armónicos de ese Mi, que son en orden ascendente: *Mi - Si - Sol# - Do# - Fa# - La - Si - Do#, etc*

Dos maneras de practicar los sonidos armónicos:

- a) Primero se practican en forma ascendente y descendente, a distintas velocidades y variando la articulación



(Pensando siempre en la fundamental Mi)

- b) Después se practicará saltando de la fundamental Mi, (o en su defecto de su duodécima Si, por ser en ella donde se desdobra por primera vez la columna de aire) a cualquiera de los demás armónicos.

Es aconsejable practicar este ejercicio utilizando el ataque normal.



(Luego ejecute de forma aleatoria)

Nota: Los apartados a) y b) deberán ejecutarse entonando previa y mentalmente el sonido a producir. (Dolank, F. 1980. *Técnicas contemporaneas para el Clarinete*. Pág 56-57)

10. El Frullato o Flatterzunge:

Es un recurso técnico muy utilizado en la música contemporánea, y consiste en "batir" la lengua pronunciando de forma prolongada la letra (r). Su estudio deberá seguir los siguientes pasos, los cuales no son sino una manera de ejercitar la lengua y obtener un mínimo de control sobre ella.

- a) Pronunciar de forma prolongada y por un mínimo de diez segundos la letra (r). Previamente y para que la lengua se mueva con toda libertad, la boca ha de adoptar una posición que favorezca la resonancia. La vocalización de la letra (o) nos ayudará para lograrlo. Una vez que hayamos conseguido esto, pasaremos al siguiente nivel.
- b) Tocar una nota cualquiera del clarinete pronunciando con la lengua la letra (r), conviene que esa nota sea del registro *Chalumeau*, ya que este registro opone menos resistencia a la obtención del frullato.
- c) El siguiente nivel consiste en producir un sonido largo e introducir en él conscientemente y de forma intermitente el frullato.

Nivel 1 Nivel 2 Nivel 3

N F F F N F N F

N = Normal **F = Frullato**

El tercer nivel se puede practicar en todo tipo de escalas, tanto diatónicas como cromáticas, estableciendo previamente que notas van a realizarse en frullato y cuales de forma normal. (Dolank, F. 1980. *Técnicas contemporáneas para el Clarinete*. Pág. 58)

N F N F N F N F N F N F, simile

Recursos Técnicos Contemporáneos

De algunos de ellos ya hemos tratado ya que siguen siendo empleados por diferentes clarinetistas de diferentes épocas y estilos por ejemplo del vibrato, el frullato, el glissando, etc. En esta guía didáctica propongo el estudio de varios de ellos, pero seguro que faltan otros, pero es a Usted a quien corresponde el estudio y descubrimiento de nuevos recursos técnicos interpretativos, ya que la música misma siempre estará en constante evolución.

11. Voz y Sonido:

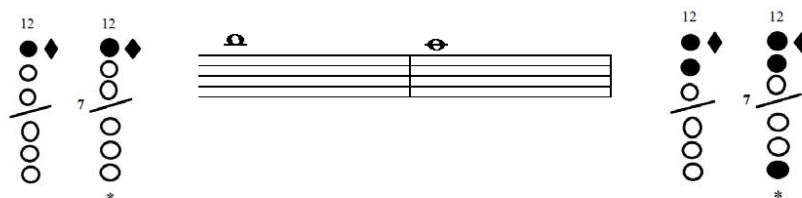
Algunos compositores contemporáneos utilizan en su música recursos tales como la voz (vibración de las cuerdas vocales). No la utilizan de una forma aislada sino ejecutada simultáneamente con el sonido. Su práctica consiste en cantar a la vez que se producen los distintos sonidos en el clarinete. La forma de indicar esto en la partitura, es propia de cada compositor. Dentro de este efecto tienen lugar dos opciones que consisten en cantar a la misma altura el sonido que se produce o a otra distinta. Si se canta a la misma altura, el efecto se acentúa notablemente, mientras que si se hace a distinta altura, el efecto, se amortigua un poco.



12. El Cuarto de Tono:

En nuestro sistema temperado puede ser demasiado pedir un cuarto de tono exacto. Al decir cuarto de tono, se entiende una distancia menor al semitono y que pueda ser apreciada sin problemas por el oído. La obtención del cuarto de tono se logra mediante el uso de las llaves y agujeros del instrumento. También se puede conseguir con la embocadura, pero en este caso no puede ser tan súbito como con las anteriores, además de que se puede producir junto a este, un cambio de afinación, un cambio de timbre, con lo que la igualdad del color de sonido peligra.

Investigando el mecanismo de nuestro instrumento podemos descubrir que llaves son las que varían un poco la afinación de los sonidos. He aquí dos ejemplos. El primero que sube el sonido mediante el uso de una llave, mientras que en el segundo se baja la afinación por mediación del cierre parcial o total de un agujero.



13. Sonidos Multifónicos:

Las investigaciones recientes sobre los armónicos del clarinete, han dado como resultado la posible obtención simultánea de dos o más sonidos perfectamente apreciables al oído. Esto se consigue mediante la redefinición de tres parámetros de vital importancia para el correcto funcionamiento de nuestro instrumento: embocadura, presión en la columna del aire y configuración de posiciones especiales.

A continuación, se muestra un fragmento de multifónicos con sus correspondientes digitaciones, para que puedan ser practicados:

The image shows five notes on a musical staff, each with a corresponding fingering diagram below it. The notes are: G4 (first space), A4 (second space), B4 (third space), C5 (third space), and D5 (fourth space). Each fingering diagram shows the positions of the fingers (represented by circles) on the keys (represented by diamonds) for the left and right hands. The diagrams are labeled with '12' above and '4' below, indicating the fingerings for the notes.

14. El Slap:

Consiste en la producción de un sonido mediante un tipo muy especial de emisión, entendiéndose esta como la forma de comenzar el sonido. Se practica como si de una emisión de sonido se tratara, pero con la particularidad de que esta no se va a adosar precisamente al extremo de la caña sino a lo largo y ancho de la misma. El efecto se traduce en la producción seca de un sonido de poquísima duración, aunque también se puede emplear este efecto para sonidos largos. Un ejemplo sería el siguiente: (Dolank, F. 1980. *Técnicas contemporáneas para el Clarinete*. Pág. 62-65)

The image shows five notes on a musical staff, each with a 'slap' articulation mark below it. The notes are: G4 (first space), A4 (second space), B4 (third space), C5 (third space), and D5 (fourth space). The articulation marks are labeled 'f slap' followed by a slash and a horizontal line of varying lengths, indicating the duration of the slap effect.

IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA CON EL CLARINETE



Etimológicamente la palabra improvisar significa « Hacer cualquier cosa sin previa preparación ». También se habla de composición espontánea e instantánea, necesitando quien la realiza un control perfecto del momento, del ambiente sonoro, es decir ser capaz de anticipar lo que más tarde está por ocurrir.

Todo sucede en tiempo real, no hay retroceso ante el tiempo que pasa y es riguroso en su desarrollo, semejante a la imagen que el pintor crea en su mente y que lanzando la pintura sobre la tela recrea lo que imaginó a pesar del humor o deseos interiores que esté viviendo ese momento.

Pasar de la interpretación musical a la improvisación musical es una etapa difícil para todo tipo de instrumentista, encontrándose frecuentemente paralizados por la idea de crear música espontáneamente ellos mismos.

Para improvisar se necesita ante todo un «cambio de mentalidad o comportamiento», pues el automatismo de la vista y los dedos ligados a la

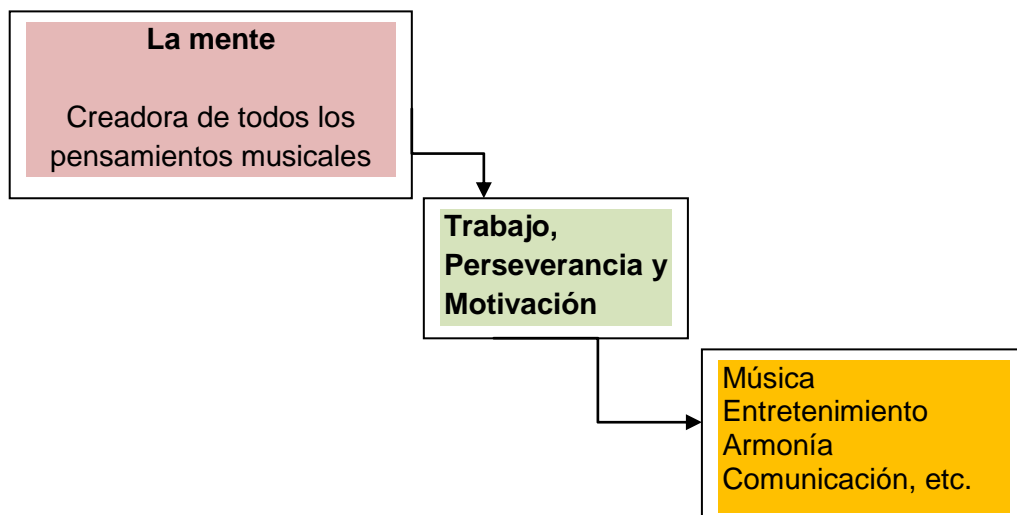
lectura, no tienen más el lugar que les damos, siendo reemplazados por el oído y la imaginación.

La práctica de la improvisación es uno de los elementos que distingue al jazz de otros tipos de música, donde el campo es abierto y todos los géneros y estilos son involucrados. Esta definición aclara el mito sobretodo europeo de que la improvisación es asociada únicamente al jazz como género y nada más.

La enseñanza de la improvisación musical integra dos elementos antagónicos: el aprendizaje de las reglas (teoría) y la libertad (práctica). Para comenzar a improvisar no es suficiente lo que diga el profesor o un libro, lo importante es acoger todos los conocimientos y hacer suyo lo esencial.

A continuación propongo una rutina de estudio que organice el punto de partida de un largo trayecto de aprendizaje, primero teórico y luego práctico.

LO ESENCIAL



- La mente fue diseñada para ser su mejor aliada
- Con frecuencia actuamos como si alguien más controlara nuestra mente
- Insiste y verás los premios de tu creatividad (Aebersold, J. 1967. *Cómo tocar Jazz e improvisar*. Vol. 1. Ediciones Aebersold. USA)

HERRAMIENTAS ALIADAS DE LA MENTE

Escalas	Deseo de crear
Arpeggios (acordes)	Feeling
Sonido	Música
Articulaciones	Entretenimiento
Imaginación	Comunicación
Intuición	Autoestima
Ritmo	Armonía
Creatividad	

CONCEPTOS BÁSICOS

Cifrado:

Es la denominación alfabética de los sonidos de la escala musical y que designa tanto a los sonidos como a los acordes:

Nota	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Cifrado	C	D	E	F	G	A	B

En un pentagrama de acordes para improvisar, una letra sola corresponde a un acorde. Estas letras pueden seguramente ser moduladas por un # o un b.
Ejemplo:

Acorde	Mayor	Menor	Aumentado	Disminuido	Dominante
Cifrado	C	C- Cm	C+	Co, dism	C7
	C#	C#- C#m	C#+	C#o, dism	C#7

El presente sistema de acordes fue estandarizado por “Carl Brandt y Clinton Roemer”. (Shere, C. 2001. *The All-Jazz Real Book.U.S.A.* Pág 6)

Intervalos

Los intervalos tienen nombres como de tercera, cuarta, quinta, séptima por ejemplo: los números antes indicados se refieren al número de intervalos conjuntos que separan las notas de los extremos del intervalo.

Intervalo	Número de intervalos conjuntos	
Unísono	El mismo sonido	
Segunda	Menor	½ Tono
	Mayor	1 Tono
Tercera	Aumentada	1 T y ½
	Menor	1 T y ½
Cuarta	Mayor	2 T
	Disminuída	2 T
Quinta	Justa	2 T y ½
	Aumentada	3 T
Sexta	Disminuída	3 T
	Justa	3 T y ½
Séptima	Aumentada	4 T
	Menor	4 T
Octava	Mayor	4 T y ½
	Menor	5 T
Novena	Mayor	5 T y ½
	Justa	6 T
Acordes doblados superiores a una octava		
Novena	9	
Décima	10	
Onceava	11	
Treceava	103	13

Los intervallos entre dos notas de una misma escala mayor son calificados como adjetivos:

- Justa, solamente para los de cuarta, quinta y octava
Menor cuando descendemos un semitono a un intervalo mayor
- Disminuido cuando subimos un medio tono a un intervalo menor o justo
- Aumentado si añadimos un semitono a un acorde mayor

Escalas:

Es la sucesión ordenada de siete sonidos ascendente o descendente, más el octavo que es la repetición del primero pero a la octava superior.

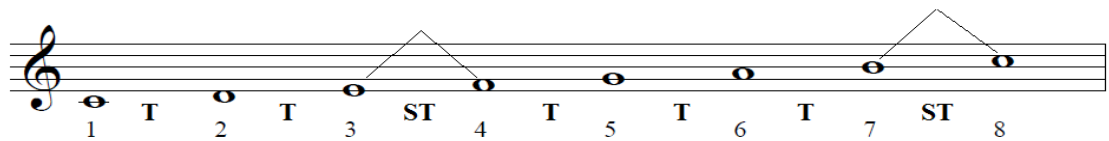


Grados de la escala	
I	tónica
II	sobre-tónica
III	Mediante
IV	sub-dominante
V	Dominante
VI	sobre-dominante
VII	Sensible

Clases de escalas:

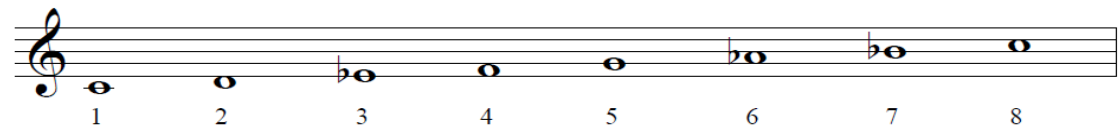
Diatónicas:

Mayor: Tiene cinco tonos y dos semitonos ubicados del tercero al cuarto grado y del séptimo al octavo grado.

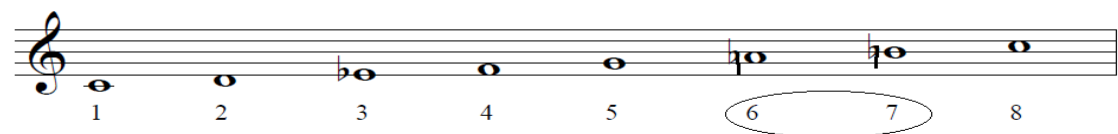


Menor: Existen tres tipos:

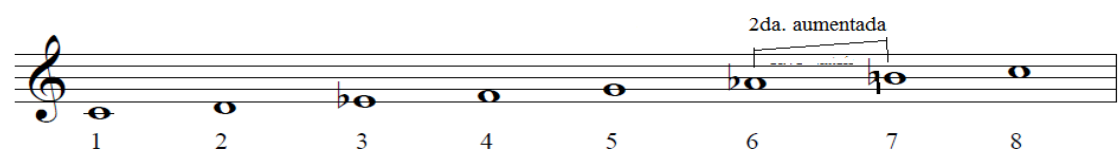
Natural: Lleva las mismas alteraciones que su relativa mayor



Melódica: Al subir lleva alterados el sexto y séptimo grados y baja de forma natural.



Armónica: Sube y baja con el séptimo grado alterado



ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA IMPROVISACIÓN

Armonía

- Combinación de notas que se emiten simultáneamente
- Conjunto de notas o sonidos que suenan al mismo tiempo
- Contrapuesto a melodía
- La armonía es la ciencia que estudia los acordes y los enlaces armónicos.

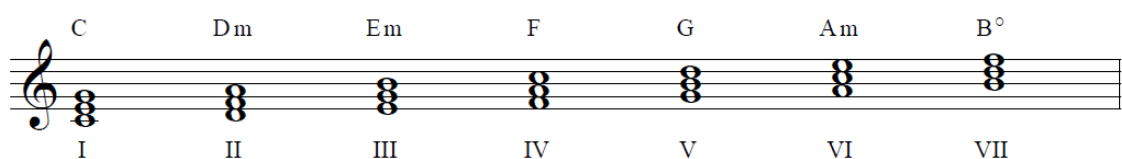
El improvisador antes de tocar el «chorus» debe analizar la estructura armónica de la frase a improvisar. De todos modos, la armonía no puede ser utilizada conscientemente durante el solo porque tal vez no tengamos el tiempo suficiente para hacerlo durante la ejecución improvisada.

Cómo determinar las notas que componen un acorde?

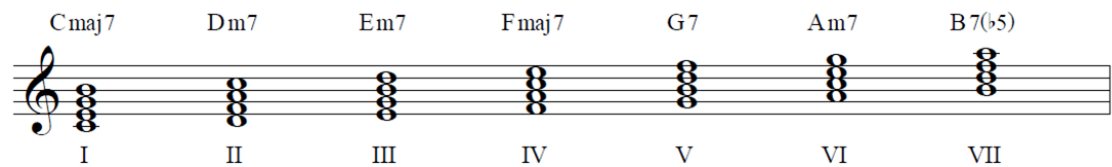
Un acorde mayor «básico» (C, F#, Eb, por ejemplo) está compuesto por tres notas: la tónica, la mediana y la dominante de la escala. Ejemplo el acorde de Do mayor:



En la presente escala de C son superpuestas las notas por terceras ascendentes, formando triadas (utilizando notas de la misma escala), para obtener los siguientes acordes:



Añadiendo sobre la triada una nota, (una tercera superior) por encima de la quinta del acorde obtenemos los siguientes acordes llamados también cuatriadas.



La música occidental está compuesta por doce semitonos dispuestos de un cierto orden que a su vez engendra doce escalas con cuatro colores primarios fundamentales: color mayor, color menor, color disminuido y color aumentado.

Una improvisación tonal puede utilizar las notas pertenecientes a la tonalidad elegida o de notas extrañas. Por el contrario una improvisación puede ser voluntariamente atonal, es decir alejado de la tonalidad sin que esto signifique equivocación.

De cada sonido de la escala podemos obtener los siguientes colores o tipos básicos de acordes en las doce tonalidades (las triadas son las estructuras del edificio de la improvisación musical).

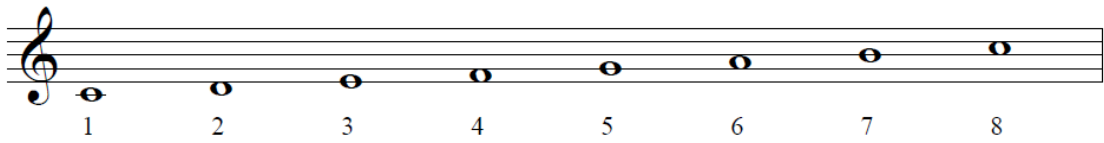


Ver tabla completa en Anexos.

1	2	3	5	Mayor y Dominante
1	3	4	5	Menor



Escala Mayor

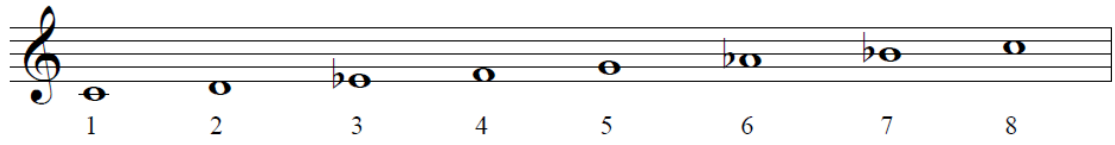


PERMUTACIONES MAYORES 1-2-3-5			
1235	2153	3125	5123
1253	2135	3152	5132
1325	2315	3215	5213
1352	2351	3251	5231
1523	2513	3512	5312
1532	2531	3521	5321

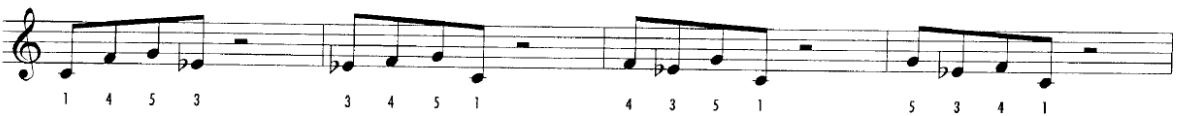
The image displays six staves of musical notation, each containing four measures. The notes are quarter notes, and the fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. The fingerings for each measure across the six staves are as follows:

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
1	1 2 3 5	2 1 5 3	3 5 2 1	5 3 2 1
2	1 2 5 3	2 1 3 5	3 5 1 2	5 3 1 2
3	1 3 2 5	2 3 5 1	3 2 1 5	5 2 1 3
4	1 3 5 2	2 3 1 5	3 2 5 1	5 2 3 1
5	1 5 2 3	2 5 3 1	3 1 2 5	5 1 2 3
6	1 5 3 2	2 5 1 3	3 1 5 2	5 1 3 2

Escala Menor



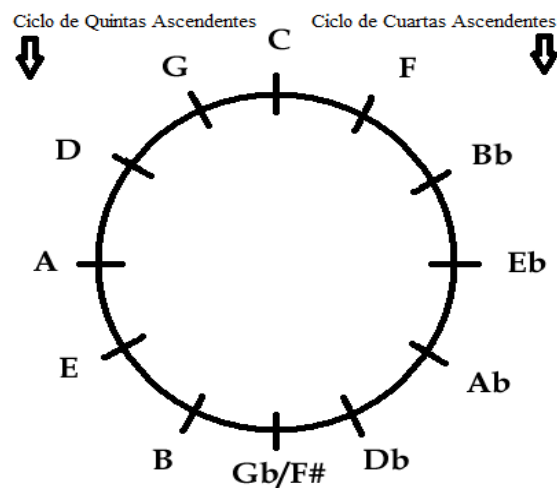
PERMUTACIONES MENORES 1-3-4-5			
1345	3154	4135	5134
1354	3145	4153	5143
1435	3415	4315	5314
1453	3451	4351	5341
1534	3514	4513	5413
1543	3541	4531	5431



Es muy conveniente practicar las triadas de diferentes colores utilizando las siguientes progresiones y variando los ritmos:

- Progresión por cuartas ascendentes y descendentes
- Progresión por quintas ascendentes

(Bergonzi, J. 1994. *Estructuras melódicas*. Inside improvisation series. Pág.7-12)



- Progresión por terceras mayores (4 series)

1.	C	E	G# / Ab
2.	C# / Db	F	A
3.	D	F# / Gb	Bb
4.	Eb	G	B

- Progresión por terceras menores (3 series)

1.	2.	3.
Cm	Em	G#m / Abm
C#m	Fm	Am
Dm	F#m	Bbm
Ebm	Gm	Bm

- Progresión por segundas mayores (2 series)

1.	C	D	E	F#	G# / Ab	Bb
2.	Db	Eb	F	G	A	B

- Progresión cromática

Mayor	C	C#/Db	D	Eb	E	F	F#/Gb	G	Ab	A	Bb	B
Menor	Cm	C#m	Dm	Ebm	Em	Fm	F#m	Gm	Abm	Am	Bbm	Bm

Si tiene nociones de piano, yo aconsejo de practicar las “triadas” primero sobre un teclado y luego aplicar al instrumento de su preferencia, en este caso, el Clarinete. El aspecto visual del instrumento le será de mucha ayuda para memorizar el nombre de las notas que componen cada triada. Usando la misma lógica, podemos ensayar conjuntamente con lo anteriormente expuesto los siguientes temas que por su facilidad los podemos memorizar y adaptar a las progresiones antes vistas, por ejemplo:

Tema Popular "Los Pollitos"

The image shows two staves of musical notation for the piece "Los Pollitos". The first staff is in 2/4 time and contains the following notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains the following notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

En esta progresión cromática, para memorizar de mejor manera reemplazamos las notas por la numeración sugerida. (los grados de la escala correspondiente)

The image shows two staves of musical notation illustrating chromatic scales. The first staff is in B-flat major (two flats) and contains the notes: Bb4, C5, D5, Eb5, E5, F5, G5, Ab5, A5, Bb5, B5, C6, B5, Ab5, G5, F5, E5, D5, C5. The second staff is in D major (two sharps) and contains the notes: D5, Eb5, E5, F5, G5, Ab5, A5, Bb5, B5, C6, B5, Ab5, G5, F5, E5, D5, C5. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

He aquí algunos temas populares sugeridos para que puedan ser tomados en cuenta en la práctica de la transposición a los doce tonos:

Arroz con leche

"tema infantil"

Popular Uruguay

Moderato ♩ = 100

Clarinete

5 1 3 1 1 5 ect.

1. 2.

Pobre Corazón

"Sanjuanito"

R. Carpio A.

Allegro ♩ = 110

1 5 4 3 5 1 5 1 etc.

3 1 7 5 7 etc.

Amarguras

"Albazo"

Pablo Echeverría

Allegro ♩ = 100

5 5 5 5 7 5 5 4 3 1 etc.

Ritmo

- Es el flujo de movimiento controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes.

Para estudiar la improvisación y adquirir estilo, es de provecho practicar y estudiar los licks o riffs que son motivos o células melódico-rítmicas provenientes de combinaciones armónicas apropiadas para argumentar el solo que más tarde crearemos.

Los siguientes ejemplos solo son una escasa muestra de lo que se puede hacer con el clarinete en el estilo Blues. Trate de mejorar y variar con nuevas ideas. No es preciso que los realice de manera automática sino que reflexione al respecto y analice el ¿por qué? están escritos de esa manera. Recuerde que algunos se han estandarizado debido a que lo utilizan muchos músicos en sus improvisaciones, para empezar usted puede hacerlos utilizando formulas simples que usted puede aplicar a cualquier estilo musical.



Toque esto en los doce tonos, pero al oído

También toque el lick de forma cromática



ETC.



ETC.

Forma

- Manera de discernir los elementos constitutivos que determinan el equilibrio y la unidad complexiva de una obra musical y el conocimiento de los principios que rigen su estructuración.
- Constituye la manera de desarmar y analizar un fragmento en varias partes, el montaje de diferentes elementos (repetición, alternancia, contraste), la organización de frases, de tonalidades, etc.
- Cada estilo musical produce formas propias, características y definidas

Las **letras del alfabeto** nos sirven de guía y de simbolismo en las diferentes partes de un fragmento musical.

A = Primer elemento
B = Elemento siguiente diferente, etc.

