

DOCE ESTUDIOS PARA TUBA BASADOS EN EL BAMBUCO, PASILLO Y LA
DANZA COLOMBIANA

DARWIN YESED ÁLVAREZ MORA

Código: 2015275003

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

BOGOTÁ

2020

DOCE ESTUDIOS PARA TUBA BASADOS EN EL BAMBUCO, PASILLO Y LA
DANZA COLOMBIANA

DARWIN YESED ÁLVAREZ MORA

Código: 2015275003

Asesor

GERMÁN DARIO PÉREZ SALAZAR

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar por el título de
Licenciado en Música.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

BOGOTÁ

2020

AGRADECIMIENTOS

A mi familia por siempre confiar en mí, ser en el polo a tierra en los momentos de duda y brindarme su apoyo sin importar la situación.

Al maestro Germán Darío Pérez por su paciencia y sabiduría durante el transcurso de la elaboración de este proyecto.

A los maestros Juan Erney Sepúlveda, David López y Rafael Pérez y a mis compañeros Juan Sebastián García, David Rodríguez, Valentina Gutiérrez, Felipe Garzón y Jarol Munevar por su buena disposición desde el primer momento y sus invaluable aportes a esta investigación.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	13
1.3 ANTECEDENTES	13
1.4 JUSTIFICACIÓN	15
1.5 OBJETIVOS	17
1.5.1 OBJETIVO GENERAL	17
1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
2. MARCO TEÓRICO	18
2.1. LA TUBA	18
2.2. EL BAMBUCO	21
2.3. EL PASILLO	25
2.4. LA DANZA ANDINA COLOMBIANA	28
2.5. ESTUDIO ÉTUDE	31
3. METODOLOGÍA	35
3.1. ENFOQUE INVESTIGATIVO	35
3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN: INVESTIGACIÓN CREACIÓN	36
3.2. INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN	37
3.3. POBLACIÓN	37
3.4. DISEÑO METODOLÓGICO	37
4. PROCESO DE CREACIÓN DE LOS ESTUDIOS	39
4.1. ENTREVISTAS	39
4.2. ANÁLISIS OBRAS SELECCIONADAS	64
4.2.1. Análisis Pasillos	65
4.2.2. Análisis Danzas	75
4.2.3. Análisis Bambucos	85
4.3. PRODUCTO EMERGENTE	93
4.4. VALIDACIÓN DE LOS ESTUDIOS	116

5. CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA	121
ANEXOS	123

INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Motivo identitario del bambuco.....	23
Imagen 2: Motivo rítmico finales de frase o sección.....	27
Imagen 3: Motivo rítmico inicio de frase.....	23
Imagen 4: Motivo rítmico de la danza en 2/4.....	30
Imagen 5: Motivo rítmico I de la danza en 4/4.....	30
Imagen 6: Motivo rítmico II de la danza en 2/4.....	30
Imagen 7: Motivo rítmico II de la danza en 4/4.....	30
Imagen 8: Progresión IVm – Im – V7 del final de la sección.....	65
Imagen 9: Modulación al tercer grado de la segunda parte de B por medio de dominante secundaria.....	66
Imagen 10: Progresión IIm – V7 – Im de la sección C	66
Imagen 11: Matriz ritmo-melódica sección A	66
Imagen 12: Matriz ritmo-melódica sección B	66
Imagen 13: Matriz ritmo-melódica sección C.....	66
Imagen 14: Progresión IIm – V7 – I del final de la sección C.....	67
Imagen 15: Dominante secundaria hacia el segundo grado sección B	67
Imagen 16: Motivo sección A.....	68
Imagen 17: Motivo sección B, intervalo de sexta expuesta.....	68
Imagen 18: Primera frase C.....	68
Imagen 19: Progresión IIm – V7 – VII° - I del inicio de la obra.....	69
Imagen 20: Progresión IIm – V7 relacionado de la sección A hacia el segundo grado.....	69
Imagen 21: Progresión I – V7 – III del comienzo de la segunda sección.....	70

