



EI FAGOT VERSÁTIL.

CARTILLA DE TRABAJO DE ELEMENTOS MUSICALES PARA LA ENSEÑANZA DEL
FAGOT MEDIANTE REPERTORIOS DE DIFERENTES GÉNEROS ANDINO-
COLOMBIANOS Y EUROPEOS

Por:

SANDRA MILENA LÓPEZ HENAO

Asesora:

ROSA MARÍA MORENO CARDONA

Magíster en Educación y Desarrollo Humano

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MEDELLÍN

2020





Agradezco a mis padres y mi hermano por toda la paciencia

que han tenido durante mi carrera.

A mi amigo Alexis Montoya por su ayuda incondicional.

A mi novio Mateo Londoño por su acompañamiento y comprensión.

A mi amigo Juan Esteban Areiza por su ayuda con las grabaciones

de los audios.

Y a todos aquellos que de alguna u otra manera me han ayudado

en la realización de este proyecto.





RESÚMEN

La cartilla busca ser una herramienta pedagógica y didáctica para el trabajo de la técnica básica del fagot a través del reconocimiento de algunos géneros de música andina colombiana y algunos géneros de música clásica o erudita, entablando un diálogo entre ellos. La cartilla plantea cuatro unidades pensadas para trabajar y reforzar la técnica básica e interpretación del fagot, tanto en términos conceptuales y teóricos como en lo práctico en contexto real.

Palabras claves: Enseñanza del fagot; Música Andina Colombiana; Método de Fagot; Propuesta Pedagógica; Música Clásica.

ABSTRACT

The following primer is intended to be a pedagogical and didactic tool for the work of the basic bassoon technique through the recognition of some genres of Colombian Andean music, and through some genres of classical music, engaging those genres in dialogue. This primer proposes four units designed to word and reinforce the basic bassoon technique and interpretation in terms of concept and theory, and practice in real context.

Key words: Bassoon teaching; Colombian Andean Music; Bassoon Method; Pedagogical Proposal; Classical Music.





TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	6
2. PROBLEMATIZACIÓN	9
2.1. Justificación	9
2.2. Planteamiento del problema	10
2.3. Objetivo general	12
2.4. Objetivos específicos	12
2.5. Antecedentes	13
3. DESARROLLO TEÓRICO	15
4. DESARROLLO METODOLÓGICO	18
4.1. Conocimientos básicos	19
5. ESTRUCTURA DE LA CARTILLA	20
5.1. UNIDAD I: CONOCIENDO Y RECONOCIENDO EL FAGOT	20
5.1.1. BREVE HISTORIA DEL ORIGEN DEL FAGOT	20
5.1.2. EL FAGOT EN COLOMBIA	21
5.1.3. LA FAMILIA DEL FAGOT	22
5.1.4. LAS PARTES DEL FAGOT	23
5.1.5. LOS CUIDADOS DEL INSTRUMENTO	25
5.1.6. EL CALENTAMIENTO PREVIO PARA LA EJECUCIÓN EN EL INSTRUMENTO	27
5.1.7. EL FAGOT Y LA POSTURA	29
5.1.8. TABLA DE POSICIONES DEL FAGOT (De los MI graves al LA agudo)	31
5.2. UNIDAD II. TRABAJANDO EL COMPÁS BINARIO DE 2/4 Y COMPÁS PARTIDO CON SUBDIVISIÓN BINARIA	33
5.2.1. EJE TEMÁTICO 1. EL CHOTÍS	34
5.2.2. EJE TEMÁTICO 2. EL PORRO PAISA	42
5.2.3. EJE TEMÁTICO 3. LA POLKA	51
5.2.4. EJE TEMÁTICO 4. LA DANZA	58
5.3. Unidad III: TRABAJANDO EL COMPÁS TERNARIO DE 3/4 CON SUBDIVISIÓN BINARIA	64
5.3.1. EJE TEMÁTICO 1. LA GUABINA	65





5.3.2. EJE TEMÁTICO 1. EL PASILLO.....	74
5.3.3. EJE TEMÁTICO 3. EL VALS.....	83
5.3.4. EJE TEMÁTICO 4. EL MINUÉ	90
5.4. UNIDAD IV: REPERTORIO	100
6. GLOSARIO	109
7. BIBLIOGRAFIA.....	113
7.1. CIBERGRAFÍA	114
8. ANEXOS.....	115





1. INTRODUCCIÓN

Con esta cartilla se propone un trabajo de elementos musicales tales como: disociación corporal, teoría musical y repertorio, para la interpretación del fagot mediante el acercamiento a las músicas de nuestro contexto andino colombiano. Sin alejarnos de la música clásica, importante en nuestro acervo y medio académico, el objetivo es pensar la música andina colombiana desde un espacio más protagónico, como una forma de empoderarnos del instrumento y de nuestra cultura mediante propuestas diversas que puedan entrar en diálogos creativos, ya que estos dos contextos socioculturales (el de la música llamada erudita y clásica y la música popular o colombiana) son diferentes y contienen en sí mismo rasgos particulares. Se entiende esto como un diálogo de saberes entre dos espacios de significación productores de cultura que cobran vigencia y valor cuando se tratan en igualdad de condiciones.

Mediante esta cartilla el profesor podrá emprender un proceso con sus estudiantes en miras de enriquecer y fortalecer la técnica básica del instrumento, ya que la cartilla dialoga entre géneros y trata de encontrar similitudes entre aquellos de la música andina colombiana y aquellos de la música clásica, lo cual se ejemplifica con obras representativas de diferentes géneros.

Si bien los ejercicios propuestos de música colombiana son una excusa para enriquecer la técnica e interpretación del instrumento, los conceptos como: emisión y cualidades del sonido, apoyo, postura, posiciones, ritmo, embocadura y respiración serán desarrollados para entender la dinámica de ejecución del fagot. Dichos conceptos aseguran una sólida formación integradora que permite un equilibrio entre los niveles de desarrollo cognitivo presentes en el estudiante y aquellos que se quieren potencializar.





La cartilla plantea cuatro unidades pensadas para trabajar y reforzar la técnica básica e interpretación del fagot, tanto en términos conceptuales y teóricos como en lo práctico en contexto real. Esto sucede porque, como lo plantea Paulo Freire (1994), debemos leer el mundo y leer la palabra y esto se traduce en pasar de la teoría a la acción mediante la reflexión del material dado en la interacción docente-estudiante.

En la primera unidad se plantean algunos antecedentes históricos del fagot, tales como: la historia del instrumento, su participación e importancia en las agrupaciones sinfónicas, su rol determinante en las dinámicas de la música clásica y su aparición en las bandas de música de Colombia. Esto con el firme propósito de sentar los cimientos para un contexto de trabajo que reconozca las condiciones de tiempo y espacio en las que se ha desarrollado el instrumento. Además, se incluyen unos preliminares para el abordaje de las siguientes unidades, tales como: la familia del fagot, las partes del instrumento, el calentamiento corporal e instrumental, cómo se produce el sonido en el instrumento, el cuidado y mantenimiento del fagot y la tabla de posiciones.

Las unidades que le siguen, y debido al desarrollo sistémico de la cartilla, proponen abordar los ritmos y/o géneros musicales en grados de dificultad métricos. Cada unidad está dividida en 4 ejes temáticos. Un eje por cada ritmo musical, de la siguiente manera:

En la segunda unidad se realiza el trabajo técnico respectivo, pero se enfatiza en los géneros y/o ritmos con una métrica de dos cuartos (2/4) y una obra en compás partido como: la rumba carranguera y el porro paisa dentro de la música colombiana; y dentro de la música europea, la polka y la danza (melodías de la tradición europea).





La tercera unidad, continuando con el trabajo técnico respectivo, se enfoca en los géneros y/o ritmos con una métrica de tres cuartos (3/4) como: pasillos y guabinas, de la música andina colombiana; y vales y minués, melodías de la tradición europea.

En la cuarta unidad se propone un repertorio que incluye piezas de la música andina colombiana, obras de la música europea y ensambles para fagot, además, las escalas, arpeggios y ejercicios de las tonalidades trabajadas en la unidad 2 y 3, de modo que los estudiantes y maestros puedan recordar y aplicar lo visualizado durante la cartilla y puedan plantearse inquietudes generales para emprender otros proyectos musicales.

Al finalizar cada unidad, se contará con un cuestionario que permitirá repasar y retroalimentar lo aprendido, antes de proceder con la siguiente unidad de trabajo.

Se excluye en la cartilla el trabajo de la métrica de seis octavos (6/8), ya que la autora encuentra pertinente su abordaje en un volumen independiente, y se aclara que todas las fotos de la unidad uno, ejercicios de todas las unidades y adaptaciones de las obras musicales fueron realizadas por la autora de la cartilla, esto incluye las obras tomadas del libro *First Book of Bassoon Solos* (Hilling, y Bergmann, 1979), en donde la autora hace una trasposición de las tonalidades, de acuerdo a las necesidades, continuidad y desarrollo de cada unidad.





2. PROBLEMATIZACIÓN

2.1. Justificación

Para el caso de las músicas colombianas en el contexto de la enseñanza del fagot en bandas juveniles, específicamente la red de escuelas de música de Medellín, donde la autora del presente trabajo tuvo la oportunidad de generar la reflexión inicial, es común encontrar que no se da un ambiente propicio para la exploración de todas las posibilidades sonoras y tímbricas del instrumento, pues cuando se hacen montajes de dichas músicas se le adjudica el papel de bajo. (Entendiéndose éste como un papel no protagonista, enfocado sólo como acompañamiento y manteniendo un ritmo y pulso constante).

El fagot puede ofrecer amplias posibilidades, como puede evidenciarse en el repertorio de la música clásica, en el cual los grados de dificultad varían; los motivos contrapuntísticos enriquecen las posibilidades técnicas y esto se traduce en un principio pedagógico de variabilidad por el que los estudiantes sienten una fascinación, porque no existe la monotonía presente en los arreglos de música colombiana.

En este sentido, se considera necesario el desarrollo de una alternativa metodológica que proponga y permita al estudiante trabajar la técnica básica del instrumento y realizar prácticas de conjunto, reuniendo y adaptando experiencias formativas musicales de un contexto sociocultural internacional (europeo) sin desconocer el colombiano. Se propone entonces un conocimiento, una comprensión de elementos del lenguaje musical y una sensibilización, vinculados con elementos, estructuras y comportamientos que caracterizan a las músicas de Colombia. Serán





trabajados por docentes que puedan reflexionar sobre sus prácticas y los elementos que configuran nuestra identidad y expresiones propias.

Es importante que el profesor tenga en cuenta la riqueza musical de cada contexto para que el proceso de enseñanza-aprendizaje básico del fagot se desarrolle en cada estudiante, fomentando posibilidades creativas que le proporcionen confianza y seguridad en el momento de tocar e interpretar el instrumento.

Por eso se plantea la siguiente pregunta: ¿cómo realizar un acercamiento a la música colombiana con el fagot como instrumento melódico, cuando tradicionalmente es instrumento acompañante, que permita la exploración de sus posibilidades sonoras y expresivas en montajes musicales, y que al mismo tiempo se fortalezca la técnica e interpretación del ejecutante?

2.2. Planteamiento del problema

A partir de las experiencias como docente de fagot en la Red de Escuelas de Música de Medellín, y por ende del reconocimiento del contexto educativo musical de la ciudad -en el cual se pretende con la música un desarrollo integral de los estudiantes-, se logra evidenciar que los procesos musicales vinculados con este instrumento, dentro del contexto de la música colombiana, manifiestan rasgos de roles secundarios, en los cuales el fagot es percibido por los principiantes como un instrumento que tiene poco protagonismo.

Pese a que existen algunas iniciativas para la enseñanza del fagot, como la emprendida por el Ministerio de Cultura Nacional en el año 2003, consolidada con la publicación en el 2013 de la *Guía de Iniciación al Fagot* (Bautista, Guevara Díaz, Salcedo, Cuéllar, & Cobo, 2013), y del *Cuaderno de ejercicios para Fagot*, en el que se incluyen algunos fragmentos musicales con un





rol activo del instrumento, se necesitan más trabajos como estos ya que las otras iniciativas han sido menores o casi inexistentes.

Cabe señalar que la enseñanza masiva del fagot en el contexto nacional se concentra en dos tipos de agrupaciones: orquestas y bandas sinfónicas (aclarando que se trata de orquestas o bandas juveniles, que tienen como propósito generar espacios de disfrute, participación y formación en torno a la música, porque normalmente el objetivo de estas agrupaciones no es enseñar), siendo la enseñanza solista o de música de cámara relegada a los centros de educación superior, universidades o conservatorios.

No obstante, como ya se ha señalado, en los procesos de banda, como por ejemplo en la Red de Escuelas de Música de Medellín, el fagot ocupa una posición privilegiada en el repertorio clásico, pero no en las músicas colombianas, ya que muy pocos compositores de música colombiana han tenido en cuenta este instrumento como protagonista quizás porque no pertenece a la tradición canónica de música local o porque su llegada al país es relativamente reciente.





2.3. Objetivo general

Diseñar una propuesta metodológica que permita fortalecer los procesos formativos de la técnica básica del fagot entre los grados de dificultad 1 y 2.5, mediante la interpretación de algunos ritmos de la música andina colombiana en diálogo con elementos del contexto originario del instrumento.