Un elemento B contrastado se llama PUENTE (terminología jazz = bridge, middle part, cannel, release.)

La **doble barra**, señala una transición o cambio de parte

El formato de un fragmento según su duración puede variar:

Muy breve (Flash)	aprox. 10" – 30"
Breve (miniatura, viñeta)	aprox. 1` - 2`
Mediano	aprox. 3´ - 6´
Largo	aprox. 7´ - 12´
Muy largo	más de 15´

Las partes secundarias de un fragmento son:

- La introducción que precede a la parte principal
- La Coda que sigue a la parte principal
- El interludio que sirve de intermedio entre dos partes principales, en ocasiones puede ser modulante, uniendo partes de diferente tonalidad. Algunos interludios hacen transición entre un tema y una improvisación o entre dos improvisaciones.

Ciclos armónicos cortos:

Son grupos de uno o dos compases que se repiten.

- Ciclo de un compás (Ostinato corto) Orq.

- Ciclo de dos compases (balanceo entre dos acordes), (repetición de una cadencia armónica: I – V, II – V – I, I – VI – II – V, etc.)

Frase Cuadrada:

- Grupo simétrico de 8, 12 o 16 compases. Frecuente en la música folclórica, obras clásicas, standars de jazz, y otros géneros occidentales).
- Esta simetría también puede estar ausente por ejemplo en algunas formas vocales libres, partes secundarias de un fragmento, música contemporánea, free jazz. Se llaman formas libres porque no contienen una medida regular de compases. (www.wikipedia.org/jazz/forma)

RUTINA DE ESTUDIO

Esta es la parte más crítica ya que normalmente tenemos muchas cosas que aprender pero no sabemos como distribuir el tiempo para cada tarea. La rutina que yo expongo puede que no sea la mejor, pero si somos constantes, seguro que se obtienen los resultados deseados.

Considero que lo importante no es si una rutina es mejor que otra, sino tener una rutina de estudio para las escalas y arpegios que es lo fundamental. Así, abarcaremos todo lo que nos proponemos. El problema de no tener la rutina de estudio es que nos podemos acomodar con ciertos ejercicios que nos resultan fáciles y no avanzar tan rápido como desearíamos.

Esta es una rutina que abarca todo lo que quiero aprender por ahora. Creo que es importante compaginar el estudio de las escalas con el estudio de los arpegios por lo que mi rutina contempla tanto las escalas como los arpegios.

Qué debo aprender primero?

Yo creo que lo primero que debemos hacer, es decidir qué es lo primero que queremos saber. Yo he me he puesto unos primeros objetivos que quiero alcanzar. Creo que son los básicos y espero que no me lleven mucho tiempo para poder introducir más escalas. Ya que soy consciente que con solo estas escalas mis conocimientos son mínimos.

ESCALAS:

- Mayores: Mayor Natural (modo Jónico)
- Menores: Menor Natural, relativa al modo mayor y el modo Dórico
- Dominantes: Modo Mixolidio

En cuanto tenga un poco de soltura con las anteriormente mencionadas, introduciré la escala Lidia y el modo Locrio

ARPEGGIOS:

- Tríadas mayores.
- Cuatriadas mayores (séptima mayor).
- Cuatriadas dominantes (séptima menor).
- Cuatriadas con sexta
- Tríadas menores.
- Cuatriadas menores.

Soy consciente que me olvido de la tríada disminuida y la cuatriada semidisminuida, pero considero que va a ser demasiado trabajo al principio.

NOTA: Es muy importante que todos los ejercicios se hagan de memoria. Se pueden escribir algunos, pero solo para facilitarnos el estudio al principio. La idea es tocar todo de memoria en las doce tonalidades.

Calentamiento

Cada uno tiene sus ejercicios para calentar y estar a punto para empezar a tocar. Lo que yo hago es después de calentar un poco (con los ejercicios diarios prácticos del método Klosé) luego empiezo a tocar las escalas mayores por semitonos empezando en el Fa grave siguiendo el 1º patrón de la figura No. 1, hasta completar una octava. Así no solo calientas, sino que además empezamos a pensar rápidamente en las diferentes tonalidades. Estos ejercicios hay que hacerlos de memoria. Escribimos primeramente el patrón en un solo tono (Do normalmente) y después mentalmente tocamos los 12 restantes.

♩ = 60-120

mf

Fig. 1

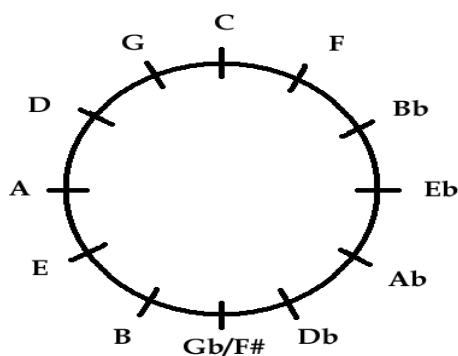
Algunos patrones de los arpeggios ya han sido expuestos en la zona de arpeggios. Yo personalmente sugiero probar con los patrones que vienen en el libro “Patterns for Jazz” de Jerry Coker.

El orden en que se deben tocar los arpeggios es importante. Lo lógico es empezar por una nota grave e ir subiendo por semitonos, aunque también hay otras maneras:

- Subiendo por semitonos.
- Subiendo por tonos.
- Para los acordes dominantes o menores se puede seguir la progresión típica del Blues de 12 compases

blues 12 compases

- Siguiendo el ciclo de quintas. Tanto por quintas descendentes como por quintas ascendentes.



El registro

Es importante conocer y manejar los arpeggios en todo el registro del Clarinete. En cambio, para comenzar su estudio creo que es mejor en un registro en el que estemos cómodos. Para trabajar un registro agudo, es conveniente usar técnicas dedicadas a ese menester. La idea es aprendernos las notas de cada acorde.

Escalas

Es conveniente que cada día se estudie un tipo de escala diferente: mayor, menor, dominante, etc. en distintos tonos. La idea es que cuando ya haya estudiado todos los tipos de escala y tenga que repetir para aumentar otra fórmula nueva, se cambie el orden para enlazarlos y obtener una nueva sonoridad, por ejemplo:

Escalas en progresión cromática

Three staves of musical notation showing chromatic scale progressions in C, D, and E major. Each staff contains two scales: an ascending scale and a descending scale. The first staff is labeled 'C' and 'D^b', the second 'D' and 'E^b', and the third 'E' and 'F'. The notation includes sharp and flat accidentals for the chromatic steps. The word 'etc.' is written at the end of the third staff.

Escala en progresión de segundas:

Four staves of musical notation showing second-degree scale progressions. Each staff contains two scales: an ascending scale and a descending scale. The first staff is labeled 'C', the second 'D' and 'E', the third 'G^b' and 'A^b', and the fourth 'B^b' and 'C'. The notation includes sharp and flat accidentals for the second-degree intervals. The word 'etc.' is written at the end of the fourth staff.

Debemos tomar en cuenta que los Arpeggios:

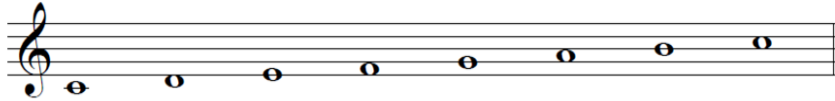
- Son las notas de un acorde tocadas cada una por separado.
- Esto nos permite tener notas de referencia a la hora de improvisar.
- Como acordes suenan especialmente en la sección rítmica.
- Son buenas al principio para encontrarnos a gusto pero luego debemos usar el resto de notas de la escala.
- Se deben conocer bien para poder empezar a improvisar.

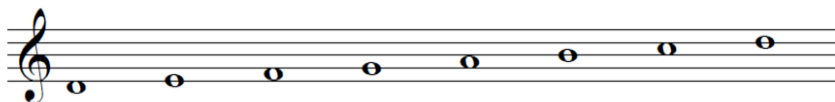
Debemos estar claros que si algo que interpretamos nos gusta como suena, es porque está bien (o por lo menos para nosotros). El mejor crítico primero es uno mismo.

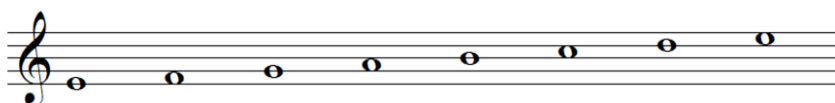
En el libro de Jerry Coker “Patterns for Jazz” hay una gran cantidad de patrones. El libro lo que hace es proponer un patrón para un arpeggio y repetirlo en los 12 tonos. Solo están escritas las notas para unos pocos acordes. Después se pone solo el acorde en notación americana en cada compás; tampoco considero que sea muy necesario seguir el libro, cada uno debe inventar diferentes patrones para los arpeggios.

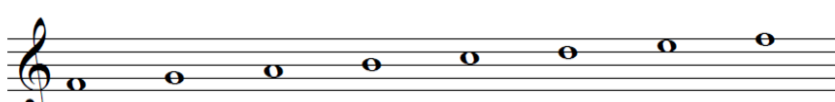
Los Modos

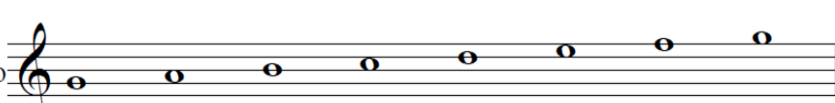
Son escalas que fueron utilizadas hace más de dos mil años y que en la improvisación jazz son muy requeridos, estos son:

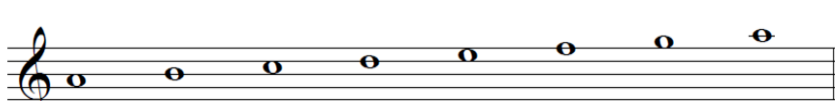
Jónico 

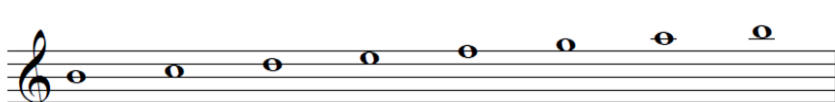
Dórico 

Frigio 

Lidio 

Mixolidio 

Eólico 

Locrio 

Para lograr su dominio y su memorización es conveniente estudiarlos de la siguiente manera. (Para más información ver anexos)

Los siete modos a partir de C

Diagram showing the seven modes starting on C, presented in pairs on a single staff:

- Jónico (I)
- Dórico (II de Bb)
- Frigio (III de Ab)
- Lidio (IV de G)
- Mixolidio (V de F)
- Eolico (VI de Eb)
- Locrio (VII de Db)

Los siete modos a partir de C# / Db

Diagram showing the seven modes starting on C# / Db, presented in pairs on a single staff:

- Jónico (I)
- Dórico (II de B)
- Frigio (III de A)
- Lidio (IV de Ab)
- Mixolidio (V de F#)
- Eolico (VI de E)
- Locrio (VII de D)

Etc.

CLARINETISTAS CÉLEBRES QUE IMPROVISAN

Benny Goodman



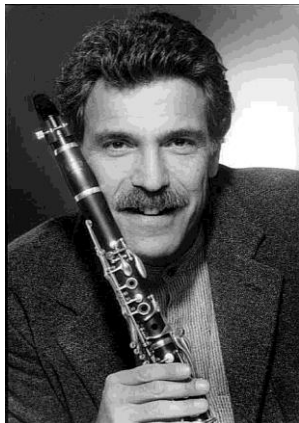
Nació en Chicago el 30 de mayo de 1909. Como dijera su hermano el trompetista Freddy varios años más tarde, "Benny puede haber embellecido el jazz, pero en lo que concierne a éste, su lenguaje era el de la clase definida por Louis Armstrong, Earl Hines y Jimmie Noone"

Artie Shaw



Nacido en Manhattan en 1910. Shaw alcanzó la preeminencia durante la era de las grandes bandas Benny Goodman es infaliblemente educada, la de Shaw es tensa, indómita, dirigiéndose al futuro.

Eddie Daniels



Es de verdad un fenómeno. Musicalmente, es sin igual en su habilidad, exactitud, técnica, y pureza de estilo en ambos el jazz y clásico. Su prestigio lo tiene ganado. A nivel personal, revela su pasión y entusiasmo para la vida y la música. Su entusiasmo por la improvisación parece ser ilimitado.

Luis Eduardo Bermúdez



Fue clarinetista, compositor, arreglista y director musical colombiano, considerado uno de los más representativos e insignes del país. Popularizó e internacionalizó ritmos como el bolero, cumbia, porro y merecumbé. Su hija Elba Patricia Bermúdez quien es también clarinetista y representante de la Fundación Tierra Querida encaminada a divulgar el legado de Lucho

Bermúdez, la cual organiza la celebración de los 100 años de natalicio del Maestro Bermúdez en 2012.

Anexo

MODO	DESCRIPCIÓN	CUALIDADES	ESTILOS	ACORDES	INTERVALOS
JONICO	Es la Escala Mayor. No posee ninguna alteración	Feliz, Optimista	Rock, Country, Jazz, Fussion	Mayor, M7M, M9M, 11J	F-2M-3M-4J-5J-6M-7M
DÓRICO	Es como la escala mayor pero con un semitono disminuido en la 3ra y en la 7ma	Jazzística, sofisticada, sentimental	Jazz, Fussion, Blues y Rock	Menor, m7, m9M	F-2M-3-4J-5J-6M-7
FRIGIO	Los semitonos disminuidos con respecto a la Mayor son 2do, 3ro, 6to y 7mo	Sonido Español	Flamenco, Fussion, Power Metal	Menor, m7	F-2-3-4J-5J-6-7
LIDIO	Es como la escala mayor pero con la 4+	Aereada	Jazz, Fussion, Rock, Country	Mayor, M7M, M9M 11+	F-2M-3M-4+-5J-6M-7M
MIXOLIDIO	Es como la escala mayor pero con la 7-	Sonido Blusero	Blues, Country, Rockabilly y Rock	Acordes Dominantes	F-2M-3M-4J-5J-6M-7
EÓLICO	Posee la 3,6 y 7 menores	Pop, Blues, Rock, Heavy Metal, Country, Fussion	Pop, Blues, Rock, Heavy Metal, Country, Fussion	Acordes menores	F-2M-3-4J-5J-6-7
LOCRIO	Tiene gran variación con la mayor, la 2, 3, 5, 6, 7 son menores	Siniestra	Jazz, Fussion	Disminuidos, m7 y 5-	F-2-3-4J-5dism-6-7

Acordes básicos en todas las tonalidades

The image displays six rows of musical notation, each representing a different tonic. Above each row are the names of the seven basic chord types: C, C6, C7, CΔ, Cm, Co, Cø, C9; C#, C#6, C#7, C#Δ, C#m, C#o, C#ø, C#9; D, D6, D7, DΔ, Dm, Do, Dø, D9; Eb, Eb6, Eb7, EbΔ, Ebm, Ebo, Ebø, Eb9; E, E6, E7, EΔ, Em, Eo, Eø, E9; and F, F6, F7, FΔ, Fm, Fo, Fø, F9. Each chord name is positioned above a staff of music. The staff contains a treble clef, a key signature (one sharp for C#, one flat for Eb, one sharp for E, and two flats for F), and a series of notes representing the chord's structure. The notes are grouped together to show the chord's composition.

Etc.

Los Temas

Una de forma entretenida y productiva de estudiar y aplicar la improvisación a nivel elemental, es mediante la selección de melodías conocidas en el argot popular como “standars”, además de ser la finalidad del estudio mismo a través de la memorización y análisis respectivo, se los debe estudiar aplicando paso a paso las técnicas básicas propuestas para comprenderlos

mejor. Estos son temas de los cuales se puede encontrar muchas versiones ejecutadas por sin número de artistas del mundo entero. Yo aconsejo melodías infantiles fáciles para comenzar, pero no se limite, realice sus propias creaciones. Para una mejor aproximación a este método, considero que un repertorio básico para trabajar puede ser el siguiente:

NIVEL 1:

- Albazos ecuatorianos
- All Blues
- Autumn Leaves
- Black Orpheus
- Blue Bossa
- Bésame mucho
- Compadre Pedro Juan
- Cualquier Blues Tradicional
- Cualquier obra con pentafonía simple
- Fly Me to the Moon
- Sanjuanitos
- Vasija de Barro, etc.

VASIJA DE BARRO

Benitez y Valencia

Andante

1 Em Em G G B Em

7 Em Bm G G B7 Em Em Em G B7

14 Em G B7 Em G Bm

20 G G B Em G G B7

26 Em Em Bm G G B7 Em Em Bm

32 G G B7 Em C

38 G C G

44 G B7 Em G G B7

50 Em Em G G B7 Em 1. Em 2.

Fine

BESAME MUCHO

SLOW

Conzuelo Velázquez

The musical score for "Besame Mucho" is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked "SLOW". The score consists of eight staves of music, each containing a melodic line and chordal accompaniment. The chords are indicated by letters above the notes, and triplets are marked with a "3" and a bracket. The score is divided into sections labeled A, B, C, D, and E. The key signature is B-flat major, indicated by two flats (B-flat and E-flat) on the staff.

Chords and Section Labels:

- Staff 1: Section A, Chords: C-, F-
- Staff 2: Chords: G7, C-, Section B, Chord: C7
- Staff 3: Chords: F-, C-, D7, G7, C-
- Staff 4: Section C, Chords: F-, C-, G7, C-
- Staff 5: Chords: F-, C-, D7, Ab7, G7, Section D, Chord: C-
- Staff 6: Chords: F-, G7
- Staff 7: Chords: C-, Section E, Chords: C7, F-
- Staff 8: Chords: C-, D7, G7, C-

NIVEL 2:

- All of Me
- Blue Monk
- Equinox (Blues)
- El ultimo beso (Pasillo)
- Dearly Beloved
- Cualquier melodía pentatónica, etc

EL ÚLTIMO BESO

Allegro

Carlos Silva P.

1 Em D C B⁷ Am Em Em D C

6 B⁷ Am B⁷ Em Em B⁷ Am Em

Fine

13 B⁷ Em E⁷ Am D⁷ v

20 G Em v B⁷ Em Em D C

26 B⁷ Am Em Em D C B⁷ Am

32 Em v D⁷ G Em B⁷

39 Em F⁷ C B⁷

44 Am v Em B⁷ Em AL HASTA FIN



6. Metodología

Para elaborar la presente Guía Didáctica he recurrido a diferentes métodos de investigación como el Método Científico que al partir de una planificación basada en conceptos y teorías preestablecidas, permitieron obtener el contenido apropiado a través de las fuentes bibliográficas de consulta.

El Método Descriptivo, es el método que describe sistemáticamente hechos y características de una población en forma objetiva y comprobable, permitiéndonos clasificar los Recursos Técnicos de acuerdo a su grado de dificultad y proponer una metodología de improvisación elemental con el Clarinete para una mejor interpretación de la música popular ecuatoriana.

El Método Hipotético Deductivo es el procedimiento o camino que sigue el investigador para hacer de su actividad una práctica científica, utilizándola para clasificar y proponer los aspectos básicos más relevantes de la propuesta de improvisación musical como herramienta eficaz para

desarrollar una mentalidad creativa, creando una hipótesis para explicar dicho fenómeno, deduciendo las consecuencias y planteando posibles soluciones a la problemática observada de cerca en el transcurso de la investigación, para responder a la necesidad que los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.” tienen por conocer más acerca de las técnicas actuales de aprendizaje musical.

7. Operatividad de la propuesta

La presente propuesta es planteada, debido a la demanda y acogida que tiene el clarinete en el medio musical de la ciudad de Loja, especialmente en el Conservatorio de Música “S.B.C.”, el cual cuenta con el alumnado suficiente para su ejecución. Esta propuesta está enfocada a su plena ejecución por parte de los docentes del establecimiento los cuales contarán con esta Guía Didáctica para insertarla en su planificación curricular, que actualice los conocimientos y competencias musicales de los educandos para el estudio y práctica constante de la improvisación musical elemental para realzar la creatividad y enriquecimiento de los estudiantes.

Tomando como fuente de inspiración a los estudiantes de clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.” nivel Técnico y Tecnológico, quienes podrán aplicar los conocimientos de la improvisación elemental en sus estudios cotidianos junto a los recursos técnicos del Clarinete para enriquecer su calidad interpretativa.

El presente trabajo de investigación servirá para los estudiantes y personas afines al estudio del clarinete que deseen apoyarse en este trabajo como punto de partida y fuente de consulta para futuros investigadores.

j. BIBLIOGRAFÍA

- Cañada, P. (2004). “*Música creativa a través de la improvisación*”. Págs. 10-11 Documento pdf.
- Dolak, F. (1980). “*Técnicas contemporáneas para el Clarinete*” U.S.A. Págs. 50-65.
- Godoy, M. (1993). “*Las bandas de música en el Ecuador*”. Ediciones Promuart, Quito-Ecuador Pág. 11.
- Guerrero, P. (2006) “*La Música en la época Prehispánica*” Doc. Edufuturo, Quito-Ecuador.
- Hemsy de Gaimsa, V. (1983). “*La improvisación musical*”. Ricordi Americana Buenos Aires-Argentina. Pg. 11.
- Moraleda, A. (1998) “*La improvisación y La música nacida del juego*”. GRAÓ MÚSICA (2): Bogotá-Colombia. Págs. 16-19.
- Moreno, S. (1996). “*La Música en el Ecuador*” Materiales musicales del Ecuador. Quito- Ecuador. Pág. 7-8; 15,16; 19, 27, 26,28.
- ONU, (1987) *Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo* (Comisión Brundtland): Nuestro Futuro Común. Ediciones Colihue. Buenos Aires-Argentina.
- Palacios, F. (1997). “*Creatividad e improvisación*” Didáctica de la Música. Eufonía (8): Págs. 23-35.
- Pérez, Y. (1997). “*Guía didáctica del Clarinetista actual*”. Primera edición oficina de publicaciones de la Universidad de Costa Rica. San José–Costa Rica. Pág151- 160.
- U.N.L., (2009). *Misión de la Carrera de Música*, de la Universidad Nacional de Loja
- U.N.L., (2009). *Visión de la Carrera de Música*, de la Universidad Nacional de Loja
- U.N.L., (2010). *Reglamento General*, de la Universidad Nacional de Loja

WEBGRAFÍA

- www.wikipedia/clarinetejazz/
- www.wikipedia.org/wiki/Clarinete
- <http://www.museos-ecuador.com/bce/html/default.htm>
- www.visitaecuador.com
- <http://tausiet.blogspot.com>

k. ANEXOS

ANEXO No. 1



1859

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
NIVEL DE PREGRADO

CARRERA DE MÚSICA

LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE Y SU APLICACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMANTE CELI, NIVEL TECNICO Y TECNOLÓGICO PERÍODO 2010-2011.

Proyecto de tesis previo a la obtención del grado de Licenciado en Música, Mención: Instrumento Principal Clarinete.

AUTOR: *Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo*

DIRECTOR: *Ledo. Felipe G. Huiracocha G. Mg. Sc.*

a. TEMA

“LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE Y SU APLICACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA SALVADOR BUSTAMANTE CELI, NIVEL TÉCNICO Y TECNOLÓGICO PERÍODO 2010-2011”

b. PROBLEMÁTICA

Desde la antigüedad, la sociedad ha sido transformada gracias a una serie de cambios que han ido surgiendo en conformidad con las costumbres y evolución, en la cual estamos inmersos todos los pueblos, y a través de diversas etapas sociales surgen nuevas formas de expresión artística donde la cultura es enriquecida por la invención de instrumentos musicales de formas y usos diversos, los cuales servirán al hombre de todas las épocas para comunicar, transmitir y expresar sentimientos y deseos profundos.

La música como expresión de los pueblos, ha existido desde siempre y ha venido desarrollándose en el transcurso del tiempo, gracias a los músicos instrumentistas o cantantes que han perennizado temas y canciones representativos de sus lugares de origen, influyendo directamente en la identidad cultural, pero que debido a los procesos socio-culturales que vivimos, son afectadas por la difusión masiva por parte de los medios de comunicación que difunden temas musicales desprovistos de mensaje y riqueza musical. Es así como el sistema social, ha sido corrompido, por los efectos de la globalización neoliberal, que propugna un modelo de sociedad alejada cada vez más de sus costumbres y tradiciones.

El desarrollo histórico y social de la música, específicamente de los instrumentos musicales entre ellos el Clarinete, constituye un elemento de

fundamental importancia en la formación de los seres humanos. Al mismo tiempo que, con el adelanto de la ciencia, su aprendizaje ha desplegado un enorme avance en lo que a métodos y técnicas se refiere, que ha llevado a este campo del arte, a tomar un fuerte impulso e importancia en las distintas regiones de nuestro país a través de centros especializados en la enseñanza de los mismos, como es el caso del Conservatorio Superior de Música “Salvador Bustamante Celi” de Loja y la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja.

En este contexto social, cultural y político, el estudio de los recursos técnicos del Clarinete y su desarrollo histórico, adquiere capital importancia al ser aplicado en la interpretación de la música popular ecuatoriana, mediante el estudio de la improvisación que nutrirá nuestras raíces ancestrales propias de cada región, dejando así, un aporte de trascendental importancia para el rescate y fortalecimiento de las mismas en nuestra ciudad y país. Es por esta razón, que se deben realizar estudios específicos orientados al conocimiento y difusión del Clarinete como instrumento solista o acompañante, que ejecuta música tanto académica como popular, y las consecuencias que estas determinan en la conducta humana de las diferentes culturas.

La ejecución e interpretación del Clarinete, ejerce un rol importante en la sociedad, en la cual existe una gran cantidad de medios para difundir la música y los diferentes estilos musicales propios de las diferentes regiones geográficas y épocas históricas de nuestro país que, si no son proyectadas de la mejor manera, podrían incidir negativamente en las presentes y futuras generaciones.

Actualmente en nuestro país, existe un escaso apoyo e interés necesario para el estudio de la improvisación como sistema pedagógico por parte de las autoridades y centros de educación musical, por lo que son pocos los

músicos que interpretan la música nacional valiéndose de técnicas de improvisación. En nuestro medio, el perfeccionamiento de músicos clarinetistas se da solo a nivel académico pero muy poco en el aspecto popular, esto debido al errado concepto de creer que un músico se prepara primero en el Clarinete para luego ejecutar el Saxofón, muy poco se conoce que algún clarinetista haya decidido darle la importancia respectiva dentro del campo artístico-musical a este instrumento en función del desarrollo de la creatividad.

