

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE ARTES



“Composición de una suite en estilo de jazz para ensamble de alientos de nivel básico-intermedio aplicada a la enseñanza musical”

TRABAJO TERMINAL

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN ARTES

Presenta

Pável Cortez Chávez

Ensenada, B.C. Septiembre, 2015

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ARTES

**COMPOSICIÓN DE UNA SUITE EN ESTILO DE JAZZ PARA ENSAMBLE DE
ALIENTOS DE NIVEL BÁSICO-INTERMEDIO APLICADA A LA ENSEÑANZA
MUSICAL**

TRABAJO TERMINAL

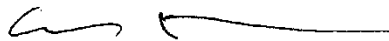
QUE PARA CUBRIR PARCIALMENTE LOS REQUISITOS NECESARIOS PARA
OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ARTES

PRESENTA

PÁVEL CORTEZ CHÁVEZ

Aprobado por:



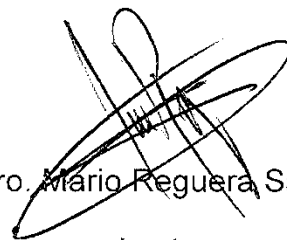
Dr. Ernesto Rosas Montoya

Tutor



Mtra. María Antonieta Rodríguez

Co-tutor



Mtro. Mario Reguera Salazar

Lector

Este trabajo terminal está dedicado a:

Mi esposa e hijos.

AGRADECIMIENTOS

Al SPSU, por ser tan amables de otorgarme una beca para realizar mis estudios de Maestría.

Al Dr. Ernesto G. Rosas Montoya, por compartir su gran experiencia musical y apoyo en la realización de este trabajo terminal.

A la M.C.E. María Antonieta Rodríguez Linares, por su inmensa sabiduría, pasión y apoyo en la elaboración de este trabajo terminal.

Al M.D. Mario Reguera Salazar, por sus valiosos consejos en la realización del presente trabajo terminal.

Al Dr. Roberto Millán Núñez, por el apoyo y consejos a lo largo de mis estudios de la presente Maestría.

RESUMEN

El presente trabajo terminal es una propuesta en la composición musical que trata de colaborar en la enseñanza de la música formal en formato de ensamble de alientos, como un material potencialmente significativo. Tomando en cuenta los conocimientos musicales previos, intereses y motivaciones, siendo estos una serie de pautas o delimitaciones para dicha composición.

La composición titulada *Jazz Suite* del presente trabajo, es una obra que contiene elementos jazzísticos con la intención de motivar y acercar a los integrantes del ensamble de alientos del Centro de Estudios Musicales (CEM) de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) a la apreciación de la música formal, así como sembrar interés por su estudio.

PALABRAS CLAVES

Aprendizaje significativo, motivación, emoción, jazz, swing, composición musical, suite moderna, formas musicales.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	01
1.1. Antecedentes	01
1.2. Planteamiento del problema	02
1.3. Objetivo	03
1.4. Justificación	04
2. MARCO TEÓRICO	06
2.1. Aprendizaje significativo	06
2.2. Motivación y emoción	08
2.3. Música	12
2.3.1. Elementos musicales	12
2.3.2. Formas musicales	14
2.4. El jazz	17
2.4.1. Relación entre jazz y música formal	19
2.4.2. El swing: un estilo del jazz	20
3. METODOLOGÍA	22
3.1. Introducción	22
3.2. Procedimiento	24
3.2.1. Encuesta: Hábitos y experiencias previos	24
3.2.2. Observaciones en clase	25
3.3. Método de composición	28
3.3.1. Forma binaria (Canon a la tercera)	30
3.3.2. Fuga a tres voces	32
3.3.3. Minueto	33
3.3.4. Bajo Obstinado	34
4. RESULTADOS	37
4.1. Introducción	37
4.1.1. La encuesta	37
4.1.2. Observaciones	41
4.2. Resultados Musicales	48

4.3. Composición (Partitura completa)	51
5. CONCLUSIÓN	74
6. BIBLIOGRAFÍA	76

ANEXOS

NÚMERO	DESCRIPCIÓN
1	Encuesta.
2	Composición de los movimientos que integran la suite, versión a piano.
3	Particellas.
4	Audio de la composición en formato midi (CD).

RELACIÓN DE FIGURAS

NÚMERO	DESCRIPCIÓN	PÁGINA
2.1	Fragmento de la fuga No. 14 del libro II de J.S. Bach	12
2.2	Ejemplo de ostinato rítmico de batería en estilo swing	20
2.3	Ejemplo de melodía en estilo swing	20
2.4	Ejemplo de walking bass	20
3.1	Canon a la tercera, versión a piano (compases 1-4)	30
3.2	Detalle del motivo rítmico del canon a la tercera	31
3.3	Antecedente y consecuente del canon a la tercera	31
3.4	Detalle del motivo en espejo del canon a la tercera	31
3.5	Primera sección de la fuga, versión a piano	33
3.6	Primera sección del bajo obstinado, versión piano	35
3.7	Detalle de la sección coral del bajo obstinado, versión a piano	35
4.1	Detalle de extensión melódica en la fuga, versión a piano	49
4.2	Detalle de extensión melódica en la fuga, versión orquestada	49
4.3	Detalle del ámbito melódico en el bajo obstinado, versión a piano	49
4.4	Detalle del ámbito melódico en el bajo obstinado, versión orquestada	50

RELACIÓN DE GRÁFICAS

NÚMERO	DESCRIPCIÓN	PÁGINA
4.1	Resultados de la encuesta: Qué escuchan en casa.	38
4.2	Resultados de la encuesta: Individualmente, qué escuchan.	39
4.3	Resultados de la encuesta: Eventos musicales	40
4.4	Resultados de la encuesta: Han tocado/Desean tocar	41
4.5	Resultados de las observaciones: Motivación, programa ligero. Concentración y avance entre clases	42
4.6	Resultados de las observaciones: Motivación, programa ligero. Actividad en descansos	43
4.7	Resultados de las observaciones: Motivación, programa formal. Concentración y avance entre clases	44
4.8	Resultados de las observaciones: Motivación, programa formal. Actividad en descansos	45
4.9	Resultados de las observaciones: Motivación, programa jazz. Concentración y avance entre clases	46
4.10	Resultados de las observaciones: Motivación, programa jazz. Actividad en descansos	47

CAPÍTULO I

1.1 INTRODUCCIÓN.

Este trabajo terminal se enfoca en el repertorio para ensamble de alientos de estudiantes de nivel básico-intermedio en instituciones especializadas en la enseñanza de música formal. Se plantea que los estudiantes de este nivel, si bien tienen interés por ejecutar un instrumento, están poco familiarizados con dicho repertorio lo que, en muchas ocasiones, se traduce en una falta de motivación en su trabajo grupal. De ahí la necesidad de contar con material que, además de estar adecuado a sus capacidades e intereses, sirva de puente para acercarlos a la apreciación e interés por el repertorio formal.

A partir de estas consideraciones, el trabajo consistió en la composición de una suite en jazz que consiste en ciertas formas musicales de los siglos XVII y XVIII integrando elementos de jazz. La obra fue pensada para ser utilizada como recurso didáctico en el ensamble de alientos del Centro de Estudios Musicales (CEM) de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). La idea fue generar un material que tome en cuenta los intereses y capacidades de los estudiantes, que resulte estimulante para ellos y que, por contener elementos estructurales clásicos, les ayude a desarrollar el gusto por la música formal.

Para su realización se llevó a cabo una investigación sobre los hábitos, experiencias e intereses musicales de los estudiantes, así como sobre sus respuestas afectivas en torno a distintos géneros musicales. Dicha investigación se sustentó en la teoría del aprendizaje significativo de David Ausubel (Ontoria, 1999) y sus colaboradores, así como en las teorías derivadas de los estudios de

motivación realizados Pintrich, Maslow, Atkinson (Paul R. Pintrich, 2006) y Sloboda (Sloboda, 2005).

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

En la actualidad existe poca difusión de la música formal. En el caso de Ensenada, aunque hay presentaciones, recitales y/o conciertos de este tipo de música, éstos son todavía muy pocos en comparación con los de otras expresiones musicales. Por otra parte, los canales abiertos de televisión, que son a los que tienen acceso la mayoría de la gente, no ofrecen programas musicales de esta índole. En cuanto a la radio, solamente una radiodifusora (UABC radio) ofrece algunos programas con este tipo de música, lo cual resulta insuficiente para generar un impacto en la sociedad. Bajo este panorama, no es de extrañar que los alumnos que integran el ensamble de alientos del CEM tengan intereses por la música popular.

Actualmente los estudiantes que ingresan al CEM desean aprender a tocar un instrumento; sin embargo, en la mayoría de los casos, tocar música formal no está dentro de sus prioridades e intereses.

Siendo el CEM una escuela especializada en la enseñanza musical formal, el repertorio que se desea que interpreten los alumnos es, la música occidental de diferentes épocas (barroca, clásica, romántica, entre otras), pero aunque de alguna manera este tipo de repertorio es aceptado por los integrantes del ensamble de alientos, no necesariamente responde a sus intereses y

motivaciones. Lo anterior plantea el problema de cómo motivar a los estudiantes para aprender y disfrutar la música de occidente.

El CEM pretende formar músicos capaces de ejecutar e interpretar obras de música formal y que puedan comprender los distintos modos interpretativos según la época de la obra, funcionando así como un preámbulo formativo importante al ingreso a la licenciatura en música de dicha facultad.

A partir de estas consideraciones, lo que se propone en este trabajo terminal es una composición musical diseñada para acercar a los integrantes del ensamble de alientos del CEM al gusto e interés por la música formal, tomando como referencia, sus gustos y motivaciones musicales.

1.3 OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo de investigación es realizar una composición musical para ensamble de alientos de nivel básico-intermedio en formato de una suite que integrará cuatro formas musicales provenientes de los siglos XVII y XVIII, integrando el swing como un factor que propicie la motivación en los estudiantes.

Desprendiéndose de este objetivo general, podemos apreciar los siguientes objetivos específicos:

- Examinar las influencias y gustos musicales de los estudiantes del ensamble de alientos del CEM y como esto afecta el desempeño dentro de clase.

- Realizar una composición que tome en cuenta las necesidades de los estudiantes y al mismo tiempo pueda acercarlos a la música formal.

1.4 JUSTIFICACIÓN

Siguiendo a Zubizarreta (2014) la música es un lenguaje de naturaleza abstracta, por lo que para apreciarla como tal es necesario comprender su estructura y las diferentes formas que han existido a lo largo de su historia.

El proceso de enseñanza musical en el CEM tiene como propósito específico otorgar todas las herramientas necesarias para que el estudiante pueda resolver los problemas con los que se enfrenta todo instrumentista al momento de ejecutar-interpretar, incorporando las condiciones que propicien la motivación y el buen desempeño académico.

En el CEM, las clases individuales de instrumento tienen la ventaja de que en ellas el maestro se enfoca exclusivamente en las posibilidades de cada uno de los estudiantes. En ellas el alumno generalmente se encuentra motivado por los logros técnicos e individuales que realiza con ayuda de su maestro.

Sin embargo, cuando el alumno forma parte de una agrupación, llámese banda sinfónica, orquesta o ensamble de alientos; la motivación se genera a partir del material propuesto por el director y muchas veces la música no es conocida por los estudiantes o no cuenta con elementos afines a sus gustos musicales.

En el caso específico del ensamble de alientos del CEM, aunque los estudiantes aceptan el repertorio de música formal, éste no les produce la misma

emoción que otros géneros musicales. Durante los ensayos, los integrantes (sobre todo los más pequeños) expresan, con gestos o incluso verbalmente, poco interés por ciertas obras formales. Sin embargo, cuando dicho ensamble toca arreglos de obras de jazz, temas de películas o de rock, se observa un cambio significativo en sus gestos y actitudes.

Otro de los problemas a los que se enfrentan los maestros de música que trabajan en este tipo de agrupaciones es que las obras para ensamble de alientos tienen un rango muy amplio en su nivel de ejecución y, además, no todos los instrumentos tienen el mismo nivel de complejidad. Esto significa que las obras compuestas para la dotación del ensamble de alientos, no están hechas para ser ejecutadas por los estudiantes. En ellas, el compositor desarrolla una idea musical y la obra terminada la interpretarán músicos experimentados.

Esto se traduce en la necesidad de hacer arreglos para adaptar dichas obras para que se ajusten a las necesidades de los estudiantes, o bien realizar composiciones que tomen en cuenta las necesidades de los integrantes.