2.4. Objetivos específicos

- Realizar un acercamiento a la historia del fagot como instrumento melódico y acompañante en las bandas en Colombia.
- Propiciar el análisis de equivalencias y particularidades entre ritmos y/o géneros musicales europeos y colombianos de manera dialógica con el fin de fortalecer la interpretación del Fagot
- Implementar adaptaciones de melodías con ritmos andinos colombianos orientados a trabajar la técnica básica del fagot y a la ejecución e interpretación de este instrumento.





2.5. Antecedentes.

En lo que se refiere al material didáctico creado en Colombia para la enseñanza del fagot, es realmente poco lo que se puede encontrar en el contexto académico. Se cuenta en primera instancia con una guía diseñada por el Ministerio de Cultura como respuesta a la escasez de material didáctico titulada *Guía de iniciación al fagot* (Bautista Carrillo, Guevara Díaz, Salcedo, Cuéllar, & Cobo, 2013), donde se propone a un grupo de maestros de enseñanza del fagot, en el contexto colombiano, la creación de unas guías, cartillas, manuales y material divulgativo, arrojando un compendio modesto, que si bien goza de aceptación, es insuficiente.

En cuanto a materiales pedagógicos y musicales que respondan a las necesidades y niveles de cualificación de los procesos formativos con respecto a la música colombiana, no se han adelantado investigaciones o publicaciones relevantes. Para el caso del fagot hace falta un diagnóstico actualizado sobre la población que interpreta el instrumento y aquellos cambios puestos en marcha desde la última iniciativa.

Se puede encontrar material que reposa en la Facultad de Artes acerca de enseñanza de la música, pero solo se cuenta con un trabajo de grado tipo cartilla realizado por Natalia Rojas (2015), como requisito para su graduación para optar al título de Licenciada en Educación Básica con Énfasis Artístico-música, Versión Instrumento Fagot.

Natalia Rojas presenta una cartilla en la que incluye algunos apartes en los cuales el fagot se acerca a la perspectiva propuesta que se presenta en estos momentos. No obstante, el material restringe algunas posibilidades y no se presenta para resolver específicamente la cuestión de la música colombiana, sino como un documento que toca el tema de paso para solucionar problemas técnicos básicos. Esta cartilla cuenta con 3 unidades en las cuales desarrolla





elementos relacionados con aspecto rítmicos y posiciones (entendidas como tablas de digitación): adiestramientos de la mano izquierda y la derecha (primera unidad), escalas y progresiones ya sean por grado conjunto o por intervalos sin sobrepasar la octava (segunda unidad), y pequeñas melodías tonales que enlazan todo lo anteriormente propuesto (tercera unidad).





3. DESARROLLO TEÓRICO

La enseñanza del fagot debe estar inevitablemente ligada a algunos conceptos fundamentales de todo proceso de aprendizaje musical, como son: la escucha, el ritmo, la voz y el manejo del cuerpo. Es importante resaltar la escucha como elemento primario en este proceso, y en el repertorio que pretende orientar este proceso educativo, ya que está ligado al contexto musical tradicional colombiano.

Respecto a la escucha es importante resaltar el análisis que realiza Edgar Willems (1994) sobre este concepto. Propone tres formas de escucha que son: sensorial (oír), afectiva (escuchar) e intelectual (comprender). Al integrar estas tres formas de escucha se puede registrar, memorizar, decodificar y reproducir un mensaje sonoro determinado. Dicho de otro modo:

-Oír es la percepción pasiva de los sonidos (proceso inconsciente)

-Escuchar es la percepción activa de los sonidos (proceso consciente)

Al escuchar seleccionamos la información de los sonidos que deseamos percibir de una manera clara y ordenada y esto nos conduce a entender que escuchar hace parte esencial del proceso de aprendizaje, particularmente de los sonidos del lenguaje.

A partir del aprendizaje e interiorización de estos niveles de escucha, el estudiante puede acercarse a un reconocimiento afectivo y significativo del acto creativo que lo vincule con su contexto particular y el de la comunidad a la que pertenece, pero dicha relación no puede ser en una sola dirección. Para el estudiante es fundamental conocer la música de su contexto para apropiarse de las formas de identidad y los valores culturales que en torno a esta música





giran, hacerlos conscientes y participar de la construcción de dicha identidad cultural.

Alrededor de este tema que atañe a la importancia del contexto y la identidad en el proceso de aprendizaje musical, contamos por ejemplo con el análisis que realizó el Maestro Alejandro Zuleta en sus libros **El método Kodály en Colombia (2008)** y **Antología Kodály colombiana II (2014)**. Zuleta se centró en la adaptación de piezas musicales colombianas para coro aplicando el método Kodály, con todas las variaciones que implica hacer la trasposición del contexto europeo al colombiano.

Para el Maestro Zuleta, la funcionalidad del método Kodály habla por sí sola a través de los reconocidos resultados en contextos europeos. Hungría, un país con solo 10 millones de habitantes, tiene actualmente ochocientos coros adultos, cuatro orquestas profesionales en Budapest, cinco en otras ciudades y numerosas orquestas aficionadas, como lo señala Kodály: “Un ciudadano sin educación musical es considerado inculto; casi todos tocan algún instrumento y/o cantan; las salas de concierto permanecen llenas” (como se cita en Zuleta, 2004, p.68). Este testimonio nos permite comprender cómo Kodály fue un pionero, pero su experiencia en el uso de las músicas tradicionales puede replicarse en otros contextos educativos.

Ahora bien, las músicas tradicionales, como ya ha sido planteado, fundamentan el proceso educativo musical que orienta esta propuesta, pero no se puede negar que parte de este contexto también es la herencia musical e instrumental que nos brindó Europa. En este sentido, es importante resaltar que el entendimiento de los modos de producción de géneros musicales, y su discusión desde el trabajo educativo, es fundamental en la medida en que nos relaciona con Europa y configura nuestra identidad latinoamericana. Nos permite entender





cómo desde la música tenemos una cantidad de valores, que pueden ser universales y particulares.

Los métodos para el acercamiento a una escucha consciente se sirven del solfeo, del dictado musical, de la interpretación de melodías. Según Conxa Trallero Flix (2008):

Con el aprendizaje de la lectura y escritura musicales entramos de lleno en el aspecto más intelectual de la música, el cual se puede y debe acompañar del aprendizaje a través del oído, del canto, del movimiento, de la experimentación y vivenciación (sic) del ritmo. Pero ahora se trata de relacionar lo captado de forma sensorial y emocional con su conceptualización y con su representación gráfica (pp. 3-4)

En este sentido, debemos reconocer que estos elementos constitutivos del aprendizaje de la lectoescritura musical en Colombia están permeados hoy en día por la cultura europea. De este modo, en concordancia con lo planteado por la doctora Trallero, es importante establecer un vínculo entre culturas por medio de un repertorio que agrupe diferentes géneros y/o ritmos y nos conecte con su entendimiento, a través de estos valiosos elementos señalados por la doctora (del oído, del canto, del movimiento, de la experimentación y vivenciación del ritmo). Los estudiantes deben reconocer y apropiarse formas y patrones estructurales comunes entre géneros de la música clásica y los ritmos de la música andina colombiana, a fin de encontrar un nexo entre lo que aprende y comprende para alcanzar un aprendizaje significativo y a su vez particularizar su existencia al sentirse parte de una o varias culturas.





4. DESARROLLO METODOLÓGICO

A continuación, se presenta y detalla la forma metodológica en la cual se organiza esta cartilla, con el fin de poder guiar a maestros y estudiantes en el uso pensado por la autora. Cabe señalar que dichos propósitos obedecen a lo expresado por la autora como una de las tantas posibilidades y se exhorta, tanto a maestros como estudiantes, a dar rienda suelta a su creatividad con el fin de optimizar, como bien les parezca, lo consignado en estas páginas.

La siguiente cartilla se dirige a estudiantes en compañía de sus maestros para el abordaje de la técnica básica del fagot. Si bien el estudiante puede acercarse a ella para sus consultas, está dirigida principalmente al trabajo conjunto y colaborativo ya que constituye una herramienta para que el profesor encuentre un material complementario o pueda adaptarlo a sus clases.

Interpretar las melodías de los diferentes ritmos de la música andina de Colombia y las melodías de la tradición europea, con la ayuda de pistas, piano, percusión folclórica o trío instrumental andino, ayuda al entendimiento de las dinámicas de grupo que tienen estos ritmos y/o géneros. Estos recursos hacen que la técnica del fagot se aprenda o se refuerce desde una forma más didáctica y divertida, lo que provoca en el estudiante un disfrute, una motivación y una curiosidad para seguir aprendiendo a tocar el fagot.

Tocar e interpretar ejercicios, estudios y canciones de diferentes géneros ayuda a abrir la mente al estudiante y al profesor para que se den cuenta del sinnúmero de posibilidades del fagot, y evitar así relegarlo a una orquesta sinfónica o a una banda sinfónica cumpliendo solo el papel de bajo en el repertorio de la música colombiana. Se trata entonces de mostrar otras posibilidades y al mismo tiempo conocer algunos ritmos de la región andina colombiana.





4.1. Conocimientos básicos

La presente cartilla es para uso de estudiantes con **un mínimo de conocimiento** del instrumento, entre los grados de dificultad 1 y 2.5. Éstos deben encontrarse en capacidad de tocar algunas escalas en al menos una octava. Por ejemplo, escala de Fa mayor o mínimo el pentacordio de Si Bemol mayor, y su embocadura debe estar relativamente definida; se recomienda trabajar la respiración antes de abordar los ejercicios, ya que se hace énfasis en esto.

El trabajo de la primera unidad prescinde del instrumento, aunque para las tres restantes se establece ya una conexión con éste.

Es importante que el estudiante tenga nociones sobre métrica o al menos pueda sobrellevar el pulso, ya que la cartilla hace énfasis en algunos ritmos andinos colombianos y melodías de la tradición europea, vinculados a las métricas de dos cuartos, compás partido y tres cuartos. Además, a nivel rítmico debe conocer las figuras musicales simples, como la blanca, la negra y la corchea, ya que en esta cartilla abordará las figuras musicales compuestas y síncopas.

Al final de cada unidad se realiza un cuestionario a los estudiantes para evaluar los conocimientos, la comprensión y la asimilación de los temas trabajados.

Además, a lo largo de la cartilla pueden encontrarse algunos cuadros con información adicional o detalles acerca del fagot y conceptos teóricos, los cuales proponen a los estudiantes temas que pueden ser trabajados por ellos de manera independiente.





5. ESTRUCTURA DE LA CARTILLA

5.1.UNIDAD I: CONOCIENDO Y RECONOCIENDO EL FAGOT.

5.1.1. BREVE HISTORIA DEL ORIGEN DEL FAGOT

Teniendo en cuenta la clasificación de los instrumentos hecha por el musicólogo alemán Curt Sachs, el Fagot es un instrumento de viento –madera, perteneciente al grupo de los Aerófonos de lengüeta doble (Torres, Gallego, & Alvarez, 1991, pp. 12-15).

Según el Diccionario Enciclopédico de la Música (Latham, 2009), este instrumento surge en el siglo XVII después de que su antecesor el dulcián (bajón) experimentara varios cambios en su evolución. Los primeros dulcián se tallaban a partir de una sola pieza de madera. En cambio, el fagot moderno consta de cuatro piezas acoplables y un tudel curvo de metal, en el cual se introduce una lengüeta doble llamada caña.

A finales del siglo XVII existían fagotes de tres llaves. En el XVIII se le añadieron más llaves. Y a principios del XIX era normal que tuviera ocho, pero durante ese siglo se desarrollaron dos sistemas de digitación: el francés y el alemán, con tubos y llaves considerablemente diferentes. El sistema francés está tipificado en los instrumentos de Buffet, y el sistema alemán en los de Heckel.

Actualmente el sistema alemán, desarrollado por Carl Almenraeder y la compañía Heckel en Biebrich, es prácticamente universal por su uniformidad de tono y seguridad que permite tocar en su rango superior. La calidad sonora del sistema francés, desarrollado principalmente por la empresa Savary de París, es más brillante dentro de un rango más amplio, pero de mayor





dificultad para tocarlo, por lo que el sistema Heckel es mucho más común en la actualidad, incluso en Francia.

En principio, el fagot se empleó para reforzar el bajo; por ejemplo, proporcionó un bajo a los oboes de la orquesta barroca. Según el Diccionario Akal Grove de la música (2000), el instrumento empezó a tener un papel más independiente iniciando el siglo XVII, especialmente en las composiciones de Schütz y Bertoli.

En las óperas de Lully aparece como bajo de un trío de vientos, y Vivaldi escribió 39 conciertos para este instrumento. Otros compositores del siglo XVIII que lo utilizaron como solista fueron Telemann, J. S. Bach, Boyce, Boismortier y J. C. Bach. El concierto en Si bemol K191/186e de Mozart (1774) es hoy el más célebre para fagot solista. En el repertorio moderno pueden encontrarse piezas de Elgar, Villa-Lobos, Strauss y Hindemith (Sadie, 2000).

En la actualidad al fagot se le conoce con varios nombres dependiendo de cada país, en Estados Unidos e Inglaterra se le llama “Bassoon”, en Italia “Fagotto”, en Francia “Basson”, y en Alemania “Fagott” (Soriano, s.f.).