En lo referente a nuestra ciudad y provincia de Loja podemos deducir, que los músicos clarinetistas hemos seguido el mismo modelo formativo, limitado a ciertos estilos a seguir propuestos por tradicionales escuelas clarinetísticas europeas. Si bien la difusión del Clarinete es buena, la interpretación de la música popular ecuatoriana es muy pobre. Esto se debe a que no ha existido por parte de alguna autoridad grupo o persona, la promoción, incentivo y difusión de nuestra identidad cultural en forma permanente, ya que siempre se lo ha hecho como relleno.

En el ámbito institucional, he podido constatar, que existe un bajo nivel en cuanto a la enseñanza de los rudimentos de la improvisación como recurso para enriquecer la técnica instrumental de los clarinetistas, ya que la educación musical impartida, ofrece a los estudiantes programas académicos que tienen como finalidad formar al músico pero olvidándose de los estilos y ritmos propios de nuestra cultura, lo cual incide en una pérdida directa de nuestra identidad cultural, haciendo que el músico sea inducido a formarse en el ámbito popular por sus propios medios.

Este fenómeno conlleva a que se sigan apagando grandes talentos artísticos en nuestra población, ya que la mayoría de estos músicos se ven en la obligación de dedicarse a otros campos laborales, y esto trae como consecuencia el abandono del campo artístico-musical. Como egresado de

la Carrera de Música y como clarinetista de la ciudad de Loja, he visto y vivido este problema muy de cerca, por lo que considero de trascendental importancia buscar alternativas para el adelanto cultural y desarrollo en la interpretación de la música ecuatoriana por parte de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi”.

El propósito de esta investigación, es concientizar a quienes estudian este instrumento, acerca del valor y la importancia que tiene nuestra identidad cultural para el adelanto y desarrollo de los pueblos, así como a incentivar a los estudiantes del Nivel Técnico y Tecnológico de la especialidad de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” el estudio de este instrumento, las técnicas de interpretación e improvisación musical como recurso interpretativo de la música popular ecuatoriana mediante talleres, que seguro servirán para el adelanto cultural de nuestra ciudad.

La investigación se realizará en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, en la Orquesta Sinfónica de Loja y Orquesta Sinfónica Municipal, ya que existe el talento humano suficiente y necesario para llevar adelante esta investigación, la cual tendrá una duración de cuatro meses desde Febrero hasta Junio del presente año y su ejecución e informe final será en el mes de Octubre. Cabe señalar que, debido a la profundidad y pertinencia del tema, es necesario plantear algunas preguntas significativas:

- ¿Cuál es la causa del poco conocimiento acerca del desarrollo interpretativo de la música nacional en la ciudad de Loja?
- ¿Por qué razón en el Conservatorio de Música “S.B.C.” el estudio del Clarinete carece de elementos técnicos de improvisación musical, para la interpretación de la música popular ecuatoriana?
- ¿Por qué muchas creaciones e interpretaciones musicales actuales de música nacional, carecen de creatividad y de mensaje?

- ¿A qué se debe el desconocimiento del origen y evolución de la música popular ecuatoriana por parte de los clarinetistas del Conservatorio de Música “S.B.C.”?
- ¿Por qué causas no ha existido en nuestra ciudad la creación de repertorio de música popular para Clarinete?
- Cómo afecta el desconocimiento de la improvisación musical a los músicos clarinetistas del Conservatorio de Música “S.B.C.”?
- Por qué en el Conservatorio de Música “S.B.C.” de la ciudad de Loja no se imparten cursos o talleres de improvisación musical permanentes?

Ante este contexto, me permito formular el presente problema de investigación:

“¿DE QUÉ MANERA LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL CLARINETE SON APLICADOS POR PARTE DE LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL NIVEL TÉCNICO Y TECNOLÓGICO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “S.B.C.” EN LA INTERPRETACIÓN E IMPROVISACIÓN ELEMENTAL DE LA MÚSICA POPULAR MÁS SOBRESALIENTE DEL ECUADOR PERÍODO 2010 - 2011?”

c. JUSTIFICACIÓN

Debido a la existencia de músicos ejecutantes del clarinete en la Orquesta Sinfónica de Loja, Orquesta Sinfónica Municipal, Orquestas de alumnos del Nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “S.B.C.” y agrupaciones de música popular, se evidencia que es un instrumento imprescindible en tales formaciones artísticas. Por lo tanto, la realización de la presente investigación, se justifica por la importancia que amerita la ejecución de este instrumento en la interpretación de la música universal y/o popular.

Desde el punto de vista científico, la utilización de los recursos técnicos del Clarinete, me permitirán estructurar de manera organizada el trabajo investigativo que facilitará la obtención de resultados reales para mejorar el sistema de enseñanza-aprendizaje en esta especialidad.

En el ámbito cultural, la aplicación de los recursos técnicos del Clarinete en la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana, permitirá que la colectividad tenga mayor gusto y valor por nuestra música popular, con la finalidad de lograr trascendencia en el fortalecimiento de la cultura a nivel local.

En el aspecto social, se incentivará a los músicos clarinetistas de nuestra ciudad especialmente a los que se educan en el Conservatorio de Música "S.B.C.", quienes serán partícipes del taller de improvisación elemental que se llevará a cabo en el Conservatorio de Música "S.B.C." de la ciudad de Loja, con la finalidad de despertar en ellos el interés por la apreciación artística de este tipo de manifestaciones.

En el aspecto legal, la Ley de Educación Superior, menciona en el Capítulo I de la Constitución, fines y objetivos del Sistema Nacional de Educación Superior, en su artículo 2, literal b), lo siguiente: Las instituciones del Sistema Nacional de educación superior ecuatoriano tienen como misión la búsqueda de la verdad, el desarrollo de las culturas universal y ancestral ecuatoriana, de la ciencia y la tecnología, mediante la docencia, la investigación y la vinculación con la colectividad. Será su deber fundamental la actualización y adecuación constantes de las actividades docentes e investigativas, para responder con pertinencia a los requerimientos de desarrollo del país

La Universidad Nacional de Loja, en su afán de formar profesionales de calidad, capaces de buscar solución a los problemas de la sociedad, ha

implementado dentro de su estructura académica aplicada a las diferentes áreas, un Modelo Político Pedagógico, cuyas funciones básicas son la formación de los recursos, la investigación, el desarrollo y la vinculación con la colectividad. Este modelo es: “El Sistema Académico Modular por Objeto de Transformación” (SAMOT).

En lo personal, este proyecto investigativo me permite fortalecer lo aprendido en el transcurso de mi vida como estudiante de la Carrera de Música, y en la actualidad como docente de la especialidad, con el fin de promover el interés por el empleo de los recursos técnicos del Clarinete en los jóvenes estudiantes del Conservatorio de Música “S.B.C.”, contribuyendo así al beneficio de la colectividad.

Por contar con los conocimientos, recursos, elementos de orden material, bibliografía y predisposición de la institución a la cual dirijo esta investigación que es como se constituye el universo investigativo, el presente proyecto es factible y se justifica su desarrollo.

d. OBJETIVOS

Objetivo general

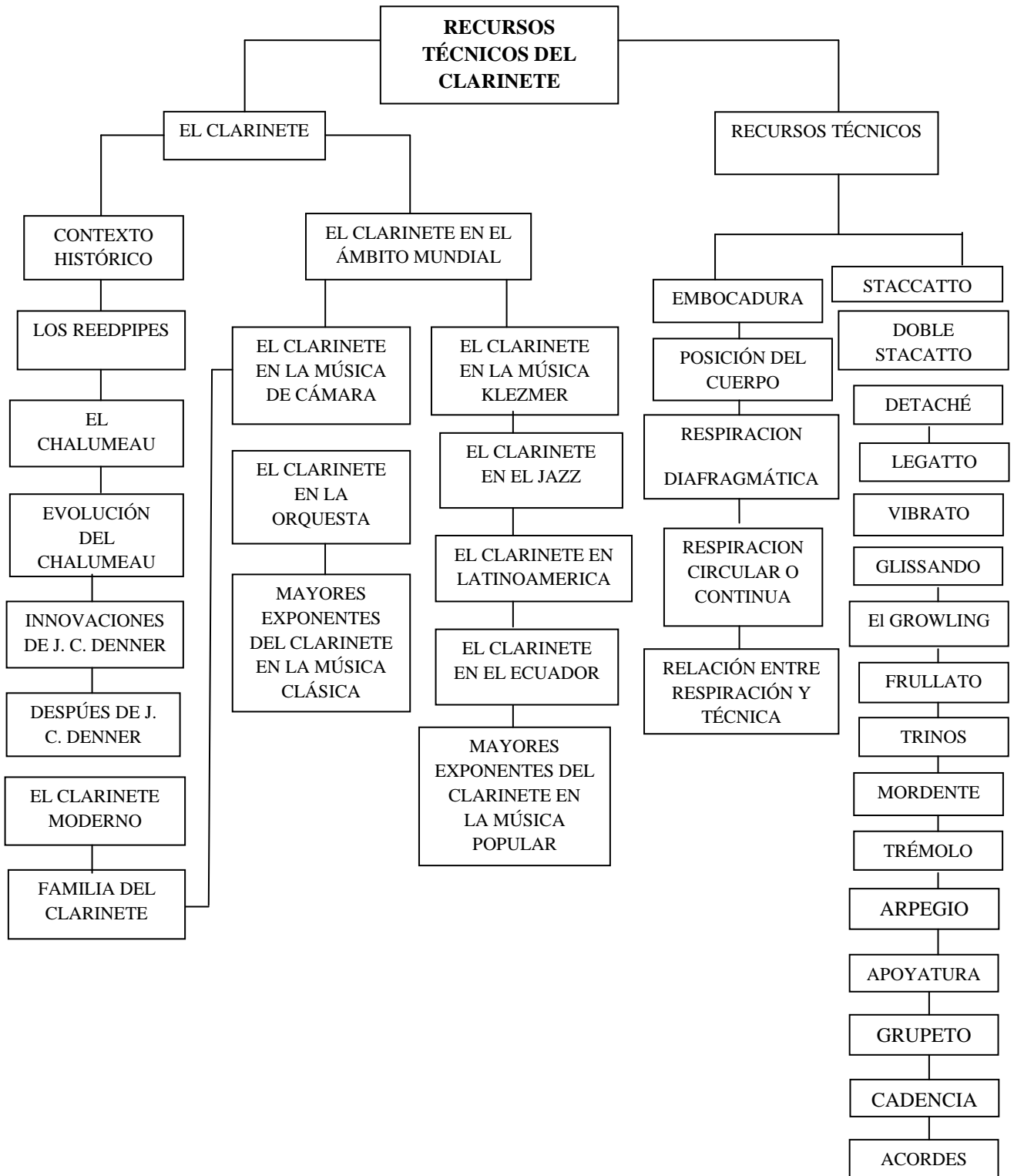
Aportar al mejoramiento de la calidad académica de los estudiantes de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, a través de una propuesta alternativa de los recursos técnicos que permitan la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

Objetivos específicos

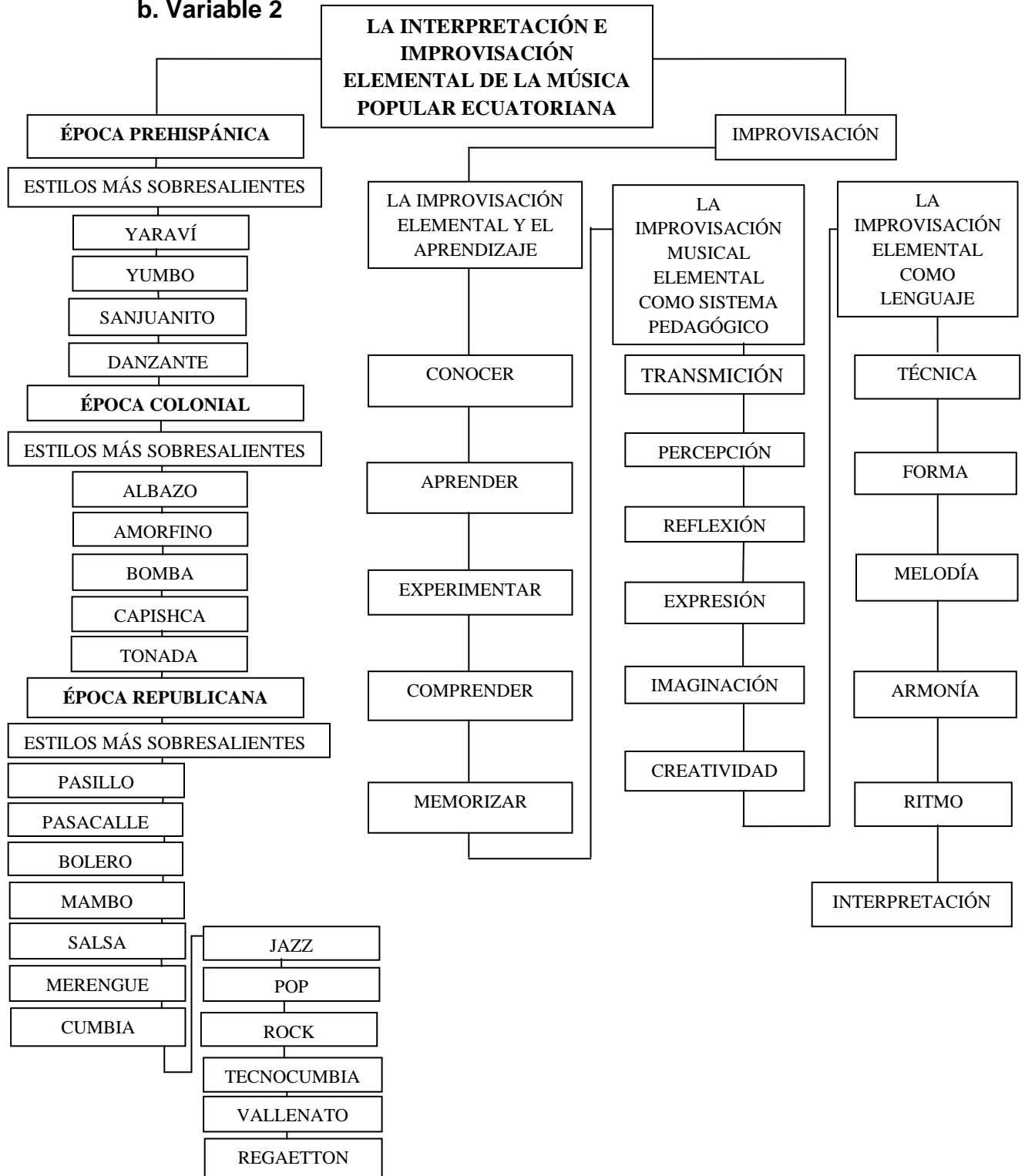
- Determinar los recursos técnicos del clarinete en la interpretación e improvisación de la música popular ecuatoriana.
- Elaborar una guía didáctica de los recursos técnicos para ser aplicados en un taller pedagógico teórico-práctico con los alumnos de clarinete de los niveles Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de Loja.
- Presentar los resultados de la presente investigación, mediante la realización de un recital con los clarinetistas asistentes al taller de interpretación e improvisación elemental, de la música popular más sobresaliente del Ecuador, en el Conservatorio de Música “S.B.C.”, con la finalidad de sugerir alternativas de solución a la situación actual del problema.

e. MARCO TEÓRICO

a. Variable 1



b. Variable 2

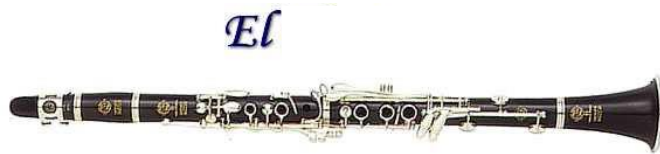


Recursos técnicos del Clarinete

El Clarinete

El Clarinete es un instrumento musical con lengüeta simple perteneciente a la familia de los instrumentos de viento madera.

(<http://es.wikipedia.org/wiki/Clarinete>)



(Fig. 1)

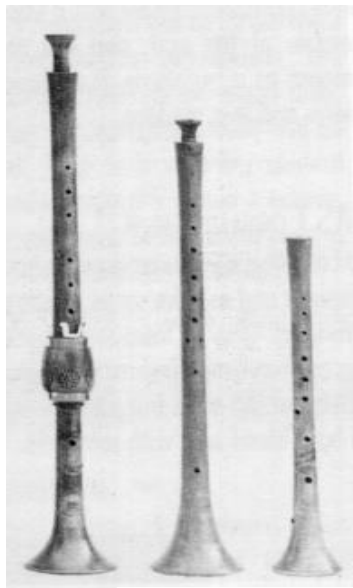
Contexto Histórico

A lo largo de la evolución humana, se ha fabricando instrumentos musicales. Por ejemplo, los llamados reedpipes son instrumentos que han existido por cientos de años antes de Cristo.

Los Reedpipes

El término reedpipe está formado por las palabras inglesas reed que se aplica para una pieza de madera (lengüeta) que produce sonido cuando es vibrada por medio de un soplo y pipe, que es un cuerpo cilíndrico y hueco el cual suena cuando se sopla a través de él. Por lo tanto, cualquier instrumento cilíndrico que además posea una lengüeta (conocida también como caña) y produzca sonidos, puede ser definido como un reedpipe o aerófono de lengüeta.

Los llamados aulos, shawms, bonharts (conocidos también como dulzainas), el antiguo Chalumeau y los modernos oboes, fagotes y clarinetes, son todos diferentes tipos de reedpipes o aerófonos de lengüeta.



Shawms Inglés

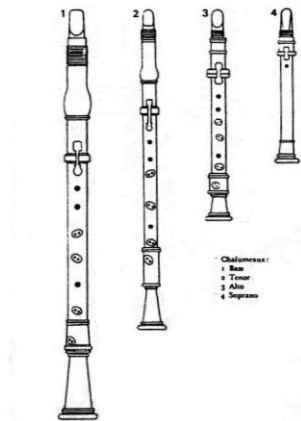


Músico griego tocando el Aulos
(Fig. 3)

El Chalumeau

El Chalumeau es un instrumento de lengüeta simple hecho de caña de bambú con ocho orificios correspondientes a ocho dedos de las manos, y una boquilla. El nombre proviene de la palabra de origen latín: calamus, que significa lengüeta o caña.

La fabricación de la boquilla del Chalumeau es la parte más difícil de realizar. Primero se saca una astilla profunda del extremo cerrado de la caña y es parcialmente separada de ésta y amarrada en la parte baja, formando así la lengüeta, la cual producirá sonido moviéndose continuamente hacia adelante y hacia atrás en contra del resto de la caña de bambú y por medio del soplo. El ejecutante tiene que cubrir totalmente la boquilla, introduciéndola en su boca, de modo que la cavidad oral trabaje como una caja de resonancia.



Familia del Chalumeau
(Fig. 4)

Evolución del Chalumeau

Se desconoce exactamente cuándo y dónde el chalumeau tuvo su origen. Los griegos lo llevaron en tiempos antiguos a la India, Persia y las Islas Británicas en donde fue conocido con el nombre de pipecorn pipehorn. También ha sido encontrado dentro de algunas tumbas egipcias bajo el nombre de zummarah. (TRANCHEFORT, François (1980) “Los Instrumentos Musicales en el Mundo” Alianza Musical Editorial Paris-Francia)

Durante la Edad Media, el Chalumeau fue solamente utilizado como un instrumento folclórico debido a su limitada capacidad, la cual solo permitía a los ejecutantes tocar nueve notas con una claridad sonora muy pobre.

El Chalumeau ofrecía pocas posibilidades de ejecución, porque no podía producir octavas altas al ser “sobresoplado”, cosa que sí podían hacer otros instrumentos de viento como flautas, oboes, trompetas, etc., limitando aún más su registro al no poder producir dos octavas diatónicas. No es sino a mediados del siglo XVII que el Chalumeau pasó a ser, por breve tiempo, un instrumento de orquesta.

La poca popularidad del Chalumeau se debía, también, a que su sonido no era del agrado de la mayoría de las personas (ejecutantes, oyentes, etc.), ya que pensaban que este era desagradable y salvaje. Sin embargo la influencia de J. Christoph Denner en el desarrollo del Chalumeau, hizo que este instrumento fuese visto desde otra perspectiva más justa e interesante.



Chalumeau del siglo XVII

(Fig. 5)

Innovaciones de J. C. Denner

Indiscutiblemente, Johann Christoph Denner a inicios del siglo XVIII en Nüremberg (Alemania), provocó el nacimiento del clarinete a través de sus adelantos en el chalumeau, aunque él nunca tuvo la intención de hacerlo. Quería, más bien, resolver el problema del chalumeau, que consistía en no poder producir una octava alta por medio del “sobresoplado” como en el caso de la flauta y del oboe.

Muy pronto, Denner se dio cuenta que el chalumeau no lograba octavas altas, aunque sí doceavas. Sin embargo, el ejecutante tenía que producirlas presionando sus labios contra la boquilla, lo cual hizo la tarea difícil ya que producía, aún así, un sonido débil. Denner hizo un hueco con su respectiva llave (llave de cambio de registro), en dirección a la boquilla, extendiendo así su registro sonoro.

No obstante, esto le dejó un vacío de dos notas (la y si). Denner le agregó dos llaves para así obtener las dos notas faltantes. Además, le puso una boquilla separada y desarrolló su campana, para que sirviera de amplificador y ayudara de esta manera, a proyectar el sonido.

Por medio de la añadidura de llaves, Denner y su hijo Jacob contribuyeron en el desarrollo del chalumeau, convirtiéndolo así en algo más que un instrumento folclórico. Además de cambiar su constitución, el chalumeau también experimentó un cambio en su nombre. No se sabe exactamente cuando éste cambió, pero sí cómo.

Algunos instrumentistas preferían tocar el chalumeau colocando la boquilla vuelta hacia arriba, de modo que los dientes superiores estaban en contacto directo con la lengüeta en lugar de los inferiores. Esto produjo un sonido parecido al del clarino (conocido después con el nombre de trompeta); provocando que se le llamara clarinetto o clarinete. Así, este innovado chalumeau se convirtió gradualmente en clarinete.

Lo que demuestra que el clarinete nació del intento por la evolución del chalumeau, obteniendo dos tipos de instrumentos, cuya diferencia básica, en principio, consta de la existencia de la llave de cambio de registro en aquel, lo que le da una mayor extensión de su grado sonoro.

El hijo de Denner, Jacob Denner fue, por mucho tiempo, el único fabricante de chalumeaux. Debido a su eficacia, el clarinete fue tomando su lugar. Poco a poco, el clarinete se convirtió en el instrumento de una lengüeta más codiciado. Los compositores lo vieron como a un instrumento de grandes posibilidades virtuosísticas. Alrededor de 1740, por ejemplo, Antonio Vivaldi (1678-1741) escribió un “Concerto Grosso para dos clarinetes y dos oboes”. Haendel (1685-1759) escribió una “Obertura para dos clarinetes y corno di caccia” en 1748.



Clarinete de Denner
(Fig. 6)

Después de J. C. Denner

Otros de los compositores interesados en el clarinete fueron Johann Stamitz (1754-1809) quien escribió un concierto, y su hermano mayor Karl Stamitz (1745-1801) quien escribió cuatro conciertos. Los hermanos Stamitz, integrantes de la famosa orquesta de Mannheim, fueron los que le dieron popularidad al clarinete dentro de la orquesta. Bach (1714-1788) también compuso seis sonatas para clarinete, fagot y clavicémbalo. De este modo, el clarinete ganó prestigio.

Al mismo tiempo, otro compositor prominente del siglo XVIII, W. A. Mozart (1756-1791) fue el compositor que incluyó más al clarinete dentro de sus obras de orquesta; además, compuso obras para un clarinete diferente. Mozart dedicó su conocido “Concierto en la mayor K. 622” y su “Quinteto en la mayor, para clarinete y cuarteto de cuerdas K. 581”, al virtuoso Anton Stadler, quien había modificado sus clarinetes sopranos en la y si bemol, agregándoles los orificios y las llaves necesarias para ampliar su registro.

Este instrumento, el clarinette di bassetto –afinado en la-, fue para el cual Mozart compuso estas dos obras. Tiene un registro más amplio que el clarinete soprano común –en la-, y posee además un sonido muy oscuro y dulce, que logró cautivar al gran genio Mozart.

Por razón de que el clarinette di bassetto es poco utilizado, fabricado solo por encargo en Europa y con precios inaccesibles para la mayoría de clarinetistas, se han editado poco las versiones originales, tanto del Concierto como del Quinteto. En la actualidad, estas dos obras maestras son editadas comúnmente para clarinete soprano en la, el cual posee un sonido oscuro, aunque diferente al clarinette di bassetto y su registro no es tan amplio como el de este último.

Otros compositores del siglo XVIII, como Beethoven, Rosetti, Krommer y Haydn, escribieron obras para clarinete dentro del repertorio de música de cámara para vientos, todos dedicados al entonces famoso grupo europeo, Harmoniemusik. Dentro de las primeras composiciones para clarinete y piano se encuentran Gran Dúo Concertante (1816) de Carl María von Weber y unas sonatas de Vanhal, Franz Danzi y Lefèvre.

Además existieron otros instrumentos, uno llamado corno di bassetto, el cual tenía la misma construcción e igual extensión sonora del clarinete di bassetto, pero un poco más grande, ya que estaba afinado en fa; y el ahora obsoleto, clarinete d'amour, de finales del siglo XVIII, el cual estaba afinado en Lab, Sol, o Fa, tenía solo tres llaves y se distinguía por su campana en forma de pera. En 1810, el virtuoso clarinetista de origen ruso-alemán, Ivan Müller (1786-1854), hizo valiosas modificaciones al clarinete. Él dedicó su vida, al igual que Stadler, a viajar por Europa dando conciertos.

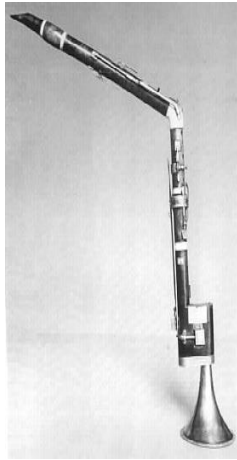
Dentro de las transformaciones por las que el clarinete de seis llaves pasó, se encuentran las innovaciones que Müller realizó, agregándole siete más para obtener uno de trece; para sujetar la caña, inventó la ligadura de metal sustituyéndola por la de cuerda; a su vez hizo uso de un sistema de llaves de anillos, lo cual permitió la construcción de orificios más grandes, sin que ello afectase la posición de las manos y los dedos, ampliando así su producción sonora.