Tomando en cuenta todo lo anterior y en vista de la poca cantidad de material dirigido a la enseñanza musical en grupo surge la siguiente pregunta ¿Por qué no realizar composiciones dirigidas a estudiantes de nivel básico-intermedio utilizando elementos de géneros populares para crear en él motivación?

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

En el primer apartado de este capítulo se abordan las aportaciones de los estudios sobre aprendizaje significativo de Albornoz, Coll y Rodríguez, así como sobre motivación (Pintrich y Schunk, 2006) y emoción en contextos musicales (Sloboda, 2005). Estas teorías sirvieron de base para llevar a cabo la investigación sobre los conocimientos e intereses de los integrantes del Ensamble de alientos del CEM. En el segundo apartado se describen los conceptos musicales en los que se basó la composición de la obra.

2.1 APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO

Una de las teorías de la psicología cognitiva que ha ido cobrando especial relevancia en el campo de la educación es la teoría del aprendizaje significativo, desarrollada por Ausubel y sus colaboradores a partir de la década de 1960. Esta teoría se inscribe dentro de la corriente psico-pedagógica constructivista, según la cual el conocimiento no es una copia fiel de la realidad, sino una construcción que el ser humano realiza a partir de la interacción entre sus disposiciones internas y la información que recibe del medio (Carretero, 2009).

Para Ausubel (citado en Carretero, 2009; Cesar Coll, 2001; Rodríguez, 2010), el aprendizaje significativo es el que se produce cuando el aprendiz puede asignarle un sentido tanto al contenido de lo que aprende, como al proceso mismo de aprender. Para que esto ocurra, es necesario que la persona que aprende pueda relacionar los contenidos del aprendizaje con la información ya existente en

su estructura cognitiva (Ausubel, Novak y Hanesian, 1983, citados en Rodríguez, 2010).

La estructura cognitiva hace referencia a los conceptos, experiencias e ideas particulares sobre un determinado campo de conocimientos. Esto es, el bagaje en conocimientos de cada persona, los cuales están “almacenados” en esquemas mentales. En este sentido, los esquemas previos sirven de anclaje para la nueva información. Por ello, cuando un estudiante no cuenta con esquemas adecuados donde acomodar la nueva información, ésta se almacena como un conocimiento aislado carente de sentido (Coll, 2001).

Ahora bien, para que se lleve a cabo el aprendizaje significativo, además de contar con los esquemas previos, son necesarias dos condiciones: que el contenido o los materiales de aprendizaje sean potencialmente significativos y que el estudiante cuente con la disposición para aprender (Coll, 2001) El material potencialmente significativo es aquel que cuenta con una organización lógica y que se genera a partir de una evaluación de sus intereses y conocimientos previos. Dicho de otra manera, al determinar qué y cuanto conocimiento tiene el alumno, el maestro podrá ofrecer un material que resulte significativo para el alumno, ayudándolo a construir y reconstruir su conocimiento (Rodríguez, 2010).

Si bien la teoría de Ausubel sobre la importancia de los esquemas previos y el material potencialmente significativo para el proceso enseñanza-aprendizaje ofrece un panorama bastante alentador para los docentes, como facilitadores del aprendizaje, finalmente es el alumno quien debe estar interesado en aprender, de

lo contrario dicho proceso no cumplirá con su objetivo. Por tal motivo, es de suma importancia que el ambiente que se genere en el proceso enseñanza-aprendizaje, sea motivante para el estudiante (Rodríguez, 2010).

2.2 MOTIVACIÓN Y EMOCIÓN

Antes de describir la importante función de la motivación en situaciones educativas, comenzaré con la definición de motivación y teorías que plantean la motivación en diversas perspectivas.

En los últimos años se ha empleado, cada vez más, el estudio de la motivación en términos generales, y las investigaciones sobre motivación en contextos educativos, no han sido la excepción.

La motivación se entiende como el conjunto de emociones, pensamientos, ideas que permite, en el individuo, realizar y culminar una acción deseada. “La motivación es el proceso que nos dirige hacia el objetivo o la meta de una actividad, que la instiga y la mantiene” (Pintrich y Schunk, 2006 p.5).

Abraham Maslow (1968) aborda las motivaciones humanas a partir de su teoría de las necesidades. La pirámide de las necesidades de Maslow, que consta de cinco niveles, es el aporte (gráfico) de su teoría y explica los diferentes niveles que van desde las necesidades primarias hasta la necesidad del ser, como último nivel.

El primer nivel comprende las necesidades fisiológicas, éstas son la respiración, alimentación, descanso, actividad sexual, homeostasis y bienestar. En

el segundo nivel se ubican las necesidades de seguridad como son el deseo de protección y estabilidad, de conservación a largo plazo de la vida y la salud. En el tercero se encuentran las necesidades sociales que se manifiestan con la necesidad de aceptación social y de establecer lazos afectivos, amistad y amor. El cuarto es la autoestima, que es la búsqueda de éxito, logro, reputación. Y el último nivel es el de la autorrealización, que se refiere a poder llegar a ser lo que uno es capaz de ser (Maslow, 1968, citado en (Navarra, 2008).

La teoría de Maslow refleja cómo cierta motivación se genera por las necesidades de cada persona y no es generada por cuestiones externas. A este aspecto de la motivación se le denomina como motivación intrínseca. Este tipo de motivación es deseable para el alumno ya que proviene del interior, por el deseo de realizar una actividad sin necesidad de recompensas.

La motivación extrínseca, a diferencia de la motivación intrínseca, hace referencia a aquella motivación generada por lo externo. Depende de los incentivos, de evitar el castigo, entre otros. Este tipo de motivación no es el adecuado para el estudiante ya que lo que se desea en él, es que genere una necesidad de aprendizaje.

Aunque la motivación por sí sola no genera conocimiento alguno, es de suma importancia en contextos educativos, para que el rendimiento del estudiante sea permanente.

Otra teoría importante es la motivación de logro de Atkinson, esta se basa en la esperanza de obtener el éxito. “La teoría clásica de Atkinson considera tres

factores determinantes de la conducta orientada hacia el logro” (Mallart, 2008 p.180): a) El motivo de logro, b) Las expectativas de éxito y c) El grado del incentivo.

El primer factor se genera a partir de la combinación del conflicto que se obtiene de la esperanza de lograr el éxito y el de evitar el fracaso. El segundo factor consiste en anticipar cognitivamente un panorama exitoso de la acción que se desea emprender. El tercer y último factor considera el grado del reto que le genera al estudiante y a su vez esto provoca sentimientos de mayor o menor competencia (Navarra, 2008).

Desde esta perspectiva, el maestro debe, bajo ciertos indicadores de motivación, considerar los intereses de los estudiantes para que las tareas a emprender estén cargadas de significado. Pintrich (2006) considera cuatro indicadores de motivación, siendo la primera, la elección de tareas. La relación motivante es la decisión, libre del estudiante, de elección de tareas. Otro indicador es el esfuerzo cuya motivación reside en el máximo o mínimo esfuerzo. La persistencia, como tercer indicador, demuestra una gran motivación, especialmente si la tarea demuestra obstáculos a superar. Por último, el logro mismo es un indicador de motivación derivado del conjunto de los tres indicadores anteriores (Pintrich y Schunk, 2006 pp. 14-16).

Finalmente, además de contemplar la motivación tanto del lado de la enseñanza (maestro, material potencialmente significativo) como el lado del

aprendizaje (Interés del estudiante), es importante reconocer la emoción como un factor que influye involuntariamente en el interés y gusto de cada estudiante.

John Sloboda (2005) menciona que la emoción que experimentan los músicos y el público son distintas al interpretar o escuchar la música, generando en ellos, una relación directa de la acción que están desempeñando (llámese ejecutar o escuchar).

Específicamente, los instrumentistas en proceso formativo (estudiantes), experimentan un sinnúmero de sensaciones que se manifiestan corporalmente según los elementos que integren la obra musical (pasajes sincopados, la orquestación, la armonía, etcétera). Teniendo como ejemplos los calosfríos, nudos en la garganta, aceleración del pulso cardiaco, ojos llorosos y piel erizada (Sloboda, 2005 p.209).

Estas sensaciones corporales activan, directamente, las emociones de cada persona. Habrá personas que experimentan determinadas emociones con géneros musicales que otros no lo experimentan (Sloboda, 2005). Sin embargo, según el entorno y su cultura, se definirán mayormente estos géneros aceptados por la mayoría (Berlioz, 2002).

La motivación y la emoción son elementos que se generan internamente, también son posibles de generar mediante el exterior. En contextos educativos y particularmente en la enseñanza musical, es de suma importancia generarlos y mantenerlos.

2.3 MÚSICA

Este apartado pretende dar a conocer los elementos y las formas musicales que se utilizaron en la obra artística de este proyecto terminal.

2.3.1 ELEMENTOS MUSICALES

A pesar de que existen diversas posturas en conceptos e ideas sobre la música y su construcción, este trabajo sigue las líneas de estudio de Copland y Schoenberg.

Según Copland, la música cuenta con cuatro elementos básicos o esenciales: melodía, ritmo, armonía y timbre “esos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor” (Copland, 2006, pág. 47).

En su definición de **ritmo**, el mismo autor hace referencia a los valores de silencios y notas en relación al compás o métrica. También se puede apreciar en otros contextos musicales, teniendo en primer lugar, al *ritmo armónico*. Este ritmo está relacionado con la duración en que se presentan los acordes de una obra. Un ejemplo de ritmo armónico es cuando el acompañamiento cambia de acorde cada tiempo como lo muestra la siguiente figura:

Ej. 89. J. S. Bach: El clave bien temperado, II, Fuga No. 14

Fa#: I V I IV V/III III VI II V I II V

ritmo armónico:

Figura 2.1. Walter Piston, Contrapunto (Piston, 2001, pág. 57)

En segundo lugar se encuentra el *ritmo de superficie*. Este ritmo se percibe, con la suma de los distintos ritmos de todas las voces de la obra. Existen tres tipos de ritmo de superficie *constante, regular e irregular*.

Por su parte **la melodía** se define como una “sucesión de sonidos con sentido” (Daniel Roca, 2006, pág. 50), esta es la parte que más logramos memorizar al escuchar una pieza musical. Si la pieza que escuchamos contiene una voz (letra) ésta, será la melodía.

Existen dos tipos de melodías, la *compleja* y la *compuesta*. La compleja es aquella en la que se pueden percibir, en una sola línea melódica, dos melodías que están entre tejidas y cada una de estas tiene un carácter propio e individual. La melodía compuesta contiene aspectos de la melodía compleja y se distingue por contener una melodía seccionada por elementos como las escalas y los arpeggios (Daniel Roca, 2006).

Un elemento de suma importancia es **la armonía** y ésta, son los acordes que se forman por sonidos simultáneos que acompañan a la melodía. En contextos de análisis musical, la armonía es el estudio de las relaciones que resulta a partir de enlaces de acordes (Rueda, 2005). Según Sloboda (2005) este elemento es el que logra ejercer una emoción acompañada de sensaciones corporales.

Por último tenemos el elemento denominado **timbre** y este es el sonido característico de cada instrumento y sus combinaciones, así como el sonido resultante al ejecutar un instrumento con diversos medios de producción de

sonidos (Roca y Molina, 2006), un ejemplo claro es el sonido natural producido por una trompeta (sonido fuerte y redondo) a diferencia de una trompeta con sordina (sonido nasal o metálico).

El compositor es, quien a partir de las reglas de orquestación y las necesidades de su obra, decide qué instrumentos llevan la melodía, cuales la armonía, así como el ritmo.

Estos cuatro elementos esenciales son la materia prima del compositor, la orquestación es el proceso mediante el cual el compositor los combina en la partitura. Sin embargo es necesario determinar una forma musical que dará estructura a la música (Copland, 2006).

2.3.2 Formas musicales

Si bien es relativamente sencillo identificar los elementos esenciales de la música, no es tan fácil identificar su estructura musical. La estructura es un esquema gráfico de alturas, tensiones y distenciones, ataques y timbres que dan un orden a las ideas musicales del compositor y forma el total de la obra. Existen diferentes estructuras musicales y estas se conocen como *formas musicales* (Copland, 2006).

Sin organización la música sería una masa amorfa, tan inteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexa como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro (Schoenberg, 2000, pág. 11).

Existen muchos tipos de “moldes formales” unos más conocidos que otros, teniendo como ejemplo el allegro sonata, el canon, la variación, entre otras. La

estructura musical de esta composición del presente trabajo terminal, es una suite que integra cuatro pequeñas formas musicales que son la forma binaria, *la fuga*, *el basso ostinato* y *el minueto*. Juntas formarán una composición denominada *suite*. Si bien es necesaria una descripción detallada del tipo de composición de suite, primero se explicará cada una de las formas musicales que la integran, comenzando por el canon (forma binaria).