Imagen 22: II – V7 relacionado al quinto grado que resuelve en el tercer grado.....	70
Imagen 23: Progresión II° - Vsub – I de la sección B.....	70
Imagen 24: Matriz ritmo-melódica sección A.....	71
Imagen 25: Inicio sección B.....	71
Imagen 26: Matriz ritmo-melódico C.....	72
Imagen 27: Enlace IVm – V7 – Im Presente en la A.....	72
Imagen 28: Progresión IIm – V7 – Im presente en el inicio de la C.....	72
Imagen 29: Dominante secundaria al cuarto grado seguida de la progresión IV – K – V7 – I.....	73
Imagen 30: Matriz ritmo-melódica A, presencia de bordaduras cromáticas.....	73
Imagen 31: Matriz ritmo-melódica B.....	73
Imagen 32: Matriz ritmo-melódica C.....	73
Imagen 33: Progresión IVm – Im – V7 – Im del final de la A.....	74
Imagen 34: Dominante secundaria hacia el segundo grado seguido de la progresión VII° - V7 – VII° - I del inicio de la C.....	74
Imagen 35: Matriz ritmo-melódica A, presencia de cromatismos descendentes y ascendentes....	75
Imagen 36: Matriz ritmo-melódica C.....	75
Imagen 37: Matriz ritmo-melódica C.....	76
Imagen 38: Progresión V7/V – K – V7 – I.....	76
Imagen 39: Progresión IIm7(b5)/III - V7/III – III.....	76
Imagen 40: Progresión VII°6 – V7 – V4/3 – V7 – I6.....	76
Imagen 41: Motivo A.....	77
Imagen 42: Pregunta B.....	77
Imagen 43: Respuesta B.....	77

Imagen 44: Motivo C.....	77
Imagen 45: Progresión III ^m – III ^{°6} – V2 – I.....	78
Imagen 46: Progresión III ^{°6} – V6/5/VI ^m – VI ^m	78
Imagen 47: Progresión II ^m – K – V7 – I	78
Imagen 48: Motivo B, tresillo como parte del motivo.....	79
Imagen 49: Primeros 8 compases C, cuatro de carácter académico, cuatro de danza.....	79
Imagen 50: Progresión V7/II ^m – II ^m – V7 – I presente en el final de la A.....	79
Imagen 51: Dominante secundaria hacia el sexto grado presente en la C.....	80
Imagen 52: Motivo frase 1 de A.....	80
Imagen 53: Motivo frase 2 de A.....	80
Imagen 54: Motivo B.....	80
Imagen 55: Motivo frase 1 de C.....	80
Imagen 56: Motivo frase 2 de C.....	80
Imagen 57: Progresión II ^m – V7 – I	81
Imagen 58: Dominante hacia el cuarto grado.....	81
Imagen 59: Progresión I – V7 – VI sobre el sexto grado.....	82
Imagen 60: Dominante secundaria hacia el segundo grado presente en la C.....	82
Imagen 61: Matriz ritmo-melódica de A.....	82
Imagen 62: Primeros 4 compases de B.....	82
Imagen 63: Compases 4 – 8 de B.....	83
Imagen 64: Enlace II ^m – V7 – I.....	83
Imagen 65: Dominante secundaria hacia el cuarto grado.....	83
Imagen 66: Dominante secundaria hacia el sexto grado de la sección C.....	83