5.1.2. EL FAGOT EN COLOMBIA

Los primeros indicios del fagot en el contexto colombiano datan del año 1846 con la creación de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, y es usado principalmente en orquestas sinfónicas como: La orquesta de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, la orquesta de la Unión Musical, entre otras. (Perdomo Escobar, 1980)

Por otro lado, los registros del uso de este instrumento en cuanto a las bandas sinfónicas datan del año 1956, con la participación del fagotista Alcides Lertzundy en la Banda Departamental, bajo la dirección del Maestro Joseph Matza. (Zapata Cuéncar, 1971)





5.1.3. LA FAMILIA DEL FAGOT



Imagen 1. El fagot, dada la longitud de su tubo (254 cm en el fagot moderno), éste se dobla sobre sí mismo, dando como resultado un instrumento de una altura aproximada de 134 cm.



Imagen 2. El fagotino, es un instrumento más pequeño, usado generalmente por estudiantes que, debido al tamaño de sus dedos y manos, no pueden alcanzar las posiciones del fagot. Este instrumento, suena a un intervalo de quinta por encima del fagot.



Imagen 3. El contrafagot es más grande. Está afinado a una octava por debajo del fagot. Su tubo mide unos seis metros y se dobla sobre sí mismo. Alcanza una altura aproximada de 160 cm y pesa 10 kg. Es usado generalmente en orquestas sinfónicas.

Cabe aclarar que el uso del fagotino en el contexto colombiano es prácticamente nulo, debido al costo del mismo y a que el estudiante lo usaría por un periodo de tiempo muy corto. Es por eso que, en un proceso inicial de enseñanza, a los estudiantes con estas características se les omite el uso del cuerpo del bajo y la campana del fagot, hasta que el estudiante sea capaz de tocarlo, ensamblado completamente.





5.1.4. LAS PARTES DEL FAGOT



Imagen 4 y 5. La base, culata o bota (por delante y por detrás)



Imagen 6 y 7. El cuerpo del tenor, ala del tenor o parte del tenor (por delante y por detrás)





Imagen 8. El cuerpo del bajo o parte del bajo



Imagen 9. La campana



Imagen 10. El caballete, pajarito o posa mano



Imagen 11. El tudel



Imagen 12. La caña



Imagen 13. La correa para tocar sentado y arnés para tocar de pie





5.1.5. LOS CUIDADOS DEL INSTRUMENTO

El fagot es uno de los instrumentos más costosos, y su fabricación requiere de muchos años. Por lo tanto, para que la durabilidad del instrumento y la calidad sonora de este no se vea afectada, se sugiere seguir las siguientes recomendaciones para el armado, desarmado y limpieza de este instrumento.

1. Antes de armar el instrumento, asegúrese de que los corchos estén debidamente lubricados con grasa para corcho.
2. Apoye la base en una superficie plana, ya sea el piso, una silla u otro, de manera vertical, sosteniéndola firmemente con una de sus manos.
3. Introduzca con cuidado el cuerpo del tenor en el orificio más pequeño de la base con pequeños movimientos semicirculares, y evitando golpear o dañar alguna llave. Recuerde dejar una distancia equidistante con relación al agujero más grande que se encuentra en la base, formando preferiblemente una media luna.
4. Introduzca con cuidado el cuerpo del bajo en el orificio más grande de la base con pequeños movimientos semicirculares, teniendo muy en cuenta la forma del cuerpo del tenor y evitando golpear o dañar alguna llave y, en este caso, tumbar el corcho de las llaves de Mi bemol o Do sostenido grave.
5. Desplazando la mano de la base y poniéndola en el cuerpo del bajo, introduzca la campana en esta parte, presionando la única llave que tiene, y observe que quede bien alineada con la llave del cuerpo del tenor que sobresale. Repita el patrón de pequeños movimientos semicirculares.
6. Introduzca el tudel en el agujero del cuerpo del tenor también con pequeños movimientos semicirculares. Recuerde tomarlo de la parte más gruesa, entre el codo y el corcho, ya





que esta parte es más firme y resistente.

7. Ahora, introduzca el caballete en el tubo metálico que sobresale en la base. Desenrolle un poco el tornillo antes de introducirlo y luego ajuste hasta que la pieza quede firme.
8. Al final, introduzca la caña en el tudel.
9. Para desarmar el fagot, realice los mismos pasos de manera inversa. Lo último que introdujo en el instrumento será lo primero que quite. Teniendo en cuenta los mismos cuidados del armado para cada parte.
10. Para limpiar el instrumento se debe contar con dos trapos. Uno de los trapos se usa para limpiar por dentro el cuerpo del tenor y la base, por lo que debe tener un grueso y tamaño adecuado. El otro, se utiliza para quitar el exceso de humedad, las huellas dactilares y el polvo, tanto de las llaves como de la madera.



Imágenes 14, 15 y 16. Trapos para limpiar las partes del fagot, el cuerpo del bajo y la base.





5.1.6. EL CALENTAMIENTO PREVIO PARA LA EJECUCIÓN EN EL INSTRUMENTO

Se sugiere que los ejercicios que se presentan a continuación se hagan de manera permanente y consciente para evitar futuras lesiones.

5.1.6.1. Preparación del cuerpo

Objetivo

Ejercicio de calentamiento y preparación del cuerpo para tocar el fagot

Procedimiento

- De pie se masajea cada una de las partes del cuerpo que intervienen en el momento de tocar el fagot: brazos, hombros, manos, dedos, espalda y cara; se hacen todo tipo de muecas para des tensionar las mejillas y los labios.

5.1.6.2. Respiración

Objetivo

Identificar y sentir qué partes de nuestro cuerpo intervienen en la respiración para tocar un instrumento de viento como el fagot

Procedimiento

- Acostado boca arriba coloque las manos sobre el abdomen para percibir el movimiento de la respiración. Se inhala por la boca todo el aire que sea posible. Pero antes de exhalar, se espera unos segundos para sentir ese proceso de la respiración. (El ejercicio se repite varias veces).





Luego se hacen unas secuencias de respiración así:

- Se respira en cuatro tiempos, se mantiene el aire en cuatro tiempos, se bota el aire en cuatro tiempos.
- Se respira en tres tiempos, se mantiene el aire en tres tiempos, se bota el aire en cuatro tiempos.
- Se respira en dos tiempos, se mantiene el aire en dos tiempos, se bota el aire en cuatro tiempos.
- Se respira en un tiempo, se mantiene el aire en un tiempo, se bota el aire en cuatro tiempos.

Luego se procede a hacer el mismo ejercicio de pie

- Cada vez se respira y se mantiene el aire en menos tiempo, pero se debe botar en más tiempo.

Para finalizar se trabaja con el ejercicio de la hoja en la pared.

- La idea es que el estudiante pueda sostener una hoja en la pared (hoja que cambiara de tamaño a medida que se trabaje el ejercicio) solo con el aire. Esto nos ayuda a trabajar el apoyo en la respiración.

5.1.6.3. Embocadura

Objetivo

Buscar la forma adecuada para colocar los labios en la caña

Procedimiento





- Colocamos la boca en forma de “U” y al mismo tiempo cubrimos los dientes (tanto superiores como inferiores) con los labios.
- Después de que la boca esté en esta posición introducimos la caña y la sostenemos con los labios.
- Cuando la caña se encuentre en la boca se debe pensar en bostezar y soplar sin soltarla. Esto hace que la boca y el cuello se abra más internamente para lograr así darle más espacio al aire que entra y sale de nuestro cuerpo al respirar.

5.1.6.4. Control y emisión del sonido

Objetivo

Lograr mantener una estabilidad en la emisión del sonido.

Procedimiento

- Hacer que vibre la caña buscando la nota Eb
- Sostener el sonido determinado
- Tocar con la caña y el tudel buscando la nota C# y sosteniendo este sonido
- Armar el instrumento completo y tocar notas largas buscando que la emisión del sonido sea estable en cada nota que se emita.

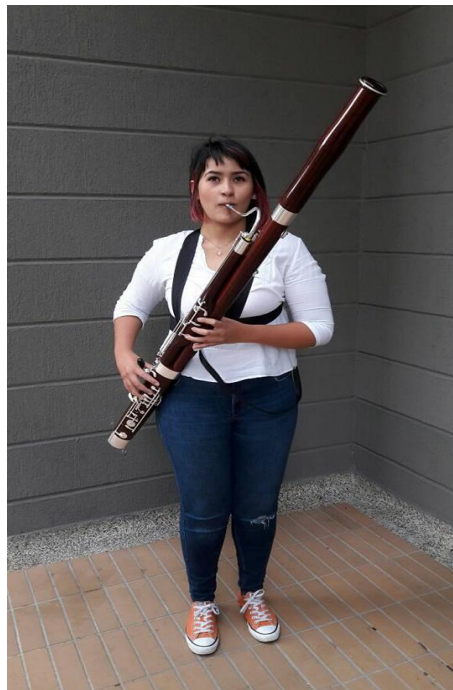
5.1.7. EL FAGOT Y LA POSTURA

Hay dos formas de tocar el fagot. Una de ellas es sentada, como se muestra en la imagen 17. Esta posición se usa generalmente al tocar en agrupaciones como la orquesta sinfónica, la banda sinfónica o las orquestas de cámara. La segunda forma de tocar el fagot es de pie, como se muestra en las imágenes 18 y 19. Esta posición se usa generalmente al tocar un concierto solista o al recibir una clase maestra.





Imagen 17. Posición para tocar el fagot sentado



Imágenes 18 y 19. Posición para tocar el fagot de pie





5.1.8. TABLA DE POSICIONES DEL FAGOT (DE LOS MI GRAVES AL LA AGUDO)

E	F	F# - Gb	G	G# - Ab	A
Ab - Bb	B	C	C# - Db	D	D# - Eb
E	F	F# - Gb	G	G# - Ab	A

Tomadas de <http://www.el-atril.com/Fichas/tablaturas/Fagot/Posiciones.htm>





EVALUACIÓN. UNIDAD I

Diga si es Verdadero o Falso. Marque con una X la respuesta correcta

- | | | |
|---|---|---|
| 1. El fagot es un instrumento de viento – madera, perteneciente al grupo de los Aerófonos de lengüeta simple. | F | V |
| 2. El antecesor del fagot es el dulcián. | F | V |
| 3. El fagot sólo se puede tocar sentado. | F | V |
| 4. En el armado del fagot, después de la base se introduce el cuerpo del bajo. | F | V |

Responda las siguientes preguntas

5. Nombre los instrumentos que pertenecen a la familia del fagot y dibújelos
6. Nombre tres partes del instrumento y dibújelos
7. Nombre dos ejercicios de respiración y realícelos frente a sus compañeros y/o profesor
8. Nombre dos ejercicios de embocadura y realícelos frente a sus compañeros y/o profesor
9. ¿Cuál fue la función del fagot en sus inicios?
10. ¿Cómo se llama el compositor que escribió 39 conciertos para fagot?

Observaciones y/o sugerencias del estudiante

Tabla 1. Evaluación de la unidad 1





5.2. UNIDAD II. TRABAJANDO EL COMPÁS BINARIO DE 2/4 Y COMPÁS PARTIDO CON SUBDIVISIÓN BINARIA

Objetivo general

En esta unidad nos enfocaremos en compases binarios simples de 2/4 y compás partido, buscando una sensibilización hacia ritmos musicales colombianos como: el chotís y el porro paisa; y dentro de la música europea occidental: la polka y la danza (melodías de la tradición europea).

Objetivos específicos

- Trabajar compases binarios simples con división binaria en 2/4 y compas partido
- Conocer las células rítmicas de los géneros musicales: chotís, porro paisa (música andina colombiana), polka y danza (melodías de la tradición europea).
- Interiorizar las figuras rítmicas: redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas y algunas combinaciones de figuras compuestas.
- Trabajar tonalidades mayores hasta dos alteraciones.
- Desarrollar una sensibilidad estético musical mediante las dinámicas: *mezzoforte* (mf), *forte* (f), *piano* (p), *crescendo* y *decrescendo*.





5.2.1. EJE TEMÁTICO 1. EL CHOTÍS

Objetivo general

Buscar un acercamiento hacia el ritmo andino colombiano *el chotís* a través del cuerpo, la escala mayor y el instrumento, mediante la realización de diferentes ejercicios rítmicos y el montaje de una obra representativa.