La **forma binaria** es una de las formas más sencillas dentro de la composición musical. Esta forma se construye en dos partes (A y B) cada parte corresponde a una idea musical que se desarrolla, y a su vez, es contrastante con la otra. La forma binaria tiene una señal de repetición al finalizar cada una de las partes, por lo que realmente su forma es (AA – BB), la forma binaria es completamente audible. Si bien la forma binaria es fácil identificar sus partes, la fuga no lo es tanto (Copland, 2006).

La fuga es una de las formas más complicadas de seguir, ya que es una obra contrapuntística. El arte del contrapunto se refiere a un tejido de voces que tiene melodías independientes que juntas construyen la armonía y el ritmo, a su vez, desarrollan la idea musical o imitan la melodía, explotando (a lo largo de la obra) todas sus posibilidades, presentando el tema en forma inicial u original, en inversión, en retrogrado, así como su presentación en diversas voces desfasadas en un mínimo de tiempo, logrando presentar el tema imitado inmediatamente, es decir, en forma de *Stretto*.

Un proceso importante de la fuga es la modulación armónica, este proceso permite viajar de la tonalidad inicial a otras, evitando la monotonía por la constante repetición temática o motivica (Copland, 2006).

Si bien el proceso de modulación evita el efecto monótono por la constante repetición temática en la fuga, el **basso ostinato** (que se traduce al español como bajo obstinado) es una forma musical que tiene como objetivo producir variación temática, a partir de la constante repetición del bajo. El bajo presenta una especie de melodía-acompañamiento que se repetirá durante la totalidad de la obra, mientras el tema evoluciona en forma de variación, evitando así la monotonía, hasta culminarla (Copland, 2006).

El minuetto es una forma musical que se puede confundir, auditivamente, con la forma binaria, ya que en su estructura (A – B – A) la parte “B” es sumamente contrastante de la parte “A”, que en este caso la segunda “A” es igual a la primera. Sin embargo, dentro de esta estructura existe una subestructura binaria dando como resultado la siguiente estructura A=ab – B=ab – A=ab (Schoenberg, 2000). El minuetto se ha implementado en las sinfonías de la época clásica de diversos compositores como son Haydn, Mozart e incluso Beethoven (en sus primeras dos sinfonías), y se aprecian en los terceros movimientos. Si bien el carácter de esta forma, proveniente de las danzas antiguas, se mantuvo por muchos años, fue con Beethoven que éste cambió por un carácter más intenso y veloz denominado *scherzo*, apreciables a partir de su tercera sinfonía (Schoenberg, 2000).

En esta propuesta las cuatro formas musicales formarán parte de una estructura musical mayor, denominada como *suite*.

La **suite** es una composición característica del siglo XVII esta comprende cuatro o más piezas en forma binaria, así como forma de danza. Las danzas que más predominan las suites son la allemande, la courante, la zarabanda y la giga. Sin embargo, la suite moderna es más una recopilación de piezas de carácter ligero. Un ejemplo de suite moderna es precisamente la música de Claude Bolling (Copland, 2006)

Actualmente existen composiciones que carecen (intencionalmente) de forma, sin embargo es evidente que una forma musical definida, además de dar orden, es apreciada de mejor manera (Copland, 2006). Por lo que en la obra artística de este trabajo terminal se presentarán formas musicales que sea claro de identificar por los estudiantes, generando de alguna manera el acercamiento a la música formal.

2.4 EL JAZZ

El jazz es un estilo musical que surge a partir de la unión de distintas culturas musicales. Integrando la música religiosa, la música afroamericana, además de la influencia directa de las formas y armonías de la música formal de concierto, como menciona Frank Tirro en su libro titulado *Historia del Jazz Clásico* (2007):

El jazz evoluciona a partir del matrimonio entre la música religiosa y la seglar afroamericana, la tradición y el instrumental de las orquestas estadounidenses, y las formas y armonías nacidas en Europa (Tirro, 2007, pág. 25)

Los estilos musicales que precedieron al jazz fueron los cantos espirituales (negro espiritual) que eran cantos de iglesia de afroamericanos y otros estilos como el ragtime, el blues, el dixieland, entre otros (Zuckermann, 2008).

A lo largo de la historia del jazz han aparecido figuras de gran renombre como son Bessie Smith con el blues clásico, Louis Armstrong que también le da un auge al blues con el sonido característico de su voz y la maravillosa ejecución de la trompeta, las grandes bandas (Big Bands) de los hermanos Dorsey, Benny Goodman, así como la big band de Edward “Duke” Ellington, Charlie Parker, entre otros (Zuckermann, 2008).

En los años treinta el jazz comienza a viajar al continente europeo gracias a las visitas de jazzistas como Armstrong y Parker, generando una fascinación en los músicos de aquellos países donde se inició un jazz diferente al de Norteamérica. En Francia también existieron grandes personajes del jazz como el guitarrista Django Reinhardt y el violinista Stéphane Grappelli. Cuando el jazz hace contacto con la samba de Brasil, se genera el conocido Bossa Nova (Zuckermann, 2008).

Así como la música formal de concierto (proveniente de la cultura occidental) tomó importancia en todo el mundo, la música de jazz (proveniente de la cultura de Estados Unidos) tiene actualmente un aprecio y una demanda a nivel mundial.

En la ciudad de Ensenada, se realizan varios festivales y eventos de jazz, teniendo como ejemplos los siguientes: “Festival Internacional de Jazz de la

Universidad Autónoma de Baja California”, “Tardes de jazz y blues del Cearte”, “la semana de jazz de La Covacha”, entre otros.

Con todo esto se puede observar que el jazz esta activo, no solo en el país donde se originó, sino en el resto del mundo, contando con una gran actividad en nuestra ciudad de Ensenada.

Tomando en cuenta este movimiento en nuestra ciudad, es posible afirmar que este estilo musical no es ajeno a los estudiantes del CEM, por lo que el incluir elementos de jazz a la composición de la obra artística de este trabajo de investigación no es aleatorio. Por otra parte, al ser un estilo que contiene elementos provenientes de la música formal, no es difícil aceptar la influencia del jazz en compositores formales y viceversa.

2.4.1 RELACIÓN ENTRE JAZZ Y MÚSICA FORMAL

Así como el jazz Norteamericano se fusionó con el folklor de otros países, no pasó mucho tiempo para que la música formal se fusionara con el jazz. Compositores que tenían una formación formal, fueron cautivados por esos sonidos y ritmos del jazz, influyendo en ciertas de sus composiciones. (Tirro, 2007).

El ragtime no sólo afectó poderosamente a la música estadounidense, sino que influyó a compositores clásicos del mundo entero cuando el estilo todavía daba sus primeros pasos (Tirro, 2007. p 41).

Entre algunos de los compositores que fueron influenciados por este estilo fueron Debussy con su obra “Golliwogg’s Cakewalk”, Stravinsky con “Ebony

Concerto”, Astor Piazzolla con todas sus obras denominadas “nuevo tango”. Así mismo, compositores de jazz han realizado obras serias de concierto, como es el caso de George Gershwin con su obra “Rhapsody in blue” o la ópera “Porgy and Bess”.

Un compositor que utilizó el jazz y los estilos barrocos en conjunto fue Claude Bolling. Realizó diversas piezas para instrumentos solistas y un trío de piano jazz, pero su obra “Suite for Flute and jazz piano” es una obra donde los dos estilos se alternan en el transcurso del total de la obra (Bolling, 1987).

2.4.2 El swing: un estilo del jazz

Además de contar con melodías o ideas musicales diferentes a la música formal, el elemento característico del swing es su ritmo y el llamado walking bass. Estos son una combinación del ostinato de la batería (Figura 2.2), el ritmo de la melodía (Figura 2.3) y el ostinato del walking bass (Figura 2.4).

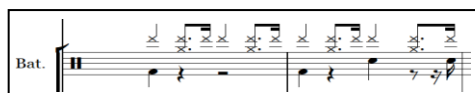


Figura 2.2. Compases 14 y 15 de la composición de este trabajo terminal.

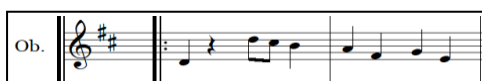


Figura 2.3. Compases 5 y 6 de la composición de este trabajo terminal.



Figura 2.4. Compases 11 y 12 de la línea del bajo de la composición de este trabajo terminal.

Estos dos ostinatos y el ritmo de la melodía, juntos determinan la esencia del swing. Es una música que produce una sensación de movimiento constante generado principalmente por el ostinato del walking bass y el ostinato de la batería.

Estos elementos son los que se integrarán a la suite de esta obra artística, para provocar en los integrantes del ensamble de alientos del CEM, por un lado un acercamiento a las formas musicales de los siglos XVII y XVIII, y por el otro generar en ellos motivación y emoción al ejecutar dichas formas musicales.

La obra artística de este trabajo terminal pretende ser un material potencialmente significativo para los integrantes de bandas sinfónicas de nivel básico. Para que esto se logre es preciso conocer a los estudiantes en sus influencias y gustos musicales, el desarrollo musical de la entidad y tomar elementos musicales de otros géneros que sean apropiados para el nuevo material e integrarlos a la práctica para que genere motivación al estudiante.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 INTRODUCCIÓN

Para alcanzar el objetivo de este trabajo se diseñó un estudio de corte cualitativo con los integrantes del ensamble de alientos del CEM. Este ensamble está integrado por veintiocho estudiantes -diecinueve hombres y nueve mujeres- cuyas edades varían desde los nueve a los veinticinco años. Los instrumentos musicales que la conforman son flautas transversas, oboes, clarinetes, saxofones, fagotes, cornos francés, trompetas, trombón, tuba, contrabajo y percusiones.

El nivel musical es básico-intermedio, lo cual significa que pueden tocar obras con las siguientes características musicales:

Tempos y ritmos

1. Es posible ejecutar ritmos en semicorcheas en tempos vivos (Píu Allegro, Allegro, allegretto).
2. También ritmos que involucran una subdivisión ternaria, es decir: tresillos de corcheas, tresillos de negras y tresillos de blancas.

Capacidad en la columna de aire

1. La capacidad respiratoria depende de las condiciones físicas de cada persona. La media en este aspecto es de cuatro a seis compases.
2. La administración de la columna de aire depende de la frase musical, por lo que máximo se puede contener ocho compases.

Métricas

Las métricas posibles de ejecutar en este nivel comprenden las siguientes: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{4}$ y $\frac{6}{8}$.

Ámbito melódico

1. La Flauta transversa: Do⁵ – Sol⁷
2. El Oboe: Si⁴ – Re⁷
3. El Clarinete: Sol⁴ – Re⁷
4. El Saxofón contralto: Mi⁵ – Si⁶
5. El Saxofón Tenor: Re⁵ – La⁶
6. El Saxofón barítono: La³ – Sol⁵
7. El Fagot: Do³ – Re⁵
8. El Corno francés: Sol⁴ – Re⁶
9. La Trompeta en Si^b: La⁴ – La⁶
10. El Trombón: Re³ – Do⁵
11. La Tuba: Sol² – La⁴
12. El Contrabajo: Fa³ – Re⁵

Estas características, se reflejan en los materiales que se trabajaron en la clase de ensamble de alientos del CEM, siendo estos los siguientes: Programa de carácter ligero, programa formal y el programa de música jazz.

3.2 PROCEDIMIENTO

El trabajo se dividió en dos partes. La primera tuvo como objetivo recoger información sobre la forma en que los integrantes del ensamble se involucran en la música y documentar el nivel de motivación que mostraron ante distintos repertorios, utilizando los indicadores propuestos por Pintrich (2006). La segunda parte consistió en aprovechar esta información para generar una obra potencialmente significativa y motivacional que pueda ser utilizada como material didáctico para los miembros del ensamble y ayude a acercarlos a las formas musicales de los siglos XVII y XVIII.

Las técnicas de recolección de datos consistieron en aplicación de encuestas y la elaboración de entrevistas a los estudiantes, así como en observaciones en clase registradas en notas de campo.