Sin embargo, el aspecto más importante tal vez no fue el hecho de agregar esas siete llaves, pero sí la manera en que Müller lo hizo: utilizó unas "zapatillas" de lana para las llaves, haciéndolas mucho más silenciosas que las anteriores hechas de cuero. En 1825, Müller escribió un método para su evolucionado clarinete, para facilitar su respectivo conocimiento y dominio.

El último gran innovador en la historia del clarinete fue el francés Hyacinthe Klosé (1801-1880), quién fue profesor de clarinete en el conservatorio de París. Inspirado por los significativos adelantos que Theobald Boehm (1793-1884) había hecho a la flauta, concibió el clarinete tal y como se conoce hoy.

Sus innovaciones consistieron en agregar veinte y tres llaves para controlar veinte y cuatro orificios; seis de ellas de anillo, lo cual ayudó a que el clarinete obtuviera un sonido más puro y extenso debido a que los huecos podían ser hechos más amplios, como en el clarinete de Müller, sin tener que ser estos acomodados a la estructura de las manos. También, es muy importante resaltar la adición de llaves para tocar las notas: Si, Do y Do# de la tercera línea y tercer espacio del pentagrama con cualquier dedo meñique, izquierdo o derecho. Como resultado de éstas, los dedos meñiques no tuvieron que ser resbalados por sobre las llaves, lo que producía mucho ruido, como ocurría en el clarinete desarrollado por Müller.

Klosé entregó el boceto respectivo de su nuevo clarinete al excelente fabricante de instrumentos Louis Buffet, con quien Klosé mantenía una relación amistosa. En 1839, Klosé dio la primera exhibición de su clarinete con el sistema Boehm (como él mismo lo nombró) y en 1844, Buffet lo patentó. Finalmente y en ese mismo año, Klosé publicó un método para este clarinete con el sistema Boehm, el cual es todavía usado por muchos profesores de clarinete.



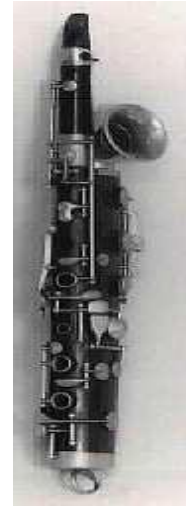
Corno di bassetto
Griesbacher 1800



Corno di bassetto
anónimo 1875



Clarinete bajo A.
Adler 1900



Clarinete en F1825

El clarinete moderno

Básicamente, existen dos clases de clarinete con sistema Boehm: el llamado “sencillo” y el llamado “completo”. El sistema Boehm “sencillo” ha sido el más utilizado por la mayoría de clarinetistas del mundo desde las innovaciones de Klosé. El sistema Boehm “completo” tiene llaves adicionales duplicadas, que ciertamente facilitan la técnica de ejecución del instrumento, pero también convierten la afinación en muy inestable, sobre todo en algunas notas importantes como son las del llamado “registro chalumeau” es decir el registro más grave del clarinete.

Por otro lado, otros fabricantes de instrumentos como Adolphe Sax (el inventor del saxofón), Oskar Oehler y Carl Bäermann experimentaron también con el clarinete del sistema de Müller, tratando de incorporar algunas ventajas del sistema Boehm. Adolphe Sax, por ejemplo, fabricó un nuevo clarinete con veinte y cuatro llaves.

Carl Bäermann, más adelante, desarrolló el clarinete de Müller agregando llaves más largas para ser tocadas por diferentes dedos, y llaves duplicadas para ser tocadas por cualquier mano. Este fue el clarinete que inspiró a Brahms a escribir sus maravillosos Quinteto, Trío y Sonatas para clarinete. De modo similar, el clarinete de Oskar Oehler es una perfecta combinación de las innovaciones hechas por Sax y Bäermann.

Actualmente, el clarinete de Müller tiene veintiuna llaves y mejor mecanismo que el clarinete de Boehm y es en esencia, el evolucionado por Oehler. Este clarinete es usado, perfectamente en Alemania y Austria.

El sistema francés Boehm y el sistema alemán Müller, son hoy en día los dos principales sistemas de clarinete utilizados. No obstante, el primero es el preferido sobre el segundo debido a que su ejecución es menos complicada, por tener más llaves y su sonido, resulta más uniforme en todo su amplio registro.



Clarinete Moderno completo

Familia del clarinete

De todos los instrumentos de viento, el clarinete posee la familia más grande. Está formada por: Piccolo en Mib, Soprano en Sib, Soprano en La, Alto en Mib, Alto en Fa, Bajo en Sib, Contrabajo en Mib y Contrabajo en Sib.

El clarinete piccolo en Mi bemol (conocido también con el nombre de requinto) es el más pequeño y tiene el sonido más agudo. Los sopranos en Si bemol y La, son los usados con mayor frecuencia ya sea en orquesta, banda, música de cámara o como instrumentos solistas. A pesar de que existe una diferencia de solo un semitono entre el Si bemol y La, es posible percibir que el último tiene un sonido más oscuro que el primero.

El clarinete bajo en Si bemol al igual que el piccolo en Mi bemol, es usado sobretodo como un instrumento de orquesta, debido a su sonido grave y oscuro. El clarinete contrabajo en Si bemol es el más grande de todos y posee por lo tanto, el sonido más grave, como también plano y sencillo.

Estas características de sonido plano y sencillo la poseen también los clarinetes Alto en Mi bemol y Fa, y contralto en Mi bemol, motivo por el cual se convierten en los menos utilizados. (PEREZ M., Yamileth (1997) "Guía Didáctica del clarinetista actual". Primera edición oficina de publicaciones de la Universidad de Costa Rica, Pág151- 160 San José-Costa Rica)



Familia completa del Clarinete
(Fig. 12)

El Clarinete en el Ámbito Mundial

El Clarinete en la Música de Cámara

La primera mención del Clarinete en una partitura aparece en una misa de Juan Adam José Faber, organista de la catedral de Amberes en 1720; es éste un ejemplo aislado, ya que Johann Gottfried Walter anunció como primicia en 1732 en el Musikalisches Lexicon refiriéndose al Clarinete de la siguiente forma: "a distancia suena más bien como una Trompeta". Entre los años 1735 y 1745 fueron ya bastantes los compositores importantes que intentaron ampliar su capacidad inventiva en la composición por medio del nuevo instrumento.

Entre ellos podemos citar a Antonio VIVALDI (Venecia, 1676–Viena, Julio de 1741), entre sus numerosos conciertos que no llegaron a publicarse, al igual que sus manuscritos, podemos citar tres escritos para varios instrumentos, entre ellos el Clarinete.

Jorge Felipe Telemann (Magdeburgo, 14 de Marzo de 1681–Hamburgo, 25 de Julio de 1767), lo utiliza en una sinfonía. Juan Cristóbal Graupner (Kirchber –Sajonia– en 1683 –Darmstadt, 10 de Mayo de 1760), que entre sus numerosas composiciones citamos la Obertura en SOL mayor escrita hacia 1740 para tres chalumeaux. Federico Haendel (Halle 22 de Febrero de 1685 – Londres 14 de Abril de 1759) en su Obertura en RE participan dos clarinetes, hacia 1745. Los dos clarinetes están afinados en DO junto con un Corno de Caccia.

En la ópera Tamerlano, en una de sus versiones, aparece una canción para ser orquestada con dos violines y dos clarinetes. En 1739 la orquesta de Kremsmünster de Austria poseía dos clarinetes, y en esa misma época, un periódico de Franfort, insertaba el anuncio de la llegada de dos buenos clarinetistas, invitando al público a concurrir a una determinada taberna para escucharlos.

En el mismo año se conoce la ópera Eleazaro de José Bonno (Viena 1710–1788); en la partitura de esta ópera, escrita en 1739, aparece el nombre de Clarinete; y, poco más tarde, en la ópera Turno Aricino escrita en 1707 por Juan Bautista BONONCINI (Módena, 1670–Venecia, hacia 1750), lo mismo que en las dos de Juan Adolfo Hasse (1699–Venecia 1783).

En 1749 se usó el instrumento en Franfort en la ejecución de un Oratorio. En ese mismo año, el primero en utilizar el Clarinete en Francia fue Juan Felipe Rameau (Dijón, 1683–París, 1764) en su ópera Zoroastro, y no en Acanthe y Cephise como comúnmente se ha venido creyendo.

En la actualidad existe un repertorio mayor a las mil obras para música de cámara donde se distingue el clarinete, entre algunas obras y compositores podemos citar: Hartmann Emil, Serenade Op. 24 para Clarinete, Violoncello y Piano; M. Alexandre, Trio de Flauta, Oboe, Clarinete y Piano Op 48; W. A.

Mozart Quinteto en La Mayor para Clarinete y cuarteto de cuerdas K 58; G. Briccialdi Quinteto de maderas Op 124 y muchas más.



Dúo de Clarinete y Piano

El Clarinete en la Orquesta

Todo empezó cuando en 1745 fue nombrado director Johann Wenzel Anton Stamitz que entre sus numerosas composiciones se encuentra un Concierto para Clarinete en Si bemol y orquesta de cuerda, y un Cuarteto para Clarinete, Violín, Viola y Violoncello. Hay noticias bastante precisas de que la aparición de clarinetes en Mannheim fue hacia 1759 y que probablemente eran de tres llaves.

Por este tiempo, entre la abundante obra instrumental de Juan Melchor Molter, podemos señalar cuatro conciertos para Clarinete afinado en RE, y dos para el afinado en Si bemol. Es este uno de los primeros compositores –junto a Stamitz– que escribió música obligada para el instrumento. En 1758 la famosa orquesta de Mannheim, cuyo fundador fue el ya citado Stamitz, tuvo otro hombre al frente, su hijo Karl, que se encargó de perfeccionar todos los acontecimientos artísticos citados como orquesta modelo en su

tiempo continuando la labor de su padre y llegando a tener dos clarinetes en la plantilla.

En lo sucesivo, fue apareciendo gradualmente en las diversas orquestas alemanas y austriacas, y es muy significativo que en varios puntos de Europa y otros continentes lo hallemos primero en una Banda Militar. Cristóbal W. van Gluck (Erasbach, 2 de Julio de 1714–Viena, 15 de Noviembre de 1787) empleó el Clarinete en sus óperas: en Orfeo y Euridice y en Alceste.

Por esa época –1762– el Clarinete figura en la obra Artaxerxes del compositor Tomás Agustín Arne (Londres, 1710–1778); no cabe duda que se convierte entonces –conjuntamente con los instrumentos de viento en madera– con bastante regularidad de participación, en uno más de los instrumentos en las orquestas de Londres y muy especialmente en las bandas militares.

J.J. Rouseau (1712–1778), escritor, músico y filósofo, también escribió un importante dúo para ser interpretado por dos clarinetes. Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) utiliza el Clarinete en seis sonatas para Clarinete, Fagot y Clavecín; además, una escrita para seis instrumentos. Carl Friedrich Abel (Kóthen, 1723–Londres, 1787); su mayor actividad creadora empezó cuando en 1759 se traslada a Londres, donde dio muchos conciertos junto a J. Ch. Bach, durante los años 1764 a 1782.

Compuso sinfonías, conciertos, oberturas, música de cámara al estilo de la escuela de Mannheim; junto con el citado Bach y más adelante Mozart, fueron los primeros compositores que emplearon el Clarinete en la orquesta en plan serio. François Francoeur tuvo relación con J.J. Fux y escribió dos obras que tratan de los instrumentos de viento; en su obra Eur ore et Ephale (1766), hace uso del Clarinete en SI bemol. Según Gustavo Chouquet,

historiador francés (El Avre, 1819–Paris, 1886) autor de una obra titulada Historia de la Música dramática en Francia, (1873) Gaspart y Sadler introducen el instrumento en la orquesta de la ópera francesa.

Clarinetistas, compositores e incluso fabricantes de instrumentos, se esforzaron por escribir música para Clarinete y darse a conocer, de esta manera, teniendo en cuenta la novedad del instrumento, aunque en muchos casos, además de la poca consideración que el público dispensaba rechazaba y con razón, la inclusión del instrumento aún nada perfecto junto con violines Stradivarius. No obstante, por su tenaz trabajo y confianza en el instrumento, son dignos de citar los compositores Karl Ditters von Dittersdorf (Viena, 1739–1799), Franz Anton Roessler, Franz Anton Dimler y el clarinetista George Friedrich Fuchs.

Karl STAMITZ, como ya hemos dicho, hijo de J.W.A. Stamitz siguió perfectamente su huella en Mannheim; compuso mucha música para el Clarinete, algunos de sus cuatro conciertos hoy día se interpretan, sobre todo el Concierto en FA mayor y MI bemol, y el núm. 3, todos ellos para el Clarinete afinado en SI bemol. Miguel Yost, clarinetista excelente y compositor para su instrumento.

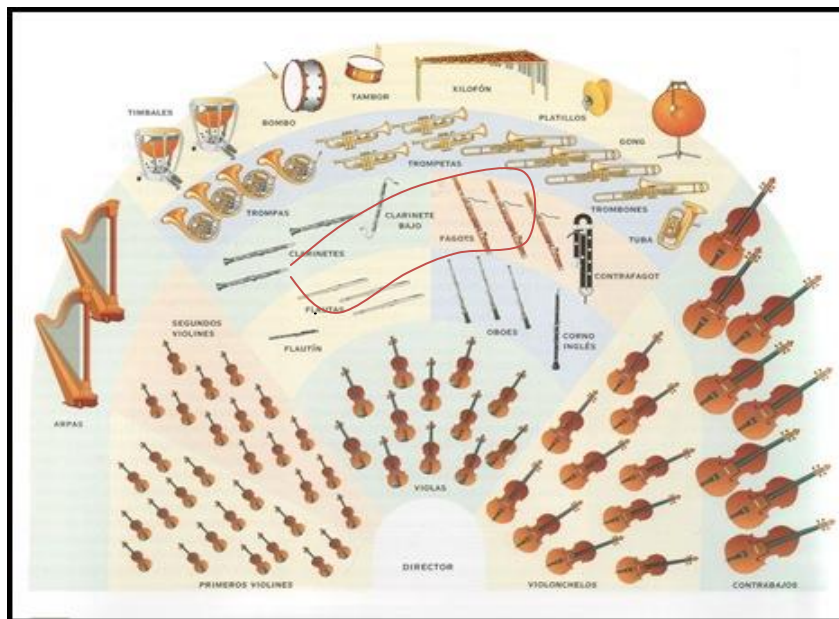
Discípulo y, al mismo tiempo, rival de E.J. Beer, debutó en el Concert Spirituel en 1777; está considerado, al igual que Beer, como fundador de la escuela francesa de Clarinete; entre sus discípulos hay que citar a Jean Xavier Lefèvre. Yost escribió firmando sólo con su nombre 15 conciertos para Clarinete, 5 colecciones de cuartetos para Clarinete e instrumentos de cuerda, dúos y un método para el estudio del Instrumento.

Volvamos un poco atrás para saber cómo el Clarinete recibió el título de nobleza en las composiciones de quien más lo utilizó: Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): Considerando algunas de las fechas en que Mozart

escribió música para el Clarinete, resulta algo extraño que aquel gran viajero de la Europa musical, escribiera a su padre desde Mannheim ya en 1778: "No podéis imaginaros el efecto magnífico que hace una sinfonía con flautas, oboes y clarinetes...", y luego aludiendo a la constitución de las orquestas de concierto vienesas, dice: "¡Qué lástima que no tengamos clarinetes!". Y sin embargo, sabemos que Mozart era austriaco y el Clarinete de invención alemana; Mozart había nacido en 1756 y el Clarinete lo aventajaba en 56 años.

No cabe duda que estaba al corriente de todas las evoluciones del nuevo instrumento y de todos aquellos artistas que ya lo tocaban increíblemente bien en su tiempo; mucho antes que le escribiera a su padre, no obstante, por su conveniencia artística, no emplea el instrumento en todas las sinfonías que le quedaban por hacer. Y es el gran interés y afición de Mozart por el instrumento a la que debemos su primera aplicación realmente artística; desarrollando sus posibilidades hasta un grado muy alto, pensando e inspirado por el magnífico clarinetista Anton Stadler, amigo íntimo.

Después de este período, dos clarinetes del grupo de los sopranos se convierten en característica indispensable de toda orquesta. El hecho de que formaran parte en las orquestas dos clarinetes, por lógica, dividieron su cometido independientemente; mientras el primero jugaba con las partes altas del resto de los instrumentos de madera o incluso metal (flautas, oboes y trompetas), el segundo se limitaba a reforzar armonías de los más graves (Fagot, trompas, etc.), aunque en casi todas las obras la posibilidad clarinetística inspiraba nuevas ideas al autor; desde Mozart todos observaron una gran posibilidad y recurso orquestal en vista del interés y encanto del nuevo y ya popular sonido.



Ubicación del Clarinete en la Orquesta
(Fig. 14)

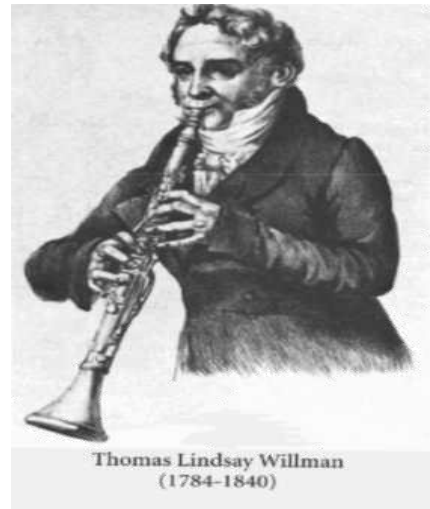
Mayores Exponentes del Clarinete en la Música Clásica

Los nombres de J. Lefèvre, H. Klosé y C. Bäermann se han convertido en íconos en el mundo de la enseñanza clarinetística, ya que los métodos que escribieron, durante la primera mitad del siglo XIX, estaban tan bien fundados que aún son impresos para su uso hoy en día.

Estas tres personalidades también formaron parte en el mejoramiento del instrumento, sobre todo Klosé. Ellos no estuvieron aislados en sus ideales ya que fueron influenciados por otros músicos, maestros e inventores, cuyos nombres y contribuciones deben ser incluidos en esta historia: Beer y Tausch, los primeros virtuosos que fueron los responsables en crear una escuela de clarinete; Muller, el intrépido ejecutante viajero que inventó el instrumento de sistema simple, y Berr, profesor del Conservatorio de París, quien aportó muchas reformas en la enseñanza y dejó las bases para la técnica moderna. (www.clariperu.com)



Jean Xavier Lefèvre (1763-1829)



(Fig. 14)

El Clarinete en la Música Klezmer

En la música Klesmer el clarinete no fue incluido en las orquestas judías sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, no como proveniente de las orquestas clásicas ni como reemplazo del (Tarogato) húngaro utilizado hasta ese entonces, sino por músicos judíos que pertenecieron a bandas militares alemanas y rusas o gracias a los instrumentos dejados por los soldados durante la persecución nazi o estaliniana.

A pesar del rol fundamental que poseía el violín en la música klesmer, los músicos judíos obtuvieron gracias al clarinete un ascenso en el status social, por ser este un instrumento de eminente presencia en entornos sociales de renombre europeo. El sonido gimiente sobre todo del clarinete en Do se prestaba para ese tipo de música que evocaba en cierta forma la realidad que vivía este pueblo.

Cuando varios instrumentos melódicos intervenían, el más agudo tenía generalmente el “lead” o el liderazgo (lo contrario no era utilizada más que para crear un contraste puntualizado).

El clarinete ejerce una vital importancia en este estilo en la actualidad, realizando trinos agudos a veces sostenido durante varios compases, si es en dúo de clarinetes estos realizan juegos melódicos de terceras o rara vez contra-cantos dependiendo el gusto del ejecutante. (<http://www.musiquefolclorique.fr>)



Músico clarinetista israelí
(Fig. 15)

El clarinete en el Jazz

En Nueva Orleans, durante los orígenes del jazz, el clarinete tuvo tanta o igual importancia que la trompeta, y su empleo estaba dividido por igual entre músicos blancos y negros, teniendo ambos figuras cumbres que transmitieron su enseñanza a futuros íconos que se desarrollaron en diferentes épocas y estilos.

La aparición de nuevos estilos provocó el cambio en la implementación de los instrumentos en el jazz, de la misma manera la Segunda Guerra Mundial contribuyó al cambio en las formaciones que se volvieron más especializadas. Antes de la Segunda Guerra Mundial, las grandes orquestas dominaban el escenario jazzístico, no había un solo instrumento de prestigio que no tuviera

una banda propia y los salones de baile, por unos cuantos centavos la pieza, proliferaban en todo el territorio estadounidense.

Sea por la precariedad de la economía de posguerra, el avance tecnológico que se implementaba o porque los músicos, especialmente los negros tenían ahora una preparación musical mayor, las grandes bandas y sus salones de baile desaparecieron para dar paso a los llamados combos de pocos integrantes que cambiaron el escenario para conciertos en teatros o presentaciones públicas.

Por otra parte, era más barato permanecer en casa para ver estos grupos por la TV, que salir a gastar lo que no se podía. En estas formaciones, que daban énfasis a la trompeta y al saxofón, especialmente el tenor, respaldados generalmente con batería, contrabajo y piano, confirmaron la desaparición definitiva del escenario del jazz del clarinete y del trombón.

Hasta la llegada del bebop el clarinete no tuvo una aplicación práctica en el estilo bop por las complejidades de éste y la poca adaptación de este instrumento. A excepción de Buddy de Franco, George Baquet, Lorenzo Tio Jr., y otros en el clarinete, no hubo practicantes modernos de consideración. El clarinete fue “sustituido” por el saxo soprano, por la afinación y sonido similar de este último.



(Fig. 16)

El Clarinete en Latinoamérica

La introducción del Clarinete en el continente americano se da con la llegada de músicos europeos que emigran al Centro y Sur del continente, venidos de distintas partes, ya sea por encargo para dictar clases en los centros musicales de las principales ciudades, ofrecer conciertos o simplemente por conocer América.

Encontrando campo fecundo en las ciudades en que el nacimiento de las bandas militares realzaba los inicios de la nueva república y los centros artísticos educativos surgían como muestra incontestable de que estas jóvenes naciones americanas impulsaban su cultura tradicional mediante centros especializados que impartían la enseñanza de la mayoría de instrumentos musicales.

En la actualidad está difundido el clarinete de tal manera que contamos con diferentes festivales internacionales que reúne a importantes exponentes de este instrumento, además para su mejor difusión ha sido creada una página web llamada *clariperu*, que ofrece videos, conferencias, partituras y otras novedades para los músicos profesionales y aficionados.

El Clarinete en el Ecuador

No hay un registro en cuanto al ingreso del instrumento en nuestro país, pero parece que fue introducido de la misma manera que los demás instrumentos de viento, primero gracias a la música de bandas civiles y militares a comienzos del siglo XIX con la llegada del batallón Numancia (GODOY, Mario (1993). "Las bandas de música en el Ecuador". Pág. 11. Ediciones Promuart, Quito-Ecuador), donde se conoció instrumentos que nunca antes se avía visto.

Desde la época republicana dichas agrupaciones hacen presencia en el medio ejecutando aires marciales y populares, también las bandas populares o “de pueblo” que se reunían de manera a veces improvisada para acompañar con melodías alusivas a fiestas religiosas o para brindar serenatas (retretas al aire libre).

A estas agrupaciones pertenecían músicos de toda índole y preparación ya que la mayoría de ellos eran los mismos militares ya una vez jubilados, también es así como el aprendizaje del clarinete toma nuevas connotaciones y gana cada vez más nuevos adeptos que fascinados por la ejecución de este instrumento deciden formar a las jóvenes generaciones en las instituciones de enseñanza musical como los conservatorios donde el clarinete tiene un rol predominante.

Fue en el Conservatorio de Música de la ciudad de Quito que se abrió por primera vez la cátedra de Clarinete con modelos pedagógicos de la escuela clásica europea, como modelo para todo el país, en la cual se forjaron grandes talentos en el clarinete como es el caso del maestro Luis Salgado, Sixto Gallegos entre otros, que más tarde transmitirían sus conocimientos a estudiantes y músicos de bandas militares o aficionados del resto del país.

En la ciudad de Loja, podemos decir que al igual que el resto del país, el clarinete mantiene su vitalidad en las diferentes Orquestas Sinfónicas, en las bandas populares, bandas militares y diversas agrupaciones musicales que ejecutan música bailable. Luego de adoptarse su enseñanza en el Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” y más tarde en la carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja, se sigue dando muestras claras de que la escuela de clarinete en el sur del país viene desarrollándose cada vez más gracias a que sus componentes han podido salir y demostrar su talento fuera de las fronteras mismas de la patria, razón

por la que hoy vemos la estupenda acogida del clarinete por parte de la ciudadanía.

Mayores exponentes del clarinete en la música popular

A la brillante lista de maestros del clarinete como Lefèvre, Klosé, Baermann y muchos más, citaremos figuras como: Charles Neidich profesor de la Julliard School of Music, Luis Rossi músico y constructor de clarinetes argentino, Sabine Meyer solista alemana que empezó su carrera a temprana edad, Paquito D’Rivera clarinetista de origen cubano destacado por ejecutar con versatilidad el clarinete en los diferentes estilos de música clásica y de jazz, Benny Goodman el mayor representante del swing, Eddie Daniels clarinetista estadounidense virtuoso del clarinete de jazz y clásico, y muchos más.