Conceptos musicales del eje temático 1	
Grado de dificultad	1.
Ritmo	Chotís.
Métrica	Compás binario simple con división binaria en 2/4.
Figuras rítmicas	Blancas, negras y corcheas.
Registro	Registro medio grave. Del Fa grave al Fa central.
Tonalidad	Si bemol Mayor.
Intervalos	Salto de terceras y grados conjuntos.
Dinámicas	Forte (f) y mezzoforte (mf).
Articulaciones	Ataque simple

Tabla 2. Conceptos musicales del eje temático 1 (unidad 2)

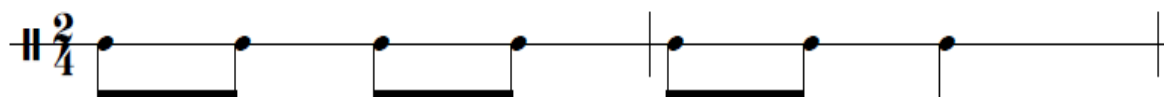




EL CHOTÍS

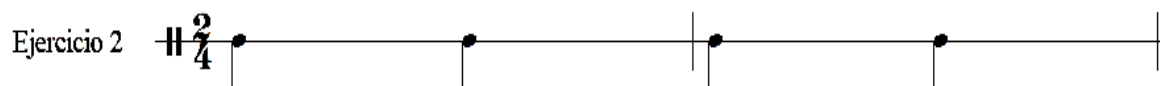
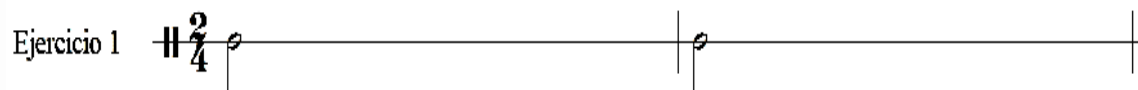
El chotís es un ritmo de compás binario en 2/4, proveniente de Europa en el siglo XIX, más específicamente, es un baile de pareja con origen en Escocia, donde se le denomina *Schotisch*. Se hizo popular en la región andina colombiana, en especial en el municipio de Girardota, Antioquia, gracias a los hermanos Valencia, a mediados del siglo XX (Caro Serna, 2015). Es un ritmo ideal para utilizarlo lúdicamente en las academias de danza.

CÉLULA RÍTMICA DEL CHOTÍS:



Antes de trabajar la célula rítmica del chotís, se sugiere hacer un calentamiento corporal e instrumental con las siguientes variaciones rítmicas.

Variaciones rítmicas del Chotís





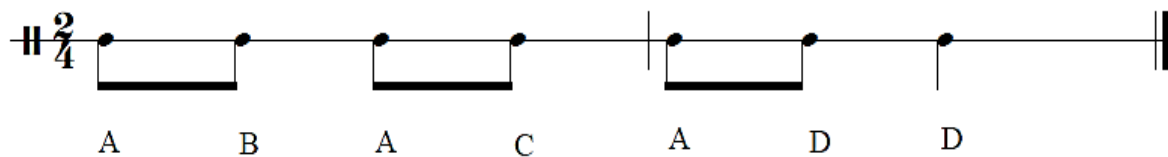
- Luego de interiorizar el pulso y hacer el calentamiento corporal, se pide a los estudiantes cantar la melodía con la sílaba **Ta**.
- Después de sincronizar el pulso con la melodía, se les pide a los estudiantes que se desplacen por el aula de clase llevando el pulso y cantando la melodía.
- A continuación, se pide a los estudiantes ubicarse en parejas (en el caso de que solo haya un estudiante en la clase, el profesor formaría pareja con el estudiante) y mientras cantan la melodía se alternan las palmas para hacer la célula rítmica del chotís, primero cada persona (tiempo) y segundo con el compañero (contratiempo).

(A = palmas)

(B = mano derecha con el compañero)

(C = mano izquierda con el compañero)

(D = palmas con el compañero)



- Para finalizar esta actividad, se pide a los estudiantes que propongan otros movimientos con el cuerpo donde se evidencie la célula rítmica trabajada.

Actividad 2

Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 35 y 36**, donde se evidencie las variaciones del ritmo del chotís, trabajándolos en la tonalidad de **Si bemol mayor**.





Se aclara que los tres primeros ejercicios se usaran como calentamiento del instrumento, prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.

A partir del cuarto ejercicio, se tocará cada patrón rítmico que presenta la obra *Pequeña Suite Antioqueña* con un ejercicio técnico, finalizando siempre con las notas reales del motivo melódico, para el posterior montaje de la obra.

Ejercicio 1



Ejercicio 2





Ejercicio 3



9



16



Ejercicio 4



10



Ejercicio 5



10





mf

Ejercicio 6 con variaciones

10

19 Variación 1

24

29 Variación 2

37

45 Variación 3 (fragmento de la obra "Pequeña Suite Antioqueña")

Jesús David Caro Serna (1991)
Adaptación: Sandra López

mf

40





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.

PEQUEÑA SUITE ANTIOQUEÑA

III-Chotís

Jesús David Caro Sema (1991)

Adaptación: Sandra López



Chotis español



Chotis Antioqueño

Imagen 20. Tomada de www.danzaenred.com





5.2.2. EJE TEMÁTICO 2. EL PORRO PAISA

Objetivo general

Buscar un acercamiento hacia el ritmo andino colombiano *el porro paisa* a través del cuerpo, la escala mayor y el instrumento, mediante la realización de diferentes ejercicios rítmicos y el montaje de una obra representativa.

Conceptos musicales del eje temático 2	
Grado de dificultad	1.5
Ritmo	“Porro paisa”.
Métrica	Compás partido.
Figuras rítmicas	Blancas, negras, negras con puntillo, corcheas y sincopas.
Registro	Registro medio grave. Del Fa# grave al Sol Medio.
Tonalidad	Sol Mayor.
Intervalos	Salto de terceras y grados conjuntos.
Dinámicas	Forte (f) y mezzoforte (mf).
Articulaciones	Ataque simple

Tabla 3. Conceptos musicales del eje temático 2 (unidad 2).

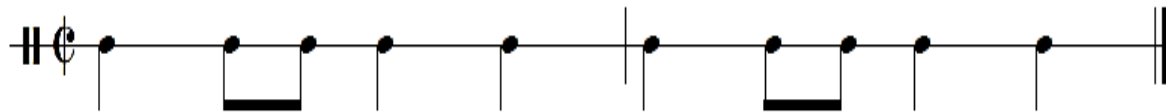




EL PORRO PAISA

El porro paisa, también llamado porro marcado, es un ritmo musical con marcación binaria y compás partido, que sólo se baila en Antioquia. El porro es originario de la costa norte, donde se desarrollan varios tipos de porro, pero el porro marcado es un ritmo autóctono de la región paisa. Muestra la idiosincrasia de los antioqueños en fiestas, de galantería y festejo. Deriva de una danza de pareja suelta, que luego devino en un baile de salón de pareja cogida.

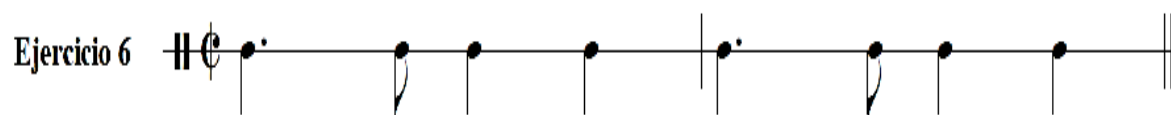
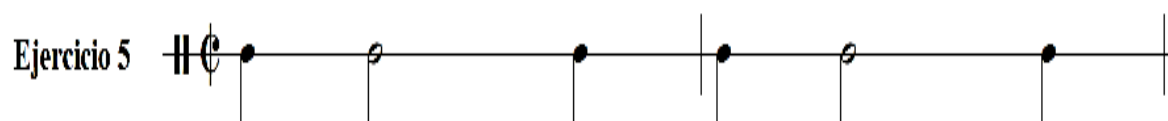
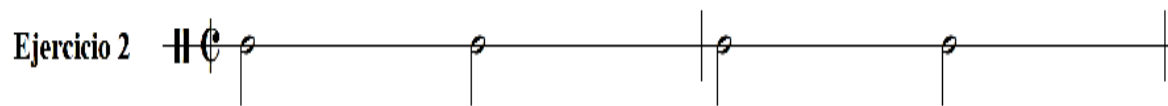
CÉLULA RÍTMICA DEL PORRO PAISA



Antes de trabajar la célula rítmica del porro paisa, se sugiere hacer un calentamiento corporal e instrumental con las siguientes variaciones rítmicas.

Variaciones rítmicas del porro paisa





Actividad 1

- Escuchar varias veces con los estudiantes el tema *Los sapos en la laguna* (porro paisa, audio 2. Unidad 2)

Nota: en caso de no tener un medio para escuchar el audio, el profesor puede hacer uso de un instrumento armónico como, la guitarra o el piano, incluso del fagot para tocar la obra a trabajar.

- Mientras suena el audio, se pide a cada estudiante llevar el pulso con las palmas y con los pies.





- Luego de interiorizar el pulso, se pide a cada estudiante cantar la melodía con la sílaba **Ta.**
- Después de sincronizar el pulso con la melodía, se procede a enseñar la letra de la canción y se le pide a cada estudiante cantarla.

*Los sapos en la laguna
Cuando cae el aguacero,
Los unos piden cachucha
Los otros piden sombrero.
Míralo aquí, míralo allá,
Por aquí salió y se escondió,
Hacerlo así, como lo hago yo,
corroscoco, corroscoco...*

- Antes de pasar a trabajar el ritmo musical con el instrumento, se le pide a cada estudiante que se mueva por el aula de clase llevando el pulso y cantando la canción.

Actividad 2

Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 43 y 44**, donde se evidencie las variaciones del ritmo del Porro Paisa, trabajándolos en la tonalidad de **Sol mayor**.

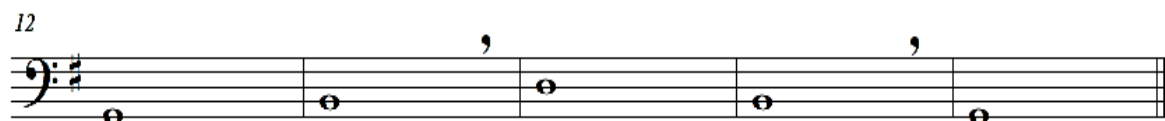
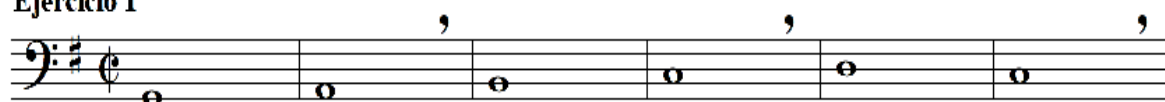
Se aclara que los cuatros primeros ejercicios se usaran como calentamiento del instrumento, prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.





A partir del quinto ejercicio, se tocará cada patrón rítmico que presenta la obra *Los sapos* en la laguna con un ejercicio técnico, para el posterior montaje de la obra.

Ejercicio 1



Ejercicio 2





mf

Ejercicio 3

7

12

Ejercicio 4

7

12

mf

47





Ejercicio 5

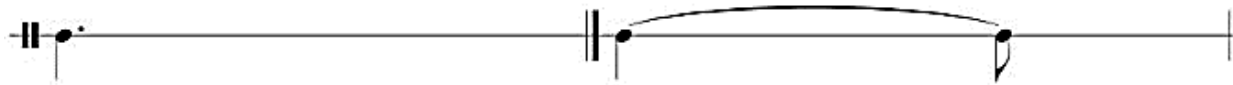


LA NEGRA CON PUNTILLO

Para entender qué es la negra con puntillo, primero es necesario definir el puntillo: es un puntico que se coloca al lado derecho de la figura musical y sirve para aumentar la mitad de su valor.

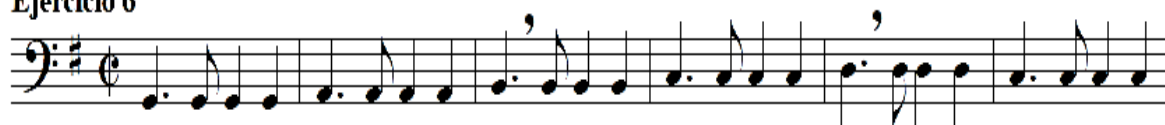
Teniendo en cuenta que la mitad de la negra es medio tiempo, entonces la negra con puntillo es de un tiempo y medio.

La negra con puntillo es equivalente en duración a tocar una negra con una corchea ligada.





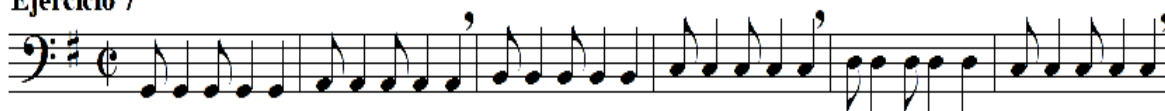
Ejercicio 6



LA SÍNCOPIA

La síncopa es una nota que inicia en tiempo débil y se prolonga al tiempo fuerte inmediato, rompiendo con la organización de los tiempos o fracciones fuertes y débiles. Síncopa proviene del griego *sygkope*, que significa “romper”. Puede formarse por una sola nota o por dos notas ligadas.

Ejercicio 7





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.



Los sapos en la laguna

Porro paisa

Transcripción: Elkin Pérez A.

Adaptación: Sandra López



Imagen 21. De realización propia





5.2.3. EJE TEMÁTICO 3. LA POLKA

Objetivo general

Buscar un acercamiento hacia el género musical europeo *la polka* a través del cuerpo, la escala mayor y el instrumento, mediante la realización de diferentes ejercicios rítmicos y el montaje de una obra representativa.

Conceptos musicales del eje temático 3	
Grado de dificultad	1.
Ritmo	“Polka”.
Métrica	Compás binario simple con división binaria en 2/4.
Figuras rítmicas	Blancas, negras, corcheas y galopas.
Registro	Registro medio grave. Del Fa grave al Fa central.
Tonalidad	Do Mayor.
Intervalos	Grados conjuntos, saltos de terceras y de cuartas.
Dinámicas	Forte (f), mezzoforte (mf). y piano (p)
Articulaciones	staccato, tenuto y ligaduras

Tabla 4. Conceptos musicales del eje temático 3 (unidad 2).