3.2.1 Encuesta: Hábitos y experiencias previos

Una de las implicaciones didácticas de la propuesta ausubeliana sobre aprendizaje significativo es la necesidad de conocer a los estudiantes, no sólo en términos de conocimientos -lo cual, en el caso del ensamble de alientos del CEM, se determina mediante los exámenes y audiciones que llevan a cabo al momento de ingresar y a lo largo de todo el programa- sino también en relación con sus ideas, experiencias, gustos e intereses. Con ese propósito, se adaptó y aplicó una encuesta utilizada en un estudio previo (López Bonilla y Rodríguez, 2006) en la que se abordaron las siguientes temáticas: Hábitos y experiencias en relación a la música: Gustos musicales como oyentes; Gustos musicales como ejecutantes;

Actitud frente a la música formal. Cada uno de estos temas incluyó varias preguntas (ver anexo 1).

3.2.2 Observaciones en clase

Para conocer los niveles de motivación y las respuestas afectivas de los estudiantes frente a distintos géneros musicales, se optó por realizar tres programas distintos, cada uno con un género musical específico, siendo éstos y en orden cronológico, los siguientes:

- Música popular ligera (música disco, música de caricaturas y música de películas)
- Música formal (Suite de Handel, Can-Can for band de Offenbach y el primer movimiento de la sinfonía #40 de Mozart)
- Música jazz (Suite de Benny Goodman, Suite de Duke Ellington y música de Vince Guaraldi).

Cada programa se trabajó a lo largo de un semestre en la clase de ensamble de alientos del CEM. Las piezas seleccionadas tienen en común el nivel de ejecución.

Para cada uno de estos programas llevé un registro de observaciones en clase, basadas en los cuatro indicadores de motivación propuestos por Pintrich: Esfuerzo, Elección de tareas, Persistencia y Logro.

Esfuerzo. Para Pintrich el esfuerzo es un indicador de motivación ya que para los estudiantes motivados por aprender, el esfuerzo, físico y/o mental que

deben aplicar no es una limitante (Pintrich, 2006, p.15). Para la detección del esfuerzo en los integrantes de la banda, se tomó en cuenta el nivel de concentración durante los ensayos y el avance entre clases.

- 1) Concentración. Se registró en una escala de tres niveles: alta, media y baja, siguiendo los siguientes criterios:

Alta: Buen desempeño de las tareas o metas establecidas en clase. No hay distractores (como plática entre compañeros). Plantean preguntas relacionadas con el material trabajado.

Media: Realizan la dinámica de clase con una actitud relajada Pocas distracciones como plática entre compañeros. Algunas preguntas sobre el material trabajado.

Baja: Mal desempeño de la dinámica de clase, mucha distracción con los compañeros de clase, así como la ausencia de preguntas sobre el material.

- 2) Avance entre clases. El avance de los estudiantes fuera del horario de clases se codificó de la siguiente manera:

Mucho: El estudiante muestra pasajes musicales resueltos que en clase anterior no lo estaban.

Poco: El estudiante ejecuta el 40% aproximadamente del pasaje musical, es decir, que resuelve sólo la mitad del pasaje musical en cuestión.

Nada. El estudiante no resuelve pasajes musicales fuera del horario de clases.

Elección de tareas. La elección de tareas se refiere a la oportunidad que tienen los alumnos de decidir la tarea o material. “Cuando los estudiantes tienen opción de elegir, su elección indica dónde radican sus intereses y motivación” (Pintrich, 2006 p.15). La elección de tareas que se presentó en clase fue la opción de elegir el orden de las piezas a ensayar, siendo siempre las primeras las que más les interesa y/o motivan.

Persistencia. La persistencia se manifestó, por un lado, en la asistencia y puntualidad; por el otro, mediante las actividades que realizaban los estudiantes en el tiempo de descanso de la clase.

- 1) Asistencia y puntualidad. La asistencia y la puntualidad son aspectos que permiten conocer el interés del alumno por la clase. Si bien existió una serie de faltas, mínimas, a la clase, así como algunos retrasos por alumnos, mayormente por estudiantes que sobrepasan la mayoría de edad, el porcentaje fue muy pequeño y no se registraron cambios significativos entre un programa y otro.
- 2) Actividades realizadas durante los descansos. Un momento donde se manifiesta el interés y la persistencia del estudiante es precisamente el tiempo de descanso de la clase, ya que es en éste cuando tiene la libertad de hacer lo que desee. Las actividades realizadas se codificaron a partir de las siguientes categorías:

- a) Permanecen practicando el material
- b) Intercambian ideas interpretativas del material
- c) Descansan o hacen otro tipo de actividades (fuera o dentro del salón).

Logro. Finalmente en el proceso evolutivo de la clase de ensamble de alientos y las presentaciones finales, como conciertos, permitieron conocer la evolución musical y determinar el logro en cada uno de los integrantes, tomando como referencia elementos musicales específicos: como afinación, emisión de sonido y símbolos musicales (dinámicas, articulación y adornos).

3.3 MÉTODO DE COMPOSICIÓN

Existen diferentes procesos de composición musical, unas con estructuras definidas y otras que no lo son. Unas inspiradas a partir de otras obras artísticas y otras inspiradas en distintas corrientes filosóficas.

La composición del presente trabajo terminal, se estructuró con base en la suite moderna, como se mencionó en el marco teórico, es una recopilación de piezas de carácter ligero; en la cual se incorporaron cuatro formas musicales siguientes: El canon, la Fuga, el Minueto y el Bajo Obstinado.

Las melodías o temas propuestas para cada una de las piezas que integran la suite, se elaboraron a partir de elementos técnicos básicos de ejecución como son las escalas y arpeggios, siempre comenzando en tónica (tonalidad central de la pieza) las cuales desprendieron motivos melódicos que se utilizaron a lo largo del desarrollo de las mismas.

La escritura se realizó primeramente en partitura para piano obteniendo un concentrado musical que facilitó la posterior orquestación para ensamble de alientos (Ver anexo 2)

Es importante entender ciertos tecnicismos musicales para la total comprensión del método de composición. Por lo que a continuación se presenta una serie de conceptos musicales tomados del libro *Vademécum Musical*, autoría de Daniel Roca y Emilio Molina en orden alfabético (2006)

- Anacrusa: Nota(s) que precede(n) al primer acento de una pieza o fragmento.
- Cadencia: Proceso cadencial que se distingue por el final en primer grado o sus sustitutos.
- Canon: Técnica contrapuntística imitativa que consiste en que dos o más voces cantan la misma melodía pero empezando en distintos momentos.
- Compás: Base regular de la estructura de la estructura rítmica de una pieza o de un fragmento según la alternancia de tiempos fuertes y débiles agrupados en torno al ictus (Pulso o tiempo más fuerte del compás).
- Dominante: En el sistema tonal, acorde tensivo con tendencia a resolver en primer grado.
- Tónica: Grado con función de reposo en el sistema tonal y en sistemas modales. Está representado por el grado I.

3.3.1 Forma Binaria (Canon a la tercera)

El primer movimiento de la suite es una forma binaria en Re Mayor, es decir que consta de dos partes o periodos, cada una con una extensión de dieciséis (16) compases obteniendo treinta y dos (32) compases en total. Cada periodo está formado por dos semiperiodos de una extensión de ocho (8) compases cada uno.

A demás de ser forma binaria es un canon a la tercera descendente a dos voces con un bajo acompañante (Figura 3.1). En cada semiperiodo se realiza el canon a lo largo de seis (6) compases y los dos compases restantes se rompe el canon para poder realizar una cadencia.



Figura 3.1. Compases del 1 al 4 (Versión piano)

El primer periodo (del compás 1 al 16) inicia en tónica y termina en una funcionalidad de dominante. El segundo periodo (del compás 17 al 32) inicia en el sexto grado y termina en tónica.

La melodía se construyó teniendo en cuenta el efecto de canon, es decir una imitación, por lo que se colocó un motivo rítmico con características resaltantes para ser identificado más claramente, este motivo se escribió con una negra al inicio seguido de un silencio de negra y dos corcheas (Ver figura 3.2). Este motivo rítmico es muy perceptible al oído por el silencio y el primer intervalo

melódico de octava ascendente, por lo que al comenzar la voz del consecuente (segunda voz del canon) es apreciable la imitación (Ver figura 3.3).



Figura 3.2. Compás 1 del
canon a la tercera (versión piano)



Figura 3.3. Compases 1 al 3 del
Canon a la tercera (versión piano)

Para dar unidad a las partes el primer motivo, mencionado anteriormente, se presenta en el primer semiperiodo en forma original, en el segundo semiperiodo en forma de espejo y en el segundo semiperiodo del segundo periodo en forma original (Ver figura 3.4).



Figura 3.4. Compases 6 al 9 del canon a la tercera
(versión piano)

El efecto de espejo se entiende en que la melodía se invierte en dirección melódica opuesta a la original, respetando las distancias entre las notas, comenzando en cualquier grado deseado.

En el primer periodo, la primera voz (antecedente) es la melodía que será imitada por la segunda voz (consecuente) a un intervalo de tercera descendente. En el segundo periodo la segunda voz se convierte en el antecedente y la primera voz en la consecuente.

Los instrumentos seleccionados como primera voz son de un registro agudo, siendo estos el Oboe, el Saxofón contralto y Trompeta. Estos instrumentos cuentan con un timbre, si no idéntico, muy similar. Los instrumentos seleccionados como segunda voz son la Flauta (con un registro agudo), Clarinete y Saxofón Tenor (con un registro medio-agudo). Estos instrumentos cuentan con un timbre que contrastan a los primeros mencionados. Por último, los instrumentos seleccionados como la voz de bajo acompañado son el Fagot, Saxofón Barítono, la Tuba y el Contrabajo. Estos últimos seleccionados por su registro bajo.

3.3.2 Fuga a tres voces

El segundo movimiento de la suite es una fuga a tres voces (a la quinta y a la octava descendente) en Fa Mayor. Esta fuga está construida por tres secciones, como se mencionó anteriormente en el marco teórico, la fuga inicia presentando el tema sin ningún tipo de acompañamiento dando pie a otra voz de realizar la imitación en el quinto grado, culminando esta primera sección en la imitación de la última a la octava (Ver figura 3.5).



Figura 3.5. Compases 1 al 6 de la fuga (Versión a piano)

En esta primer sección los instrumentos seleccionados para fungir como las tres voces en cuestión son, en orden de aparición: Oboe, Flauta y Fagot, duplicados (parcialmente) por la Trompeta, Clarinete y Tuba respectivamente.

El tema se desarrolla a partir del compás siete, a partir de este punto es donde inicia la segunda sección de la fuga en la cual se moduló a las siguientes tonalidades: Do Mayor y Do menor, realizando un par de secuencias en círculo de quintas.

En la tercer sección de la fuga se regresa a la tonalidad original, presentando nuevamente el tema culminando en una cadencia auténtica, es decir del quinto grado al primero ($V_7 - I$).

3.3.3 Minueto

El tercer movimiento de la suite es en forma de minueto con una métrica de $\frac{3}{4}$ y está en la tonalidad de Sol Mayor. El minueto tiene una estructura ternaria (A – B – A) cada una de estas partes tienen diferente extensión, así la primer sección

cuenta con dos periodos de dieciséis (16) compases cada uno realizando una repetición en ambos, contando con un total de treinta y dos (32) compases. La segunda parte es contrastante a la primera ya que la tonalidad es sol menor (a esta sección se le conoce como trío, ya que solo tres instrumentos son los que tocan) teniendo una extensión de solo dieciséis (16) compases. La tercera y última parte es la misma que la primera solo que sin repeticiones.

En el primer periodo de la parte A cuenta con la siguiente dotación de instrumentos: Saxofón Tenor y Corno llevan la melodía. En el segundo periodo de la parte A la melodía está a cargo de los siguientes instrumentos: Flauta y Clarinete. La parte B (Trío) son tres instrumentos de metal que realizan el contraste con las dos partes A, siendo los siguientes instrumentos: Corno, Trompeta y Trombón.

3.3.4 Bajo Obstinado

El cuarto y último movimiento de la suite es un bajo obstinado en Do menor. La particularidad de esta forma musical es producir variación temática por la que la línea melódica del bajo se repite obstinadamente hasta finalizar la obra (Figura 3.6).



Figura 3.6. Compases 1 al 11 del bajo obstinado (versión piano)

Este movimiento cuenta con dos variaciones temáticas presentándose en los compases nueve (9) y veintiuno (21) teniendo secciones de reposo en forma de coral a cargo de los instrumentos de metal (Figura 3.7). El bajo obstinado lo tocan los siguientes instrumentos: Saxofón Barítono, Fagot, Tuba y el Contrabajo.

