Propuesta de un programa profesional de estudios para instrumento principal Armónica diatónica

Germán Alberto Pinilla Herrera

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes - ASAB
Proyecto Curricular de Artes Musicales
Bogotá D.C.
2014

Resumen

Esta investigación se fundamenta en la necesidad de abrir un espacio de formación universitaria para la armónica diatónica, un instrumento musical que no ha contado con reconocimiento académico debido al desconocimiento que existe sobre sus capacidades, particularidades y desarrollos técnico-interpretativos. A partir de su experiencia como intérprete, de su trabajo como pedagogo y del análisis documental de diversos materiales referidos específicamente a la armónica diatónica, a otros instrumentos, a repertorios diversos y a otros contenidos musicales, el autor ha elaborado una propuesta de Programa profesional de estudios para Armónica diatónica como instrumento principal.
Los repertorios/ejercicios fueron adaptados y direccionados para propósitos y momentos específicos. Además, dichos repertorios/ejercicios corresponden tanto a músicas propias del instrumento como a otras ajenas a él, con el fin de ampliar las perspectivas interpretativas, técnicas y estéticas de la armónica diatónica.
Para cada uno de los diez semestres de carrera se desarrollaron aspectos fundamentales como la justificación del espacio académico, la programación de contenidos, las estrategias, los recursos, la organización de tiempos y la evaluación. Así mismo se establecieron las condiciones de ingreso y egreso.

Palabras clave
Programa de estudios universitarios - Instrumento musical - Armónica diatónica

Abstract

This research is based on the need to open a space in university education for the diatonic harmonica, a musical instrument that has not received academic recognition due to the lack of knowledge about its capabilities, features and technical and interpretive developments. From his experience as a performer, his work as an educator, and documentary analysis of various materials relating specifically to the diatonic harmonica, other instruments, to various repertoires and other musical contents, the author has developed this proposal of curriculum for diatonic harmonica as main instrument.
The repertoires and exercises were adapted and directed for specific time and purposes. In addition, such repertoires and exercises correspond to traditional diatonic harmonica musical genres as well as to others beyond the instrument.
For each of the ten semesters of career, fundamental aspects were developed: subject's justification, content programming, strategies, resources, time planning and evaluation. Likewise the admission and graduation conditions were established.

Keywords
University curriculum - Musical instrument - Diatonic harmonica

TABLA DE CONTENIDO

Pág.

Lista de figuras **11**
Lista de anexos **15**
Introducción **20**
Justificación **20**
Antecedentes **21**
Objetivos **22**
Objetivo general **22**
Objetivos específicos **23**
Metodología **23**

Marco conceptual

1 La historia y el desarrollo de la Armónica Diatónica **25**
1.1 El origen de la lengüeta libre **25**
1.2 El principio de lengüeta libre **27**
1.3 Desde Asia hasta Europa **29**
1.4 Primeras experimentaciones **30**
1.5 La invención de la armónica **30**
1.6 Otros instrumentos europeos de lengüeta libre **31**
1.7 Producción inicial **32**
1.8 Consolidación funcional **33**
1.9 Expansión y popularización del instrumento a nivel mundial **35**
1.10 Inicios del desarrollo musical en los Estados Unidos **37**
1.11 *Bends* exhalados e inhalados **39**
1.12 Primeros *overbends* **42**
1.13 Howard Levy y la revolución cromática **43**
1.14 Modificaciones para optimizar la obtención del cromatismo **44**
1.15 Estudios científicos **46**
1.16 Otras afinaciones **47**
1.17 Nuevos instrumentos, nuevas exploraciones sonoras **48**
1.18 Ligas y asociaciones de armonicistas **50**
1.19 Otros tipos de armónica **50**

2 Contextos musicales de la armónica diatónica **54**
2.1 Propios del desarrollo del instrumento **54**
2.1.1 Compilaciones que incluyen *country blues*, *train song* y *foxchase* **54**
2.1.2 Viejas leyendas de la armónica *blues* **54**
2.1.3 *Country blues* **54**
2.1.4 *Chicago blues* **54**
2.1.5 El sonido de Memphis **55**
2.1.6 *Blues* blanco **55**

2.1.7 *Blues* contemporáneo **55**
2.1.8 *Country* **55**
2.2 Otros repertorios **55**
2.2.1 Géneros afines al *blues* y al *country* **55**
2.2.1.1 *Rock* **55**
2.2.1.2 *Folk* **56**
2.2.2 Gracias al cromatismo **56**
2.2.2.1 *Jazz* **56**
2.2.2.2 MPB **56**
2.2.2.3 Música clásica occidental **56**
2.3 Contexto colombiano **56**
2.3.1 Música andina colombiana **56**
2.3.2 Porro y fandango **57**
2.3.3 Fusiones **57**
2.3.4 Nueva música colombiana y latinoamericana **57**

3 Descripción de modalidades y materiales usados en la enseñanza y el aprendizaje de la armónica diatónica hasta la actualidad **58**
3.1 Las formas de enseñanza-aprendizaje de los armonicistas norteamericanos hasta pasada la mitad del siglo XX, según sus testimonios y declaraciones **58**
3.1.1 Transmisión desde la familia **58**
3.1.2 Aprendizaje autónomo **58**
3.1.3 El padrinazgo de un gran intérprete **58**
3.1.4 Estudio a partir de grabaciones y radiodifusiones **59**
3.2 Desde finales del siglo XX hasta nuestros días **59**
3.2.1 Publicaciones escritas y audiovisuales **59**
3.2.1.1 *Jazz harp* **60**
3.2.1.2 *Out of the box Vol.1* **60**
3.2.1.3 *The harp handbook* **61**
3.2 A través de un maestro armonicista **61**
3.2.1 Enseñanza-aprendizaje *directo virtual* **61**
3.2.1.1 Clases *online* **61**
3.2.1.2 Clases a través del formato video **61**
3.2.1.2.1 *Howard Levy Harmonica School* **62**
3.2.2 Enseñanza-aprendizaje *directo presencial* **62**
3.2.2.1 Clases particulares **62**
3.2.2.2 Talleres grupales **62**
3.3 Páginas *web* de consulta con contenido especializado en armónica diatónica **63**
3.3.1 Con enfoque histórico **63**
3.3.2 Con enfoque en la optimización del instrumento para *overbends* **63**

4 Fundamentación general del programa **64**
4.1 Pertinencia **64**
4.2 Consideraciones sobre el espacio académico **65**
4.3 Consideraciones sobre las modalidades de formación del espacio **67**
4.3.1 Entrenamiento **67**
4.3.2 Taller **67**

4.3.3 Práctica Artística **67**
4.4 La formulación del Objeto de estudio **67**
4.5 Sobre el Perfil de Ingreso **67**
4.6 Las Etapas de formación **68**
4.6.1 Etapa de Formación Básica **68**
4.6.2 Etapa de Formación Profesional **68**
4.7 La formulación del Objetivo general y de los Objetivos específicos **69**
4.7.1 Para toda la formación instrumental (semestres I a X) **69**
4.7.2 Para cada uno de los semestres **69**
4.8 Las Competencias de formación **69**
4.8.1 Las competencias generales (básicas) **70**
4.8.2 Las competencias específicas (laborales) **70**
4.9 El programa sintético **70**
4.9.1 Mecánica y relación cuerpo-instrumento **70**
4.9.2 Técnica **71**
4.9.3 Repertorio **71**
4.9.3.1 Consideraciones iniciales **71**
4.9.3.2 Tradicionales del instrumento **72**
4.9.3.3 Repertorios no tradicionales del instrumento y que conducen a nuevas estéticas **73**
4.9.3.4 Música popular de Colombia y América latina **74**
4.9.3.5 Que incluyan variedad de roles **75**
4.10 Metodología pedagógica y didáctica **75**
4.10.1 El aprendizaje **75**
4.10.1.1 Aprendizaje significativo **76**
4.10.1.1.1 Metodología del Aprendizaje significativo **77**
4.10.1.1.1.1 Motivación **77**
4.10.1.1.1.2 Comprensión **77**
4.10.1.1.1.3 Sistematización **77**
4.10.1.1.1.4 Transferencia **77**
4.10.1.1.1.5 Retroalimentación **77**
4.10.1.1.2 Aprendizaje musical significativo **77**
4.10.1.1.2.1 Ejemplo de Aprendizaje musical significativo receptivo aplicado en la enseñanza de la armónica diatónica **78**
4.10.2 La pedagogía y la didáctica en la enseñanza de la armónica diatónica como instrumento principal **78**
4.10.2.1 Enfoque pedagógico **79**
4.10.2.2 Multidimensionalidad de la formación musical instrumental **79**
4.10.2.3 Modelo tutorial en la enseñanza instrumental **80**
4.10.2.3.1 El compromiso del profesor **81**
4.10.2.4 Las particularidades del instrumento **82**
4.10.2.4.1 Consideraciones importantes **82**
4.10.2.4.1.1 Invisibilidad **82**
4.10.2.4.1.2 Cromatismo condicionado. Ajustes y transiciones **83**
4.10.2.5 Estrategias didácticas **84**
4.10.2.5.1 Motivación **84**
4.10.2.5.2 Explicación **84**
4.10.2.5.3 Trabajo preparatorio **84**

4.10.2.5.4 Despliegue de la actividad **84**
4.10.2.5.5 Orientación para la práctica y el estudio **85**
4.10.2.5.5.1 Metodología sugerida para el estudio diario del instrumento **85**
4.10.2.5.5.1.1 Calentamiento **85**
4.10.2.5.5.1.2 Estudios y ejercicios **85**
4.10.2.5.5.1.3 Trabajo de fondo **85**
4.10.2.5.5.1.4 Idealización interpretativa **85**
4.10.2.5.5.1.5 Conjunción **85**
4.10.2.5.6 Ejemplificación **86**
4.10.2.5.7 Referencias interpretativas **86**
4.10.2.5.8 Desarrollo del oído musical interno **86**
4.10.2.5.9 Práctica sin instrumento, involucrando la corporalidad **87**
4.10.2.5.10 Improvisación **87**
4.10.2.5.11 A modo de instrumento transpositor **87**
4.10.2.6 Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos) **88**
4.10.2.6.1 Calentamiento sin el instrumento **88**
4.10.2.6.2 Calentamiento con el instrumento **88**
4.10.2.6.3 Trabajo de fondo **88**
4.10.2.6.4 Integración **88**
4.10.2.6.5 Diálogo constructivo **88**
4.10.2.6.6 Tareas a desarrollar autónomamente **88**
4.11 Los recursos necesarios **88**
4.12 La organización de espacios y tiempos **89**
4.12.1 Las horas de trabajo académico **89**
4.12.1.1 Horas de Trabajo Directo (HTD **89**
4.12.1.2 Horas de Trabajo Cooperativo (HTC) **89**
4.12.1.3 Horas de Trabajo Autónomo (HTA **89**
4.12.2 Consideraciones sobre las horas de trabajo académico **89**
4.12.2.1 Para las horas de trabajo académico con presencia de profesor y estudiante **90**
4.12.2.2 Para las horas de trabajo académico autónomo del estudiante **90**
4.12.2.2.1 Seguimiento y diagnóstico **90**
4.13 La evaluación **90**
4.13.1 Finalidad de la evaluación **91**
4.13.2 Tipos de evaluación para este programa **91**
4.13.2.1 Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente **91**
4.13.2.1.1 Primera nota **92**
4.13.2.1.2 Segunda nota **93**
4.13.2.1.3 Tercera nota **93**
4.13.2.2 Autoevaluación del docente y del estudiante **93**
4.13.2.2.1 Autoevaluación del docente **93**
4.13.2.2.2 Autoevaluación del estudiante **94**
4.13.2.3 Coevaluación entre docente y estudiante **94**
4.13.2.4 Evaluación docente **94**
4.13.2.5 La toma de decisiones a partir de las distintas evaluaciones **94**
4.14 Sobre el Perfil de Egreso **95**

5. Propuesta de un Programa profesional de estudios para instrumento principal Armónica diatónica **96**
Espacio académico profesional **96**
Objeto de estudio **96**
Objetivos **96**
Objetivo general **96**
Objetivos específicos **96**
Perfil de ingreso **96**

Etapa de Formación Básica **97**

Armónica diatónica I **98**
Objetivo General **98**
Objetivos Específicos **98**
Competencias de Formación **98**
Programa sintético **98**
Metodología pedagógica y didáctica **100**
Recursos **101**
Organización de tiempos **102**
Evaluación **103**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica II **103**

Armónica diatónica II **104**
Objetivo General **104**
Objetivos Específicos **104**
Competencias de Formación **104**
Programa sintético **105**
Metodología pedagógica y didáctica **106**
Recursos **107**
Organización de tiempos **109**
Evaluación **109**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica III **110**

Armónica diatónica III **110**
Objetivo General **110**
Objetivos Específicos **110**
Competencias de Formación **111**
Programa sintético **111**
Metodología pedagógica y didáctica **113**
Recursos **114**
Organización de tiempos **115**
Evaluación **116**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica IV **117**

Armónica diatónica IV **117**
Objetivo General **117**
Objetivos Específicos **117**

Competencias de Formación **118**
Programa sintético **118**
Metodología pedagógica y didáctica **120**
Recursos **121**
Organización de tiempos **122**
Evaluación **123**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica V **124**

Etapa de Formación Profesional **124**

Armónica diatónica V **124**
Objetivo General **124**
Objetivos Específicos **124**
Competencias de Formación **125**
Programa sintético **125**
Metodología pedagógica y didáctica **127**
Recursos **128**
Organización de tiempos **129**
Evaluación **130**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica VI **130**

Armónica diatónica VI **131**
Objetivo General **131**
Objetivos Específicos **131**
Competencias de Formación **132**
Programa sintético **132**
Metodología pedagógica y didáctica **134**
Recursos **135**
Organización de tiempos **136**
Evaluación **136**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica VII **137**

Armónica diatónica VII **138**
Objetivo General **138**
Objetivos Específicos **138**
Competencias de Formación **138**
Programa sintético **139**
Metodología pedagógica y didáctica **140**
Recursos **141**
Organización de tiempos **143**
Evaluación **143**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica VIII **144**

Armónica diatónica VIII **144**
Objetivo General **144**
Objetivos Específicos **144**
Competencias de Formación **145**

Programa sintético **145**
Metodología pedagógica y didáctica **147**
Recursos **148**
Organización de tiempos **149**
Evaluación **150**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica IX **151**

Armónica diatónica IX **151**
Objetivo General **151**
Objetivos Específicos **151**
Competencias de Formación **151**
Programa sintético **152**
Metodología pedagógica y didáctica **153**
Recursos **154**
Organización de tiempos **155**
Evaluación **155**
Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica X **156**

Armónica diatónica X **156**
Objetivo General **156**
Objetivos Específicos **157**
Competencias de Formación **157**
Programa sintético **157**
Metodología pedagógica y didáctica **158**
Recursos **159**
Organización de tiempos **160**
Evaluación **161**

Perfil de egreso **161**

6. Conclusiones **163**
7. Bibliografía **166**
8. Anexos **175**

Lista de figuras

Pag.

Figura 1. Armónica diatónica Hohner *Blues harp* 23
http://www.zzounds.com/item--HOHBHG

Figura 2. *Sheng* 23
http://www.ksanti.net/free-reed/

Figura 3. Lengüetas libres *idioglottal* (mismo origen) 25
http://www.patmissin.com/history/idioglottal.JPG

Figura 4. Lengüetas libres *heteroglottal* (por separado) - Cada lengüeta con su placa independiente 26
http://www.patmissin.com/history/heteroglottal.JPG

Figura 5. Varios intérpretes de *khaen* tocan *mholam*, una música del noreste de Tailandia..... 27
http://users.skynet.be/rpm/artist/thailand/mholam-e.html

Figura 6. Armónica diatónica de ocho agujeros con boquilla de marfil, perteneciente al historiador de la Concertina (otro instrumento occidental de lengüeta libre) Stephen Chambers. Un modelo de diez agujeros e idénticas características aparece en un catálogo de venta fechado en 1834 28
http://www.patmissin.com/ffaq/1834harmonica.jpg

Figura 7. Concertina inglesa (fotografía extraída del libro *The Wheatstone English Concertina in Victorian England* escrito por Allan W. Atlas) 29
http://www.ksanti.net/free-reed/

Figura 8. Ilustración publicitaria de la fábrica Hohner 30
http://www.kurtjacob.com.au/HarmHist.html

Figura 9. Estructura de una armónica diatónica *Richter* 31
http://www.netplaces.com/harmonica/the-basics/a-look-inside.htm

Figura 10. Detalle de las lengüetas 31
http://www.ozwinds.com.au-hohner-spare-parts-hohner-reed-plates-c-254_250_402_405.html

Figuras 11 y 12. Diagrama de sonidos *naturales* para una diatónica en Do mayor y escritura real en partitura 32
http://www.musicianswebstore.com/harmonicas_noteplaying.asp
http://www.davidcole.net/music/diatonic_harmonica/

Figura 13. Diagrama que indica donde se encuentran los principales acordes inhalados (*draw*).... 32
http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSAx0Ef2dKnO1NEYKb_tPRSi3_lrG19hosNE3RVFTtkDa8TC-HQpQ

Figura 14. Modelo Hohner *Marine band* 34
http://www.bluemoonharmonicas.com/harps/misc

Figura 15. Cartel publicitario que muestra a Mattias Hohner vendiendo armónicas a muy bajo costo y a clientes de todos los rincones del mundo. Una muestra más de su inteligente estrategia comercial 34
http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/AK001002/hohner-harmonica-poster

Figura 16. John Lee *Sonny Boy Williamson I*, armonicista fundamental en el desarrollo del *blues* en II posición 35
http://www.lastfm.es/music/Sonny+Boy+Williamson/+images/69298622

Figura 17. *Bends* exhalados (*blowbends*) en una armónica en Do mayor 37
http://www.musicianswebstore.com/images/harmonicas/blow_bend_notes.jpg

Figura 18. Diagrama que ilustra todos los *bends* inhalados (*drawbends* en agujeros 1, 2, 3, 4 y 6) y exhalados (*blowbends* en agujeros 8, 9 y 10) de una armónica en Do mayor..... 40
http://archive.harmonicasessions.com/aug04/acc2.jpg

Figura 19. *Overbends* posibles en una armónica diatónica en Do mayor (sombreados)..... 40
http://archive.harmonicasessions.com/dec04/Overbends2.jpg

Figura 20. Howard Levy, reconocido innovador en la interpretación de la armónica diatónica..... 41
http://t0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQB1vBjFkHExNU4ayrxLrb1_azjA9ZtebiNQ1-UUerjSPr5QDhUVQ

Figura 21. Lengüetas con sellado de remache (*wax rivet*), modificación de sus curvaturas y labrado en la punta (*tip scoope*) 42
http://overblow.com/server/overblow/files/reedwork/tipscoop%202.jpg

Figura 22. *Sonidos* naturales, *bends* y *overbends* posibles en una armónica diatónica en Do mayor 43
http://archive.harmonicasessions.com/dec04/Overbends2.jpg

Figura 23. Detalle de las direcciones de la columna de aire al exhalar e inhalar en una armónica diatónica..... 44
http://www.madehow.com/images/hpm_0000_0003_0_img0079.jpg

Figura 24. Cuadro de notas de una armónica diatónica afinada en tonalidad Do menor armónica..... 45
https://www.musicianswebstore.com/prodimages/Harmonicas/hminorsmall.gif

Figura 25. Cuadro de notas de una armónica diatónica con afinación *Melody maker*..... 46
https://www.musicianswebstore.com/prodimages/Harmonicas/mmcomp.gif

Figura 26. Detalle del modelo Suzuki Sub30..... 46
http://www.suzukimusic.com/harmonicas/sub30/

Figura 27. Reafinación de las lengüetas..... 47
http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTYx_fhvFEtHyZGs8wqlc9urMg6Wj_FPCn7GaaKEXtxWzJamu0Qhg

Figura 28. Armónica trémolo..... 50
http://www.sieuthinhaccu.net/wp-content/uploads/2013/08/35668397431543108824.jpg

Figura 29. Armónica cromática..... 51
http://www.theharmonicacompany.com/_harmonicastore/products/800px/ceceres-hering-5148chromatic-0.jpg

Figura 30. Trío Adler. Incluye las armónicas de bajos, cromática y de acordes..... 51
http://www.adlertrio.com/Assets/images/trio_first_pic.png

Figura 31. Armónica de bajos..... 52
http://www.newarkmusical.com/images/Sku-007721.jpg

Figura 32. Armónica de acordes..... 52
http://elderly.com/new_instruments/items/images/175N/HO267-384.jpg

Figura 33. Imagen de la Tabla 14 del Documento de Registro Calificado (2012) que sirve para ilustrar la inclusión de la Armónica diatónica como Instrumento Principal dentro del Énfasis en Interpretación Musical..... 66
Tomada del Documento de Registro Calificado (2012). Proyecto Curricular de Artes Musicales, Facultad de Artes A.S.A.B., Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Tabla 14, p. 47.

Figura 34. Detalle de la Tabla 14 del Documento de Registro Calificado (2012) que sirve para ilustrar la inclusión de la Armónica diatónica como Instrumento Principal dentro de la Línea de Vientos y concretamente entre los Instrumentos Tradicionales de Lengüeta..... 66
Tomada del Documento de Registro Calificado (2012). Proyecto Curricular de Artes Musicales,

Facultad de Artes A.S.A.B., Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Tabla 14, p. 47.

Lista de anexos

Pag.

Anexo 1
Notación 175

Anexo 2
Posiciones 176

Anexo 3
Tesituras 177

Anexo 4
Bunde tolimense (Alberto Castilla - Nicanor Velásquez, Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I), armónica diatónica en C, obra en Do mayor, I posición. 179

Anexo 5
I've never been in love before (Frank Loesser, *New real book 2*), armónica en Bb, obra en Si bemol mayor, I posición. 181

Anexo 6
Saltos por terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas (Paul Taffanel y Philippe Gaubert, Método completo de flauta). Armónica en C, I pos. 182

Anexo 7
Ejercicio por saltos de sexta (Richard Hunter, *Jazz harp*). Armónica en C. 183

Anexo 8
Czerny N° 17 original y pasillo (Fabio Martínez, Czerny aplicado a la música colombiana). Ar.1 en C I pos. y Ar.2 en G XII pos. 184

Anexo 9
Dos piezas *legato* (Taffanel y Gaubert, Método completo de flauta). Ar.1 y Ar.2 en C, I pos. 186

Anexo 10
Blues scale (Phil Duncan, *Blues harp for diatonic and chromatic harmonica*). Armónica en C, II pos. 187

Anexo 11
Danse II (Anouar Brahem). Armónicas en LEb IV pos. y LF. 188

Anexo 12
Help me (John Lee Sonny Boy Williamson, *Blues harmonica collection*). Armónica en Bb, II pos .. 189

Anexo 13
Tema N° VII de Diez aires nacionales y variaciones, Opus 107 (L.V. Beethoven). Armónica en C, I y IV pos. 193

Anexo 14
Polonaise (de la Sonata para flauta y piano de L.V. Beethoven, *Solos for the flute player*). Armónica en Bb, I y II pos. 196

Anexo 15
Acompañamientos en el *blues* de doce compases (David Barret, *Building harmonica technique*). Armónica en C, II pos. 197

Anexo 16
Danza 2 (tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en LEb, V pos..... 199

Anexo 17
Patatín patatán (Pablo Camacaro, transcripción de Ricardo Zapata). Ar.1 en D I pos. y Ar.2 en G XII pos. 200

Anexo 18
So lonely. (Sting, *The complete Rock & Pop guitar player songbook 2*). Armónica en G, XII y II pos. 204

Anexo 19
Puya Arlington (Arlington Pardo). Armónica diatónica en C, I pos. 206

Anexo 20
Allemanda de la Partita N° 2 BWV 1004 (*Bach sonatas and partitas for the violin*). Armónica diatónica en LF, IV pos. 208

Anexo 21
Train song: elementos de Freeman Stowers (Germán Pinilla). Armónica diatónica en LE..... 210

Anexo 22
Folsom prison (John Cash, *Classic country encore*). Armónica diatónica en Bb, II pos 211

Anexo 23
Bambuquísimo (León Cardona). Armónica diatónica en C, IV y XII pos..... 213

Anexo 24
Juke (*Little* Walter, *Blues harmónica collection*). Armónica diatónica en A, II pos 217

Anexo 25
G minor blues (Jamey Aebersold, *Minor blues Vol.57*). Armónica diatónica en Db, VII pos..... 221

Anexo 26
Práctica de escalas (Mark Levine, *The jazz theory book*). Armónicas en Db VI pos., G XII pos., B VIII pos. Y LF II pos. 222

Anexo 27
Técnicas de lengua II (Alan Schackner, *Chromatic harmónica*). Armónica en C 224

Anexo 28
Impressions (John Coltrane, *New real book 2*). Armónica en Eb, VI y I pos. 226

Anexo 29
Fantasía 1 (G.P. Telemann, *Fantasies for flute solo*). Armónica en A, I pos. 227

Anexo 30
Haste to the weeding (Glenn Weiser, *Irish and american fiddle tunes for harmonica*). Armónica en Bb, V pos. 229

Anexo 31
Blame it on my youth (Oscar Levant - Edward Heyman, *The new real book 1*). Armónica en G, IX pos. 230

Anexo 32
Garúa (E. Cadícamo – A. Troilo, Tangos Álbum N° 2). Armónica en Dm, I pos. 231

Anexo 33
Todas las tonalidades mayores I (Sandro Verzari, *Studi di técnica della tromba*). Armónica en Ab, todas las posiciones. 235

Anexo 34
La canoa arranchada (aguabajo tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en B, XI y VIII pos. 237

Anexo 35
El rey del río (abosao tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en B, VIII pos. 238

Anexo 36
La palma de chontaduro (abosao tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en E, IX pos. 239

Anexo 37
Pressentimento (Elton Medeiros, *As 101 melhores cançoes do século XX*). Armónica en G, XI pos 240

Anexo 38
El cuchipe (anónimo, Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I). Armónicas en G I pos. y C II pos. 242

Anexo 39
Berceuse (J. Brahms, Gran método completo para trompeta). Ar.1 y Ar.2 en A, VII pos. 243

Anexo 40
Walkin' blues (Robert Johnson, *The real book of blues*). Armónica en Db, VII pos. 244

Anexo 41
Bluesette (*Toots* Thielemans, *The real book Vol. I*). Armónica en F, XII pos 245

Anexo 42
Come Sunday (*Duke* Ellington, *The real book 1*). Armónica en LE, VII pos. 246

Anexo 43
Ave Maria (Erodites de Campos, *The chôro fake book*). Armónica en Db, X pos. 247

Anexo 44
Passepied (J.B. de Boismortier, Gran método completo para trompeta). Armónicas en LF#, B, Db y Ab. 248

Anexo 45
La valse d'Amélie (Yann Tiersen, adaptación de Germán Pinilla). Ar.1 en C, F y D; Ar.2 en LF, A y Bb. 249

Anexo 46
Sonata para flauta y clave BWV 1031 (J.S. Bach, *Bach flute sonatas Vol.1*). Armónicas en LEb I pos. y Bb IV pos. 253

Anexo 47
El testamento (R. Escalona, Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I). Armónica en LEb, I pos. 256

Anexo 48
Guabina santandereana (L, Olarte, adaptación de Germán Pinilla). Ar.1 en G, LF#, D y C; Ar.2 en G, LF#, LD y C. 257

Anexo 49
Primavera porteña (A. Piazzolla, adaptación de Edwin Carlos). Armónicas en Gm y LEb. 260

Anexo 50
Allegro moderato de la Sonata para piano y violín D 574 (F. Schubert, *Sonatas for piano and violin Vol.1*). Armónicas en A I pos. y LD. 262

Anexo 51
Pavane (M. Ravel). Armónica en A, I pos. 266

Anexo 52
Formato de Evaluación para Primera y Tercera notas 271

Anexo 53
Formato de Evaluación para Segunda nota 272

Anexo 54
Formato de Autoevaluación docente 273

Anexo 55
Antecedente personal de Germán Pinilla 274

Introducción

El autor ha realizado este trabajo de grado en calidad de estudiante de la II cohorte de Profesionalización en Artes musicales. En ese proceso académico ha sido posible contrastar los saberes propios de su experiencia como músico con aquellos asimilados en el marco de las asignaturas, los seminarios y las vivencias inherentes a la profesionalización. Por tanto, en el desarrollo de esta tarea se reconocen los valiosos aportes de ambas vertientes.

Los instrumentos pertenecientes a la familia de las armónicas, aerófonos de lengüeta libre, quienes se han cultivado principalmente en los Estados Unidos y Europa, también han transitado en el quehacer de algunas músicas locales, regionales y populares latinoamericanas. La armónica diatónica, perteneciente a esa familia de instrumentos, se reconoce particularmente en el *blues*, música afronorteamericana sobresaliente en el universo sonoro humano del siglo XX. En ese contexto musical este instrumento inició un creciente proceso de desarrollo interpretativo, estético y técnico, y es allí donde se pueden establecer sus cimientos. A finales del pasado siglo la armónica diatónica ya contaba con un lenguaje propio, expresado en su desenvolvimiento melódico, armónico, ornamental, de dinámicas y, particularmente en su expansión hasta el cromatismo. El desarrollo y la implementación de este último aspecto ha ocupado especialmente las últimas tres décadas de nuestro tiempo, razón por la cual tanto su conocimiento como su divulgación han sido paulatinos.

Quien escribe ha desarrollado su formación musical primordialmente a través del estudio y la interpretación de la armónica diatónica. Así mismo el descubrimiento de su vocación instrumental se le debe endosar al *blues*. Sin embargo, y gracias a un genuino interés, el autor se propuso adelantar todos sus esfuerzos para continuar en la interpretación de otras músicas, gracias al estudio de los cromatismos en aquel instrumento de construcción diatónica.

Justificación

La realización de una propuesta de Programa de estudios en Armónica diatónica aporta significativamente a diferentes niveles e instancias de la sociedad en que vivimos. En primera lugar, al darle cabida dentro de la oferta académica como objeto de estudio, se le reconoce como un instrumento con particularidades musicales, interpretativas, estéticas y técnicas que resultan importantes y enriquecedoras en el marco de un espacio académico pluralista y flexible.

A través de la formalización de los contenidos de enseñanza para la armónica diatónica expuestos en este trabajo, la sociedad en general cuenta con una alternativa distinta al aprendizaje informal -autodidacta u acompañado- el cual se ha sustentado principalmente a través de métodos escritos, videos instructivos, clases en línea, clases particulares y talleres grupales.

Este trabajo llena un evidente vacío en cuanto a la carencia de productos investigativos relacionados con la armónica diatónica, los principios físico-acústicos de su funcionamiento, las características de su ejecución técnica, de su estilística interpretativa, entre otros aspectos.

El presente documento amplía los linderos de la armónica diatónica como instrumento. El lector podrá comprender cuán esencial resulta el hecho de sus comprobados alcances cromáticos -pese a que el nombre del instrumento parezca sentenciar otra cosa-. Es precisamente gracias a su capacidad cromática -indispensable a la hora de abordar ciertas músicas- que la armónica diatónica adquiere el pleno derecho a participar, intervenir y proponer en ellas.

Los compositores, arreglistas, productores y pedagogos tienen en cuenta a la armónica diatónica

debido a sus diversas particularidades sonoras (múltiples recursos técnicos, ornamentales, de tesitura, de dinámica, etc.), las cuales contribuyen -como novedosas herramientas- a la consecución de sus ideas, trabajos y desarrollos tanto en la música académica como en la popular, dejando atrás el viejo paradigma que señalaba al *blues* como el único e ineludible campo de acción de ese aerófono.

La culminación efectiva de este proyecto está ligada intrínsecamente tanto al desarrollo y avance musical de la armónica diatónica, como a las expectativas de vida del músico proponente. En su apuesta artística él ha permanecido constante y decidido, introduciendo su instrumento a muy diferentes mundos sonoros a partir tanto del estudio y conocimiento musicales necesarios, como de una total convicción en la pertinencia de su trabajo. Así mismo, su labor pedagógica principalmente desarrollada a través de talleres grupales y clases particulares se ve reconocida, fortalecida e incentivada gracias a la consecución de esta tarea.

El trabajo de grado se encuentra inscrito en la línea de investigación Arte y pedagogía -una de las convenidas para la Facultad de Artes A.S.A.B.-, porque su campo de acción se ocupa de la organización de saberes técnico-interpretativos en armónica diatónica como instrumento principal, distribuidos en diez semestres para pregrado, perfiles de ingreso y egreso, tres etapas de desarrollo (básica, intermedia y avanzada), estableciendo para ello estrategias metodológicas, pedagógicas y evaluativas, entre otros aspectos. Así mismo aporta a la línea de investigación Estudios del campo musical y musicología -perteneciente al Proyecto Curricular de Artes Musicales-, puesto que al proponer un programa de estudios para armónica diatónica se vale del análisis documental bibliográfico y fonográfico de importantes materiales relacionados directamente con ese instrumento, su enseñanza, interpretación y desarrollo.

Como colofón de este apartado, vale la pena decir que a través de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y de su Facultad de Artes - A.S.A.B. es posible compartir estos resultados con los ciudadanos de Bogotá D.C., población directamente relacionada con esa institución y con el proponente, ya que ambos se domicilian y desarrollan importantes actividades allí. De la misma manera es justo y coherente compartirlos también con los colombianos en general, para que todos disfrutemos de este novedoso Programa de estudios en armónica diatónica.

Antecedentes

La constante formación autodidacta en armónica diatónica y su aplicación en diferentes contextos musicales, labor que el autor ha realizado a través de quince años de convicción en su proceso. Él comenzó a interpretar ese instrumento por cuenta del *blues*, y tres años después supo de sus alcances cromáticos, materia fundamental para el desarrollo musical que lo ha llevado a transitar -con estudio y competencia- por mundos sonoros que incluyen tango, *jazz*, nuevas músicas colombianas y *gospel*, participando en diversos festivales nacionales (Festival *Rock* al Parque 1999, 2007 y 2014, Festival Universitario de *Jazz* 2001 y 2002, Festival *Hip hop* al Parque 2006, Festival Internacional de *Blues* Cali 2008 y 2013, Festival *Blues* D.C. Bogotá 2009, Encuentro Nacional de Flamenco 2009, Festival de *Blues* y *Jazz* Bucaramanga 2010, Festival Internacional de *Jazz* y Músicas del Mundo Medellín 2010, Festival de *Jazz* Teatro Libre 2010, Festival Iberoamericano de la Canción Itinerante F.I.C.I.B. 2010, 2012 y 2013, Festival Casabierta A.S.A.B. 2011, Feria de las flores 2012, Festival de *Jazz* Mompox 2012, Carnaval internacional de las artes Barranquilla 2014, I Semana Flamenca Bogotá 2014, Festival Internacional de Teatro de Manizales 2014) y grabando como músico de sesión tanto en producciones discográficas (*Al Taller del Maestro* de Alex Campos & Misión Vida 2003, *Búsqueda* de Jorge Arana 2008, *Oí2* de Oí 2010, *Bosques de* chocolate de JHT

2010, *Un lugar* de Andrés Correa 2011, *Reality* de Roberto Camargo 2011, *Olvido* seis de Seis peatones 2011, *Amarte* de Héctor Tobo 2012, *Ruido de Bogotá* de Carlos Reyes 2012, *El origen de las especias* de Pala 2012, *Acústicos* de Radio nacional 2013, *Americanito* de Alejo García 2013, *Fatso* de Daniel Restrepo 2013, *La loma* de La loma 2013) como videográficas (música incidental para las producciones de Caracol televisión *Sobregiro de amor* 2006 y *Cómplices* 2007, DVD *Un lugar* de Andrés Correa 2011).

La actividad pedagógica desarrollada por el autor durante más de una década, a través de talleres grupales y clases particulares. Dicha experiencia de enseñanza ha permitido que sus metodologías, materiales y didácticas se fortalezcan y transformen para beneficio de ambos protagonistas del proceso enseñanza-aprendizaje; al mismo tiempo en estos espacios él ha propuesto nuevos enfoques temáticos para la armónica diatónica.

El ingreso a la II cohorte de Profesionalización en Artes musicales de la Facultad de Artes A.S.A.B., Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en el énfasis de Interpretación instrumental en Armónica diatónica. Cabe destacar tanto la idoneidad interpretativa del autor, como la apertura a la innovación educativa en la formación y desarrollo musicales por parte del Programa en mención.

La hasta ahora inexistente formación académica profesional en armónica diatónica a nivel global. Este instrumento merece ser incluido dentro de dicha oferta, puesto que posee cualidades probadas y suficientes para conseguirlo. Su naturaleza es diatónica, pero sus alcances han llegado hasta el cromatismo, razón por la cual se ha desempeñado exitosamente en músicas aparentemente impensadas para él como el *jazz* o la académica occidental.

El armonicista diatónico Howard Levy, involucrado por antonomasia en el avance y la sistematización de las técnicas de interpretación en ese instrumento, proceso que ha ocupado con particular intensidad las dos últimas décadas del siglo XX y lo que va del presente siglo. Levy -también reconocido pianista de *jazz* y compositor norteamericano- fue el primero en implementar el cromatismo, generando una revolución y propiciando así nuevas perspectivas tanto para la armónica diatónica misma como para intérpretes, fabricantes, *luthiers* y comunidad musical en general. Como pedagogo, Levy se ha servido de la producción de material de enseñanza en video, de la realización de talleres -generalmente enmarcados en festivales de armónica- y de la reciente creación de su *Harmonica school* a través de la internet.

La diatónica sustenta en el *blues* la piedra angular de su interpretación. Los múltiples e innovadores desarrollos técnico-interpretativos creados e implementados por los armonicistas estadounidenses -particularmente los afronorteamericanos- se constituyen en la base fundamental de la cual han surgido avances tan relevantes como la ejecución cromática.

La armónica (diatónica, cromática o trémolo) ha logrado permear algunas de las músicas tradicionales caribe-iberoamericanas, y es posible identificar ciertos géneros colombianos (por ejemplo la carranga y el vallenato) donde la *trémolo* ha participado exitosamente. De la misma forma, el tango -reconocida música del Río de la Plata-, ha tenido en la *cromática* un desarrollo importante. *Trémolo* y *cromática* guardan ciertas correspondencias en cuanto a su construcción y funcionamiento con una armónica diatónica, lo que permite trasladar respetuosa y coherentemente algunas de sus particularidades interpretativas a aquella.

Objetivos

Objetivo general

Elaborar la propuesta de un Programa de estudios en Armónica diatónica para Pregrado de Nivel

Profesional y ponerla en consideración del Proyecto curricular en Artes musicales, Facultad de Artes A.S.A.B., Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Objetivos específicos

- Exponer de manera detallada los aspectos fundamentales implícitos en la morfología, el funcionamiento, la evolución y la técnica interpretativa general de la armónica diatónica
- Establecer cuáles son las músicas más significativas que se han abordado en la armónica diatónica a través de discografía de representativos intérpretes
- Revisar algunos de los materiales más relevantes que se han producido para la enseñanza de ese aerófono, con el fin de establecer en qué medida ellos pueden contribuir con la tarea aquí expuesta
- Explicar en cuales criterios y principios se fundamenta dicho programa de estudios, además de establecer los perfiles de ingreso y egreso, demostrando el encadenamiento organizado de acciones en diez semestres de formación
- Proponer nuevos repertorios, metodologías de estudio y pedagogías de enseñanza que fortalezcan la consecución de los objetivos del programa de estudios
- Reconocer en la armónica diatónica posibilidades estéticas, técnicas e interpretativas amplias y suficientes para ser considerada como un nuevo instrumento principal de estudio profesional universitario, siendo Colombia el primer país en ofrecer tal formación

Metodología

El presente trabajo de grado se inscribe en la modalidad de Investigación en el campo musical, ya que plantea como temática la elaboración de una propuesta de Programa de estudios para armónica diatónica. Además, es de tipo exploratorio y tiene un enfoque cualitativo.
Para la realización de esta tarea fue necesario el Análisis documental de diversos materiales en el marco de cuatro procesos esenciales: marco conceptual, sistematización de repertorios/ejercicios, proposición de estrategias pedagógicas y elaboración del syllabus.
En el marco conceptual se exponen en detalle los aspectos fundamentales del instrumento en sí (desarrollo histórico, morfología, funcionamiento y técnica interpretativa general) para comprender sus alcances y posibilidades.
La sistematización de repertorios/ejercicios tiene su punto de partida en el *blues*, música propia de y fundamental en el desarrollo del instrumento, para luego continuar con repertorios/ejercicios ajenos a esa tradición. En este último apartado, las tres fuentes principales son los trabajos de otros armonicistas diatónicos como Howard Levy, Otavio Castro o Roland Van Straaten (*jazz*, MPB, barroco), las iniciativas implícitas en la carrera musical del autor (tango, vallenato) y la proyección del instrumento asumiendo nuevas músicas aún no exploradas (clasicismo, música tradicional del Chocó). Por tanto es evidente que los documentos analizados y propuestos en este apartado corresponden a materiales específicos para armónica diatónica, a materiales pertenecientes a otros instrumentos y a materiales sin especificación instrumental. Es muy importante señalar que la sistematización de repertorios/ejercicios no se limita a una mera selección, sino que está propuesta en función de desarrollar importantes aspectos interpretativos, técnicos y estéticos: el estudio *G minor blues* puede interpretarse en la tradicional III posición y así mismo en VII posición (planteado así en el **Anexo 25**); el abosao *La palma de chontaduro* puede interpretarse en la posición más

directa (IV) y de igual manera en IX (planteado así en el **Anexo 36**).

La proposición de estrategias didácticas está respaldada por la multidimensionalidad de la formación musical instrumental y por el modelo tutorial de la enseñanza musical instrumental. Al plantear dichas estrategias es muy importante tener en cuenta las particularidades de un instrumento no digitado y sin posibilidades de visualización al momento de ejecutarlo, condiciones que permiten sugerir la práctica sin instrumento y el desarrollo del oído interno, por ejemplo. Otras estrategias son la explicación, el despliegue de la actividad y las referencias interpretativas.

La elaboración del syllabus recoge los tres procesos anteriores y expone el encadenamiento organizado de acciones en diez semestres de carrera para formación en armónica diatónica en el énfasis de instrumento principal, estableciendo las condiciones de ingreso y egreso. En el syllabus se plantean la justificación del espacio académico, la programación del contenido (objetivos, competencias de formación, programa sintético), las estrategias (metodológicas, pedagógicas y didácticas), los recursos (físicos, bibliográficos, repertorio), la organización de tiempos y la evaluación.

Marco conceptual

1 La historia y el desarrollo de la Armónica diatónica



Figura 1. Armónica diatónica Hohner *Blues harp*

La armónica diatónica es un instrumento musical alemán patentado a principios del siglo XIX, cuyo principio físico-acústico corresponde al de lengüeta libre, principio inventado y desarrollado en la antigua China, conocido en Europa a partir de la llegada - aproximadamente desde el siglo XIII- de ciertos instrumentos provenientes de Asia. A continuación serán expuestos los aspectos fundamentales de dicho principio que incluyen su origen, funcionamiento, travesía hasta el viejo continente, las primeras experimentaciones europeas con él, hasta llegar a la invención de la armónica -y a la de otros instrumentos de la misma familia-. Posteriormente y concentrándose en el instrumento como tal, se hará hincapié en su producción industrial y en su consolidación funcional. Después se ampliarán los más importantes aspectos consecuentes a su llegada a los Estados Unidos tales como su popularización y desarrollo musical, técnico e interpretativo *blues-country-folk*. Finalmente se abordará el connotado proceso derivado de sus alcances cromáticos -el cual comenzó a principios de los años ochenta- a través de sus intérpretes -con Howard Levy a la cabeza de tal revolución-, otras afinaciones, modificaciones, estudios científicos, y nuevas exploraciones sonoras.

1.1 El origen de la lengüeta libre



Figura 2. *Sheng*

Inventada en la China antigua, la lengüeta libre sitúa su génesis en la tradición popular:

> *The free reed is an Asian invention. Not surprisingly, give their cultural and political dominance throughout most of oriental history, the Chinese number the free reed among their many contributions to humanity's march toward progress. Some sinologists maintain that the Emperor Huang Tri -ruler of what was at the time the world's largest empire- deserves credit for the concept, which would place the free reed in China as early as 4500 B.C., but an impressive body of Chinese folklore contends that it is the Empress Nyu-kwa whom we have thank for perfecting the Asian mouth organ, a royal breakthrough that occurred sometime around 3000 B.C.*[1] *(Field, 2000, p. 20).*

Algunos de los instrumentos asiáticos de lengüeta libre fueron llamados *órganos de boca* (*mouth organs*), denominación que tuvo en principio un carácter generalizado para referirse a ese origen. Sin lugar a dudas el más conocido de estos órganos de boca asiáticos es el *sheng* -cuyo nombre traduce literalmente *voz sublime*-, un aerófono hecho con una especie de calabaza o recipiente de madera tallado que sirve de cámara de aire, que tiene una boquilla y que a su vez contiene un cierto número de cañas de bambú -normalmente diecisiete de distintas longitudes- dispuestas verticalmente y en un arreglo circular. En la base de cada caña se encuentra una lengüeta (oculta en el interior del recipiente contenedor), y un poco más arriba un agujero (si el intérprete posa un dedo tapándolo esa lengüeta se activa y su sonido viaja desde la cavidad resonadora hasta salir por la caña hueca).
Continua Field:

> *In the earliest shengs, five pipes with mouthpieces and outfitted with free reeds of bamboo projected vertically from a small, bowl-shaped gourd that served as a resonator, a configuration believed to have been inspired by the shape of the legendary phoenix. Because of this association with rebirth, the sheng has been prominently featured in chinese funerals from very early times; some believed that its music could raise the dead*[2] *(Field, 2000, p. 20).*

[1] Field, K. (2000) *Harmonicas, harps and heavy breathers*. New York: First cooper square press edition. No resulta sorprendente que la lengüeta libre sea un invento asiático. Debido al dominio cultural y político de la China antigua durante casi toda la historia de oriente, la lengüeta libre se cuenta entre sus numerosos aportes, los que han contribuido con la marcha de la humanidad hacia el progreso. Algunos estudiosos sostienen que el emperador Huang Tri -gobernante del más largo periodo imperial- merece el crédito por su concepción, situando su aparición aproximadamente en el 4500 antes de Cristo. Sin embargo, una parte sustancial de la tradición china sostiene que es a la emperatriz Nyu-kwa a quien debemos agradecer por perfeccionar el órgano de boca asiático, un magnífico avance que ocurrió en algún momento cerca del año tres mil antes de Cristo. Según nuestra traducción.

[2] Los primeros *sheng* estaban conformados por cinco cañas equipadas con sus boquillas y lengüetas libres -todo de bambú-, las cuales se proyectaban verticalmente desde una pequeña calabaza que servía como resonador. Se cree que este diseño fue inspirado en la forma de la legendaria ave Fénix y, debido a la asociación con el renacer, la presencia del *sheng* en los funerales chinos ha sido notable desde épocas remotas: algunos creyeron que esta música podía levantarlos de la muerte. Según nuestra traducción.

1.2 El principio de lengüeta libre



Figura 3. Lengüetas libres *idioglottal* (mismo origen)

Para una concisa descripción, citamos apartes del texto *What is a free reed?* de Pat Missin publicado en su portal de internet especializado en la armónica, y que describe dos tipos de lengüeta libre:

> *…a free reed is a small strip of material (most commonly of metal, but in some cases made of plastic or vegetable matter such as bamboo) also fixed at one end, but which is set in or over a slot that is fractionally wider than the reed itself. As a result, when pressure (or suction) is applied, the reed swings freely though the slot to set up a vibrating column of air which gives voice to the instrument.*
> *The free reed can be further divided into two distinct types. The older type, as used in traditional Asian free reed instruments, can be described as idioglottal - that is to say that the tongue of the reed is cut from the surrounding reedplate.*
> *The tongue of the reed can be either rectangular or triangular, usually (though not always) lies flush with the reedplate and usually (though not always) responds to both positive and negative pressure (blowing and drawing). This type of free reed needs to be connected to an appropriate resonator in order to sound and the pitch produced is dependent upon both the natural pitch of the reed and the size and shape of the resonating chamber*[3] *(Missin, 2002).*

[3] Missin, P. (2002) *What is a free reed* (¿Qué es una lengüeta libre?). Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/history/whatis.html
Una lengüeta libre es una pieza pequeña, larga y angosta de algún material (generalmente de metal, pero en algunos casos de plástico o materia vegetal como el bambú) fija en uno de sus extremos y puesta dentro o sobre una abertura ligeramente más ancha que la propia lengüeta. Como resultado, cuando se aplica presión (o succión) la lengüeta se mueve libremente a través de la abertura, estableciendo una columna vibrante de aire, la cual le da voz al instrumento.
La lengüeta libre puede ser dividida en dos tipos distintos. El tipo antiguo, como aquel usado en los instrumentos tradicionales asiáticos y descrito como *idioglottal*, lo que significa que la lengüeta ha sido cortada -creada- del material adyacente. La forma de la lengüeta puede ser rectangular o triangular, usualmente (aunque no siempre) situada al nivel del material adyacente -la placa que la contiene-, y es común (aunque no suceda siempre) que ella responda a las presiones positiva y negativa (exhalación e inhalación). Este tipo de lengüeta libre necesita estar acoplada a un resonador apropiado para poder producir sonido, y su altura depende tanto del tono natural de la lengüeta como del tamaño y forma de la cámara de resonancia.



Figura 4. Lengüetas libres *heteroglottal* (por separado) - Cada lengüeta con su placa independiente

The more recent type of free reed as used in Western instruments such as the harmonica, accordion, concertina, etc., can be described as heteroglottal - that is to say the reed is attached to a separately made reedplate, either with one reedplate per note, or with one reedplate having multiple slots and corresponding reeds. This type of free reed is usually rectangular (or very slightly tapering) and is almost always set slightly above its slot, so that it normally responds only to one direction of airflow, separate reeds being required for blowing and drawing. The pitch of the note produced by this type of free reed is usually very close to the natural pitch of the reed and any resonating chamber attached to it normally tends to have only a very small effect on the pitch, although it can substantially modify the timbre of the sound produced.
In both cases, the sound heard is that of the column of air set into motion by the reed, rather than the sound of the reed itself (…)[4] *(Missin, 2002).*

[4] El tipo más reciente de lengüeta libre, aquel que se ha utilizado en instrumentos occidentales como la armónica, el acordeón, la concertina, etc., puede ser descrito como *heteroglottal*, lo que significa que la lengüeta se sujeta a una placa hecha por separado. En algunos casos cada lengüeta tiene su propia placa independiente, y en otros una misma placa contiene varias aberturas para posicionar allí las correspondientes lengüetas. Este tipo de lengüeta libre es normalmente rectangular (o ligeramente adelgazada en su extremo libre) y casi siempre está situada apenas por encima de su correspondiente abertura. En general solo responde a una dirección de aire, por lo que serán requeridas lengüetas separadas para exhalar e inhalar. La altura de la nota producida por este tipo de lengüeta libre es típicamente muy cercana a su tono original, y cualquier cámara de resonancia ligada a ella tiende a afectar muy poco dicha altura, aunque puede modificar sustancialmente el timbre del sonido producido.
Para ambos tipos, el sonido que escuchamos es aquel producido por la columna de aire en movimiento con la lengüeta, y no el sonido original de esta (…) Según nuestra traducción.

1.3 Desde Asia hasta Europa



Figura 5. Varios intérpretes de *Khaen* tocan *mholam*, una música del noreste de Tailandia

Es difícil establecer un momento específico en la historia donde se pueda situar la llegada del primer instrumento de lengüeta libre al viejo continente. Como plantea Henry Doktorski:

> *The sheng was either brought to Central Europe by Marco Polo in the thirteenth century or else it found its way there with the Tartars via Russia during the migrations or the peoples. In the 1740's, Johann Wilde, the inventor of the nail violin, somehow discovered the instrument and popularized it by playing it for the court Society of Petersburg*[5] *(Doktorski, 1998).*

El vocablo *sheng* ha sido utilizado como un término genérico que agrupa distintos tipos de órganos de boca asiáticos. Así mismo, el *sheng* se introdujo a territorios como Corea (durante el periodo de los *tres reinos*, esto es desde el 57 antes de Cristo hasta el siglo VII), Japón (en el siglo VIII la China obsequia a la corte de Japón seis órganos de boca, y el *sheng* toma el nombre japonés *sho*) y Persia, entre otros[6] *(Missin, 2007)*.

En este mismo orden de ideas, Field nos recuerda que en las memorias de uno de los miembros de la corte de Luis XIV se encuentra citado un espectáculo de entretenimiento real con órganos de boca persas, ocurrido en el palacio de Versalles.

---

[5] Doktorski, H. (1998) *Birth of the accordion* (Nacimiento del acordeón). Consultado en julio de 2012 en http://www.ksanti.net/free-reed/history/birth.html
El *sheng* fue llevado a Europa central por Marco Polo en el siglo XIII, o bien encontró su camino con los tártaros que viajaron a través de Rusia durante las grandes migraciones. En los años de mil setecientos cuarenta Johann Wilde, el inventor del violín de uña, de alguna manera descubrió el instrumento y lo popularizó tocándolo para la Corte Sociedad de Petersburgo. Según nuestra traducción.

[6] Missin, P. (2003-2007) *Eastern free reed instruments* (Instrumentos orientales de lengüeta libre). Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/history/eastern.html

1.4 Primeras experimentaciones

Al respecto plantea Doktorski:

> *The physicist Christian Gottlieb Kratzenstein from Copenhagen, often heard Wilde play the sheng in Petersburg and became fascinated with the sound of the instrument. Kratzenstein examined the sheng and invented an instrument which produced five vowel sounds by the principle of the free-reed. In 1770 he reported the results of his experiment and in 1782 he was awared a PAS premium (St. Petersburg Academy of Sciences)*[7] *(Doktorski, 1998)*.

A la par de Kratzenstein, las experimentaciones con el principio de lengüeta libre tienen lugar en diversos rincones de Europa, y con especial intensidad durante el periodo comprendido entre el final del siglo XVIII y los comienzos del XIX.

1.5 La invención de la armónica



Figura 6. Armónica diatónica de ocho agujeros con boquilla de marfil, perteneciente al historiador de la Concertina (otro instrumento occidental de lengüeta libre) Stephen Chambers. Un modelo de diez agujeros e idénticas características aparece en un catálogo de venta fechado en 1834

No existe certeza acerca de quién fue el creador de la armónica, puesto que las fuentes históricas no son lo suficientemente sólidas como para señalarlo sin dudas.

Christian Buschmann es comúnmente el hombre a quien se le endilga haber inventado y patentado la armónica -o al menos un instrumento de lengüeta libre con diversos canales y de interpretación no digitada sino a través de la boca- en 1821, cuando tenía dieciséis años. Uno de los argumentos a su favor está consignado en una carta que le dirigió a su padre en 1828 y en donde habla acerca del reciente invento llamado por él *Aura* -al parecer para ayudar en la afinación de instrumentos musicales-, el cual describe de cuatro pulgadas de alto, cuatro de diámetro, veintiún lengüetas y capacidad de armonía a seis voces. Lamentablemente no sobreviven ni documentos diferentes a la

[7] El físico Christian Gottieb Kratzenstein de Copehnagen escuchó varias veces a Wilde interpretando el *sheng* en Petersburgo y quedó fascinado por el sonido del instrumento. Kratzenstein examinó el *sheng* e inventó un instrumento que producía cinco sonidos vocales utilizando el principio de lengüeta libre. En 1770 anunció los resultados de su experimento y en 1782 fue galardonado con un premio de la PAS (Academia de Ciencias de san Petersburgo). Según nuestra traducción.

misiva, ni instrumentos producidos por él -o al menos sus fotografías-, ni siquiera los detalles de su supuesta patente. Y dado que las experimentaciones se suscitaban simultáneamente en tantos lugares y por tan distintos hombres -Georg Anton Reinlein y Wilhelm Anton Thie en Viena, Charles Wheatstone en Gran Bretaña, James Bazin en los Estados unidos- el asunto sigue sin resolución definitiva[8] *(Missin, 2002 - 2007)*.

Un corto tiempo después de la invención de *Aura*, Buschmann comenzó a producir otros instrumentos de lengüeta libre operados por un fuelle -los incipientes miembros de la familia de los acordeones-, llamados *Handharmonika* o *Handaeolina*. A diferencia de *Aura* -quien respondía solamente a presión positiva o exhalación-, estos funcionaban con las presiones positiva y negativa debido a que en su interior tenían lengüetas para ambas direcciones del aire. Al parecer un natural de Bohemia -una antigua región checoslovaca para ese tiempo- de quien sólo se reconoce con certeza su apellido -*Richter*-, fue quien propuso implementar dicho sistema de doble presión, de manera que cada agujero de un órgano de boca producido por ese entonces contara con dos sonidos, uno inhalado y otro exhalado. Este es el llamado *Sistema Richter*, pilar fundamental presente en las armónicas producidas desde aquel momento indeterminado del siglo XIX hasta nuestros días y que definió su construcción como un sándwich compuesto por una lámina de lengüetas exhaladas en la parte superior, un cuerpo con canales/agujeros en el medio y una lámina de lengüetas inhaladas en la parte inferior *(Missin, 2002 - 2007)*.