LA POLKA

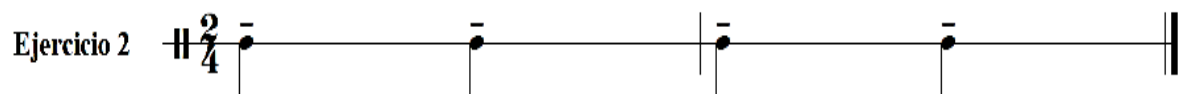
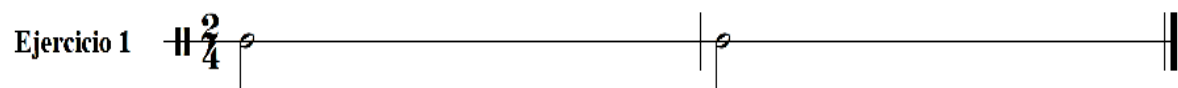
La polka es un baile de ritmo binario y rápido, escrito en compás de 2/4, con frases cuadradas y forma ternaria, que adquirió gran popularidad en el siglo XIX y se esparció por toda Europa.

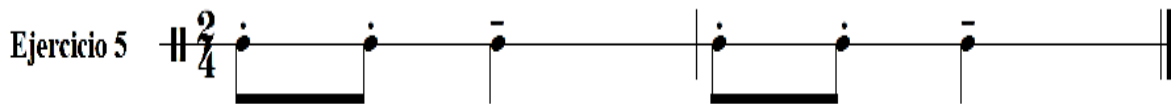
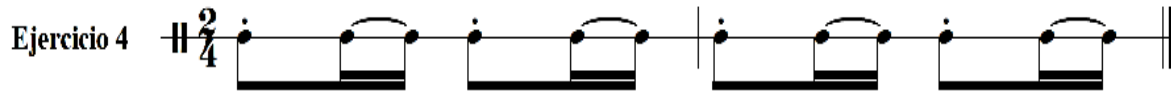
CÉLULA RÍTMICA DE LA POLKA:



Antes de trabajar la célula rítmica de la polka, se sugiere hacer un calentamiento corporal e instrumental con las siguientes variaciones rítmicas.

Variaciones rítmicas de la polka





Actividad 1

- Escuchar varias veces con los estudiantes la obra *Polkas Czech* (polka checa tradicional, audio 3. Unidad 2)

Nota: en caso de no tener un medio para escuchar el audio, el profesor puede hacer uso de un instrumento armónico como el piano, incluso, del fagot para tocar la obra a trabajar.

- Mientras suena el audio, se pide a los estudiantes llevar el pulso con los pies agregando movimiento corporal para trabajar el calentamiento del cuerpo de la siguiente manera:
 - Alternando las manos se acariciarán los brazos para hacer blancas.
 - Subiendo y bajando se palmean las piernas para hacer negras.
 - Dando pequeños golpes en el estómago y la espalda se alternan las manos para hacer corcheas.
- Luego de interiorizar el pulso y hacer el calentamiento corporal, se pide a los estudiantes entonar y hacer el ritmo de la obra con la sílaba **Ta**.
- Después de sincronizar el pulso con el ritmo de la obra, se les pide a los estudiantes que entonen la canción diciendo el nombre de las notas.

Actividad 2

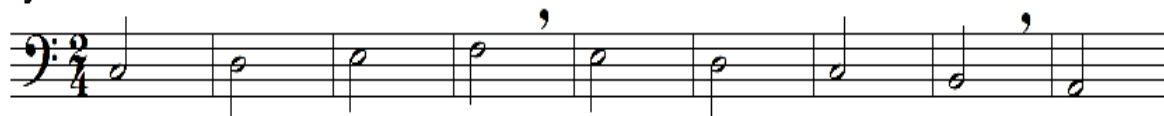
Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 52 y 53**, donde se evidencie las variaciones del ritmo de la polka, trabajándolos en la tonalidad de **Do mayor**.





Se aclara que los ejercicios se usarán como calentamiento del instrumento, trabajando al mismo tiempo las articulaciones de staccato, ligadura y tenuto (una articulación diferente por cada figura rítmica), prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.

Ejercicio 1



EL TENUTO

El tenuto es una articulación en forma de línea corta que va encima o debajo de la nota, indicando que se debe tocar la nota con todo su valor, ejecutándola con más tensión para dar énfasis a la nota o acorde.

Ejercicio 2





EL STACCATO

El staccato es un punto encima o debajo de la nota el cual indica que la nota debe tocarse corta, casi la mitad de su valor.

Ejercicio 3

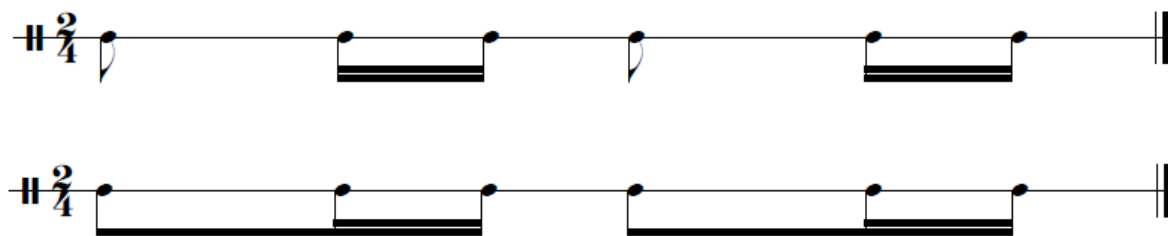


10



LA GALOPA

La galopa es una figura musical compuesta. Recibe este nombre debido a la utilización o unión de una corchea con dos semicorcheas y se escribe de la siguiente forma:





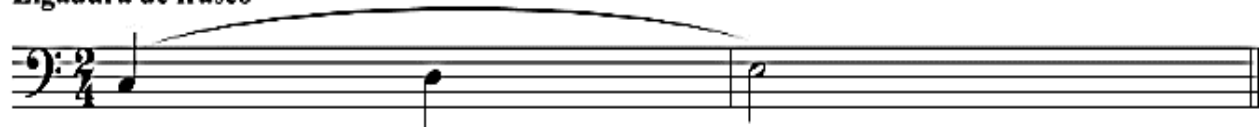
LA LIGADURA

La ligadura es una articulación en forma de línea curva que va de una nota a otra y se pone por encima o por debajo de las notas. Existen dos tipos de ligadura. Una se conoce como ligadura de prolongación y se da entre dos notas de igual sonido y altura independiente del valor rítmico de la figura musical. La otra se conoce como ligadura de fraseo y se da entre dos notas de diferente sonido y altura.

Ligadura de prolongación



Ligadura de fraseo



La ligadura se hace manteniendo una sola columna de aire entre una nota a otra sin suspender la respiración o utilizar la lengua

Ejercicio 4





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.

3. Polka

Czech Traditional

Tomada de: First Book of Bassoon Solos
by LYNDON HILLING and WALTER BERGMANN

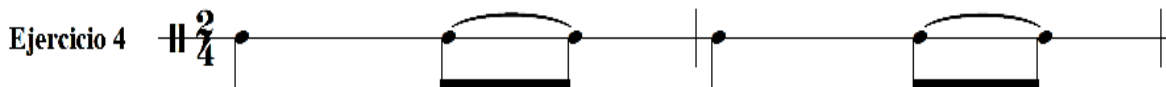
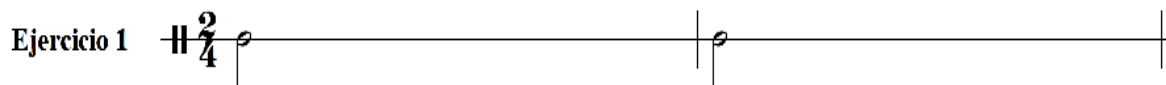


Imagen 22. Baile de Polka. Tomada de <https://bit.ly/2OjZbkE>





Ejercicios rítmicos para trabajar la danza



Actividad 1

- Escuchar varias veces con los estudiantes la obra *Yugoslav Dance* (danza tradicional, audio 4. Unidad 2)

Nota: en caso de no tener un medio para escuchar el audio, el profesor puede hacer uso de un instrumento armónico como el piano, incluso, del fagot para tocar la obra a trabajar.

- Mientras suena el audio, se pide a los estudiantes llevar el pulso con los pies agregando movimiento corporal para trabajar el calentamiento del cuerpo de la siguiente manera:
 - Alternando las manos se acariciarán los brazos para hacer blancas.
 - Subiendo y bajando se palmean las piernas para hacer negras.
 - Dando pequeños golpes en el estómago y la espalda se alternan las manos para hacer corcheas.





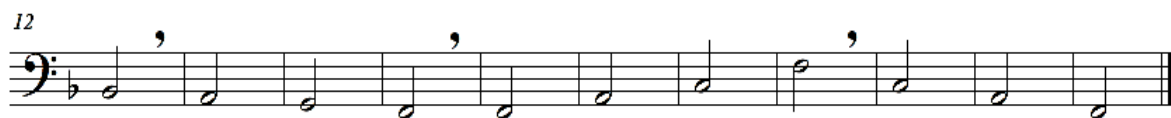
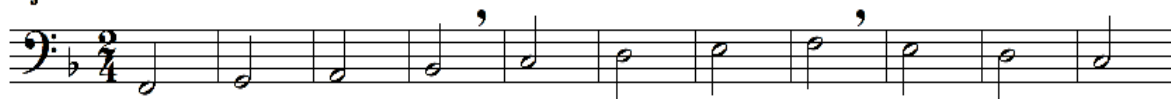
- Luego de interiorizar el pulso y hacer el calentamiento corporal, se pide a los estudiantes entonar y hacer el ritmo de la obra con la sílaba **Ta**.
- Después de sincronizar el pulso con el ritmo de la obra, se les pide a los estudiantes que entonen la canción diciendo el nombre de las notas.

Actividad 2

Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 59**, donde se evidencie las variaciones del ritmo de la danza, trabajándolos en la tonalidad de **Fa mayor**.

Se aclara que los ejercicios se usarán como calentamiento del instrumento, trabajando al mismo tiempo las articulaciones de staccato, ligadura y tenuto, (una articulación diferente por cada figura rítmica), prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.

Ejercicio 1





mf

Ejercicio 2

12

Ejercicio 3

9

16

Ejercicio 4

9

16

61

mf





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.

2. Yugoslav Dance

Traditional

Adaptación: Sandra López



Imagen 23. Tomada de <https://bit.ly/333KebU>





5.3. Unidad III: TRABAJANDO EL COMPÁS TERNARIO DE 3/4 CON SUBDIVISIÓN

BINARIA

Objetivo general

En esta unidad nos enfocaremos en compases ternarios de 3/4, buscando una sensibilización hacia los géneros musicales colombianos como: la Guabina y el Pasillo, y dentro de la música de europea occidental; el vals y el minuetto (melodías de la tradición europea).

Objetivos específicos

- Trabajar compases ternarios con división binaria en 3/4.
- Conocer las células rítmicas de los géneros musicales: guabina y pasillo (música andina colombiana), vals y minuetto (melodías de la tradición europea).
- Reforzar las figuras rítmicas: redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas y algunas combinaciones de figuras compuestas.
- Trabajar tonalidades mayores y menores hasta cuatro alteraciones.
- Desarrollar una sensibilidad estético musical mediante las dinámicas: mezzoforte (mf), forte (f), piano (p), crescendo y decrescendo.
- Articulaciones: notas separadas, ligaduras, staccato y combinaciones de articulaciones.





5.3.1. EJE TEMÁTICO 1. LA GUABINA

Objetivo general

Buscar un acercamiento hacia el ritmo andino colombiano *guabina* a través del cuerpo, la escala mayor y el instrumento, mediante la realización de diferentes ejercicios rítmicos y el montaje de una obra representativa.

Conceptos musicales del eje temático 1	
Grado de dificultad	1.5
Ritmo	Guabina
Métrica	Compás ternario con división binaria en 3/4.
Figuras rítmicas	Blancas, blancas con puntillo, negras y corcheas.
Registro	Registro medio grave. Del Mi bemol grave al Sol central.
Tonalidad	Mi bemol Mayor.
Intervalos	Grados conjuntos, saltos de terceras y de cuarta.
Dinámicas	Mezozoforte (mf), Forte (f)
Articulaciones	Picado simple

Tabla 7. Conceptos musicales del eje temático 1 (unidad 3).





LA GUABINA

La guabina es un ritmo andino colombiano de ascendencia europea, que en el siglo XIX fue perseguido por la élite, dado que lo consideraban un canto popular montañoero (Ocampo López, 2000, p. 110). No hay claridad sobre el origen de su nombre, pero hay referencias sobre un pez guabina en los Llanos. También se ha tomado la palabra guabina para nombrar a un hombre simple. Es un ritmo que se puede encontrar en Santander, Boyacá, Tolima, Huila, Caldas (en Aguadas más específicamente) y antiguamente en Antioquia; cada región se apropia de la guabina según sus costumbres.