Imagen 67: Matriz ritmo-melódica A, apoyaturas como componente esencial de la idea musical..	84
Imagen 68: Motivo frase 1 de B.....	84
Imagen 69: Motivo 2 frase B.....	84
Imagen 70: Idea musical 1 C.....	84
Imagen 71: Idea musical 2 C.....	84
Imagen 72: Progresión IIm7(b5) – V7 – Im.....	85
Imagen 73: Dominante secundaria hacia el cuarto grado.....	85
Imagen 74: Dominante secundaria hacia el sexto grado.....	85
Imagen 75: Pregunta – respuesta de la primer semifrase de A.....	86
Imagen 76: Pregunta – respuesta primera semifrase perteneciente a la B.....	86
Imagen 77: Pregunta – respuesta de la primera frase de la C.....	86
Imagen 78: Progresión I – V7/IIm – IIm – V7 – I.....	87
Imagen 79: IIm – V7 relacionado hacia el tercer grado del final de la obra.....	87
Imagen 80: Progresión IIm – V7 – I del final de la B.....	87
Imagen 81: Matriz ritmo-melódica A.....	87
Imagen 82: Matriz ritmo-melódica B.....	88
Imagen 83: Matriz ritmo-melódica C.....	88
Imagen 84: Progresión IIm/IIm – V7/IIm – IIm – I del final de la B.....	88
Imagen 85: Progresión V7 – V7/V – V de la A.....	88
Imagen 86: Progresión III – V7/III – III de la A.....	88
Imagen 87: Matriz ritmo-melódica A.....	89
Imagen 88: Puente que divide A de B y también se usa para separar las ideas musicales de B....	89
Imagen 89: Idea musical 1 de B.....	89

Imagen 90: Idea musical 2 de B.....	89
Imagen 91: Matriz ritmo-melódica C.....	89
Imagen 92: Progresión IIm/IIm – V7/IIm – IIm – V7 – I de la A.....	90
Imagen 93: IIm – V7 relacionado hacia el sexto relacionado.....	90
Imagen 94: Dominante secundaria hacia el sexto grado.....	90
Imagen 95: Pregunta – respuesta frase 1 de A.....	90
Imagen 96: Matriz ritmo-melódica de B, se evidencian bordaduras y notas de paso cromáticas...91	91
Imagen 97: Pregunta – respuesta de la primea frase de C, alternancia entre una figuración nutrida y otra más con figuras de mayor valor.....91	91
Imagen 98: Progresión IIm – V7 – I extraído de la sección B.....	91
Imagen 99: Progresión V7/IV – IV – V7/IV – IV proveniente de la sección A.....	92
Imagen 100: Motivo de A (pregunta).....	92
Imagen 101: Motivo de B (respuesta).....	92
Imagen 102: Matriz ritmo-melódica de B.....	92
Imagen 103: Matriz ritmo-melódica de C.....	92

INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge gracias al constante cuestionamiento del autor sobre los contenidos y la manera que son abordados en el área instrumental dentro de la academia. Esto sumado a las ansias de explorar diferentes posibilidades dentro del instrumento y la curiosidad hacia los ritmos colombianos dan como resultado esta investigación que finaliza con un material que busca ser una herramienta útil para los tubistas en un futuro no muy lejano. Así, este trabajo se propone crear doce (12) estudios para tuba basados en el bambuco, el pasillo y la danza colombiana. Los diferentes aspectos aquí tratados están organizados en diferentes capítulos que se encargan de exponer y desarrollar los contenidos enunciados.

En el primer capítulo están consignados los aspectos generales de la investigación, tales como la pregunta de investigación, objetivos, justificación, antecedentes y demás, para otorgarle al lector una información que sirva para poner en contexto al lector.

El marco teórico expone los referentes en los que el autor se basó para la construcción del producto futuro, es así como allí podemos encontrar lo relacionado con la tuba que es el instrumento al que se dirige el material, los tres géneros sobre los que gira esta investigación, y el estudio como género musical y su relación e importancia dentro de los procesos de enseñanza musical.

El capítulo de la metodología expone el enfoque y tipo de investigación bajo el cual está amparado este trabajo, la población a la que va dirigido, los instrumentos que han de usar y cumplen la función de facilitadores a la información requerida para la creación del material emergente y finalmente el diseño o ruta metodológica donde está expuesto el plan de acción a seguir para el desarrollo exitoso del trabajo.