Paquito D’Rivera
(Fig. 17)

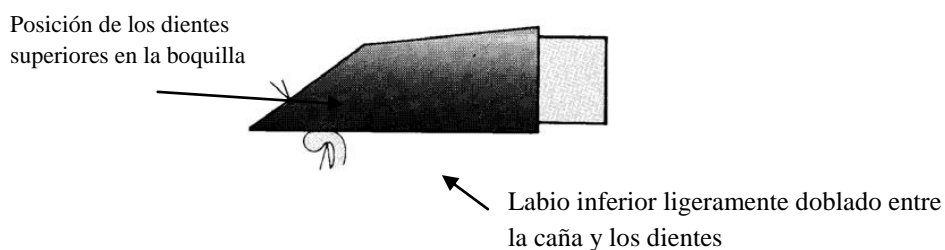


Benny Goodman

Recursos técnicos

Embocadura

El estudio de este tópico consiste primeramente en la emisión y calidad sonora del clarinete, a lo cual se suma la correcta respiración, la posición del labio y de los dientes en la boquilla que es la embocadura propiamente dicha, todo esto depende además de la constitución vocal y de la adaptación del músico. (Gobierno del Estado de Ceará –Secretaria de Cultura Sistema Estatal de Bandas de Música (2008) “Método de clarinete”. Editado en Septiembre/Ceará- Brasil)



(Fig. 19)

Posición del cuerpo

Los clarinetistas que tocan en Bandas de Música, generalmente tienen la posición del instrumento torcida a su derecha y la vista con inclinación a su izquierda. Esto es consecuencia de una posición incorrecta del clarinetista en los ensayos y conciertos, sentándose enfrente de los oboes y saxofones en lugar de inclinar su silla y atril hacia el director. Esta pequeña variación del cuerpo dificulta la respiración y, aunque en principio no se dará cuenta, pasados los años le perjudicará mucho, siendo entonces demasiado tarde para rectificar.

Así mismo, la no-alineación de la boquilla en los labios, consecuencia de lo mismo, desmerece el sonido. Si la conformación de los dientes inferiores es

irregular, el clarinetista tendrá que buscar un remedio. El pecho, hombros, brazos y cabeza no deben moverse en absoluto ni cuando se respire, no debiendo aparecer ningún gesto forzoso, estando todo muy relajado. (MENDOZA, Kevin (2007) “El Clarinete en la música Colombiana” Tesis de grado. Pamplona-España)



(Fig. 20)

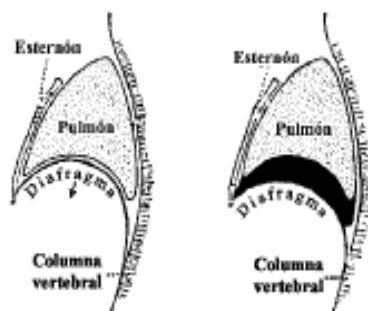
Respiración diafragmática

La técnica de la respiración diafragmático-abdominal se basa en la tensión de los músculos abdominales y en el movimiento del diafragma. Consiste en tensar los haces musculares abdominales sin tensar o endurecer los hombros, el pecho, los brazos o la garganta, de modo que la respiración llene directamente de aire el abdomen y no el tórax.

Para efectuar la respiración diafragmático-abdominal, resulta conveniente hacer una breve referencia de tipo científico sobre los órganos que participan directamente en esta técnica: en primer lugar la función que cumple el diafragma, gruesa membrana muscular que durante la inhalación o inspiración, desciende hacia la cavidad abdominal, permitiendo así a los pulmones expandirse verticalmente y llenarse de aire a plenitud y durante la exhalación, el diafragma se eleva hacia la cavidad torácica, obligando así a los pulmones a expeler el aire que contienen formando así lo que conocemos como columna de aire.

Por otra parte están los músculos abdominales que son músculos que rodean casi por completo la cavidad abdominal y la protegen, gracias a su estructura y colocación particulares, permiten una dilatación o expansión de la superficie del vientre en todas direcciones.

Su importancia en la respiración diafragmático-abdominal se debe al hecho de que ellos constituyen su apoyo fundamental, ya que la presión ejercida por el clarinetista en su esfuerzo por soplar el instrumento recae sobre estos músculos. Los haces de músculos abdominales deben mantenerse en constante tensión, tanto durante la inhalación como durante la exhalación, de modo que el diafragma pueda moverse libremente hacia arriba y hacia abajo dentro de esta “concha” de músculos. (GARBARINO, Giuseppe (1976) “El Clarinete Emisión y Técnica”, Ediciones Ricordi Buenos Aires – Argentina Págs. 6,7)



(Fig. 21)

Respiración circular o continua

La finalidad de utilizar esta técnica es permitir al instrumentista tocar por más tiempo sin cortar el sonido por su respiración. Para eso él debe respirar en continuo, utilizando la técnica básica es decir la diafragmático-abdominal, pues debe llenar del mismo modo sus diafragma para seguir soplando, todo esto sin parar.

Relación entre respiración y técnica

Una vez subrayada la importancia de una correcta respiración para el que toca instrumentos de viento, nos parece fundamental hablar de la importancia de la relación entre la respiración y el pasaje que va a tocarse.

Al igual que el ejecutante que toca instrumentos de cuerda, antes de comenzar a tocar una pieza, marca todas las “arcadas” para tener un diagrama claro de cómo debe usar el arco según las exigencias de la técnica y del fraseo de la pieza en cuestión, al ejecutante que toca instrumentos de viento, al comenzar a estudiar un pasaje musical, deberá asimismo, después de haber analizado las dificultades que plantea el fraseo o las de carácter técnico, marcar en la parte que le corresponde los puntos en los que necesitará respirar, utilizando los símbolos convencionales.

En muchos casos, el estudiante no sabe que la clave de ciertos “pasajes” que parecen o en realidad son técnicamente difíciles, radica en el hecho de conocer *dónde* y *cómo* respirar, lo que le hace perder el control del instrumento, de la articulación de los dedos o del funcionamiento de la lengua.

Es inútil agotarse o repetir una y otra vez el pasaje en cuestión con el fin de superar la dificultad técnica, si no se tiene la previsión de llegar al pasaje más difícil con una buena reserva de aire. Esto último constituye una condición fundamental para la adecuada oxigenación de la sangre y el relajamiento del sistema nervioso. (GARBARINO, Giuseppe 1976 “El Clarinete Emisión y Técnica”, Ediciones Ricordi Buenos Aires – Argentina Págs. 13,14)

Staccato

El Staccato constituye un gran problema para muchos clarinetistas, son muy pocos los dotados de un staccato natural. El efecto en sí consiste en la necesaria sincronización del movimiento de los dedos y el golpe de la lengua (golpe de la punta de la lengua bajo la lengüeta), debe hacerse como si se tratara de pronunciar la letra “D” con la mayor suavidad posible para posteriormente perfeccionar el verdadero staccato con la letra “T”.

Doble Staccato

El doble staccato se realiza tratando de pronunciar la sílaba ta – ka o ka – ta, entendiéndose que ta es el golpe de lengua y ka el golpe de garganta. En principio se recomienda utilizar las sílabas da – ga en lugar de las sílabas ta-ka, ya que las sílabas da – ga tienden a hacer el ataque más relajado y natural, y esta espontaneidad facilita mucho el control de la articulación lengua garganta.

Detaché

Efecto propio de la escuela clarinetística francesa del siglo XIX cuya aplicación consistía en pronunciar la sílaba dah con la parte superior de la lengua sobre la punta de la lengüeta, provocando un efecto suave, delicado y algo oscuro.

Legato

Término italiano que significa ligado o ligar, y que consiste en la pronunciación inicial de la letra “T” seguida de un grupo de notas que no serán interrumpidas por alguna otra pronunciación de la lengua sobre la lengüeta.

Vibrato

El vibrato o vibración regular de las ondas sonoras, es una técnica de la escuela moderna del clarinete, aunque empleada ya por varios clarinetistas italianos de la ópera del siglo XIX y actualmente utilizada por músicos de jazz. Existen tres tipos de vibrato:

De diafragma que se trata en efecto de un vibrato aplicable a cualquier tipo de música, tradicional o contemporánea, ya que la frecuencia de la pulsación que lo caracteriza no distorsiona la línea musical, sino que la enriquece y la apoya con una mayor tensión. Trate de pronunciar la letra "A" con impulsos regulares del diafragma apoyándose en el aire exhalado. Obviamente, cada "A" será solo un modo de indicar un impulso del diafragma.

De labio, probablemente el más utilizado por ser el más espontáneo y fácil de ejecutar. Nuestras reservas con relación a este tipo de vibrato se debe a que, si no se controla bien por medio de la práctica regular, la sucesión de los impulsos puede crear una distorsión considerable del sonido, haciendo que el efecto producido degenera hasta convertirse en uno de validez discutible y dudosa. Trate de pronunciar la sílaba *va* regulando la frecuencia de los impulsos.

De garganta, este tipo de vibrato es muy difícil de controlar. Para lograr una sucesión de impulsos buena y constante, trate de pronunciar la sílaba *ho* buscando regular la sucesión de los impulsos de modo que no sea demasiado rápida ni demasiado lenta.

Glissando

El glissando natural se obtiene deslizando los dedos por los agujeros y por las llaves oprimiendo y aflojando la garganta. Esto puede realizarse en casi

todos los registros del clarinete, excepto en algunos puntos de pase del instrumento abierto (agujeros abiertos) al cerrado (agujeros cerrados). Puede hacerse también de forma ascendente o descendente según el orden cromático pero siempre apoyándose en la garganta.

Growling

El Growling o Gruñido, este efecto es muy novedoso sobre todo en el Rock, el Blues y en el Jazz. Se lo realiza cantando o zumbando una nota del acorde que se está tocando o la misma aunque ligeramente desafinada a la vez que se está tocando el clarinete

Frullato

Este término indica una distorsión del sonido por medio de un trémolo impartido a la columna de aire del instrumento pronunciando la letra "R", ya sea con la lengua o utilizando la garganta. Existen dos tipos:

- El frullato de lengua se ejecuta como si se tratara de un gargarismo, este frullato puede ser utilizado en todos los registros.
- El frullato de lengua se realiza tratando de pronunciar una "R" con la punta de la lengua, este tipo de frullato es relativamente más fácil que el anterior, pero su gama o alcance es más limitado debido a que la posición de los músculos faciales en los registros agudos no le da a la lengua suficiente espacio para vibrar libremente

Trinos

El trino (del italiano Trillo) es un adorno muy elegante, y consiste en la sucesión muy rápida de notas contiguas y alternadas entre las cuales media un tono o un semitono. Se indica con la letra Tr. seguida de una línea

ondulada que continúa hasta la duración de la figura que lleva ese adorno (tr). En el clarinete este adorno es posible realizarlo en todos los registros, aunque en el registro sobreagudo es un tanto difícil debido a que las digitaciones son un poco más complejas.

Mordente

La formación del Mordente consta de dos pequeñas notas en figura de semicorcheas y a distancia de tono o semitono una de otra, sea superior como inferior, su ejecución es rápida y toma una mínima parte de valor a la nota real a la cual está adherido, deteniéndose sobre la repetición del sonido real. Este adorno musical es comúnmente empleado tanto en la música clásica como popular y ejecutado en el clarinete toma un aspecto brillante y que da un carácter particular a la ejecución musical.

Trémolo

El trémolo es una sucesión rápida de una, dos o más notas (según sea el instrumento que lo ejecute) y se indica colocando sobre la, o sobre las notas la palabra trémolo o simplemente trem....Los instrumentos de viento como el clarinete pueden ejecutar el trémolo solamente con dos notas disjuntas (las notas conjuntas producen el trino), siendo de cierta dificultad para los instrumentos de madera, pero ciertamente habrá excepciones según la habilidad del ejecutante.

Arpeggio

Arpeggio es la ejecución más o menos rápida y sucesiva de las notas que forman un acorde, siendo utilizada como recurso técnico de estudio y por qué no durante la interpretación de extractos musicales particulares.

Apoyatura

Existen dos tipos de Apoyatura:

- Apoyatura rápida, es una notita cortada por una línea transversal, se coloca a distancia de un grado (superior o inferior) y se ejecuta rápidamente tomando una pequeña parte de valor a la nota principal.
- Apoyatura larga, se indica con una nota de tamaño más pequeño de las reales, tiene el valor de la misma figura que representa, y precede siempre a una figura real cuyo valor es de doble duración.

Grupeto

Es la reunión de tres o cuatro notas que siguen o preceden la nota verdadera, siendo superior o inferior y es frecuentemente utilizado en la música clásica, barroca en movimientos lentos y actualmente es utilizado como adorno musical en la música popular teniendo un valor relativo dependiendo el gusto del ejecutante.

Cadencia

Del italiano “cadere” que significa (caer) sirve para expresar un adorno musical de efectos caprichosos puesto que, el ejecutante aprovecha este pasaje musical para lucir sus cualidades de virtuosismo técnico sin sujetarse a compás alguno y con libre albedrío de modificar a su gusto la misma inspiración del autor.

La cadencia se escribe siempre con notas más pequeñas y vienen acompañadas por un término italiano “a piacere” que quiere decir a voluntad. (GARBARINO, Giuseppe (1976) “El Clarinete Emisión y Técnica”, Págs. 16-23 Ediciones Ricordi Buenos Aires – Argentina)

Acordes

Actualmente se sabe bien y se acepta que los instrumentos de viento (particularmente los de madera) pueden producir más de una nota a la vez. El clarinete es un instrumento que se adapta muy bien a este tipo de efecto. En general, podemos decir que es posible producir dos tipos de acorde: acordes homogéneos y acordes con diferentes timbres.

– Por acordes homogéneos se entiende un grupo de sonidos obtenidos con un tipo particular de digitación, de soplado y de embocadura adecuados. Se llaman acordes homogéneos a los formados por un grupo de sonidos o notas producidos simultáneamente por el instrumento con la misma característica tímbrica, compuestos por sonidos en el rango cuartitonal.

– Los acordes con diferente timbre son un grupo de sonidos producidos simultáneamente y que no tienen entre sí ninguna relación de homogeneidad tímbrica. Por lo general están constituidos por dos sonidos a intervalos cercanos y a menudo son fundamentales, capaces de generar otros grupos de armónicos superiores (o inferiores) con una característica tímbrica totalmente diferente.

Esta técnica es bastante alejada de lo tradicional rescatando sonidos y efectos que eran considerados “feos o defectuosos”. (BARTOLOZZI, B. (1980) “Nuevos sonidos para los viento-madera”, Págs. 10-15 Ediciones Zuvini Zerboni.)

Personalmente considero que el clarinete y su repertorio han evolucionado considerablemente hasta nuestros días, su estudio sobrepasa los límites establecidos apoyándose en nuevos recursos técnicos para enriquecer su interpretación en los diferentes estilos, para lo cual las fuentes bibliográficas a las cuales recurro, me permiten exponer de manera clara y apropiada lo

antes mencionado, con el propósito de aportar al desarrollo de la interpretación del clarinete en el Conservatorio de Música “S.B.C.” de la ciudad de Loja.

La interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana

Época Prehispánica

Los vestigios dejados por el antiguo hombre ecuatoriano datan de más de 12.000 años a. d. C., época del precerámico o paleoindio. Puntas de proyectiles, lanzas e instrumentos de trabajo se han hallado en los sitios del Inga, Las Vegas, Carolina; no así instrumentos musicales, excepto un churo (caracol) junto a un esqueleto humano en Las Vegas (Santa Elena), por lo que sin descartar un cierto tipo de música en aquella época, dadas las pruebas tangibles, desde los 3.500 años a. d. C., época en la que algunos estudiosos enmarcan a las primeras culturas ecuatorianas del Formativo Temprano (Valdivia), Medio (Machalilla) y Tardío (Chorrera).

Según Pedro Pablo Traversari los microtonos eran usados a modo de ornamentaciones, de igual manera a como actualmente los indígenas usan melodías ornamentadas.

Es importante indicar que los pueblos asentados en los Andes, así como aquellos de la región costera y oriental del Ecuador prehispánico, habían desarrollado y heredado de sus ancestros una alta cultura (Valdivia, Chorrera, Jama Coaque, Tuncahuán, etc.). La permanencia incaica en territorios del Reino de Quito fue relativamente corta, debido a que los españoles empezaron sus campañas colonizadoras por estos lares. (GUERRERO, Pablo 2006 “La Música en la época Prehispánica” Doc. Edufuturo, Quito-Ecuador)

En nuestro litoral, no nos queda ninguna melodía autóctona, no así de la región interandina donde los aborígenes gozaron de un ambiente propicio para dedicarse a la música que no solo llegó a tener preponderancia en todos los actos religiosos del Reino de Quito, sino que estuvo constituida en verdadero arte. Para el aborígen oriental la vida es de una manera muy diferente que en el resto del país, por lo que sus melodías son sencillas y menos elaboradas. (MORENO, Segundo (1996) “La Música en el Ecuador” Materiales musicales del Ecuador Pág. 7-8,26 Quito- Ecuador)

Estilos más sobresalientes

Yaraví

Género-canción indígena de origen precolombino y género-canción de los mestizos ecuatorianos, peruanos y bolivianos “harawi = haravi = yaraví”. Canción melancólica de movimiento lento “cantar dulce y melancólico de los indios”. Existe un parentesco directo entre los tristes y el yaraví, para los mestizos “nada se puede igualar a la dulzura melodiosa de algunos de sus tristes, o aires melancólicos”. En la parte final de algunos yaravíes se introduce un albazo o una tonada, en movimiento allegro. Para Luis H. Salgado, el yaraví es una balada indo-andina, que se presenta de dos maneras: el indígena (binario compuesto, 6/8) y el criollo (ternario simple, 3/4).

YARAVI



The image shows a musical score for a piece titled "YARAVI". The score is written for piano and is in 6/8 time. It begins with a D major chord (D M) and a tempo marking of quarter note = 42. The melody is simple and melodic, consisting of a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is a simple harmonic accompaniment.

(Fig. 42)

Yumbo

Ritmo y danza de origen prehispánico característico de la región oriental, se interpreta con un tamborcillo y un pito.

El *yumbo* es el personaje que interpreta este baile, el mismo que pinta su cara con varios colores, adorna su cabeza con plumas y guacamayos disecados, en su cuerpo lucen pieles de animales salvajes, cuentas con alas de cochinilla, insectos de llamativos colores, semillas, generalmente llevan en sus coreografías una lanza de chonta o de cualquier otra madera.

El baile de los yumbos es con brincos, saltos y gritos ceremoniales. Andrade Marín cree que los Yumbos personifican a los Yungas.

YUMBO

Runa Jatarichi
Mario Godoy

The image shows a musical score for the piece 'Yumbo'. At the top, the title 'YUMBO' is centered, with the composers' names 'Runa Jatarichi' and 'Mario Godoy' to the right. Below the title, there are three guitar chord diagrams labeled 'Dm', 'A7', and 'Dm'. To the left of the first diagram is the tempo marking '♩. = 124'. The score itself is written on two staves: a treble clef staff for the guitar and a bass clef staff for the piano. The piano part is marked 'Piano' and consists of a simple eighth-note accompaniment. The guitar part has a melody with some grace notes and rests.

(Fig. 43)

San Juanito

Es considerado el Ritmo Nacional del Ecuador, de origen precolombino con ritmo alegre y melodía melancólica; Según los musicólogos es una combinación única que denota el sentimiento del indígena ecuatoriano.

Existen varias versiones hipotéticas sobre el origen del San Juanito, según el musicólogo Segundo Luis Moreno, tiene origen prehispánico en la provincia de Imbabura, con otros autores comparten la idea de que el San Juanito

surgió en lo que hoy es San Juan de Iluman perteneciente al cantón Otavalo, deriva su nombre a que se lo baila en las fiestas en honor a San Juan Bautista, los San Juanitos muy alegres y movidos reciben el nombre de Saltashpa.

Para el indígena bailar el San Juanito expresa un mensaje comunitario de unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra (Pacha mama). Para el mestizo bailar San Juanito tiene un mensaje de algarabía e identidad nacional. En la actualidad el San Juanito tiene vigencia siendo interpretado por muchas agrupaciones juveniles que lo han modernizado y estilizado con fines comerciales.



(Fig. 44)

Danzante

Hay que hacer una diferenciación clara al hablar de este ritmo que también acoge a los personajes que lo bailan.

El ritmo danzante se interpreta con un tamborcillo y un pingullo, según el Instituto Ecuatoriano del Folclore el danzante es un aire en compases de 6/8 cuya melodía va acompañada de acentos rítmicos por medio de acordes tonales y golpes de percusión en el 1er y 3er tercios de cada tiempo.

Por lo general consta de dos partes, cada una de las cuales está construida con los clásicos 16 compases, divididos en dos periodos de 8 con dos frases de 4 cada uno. Su interpretación coreográfica es un “semi-zapateado” con pasos hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados y en círculo ya sea a la izquierda o la derecha. Generalmente las parejas de baile se forman entre hombres o entre varón y mujer. (<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com>)



(Fig. 45)

Época Colonial

España tuvo su influjo musical, a nivel religioso y popular, hasta finales del siglo XVIII, pues desde ese momento se comienzan a introducir en el continente americano, una serie de formas europeas, no solo españolas, tal el caso del vals, el minué, la contradanza y otras.

Muchas coplas, que han podido ser identificadas como de raigambre española, sobreviven hasta hoy. Algunas de ellas fueron recogidas, en el siglo XIX, por el escritor Juan León Mera en su libro *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892), obra en la que se pueden reconocer tanto canciones con textos de seguro origen ibérico, como textos de las culturas indígenas y mestizas.

El sincretismo que se produjo entre la música española, europea y la música indígena del Ecuador originó la música mestiza. La misma que, en la

actualidad, si bien se reconoce tuvo raíces distintas, ha llegado a constituirse en una clara manifestación musical con identidad propia.

Gran parte de la música mestiza tiene sus antecedentes en la música indígena y, en ciertos casos, en la música europea -tal el caso de los fandangos- y negra (www.edufuturo.com). A través de los relatos de viajeros que llegaron a Ecuador en el siglo XIX – William Stevenson, Friedrich Hassaurek, Holinski y otros – se conoce que ciertos bailes populares, como los “fandangos”, fueron censurados por la iglesia por atentar contra la decencia y la moral (<http://www.museos-ecuador.com.ec>).

Históricamente se sostiene que el sanjuanito, el danzante y el yaraví sean las primeras manifestaciones musicales en tomar características mestizas. Este tipo de expresiones musicales se vieron modificadas en su extensión y en su estructura general.

Los cambios que se fueron dando a través del tiempo se deben, sobre todo, a la guitarra, instrumento de probables raíces árabes que pasó a España y fue traído por los españoles en sus excursiones colonizadoras. En la guitarra se fueron adaptando los sanjuanitos, yaravíes, albazos y otros ritmos indígenas, en los cuales está la raigambre de la música mestiza.

En relación a la población negra, como se sabe, fue introducida por los colonizadores en condiciones de esclavitud en tierras americanas. En el Ecuador se halla focalizada su presencia en lo que hoy corresponde a la provincia de Esmeraldas y a la de Imbabura, principalmente. La música de los negros esmeraldeños tiene como centro instrumental el “conjunto de marimba”, en tanto que los negros del Chota tienen el “conjunto de bomba”.

Estilos más sobresalientes

Albazo

Ritmo musical generalmente interpretado por bandas de músicos, que recorren las calles durante el Alba de ahí su nombre que deriva de ALBORADA. Según Tobar Donoso, la voz *Albazo*, es un peruanismo, fuentes del siglo XVII ya mencionan al albazo en las fiestas de San Pedro. Según Moreno dice: “el albazo es una composición criolla en la que no han tenido la más leve intervención los indígenas” por eso es posiblemente que sea uno de los primeros géneros musicales mestizos.



(Fig. 50)

Amorfino

Género musical de danza con texto. Muy difundido en épocas coloniales. En la región litoral los versos del amorfino tenían características de “contrapunto” o desafío acompañados por la guitarra, el acordeón o el rondín, que eran tocados por los contendores o por alguno de los expectantes.

AMORFINO

No seas tonto

The image shows a musical score for a piece titled "AMORFINO". It is written for piano in 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 107. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, there is a guitar chord diagram for Dm, a tempo marking "♩. = 107", and a guitar chord diagram for A7. The word "Piano" is written below the bass staff. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble.

(Fig. 51)

Bomba

El término “Bomba” es un antropónimo africano. Su vinculación con la música afroamericana en Puerto Rico, Honduras, Cuba y Ecuador nos hace pensar que este término tiene su origen en las culturas africanas. Hay que resaltar que en el Golfo de Benin-Africa, existe un grupo étnico denominado Bomba (Ewe).

En los Valles del Chota - La Concepción y Salinas, el instrumento musical, el canto y el baile se llaman Bomba, y son las manifestaciones culturales que confieren identidad a los Afro choteños (www.edufuturo.com). En nuestro país está presente en el Valle del Chota (Provincia de Imbabura), donde se encuentra un asentamiento negro, que tiene sus propias características y costumbres.

Este es un baile alegre que se baila al son de un tambor o barril que en uno de sus lados se ha templado una piel, este género musical cantado y bailado ameniza las fiestas de este rincón hermoso de nuestra patria donde sus habitantes bailan sin cansar con una botella de licor sobre su cabeza. Entre las bombas más conocidas tenemos: La Bomba de la Soltería, María Chunchuna, Chaguayacu y la más famosa “La Carpuela” (<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com>).

BOMBA

Pasito Tun Tun

The musical score is written in 6/8 time. The first system contains four measures with guitar chords Dm, F, Dm, and F indicated above the staff. The second system contains four measures with guitar chords A7 and Dm indicated above the staff. The tempo is marked 'J. = 116'. The music is written for guitar and includes a 'Piano' marking.

(Fig. 54)

Capishca

Música y baile mestizo, propio de la provincia de Chimborazo, según Costales viene del verbo quichua CAPINA que significa exprimir. Es una tonada muy alegre y movida donde se pone a prueba la aptitud física de la pareja que lo interpreta haciendo pases y entradas con muestras de picardía y galanteos. Piedad Herrera y Alfredo Costales, manifiestan que el Capishca es una tonada que cantan los vaqueros del Chimborazo con versos quichuas y castellanos, su ritmo es muy similar al albazo.

CAPISHCA

Por eso te quiero Cuenca
Carlos Ortiz



The musical score for 'Capishca' is written for piano. It features a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 110. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a Dm chord and a guitar chord diagram. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment.

(Fig. 55)

Tonada

Género musical de danza con texto. La tonada tiene un ritmo de base que se desarrolla a partir del danzante. Su base rítmica es similar al de la chilena, pero la tonada en la mayoría de los casos se escribía en tonalidad menor y la chilena en tonalidad mayor.

TONADA



The musical score for 'Tonada' is written for piano. It features a treble and bass clef with a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 74. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a Dm chord and a guitar chord diagram. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment.