CÉLULA RÍTMICA DE LA GUABINA

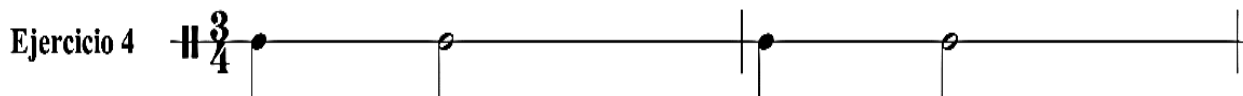
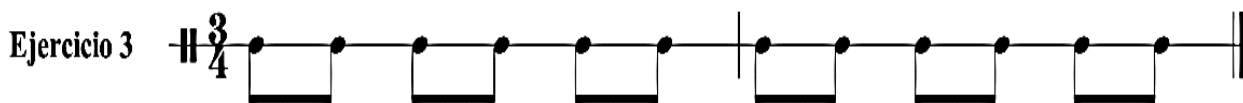
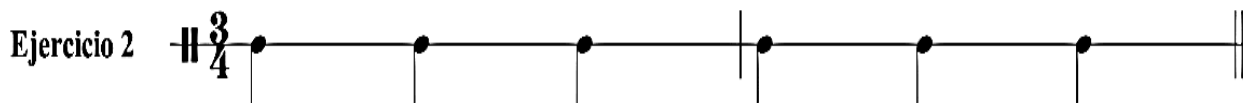
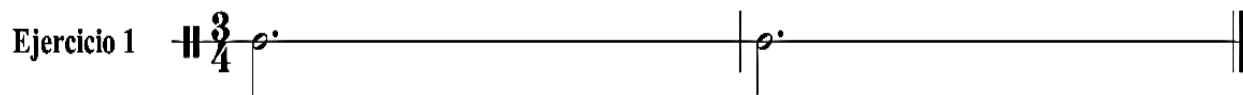


Antes de trabajar la célula rítmica de la guabina, se sugiere hacer un calentamiento corporal e instrumental con las siguientes variaciones rítmicas.





Variaciones rítmicas de la Guabina



Actividad 1

- Escuchar varias veces con los estudiantes el tema *Guabina Huilense* (Guabina, audio 5)

Nota: en caso de no tener un medio para escuchar el audio, el profesor puede hacer uso de un instrumento armónico como el piano, incluso, del fagot para tocar la obra a trabajar.





- Mientras suena el audio, se pide a cada estudiante llevar el pulso con las palmas y con los pies.
- Luego de interiorizar el pulso, se pide a cada estudiante cantar la melodía con la sílaba **Ta.**
- Después de sincronizar el pulso con la melodía, se procede a enseñar la letra de la canción y se le pide a cada estudiante cantarla.

Yo me bailo mi guabina

Con mi morena, con mi morena,

Al arrullo de las aguas

Del Magdalena, del Magdalena...

Carlos E. Cortés

- Antes de pasar a trabajar el ritmo musical con el instrumento, se le pide a cada estudiante que se mueva por el aula de clase llevando el pulso y cantando la canción.

Actividad 2

Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 67**, donde se evidencie las variaciones del ritmo de guabina, trabajándolos en la tonalidad de **Mi bemol mayor**.

Se aclara que los tres primeros ejercicios se usaran como calentamiento del instrumento, prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.

A partir del quinto ejercicio, se tocará cada patrón rítmico que presenta la obra *Guabina Huilense* con un ejercicio técnico, para el posterior montaje de la obra.





mf

Ejercicio 1

10

20

Ejercicio 2

10

20

mf

69

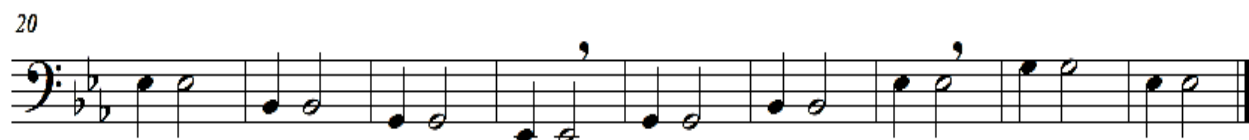




Ejercicio 3



Ejercicio 4





mf

Ejercicio 5

10

20

Ejercicio 6

8

15

22

71

mf





mf

Ejercicio 7

8

15

22

72

mf





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.

Guabina Huilense

Guabina

Compositor: Carlos E. Cortés

Adaptación: Sandra López



Imagen 24. Baile de guabina. Tomada de <https://bit.ly/2KBzxXJ>





5.3.2. EJE TEMÁTICO 1. EL PASILLO

Objetivo general

Buscar un acercamiento hacia el ritmo andino colombiano *pasillo* a través del cuerpo, la escala mayor y el instrumento, mediante la realización de diferentes ejercicios rítmicos y el montaje de una obra representativa.

Conceptos musicales del eje temático 2	
Grado de dificultad	2
Ritmo	Pasillo
Métrica	Compás ternario con división binaria en 3/4.
Figuras rítmicas	Blancas, blancas con puntillo, negras, corcheas y sincopa.
Registro	Registro medio grave. Del Mi bemol grave al Sol central.
Tonalidad	Mi bemol Mayor.
Intervalos	Grados conjuntos, saltos de terceras y de cuarta.
Dinámicas	Mezzoforte (mf), Forte (f)
Articulaciones	Picado simple, ligadura y staccato

Tabla 8. Conceptos musicales del eje temático 2 (unidad 3).



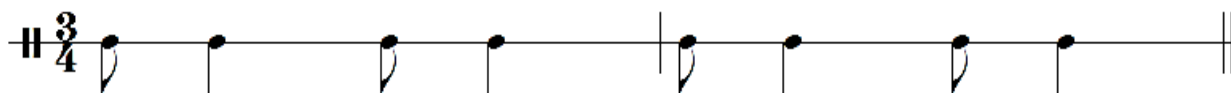


EL PASILLO

El pasillo es un ritmo andino colombiano, popular desde el siglo XIX, que proviene del vals europeo. Fue un baile de moda de ritmo más rápido que el europeo; su aparición se debe a la necesidad que tenía la sociedad burguesa de tener una danza cortesana (Abadía Morales, 1997).

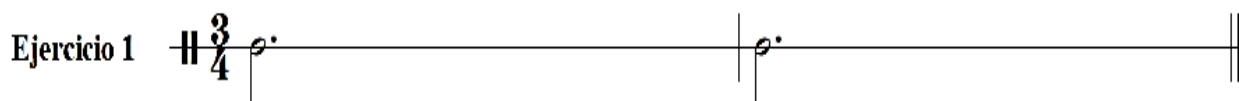
Pasillo es el diminutivo de paso, por ser un baile de pasos cortos. Existen dos tipos de pasillos: el pasillo instrumental, conocido como fiestero, y el pasillo vocal conocido como lento (Ocampo López, 2000). El primero es de vivaz interpretación, característico en fiestas populares. El segundo, es de aire melancólico, utilizado con frecuencia en serenatas y reuniones sociales en las que se cante al amor, el luto, la desilusión y los recuerdos.

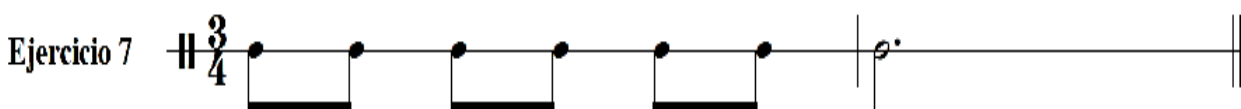
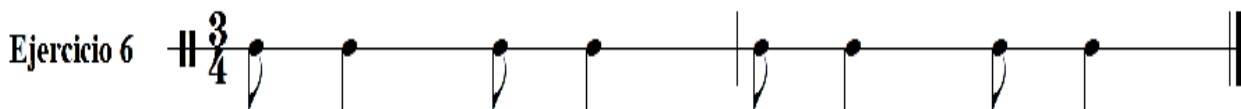
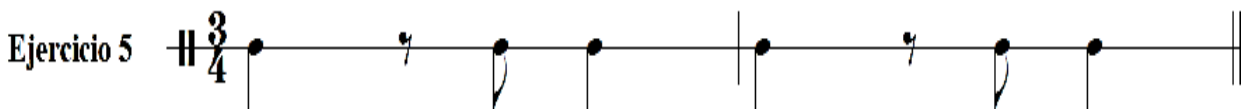
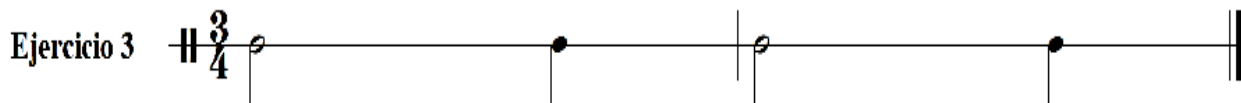
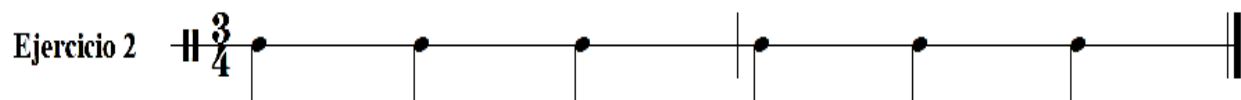
CÉLULA RÍTMICA DEL PASILLO



Antes de trabajar la célula rítmica del pasillo, se sugiere hacer un calentamiento corporal e instrumental con las siguientes variaciones rítmicas.

Variaciones rítmicas de la Pasillo





Actividad 1

- Escuchar varias veces con los estudiantes el tema *Desde Lejos* (Pasillo, audio 1. Unidad 3).

Nota: en caso de no tener un medio para escuchar el audio, el profesor puede hacer uso de un instrumento armónico como el piano, incluso, del fagot para tocar la obra a trabajar.

- Mientras suena el audio, se pide a cada estudiante llevar el pulso con las palmas y con los pies.





- Luego de interiorizar el pulso, se pide a cada estudiante cantar la melodía con la sílaba **Ta.**
- Después de sincronizar el pulso con el ritmo de la obra, se les pide a los estudiantes que entonen la canción diciendo el nombre de las notas.

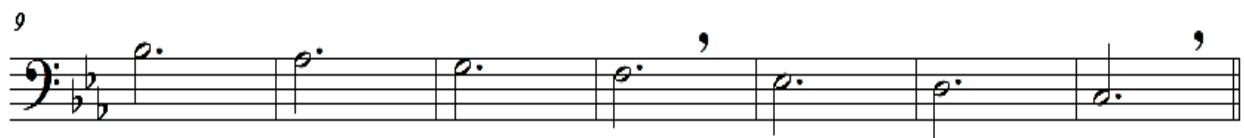
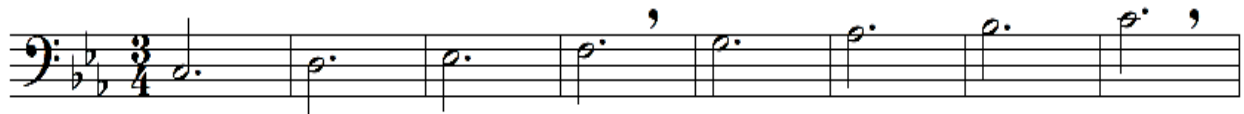
Actividad 2

Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 75 Y 76**, donde se evidencie las variaciones del ritmo del pasillo, trabajándolos en la tonalidad de **Do menor**.

Se aclara que los dos primeros ejercicios se usaran como calentamiento del instrumento, prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.

A partir del tercer ejercicio, se tocará cada patrón rítmico que presenta la obra *Desde lejos* con un ejercicio técnico, para el posterior montaje de la obra.

Ejercicio 1





mf

Ejercicio 2

9

16

Ejercicio 3

9

16

78

mf





Musical notation for Exercise 4, first system. Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time signature. The notation includes a repeat sign and a dynamic marking of *mf*.

Ejercicio 4

Musical notation for Exercise 4, second system. Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The notation includes a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for Exercise 4, third system. Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The notation includes a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for Exercise 4, fourth system. Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The notation includes a dynamic marking of *mf*.

Ejercicio 5

Musical notation for Exercise 5, first system. Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The notation includes a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for Exercise 5, second system. Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The notation includes a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for Exercise 5, third system. Bass clef, key signature of two flats (Bb, Eb), 3/4 time signature. The notation includes a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for Exercise 4, fifth system. Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time signature. The notation includes a dynamic marking of *mf* and the number 79.





mf

Ejercicio 6

9

16

Ejercicio 7 con variaciones

9

Variación 1

6

80

mf





Musical staff with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music begins with a rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.

Variación 2

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

6

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

Bonifacio Bautista

Variación 3 (Fragmento de la obra "Desde lejos")

Adaptación: Sandra López

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

5

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

Variación 4

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

5

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

Bonifacio Bautista

Variación 5 (Fragmento de la obra "Desde lejos")

Adaptación: Sandra López

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

5

Musical staff in bass clef, key signature of two flats (Bb), and 3/4 time signature. The music consists of eighth notes and quarter notes, some with slurs.

81

Musical staff with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music begins with a rest, followed by a series of eighth notes and quarter notes, ending with a double bar line. A dynamic marking of *mf* is placed below the staff.





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.