El cuarto capítulo expone el desarrollo de la ruta metodológica, es así como encontramos las entrevistas realizadas a personas del campo de la tuba, análisis de diferentes obras pertenecientes al bambuco, pasillo y danza. Luego aparece el producto finalizado junto con un breve texto donde se brindan indicaciones al interprete para la consecución de los objetivos planteados con cada estudio. Al final de este capítulo aparece el recuento de los cuestionarios que fueron enviados a las mismas personas que fueron entrevistadas anteriormente junto con el material finalizado, para someter al producto a un proceso de validación.

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

Tradicionalmente la formación musical superior en Colombia ha sido un intento de adaptación del sistema de conservatorio proveniente de Europa. Es por esto que la gran mayoría del repertorio abordado e implementado proviene de ese lado del mundo o de Norteamérica. Además, la gran mayoría de métodos encargados del perfeccionamiento técnico en cada instrumento, también tienen la misma procedencia.

Es bien sabido que cada instrumento posee un repertorio “estándar” el cual debe ser interpretado casi que obligatoriamente, más allá de si este es llamativo o del gusto del estudiante. Es así como desde las pruebas de admisión para un programa de pregrado en música o afines, e incluso cursos preparatorios, ya se exigen ciertos repertorios característicos del instrumento, de los cuales ya hemos mencionado su origen anteriormente.

Los tubistas colombianos también estamos inmersos en estas dinámicas. A pesar de ser un instrumento relativamente nuevo, posee también un repertorio y métodos establecidos para su estudio. Siendo el método de Marco Bordogni “*43 Bel Canto Studies for tuba or bass trombone*” de origen italiano uno de los más representativos, junto con el método Arban, creado por el francés Jean-Baptiste Arban (muy común en los instrumentistas de instrumentos de viento metal), los “*40 Advanced Studies for Bb Bass Tuba*” de H.W. Tyrell, los “*Low Etudes for Tuba*” compuestos por Phil Snedecor, entre muchos otros. Estos métodos o libros, son la columna vertebral de la formación académica de un tubista dentro de la academia.

Aunque estos cumplen la función de brindar herramientas para depurar la técnica interpretativa, son ajenos al contexto musical del país. Este campo (muy vasto de por sí), también debería ser abordado en la formación musical universitaria ya que es un componente fundamental en la vida laboral y un vacío enorme con el que actualmente se cuenta.

Si observamos algunos instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra, el tiple, la bandola, el requinto, entre otros, poseen dentro de su repertorio de formación un fuerte componente de música

colombiana, el cual ostenta el mismo estatus que cualquier otro tipo de repertorio. Es así como se puede observar que es posible articular las obras de procedencia extranjera con las aquí compuestas obteniendo resultados satisfactorios.

Sabiendo esto se podría preguntar ¿por qué esto se presenta en algunos instrumentos y en otros no? La gran variedad de ritmos colombianos posee una riqueza técnica y musical enorme, los cuales pueden ser implementados y aprovechados por cualquier instrumento, esto además abre la gama de posibilidades laborales y recursos pedagógicos esenciales para un licenciado en música, quizá una de las mayores dificultades para una futura inclusión de las músicas tradicionales como componente en la formación de los instrumentistas de viento es la ausencia de material, ya que aunque exista la intención de trabajar con estos el poco material existente dificulta esta tarea.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo optimizar los procesos de fundamentación y profundización técnica en el aprendizaje de la tuba tomando como base los recursos musicales pertenecientes al bambuco, el pasillo y la danza?

1.3 ANTECEDENTES

Debido a la escasez de investigaciones que junten a la tuba y a los ritmos colombianos como eje central de las mismas, es necesario remitirse a trabajos desarrollados desde otros instrumentos para encontrar precedentes que contribuyan al soporte y enriquecimiento de esta investigación.