(Fig. 57)

Música en la Época Republicana

La disolución de la Gran Colombia fue empujada por las oligarquías locales de Caracas, Quito y Guayaquil, que la veían como un centralismo bolivariano que iba en contra de los privilegios de las familias económica y socialmente poderosas. En un Acta firmada por una Asamblea de Notables de Quito, el Departamento del Sur se separó de Colombia formando un Estado independiente con el nombre de Ecuador. El General Juan José Flores, nacido en Venezuela, fue nombrado Jefe de la Administración.

El 19 de mayo de 1830, los Departamentos de Guayaquil y Cuenca se separaron de Colombia y se unieron a Quito. El 4 de junio, Sucre es asesinado en las montañas de Berruecos. Luego, en Lima, se firmó el Tratado Mosquera-Pedemonte. El 14 de agosto Flores convocó a una Asamblea Constituyente en Riobamba, que lo nombró Presidente Provisional. Una semana más tarde, Buenaventura se adhirió al Ecuador.

El 22 de septiembre Juan José Flores asume el poder como Presidente del Estado del Ecuador y José Joaquín de Olmedo como Vicepresidente. Desde entonces la historia republicana de Ecuador ha estado marcada por oposiciones políticas, problemas partidistas, levantamientos indígenas y conflictos fronterizos con el Perú, hasta la firma de la paz con este último país, en 1998. (www.visitaecuador.com)

La actividad musical culta se remonta, según algunos historiadores, a los s. XVII y tal vez XVI, aunque se carece de documentos capaces de acreditar esta aseveración, más bien inferida del hecho comprobado de que al incorporarse el país a la vida independiente existiese en las principales ciudades ecuatorianas (Quito, Guayaquil) cierta tradición operística europea. Hasta bien entrado el s. XIX fue notable y notoria la imitación que de esa misma música hacían los contados y poco importantes compositores.

La fundación por decreto gubernativo en 1870 del Conservatorio de Quito iba pronto a manifestarse con saludables consecuencias para la música culta. Haciéndose notar desde entonces compositores tan estimables como Segundo Luis Moreno (1882-1961), autor de una "Suite ecuatoriana", la cantata "La emancipación" y algunas oberturas, entre ellas las dedicadas al 10 de Agosto y al 9 de Julio, en conexión con hechos revolucionarios acaecidos en tales fechas, y Luis H. Salgado (n. 1903), autor de un importante poema sinfónico "Atahualpa" o "El ocaso de un imperio" y un encantador Pasillo "Intermezzo", felizmente tratado en la orquesta sinfónica. En 1911 se incorporó también a la docencia musical un español, José Mulet, excelente pedagogo a quien se debe la fundación, según modelo parisino, de una Schola Cantorum y de la Escuela Superior de Música. Fue aún más decisiva la acción del maestro Pedro Traversari (1874-1950), formado musicalmente en Italia, publicó notables trabajos sobre el folklore de su país y desarrolló una actuación notable, tanto en el ámbito de la composición (varios melodramas indígenas sobre temas legendarios, un "Himno pentafónico" y el "Tríptico indoandino", ambos para orquesta), como en las disciplinas de la docencia y en su actividad como director.

También merecen citarse entre los compositores sus discípulos Sixto M. Durán y Víctor Rendón. Tan sintética reseña no sería completa sin mencionar al P. Raimundo M. Monteros, quien ha contribuido asimismo al resurgimiento musical ecuatoriano de extracción nativista con varias publicaciones, entre ellas el breve pero importante volumen titulado "Música autóctona de Oriente" (Quito 1942), en cuyas páginas recoge gran número de melodías indígenas, invariablemente pentáfonas (SLONIMSKY, N. (1947) "La música en América Latina" Págs. 25-30 Ricordi Buenos Aires-Argentina).

Durante la primera mitad del siglo XX, la música popular se puede asimilar a la tradicional, hasta la llegada del rock and roll estadounidense. A partir de

entonces, este ritmo influye decisivamente en el desarrollo del concepto de música popular y crea nuevas corrientes, ésta se pasa a definir como pop, término que ha acabado diferenciándose del rock o de la canción melódica, estableciéndose nuevas fronteras entre los distintos géneros musicales. (<http://tausiet.blogspot.com>)

En el Ecuador, algunos ritmos de la música tradicional han ido evolucionando, hasta convertirse en una nueva tendencia de música popular, por ejemplo las memorables interpretaciones del Pasillo ecuatoriano como las de Julio Jaramillo cantautor reconocido a nivel internacional, con influencias modernistas tenemos a Fernando Velasco que ha estilizado este estilo haciéndolo más asequible a las nuevas generaciones; en la actualidad la globalización ha influido de tal manera en la música que hacemos y que escuchamos, ya que la gran mayoría de esta música tiene connotaciones extrañas a nuestra cultura como lo es el Reggaetón, la Tecnocumbia que para tener acogida ha adaptado ritmos tradicionales ecuatorianos y otros, apoyados por los medios de comunicación de masas.

Estilos más sobresalientes

Pasillo

Ritmo melancólico que expresa hermosos versos dedicados a la mujer, al ser amado, algún sentimiento o recuerdos gratos, es un ritmo muy escuchado en bares, acompaña a los libadores en sus momentos de melancolía cuando quieren mitigar con alcohol sus recuerdos, por este motivo el pueblo lo llama cariñosamente música líquida. Se cree que es una adaptación del vals europeo, su nombre se puede traducir como “baile de pasos cortos”, al parecer surgió a mediados del siglo XIX en los territorios que comprendían La Gran Colombia.

En Ecuador se pueden diferenciar el pasillo costeño, el pasillo lojano, el pasillo cuencano y otro quiteño, con pocas diferencias, todos con esencia muy sentimentalista. En la actualidad solo permanece el pasillo de movimiento lento y tonalidad menor. Julio Jaramillo Laurido, fue uno de los máximos exponentes del pasillo ecuatoriano, recorrió muchos países interpretándolo, entre sus temas más famosos, tenemos: “Fatalidad”, “Nuestro juramento”, “Guayaquil de mis amores”, “Sombras”, etc.

PASILLO

El alma en los labios
Francisco Paredes

(Fig. 62)

Pasacalle

Género de piezas de carácter popular, según el Instituto Ecuatoriano de Folclore dicha composición musical está escrita en La menor y “transita por los tonos de Fa mayor, Si menor y Do mayor, para modular y termina en La menor original”.

Su danza es una especie de zapateo vivo, que se efectúa con los brazos levantados, doblados y los puños cerrados. Los pasos son hacia delante y atrás y con vueltas hacia la derecha e izquierda. Los pasacalles son interpretados por las bandas, tiene similitud con el paso doble español de el cual tiene su ritmo, compás y estructura general pero conservando y resaltando la particularidad nacional.

El Chulla Quiteño es melodía más representativa de este género, compuesto por el Sr. Alfredo Carpio, al parecer su nombre se origina por su movimiento elegante con pasos firmes cuando se lo baila en las calles por eso es utilizado mucho por agrupaciones que hacen coreografías en las calles o desfiles. Casi todas las ciudades del Ecuador tienen un pasacalle escrito en su nombre, los más conocidos son: “Ambato tierra de flores”, “El Chulla Quiteño”, “Chola Cuencana” y otros (<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com>).

PASACALLE Chulla Quiteño
Alfredo Carpio

Am

♩ = 140

Piano

(Fig. 63)

Bolero

Aunque existen diversas teorías sobre el origen del bolero, alguna de las cuales señala a Europa como la cuna del género, la práctica señala a Cuba como la indudable creadora de este género musical, que más tarde se extendió por Latino América. Parece ser que las raíces del bolero están en los compases de la contradanza del siglo XVIII. También son identificables en el género algunos elementos rítmicos en formas de composición que aparecieron en el folclore cubano durante el siglo XIX como el danzón y la habanera. Precisamente esta última presenta una gran afinidad rítmica con el bolero.

El bolero típico cubano surge definitivamente alrededor de 1840. Se acepta que el primer bolero fue Tristezas, escrito por el cubano José Pepe Sánchez en Santiago de Cuba en 1886 aunque algunos difieren de la fecha, lo importante es que esa pieza dio origen formal al género y con el acompañamiento musical que denominamos «clásico» (las guitarras y la percusión). La impronta musical de Cuba se hizo sentir no sólo con el bolero sino con el son, el danzón, la guaracha, el mambo y el cha-cha-chá, entre otros. Los países de la cuenca del gran Caribe hispano asumieron pronto como propio el producto que Cuba les daba entre la década de los veinte y los treinta.

Eso permitiría la fusión y el engrandecimiento del bolero con otros géneros musicales, dándose como resultados los subgéneros: bolero rítmico, bolero cha-cha-chá, bolero mambo, el bolero ranchero (mezcla de bolero y mariachí mexicano), el bolero son (creación de Miguel Matamoros), el bolero moruno (bolero con mezclas gitanas e hispánicas) e inclusive la bachata, una especie de bolero originado en los suburbios marginados de República Dominicana. (www.wikipedia.com)

Desde finales de la década de los treinta empiezan a escucharse boleros en el Ecuador gracias a la influencia radial de su vecina Colombia. La primera figura notable que aporta nuestro país es Olimpo Cárdenas (Vinces, 2 de julio de 1927 y desaparecido hace algunos años) vivió desde niño en Guayaquil, muy joven se inició en la canción y formó dúo con el compositor Carlos Rubira, luego promovió el Trío Emperador, junto a Pepe Jaramillo y Plutarco Uquillas. Pero el intérprete más notable en el ámbito del bolero del Ecuador es Julio Jaramillo (Guayaquil, 1 de octubre de 1935 – 10 de febrero de 1978), inició su carrera profesional a los veinte años de edad con presentaciones en la radio y en teatros y con grabaciones que tuvieron buena acogida.

En 1956 hizo una gira por Colombia y en años posteriores actuó en diversos países latinoamericanos. Residió durante 10 años en Venezuela y grabó boleros que le otorgaron popularidad gracias a un estilo propio y a una indiscutible sensibilidad expresiva. El “Chaso” Jara, nacido en Zaruma es el creador del bolero *Olvidarte jamás*, uno de los más conocidos en el sur del Ecuador.

Entre los intérpretes actuales más destacados están Patricia González, cuya carrera musical la realiza entre Ecuador, Colombia y México, la guayaquileña Priscilla Galecio, el tenor riobambeño Fausto Gortaire (quien a compartido tablas con Leo Marini y otros grandes boleristas latinoamericanos a la vez que es compositor del bolero *Ecuador*), la quiteña Margarita Laso y las agrupaciones Los Reales (conformado por Consuelo Vargas y Eduardo Erazo), el Trío Colonial, Los Valentinos, Trío Vivaldi. Mención especial merecen los compositores guayaquileños Hugo Idrobo (creador del bolero neo-rockolero: Venenoso Batracio, Extremaunción), Héctor Napolitano, Juan Carlos González, Eduardo Flores y Mario Maldonado (jfbueno@uio.satnet.net).

Obsesión Pedro Flores

Bolero

Por al - to es - té el cie - lo en el mun - do, por hon - do que es - té el mar pro -
fun - do, no ha - brá u - na ba - rre - ra en el mun - do que un a - mor pro -
fun - do no pue - da rom - per. A - mor es el pan de la vi - da. A -

(Fig. 64)

Mambo

El Mambo es un baile originario de Cuba. La música de Mambo fue originada en La Habana del el año 1930 por Cachao y sus contemporáneos. Luego Dámaso Pérez Prado y Beny Moré la hicieron popular en La Ciudad de México, y luego en el resto del mundo a mediados de la década de los 1950. La música del Mambo se desarrolló a partir del Danzón y fue muy influenciada por los músicos de Jazz traídos a Cuba para entretener sus clientes estadounidenses por los pandilleros Italo-Americanos que en esa época controlaban los casinos de La Habana.

El mambo se baila siguiendo un ritmo sincopado, mezcla de música africana, hispanoamericana y Jazz. Se caracteriza por presentar un tiempo de silencio en cada compás, que se representa con una pausa en el movimiento de los bailarines con el fin de acentuar la síncopa (desplazamiento del acento rítmico del tiempo fuerte al tiempo débil del compás).

El Mambo fue el primer ritmo en la historia de la música tropical latina que incursionó en mercados distintos al de habla hispana, cuyos frutos años más tarde serían cosechados por otros ritmos como el chachachá, la salsa, la cumbia y un largo etcétera. La música de Pérez Prado se comercializó en todo el continente americano y en la Europa de la post-guerra, sin embargo tuvo un gran éxito como novedad musical en el medio oriente, India y sureste de Asia, particularmente en el Japón.

Posteriormente dicha herencia musical en el país de oriente posibilitó que surgieran junto con la evolución en América de la Salsa agrupaciones como Orquesta de La Luz que edita su primer LP llamado "Salsa caliente desde el Japón". En nuestro país al igual que en otras partes del mundo el Mambo tuvo gran acogida y se lo ejecutaba por orquestas de baile que amenizaban fiestas populares, por su corte y estilo no ha pasado inadvertido por varias

generaciones que gustan de la música latinoamericana.
(www.wikipedia.com)

Mambo #8
Dámaso Pérez Prado

Mambo ♩ = 134
(Intro) (perc. play)

U - no, dos, tres, qua - tro, cin - co, seis,
sic - te, o - cho. Mam - bo! Uh! bo! Uh!

(NC) (break) (1st x only) (2nd & 3rd x's (on DC, 6))
(to letter A) (fine) (3x's)

(A) (sax. 8va b.) C⁷ F C⁷ F

(Fig. 65)

Salsa

Cuando los años noventa se iniciaron, la música de baile norteamericana (rap, hip-hop, disco, etc.) y tropical afroamericana (salsa erótica, merengue, etc.) copan el espacio de gran parte de los medios de comunicación; y, naturalmente se habla de la "crisis de la música ecuatoriana", agravada por el hecho de ser Ecuador uno de los pocos países americanos que no han logrado difundir suficientemente su cultura musical a nivel mundial, como es el caso del resto de países latinoamericanos (www.edufuturo.com).

Salsa "Montuno" para Piano

C⁶

(2-3) C⁶

(Fig. 66)

Merengue

El merengue es un estilo musical y de baile originado en el Caribe, específicamente en la República Dominicana a fines del siglo XIX. En sus orígenes, el merengue era interpretado con guitarras. Años más tarde, las guitarras fueron sustituidas por el acordeón conformándose, junto con la güira y la tambora, la estructura instrumental del conjunto de merengue típico que representa la síntesis de las tres culturas que conformaron la idiosincrasia de la cultura dominicana. La influencia europea viene a estar representada por el Acordeón, la africana por la Tambora (tambor de dos parches), y la taína o aborigen por la Güira.

Este ritmo fue evolucionando durante todo el siglo veinte. Primero, con la introducción de nuevos instrumentos como el Saxofón y más tarde con la aparición de orquestas con complejas con secciones instrumentales de vientos. Este ritmo ha tenido actores notables como Luis Alberti, Johnny Ventura, Félix del Rosario, Wilfrido Vargas, Juan Luis Guerra, Eddy Herrera, entre otros.

El origen de la palabra merengue se remonta a la época de la colonia y proviene del vocablo muserengue o tamtan mouringue, nombre que se daba a los bailes entre algunas de las culturas africanas que, traídas desde las costas de Guinea, llegaron a la costa atlántica colombiana y venezolana.

Merengue $\text{♩} = 122$
(3-2 Clave)

Compadre Pedro Juan

Luis Alberti

(Intro)
(2 saxes)

G (bs.)

G D⁷ (etc.)

(Fig. 67)

Cumbia

La cumbia es un ritmo musical y un baile folclórico autóctono de Colombia, con variantes de carácter igualmente folclórico en Panamá, surge del sincretismo musical y cultural de aborígenes, negros y, en menor escala, de los europeos en la región del delta del río Magdalena en Costa Caribe Colombiana, con epicentro en la región de la población de El Banco, Magdalena, hasta Barranquilla (Varios Autores (1962).”Revista Colombiana de Folclore”. No. 7, Vol. III. Págs. 8-11, Bogotá-Colombia).

Es un ritmo popular en distintos países americanos, donde ha seguido distintas adaptaciones como la cumbia salvadoreña, cumbia mexicana, cumbia argentina, cumbia peruana, techno-cumbia, vigente en nuestro país y que goza de gran aceptación con exponentes como Jaime Aymara, Grupo Canela, Orquesta de Medardo Luzuriaga “Don Medardo y sus players”, entre otros.

Olé Guapa
Ulpiano Morales

Cumbia

The musical score for 'Olé Guapa' is presented in two systems. The first system shows the initial four measures. The Alto Saxophone part begins with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with eighth and quarter notes. The String Bass part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern, also starting at a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, with the Alto Saxophone part moving to a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The String Bass part maintains its rhythmic pattern, also marked *mp*. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature.

(Fig. 68)

Jazz

El jazz trata de reinventar o improvisar nuevas líneas melódicas por encima de la estructura armónica dada. En el jazz, lo que ocurre es que estos temas se tocan por diferentes intérpretes noche tras noche en diferentes locales,

por los que los temas son conocidos por todos los músicos. Este tipo de temas son los denominados “standars” (martine.aublet@quaibrantly.fr).

En nuestro país a mediados del siglo XX, las disqueras promueven la comercialización de la música generando un gusto especial por la interpretación de estilos musicales ajenos a nuestra cultura, propiciando en los músicos y oyentes una nueva identidad ya que esta nueva corriente propone elementos como la improvisación, la libertad creadora, el swing, que aplicados a la música popular o tradicional han revivido en algunos casos melodías que estaban en el olvido.



(Fig. 69)

Pop

Según el crítico de rock y sociólogo británico Simon Frith, la música pop se produce «como una cuestión de empresa, no de arte, diseñada para atraer a todo el mundo» y «no proviene de ningún lugar en particular o marca ningún gusto particular». No está «conducida por ninguna ambición significativa, excepto el lucro y la recompensa comercial y, en términos musicales, es esencialmente conservadora.»

Está «provista siempre desde lo alto (por las compañías discográficas, programadores de radio y promotores de conciertos) en lugar de estar hecha desde abajo. El pop no es una música "hecha por uno mismo", sino que es profesionalmente producida y envasada» (www.wikipedia.com.fr).

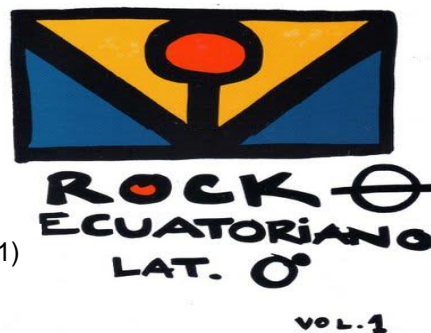
En Ecuador este estilo goza de gran aceptación como la mayor parte de música extranjera en nuestra sociedad, al mismo tiempo que ha generado muchas ventas, se han formado agrupaciones musicales que imitan o crean hasta sus propia música en este estilo, tal es el caso de Pamela Cortés, Danilo Parra, el grupo Tranzas, Juan Fernando Velasco, Daniel Betancourt, Mirella Cesa, Fausto Miño, Jorge Luis del Hierro y otros.



Rock

(Fig. 70)

La internacionalización de la comunicación y el auge de las producciones audiovisuales norteamericanas y su comercialización a gran escala en los países latinoamericanos, ha definido una tendencia uniforme para el surgimiento de solistas y grupos juveniles en el Ecuador con composiciones de corte rockero, de pop y baladas rítmicas, entre quienes sobresalen: Darío Javier, Ricardo Peroti, Ricardo Williams, Perikles, Cruks en Karnak, Contravía, Tercer Mundo (www.edufuturo.com).



(Fig. 71)

Tecnocumbia

La Tecnocumbia es una variante de la cumbia mexicana que fue comúnmente conocida y popularizada por diversos grupos del país norteco a principios y mediados de los años 80s consolidándose a finales de esa década y principios de los 90s, teniendo como su mayor exponente a Selena y Los Dinos y es a través de ella y otros grupos mexicanos que comienza a difundirse en el resto del continente en mayor o menor medida.

La Tecnocumbia como estilo musical, aunque no fue acuñado con ese nombre sino hasta años después, surge de los grupos de cumbia mexicana del centro y sureste de México, y en buena medida de los grupos nortecos de las ciudades del Estado de Nuevo León y Coahuila, así como de la importación de sonidos de la música de cumbia tejana creada en el sur de Estados Unidos por músicos de ascendencia mexicana.

Usa una base de instrumentos electrónicos, entre los que figuran sintetizadores y batería electrónica principalmente. Debido a la gran influencia de éstos grupos musicales, se desprende un segundo nombre de ésta música como "Música de grupos", "Música grupera" ó "Grupera" que masificaba a varios géneros populares del país en uno sólo del cual formaba parte ésta música que aún no poseía nombre propio, hasta la llegada de la grabación del tema "Tecnocumbia" de Selena por lo que indistintamente a éste tipo de cumbias se les llama "Cumbia grupera" ó "Tecnocumbia".

Otra característica de la tecnocumbia de mediados de los 80's hasta el día de hoy es su gran carga romántica de sus textos, adaptados de boleros mexicanos o a veces versiones de cumbias sudamericanas. La dotación instrumental de la mayoría de los grupos prescinde del güiro para generar el ritmo de cumbia y para marcar el ritmo se utiliza el Hi-hat de la Batería acústica o eléctrica, mientras se acentúan los sonidos bajos de contratiempo

en apoyo al Bajo eléctrico mediante el Bombo lo que le da un estilo de compás parecido al de la música norteña y ranchera (con las cuales la cumbia ya se había combinado desde los años 70's).

La Tecnocumbia comienza a sonar en Ecuador alrededor de 1994 con diversas agrupaciones, las más representativas fueron el grupo "Súper Sensación Latina del Ecuador", "Azucena Aymara", "Ricardo Sntaxi" se impone con diversos temas combinaciones de tecnocumbia, albazos y pasacalles, así éstas exitosas agrupaciones logran colocarse en diversos mercados del continente y llevan de vuelta a la Tecnocumbia a México al estilo ecuatoriano.

Posteriormente, teniendo como exponentes de la segunda generación a Sharon "la Hechicera", Widinson, Jazmín "la tumbadora", Hipatia Balseca, Jaime Enrique Aymara, Sanyi, Manolo y grandes agrupaciones como Tierra Canela, Magia Latina, Las Chicas Dulces, Batahola, Grupo Milenium y Dulce Veneno. Luego consideramos una segunda generación más nacionalista de producción de tecnocumbia y tiene como mayores exponentes al Grupo Deseo, María de los Ángeles, Gerardo Morán, Paty Ray, Verónica Bolaños, Doble sentido y Omayra.

Ecuador aportó diversas variantes como el tecnopaseíto, tecnochicha (derivadas, fusionadas y asimiladas de la proveniente del Perú en la segunda generación de tecnocumbieros), tecnopasacalle, fusiones que permitieron exportar música a los migrantes ecuatorianos y realizar giras de diversos grupos ecuatorianos, uno de los más reconocidos es el Grupo Deseo, por su compás rápido de base cumbia combinado con el pasacalle, albazos y sanjuanitos y demás ritmos del país, logrando algo sin precedentes como lo es el "Tropidisco".

Se considera esta música como expresión popular del pueblo, es escuchada en todas las fiestas e incluso llenan estadios en conciertos. Genera importantes recursos y utilidades siendo una empresa lucrativa para quienes organizan eventos. Elecciones de reinas, cantonizaciones y fiestas religiosas prefieren de los artistas antes nombrados a todo lo largo y ancho del territorio nacional.

Vale la pena destacar la 3ra generación de artistas tecnocumbieros entre los cuales resaltan: Las Mamis, Las Venus, Grupo Atraxion, Alto voltaje, Alta tensión, Néctar musical, Las Bebes, Zafiro, Las nenas del Swing, Las chicas de Fuego, Las Hembras, Azúcar, Las Prisioneras, Las Guardianas, Sol y Arena y Caramelo Caliente (www.wikipedia.com).



(Fig. 73)

Vallenato

El Vallenato es un género musical autóctono de la Costa Caribe colombiana, con epicentro en la antigua provincia de Padilla (actuales sur de La Guajira, norte del Cesar y oriente del Magdalena) y una variante importante en la región sabanera de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba. Su popularidad se ha extendido hoy a todas las regiones del país y países vecinos como Venezuela, Panamá y Ecuador.

Lo que hace característico al vallenato tradicional es ser interpretado sólo con tres instrumentos que no requieren de amplificación alguna: dos de percusión (la caja y la guacharaca), que marcan el ritmo, y el acordeón diatónico (de origen europeo) con el que se interpreta la melodía. No obstante, en algunas ocasiones las canciones se componen o interpretan con otros instrumentos: la guitarra, la flauta, la gaita y el acordeón cromático. Por otra parte, para el vallenato comercial es común no sólo la incorporación de estos instrumentos, sino también del bajo eléctrico y otros de percusión, como las congas y los timbales.

No se sabe con exactitud de dónde proviene la palabra "vallenato", a pesar de las muchas hipótesis que han sido expuestas. Sin embargo, a principios del siglo XX, tenía una connotación despectiva y a los propios habitantes de Valledupar no les gustaba. Se sostiene que el nombre proviene del gentilicio popular de los nacidos en la ciudad donde tiene mayor arraigo este género, que cuando se les preguntaba en otras tierras de dónde eran, en su decir campesino respondían "Soy nato del Valle", que es como decir "Soy del Valle nato".

La importancia que adquirió el vallenato en las últimas décadas del siglo XX llevó a la organización de festivales en los que los acordeoneros compiten por el honor de ser declarado el más hábil ejecutor de cada uno de los aires tradicionales (a excepción, inexplicablemente, de la tambora).

En Ecuador se destacada la influencia de este ritmo a finales del siglo XX a lo largo y ancho del país en todo estrato social y evento por lo que se llenan estadios y coliseos en conciertos dados por músicos colombianos que encuentran un campo acogedor para este estilo que actualmente goza de gran popularidad y acogida del público ecuatoriano. (www.wikipedia.com)



(Fig. 74)

Reggaetón

El reggaetón es un género musical, procedente del reggae en español fusionado con varias características del hip hop. Tiene influencias de otros estilos de la región, como la bomba, la salsa, la champeta, la cumbia, el vallenato y el merengue house. Nace a partir de las fiestas en las que el DJs. tocaban la cara B de los discos de vinilo poniéndolos a 45 en lugar de a 33 (rpm), haciéndolos más movidos para bailarlos.