1.6 Otros instrumentos europeos de lengüeta libre

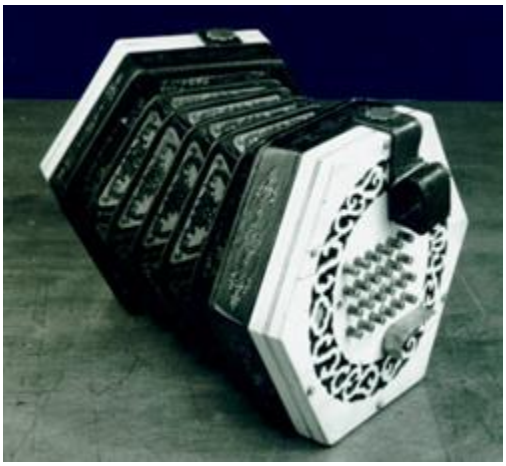


Figura 7. Concertina inglesa (fotografía extraída del libro *The Wheatstone English Concertina in Victorian England* escrito por Allan W. Atlas)

Las aplicaciones del principio de lengüeta libre desembocaron en la invención de variados aerófonos, siendo pocos los que sobreviven hasta nuestros días. Sin embargo y teniendo en cuenta la alegada fecha de patentado de la armónica (Buschmann, 1821), a ella le siguieron la invención de instrumentos como el acordeón (Cyrrill Demian, 1829), la concertina (Carl Uhlig, 1835) -anotando que ciertas modificaciones en su diseño condujeron al nacimiento del bandoneón- o la melódica

[8] Missin, P. (2002-2007) *Who invented the harmonica?* (¿Quién inventó la armónica?). Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q1.html

(Capitán J. Dresky en la década de 1850) -cuyo nombre original fue *Harmoniphon*-.

1.7 Producción inicial



Figura 8. Ilustración publicitaria de la fábrica Hohner

La producción de la *mundharmonika* (armónica de boca) comenzó en Viena en 1829, y pocos años después Austria y Suiza hicieron lo propio. Al parecer la primera fábrica de armónicas fue fundada por Friedrich Hotz en Knittlingen, un pequeño pueblo ubicado en los límites de la selva negra y perteneciente a la provincia de Wuerttemberg, famosa por sus constructores de relojes. Con la crisis que golpeó tal renglón a principios del siglo XIX, muchos de esos relojeros encontraron en la producción de armónicas la manera de sobrevivir en tiempos de depresión. En 1827 y tras conseguir una armónica en Viena -tal vez un *Aura* de Buschmann- como regalo para su hija, el relojero Christian Messner regresó a Trossingen, la aldea donde vivía -perteneciente a la provincia antes mencionada-. Cuando la armónica se dañó, Messner se propuso arreglarla. Muy pronto él y su primo Christian Weiss estaban produciendo armónicas como actividad paralela a la relojería, cortando y tallando los cuerpos de madera así como aplanando láminas de plomo, alambre de latón y campanas de metal para conseguir las lengüetas. Durante las dos décadas siguientes ambos se turnaron el liderazgo de un provechoso negocio. Unos años más tarde otro relojero llamado Matthias Hohner visitó el taller de Weiss y éste le confió información acerca de la producción de armónicas. En 1857 Hohner dejó de dividir su tiempo entre aquellas dos actividades y se dedicó de lleno a fabricar los instrumentos musicales en medio de un mercado ya existente, con un talento probado y una familia que le apoyó de tal modo que sorprendentemente produjo seiscientas cincuenta armónicas ese mismo año. Hohner probó ser el más sólido de los tres fabricantes de Trossingen, introduciendo técnicas de producción masiva, reinvirtiendo en su incipiente empresa y absorbiendo sistemáticamente a sus competidores, siendo Hotz el primero. Mostró habilidad especial para promocionar su negocio, decorando las tapas del instrumento con distintivos y complejos diseños que enaltecían la marca *Hohner*, marcando una abismal diferencia comercial con sus rivales *(Field, 2000, p. 25-26)*.

1.8 Consolidación funcional

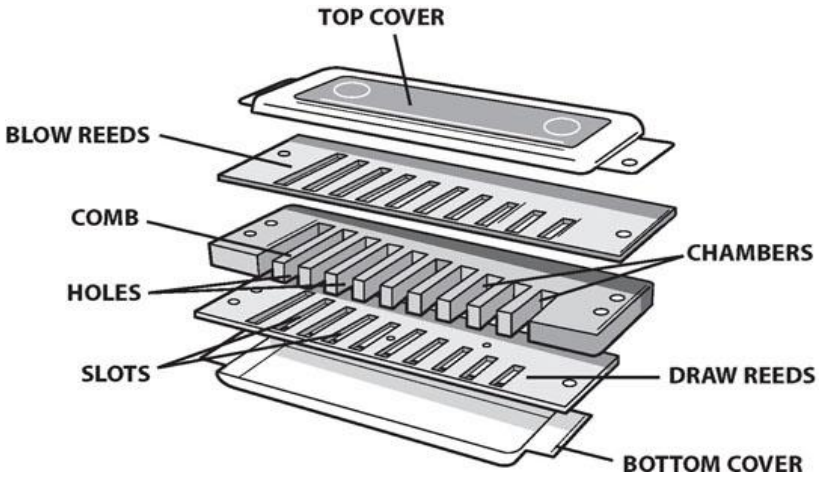


Figura 9. Estructura de una armónica diatónica *Richter*

La armónica diatónica *Richter* es un instrumento musical de diez orificios (aunque los hay de doce, catorce o dieciséis) dispuestos horizontalmente, afinado en una escala diatónica en particular (primordialmente en tonalidad mayor, no obstante menor e incluso afinaciones modales y demás posibilidades no diatónicas), con veinte lengüetas, diez para los sonidos exhalados y las diez restantes para los inhalados: por cada agujero entonces tenemos dos sonidos diferentes.
Al igual que los otros tipos de armónica (cromática, trémolo, bajo, de acordes) y que otros instrumentos (acordeón, bandoneón, concertina, melódica), la diatónica pertenece a la familia de la lengüeta libre, siendo este aerófono el primero de todos en ser inventado y patentado.
Desde ese entonces y hasta nuestros días una armónica diatónica la componen tres partes principales que son las tapas (*covers*), el cuerpo (*body*) y las láminas de lengüetas (*reedplates*).

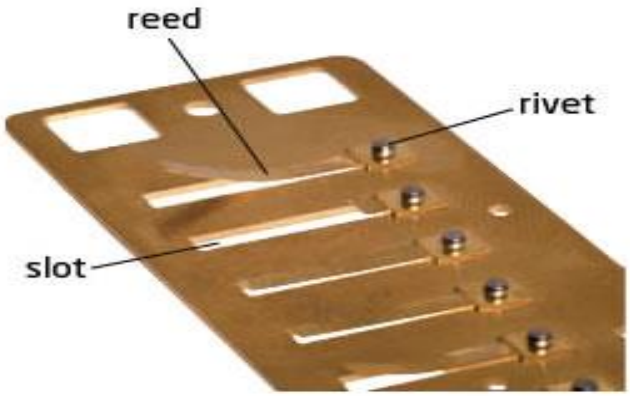
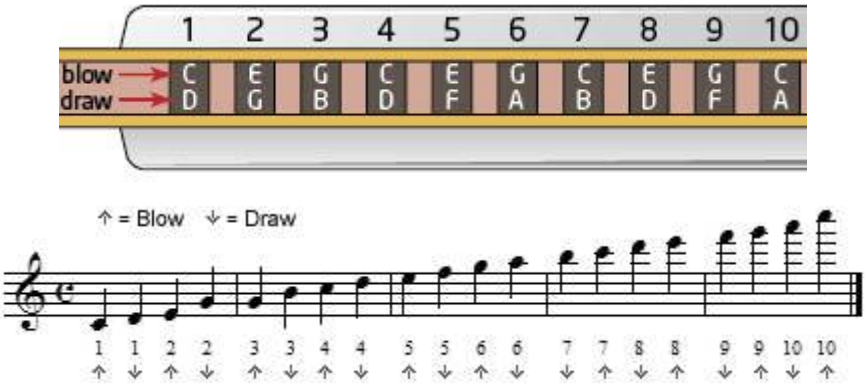


Figura 10. Detalle de las lengüetas

Cada lengüeta (*reed*) está sujeta en un extremo por un remache (*rivet*), se encuentra ubicada sobre una abertura (*slot*) y su extremo libre hace un ángulo respecto a su plano horizontal (*gap*). Este ángulo (o bostezo) permite la circulación de la columna de aire en movimiento con la lengüeta, es decir que su existencia es una condición indispensable para que se pueda producir el sonido. Cada

una de las diez lengüetas inhaladas están atadas a la placa de lengüetas de inhalación, y lo mismo ocurre con las exhaladas.



Figuras 11 y 12. Diagrama de sonidos *naturales* para una diatónica en Do mayor y escritura real en partitura

Esta armónica afinada en Do mayor (C) tiene tres registros u octavas denominadas grave (agujeros 1 a 4 con faltantes Fa y La), media (agujeros 4 a 7 completa) y aguda (agujeros 7 a 10 con faltante Si). Como puede observarse en el diagrama, las notas exhaladas (*blow*) siempre corresponden al arpegio de I (Do, Mi y Sol), mientras que las inhaladas (*draw*) muestran los arpegios de V en segunda inversión (agujeros 1 al 3), de V7 (2 al 5) y de II (4 al 6 y 8 al 10). Por lo tanto, es evidente que el instrumento fue proyectado y dotado de capacidades armónicas definidas.

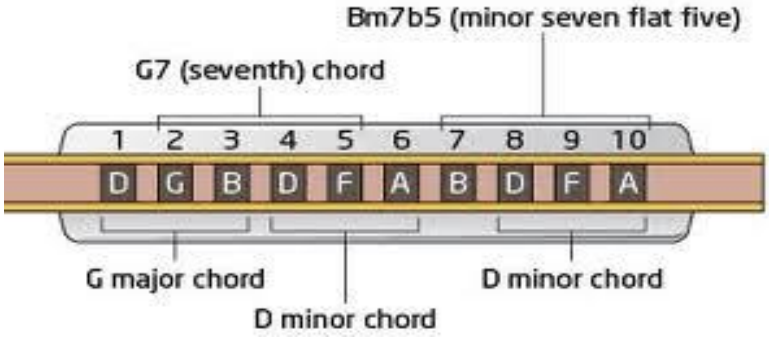


Figura 13. Diagrama que indica donde se encuentran los principales acordes inhalados (*draw*)

Se estima que desde mediados del siglo XIX la distribución de notas antes señalada -que se aplica en iguales proporciones a cualquier tonalidad mayor- fue establecida para la diatónica *Richter*, sin olvidar que ese mismo diseño de notas ya se utilizaba en el acordeón diatónico y en las armónicas trémolo y trémolo octavada *(Missin, 2005 - 2009)*[9].

[9] Missin, P. (2005-2009) *So just who was this Richter guy and what exactly did he invent?* (Entonces ¿quién fue Richter y exactamente qué inventó?). Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q37.html

1.9 Expansión y popularización del instrumento a nivel mundial

Los inmigrantes alemanes que se asentaron particularmente en *Texas*, *Illinois*, *North Carolina* y *South Carolina* -estados luego conocidos por el notable nivel de sus armonicistas- llevaron consigo armónicas producidas en su país. Para mediados del siglo XIX era común encontrar a lo largo de los Estados Unidos órganos de boca dispuestos en las estanterías de los almacenes, cuyo precio usual era de diez centavos *(Field, 2000, p. 34)*.

El fabricante Hohner inició su exportación de armónicas a los Estados Unidos en 1862 -apenas cinco años después de establecer su empresa-, y la demanda fue tan alta que por casi una década casi toda su producción estuvo destinada a los norteamericanos. Matthias Hohner demostraba con sus acciones no sólo maestría en el oficio de hacer armónicas, sino en la organización, administración y proyección de su empresa. En 1878 una máquina construida por Julius Berthold le permitió a Hohner abandonar la producción de lengüetas a mano para pasar a cortarlas mecánicamente de una hoja metálica -aleación de cobre y bronce, receta que aún se conserva en secreto-. Fue sólo hasta la depresión estadounidense de 1893 que dicha exportación se detuvo. Inmediatamente la empresa inició una agresiva búsqueda de nuevos mercados, consiguiendo penetración en Suráfrica, Rusia, Gran Bretaña, Escocia, Francia, Suecia, México y Argentina, entre muchos otros países *(Field, 2000, p. 26)*.

En el artículo *The harmonica in the wild west*, Manfred Wewers se vale del texto *Harmonica Makers of Germany and Austria* para afirmar:

> *The German Hohner Company alone manufactured 86,000 harmonicas a year and from 1880 to 1893, produced mainly (70%) for the United States. According to Haeffner and Lindenmueller, "[by] about 1885-90 numerous harmonica companies, small and large, from the German-speaking region exported their products to the other side of the pond" (Harmonica Makers of Germany and Austria). By 1887, Hohner was producing one million harmonicas per year. German Johann Schunk also exported his harmonicas to the United States and Canada in the 1890s[10] (Wewers).*

[10] Wewers, M. (sin fecha de publicación) *The Harmonica in the Wild West* (La armónica en el viejo oeste). Consultado en agosto de 2012 en http://www.spah.org/content.asp?pl=35&sl=21&contentid=37
Solo la compañía alemana Hohner fabricó 86.000 armónicas por año entre 1880 y 1893, la mayor parte de ellas (70%) para los Estados Unidos. De acuerdo con Häffner y Lindenmüeller, "Alrededor de 1885-90 numerosas compañías de armónicas -pequeñas y grandes- asentadas en la región de habla germana exportaron sus productos al otro lado del océano" (extraído de Fabricantes de armónicas en Alemania y Austria). Hacia 1887 Hohner estaba produciendo un millón de armónicas por año. El alemán Johann Schunk también exportaba sus armónicas a los Estados Unidos y Canadá en la década de 1890. Según nuestra traducción.



Figura 14. Modelo Hohner *Marine band*

Una efectiva estrategia comercial de Hohner consistió en el diseño de modelos exclusivos para sus diversos mercados, con nombres que hicieran una clara alusión nacional (símbolos, personajes, lugares y acontecimientos históricos propios). Por ejemplo Estados Unidos (*Marine Band*, nombre de la famosa banda de la marina de los Estados Unidos dirigida por el reconocido compositor John Philip Sousa), Gran Bretaña (*King George harp*), Escocia (*Wee Macgregor*), Irlanda (*The Emerald isle harmonica*), Francia (*La Marseillaise*), Suecia (*Princess Ingeborg*), México (El centenario) y Argentina (San Martín) *(Field, 2000, p. 27)*.



Figura 15. Cartel publicitario que muestra a Mattias Hohner vendiendo armónicas a muy bajo costo y a clientes de todos los rincones del mundo. Una muestra más de su inteligente estrategia comercial

El bajo costo, la portabilidad y el pequeño tamaño fueron cualidades -aún hoy presentes- que le permitieron a la armónica una expansión territorial y una popularidad sin precedentes en la historia de los instrumentos musicales occidentales.

Para ilustrar el bajo costo que las armónicas tuvieron a finales del siglo XIX se cita nuevamente a

Wewers:

> *By 1897, Hohner was producing three million harmonicas a year and the A.E. Benary Musical Instrument Catalog from New York listed three models of Richter harmonicas, all with nickel covers, bronzed plates and screwed together. The eight-hole cost $1.00 per dozen; the ten hole, $1.20 per dozen; and the twelve hole, $1.45 per dozen (Wewers).*

Matthias Hohner supo sacar el mayor provecho a la fabricación de este instrumento y dejó a sus hijos una empresa mundialmente consolidada -que continuó creciendo de la mano de aquellos- tras fallecer en 1902. Para la celebración de las bodas de oro en 1907, la firma tenía capacidad de producir anualmente siete millones de armónicas.
Ni siquiera la primera guerra mundial frenó la inexorable marcha de la popularización del instrumento, puesto que entre 1914 y 1918 Gran Bretaña invirtió grandes sumas de dinero para proveer a cada soldado suyo con una armónica diatónica. En ese mismo sentido gran parte de las tropas alemanas fueron dotadas con el modelo Hohner *Kaiser Wilhelm (Field, 2000, p. 27-28)*.

1.10 Inicios del desarrollo musical en los Estados Unidos



Figura 16. John Lee *Sonny Boy Williamson*, armonicista fundamental en el desarrollo del *blues* en II posición

Antes de continuar, resulta relevante y necesario admitir la notable escasez de documentación histórica y testimonial que ha registrado sucesos específicamente referidos al desarrollo musical de la armónica diatónica, prácticamente desde su invención hasta entrado el siglo XX. Esta realidad se encuentra directamente relacionada con dos circunstancias. La primera se refiere a que en ese lapso de tiempo no hubo producción de partituras u otras formas de escritura para el instrumento. En segundo lugar, aunque Edison registró su fonógrafo en 1878, la armónica fue grabada décadas después. Se sabe que la primera grabación de un armonicista afronorteamericano -Pete Hampton- sucedió en 1904, que la primera de un armonicista afronorteamericano interpretando *blues* en I posición -Herbert Leonard- fue en 1924, y que la primera de un armonicista afronorteamericano interpretando *blues* en II posición fue en 1923. Sin embargo no se sabe quién fue el pionero de los *bends* exhalados, de los *bends* inhalados, de las técnicas de lengua, de la II posición, por mencionar apenas algunos *misterios armonicísticos*. Como anotan Missin y Baker:

> *Although the harmonica is quite a recent invention when compared with many musical*

instruments, it was never considered important enough to document much of its development at the time and now, more than a century and half later, the trail is rather cold. Until someone invents a time machine, we are left with guesswork, half-truths and oversimplification[11] (Missin, 2005-2009).

Sad to say, as in the case of the blues in general, practically nothing is known about development of harp styles in the years prior to 1924[12] (Baker, 1991, p. 8).

No obstante su origen alemán, el escenario fundamental del desarrollo y avance de la armónica diatónica ha sido Estados Unidos, un país al que -dicho sea de paso- la armónica en general le debe mucho. Sin embargo se ha transmitido una verdad a medias respecto a la asociación de las músicas norteamericanas *blues* y *country* con las poblaciones de raza negra y blanca. Por ello es propicia la exposición de Field:

The harmonica was first and foremost a folk instrument. The german craftsmen who created the mouth organ in the early 1800s had in mind a musical novelty that would appeal to the masses, not an instrument that would compete against the likes of the piano or the violin. They made their harmonica small, adopted a diatonic scale instead of a fully chromatic scheme, and arranged its notes so that players could easily achieve the major tonic and the minor sixth, which could be substituted for the dominant seventh so common in folk melodies. Contemporary folk musicians in America tend to gravitate to the traditional music of the South, which was the first folk music to be commercially recorded.
The conventional wisdom has long held that the folk music developed there mirrored its segregated social system -that were two separated but equal strains, one credit by blacks (which led to blues) and the other the product of whites (which formed the basis for commercial country music)- but this notion is simplistic. In Dixie the two races not only worked and lived in close proximity but also shared their musical repertoires. Musical boundaries were more often based on class than race: the gulf between the music played in the drawing rooms of the homes of the Southern elite and that played on the back porches of rural folk (black or white) was far greather than the relatively narrow breach country music and the blues[13] (Field,

[11] Missin, P. Op cit. Aunque la armónica sea una reciente invención comparándola con otros instrumentos musicales, nunca ha sido considerada lo suficientemente importante como para documentar buena parte de su desarrollo en el tiempo, y ahora, más de un siglo y medio después, las pistas son aún escasas. A menos que alguien invente una máquina del tiempo estamos a merced de suposiciones, de verdades a medias y de simplificar demasiado. Según nuestra traducción.

[12] Es triste decir que, como en el caso del *blues* en general, prácticamente no se conoce nada sobre el desarrollo de los estilos de la armónica en años anteriores a 1924. Según nuestra traducción.

[13] La armónica fue primaria y notablemente un instrumento de folklore. Los artesanos alemanes que crearon el órgano de boca a principios de mil ochocientos tuvieron en mente una innovación musical que despertaría simpatía entre las masas, y no un instrumento que competiría contra aquellos como el piano o el violín. Los alemanes hicieron sus armónicas de pequeño tamaño, adoptaron una escala diatónica en vez de un diseño cromático completo, y dispusieron sus notas de tal forma que los intérpretes pudieran fácilmente conseguir los acordes de tónica mayor y sexta menor, este último sustituido por el de séptima de dominante tan común en melodías folklóricas. Los músicos populares contemporáneos en los Estados Unidos, tienden a gravitar hacia la música tradicional del sur, la primera música folklórica en ser comercialmente grabada. La sabiduría convencional ha sostenido durante mucho tiempo que la música tradicional desarrollada allí reflejaba su sistema social segregado –dos corrientes separadas pero equivalentes, una acreditada por negros (que condujo al *blues*) y la otra producto de los blancos (que sentó los elementos básicos de la música *country* comercial)– pero esta noción es

2000, p. 96-97).

1.11 *Bends* exhalados e inhalados

La expresión *primera posición*[14](I) denota que una diatónica en Do mayor se utiliza para interpretar música en esa tonalidad, lo que también se llamó *straight harp* que significa *armónica directa* (*harp* como acepción de armónica, pese a que literalmente traduzca *arpa*). En ese mismo sentido, el *blues* fue abordado en I posición (un *blues* en Do con una armónica diatónica afinada en Do mayor). Para conseguir las *blue notes* (tercera y séptima menores) y la nota de paso entre cuarto y quinto grados -evidentemente ajenas a la naturaleza de la tonalidad mayor preestablecida en el instrumento-, los armonicistas habían descubierto que al variar la presión de la columna de aire (cambiando la posición de la lengua y en conjunto la forma de la cavidad resonadora) era posible modificar la altura de un sonido natural exhalado en la octava aguda del instrumento. A partir de dicha destreza técnica podían *bemolar* las notas exhaladas de los cuatro últimos agujeros (7 a 10), y de esta manera obtenían la escala *blues* completa, haciendo específicamente *blowbend* en ocho (para Mib, la tercera menor), nueve (para Fa#, la nota de paso) y diez (para Sib, la séptima menor).

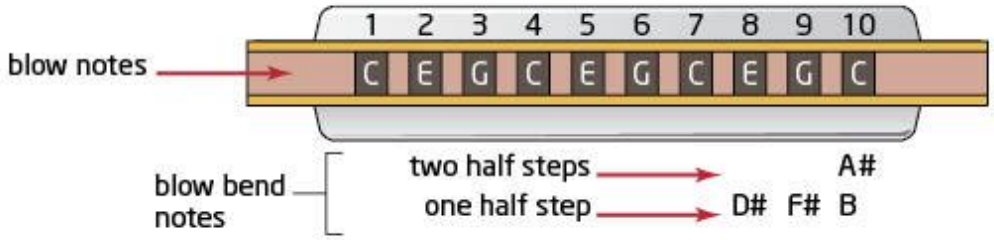


Figura 17. *Bends* exhalados (*blowbends*) en una armónica en Do mayor

El típico uso de la octava aguda para los *blues* en I posición (registrado en algunas de las primeras grabaciones del instrumento) se constituye en argumento principal para aquellos que sostienen que los denominados *blowbends* -*bends* exhalados- fueron los primeros en descubrirse y usarse en la armónica diatónica.

Fox chase[15]y *train song*[16]son dos particulares manifestaciones *armonicísticas* cuya aparición se

simplista. En el sur las dos razas no sólo trabajaron y vivieron en estrecha proximidad, sino que a la vez compartieron sus repertorios. Las fronteras musicales eran con frecuencia más una cuestión de clase que de raza: el abismo entre la música tocada en los salones de las casas de la élite del sur y aquella tocada en los patios traseros de la gente del campo (blancos o negros) era mucho mayor que la brecha relativamente estrecha entre música *country* y *blues*.

[14] Ver el **Anexo 2**. Para comprender como se determinan las posiciones en una armónica diatónica basta acudir al círculo de cuartas/quintas. Si tenemos una armónica en Do mayor asumimos que I posición corresponde al centro tonal Do. Ascendiendo una quinta justa encontraremos que la II posición es Sol, y haciendo esto sucesivamente tendremos que la III posición es Re, la IV es La, la V es Mi, la VI es Si/Dob, la VII es Fa#/Solb, la VIII es Do#/Reb, la IX es Lab, la X es Mib, la XI es Sib y la XII es Fa.

[15] Una de las primeras grabaciones de *fox chase* fue realizada en dúo por El Watson y Robert Cooksey en 1928. *Sonny* Terry es otro reconocido intérprete de la cacería del zorro.

[16] No existe certeza sobre quién, cuándo y/o cómo inició la imitación de tren en armónica diatónica. En el libro *Out of Sight: the rise of African American popular music,* 1889 –1895 de Lynn Abbott y Doug Seroff encontramos que en el

presume ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX. La primera de ellas consistía en la sorprendente recreación de la *cacería del zorro* mientras que la segunda se ocupaba de la *imitación de un tren*. Según Field, W.C. Handy, autor del primer *blues* registrado en partitura -*The Memphis blues*-, recordó haber escuchado de niño -a finales de 1870- esas *especialidades*. Al respecto, el autor de *Harmonicas, harps and heavy breathers* anota:

> *'Harp' players came to be judged by how realistically they could duplicate the feral chaos of fox-and-hound chases and the aural magnificence of the stream locomotive, themes that had long been staples in fiddler's repertoires[17] (Field, 2000, p. 34-35).*

Las viejas grabaciones -particularmente aquellas de los años veinte- testimonian que era típico recrear el silbido del tren -*train whistle*- inhalando varios agujeros a la vez (generalmente dos o tres)[18]. En este sentido, el musicólogo Michael Licht expone que el descubrimiento de hacer *bend* o *bending* inhalando fue posible por cuenta de interpretar el silbido del tren de esa manera. Field cita la argumentación de Licht:

> *(…) American mouth organists came to realize that draw notes not only offered a wider range of tonal effects than blow notes but could also be "bent" (that is, flattened to sound a lower note) by making slight changes in the shape of the mouth and the direction or the air stream. Many came to prefer the draw scale, and approach they dubbed "cross harp" or "second position". Because the draw notes on a C harmonica make up the G7 chord, cross harp players use a C harmonica to play in the key of G instead or a G instrument[19] (Field,*

---

periódico *Richmond Planet* el 18 de marzo de 1891 fue publicada una reseña sobre la presentación del músico afroamericano *Christmas* Evans en Petersburg, Virginia, su ciudad natal. Es descrito como un hombre ciego de veinte años que interpreta prodigiosamente muchos instrumentos, entre ellos la armónica diatónica: *"…with a mouth harp, he is at home and one fairly thrills with delight when he plays on his instrument his favorite pieces such as: (…) the moving train."*. Según nuestra traducción: …con una armónica, él está en lo suyo y uno se estremece de placer al oírlo tocar sus piezas favoritas como: (…) el tren en movimiento."
Al respecto, los autores anotan: *"This marks an early appearance of the term 'harp' to designate a harmonica. Christmas Evans's 'imitation of a moving train' reverberates in the repertoire of race and hillbilly 'harp' soloists on 1920s recordings".* Según nuestra traducción: Esto marca una aparición temprana de la palabra *harp* para designar a la armónica. La imitación del tren en movimiento de Christmas Evans hace eco en el repertorio de raza (negro) y en el del *country* (blanco) que los solistas de armónica grabaron en los años veinte.

[17] Los armonicistas fueron juzgados por su capacidad de copiar de manera realista el caos salvaje de las persecuciones de zorros y sabuesos y la magnificencia sonora de las locomotoras de vapor, temas que llevaban largo tiempo incluidos en repertorios de violinistas. Según nuestra traducción.

[18] Corresponden a esa década grabaciones emblemáticas como *Train whistle blues* de *Sonny* Terry, *Railroad piece* de Palmer McAbee, *Chickasaw special* de Noah Lewis y *Railroad blues* de Freeman Stowers (**ver Anexo 21**).

[19] Los intérpretes estadounidenses del órgano de boca se dieron cuenta que a diferencia de las notas exhaladas, las inhaladas no sólo ofrecían un amplio rango de posibilidades tímbricas; además se les podía hacer *bend* (es decir, bajar el sonido original hasta una nota más grave) cambiando sutilmente la forma de la boca y la dirección de la columna de aire. Muchos comenzaron por preferir la escala inhalada, una forma de interpretar que denominaron *armónica cruzada* o *segunda posición*. Debido a que las notas inhaladas de una armónica diatónica contienen el acorde G7, para tocar en G los intérpretes utilizan una armónica en C y la interpretan *cruzada*, en vez de hacerlo con una en G. Según nuestra traducción.
Importante:
Primero. *Bend* es un término musical que se refiere a una técnica interpretativa, que difícilmente encuentra traducción y que se aplica no sólo en la armónica sino en la guitarra y en muchos otros instrumentos.

2000, p. 35).

La técnica de *drawbend -bend* inhalando- está particularmente asociada a la interpretación de *blues* en II posición o *cross harp* (*blues* en Sol con una armónica diatónica afinada en Do mayor). De manera similar a lo que ocurría con los *blowbends* pero ahora en dirección respiratoria opuesta, los armonicistas variaban la presión de la columna de aire (cambiando la posición de la lengua y la forma de la cavidad resonadora) de tal manera que la altura de un sonido *natural* inhalado -comprendido entre los agujeros 1 y 6- era susceptible de *bemolarse*. Para tocar la escala *blues* de Sol entre los agujeros 2 y 6 era necesario producir las notas faltantes haciendo *bend* inhalado en los agujeros 3 (tercera menor) y 4 (nota de paso entre cuarto y quinto grados), ya que las demás (tónica, cuarta justa, quinta justa, séptima menor y octava) correspondían a sonidos *naturales*.
Dentro de la estética armonicística *blues*, la II posición sigue siendo emblemática. Legendarios *bluesharp players* como *Sonny Boy* Williamson, *Little* Walter o *Sonny* Terry forjaron estilos interpretativos personales con base fundamental en el uso de esta posición. El aprovechamiento de los registros grave y medio, las posibilidades acórdicas para I y IV grados, y el amplio rango de los *drawbends* son sólo algunas características que ofrece una diatónica cuando se aborda en *cross harp position*.

Es importante concluir que *bending* o *bend* puede referirse tanto a la capacidad de *bemolar* los sonidos naturales a partir de un cambio en la presión de la columna de aire, como a la consecución de una *altura específica* a partir del entrenamiento en el uso de dicho cambio de presión. En este sentido es posible completar la escala mayor en el registro grave del instrumento haciendo *drawbend* en los agujeros 2 y 3 para las notas Fa y La, ausentes en principio. Y de la misma forma ocurre en el registro agudo, pues haciendo *blowbend* en el agujero 10 diez se consigue Si, otra nota hasta entonces ausente que, junto a los sonidos *naturales*, completa la escala mayor.

Segundo. *Cross harp* puede traducirse como *armónica cruzada*, y equivale a la *II posición*.
Tercero. Para hacer un *bend* no hay que cambiar la forma de la boca (específicamente nos referimos a la embocadura). En realidad la sutil mecánica necesaria para producirlo ha de ocurrir al interior de ella, particularmente a través de la lengua que actúa como un pistón al variar la presión de la columna de aire.
Cuarto. Si en una armónica diatónica en C se inhalan al tiempo los agujeros 2 (Sol), 3 (Si), 4 (Re) y 5 (Fa) obtendremos G7 en posición de tónica. En ningún otro lugar del instrumento puede producirse este acorde.

Para total claridad a continuación se presenta un diagrama que muestra todos los *bends* posibles en una armónica diatónica afinada en C:

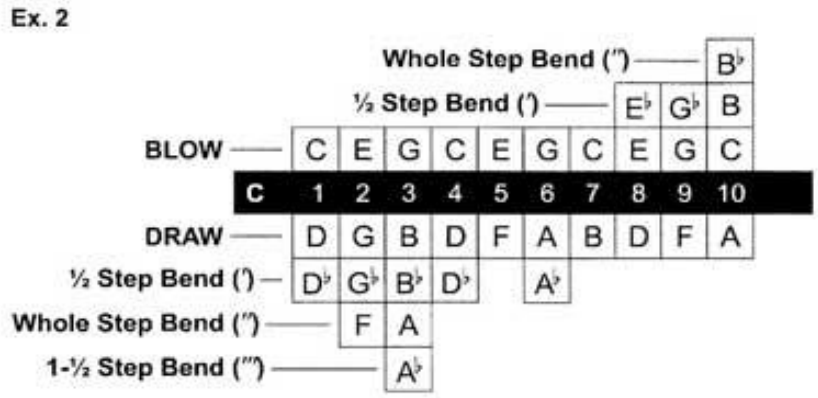


Figura 18. Diagrama que ilustra todos los *bends* inhalados (*drawbends* en agujeros 1, 2, 3, 4 y 6) y exhalados (*blowbends* en agujeros 8, 9 y 10) de una armónica en Do mayor

Se observa que cada agujero tiene a su haber cierto número de *bends*, y ello está delimitado por la distancia que existe entre la nota inhalada y la exhalada. En los agujeros cinco (fa y mi) y siete (si y do) no hay manera de obtener nuevas notas ya que esa distancia es de medio tono, pero es usual aplicar la técnica de *bend* -según el contexto musical- para conseguir un vibrato o para adornar microtonalmente. Sin embargo, en los restantes se presentan distancias de un tono (un *bend* en agujeros 1, 4, 6, 8 y 9), un tono y medio (dos *bends* en agujeros 2 y 10) y dos tonos (tres *bends* en agujero 3).
En la producción de un *bend* (inhalado u exhalado) en cualquier agujero de la armónica diatónica, ambas lengüetas (la inhalada y la exhalada) trabajan en conjunción pero en proporciones diversas. Una de ellas puede contribuir ostensiblemente, mientras que la otra lo puede hacer de forma mínima.

1.12 Primeros *overbends*

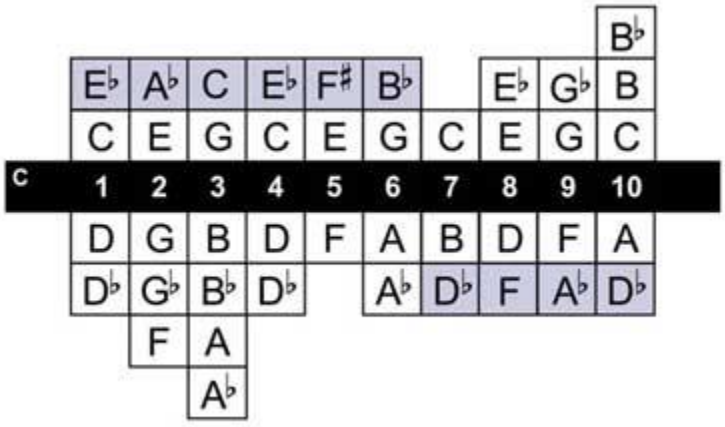


Figura 19. *Overbends* posibles en una armónica diatónica en Do mayor (sombreados)

Hacer *overbend* en un agujero significa obtener un sonido por encima de su nota más aguda, es decir por *fuera* de sí (contrario a hacer *bend*, que sucede *dentro* de los límites que demarcan las

notas exhalada e inhalada). Por ejemplo, en el agujero 1 la nota más aguda es Re (la inhalada) y por tanto su *overbend* será Mib (concretamente un *overblow*). De la misma manera, en el agujero 10 la nota más aguda es Do (la exhalada) y por tanto su *overbend* será Reb (concretamente un *overdraw*). Estas alturas se obtienen variando la presión de la columna de aire -algo que se asemeja al mecanismo para *bends* salvo que se hace en dirección respiratoria contraria a ellos- exhalando en los seis primeros agujeros (*overblowing*) e inhalando en los cuatro restantes (*overdrawing*).
El 13 de octubre de 1929 James Simons, un armonicista poco conocido de Viginia grabó en compañía de un pianista anónimo el tema instrumental *Mean Low Blues* en I posición. Finalizando el segundo coro, Simons interpreta un *overblow* en el agujero 6 para obtener una séptima menor. Pasaron cerca de cuarenta años hasta encontrar nuevos registros: *Toots* Thielemans (1967) y Paul Oscher (1969) también lo hicieron en el agujero 6 como Simons. En los setenta Will Scarlett (1970-1) y Mike Turk (1975) fueron más consistentes al aplicar esta técnica en otros agujeros. Durante los ochenta aparece Howard Levy, la persona más asociada con los *overbends* y la primera en grabar específicamente *overdraws*[20] *(Missin, 2010)*.
La consecución de esta técnica encierra un proceso verdaderamente complejo y aparentemente contradictorio, ya que el comportamiento de las lengüetas así parece demostrarlo como se verá a continuación. En la producción de un *overbend* (inhalado u exhalado) es indispensable que una de las lengüetas se bloquee (no vibre) para que la otra permanezca libre y así pueda vibrar con una columna de aire contraria -en dirección respiratoria- a aquella para la cual dicha lengüeta responde naturalmente (este comportamiento es muy diferente al implícito en hacer *bend*, donde ambas lengüetas intervienen conjuntamente y en proporciones diferentes). En un *overblow* la lengüeta a bloquear es la exhalada (*blow*) y la responsable de la altura es la inhalada (que responde a una columna de aire exhalada). Caso contrario ocurre en un *overdraw* donde la lengüeta a bloquear es la inhalada (*draw*) y aquella que vibra es la exhalada (reacciona a una columna de aire inhalada).

1.13 Howard Levy y la revolución cromática



Figura 20. Howard Levy, reconocido innovador en la interpretación de la armónica diatónica

Este pianista de *jazz* y compositor norteamericano fue el primer armonicista en abordar por completo el cromatismo en la diatónica, y en la actualidad sigue siendo el abanderado del avance musical del instrumento.

[20] Missin, P. (2010) *Who are the pioneers of the overblow technique?* (¿Quiénes son los pioneros de la técnica *overblow*?). Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q40.html

Levy ha declarado en varias entrevistas que su descubrimiento de los *overbends* fue el fruto de experimentar obsesivamente -en búsqueda de las notas *perdidas*- hasta que un día consiguió su primer *overblow*. Un corto tiempo le bastó para depurar la técnica que lo llevaría al prestigioso lugar que desde los años ochenta le ha correspondido *(Field, 2000, p. 263).*
A comienzos de esa década grabó en trabajos discográficos de Lorraine Duisit, *The Balkan Rhythm Band* y Chuck Mangione, sirviéndose del uso de *overbends*. Y en 1986 fue publicado *Harmonica jazz*, su primer álbum, en el cual abordó completamente la interpretación cromática de la armónica diatónica y que incluye temas de Charlie Parker, John Coltrane y del propio Levy *(Missin, 2010)*.

En su página de internet Levy anota respecto a los *overbends*:

> *I regret that I use the term 'overblow' I got the idea to call it that in 1970 from asking a sax player what I was doing. He thought that I was overblowing harmonics from the natural overtone series, the way you can on wind instruments like sax, trumpet, flute, etc. I wasn't*[21] *(Levy, 2003).*

1.14 Modificaciones para optimizar la obtención del cromatismo



Figura 21. Lengüetas con sellado de remache (*wax rivet*), modificación de sus curvaturas y labrado en la punta (*tip scoope*)

Luego de la publicación de *Harmonica jazz*, Levy conoció a Joe Filisko, un intérprete que además modificaba armónicas diatónicas para optimizar su funcionamiento. Juntos encontraron que ciertos ajustes en las lengüetas promovían mejores condiciones para la obtención de todos los sonidos del instrumento, y en especial para los *overbends*. A partir de ese momento Levy comenzó a utilizar armónicas *preparadas* por Filisko *(Missin, 2010)*.

Son muchos los tratamientos y modificaciones que se pueden hacer a las lengüetas para optimizar

[21] Levy, H. (2003) *Getting the overblows and the overdraws* (Consiguiendo los *overblows* y los *overdraws*). Consultado en junio de 2012 en http://www.levyland.com/2003/06/hello-world/
Siento tener que usar el término *overblow*. Tuve la idea de llamarlo así en 1970 al preguntarle a un saxofonista por lo que yo hacía. Él pensó que yo *sobresoplaba* los armónicos de la serie natural, así como se hace en instrumentos de viento como el saxo, la trompeta, la flauta, etc. Lo que yo hacía era diferente. Según nuestra traducción.

la consecución de notas limpias, *bends* y *overbends*[22], pero el fundamental consiste en *reducir su ángulo de apertura*[23]. Esta reducción incide ostensiblemente tanto en la velocidad de respuesta de los sonidos como en la cantidad de aire que necesitan para responder al armonicista: una armónica diatónica cuyas lengüetas hayan sido ajustadas reduciendo su ángulo de apertura, responderá con mayor rapidez y necesitará menor cantidad de aire.
Respecto a la consecución de *overbends* anota Levy:

> *The term also gives the false impression that you have to blow or draw harder to get the notes to come out from doing this. You don´t. It´s just another kind of bending, and if the harp is adjusted right -reeds adjusted as close as possible to the reed plates- you don´t have to blow or draw harder*[24] *(Levy, 2003).*

Las lengüetas son piezas de reducido tamaño, y ajustarlas demanda verdadero cuidado y precisión. Es posible afirmar sin temor a equívoco que la *simple* incidencia de medio milímetro puede representar una diferencia abismal en la respuesta de aquellas.

Regresando a *Harmonica jazz*, resulta aún más sorprendente que Levy haya grabado el relevante álbum de 1986 con armónicas que no tenían ajuste alguno y además para una época en la que la calidad de las diatónicas Hohner llegó a ser considerada la más baja de su historia *(Missin, 2010).*

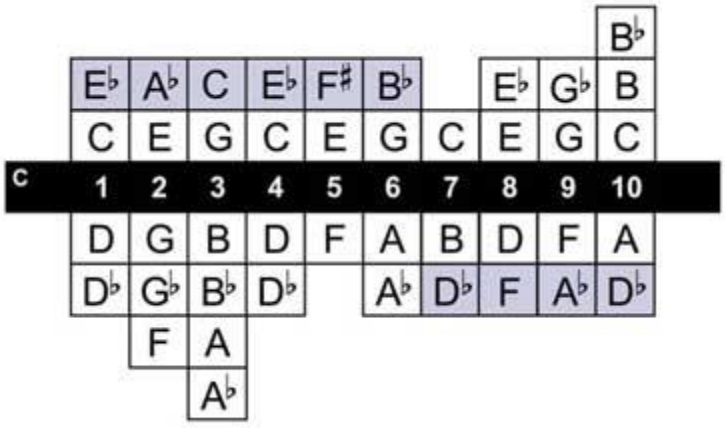


Figura 22. *Sonidos* naturales, *bends* y *overbends* posibles en una armónica diatónica en Do mayor

Este cuadro muestra los sonidos *naturales*, los *bends* y los *overbends* que se pueden obtener en una armónica diatónica Richter afinada en Do mayor (C) previamente ajustada. La conjugación todos de ellos permite conseguir un amplio registro cromático de tres octavas (mas una segunda menor) en un instrumento que apenas cabe entre las manos.

---

[22] Pronunciar la curvatura original de cada lengüeta, angostar su *slot* (la abertura que ocupa), redondear sus esquinas, sellar el área de su remache, entre otras.

[23] Ajuste conocido como *gap set close*.

[24] El término también da la falsa impresión de tener que exhalar o inhalar más fuerte para lograr sacar las notas de esta manera. No es así. Es sólo otra clase de *bending*, y si la armónica es ajustada correctamente – las lengüetas lo más cerca posible respecto a la lámina que las contiene- no es necesario exhalar o inhalar más fuerte. Según nuestra traducción.

Vale la pena señalar que en un agujero es posible conseguir no sólo una sino varias alturas a partir de la técnica para *overbends*, siempre y cuando el instrumento se encuentre optimizado. Por ejemplo, el armonicista diatónico francés Sébastien Charlier no se limita a obtener el *overdraw* estándar en el agujero 7 (Do#/Reb), sino que alcanza Re y Re#/Mib.

1.15 Estudios científicos

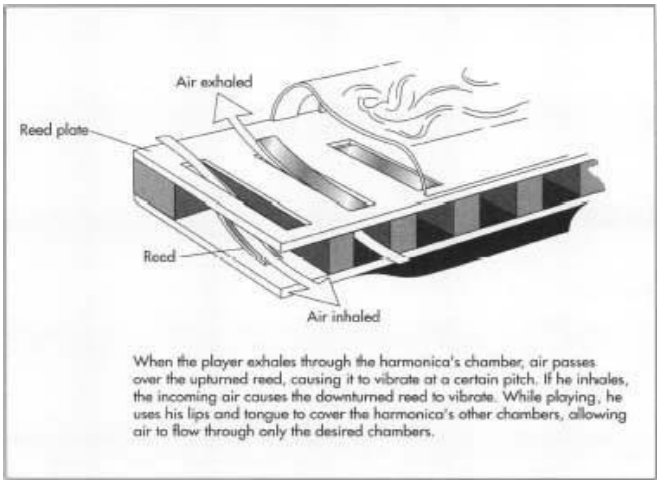


Figura 23. Detalle de las direcciones de la columna de aire al exhalar e inhalar en una armónica diatónica

La revista *Acoustics Australia* publicó en 1987 el trabajo *Pitch control in harmonica playing*[25] del profesor australiano *Robert Johnston*. Este fue el primer análisis acústico que se ocupó de describir y estudiar la técnica usada por los armonicistas para alterar la altura de un sonido mientras cambian la forma del tracto vocal, particularmente la posición de la lengua. Para ello se sirvió de un mecanismo artificial que permitía controlar y medir las consecuencias de tales variaciones.
Por cuenta del trabajo musical de Levy, la interpretación cromática de la armónica diatónica y los fenómenos acústicos implícitos allí cobraron el interés de los médicos Henry T. Bahnson, James F. Antaki y Quinter C. Beery, pertenecientes a la Escuela de Medicina de la Universidad de Pittsburgh. Su artículo *Acoustical and physical dynamics of the diatonic harmonica*[26] fue publicado en 1998 por la Sociedad de Acústica Estadounidense. El desarrollo de la investigación contó con la participación del célebre armonicista y contiene una pormenorizada mirada científica acerca de las implicaciones propias del funcionamiento del instrumento, incluyendo detalles (cuantificados a través de la instalación de transductores de desplazamiento) que se suceden durante la ejecución de notas *naturales*, *bends* y *overbends* (también observados a través de un videoestroboscopio). Este documento se inscribe en un lenguaje científico digerible y resalta la íntima relación existente entre intérprete e instrumento, de manera que establece un puente entre los análisis puramente cuantitativos -mediciones de frecuencias, de desplazamientos de las lengüetas, oscilaciones- y las

[25] Johnston, R. (1987). Pitch control in harmonica playing (El dominio de la afinación al interpretar armónica). *Acoustics Australia*, *15*(3), 69-75. Consultado en septiembre de 2012 en http://mis.ucd.ie/Members/RJohnst/oldharp.pdf

[26] Antaki, J., Bahnson H. & Beery Q. (1998). Acoustical and physical dynamics of the diatonic harmonica. *Journal of the Acoustical Society of America, 103*(4), 2134-2144. Consultado en septiembre de 2012 en http://www.andrew.cmu.edu/user/antaki/articles/Bahnson%20JASA%201998.pdf

condiciones físicas que el músico le ofrece al aerófono -variadas disposiciones del tracto vocal-.
Por último se encuentra la Tesis de Doctorado *Étude des instabilités des valves: application à l'harmonica diatonique*[27] de Laurent Millot, perteneciente a la Universidad de París 6 y donde sobresalen sus dos primeros capítulos titulados *Description de l'harmonica diatonique et de ses possibilités musicales*[28] y *Expérimentations sur l'harmonica diatonique*[29]. El primero de ellos trata ampliamente aspectos generales que van desde su origen y desarrollo histórico hasta la descripción de sus componentes -tapas, cuerpo, láminas de lengüetas y lengüetas-. Luego aborda las distintas maneras de producir sonidos en la diatónica (*naturales*, *bends* y *overbends*). El segundo capítulo integra un modelo artificial del instrumento con el que Millot comienza su verdadera tarea de análisis mecánico-acústico controlado (recreando una cavidad bucal), con posibilidades de variar a voluntad factores como la presión y el volumen, obteniendo amplia información sobre las reacciones implicadas allí por medio de la instalación previa de medidores específicos.

1.16 Otras afinaciones

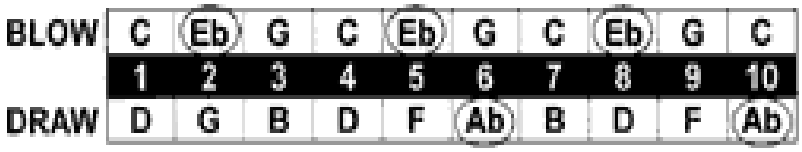


Figura 24. Cuadro de notas de una armónica diatónica afinada en tonalidad Do menor armónica

> *The harmonic minor tuning is the original alternate tuning for diatonic harmonica. Harmonic minor tuned harps appeared in the late 1800s and over the years, various companies have made 10-hole diatonics, tremolo and octave harps using this tuning. (…) For many years, the Hohner Orchester was the most well known harmonic minor harp, first made in the 1930s, but not marketed in the US until the late 1960s. These were discontinued in the 1980s, but a few years later, Lee Oskar made his signature diatonic model available in all 12 harmonic minor keys*[30] *(Missin, 2012).*

---

[27] Millot, L. (1999). *Étude des instabilités des valves: application à l'harmonica diatonique* (Estudio de las inestabilidades de las lengüetas: aplicación a la armónica diatónica). Mécanique et acoustique, Thèse de doctorat de l'université Paris 6, París, Francia. Consultado en abril de 2012 en http://www.lam.jussieu.fr/Publications/Theses/these-laurent-millot.pdf

[28] Descripción de la armónica diatónica y de sus posibilidades. Según nuestra traducción.

[29] Experimentaciones en la armónica diatónica. Según nuestra traducción.

[30] Missin, P. (2012) *Which recordings feature the harmonic minor tuning?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q42.html
La *menor armónica* fue la primera afinación alternativa para la diatónica. Las armónicas afinadas de esta manera aparecieron a finales del siglo XIX, y a través de los años distintas compañías produjeron diatónicas de diez agujeros, trémolo y octavadas *menores armónicas*. (…) Por mucho tiempo el modelo Hohner *Orchester* fue el más conocido de todos. Su producción se inició en los años treinta, si bien no llegó al mercado estadounidense hasta finales de los sesenta. Para la década de los ochenta todas esas armónicas fueron descontinuadas, pero unos pocos años después el fabricante Lee Oskar puso su firma al modelo diatónico disponible en las doce tonalidades *menores armónicas*. Según nuestra traducción.

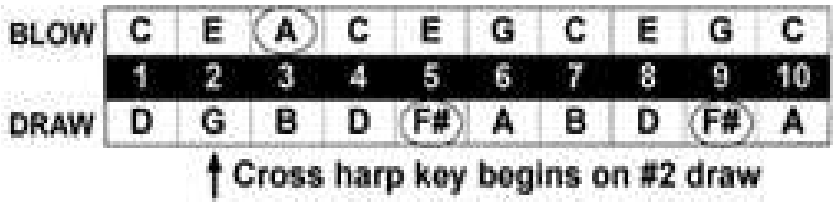


Figura 25. Cuadro de notas de una armónica diatónica con afinación *Melody maker*

Desde los años ochenta la compañía Lee Oskar oferta no sólo armónicas diatónicas afinadas en tonalidad mayor y menor armónica, sino en menor natural y en la llamada *Melody maker*. Como puede observarse en el diagrama, la afinación *Melody maker* ha sido ideada para obtener la escala mayor de II posición únicamente a partir de sonidos *naturales* (equivalente a lidio en I posición).

1.17 Nuevos instrumentos, nuevas exploraciones sonoras

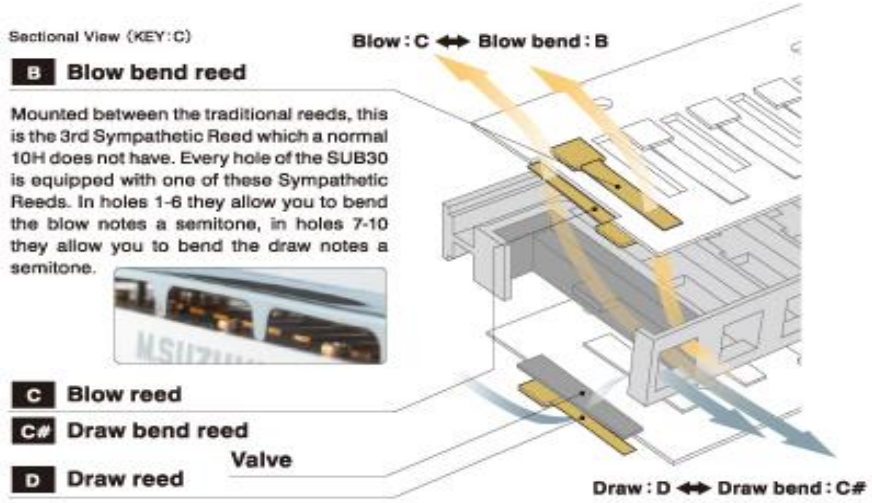


Figura 26. Detalle del modelo Suzuki Sub30 especialmente diseñado para conseguir cromatismos y lanzado en 2012. Es el primero que se vale de la resonancia simpática al integrar a cada agujero una nueva lengüeta. Todos los cromatismos se consiguen a través de notas limpias y *bends* exhalados e inhalados

El desarrollo cromático de Levy, los instrumentos modificados de Filisko y el surgimiento de la investigación acústica en armónica diatónica fueron factores determinantes para las importantes innovaciones que se implementaron en el diseño y la construcción del aerófono. El mercado dejó de limitarse a la oferta de las grandes fábricas, y se amplió a reconocidos *modificadores* y *luthiers* -además de Filisko- como Richard Sleigh y James Gordon, quienes comenzaron a vender armónicas preparadas a medida (*customized harmonicas*), algunas de ellas con el específico propósito de optimizar la consecución de los *overbends*.

Fabricantes como Hohner, Suzuki, Hering, Lee Oscar y Seydel han ofertado durante los últimos años armónicas diatónicas con nuevos materiales (titanio, aluminio, acero inoxidable, diversas maderas), nuevas técnicas en el montaje de las lengüetas (Suzuki Manji), uso de guardavientos (Hohner XB-40, y Suzuki *Promaster Valved*), modelos específicamente diseñados para alcanzar el cromatismo (Suzuki Sub30, Hohner XB-40, Hering *Golden blow*), nuevos registros (Seydel *High*, *Low* y *Superlow*;

Hohner *Marine Band Thunderbird*), entre otras innovaciones. Para conocer las diferentes tesituras de las armónicas diatónicas ofertadas en la actualidad se recomienda consultar el **Anexo 3**.
De igual manera la información acerca de las modificaciones y ajustes que el intérprete mismo puede emprender en sus armónicas circula ampliamente a través de *internet*, como por ejemplo los distintos procedimientos para propiciar el cromatismo o para reafinar una armónica. Así, los armonicistas diatónicos en general pueden mejorar ostensiblemente las condiciones de sus instrumentos.
Recientemente Seydel, Suzuki y Hohner -los fabricantes más competitivos- ofertan cada uno su propio *kit* de herramientas especializadas que permite realizar tareas complejas como desmontar una lengüeta y montar una nueva. Al mismo tiempo han incrementado ostensiblemente la oferta de repuestos (lengüetas, cuerpos, tornillos, etc.) para que el usuario tenga acceso a las piezas que requiera.

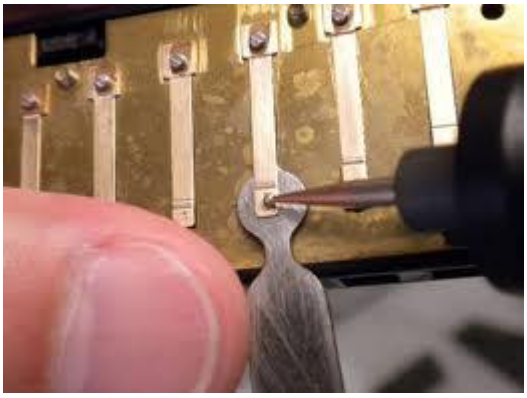


Figura 27. Reafinación de las lengüetas

El maestro Levy ha interpretado diversidad de géneros como *jazz* (*Time capsules - Howard Levy´s Accoustic Express.* Balkan Samba Records, 2009), música tradicional libanesa fusionada (*Odd Times* con Rabih Abou-Khalil, Enya, 1998), clásica occidental (*Concerto for Diatonic Harmonica and Orchestra*, Balkan samba records, 2010) y fusión (*Bèla Fleck & the flecktones - Ufotofu*. Warner, 1992), entre otros. Ha participado en la banda sonora de reconocidas películas (*Striptease*, *A time to kill*) y además ha sido dos veces ganador del *Grammy*.

Roland Van Straaten, Carlos Del Junco, Sébastien Charlier, Otavio Castro y Tinus Koorn son otros destacados intérpretes de diferentes nacionalidades e intereses musicales, cuyo surgimiento se ubica durante el transcurso de las tres últimas décadas. Ellos se destacan por el aprovechamiento cromático del instrumento, particularmente en el *jazz*, la música popular brasileña (MPB) y el *blues*
El suizo Van Straaten ha estudiado música y guitarra en los conservatorios de Zurich y Geneva, y compuso el *Blues harp concerto No.1 for harmonica and symphonic orchestra*[31]. El canadiense Del Junco ha interpretado fundamentalmente *blues* mientras que el brasileño Castro MPB y *jazz*: ambos han estudiado con Levy. El francés Charlier *jazz* (*Diatonic Revelation*, 2005) al igual que el holandés Koorn quien ha estudiado *jazz* en Amsterdam y actualmente lo hace en el Conservatorio real de La haya.

[31] Concierto para armónica *blues* y orquesta sinfónica No.1. Según nuestra traducción.

Todos esos saberes se han materializado en la buena calidad de sus propuestas musicales, y de esta manera no sólo siguen obteniendo un merecido reconocimiento artístico, sino que propician tanto en el público en general como en la comunidad musical un mejor ambiente de receptividad para el instrumento. Además, la voz de estos y otros armonicistas ha sido escuchada por los fabricantes, quienes al atender sus sugerencias y reparos han respondido en ciertas ocasiones con mejoras, cambios y fructíferas asociaciones como la que en 2011 hicieron Joe Filisko y la compañía Hohner para producir el modelo *Marine Band Thunderbird*, especializado en registros graves.