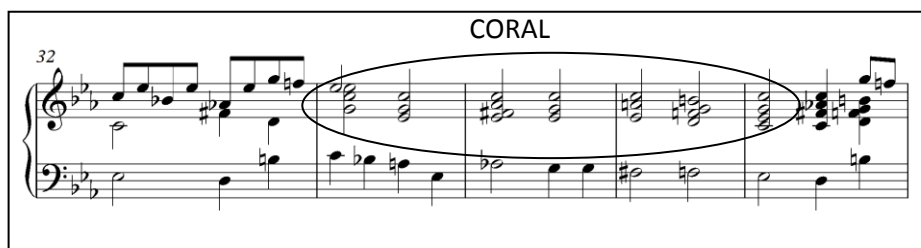


Figura 3.7. Compases 32 al 36 del bajo obstinado (versión piano)

Ya que el bajo es una repetición constante, la armonía cumple un ciclo igualmente repetido teniendo el siguiente discurso armónico: I – II/V – VI – I₆₄ – VII/V – V₂ – I₆ – V^{5b}/V – V₆₅.

El tema en la cual se realizó las variaciones se presenta a partir de la anacrusa del compás cinco (5) y culmina en el compás nueve (9), los instrumentos que llevan este tema son el Clarinete y el Saxofón Contralto. La primera variación temática la realiza el Oboe en la anacrusa del compás nueve (9) y la siguiente variación la realiza la Flauta y el Clarinete en la anacrusa del compás veintiuno (21). La extensión de este movimiento es de cuarenta y un (41) compases culminando así el total de la suite.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS

4.1 INTRODUCCIÓN

Debido a que la composición musical se pensó para ser utilizada como material didáctico de los estudiantes del CEM, primero se realizó un estudio exploratorio con los integrantes del ensamble, el punto de partida fue aplicar una encuesta para conocer los gustos musicales de los estudiantes. Después se realizaron observaciones en clase “enfocadas en aspectos motivacionales” a lo largo de tres semestres. Así mismo se realizaron entrevistas centradas en sus emociones frente a distintos materiales musicales. Lo que a continuación se presenta son los resultados de dicha investigación.

4.1.1 La encuesta

Un aspecto importante para poder realizar la composición de este trabajo, fue conocer los hábitos y experiencias musicales de los estudiantes del ensamble, como un reflejo directo de sus conocimientos, intereses y motivaciones musicales; para ello se aplicó una encuesta con quince preguntas divididas en tres categorías: *Contexto familiar, hábitos y experiencias con la música y gustos musicales*.

Un dato importante para acceder a los conocimientos musicales previos de los estudiantes, es la música que consumen en su contexto familiar. Por ello una de las preguntas que se formularon es: ¿Qué tipo de música se escucha más en

tu casa? Al ser una pregunta abierta, las respuestas fueron diversas, por lo que se clasificaron en las siguientes categorías: 1) Rock y Pop, 2) Música mexicana, 3) Música folklórica, 4) Música formal, 5) Jazz y Blues.

La respuesta más recurrente fue la que refiere a los géneros *Rock y Pop* contando con una cantidad de 14 menciones. Así mismo, la respuesta menos recurrente fue el género de *Música folklórica* teniendo solamente 3 menciones, como puede observarse detalladamente en la gráfica 4.1:

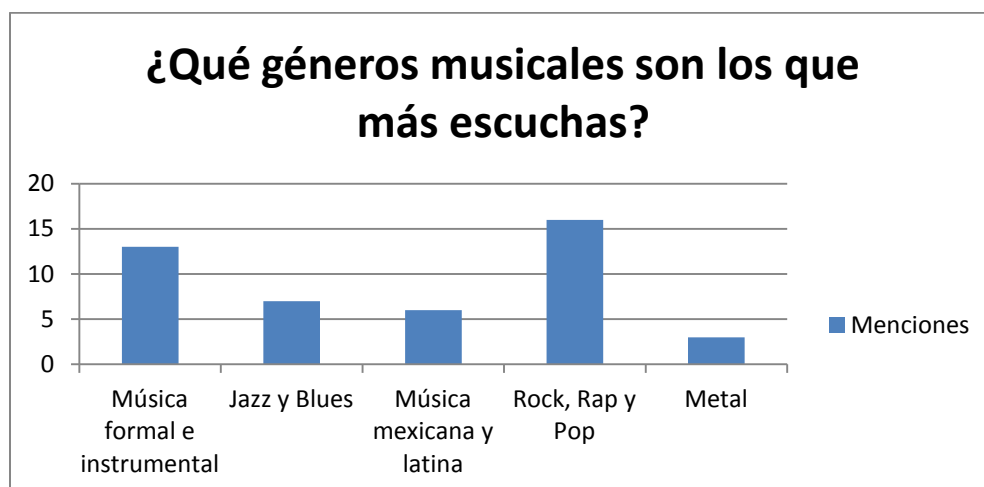
Gráfica 4.1



Por otra parte fue necesario conocer lo que escuchan de forma individual para saber sus hábitos y experiencias para compararlos con los géneros escuchados en casa, por lo que se formuló la siguiente pregunta: ¿Qué géneros musicales son los que más escuchas? Las respuestas se clasificaron en las siguientes categorías: 1) Música formal e instrumental, 2) Jazz y Blues, 3) Música mexicana y latina 4) Rock, Rap y Pop, 5) Metal.

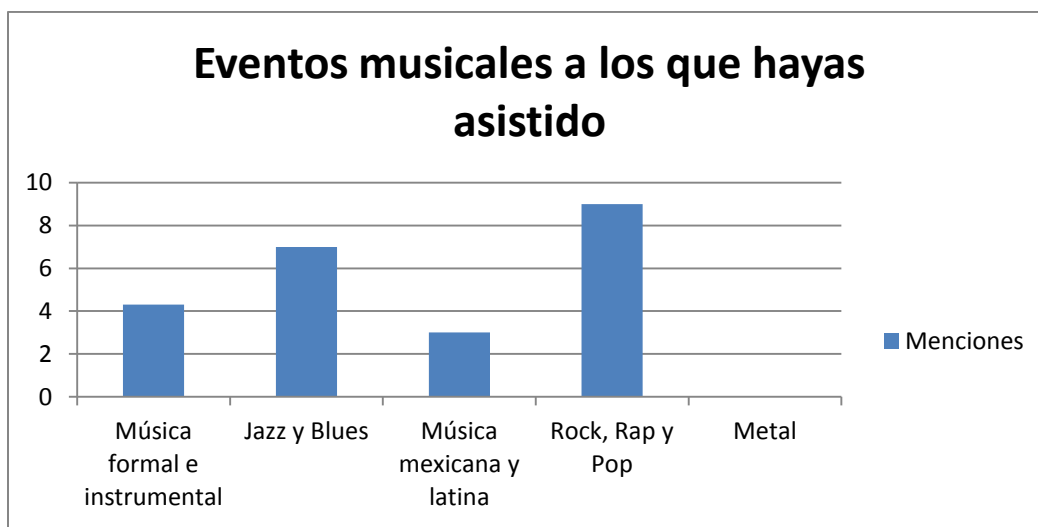
Como se puede observar en la gráfica 4.2, la respuesta más recurrente es el Rock, Rap y Pop con 16 menciones y el género menos mencionado es el Metal.

Gráfica 4.2



Un dato de suma importancia y con fines de corroborar sus hábitos y experiencias musicales, es que mencionaran dos eventos musicales a los que hayan asistido mencionando el género y sus impresiones personales. Los resultados obtenidos se muestran en la gráfica 4.3 en la que se observa a la música formal e instrumental con 14 menciones y el metal con 0.

Gráfica 4.3

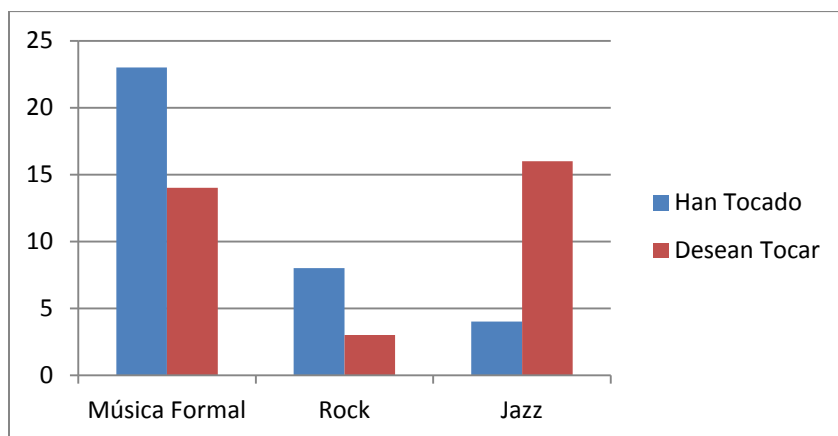


Comparando la gráfica 4.2 que muestra los hábitos y experiencias musicales individuales con esta última (gráfica 4.3), se notan cambios ligeros en que la música formal e instrumental aumentó en una mención, el jazz y blues se mantuvo con el mismo número de menciones, la música mexicana y latina decreció tres menciones, el Rock, Rap y Pop decreció significativamente con siete menciones y por último el género metal simplemente no es mencionado. Por lo anterior se puede decir que tanto la música formal e instrumental y el jazz y blues son los datos más confiables.

Por último, se consideró importante investigar el tipo de música que han interpretado y los géneros que les gustaría ejecutar. Para conocer esto último se plantearon dos preguntas: ¿Qué géneros musicales has tocado? Y ¿Qué género musical te gustaría tocar? Las respuestas se clasificaron en tres categorías ya que las respuestas fueron solo estas: 1) Música Formal, 2) Rock y 3) Jazz. La respuesta más común a la primera pregunta es Música formal con 23 menciones y

la respuesta más recurrente a la segunda pregunta fue el jazz con 16 menciones, tal como lo muestra la gráfica 4.4.

Gráfica 4.4 Música que han tocado y/o desean tocar



Teniendo en cuenta que los alumnos encuestados asisten al CEM, una escuela especializada en la enseñanza de la música formal, no es extraño el alto índice en cuanto a la interpretación de ésta. Por otra parte y gracias a la difusión de la música jazz en la ciudad de Ensenada, no es sorprendente el deseo de interpretarla.

4.1.2 Observaciones

Para conocer los niveles de motivación de los integrantes del ensamble de alientos del CEM, se tomaron en cuenta cuatro indicadores: El esfuerzo, elección de tareas y la persistencia, por lo que se diseñó una escala siguiendo los criterios que se especifican en el capítulo anterior.

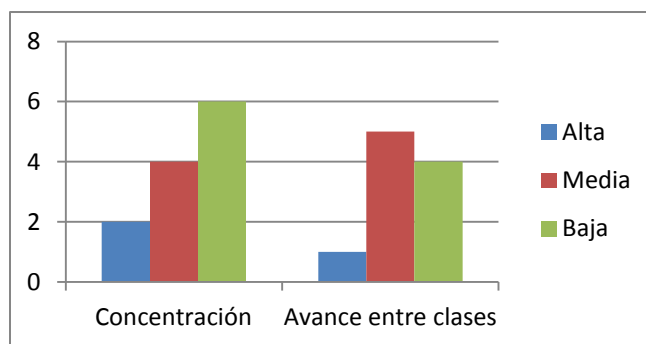
A continuación se muestra una serie de gráficas que ejemplifican los distintos niveles, de dichos indicadores, en comparación con los tres distintos programas musicales.

Programa 1

El programa que se trabajó en clase de ensamble de alientos se formó con tres piezas: *Disco Gold Medley*, *Cartoons in concert* y *Pirates of the caribbean*. Estas piezas son familiares para los integrantes de la banda sinfónica del CEM.

La concentración y el avance entre clases (categorías que determinan el esfuerzo), resultó en un nivel bajo debido, por un lado, al conocimiento de las melodías de las obras, teniendo como resultado poca concentración en la partitura (Ver gráfica 4.5).