El trabajo del 2014 proveniente de la Universidad Pedagógica Nacional, *Guía Metodológica para la iniciación y el aprendizaje de la flauta traversa, desde el Bambuco y el Pasillo colombianos*, de Cristian Giovanni Linares Vargas, nos muestra una propuesta en la cual el autor toma estos dos ritmos colombianos como sustento para realizar el proceso de iniciación y formación musical en la escuela de formación artística y cultural Recrearte. Basándose en el pasillo y el bambuco, el autor diseña una guía compuesta por cinco secciones con la cual abarca desde la enseñanza de la

gramática musical hasta la formación instrumental. Cada sección tiene como objetivo final la interpretación de un fragmento o de una obra perteneciente a los ritmos escogidos. El trabajo da cuenta de cómo es posible realizar satisfactoriamente procesos de iniciación y fundamentación musical con una guía elaborada tomando como base dos ritmos colombianos, con resultados iguales o mejores a los logrados con material extranjero.

Encontramos entonces el trabajo proveniente de la Universidad Pedagógica Nacional llamado *Dos Golpes Llaneros para Violín: Un material de estudio para la apropiación de elementos técnicos del instrumento* del licenciado Teo Agustín Rojas Barragán elaborado en el año 2016. En su trabajo, el autor enumera los elementos técnicos necesarios para la correcta ejecución del violín y cómo algunos de estos se encuentran presentes en la música del llano. Es así como selecciona los aires de zumba que zumba y pajarillo para componer dos piezas centradas en el trabajo de los elementos técnicos que él enuncia con anterioridad. Diseña ejercicios previos para acercar al intérprete a los aires a trabajar y finalmente poder interpretar la pieza musical propuesta a cabalidad. Demuestra en su trabajo la posibilidad de fortalecer aspectos técnicos específicos del violín, basándose en dos aires de un género tradicional y no un método tradicional extranjero para la enseñanza instrumental del mismo.

Aparece también en el año 2018, proveniente de la Educadora de Educadores el trabajo titulado: *Tres piezas llaneras para trombón. Repertorio para formación de trombonistas de nivel universitario* realizado por Carlos Alberto Vásquez Calderón. En esta investigación, al ver que existía una hegemonía del modelo centro europeo en la formación instrumental dentro de la academia, el autor se da a la tarea de adaptar y proponer tres piezas de aires llaneros como lo son el pasaje, el San Rafael y el gaván para su implementación dentro del repertorio de los trombonistas dentro de su formación universitaria. Antes de que cada obra sea interpretada son propuestos algunos ejercicios previos, los cuales están encargados de acercar y familiarizar al interprete con cada uno de los aires llaneros, todo esto con la finalidad de dar herramientas para que sea posible ejecutar las obra con fluidez y lo más fiel al estilo posible.

Es interesante como el autor en su trabajo busca brindar alternativas a los estudiantes universitarios de trombón para que salgan de los repertorios que han prevalecido por largo tiempo en la formación instrumental profesional. Al proponer las tres piezas llaneras, demuestra que la música del país requiere de grandes habilidades técnicas e interpretativas para ser tocada

correctamente y que está al nivel del repertorio preestablecido para el instrumento. Siendo estas obras de origen nacional, otorgan al estudiante otro tipo de experiencias al interpretarlas y merecen ocupar un lugar dentro de la formación instrumental dentro de la academia.

Para encontrar el antecedente más directo en cuanto al instrumento tenemos que remitirnos al 2014, año en el cual se presenta el trabajo titulado: *Guía metodológica para la enseñanza de la tuba en la escuela de formación musical de Tocancipa* de la autoría de Jhon Fredy Marín Ríos. En este trabajo el autor propone una guía metodológica para los estudiantes de tuba y relata todo lo acontecido mientras aplicó dicha guía. Desde el momento en el que los alumnos ingresan a la escuela de formación hasta la muestra que realiza con ellos al finalizar el material. El licenciado Marín desarrolla una serie de ejercicios para la correcta iniciación en el instrumento y para hacer aún más llamativo el estudio de este, compone una serie de melodías con letra, las cuales deben ser interpretadas tanto en el instrumento como por medio de la voz. Al finalizar su experiencia trabajando su material, el autor da cuenta de lo beneficioso que fue para los estudiantes trabajar con ese material ya que gracias a este se pudo realizar un proceso de iniciación efectivo.