1.18 Ligas y asociaciones de armonicistas

Desde la segunda mitad del siglo XX comenzaron a surgir diversas ligas y asociaciones nacionales y locales de armonicistas cuyo objetivo ha sido el de promover e incentivar el estudio, la interpretación y la difusión del instrumento. Se valen de la realización de convenciones anuales, festivales y competencias para activar tal finalidad. Es habitual que durante estos eventos se oferten talleres de formación (que cubren diferentes temáticas como preparación y modificación de armónicas o abordaje de géneros musicales específicos), conciertos y conferencias. La estadounidense SPAH -*Society for the Preservation & Advancement of the Harmonica*- y la inglesa NHL -*National Harmonica League*- se encuentran entre las más destacadas por su intensa labor[32].

1.19 Otros tipos de armónica

Dentro de la familia de las armónicas existen otros instrumentos diversos entre los cuales se destacan la **trémolo**, la **cromática**, la **de bajos** y la **de acordes**.



Figura 28. Armónica trémolo

La armónica trémolo es un instrumento de doble lengüeta, ofertado en tonalidad mayor y menor. Su principal característica consiste en las dos hileras de agujeros que posee, debido a que cada sonido diatónico está duplicado a unísono -ligeramente separado por centésimas- u octava, dependiendo del modelo. Su tamaño es mayor al de una armónica diatónica y su tesitura está entre dos y cuatro octavas.

Con un marcado arraigo campesino y un notable empirismo en su desarrollo interpretativo, este tipo de armónica se ha posicionado por décadas a lo largo del territorio colombiano, destacándose muy por encima de la cromática y la diatónica. En el interior del país se le conoce como *dulzaina* o *riolina* y allí se interpreta particularmente en la música de carranga. En los departamentos de la

[32] Sociedad para la preservación y el avance de la armónica y Liga nacional de la armónica. Según nuestra traducción.

costa norte el vallenato y el porro han hecho parte del repertorio de la *violina*. Además algunas comunidades indígenas del sur del país han incorporado esta armónica al ritual del *yagé*.



Figura 29. Armónica cromática

La cromática es la única armónica que posee un botón resortado que se presiona o suelta dependiendo del tipo de nota que se necesita. A manera de ejemplo, cuando el botón no se activa estarán a disposición los sonidos de Do mayor; al presionarlo se podrán obtener los de Do# mayor. Los fabricantes producen armónicas cromáticas de ocho agujeros (dos octavas), diez, doce (tres octavas), catorce y dieciséis (cuatro octavas).
Su invención respondió a la necesidad de ofertar un instrumento eminentemente cromático. Es por eso que ha incorporado a su repertorio *jazz*, tango y especialmente música clásica occidental. Darius Milhaud, James Moody, Heitor Villa-Lobos, Henry Cowell -entre otros autores- han compuesto obras específicamente para ella.



Figura 30. Trío Adler. Incluye las armónicas de bajos, cromática y de acordes

Las armónicas de bajos y de acordes –clasificadas dentro de las *armónicas orquestales*- fueron creadas con el propósito de brindar un acompañamiento óptimo a la armónica cromática. Tríos,

cuartetos (con dos cromáticas) y ensambles mayores han tenido un desarrollo destacado en Europa, Asia y Estados Unidos desde los años treinta del siglo XX.
En nuestro país el Trío Jusard -luego Grupo Jusard armónicas- tuvo gran repercusión en la interpretación de músicas andinas colombianas. El ensamble caleño plasmó su trabajo en varias producciones discográficas y participó en múltiples festivales, entre ellos el Mono Núñez.



Figura 31. Armónica de bajos

La armónica de bajos es la segunda en mayor tamaño, tiene aproximadamente la tesitura de un contrabajo y debido a sus sonidos graves en extremo es la única que funciona sólo por exhalación. Posee dos cuerpos unidos por bisagras, y la distribución de notas se asemeja a la de la armónica cromática puesto que el cuerpo superior contiene en orden de secuencia los sonidos de Do sostenido mayor mientras que el cuerpo inferior dispone de los de Do mayor.



Figura 32. Armónica de acordes

La armónica de acordes es la más grande de todas tanto en tamaño como en número de lengüetas (384). De manera similar a la de bajos, posee dos cuerpos donde se encuentran distribuidos -para cada uno de los doce sonidos de la escala cromática- los acordes mayores, menores, de dominante, aumentados y disminuidos.

2 Contextos musicales de la armónica diatónica

Serán considerados tanto los repertorios *propios* del desarrollo del instrumento, como aquellos que se han incluido por cuenta de intérpretes cuya búsqueda les ha llevado a otros mundos sonoros. Para ello vale la pena mencionar tan solo algunas producciones discográficas que servirán como puntos de referencia.
Únicamente dentro del contexto colombiano se hará referencia a otros tipos de armónica distintos a la diatónica, debido a su importante presencia en algunas músicas nacionales.

2.1 Propios del desarrollo del instrumento

Blues, *country, train song* y *fox chase*
Como se ha expuesto en apartados anteriores, los géneros *blues* y *country* fueron aquellos en los que la armónica diatónica inició su desarrollo musical y estilístico, y por fortuna son aún interpretados en el instrumento. Así mismo *train song* y *fox chase* son dos expresiones de amplia tradición y alta complejidad que lamentablemente han caído en desuso.
El *country blues* y el *Chicago blues* son las vertientes fundamentales del género en donde este instrumento logró posicionarse de manera importante. Aunque resulte evidente que el primero se inscriba en lo rural mientras que el segundo lo haga en la urbe, sus diferencias atañen a asuntos más significativos. El tratamiento primordialmente acústico y *tradicional* del *country blues* contrasta con el sonido eléctrico del *Chicago blues* que la gran ciudad pudo brindarle. La amplificación de la armónica diatónica se inició conectando un muy barato micrófono (utilizado para hacer anuncios en estaciones de tren y otros lugares públicos) a un amplificador de guitarra o bajo (como el '59 *Bassman* Fender de tubos).
Si bien la II posición es la predominante -por no decir *emblemática*- en la interpretación del *blues*, también encontramos el uso de I y III. Otras como IV, V y XII son particularmente escasas.

2.1.1 Compilaciones que incluyen diversos intérpretes de *country blues*, *train song* y *fox chase*

Harmonica Blues. Yazoo, 1991
Harmonica Blues 1929-1940. Wolf Records, 1998
Blowing the blues. Indigo, 2003
The Great Harp Players (1927-1936). Document, 2007

2.1.2 Viejas leyendas de la armónica *blues*

Sonny Terry 1938-1945. Document, 1994 (*Sonny* Terry)
Bill 'Jazz' Gillum Bluebird Recordings 1934-38. RCA, 1997 (*Jazz* Gillum)
The Essential. Classic Blues, 2001 (John Lee *Sonny Boy* Williamson)

2.1.3 *Country blues*

Bluesmen. Chesky Records, 1992 (John Cephas y Phil Wiggins)
Backwater Blues. Fantasy, 1999 (Sonny Terry y Brownie Mcghee)

2.1.4 *Chicago blues*

Biscuit Time. King Arhoolie records, 1993 (Rice Miller o *Sonny Boy* Williamson II)
Juke. Snapper, 2001 (Little Walter)

2.1.5 El sonido de Memphis
Deep in the blues. Polygram Records, 1996 (James Cotton)
Little boy blue. Jsp records, 1998 (Big Walter Horton)

2.1.6 *Blues* blanco
Room to move 1969-1974. Polydor, 1992 (John Mayall)
East West Live. Winner records, 1996 (Paul Butterfield *blues band*)

2.1.7 *Blues* contemporáneo
Steady movin. Northern Blues, 2008 (Carlos del Junco)
Done with the Devil. EclectoGroove records, 2009 (Jason Ricci)

2.1.8 *Country*
Precious Memories. Revival records, 1998 (Charlie Mccoy)
Red River Valley. Cumberland records, 1999 (Mickey Raphael)

2.2 Otros repertorios
En algunos casos, géneros muy cercanos al *blues* y al *country* se han enriquecido con el sonido de la diatónica. En otros, el desarrollo del cromatismo ha posibilitado que el instrumento acceda a repertorios que demandan necesariamente tal capacidad.

2.2.1 Géneros afines al *blues* y al *country*
El *rock* ha tenido una clara raíz en el *blues*. Como protagonista directo y testigo de excepción, *Muddy* Waters pregona "*The blues had a baby and they named it rock'n roll*" en su canción del mismo nombre[33] . El famoso *bluesman* grabó por largo tiempo en *Chess records*, la misma casa disquera de Chicago que catapultó a *Chuck* Berry en 1955.
Algunos reconocidos cantantes de bandas norteamericanas e inglesas de *rock* han desarrollado un interesante trabajo en la armónica diatónica para II posición. Steven Tyler, Mick Jagger y Robert Plant son algunos ilustres ejemplos.
Si bien la palabra *folk* tiene muchos significados, en este trabajo se refiere a aquella música de letras críticas, reflexivas y hasta contestatarias que revivió en los cincuentas y sesentas. Bob Dylan y Neil Young han utilizado la armónica diatónica -atada a un soporte que cuelga del cuello- como complemento a sus *performances* de cantautores para engrosar y colorear su música más que para convertirse en armonicistas. Esto explica la *crudeza* de sus acordes y la ausencia generalizada de sonidos *limpios* (una expresión armonicística que se refiere a conseguir las notas de un agujero sin que suenen los vecinos).

2.2.1.1 *Rock*
Voodoo Lounge. Virgin records, 1994 (*The rolling stones*)
Get a grip. Geffen records, 1993 (Aerosmith)

[33] El blues tuvo un hijo al que llamaron *rock'n roll,* según nuestra traducción: Canción incluida en el álbum *Hard again.* Sony, 1990.

2.2.1.2 *Folk*

Bob Dylan. Columbia records, 1962. (Bob Dylan)
Harvest. Reprise, 1972 (Neil Young)

2.2.2 Gracias al cromatismo

Como se ha afirmado antes, Howard Levy es el intérprete que guarda una estrecha relación con este aspecto. Él y su trabajo han servido de inspiración inicial para que otros armonicistas -incluido el autor de este trabajo- exploren muy diversas músicas.

2.2.2.1 *Jazz*

The Molinaro - Levy project live. Nineteen-Eight Records, 2003 (Howard Levy)
Diatonic revelation. Ames, 2005 (Sébastien Charlier)
Time capsules. Balkan Samba Records, 2009 (Howard Levy)
Mariano Massolo Quinteto. Los años luz discos, 2011 (Mariano Massolo)

2.2.2.2 Fusiones

Coral love dance. Phonag, 1988 (Roland Van Straaten)
Ufotofu - Bèla Fleck & the flecktones. Warner, 1992 (Howard Levy)
Odd Times de Rabih Abou-Khalil. Enya, 1998 (Howard Levy, música tradicional libanesa fusionada)
The Stranger's Hand - Howard Levy, Steve Smith, Jerry Goodman and Oteil Burbidge. Tone Center, 1999 (Howard Levy)

2.2.2.3 Música clásica occidental

Concerto for Diatonic Harmonica and Orchestra. Balkan samba records, 2010 (Howard Levy)

2.3 Contexto colombiano

Si bien el presente capítulo ha hecho referencia explícita a la armónica diatónica, este apartado tendrá en cuenta ciertos trabajos discográficos que incluyen a la armónica trémolo y al ensamble de armónicas (cromática, de bajos y de acordes) debido a su importancia dentro del contexto nacional.

2.3.1 Música andina colombiana

Colombia en armónicas. Zeida, 1968 (Trío Jusard)
Armonicistas: Santiago Pérez (cromática), Hugo Reyna (de bajos) y Julián Román (de acordes)

Los carrangueros de Ráquira. FM, 1980 (Los carrangueros de Ráquira)
Armonicista: Jorge Velosa (trémolo)

Música colombiana. Prisma, 1998 (Grupo Jusard armónicas)
Armonicistas: Santiago Pérez (cromática), Julián Román (de bajos), Germán Jaramillo y Alfonso Zamudio (de acordes)

Surungosungo. MTM, 2005 (Velosa y los carrangueros)
Armonicista: Jorge Velosa (trémolo)

2.3.2 Porro y fandango
Cantos de tierra y magia. Secretaría de cultura de Córdoba, 2002 (compilación de diversos artistas)
Armonicistas: Nel Dionisio Sariego Avilez y Fidel Fernández Pérez (trémolo)

2.3.3 Fusiones
Tropiblues Big Bang Trío. Independiente, 2008 (F-15 ensamble)
Armonicista: Leonardo Gonzáles

La loma. Independiente, 2013 (La loma)
Armonicista: Germán Pinilla

2.3.4 Nueva música colombiana y latinoamericana
Americanito. Independiente, 2013 (Alejo García)
Armonicista: Germán Pinilla

3 Descripción de modalidades y materiales usados en la enseñanza y el aprendizaje de la armónica diatónica hasta la actualidad

Este apartado describe específicamente las formas y materiales de enseñanza-aprendizaje que surgieron en diversos países -aproximadamente a partir de los años ochenta del siglo XX- como consecuencia del enorme impacto de la armónica *blues* a nivel internacional, de los avances técnicos e interpretativos -incluido el cromatismo-, de las nuevas propuestas de repertorio y de los progresos tecnológicos que han posibilitado nuevos v*ehículos* de transmisión, interacción y comunicación. Pero antes es importante conocer las formas de enseñanza-aprendizaje experimentadas por los legendarios armonicistas norteamericanos, aquellos forjadores y revolucionarios del aerórofono que instauraron nada menos que la piedra angular de su interpretación general -como ya se ha justificado antes- particularmente a través del *blues*. Para este último propósito se recurre exclusivamente al libro *Harmonicas, harps and heavy breathers* de Kim Field[34].

3.1 Las formas de enseñanza-aprendizaje de los armonicistas norteamericanos hasta pasada la mitad del siglo XX, según sus testimonios y declaraciones

3.1.1 Transmisión desde la familia

Algunos intérpretes han tenido en su entorno más cercano la iniciación en el instrumento. *Sonny Terry* (1911-1986) -cuyo verdadero nombre era Terrell Saunders- empezó con la armónica de su padre a los ocho años, y luego de sus impresionantes progresos éste decidió darle su propia armónica. Al poco tiempo la interpretaba en la iglesia *(Field, p. 98)*. Lonnie Glosson (1908-2001) recordó escuchar a su madre interpretar la armónica cuando él tenía dos años. A los diez o doce años ella le enseñó su primer canción *(Field, p. 130)*. Jimmie Riddle (1918-1982) nació en una familia donde su madre y su abuelo materno interpretaban diatónica *(Field, p. 135)*. Noah Lewis aprendió desde niño a tocar la armónica diatónica en el seno de su familia *(Field, p. 163)*. La madre de James Cotton (1935) entretenía a sus nueve hijos con imitaciones del tren y de las gallinas en la armónica, y fue ella quien le regaló su primer instrumento a los seis años *(Field, p. 185)*.

3.1.2 Aprendizaje autónomo

Sonny Terry se sumió en el aprendizaje autónomo a raíz de su ceguera casi total a los dieciséis años, como consecuencia de dos accidentes -irónicamente uno en cada ojo-. La armónica se convirtió en su único interés, tocando día y noche. Así desarrolló la segunda posición -*cross position*-, sus propios *riffs* y los efectos de mano que tanto le han caracterizado *(Field, p. 98-9)*. DeFord Bailey (1899-1982) padeció poliomielitis a los tres años, y como consecuencia su desarrollo físico se vio fuertemente afectado. Estuvo un año en cama tratando de descifrar los misterios de la armónica, particularmente obsesionado con el perfeccionamiento de la imitación del tren. Por su carácter tímido y solitario fue esa su manera de aprender *(Field, p. 124-5)*.

3.1.3 El padrinazgo de un gran intérprete

Wayne Raney (1920-1993) conoció a los dieciocho años a Lonnie Glosson, su ídolo, con quien aprendió el instrumento e incluso llegó a consolidar un dúo que se presentó esporádicamente con diversos formatos durante veinticinco años *(Field, p. 132-3)*. A los quince años, *Little Walter* (1930-

[34] Field. K. Op. cit.

1968) -cuyo verdadero nombre era Marion Jacobs- viajó a *West Helena* (Arkansas) en búsqueda de sus maestros John Lee Williamson y Rice Miller, más conocido como *Sonny Boy Williamson II (Field, p. 172)*. James Cotton hizo el mismo viaje en compañía de su tío, para tomar como maestro a *Sonny Boy*, quien lo tuvo entre sus discípulos desde los nueve hasta los quince años *(Field, p. 186)*. El pequeño niño *Big* Walter Horton (1918-1981) tuvo el privilegio de compartir todo su tiempo libre con Will Shade -armonicista líder de la *Memphis Jug Band*- y en 1927 grabó con esa agrupación cuando contaba con nueve años *(Field, p. 178)*.

3.1.4 Estudio a partir de grabaciones y radiodifusiones

Luego de escuchar a Jimmy Reed en una estación de radio en Florida, Charlie McCoy (1941) compró uno de sus discos a los quince años. Tras mudarse a Nashville, encontró una estación de radio especializada en *R&B*, por medio de la cual conoció a otros intérpretes como *Little Walter* y *Sonny Boy*. Se dedicó a experimentar y a tratar de resolver lo que ellos hacían *(Field, p. 140-1)*. Con la complicidad de su tío, el pequeño James Cotton escuchó hasta la saciedad un disco de John Lee Williamson, creyendo que se trataba de *Sonny Boy* (Rice Miller). Un corto tiempo después llegó a ser discípulo de este último *(Field, p. 186)*.

3.2 Desde finales del siglo XX hasta nuestros días

3.2.1 Publicaciones escritas y audiovisuales

Con particular intensidad a partir de los años ochenta se ha ofertado una importante cantidad de materiales de enseñanza para este instrumento. En general las publicaciones escritas tienen diversos enfoques que van desde métodos generales (Armónica 1), métodos asociados a una música en particular (*Paul Butterfield teaches blues harmonica*) y transcripciones de reconocidos intérpretes (*Sonny* Terry *licks*)[35]. Casi siempre vienen acompañadas de un soporte de audio en formato casete o disco compacto.

Ocurre algo parecido con los materiales audiovisuales publicados inicialmente en videocasete (*New directions for harmonica*) y luego en DVD (*Harmonica Power! Norton Buffalo's Blues Techniques*) [36]. Comúnmente incluyen un apartado escrito que los complementa.

En ciertos casos tanto publicaciones audiovisuales como escritas se encuentran divididas por niveles de dificultad (*Basic Blues Harmonica Method: Level 1* y *Building harmonica technique -for the intermediate to advanced diatonic harmonica player-*)[37].

---

[35] Respectivamente Armónica 1 de Blake Neely y Doug Downing (*Hal Leonard Corporation*, 2000), *Paul Butterfield teaches blues harmonica* (*Homespun tapes*, 1997) y *Sonny Terry licks* de Tom Ball (*Centerstream publishing*, 1995). Según nuestra traducción: Paul Butterfield enseña armónica *blues* y Fraseos de *Sonny* Terry.

[36] *New directions for harmonica* de Howard Levy (*Homespun tapes*, 1992) y *Harmonica Power! - Norton Buffalo's Blues Techniques* de Norton Buffalo (*Homespun tapes*, 2005). Según nuestra traducción: Nuevos rumbos para la armónica y Armónica poderosa - técnicas de *blues* de Norton Buffalo.
Nota: el videocasete *New directions for harmonica* fue reeditado como DVD con el mismo nombre y por la misma editorial en 2005

[37] Por ejemplo David Barret es autor del DVD *Basic Blues Harmonica Method: Level 1* (*Mel Bay Publications,* 2003) y del libro *Building harmonica technique -for the intermediate to advanced diatonic harmonica player-* (*Mel Bay Publications,* 1994). Según nuestra traducción: Método básico de armónica *blues*: Nivel 1 y Construyendo la técnica de la armónica - para el armonicista diatónico de nivel intermedio a avanzado-.

Algunos materiales abordan en simultaneidad las armónicas diatónica y cromática. Esto ocurre con ciertas publicaciones escritas que escogen como temática repertorio escogido de un género específico (*Irish melodies for harmonica*), otras cuyo propósito es enseñar un repertorio que incluye diversos géneros musicales (*Méthode complete harmonica diatonique & chromatique*) y aquellas que aparte de proponer un repertorio variado profundizan en el análisis técnico, musical e interpretativo de ambos instrumentos (*Jazz harp*) [38].
Aunque existan inocultables diferencias entre unos y otros, es común observar que en todos estos medios de enseñanza *indirecta* se traten aspectos como teoría musical, diversas técnicas de interpretación y disposición de notas y acordes en el instrumento. Además de exponer tales materias a través de diagramas y dibujos representativos se utiliza la escritura musical en partitura, generalmente acompañada de una notación o tablatura que el autor previamente establece.

3.2.1.1 *Jazz harp*[39]

El músico y armonicista Richard Hunter publicó por primera vez este libro en 1980. Su propósito inicial fue conducir al intérprete de armónica hacia el estudio e interpretación de diversos estilos del *jazz* (si bien incluye piezas de otros géneros) valiéndose para ello de un repertorio escogido de músicos como Louis Armstrong, Miles Davis, Stevie Wonder o Charlie Christian. A partir de cada pieza realiza un análisis que incluye un apartado teórico-musical relevante a la obra y una explicación sobre cuales herramientas técnicas son propicias para alcanzar una interpretación ajustada al estilo. El libro incluye un soporte de sonido
Hunter sienta una clara postura frente a la diatónica al afirmar que la armónica propicia para la interpretación de *jazz* es la cromática, debido que esa música implica complejidades armónicas y rítmicas que se pueden abordar más eficientemente en esta última. Sin embargo hay que recordar que para ese año 1980 Levy aún no entraba plenamente en acción, y además que la implementación de ajustes para *overbends* apareció formalmente hasta los años noventa.
El trabajo de Hunter es realmente útil no sólo por tratar tal variedad de aspectos -armonía, escalas, patrones rítmicos, técnicas de la lengua, *overbends*, arpegios, entre otros-, sino porque los desarrolla de manera clara y elocuente. Incluye ejercicios específicos para ambos tipos de armónica, y la mayoría de los destinados a la cromática -así como las piezas específicas para ella- pueden ejecutarse en la diatónica a través de los sonidos *naturales*, *bends*, *overbends* y de otros desarrollos técnicos.

3.2.1.2 *Out of the box Vol.1*[40]

El reconocido armonicista diatónico Howard Levy publicó este DVD en 2009, siguiendo la línea de su trabajo *New directions for harmonica* de 1992 ya que ambos productos fueron creados para desarrollarse específicamente en una armónica diatónica en C, debido a la facilidad pedagógica que representa partir de la tonalidad Do mayor. En su primera parte se explica cómo conseguir los tipos de notas (*naturales*, *bends* y *overbends*), para luego usarlas en la interpretación de todas las escalas

---

[38] *Irish melodies for harmonica* de Phil Duncan (*Mel Bay Publications,* 1998), *Methode complete harmonica diatonique & chromatique -blues, rock jazz, country, folk-* de Jean-Jacques Milteau, Greg Zlapczynski y Thierry Crommen (*Editions Paul Beuscher*, 1997) y *Jazz harp* de Richard Hunter (*Oak publicatons*, 1980). Según nuestra traducción Melodías irlandesas para armónica, Método completo para armónica diatónica y cromática y Armónica *Jazz*.

[39] Hunter, R. (1980). *Jazz harp.* New York: Oak publications

[40] Levy, H. (2009). *Out of the box*. Chicago, IL: Balkan Samba.

mayores -con sus arpegios-, es decir en las doce posiciones del instrumento. Además se plantean diversos ejercicios sobre la respiración, su alternancia, velocidad, divisiones rítmicas y otros aspectos. Ahora bien, los desarrollos anteriormente mencionados se concentran en el objetivo principal del DVD -su segunda parte- que consiste en interpretar doce piezas -una por cada posición- compuestas especialmente por Levy para trabajar muy diversos aspectos (acordes, pedales, diversos intervalos, dinámicas, etc.). Entre ellas están *Rhumba flamenca* en Mib menor (X posición), *Raga fantasy* en Db (VIII posición) y *Evanston tango* en Fa# menor (VII posición). Cada pieza se analiza de acuerdo a las materias que demanda (tonalidad, secuencia armónica, escalas apropiadas) para luego ser interpretada por el maestro, con acompañamiento de otros músicos. Este material brinda una amplia gama de conocimientos y herramientas sobre las posibilidades interpretativas del instrumento.

3.2.1.3 *The harp handbook*[41]

El autor Steve Baker ha sido, además de intérprete, asesor de la fábrica Hohner desde 1987 hasta la actualidad. Este *blues harp player* inglés lanzó la primera edición de su libro en 1989. A diferencia de los materiales antes analizados, el de Baker se constituye en el primer manual de consulta acerca de la diatónica. Incluye materias novedosas como historia de la armónica, construcción, diferentes afinaciones y amplificación.

The harp handbook es una fuente importante de consulta teórica y técnica, si bien ofrece un capítulo final de ejercicios específicamente orientados al *blues*.

3.2 A través de un maestro armonicista

3.2.1 Enseñanza-aprendizaje *directo virtual*

3.2.1.1 Clases *online*

Armonicistas de todas las latitudes ofertan clases particulares fundamentalmente a través del *software Skype*[42]. En sus páginas personales, los profesores dan cuenta de los temas, las técnicas, los géneros y demás aspectos que enseñan. Como ejemplo citamos al chileno Gonzalo Araya[43] y al estadounidense Dave Gage[44].

3.2.1.2 Clases a través del formato video

Es gracias a los avances comunicativos de internet que se ha propiciado una fuerte interacción no simultánea entre profesor y estudiante. El formato video se convirtió en el medio de comunicación más ágil y efectivo para generar esta forma de enseñanza-aprendizaje.

---

[41] Baker, S. Op. cit. Manual de armónica, según nuestra traducción.

[42] http://www.skype.com/

[43] http://www.harmonica.cl/HARMONICA/ClASES.html

[44] http://www.harmonicalessons.com/private-harmonica-lessons.html

Además de los cientos de videos de circulación gratuita localizados en *youtube*[45] y *vimeo*[46], otras páginas de internet como *Harmonica academy*, Club de armónica y *Howard Levy Harmonica School*[47] ofrecen formación en diatónica, previo pago. Generalmente estos portales dividen la enseñanza por niveles, y permiten que los estudiantes vayan a su propio ritmo.

3.2.1.2.1 *Howard Levy Harmonica School*

Cada estudiante que se inscribe a esta página recibe -según criterio del connotado armonicista- cierto material en video (ya grabado y de uso general para todos los estudiantes) de carácter progresivo y de acuerdo a su nivel de interpretación. La comunicación siempre se hace a través de video, y se efectúa cuando el estudiante graba y envía a su maestro el desarrollo de cierta lección en particular, a lo que Levy responde expresando su concepto y recomendaciones respecto a aquella.

Las lecciones en video cubren variados estilos (*blues*, melodías irlandesas, clásica occidental, *jazz*), diversos aspectos técnicos (*bends*, técnicas de lengua, ajuste de lengüetas) y se encuentran divididas en tres niveles (Básico, Intermedio y Virtuoso). Citamos algunos títulos de esas lecciones así: *Advanced Tongue blocking* y *4th position C harp part 4: "Summertime"*[48] para el Básico; *Minuet in G part 1* y *Throat Tremolo Exhale*[49] para el Intermedio; *Different harmonicas part 3* y *Advanced dissecting part 2: more tuning tips*[50] para el Virtuoso.

3.2.2 Enseñanza-aprendizaje *directo presencial*

3.2.2.1 Clases particulares

A lo largo del mundo entero los intérpretes y profesores ofrecen clases privadas con diversidad de enfoques, herramientas y pedagogías.

3.2.2.2 Talleres grupales

Es usual que la programación de reconocidos festivales de armónica diatónica incluyan Talleres de formación con temáticas específicas, como los que ofertan las fábricas Hohner y Seydel, las organizaciones SPAH y NHL y los realizados por el armonicista David Barret con su empresa *Harmonica Masterclass*[51]. En Suramérica los países que registran mayor actividad son Argentina y Brasil, debido a que ese instrumento ha permeado con mayor éxito sus territorios y, por tanto el

---

[45] https://www.youtube.com/

[46] https://vimeo.com/

[47] http://www.harmonicaacademy.com/
http://www.clubdearmonica.com/
http://artistworks.com/harmonica-lessons-howard-levy

[48] Bloqueo de lengua avanzado y Armónica en Do mayor, IV posición: *Summertime*. Según nuestra traducción.

[49] *Minuet* en Sol mayor parte 1 y Trémolo de garganta exhalando. Según nuestra traducción.

[50] Diferentes armónicas parte 3 y Análisis avanzado parte 2: más claves para la afinación. Según nuestra traducción.

[51] Clases magistrales de armónica, según nuestra traducción. Se realizan en Estados Unidos y Europa, y han contado con la participación de Joe Filisko, Dennis Gruenling y Steve Baker, entre otros talleristas.

número de intérpretes es mayor respecto a otros países de la región. Los argentinos Mariano Massolo y Rubén Gaitán[52] junto a los brasileños Flávio Guimarães y Jefferson Gonçalves son importantes armonicistas diatónicos que han organizado formaciones a nivel local.
El autor del presente trabajo ha desarrollado en nuestro país y desde 2009 los Talleres de armónica diatónica *música en mi bolsillo*, ofertando los niveles 1 (iniciación y fundamentación), 2 (uso de otras posiciones e introducción al *blues*), 3 (*Blues* en II posición, primera parte) y 4 (*Blues* en II posición, segunda parte), realizando hasta ahora XXI ediciones. En 2006 estuvo vinculado al Centro de educación y cultura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano para enseñar el instrumento en un Curso libre. Algunos de los materiales que ha escrito para sus actividades pedagógicas serán incluidos entre los pertinentes a la formación en cuestión, en especial aquellos que se enfocan en repertorios pertenecientes a músicas colombianas y latinoamericanas.

3.3 Páginas *web* de consulta con contenido especializado en armónica diatónica

Si bien las páginas de los intérpretes reconocidos mundialmente como Howard Levy, Brendan Power o Sébastien Charlier ofrecen -entre otras cosas- artículos y comentarios sobre aspectos *armonicísticos* específicos, en la red existen ciertos portales dedicados a la armónica diatónica entre los cuales vale la pena destacar dos, cada uno con enfoques diferentes y complementarios.

3.3.1 Con enfoque histórico

El intérprete, profesor, técnico e historiador Pat Missin se destaca por investigar con rigurosidad y publicar en su página[53] artículos especializados sobre técnica e interpretación, nuevos modelos, patentes, modificaciones, afinaciones, etc. Especial valor tiene su trabajo de carácter eminentemente histórico, lo que le destaca por encima de cualquier otro autor. Gracias a ello el instrumento tiene en Missin una voz documentada y con fuertes argumentos para hablar de su gestación, origen y desarrollo desde la aparición de la lengüeta libre hasta nuestros días, pese a la notable carencia de registros históricos sobre la armónica (ya mencionada en el primer apartado de este trabajo de grado).

3.3.2 Con enfoque en la optimización del instrumento para *overbends*

El armonicista diatónico Tinus Koorn ha desarrollado una página cuyo objetivo específico es documentar y explicar tanto la técnica como las condiciones para producir *overbends*, aquel tipo de notas que junto a los sonidos *naturales* y a los *bends* permite que este instrumento alcance el cromatismo[54]. Koorn expone las fases para conseguir un *overblow*, las modificaciones que optimizan el instrumento y sugiere ejercicios específicos.

---

[52] Gaitán ha enseñado diatónica en la Escuela de *blues* del Collegim Musicum de Buenos Aires.

[53] http://www.patmissin.com/

[54] http://www.overblow.com/

4 Fundamentación general del programa

En este capítulo se explica sobre cuales bases y principios se ha construido el programa profesional de estudios para instrumento principal Armónica diatónica, organizado en diez semestres de carrera.
Para esta elaboración han sido importantes referentes algunos documentos institucionales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, de la Facultad de Artes A.S.A.B., del Proyecto Curricular de Artes Musicales, además de los syllabus de Piano (maestros B. Cáceres, A. Caro, D. Castillo, A. Marcial, L. Morales, O. Páez y N. Rivera) y Flauta (maestro Julio Noguera).

4.1 Pertinencia

En principio, éste producto investigativo se corresponde con algunos de los propósitos, rasgos y misiones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y del Proyecto Curricular de Artes Musicales -Facultad de Artes A.S.A.B.- (la negrilla es del autor).

Demandas del sector cultural:

> *(…) cada vez más se fortalece el ámbito de la cultura musical en Colombia y por ende la formación de públicos,* ***generando diversas prácticas musicales que demandan la ocupación y vinculación laboral y artística de nuestra comunidad musical****: promoción de conciertos, prácticas pedagógicas, la creación y composición, la exigencia del uso de la crítica, la reflexión y la investigación. En síntesis* ***el panorama presentado muestra una demanda de la enseñanza y la implementación de prácticas profesionales en el campo del oficio musical***[55] *(Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 26).*

Rasgos distintivos del Programa en Artes Musicales:

> ***El programa se rige por los cánones de la educación musical superior en los circuitos nacionales e internacionales****, hace transición hacia el sistema por créditos y opta por Alta Calidad; esto se evidencia en elementos tan variados como algunas denominaciones y contenidos generales de asignaturas, la adopción de cierta periodización histórica, el uso de metodologías que provienen de comunidades de larga tradición académicas centro europeas, el estudio de instrumentos musicales y repertorios propios de los desarrollos históricos de las culturas centrales a nivel mundial.* ***La diferencia radica en que el plan de estudios ofrece una combinación única en la que los estudiantes entran en contacto con las prácticas musicales académicas ya citadas; y así mismo, con las prácticas musicales locales, regionales y populares de tradición oral y/o escrita. Éstas últimas especialmente ligadas al ámbito real y concreto del músico colombiano y latinoamericano que se inserta en el mundo actual de la música, es decir, en medio de los fenómenos de la globalización*** *con sus implicaciones en la denominada World Music, el historicismo cultural, el eclecticismo, las actitudes contestatarias, la fragmentación de los territorios simbólicos y las fusiones e hibridaciones, entre otros aspectos (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 27).*

[55] Proyecto Curricular de Artes Musicales (2012). *Documento de Registro Calificado*

Inclusión de instrumentos no tradicionales en la oferta de formación:

> *(…) l**a participación de instrumentos diferentes a los del "conservatorio" ha generado profundos cambios en cuanto a interpretación instrumental se refiere** (…) Es por ello que consideramos que **la etapa de diferenciación entre instrumentos ha llegado a su fin y que es hora de implementar una estrategia de educación instrumental de altísimo nivel y compromiso sin ningún tipo de discriminación histórica o de repertorios o incluso función social** (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 50).*

4.2 Consideraciones sobre el espacio académico

El Programa profesional de estudios para instrumento principal Armónica diatónica se desarrolla a través del **espacio académico Armónica diatónica (I-X),** estructurado en diez semestres de carrera.

El espacio académico es

> *(…) entendido como el modo de trabajo para desarrollar el acto educativo.*
> *(…) los [espacios académicos] profesionales [están] dirigidos a la formación de competencias básicas y laborales (Proyecto Curricular de Artes Musicales, p. 39).*

Según la clasificación del Proyecto Curricular de Artes Musicales, este caso se ajusta a un espacio académico obligatorio básico, esencial a la profesión (Ver Tabla 8 del *Documento de Registro Calificado, 2012, p. 40*).

La siguientes imágenes -extraídas del Documento de Registro Calificado de 2012[56]- muestran cómo concebir la inclusión del espacio académico **Armónica Diatónica (I-X)** dentro del **Área de Formación Instrumental**, en la **Línea de Vientos** y específicamente entre los **Instrumentos Tradicionales de Lengüeta**.

[56] Ibíd., p. 47, Tabla 14.

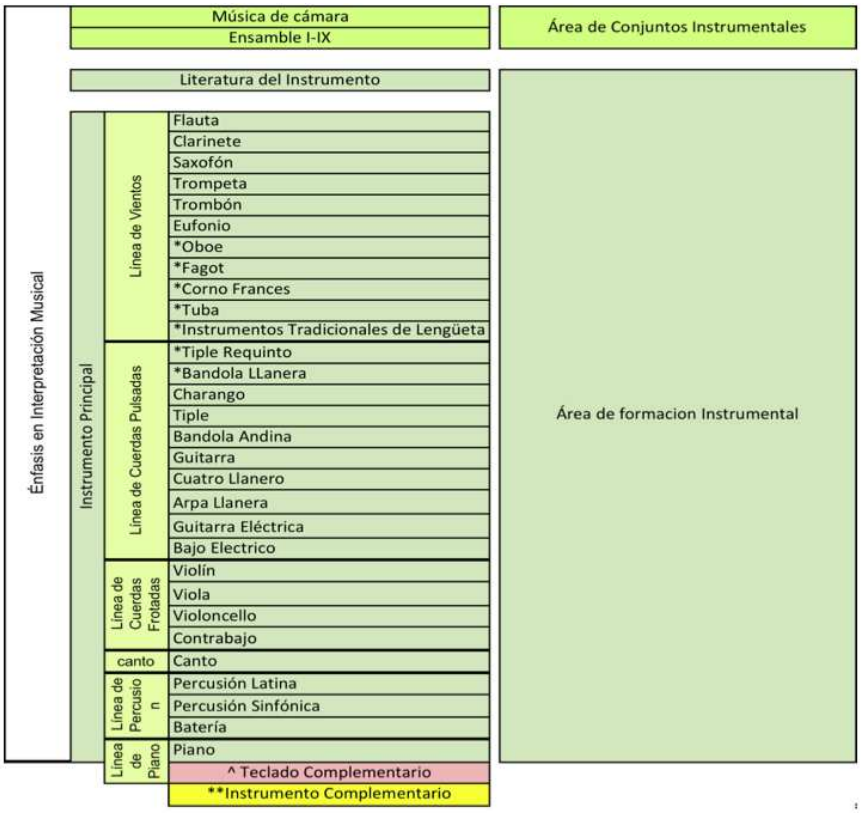


Figura 33. Imagen de la Tabla 14 del Documento de Registro Calificado (2012) que muestra la organización del Énfasis en Interpretación Musical

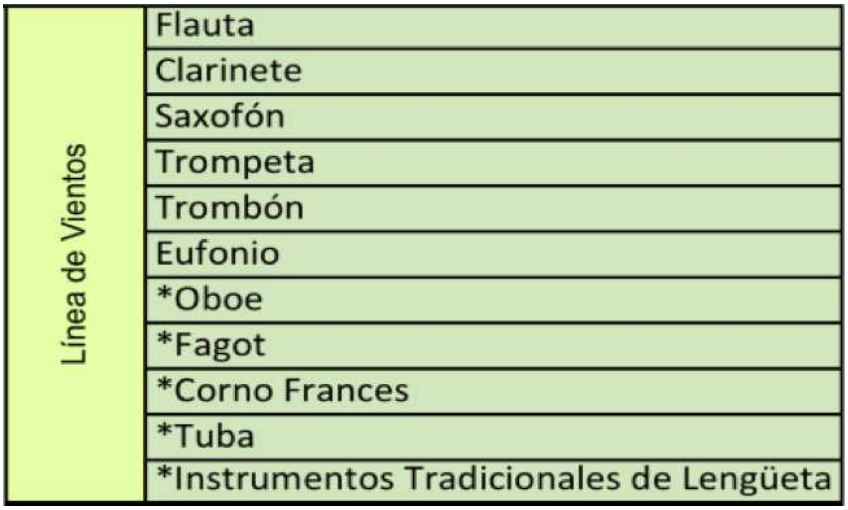


Figura 34. Detalle de la Tabla 14 del Documento de Registro Calificado (2012) que sirve para ilustrar la inclusión de la Armónica diatónica como Instrumento Principal dentro de la Línea de Vientos y concretamente entre los Instrumentos Tradicionales de Lengüeta

4.3 Consideraciones sobre las modalidades de formación del espacio

Dentro de todas las modalidades de formación incluidas por el Proyecto Curricular, el espacio académico aquí tratado se inscribe como Entrenamiento, Taller y Práctica Artística.

4.3.1 Entrenamiento

> *(…) ejercitación permanente y cotidiana en el logro de cierto tipo de competencias que involucran la corporeidad. Este tipo de ejercitación se requiere (…) en el desarrollo de habilidades y destrezas motoras gruesas y finas necesarias para [la] ejecución de un instrumento. Dicha modalidad formativa requiere de gran disciplina y del trabajo autónomo del estudiante (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 36).*

4.3.2 Taller

> *(…) espacio de síntesis integradora entre conocimiento del lenguaje musical y el contexto. Se caracteriza por **el hacer**, en el cual se establecen múltiples relaciones con la materialidad sonora, con el instrumento y con el formato instrumental de un determinado entorno (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 36-7).*

4.3.3 Práctica Artística

> *(…) forma de trabajo en la que se desarrollan esquemas operativos que conducen al enfrentamiento, interpretación, montaje y puesta en escena de un producto artístico. Se dan en ella el desarrollo de competencias en el trabajo colaborativo principalmente, [evidente] en la formación de intérpretes (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 37).*

4.4 La formulación del Objeto de estudio

Para la formulación del objeto de estudio se ha tenido en cuenta

> *(…) la formulación de los estudios en instrumento que amplía la concepción de la formación instrumental "de conservatorio" basada exclusivamente en el montaje de una serie de hitos (tanto obras como compositores y estilos mediados por el documento-partitura) con la inclusión de competencias ligadas a maneras de operar de los instrumentos y su performancia (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 35).*

4.5 Sobre el Perfil de Ingreso

Toda persona -independientemente de su condición física, económica, social, racial, religiosa o cualquier otra- tiene el derecho y la posibilidad de acceder a esta formación instrumental, en concordancia con la misión de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas la cual consiste en

> *(…) la democratización del acceso al conocimiento para garantizar, a nombre de la sociedad y con participación del Estado, el derecho social a una Educación Superior con criterios de excelencia, equidad y competitividad mediante la generación y difusión de saberes y conocimientos, con autonomía y vocación hacia el desarrollo sociocultural para contribuir*

fundamentalmente al progreso de la Ciudad - Región de Bogotá y el país[57] *(Plan Estratégico de Desarrollo 2007-2016, 2007, p. 12).*

El Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes A.S.A.B.

(…) exige un nivel de ingreso idóneo en competencias básicas musicales, instrumentales, teóricas y conocimiento de los códigos de la música (…)
(…) el perfil de ingreso presenta un nivel óptimo en sus admitidos que permitirá desarrollar los propósitos formativos del programa (Proyecto Curricular de Artes Musicales, p. 31).

Por tanto se establecen unas obras específicas a interpretar en audición. Estas obras tienen una asignación porcentual y serán evaluadas según criterios específicos propuestos.

4.6 Las Etapas de formación

Este programa está inscrito dentro de la estructura del Proyecto Curricular, quien organiza los diez semestres de carrera en dos etapas de formación.

4.6.1 Etapa de Formación Básica

Esta etapa comprende los semestres I a IV, y se caracteriza por la presencia de un Bloque Común de espacios académicos para todos los estudiantes (…) Esta etapa aporta los conocimientos, entrenamientos, disciplinas de estudio, habilidades y competencias básicas para un músico profesional, lo preparan para el desempeño a fondo en el énfasis escogido (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 44).

En consecuencia, es en esta etapa donde se desarrollan los cimientos de la corporeidad implícita, de la técnica interpretativa general de la armónica diatónica, de los ajustes básicos para optimizar el desempeño del instrumento, de las posiciones fundamentales, de la consecución del cromatismo, del trabajo con diversos formatos, del cumplimiento de diversos roles, entre otros aspectos.

4.6.2 Etapa de Formación Profesional

(…) comprende los semestres V a X y se caracteriza por la intensificación de espacios académicos correspondientes a los énfasis (…) desembocando en competencias de alto impacto disciplinar y producto académico de construcción de conocimiento. Se encarga de perfilar un egresado con altos niveles de desempeño en un área específica del campo de la música, determinada por el énfasis escogido, y a la vez amplía sus horizontes como ser humano dedicado a la creación artística (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 45).

Los últimos seis semestres de carrera se concentran en elevar los niveles de apropiación y ejecución de los aspectos tratados en la primera etapa a través del montaje de obras con exigencias mayores. Además se profundiza en el estudio de las posiciones restantes, en la capacidad de modificar el instrumento con diversos fines, en conseguir una sólida interpretación solista, entre otras materias.

[57] Consejo Superior Universitario - Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2007). *Plan Estratégico de Desarrollo 2007-2016*

4.7 La formulación del Objetivo general y de los Objetivos específicos

4.7.1 Para toda la formación instrumental (semestres I a X)

Para la formulación del Objetivo General se tiene en cuenta que:

> *En el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB se aborda el estudio de la música en sus dimensiones teórico-prácticas pertenecientes a la formación de (…) Intérpretes de calidades profesionales en el contexto actual de nuestra realidad musical multicultural (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 29).*

Los Objetivos Específicos se han determinado de acuerdo con los propósitos del Énfasis en Interpretación Musical:

> *Este énfasis [Interpretación Musical] proporciona formación en un instrumento particular a partir del desarrollo técnico y del abordaje de repertorios, estilos y roles de la tradición académica occidental y de las tradiciones musicales locales, regionales y populares de Colombia y América latina. Busca formar un egresado con altos niveles de desempeño como instrumentista, que pueda abordar roles de solista y/o de integrante de diferentes tipos de agrupaciones musicales, participar en grabaciones y montajes multidisciplinarios e interpretar músicas de diferentes géneros y estilos musicales, con capacidad para competir profesionalmente en el medio y acceder a estudios de educación avanzada tanto en el instrumento escogido como en otras áreas del conocimiento a nivel nacional e internacional (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 46).*

4.7.2 Para cada uno de los semestres

La elaboración de aquellos estará directamente relacionada con el programa sintético, es decir con los contenidos propuestos a desarrollarse en un semestre específico.

4.8 Las Competencias de formación

> *(…) la formación de los estudiantes debe efectuarse desde tres tipos de competencias: ciudadanas, básicas y específicas, siendo las competencias básicas de carácter genérico y las específicas propias de una profesión particular (…)*
> *El concepto de competencias proviene de los sectores económico y productivo y es introducido en el campo educativo, materializando la alianza educación-trabajo. El sector educativo ha involucrado el concepto de competencias al desarrollo del pensamiento, habilidades, valores y saberes específicos de cada profesión, respondiendo también a las transformaciones educativas, económicas y políticas de la sociedad, creando así un enfoque en la Educación Superior que a su vez relaciona el desarrollo de capacidades (aprendizajes) con el desempeño profesional (laboral)[58] (Facultad de Artes A.S.A.B., 2013, p. 12-3).*

[58] Facultad de Artes A.S.A.B. (2013). *Proyecto educativo Facultad de Artes ASAB*

El Consejo Académico, sin desmedro de la autonomía curricular de los Consejos de Proyecto Curricular y de los Consejos de Facultad, recomienda que los Espacios Académicos Obligatorios Básicos (…) se destinen prioritariamente al desarrollo de Competencias Básicas y Laborales[59] *(Consejo Académico - Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2006, Art. 6, p. 2).*

(…) los [espacios académicos] profesionales [están] dirigidos a la formación de competencias básicas y laborales (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 39).

En atención a lo anterior se incluyen competencias de formación generales (básicas) y específicas (laborales), sin querer significar que las competencias ciudadanas estén ausentes, ya que en una actividad mancomunada entre profesor y estudiante se necesita cultivar el respeto, la comunicación, la crítica constructiva, la tolerancia y muchos otros valores que contribuyen al ejercicio constructivo de la ciudadanía y de la vida en sociedad.

4.8.1 Las competencias generales (básicas)

(…) caracterizan a una persona formada para el uso inteligible de saberes fundamentales y de prácticas sustentadas en dichos saberes, los cuales son indispensables para la elaboración y la comprensión racional del mundo (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 33).

Algunas de las consignadas en cada uno de los semestres han sido tomadas entre las sugeridas por el Documento de Registro Calificado de 2012.

4.8.2 Las competencias específicas (laborales)

(…) caracterizan a una persona formada para el desempeño apropiado en una labor o en una profesión (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 33).

También algunas de las consignadas en cada uno de los semestres han sido tomadas entre las sugeridas por el Documento de Registro Calificado de 2012.

4.9 El programa sintético

El programa sintético expresa los contenidos propuestos a desarrollarse en un semestre específico a través del desarrollo de tres importantes áreas independientes y complementarias.

4.9.1 Mecánica y relación cuerpo-instrumento

Implica el conocimiento y la comprensión de la manera como todos los aspectos físicos y mecánicos inherentes tanto a la Armónica diatónica como al Armonicista -tratados por aparte y en conjunto- funcionan. Así mismo conlleva a la puesta en práctica de variaciones, modificaciones y transformaciones en la forma de operar esas estructuras con el fin de generar una óptima integración entre los dos actores principales que atañen a la interpretación.

[59] Consejo Académico - Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2006). *Resolución 035 de 2006*

4.9.2 Técnica

Hace referencia al desarrollo de ciertas habilidades necesarias para alcanzar un propósito específico con miras a aplicarlo en una instancia determinada. Por ejemplo, la técnica de embocadura de labios en un sólo agujero (*lip block*) para aplicarla a una línea melódica, o la de embocadura de labios para tres agujeros con el objetivo de lograr acordes.

4.9.3 Repertorio

Este apartado es fundamental puesto que el Proyecto Curricular manifiesta:

> *El proceso de Instrumento Principal está sustentado en el montaje paulatino de REPERTORIOS y en la apropiación de diferentes TÉCNICAS al servicio de los repertorios. Deben tenerse en cuenta los siguientes criterios o entradas: 1. PROPIOS DEL LENGUAJE DEL INSTRUMENTO. 2. Que conduzcan a la FORMACIÓN DE PENSAMIENTO ESTÉTICO (…) 3. Procedentes de la MÚSICA LOCAL, REGIONAL Y POPULAR DE COLOMBIA Y AMÉRICA LATINA (…) 4. Que incluya VARIEDAD DE ROLES (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 35).*

4.9.3.1 Consideraciones iniciales

Los repertorios aquí propuestos no tienen un carácter impositivo u obligatorio. Su proposición no está amarrada ni al repertorio de quien escribe ni a cualquier otra condición que se revista de rigidez. Se han incluido en el ejercicio de la *flexibilidad* y de la *coherencia*.

Es muy importante señalar que la integración entre este espacio académico (Armónica diatónica) y las asignaturas del Área de Conjuntos Instrumentales (Ensambles y Música de Cámara) hará posible la variación y ampliación del repertorio sugerido. Indudablemente los maestros titulares de tales asignaturas pueden contribuir con la tarea aquí expuesta a partir de sus conceptos, criterios, asesorías y sugerencias.

Determinar cuáles obras va a interpretar el estudiante durante el semestre es una tarea que él ha de asumir activamente junto a su profesor, y es indispensable que ambos manifiesten una actitud de diálogo respetuoso, argumentativo e incluyente. Cuando el estudiante presente alguna dificultad (de orden técnico, interpretativo, respiratorio, postural, de lectura, etc.) el profesor podrá sugerir -según su criterio y experiencia- algunas obras, estudios o ejercicios que él considere pertinentes para ayudar a solventar tal problema.

Como ya se ha dicho, la armónica diatónica cuenta con un reducido número de composiciones, arreglos y estudios escritos específicamente para ella. Es debido a esa precariedad que sus intérpretes -particularmente desde la implementación del cromatismo- han optado por el uso de literatura musical perteneciente a otros instrumentos (aerófonos, cordófonos) y a otras músicas (clásica occidental, *jazz*), persiguiendo así diversos fines que van desde entrenarse en el lenguaje musical mediante ejercicios (escalas, arpegios, estudios) hasta asumir obras de géneros musicales ajenos a su repertorio. En consecuencia, algunos armonicistas tienden a realizar una adaptación interpretativa -enriquecida con las posibilidades que brinda el instrumento-, esquivando así la simple interpretación ajustada rígidamente a las grafías puestas en el papel.

Teniendo en cuenta la alta complejidad que implica interpretar cromáticamente una armónica diatónica -diferentes ajustes en el interior del instrumento, uso de diversas posturas en el tracto vocal con distintas presiones de aire, alto desarrollo del oído interno, entre otros aspectos-, al inicio de cada semestre se propone el estudio y la interpretación de melodías pertenecientes a músicas populares colombianas y extranjeras como el aguabajo El rey del río (ver **Anexo 35**) y la canción tradicional irlandesa *Haste to the weeding* (ver **Anexo 30**). De esta manera se propician unas amables condiciones iniciales para el estudio de las posiciones asumidas en cada período

académico. El repertorio semestral será complementado con ejercicios en el instrumento (para solista y dúo) así como obras de exigencias progresivas (para solista, dúo de armonicistas y diversos formatos instrumentales).
Son dos los criterios en los que se fundamenta la selección de cualquier obra: las fuentes y los roles. Respecto a las fuentes, serán tenidos en cuenta repertorios tradicionales del instrumento, no tradicionales que conducen a nuevas estéticas y los provenientes de músicas populares de Colombia como de América latina. Respecto a los roles, el instrumento podrá desempeñarse con énfasis melódico, armónico o melódico-armónico. Cada uno de estos énfasis será desarrollado en diferentes momentos, y ellos tendrán tanto en la improvisación como en la lectura de cifrado un trabajo específico aplicado en determinadas piezas.
Finalmente cabe resaltar la importancia de las obras y ejercicios para dúo de armonicistas. En algunos casos ambas armónicas se desempeñarán melódicamente (contrapunto) como en *Berceuse* de Brahms (ver **Anexo 39**), mientras que en otros los roles serán claramente diferenciados (uno melódico y el otro armónico) como en Czerny N° 17 -original y variación- (ver **Anexo 8**). Para el buen desempeño del rol armónico generalmente será necesario el uso alternado de dos o más armónicas, por lo que se sugiere un trabajo diferenciado.
Cuando se utilizan repertorios y ejercicios de instrumentos con escritura en clave de Fa (piano, violonchelo o contrabajo) se requiere contar con un desarrollo específico de lectura en esa clave, y en muchos casos lo escrito será interpretado una octava o quinceava arriba, dependiendo de las tesituras y disposiciones de la/s armónica/s escogida/s para esa parte (usualmente graves). Es el caso de *La valse d'Amélie* de Yann Tiersen (ver **Anexo 45**).
La proposición de este repertorio devela una amplia variedad de universos sonoros a conocer, experimentar y explorar, lo que demanda del armonicista diatónico respeto por ellos, disciplina para estudiarlos y coraje para asumirlos en un instrumento particularmente *nuevo* -desde todo punto de vista-. Evidentemente se hace necesario un intenso trabajo con otras asignaturas como Música de cámara y Ensamble.
Hay que tener en cuenta que las obras interpretadas por el autor en el concierto de X semestre realizado el 28 de noviembre de 2012 en el auditorio de la Academia Luis A. Calvo (Bogotá, Colombia) pertenecen a repertorios diversos. Migas de silencio (pasillo de León Cardona), *I want you by my side* (*country blues* de *Jazz* Gillum), Ojos indios (paseo vallenato de Alfredo Gutiérrez), *Lullaby of birdland* (*jazz standard* de *Duke* Ellington) y Primavera porteña (Astor Piazzolla) fueron algunas de esas obras, y su inclusión en el programa de ese concierto refleja clara y coherentemente el planteamiento aquí expuesto.

4.9.3.2 Tradicionales del instrumento

Como se ha expuesto antes, el desarrollo interpretativo de la armónica diatónica ha estado particularmente ligado al *blues*, sin desconocer su importante presencia en el *country*. Es preciso recordar que la mayoría de piezas pertenecientes a estas músicas no tienen un registro en partitura -salvo unos pocos libros de transcripciones-, motivo por el cual su estudio e interpretación estarán sustentados en el análisis auditivo, susceptible de ser transcrito a ese recurso musical escrito.
Estas obras son en algunos casos explícitas creaciones de armonicistas-intérpretes (Deford Bailey, Noah Lewis, *Sonny* Terry, *Little* Walter, etc.) mientras que en otros su autoría proviene de compositores e/o intérpretes de instrumentos distintos. Buena parte de los armonicistas que grabaron estas piezas desarrollaron un trabajo interpretativo a partir de la improvisación, previo conocimiento estilístico del respectivo género musical y sin mediación de partitura.
En cuanto al *blues* no sólo se hará especial hincapié en su interpretación para I, II, y III posiciones (las más tradicionales), y serán abordados principalmente los estilos *country* y *Chicago* -el primero

eminentemente acústico y el segundo de amplificación eléctrica-. En el *country blues* se incluyen autores como *Sonny* Terry (*Blowing the blues*), Robert Johnson (*Walkin' blues*, ver **Anexo 40**) y *Jazz* Gillum (*I want you by my side*), entre otros. En el *Chicago blues* Willie Dixon (*My babe*), *Muddy* Waters (*Trouble no more*) o *Little* Walter (*Juke*, ver **Anexo 24**).

Train song, *fox chase* y otras piezas instrumentales son complejas construcciones *armonicísticas* cuyo estudio resulta de enorme valía debido a las altas exigencias a nivel respiratorio (gran desarrollo diafragmático para agrupaciones rítmicas complejas), tímbrico (recreación sonora de todo un contexto con el uso de la resonancia de manos/tracto vocal, dinámicas de volumen) y técnico (uso de múltiples embocaduras, técnicas de lengua, uso de la voz, *bends*). Entre sus importantes creadores incluimos a Alfred Lewis (*Mississippi swamp moan*), Deford Bailey (*Up country blues*), *Freeman* Stowers (*Railroad blues*, ver **Anexo 21**) y Noah Lewis (*Chickasaw special*).

También serán propuestas algunas piezas de *country* como *On the road again* (Willie Nelson) y *Folsom prison* (Johnny Cash, ver **Anexo 22**). Se trabajará primordialmente en I y II posiciones, típicas para la armónica diatónica en dicha música.