Desde Lejos

Pasillo

Bonifacio Bautista

Adaptación: Sandra López



Imagen 25. Trío instrumental andino. Elaboración propia





5.3.3. EJE TEMÁTICO 3. EL VALS

Objetivo general

Buscar un acercamiento hacia el género musical europeo *el vals* a través del cuerpo, la escala mayor y el instrumento, mediante la realización de diferentes ejercicios rítmicos y el montaje de una obra representativa.

Conceptos musicales del eje temático 3	
Grado de dificultad	2.
Ritmo	Vals.
Métrica	Compás binario simple con división binaria en 3/4.
Figuras rítmicas	Blancas, negras, negra con puntillo y corcheas.
Registro	Registro medio. Del La grave al La central.
Tonalidad	Re Mayor.
Intervalos	Grados conjuntos, saltos de terceras y de cuartas.
Dinámicas	Piano (p), crescendo (cresc) y decrescendo (descrec)
Articulaciones	Picado simple, tenuto y ligaduras

Tabla 9. Conceptos musicales del eje temático 3 (unidad 3).





EL VALS

El vals es un género musical escrito en compás de 3/4, de origen incierto, con influencias de la *Drehtanz*, danza de vueltas alemana, y la *Ländler*, danza campesina austriaca (Latham, 2009). El origen de la palabra “vals” genera confusión debido a que la mayoría de las lenguas europeas tenían una palabra similar para describir el movimiento rotatorio o en giros que se hace durante este baile. Aun así, es más común que se le asocie con el término alemán *walzen*, que significa dar vueltas.

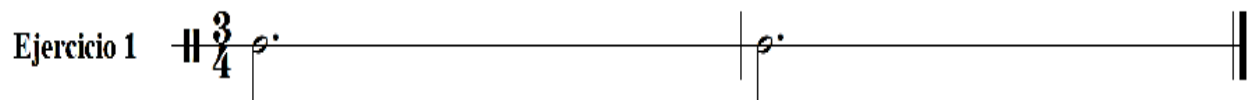
El vals alcanzó su mayor popularidad en el siglo XIX. Su mayor exponente fue el joven Johann Strauss, con obras como *An der Schönen, blauen Donau* (El Danubio azul) en 1867, popular tanto en salas de conciertos como en salones de baile.

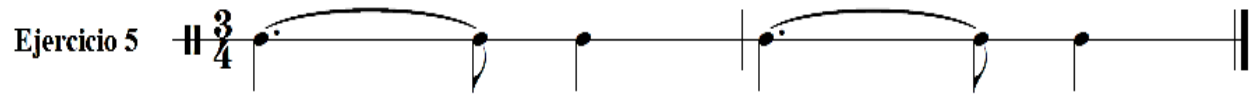
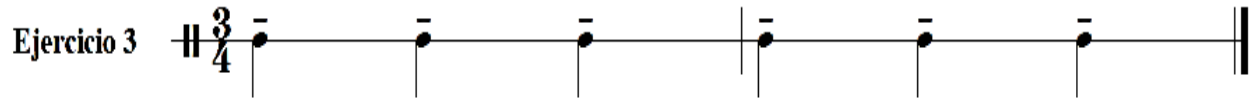
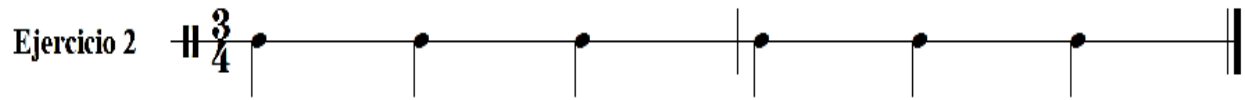
CÉLULA RÍTMICA DEL VALS:



Antes de trabajar la célula rítmica del vals, se sugiere hacer un calentamiento corporal e instrumental con las siguientes variaciones rítmicas.

Variaciones rítmicas del vals





Actividad 1

- Escuchar varias veces con los estudiantes la obra *Waltz* (danza tradicional, audio4.Udidad3)

Nota: en caso de no tener un medio para escuchar el audio, el profesor puede hacer uso de un instrumento armónico como el piano, incluso, del fagot para tocar la obra a trabajar.

- Mientras suena el audio, se pide a los estudiantes llevar el pulso con los pies agregando movimiento corporal para trabajar el calentamiento del cuerpo de la siguiente manera:
 - Alternando las manos se acariciarán los brazos para hacer blancas.
 - Subiendo y bajando se palmean las piernas para hacer negras.
 - Dando pequeños golpes en el estómago y la espalda se alternan las manos para hacer corcheas.





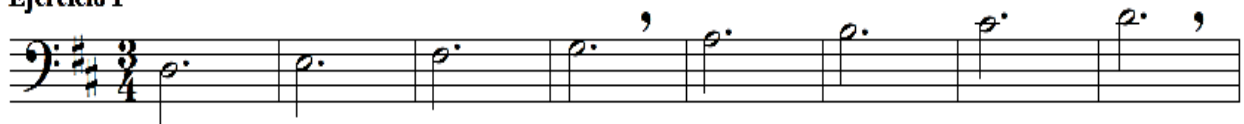
- Luego de interiorizar el pulso y hacer el calentamiento corporal, se pide a los estudiantes entonar y hacer el ritmo de la obra con la sílaba **Ta**.
- Después de sincronizar el pulso con el ritmo de la obra, se les pide a los estudiantes que entonen la canción diciendo el nombre de las notas.

Actividad 2

Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 84 Y 85**, donde se evidencie las variaciones del ritmo de la danza, trabajándolos en la tonalidad de **Re mayor**.

Se aclara que los ejercicios se usaran como calentamiento del instrumento, trabajando al mismo tiempo las articulaciones de picado simple, tenuto y ligadura (una articulación diferente por cada figura rítmica), prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.

Ejercicio 1





mf

Ejercicio 2

9

16

Ejercicio 3

9

16

mf

87





Musical notation for the first exercise, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes a repeat sign and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, with a slur over the final four notes.

Ejercicio 4

Musical notation for the first line of Ejercicio 4, in bass clef, one sharp key signature, and 3/4 time signature. It features a sequence of quarter notes with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for the second line of Ejercicio 4, starting at measure 9. It continues the sequence of quarter notes with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for the third line of Ejercicio 4, starting at measure 16. It concludes the sequence of quarter notes with a dynamic marking of *mf*.

Ejercicio 5

Musical notation for the first line of Ejercicio 5, in bass clef, one sharp key signature, and 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for the second line of Ejercicio 5, starting at measure 9. It continues the sequence of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for the third line of Ejercicio 5, starting at measure 16. It concludes the sequence of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for the final exercise, in bass clef, one sharp key signature, and common time signature. It includes a dynamic marking of *mf* and a page number of 88. The notation features a sequence of eighth and quarter notes with a slur over the final four notes.





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.

Waltz

Franz Schubert

(1797 - 1828)

Adaptación: Sandra López



Imagen 26. Baile de vals.





5.3.4. EJE TEMÁTICO 4. EL MINUÉ

Objetivo general

Buscar un acercamiento hacia el género musical europeo *el minué* a través del cuerpo, la escala mayor y el instrumento, mediante la realización de diferentes ejercicios rítmicos y el montaje de una obra representativa.

Conceptos musicales del eje temático 4	
Grado de dificultad	2.5
Ritmo	Minué.
Métrica	Compás binario simple con división binaria en 3/4.
Figuras rítmicas	Blancas, negras, negra con puntillo y corcheas.
Registro	Registro medio grave. Del Mi bemol grave al Mi bemol central.
Tonalidad	La bemol Mayor.
Intervalos	Grados conjuntos, saltos de terceras, de cuartas y de quintas.
Dinámicas	Piano (p), crescendo (cresc) y decrescendo (descrec)
Articulaciones	Picado simple, staccato y ligaduras

Tabla 10. Conceptos musicales del eje temático 4 (unidad 3).





EL MINUÉ

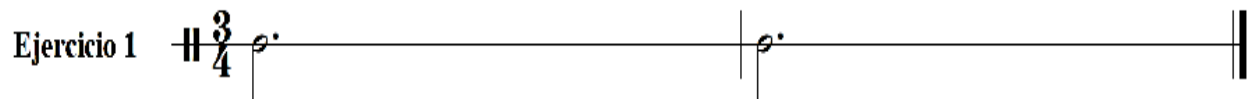
El minué, minueto, menuett o minuet es un género musical de origen francés, que surgió en el siglo XVI (Latham, 2009). En sus inicios, fue una de las danzas más populares entre la aristocracia europea. El minué es escrito generalmente en compás de 3/4, en forma binaria. Lo caracteriza su estructura de frases regulares, y una armonía y línea melódica simples. Se utilizó frecuentemente en suites como movimiento opcional.

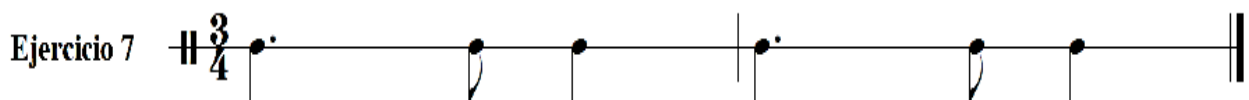
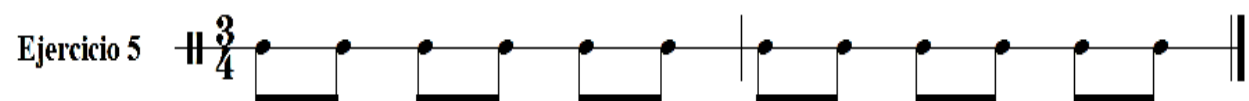
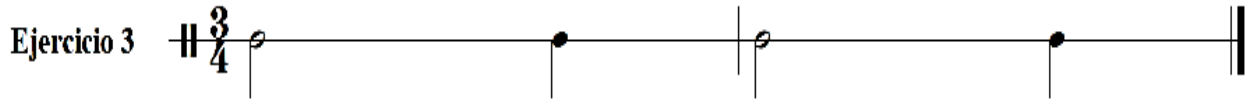
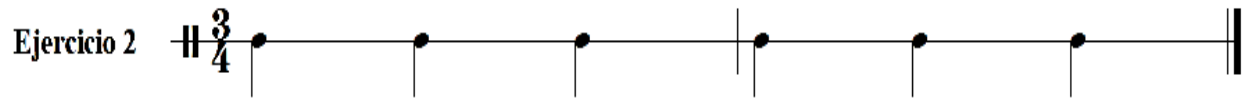
Lully fue el compositor que más explotó este género en obras de ballet y ópera. Otros compositores franceses destacados fueron Chambonnières, Rameau y los Couperin. Este género también se manifestó en otros países de Europa como Italia, Inglaterra y Alemania.

CÉLULA RÍTMICA DEL MINUÉ:

Antes de trabajar la célula rítmica del minué, se sugiere hacer un calentamiento corporal e instrumental con las siguientes variaciones rítmicas:

Variaciones rítmicas del minué





Actividad 1

- Escuchar varias veces con los estudiantes la obra *Minuet* (minué, audio 3. Unidad 3)

Nota: en caso de no tener un medio para escuchar el audio, el profesor puede hacer uso de un instrumento armónico como el piano, incluso, del fagot para tocar la obra a trabajar.





- Mientras suena el audio, se pide a los estudiantes llevar el pulso con los pies agregando movimiento corporal para trabajar el calentamiento del cuerpo de la siguiente manera:
 - Alternando las manos se acariciarán los brazos para hacer blancas.
 - Subiendo y bajando se palmean las piernas para hacer negras.
 - Dando pequeños golpes en el estómago y la espalda se alternan las manos para hacer corcheas.
- Luego de interiorizar el pulso y hacer el calentamiento corporal, se pide a los estudiantes entonar y hacer el ritmo de la obra con la sílaba **Ta**.
- Después de sincronizar el pulso con el ritmo de la obra, se les pide a los estudiantes que entonen la canción diciendo el nombre de las notas.

Actividad 2

Tocar con el instrumento los ejercicios rítmicos propuestos **en la página 91 Y 92**, donde se evidencie las variaciones del ritmo del minué, trabajándolos en la tonalidad de **La bemol mayor**.

Se aclara que los ejercicios se usarán como calentamiento del instrumento, trabajando al mismo tiempo las articulaciones de picado simple, staccato y ligadura, (una articulación diferente por cada figura rítmica), prestando atención a la respiración, la embocadura, el sonido y la postura corporal.





mf

Ejercicio 1

9

9

16

Ejercicio 2

9

9

16

94

mf





Musical notation for the first exercise, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes a repeat sign and a dynamic marking of *mf*.

Ejercicio 5

Musical notation for the first line of Ejercicio 5, in bass clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab), and 3/4 time signature. It consists of a sequence of eighth notes.

6

Musical notation for the second line of Ejercicio 5, continuing the sequence of eighth notes.

10

Musical notation for the third line of Ejercicio 5, concluding the sequence of eighth notes.

Ejercicio 6 con variaciones

Musical notation for the first line of Ejercicio 6, in bass clef, key signature of three flats, and 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with slurs.

5

Musical notation for the second line of Ejercicio 6, continuing the sequence of eighth notes with slurs.

Variación 1

Musical notation for the first line of Variación 1, in bass clef, key signature of three flats, and 3/4 time signature. It features a sequence of eighth notes with slurs.