Por último, vemos que el trabajo titulado: *Compendio de ejercicios técnicos basados en la música folclórica colombiana* proveniente de la Academia Superior de Artes de Bogotá es quizá el trabajo que guarda mayor similitud con la presente investigación. El autor Joaquín Orlando Saavedra Espinel basándose en algunos ritmos colombianos y encuestas realizadas a algunos colegas suyos, crea 12 ejercicios que buscan mejorar la solidificación de la técnica de los trombonistas, además mientras esto sucede ellos obtienen un acercamiento a algunos patrones ritmo-melódicos pertenecientes a ritmos colombianos.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Aunque la enseñanza de la tuba a nivel universitario en Colombia tiene una historia relativamente corta, ya existen parámetros y metodologías establecidas provenientes de escuelas extranjeras. Si bien han sido efectivas dando como resultado instrumentistas de muy alto nivel, actualmente la enseñanza instrumental no se puede limitar a estas, es imperiosa la creación e inclusión de materiales nuevos y diversos que enriquezcan el proceso formativo instrumental de los estudiantes.

Es necesario que los interpretes-docentes en formación posean suficientes herramientas para además de realizar su labor ejecutando su instrumento al más alto nivel posible, sean capaces de transmitir todo su conocimiento. Es así como por medio de los estudios aquí consignados se obtendrá un insumo que se podrá implementar para impulsar los procesos de aprendizaje de la tuba tanto en niveles pre-universitarios como dentro de la misma academia, estos estudios también buscan acercar al interprete a músicas que han sido aisladas de los procesos de aprendizaje instrumental universitario, pudiendo incluso a transformarse en pequeñas piezas solistas.

La presente investigación busca aportar doce estudios los cuales servirán como herramienta para potenciar y desarrollar las capacidades interpretativas y musicales de los estudiantes de tuba. El componente principal de este trabajo investigativo son tres ritmos colombianos: el bambuco, el pasillo y la danza andina colombiana. A partir de la gran variedad de recursos musicales extraídos de estos, se le pueden brindar al estudiante suficientes herramientas para que pueda desarrollar los aspectos técnicos necesarios para la correcta interpretación del instrumento. El material busca que las herramientas obtenidas del correcto estudio de este, sean implementadas tanto en el repertorio académico del instrumento, como en las músicas tradicionales propias del país.

Es importante la inclusión de los ritmos tradicionales en la enseñanza instrumental dentro de la academia, ya que estos son parte fundamental de la educación musical de los futuros licenciados de la Universidad Pedagógica Nacional. Esto amplía la gama de repertorio a interpretar, fomenta la creación de nuevo material para el instrumento, ayuda a ampliar la versatilidad interpretativa y promueve la generación de nuevas herramientas y formas de enseñar la tuba.

1.5. OBJETIVOS

1.5.1 OBJETIVO GENERAL

- Crear doce estudios basados en los elementos musicales provenientes del pasillo, el bambuco y la danza para la fundamentación y profundización técnica en el aprendizaje de la tuba.

1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir los problemas técnicos de mayor recurrencia de los estudiantes de tuba.
- Establecer las características musicales propias del bambuco, el pasillo y la danza.
- Proponer nuevas maneras de mejorar los aspectos técnicos e interpretativos de los tubistas a través de los elementos musicales del pasillo, el bambuco y la danza.

2. MARCO TEÓRICO

A lo largo de este capítulo se expondrán algunas generalidades de la tuba, el aprendizaje significativo que es el modelo sobre el que se trabajará en el proyecto, así como también las características y algunas acotaciones históricas del bambuco, el pasillo y la danza los cuales son los géneros sobre los que gira esta investigación.

2.1.LA TUBA

El primer instrumento reconocido como Tuba (aunque dista mucho de los que hoy en día conocemos), data del siglo XIX (1835) y fue creación de los fabricantes de instrumentos alemanes Wilhelm Wieprecht y Johann Gottfried Moritz, por la necesidad que había de un instrumento que reuniese una serie de características armónicas, musicales y técnicas acorde a las composiciones del romanticismo y que no reunían sus antecesores en uso en esos momentos, me refiero al serpentón¹ y sobretodo el oficleido².