Puede considerarse la inclusión de algunas piezas pertenecientes al *folk*, entendiéndose este último como aquella música que revivió a finales de los cincuenta y durante los sesenta en Estados Unidos e Inglaterra. Esos cantautores acostumbraban ejercer un activismo radical, al tiempo que en sus canciones expresaban sus posturas políticas y sus críticas al estado y la sociedad[60] (*Shuker, 2005, p. 112)*.

Emblemáticos músicos de ese género como Bob Dylan (*Mr. Tamborine man*) y Neil Young (*Heart of gold*) interpretaban la armónica diatónica al sostenerla mediante un soporte que colgaba de sus cuellos, para así permitirles tocar la guitarra al mismo tiempo.

4.9.3.3 Repertorios no tradicionales del instrumento y que conducen a nuevas estéticas

Recapitulando, a partir de los años ochenta y particularmente de la mano del armonicista Howard Levy, la diatónica comenzó un intenso proceso de desarrollo estilístico, llegando a abordar con alta competencia músicas como el *jazz* o la tradicional libanesa. Brendan Power, Richard Hunter, Lee Oskar y otros intérpretes también han hecho sus propias apuestas estilísticas, trabajando con sus proyectos musicales y grabando esas *nuevas* músicas.

Conociendo el desempeño cromático que puede lograrse en una armónica diatónica, es posible proponer la inclusión de repertorios diversos, constituyéndose en reto significativo para profesor y estudiante, ya que en esta tarea se pondrán a prueba el estudio, el análisis y la formulación de propuestas interpretativas a partir tanto de las particularidades de ciertas músicas como de las inherentes al aerófono en mención.

En el estudio e interpretación de la música académica occidental, las posiciones I y IV de una armónica diatónica mayor -para abordar las tonalidades mayor y menor respectivamente- serán especialmente prioritarias por ser las más *directas.* Una obra en La mayor tendrá en una armónica afinada en La mayor (A en I posición) la más cercana relación (*Pavane pour une infante défunte* de M. Ravel, ver **Anexo 51**) mientras que una obra en La menor encontrará en la armónica diatónica en Do mayor (C en IV posición) la relación más directa (aire nacional con variaciones Nº VII Opus 107 de L.V. Beethoven, ver **Anexo 13**). Se propone estudiar e interpretar un par de obras entre las sonatas para flauta y clave de J.S Bach (sonata BWV 1031, ver **Anexo 46**) y G.F. Händel. Algunas piezas, secciones o movimientos escritos para violín representan un especial reto por cuenta de la polifonía siendo necesario el uso varias armónicas, como en el *Allegro moderato* de la sonata para

[60] Shuker, Roy (2005). *Popular music: the key concepts* (2a Ed.). New York: Routledge.

piano y violín D 574 de Schubert (ver **Anexo 50**) y en el *Allegro* de la sonata para piano y violín KV 293b de Mozart. También se sugiere incluir el Concierto para armónica diatónica y orquesta de H. Levy y Música de la calle - tres piezas para banda de *blues* y orquesta de W. Russo.

El *jazz* es un importante universo sonoro que bien vale la pena explorar a través de nuestro instrumento. Su estudio brinda otras alternativas en el tratamiento armónico, melódico, analítico y de improvisación. Estudiar un *standard* en las doce posiciones resulta altamente productivo, puesto que allí se presentan toda clase de exigencias instrumentales, desde las más básicas hasta las más complejas. *Ornithology* (Charlie Parker), *Blame it on my youth* (Oscar Levant, ver **Anexo 31**), *Katrina ballerina* (Woody Shaw), *Bluesette* (*Toots* Thielemans, ver **Anexo 41**), *Round midnight* (Thelonious Monk) o *Come sunday* (*Duke* Ellington, ver **Anexo 42**) son algunas sugerencias.

De igual manera vale la pena incluir ciertas canciones pertenecientes a los géneros *rock* y *pop* en donde la armónica diatónica ha tenido un especial protagonismo como *Love is strong* de *The rolling stones*, *Karma chameleon* de *Culture club*, *Suicide blonde* de *Inxs* o *Crazy* de *Aerosmith*. Igualmente se sugieren otras canciones que no incluyan originalmente armónica como *Hey Joe* (Billy Rogers) y *So lonely* (Sting, ver **Anexo 18**).

También contribuye al enriquecimiento musical del programa el proponer obras pertenecientes a las músicas tradicionales de países y regiones de otros continentes (música tradicional india, árabe, turca, flamenca y celta, entre muchas otras). La capacidad de desafinación-afinación para todos los tipos de notas (naturales, *bends* y *overbends*), la facultad de hacer notas pedal (*drones*) y las diversas posibilidades armónicas (variedad de intervalos y acordes) son algunas de las características propias del instrumento que permiten construir un trabajo interpretativo acertado y coherente con respecto a esos particulares universos sonoros. Es el caso de *Danse II*, tema del tunecino Anouar Brahem (ver **Anexo 11**).

4.9.3.4 Música popular de Colombia y América latina

Con respecto a las músicas colombianas -las que gozan de una enorme variedad de formas y repertorios-, mencionaremos apenas algunos géneros y obras entre una gran cantidad de posibilidades. De la región andina se sugiere el pasillo Migas de silencio de León Cardona, la Guabina santandereana Nº 2 de Lelio Olarte (ver **Anexo 48**), el bambuco Ancestro de Germán Darío Pérez y el torbellino El cuchipe de autoría anónima (ver **Anexo 38**). De la región caribe el porro Salsipuedes de Lucho Bermúdez, la puya Arlington de Arlington Pardo (ver **Anexo 19**), la cumbia Mi machete de Adolfo Pacheco y el paseo vallenato El testamento de Rafael Escalona (ver **Anexo 47**). De la cuenca pacífica el aguabajo tradicional La canoa arranchada (ver **Anexo 34**) y el bunde tradicional Velo que bonito. De la región llanera el pasaje Ansiedad de José Sarabia y el merengue venezolano Patatín patatán de Pablo Camacaro (ver **Anexo 17**).

En cuanto a las músicas latinoamericanas se propone incluir músicas del río de La Plata como la milonga Arrabalera de Francisco Canaro y Rosendo Mendizábal, el tango Garúa de Aníbal Troilo y Enrique Cadícamo (ver **Anexo 32**) y el vals Añoranzas de José Aguilar. De igual forma se sugiere implementar algunos trabajos de Astor Piazzolla, entre ellos la Serie del ángel, las Estaciones porteñas (Primavera, ver **Anexo 49**) o la Historia del tango.

Así mismo la música popular brasileña (MPB) tiene cabida con géneros como la *valsa Ave Maria* de Erodites de Campos (ver **Anexo 43**), la *bossa nova Olhos Negros* de Johnny Alf y el *choro Pressentimento* de Elton Medeiros (ver **Anexo 37**).

4.9.3.5 Que incluyan variedad de roles

La armónica diatónica puede desempeñarse en tres roles definidos, determinados por su concentración interpretativa en las melodías (rol melódico), en los acordes y sus progresiones (rol armónico) y en una mixtura de los dos anteriores (rol melódico-armónico).

En el *blues* es común que el armonicista -especialmente en I y II posiciones- haga uso de los tres roles en una misma pieza (líneas melódicas independientes en temas y solos, uso de acordes mientras se acompaña el solo de otro instrumento o el tema como tal, y melodía acompañada por armonía utilizando diversas técnicas de lengua aplicadas a embocaduras diferentes (Técnicas de lengua II, ver **Anexo 27**).

Bien vale la pena hacer una precisión al respecto del rol armónico, puesto que aquí el autor plantea un trabajo explícito e intencionadamente centrado en la generación de armonía y que sugiere el uso de armónicas graves -*low tunings*-, con el fin de obtener los acordes en una tesitura baja y diferenciada del rango que le corresponda a la línea melódica. Este desarrollo es completamente diferente al apoyo armónico que, como ya reseñamos, los armonicistas suelen realizar en el *blues* durante la improvisación de otros instrumentistas, por ejemplo. En la mayoría de los casos será necesario utilizar más de una armónica, lo que necesariamente modificará la forma de agarre. Así mismo se requerirá pasar con absoluta precisión de una a otra según las necesidades de la obra, lo que inicialmente demandará un especial entrenamiento hasta lograr seguridad, memorización de *digitación* y fluidez (*La valse d'Amélie*, ver **Anexo 45**). En algunas piezas será clave desarrollar la lectura de cifrado.

Sin duda el rol melódico-armónico exige del intérprete la más alta competencia ya que no se limita a lo estrictamente técnico, sino que demanda de él su entera musicalidad: tratamiento armónico (acordes e inversiones), cambio de registros, múltiples embocaduras (cubriendo desde uno hasta nueve agujeros), técnicas de lengua (bloqueo, floreo, latigado), uso de dos o más armónicas, etc. Debido a tan altas exigencias, este rol está directamente asociado con el desempeño solista del armonicista diatónico (El cuchipe, ver **Anexo 38**).

4.10 Metodología pedagógica y didáctica

En este capítulo el autor hará referencia a los pilares fundamentales sobre los cuales esta propuesta se cierne. Pero antes, la maestra Violeta Hemsy de Gainza ofrece aquí una sencilla y contundente significación de los componentes de la educación musical:

> *El campo de la educación musical, o sea el de los modos de transmisión y desarrollo de dicho objeto de conocimiento en la sociedad (…) comprende pedagogía y didáctica musical, que focalizan respectivamente la teoría y la práctica de la enseñanza*[61] *(Hemsy de Gainza, 2002, p. 130)*

4.10.1 El aprendizaje

El autor de este trabajo se inclina por una visión constructivista del conocimiento, la cual considera a la realidad como fruto de la interacción activa entre los individuos. Es así que en cuanto al aprendizaje cada uno de nosotros aprende en el marco de su personalidad, es decir, con la multiplicidad de aspectos que enmarcan esa aparente unidad llamada *ser humano*.

---

[61] Hemsy de Gainza, V. (2002). *Pedagogía musical: dos décadas de pensamiento y acción educativa.* Buenos Aires: Lumen.

(…) el aprendizaje es un proceso que tiene lugar dentro de un sistema de comunicación didáctica con la finalidad de conseguir un adecuado desarrollo intelectual y personal del que aprende[62] *(Murillo citando a A. Pérez Gómez, 2003, p. 51).*

(…) uno de los elementos de ese sistema de comunicación va a estar constituido por los procesos particulares con que cada persona capta, incorpora, retiene y utiliza la información que recibe en su intercambio continuo con el medio (Murillo, 2003, p. 51).

Entonces, necesariamente el aprendizaje se condiciona como proceso comunicativo, mediado no sólo por el contenido a aprender y la forma de presentarlo, sino por las particularidades de quien aprende.
La comprobación del aprendizaje no puede estar ligada tan sólo a lo directamente observable (lo externo), ya que antes existen importantes procesos internos. Como afirma A. Pérez:

[El aprendizaje] es un proceso por el cual se incorporan los estímulos actuales a esquemas psicológicos (conceptuales y operativos) previos, construidos en experiencias anteriores y en virtud del cual se modifican estos mismos esquemas (citado en Murillo, 2003, p. 52).

4.10.1.1 Aprendizaje significativo

Este tipo de aprendizaje fue originalmente planteado por Ausubel en su obra de 1963 *Psicología del aprendizaje verbal significativo*. Murillo lo describe así:

El aprendizaje significativo surge cuando el alumno como constructor de su propio conocimiento relaciona los conceptos a aprender y les da un sentido a partir de la estructura conceptual que ya posee. Este aprendizaje puede ser por descubrimiento o receptivo. Pero además construye su propio conocimiento porque quiere y está interesado en ello. El aprendizaje significativo unas veces se construye al relacionar los conceptos nuevos con los que ya se poseen y otras al relacionar los conceptos nuevos con la experiencia que ya se tiene (Murillo, 2003, p. 56).

Puede realizarse en las modalidades *receptivo*, *por descubrimiento guiado* y *por descubrimiento autónomo*. El primero es sólo significativo cuando la información que se recibe se enmarca en la estructura conceptual que el estudiante posee, usando la metodología expositiva de forma razonable y relacional, sin que se convierta en única y excluyente. El segundo se vale de la experiencia para que el estudiante construya su aprendizaje, orientado procedimental y conceptualmente por el profesor. Y el tercero implica un trabajo investigativo en el cual el estudiante profundice y analice determinados conceptos que ya posee, siendo el profesor un facilitador del marco conceptual reflexivo y orientador *(Murillo, 2003, p.56-57)*.
Quien escribe se inclina por adoptar principalmente la visión de esta teoría del aprendizaje, ya que al confrontarla con su experiencia pedagógica en la enseñanza de la armónica diatónica (y sus resultados) le es posible identificar la manera como ha operado allí. Sin embargo reconoce que otras teorías tienen componentes, explicaciones y postulados que pueden adoptarse sin temor gracias a

[62] Murillo, P. (2003). *Formas de entender el aprendizaje de los estudiantes universitarios: teorías y modelos del aprendizaje adulto*. En C. Mayor (Comp.), *Enseñanza y aprendizaje en la educación superior*, (pp. 49-82). Barcelona: Ediciones octaedro.

la flexibilidad, cualidad implícita en las dimensiones institucional (la Universidad Distrital Francisco José de Caldas), curricular (el Proyecto Curricular de Artes Musicales) y docente (el autor).

4.10.1.1.1 Metodología del Aprendizaje significativo

A continuación se refieren las etapas que Homero Fuentes[63] (citado por Ortíz Ocaña, p. 143-150) determina para el desarrollo de este tipo de aprendizaje, y que no implican necesariamente una sucesión temporal estricta.

4.10.1.1.1.1 Motivación

Crear expectativa a partir del planteamiento de un nuevo contenido, teniendo en cuenta que motivar es significar la importancia que tiene para el estudiante la apropiación de ese conocimiento en la solución de situaciones que lo demanden.

4.10.1.1.1.2 Comprensión

Consiste en el proceso de percibir a través del análisis lo relevante del contenido, su esencia detallada, por medio de la explicación, el diálogo y los ejercicios. De una comprensión más general podrá pasarse paulatinamente a otra más profunda.

4.10.1.1.1.3 Sistematización

Se refiere a la apropiación que se hace de los conocimientos, habilidades y valores. Es crucial, puesto que implica no solo una asimilación del nuevo contenido, sino una profundización sobre el mismo. La sistematización sucede también cuando a estos nuevos contenidos se integran otros anteriores.

4.10.1.1.1.4 Transferencia

Permite generalizar lo aprendido, trasladando esta información a varios contenidos e intereses a través de la ejercitación y la aplicación.

4.10.1.1.1.5 Retroalimentación

Tiene que ver con el desempeño del estudiante, cuando se confrontan las expectativas de aprendizaje con lo alcanzado por él. Se efectúa mediante la evaluación del proceso.

4.10.1.1.2 Aprendizaje musical significativo

En el artículo *Aprendizaje musical significativo* publicado por la Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Gabriel Rusinek declara:

> *El aprendizaje musical es un proceso sumamente complejo, que exige el desarrollo de habilidades específicas: auditivas, de ejecución y de creación en tiempo real o diferido. A la vez, se apoya en la asimilación de contenidos –conceptos, hechos, proposiciones, sistemas teóricos– y el fomento de actitudes, propios de cada praxis musical*[64] *(Rusinek, 2004, p.1).*

Más adelante propone dos perspectivas sobre la significatividad musical, así:

---

[63] Ortíz, A. (2000). *Pedagogía y docencia universitaria* (Tomo II). Bogotá: Cepedid.

[64] Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista electrónica Complutense de investigación en educación musical*, *1*(5), 1-16. Consultado en mayo de 2012 en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v1n5.pdf

En primer lugar, el conocimiento conceptual sobre música será significativo si está vinculado de manera no trivial con el evento que denota. Es decir, que la significatividad vendrá dada por una relación –deductiva o inductiva– entre el conocimiento declarado y la experiencia musical efectivamente vivida mediante la ejecución, el análisis auditivo o la creación.
La segunda visión de la significatividad tiene que ver con los significados atribuidos a las experiencias musicales vividas, como procedimientos de aprendizaje. (…) Si estamos de acuerdo en que para establecer una relación no trivial entre conocimiento y experiencia musical es necesario hacer un esfuerzo, tenemos que comprender cuáles son las motivaciones que llevan a nuestros alumnos a ***decidir*** *hacerlo (Rusinek, 2004, p. 13-14).*

4.10.1.1.2.1 Ejemplo de Aprendizaje musical significativo receptivo aplicado en la enseñanza de la armónica diatónica

Materia de conocimiento: escala *blues* (ver **Anexo 10**)
Motivación: luego de solicitar al estudiante que interprete en su instrumento (armónica en Bb) el acorde F7 con una rítmica de *shuffle*, el maestro improvisa melódicamente en el suyo (también en Bb) primero con la escala Fa mixolidio y a continuación con la escala Fa *blues*. La nota de paso (E) entre cuarto y quinto grados, y la tercera menor (en contraposición a la tercera mayor del acorde) le brindan a la improvisación un interesante *color*
Comprensión: el profesor alude a la interválica, asimetría, armonía relacionada y conformación hexáfona, explica cuales sonidos (*naturales*, *bends* y *overbends*) son necesarios para conseguirla en II posición (significa tocar en F con una armónica en Bb); el estudiante recibe dicha información relevante y la lleva a la estructura conceptual que ya posee
Sistematización: el estudiante se apropia de la información relevante puesto que posee estructuras conceptuales apropiadas, experimenta en el instrumento las distintas transiciones exigidas al pasar de un tipo de sonido a otro, desarrolla la habilidad necesaria para interpretarla y profundiza en algunas posibilidades de aplicación diferentes a la inicial
Transferencia: en el ejercicio musical (académico y/o laboral) y en cualquiera de sus múltiples escenarios el estudiante es capaz de reconocer la escala *blues*, determinar el acierto (o yerro) al percibir la aplicación que otros músicos hacen de ella, identificar dónde es pertinente aplicarla, usarla en múltiples situaciones potencialmente aptas, transportarla a otras posiciones (a partir de su aprendizaje original en II posición)
Retroalimentación: en la evaluación del proceso es posible determinar que el estudiante conoce, comprende y aplica la escala *blues*, empleándola con propiedad y solvencia en momentos justificados y con un alto nivel de interpretación en su instrumento

4.10.2 La pedagogía y la didáctica en la enseñanza de la armónica diatónica como instrumento principal

Para la exposición de los siguientes apartados se propone asumir a la música desde la perspectiva de lenguaje. Al respecto esto afirma la maestra Violeta Hemsy de Gainza:

Si consideramos a la música como una forma básica de lenguaje, percibirla conscientemente y luego utilizarla como medio de expresión equivaldría a los conceptos de ***comprender*** *y* ***hablar****, tal como se aplican al lenguaje hablado: comprender el lenguaje musical que se escucha y hablar el lenguaje musical, vivir toda la riqueza de la música y expresar toda la*

> *riqueza individual, en donde se da íntimamente integrado lo sensorial, lo afectivo, lo intelectual, lo estético*[65] *(Hemsy de Gainza, 1977, p. 23).*

La música es primordialmente lenguaje: cuando en éste se jerarquizan el contenido o la forma, por su calidad y trascendencia puede dar lugar al arte. Sólo es posible el arte allí donde existe previamente un lenguaje[66] *(Hemsy de Gainza, 2013, p. 65).*

En esta formación instrumental, la *armónica diatónica* se convierte en el canal específico de expresión artística por medio del cual el lenguaje musical es hablado mediante el montaje paulatino de repertorios y el desarrollo de diversas competencias técnicas, operativas e interpretativas puestas al servicio de los primeros: ambos procesos han de conducir a un nivel elevado de interpretación.

4.10.2.1 Enfoque pedagógico

En el libro *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*, la maestra Ligia Ivette Asprilla plantea que:

> *El arte involucra múltiples dimensiones humanas, por lo cual se ha convertido en el lenguaje contemporáneo por excelencia. Las pedagogías artísticas, desde esta concepción multidimensional, se presentan con altos niveles de complejidad, heterogeneidad, variabilidad e incluso contradictoriedad*[67] *(Asprilla, 2009, p. 39).*

Ahora bien, es posible distinguir entre modelos pedagógicos y prácticas pedagógicas musicales. Los primeros son construcciones teóricas que permiten comprender y transformar la realidad, mientras que las segundas se refieren al conjunto de interacciones comunicativas y experiencias de aprendizaje que se construyen permanentemente en torno a la formación *(Asprilla, 2009, p. 41)*.

Este programa se adhiere a la implementación de diferentes **prácticas pedagógicas y didácticas musicales**. No adopta un método, modelo o paradigma en particular. Es precisamente a través de la diversidad pedagógica y didáctica que el autor ha experimentado el mejoramiento del proceso de enseñanza-aprendizaje y consecuentemente sus mejores resultados.

4.10.2.2 Multidimensionalidad de la formación musical instrumental

En el artículo *El intérprete: tema y variaciones*, publicado previo al libro anteriormente mencionado, se reconocen importantes aportes de la profesora Asprilla.

> *La formación de intérpretes debería estar contextualizada en una verdadera formación musical, dirigida al desarrollo de la sensibilidad y la creatividad; a la apropiación del lenguaje*

---

[65] Hemsy de Gainza, V. (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical. Ensayos y conferencias: 1967-1974.* Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

[66] Hemsy de Gainza, V. (2002). *El rescate de la pedagogía musical: conferencias, escritos, entrevistas 2002-2012.* Buenos Aires: Lumen.

[67] Asprilla, L. (2009). *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.

musical sin el cual las primeras son sólo potencialidades; al cultivo de herramientas expresivas que enriquecen el mundo interior y son a la vez un vehículo de socialización - comunicación; a la generación de formas de re-creación y creación; al desarrollo de la inteligencia musical, o capacidad para manejar información auditiva y estructuras sonoras, al dominio de los fundamentos de la práctica investigativa y pedagógica en el área musical. (…)

A su vez, es necesario proyectar la educación musical a una formación humana multidimensional, pensada no sólo para el hombre integral, con un desarrollo armónico de todas sus facultades, sino para el ser humano multidimensional, como ser físico, cognitivo, afectivo, social, espiritual, creativo. El concepto de multidimensionalidad nos permite ubicar al ser humano en distintos ámbitos en los cuales actúa e interactúa. Explorar sus sentidos nos lleva a pensar las distintas concepciones o formas de ser del músico, la música y la pedagogía musical[68] *(Asprilla, 2003, p. 214).*

Si bien la maestra Asprilla desarrolla cada una de estas dimensiones a lo largo de su artículo, en breves palabras esas dimensiones pueden referirse al individuo así:
Como ser social puede comprender la música en función de la cultura y la sociedad. Como ser cognitivo puede contextualizar ese conocimiento musical para interrelacionarlo con otras áreas. Como ser cultural busca la apropiación de un lenguaje expresivo, del desarrollo sensible y creativo así como del fortalecimiento de la identidad cultural nacional y latinoamericana. Como ser sensorio-motriz trabaja en el desarrollo de habilidades y destrezas coordinadas que propicien una relación lúdica, sensible y creativa con su cuerpo, en detrimento de adquirir ciertas técnicas interpretativas *(Asprilla, 2003)*.

El autor de este trabajo recoge las reflexiones anteriores y considera de gran importancia que en la formación instrumental para Armónica diatónica prime la consideración y valoración del otro como **ser humano multidimensional**. Sin embargo aclara que el hecho de asumir esa perspectiva no puede eximir a ninguno de los actores -profesor y estudiante- de sus responsabilidades.

4.10.2.3 Modelo tutorial en la enseñanza instrumental
Prosigue la maestra Asprilla:

Los paradigmas fundamentales, en psicología y en educación, vigentes en el siglo XX, son el conductual, el cognitivo y el ecológico-contextual; entre el modelo cognitivista (centrado en el profesor o en el estudiante) y el ecológico-contextual (cuya metáfora básica es el escenario) se dan relaciones de complementariedad más que de contraposición (Román Pérez, M. y Díez López). Este planteamiento se evidencia en la formación instrumental: quien construye conocimiento, desarrolla procesos, se hace cada vez más dueño de su propio proceso educativo, alcanza determinados logros y realizaciones artísticas, es el estudiante; el profesor, por otra parte, es además de orientador y mediador en los procesos de formación, quien construye (o debería construir) experiencias de aprendizaje. La clase de instrumento, por su modalidad individual, su intensidad horaria mínima (una hora semanal, máximo dos), y el alto volumen de trabajo extra clase que implica, corresponde al ***modelo tutorial****, que se caracteriza*

[68] Asprilla, L. (2003). El intérprete: tema y variaciones. *Revista Nómadas*, (18), 213-218 y 221-225. Consultado en agosto de 2012 en
http://www.ucentral.edu.co/movil/images/stories/iesco/revista_nomadas/18/nomadas_18_20_el_interprete.PDF

por el alto volumen de autonomía, motivación intrínseca y responsabilidad que exige del estudiante. Se trata de un modelo que se gesta históricamente desde la cultura griega, se nutre de la relación maestro-aprendiz, propia de los oficios y artesanías, y se consolida en el modelo tutorial, característico de los medios académicos, entendido como asesoría personalizada para la realización de un proyecto. El estudiante de música desde el inicio del pregrado trabaja con este modelo, lo cual le significa una ruptura abrupta con los modelos de aprendizaje heterónomo, basados en el autoritarismo y la total dependencia del profesor propia de la educación básica y media (Asprilla, 2003, p. 217).

Las anterior exposición pone de manifiesto que el modelo tutorial determina unas altas exigencias de responsabilidad para el estudiante. Sin embargo, al profesor le corresponde trabajar arduamente para que el proceso de enseñanza-aprendizaje se fortalezca de tal forma que por su propia iniciativa se auto-cuestione, proponga y dialogue.

4.10.2.3.1 El compromiso del profesor

Al respecto la profesora Asprilla expresa:

El profesor de instrumento, por su parte, no es consciente del modelo pedagógico que demanda la modalidad de clase individual y no asume todos los retos que le plantea: conocimiento de los procesos de desarrollo del estudiante, motivación permanente, base de la auto-disciplina, orientación clara sobre cómo solucionar problemas de aprendizaje, además de instrucciones puntuales sobre cuestiones técnicas o estilísticas, referencia bibliográfica y discográfica amplia para consulta e investigación, proceso permanente de reflexión sobre la vivencia, apropiación de estrategias de investigación y autoformación, cultivo de la creatividad, que no se dirige a la creación de grandes obras del repertorio musical, sino que se constituye en eje dinamizador de los procesos pedagógicos, y herramienta fundamental de re-constitución de las obras musicales (Asprilla, 2003, p. 217).

Debido a la multidimensionalidad antes mencionada, este proceso de enseñanza-aprendizaje necesita que el profesor le brinde al estudiante mucho más que un cúmulo de conocimientos y técnicas instrumentales. Hay que sobrepasar la mera interacción y asumir que es importante transmitirle herramientas que le sirvan para potenciar sus capacidades musicales:

El estudiante de música necesita apropiarse de estrategias metacognitivas, puesto que, a nivel profesional, el músico continúa un aprendizaje permanente de forma auto-dirigida. El aprendizaje como tal no se da en el limitado tiempo de la clase, sino en lo que se denomina "tiempo de práctica", que no lo es en el sentido de que el estudiante "aplique" lo que "se le enseñó en la clase", sino que puede comprenderse como un espacio en el cual el estudiante construye una forma propia de aprender, de compenetrarse con su instrumento, de expresarse a través de él, de vivir la música, de relacionarse con el mundo. En cuanto la tradición oral, paradójicamente, juega un papel determinante en la formación instrumental en todos los géneros, incluido el de la música asociada a un sistema de escritura, el profesor resulta un agente clave, irremplazable por su experiencia y formación, sin embargo, no constituye la única y a veces tampoco la principal mediación; en la llamada "práctica instrumental" influyen todos los elementos del contexto: acceso a diversas interpretaciones en vivo y a través de grabaciones, que facilitan al estudiante la construcción de su propia referencia interpretativa,

interacción con otros estudiantes y profesores, condiciones institucionales que, desde lo académico y organizativo, se constituyen en facilitadores u obstaculizadores, diversos condicionamientos sociales que determinan los gustos, intereses y expectativas desde el micro y macro contexto, incorporación o exclusión que hace el programa de la cultura musical del estudiante, etcétera (Asprilla, 2003, p. 217).

El maestro no sólo ha de ser competente a nivel de la interpretación de la Armónica diatónica, ni habrá de limitarse al encuentro con el estudiante en los espacios definidos para desarrollar diversas técnicas, habilidades y competencias. En realidad la actividad docente debe convertirse en una asesoría personalizada para la realización de un proyecto musical que se está encausando hacia un proyecto de vida. Al respecto la doctora Yamileth Pérez Mora en su artículo *Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos* declara:

La labor de los educadores consiste en convertirse en mediadores para que los educandos -seres con vivencias de orden económico, histórico, social, político y cultural- logren construir su futuro de manera integral. Esta es una visión holista de la educación que contempla al sujeto "en devenir" (Gutiérrez, 1986), en movimiento y dentro de una sociedad que se enfrenta a "un cambio de época" (Souza Silva, 2003). La pedagogía tradicional concibe a la sociedad detenida en el tiempo, por lo que utilizan metodologías estáticas y de medición en las que se enfatiza el adiestramiento de habilidades, mas no los aprendizajes significativos[69] (Pérez, 2007, p. 12).

En consecuencia, es indispensable que el docente de Armónica diatónica tenga una sólida formación humana, pedagógica, musical e instrumental para que el emprendimiento del estudiante en la interpretación de ese aerófono -como proyecto de vida- tenga asidero en el presente de su formación y en el futuro de su trabajo.

4.10.2.4 Las particularidades del instrumento

4.10.2.4.1 Consideraciones importantes

Antes de proponer algunas estrategias pedagógicas para la enseñanza de la armónica diatónica es indispensable anotar dos importantes particularidades inherentes al instrumento que acarrean claras consecuencias en su pedagogía e interpretación.

4.10.2.4.1.1 Invisibilidad

En primer lugar, la tesis de grado *Teaching an "Invisible" Instrument – How do harmonica teachers explain things that cannot be seen?* de Daniel Boström y Mikael Bäckman (Departamento de ciencias de la educación de la Universidad tecnológica de *Luleå*) trata ampliamente la circunstancia de *invisibilidad* que atañe la naturaleza física del aerófono:

When teaching the harmonica you cannot, unlike with the piano, show the students how certain techniques are executed. All the different playing techniques that are involved in

[69] Pérez, Y. (2007). Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos. *Actualidades investigativas en educación* (revista electrónica), *7*(1), 1-20. Consultado en mayo de 2012 en http://revista.inie.ucr.ac.cr/uploads/tx_magazine/musicos.pdf

harmonica playing are regulated by elements inside the mouth and oral cavity. For example, the tongue might need to be in a certain position or move in a certain way, obviously you cannot show this to your student – such things have to be explained by other means[70] *(Bäckman & Boström, 2006, p. 4).*

El artículo indaga por las diferentes estrategias que cuatro reconocidos profesores (David Barret, Winslow Yerxa, Joe Filisko y Steve Baker) utilizan, y su planteamiento coincide con la experiencia pedagógica del autor de este trabajo. Enseñar armónica diatónica demanda el uso de recursos visuales (dibujos y diagramas), representaciones (usando las manos), sílabas (para articulaciones y técnicas específicas), explicaciones teóricas (sobre acústica y resonancia), mímica (ejecutar una técnica sin la armónica) y haciendo analogías (silbar, sorber).

4.10.2.4.1.2 Cromatismo condicionado. Ajustes y transiciones

En segundo lugar, el instrumento tiene una naturaleza eminentemente ligada a la tonalidad en la que viene afinado. Como se ha expuesto antes, es únicamente a partir de ciertos ajustes internos que puede propiciarse un buen ambiente para alcanzar el cromatismo. Cuando el instrumento ha sido ajustado adecuadamente, hace falta que el intérprete aplique diversas variaciones en su tracto vocal para conseguir todas aquellas notas.

Ajustar adecuadamente denota el logro de un delicado equilibrio, puesto que todos los tipos de sonidos –naturales, *bends* y *overbends*– han de producirse sin detrimento en la consecución de alguno de ellos.

A diferencia de muchos otros instrumentos musicales cuyas características incluyen la existencia de un mecanismo físico claramente diferenciado para cada sonido, en la armónica diatónica sucede una *simbiosis funcional* puesto que las lengüetas de un agujero *siempre interactúan entre sí* -según los estudios acústicos antes citados- para conseguir un sonido cualquiera -natural, *bend* u *overbend*- y lo hacen a través de diferentes comportamientos, unos muy acentuados y otros casi imperceptibles. Por ejemplo en el agujero 4 de una armónica diatónica afinada en Do mayor, pasar de su *bend* (Do#/Reb) a su *overbend* (Re#/Mib) implica una obligada *transición funcional*, ya que para ambas notas los comportamientos de las lengüetas son completamente diferentes. Lo que ocurre en realidad es que el armonicista diatónico está creando todo el tiempo las condiciones requeridas para cada sonido, y no *digitando* la tecla correcta.

Este instrumento no se opera por *digitación*, en el estricto sentido de la palabra. Se condiciona tanto el tamaño de la embocadura como la posición del tracto vocal para producir un sonido específico en un espacio físico particular determinado por los agujeros. De esta manera resulta comprensible que los instrumentos *digitados* -en general- tengan evidentes ventajas a nivel del desarrollo de la velocidad de interpretación.

---

[70] Bäckman M. & Boström D. (2006). *Teaching an "Invisible" Instrument – How do harmonica teachers explain things that cannot be seen?* (Enseñando un instrumento "invisible" – ¿Cómo hacen los profesores de armónica para explicar cosas que no se pueden ver?). Bachelor of Education department of educational science, Luleå University of technology, Sweeden.

Cuando se enseña armónica no se puede, a diferencia del piano, mostrar a los estudiantes como se ejecutan ciertas técnicas. Todas las diferentes técnicas de interpretación involucradas en tocar armónica están reguladas por elementos al interior de la boca y de la cavidad oral. Por ejemplo, la lengua puede necesitar estar en determinada posición o moverse de cierta manera, algo que obviamente no se le puede mostrar al estudiante. Cosas como estas deben ser explicadas por otros medios. Según nuestra traducción.

4.10.2.5 Estrategias didácticas

Como ya se ha afirmado, esta propuesta incorpora diversas estrategias que tienen como propósito llevar de la manera más constructiva y eficaz todos los procesos de aprendizaje a los que el alumno se enfrenta. Si bien estas estrategias serán propuestas e implementadas en los espacios comunes -donde profesor y estudiante trabajan mancomunadamente-, este último tiene la responsabilidad de convertir algunas de ellas en **prácticas habituales de estudio.**

Las siete primeras estrategias propuestas a continuación se encuentran analizadas en el ya citado trabajo *Hacia un modelo alternativo para la formación musical* de la pianista, docente e investigadora Ligia Ivette Asprilla.

4.10.2.5.1 Motivación

Un estudiante al que se le motive puede elevar la confianza en sus potencialidades, alimentar su seguridad y autoestima. Reconocer su musicalidad, su destreza, su expresividad y/o su aplicación estilística al interpretar una obra, un fragmento o un ejercicio. Reconocer el progreso que ha logrado respecto a cierta dificultad técnica, postural u estado ansioso. La motivación puede reflejarse como estímulo en lo artístico, lo académico y/o lo afectivo *(Asprilla, 2009, p. 58)*.

4.10.2.5.2 Explicación

> *Abordaje por parte del profesor de aspectos técnicos, musicales o estilísticos para generar comprensión y apropiación conceptual por parte del estudiante (Asprilla, 2009, p. 52).*

En la armónica diatónica será necesario abordar y explicar aspectos acústicos y físicos propios del funcionamiento del instrumento, como las funciones de las lengüetas (cerradas o abiertas) en la producción de los diferentes tipos de notas (sonidos naturales, *bends* y *overbends*).

4.10.2.5.3 Trabajo preparatorio

> *Tal como en el deporte, en la música se requiere un acondicionamiento muscular, motriz y mental previo a la práctica en la ejecución instrumental (…) (Asprilla, 2009, p. 61)*

La relajación mental y el trabajo de conciencia respiratoria son particularmente especiales para el armonicista. También son necesarios los estiramientos y las relajaciones a nivel de la columna, el diafragma, los hombros, el cuello, los músculos faciales y la lengua, puesto que se activan notoriamente al momento de interpretar armónica diatónica.

Se propone la realización de estas actividades antes, durante y después de la práctica instrumental.

4.10.2.5.4 Despliegue de la actividad

Consiste en abordar metódica y gradualmente –a través de diferentes criterios– distintos aspectos de la experiencia interpretativa, ya que en ellos se suceden procesos cognitivamente complejos. Es el caso de obras, estudios y hasta ejercicios que se trabajan por secciones determinadas mediante el análisis *(Asprilla, 2009, p. 53)*.

A manera de ejemplo, para el estudio y la interpretación del *jazz* modal *Impressions* de John Coltrane (ver **Anexo 28**) se analizan -entre otros aspectos- cada una de sus secciones (A, B y C) a nivel armónico (Dm7 y Ebm7) y melódico (A y C en Re dórico; B en Mib dórico) con el fin de establecer en la armónica en Mib (Eb) un trabajo diferenciado para la interpretación de ambas escalas (Re dórico en VI posición, Mib dórico en I posición) cuya particularidad reside en el medio tono que las separa.

4.10.2.5.5 Orientación para la práctica y el estudio

Es una herramienta fundamental para que el modelo tutorial cumpla sus objetivos de formación. No puede limitarse a indicaciones sobre aspectos puntuales como la lectura, la articulación o la postura, sino que debe proporcionar conceptos, recomendaciones y metodologías sobre la práctica del instrumento como tal. De esta manera el estudiante puede contar con pautas de estudio, recursos para abordar dificultades y otras importantes consideraciones *(Asprilla, 2009, p. 58)*.

4.10.2.5.5.1 Metodología sugerida para el estudio diario del instrumento

Este apartado ha sido desarrollado con base en la distribución que el profesor José Coso hace de una jornada de estudio[71] *(Coso, 1992, p. 57-61)*

La metodología sugerida aquí requiere como punto de partida un plan de trabajo que contemple los diversos temas que son relevantes para la jornada (montaje de una obra específica, estudio de IV posición mayor, latigado de lengua a izquierda -*tongue slap*-, saltos de 6ta., etc.) y un tiempo de trabajo de aproximadamente cuarenta minutos para cada uno de los temas, con un descanso de cinco minutos para renovar mente y cuerpo.

4.10.2.5.5.1.1 Calentamiento

Se recomienda iniciar con estiramiento corporal general y una relajación mental, actividades fundamentales para concentrarse en este trabajo. A continuación pueden realizarse ejercicios de respiración diafragmática sin el instrumento, en distintas velocidades y con un descanso entre ellos. Acto seguido pasar a interpretar *train song* va a reforzar enormemente el desarrollo respiratorio.

4.10.2.5.5.1.2 Estudios y ejercicios

Se sugiere entonces practicar las técnicas interpretativas que se requieran primero sin la armónica, puesto que la *invisibilidad* del instrumento exige a nivel corporal inteligencia e interiorización profundas. Al abordar las escalas (mayores, menores, pentatónicas, entre muchas otras) en las posiciones requeridas es importante comenzar siempre por las más sencillas hasta llegar a las más complejas (esto con respecto a los tipos de notas que necesita cada una como sonidos naturales, *bends* y *overbends*).

4.10.2.5.5.1.3 Trabajo de fondo

Destinado al estudio de una obra en particular, y al de sus secciones o pasajes especialmente difíciles. Este trabajo implica el uso del análisis, la reflexión, la identificación de problemas y la búsqueda de soluciones entre muchas otras herramientas.

4.10.2.5.5.1.4 Idealización interpretativa

Aquellos pasajes, secciones o partes de una obra que ya están libres de dificultades y sobre los cuales no hay dudas técnicas y/o expresivas pueden someterse a una idealización interpretativa si se usa la imaginación para escuchar mentalmente su recreación ideal. Esto permite fijar en la mente ese ideal interpretativo.

4.10.2.5.5.1.5 Conjunción

Aquí se juntan las partes de una misma obra que han sido trabajadas de manera independiente, integrándolas en un todo mediante la interpretación. El objetivo consiste en valorar los alcances y progresos, determinando cuáles elementos ya están asimilados y cuáles han de ser revisados en una próxima jornada.

[71] Coso, J. (1992). *Tocar un instrumento*. Madrid: Editorial música mundana

4.10.2.5.6 Ejemplificación

> *Una de las pedagogías más utilizas por los profesores de música consiste en ilustrar, tocando el instrumento, cantando o demostrando en el pentagrama las maneras de llevar a buen término un ejercicio musical para que el alumno capte de manera global los aspectos perceptivos, técnicos, expresivos, estilísticos y/o formales que debe incorporar en su propia realización. La ejemplificación puede sustituir la explicación por parte del profesor o complementarla (Asprilla, 2009, p. 56).*

En el caso de la armónica diatónica, el profesor ilustra a su estudiante en la manera como se ejecuta una acción pertinente al instrumento. No se limita a lo estrictamente interpretativo, como mostrarle cierto pasaje u ejercicio. Por ejemplo, esta estrategia puede servir para que él comprenda como se ajusta el ángulo de apertura de las lengüetas utilizando un pequeño destornillador, o como se les puede reafinar retirando material (de la punta o cerca al remache) con una pequeña lima.

4.10.2.5.7 Referencias interpretativas

> *Uno de los objetivos fundamentales de la formación musical es que el estudiante construya una concepción interpretativa propia (…) La presente estrategia apunta a que el estudiante, por audición de diferentes versiones (en vivo y grabaciones), tenga una referencia interpretativa y discográfica amplia para consulta e investigación que le permita desarrollar su potencial creativo (Asprilla, 2009, p. 70).*

Es importante que los estudiantes tengan a su alcance grabaciones (en audio y/o video) de diferentes instrumentistas -no sólo armonicistas diatónicos-, ya que a través de tales materiales ellos pueden analizar los criterios con los cuales los intérpretes asumen una obra, su estilo y sus particularidades. Es preciso anotar que no puede limitarse al simple ejercicio de la imitación, si bien hace parte del proceso.
En el caso de obras interpretadas por armonicistas diatónicos tenemos a *Sonny Boy* Williamson II en el *blues* de su autoría *Help me* (transcrito en el **Anexo 12**) cuya referencia interpretativa se encuentra en su álbum *Biscuit Time* publicado por King Arhoolie records en 1993.

4.10.2.5.8 Desarrollo del oído musical interno

> *El músico siempre debe desarrollar y educar su oído musical interno, ser capaz de escuchar la melodía (oído melódico), sentir la construcción vertical (oído armónico), comprender la lógica de construcción de la obra musical (oído arquitectónico), saber repartir la obra por frases, periodos, motivos*[72] *(Tchijova, 2001, p. 30-31).*

Esta estrategia puede funcionar a diferentes niveles en el espacio académico Armónica diatónica. Una de esas actividades se propone desarrollar la escucha interna de alturas específicas previa ejecución, ya que de esta manera el armonicista *predispone* su cuerpo al llevar la imagen mental del sonido hasta el tracto vocal, provocando una especie de *resonancia anticipada*, especialmente útil para fortalecer la consecución de *bends* y *overbends* cada vez más estables y afinados.

[72] Tchijova, O. (2001). *Toque creativamente*. Cali: Instituto departamental de bellas artes.

4.10.2.5.9 Práctica sin instrumento, involucrando la corporalidad

Teniendo en cuenta la invisibilidad implícita en la interpretación del aerófono se propone realizar este trabajo específicamente sin armónica. La estrategia busca incrementar la consciencia corporal cuando a manera de mímica, el instrumentista realiza la *ejecución* de una técnica específica o de un pasaje complejo con el fin de identificar y perfeccionar movimientos y transiciones que se producen especialmente en el tracto vocal. Así, cuando se estudia la *Allemanda* de la Partita Nº 2 para violín BWV 1004 de J.S. Bach (ver **Anexo 20**) en IV posición con una armónica diatónica en LF (Fa *low* o baja), se observa que en los dos últimos tiempos del compás siete hay un salto ascendente de décima menor (*overblows* de 1 y 5) y otro de séptima descendente y ascendente (inhalando 3 y 6), lo que representa dificultades de interpretación que pueden ser solventadas con el desarrollo propuesto antes.

En resumen, ejercitando lo *invisible* se puede acrecentar la consciencia corporal y el dominio de tan sutiles destrezas.

4.10.2.5.10 Improvisación

> *(…) la improvisación es la esencia misma de la educación musical y no un complemento más o menos necesario en la formación del músico. Improvisar es hablar musicalmente controlando el lenguaje y por tanto diremos que se sabe hablar música cuando se consigue acceder a la expresión de mensajes de mayor o menor complejidad. Es necesaria una sistemática aportación de metodología del funcionamiento interno del lenguaje ya que el desarrollo creativo no puede basarse exclusivamente en la intuición, la inspiración o el talento personal; la metodología tendrá como objetivo no sólo la lectura e interpretación de partituras ajenas sino también y sobre todo el uso personal del lenguaje musical: la improvisación*[73] *(Molina, 1998).*

Con la improvisación se genera una apropiación particular de conocimientos y destrezas Si el lenguaje musical guarda cierta correspondencia con el hablado, no basta con conocerlo: hay que hablarlo. Y en ese sentido es valioso instar al estudiante a que desarrolle su propio discurso particular, porque de esta manera no sólo reafirma esos conocimientos/destrezas sino que se entrena en su libre utilización.

Es posible aplicar la improvisación en diferentes dimensiones, como al aprender una escala cualquiera y generar espontáneamente una línea melódica para hablar, dejando el deletrear. Por ejemplo así se propone con la tradicional escala *blues* de II posición (ver **Anexo 10**). En un sentido más amplio, la improvisación sobre *Come sunday* (ver **Anexo 42**) implicará un análisis exhaustivo de las progresiones armónicas presentes, de las posibles escalas pertinentes, del estilo correspondiente (*jazz ballad*), etc.

4.10.2.5.11 A modo de instrumento transpositor

Esta estrategia puede aplicarse en diferentes casos. Resulta útil cuando es necesario transportar una obra, pasaje o ejercicio que así lo requiera. El ejercicio por saltos de sexta (ver **Anexo 7**) escrito para una armónica diatónica en Do mayor puede interpretarse con una en La bemol, asumiendo la

[73] Molina, E. (1998). La improvisación y el lenguaje musical. *Revista Eufonia*, (11). Consultado en mayo de 2012 en http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/Dialogo1.pdf

lectura de sonidos tal y como si estuviese en la primera. De esta manera lo *leído* en Do mayor suena en La bemol mayor.
Así mismo es pertinente en la interpretación de repertorios escritos para instrumentos transpositores (por ejemplo de clarinete, trompeta o saxofón). Es el caso de Bambuquísimo (ver **Anexo 23**), obra para clarinete y piano del maestro León Cardona que se inscribe en las tonalidades La menor y Fa mayor. La línea del clarinete tiene las armaduras de Si menor y Sol mayor, un tono arriba de las correspondientes armaduras para el piano (instrumento no transpositor). En ese sentido se propone asumir la obra con una armónica en Do mayor, leyendo como si se tuviera una en Re mayor, para que la interpretación a dúo tenga una total coherencia.

4.10.2.6 Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)
4.10.2.6.1 Calentamiento sin el instrumento
Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
4.10.2.6.2 Calentamiento con el instrumento
Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas
4.10.2.6.3 Trabajo de fondo
Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)
4.10.2.6.4 Integración
Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones, (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma
4.10.2.6.5 Diálogo constructivo
Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados
4.10.2.6.6 Tareas a desarrollar autónomamente
Duración estimada de cinco (5) minutos
El profesor determina las tareas principales que es estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

4.11 Los recursos necesarios
Para el desarrollo de esta formación se hace indispensable contar con ciertos recursos que incluyen los salones para desarrollar clases y trabajos autónomos, la necesaria dotación de aquellos, ciertos aparatos tecnológicos (reproductores de audio/video, amplificadores, micrófonos, etc.), los

instrumentos propios del estudiante, los materiales de consulta (libros, partituras, grabaciones, etc.), entre otros. Todos ellos se describen detalladamente en el programa.

4.12 La organización de espacios y tiempos

Los tiempos de trabajo académico se pueden desarrollar en diferentes maneras, determinadas por el Proyecto Curricular. Los procesos que se siguen en cada una de ellas son diferentes, como se verá más adelante.

4.12.1 Las horas de trabajo académico

El Proyecto Curricular de Artes Musicales ha determinado caracterizar tres horas de trabajo académico, y el desarrollo de este programa se ajusta a cada una de ellas.

4.12.1.1 Horas de Trabajo Directo (HTD)

> *Son horas lectivas de clase a las que deben asistir los estudiantes de manera presencial (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 60, Tabla 23).*

4.12.1.2 Horas de Trabajo Cooperativo (HTC)

> *Son horas lectivas de clase a las que deben asistir los estudiantes, según necesidades, metodologías y programación definida por el profesor, con el propósito que trabajando individualmente o en grupos desarrollen temáticas, adelanten prácticas, resuelvan problemas, resuelvan ejercicios de aplicación, ensayen aplicaciones, entre otros, siempre bajo la supervisión y asesoría del profesor (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 60, Tabla 23).*

4.12.1.3 Horas de Trabajo Autónomo (HTA)

> *Son horas no lectivas donde el estudiante, sin la presencia del profesor, realiza de manera autónoma tareas y demás actividades necesarias para consolidar su aprendizaje en los diferentes espacios académicos que cursa (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 60, Tabla 23).*
>
> *Para el Proyecto Curricular el entrenamiento (HTA) es un instrumento entendido como la ejercitación permanente y cotidiana en el logro de cierto tipo de competencias que involucran la corporeidad. Su presencia es evidente en (…) el desarrollo de habilidades y destrezas motoras gruesas y finas necesarias para la formación en instrumento, en la creación de disciplinas de estudio y de mantenimiento de niveles ya alcanzados, en la construcción de criterios para el aprendizaje autónomo (Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 60).*

4.12.2 Consideraciones sobre las horas de trabajo académico

Básicamente las horas académicas pueden distinguirse entre aquellas en las que estudiante y profesor construyen el proceso de enseñanza-aprendizaje de manera presencial, y las que implican el trabajo individual del estudiante. Ambas distinciones evidencian importantes diferencias en sus

tratamientos, pero no se puede perder de vista que su conjunción y articulación son necesarias para optimizar el proceso académico.

4.12.2.1 Para las horas de trabajo académico con presencia de profesor y estudiante

Estas corresponden a las Horas de Trabajo Directo (HTD) y a las Horas de Trabajo Cooperativo (HTC). En ellas se desarrolla un trabajo mancomunado, y el profesor orienta el proceso de enseñanza-aprendizaje a través de la aplicación de diversas estrategias didácticas y metodologías de clase (como las planteadas en anteriores apartados).

4.12.2.2 Para las horas de trabajo académico autónomo del estudiante

En capítulos anteriores se ha hecho hincapié en afirmar que el modelo tutorial de enseñanza exige del estudiante de instrumento principal la realización de un alto volumen de trabajo autónomo. También se ha expresado que el profesor ha de sugerir metodologías de estudio diario (como la consignada en el apartado correspondiente) con miras a orientar desde allí el encadenamiento de acciones que conduzcan a una práctica productiva y responsable. En ese sentido lo alcanzado en las horas de trabajo autónomo (HTA) del estudiante está en relación indirecta con el profesor, lo que implica que él debe asumir una atención especial a su seguimiento y diagnóstico.

4.12.2.2.1 Seguimiento y diagnóstico

Los espacios de formación presencial -donde confluyen profesor y estudiante- se constituyen en escenarios fundamentales para seguir atentamente el desenvolvimiento de este último en relación con las tareas realizadas autónomamente.

La comunicación resulta esencial, y es importante dialogar sobre la manera como se desarrolló el trabajo autónomo -en términos de distribución de tiempo, aspectos tratados, repertorio, etc.- en el período comprendido entre la última sesión conjunta y la actual. También hay que dialogar sobre las dificultades y avances observados por el estudiante en su proceso. Con su ayuda, el profesor puede identificar claramente dónde reside la flaqueza, cuál es su causa y entonces proponer acciones tendientes a transformar el problema.

La observación atenta del desenvolvimiento del estudiante durante un corto período de cuatro clases puede dar luces sobre los niveles de trabajo autónomo en aspectos diversos como el calentamiento, la técnica, la interpretación y la improvisación. Si calienta a diario, con seguridad que en clase estará presto rápidamente, sus estiramientos comenzarán a ser mayores, su respiración será más controlada, su capacidad diafragmática se ampliará, su timbre abarcará gran variedad de posibilidades. Si afronta los estudios/ejercicios desde la lentitud y los acelera progresivamente, será más efectivo en la apropiación técnica, podrá resolver exitosamente dificultades similares, ampliará su memoria motriz. Si a través del análisis divide las obras y las trabaja por secciones, su capacidad de identificar y solucionar problemas de interpretación será potenciada, su comprensión global de la pieza mejorará, su nivel de interpretación tenderá al alza.

Es importante puntualizar que la labor desarrollada por el estudiante en el trabajo autónomo es materia fundamental a evaluar en la Segunda nota semestral, propuesta más adelante.

4.13 La evaluación

Las maestras Patricia Tobio y Mónica Valles ilustran la siguiente concepción de evaluación:

> *Actualmente, la tendencia es concebir a la evaluación desde una perspectiva abarcadora que involucra diversos componentes tales como su objeto, funciones, metodología, participantes,*

condiciones, entre otros. Se considera que la recolección de información y la emisión de un juicio valorativo son procesos básicos pero no suficientes ya que deberían estar acompañados por la toma de decisiones derivadas de la información y valoración que se realizan. Por ello, se propone la realización, a lo largo de todo el proceso de aprendizaje, de actividades de carácter evaluable, que faciliten la adquisición y el desarrollo progresivos de los contenidos y de las competencias que deben alcanzarse[74] *(Tobio y Valles, 2011, p. 13)*

4.13.1 Finalidad de la evaluación

En el proceso sistemático de evaluación se evidencian el grado de asimilación consciente de los conocimientos y la habilidad para aplicarlos en situaciones semejantes y en nuevas situaciones. La finalidad de la evaluación se manifiesta en distintos niveles. En primer lugar busca que el estudiante sea más consciente de su realidad, pueda enfrentarse a nuevas situaciones, utilice lo adquirido en forma de decisiones, ocasionando estímulos y motivaciones en su aprendizaje significativo. En segundo lugar busca que el profesor cuestione y valore su trabajo, revisándolo permanentemente a partir de la detección de problemas y la proposición de soluciones. Y en tercer lugar busca que el proceso educativo pueda ser mejorado a partir del diagnóstico, la investigación y la comprobación de su estado, grado de cumplimiento, efectividad de sus metodologías y papel de las condiciones y recursos *(Ortiz, 2000, p. 149)*.

4.13.2 Tipos de evaluación para este programa

En el transcurso de cada semestre está contemplado realizar una heteroevaluación (un actor que evalúa a otro, ambos con roles distintos dentro del proceso), una autoevaluación (un actor que evalúa su propio trabajo), una coevaluación (actores distintos que se evalúan mutuamente) o una mixtura de las dos primeras (que tiene en cuenta tanto la heteroevaluación que distintos actores realizan a uno en particular, como la autoevaluación de este último). Hay que determinar su objetivo, el momento para hacerla, los aspectos a evaluar y la escala de valoración. Los resultados pueden determinar la toma de decisiones que conduzcan a cambios necesarios para optimizar el proceso de enseñanza-aprendizaje.

4.13.2.1 Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Esta heteroevaluación estará basada en la determinación de tres notas parciales diferentes, mediante una valoración que se vea reflejada cuantitativamente (entre 1 y 5). Tiene como propósito evaluar el logro de los objetivos propuestos para el semestre (general y específicos). Los indicadores de valoración se expresarán así:

Notable: más de 4.5
Bueno: entre 4 y 4.5
Satisfactorio: entre 3.5 y 4
Aceptable: entre 3 y 3.5
Deficiente: menor a 3

[74] Tobio, P. y Valles, M. (2011). *Evaluar para calificar o evaluar para conocer.* En M. Assinnato y M. Valles (Eds.), *Tercera jornada de desarrollo auditivo en la formación del músico profesional*, (pp. 10-15). Buenos Aires: SACCoM. Consultado en abril de 2014 en http://fba.unlp.edu.ar/leem/wp-content/uploads/2012/10/2011_tobio_valles_evaluar.pdf

4.13.2.1.1 Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva (ver **Anexo 52**). Aspectos a evaluar para cada obra del repertorio:

En la preparación de la obra

- Aplicación efectiva de los ajustes necesarios para optimizar el instrumento
- Nivel de apropiación de la(s) posición(es) planteada(s) para el semestre
- Lectura a primera vista
- Análisis de la forma y estudio por secciones
- Resolución de dificultades técnicas e interpretativas
- Memorización (motriz, topográfica y total)
- Velocidad progresiva
- Improvisación sobre la forma

En la interpretación de la obra

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Desarrollo respiratorio
- Postura corporal y agarre
- Nivel de integración instrumento-intérprete

Técnica

- Ejecución afinada de diferentes sonidos naturales, *bends* y *overbends*
- Encadenamiento apropiado entre pasajes con notables dificultades

Precisión

- Motriz
- Rítmica
- Melódica
- Armónica

Sonido

- Calidad
- Volumen

Ejecución de dinámicas

- De intensidad/volumen
- De expresión

Ejecución de articulaciones

Realización interpretativa

- Carácter
- Fraseo
- Coherencia estilística

- Puesta escénica

4.13.2.1.2 Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva (ver **Anexo 53**).
Aspectos a evaluar:

- Nivel de asistencia
- Desarrollo de tareas y trabajos encomendados
- Capacidad de identificación de dificultades y problemas
- Participación activa en la resolución de dificultades y problemas
- Aplicación de conocimientos de otros espacios académicos en la interpretación instrumental
- Transferencia de los aprendizajes a diferentes contextos
- Motivación propia
- Aportes e iniciativas personales
- Nivel de comunicación con el profesor

4.13.2.1.3 Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.
Los aspectos a evaluar son los mismos de la Primera nota.