4

Musical notation for the second line of Variación 1, continuing the sequence of eighth notes with slurs.

Musical notation for the final exercise, in bass clef, key signature of one sharp, and common time signature. It includes a dynamic marking of *mf* and a page number of 96.

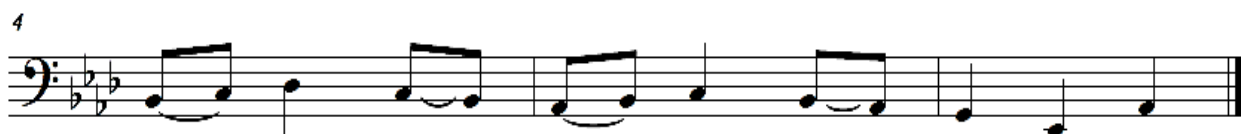




Variación 2



Variación 3



Ejercicio 7





Actividad 3

A continuación, se interpreta la obra en el instrumento, teniendo en cuenta los conceptos y patrones rítmicos antes trabajados.

Minuet

HENRY PURCELL

(1659 - 1695)

Adaptación: Sandra López



Imagen 27. Baile de minuet. Tomado de <https://bit.ly/2NZ96gz>.





EVALUACIÓN. UNIDAD 3

Diga si es Verdadero o Falso. Marque con una X la respuesta correcta

- | | | |
|---|---|---|
| 1. La guabina es un ritmo de la tradición europea. | F | V |
| 2. El pasillo se escribe en compás de 3/4. | F | V |
| 3. El pasillo proviene del vals europeo. | F | V |
| 4. El minué es un ritmo es un género musical europeo. | F | V |

Responda las siguientes preguntas

- ¿Qué es la guabina?
- ¿En qué métrica de compás se escribe el pasillo?
- ¿De dónde proviene el pasillo?
- ¿Por cuáles danzas se vio influenciado el origen del vals?
- ¿Con qué otro nombre o nombres se conoce el minué?
- ¿Quién fue el compositor que más explotó el minué en obras de ballet y ópera?

Observaciones y/o sugerencias del estudiante

Tabla 11. Evaluación de la unidad 3.





5.4. UNIDAD IV: REPERTORIO

Objetivo

Trabajar obras y ensambles para fagot (dueto, trío), de modo que los estudiantes y maestros puedan recordar y aplicar los conceptos y ejercicios visualizados durante la cartilla.

Chotis Antioqueño

Adaptación: Sandra López





El Candelazo

(Porro Paisa)

Música: Germán Muñoz
Transcripción: Gustavo López
Arreglo: Sandra López





mf

4. Czech Dance

Traditional

Grazioso



mp

9



mf

Menuet du Tambourin

JACQUES HOTTETERRE (Le Romain)
(c. 1680 - 1761)



f

7



13



19



102



mf





CAMINO VIEJO

Pasillo

José A. Morales

Adaptación : Sandra López





mf

Guabina Huilense

Dueto

Compositor: Carlos E. Cortés

Arreglo: Sandra López

Bassoon 1

Bassoon 2

Bsn. 1

Bsn. 2

6

Bsn. 1

Bsn. 2

12

Bsn. 1

Bsn. 2

18

mf

104





mf

Ritornello

Valentin Rathgeber, 1737
Adaptación: Sandra López

Bassoon 1

Bassoon 2

Bassoon 3

9

Bsn. 1

Bsn. 2

Bsn. 3

17

Bsn. 1

Bsn. 2

Bsn. 3

105

mf





5.4.2. ESCALAS, ARPEGGIOS Y EJERCICIOS

Objetivo

Recordar y reforzar las escalas de las tonalidades trabajadas en las unidades dos y tres, en forma individual para una mayor interiorización de las mismas, como apoyo importante de la técnica básica en el aprendizaje del fagot.

Escala de Bb Mayor



Arpeggio

Ejercicio



Escala de F Mayor



Arpeggio

Ejercicio



Escala de C Mayor



Arpeggio

Ejercicio





mf

Escala de G Mayor

Arpeggio

Ejercicio

Escala de D Mayor

Arpeggio

Ejercicio

Escala de Eb Mayor

Arpeggio

Ejercicio

107

mf





mf

Escala de C menor

Arpeggio

Ejercicio

Escala de Ab Mayor

Arpeggio

Ejercicio

108

mf

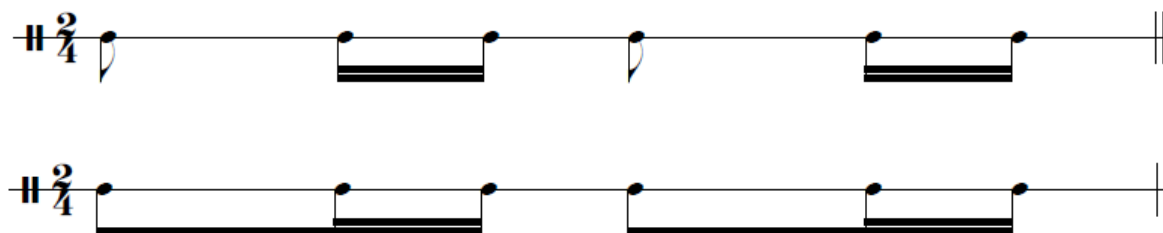




6. GLOSARIO

CHOTÍS: es un ritmo de compás binario en 2/4, proveniente de Europa en el siglo XIX. Más específicamente, es un baile de pareja con origen en Escocia, donde se le denomina *Schotisch*. Se hizo popular en la región andina colombiana, en especial en el municipio de Girardota, Antioquia, gracias a los hermanos Valencia, a mediados del siglo XX (Caro Serna, 2015). Es un ritmo ideal para utilizarlo lúdicamente en las academias de danza.

GALOPA: es una figura musical compuesta. Recibe este nombre debido a la utilización o unión de una corchea con dos semicorcheas y se escribe de la siguiente forma:



GUABINA: es un ritmo andino colombiano de ascendencia europea, que en el siglo XIX fue perseguido por la élite, dado que lo consideraban un canto popular montañero. No hay claridad sobre el origen de su nombre, pero hay referencias sobre un pez guabina en los Llanos. También se ha tomado la palabra guabina para nombrar a un hombre simple. Es un ritmo que se puede encontrar en Santander, Boyacá, Tolima, Huila, Caldas (en Aguadas más específicamente) y antiguamente en Antioquia; cada región se apropia de la guabina según sus costumbres.

LIGADURA: es una articulación en forma de línea curva que va de una nota a otra y se pone por encima o por debajo de las notas. Existen dos tipos de ligadura. Una se conoce como ligadura de prolongación y se da entre dos notas de igual sonido y altura independiente del valor



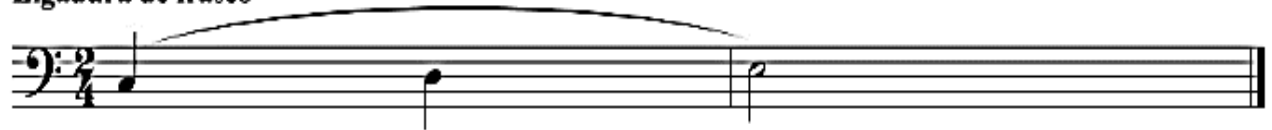


rítmico de la figura musical. La otra se conoce como ligadura de fraseo y se da entre dos notas de diferente sonido y altura.

Ligadura de prolongación



Ligadura de fraseo



La ligadura se hace manteniendo una sola columna de aire entre una nota a otra sin suspender la respiración o utilizar la lengua

MINUÉ: minueto, menuett o minuet es un género musical de origen francés, que surgió en el siglo XVI. En sus inicios, fue una de las danzas más populares entre la aristocracia europea. El minué es escrito generalmente en compás de 3/4, en forma binaria. Lo caracteriza su estructura de frases regulares, y una armonía y línea melódica simples. Se utilizó frecuentemente en suites como movimiento opcional.

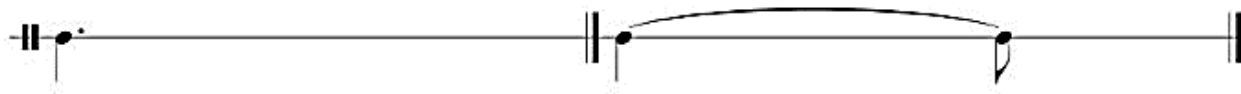
Lully fue el compositor que más explotó este género en obras de ballet y ópera. Otros compositores franceses destacados fueron Chambonnières, Rameau y los Couperin. Este género también se manifestó en otros países de Europa como Italia, Inglaterra y Alemania.

NEGRA CON PUNTILLO: para entender qué es la negra con puntillo, primero es necesario definir el puntillo: es un puntico que se coloca al lado derecho de la figura musical y sirve para aumentar la mitad de su valor. Teniendo en cuenta que la mitad de la negra es medio tiempo, entonces la negra con puntillo es de un tiempo y medio.





La negra con puntillo es equivalente en duración a tocar una negra con una corchea ligada.



PASILLO: es un ritmo andino colombiano, popular desde el siglo XIX, que proviene del vals europeo. Fue un baile de moda de ritmo más rápido que el europeo; su aparición se debe a la necesidad que tenía la sociedad burguesa de tener una danza cortesana.

Pasillo es el diminutivo de paso, por ser un baile de pasos cortos. Existen dos tipos de pasillos: el pasillo instrumental, conocido como fiestero, y el pasillo vocal conocido como lento. El primero es de vivaz interpretación, característico en fiestas populares. El segundo, es de aire melancólico, utilizado con frecuencia en serenatas y reuniones sociales en las que se cante al amor, el luto, la desilusión y los recuerdos.

POLKA: es un baile de ritmo binario y rápido, escrito en compás de 2/4, con frases cuadradas y forma ternaria, que adquirió gran popularidad en el siglo XIX y se esparció por toda Europa.

PORRO PAISA: es un ritmo musical con marcación binaria y compás partido, también llamado porro marcado, que solo se baila en Antioquia. El porro es originario de la costa norte, donde se desarrollan varios tipos de porro, pero el porro marcado es un ritmo autóctono de la región paisa. Muestra la idiosincrasia de los antioqueños en fiestas, de galantería y festejo. Deriva de una danza de pareja suelta, que luego devino en un baile de salón de pareja cogida

SÍNCOPA: es una nota que inicia en tiempo débil y se prolonga al tiempo fuerte inmediato, rompiendo con la organización de los tiempos o fracciones fuertes y débiles. Síncopa proviene del griego *sygkope*, que significa “romper”. Puede formarse por una sola nota o por dos notas ligadas.





STACCATO: es un punto encima o debajo de la nota el cual indica que la nota debe tocarse corta, casi la mitad de su valor.

TENUTO: es una articulación en forma de línea corta que va encima o debajo de la nota, indicando que se debe tocar la nota con todo su valor, ejecutándola con más tensión para dar énfasis a la nota o acorde.

VALS: es un género musical escrito en compás de 3/4, de origen incierto, con influencias de la *Drehtanz*, danza de vueltas alemana, y la *Ländler*, danza campesina austriaca. El origen de la palabra “vals” genera confusión debido a que la mayoría de las lenguas europeas tenían una palabra similar para describir el movimiento rotatorio o en giros que se hace durante este baile. Aun así, es más común que se le asocie con el término alemán *walzen*, que significa dar vueltas.

El vals alcanzó su mayor popularidad en el siglo XIX. Su mayor exponente fue el joven Johann Strauss, con obras como *An der Schönen, blauen Donau* (El Danubio azul) en 1867, popular tanto en salas de conciertos como en salones de baile.





7. BIBLIOGRAFIA

Bautista Carrillo, Z. E., Guevara Díaz, L., Salcedo, P. A., Cuéllar, J., & Cobo, A. (2013). *Guía de iniciación al fagot*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Hilling, L., Bergmann, W. (1979). *First Book of Bassoon Solos*. London: Faber Music Ltd

Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de cultura económica.

Perdomo Escobar, J. I. (1980). *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia Ltda.

Rojas Gallego, N. M. (2015). *Cartilla de iniciación al fagot*. Medellín, Antioquia, Colombia.

Sadie, S. (2000). *Diccionario Akal Grove de la música*. Barcelona: AKAL.

Willems, E. (1994). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

Zapata Cuéncar, H. (1971). *Historia de la Banda de Medellin*. Medellín: Gran America.

Zuleta Jaramillo, A. (2008). *El método Kodály en Colombia*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Zuleta Jaramillo, A. (2014). *Antología Kodály colombiana II*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Artes.





7.1.CIBERGRAFÍA

-Bautista Carrillo, Z. E., Guevara Díaz, L., Salcedo, P. A., Cuéllar, J., & Cobo, A. (2013). *Guía de iniciación al fagot*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Recuperado de: <https://bit.ly/374UgwO>

-<http://www.el-atril.com/>. (s.f.). Recuperado el 06 de noviembre de 2019 de <https://bit.ly/2O5vDqO>

-Soriano, F. (s.f.). Recuperado de <https://bit.ly/2Q5WgyJ>

-Trallero Flix, C. (2008). Recuperado de <https://bit.ly/2O5wasP>





8. ANEXOS

- Partituras en PDF de las obras
- Audios de instrumento acompañante (piano y trío andino) de las obras
- Letras de las canciones que las requieran