Es por ello que la Tuba, está considerada uno de los instrumentos musicales orquestales más modernos y su evolución ha sido paralela a la industrialización de los últimos 150 años.

El nombre de Tuba, proviene de las antiguas trompetas romanas, como ya dijimos es el sucesor artístico del Serpentón y el oficleido; es un instrumento de viento, con las cualidades de un tubo abierto de sección cónica provisto de válvulas. Su forma es la de un cono de aproximadamente entre 3 y 5 metros de longitud que se ensancha progresivamente desde la boquilla hasta el pabellón, al mismo tiempo que se enrosca sobre sí misma.

¹ El serpentón es un instrumento de viento metal consistente en un tubo cónico alargado con una forma que recuerda a una serpiente, de donde proviene su nombre. Cuenta con una boquilla como los instrumentos de viento metal, pero tiene los agujeros de lado como los de viento madera.

² Instrumento musical de viento, compuesto por un cuerpo alargado de metal, con once llaves y una embocadura abierta.

Es en el “Tratado de Orquestación” de Héctor Berlioz, que data de 1843, la primera vez que se hace referencia explícita a este instrumento, diciendo de él que es un Bombardón de mecanismo perfeccionado y sonido más noble que el del oficleido y el serpentón.

Las primeras inclusiones en repertorio orquestal de la Tuba, por parte de compositores, de las cuales se tiene constancia son en la obra "Triunfo del Amor" del inglés Wallace en 1862 y por Otto Bach en 1858, pero el verdadero impulsor de este instrumento será Richard Wagner, quien a partir de 1869 le dará un papel relevante dentro de la música orquestal.

Las primeras tubas fueron construidas en Fa, tonalidad que aún se emplea y sobre cuyas características hablaremos más adelante. La posterior construcción de las tubas en Do y Si bemol, hizo que los instrumentos fueran más grandes y pesados, consiguiendo una voz en los metales de la orquesta, hasta entonces inexistente, reclamada especialmente por compositores como Wagner, que escribió los pasajes orquestales para tuba más graves hasta ese momento.

Existen diferentes tipos de Tubas como son: Tuba en Sib, Tuba en Do, Tuba en Fa y Tuba en Mib.

Tuba en Sib: Posiblemente la tuba más usual de encontrar alrededor del mundo, de gran tamaño y una gran sonoridad, son usadas principalmente como soporte dentro agrupaciones numerosas tales como bandas y orquestas sinfónicas. Esta tuba tiene una gran variedad de tamaños, formas, número de válvulas y de configuración y decididamente es conveniente para prácticamente cualquier situación musical.

Tuba en Do: Muy similar a la tuba en Sib, en tamaño, forma, diseños, registro. Su uso es prácticamente el mismo. La mayor diferencia entre estas dos reside en su afinación, esto altera todas las posiciones del instrumento.

Tuba en Mib: Este modelo de tuba es el más utilizado en Gran Bretaña. Este modelo ha gozado de un enorme renombre y ahora se encuentra casi tan a menudo como su primo, la tuba en Fa. Es un instrumento que es conveniente para la ejecución como solista y en no pocas ocasiones en orquesta y banda. Como todas tiene variedad de formas, tamaños y combinaciones de válvulas.

Tuba en Fa: Utilizada mayormente por los estudiantes de nivel superior y los profesionales avanzados. Esta tuba es muy popular entre solistas y músicos de orquesta, porque tiene un centro del sonido más pequeño lo cual permite interpretar en el registro agudo con mayor facilidad

Sousáfono: Este instrumento cuyo uso es eminentemente bandístico, es una modificación del helicón, realizada a principios del siglo pasado por el director de banda estadounidense John Philip de Sousa, el cual convirtió la campana rígida del helicón en una campana con la capacidad de ser situada en el sentido en que se desease que se escuchase la música. Este instrumento es el más utilizado en las bandas de marcha (ya sean militares, de congregaciones o de centros de estudios) en los EE.UU. Fue construido inicialmente en Mib y Sib y tiene tres o cuatro pistones, dependiendo del fabricante.