Las raíces del Reggaetón empezaron en Panamá, luego fue evolucionado y modernizado en Puerto Rico donde fue llamado Reggaetón. Empieza como una adaptación del reggae Jamaiquino (y del posterior Dancehall Jamaiquino) a la cultura hispana en Panamá. Los orígenes del Reggaetón empezaron con las primeras grabaciones de Reggae Latino-Americanas hechas en Panamá durante los años '70s.

Su producción ayudo a extender el sonido del Reggaetón, por lo cual se le da tanto crédito a este Rapero. La extensión del movimiento del Reggae en Español en las comunidades Latino-Americanas del y en los centros urbanos de Estados Unidos ayudo a incrementar su popularidad.

Se comienza a escuchar el reggaetón a principios de los años 1990, con canciones de rap en español de fuerte contenido, como Soy de la calle de

Vico C. El agrado por el rap dio fruto a éxitos como La escuela, de Rubén DJ, y Gata Sandunguera de Mey Vidal. La fusión del ritmo reggae con el rap en español dio origen a una fusión que ha evolucionado hasta lo que hoy conocemos por reggaetón.

El género comenzó acuñando el término underground en Puerto Rico, ya que debido al fuerte contenido de sus letras y la naturaleza de su lenguaje, era distribuido de manera clandestina entre la juventud. El primer cassette que se pudo vender comercialmente fue Playero 37, donde comenzaron cantando Daddy Yankee, Master Joe & OG Black y otros.

El reggaetón pasó de ser género clandestino a la única música que se escuchaba en sistemas de audio con gran bajo, dando a su vez un auge en equipos de música en todo tipo de autos. La comercialización dio paso a las «tiraeras»: DJ enemigos con su bando de cantantes o «corillos» comenzaron una guerra lírica, donde se fue escalando la enemistad y la rencilla. Estas rencillas y muchas otras hicieron decaer el reggaetón a finales de los años 1990 (1997-2000).

Un acuerdo entre todos los bandos de terminar con la «tiraera» permitió que se destacaran artistas a la misma vez que compilaciones. Benny Blanco presenta a Daddy Yankee y Don Chezina salieron al mercado, pero la gente siguió prefiriendo las compilaciones de varios artistas. Se siguió escuchando el ritmo, ya popular entre la juventud, que llegó a calar en los sentidos rítmicos del resto de América Latina particularmente en Ecuador, lo que le ha dado una posición no esperada para un género que en el año 2000 se consideró en penumbra. (www.wikipedia.com)



(Fig. 75)

La improvisación

La improvisación es la acción y efecto de improvisar. Por extensión se conoce por improvisación a la obra improvisada o creada instantáneamente. (<http://www.definición.de>)

Improvisación es la capacidad de hablar musicalmente mediante el propio instrumento, combinando elementos conocidos para crear ideas nuevas (CAÑADA, Pedro (2004) “Música creativa a través de la improvisación” Documento pdf. Pág. 10).

La improvisación elemental y el aprendizaje

Hemsey de Gaínza plantea la improvisación como aquella “ejecución sonora instantánea producida por un individuo o grupo de individuos que abarca desde la libertad total, hasta la sujeción a pautas estrictas, desde la situación espontánea hasta la participación de la conciencia mental” (HEMSY DE GAINZA, Violeta. (1983) “La improvisación musical”. Ricordi Americana Pg. 11 Buenos Aires-Argentina).

El aprendizaje es algo más que un proceso cognitivo; tiene mucho que ver, además, con la forma con la que uno encara esa tarea, qué motivaciones tiene y qué estrategias va a emplear para conseguirla. Alguno concebirá este

proceso como memorización literal de conocimientos mediante repetición, mientras otros lo verán como un proceso interpretativo dirigido hacia lo que se está estudiando, según sea su personalidad y su idea sobre el estudio y el aprendizaje.

En todo caso, hay que contemplar al alumno como un agente activo y responsable de un proceso en el cual el profesor interviene únicamente para proveer procedimientos y estrategias que faciliten su trabajo. Cuando un estudiante se enfrenta a una tarea dispone de una gran cantidad de recursos mentales para solucionarla, pero las creencias y la actitud del mismo ante este proceso van a marcar la puesta en marcha de unas estrategias de aprendizaje determinadas. Del mismo modo, los estilos de aprendizaje pueden verse afectados por la decisión del profesor sobre cómo presentar la tarea.

Nos estamos refiriendo a habilidades íntimamente relacionadas con los estilos; las estrategias de aprendizaje son una serie de procedimientos que el alumno sigue tanto para aprender contenidos como para practicar las destrezas comunicativas. En ambos casos, el uso de unas u otras estrategias depende en buena medida de los estilos y hábitos del alumno, por ejemplo la improvisación como capacidad de combinar nociones o elementos ya conocidos, puede dar a estos procesos una buena dosis de creatividad para mejorar dicho aprendizaje.

Hay alumnos que necesitan oír una palabra nueva para recordarla, los hay que necesitan conocer todas las palabras de un texto para comprenderlo, etc. En general, nuestra obligación es respetar el uso individual de las estrategias, pero también es parte de nuestra función enseñar a aprender mejor, a dirigir y rentabilizar los esfuerzos de nuestros alumnos para ser más eficientes a lo largo del proceso de aprendizaje.

<http://www.slideshare.net/Gabinoboquete/estrategias-y-tecnicas-de-aprendizaje>).

Existen cinco momentos para que el aprendizaje sea convincente y eficaz, estos momentos son:

– **Conocer**

Tener idea o captar por medio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y circunstancias de las personas o las cosas.

– **Aprender**

Llegar a saber una cosa por medio del estudio o la práctica.

– **Experimentar**

Probar y examinar prácticamente la virtud y propiedades de algo.

– **Comprender**

Abrazar, ceñir, rodear por todas partes algo. Entender, alcanzar, penetrar (<http://www.wordreference.com>).

– **Memorizar**

Fijar algo en la memoria (Diccionario Encarta Premium © 2010).

La improvisación musical elemental como sistema pedagógico

La improvisación musical representa una forma de hacer música mediante procedimientos que promueven la experimentación, el aspecto lúdico, la espontaneidad, la expresión y la creatividad del individuo al utilizar objetos,

instrumentos musicales, sonidos corporales o la voz humana, propiciando experiencias que estimulan cualidades artísticas en los estudiantes escolares.

La improvisación musical al mismo tiempo, facilita el acceso de estrategias metodológicas participativas y novedosas para abordar objetivos de las distintas áreas de la Educación General Básica, favoreciendo el desarrollo integral de los alumnos gracias a una práctica pedagógica significativa. (Instituto de Investigación para el Mejoramiento de la Educación Costarricense. Doc.)

En el sistema tradicional de la educación, la improvisación aplicada a todas las ramas del conocimiento permite que disfrutemos del aprendizaje, viabilizando los conocimientos a la vez que potenciando la creatividad, ya que pedagógicamente se extiende a todas las etapas educativas, desde la educación infantil hasta los más elevados niveles de virtuosismo instrumental, y a todos ellos se dirige con igual dedicación, sirviéndose de una metodología comprensible y accesible a todos los campos del conocimiento como lo son: la transmisión, la percepción, la expresión, la imaginación y la creatividad.

Transmisión

Acción y efecto de transmitir. Conjunto de mecanismos que comunican el movimiento de un cuerpo a otro, alterando generalmente su velocidad, su sentido o su forma.

Percepción

Proceso mediante el cual la conciencia integra los estímulos sensoriales sobre objetos, hechos o situaciones y los transforma en experiencia útil.

Reflexión

Advertencia o consejo con que alguien intenta persuadir o convencer a otra persona. f. Acción y efecto de reflexionar.

Expresión

Especificación, declaración de algo para darlo a entender. Como término musical, equivale a la traducción externa de los estados o sentimientos anímicos del compositor ante su obra; en el intérprete, implica la cualidad de una versión o lectura musical por la que se hacen compatibles las ideas del compositor, transmitiendo lo más fielmente posible su pensamiento e interpretando lo que se sobrentiende según el criterio y la sensibilidad del intérprete.

Imaginación

Facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales. Proceso mental consciente en el que se evocan ideas o imágenes de objetos, sucesos, relaciones, atributos o procesos nunca antes experimentados ni percibidos.

Creatividad

Capacidad de inventar algo nuevo, de relacionar algo conocido de forma innovadora o de apartarse de los esquemas de pensamiento y conducta habituales. (Diccionario Encarta Premiun © 2010)

Para un mejor aprendizaje de la improvisación, se utilizan dos procesos de aprendizaje, su aplicación debe ser paralela ya que tiene la misma finalidad

aunque use los mismos elementos con puntos de vista contrarios y complementarios y estos son:

- La partitura como punto de partida.

El alumno dispone de la partitura y ayudado por el profesor profundiza en su conocimiento extrayendo de aquella, recursos y elementos de trabajo que le facilitaran la comprensión y el aprendizaje.

- La partitura como objetivo.

El tratamiento es contrario al anterior aunque se manejan los mismos elementos y procesos rítmicos, melódicos y armónicos. El alumno, mediante la guía de su profesor, que le propone la *creación* de una obra y le sugiere características generales, tratará de componer una pieza para su instrumento que tenga unas características técnicas y musicales similares a aquel. (Instituto de Investigación para el Mejoramiento de la Educación Costarricense. Doc.)

La improvisación elemental como lenguaje musical

El principio básico es el siguiente: la música es un lenguaje, y todo buen músico debe poder interiorizarlo y ser capaz de "hablarlo" mediante la adquisición de un control sobre sus elementos. A través de la improvisación, el músico debe llevar a la práctica toda una serie de conocimientos sobre armonía, melodía, ritmo, etc. Además de los específicos de su instrumento que ha ido adquiriendo montando obras de compositores ilustres, conocimientos que de otra forma se quedan en la pura teoría, resultando en buena medida irrelevantes para la formación musical.

No es lo mismo conocer los estilos a través del estudio de la historia y estética de la música, que ser capaz de recrearlos en la improvisación al haber asimilado los elementos de su lenguaje, lo que proporciona un placer a veces superior al de interpretar una obra previamente estudiada. Incluso el sentido de música que se estudia se hace más transparente cuando uno aprende el idioma en que nos habla.

Si partimos de que la música en sí misma es un juego, que consiste en organizar sonidos para utilizarlos y con ellos expresar alguna cosa en especial, la música al igual que el juego es fruto de la imaginación. Por esta razón en este proceso de improvisación musical, el esquema rítmico o melódico que se piensa es el que se ejecuta a la vez, es una manera de componer sin escribir la música.

“Cuando una persona es capaz de improvisar música, hace algo tan espontáneo como ponerse a hablar el lenguaje corriente; es hablar musicalmente” (MORALEDA, A. (1998). “La improvisación y La música nacida del juego”. GRAÓ MÚSICA (2): p. 16-19. Bogotá-Colombia). Para lograr un correcto manejo del lenguaje musical nos apoyamos en la técnica, la forma, la melodía, la armonía, el ritmo, la imitación y la interpretación.

Técnica

Hablamos de técnica cuando nos referimos al uso de herramientas y mediante el conocimiento propendemos al uso apropiado de las mismas, con las cuales se desarrollan métodos cada vez menos ortodoxos de improvisación musical basados en diferentes contextos, tales como:

- Introducción a la improvisación como herramienta musical.
- La improvisación libre, como espontánea expresión del músico.

- Notaciones gráficas, el uso de elementos improvisados en la composición y la improvisación controlada.
- Trabajo sobre elementos básicos, patrones melódicos y estructuras armónicas cortas.
- La improvisación en estilo, basada en la asimilación previa de los rasgos distintivos de la música de una época, estilo o compositor determinado.
- La improvisación en el desarrollo de acompañamientos, incluyendo el continuo barroco, el cifrado americano, jazz, blues, flamenco, etc.
 - La ornamentación improvisada en el barroco, el clasicismo, etc.
- Las notaciones contemporáneas que suponen cierto grado de improvisación por parte del intérprete. (AEBERSOLD, J. (1998) "Cómo improvisar y tocar jazz" (vol. 1), Ed. Aebersold, USA.)

Forma

La improvisación constituye una práctica muy utilizada por los compositores durante la fase de preparación de su obra, en la búsqueda de ideas musicales interesantes. De igual manera se ha realizado como una forma de interpretación desde tiempos remotos hasta nuestros días, concibiéndose incluso en algunas culturas y géneros musicales como un elemento necesario; como es el caso de la música flamenca o del jazz, donde este procedimiento es imprescindible en su ejecución.

Al improvisar se parte de una serie de recursos que vienen a constituir la base para realizar la creación musical; no es tocar por tocar sin ningún sentido, por el contrario, es un proceso de construcción. "La improvisación es un procedimiento de interpretación musical que como todo juego, se atiene a reglas que se aplican antes de empezar, en el momento de iniciar y durante la improvisación". (PALACIOS, F. (1997) "Creatividad e improvisación" Didáctica de la Música. Eufonía (8): p. 23-35.).

Se debe guiar a los escolares para que expresen musicalmente lo que desean, ya que no se trata de un desenfreno sonoro, todo lo contrario, en la

improvisación se reúnen particularidades interesantes que traen como resultado interpretaciones artísticas.

Es así como se puede recurrir por ejemplo a esquemas rítmicos sencillos, frases musicales, combinaciones de timbres y otros elementos útiles para iniciar el trabajo de la improvisación. A partir de estas posibilidades se plantea una hipótesis de lo que se piensa hacer, luego se inicia la etapa para explorar las posibilidades sonoras o rítmicas del instrumento musical o del material que se tiene para trabajar, después se realizan diferentes prácticas con los mismos, con el fin de mejorar la ejecución y la expresión; finalmente con el descubrimiento de otras probabilidades se enriquece el trabajo de la improvisación. (Instituto de Investigación para el Mejoramiento de la Educación Costarricense. Doc. Pg. 4)

Melodía

Es la sucesión organizada de notas de tono y duración específicas, enlazadas juntas en el tiempo para producir una expresión musical coherente. En términos de la música occidental, la melodía es (junto con el ritmo) el aspecto 'horizontal' de la música que avanza en el tiempo, mientras que la armonía es el aspecto 'vertical', el sonido simultáneo de tonos distintos. En muchas de las culturas musicales del mundo, la armonía no es tan importante y la melodía es el único centro de la actividad tonal.

Como regla general, las melodías que provienen de las tradiciones de la música folclórica tienen unas gamas vocales más restringidas (generalmente dentro de una única octava) y se mueven de una nota a otra por intervalos pequeños o incluso a veces por movimientos conjuntos o intervalos de segunda. Por el contrario, las melodías de la música compuesta tienden a usar gamas más amplias y saltos mayores entre notas (a veces llamados movimientos disjuntos).

Un ejemplo de este tipo es 'La Marsellesa', que tiene una gama de una novena y saltos de hasta una sexta menor. El ritmo, el tempo y la armonía del acompañamiento también son importantes a la hora de definir el carácter de una melodía. Dos melodías pueden usar exactamente la misma serie de relaciones tonales pero, al hacerlo con ritmos y compases diferentes, constituir identidades totalmente diferentes. Ejemplo de ello es el tema del "Pas de deux" de El cascanueces de Tchaikovski, que es el mismo que el del villancico "Joy to the World" —ambos son una simple escala mayor descendente—, pero se distinguen por el ritmo y la armonía.

En la música instrumental, las capacidades y limitaciones técnicas particulares de los distintos instrumentos afectan también a la naturaleza de la melodía escrita para ellos. En los sistemas musicales no armónicos, el uso de los modos es la manera más aceptada de construir melodías: cada modo no sólo especifica las notas usadas, sino también el carácter de la melodía y el uso de ciertas fórmulas melódico-rítmicas, mientras que el trasfondo armónico permanece estático, por ejemplo en la improvisación.

Por otra parte, en la música occidental, la influencia de la armonía ha tendido a la creación de melodías que implican progresiones armónicas a los oídos del público, incluso cuando la melodía se escucha sin acompañamiento. Este lenguaje melódico característico se encuentra en todos los géneros de la música tonal, incluida gran parte de la música popular del último siglo. El desarrollo de la música atonal de principios del siglo XX, y la creación eventual del sistema dodecafónico, tendrían un efecto profundo a su vez en la relación entre la melodía y la armonía, cortando de forma efectiva la relación directa que el tonalismo funcional había establecido entre ambas.

Las melodías de las obras de madurez de los compositores de la segunda escuela de Viena (Arnold Schönberg, Alban Berg, y Anton von Webern), se libraron de las ataduras de la armonía tonal, por lo que se hicieron característicamente angulares, con grandes saltos por toda la gama de los

intervalos. (CORDANTONOPULOS, Vanesa (2002). "Curso completo de Teoría de la Música", Págs. 22-24 CORYBANT PROD. INC. London-England)

Armonía

Es la combinación de notas que se emiten simultáneamente, la armonía sería el término contrapuesto al de melodía (en que los sonidos se emiten uno después de otro). Cuando dos o más notas aparecen al mismo tiempo en cualquier composición musical se produce un tipo característico de armonía: en la intersección de las melodías simultáneas de una fuga o en una melodía a la que acompaña un determinado contrapunto; en los acordes de guitarra que acompañan una canción popular, y en los sonidos prolongados o insistentemente repetidos (llamados pedales) que sirven de base a géneros tan diversos como la música de gaitas de Escocia o la música clásica de la India. Sin embargo, es en occidente, especialmente en el periodo posterior al renacimiento, donde la armonía asume un papel central en la estructura y expresión musical.

Hacia el siglo XVI, en la música de compositores como el italiano Giovanni da Palestrina, el flamenco Orlando di Lasso y el español Tomás Luis de Victoria *la tríada* se convirtió en la sonoridad preferida. En la música de esta era, el movimiento de una a otra tríada estaba dispuesto de tal manera, que entre las partes, casi todo el tiempo se formaba una completa (con su fundamental, tercera y quinta presentes).

El movimiento armónico funcional aparecía en muchas cadencias. Sin embargo, dentro de las frases, el uso de los modos servía para evitar la sensación de movimiento armónico dirigido que aparece en épocas tardías de la música tonal.

Hacia la segunda mitad del siglo XVII, la armonía funcional se había establecido como lenguaje musical. Éste es el lenguaje en el que compositores como Johann Sebastián Bach, Ludwig van Beethoven, George Friedrich Händel, Joseph Haydn o Wolfgang Amadeus Mozart escribirían su música.

Hacia el siglo XIX las progresiones armónicas funcionales habían estado ya tanto tiempo en uso que los compositores las consideraban un lugar común para muchas de sus necesidades individuales. Dentro de la armonía funcional, compositores como Frédéric Chopin, Robert Schumann, Johannes Brahms o Richard Wagner exploraron nuevos sonidos.

Entre sus técnicas se incluyen la conexión de acordes considerados hasta la fecha poco relacionados unos con otros, el añadido de notas extrañas durante la mayor parte de la duración del acorde, el empleo más habitual de acordes disonantes que de tríadas, el uso de notas cromáticas con mayor frecuencia y el movimiento rápido de una tonalidad a otra sin establecer con firmeza ninguna de las tonalidades de paso. Los efectos armónicos inauditos se convirtieron en el interés primario.

Otros compositores, como Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von Webern, abandonaron toda sensación de tonalidad y comenzaron a escribir una música sin tónica, estilo que se dio en llamar atonalidad. En esta música ya no existe la distinción original entre la consonancia y la disonancia, ya que, dependiendo del contexto, todos los acordes e intervalos tienen el potencial de sonar tanto en forma estable como necesitados de una resolución.

Por consiguiente, la armonía es más compleja, y las tríadas y otros acordes que son comunes en la música tonal no tienen una condición especial — simplemente son una combinación más de tres o cuatro notas que forman un

acorde—. Ya no existen más progresiones armónicas comunes a muchas piezas; en lugar de ello, cada pieza desarrolla un lenguaje armónico individual. En algunos de los escritos teóricos recientes, el término simultaneidad ha reemplazado al de armonía para describir las notas que suenan juntas en esta música. (CORDANTONOPULOS, Vanesa (2002) “Curso completo de Teoría de la Música”. Págs. 31-32 CORYBANT PROD. INC. London-England.)

Ritmo

Es el flujo de movimiento controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión. El ritmo es una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza. También puede detectarse en los fenómenos naturales, el ritmo musical, en un sentido amplio, es todo aquello que pertenece al movimiento que impulsa a la música en el tiempo. En la danza, el ritmo gobierna los movimientos del cuerpo.

Desde la edad media hasta el presente, la música occidental ha sido básicamente una música a varias partes, en la que se interpretan simultáneamente dos o más melodías, o bien se combina una melodía con un acompañamiento. Ello significa que sonará más de una nota a la vez. Es más: la relación de las notas simultáneas debe adaptarse a los requisitos del muy desarrollado sistema de la armonía característico de la música occidental. Estos hechos evidencian la necesidad de desarrollar un sistema rítmico que pueda regular con precisión las distintas partes, permitiéndoles moverse de forma independiente aunque bajo un estricto control.

La música occidental también requería un sistema de notación en el que se pudieran indicar con exactitud grandes cantidades de valores de tiempo relacionados unos con otros. El sistema occidental del ritmo es por ello, en cierta medida, una cuestión de control y medida racionales. También ha

hecho posible la creación de extensas composiciones a varias partes de gran complejidad técnica y dramática.

En el siglo XX varios compositores han intentado alejarse de lo que consideraban una cualidad demasiado regular de la música acompañada. Una de las maneras de hacerlo fue por medio de la longitud de los compases, creando una especie de metro variable. Por ejemplo, una serie de cuatro compases consecutivos puede tener las siguientes armaduras de compás: \square , \square , \square y \square . El único denominador común es la corchea (el 8 u octavo de redonda del número inferior de la armadura), que se suma para producir una serie de agrupaciones irregulares mayores de $3 + 4 + 2 + 5$.

Otra técnica es la polimetría, el uso simultáneo de compases diferentes en las distintas partes. Un enfoque más ambicioso se encuentra en la música posterior a 1950, que evita el compás por completo. Los intérpretes pueden tocar a voluntad una cierta cantidad de notas dentro de un espacio temporal determinado (por ejemplo, 10 segundos), sin una coordinación o medida exacta de las duraciones.

Uno de los avances más importantes de la complejidad rítmica en los últimos dos siglos y especialmente en el siglo XX, se ha utilizado para producir unos ritmos extremadamente complejos que no sólo subdividen el tiempo en una cantidad irracional de notas, sino que también permiten hacer lo propio con el compás dominante y establecer un metro conflictivo, e incluso hacer otras subdivisiones irracionales dentro de un compás secundario, presente en la improvisación musical solista o colectiva.

Imitación

Es la repetición de un fragmento rítmico o melódico por parte de las distintas voces que constituyen una obra polifónica. Existen varios tipos de imitación y

cada uno de ellos refleja una forma musical determinada: canon, fuga, ricercare e imitación libre, entre otras. La repetición de un determinado fragmento puede realizarse de dos maneras básicas. La imitación estricta consiste en repetir el fragmento sin ningún tipo de variante, tal y como aparece en la exposición del mismo.

La forma libre se basa en recoger el mismo fragmento pero realizando una serie de modificaciones: a distinta interválica, aumentándolo o invirtiéndolo. Incluso se puede variar el ritmo y el orden melódico existente dentro del fragmento siempre que éste sea reconocible.

Normalmente, la entrada de las voces consecuentes (voces que siguen a la exposición del tema) después de la voz antecedente (en el caso de las fugas, el sujeto), se realiza de forma contrapuntística, sin que la exposición llegue a su fin. En el caso de las fugas, suele aparecer el sujeto aislado, sin dar entrada a la imitación hasta no haber finalizado.

La imitación ha sido utilizada en todas las épocas desde aproximadamente el siglo XII, con motetes y conductus, hasta nuestros días, aunque con el paso del tiempo esta fórmula se ha orientado más hacia la imitación libre, menos sujeta a las normas contrapuntísticas del barroco (CORDANTONOPULOS, Vanesa (2002) "Curso completo de Teoría de la Música" Págs. 35-37 CORYBANT PROD. INC. London-England.).

Técnicamente se utiliza la imitación para apoyar el desarrollo técnico instrumental, de la memoria y para adquirir madurez del estilo personal cuando tratamos de imitar a otros músicos en sus interpretaciones, recogiendo aspectos válidos de las mismas, sin que esto encasille la mente del aprendiz, por el contrario para desarrollar la creatividad y la imaginación.

Interpretación

La interpretación comporta en sí elementos variados que siguen una línea básica fundada en el aprendizaje teórico-práctico de técnicas y experiencias al servicio de la imaginación y la creatividad, elementos vitales con que cuenta el músico o artista que quiere mostrar la esencia de la composición artística.

Cada día es mayor la demanda que existe a favor de unos planteamientos pedagógicos en la educación musical, que posibiliten la capacidad de disfrutar con el uso práctico del instrumento a la vez que se desarrolla la calidad de la interpretación. Tanto los profesionales de la música clásica o moderna, como los alumnos de cualquier edad o nivel buscan, cada vez más, este tipo de propuestas. Es necesario por tanto, atender estas demandas con una metodología de trabajo que les ayude a conseguir esos objetivos.

La improvisación como metodología y como lenguaje, aplicada a la educación musical, está capacitada para la formación global del músico-independientemente de su especialización posterior, tanto en el desarrollo de su sensibilidad artística como en sus capacidades como profesional. La improvisación como herramienta para el desarrollo de la creatividad, está llamada a formar parte de los Sistemas Pedagógicos futuros. (HERRAIZ, Alonso (1997) "Pensamiento y creación artística" Pg. 95 Edición Colmares, Granada-España)

El estudio de la música no es limitado sino que a través del recurso de la improvisación, se ha desarrollado una metodología que en este proyecto se sustenta clara y técnicamente, haciendo énfasis de su empleo en la creación de la música popular ecuatoriana, con el fin de crear mayor interés por su

interpretación por parte de los clarinetistas del Conservatorio de Música “S.B.C.” de la ciudad de Loja.

– HIPÓTESIS

Enunciado

El aprovechamiento de los recursos técnicos musicales y el poco conocimiento para su aplicación por parte de los estudiantes de Clarinete del nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, no ha permitido el desarrollo de la interpretación e improvisación elemental de la música popular ecuatoriana.

f. METODOLOGÍA

El presente proyecto, tal como lo amerita todo proceso de investigación, debe requerir imprescindiblemente de un diseño metodológico, es decir, la forma explicativa de cómo se llevará a cabo su realización; por lo tanto y para los fines concernientes, acudiré al empleo y utilización de los siguientes métodos, técnicas, instrumentos y procedimientos para la recolección de la información.