Gráfica 4.5 Programa Ligero

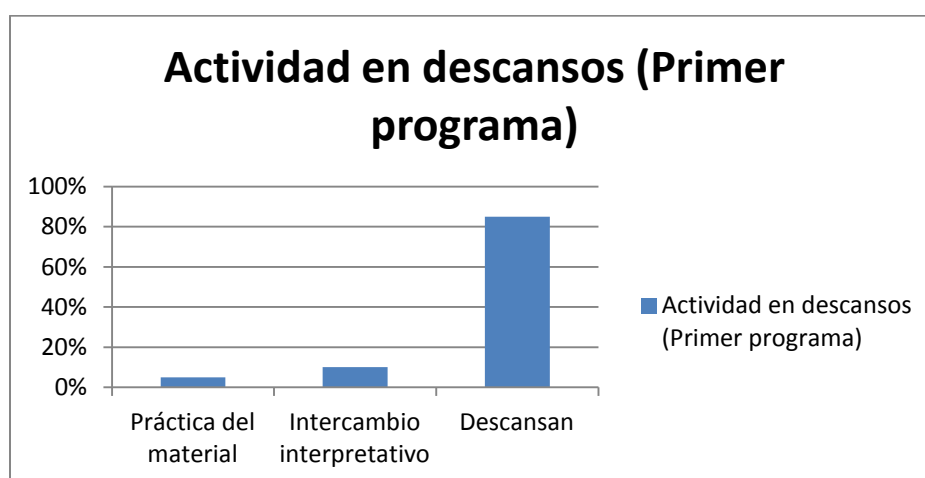


La elección de tareas consistió en la libertad para escoger el orden de las tres piezas del programa dentro de la clase. De esta manera se logró conocer cual obra les interesaba más. Es así como se eligieron los elementos musicales para realizar la composición de este trabajo terminal.

La obra que más gustó de este primer programa fue: *Cartoons in concert*. Está formada por una serie de piezas pequeñas con melodías de ciertas caricaturas como *Los pica piedras*, *la pantera rosa* y *los Simpson* entre otras, teniendo la mayoría, elementos de jazz.

Los integrantes tuvieron buen nivel de persistencia. Este indicador de motivación tuvo dos categorías, por un lado la asistencia y la puntualidad. Ésta logró un 92.80% en asistencias y un 94.86% en la puntualidad. Así mismo, las actividades de los descansos, como segunda categoría, se observó que la más recurrente fue el descansar, si bien hubo momentos en el que intercambiaron ideas interpretativas del material y otros permanecían practicando las obras, fue el descanso, tanto dentro del salón como fuera de este, la actividad elegida (ver gráfica 4.6)

Gráfica 4.6



El logro de este programa consistió en resolver pasajes complicados, tocar las notas de la partitura, afinación y la emisión del sonido. El resultado en la presentación final, fue la falta de atención en dinámicas, una afinación descuidada y una emisión inestable del sonido.

Si bien este programa musical contó con un ambiente positivo y estudiantes motivados, los objetivos de la clase no se dieron de manera satisfactoria, ya que

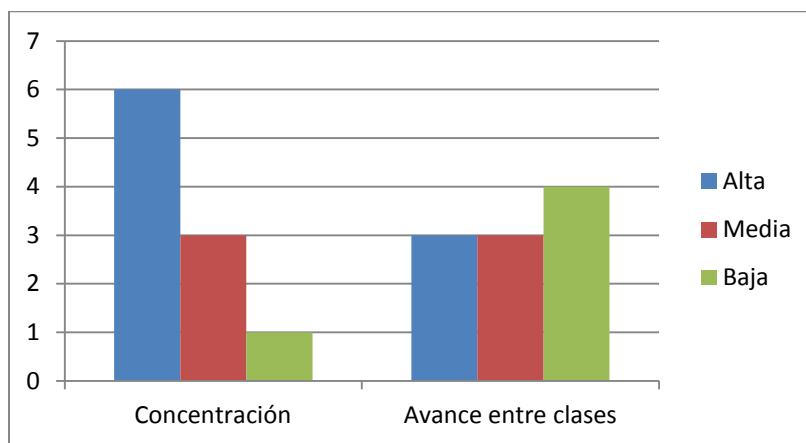
el material que se ofreció provocó una limitada atención a los elementos musicales esenciales.

Programa 2

El segundo programa musical que se trabajó en clase fue el de música formal. Dicho programa se formó con tres piezas *An Ocassional suite*, *Can-Can for Band* y *Sinfonía 40 de Mozart* (primer movimiento).

La concentración y el avance entre clases en este programa, resultó en un nivel medio-alto debido, ya que reconocen la música formal como un material importante en su formación como músicos (Ver gráfica 4.7).

Gráfica 4.7 Programa Formal

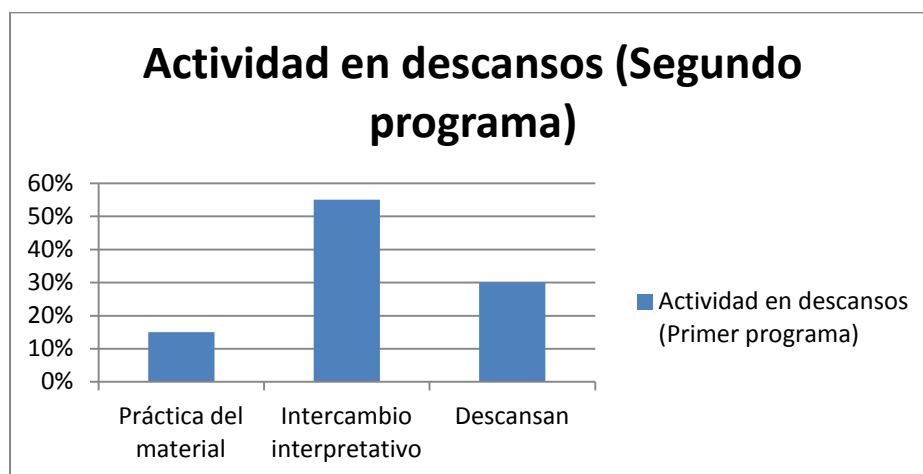


La obra que más gustó (elección de tareas) de este programa fue: *Sinfonía 40 de Mozart*. Su elección se basó por un lado, en que es conocida por los estudiantes y las dificultades técnicas de ciertos pasajes.

Los integrantes tuvieron buen nivel de persistencia. Se logró un 92.10% en asistencias y un 86.60% en la puntualidad. Es así que en las actividades durante

los descansos, como segunda categoría, se observó que la actividad más recurrente fue el Intercambio de ideas interpretativas de la obra como se muestra en la siguiente gráfica 4.8:

Gráfica 4.8



Este programa dio como resultado un panorama muy interesante, ya que el respeto y aceptación de la música formal en su proceso de enseñanza es evidente, sin embargo son pocos los que logran adquirir motivación y/o emoción con este repertorio.

Además de contar con un ambiente de respeto y atención, se logró, en la presentación final, ejecutar correctamente las obras; teniendo como resultado atención en la partitura, buena afinación y una estabilidad en la emisión del sonido.

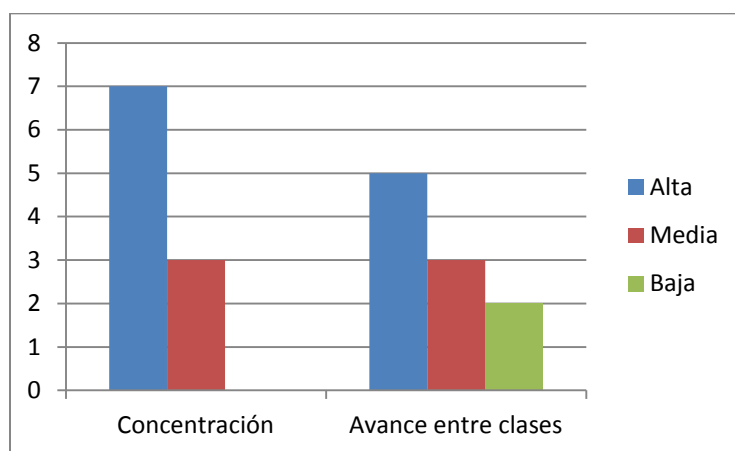
Programa 3

El tercer y último programa musical que se trabajó en clase, fue el de música jazz. Éste se formó con tres piezas en formato de arreglos: *Benny*

Goodman: the King of swing, Duke Ellington in concert y Charlie Brown Celebration. Algunas de estas piezas, también son conocidas por los integrantes del ensamble de alientos del CEM, sobre todo aquellos que escuchan y han tocado jazz.

La concentración y el avance entre clases en este programa, resultó en un nivel alto ya que reconocen la música jazz al igual que la música formal como un material que provee elementos técnicos que son importantes en su formación como músicos (Ver gráfica 4.9).

Gráfica 4.9 Programa Jazz

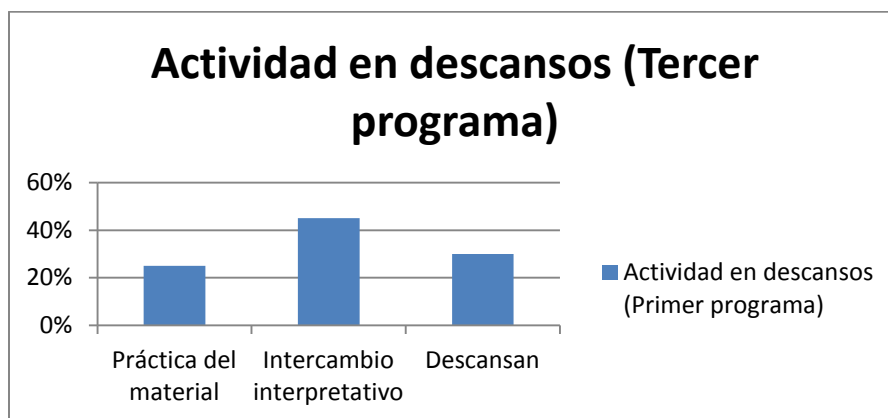


La obra que más gustó fue: *Duke Ellington in concert*. El criterio para la elección de ésta, es el conocimiento de la misma por parte de los estudiantes y al tener contacto previo con este género, así como las dificultades técnicas de ciertos pasajes, determinó su elección.

Los integrantes tuvieron buen nivel de persistencia. Se logró un 96.65% en asistencias y un 97.54% en la puntualidad. Por otro lado, en las actividades de los descansos, como segunda categoría, se observó que la actividad más recurrente

fue el Intercambio de ideas interpretativas de la obra, así como un ligero incremento de la práctica en comparación con la anterior, tal como se muestra en la gráfica 4.10:

Gráfica 4.10



En la evolución de las clases, así como en la presentación final, se logró una alta atención en la partitura, buena afinación y una estabilidad en la emisión del sonido.

Este programa mostró una imagen clara de los gustos de los integrantes del ensamble de alientos del CEM, ya que el contacto con la música del jazz en su entidad, provocó la aceptación de este género, así mismo la comprensión de los elementos esenciales que son igualmente importantes en su formación como músicos.

A partir de toda la información recabada del trabajo de observación y las pláticas de carácter informal con los integrantes del ensamble de alientos del

CEM, utilizando distintos programas musicales, se logró componer un material potencialmente significativo y con un alto nivel de motivación.

4.2 RESULTADOS MUSICALES

La composición musical de este trabajo, implicó una serie de modificaciones dentro del proceso de orquestación, ya que se tomaron en cuenta las capacidades y niveles de los integrantes del ensamble de alientos del CEM.

Si bien, el primer formato se escribió en piano, ciertas melodías de grandes extensiones implicaban una gran capacidad de retención de aire, máxima respiración y administración del mismo, condición de la que carecen los alumnos. Por lo anterior, se recurrió a compartir las líneas melódicas con otros instrumentos, no solo duplicando, sino también relevando la melodía.

Las figuras 4.1 y 4.2 muestran que la melodía inicial tiene una extensión de 5 compases continuos antes de un pequeño silencio de corchea que sirve para que respire y continúe el ejecutante. Esta melodía la realiza el oboe.



Figura 4.1. Compases 1 al 6 de la fuga (versión piano)

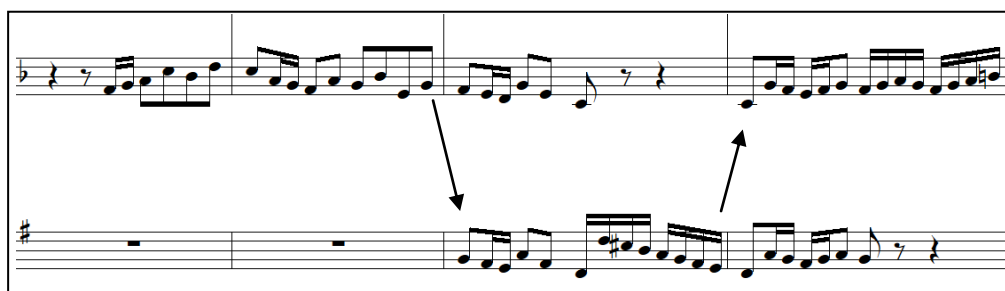


Figura 4.2. Compases 42 al 45 de la fuga (Versión orquestada)

Otra modificación en el proceso de orquestación fue la altura de los diferentes pasajes e instrumentos, por lo que fue necesario modificar e incluso compartir la línea melódica entre el oboe y la flauta (ver figura 4.3 y 4.4).