4.13.2.2 Autoevaluación del docente y del estudiante

Quizás la finalidad más elevada de la evaluación sea generar en estudiante y profesor un sentido de auto-reflexión sobre su actuación dentro del proceso enseñanza-aprendizaje. Es por ello que se sugiere una revisión y análisis de sus logros y dificultades, de sus niveles de comunicación, de los resultados confrontados con los objetivos propuestos, etc.

4.13.2.2.1 Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante (ver **Anexo 54**).
Se puede emprender a partir del planteamiento interno de ciertas inquietudes, como las que siguen:

- ¿Consigo efectividad real en la motivación del estudiante para el aprendizaje, en la aplicación de estrategias didácticas, en la metodología en clase, en la orientación para el trabajo autónomo, en la elección del repertorio propuesto?
- ¿Compruebo que el estudiante comprende los nuevos conocimientos, los asimila y se apropia de ellos, los transfiere a su quehacer y los aplica en diversos contextos?

- ¿Observo avances significativos en el desarrollo técnico e interpretativo, en la consecución del cromatismo, en el ajuste de los instrumentos?
- Con respecto a las dificultades, ¿se identifican claramente, se enfrentan con herramientas adecuadas, se superan, se aprende de ellas?
- Con respecto a los aciertos, ¿se valoran suficientemente, se utilizan como puntos de partida, se sobrevaloran?
- Con respecto a la comunicación, ¿fluye con claridad, es susceptible de mejorar?
- ¿Cuál es mi nivel de idoneidad como músico intérprete, como pedagogo, como ser humano?

4.13.2.2.2 Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental. Al igual que en el caso anterior puede ser útil -en cualquier momento durante el proceso- responder a preguntas como:

- ¿Estoy desarrollando una metodología de estudio provechosa?
- ¿Noto progresos en mi interpretación?
- ¿Analizo las obras, las divido y estudio por secciones?
- ¿Le comunico a mi profesor mis inquietudes por completo?
- ¿Noto una mayor compenetración con mi instrumento?
- ¿Aplico conocimientos tratados en otras asignaturas a mi interpretación?
- ¿Puedo asociar mis competencias instrumentales con ciertos conceptos musicales?
- ¿Paso por alto alguna dificultad?
- ¿Al identificar un problema puedo determinar su causa?
- ¿Practico la lectura a primera vista de forma lenta e interpreto todas las grafías?
- ¿Tengo un criterio suficiente para desarrollar una interpretación coherente con el estilo?
- ¿Trabajo a diario distribuyendo los temas en bloques y descansando entre ellos?
- ¿Puedo asociar la relación existente entre los contenidos del semestre y el repertorio?
- ¿Aplico con éxito modificaciones en mi instrumento para optimizarlo?

4.13.2.3 Coevaluación entre docente y estudiante

Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

4.13.2.4 Evaluación docente

El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases *(Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 96)*.

4.13.2.5 La toma de decisiones a partir de las distintas evaluaciones

El ejercicio evaluativo realizado por actores diferentes y en modalidades distintas puede cobrar mayor sentido si a partir de su conjunción es posible tomar decisiones -en todos los niveles- tendientes a mejorar el proceso educativo.

4.14 Sobre el Perfil de Egreso

Dado que este espacio académico corresponde al Énfasis en Interpretación Musical, las capacidades y competencias que forma en el egresado se refieren principalmente al amplio universo que abarca su desempeño como músico instrumentista especializado en Armónica diatónica. Puede desempeñarse profesionalmente como intérprete (músico de sesión, proyecto solista y/o en grupo), docente (de Armónica diatónica y de otras áreas musicales), investigador (teniendo como eje su instrumento y otros temas), creador (de sus propio repertorio, de programas de estudio), entre otras posibilidades.

Las capacidades del egresado son presentadas en el programa teniendo como referente las competencias de egreso del Programa de Artes Musicales *(Proyecto Curricular de Artes Musicales, 2012, p. 31-2)*.

5. Propuesta de un Programa profesional de estudios para instrumento principal Armónica diatónica

El autor presenta al Consejo Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes A.S.A.B. - Universidad Distrital Francisco José de Caldas- un programa profesional de estudios para instrumento principal Armónica diatónica, correspondiente al Énfasis en interpretación musical.

Espacio académico profesional
Armónica diatónica, desarrollado en las modalidades de Entrenamiento, Taller y Práctica artística durante diez semestres (I-X).
La formalización del Programa profesional de estudios para instrumento principal Armónica diatónica se consigue a través de la creación del **espacio académico Armónica diatónica** a desarrollarse en diez semestres de carrera.

Objeto de estudio
La Armónica diatónica como Instrumento principal, a través del desarrollo de un proceso sustentado tanto en el montaje paulatino de repertorios como en la apropiación de diversas competencias técnicas, operativas e interpretativas, puestas al servicio de los primeros.

Objetivos

Objetivo general
Formar un intérprete de Armónica diatónica con altas capacidades profesionales que le permitan desenvolverse en el contexto actual de nuestra realidad musical multicultural.

Objetivos específicos
- Conseguir conscientemente y a través de la corporalidad implícita una relación armoniosa con el instrumento, especialmente a nivel respiratorio y postural
- Consolidar importantes y necesarias habilidades técnicas e interpretativas, indispensables para desempeñarse en el contexto musical actual
- Desarrollar la consecución del cromatismo a través del conocimiento y la comprensión del funcionamiento físico-acústico de la armónica diatónica, de manera que el estudiante ajuste sus instrumentos adecuadamente y depure la técnica necesaria para su obtención
- Abordar con solvencia algunos repertorios, estilos y roles de la llamada tradición académica occidental, de las tradiciones musicales locales, regionales y populares de Colombia y América Latina, y de músicas propias al desarrollo histórico de ese instrumento
- Desempeñar satisfactoriamente su trabajo instrumental como solista y como miembro de agrupaciones, colectivos, bandas, ensambles y demás formatos
- Estar en capacidad de enseñar su instrumento en el marco de la educación formal (básica y media), informal y no formal

Perfil de ingreso
Para el ingreso al énfasis de Interpretación Musical en Instrumento Principal Armónica diatónica, el aspirante presentará una audición -con instrumentos acompañantes- consistente en cuatro obras de diferentes contextos sonoros:

- Lágrimas negras (bolero-son de Miguel Matamoros), armónica diatónica en G, obra en Mi menor, IV posición. Dúo con piano
- Bunde tolimense (bunde de Alberto Castilla y Nicanor Velásquez), armónica diatónica en C, obra en Do mayor, I posición. Dúo con piano. (Ver **Anexo 4**)
- *I've never been in love before* (*jazz swing* de Frank Loesser), armónica en Bb, obra en Si bemol mayor, I posición. Dúo con guitarra. (Ver **Anexo 5**)
- *Hoochie coochie man* (*blues* tradicional), armónica diatónica en D, obra en A, II posición. Trío con guitarra y voz

Para las tres primeras obras el aspirante se desempeñará a nivel melódico. La valoración de cada una corresponderá al 20% de la nota final, así que en conjunto equivaldrán al 60%.
Para *Hoochie coochie man* el aspirante realizará un desempeño melódico, de acompañamiento y de improvisación. La valoración de esta interpretación será del 40%.

La puntuación de cada obra se realizará de acuerdo a la evaluación de los siguientes aspectos:

- Calidad tímbrica
- Precisión rítmica
- Precisión melódica
- Fraseo
- Dinámicas dentro de la interpretación
- Expresividad

Únicamente para *Hoochie coochie man*:
- Acompañamiento
- Nivel de improvisación
- Pertinencia en los recursos técnicos empleados

El nivel de desempeño en cada uno de los aspectos a evaluar será calificado entre 1 y 5 así:

- Notable: más de 4.5
- Bueno: entre 4 y 4.5
- Satisfactorio: entre 3.5 y 4
- Aceptable: entre 3 y 3.5
- Deficiente: menor a 3

Etapa de Formación Básica
Proyectada para los cuatro primeros semestres de carrera (I, II, III y IV), en esta etapa se desarrollan los cimientos de la corporeidad implícita, de la técnica interpretativa general de la armónica diatónica, de los ajustes básicos para optimizar el desempeño del instrumento, de las posiciones fundamentales, de la consecución del cromatismo, del trabajo con diversos formatos, del cumplimiento de diversos roles, entre otros aspectos.

ARMÓNICA DIATÓNICA I

Objetivo General

Cimentar el uso de la I posición para interpretar diversos repertorios en tonalidad mayor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos.

Objetivos Específicos

- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio
- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprender y aplicar el ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran
- Trabajar especialmente en la ejecución de los *bends* 2'', 3'' y 10'+
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para tres (acordes) y desarrollar la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar un *train song* (tren) enriquecido con la aplicación de los conocimientos técnicos e interpretativos aprendidos
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación

Competencias generales (básicas)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general

- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Conocimiento e identificación de las partes que componen el instrumento
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends*
- Aprendizaje y realización del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Comprensión y práctica sobre la manera como las lengüetas pueden ser reafinadas
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Refuerzo para la embocadura de labios en un solo agujero (*lip block*)
- Desarrollo de la embocadura de labios para dos, tres y cuatro agujeros sucesivos, con el fin de trabajar acordes
- Desarrollo de *shakes* (tocar alternadamente dos agujeros sucesivos con la misma respiración)
- Desarrollo de *glissandos* que incluyan tres, cuatro, cinco y seis agujeros sucesivos, con la misma respiración
- Comprensión y desarrollo de bloqueo de lengua para sonidos naturales y en ambas lateralidades (bloqueando dos y tres agujeros tanto a izquierda como a derecha)
- Trabajo específico para los *bends* 2'', 3'' (inhalados) y 10'+ (exhalado)
- Conocimiento y práctica para I posición en tonalidad mayor, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)
- Desarrollo paulatino para *train song* (tren) que incluya transiciones de velocidad, variedad rítmica, dinámicas de volumen, cambios de timbre/resonancia alterando postura de manos y tracto vocal, con el uso de *double stops* (tocar dos agujeros sucesivos) inhalados para el silbato del tren (*whistle*)

Repertorio

Solista

- Frases *blues* en mixolidio II posición (Don Baker, *Begining blues harp*). Armónica en C, I pos.
- Saltos por terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas (Taffanel y Gaubert, Método completo de flauta). Armónica en C, I pos. (ver **Anexo 6**)
- *Miss Murphy* (Phil Duncan, *Irish melodies for harmonica*). Armónica en C, I pos.
- Por cuanto me lo das (tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en LF, I pos.
- Ejercicio por saltos de sexta (Richard Hunter, *Jazz harp*). Armónica en C. (ver **Anexo 7**)

Dueto de armonicistas

- Escala y arpegio de Do, Sol, Re, Fa, Sib, La y Mib mayores (Henry Altes, Método Altes vol. I, lecciones VIII a XIV). Ar.1 y Ar.2 en C, G, LD, LF, Bb, A y LEb, I pos.
- Czerny N° 17 original y pasillo (Fabio Martínez, Czerny aplicado a la música colombiana). Ar.1 en C I pos. y Ar.2 en G XII pos. (ver **Anexo 8**)
- Dos piezas *legato* (Taffanel y Gaubert, Método completo de flauta). Ar.1 y Ar.2 en C, I pos. (ver **Anexo 9**)

Otros formatos

- Tema N° VI de Diez aires nacionales y variaciones, Opus 107 (L.V. Beethoven). Armónica en LEb, I pos.
- *St. Thomas* (*Sonny* Rollins, *The new real book 1*). Armónica en C, I pos.

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)

Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos

Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos

El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle a él las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes.

Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Altes, Henry (2001). *Método Altes vol. I*. Real Musical, Madrid
- Baker, Don (1995). *Begining blues harp*. New york: Music sales corporation.
- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Beethoven, Ludwig van. *Zehn variirte themen für Pianoforte allein oder mit Flöte oder violine, serie 14 Nr.115*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Duncan, P. (1998). *Irish melodies for harmonica*. Pacific, MO: Mel Bay publications.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Hunter, Richard (1980). *Jazz harp*. New York: Oak publications.
- Martínez, Fabio (2009). *Czerny aplicado a la música colombiana*. Bogotá: Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional.
- Sher, Chuck (Ed.) (1995). *The new real book 1-3*. Petaluma, CA: Sher Music Co.
- Taffanel, Paul y Gaubert, Philippe (1958). *Método completo de flauta*. París: Editions musicales Alphonse Leduc.
- Valencia, Leonidas (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante

Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente

El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica II

El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y realiza el ajuste básico *set the gap* necesario para optimizarlo
- Interpreta con calidad la I posición en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales y los *bends* 2'', 3'' y 10'+

- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en I posición
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales
- Valora la tradición de la armónica *blues* y reconoce lugar especial al desarrollo de su propio *train song* (tren)

ARMÓNICA DIATÓNICA II

Objetivo General
Cimentar el uso de la IV posición para interpretar diversos repertorios en tonalidad menor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica

Objetivos Específicos
- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio
- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales, de los *bends* y de los *overbends*
- Comprender y aplicar el ajuste del curvado de las lengüetas (*arcing*) para cada instrumento
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran
- Trabajar especialmente en la ejecución de los *bends* 2', 3''', 6' (inhalados) y 9'+ (exhalado)
- Trabajar especialmente en la ejecución de los *overbends* de 5 (exhalado) y 9 (inhalado)
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para cuatro (acordes) y desarrollar la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar un *train song* (tren) enriquecido con la aplicación de los conocimientos técnicos e interpretativos aprendidos
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación
Competencias generales (básicas)
Al finalizar la asignatura el estudiante:
- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)
Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Conocimiento e identificación de las partes que componen el instrumento
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los *overbends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends* y *overbends*
- Aprendizaje y realización del curvado (*arcing*) de las lengüetas para cada instrumento
- Refuerzo del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Comprensión y práctica sobre la manera como las lengüetas pueden ser reafinadas
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Refuerzo para la embocadura de labios en un solo agujero (*lip block*)
- Desarrollo de la embocadura de labios para dos, tres y cuatro agujeros sucesivos, con el fin de trabajar acordes
- Refuerzo de *shakes* (tocar alternadamente dos agujeros sucesivos con la misma respiración)
- Desarrollo de *glissandos* que incluyan siete, ocho nueve y diez agujeros sucesivos, con la misma respiración
- Refuerzo de bloqueo de lengua para sonidos naturales y en ambas lateraridades (bloqueando dos y tres agujeros tanto a izquierda como a derecha)
- Trabajo específico para los *bends* 2', 3''', 6' y 9'+
- Trabajo específico para los *overbends* de 5 (*overbend* exhalado) y 9 (*overbend* inhalado)
- Refuerzo para los *bends* 2'', 3'' y 10'+

- Conocimiento y práctica para IV posición en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)
- Interpretación de *train song* (tren) que incluya transiciones de velocidad, variedad rítmica, dinámicas de volumen, cambios de timbre/resonancia alterando postura de manos y tracto vocal, utilizando para el silbato del tren (*whistle*) *double stops* (tocar dos agujeros sucesivos) inhalados, haciendo *bend* en ellos

Repertorio

Solista

- Estudio tonalidad Re mayor y Si menor (Paul Taffanel y Philippe Gaubert, Método completo de flauta). Armónica en D, I y IV pos.
- Ejercicios de pedal y saltos (Richard Hunter, *Jazz harp*). Armónica en C
- *Danse II* (Anouar Brahem). Armónicas en LEb IV. pos. y LF (ver **Anexo 11**)
- Caderona (currulao-abosao tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en C, IV pos.
- *Blues scale* (Phil Duncan, *Blues harp for diatonic and chromatic harmonica*). Armónica en C, II pos. (ver **Anexo 10**)

Dueto de armonicistas

- *Nono tuono* Nº 9 (Giloramo Diruta, *Introduction to polyphonic playing*). Ar.1 y Ar.2 en C, IV pos.

Otros formatos

- El solterón (bambuco de E. Sierra, compilación de Jaime Llano Gonzáles). Armónica en LF, IV y I pos.
- *Help me* (John Lee Sonny Boy Williamson, *Blues harmonica collection*). Armónica en Bb, II pos. (ver **Anexo 12**)
- *Caçador de mim* (Sérgio Magrão - Luiz Carlos Sá, *As 101 melhores cançoes do século XX*). Armónica en Bb, I y IV pos.
- Tema N° VII de Diez aires nacionales y variaciones, Opus 107 (L.V. Beethoven). Armónica en C, I y IV pos. (ver **Anexo 13**)

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos
El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50

centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos

- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Beethoven, Ludwig van. *Zehn variirte themen für Pianoforte allein oder mit Flöte oder violine, serie 14 Nr.115*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Chediak, Jesús (Ed.) (2004). *As 101 melhores cançoes do século XX*. Rio de Janeiro: Lumar editora.
- Duncan, Phil (1982). *Blues harp for diatonic and chromatic harmonica*. Pacific, MO: Mel Bay publications.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Hunter, Richard (1980). *Harmonica Jazz*. New York: Oak publications.
- Lakos, Ágnes (Comp. y Ed.) (1995). *Introduction to polyphonic playing*. Budapest: Könemann music.
- Llano, Jaime (Comp.). *Compilación de temas musicales colombianos*. Manuscrito
- McKelvy, David (1992). *Blues Harmonica Collection*. New York: Hal Leonard publishing corporation.
- Taffanel, Paul y Gaubert, Philippe (1958). Método completo de flauta. París: Editions musicales Alphonse Leduc.

- Valencia, Leonidas (2010). Repertorio musical tradicional del Chocó. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante
Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente
El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica III
El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y realiza el ajuste básico *arcing* necesario para optimizarlo
- Interpreta con calidad la IV posición en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales, los *bends* 2'', 2', 3'', 3''', 6', 9'+, 10'+ y los *overbends* de 5 (exhalado) y 9 (inhalado)
- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en IV posición
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales
- Valora la tradición de la armónica *blues* y reconoce lugar especial al desarrollo de su propio *train song* (tren)

ARMÓNICA DIATÓNICA III

Objetivo General
Cimentar el uso de XII y II posiciones para interpretar diversos repertorios en tonalidad mayor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos. De igual manera para III y V posiciones (son las relativas menores de XII y II respectivamente) en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica

Objetivos Específicos

- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio
- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales, de los *bends* y de los *overbends*

- Comprender y aplicar el ajuste consistente en angostar la cavidad de cada lengüeta (*embossing*) en sus instrumentos
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran
- Trabajar especialmente en la ejecución de los *bends* 1', 3', 4' (inhalados) y 8'+ (exhalado)
- Trabajar especialmente en la ejecución de los *overbends* de 1, 4, 6 (exhalados), 7 y 10 (inhalados)
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para cinco, seis y siete (acordes)
- Desarrollo paulatino de intervalos a través del bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar paulatinamente, a partir de la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*), las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales
- Desarrollar un *train song* (tren) enriquecido con la aplicación de los conocimientos técnicos e interpretativos aprendidos
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación
Competencias generales (básicas)
Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)
Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Conocimiento e identificación de las partes que componen el instrumento
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los *overbends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends* y *overbends*
- Aprendizaje y realización del ajuste *embossing* (angostar la cavidad de cada lengüeta)
- Refuerzo del curvado (*arcing*) de las lengüetas para cada instrumento
- Refuerzo del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Comprensión y práctica sobre la manera como las lengüetas pueden ser reafinadas
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Desarrollo de la embocadura de labios para cinco, seis y siete agujeros, con el fin de trabajar acordes y técnicas de lengua
- Comprensión y desarrollo de las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales, a partir del bloqueo de lengua para dos y tres agujeros en ambas lateralidades
- Desarrollo paulatino de intervalos (cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas y undécimas) a partir de *tongue block* (bloqueo de lengua) embocando tres, cuatro y cinco agujeros, bloqueando el/los central/es y dejando libres los extremos
- Trabajo específico para los *bends* 1', 3', 4', 8'+ y 10''+
- Trabajo específico para *overbends* de 1, 4, 6 (exhalados), 7 y 10 (inhalados)
- Refuerzo para los *bends* 2', 3''', 6' y 9'+
- Refuerzo para los *overbends* de 5 (*overbend* exhalado) y 9 (*overbend* inhalado)
- Conocimiento y práctica para XII y II posiciones en tonalidad mayor, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos
- Conocimiento y práctica para III y V posiciones en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)
- Interpretación de *train song* (tren) que incluya transiciones de velocidad, variedad rítmica, dinámicas de volumen, cambios de timbre/resonancia alterando postura de manos y tracto vocal, utilizando para el silbato del tren (*whistle*) tanto la implementación voz/acorde como *double/triple stops* (tocar dos/tres agujeros sucesivos) inhalados, haciendo *bend* en ellos

Repertorio

Solista

- *Ellis's gig* (Phil Duncan, *Irish melodies for harmonica*). Armónica en C, II pos.

- *Polonaise* (de la Sonata para flauta y piano de L.V. Beethoven, *Solos for the flute player*). Armónica en Bb, I y II pos. (ver **Anexo 14**)
- Acompañamientos en el *blues* de doce compases (David Barret, *Building harmonica technique*). Armónica en C, II pos. (ver **Anexo 15**)
- Ejercicios de *overblows* (Richard Hunter, *Jazz harp*). Armónica en C.
- Danza 2 (tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en LEb, V pos. (ver **Anexo 16**)

Dueto de armonicistas

- Patatín patatán (Pablo Camacaro, transcripción de Ricardo Zapata). Ar.1 en D I pos. y Ar.2 en G XII pos. (ver **Anexo 17**)
- Estudio igualdad y afinación de sonidos (Henry Altes, Método Altes vol. I). Ar.1 y Ar.2 en G, XII pos
- Invención 15 en Si menor BWV 786 (Taffanel y Gaubert, Método completo de flauta). Ar.1 en D y Ar.2 en LD, IV pos
- *Chorei* (Pixinguinha - Benedicto Lacerda, *The chôro fake book*). Ar.1 y Ar.2 en Bb, II, V y I pos.

Otros formatos

- *So lonely*. (Sting, *The complete Rock & Pop guitar player songbook 2*). Armónica en G, XII y II pos. (ver **Anexo 18**)
- Reflejos (Pedro Morales Pino). Armónicas en A, I pos. y D, II y I pos.
- *Down in New Orleans* (Don Baker, *Begining blues harp*). Armónica en C, III pos.

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos
El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales

- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Altes, Henry (2001). *Método Altes vol. I*. Madrid: Real Musical.
- Baker, Don (1995). *Begining blues harp*. New york: Music sales corporation.
- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Barker, Mick (Ed.) (1986). *The complete Rock & Pop guitar player songbook 2*. London: Wise publications.
- Barret, D. (1994). *Building harmonica technique*. Pacific, MO: Mel Bay publications.
- Duncan, P. (1998). *Irish melodies for harmonica*. Pacific, MO: Mel Bay publications.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Hunter, Richard (1980). *Harmonica Jazz*. New York: Oak publications.
- Moyse, Louis (Ed.) (1961). *Solos for the flute player*. London: G. Schirmer.
- Taffanel, Paul y Gaubert, Philippe (1958). *Método completo de flauta*. París: Editions musicales Alphonse Leduc.
- Valencia, Leonidas (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.
- Autor desconocido. *The chôro fake book*.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de

postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.
El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente
Primera nota
Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.
Segunda nota
Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.
Tercera nota
Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente
Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante
Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante
Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente
El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica IV
El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y realiza el ajuste básico *embossing* necesario para optimizarlo
- Interpreta con calidad las posiciones XII y II (en tonalidad mayor), III y V (en tonalidad menor) en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales, todos los *bends* 1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8'+, 9'+, 10''+, 10'+ y todos los *overbends* de 1, 4, 5, 6 (exhalados) y 7, 9 y 10 (inhalados)
- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos consiguiendo intervalos diversos y aplicando las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*)
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en XII, II, III y V posiciones
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales
- Valora la tradición de la armónica *blues* y reconoce lugar especial al desarrollo de su propio *train song* (tren)

ARMÓNICA DIATÓNICA IV

Objetivo General
Cimentar el uso de XI y III posiciones para interpretar diversos repertorios en tonalidad mayor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos. De igual manera para II y VI posiciones (son las relativas menores de XI y III respectivamente) en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica

Objetivos Específicos

- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio
- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales, de los *bends* y de los *overbends*
- Aprender y realizar el cambio de una lengüeta (desmonte e instalación)
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran
- Reforzar la ejecución de todos los *bends* vistos hasta ahora
- Reforzar la ejecución de todos los *overbends* vistos hasta ahora
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para cinco, seis y siete (acordes)

- Desarrollo paulatino de intervalos a través del bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar paulatinamente, a partir de la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*), las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales
- Desarrollar un *train song* (tren) enriquecido con la aplicación de los conocimientos técnicos e interpretativos aprendidos
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación
Competencias generales (básicas)
Al finalizar la asignatura el estudiante:
- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)
Al finalizar la asignatura el estudiante:
- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento
- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Conocimiento e identificación de las partes que componen el instrumento
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*

- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los *overbends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends* y *overbends*
- Aprendizaje y realización del cambio de una lengüeta (desmonte e instalación)
- Refuerzo del ajuste *embossing* (angostar la cavidad de cada lengüeta)
- Refuerzo del curvado (*arcing*) de las lengüetas para cada instrumento
- Refuerzo del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Comprensión y práctica sobre la manera como las lengüetas pueden ser reafinadas
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Refuerzo de la embocadura de labios para cinco, seis y siete agujeros, con el fin de trabajar acordes y técnicas de lengua
- Refuerzo de las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales, a partir del bloqueo de lengua para dos y tres agujeros en ambas lateralidades
- Refuerzo de intervalos (cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas y undécimas) a partir de *tongue block* (bloqueo de lengua) embocando tres, cuatro y cinco agujeros, bloqueando el/los central/es y dejando libres los extremos
- Refuerzo para todos los *bends* posibles (1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8'+, 9'+, 10''+ y 10'+)
- Refuerzo para *overbends* de 1, 4, 5, 6 (exhalados) y de 7, 9 y 10 (inhalados)
- Conocimiento y práctica para XI y III posiciones en tonalidad mayor, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos
- Conocimiento y práctica para II y VI posiciones en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)
- Interpretación de alta calidad para *train song* (tren) que incluya *tongue block* (bloqueo de lengua), *tongue slap* (latigado de lengua), *flutter tongue* (floreado de lengua), transiciones de velocidad, variedad rítmica, dinámicas de volumen, cambios de timbre/resonancia alterando postura de manos y tracto vocal, utilizando para el silbato del tren (*whistle*) tanto la implementación voz/acorde como *double/triple stops* (tocar dos/tres agujeros sucesivos) inhalados, haciendo *bend* en ellos

Repertorio

Solista

- Puya Arlington (Arlington Pardo). Armónica diatónica en C, I pos. (ver **Anexo 19**)
- Espérame en el cielo. (Paquito López, Compilación de Gabriel Rondón). Armónica en LF, VI pos.
- *Allemanda* de la Partita N° 2 BWV 1004 (*Bach sonatas and partitas for the violin*). Armónica diatónica en LF, IV pos (ver **Anexo 20**)
- *Train song:* elementos de Freeman Stowers (Germán Pinilla). Armónica diatónica en LE (ver **Anexo 21**)

Dueto de armonicistas

- *Syncopation* (Béla Bartók, *Mikrokosmos Vol.1*). Ar.1 y Ar.2 en LD, XI pos.
- A un paisano (Henry Martínez). Ar.1 y Ar.2 en G, III pos.
- Invención 1 en Do mayor BWV 772 (Taffanel y Gaubert, Método completo de flauta). Ar.1 y Ar.2 en C, I pos.
- *Saudades de Brasil* (Miguel Robson, El *jazz* en sus manos). Ar.1 y Ar.2 en A, XI pos.

Otros formatos

- *Folsom prison* (John Cash, *Classic country encore*). Armónica diatónica en Bb, II pos. (ver **Anexo 22**)
- Bambuquísimo (León Cardona). Armónica diatónica en C, IV y XII pos. (ver **Anexo 23**)
- *Juke* (*Little* Walter, *Blues harmónica collection*). Armónica diatónica en A, II pos. (ver **Anexo 24**)
- Rosa (Pixinguinha, *The chôro fake book*). Armónica diatónica en D, XI y II pos.

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)
Calentamiento sin el instrumento
Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
Calentamiento con el instrumento
Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas
Trabajo de fondo
Duración estimada de quince (15) minutos

Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos

Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)

Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos

Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos

El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)

- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Bartók, Béla (1940). *Mikrokosmos Vol.I.* London: Boosey & Hawkes.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Herrmann, E. (Ed.) (1986). *Bach sonatas and partitas for the violin*. New York: G. Schirmer Inc.
- Hunter, Richard (1980). *Harmonica Jazz*. New York: Oak publications.
- McKelvy, David (1992). *Blues Harmonica Collection*. New York: Hal Leonard publishing corporation.
- Okun, Milton (Ed.) (1992). *Classic country encore*. Port Chester, NY: Cherry Lane Music Company Inc.
- Robson, Miguel (1992). *El jazz en sus* manos. Madrid: Real Musical.
- Rondón, Gabriel (Comp.). Compilación *de boleros*, Bogotá: Gabriel Rondón producciones.
- Taffanel, Paul y Gaubert, Philippe (1958). *Método completo de flauta*. París: Editions musicales Alphonse Leduc.
- Autor desconocido. *The chôro fake book*.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e

implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante

Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente

El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica V
El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y realiza el cambio de una lengüeta (desmonte e instalación)
- Interpreta con calidad las posiciones XI y III (en tonalidad mayor), II y VI (en tonalidad menor) en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales, todos los *bends* 1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8'+, 9'+, 10''+, 10'+ y todos los *overbends* de 1, 4, 5, 6 (exhalados) y 7, 9 y 10 (inhalados)
- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos consiguiendo intervalos diversos y aplicando las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*)
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en XI, III, II y VI posiciones
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales
- Valora la tradición de la armónica *blues* y reconoce lugar especial al desarrollo de su propio *train song* (tren)

Etapa de Formación Profesional
Proyectada para los seis últimos semestres de carrera (V, VI, VII, VIII IX y X), es la etapa de proyección profesional que pretende elevar los niveles de apropiación y ejecución de los aspectos tratados en la primera (Básica) a través del montaje de obras con exigencias mayores. Además se profundiza en el estudio de las posiciones restantes, en la capacidad de modificar el instrumento con diversos fines, en conseguir una sólida interpretación solista, entre otras materias.

ARMÓNICA DIATÓNICA V

Objetivo General
Cimentar el uso de X y IV posiciones para interpretar diversos repertorios en tonalidad mayor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos. De igual manera para I y VII posiciones (son las relativas menores de X y IV respectivamente) en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica

Objetivos Específicos
- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio
- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales, de los *bends* y de los *overbends*
- Reafinar una armónica mayor a menor
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran

- Reforzar la ejecución de todos los *bends* vistos hasta ahora
- Reforzar la ejecución de todos los *overbends* vistos hasta ahora
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para cinco, seis y siete (acordes)
- Desarrollo paulatino de intervalos a través del bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar paulatinamente, a partir de la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*), las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales
- Desarrollar la técnica *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos)
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación

Competencias generales (básicas)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete

- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los *overbends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends* y *overbends*
- Refuerzo del cambio de una lengüeta (desmonte e instalación)
- Refuerzo del ajuste *embossing* (angostar la cavidad de cada lengüeta)
- Refuerzo del curvado (*arcing*) de las lengüetas para cada instrumento
- Refuerzo del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Reafinación de una armónica en tonalidad mayor a menor
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Desarrollo del bloqueo de lengua (dos y tres agujeros) aplicado a *bends* y en ambas lateralidades
- Desarrollo de las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales, a partir del bloqueo de lengua para cuatro y cinco agujeros en ambas lateralidades
- Desarrollo de intervalos (décimas, doceavas, treceavas y quinceavas) a partir de *tongue block* (bloqueo de lengua) embocando seis y siete agujeros, bloqueando los centrales y dejando libres los extremos
- Desarrollo de *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos) embocando tres, cuatro cinco, seis y siete agujeros
- Refuerzo para todos los *bends* (1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8+', 9+', 10+'' y 10+')
- Refuerzo para todos los *overbends* (1, 4, 5 y 6 exhalados; 7, 9 y 10 inhalados)
- Estudio e interpretación de la escala cromática
- Conocimiento y práctica para X y IV posiciones en tonalidad mayor, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos
- Conocimiento y práctica para I y VII posiciones en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)

Repertorio

Solista

- *G minor blues* (Jamey Aebersold, *Minor blues Vol.57*). Armónica diatónica en Db, VII pos. (ver **Anexo 25**)
- *Two menuets* (de sonata para flauta y piano de Jean-Jacques Naudot, *Solos for the flute player*). Armónica en A, I pos.
- Práctica de escalas (Mark Levine, *The jazz theory book*). Armónicas en Db VI pos., G XII pos., B VIII pos. Y LF II pos. (ver **Anexo 26**)

- Técnicas de lengua II (Alan Schackner, *Chromatic harmónica*). Armónica en C. (ver **Anexo 27**)
- Kilele (tamborito de Augusto Lozano, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en A, X pos.

Dueto de armonicistas

- *Canon at octave* (Béla Bartók, *Mikrokosmos Vol.I*). Ar.1 y Ar. 2 en A, X pos.
- *Fuguetta* en Re menor (Marcos Madrigal, Método para bandoneón). Ar.1 en Dm I pos. Y Ar.2 en LF IV pos.

Otros formatos

- *Impressions* (John Coltrane, *New real book 2*). Armónica en Eb, VI y I pos. (ver **Anexo 28**)
- *Don't go to strangers* (Arthur Kent – Dave Mason, *New real book 1*). Armónica en Db, IV pos.
- Gloria Eugenia (pasillo de Manuel Bernal). Armónica en A, I pos.
- *Oblivion* (Astor Piazzolla, *The best of Astor Piazzolla*). Armónica en Cm, I pos.

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)
Calentamiento sin el instrumento
Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
Calentamiento con el instrumento
Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas
Trabajo de fondo
Duración estimada de quince (15) minutos

Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos

Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)

Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos

Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos

El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)

- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Aebersold, Jamey (1993). *Minor blues Vol.57*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz Inc.
- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Bartók, Béla. (1940). *Mikrokosmos Vol.I.* London: Boosey & Hawkes.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Levine, Mark (1995). *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher music Co
- Madrigal, Marcos (2004). *Método para bandoneón*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- Moyse, Louis (Ed.) (1961). *Solos for the flute player*. London: G. Schirmer.
- Piazzolla, Astor (2004). *The best of Astor Piazzolla*. Milano: Carisch.
- Schackner, Allan (1983). *Chromatic harmonica*. New York: Warner-Tamerlane publishing corp.
- Sher, Chuck. (Ed.) (1995). *The new real book 1-3*. Petaluma: Sher Music Co.
- Valencia, Leonidas. (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s

acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante

Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente

El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica VI

El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y realiza la reafinación de una armónica mayor a menor
- Interpreta con calidad las posiciones X y IV (en tonalidad mayor), I y VII (en tonalidad menor) en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales, todos los *bends* 1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8'+, 9'+, 10''+, 10'+ y todos los *overbends* de 1, 4, 5, 6 (exhalados) y 7, 9 y 10 (inhalados)
- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos consiguiendo intervalos diversos y aplicando las técnicas latigado (*tongue slap*), floreado (*flutter tongue*) y desplazamiento lateral de lengua (*tongue switching*)
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en X, IV, I y VII posiciones
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales

ARMÓNICA DIATÓNICA VI

Objetivo General

Cimentar el uso de IX y V posiciones para interpretar diversos repertorios en tonalidad mayor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos. De igual manera para XII y VIII posiciones (son las relativas menores de IX y V respectivamente) en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica

Objetivos Específicos

- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio
- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales, de los *bends* y de los *overbends*
- Reafinar una armónica mayor al modo lidio en I pos. (el resultado es una armónica mayor en II posición, afinación conocida comercialmente como *melody maker*)
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran
- Reforzar la ejecución de todos los *bends* vistos hasta ahora
- Reforzar la ejecución de todos los *overbends* vistos hasta ahora
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para cinco, seis y siete (acordes)
- Desarrollo paulatino de intervalos a través del bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar paulatinamente, a partir de la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*), las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales
- Desarrollar la técnica *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos)
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación

Competencias generales (básicas)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los *overbends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends* y *overbends*
- Refuerzo del cambio de una lengüeta (desmonte e instalación)
- Refuerzo del ajuste *embossing* (angostar la cavidad de cada lengüeta)
- Refuerzo del curvado (*arcing*) de las lengüetas para cada instrumento
- Refuerzo del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Reafinación de una armónica mayor al modo lidio en I pos. (el resultado es una armónica mayor en II posición, afinación conocida comercialmente como *melody maker*)

- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Refuerzo del bloqueo de lengua (dos y tres agujeros) aplicado a *bends* y en ambas lateralidades
- Refuerzo de las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales, a partir del bloqueo de lengua para cuatro y cinco agujeros en ambas lateralidades
- Refuerzo de intervalos (décimas, doceavas, treceavas y quinceavas) a partir de *tongue block* (bloqueo de lengua) embocando seis y siete agujeros, bloqueando los centrales y dejando libres los extremos
- Refuerzo de *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos) embocando tres, cuatro cinco, seis y siete agujeros
- Refuerzo para todos los *bends* (1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8+', 9+', 10+'' y 10+')
- Refuerzo para todos los *overbends* (1, 4, 5 y 6 exhalados; 7, 9 y 10 inhalados)
- Estudio e interpretación de la escala cromática
- Conocimiento y práctica para IX y V posiciones en tonalidad mayor, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos
- Conocimiento y práctica para XII y VIII posiciones en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)

Repertorio

Solista

- Fantasía 1 (G.P. Telemann, *Fantasies for flute solo*). Armónica en A, I pos. (ver **Anexo 29**)
- *Haste to the weeding* (Glenn Weiser, *Irish and american fiddle tunes for harmonica*). Armónica en Bb, V pos. (ver **Anexo 30**)
- La vaca loca (torbellino-abosé tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en Eb, VIII pos.

Dueto de armonicistas

- *Repetition* (Béla Bartók, *Mikrokosmos Vol.I*). Ar.1 y Ar.2 en LF#, IX pos.
- *Allegretto* (J. Arban, Gran método completo para trompeta). Ar.1 y Ar.2 en LEb, IX pos.
- Pequeña marcha (J. Arban, Gran método completo para trompeta). Ar.1 y Ar.2 en G, V pos.
- *Vou viviendo* (Pixinguinha - Benedicto Lacerda, *The chôro fake book*). Ar.1 en Am I pos. y Ar.2 en C, Am y F

Otros formatos

- *Blame it on my youth* (Oscar Levant - Edward Heyman, *The new real book 1*). Armónica en G, IX pos. (ver **Anexo 31**)
- *Spoonful* (Willie Dixon, *The real book of blues*). Armónica en C#, X pos.
- *Dindi* (A.C. Jobim, *The new real book 1*). Armónica en Cb, V pos.
- Garúa (E. Cadícamo – A. Troilo, Tangos Álbum N° 2). Armónica en Dm, I pos. (ver **Anexo 32**)

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos
El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo

- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Arban, J. (1990). *Gran método completo para trompeta*. Madrid: Real Musical.

- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Bartók, Béla. (1940). *Mikrokosmos Vol.I.* London: Boosey & Hawkes.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Sher, Chuck. (Ed.) (1995). *The new real book 1-3*. Petaluma: Sher Music Co.
- Telemann, G.P. (1999). *Fantasies for flute solo*. Wien: Wiener urtext edition.
- Valencia, Leonidas. (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.
- Weiser, Glenn (1998). *Irish and american fiddle tunes for harmonica*. Anaheim hills, CA: Centerstream publishing.
- Autor desconocido (2002). *Tangos Álbum N° 2*. Buenos Aires: Melos
- Autor desconocido. *The chôro fake book*.
- Autor desconocido. *The real book of blues*.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente
Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante
Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante
Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente
El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica VII
El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y realiza la reafinación de una armónica mayor a lidio
- Interpreta con calidad las posiciones IX y V (en tonalidad mayor), XII y VIII (en tonalidad menor) en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales, todos los *bends* 1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8'+, 9'+, 10''+, 10'+ y todos los *overbends* de 1, 4, 5, 6 (exhalados) y 7, 9 y 10 (inhalados)
- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos consiguiendo intervalos diversos y aplicando las técnicas latigado (*tongue slap*), floreado (*flutter tongue*) y desplazamiento lateral de lengua (*tongue switching*)
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en IX, V, XII y VIII posiciones
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales

ARMÓNICA DIATÓNICA VII

Objetivo General

Cimentar el uso de VIII y VI posiciones para interpretar diversos repertorios en tonalidad mayor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos. De igual manera para XI y IX posiciones (son las relativas menores de VIII y VI respectivamente) en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica

Objetivos Específicos

- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio
- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales, de los *bends* y de los *overbends*
- Instalar en una armónica diatónica guardavientos (*valves*) y experimentar con ellos
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran
- Aplicar con criterio los *overbends* no convencionales de agujeros 2, 3 (ambos exhalados) y 8 (inhalado)
- Reforzar la ejecución de todos los *bends* vistos hasta ahora
- Reforzar la ejecución de todos los *overbends* vistos hasta ahora
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para cinco, seis y siete (acordes)
- Desarrollo paulatino de intervalos a través del bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar paulatinamente, a partir de la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*), las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales
- Desarrollar la técnica *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos)
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación

Competencias generales (básicas)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales

- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los *overbends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends* y *overbends*
- Refuerzo del cambio de una lengüeta (desmonte e instalación)
- Refuerzo del ajuste *embossing* (angostar la cavidad de cada lengüeta)
- Refuerzo del curvado (*arcing*) de las lengüetas para cada instrumento
- Refuerzo del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Comprensión y utilidad de los guardavientos (*valves*). Instalación y experimentación en una armónica diatónica
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Desarrollo del bloqueo de lengua (dos y tres agujeros) aplicado a *overbends* y en ambas lateralidades
- Refuerzo de todos los intervalos posibles (segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas, onceavas, doceavas, treceavas y quinceavas) a partir de *tongue block* (bloqueo de lengua) embocando dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete agujeros, bloqueando los centrales y dejando libres los extremos
- Refuerzo de *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos) embocando tres, cuatro cinco, seis y siete agujeros
- Refuerzo para todos los *bends* (1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8+', 9+', 10+'' y 10+')
- Refuerzo para todos los *overbends* (1, 4, 5 y 6 exhalados; 7, 9 y 10 inhalados)
- Consideraciones y usos de *overbends* no convencionales de agujeros 2, 3 (ambos exhalados) y 8 (inhalado)

- Estudio e interpretación de la escala cromática
- Conocimiento y práctica para VIII y VI posiciones en tonalidad mayor, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos
- Conocimiento y práctica para XI y IX posiciones en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)

Repertorio

Solista

- *B minor blues* (Jamey Aebersold, *Minor blues Vol.57*). Armónica en LEb, IX pos.
- Todas las tonalidades mayores I (Sandro Verzari, *Studi di técnica della tromba*). Armónica en Ab, todas las posiciones. (ver **Anexo 33**)
- La cucharita (Jorge Velosa, Álbum de música típica colombiana para piano). Armónicas en B I pos. y E.
- La canoa arranchada (aguabajo tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en B, XI y VIII pos. (ver **Anexo 34**)
- El rey del río (abosao tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en B, VIII pos. (ver **Anexo 35**)
- La palma de chontaduro (abosao tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en E, IX pos. (ver **Anexo 36**)

Dueto de armonicistas

- *Menuet* (de L. Mozart, Gran método completo para trompeta). Ar.1 y Ar.2 en LF#, VIII pos.
- *Imitation reflected* (Béla Bartók, *Mikrokosmos Vol.I.*). Ar.1 y Ar.2 en Ab, VIII pos.

Otros formatos

- *Pressentimento* (Elton Medeiros, *As 101 melhores cançoes do século XX*). Armónica en G, XI pos. (ver **Anexo 37**)
- *Dearly beloved* (Jerome Kern – Johnny Mercer, *New real book 1*). Armónica en Db, VI pos.
- *Nâo me toques* (Zequinho Abreu, *The chôro fake book*). Armónica en Bb, VI pos.

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos
El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Aebersold, Jamey. (1993). *Minor blues Vol.57*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz Inc.
- Arban, J. (1990). *Gran método completo para trompeta*. Madrid: Real Musical.
- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Bartók, Béla. (1940). *Mikrokosmos Vol.I.* London: Boosey & Hawkes.
- Chediak, J. (Ed.) (2004). *As 101 melhores canҫoes do século XX*. Rio de Janeiro: Lumar editora.
- Donskoy, Lola y Gil, Ana (2002). *Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I*. Cali: Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Sher, Chuck. (Ed.) (1995). *The new real book 1-3*. Petaluma: Sher Music Co.
- Valencia, Leonidas. (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.
- Verzari, Sandro (1985). *Studi di técnica della tromba*. Milano: Ricordi.
- Autor desconocido. *The chôro fake book*.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante
Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente
El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica VIII
El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y utiliza guardavientos (*valves*) en una armónica
- Interpreta con calidad las posiciones VIII y VI (en tonalidad mayor), XI y IX (en tonalidad menor) en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales, todos los *bends* 1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8'+, 9'+, 10''+, 10'+ y todos los *overbends* de 1, 4, 5, 6 (exhalados) y 7, 9 y 10 (inhalados)
- Aplica con criterio los *overbends* no convencionales de agujeros 2, 3 (ambos exhalados) y 8 (inhalado)
- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos consiguiendo intervalos diversos y aplicando las técnicas latigado (*tongue slap*), floreado (*flutter tongue*) y desplazamiento lateral de lengua (*tongue switching*)
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en VIII, VI, XI y IX posiciones
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales

ARMÓNICA DIATÓNICA VIII

Objetivo General
Cimentar el uso de VII posición para interpretar diversos repertorios en tonalidad mayor a partir del perfeccionamiento técnico requerido en diferentes órdenes, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos. De igual manera para X posición (la relativa menor de VII) en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica

Objetivos Específicos
- Reforzar la atención en la postura y el trabajo respiratorio

- Elevar la consecución del sonido en cuanto a timbre, volumen e intensidad
- Comprender los mecanismos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales, de los *bends* y de los *overbends*
- Comprender y aplicar la corrección de afinación en las lengüetas que así lo requieran
- Reforzar la ejecución de todos los *bends* vistos hasta ahora
- Reforzar la ejecución de todos los *overbends* vistos hasta ahora
- Reforzar la embocadura de bloqueo de labios (*lip block*) para un agujero, ampliarla para cinco, seis y siete (acordes)
- Desarrollo paulatino de intervalos a través del bloqueo de lengua (*tongue block*)
- Desarrollar paulatinamente, a partir de la embocadura con bloqueo de lengua (*tongue block*), las técnicas latigado (*tongue slap*) y floreado (*flutter tongue*) aplicadas a sonidos naturales
- Desarrollar la técnica *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos)
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación
Competencias generales (básicas)
Al finalizar la asignatura el estudiante:
- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)
Al finalizar la asignatura el estudiante:
- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento
- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar

- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los sonidos naturales y de los *bends*
- Comprensión de los principios físicos y de los mecanismos acústicos implícitos en el funcionamiento de los *overbends*
- Comprensión y realización de diversas presiones de aire a partir del posicionamiento de la lengua para obtención de *bends* y *overbends*
- Refuerzo del cambio de una lengüeta (desmonte e instalación)
- Refuerzo del ajuste *embossing* (angostar la cavidad de cada lengüeta)
- Refuerzo del curvado (*arcing*) de las lengüetas para cada instrumento
- Refuerzo del ajuste del ángulo de apertura de las lengüetas (*set the gap*) para cada instrumento
- Refuerzo sobre la utilidad de los guardavientos (*valves*). Instalación y experimentación en una armónica diatónica
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Refuerzo del bloqueo de lengua (dos y tres agujeros) aplicado a *overbends* y en ambas lateralidades
- Refuerzo de todos los intervalos posibles (segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas, décimas, onceavas, doceavas, treceavas y quinceavas) a partir de *tongue block* (bloqueo de lengua) embocando dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete agujeros, bloqueando los centrales y dejando libres los extremos
- Refuerzo de *tongue switching* (desplazamiento lateral de lengua en ambos sentidos) embocando tres, cuatro cinco, seis y siete agujeros
- Refuerzo para todos los *bends* (1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8+', 9+', 10+'' y 10+')
- Refuerzo para todos los *overbends* (1, 4, 5 y 6 exhalados; 7, 9 y 10 inhalados)
- Refuerzo sobre las consideraciones y usos de *overbends* no convencionales de agujeros 2, 3 (ambos exhalados) y 8 (inhalado)
- Estudio e interpretación de la escala cromática
- Conocimiento y práctica para VII posición en tonalidad mayor, con sus arpegios, acordes posibles y modos griegos
- Conocimiento y práctica para X posición en tonalidad menor, con sus arpegios, acordes posibles y modos para las escalas menor natural, menor melódica y menor armónica
- Desarrollo de articulaciones (acento, *legato*, *marcato, staccato*, etc.)

Repertorio

Solista

- Todas las tonalidades mayores II (Sandro Verzari, *Studi di técnica della tromba*). Armónica en LE, todas las posiciones.
- *Miles Davis's improvised solo on "So what"* (Scott Reeves, *Creative jazz improvisation*). Diversas armónicas en III, X y VI pos.

- El cuchipe (anónimo, Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I). Armónicas en G I pos. y C II pos. (ver **Anexo 38**)
- Pasillo campesino (pasillo tradicional, Repertorio musical tradicional del Chocó). Armónica en LF#, X pos.

Dueto de armonicistas

- *Berceuse* (J. Brahms, Gran método completo para trompeta). Ar.1 y Ar.2 en A, VII pos. (ver **Anexo 39**)
- *Pastorale* (Béla Bartók, *Mikrokosmos Vol.I.*). Ar.1 y Ar.2 en LEb, VII pos.

Otros formatos

- *Walkin' blues* (Robert Johnson, *The real book of blues*). Armónica en Db, VII pos. (ver **Anexo 40**)
- *Bluesette* (*Toots* Thielemans, *The real book Vol.I*). Armónica en F, XII pos. (ver **Anexo 41**)
- *Come Sunday* (*Duke* Ellington, *The real book 1*). Armónica en LE, VII pos. (ver **Anexo 42**)
- *Ave Maria* (Erodites de Campos, *The chôro fake book*). Armónica en Db, X pos. (ver **Anexo 43**)

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos
El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado

- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Bartók, Béla. (1940). *Mikrokosmos Vol.I.* London: Boosey & Hawkes.
- Donskoy, Lola y Gil, Ana (2002). *Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I*. Cali: Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Reeves, Scott (1995). *Creative jazz improvisation*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall
- Sher, Chuck. (Ed.) (1995). *The new real book 1-3*. Petaluma: Sher Music Co.
- Valencia, Leonidas. (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.
- Verzari, Sandro (1985). *Studi di técnica della tromba*. Milano: Ricordi.
- Autor desconocido. *The chôro fake book*.
- Autor desconocido. *The real book Vol.I*
- Autor desconocido. *The real book of blues*.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e

implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante

Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente

El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica IX

El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento, y utiliza guardavientos (*valves*) en una armónica
- Interpreta con calidad la VII posición (en tonalidad mayor) y X (en tonalidad menor) en todo el registro de su instrumento utilizando para ello todos los sonidos naturales, todos los *bends* 1', 2'', 2', 3''', 3'', 3', 4', 6', 8'+, 9'+, 10''+, 10'+ y todos los *overbends* de 1, 4, 5, 6 (exhalados) y 7, 9 y 10 (inhalados)
- Utiliza el bloqueo de lengua (*tongue block*) en ambas lateralidades y a partir de allí puede ampliar sus recursos interpretativos consiguiendo intervalos diversos y aplicando las técnicas latigado (*tongue slap*), floreado (*flutter tongue*) y desplazamiento lateral de lengua (*tongue switching*)
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto, y aborda obras y ejercicios en VII y X posiciones
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales

ARMÓNICA DIATÓNICA IX

Objetivo General

Reforzar todos los aspectos tratados en los ocho primeros semestres con el fin de preparar el terreno para la realización del Concierto de grado (X semestre)

Objetivos Específicos

- Desarrollar las transiciones en la interpretación de dos, tres y hasta cuatro armónicas en una misma pieza para conseguir un efectivo desempeño melódico-armónico
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación

Competencias generales (básicas)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos

- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Desarrollar el agarre de dos, tres y hasta cuatro armónicas diatónicas necesarias para una misma pieza
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Desarrollar las transiciones en la interpretación de dos, tres y hasta cuatro armónicas en una misma pieza para conseguir un efectivo desempeño melódico-armónico

Repertorio

Solista

- *Passepied* (J.B. de Boismortier, Gran método completo para trompeta). Armónicas en LF#, B, Db y Ab. (ver **Anexo 44**)
- Ejercicio de cromatismos y arpegios (H. Clark, *Technical studies for the cornet*). Armónicas en diferentes tonalidades y posiciones.

Dueto de armonicistas

- *La valse d´Amelie* (Yann Tiersen, adaptación de Germán Pinilla). Ar.1 en C, F y D; Ar.2 en LF, A y Bb. (ver **Anexo 45**)
- Rondinela (pasillo de Alberto Castillo, Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I). Ar.1 en C I, G XII o F II pos; Ar.2 en C, Ab y G.

Otros formatos

- Sonata para flauta y clave BWV 1031 (J.S. Bach, *Bach flute sonatas Vol.1*). Armónicas en LEb I pos. y Bb IV pos. (ver **Anexo 46**)

- *Allegro moderato* de la Sonata para piano y violín D 385 (F. Schubert, *Sonatas for piano and violin Vol.1*). Armónicas en G II pos. y C.

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos
Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos

El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbend*s) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad
- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística,

programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Arban, J. (1990). *Gran método completo para trompeta*. Madrid: Real Musical.
- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Clark, H. (1984). *Technical studies for the cornet*. New York: Carl Fischer.
- Donskoy, Lola y Gil, Ana. (2002). *Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I*. Cali: Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Schubert F. (1979) *Sonatas for piano and violin Vol.1*. Vienna: Wiener urtext edition.
- Soldan, Kurt (2000). *Bach flute sonatas Vol.1*. Frankfurt: Edition Peters.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente
Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante
Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante
Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente
El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Competencias adquiridas para avanzar a Armónica diatónica X
El estudiante:

- Mejora su conciencia corporal y su capacidad de observación cuando interpreta
- Reconoce la importancia de comprender el funcionamiento de su instrumento
- Desarrolla las transiciones en la interpretación de dos, tres y hasta cuatro armónicas en una misma pieza para conseguir un efectivo desempeño melódico-armónico
- Transita por diferentes géneros musicales a través del repertorio propuesto
- Se desenvuelve con fluidez en su relación con otros artistas al hacer parte de diversos formatos instrumentales

ARMÓNICA DIATÓNICA X

Objetivo General
Realizar el Concierto de grado como muestra de una sólida formación musical instrumental lograda en el transcurso de diez semestres

Objetivos Específicos

- Desarrollar las transiciones en la interpretación de dos, tres y hasta cuatro armónicas en una misma pieza para conseguir un efectivo desempeño melódico-armónico
- Abordar obras, estudios y ejercicios en diferentes formatos instrumentales

Competencias de Formación

Competencias generales (básicas)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza lenguajes técnicos apropiados para describir eventos de carácter musical
- Analiza con las herramientas apropiadas diversas expresiones musicales
- Identifica estructuras y formas musicales en materiales escritos y a través de la audición
- Maneja efectivamente el idioma musical de la partitura para plasmar su trabajo y para acceder al de otros autores
- Comprende la música como dimensión humana fundamental para la cultura, la educación y la vida en sociedad

Competencias específicas (laborales)

Al finalizar la asignatura el estudiante:

- Utiliza códigos sonoros y de notación específicos para desarrollar la interpretación de obras escritas en ellos
- Interpreta con solvencia obras pertenecientes a diversas tradiciones musicales académicas, populares, regionales y locales
- Aplica diversos criterios de interpretación a las obras musicales que asume
- Desarrolla en su instrumento un discurso musical coherente, propositivo y creativo
- Inserta su trabajo como intérprete en diferentes ámbitos de la sociedad con incidencia e impacto

Programa sintético

Mecánica y relación cuerpo-instrumento

- Calentamiento corporal general
- Calentamiento específico para músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
- Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular
- Desarrollo de la Atención para la postura corporal libre de tensiones a la hora de interpretar
- Concentración, silencio interior y tranquilidad al interpretar
- Trabajo específico sobre el volumen y la intensidad de la columna de aire para un mejor desempeño instrumento-intérprete
- Desarrollar el agarre de dos, tres y hasta cuatro armónicas diatónicas necesarias para una misma pieza
- Conocimiento y puesta en práctica del mantenimiento y la limpieza que las armónicas diatónicas requieren para su buen funcionamiento

Técnica

- Desarrollar las transiciones en la interpretación de dos, tres y hasta cuatro armónicas en una misma pieza para conseguir un efectivo desempeño melódico-armónico

Repertorio

Importante: Para el concierto de grado este repertorio es apenas una sugerencia.