Métodos

Método es el camino, manera como alcanzar un objetivo, es también el procedimiento determinado para ordenar la actividad que se desea cumplir.

El método Científico

Será aplicado en la presente investigación, es el conjunto de procedimientos por los cuales seguiremos las siguientes etapas:

- Planteamiento del problema que consiste en el diseño general del problema que se pretende resolver por medio de la investigación.
- Formulación de hipótesis que se refiere a la formulación de la propuesta que se comprobará con la investigación. (Leiva Zea, Prof. Francisco (2006) “Nociones de Metodología de Investigación científica”, 5ta edición, Octava Reimpresión, Quito. Pág102)
- Levantamiento de información es la recopilación de antecedentes empleando los métodos e instrumentos elaborados para esta fase.
- Análisis e interpretación de datos que consiste en la tabulación, análisis e interpretación de los antecedentes recopilados.
- Comprobación de la hipótesis según el análisis e interpretación de los antecedentes para comprobar o desaprobar la hipótesis formulada.
- Difusión de los resultados obtenidos que se presentan y divulgan, haciendo universal el conocimiento adquirido.

Este método será utilizado en todo el proceso investigativo, ya que permitirá alcanzar mediante un proceso lógico y ordenado los fines planteados desde el inicio de la investigación.

La aplicación del método científico se la puede realizar a través de diversos esquemas, sin embargo, casi la totalidad de ellos coinciden en tres pasos fundamentales: tema, problema y metodología.

Método Hipotético Deductivo

También llamado de contrastación de hipótesis. Este método no plantea, en principio problema alguno, puesto que su validez depende de los resultados de la propia contrastación.

Su utilización suele realizarse para mejorar o precisar teorías previas en función de nuevos conocimientos, donde la complejidad del modelo no

permite formulaciones lógicas. Por lo tanto, tiene un carácter predominantemente intuitivo y necesita no solo para ser rechazado sino también para imponer su validez en la contrastación de sus conclusiones.

Método Descriptivo

Mediante este método se logra caracterizar un objetivo de estudio o una situación concreta, señalar sus características y propiedades. Combina con ciertos criterios de clasificación y sirve para ordenar, agrupar o sistematizar los objetivos involucrados en el trabajo indagatorio, sirve como base para una investigación que requiere un mayor nivel de profundidad.

Técnicas

Son las estrategias mediante las cuales en el desarrollo de la investigación, se procede a obtener los datos relevantes para alcanzar el fin de la misma. Las técnicas que se utilizará; por el carácter de la investigación, serán la Técnica de la Encuesta y la Técnica de la Entrevista.

Encuesta

Es una técnica destinada a obtener datos de varias personas cuyas opiniones impersonales interesan al investigador. Para ello, se utiliza un listado de preguntas escritas que se entregan a los sujetos, a fin de que las contesten igualmente por escrito. Este listado se denomina Cuestionario. Puede ser aplicada a sectores más amplios del universo – cuando no a todo éste-, de manera mucho más económica que mediante entrevistas (Leiva Zea, Prof. Francisco (2006): Nociones de Metodología de Investigación científica, 5ta edición, Octava Reimpresión, Quito. Pág. 59).

A través de la aplicación de esta técnica, se obtendrá la información de un sector de la población que la conforman los estudiantes del Nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “S.B.C.”, y los clarinetistas de las Orquestas Sinfónicas de Loja y Municipal, de esta manera dispondré con mayor exactitud los datos e información puntual respecto al objeto de investigación.

Entrevista Estructurada

Esta técnica admite la existencia de personas y la posibilidad de interacción verbal dentro de un proceso de acción recíproca. Como técnica de recolección va desde la interrogación estandarizada hasta la conversación libre, en ambos casos se recurre a una guía que puede ser un formulario o esquema de cuestiones que han de orientar la conversación.

Existen algunos tipos de entrevistas, de las cuales en el presente trabajo investigativo aplicaré la entrevista estructurada a las autoridades del Conservatorio de Música “S.B.C.”, Director de la Carrera Superior de Música de la Universidad Nacional y directores de las Orquesta Sinfónica de Loja y del Municipio de Loja.

Instrumentos

Son los medios materiales mediante los cuales el investigador recoge la información.

El instrumento a emplearse en la investigación es el Cuestionario, el mismo que es un listado de preguntas. Es impersonal, porque el cuestionario no lleva el nombre ni otra identificación de la persona que lo responde, ya que no interesan esos datos (Leiva Zea, Prof. Francisco (2006): Nociones de

Metodología de Investigación científica, 5ta edición, Octava Reimpresión, Quito. Pág. 60).

Cuestionario

Este es un instrumento que contiene todo un sistema de preguntas dirigidas hacia la obtención de los datos o la información, que se emplea para recibir el extracto de las características observadas indirectamente a través de respuestas dadas a la encuesta, referentes a cada una de las unidades estadísticas de la población estudiada (<http://www.monografias.com>).

El cuestionario será aplicado a los estudiantes de los Niveles Técnico y Tecnológico del Área de Clarinete del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja y a los Clarinetistas de la Orquesta Sinfónica de Loja y Orquesta Sinfónica Municipal, con el propósito de recolectar información que será útil y pertinente para el desarrollo del presente trabajo.

Guía de entrevista

Ésta es una herramienta o instrumento funcional tanto para el área de recursos humanos en lo que corresponde a la selección de personal, así como en entrevistas que se llevan a cabo para recolectar datos que serán útiles en el análisis de procesos para identificar información para la elaboración de planes de mejora y procesos de análisis de problemas.

Cuando se haga el diseño de las preguntas es importante que no sean cerradas, ya que esta situación eliminará la posibilidad de conocer puntos de vista importantes o conocer detalles de los hechos sobre los que se está investigando. La utilización de esta guía es indispensable puesto que, a través de su esquema estructurado, dispondremos de mayor seguridad y

eficacia al momento de realizar las entrevistas a las autoridades correspondientes. (<http://www.monografias.com>)

Los resultados de la presente investigación serán analizados de forma cuantitativa, lo que nos permitirá conocer las respuestas concretas y así emitir mis criterios cualitativos en bien del desarrollo cultural de la ciudad de Loja.

Los datos que se obtengan del análisis cuanti-cualitativo serán representados en barras de porcentaje, ciclogramas y demás gráficos que se incluyen dentro de la estadística descriptiva.

Las hipótesis serán confirmadas y desmentidas por medio del método hipotético – deductivo.

La propuesta consistirá en la presentación final de un grupo instrumental, el cual acompañará en la interpretación de la música popular ecuatoriana a los clarinetistas asistentes a los talleres de improvisación impartidos en el Conservatorio Superior de Música “S.B.C.” de Loja.

Población y Muestra

La población y muestra correspondiente al 100% la conforman autoridades, estudiantes de los Niveles Técnico y Tecnológico del Área de Clarinete del Conservatorio de Música “S.B.C.”, Director de la Carrera Superior de Música de la Universidad de Loja y directores técnicos y clarinetistas de las Orquestas Sinfónicas de Loja y Municipal de la ciudad de Loja.

CUADRO 1
CUADRO DEL UNIVERSO POBLACIONAL

UNIVERSO POBLACIONAL	NÚMERO DE POBLACIÓN
Autoridades del Conservatorio de Música “Salvador Bustamante Celi” de Loja.	3
Coordinador de la Carrera Superior de Música de la Universidad Nacional de Loja.	1
Directores técnico musicales de las Orquestas Sinfónicas de Loja y del I. Municipio	2
Estudiantes de Clarinete de los niveles Técnico y Tecnológico del Conservatorio “Salvador Bustamante Celi” de Loja	8
Clarinetistas de las Orquestas sinfónicas de Loja y del I. Municipio.	6
Total	20

Talentos Humanos:

En lo que respecta a los elementos humanos que servirán para la realización al presente proyecto están los siguientes:

- Autoridades del Conservatorio Superior de Música “S.B.C.”
- Director de la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja
- Profesor asesor
- Investigador
- Directores musicales de las Orquestas Sinfónicas de Loja y Municipal
- Músicos clarinetistas de la Orquesta Sinfónica de Loja
- Músicos clarinetistas de la Orquesta Sinfónica Municipal de Loja
- Estudiantes de clarinete del Nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio “S.B.C.”

Recursos Materiales y Técnicos

En el presente proyecto, los recursos que utilizaré, me proporcionarán objetividad y precisión en el momento de ejecutar las distintas operaciones en el proceso investigativo, dentro de los cuales tenemos:

- Anillados
- Cds.
- Copias
- Cuadernos
- Grapadoras
- Carpetas
- Resma de papel Inen A4
- Impresiones a color
- Tinta negra para impresora Laser
- Computadora de escritorio
- Computadora portátil
- Flash Memory
- Internet

g. CRONOGRAMA

Año		2011																														
Meses	Enero				Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio				Julio							
Actividades	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
1.Elaboración del Proyecto de Investigación	x	x	x	x	x	x																										
2.Aprobación del Proyecto							x	x	x	x	x																					
3.Investigación de campo y sistematización de resultados													x	x	x	x	x	x	x	x												
4.Elaboración del informe																							x	x								
5.Presentación del informe																									x							
6.Calificación privada																											x					
7.Enmiendas y correcciones																													x	x		
8.Defensa privada																																x
9.Sustentación pública																																x
10.Evaluación del proceso																																X

h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO

Los recursos financieros que se utilizarán en este proyecto de tesis, serán asumidos en su totalidad por el autor y se describen de la siguiente manera:

- Material bibliográfico
- Materiales de oficina
- Impresión de borradores
- Derechos arancelarios
- Llamadas telefónicas
- Transporte
- Imprevistos

1. PRESUPUESTO TOTAL	
MATERIALES	COSTO
Recursos Materiales	\$ 115.25
Recursos técnicos y tecnológicos	\$ 156.85
Recursos financieros	\$ 400.00
SUBTOTAL	\$ 915.25
TOTAL	\$ 915.25

i. BIBLIOGRAFÍA

- AEBERSOLD, Jamey: **“Cómo improvisar y tocar jazz”** (vol. 1), Ed. Aebersold, USA. 1998
- AGUILAR, Carlos: **“El cañirico”**. Obras completas, t. III, p. 410-411. Editorial Fray Jodoco Ricke, Quito-Ecuador 1972
- AGUILAR, Carlos: **“El cañirico”**. Obras completas, t. III, p. 577-580. Editorial Fray Jodoco Ricke, Quito-Ecuador 1972
- BARTOLOZZI, B.: “Nuevos sonidos para los viento-madera”, Págs. 10-15. Ediciones Zuvini Zerboni. Roma-Italia 1980.
- CAÑADA, Pedro: **“Música creativa a través de la improvisación”**. Págs. 10-11 Documento pdf. 2004.
- CORDANTONOPULOS, Vanesa: **“Curso completo de Teoría de la Música”**, Págs. 22-24; 31-32; 35-37 CORYBANT PROD. INC. London-England 2002
- Diccionario Encarta Premiun © 2010.
- FOURE, Gerard: **“Alfabetización Científica y Tecnológica”**. Ediciones Colihue. Buenos Aires-Argentina 1997.
- GARBARINO, Giuseppe: **“El Clarinete Emisión y Técnica”**, Págs. 6-7;13-14;16-23. Ediciones Ricordi. Buenos Aires–Argentina 1976.
- Gobierno del Estado de Ceará –Secretaria de Cultura Sistema Estatal de Bandas de Música: **“Método de clarinete”**. Editado en Septiembre/Ceará- Brasil 2008.
- GODOY, Mario: “Las bandas de música en el Ecuador”. Pág. 11. Ediciones Promuart, Quito-Ecuador 1993.
- GUERRERO, Pablo: “La Música en la época Prehispánica” Doc. Edufuturo, Quito-Ecuador 2006.
- HEMSY DE GAINZA, Violeta: **“La improvisación musical”**. Ricordi Americana Pg. 11 Buenos Aires-Argentina 1983.

- HERRAIZ, Alonso: **“Pensamiento y creación artística”** Pg. 95 Edición Colmares, Granada-España 1997.
- Informe de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (Comisión Brundtland) **“Nuestro Futuro Común”** ONU (1987-12-11)
- Instituto de Investigación para el Mejoramiento de la Educación Costarricense. Doc. Pág. 4
- JARAMILLO, Hugo: **“Artistas y compositores ecuatorianos”** Tomado del estudio de Mario Godoy Aguirre, Pág. 17 Ediciones Banco Central del Ecuador. Quito-Ecuador 2006.
- LEIVA ZEA, Francisco: **“Investigación Científica”**, Madrid España 1980.
- MÉNDEZ, Palmira: **“Concepto de Identidad”** Tomo I. Nauatl, Aghev, 2008.
- MENDOZA, Kevin: **“El Clarinete en la música Colombiana”** Tesis de grado. Pamplona-España, 2007.
- MORALEDA, A.: **“La improvisación y La música nacida del juego”**. GRAÓ MÚSICA (2): p. 16-19. Bogotá-Colombia, 1998.
- MORENO, Segundo: **“La Música en el Ecuador”** Materiales musicales del Ecuador Pág. 7-8; 15,16; 19, 27, 26,28. Quito- Ecuador, 1996.
- PALACIOS, F.: **“Creatividad e improvisación”** Didáctica de la Música. Eufonía (8): p. 23-35., 1997.
- PEREZ M., Yamileth: **“Guía didáctica del Clarinetista actual”**. Primera edición oficina de publicaciones de la Universidad de Costa Rica, Pág151- 160. San José–Costa Rica, 1997.
- RUILOVA PINEDA, José Pío: **“Elaboración y Ejecución de Proyectos de Investigación Científica y Artístico – Culturales”**.

Módulo Formativo para la Carrera de Música del A.E.A.C. U.N.L.
Edición particular Loja – Ecuador, 2008.

- SLONIMSKY, N.: “**La música en América Latina**” Págs. 25-30
Ricordi Buenos Aires-Argentina, 1947.
- TANCHEFORT, François: “**Los instrumentos Musicales en el Mundo**” Editorial Alianza Musical Paris – Francia, 1980.
- Varios Autores: “Revista Andina de Folclore”. No. 7, Vol. III. Págs. 8-11, Bogotá-Colombia, 1962.

Webgrafía:

<http://ciberdocencia.gob.pe>

<http://www.latercera.com>

<http://www.ministeriodecultura.com>

<http://cce.org.ec>

<http://www.museos-ecuador.com/bce/html/default.htm>

<http://www.wikipedia.org>

<http://www.monografías.com>

www.clariperu.com

<http://www.mmusiquefolclorique.fr>

<http://www.definición.de>

<http://buscon.rae.es>

<http://www.slideshare.net/Gabinoboquete/estrategias-y-tecnicas-de-aprendizaje>

<http://www.wordreference.com>

<http://musicaecuatoriana.julio-bueno.com>

www.edufuturo.com

www.visitaecuador.com

<http://tausiet.blogspot.com>

www.musicareas.com

jfbueno@uio.satnet.net

www.wikipedia.com.fr

martine.aublet@quaibrantly.fr

ANEXO No. 2



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

Nivel De Pre-Grado

CUESTIONARIO PARA SER APLICADO A LOS ESTUDIANTES DE CLARINETE DEL NIVEL TÉCNICO Y TECNOLÓGICO DEL “C.M.S.B.C.”, Y CLARINETISTAS DE LA “O.S.L.” Y DE LA “O.S.M.L.”

1. PRESENTACIÓN:

Como egresado de la Carrera de Música del Área de la Educación, el Arte y la Comunicación de la U.N.L., estoy realizando un proceso investigativo, relacionado con “Los recursos técnicos del clarinete y su aplicación en la improvisación e interpretación de la música popular más sobresaliente del Ecuador periodo 2010 - 2011”, cuya sistematización me permitirá cumplir con mi objetivo planteado.

Por tal razón, acudo a Usted(s), de la manera más comedida, se digna dar contestación a las preguntas que se formulan a continuación.

2. DATOS INFORMATIVOS

- Institución en la que desempeña su función:
- Nivel de Instrucción musical:.....
- Tiempo de experiencia profesional:.....

3. INFORMACIÓN ESPECÍFICA

Marque con una **X** la respuesta correcta

a) ¿Qué entiende Usted por el término Improvisar?

1. Ejecutar solo música escrita ()
2. Crear espontáneamente ()
3. Matar el tiempo ()

b) ¿Como músico, sabe Usted improvisar?

Si () **No** ()

Si contestó afirmativamente, diga en que estilos?

- | | | | |
|------------|-----|-----------|-----|
| Blues | () | Pasacalle | () |
| Cumbia | () | Pasillo | () |
| Reggae | () | Salsa | () |
| Bolero | () | Rock | () |
| Bossa Nova | () | Otros | () |
| Funk | () | | |

Especifique.....

.....

c) Cree Usted, que el aprendizaje de la Improvisación musical ayuda a:

- 1) Estimular la capacidad creativa ()
- 2) Pensar menos cuando ejecuta una obra ()
- 3) Destacarse individualmente ()

d) ¿Considera Usted importante la implementación de los conocimientos de Improvisación musical en el pensum de estudio del Clarinete en el "C.S.B.C."?

Si () **No** ()

e) Enumere por lo menos cinco géneros de música popular ecuatoriana más sobresaliente que Usted conozca:

.....

f) ¿Cree Usted necesario que se dé prioridad a la ejecución de la música popular ecuatoriana con el Clarinete?

Si () **No** ()

g) Usted conoce acerca de algún ejecutante de música popular ecuatoriana con el clarinete que en sus interpretaciones emplee la improvisación?

Si () **No** ()

De ser afirmativa su respuesta
 nómbrelo.....

h) De los siguientes recursos técnicos, ¿Cuáles Usted utiliza con mayor frecuencia en sus interpretaciones?

1. Frulatto ()
2. Growling ()
3. Vibrato ()
4. Doble staccato ()
5. Otros ()

Especifique:.....
.....
.....

i) ¿Por cuál de las siguientes razones cree Usted que es necesario la utilización de los recursos técnicos del clarinete en la improvisación e interpretación de la música popular ecuatoriana?

1. Para fomentar el regionalismo
()
2. Para desplazar a la música clásica de nuestra formación musical
()
3. Para mostrar que el clarinete es un instrumento que no ha desaparecido del medio musical local
()
4. Para inculcar el gusto y el valor por la música popular en la ciudadanía a través de este instrumento
()

j) ¿Cree Usted que en nuestra ciudad se valora la improvisación musical como recurso para realzar la interpretación de la música popular ecuatoriana?

Si () No ()

Si contestó Si, indique de qué manera:.....
.....
.....
.....

Gracias por su colaboración



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

Nivel de Pre-Grado

“CARRERA DE MÚSICA”

GUÍA DE ENTREVISTA ESTRUCTURADA PARA SER APLICADA A LAS AUTORIDADES DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LOJA, COORDINADOR DE LA CARRERA DE MÚSICA DE LA “U.N.L.” Y DIRECTORES TÉCNICO MUSICALES DE LAS ORQUESTAS SINFONICAS DE LOJA Y DEL I. MUNICIPIO.

1. PRESENTACIÓN:

Como egresado de la Carrera de Música del Área de la Educación, el Arte y la Comunicación de la U.N.L., estoy realizando un proceso investigativo, relacionado con “Los recursos técnicos del clarinete y su aplicación en la improvisación e interpretación de la música popular más sobresaliente del Ecuador periodo 2010 - 2011”, cuya sistematización me permitirá cumplir con mi objetivo planteado.

Por tal razón, acudo a Usted(s), de la manera más comedida, se digne dar contestación a las preguntas que se formulan a continuación.

Desde ya le(s) expreso mis sinceros agradecimientos

1. Datos informativos

- Nivel de Instrucción Musical:
- Cargo que desempeña:

2. Información específica

a) Cree usted que en el Conservatorio de Música “S.B.C.” la música popular ecuatoriana tiene el mismo o mejor tratamiento técnico interpretativo que la música académica en todas las áreas?

.....
.....
.....
.....
.....
.....

b) Cree Usted que el tipo de formación del Conservatorio de Música “S.B.C.” es eficaz en la formación de músicos creativos?

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Considera conveniente impartir talleres de improvisación musical que fomenten la creación espontánea en los estudiantes desde temprana edad?

Si () No ()

c) Cree necesaria la aplicación de la Improvisación musical en el pensum de estudio en el Conservatorio de Música "S.B.C."

Si () No ()

d) Cómo definiría Usted al tipo de formación que el Conservatorio de Música "S.B.C." brinda a sus estudiantes respecto a la creación y difusión de la música popular ecuatoriana

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Gracias por su colaboración

ANEXO No 3

SOCIALIZACIÓN



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
ÁREA DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN,
NIVEL DE PREGRADO
CARRERA DE MÚSICA
CONSERVATORIO DE MÚSICA "S.B.C."



Presentan:

Recital por la culminación del taller de: "Interpretación e improvisación elemental, de la música popular más sobresaliente del Ecuador" dirigido a los estudiantes de clarinete del Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi, Nivel Técnico y Tecnológico periodo 2010-2011".

Lugar: Salón Auditorio del Conservatorio de Música "S.B.C."
Fecha: miércoles 29 de junio de 2011
Hora: 16h00

Loja – Ecuador

PROGRAMA:

1. Presentación del acto
Egdo. Efraín Morocho Jaramillo
2. Intervención musical de los participantes en el taller:

Vasija de Barro (Danzante) Benítez y Valencia

*Intérpretes: Wilson Pinta
Alonso Hidalgo*

Bésame Mucho (Bolero) Consuelo Velásquez

*Intérpretes: Stalin Angamarca
John Albán*

Compadre Pedro Juan (Merengue) Luis Alberti

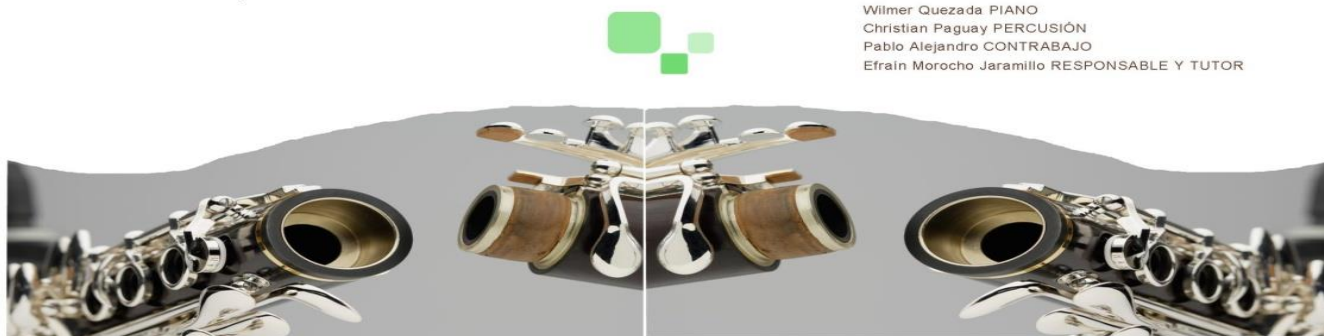
*Intérpretes: Fernando Buri
Walter Sarango*

Equinox (Blues) John Coltrane

*Intérpretes: Bryan Condoy
Yeimy Barrazueta
Diego Macas*

Participación especial de los maestros:

Wilmer Quezada PIANO
Christian Paguay PERCUSIÓN
Pablo Alejandro CONTRABAJO
Efraín Morocho Jaramillo RESPONSABLE Y TUTOR





MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA


Conservatorio Superior de Música
“Salvador Bustamante Celi”
LOJA - ECUADOR

CERTIFICADO

El Rector del Conservatorio de Música Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja certifica que el Señor: **Efraín Rodrigo Morocho Jaramillo** realizó el “**Taller de Interpretación e Improvisación elemental, de la música popular más sobresaliente del Ecuador**”, desde el 21 de Marzo hasta el 29 de Junio del año 2011, dirigido a los estudiantes de Clarinete del nivel Técnico y Tecnológico que se educa en esta institución, elevando así el nivel académico de los mismos.

Es todo lo que puedo certificar en honor a la verdad, para que el interesado haga uso particular del mismo.

Loja, 16 de Mayo 2012


Ldo. Edgar Narváez
RECTOR ENCARGADO DEL “C.S.B.C.”



*Dirección: Av. Salvador Bustamante Celi y Av. Orillas del Zamora - Parroquia El Valle * Telfs.: 2571237 - 2571405*
*Telefax: 2574584 * Casilla: 11.01.566*



ÍNDICE

Contenidos

PORTADA	i
CERTIFICACIÓN	ii
AUTORÍA	iii
CARTA DE AUTORIZACIÓN	iv
AGRADECIMIENTO	v
DEDICATORIA	vi
ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN	vii
ESQUEMA DE CONTENIDOS	ix
a. TÍTULO	1
b. RESUMEN	2
Summary	3
c. INTRODUCCIÓN	6
d. REVISIÓN DE LITERATURA	9
El Clarinete	9
El Clarinete en el Ámbito Mundial	9
Recursos Técnicos del Clarinete	10
La Música Popular Ecuatoriana	11
Época Prehispánica	11
Época Colonial	11
Época Republicana	12
La improvisación	12
La Improvisación Musical Elemental y el Aprendizaje	13

La Improvisación Musical Elemental como Sistema Pedagógico	13
La Improvisación Musical Elemental como lenguaje Musical	13
e. MATERIALES Y MÉTODOS	14
Materiales, Métodos, Técnicas e Instrumentos Utilizados	
f. RESULTADOS	16
Autoridades y Estudiantes de Clarinete del Nivel Técnico y Tecnológico del Conservatorio de Música “S.B.C.”; Clarinetistas y Directores Musicales de la Orquesta Sinfónica de Loja y Municipal; Coordinador de la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja.	
g. DISCUSIÓN	76
g.1. Discusión para verificar la Hipótesis	76
h. CONCLUSIONES	79
i. RECOMENDACIONES	80
LINEAMIENTOS ALTERNATIVOS	81
j. BIBLIOGRAFÍA	140
k. ANEXOS	142
Anexo No. 1	142
Anexo No. 2	245
Anexo No. 3	250