Figura 4.3. Compases 25 al 28 del bajo obstinado (Versión piano)

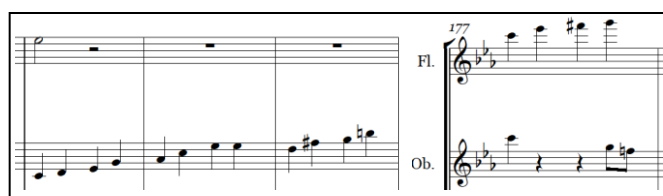


Figura 4.4. Compases 174 al 177 del bajo obstinado
(versión orquestada)

Como parte de los resultados, así como realizar el objetivo general del presente trabajo, se presenta la composición de la suite para el ensamble de alientos del CEM, mostrando la orquestación que se realizó.

4.4 COMPOSICIÓN

Lo que a continuación se presenta es la partitura completa de la composición titulada *Jazz Suite* donde se puede apreciar cada una de las formas musicales que la integran, así como el ostinato de la batería y el walking bass elementos extraídos del jazz e incorporados a la obra.

JAZZ SUITE (Canon a la tercera)

Pável Cortez Chávez

Allegro $\text{♩} = 120$

Flauta

Oboe

Clarinete en Si $\flat$

Saxofón contralto

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Fagot

Trompa en Fa

Trompeta en Si $\flat$

Trombón

Tuba

Timbales

Allegro

Conjunto de batería

Platillos

Triángulo

Xilófono

Contrabajo

The musical score is written for a large ensemble. It begins with a tempo marking of 'Allegro' and a metronome indication of 120 beats per minute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Bassoon), brass (Trumpet in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba), and percussion (Timpani). The second system includes the rhythm section (Drum kit, Congas, Triangles, Xylophone, Double Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written for a full orchestra with a jazz-influenced instrumentation.

Copyright © PashaMusic

5 3

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. contr.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Timp.

Tpt.

Tbn.

Tmb.

Cyl.

pizz.

14

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 14 through 21. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax. etrl., Sax. ten., Sax. bar.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Trumpet (Trmp.), Trombone (Tbn.), Trombone (Tba.), and Timpani (Timb.). The percussion section includes Bass Drum (Bat.), Snare Drum (Plat.), Triangle (Tri.), Xylophone (Xil.), and Cymbal (Cb.). The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and brass play various melodic and harmonic lines, while the percussion provides a steady rhythmic accompaniment. The page number '4' is in the top left corner, and the measure number '14' is at the start of the first staff.

22 5

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

29

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

A

45

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

p

30

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

55

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. srt.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

pp

60 11

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

arco

12

B

Minueto

Musical score for Minueto, measures 12-21. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute): Rests throughout the measures.
- Ob. (Oboe): Rests throughout the measures.
- Cl. (Clarinet): Melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes.
- Sax. etrl. (Saxophone, alto): Rests throughout the measures.
- Sax. ten. (Saxophone, tenor): Melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics: *p* (piano).
- Sax. bar. (Saxophone, baritone): Rests throughout the measures.
- Fag. (Bassoon): Melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes.
- Trmp. (Trumpet): Melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamics: *f* (forte).
- Tpt. (Trumpet): Rests throughout the measures.
- Tbn. (Trombone): Melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes.
- Tba. (Tuba): Melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes.
- Timb. (Timpani): Rests throughout the measures. Dynamics: *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte).
- Bat. (Bass Drum): Rhythmic pattern of eighth notes.
- Plat. (Plate): Rests throughout the measures.
- Tri. (Triangle): Rhythmic pattern of eighth notes.
- Xil. (Xylophone): Rests throughout the measures.
- Cb. (Cello): Melodic line starting on a whole note, followed by eighth and sixteenth notes.

77

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb. pizz.

Fl. *sf*

Ob.

Cl.

Sax. srt.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

107

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

p

f

arco

118

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etri.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

128

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. srt.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

pizz.

138 19

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etrl.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

20

C

Bajo Obstinado

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etri.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

248

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

238

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etri.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

22

168

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etri.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

23

177

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etri.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

284

Fl.

Ob.

Cl.

Sax. etri.

Sax. ten.

Sax. bar.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bat.

Plat.

Tri.

Xil.

Cb.

arco

CAPÍTULO V

CONCLUSIÓN

En este trabajo se realizó la composición de una obra dirigida a la enseñanza musical del ensamble de alientos del CEM, con base en los intereses musicales de los alumnos, sus conocimientos previos y sus motivaciones.

El resultado de la aplicación del instrumento de evaluación ayudó a concluir que el rock, el pop y el jazz son los géneros con mejor aceptación entre los integrantes del ensamble de alientos del CEM.

A su vez, se reconoció que las influencias directas en los gustos y motivaciones musicales de los encuestados, provienen del entorno familiar.

Por otro lado, los resultados de la encuesta contribuyeron a llevar a cabo un proceso de autoevaluación que será una valiosa herramienta para planear de manera más eficiente el contenido de la clase, con la finalidad de mantener la motivación entre los educandos.

Para el autor del presente trabajo quien se desempeña como docente y músico, la experiencia, en primera instancia, fue conocer la importancia de los saberes previos de los alumnos para seleccionar de forma más adecuada el material que potencialmente genere aprendizaje significativo. Como músico, se concluye que el nivel de los estudiantes no es una limitante para el proceso creativo de la composición musical, por el contrario esto resulta en un desafío para el compositor.

Bibliografía

- Albornoz, Y. (9 de junio de 2008). *UAEM redalyc.org*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35614571008>
- Berlioz, S. (2002). *Educación con música*. México: Aguilar.
- Bolling, C. (1987). *Suite for flute & jazz piano trio*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Carretero, M. (2009). *Constructivismo y educación*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Cesar Coll, I. S. (2001). Aprendizaje significativo y ayuda pedagógica. *Candidus*, 1-5.
- Copland, A. (2006). *Cómo escuchar la música*. EUA: Fondo de Cultura Económica.
- Daniel Roca, E. M. (2006). *Vademecum Musical*. Madrid: Enclave Creativa Producciones.
- Navarra, J. M. (2008). Didáctica de la motivación. En J. P. Agustín de la Herrán Gascón, *Didáctica General: La práctica de la enseñanza en Educación infantil, primaria y secundaria* (págs. 177-195). Madrid: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE ESPAÑA, S. A. U.
- Ontoria, A. (1999). *Mapas conceptuales: una técnica para aprender*. Madrid: Narcea S. A. DE EDICIONES.
- Paul R. Pintrich, D. H. (2006). *Motivación en contextos educativos. Teoría, investigación y aplicaciones. 2.a edición*. Madrid: PEARSON Prentice Hall.
- Piston, W. (2001). *Contrapunto*. Barcelona: IDEA BOOKS, S.A.
- Rodríguez, M. L. (2010). *La teoría del aprendizaje significativo en la perspectiva de la psicología cognitiva*. Barcelona: editorial Octaedro.
- Rueda, E. (2005). *Armonía*. Madrid: Grupo Real Musical.
- Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Sloboda, J. (2005). *exploring the musical mind. cognition, emotion, ability, function*. New York: Oxford.
- Tirro, F. (2007). *Historia del Jazz clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Zubizarreta, A. (15 de Octubre de 2014). *Musicologías*. Obtenido de Musicologías: www.musicologías.com
- Zuckermann, A. (2008). El Jazz. De la prehistoria a las rutas del porvenir. En A. M. Palacios, *Viaje al fondo del jazz: Coloquio - memoria* (págs. 26-30). México: Start / Pro.

ANEXO 1

ENCUESTA

La siguiente encuesta tiene como objetivo tener un conocimiento más amplio de los integrantes del ensamble de alientos del CEM. Las respuestas son anónimas. Se te agradece tu colaboración.

1. Género_____ Edad_____ Instrumento_____

2. ¿Tienes alguna actividad fuera del CEM? ¿Cuál?

3. ¿Cuál es la profesión u ocupación de tus padres?

4. ¿Qué tipo de música se escucha más en tu casa?

5. ¿Hay músicos en tu familia?

6. ¿Dónde adquiriste el gusto por la música, en general?

7. ¿Qué géneros musicales son los que más escuchas?

8. ¿Quién es tu compositor (instrumentista o cantante) favorito?

9. Menciona tres de las piezas musicales que más te gusten:

10. ¿Has asistido a conciertos o presentaciones de música?

11. Menciona 2 eventos musicales que hayas asistido en los últimos años y señala qué es lo que es lo que más te ha gustado.

NOMBRE DEL EVENTO

GÉNERO MUSICAL

IMPRESIONES PERSONALES

12. Como instrumentista, ¿qué géneros musicales has tocado?

13. ¿Qué género musical te gustaría interpretar?

14. Dentro de la música clásica, menciona tres piezas que hayas interpretado:

15. ¿Cuál de éstas te ha gustado más?

ANEXO 2

COMPOSICIÓN DE LOS MOVIMIENTOS QUE INTEGRAN LA SUITE, VERSIÓN A PIANO.

CANON A LA TERCERA

fff

6

11

16

2

21

Measures 21-24 of a musical score in D major (two sharps). The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). Measure 21 features a half note D4 in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 22 has a quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4, and quarter note A4 in the treble, with a half note A3 and half note G3 in the bass. Measure 23 has a quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, and quarter note F#4 in the treble, with a half note F#3 and half note E3 in the bass. Measure 24 has a quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, and quarter note B3 in the treble, with a half note D3 and half note C3 in the bass.

25

Measures 25-28 of a musical score in D major. Measure 25 has a half note D4 in the treble and a half note G3 in the bass. Measure 26 has a half note E4 in the treble and a half note A3 in the bass. Measure 27 has a quarter rest in the treble, followed by quarter notes B4, A4, and G4, with a half note A3 and half note G3 in the bass. Measure 28 has a quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4, and quarter note C4 in the treble, with a half note D3 and half note C3 in the bass.

29

Measures 29-32 of a musical score in D major, ending with a double bar line. Measure 29 has a quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4, and quarter note G4 in the treble, with a half note D3 and half note C3 in the bass. Measure 30 has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4, and quarter note G4 in the treble, with a half note D3 and half note C3 in the bass. Measure 31 has a quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4, and quarter note C4 in the treble, with a half note D3 and half note C3 in the bass. Measure 32 has a half note D4 in the treble and a half note G3 in the bass.

Fuga/swing

De: Pável Cortez Chávez

Maestoso

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-3) shows the right hand with a melodic line and the left hand with a simple accompaniment. The second system (measures 4-6) introduces a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand. The third system (measures 7-9) continues the melodic development in the right hand. The fourth system (measures 10-12) features a dense texture with rapid sixteenth-note runs in the right hand. The fifth system (measures 13-15) concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass line.

2

16

Musical notation for measures 16-18. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 16: Treble clef has eighth-note chords (G4-Bb4, A4-C5, Bb4-G4); Bass clef has a whole rest followed by a half note G2. Measure 17: Treble clef has eighth-note chords (A4-Bb4, Bb4-C5, C5-Bb4); Bass clef has eighth-note chords (G2-Bb2, A2-C3, Bb2-G2). Measure 18: Treble clef has eighth-note chords (Bb4-C5, C5-Bb4, Bb4-G4); Bass clef has eighth-note chords (A2-Bb2, Bb2-C3, C3-Bb2).

19

Musical notation for measures 19-21. Measure 19: Treble clef has eighth-note chords (G4-A4, A4-Bb4, Bb4-C5); Bass clef has eighth-note chords (G2-A2, A2-Bb2, Bb2-C3). Measure 20: Treble clef has eighth-note chords (A4-Bb4, Bb4-C5, C5-Bb4); Bass clef has eighth-note chords (A2-Bb2, Bb2-C3, C3-Bb2). Measure 21: Treble clef has eighth-note chords (Bb4-C5, C5-Bb4, Bb4-G4); Bass clef has eighth-note chords (Bb2-C3, C3-Bb2, Bb2-G2).

22

Musical notation for measures 22-24. Measure 22: Treble clef has eighth-note chords (G4-A4, A4-Bb4, Bb4-C5); Bass clef has eighth-note chords (G2-A2, A2-Bb2, Bb2-C3). Measure 23: Treble clef has eighth-note chords (A4-Bb4, Bb4-C5, C5-Bb4); Bass clef has eighth-note chords (A2-Bb2, Bb2-C3, C3-Bb2). Measure 24: Treble clef has a half note G4 and a whole rest; Bass clef has a half note G2. The piece ends with a double bar line.