Solista

- El testamento (R. Escalona, Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I). Armónica en LEb, I pos. (ver **Anexo 47**)

Dueto de armonicistas

- Guabina santandereana (L, Olarte, adaptación de Germán Pinilla). Ar.1 en G, LF#, D y C; Ar.2 en G, LF#, LD y C. (ver **Anexo 48**)

Otros formatos

- Primavera porteña (A. Piazzolla, adaptación de Edwin Carlos). Armónicas en Gm y LEb. (ver **Anexo 49**)
- *Allegro moderato* de la Sonata para piano y violín D 574 (F. Schubert, *Sonatas for piano and violin Vol.1*). Armónicas en A I pos. y LD. (ver **Anexo 50**)
- *Pavane* (M. Ravel). Armónica en A, I pos. (ver **Anexo 51**)

Metodología pedagógica y didáctica

- Se motiva al estudiante al presentarle de diferentes maneras un nuevo tema o aspecto desconocido a través de la interpretación del profesor, de un trabajo a dúo orientado, de sugerencias de investigación hechas por el docente, etc.
- Se enfatiza en la optimización de la mecánica interna del instrumento como condición necesaria para elevar los alcances del estudiante.
- Se proponen y realizan entrenamientos para trabajar aspectos técnicos específicos, transiciones de una técnica a otra, desarrollos melódicos, armónicos y/o melódico-armónicos, desarrollo de las calidades tímbricas, entre otras materias.
- Se revisa junto al estudiante el repertorio seleccionado para cada momento del desarrollo formativo, teniendo en cuenta las particularidades individuales.
- Se orienta una metodología de estudio que garantice el cuidado de las condiciones corporales implícitas en la interpretación del instrumento.

Metodología de la clase individual y grupal de una hora (60 minutos)

Calentamiento sin el instrumento

Duración estimada de cinco (5) minutos
Relajación mental
Relajación corporal
Estiramiento general del cuerpo
Activación de músculos faciales, cuello, hombros, brazos, manos y diafragma
Conciencia respiratoria a nivel abdominal, torácico y clavicular

Calentamiento con el instrumento

Duración estimada de diez (10) minutos

Atención para la postura corporal libre de tensiones
Interpretación de *train song* (tren) con diversas dinámicas
Ejercicios escalísticos pertinentes con diversas dinámicas

Trabajo de fondo

Duración estimada de quince (15) minutos
Trabajo específico sobre los desarrollos (técnicos, interpretativos, estilísticos, etc.,) requeridos para el montaje de la(s) obra(s)

Integración

Duración estimada de veinte (20) minutos
Interpretación de la(s) obra(s) por secciones (y si es el caso en su totalidad)
Improvisación sobre la forma

Diálogo constructivo

Duración estimada de cinco (5) minutos
Construcción de un diagnóstico sobre el trabajo desarrollado, los aspectos a corregir y los ya superados

Tareas a desarrollar autónomamente

Duración estimada de cinco (5) minutos
El profesor determina las tareas principales que el estudiante ha de desarrollar en el trabajo autónomo para avanzar en el montaje del repertorio y en la adquisición de nuevas competencias. Así mismo sugiere una metodología de estudio para optimizar su provecho

Herramientas actitudinales y pedagógicas

- Diálogo respetuoso y constructivo
- Cultivo de la autoevaluación constante
- Consciencia auditiva vs. Repetición autómata
- Escucha interna de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Canto de notas (particularmente *bends* y *overbends*) previa interpretación
- Repaso mental de fragmentos, obras y ejercicios previa interpretación
- Interpretar sin el instrumento -como si estuviera allí- fragmentos, obras y ejercicios
- Observación en el espejo
- Grabación periódica de interpretaciones para elevar la calidad del proceso
- Incentivar la experimentación acústica en diversos espacios y lugares

Recursos

Para las clases individuales se requiere:

- Un salón de mínimo 4 por 3 metros (12 metros cuadrados) iluminado con luz natural, buena ventilación y aislamiento acústico. En él se debe disponer de un espejo ubicado a 50 centímetros del suelo, cuyas medidas serán como mínimo de 1.50 metros de alto y 1.50 metros de ancho; así mismo debe contar con cuatro sillas cómodas (acolchadas) de altura media y sin brazos
- Un juego cromático de armónicas diatónicas afinadas en las doce tonalidades mayores. Por cuestiones inherentes a la naturaleza del instrumento y como consecuencia a su higiene, cada estudiante deberá contar con sus propias armónicas. A modo de sugerencia, el juego cromático irá desde Re grave (Low D) hasta Re bemol estándar (Db)
- Dos atriles de buena calidad y materiales
- Un metrónomo y un afinador cromático, ambos de probada calidad

- Un tablero pentagramado de mínimo 2 metros de ancho por 1.50 metros de alto
- Equipo de reproducción de distintos formatos de audio (mp3, wma, aiff, etc.) de alta calidad y en buen estado
- Equipo de reproducción de video de alta calidad y en buen estado (para ciertas sesiones)
- Amplificador de voz (y en otros casos de guitarra eléctrica) con dos entradas de micrófono, dos cables, dos micrófonos y dos bases (para ciertas sesiones). Todos los anteriores en buenas condiciones
- Bibliografía, discografía y demás materiales disponibles en un centro de documentación musical al alcance de los estudiantes mediante mecanismos que permitan una fácil consulta

Para el trabajo autónomo de cada estudiante se requiere que el proyecto curricular cuente con cubículos de estudio debidamente iluminados y aislados acústicamente, con el fin de ofrecerle las mejores condiciones para concentrarse en el aprovechamiento de su tiempo sin verse afectado por las actividades inherentes a la Facultad de Artes. Para los conciertos que hacen parte del espacio académico se necesita contar tanto con la infraestructura necesaria (auditorios, tarimas, consolas, amplificación, adecuación, luces, etc.), con las personas que desarrollan labores específicas necesarias para la consecución de los mismos (ingenieros de sala y de luces, personal de logística, programadores de eventos, personal de divulgación, presentadores, etc.) y con otros productos necesarios para comunicar con efectividad lo inherente a dichos conciertos (publicidad, programas de mano, etc.).

Bibliografía

- Baker, Steve (1999). *The harp handbook*. London: Wise Publications.
- Donskoy, Lola. y Gil, Ana. (2002). *Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I*. Cali: Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Field, Kim (2000). *Harmonicas, harps, and heavy breathers*. New York: Cooper Square Press.
- Schubert F. (1979) *Sonatas for piano and violin Vol.1*. Vienna: Wiener urtext edition.

Organización de tiempos

Este espacio académico contempla horas de trabajo directo (HTD), cooperativo (HTC) y autónomo (HTA). En el Trabajo Directo (de una hora semanal) el profesor se encuentra exclusivamente con cada estudiante, mientras que en el Trabajo Cooperativo (también de una hora semanal) el profesor se encuentra con el grupo de estudiantes. Ambos trabajos tienen como fundamento construir, dialogar, corregir, afianzar, incentivar, evaluar y sugerir sobre diversos aspectos técnicos, de postura, de repertorio, de estilo, de roles, entre otros asuntos inherentes a la interpretación de la armónica diatónica.

El Trabajo Autónomo será asumido por el estudiante de acuerdo con la metodología de estudio sugerida y desarrollada en los dos primeros trabajos (Directo y Cooperativo). El estudiante tiene la responsabilidad de practicar y apropiar las herramientas técnicas, analizar las obras que correspondan a su repertorio, preparar y proponer la interpretación del mismo, construir e implementar criterios interpretativos, coordinar los horarios de trabajo con el/los músico/s acompañantes si ese es el caso, interpretar las obras ante el jurado en las evaluaciones y en concertación con el profesor y con la programación artística del período académico respectivo, y presentarse en público.

Evaluación

Heteroevaluación al estudiante, realizada por el docente

Primera nota

Dará cuenta del progreso del estudiante en su trabajo de repertorio al foguearlo públicamente. Será valorada la novena semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Segunda nota

Se concentra en la participación del estudiante en su propio proceso, en sus actitudes, en el alcance de sus capacidades reflexivas, en la aplicación de los conocimientos integrados, entre otros aspectos. Tiene como importantes factores demostrativos la comunicación estudiante-profesor y la observación atenta que este último hace del primero. Por tanto cada clase será valorada, y en la última semana del semestre se obtendrá la nota global promediando las parciales. Esta última equivaldrá al 40% de la nota definitiva.

Tercera nota

Recoge todo el trabajo realizado durante el semestre a través de la realización de un concierto -con público y jurado- que reúne el repertorio desarrollado. Será valorada la última semana del semestre, y equivaldrá al 30% de la nota definitiva.

Autoevaluación del docente

Es necesario que se implemente durante todo el proceso, y en particular de la mano de la heteroevaluación del estudiante. Hay que recordar que el docente es quien direcciona la formación a manera de asesoría personal en la construcción del proyecto de vida del estudiante.

Autoevaluación del estudiante

Si bien el docente orienta el proceso, el estudiante necesariamente ejerce un alto nivel de autonomía y asume una gran responsabilidad en la formación instrumental.

Coevaluación entre docente y estudiante

Al haber realizado con constancia la autoevaluación, ambos actores tendrán mayor claridad en la relación que hay entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y su resultado. Por ello resultará muy constructivo realizar una coevaluación -al final del semestre- en forma de diálogo donde ambos puedan expresar sus percepciones sobre los aprendizajes logrados, las competencias alcanzadas, los recursos empleados, las metodologías aplicadas, en fin.

Evaluación docente

El Proyecto Curricular contempla la evaluación docente desde la perspectiva de los estudiantes (50%), desde la autoevaluación de los docentes mismos (20%) y desde los Consejos (30%). Se realiza en línea a partir de la octava semana de clases.

Perfil de Egreso

Tras culminar los diez semestres de formación en interpretación musical en Armónica diatónica como instrumento principal, el egresado tiene un alto nivel en competencias y capacidades para:

- Expresarse como artista a través de la interpretación profesional de la Armónica diatónica en conciertos y grabaciones

- Interpretar en su instrumento obras pertenecientes a diferentes géneros musicales, siendo coherente con el estilo
- Continuar autónomamente la construcción de su proceso instrumental aplicando distintas metodologías de estudio y práctica
- Contribuir a la consolidación e implementación de programas y proyectos educativos y/o artísticos en la educación formal, no formal e informal (especialmente los orientados hacia su instrumento)
- Elaborar y gestionar sus proyectos creativos de manera autónoma
- Desarrollar actividades pedagógicas en instituciones, contextos e instancias diversas
- Proponer proyectos de investigación relacionados con la Armónica diatónica y sus diversos aspectos
- Impulsar un sentido de pertenencia colombiano para el instrumento, reconociendo que en la armónica diatónica es posible proponer nuevas ideas que amplíen las perspectivas de las músicas nacionales
- Desempeñarse como integrante de colectivos artísticos multidisciplinarios
- Acceder a estudios superiores de formación musical en diversas áreas

6. Conclusiones

La profesionalización en Artes musicales ha permitido convocar a músicos con gran diversidad de niveles de formación, de conocimientos y de experiencias en el oficio. El autor encontró allí un espacio incluyente para su trabajo en la armónica diatónica, y considera de gran importancia que se mantenga su carácter democrático y de apertura a nuevas propuestas de conocimiento.

La exposición detallada de los aspectos fundamentales implícitos en la historia y la evolución técnico-interpretativa de la armónica diatónica permite que el lector aprecie este instrumento musical desde una perspectiva muy distinta a la que habitualmente la sociedad en general ha estado acostumbrada a hacerlo. Lejos de contemplarse como un simple juguete, o asociarse exclusivamente al *blues*, al *country* o al *folk*, la armónica diatónica muestra su competencia como instrumento musical y en otros universos sonoros gracias a su capacidad cromática y sus muchas posibilidades ornamentales, técnicas e interpretativas.

Al establecer los contextos musicales del instrumento, es posible observar que las producciones discográficas directamente relacionadas con repertorios de exigencias cromáticas son escasas en comparación con aquellas inscritas en los géneros tradicionales. Es decir que la proporción de armonicistas de *blues* y *country* es evidentemente mayor respecto a la de aquellos. Por tanto el campo de acción y aplicación de este trabajo de grado es amplio, su pertinencia es evidente y su contribución ha de ser notable. La música demanda armonicistas diatónicos cada vez mejor formados, más competentes y creativos.

El autor analizó un importante conjunto de publicaciones para la enseñanza del instrumento con el objetivo de determinar su utilidad e inclusión en el programa profesional de estudios. Los valiosos materiales seleccionados (repertorios, ejercicios y explicaciones) se caracterizan por su claridad pedagógica, por su pertinencia en el tratamiento de diversas materias y por estar mayoritariamente contextualizados en las músicas *blues* y *country*.

En la proposición de estrategias pedagógicas y de metodología de estudio ha tenido gran importancia la experiencia personal del autor como individuo, como estudioso de su instrumento y como docente. Además, fue muy valioso encontrar en autores de notable trayectoria las herramientas para proponer y explicar aspectos como el aprendizaje musical significativo, la multidimensionalidad de la formación musical y el modelo tutorial de enseñanza instrumental, pilares sobre los que se sustenta este trabajo.

El perfil de ingreso ha sido ajustado a la realidad del estado interpretativo del instrumento en nuestro país, ya que los armonicistas diatónicos colombianos interpretan principalmente *blues*, y el uso de *overbends* es generalmente ignorado o resistido. Por ello las obras planteadas para ingresar tienen un nivel de dificultad medio y están en I, II y IV posiciones, las más *directas* para interpretar piezas mayores, *blues* y piezas menores respectivamente.

Salvo contadas excepciones, no existen obras escritas específicamente para armónica diatónica en otros repertorios aquí propuestos como en el caso del *jazz*, la música clásica occidental, la música popular colombiana y latinoamericana. Si bien el autor ha abordado algunas de ellas en su carrera como intérprete, se enfrentó al reto de adaptarlos e incluirlos de tal manera que su aplicación fuera coherente, posible y contribuyente con el desarrollo de aspectos técnicos, ornamentales, interpretativos y estéticos.

Fueron revisados cuidadosamente algunos materiales para otros instrumentos como violín, flauta traversa, armónica cromática, clarinete y piano, con el fin de encontrar en sus repertorios y ejercicios aplicabilidad en el instrumento. En los casos requeridos, el autor ha realizado las respectivas adaptaciones de esos materiales y para ello ha utilizado recursos tan diversos como transportar a una octava, usar varias armónicas en una misma pieza y leer como instrumento transpositor, entre otras.

El proceso de selección de los repertorios y ejercicios aquí propuestos representó un enorme reto. Cada uno de los materiales fue analizado por el autor, quién asignó la posición en la que serán estudiados, la(s) armónica(s) diatónica(s) a utilizar, la notación *armonicística* respectiva, el formato de interpretación, el momento temporal preciso de su inclusión, entre otras materias.

Se le ha otorgado especial importancia a la inclusión de repertorios colombianos y latinoamericanos, ya que la familia de las armónicas ha hecho unos tránsitos importantes a lo largo de esos territorios. Sin embargo hay que resaltar la inexistencia de material en tablatura o partitura, puesto que allí han imperado la transmisión oral y el autoaprendizaje. Entre los géneros propuestos se encuentran el bolero, la guabina, el *chôro*, el tango, el merengue venezolano y el paseo vallenato.

Es importante subrayar que los repertorios propuestos no se constituyen en únicos u obligatorios. Algunas obras incluidas en este trabajo han sido interpretadas por el autor en su carrera como intérprete, pero muchas otras no. Eso quiere decir que existe una verdadera *flexibilidad* ante las múltiples posibilidades que ofrece el lenguaje musical general.

En cuanto a la designación de contenidos, objetivos y repertorios/ejercicios para cada semestre académico fue necesario un cuidadoso ordenamiento de competencias a nivel técnico, interpretativo y de optimizar el estado del instrumento (a través de ajustes específicos en su interior). Estas competencias se encuentran intrínsecamente ligadas al desarrollo progresivo del cromatismo, un proceso que hay que reconocer como verdaderamente exigente.

Los ajustes y modificaciones necesarios para optimizar la respuesta cromática del instrumento son competencias que el estudiante necesita desarrollar, y su aplicación será indispensable para la buena ejecución de este Programa profesional de estudios. En la realización de esas complejas operaciones es importante subrayar que se requiere de una actitud perseverante, positiva y flexible ante los aciertos y las equivocaciones.

Al llevar a cabo esta labor, el autor se ha acercado de una manera distinta a universos sonoros diversos. Es el caso de la música clásica occidental, donde él ha tenido un desempeño menor. Este acercamiento le ha llevado a renovar su interés por ella, y al mismo tiempo ha propiciado la necesidad de formarse específicamente en la interpretación de esa música.

En el Énfasis en Interpretación Musical, y concretamente en el *Área de formación instrumental* se necesita crear la asignatura *Literatura del instrumento Armónica diatónica* que, junto a *Instrumento principal Armónica diatónica*, completaría lo estipulado por el diseño curricular.

Si bien el *Área de formación instrumental* incluye dentro de su *Línea de Vientos* a los *Instrumentos Tradicionales de Lengüeta*, en el marco de esta última clasificación se necesita crear la categoría *Instrumentos de Lengüeta Libre*, ya que la Armónica diatónica –así como el acordeón, la melódica y los demás tipos de armónica- pertenecen específicamente a este orden.

Se necesita articular las asignaturas *Instrumento principal Armónica diatónica* y *Literatura del instrumento Armónica diatónica* (las del *Área de formación instrumental*) con *Ensambles* y *Música de cámara* (las del *Área de Conjuntos Instrumentales*) para integrar exitosamente el instrumento (y sus repertorios) a esos espacios académicos (y sus múltiples propuestas). Así, el armonicista tendrá la posibilidad de abordar géneros tan diversos como *blues*, *rock*, música clásica occidental, *jazz*, músicas populares colombianas y latinoamericanas en distintos formatos musicales, compartiendo con sus pares instrumentistas.

Se requieren tanto arreglos para piezas ya existentes como la composición de obras específicas para armónica diatónica en diversos géneros -especialmente colombianos y latinoamericanos-. Así mismo se requiere la elaboración de estudios y ejercicios diseñados para el instrumento.

Es necesaria la adquisición en partitura de importantes obras compuestas para el instrumento hasta ahora no publicadas, como *Concerto for diatonic harmonica and orchestra* y *Harmonia mundi – suite for harmonica & chamber ensemble,* trabajos del maestro Howard Levy.

Es importante que la Facultad de artes A.S.A.B. de la Universidad Distrital de Bogotá Francisco José de Caldas establezca -con participación activa del autor- diversas estrategias para visibilizar, difundir y fortalecer tanto a la armónica diatónica como al presente programa profesional de estudios (el primero a nivel mundial) no sólo en el contexto académico sino en el de la sociedad en general. De esta manera se pueden incentivar el conocimiento, el estudio, la interpretación y la investigación del instrumento, lo que conducirá al surgimiento de nuevos intérpretes con acceso a formación profesional.

Este ejercicio investigativo le ha brindado al autor una entera satisfacción a nivel personal e intelectual. Gracias a la realización de esta ardua labor, él ha enaltecido sus calidades como individuo y ha ampliado sus perspectivas intelectuales hacia nuevos horizontes.

7. Bibliografía

Artículos de revistas

Antaki, J., Bahnson H. & Beery Q. (1998). Acoustical and physical dynamics of the diatonic harmonica. *Journal of the Acoustical Society of America, 103*(4), 2134-2144. Consultado en septiembre de 2012 en http://www.andrew.cmu.edu/user/antaki/articles/Bahnson%20JASA%201998.pdf

Asprilla L. (2003). El intérprete: tema y variaciones. *Revista Nómadas*, (18), 213-218 y 221-225. Consultado en agosto de 2012 en http://www.ucentral.edu.co/movil/images/stories/iesco/revista_nomadas/18/nomadas_18_20_el_interprete.PDF

Colom, A. (2005). Continuidad y complementariedad entre la educación formal y no formal. *Revista de educación del Ministerio de educación y ciencia español*, (338), 9-19.

Johnston, R. (1987). Pitch control in harmonica playing. *Acoustics Australia*, *15*(3), 69-75. Consultado en septiembre de 2012 en http://mis.ucd.ie/Members/RJohnst/oldharp.pdf

Molina, E. (1988). Improvisación y educación musical profesional. *Música y Educación*, *1*(1), 33-55. Consultado en mayo de 2012 en http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/Edumus1.pdf

_____ (1998). La improvisación y el lenguaje musical. *Revista Eufonia*, (11). Consultado en mayo de 2012 en http://iem2.es/wp-content/uploads/2011/02/Dialogo1.pdf

Molinari, O. (1999). De la enseñanza profesional del músico. *Revista musical chilena*, *53*(192). Consultado en mayo de 2012 en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901999019200006

Nájera, J. (2009). Tocar mejor y con más confianza: un acercamiento a la comprensión básica del funcionamiento corporal para lograr ejecuciones satisfactorias. *La retreta* (revista electrónica), (3). Consultado en mayo de 2012 en http://laretreta.net/0203/tocarmejor.pdf

Pérez, Y. (2007). Análisis crítico sobre el quehacer docente de los músicos. *Actualidades investigativas en educación* (revista electrónica), *7*(1), 1-20. Consultado en mayo de 2012 en http://revista.inie.ucr.ac.cr/uploads/tx_magazine/musicos.pdf

Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista electrónica Complutense de investigación en educación musical*, *1*(5), 1-16. Consultado en mayo de 2012 en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v1n5.pdf

Tesis de grado

Bäckman M. & Boström D. (2006). *Teaching an "Invisible" Instrument – How do harmonica teachers explain things that cannot be seen?.* Bachelor of Education department of educational science, Luleå University of technology, Sweeden.

Carlos, E. (2013). *Transferencia instrumental de la obra Estaciones porteñas de Astor Piazzolla para cuatro duetos instrumentales que incluyen el bajo eléctrico*. Trabajo de grado para optar al título de maestro en Artes musicales, Facultad de Artes A.S.A.B., Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

Martínez Lasso, V. (2009). *Creación del Programa de Estudio en Flauta Transversal*. Tesis para optar al título de Magister en Música, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Panamá, Ciudad de Panamá, Panamá. Consultado en mayo de 2012 en http://www.sibiup.up.ac.pa/bd/captura/upload/7883m36.pdf

Millot, L. (1999). *Étude des instabilités des valves: application à l'harmonica diatonique.* Mécanique et acoustique, Thèse de doctorat de l'université Paris 6, París, Francia. Consultado en abril de 2012 en http://www.lam.jussieu.fr/Publications/Theses/these-laurent-millot.pdf

Artículos en páginas de internet

Doktorski, H. (1998). *Birth of the Accordion*. Consultado en febrero de 2012 en http://www.ksanti.net/free-reed/history/birth.html

Levy, H. (2003). *Getting the overblows and the overdraws*. Consultado en junio de 2012 en http://www.levyland.com/2003/06/hello-world/

Missin, P. (2002). *What is a free reed?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/history/whatis.html

_____ (2002). *Who was the first blues harp player to record?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q5.html

_____ (2002-2004). *Should we call it a harmonica or a mouth organ?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q2.html

_____ (2002-2007). *Who invented the harmonica?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q1.html

_____ (2003-2007). *Eastern free reed instruments*. Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/history/eastern.html

_____ (2005-2009). *So just who was this Richter guy and what exactly did he invent?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q37.html

_____ (2010). *Who are the pioneers of the overblow technique?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q40.html

_____ (2012). *Which recordings feature the harmonic minor tuning?* Consultado en julio de 2012 en http://www.patmissin.com/ffaq/q42.html

Tobio, P. y Valles, M. (2011). *Evaluar para calificar o evaluar para conocer.* En M. Assinnato y M. Valles (Eds.), *Tercera jornada de desarrollo auditivo en la formación del músico profesional*, (pp. 10-15). Buenos Aires: SACCoM. Consultado en abril de 2014 en http://fba.unlp.edu.ar/leem/wp-content/uploads/2012/10/2011_tobio_valles_evaluar.pdf

Wewers, M. *The Harmonica in the Wild West*. Consultado en agosto de 2012. Aparece sin fecha de publicación en http://www.spah.org/content.asp?pl=35&sl=21&contentid=37.

Libros

Abbott, L y Seroff. D. (2002). *Out of Sight: the rise of African American popular music, 1889-1895*. Jackson, MS: University press of Mississippi.

Asprilla, L. (2009). *Hacia un modelo alternativo para la formación musical*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.

Coso, J. (1992). *Tocar un instrumento*. Madrid: Editorial música mundana.

Field, K. (2000). *Harmonicas, harps and heavy breathers*. New York: First cooper square press edition.

Estebaranz, A. (2003). *La planificación en la universidad. Niveles de planificación*. En C. Mayor (Comp.), *Enseñanza y aprendizaje en la educación superior*, (pp.83-111). Barcelona: Ediciones octaedro.

Hemsy de Gainza, V. (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical. Ensayos y conferencias: 1967-1974.* Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

_____ (2002). *Pedagogía musical: dos décadas de pensamiento y acción educativa.* Buenos Aires: Lumen.

Murillo, P. (2003). Formas de entender el aprendizaje de los estudiantes universitarios: teorías y modelos del aprendizaje adulto. En C. Mayor (Comp.), *Enseñanza y aprendizaje en la educación superior*, (pp. 49-82). Barcelona: Ediciones octaedro.

Ortíz, A. (2000). *Pedagogía y docencia universitaria* (Tomo II). Bogotá: Cepedid.

Rodríguez, J. (2003). La evaluación en la universidad. La evaluación del aprendizaje de los alumnos universitarios. En C. Mayor (Comp.), *Enseñanza y aprendizaje en la educación superior*, (pp. 161-

179). Barcelona: Ediciones octaedro.

Shuker, Roy (2005). *Popular music: the key concepts* (2a Ed.). New York: Routledge.

Tchijova, O. (2001). *Toque creativamente*. Cali: Instituto departamental de bellas artes.

Documentos institucionales

Consejo Académico - Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2006). *Resolución 035 de 2006*

Consejo Superior Universitario - Universidad Distrital Francisco José de Caldas (2007). *Plan Estratégico de Desarrollo 2007-2016*

Facultad de Artes A.S.A.B. (2013). *Proyecto educativo Facultad de Artes A.S.A.B.*

Proyecto Curricular de Artes Musicales (2012). *Documento de Registro Calificado*

Syllabus de instrumentos

Cáceres, B. y otros. *Syllabus de Piano como instrumento principal. (Semestres I a X)*. Facultad de Artes A.S.A.B., Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Noguera, J. *Syllabus de Flauta como instrumento principal (Semestres I a X)*. Facultad de Artes A.S.A.B., Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Publicaciones de enseñanza de armónica

Baker, D. (1995). *Begining blues harp*. New York: Music sales corporation.

Baker, S. (1991). *The harp handbook* (3ra Ed.) London: Wise publications.

_____ (2000). *Blues Harmonica Play Alongs 1 & 2.* Pacific, MO: Mel Bay publications.

Ball, T. (1995). *Sonny Terry licks.* Anaheim hills, CA: Centerstream publishing.

Barret, D. (1994). *Building harmonica technique*. Pacific, MO: Mel Bay publications.

_____ (1997). *Masters of Chicago blues harp*. Pacific, MO: Mel Bay publications.

_____ (2000). *Blues harp greats*. Pacific, MO: Mel Bay publications.

Downing, D. & Neely, B. (2000). *Armónica 1.* Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.

Duncan, P. (1982). *Blues harp for diatonic and chromatic harmonica*. Pacific, MO: Mel Bay publications.

_____ (1998). *Irish melodies for harmonica.* Pacific, MO: Mel Bay publications.

Hunter, R. (1980). *Jazz harp*. New York: Oak publications.

McCoy, C. (1998). *All-American Harp*. London: Wise publications.

McKelvy, D. (1992). *Blues Harmonica Collection.* New York: Hal Leonard publishing corporation.

Milteau J., Szlapczynski G & Crommen T. (1997). *Méthode Complète Harmonica - diatonique & chromatique*. París: Editions Paul Beuscher.

Schackner, A. (1983). *Chromatic harmonica*. New York: Warner-Tamerlane publishing corp.

Traum, H. (1997). *Paul Butterfield teaches blues harmonica*. Woodstock, NY: Homespun tapes.

Weiser, G. (1998). *Blues and rock harmonica*. Anaheim hills, CA: Centerstream publishing.

_____ (1998). *Irish and american fiddle tunes for harmonica*. Anaheim hills, CA: Centerstream publishing.

Otras fuentes de repertorios/ejercicios

Aebersold, J. (1993). *Minor blues Vol.57*. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz Inc.

Altes, H. (2001). *Método Altes vol. I*. Madrid: Real Musical.

Arban, J. (1990). *Gran método completo para trompeta*. Madrid: Real Musical.

Barker, M. (1986). *The complete Rock & Pop guitar player songbook 2*. London: Wise publications.

Bartók, B. (1940). *Mikrokosmos Vol.I.* London: Boosey & Hawkes.

Beethoven, L. *Zehn variirte themen für Pianoforte allein oder mit Flöte oder violine, serie 14 Nr.115*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Chediak, J. (Ed.) (2004). *As 101 melhores cançoes do século XX*. Rio de Janeiro: Lumar editora.

Clark, H. (1984). *Technical studies for the cornet*. New York: Carl Fischer.

Donskoy, L. y Gil, A. (2002). *Álbum de música típica colombiana para piano Tomo I*. Cali: Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes.

Herrmann, E. (Ed.) (1986). *Bach sonatas and partitas for the violin*. New York: G. Schirmer Inc.

Lakos, Á. (Comp. Y Ed.) (1995). *Introduction to polyphonic playing*. Budapest: Könemann music.

Levine, M. (1995). *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music Co.

Llano, J. (Comp.). *Compilación de temas musicales colombianos*. Manuscrito.

Madrigal, M. (2004). *Método para bandoneón*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.

Martínez, F. (2009). *Czerny aplicado a la música colombiana*. Bogotá: Fondo editorial Universidad Pedagógica Nacional.

Moyse, L. (Ed.) (1961). *Solos for the flute player*. London: G. Schirmer.

Okun, M. (Ed.) (1992). *Classic country encore*. Port Chester, NY: Cherry Lane Music Company Inc.

Piazzolla, A. (2004). *The best of Astor Piazzolla*. Milano: Carisch.

Reeves, S. (1995). *Creative jazz improvisation*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall.

Robson, M. (1992). *El jazz en sus* manos. Madrid: Real Musical.

Rondón, G. (Comp.). *Compilación de boleros*, Bogotá: Gabriel Rondón producciones.

Sher, C. (Ed.) (1995). *The new real book 1-3*. Petaluma: Sher Music Co.

Schubert F. (1979) *Sonatas for piano and violin Vol.1*. Vienna: Wiener urtext edition.

Soldan, K. (2000). *Bach flute sonatas Vol.1*. Frankfurt: Edition Peters.

Taffanel, P. y Gaubert, P. (1958). *Método completo de flauta*. París: Editions musicales Alphonse Leduc.

Valencia, L. (2010). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Bogotá: Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó.

Verzari, S. (1985). *Studi di técnica della tromba*. Milano: Ricordi.

Autor desconocido (2002). *Tangos Álbum N° 2*. Buenos Aires: Melos.

Autor desconocido. *The chôro fake book*.

Autor desconocido. *The real book of blues*.

Autor desconocido. *The real book Vol.I.*

Páginas de internet

http://artistworks.com/harmonica-lessons-howard-levy

http://www.clubdearmonica.com/

http://www.harmonica.cl/HARMONICA/ClASES.html

http://www.harmonicalessons.com/private-harmonica-lessons.html

http://www.harmonicaacademy.com/

http://www.overblow.com/

http://www.patmissin.com/

http://www.skype.com/

https://vimeo.com/

https://www.youtube.com/

Fonografía

Abou-Khalil, Rabih (1998). *Odd Times*. Enya.

Aerosmith (1993). *Get a grip.* Geffen records.

Alejo García (2013). *Americanito*. Independiente.

Bèla Fleck & the flecktones (1992). *Ufotofu*. Warner

Cephas, J. y Wiggins, P. (1992). *Bluesmen*. Chesky Records.

Charlier, S. (2005). *Diatonic revelation.* Ames.

Cotton, J. (1996). *Deep in the blues.* Polygram Records.

Del Junco, C. (2008). *Steady movin*. Northern Blues.

Dylan, B (1962). *Bob Dylan*. Columbia records.

F-15 ensamble (2008). *Tropiblues Big Bang Trío*. Independiente.

Gillum, *Jazz* (1997). *Bill 'Jazz' Gillum Bluebird Recordings 1934-38*. RCA.

Grupo Jusard armónicas (1998). *Música colombiana*. Prisma.

Horton, Big Walter (1998). *Little boy blue.* JSP records.

Levy, H. (2009). *Time capsules - Howard Levy´s Accoustic Express.* Balkan samba records.

_____ (2010). *Concerto for Diatonic Harmonica and Orchestra*. Balkan samba records.

Levy, H y Molinaro, A. (2003). *The Molinaro - Levy project live*. Nineteen-Eight Records.

Levy, H. y otros (1999). *The Stranger's Hand - Howard Levy, Steve Smith, Jerry Goodman and Oteil Burbidge.* Tone Center.

Loma, La. (2013). *La loma* (Iván Altafulla, Urián Sarmiento, Andrés Arriaga y Germán Pinilla). Independiente.

Los carrangueros de Ráquira (1980). *Los carrangueros de Ráquira*. FM.

Massolo, M. (2011). *Mariano Massolo Quinteto*. Los años luz discos.

Mayall, J. (1992). *Room to move 1969-1974*. Polydor.

Miller, R. (o *Sonny Boy* Williamson II) (1993). *Biscuit Time.* King Arhoolie records.

Mccoy, C. (1998). *Precious Memories.* Revival records.

Mcghee, B. y Terry, S. (1999). *Backwater Blues*. Fantasy, 1999

Paul Butterfield *blues band* (1996). *East West Live.* Winner records.

Raphael, M. (1999). *Red River Valley*. Cumberland records.

Ricci, J. (2009). *Done with the Devil.* EclectoGroove records.

Rolling stones, The (1994). *Voodoo Lounge*. Virgin records.

Terry, *Sonny* (1994). *Sonny Terry 1938-1945*. Document.

Trío Jusard (1968). *Colombia en armónicas*. Zeida.

Van Straaten, R. (1988). *Coral love dance.* Phonag.

Varios (1991). *Harmonica Blues*. Yazoo.

Varios (1998). *Harmonica Blues 1929-1940*. Wolf Records.

Varios (2003). *Blowing the blues*. Indigo.

Varios (2007). *The Great Harp Players (1927-1936)*. Document.

Varios artistas (2002). *Cantos de tierra y* magia. Secretaría de cultura de Córdoba.

Young, N. (1972). *Harvest.* Reprise.

Walter, *Little* (2001). *Juke.* Snapper.

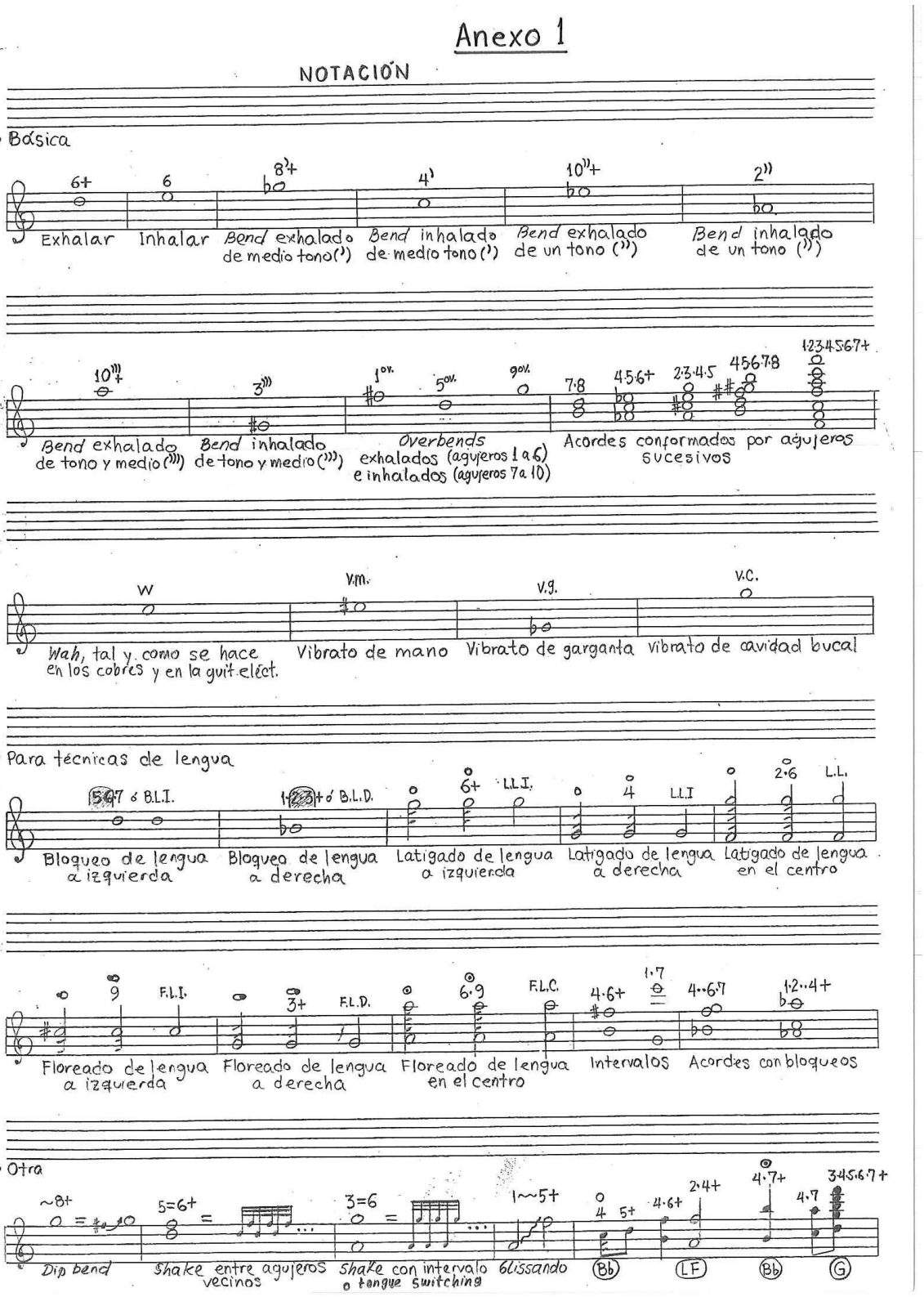
Williamson, John Lee *Sonny Boy* (2001). *The Essential.* Classic Blues.

Videografía

Levy, H. (1992). *New directions for harmonica.* Woodstock, NY: Homespun tapes (Videocasete)

_____ (2009). *Out of the box*. Chicago, lL: Balkan Samba – OMRadio (DVD)

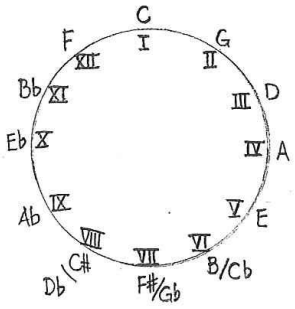
8. Anexos


Anexo 1
NOTACIÓN
• Básica
Exhalar
Inhalar
Bend exhalado de medio tono (')
Bend inhalado de medio tono (')
Bend exhalado de un tono (")
Bend inhalado de un tono (")
Bend exhalado de tono y medio (''')
Bend inhalado de tono y medio (''')
Overbends exhalados (agujeros 1 a 6) e inhalados (agujeros 7a 10)
Acordes conformados por agujeros sucesivos
W
Wah, tal y como se hace en los cobres y en la guit. elect.
V.m.
Vibrato de mano
V.g.
Vibrato de garganta
V.C.
Vibrato de cavidad bucal
• Para técnicas de lengua
ó B.L.I.
ó B.L.D.
L.L.I.
L.L.
Bloqueo de lengua a izquierda
Bloqueo de lengua a derecha
Latigado de lengua a izquierda
Latigado de lengua a derecha
Latigado de lengua en el centro
F.L.I.
F.L.D.
F.L.C.
Floreado de lengua a izquierda
Floreado de lengua a derecha
Floreado de lengua en el centro
Intervalos
Acordes con bloqueos
• Otra
Dip bend
Shake entre agujeros vecinos
Shake con intervalo o tongue switching
Glissando
Bb
LF
Bb
G

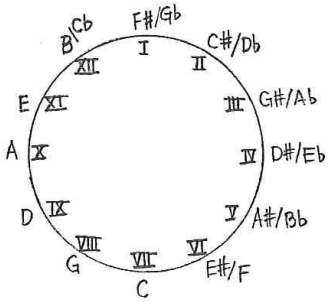
Anexo 2

POSICIONES

Se determinan fácilmente usando el círculo de quintas (ascendentemente), y partiendo del 1er grado de la escala/tonalidad en la que está afinada la armónica diatónica respectiva. Entonces, para una armónica diatónica en Do mayor partimos de Do (I posición) para encontrar la II posición (Sol), la III (Re), hasta llegar a la XII (Fa). Ocurre de igual forma para una armónica en Do menor.

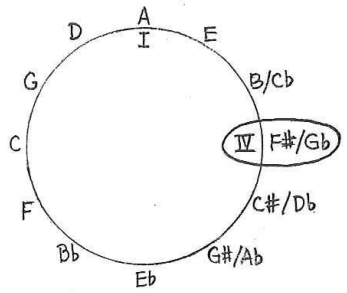


Posiciones para una armónica en C y en Cm.

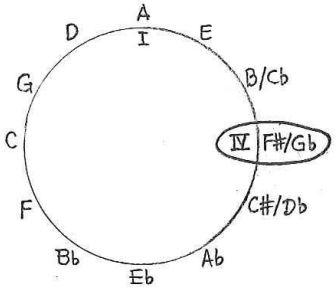


Posiciones para una armónica en F#/Gb y en F#m

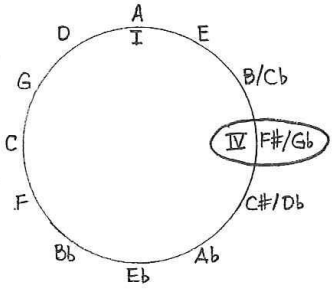
Con una armónica en A, determinemos lo siguiente:



Un estudio en F# menor se asume en IV posición.

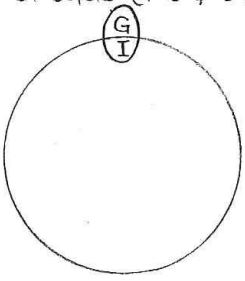


Una obra en F# lidio se asume en IV posición.

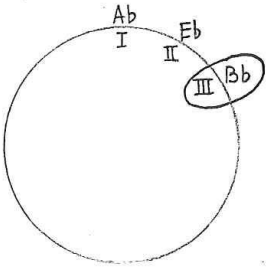


Un ejercicio para la escala de tonos enteros en F# se asume en IV posición.

Por último, para una obra en G mayor y otra en Bb dórico determinemos las posiciones más directas (las que implican la relación más *natural*):



Armónica en G, I posición, Obra en G mayor.



Armónica en Ab, III posición, obra en Bb dórico.

Anexo 3

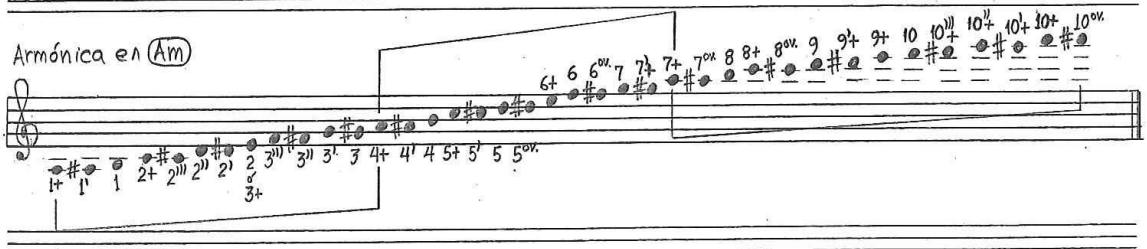
TESITURAS

- Estándar: la armónica diatónica más grave es la de (G), que comienza con g3 (justo abajo del do central o c4). Las tesituras estándar son ofertadas en tonalidades mayores y menores, e igualmente en otras afinaciones (modales, p.ej.) ~~Las tesituras estándar van de la armónica en (G) hasta la armónica en (F#/Gb). Cabe recordar que todas las diatónicas de diez agujeros contienen tres octavas completas,~~

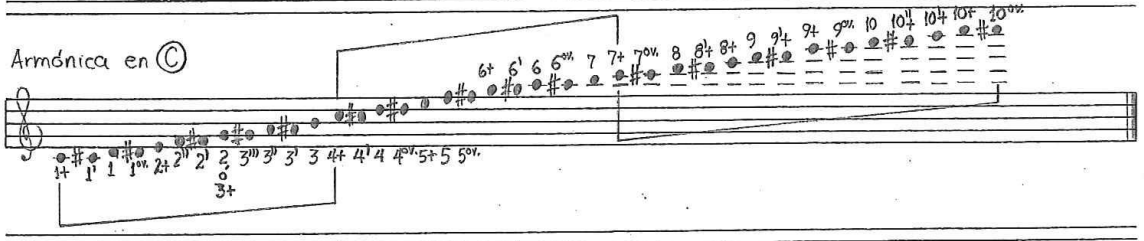
Armónica en (G)



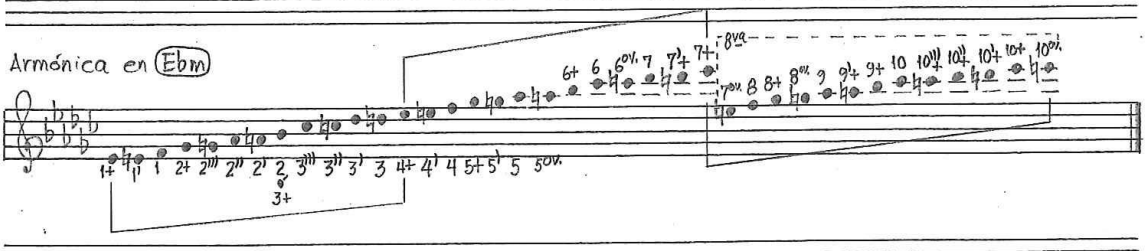
Armónica en (Am)



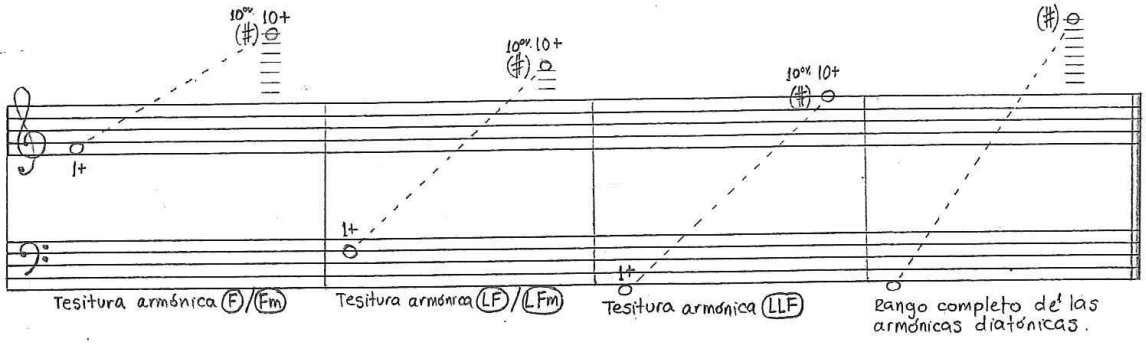
Armónica en (C)



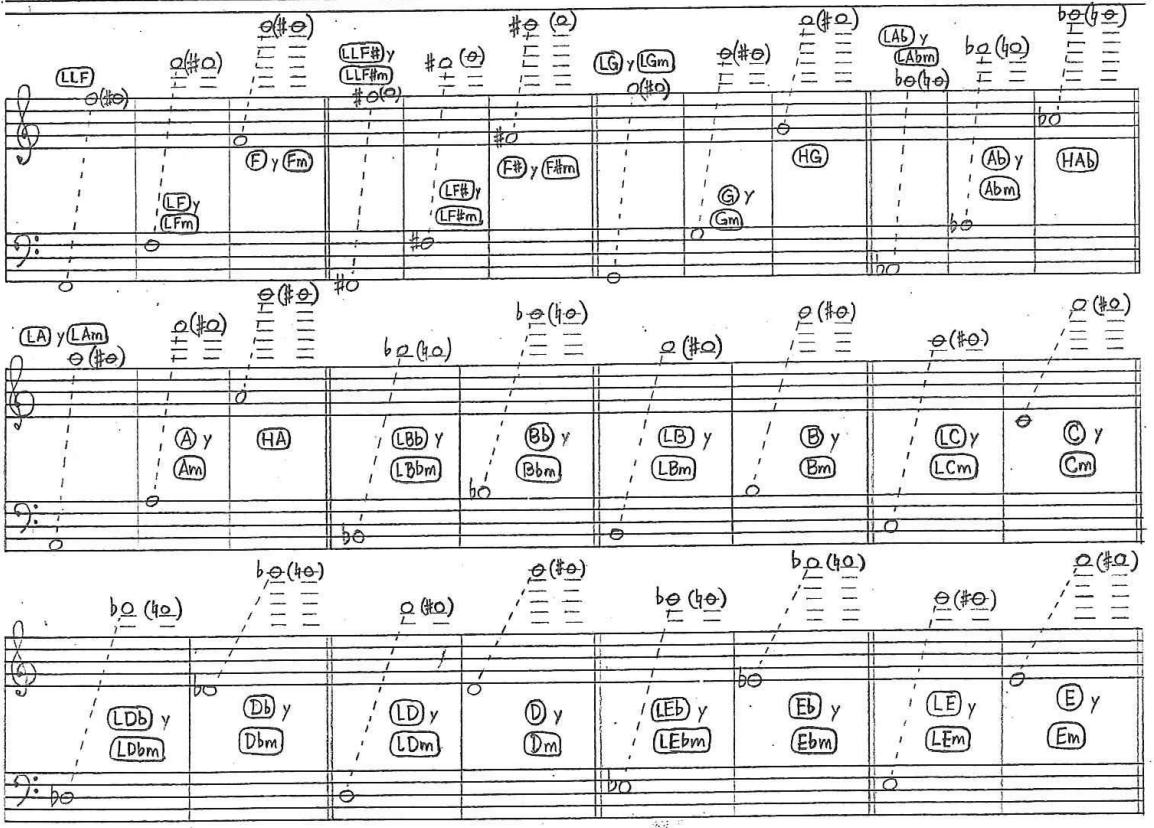
Armónica en (Ebm)



- Extra: fabricantes como Hohner y Seydel producen armónicas diatónicas graves (*low* y *low low*, indicado como L y LL) y agudas (*high*, indicado con H) que amplian ostensiblemente el registro estándar. La armónica más grave es la (LLF) (*low low* F, que comienza en f2) y la ~~más aguda es la (HA) (*high* A, cuya nota más aguda es a7). Por tanto, las armónicas diatónicas cubren un amplio rango que sobrepasa las cinco octavas.~~
Para ilustrar claramente lo anterior, veamos las tesituras de las armónicas (LLF), (LF) y (F), sin olvidar que las dos últimas son las mismas de las armónicas (LFm) y (Fm). Cabe precisar que (LLF#m) es el instrumento más grave entre las armónicas menores.



Como puede observarse, el uso de la clave de fa se justifica plenamente gracias a la existencia de armónicas graves L y LL. Es importante tener en cuenta que estas armónicas graves son instrumentos cuyas lengüetas tienen mayor peso y, por tanto, las condiciones de su funcionamiento, respuesta, volúmen y ajustes difieren ostensiblemente respecto a las armónicas estándar. Ajustar estos instrumentos para propiciar cromatismos es difícil, y el intérprete ha de entrenarse específicamente en encontrar, identificar y fortalecer la mecánica funcional de columna de aire, presión de aire, nivel de volúmen, postura de la lengua y del tracto vocal en general, todo ello con el objetivo de *ablandar* y *amansar* estos aerófonos de *ruda* naturaleza.



Tesitura de todas las armónicas diatónicas mayores y menores ofertadas en la actualidad.

Tesituras 2/2

Armónica en © I pos.
Fuente: Album de más. tfp. col. para piano
Formato: dúo con piano
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Anexo 4

Bunde Tolimense

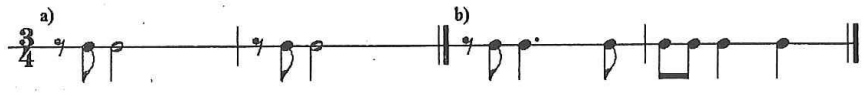
Alberto Castilla



Bunde 1/2



Modelos Rítmicos:



Bunde 2/2

Armónica en (Bb) I pos.
Fuente: New real book vol. II
Formato: dúo con guitarra
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Anexo 5

I've Never Been in Love Before

Med. Swing — Transcrito para dos registros — Frank Loesser



Anexo 6



Armonica diatonica en (C) I pos.
Fuente: Taffanel & Gaubert
Adaptacion de German Pinilla
2013

Armonica en (C). Ejercicio saltos de 6ta.
Fuente: Jazz harp
Germán Pinilla
2013

Anexo 7



Para dueto de armonicistas.
Ar.1 con ©I y Ar. 2 con © Ⓖ
Fuente: Czerny aplicado a la música colombiana
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Anexo 8

Czerny N°17

Op.599

Track N° 31

Tema

Versión original

Autor:C. Czerny



Czerny Nº17. Original y variación 1/2

Para dueto de armonicistas.
Ar. 1 con Ⓒ I y Ar. 2 con Ⓒ Ⓖ
Fuente: Czerny aplicado a la música colombiana
Adaptación de German Pinilla
2013

Czerny N°17

Op.599

Track N° 34

Variación N°3

Versión de Fabio E. Martínez N.

Pasillo



Para dueto de armonicistas. Ar.1 y Ar.2 con Ⓒ I pos.
Fuente: Taffanel & Gaubert
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Anexo 9

DEUX PETITES PIÈCES MÉLODIQUES POUR DEUX FLÛTES SUR LE LEGATO

TWO SHORT MELODIOUS PIECES FOR TWO FLUTES ON LEGATO | ZWEI KLEINE MELODISCHE STÜCKE FÜR ZWEI FLÖTEN ZUM STUDIUM DES LEGATO | DOS PEQUEÑAS PIEZAS MELÓDICAS PARA DOS FLAUTAS—SOBRE EL LEGATO

Dans toutes les pièces, études, etc..., pour deux flûtes, le professeur pourra, s'il le juge profitable, faire également jouer à l'élève la partie de seconde flûte.

In all the pieces, studies, etc..., for two flutes the professor may, if he considers it profitable, make the student play the second flute part.

Der Lehrer kann nach eigenem Ermessen den Schüler in allen Stücken, Etüden usw... auch die Stimme der zweiten Flöte spielen lassen.

En todas las piezas, estudios, etc..., para dos flautas, podrá el profesor, si le parece conveniente, hacer tocar también por el alumno la parte de segunda flauta.



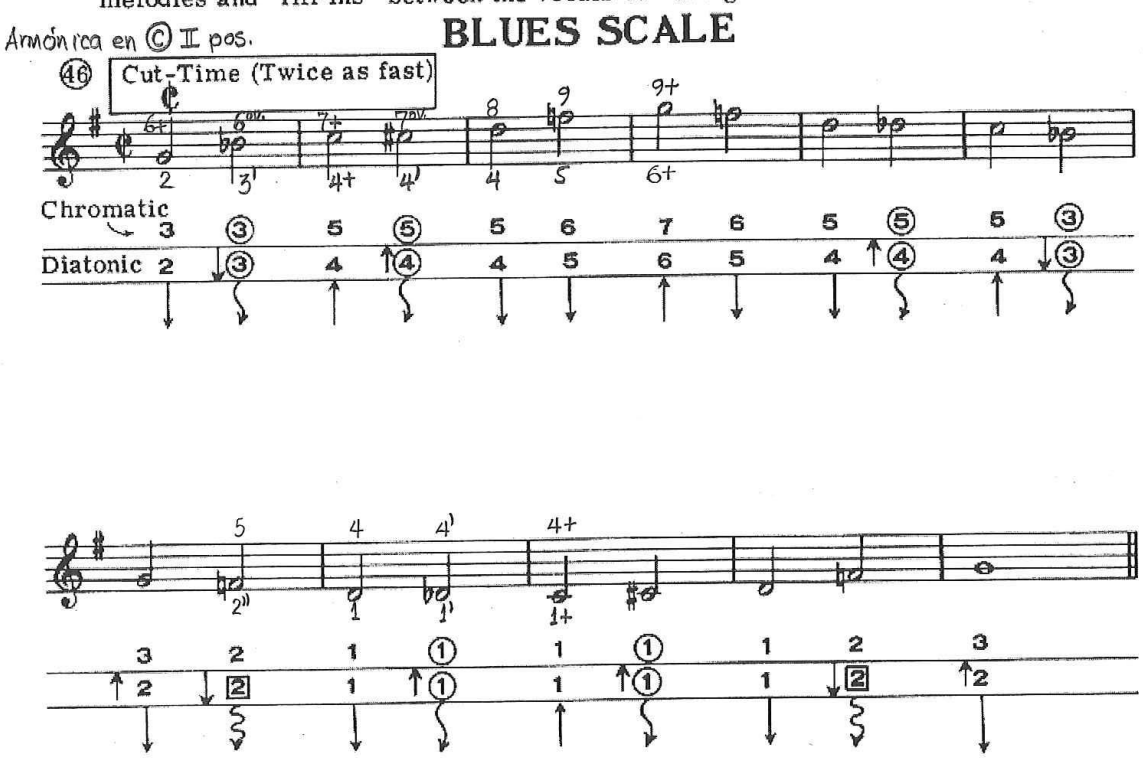
A. L. 16588

Anexo 10

By scooping each draw note (Doo-Wee) you create a country blues style. You can slide quickly or very slowly. Make the harmonica "cry" and "moan" by using this slide (below the pitch) technique. If the music is not marked slide or scoop, do it anyway.

THE BLUES SCALE

There is a scale that can be used to create melodies at random while playing the harmonica. The more practice with this scale the better you can create melodies and "fill-ins" between the vocals or during the "breaks".



A scale usually consists of 1(G), 2(A), 3(B), 4(C), 5(D), 6(E), 7(F♯), and 1(G) again. The blues scale uses only 1(G), 3flat(B♭), 4(C), 4sharp(C♯), 5(D), 7flat(F♮), and 1(G). These tones can be used with I(G chord), IV(C chord) and V7 (D7 chord).

Fuente: Blues harp for diatonic and chromatic
Germán Pinilla
2013

Transcrito para dos registros.

Armónicas diatónicas en (LEb) IV pos. y (LF)
Formato: solista / duo con darbuka
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Danse II

Anexo 11

Anouar Brahem
from "the Silences of the Palace"



Anexo 12

Armónica en (Bb) II pos.
Formato: sexteto con voz, teclados, batería, bajo y guitarra.
Fuente: *Blues harmonica collection*
Germán Pinilla - 2013

Harmonica key of B♭

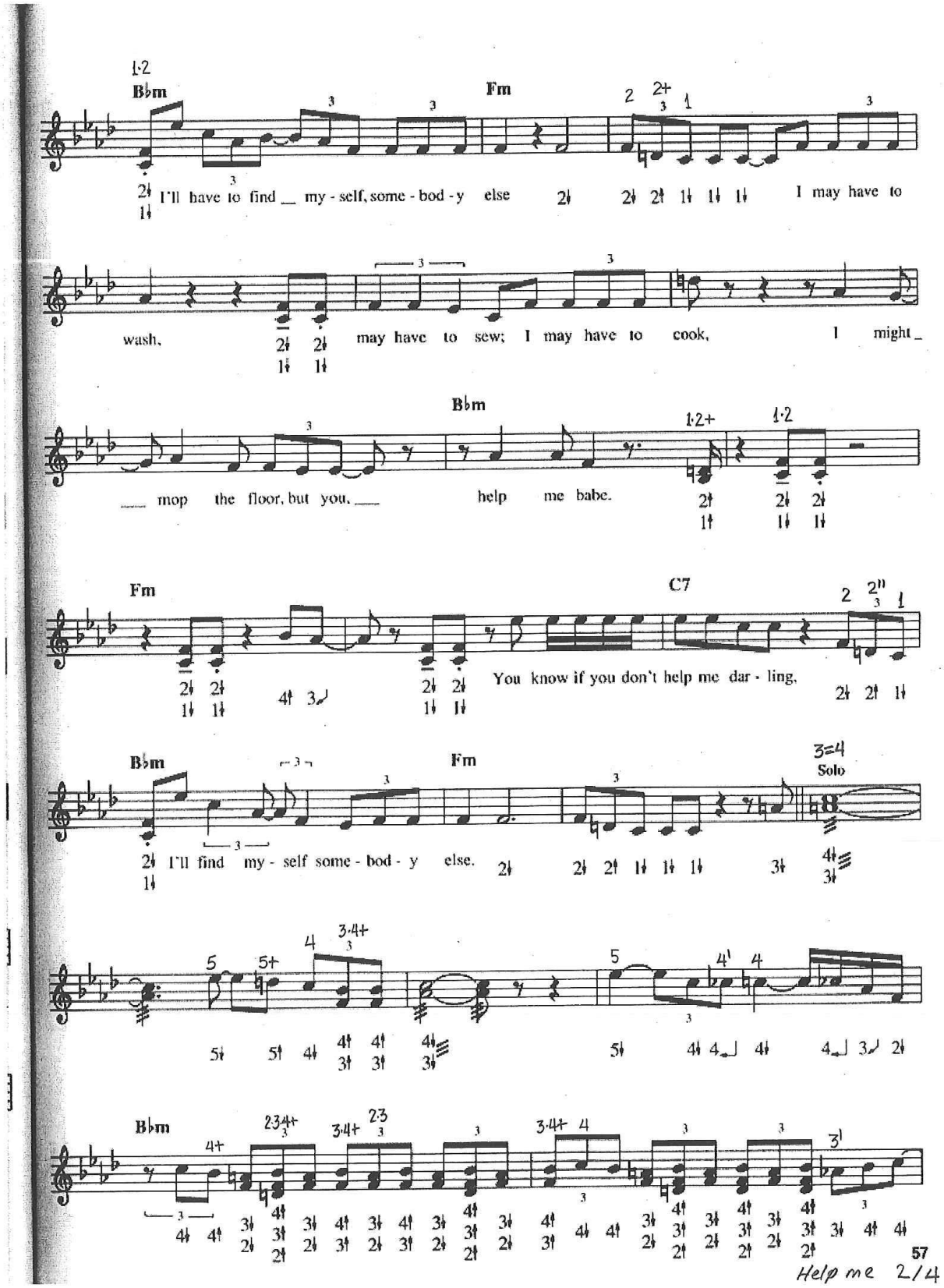
Help Me

By Ralph Bass and Sonny Boy Williamson

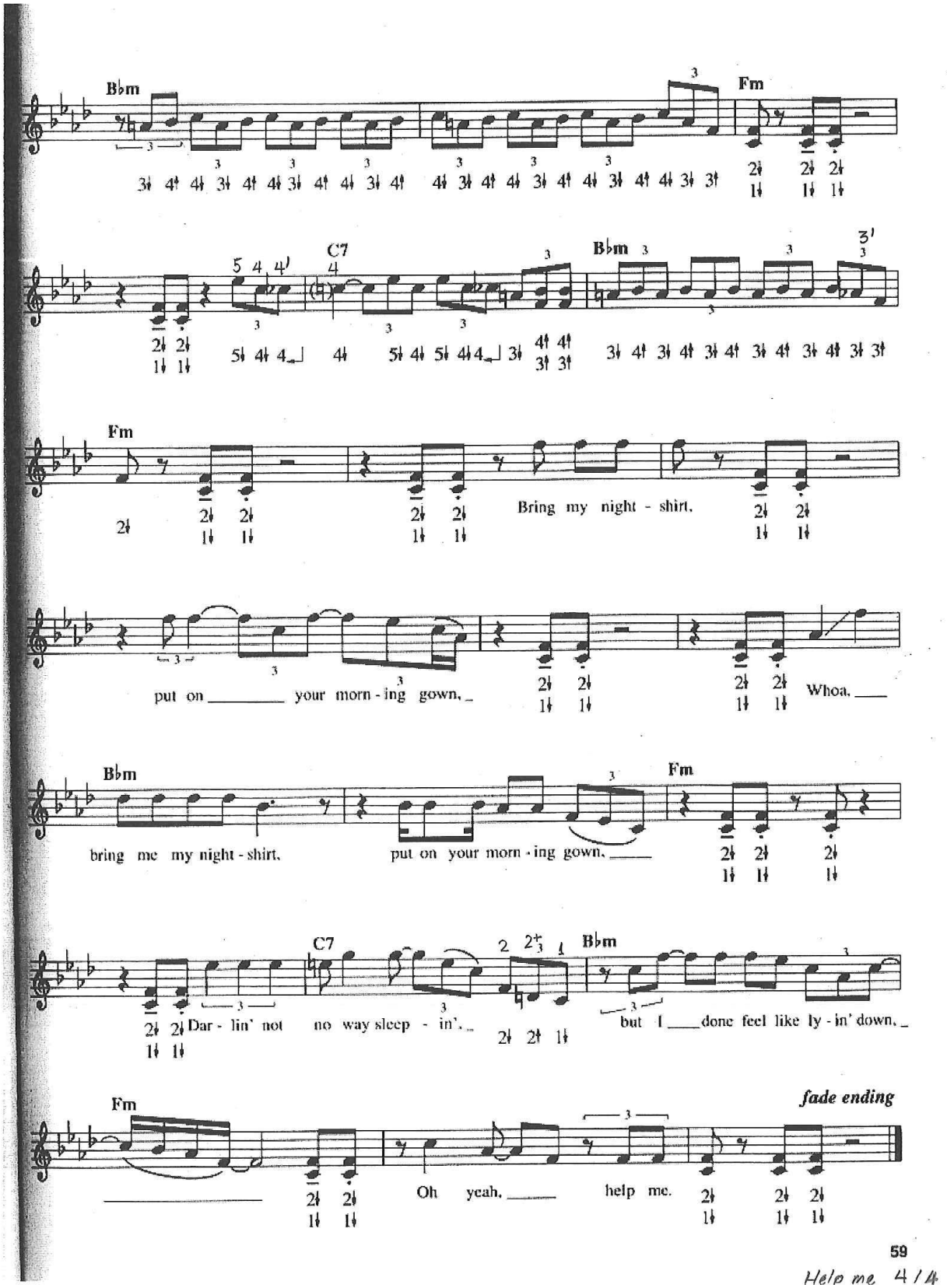


Copyright © 1963 (Renewed) Arc Music Corporation
All Rights Reserved

Help me 1/4


Bbm
Fm
I'll have to find my - self, some - bod - y else
I may have to
wash,
may have to sew; I may have to cook,
I might
mop the floor, but you,
help me babe.
Bbm
Fm
C7
You know if you don't help me dar - ling,
Bbm
I'll find my - self some - bod - y else.
Fm
Solo
Bbm
Help me 2/4
57


Fm
C7
Bbm
Fm
When I
walk, you walk with me, and when I talk, you talk to
Bbm
me, oh ba - by, I can't do it all by my -
Fm
C7
self, you know if you don't help me dar - ling, I have to
Bbm
Fm
find my - self some - bod - y else. Help me, help me dar - lin
Solo
3=4
58
Help me 3/4


Bbm
Fm
C7
Bbm
Fm
Bring my night - shirt,
put on your morn - ing gown,
Whoa,
Bbm
Fm
bring me my night - shirt,
put on your morn - ing gown,
C7
Bbm
Dar - lin' not no way sleep - in',
but I done feel like ly - in' down,
Fm
fade ending
Oh yeah,
help me.
59
Help me 4/4

Anexo 13

VAR. I.
Vivace

FLAUTO o VIOLINO.



Armónica diatónica en © IV pos.
Formato: duo con piano
Fuente: *Zehn variirte themen* – L.V. Beethoven
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Nº VII. AIR ECOSSAIS.

TEMA.
Andante.



FLAUTO o VIOLINO.



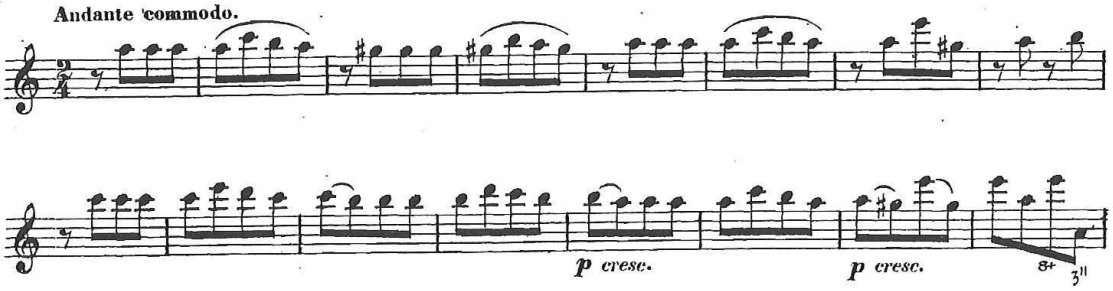
4

FLAUTO o VIOLINO.

Andante



Andante commodo.



Poco vivace.



Nº VIII. AIR ECOSSAIS.

TEMA.

Andantino quasi Allegretto.



VAR. I.



Tema y variación Nº VII 3/3

Para solista. Armónica en (Bb) I y II pos.
Fuente: Solos for the flute player
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Anexo 14

FLUTE

10. Polonaise

(from Sonata for Flute and Piano)

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)



44832

Armónica en Ⓒ II pos.
Fuente: Building harmonica technique
Germán Pinilla
2013

Anexo 15

Acompañamientos en el *blues* de 12 compases

Accompaniment Playing

When you solo, the other musicians respect you by backing you up and doing whatever they can to make you sound good. As a musician, when someone is singing or soloing it's your job to do what ever you can to make them sound good, even if it means not playing until it's your solo. Harmonica players have earned the notorious reputation for stepping on other musician's feet. Before you go up to perform, either with your band or as a guest artist, you need to ask yourself are you there to make the band sound great, or are you there to make yourself sound great. Then after you've finished, ask yourself if you accomplished what you set out to do. By asking yourself these simple questions before and after a performance you'll improve your outlook on the creation of music and if you play as a guest artist a lot I bet you'll be asked back to play more often. I feel the best way to learn how to play with a band is to learn what they're playing. Written below are some bass like progressions for the harmonica that can be used in the background. The examples are ordered from least protrusive to most protrusive; most protrusive being more soloistic than backup oriented.

Backup 12 Bar Progressions

Example 1

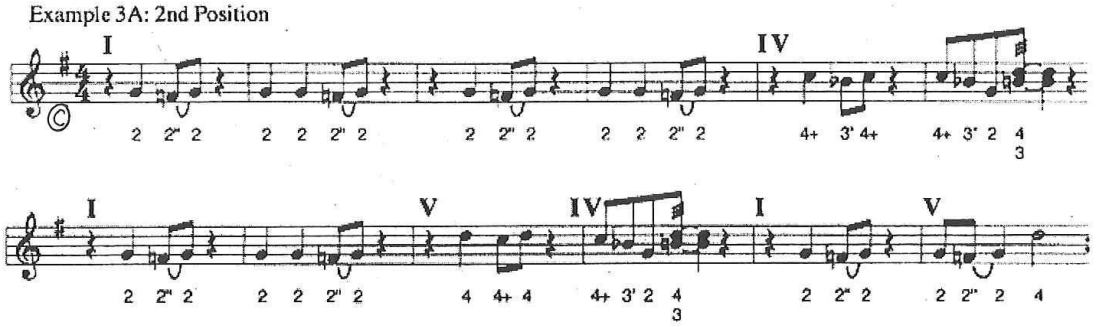


Example 2

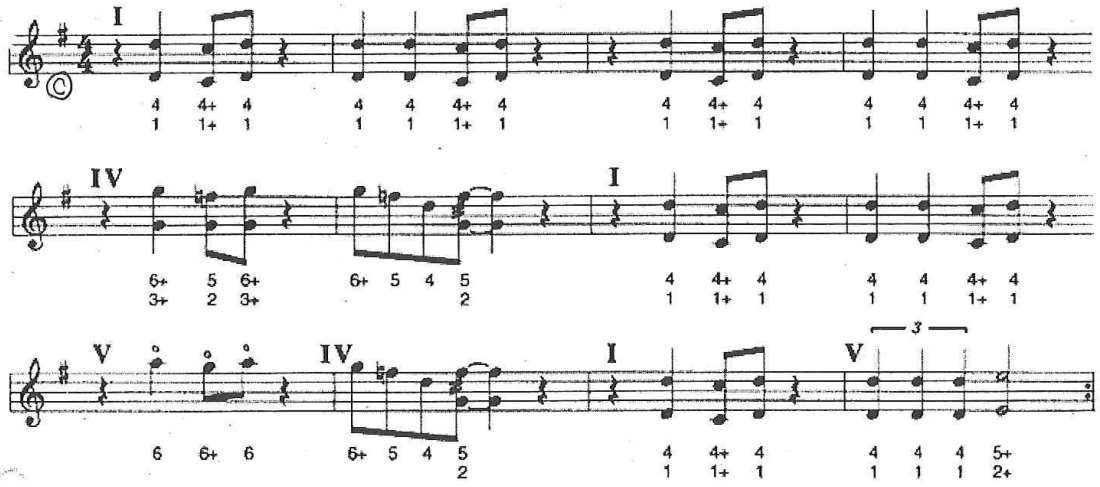


Acompañamiento blues 1/2

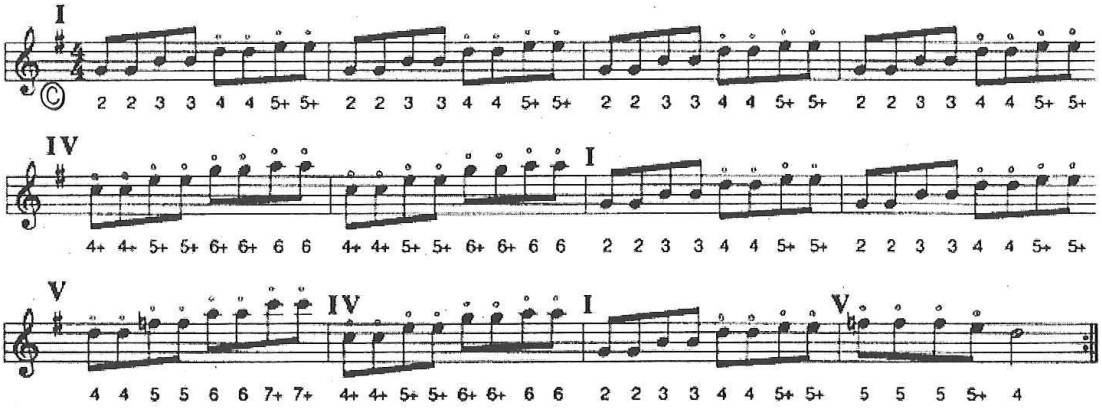
Example 3A: 2nd Position



Example 3B: 3rd Position



Example 4



Acompañamiento blues 2/2

Anexo 16

Armónica en (LEb) V pos.
Fuente: Repertorio mus. trad. del Chocó
Germán Pinilla
2013

DANZA 2

Folk Chocoano

Transc: Leonidas Valencia



Para dueto de armonicistas. Ar.1 con Ⓓ I pos. y Ar.2 con Ⓐ XII pos.
Adaptación de Germán Pinilla
2013

1079
2 copias

Anexo 17

PATATIN PATATAN Merengue.

PABLO CAMAVCARO0

Fuente: A.S.A.B. (C.D.M)

Mandolina 1

Transcripción: RICARDO ZAPATA B.



Patatín patatán 1/4

PATATIN PATATAN.



Se Repite A Una Vez
B Dos Veces y Fin.

Patatín Patatán 2/4

PATATIN PATATAN Merengue.

PABLO CAMACARO.

Mandolin 2

Transcripción: RICARDO ZAPATA B.



Patatin Patatán 3/4

PATATIN PATATAN.



Se Repite A Una Vez
B 2 Veces y Fin.

Patatín Patatán 4/4

Book 2

Anexo 18

So Lonely

Words & Music: Sting

Armónica en (G) XII y II pos.
Formato: quinteto con guit., bajo, batería y voz
Fuente: *The complete Rock & Pop guitar player songbook 2*
Germán Pinilla
2013

Trabajar melódica y armonicamente. Para apoyar la armonía se sugieren diversas posibilidades, escritas en tablatura al lado de cada acorde.

Suggested Strum:

VERSE: ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑
1 2 & 3 4 &

CHORUS: Damped
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
1 & 2 & 3 & 4 &

Reggae feel

C 5·6 | G 5·6+ | Am 1·5 | F 4·5

Well some - one told me yes - ter - day

C 6·9 | G 6·8+ | Am 6·8 | F 6·9

that when you throw your love a - way

C 5·10 | G 5·9+ | Am 6·9 | F 5·8

You act as if you just don't care

C 5·6 | G 45·6+ | Am 45·6 | F 4·5

you look, as if you're go-ing some - where

C | G | Am | F

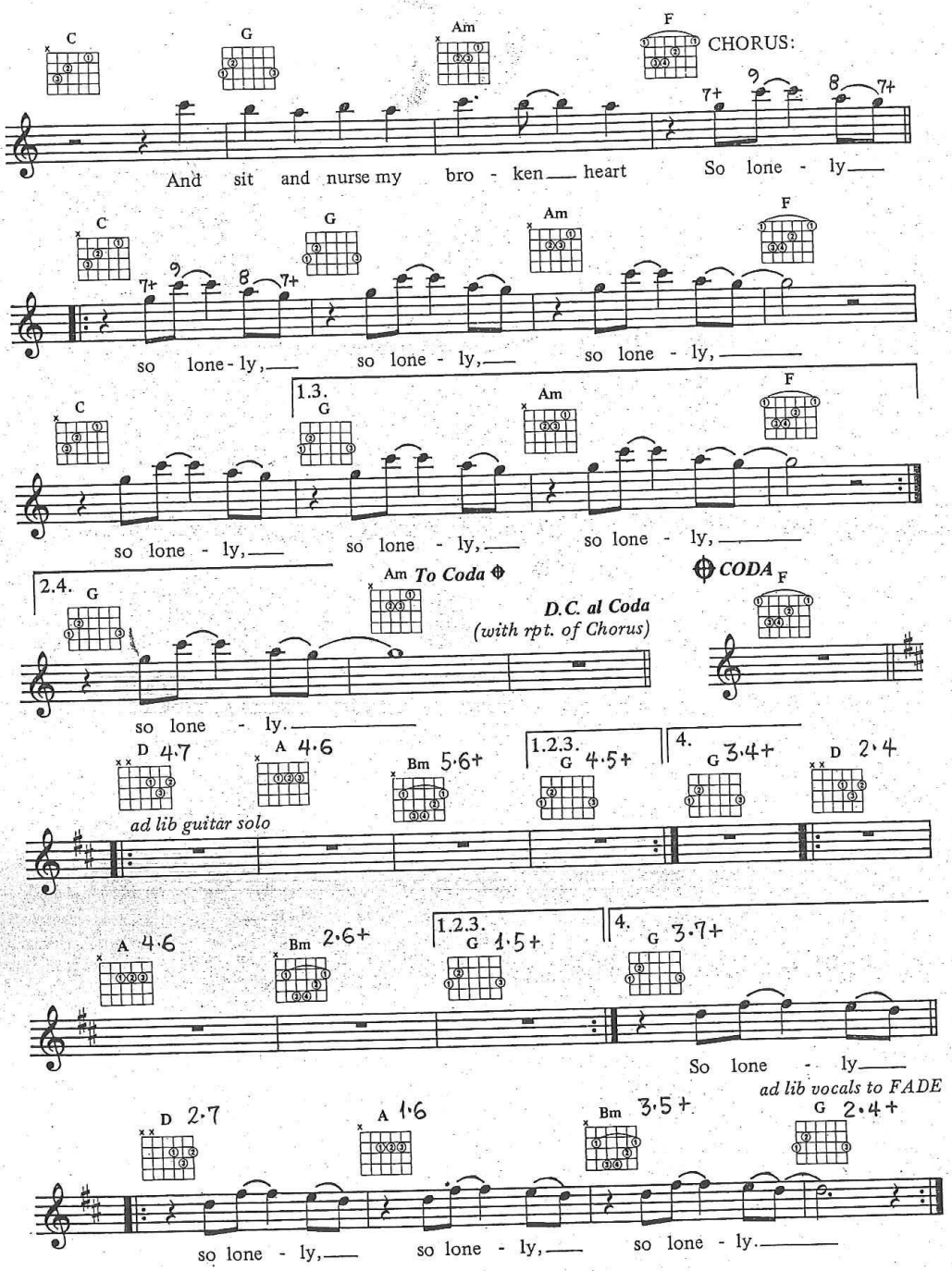
But I just can't con - vince my - self

C | G | Am | F

I could - n't live with no - one else.

C | G | Am | F

And I can on - ly play that part



VERSE 2
Now no-one's knocked upon my door for a thousand years or more
All made up and nowhere to go welcome to this one man show
Just take a seat they're always free no surprise no mystery.
In this theatre that I call my soul I always play the starring role.

So lonely 2/2

Armonica diatónica en Ⓒ I pos.
Formato: solista
Fuente: mincultura.gov.co
Adaptación de Germán pinilla
2013

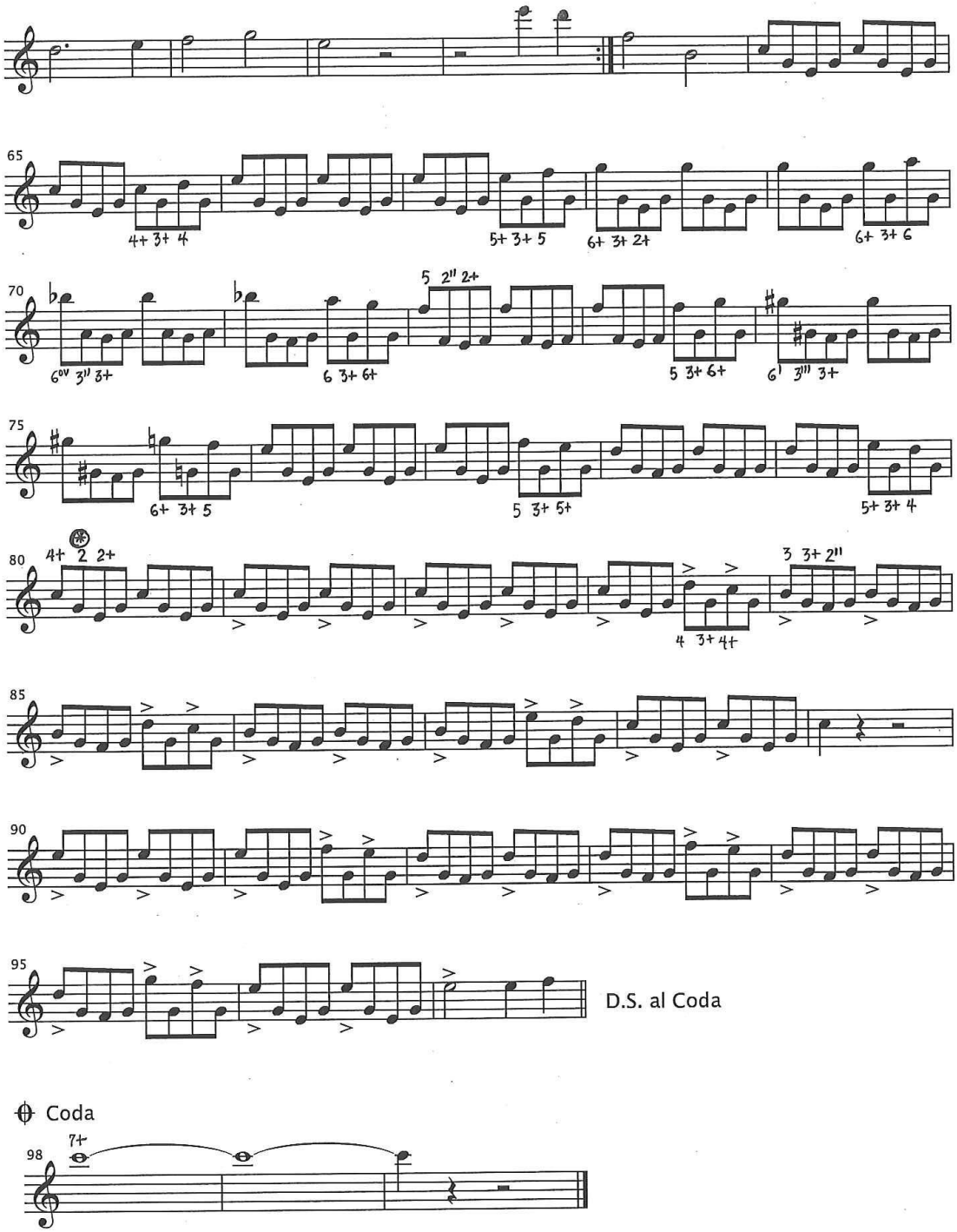
Puya

Anexo 19

Arlington Lee Pardo Plaza



Puya 1/2



(2) Para esta nota sol y entre los compases 80 – 83 se sugiere producirla inhalando el agujero 2, debido a que equilibra la dirección respiratoria del motivo melodico que contiene notas exhaladas.

Cuando dicho motivo es presentado entre los compases 1 y 2 se sugiere exhalar el agujero 3 para obtener la mencionada nota.

En última instancia será el intérprete quien determine el uso de estas dos posibilidades según su experiencia y criterio.

Puya 2/2

Anexo 20

Partita No.2 BWV 1004

SONATA IV.

Armónica en (LF) IV pos., y (A)
Fuente: Bach sonatas and partitas for the violin.
Adaptación de Germán Pinilla
2013



15211

30



Corrente.

(♩= 88)



45211

Anexo 21

Train song - elementos de Freeman Stowers

IMPORTANTE: si bien está transcrito para armonica diatonica en (LE), puede practicarse en cualquier otra tonalidad mayor



El armonicista Freeman Stowers grabó *Railroad blues* en 1929, una canción del tren con importantes desarrollos técnicos y estéticos. Estos son apenas algunos de sus elementos (en algunos casos variados)

A Primer motivo Se caracteriza por un latigado de lengua en 3 (3̊+) y por el uso de acordes.	B Segundo motivo Tiene un marcado caracter rítmico y unas acentuaciones. Está en agujeros 2·3·4 y puede hacerse en 1·2·3.
C Mecanismo Hay que trabajar a muy baja velocidad y volumen para alcanzar alta velocidad.	D *Whistle* (silbato) Mientras se exhala el acorde 1·2·3+ se hacen notas agudas con la voz

Anexo 22

Armónica en (Bb) II pos.
Formato: quinteto con contrabajo, guit., batería y voz
Fuente: Classic country encore
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Folsom Prison Blues

Recorded by Johnny Cash

Words and Music by
John R. Cash

IMPORTANTE: la melodía está indicada para los registros grave y agudo.
El acompañamiento armónico está indicado. Ver →

(*a) usar bloqueo de lengua en 3·4 mientras suena agujero 2 inhalado. Luego se quita la lengua para que suene 2·3·4.

(*b) indica halar la nota, acercándola a la altura que le sigue.

(*c) Inverso a (*a), se embocan los agujeros 2·3·4 y se bloquean 2·3 para que suene 4. Luego se levanta la lengua y así suenan 2·3·4

Siempre swg Moderately



Copyright © 1984 House Of Cash, Inc.
Administered by Copyright Management, Inc.
International Copyright Secured All Rights Reserved



Additional Lyrics

2. When I was just a baby, my mama told me, son,
Always be a good boy, don't ever play with guns.
But I shot a man in Reno just to watch him die.
When I hear that whistle blowin', I hang my head and cry.

3. I bet there's rich folks eatin' from a fancy dining car.
They're prob'ly drinkin' coffee and smokin' big cigars.
Well, I know I had it comin'. I know I can't be free,
But those people keep a-movin' and that's what tortures me.

4. Well, if they freed me from this prison,
If that railroad train was mine,
I bet I'd move it on a little farther down the line,
Far from Folsom prison, that's where I want to stay.
And I'd let that lonesome whistle blow my blues away.

Bambuco instrumental de
León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín

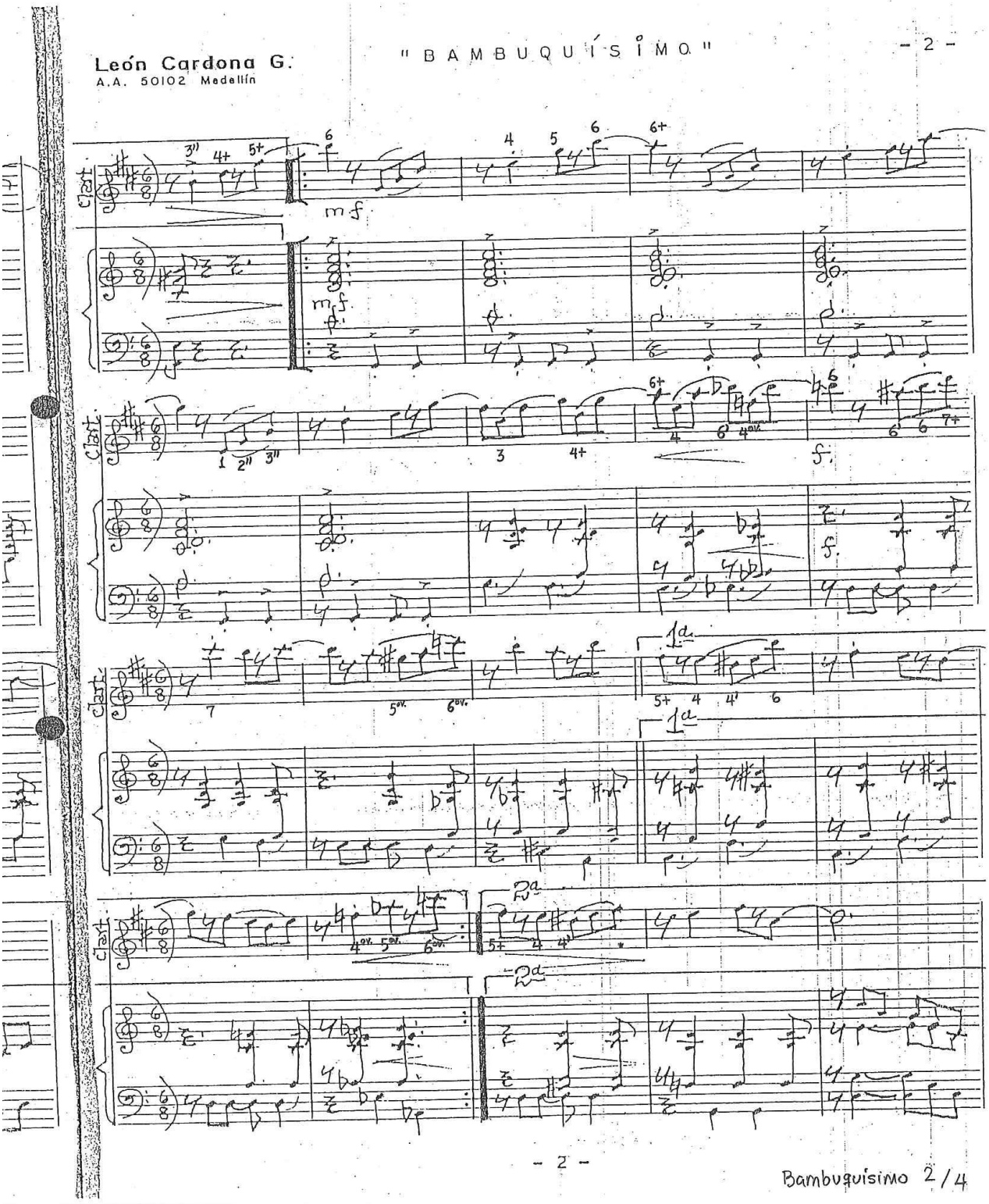
"BAMBUQUÍSIMO"
-Clarinete (Bb) y piano-

Anexo 23 - 1 -



Armónica en Ⓒ, leyendo como si estuviera en Ⓓ puesto que está escrito un tono arriba para el clarinete en Bb, instrumento transpositor. IV y XII pos.
Fuente: A.S.A.B. (C.D.M.)
Adaptación de Germán Pinilla
2013

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín



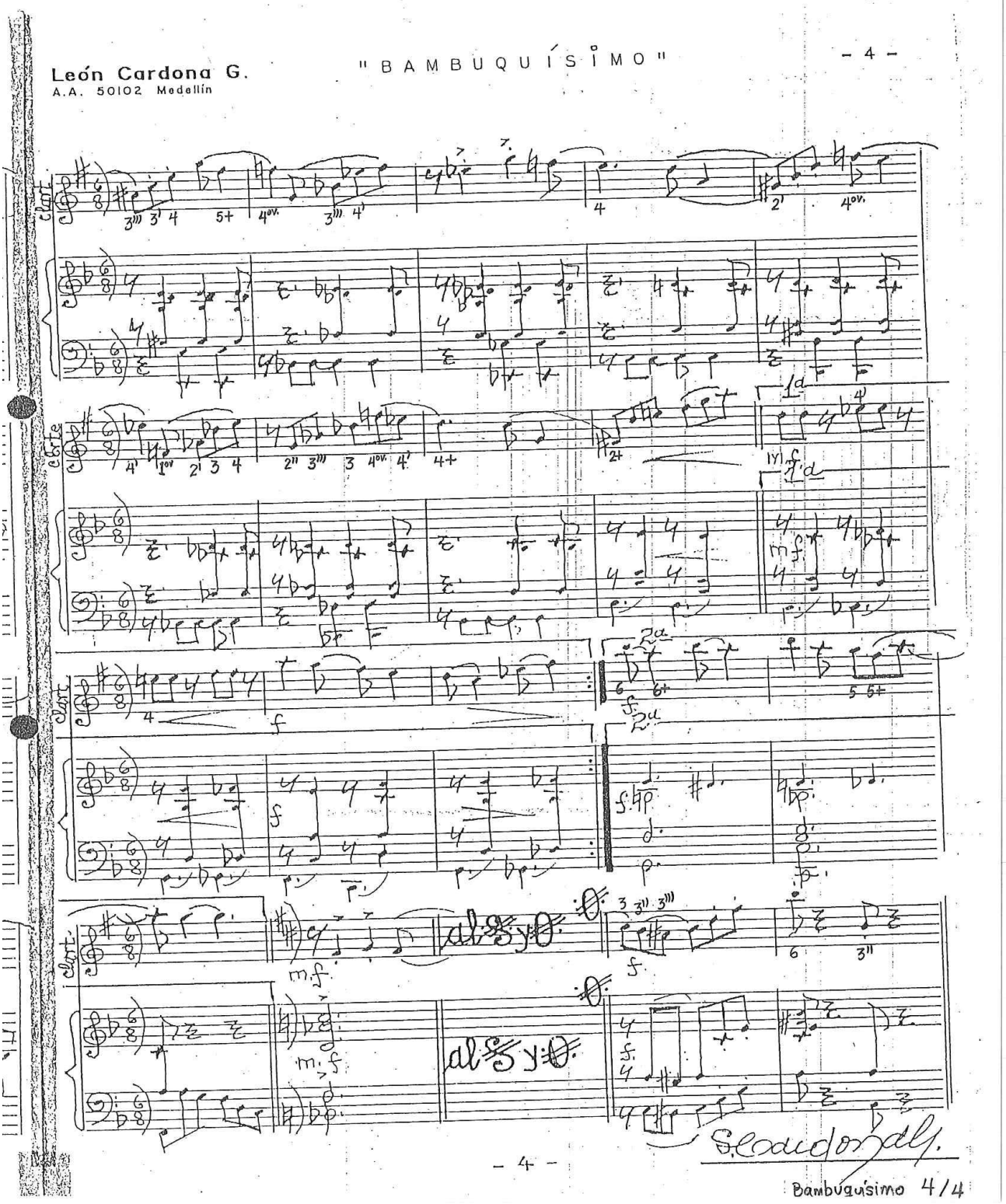
León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín

"BAMBUQUÍSÍMO"



Bambuquísimo 3/4

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín


clave
clave
clave

Anexo 24

Armónica en (A) II pos.
Formato: cuarteto con batería, bajo y guitarra
Fuente: Blues harmonica collection
Germán Pinilla
2013

Harmonica key of A

Juke

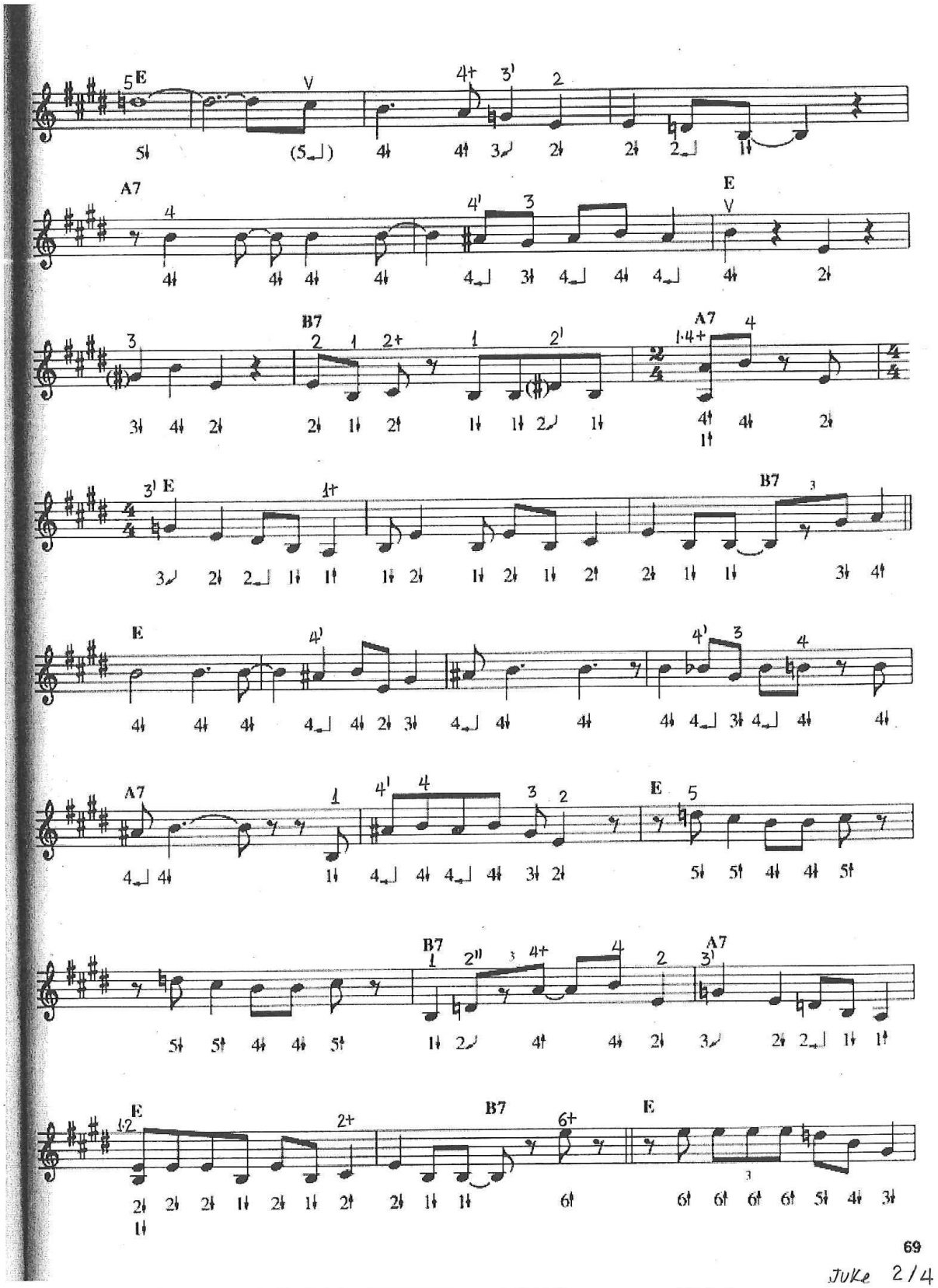
By Walter Jacobs

Cross har

Medium Blues Tempo (=)



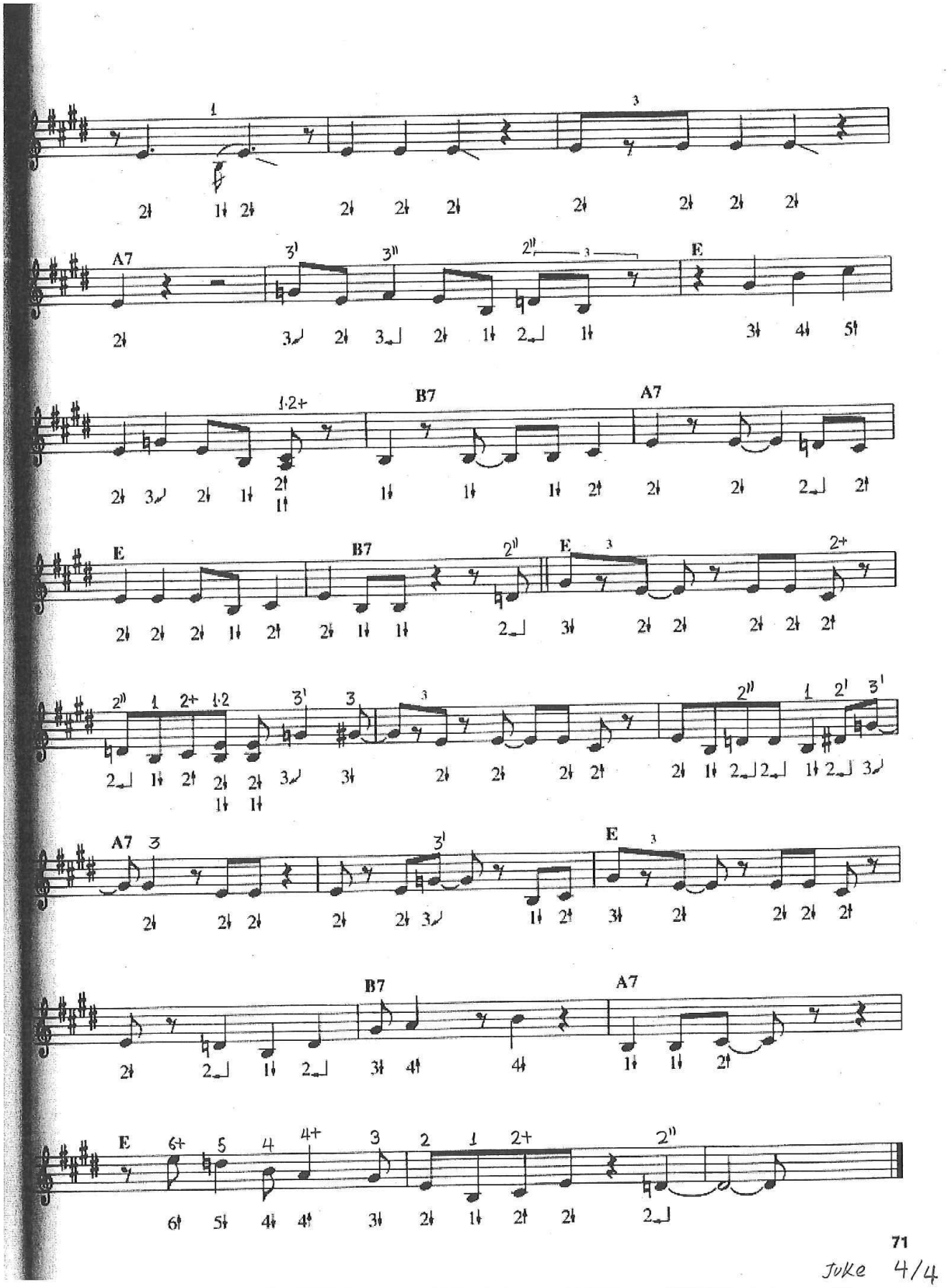
Copyright © 1952 (renewed) Arc Music Corporation
All Rights Reserved


E
A7
B7
A7
E
B7
E
E
A7
B7
A7
E
E
B7
E
69
Juke 2/4



70

Juke 3/4


A7
B7
E
71
Juke 4/4

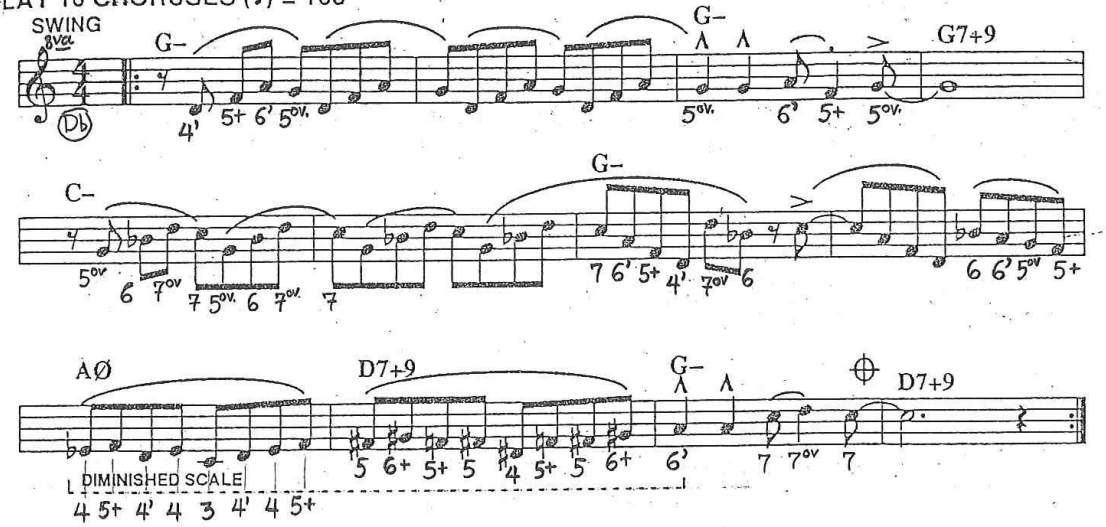
Anexo 25

8. G Minor Blues Up And Down

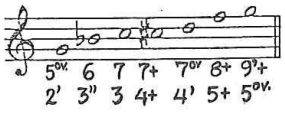
Armónica en (Db) VII pos.
Fuente: Aebersold Vol. 57
German Pinilla
2013

PLAY 16 CHORUSES (♩) = 160

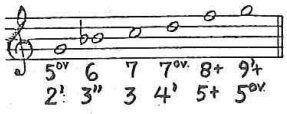
SWING



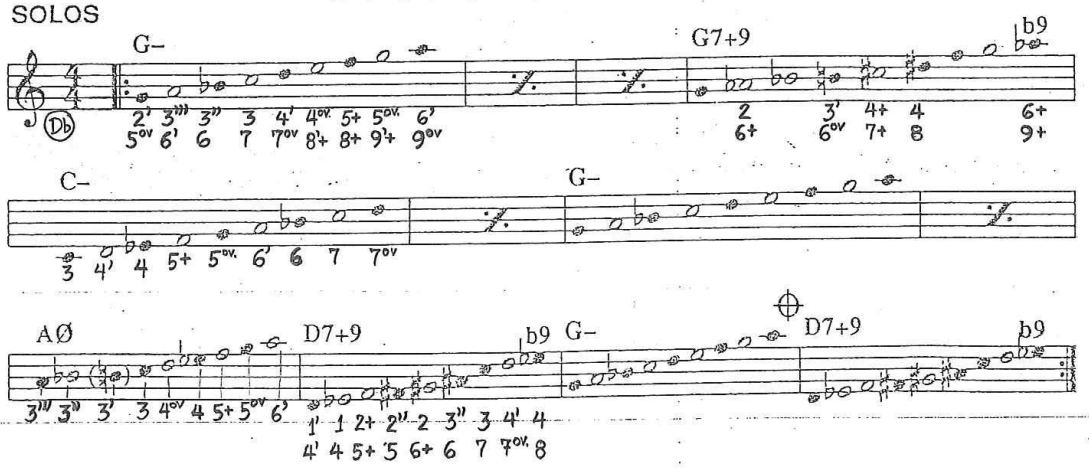
G Blues Scale

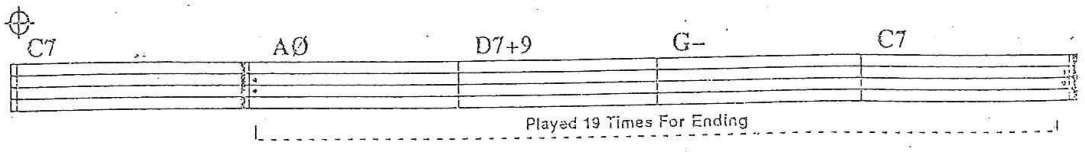


G Minor Pentatonic Scale



SOLOS





Anexo 26

Para armónicas en diferentes tonalidades
Fuente: *The jazz theory book*
Adaptación de Germán Pinilla
2013

If you practiced this exercise every day, you'd still be starting the C major scale on C every day. It helps to take this idea even further, starting the C major scale on C one day, D the next day, E the third day, and so on. If this seems like taking things to extremes, remember, the goal is to deprogram yourself from years of root-bias conditioning.

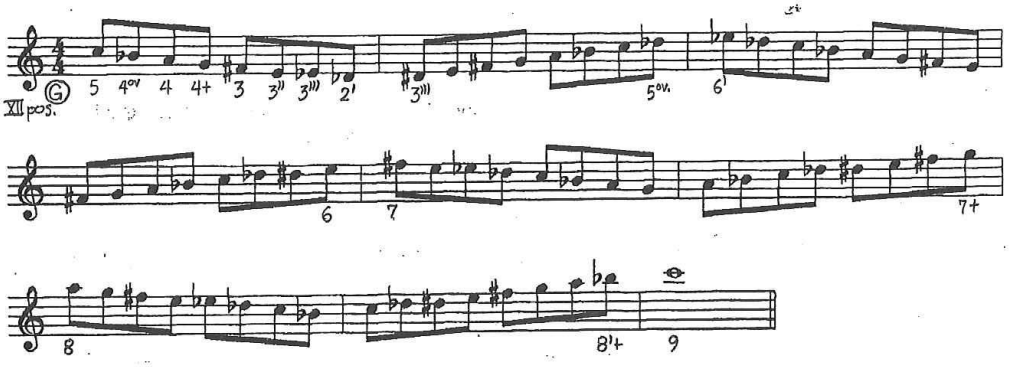
Practice patterns for the half-step/whole-step C diminished scale are shown in **figure 4-6** and **figure 4-7**. Similar patterns for the C whole-tone scale are shown in **figure 4-8** and **figure 4-9**.

Escala disminuida semitono/tono de Do

Figure 4-6



Figure 4-7



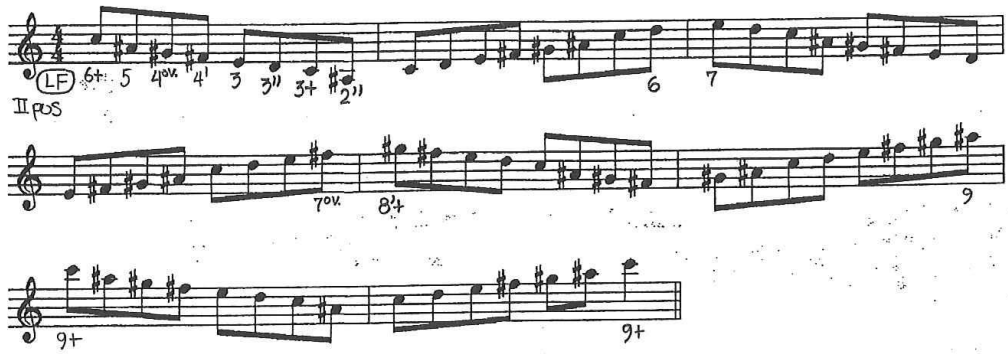
Práctica de escalas 1/2

Escala de tonos enteros en Do

Figure 4-8



Figure 4-9



Práctica de escalas 2/2

Anexo 27

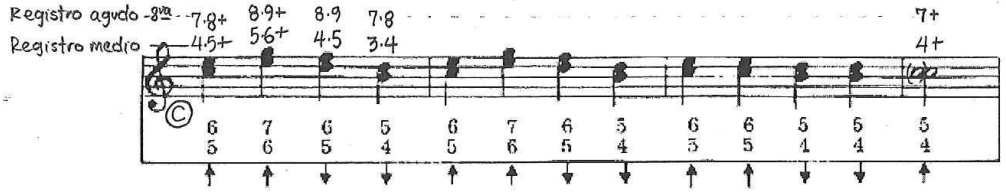
48 Ejercicio por terceras.

In the second instance, your mouth would cover four holes, your tongue would block the 2 holes on the left, allowing the remaining 2 on the right to sound. (It should be understood that this placement is not *absolutely critical* as long as the desired result is achieved.) Some players only cover three holes, others as many as five.

It should also be noted that *not every combination* of 2 notes adjacent to each other will result in a 3rd.

For example, holes 3 and 4 [BLOW] would sound a G and C which happens to be a perfect 4th. If you were to DRAW those same holes, you would hear the notes A and B, a major 2nd!!! If it seems confusing, don't be discouraged. It's not that tough. Eventually, your ear will learn to differentiate between the various intervals.

Now let's try this simple exercise in 3rds.



In the very last measure, the two notes [BLOW 4 and 5] sound exactly the same. They are. That is called a "unison."

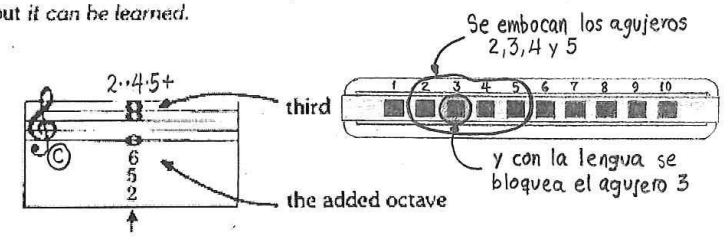
This exercise can only be played this way in one other key: C#. In any other key, this exact sequence (in 3rds) is impossible.

Interpretar intervalo de octava y agregar una tercera

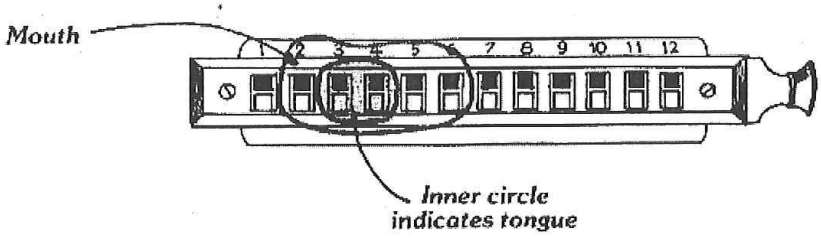
OCTAVES COUPLED WITH THIRDS

In the previous segments, we've explained how to play octaves as well as 3rds. It is also possible to *combine both* for a richer sound. Played *this* way, the octave reinforces the top (or melody) note of the third. Admittedly, it is a bit more difficult than what has gone before, but *it can be learned.*

It looks like this:



To play this combination, your mouth has to cover *five* holes, your tongue must block just *two*, allowing 2 holes on the *right*, and 1 on the *left* to sound. The following diagram illustrates this a bit more clearly.



To practice this, go back to the last exercise dealing with 3rds and try to play it, adding the octave below.

Armónica diatónica en ©
Fuente: *Chromatic harmonica*
Germán Pinilla
2013

Nota: si bien este material es para armónica cromática, puede aplicarse en la diatónica con simples ajustes.

50 Lateralidad de lengua.

TONGUE SWITCHING

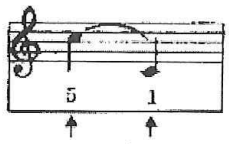
A relatively new and important technique borrowed from violin studies, tongue switching enables the harmonicist to play from *either* side of his mouth. This makes possible musical passages, wide skips, and legato phrases that only a few years ago would have been unplayable on the harmonica.