MINUETO / SWING

De: Pável Cortez Chávez

Andante ♩ = 100



2

30

1. 2. **Fine**

34 **Trio**

39

44 **D.C. al Fine**

Basso Ostinato / Swing

Pável Cortez Chávez

Andante ♩ = 82

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a bass line with a strong ostinato. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. The first system starts at measure 1 and includes a *fff* dynamic marking. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 12. The fourth system starts at measure 18. The fifth system starts at measure 23 and includes an 8-measure rest in the right hand. The notation includes various chords, single notes, and melodic lines in both hands.

2

28



Measures 28-31: The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 28. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

32



Measures 32-36: The right hand continues with a melodic line, while the left hand features a series of chords and a descending bass line.

37



Measures 37-41: The right hand has a melodic line with a trill in measure 37. The left hand features a series of chords and a descending bass line, ending with a double bar line.

ANEXO 3
PARTICELLAS

JAZZ SUITE

Flauta

Pável Cortez Chávez

The musical score is written for a flute in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a series of eighth notes, followed by a half note, a quarter note, and a half note. Above the first half note is a trill ornament. The staff ends with a double bar line and a repeat sign. The second staff starts with a measure rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a half note. The third staff begins with a measure rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a half note. The fourth staff starts with a measure rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a half note. The fifth staff begins with a measure rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a half note. The sixth staff starts with a measure rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a half note. The seventh staff begins with a measure rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a half note. The eighth staff starts with a measure rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a half note. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Flauta

2



Flauta

3



Flauta

4



184



JAZZ SUITE

Oboe

Pável Cortez Chávez

7

12

18

25

30

36

42

1.

2.

Copyright © PashaMusic

V.S.

2

Oboe



Oboe

3



JAZZ SUITE

Clarinete en Si $\flat$

Pável Cortez Chávez

2

9

15

21

26

31

36

42

4



Clarinete en Si $\flat$

3



4

Clarinete en Si $\flat$ 

Saxofón contralto

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez

8

14

20

32

37

5

19

5

67

16

15

1. 2.

100

45

3

5

155

160

14

2

Saxofón contralto

177

181

186

Detailed description: The image shows three staves of music for Saxophone Alto. The first staff (measures 177-180) begins with a whole rest in measure 177, followed by eighth-note patterns in measures 178, 179, and 180. The second staff (measures 181-185) starts with a sixteenth-note pattern in measure 181, followed by half notes in measures 182, 183, 184, and 185. The third staff (measures 186-190) consists of half notes in measures 186, 187, 188, and 189, ending with a whole note in measure 190. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Saxofón tenor

The first staff of music is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The melody consists of the following notes: quarter notes G4, A4, B4, A4; quarter notes G4, F#4; half note E4; quarter note D4; and a whole note C4. A fermata is placed over the C4 note. A repeat sign follows, with a first ending bracket above it labeled '8'. The first ending consists of a whole note G4. The second ending consists of quarter notes G4, A4, B4, A4.

14

Musical notation for Example 14, showing a single staff with a treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

20

Example 10 (continued)

25

30

67

p

73

80

15

1. 2.

100

16

p

121

128

13

3

148

34

185

Saxofón barítono

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez

8

15

21

32

42

51

56

62

p

2

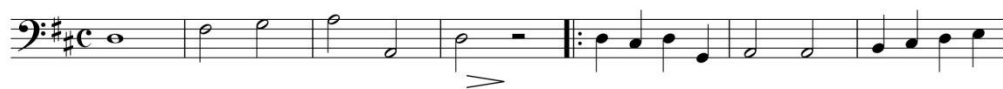
Saxofón barítono



Fagot

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez



Fagot

Fagot



8



15



21



27



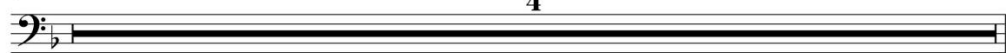
33



38



42



46



50



54



59



64



71



79



88



Fagot

94

1. 2. 3

100 -

16

122

130

139

144

2

Flauta

3



Fagot

4

150



157



163



170



177



183



187



Trompa en Fa

Pável Cortez Chávez

16

21

15

1.

5

42

14

3

5

5

67

f

73

80

15

1.

2.

Trompa en Fa



Trompa en Fa

3

186



JAZZ SUITE

Trompeta en Si $\flat$

Pável Cortez Chávez

7

12

18

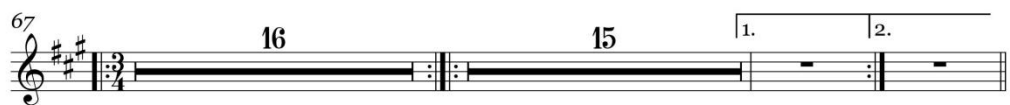
25

30

36

42

3

Trompeta en Si $\flat$ 

Trompeta en Si $\flat$

3



Trombón

[illegible]

51

56

Musical notation for measure 56. The staff contains a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes.

61



Example 61 is a single-staff musical score in bass clef, one flat key signature, and 3/4 time. The melody begins with a quarter rest, followed by an eighth note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. This is followed by a half note C4, a half note B3, and a half note A3. The piece concludes with a double bar line.

67

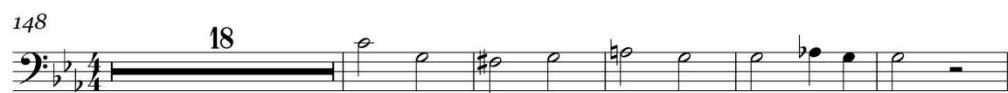
67

75

Musical notation for exercise 75, bass clef, key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes and quarter notes.

2

Trombón



Trombón

3

186



Flauta

4



184



Tuba

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez



2

Tuba

59



66



74



80



100 -



122



128



148



Tuba

3

155



162



169



175



182



186



Timbales

Pável Cortez Chávez

36 1. 5 7

52 

61



67 

99 2. 23 20 3

The musical score for the bass line of 'The Rose Tree' is shown. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is a whole rest, followed by a repeat sign. The second measure is a whole note, marked with a '23' above it. The third measure is a half note, marked with a '20' above it. The fourth measure is a quarter note, marked with a '3' above it. The fifth measure is a quarter note, marked with a '23' above it. The sixth measure is a half note, marked with a '20' above it. The seventh measure is a quarter note, marked with a '3' above it. The eighth measure is a quarter note, marked with a '23' above it. The ninth measure is a half note, marked with a '20' above it. The tenth measure is a quarter note, marked with a '3' above it. The score ends with a double bar line.

148

37

4

Example 148 is a bass line in 4/4 time. The staff contains a whole rest, followed by a quarter rest, a quarter note G, a quarter rest, and a whole rest. The measure is divided into two groups of two measures each, with a double bar line after the first group and a final double bar line after the second group.

Conjunto de batería

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez

3

8

13

18

23

28

33

36

1.

2.

3

2

Conjunto de batería

41

44

47

50

53

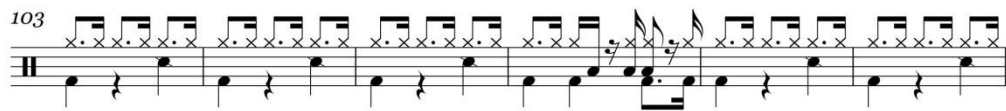
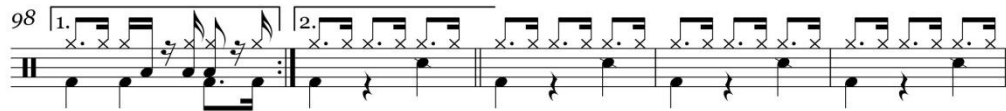
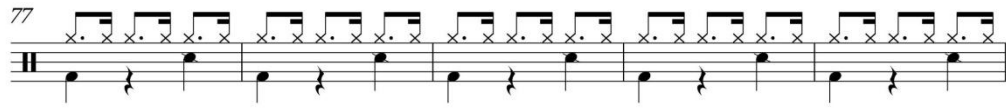
56

59

62

Conjunto de batería

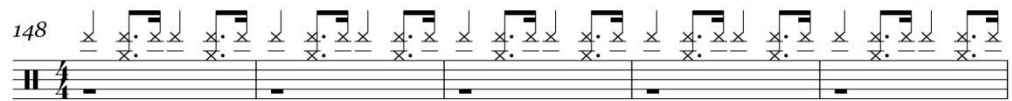
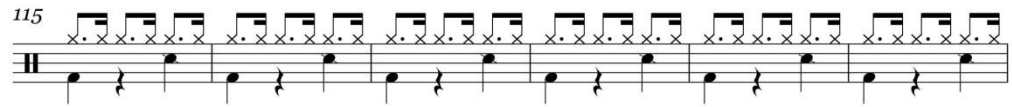
3



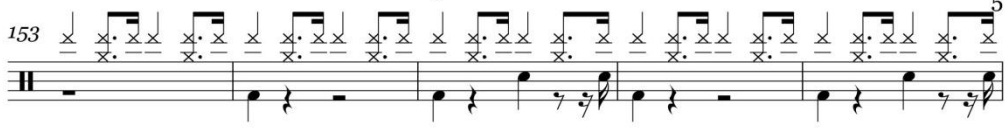
V.S.

Conjunto de batería

4



Conjunto de batería

153  5

158 

163 

168 

173 

178 

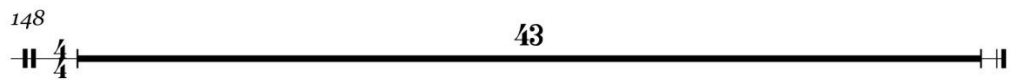
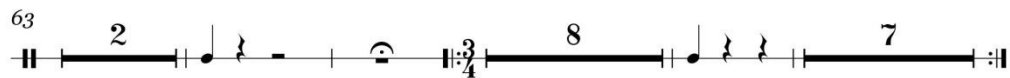
183 

187 

Platillos

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez



JAZZ SUITE

Oboe

Pável Cortez Chávez

7

12

18

25

30

36

42

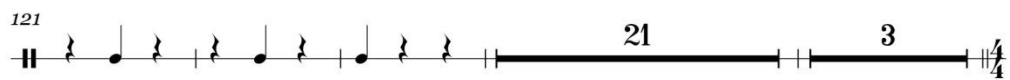
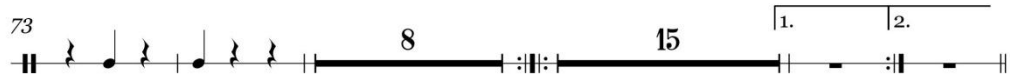
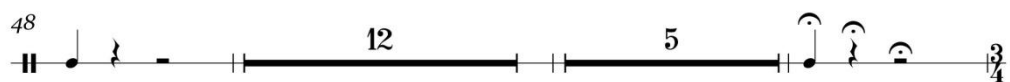
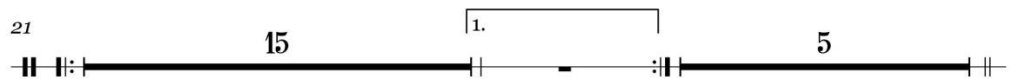
Copyright © PashaMusic

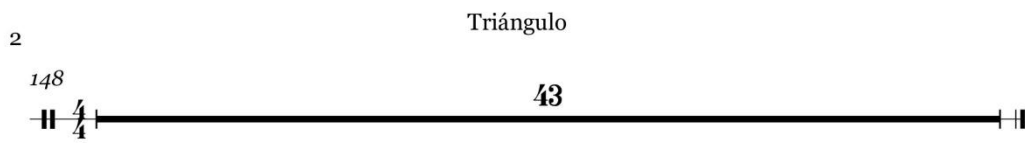
V.S.

Triángulo

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez

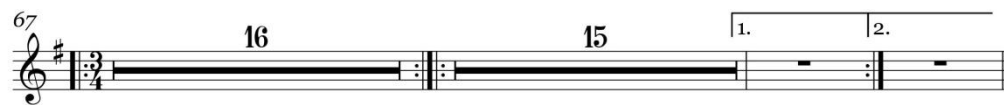




Xilófono

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez



Contrabajo

JAZZ SUITE

Pável Cortez Chávez



8



15



21



27



33



40



46



Contrabajo

2



Contrabajo

3

122



130

pizz.



137



144

2



152



158



165



171



V.S.

4

178



ANEXO 4

AUDIO DE LA COMPOSICIÓN EN FORMATO MIDI (CD).