Normally, playing single notes on the Mouth Organ can be compared to a pianist playing with one finger. In order for him to get from one note to any other he has to lift and move that finger. By the same token, the harmonica player has to move his harmonica, or his mouth. However, if we allow the pianist to use his *thumb* as well as a second finger, he can then get around on the piano very much faster, easier, with much more accuracy, and with a minimum of movement. Adding that thumb to the pianist *is the equivalent of tongue switching*. By being able to play from *both* sides of his mouth, the harmonica player can now play wide skips and awkward intervals at great speed and with *very little* movement.

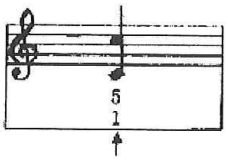
HOW TO DO IT

In order to tongue switch, one starts in exactly the same way as for tongue *blocking*, except that when switching, the tongue is moved from side to side as necessary in order to block different notes, or groups of notes.

For instance, in order to play alternate (or broken) octaves, the person learning should start with a perfect octave. (If you've forgotten how, refer back to the section on octaves.) Now move your tongue to the *left* just enough to block the *bottom* note. If you've done this right, only the top note will sound. (You will be blocking *four* notes on the left, and only the note on the extreme right will sound.) To get the other note (on the bottom) to play, simply slide your tongue to the right, blocking the four notes on *that* side. For instance, you want to play these 2 notes legato (smoothly.)

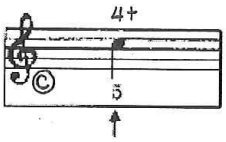


To *learn* to do this first play the octave



(Eventually you will eliminate this step.)

Now we want to sound *one* note at a time.

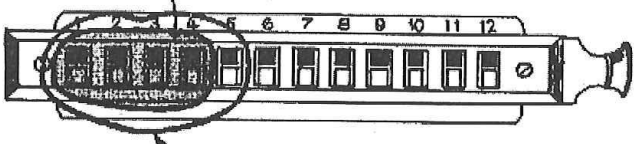


To isolate this note

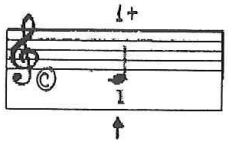
you must do this.

Tongue

Only hole 5 will play.

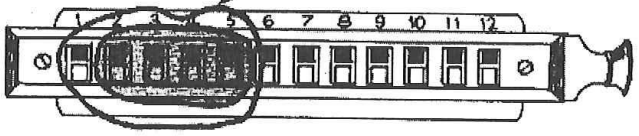


Outer line indicates mouth



For this note to sound

you have to switch your tongue to the opposite side.



When played this way only hole #1 is heard.

Rapidly alternating the tongue from side to side this way results in the switching effect. Incidentally, you can start with either the top or bottom note. It may also help to tilt the harmonica from side to side the way a violinist does with his bow. Each player should experiment to find what works best.

Should you have difficulty covering *four* notes with the tongue, try moving your jaw very slightly to compensate, so that you *will* be able to isolate one note at a time.

Armónica en (Eb) VI y I pos.
Fuente: New real book Vol. II
Formato: trío con contrabajo y batería
Adaptación de Germán Pinilla - 2013

Anexo 28

Impressions

John Coltrane

Fast Swing



Melody is played with variation. Tenor sounds one octave lower than written.

Anexo 29

Para solista. Armónica en Ⓐ I pos.
Fuente: *fantasies for flute solo*
Germán Pinilla
2013

Fantasia 1

TWV 40:2

Georg Philipp Telemann
(1681 – 1767)



© 1999 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co., K.G., Wien
Wiener Urtext Edition No. 50 187

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.



Fantasia I 2/2

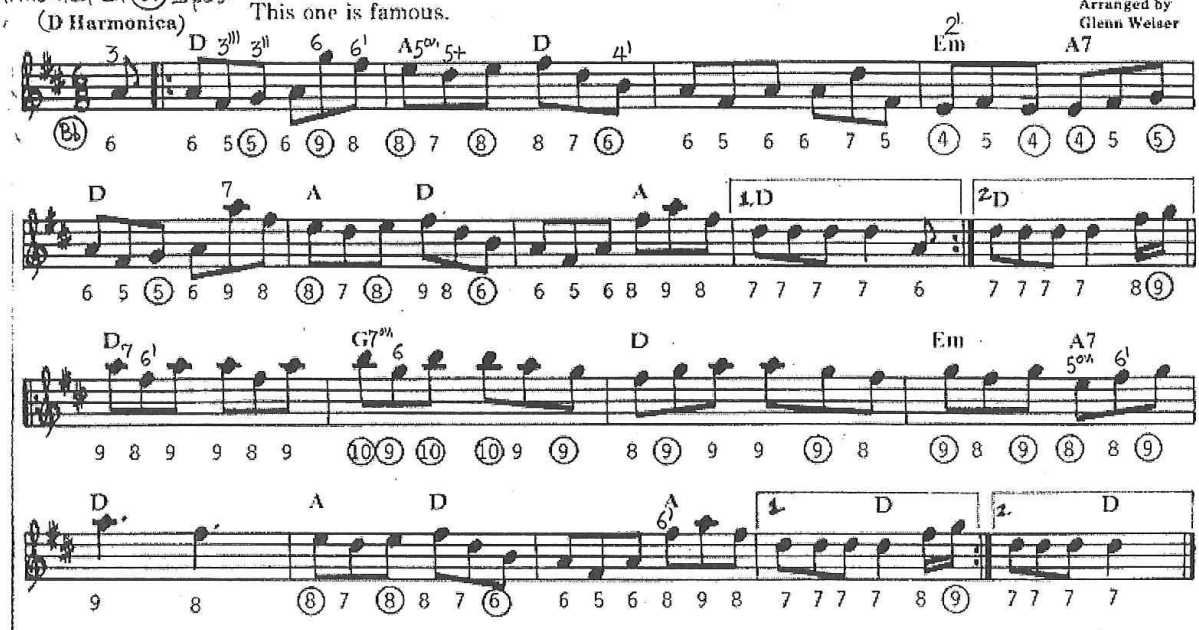
Haste To The Wedding

Anexo 30

Armónica en (Bb) 1ras pos.
(D Harmonica)

Guy van Duser, an excellent fingerstyle guitarist, always calls this "Haste to the Relationship." Get to weddings on time, but don't be hasty in love. This one is famous.

Arranged by Glenn Weiser



This arrangement copyright 1987 CENTERSTREAM Publishing

Anexo 31

Blame It On My Youth

Med. Ballad

Music by Oscar Levant
Lyric by Edward Heyman



©1934 T.B.Harms Co. Copyright Renewed. c/o The Welk Music Group, Santa Monica, CA 90401. Authorized Selling Agent in Japan: High Note Publishing Co., Ltd. - used by permission of JASRAC License #8670719. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Used By Permission.

Armónica diatonica en G IX pos.
Formato: cuarteto con guitarelec, contrabajo y batería
Fuente: New real book 1
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Interpretar melodía una octava abajo

Anexo 32

26

Se sugiere e indica uso de octavas en compases 22-23, 27-29, 32-33, 36-38 y 40.

Armónica en (Dm) I pos
Formato: dúo con piano
Fuente: Tangos Album Nº 2
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Garúa

Tango

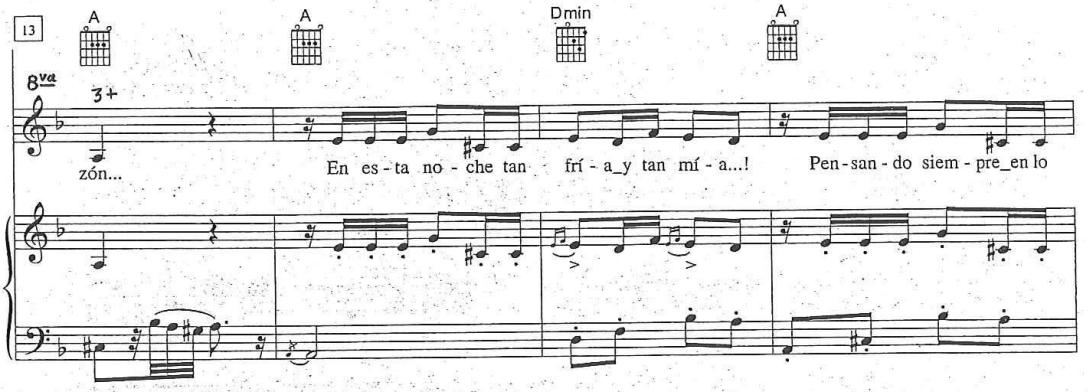
Letra:
ENRIQUE CADICAMO

Música:
ANIBAL TROILO

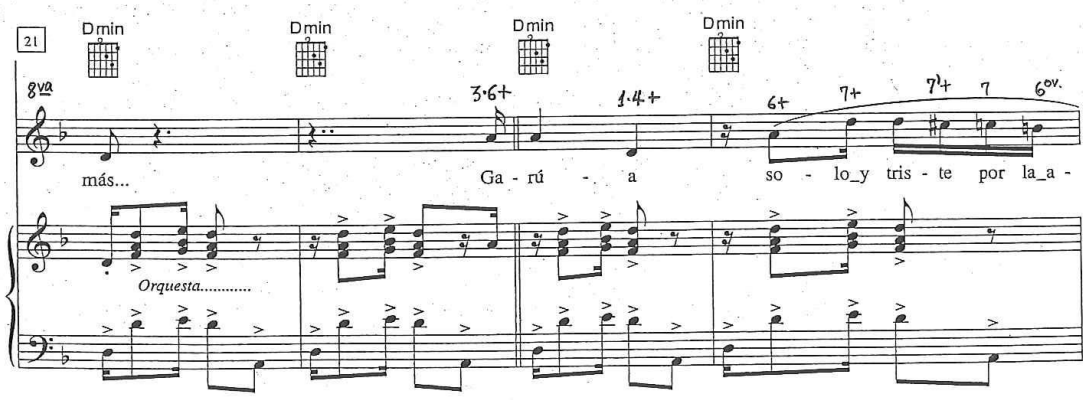


© Copyright 1943 by WARNER CHAPPELL MUSIC ARGENTINA S.A.I.C. - Buenos Aires, Argentina.

Garúa 1/4


13
A
A
Dmin
A
8va
3+
zón...
En es - ta no - che tan frí - a_y tan mí - a...!
Pen - san - do siem - pre_en lo


17
Dmin
E7
A
Gmin
3fr.
F
Em7(♭5)
Dmin
B♭7
A7
8va
mis - mo... me_a - bis - mo...
Y_aun - que quie - ra a - rran - car - la de - se - char - la y_ol - vi - dar - la la re - cuer - do


21
Dmin
Dmin
Dmin
Dmin
8va
3·6+
1·4+
6+
7+
7+
7
6ov.
más...
Ga - rú - a
so - lo_y tris - te por la_a -
Orquesta.....

Garúa 2/4


25
Dmin
F
Bm7(♭5)
B♭
B♭7
A7
Em7(♭5)
8va
ce - ra va_es - te co - ra - zón tran - si - do con tris - te - za de ta - pe - ra... sin - tien - do... tu
29
A7
A7
A7
Em7(♭5)
A7
Dmin
8va
hie - lo... por - que_a - que - lla con su_ol - vi - do hoy le_ha_a - bier - to_u - na go - te - ra Per -
33
D
D7
D7
F♯o7
Gmin
3fr.
8va
di - do...! Co - mo_un duen - de que_en la som - bra, más la bus - ca_y más la nom - bra Ga -

Garúa 3/4



I.
Qué noche llena de hastío... y de frío...!
El viento trae un extraño... lamento...!
Parece un pozo de sombras...la noche...!
Y yo en las sombras, camino muy lento...!
Mientras tanto la garúa
se acentúa
con sus púas
en mi corazón....
En esta noche tan fría y tan mía...!
Pensando siempre en lo mismo...me abismo...
y aunque quiera arrancarla,
desecharla
y olvidarla...
la recuerdo más...

I (Bis).
Que noche llena de hastío... y de frío...
No se ve a nadie cruzar por la esquina...
Sobre la calle, la hilera de focos,
lustra el asfalto con luz mortecina...
Y yo voy como un descarte,
siempre solo,
siempre aparte,
recordándote...
Las gotas caen en el charco de mi alma...
Hasta los huesos calados...y helado...
y humillando este tormento
todavía pasa el viento
empujándome.

Refrán
Garúa...
Solo y triste por la acera
va este corazón transido
con tristeza de tapera...
Sintiendo... tu hielo...
Porque aquella con su olvido
hoy le ha abierto una gotera...
Perdido...!
Como un duende que en la sombra,
más la busca... y más la nombra
Garúa...Tristeza...
Hasta el cielo se ha puesto a llorar...

Garúa 4/4

Ejercicio de alta exigencia que recorre todas las tonalidades mayores a través de una progresión armónica. Por su rango (Ab3-C6) resulta propicio para armónicas en Ab, G, LF#, LF, LE, LEb, LD, LDb, LC, LB y LAb.

Fuente: Verzari - studi di tecnica della tromba
Trascrito para armónica en (Ab)
German Pinilla - 2013

Anexo 33

Il numero 38 comprende una serie di esercizi basati su un giro armonico che tocca tutte le tonalità, che si dovranno studiare sia legati che staccati, cercando di distribuire bene l'aria in modo da eseguirli tutti con un fiato solo.

Number 38 comprises a series of exercises based on a harmonic progression passing through all the keys. Study with both legato and staccato and control the air distribution carefully, in order to play each one in a single breath.

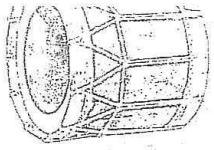


Todas las tonalidades mayores I 1/2



Todas las tonalidades mayores I 2/2

Anexo 34



LA CANOA ARRANCHADA

Armónica en (B) XI pos.
Fuente: Repertorio mus. trad. del Chocó
Germán Pinilla
2013

Aguabajo
Folk Chocoano

Transcrito para dos registros

Transc: Leonidas Valencia



Anexo 35

Armónica en Ⓑ VIII pos.
Fuente: Repertorio mus. trad. del Chocó
Germán Pinilla
2013

Transcrito para dos registros

EL REY DEL RÍO

Abosao
Folk Chocoano

Transc: Leonidas Valencia



Anexo 36

Armónica en (E) IX pos.
Fuente: Repertorio mus. trad. del Chocó.
Germán Pinilla
2013

LA PALMA DE CHONTADURO

Abosao
Folk Pacífico

Transcrito para dos registros

Transc: Leonidas Valencia



Armónica en G XI pos.
Formato: dúo con guit.

Anexo 37

Songbook ☐ As 101 Melhores Canções do Século XX

Pressentimento



Pressentimento 1/2



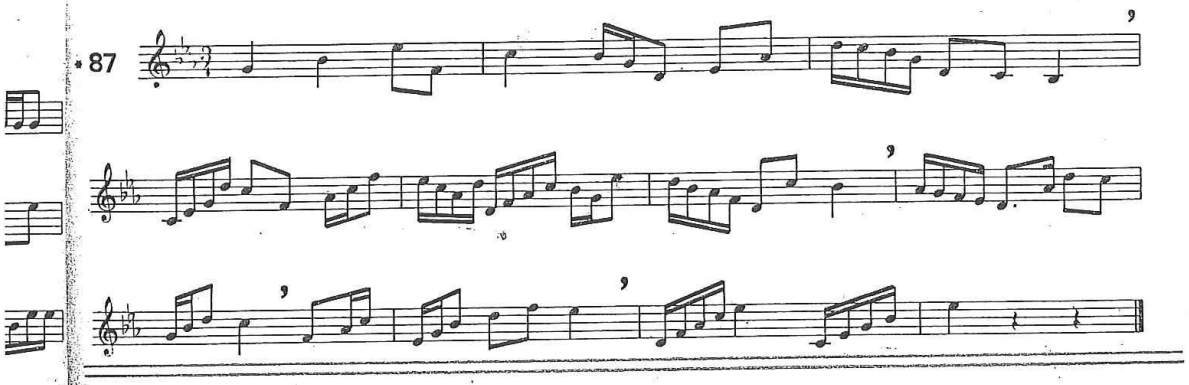
Copyright © 1968 by WARNER / CHAPPELL EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.
Rua General Rabelo, 43 - Rio de Janeiro - Brasil. Todos os direitos reservados.

Pressentimento 2/2

Anexo 38


El Cuchipe
Torbellino
Anónimo
Para solista. Armónicas en Ⓖ y Ⓒ
Fuente: Album de música colomb. para piano TOMO I (p.55)
Adaptación de Germán Pinilla.
2013
Fine
Al 𝄋 y

Anexo 39



Para dueto de armonicistas.
Ar.1 y Ar.2 con Ⓐ III pos.
Germán Pinilla
2013

BERCEUSE (Canción de Cuna)

Johannes BRAHMS
(1833-1897)



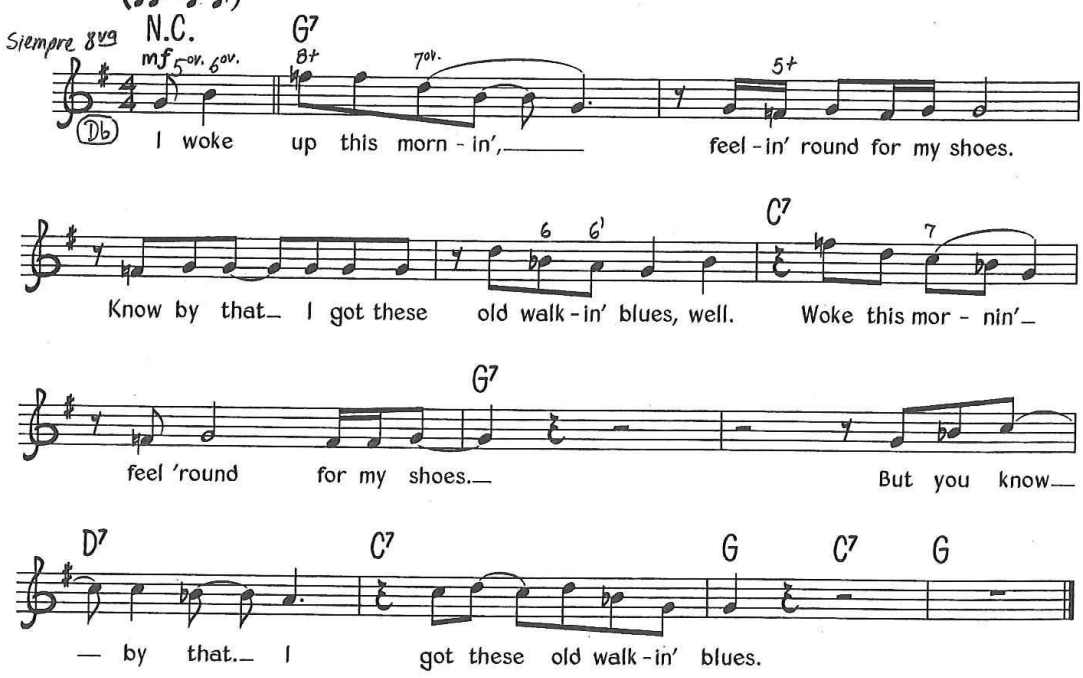
Anexo 40

Armónica diatónica en (Db) VII pos
Formato: trío con guitarra y voz
Fuente: The real book of blues
Adaptación de Germán Pinilla
2013

Walkin' Blues

Words & Music by Robert Johnson

Medium tempo También interpretar melodía una octava abajo



Verse 2
Well, leave this mornin' if I have to, ride the blind.
I feel mistreated, and I don't mind dyin'.
Leave this mornin', if I have to, ride the blind.
Babe, I been mistreated, and I don't mind dyin'.

Verse 3
Well, some people tell me that the worried blues ain't bad.
Worst old feelin' I most ever had.
People tell me that these old worried blues ain't bad.
It's the worst old feelin' I most ever had.

Verse 4
She got an easy movement from her head down to her toes.
Break in on a dollar most anywhere she goes.
Ooh, to her head down to her toes.
Lord, she break in on a dollar most anywhere she goes.

© Copyright 1999 Dorsey Brothers Music Limited, 8/9 Frith Street, London W1.
All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Anexo 41

Armónica en Ⓕ XII pos.
Formato: trío con guitarra y contrabajo
Fuente: Real book
56. Adaptación de Germán Pinilla 2013

BLUESETTE

Transcrito para dos registros

— TOOTS THIELEMANS



Anexo 42

Come Sunday

Duke Ellington

Med.-Slow Gospel Ballad



ALTERNATE LYRICS

A (2nd x)
Up and down 'til sunset,
Man work hard all the day.
Come Sunday, oh, come Sunday,
That's the day.

B
Often we'll feel weary but He
Knows our every care.
Go to Him in secret,
He will hear your every prayer.

C
He'll give peace and comfort
To every troubled mind.
Come Sunday, oh come Sunday
That's the day.

Optional changes in parentheses.

Armónica diatonica en (LE) VII pos.
Formato: dúo con guitarra eléctrica
Fuente: New real book 1
Adaptacion de German Pinilla
2013

Interpretar melodía una octava abajo

©1946,1958,1966 Tempo Music. Used By Permission.

Anexo 43

12

FORM: Intro AA BB AA CC AA

Ave Maria

Valsa-Serenata

ERODITES DE CAMPOS



Armónica diatónica en Db X pos.
Fuente: Choro Fakebook
Adaptación de Germán Pinilla
2013
Formato: dúo con tiple

8/3/04•RG•CHARTS

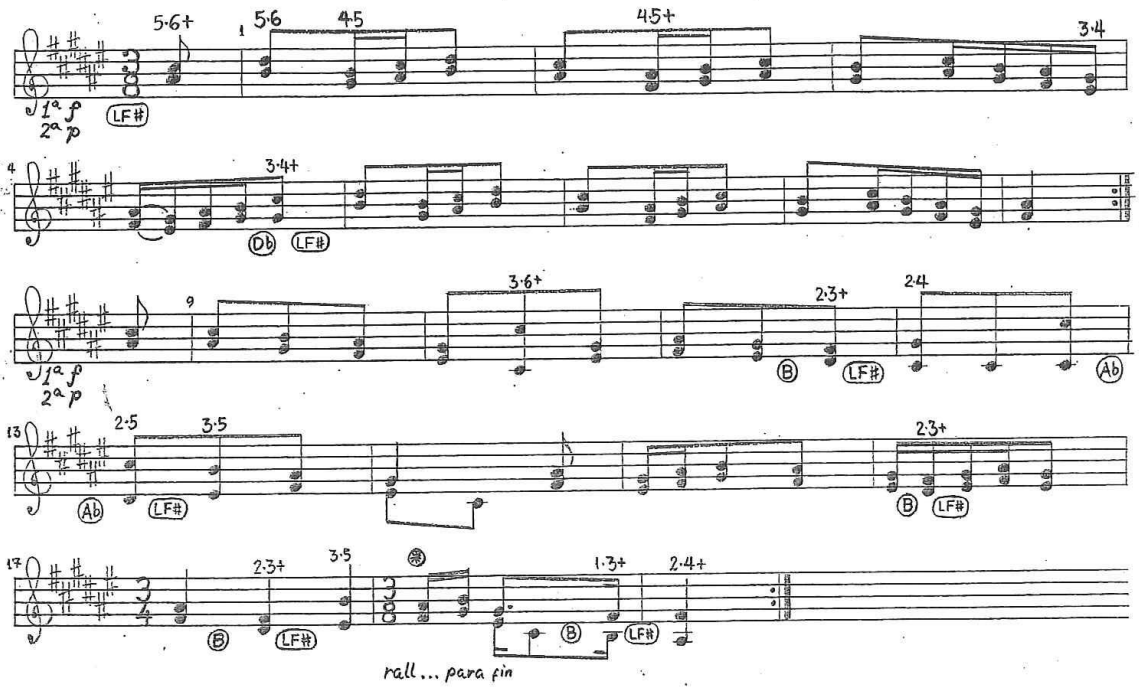
Ave Maria

Anexo 44

Passepied

~~J.B. de Boismortier~~

Para solista. Armónicas en (LF#), (B), (Db) y (Ab)
Fuente: Gran Método completo para trompeta ARBAN (pg.15)
Adaptación de Germán Pinilla
2013



(*) En el compás 18 la voz inferior fue modificada rítmicamente para no perder simultaneidad entre ambas voces.
Voz inferior original rítmicamente =

Anexo 45

La valse d'Amelie

Yann Tiersen

Para dueto de armonicistas: Ar.1 con Ⓒ, Ⓕ y Ⓓ
Ar.2 con (LF), Ⓐ y Ⓑb

Adaptación de Germán Pinilla
2013




31
33
37
41
45
49
LF
A
C
Bb
F




8va
63
LF
8va
65
LF
8va
67
8va
69
8va
71
72
LF
8va

Armónicas en (LEb) I y (Bb) I pos.
Fuente: Bach flute sonatas
Formato: duo con clave/piano
German Pinilla
2013

Anexo 46

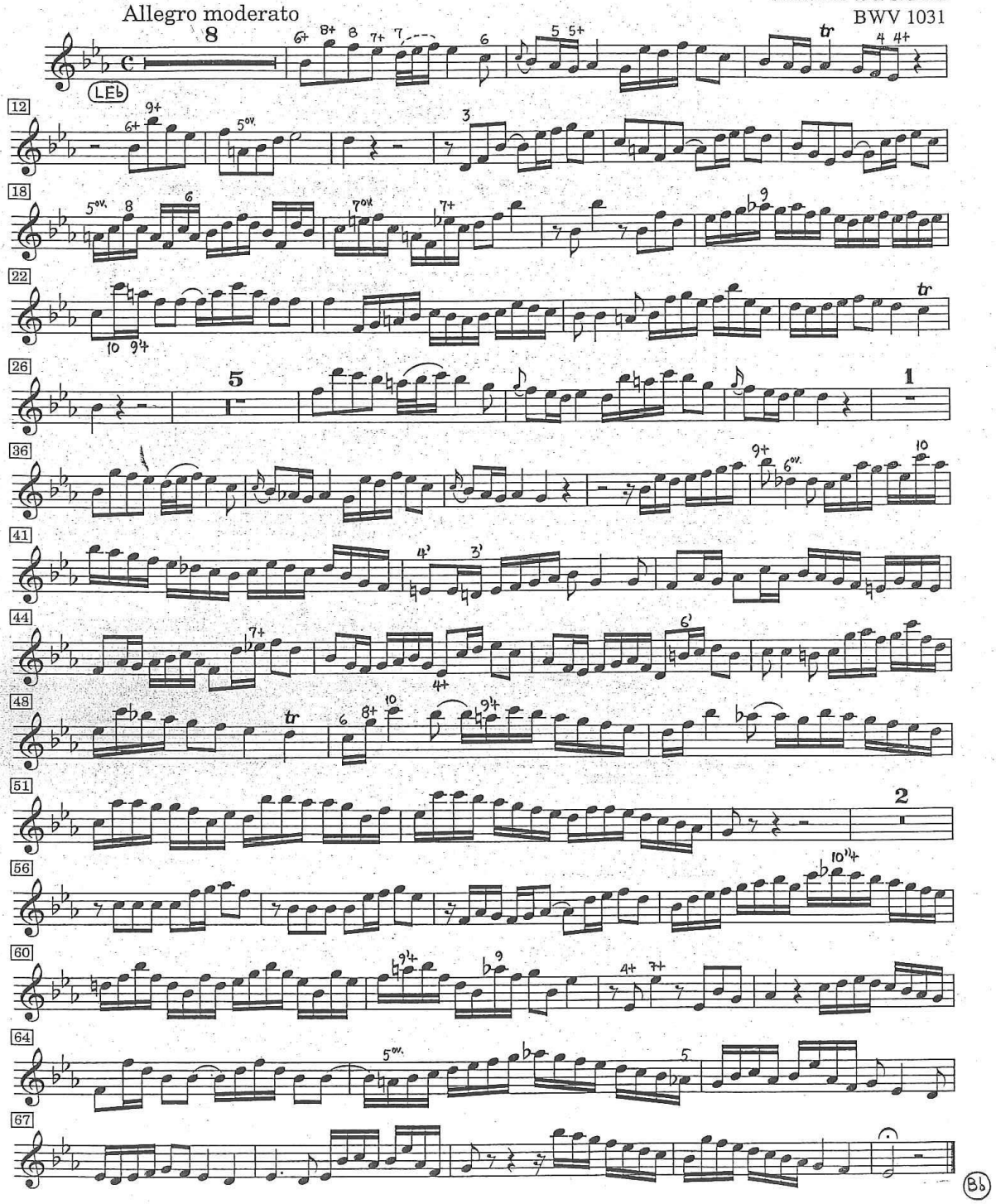
SONATE II

Es-dur / E flat major

J. S. Bach zugeschrieben
Attributed to J. S. Bach

BWV 1031

Allegro moderato



© 2000 by C. F. Peters

Flöte



Flöte



*) siehe Revisionsbericht / *see Critical Report*

Anexo 47


El testamento
Paseo
Rafael Escalona
Para solista. Armónica en LEb (Low Mib) (LEb) I pos.
Fuente: Album de mús. colomb. para piano TOMO I (P.123-4)
Adaptación de Germán Pinilla
2013
D.S. al Coda
Fine

Anexo 48

Fuente: Album mus. colomb. piano TOMO I (p. 133-4)

Guabina Santandereana Nº 2

-Lelio Olarte-

Adaptación para dos armonicistas
2013
German Pinilla




Guabina S. 2/3


Guabina S. 3/3

Armonicas en (Gm) Ipos y (LEb)
Formato: duo con bajo electrico de seis cuerdas
Fuente: Trabajo de grado - Adaptacion estaciones porteñas de A. Piazzolla - Edwin Carlos (A.S.A.B.)
Germán Pinilla
2013

Anexo 49

1. Primavera porteña

ARMONICA

Tango

ASTOR PIAZZOLLA
EDWIN CARLOS

Nota: Los latigados de lengua (LL) indicados con ○ se hacen a izquierda para notas individuales con esa indicación.



©


accel.
a tempo
Ar 1
Ar 2
LEb
Gm
mf
f

Anexo 50

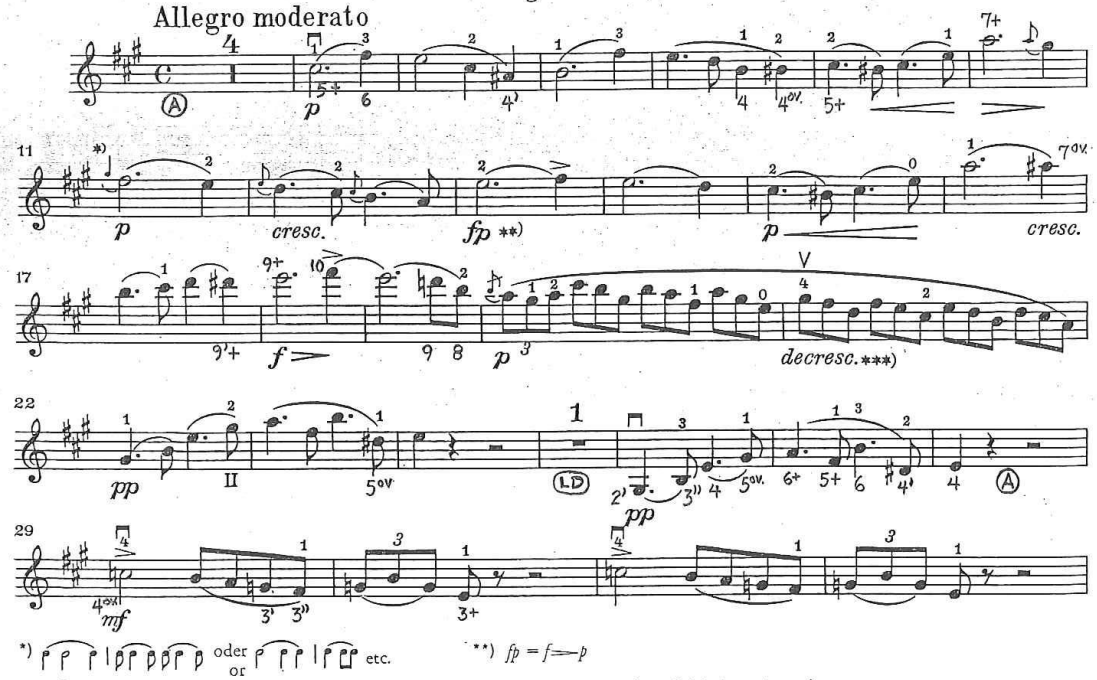


SONATE A-DUR

D 574

August 1817

Armónicas en (A) y (LD)
Fuente: Sonatas for piano and violin. Schube
Formato: duo con piano
Adaptación de Germán Pinilla
2013



*) oder or etc.

**) fp = f—p

***) Über „decresc." bzw. „dim." siehe die Vorbemerkung zu dieser Sonate in den Kritischen Anmerkungen
About "decresc." and "dim." resp., see the prefatory note to this sonata in the Critical Notes

UT 50004

Sonata A - Allegro M. 1/4



Sonata A - Allegro M⁻ 2/4


28
77
p
II
decresc.
83
4ov.
6ov.
p
87
6' 6
8'+
90
decresc.
93
f
fz
98
fp
dim.
101
f
p
109
p
cresc.
fp
116
p
cresc.
f
p
122
decresc.
pp
pp
128
mf
UT 50004
Sonata A - Allegro M. 3/4


133
138
144
150
155
160
163
166
169
174
cresc.
dim.
(tr)
LD
A
II

Armónica en Ⓐ I pos.
Formato: dúo con guitarra
German Pinilla
2013

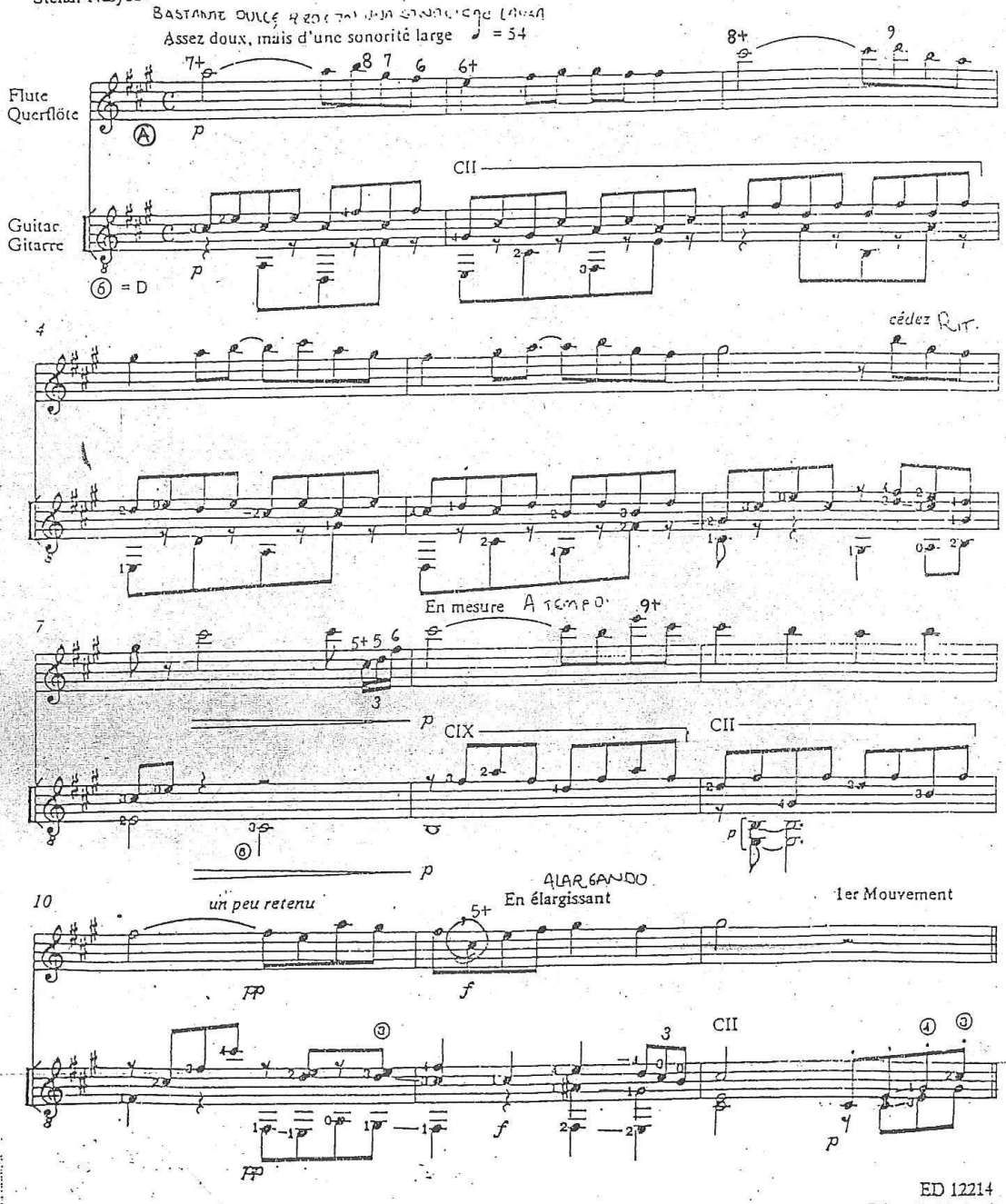
Anexo 51

Pavane

pour une infante défunte

Arranged for flute and guitar by/
Für Querflöte und Gitarre eingerichtet von
Stefan Nesyba

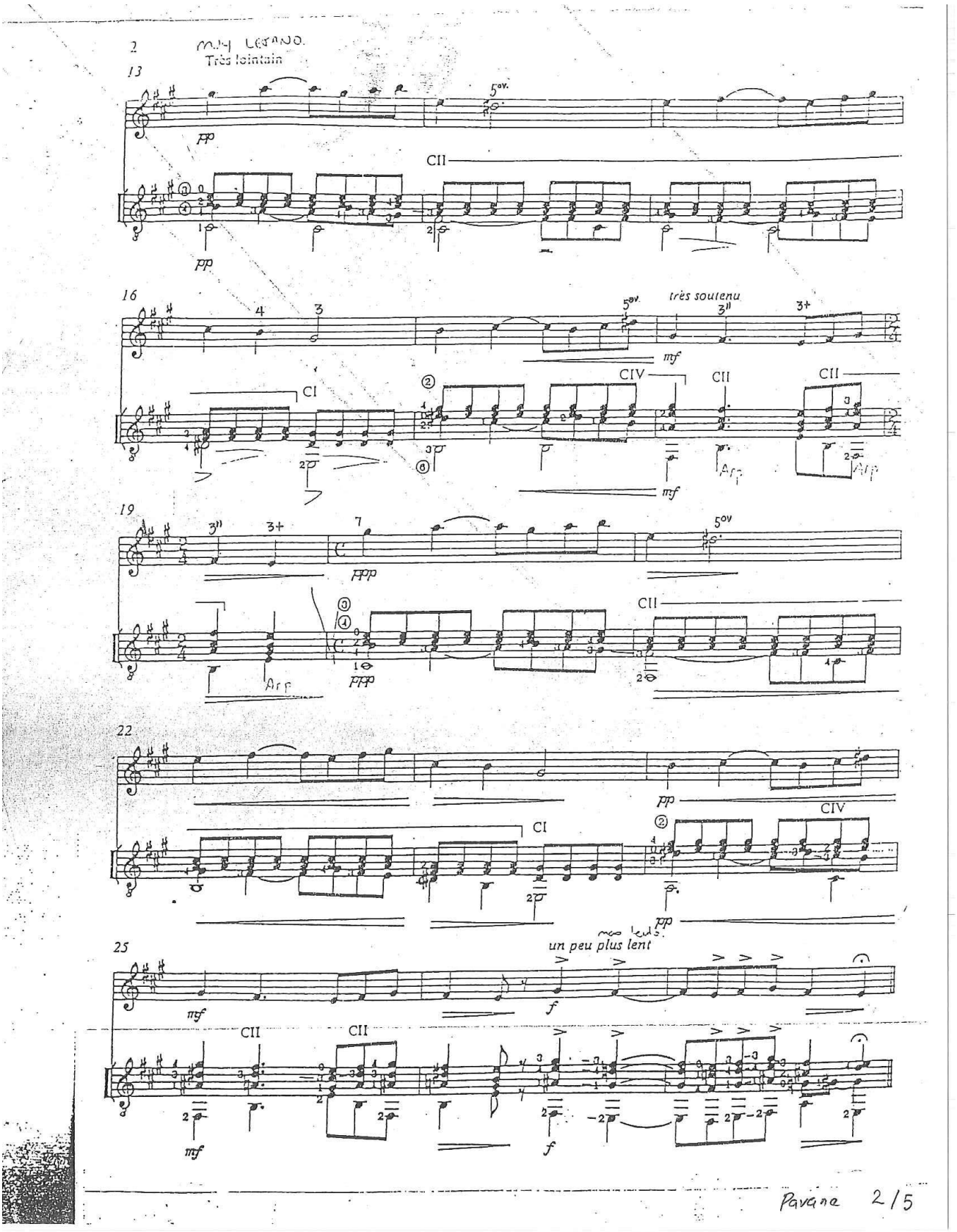
Maurice Ravel
1875-1937

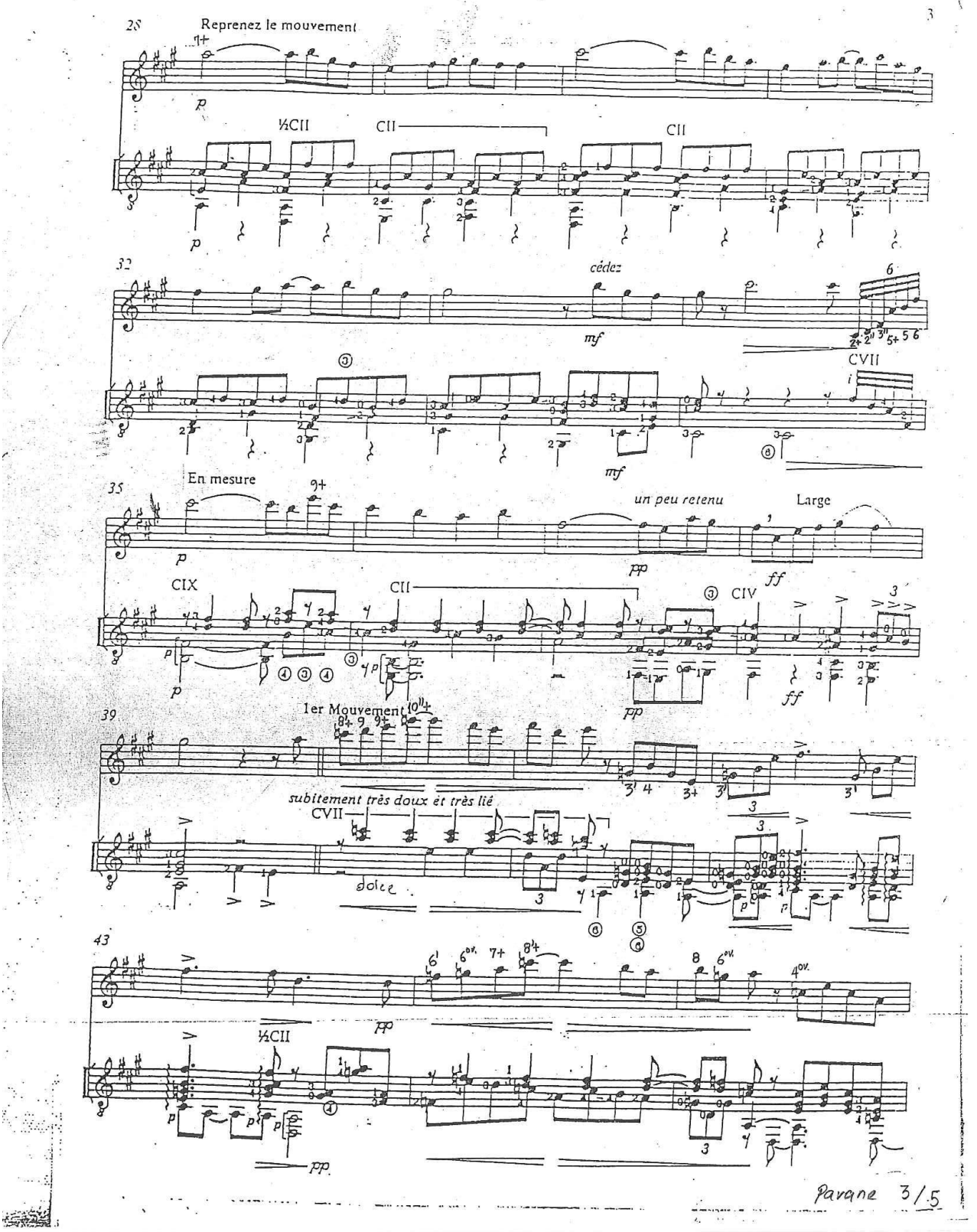


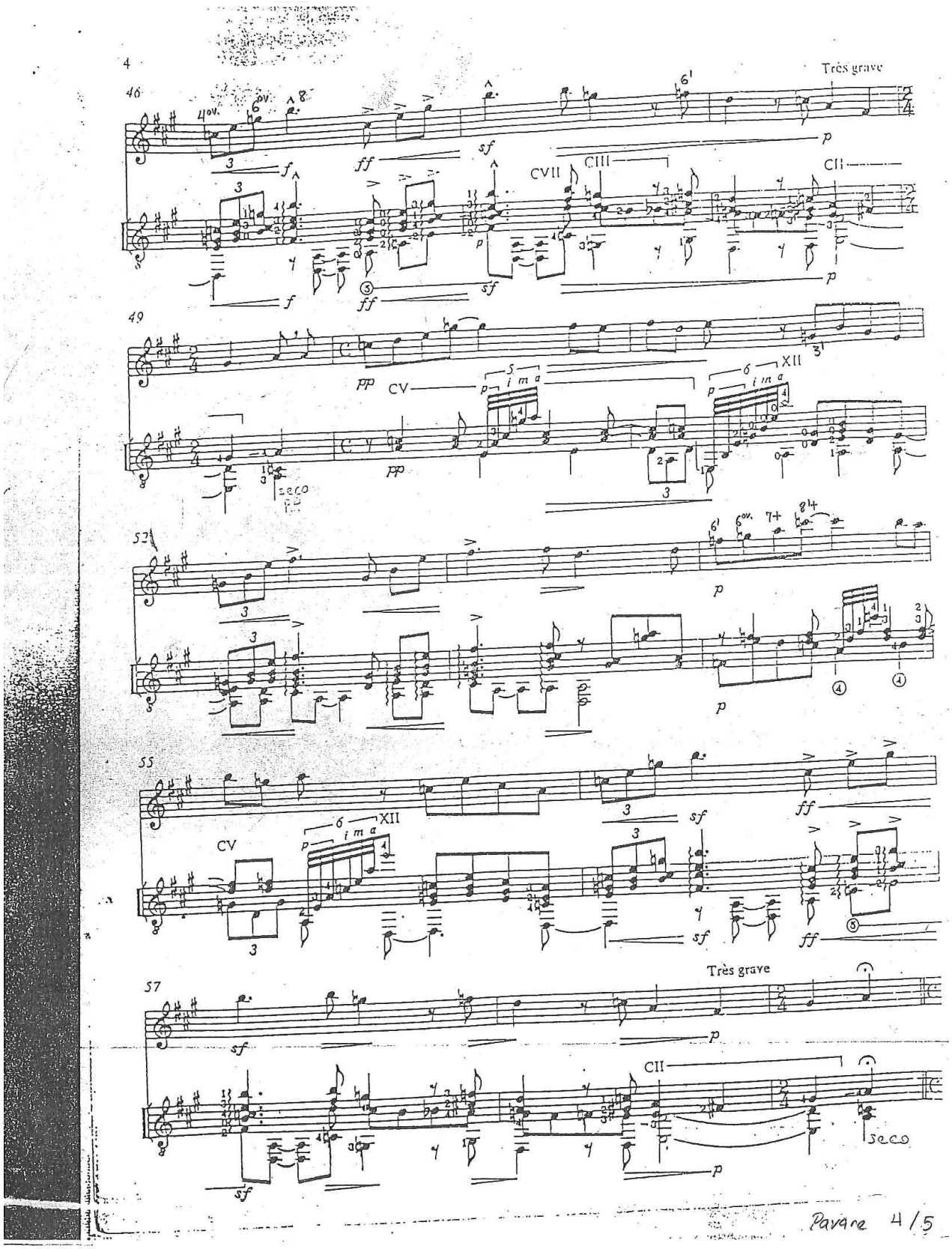
©1984 Schott & Co. Ltd, London

ED 12214
Printed in England

Pavane - 1/5


2
MM LENTO.
Très lointain
13
5ov.
pp
CII
pp
16
très soutenu
mf
CI
CIV
CII
CII
mf
19
ppp
Arr
ppp
CII
22
pp
CI
CIV
pp
25
un peu plus lent
mf
f
CII
CII
mf
f
Pavane 2/5


28
Reprenez le mouvement
½CII
CII
CII
32
cédez
mf
CVII
mf
35
En mesure
un peu retenu
Large
pp
ff
CIX
CII
CIV
pp
ff
39
1er Mouvement
subitement très doux et très lié
CVII
dolce
43
½CII
pp
pp
Pavane 3/5


4
46
Très grave
CVII
CIII
CII
49
CV
XII
52
55
CV
XII
57
Très grave
CII
seco
Pavane 4/5


60
1er Mouvement
½CII
CII
CIV
62
½CII
CII
64
cédez
66
Reprenez le mouvement
CVII
CVII
CII
69
En élargissant beaucoup
CIV
XII
VII
VII
Pavane 5/5

Anexo 52
Formato de Evaluación para Primera y Tercera notas

Estudiante _____ **Armónica diatónica** ____

Obras	Armónica/s	Posición/es	Anotaciones

Preparación de las obras		Interpretación de las obras	
Concepto	Valoración	Concepto	Valoración
Aplicación efectiva de ajustes en los instrumentos		Mecánica y relación cuerpo-instrumento	
Desarrollo de embocaduras diversas y posturas del tracto vocal necesarias		Ejecución de técnicas propias del semestre	
Apropiación de las posiciones propias del repertorio		Precisión motriz	
Lectura a primera vista		Precisión rítmica	
Análisis de la forma		Precisión melódica	
Resolución de dificultades técnicas		Precisión armónica	
Resolución de dificultades interpretativas		Sonido (calidad y volumen)	
Memorización		Ejecución de dinámicas	
Velocidad progresiva		Ejecución de articulaciones	
Improvisación sobre la forma		Realización interpretativa	
Promedio		**Promedio**	

Definitiva	

Indicadores de valoración	
Notable (más de 4.5)	
Bueno (entre 4 y 4.5)	
Satisfactorio (entre 3.5 y 4)	
Aceptable (entre 3 y 3.5)	
Deficiente (menor a 3)	

Anexo 53
Formato de Evaluación para Segunda nota

Estudiante _____ **Armónica diatónica** ____

Aspectos	Valoración
Nivel de asistencia	
Desarrollo de tareas recomendadas para el Trabajo Autónomo	
Capacidad de identificación de dificultades y problemas	
Participación activa en la resolución de dificultades y problemas	
Aplicación de conocimientos de otros espacios académicos en la interpretación instrumental	
Transferencia de los aprendizajes instrumentales a diferentes contextos	
Motivación propia	
Aportes e iniciativas personales	
Nivel de comunicación con el profesor	
Definitiva	

Indicadores de valoración	
Notable (más de 4.5)	
Bueno (entre 4 y 4.5)	
Satisfactorio (entre 3.5 y 4)	
Aceptable (entre 3 y 3.5)	
Deficiente (menor a 3)	

Anexo 54
Formato de Autoevaluación docente

Armónica diatónica ____

Aspectos	Valoración
Efectividad en la motivación de los estudiantes para el aprendizaje	
Efectividad en la aplicación de estrategias didácticas	
Efectividad de la metodología de clase	
Efectividad en la orientación para el trabajo autónomo	
Coherencia en la elección del repertorio	
Nivel de comprensión de los nuevos conocimientos por parte de los estudiantes	
Nivel de apropiación de los nuevos conocimientos por parte de los estudiantes	
Nivel de transferencia de los conocimientos por parte de los estudiantes	
Observación de avances significativos en el desarrollo técnico e interpretativo	
Observación de avances significativos en la consecución y afianzamiento del cromatismo	
Observación de avances significativos en la realización de diversos ajustes al interior del instrumento	
Identificación de dificultades, confrontación y superación	
Identificación de aciertos, valoración y utilidad	
Comunicación	
Promedio	

Indicadores de valoración	
Notable (más de 4.5)	
Bueno (entre 4 y 4.5)	
Satisfactorio (entre 3.5 y 4)	
Aceptable (entre 3 y 3.5)	
Deficiente (menor a 3)	

Anexo 55
Antecedente personal de Germán Pinilla

Mi llegada al instrumento

Comencé a interpretar armónica diatónica en abril de 1998, luego de haber escuchado por vez primera una armónica *blues* en un programa nocturno radial del género, a sugerencia de Javier Escobar, un amigo guitarrista quien hacía poco había empezado a tocar esa música de la cual yo no sabía siquiera que existiese. Vale la pena decir que por aquella época el *blues* cobraba un creciente interés en Bogotá.

Esa noche me senté ante la radio, sintonicé la emisora en punto y tras las primeras piezas escuché una armónica *blues*. Fue tan impactante esa primera audición que a la mañana siguiente, muy temprano y bajo un desconcertante sentimiento interior me dirigí a una tienda de instrumentos para adquirir una armónica. Desde luego, yo no sabía nada al respecto, y sin embargo compré acertadamente una diatónica china en Do mayor, y al escribir "acertadamente" quiero significar que ese es el tipo de armónica utilizado emblemáticamente en el *blues*, y por tanto en aquel *blues* cuya escucha me tenía allí, nervioso, ansioso y feliz al mismo tiempo. De inmediato comencé a tocarla, a explorarla, absorto.

Aquel maravilloso suceso consiguió que mi vida tomara sentido, un sentido acorde con mis profundos deseos de hacer música y de convertirme en un músico, ya que un par de años antes había empezado a aflorar en mí ese creciente interés musical, acercándome de manera primaria y autodidacta al piano. Un momento tan pequeño, tan reducido en el tiempo y sin embargo de tal magnitud que se constituyó en el origen y primer aliento vital de toda mi actividad musical: me llevó casi de inmediato a preparar el examen de admisión -con algunos libros que encontré en la Biblioteca Luis Ángel Arango- consiguiendo el ingreso a la carrera de Artes Musicales en la A.S.A.B. para el segundo semestre de ese mismo año, y desde allí me ha conducido hasta permitirme desarrollar este trabajo de grado en los presentes días.

Empecé a grabar algunos de -si no todos- los programas radiales ya mencionados con el fin de capturar a los *blues harmonica players* para escucharlos y así tratar de extraerles sus *dejos*, sus *palabras*, sus *frases* y hasta sus *trucos*. Las audiciones fueron esenciales para ese entonces ya que en mi proceso inicial no hubo ningún profesor, instructor, armonicista adelantado, método o curso de armónica. Es más, para ese momento aún no consultaba la internet. Advertí que los armonicistas de *blues* interpretaban la diatónica de manera particular, pues era evidente que con una armónica en Do mayor sus *blues* no estaban en Do, sino en Sol. También hacía parte de esa estética la desafinación-reafinación de sonidos marcadamente inhalados, e incluso la sorprendente aparición de notas perdidas, quiero decir notas que en la construcción del instrumento no figuraban, pero que a partir de esas desafinaciones (*bends*) era posible que la magia africana las hiciese aparecer.

Mi primer referente fue George *Mojo* Buford, uno de los armonicistas de la banda de *Muddy Waters*, a quien conocí a través del video de un concierto de *Waters* llamado *Maintenance shop blues,* material que encontré en la Biblioteca Luis Ángel Arango a los pocos meses de ese abril del noventa y ocho. A través de la observación y escucha de lo que Buford hacía pude constatar algunas de mis primeras inferencias *armonicísticas*; al mismo tiempo y gracias a la interpretación en conjunto de todos esos reconocidos músicos de la emblemática banda, empecé a introducirme con sumo interés en el universo interpretativo del *blues*.

Por esa misma época conocí a un armonicista bogotano -Giovanni, no recuerdo su apellido- que llevaba más tiempo tocando y quien me compartió un método para diatónica que él había conseguido. El autor, de nacionalidad argentina, incluía unos sonidos de ejemplo que

complementaban la información escrita. Desde un comienzo noté inconsistencias en algunos de los contenidos, y así mismo las pistas grabadas por el autor me dejaron consternado, pues en realidad yo observaba -con total franqueza- que la calidad en ellas no era la que yo tenía en mis expectativas, hasta el punto de verme sorprendido al alcanzar rápidamente un mejor nivel interpretativo para aquellos ejemplos y ejercicios. Sin embargo el método tenía algunas temáticas de mi interés las cuales trabajé, para luego abandonarlo.

Unas pocas semanas después de aquella memorable audición comencé a tocar *blues* en compañía de Javier Escobar, el designado por la vida para llevarme al comienzo de mi camino musical. En un principio yo estaba intentándolo, apenas explorando y jugando con el instrumento, y soy honesto al manifestar que en un tiempo breve mis progresos en la armónica fueron notables y crecientes. Tocamos nuestras composiciones -instrumentales en su totalidad- en algunos bares y en la Universidad Nacional -donde ambos estudiábamos y ensayábamos- bajo el nombre de *La araña ortopédica* -extraño nombre fruto de una divertida confusión-. Y a comienzos de 1999, luego de mi primera participación en el II Expreso del viento -noche de armónicas del Festival de *Jazz* y *blues* del Teatro Libélula Dorada-, Candelaria, la reconocida banda bogotana de *blues* que acompañaba a los armonicistas en dicha edición, me propuso que ingresara a sus filas, y acepté. Para ese año tocamos en *Rock al parque* y en otros reconocidos festivales y eventos culturales bogotanos.

Y así comenzó todo…