Para el aprendizaje de la tuba, al igual que muchos otros instrumentos, han surgido diferentes escuelas de enseñanza, su denominación viene del país del que es originaria y aunque posean ciertas diferencias en su concepción y quizá en sus formas, todas buscan y logran que los instrumentistas alcancen niveles muy altos de ejecución instrumental.

Para comprender mejor cada una de estas escuelas, es importante conocer que existen cuatro tipos de afinaciones en las tubas: Tuba Bajo en Fa y en Mib y las Tubas Contrabajo en Sib y en Do, además, sobre las Escuelas de Tuba más reconocidas que hay en el mundo: Alemana, Americana, Inglesa, Francesa y Rusa.

Atendiendo a lo anterior, procedamos a complementar las tubas por sus tonalidades de fabricación con las escuelas donde son más utilizadas.

- Escuela Alemana: Tubas Contrabajo en Sib y la Bajo en Fa
- Escuela Norteamericana: Tuba Contrabajo en Do o Sib y Tuba en Fa.
- Escuela Inglesa: Tuba Contrabajo en Sib y Bajo en Mib
- Escuela Francesa: Tuba Contrabajo en Do y Bajo en Fa
- Escuela Rusa: Tuba Contrabajo en Sib

La rusa es la única que posee la particularidad donde se utiliza la tuba en Si bemol para interpretar todo tipo de repertorio y en todo tipo de agrupación.

2.2.EL BAMBUCO

Denominado por Guillermo Abadía Morales como la expresión musical y coreográfica más importante y representativa de nuestro folklore, el bambuco, proveniente del siglo XIX, abarca toda la región andina colombiana extendiéndose por más de 13 departamentos lo que lo convierte en uno de los ritmos autóctonos más conocidos y populares del país.

Su origen indudablemente mestizo, es el resultante de melodías de tradición indígena combinada con algunos ritmos vascos. El origen de su denominación no es claro, Guillermo Abadía propone la existencia de cuatro teorías que intentan explicar el origen de la palabra usada para denominar este tipo de música.

La primera proviene de Jorge Isaacs quien en su libro “La María” le atribuía un origen africano al presumir que era proveniente de una localidad senegalesa denominada bambuk. Esta teoría fue debatida y más adelante desechada por musicólogos quienes no encontraron en esta localidad nada similar al bambuco colombiano, aunque si hallaron similitudes con otros aires musicales del país.

La segunda teoría está basada en la presunción de la existencia de una tribu indígena en el litoral pacífico denominados bambas, con esto podría suponerse que los aires musicales interpretados por ellos recibieran la denominación de bambucos. También se dijo que el uso de las bambas³ en la ejecución del canto pudo haber derivado en la denominación de estos cantos como bambucos. La tercera teoría dice que fueron los españoles quienes denominaron bambuco al aire nativo indígena y a la danza que acompaña a este la cual es caracterizada por su movimiento de trémulo que además asiste al bambuco como tonada y danza. Esta teoría se basa en la palabra proveniente del latín bambalio, esta es empleada para denominar a los tartamudos o persona que habla trémulamente.

³ Las bambas son las sucesiones de coplas de pie forzado y sobre un mismo tema.

La cuarta teoría es propuesta por el mismo Guillermo Abadía en 1970, en esta se refiere al uso del “carángano”, instrumento que posee un cuerpo compuesto principalmente de guadua (bambú), esto supondría que toda la música interpretada con este instrumento reciba la denominación de bambuco.

Los bambucos en sus inicios eran interpretados por trovadores solos quienes se acompañaban con el tiple. Más adelante se popularizó en uso de dos voces denominadas “primo” y “segundo”, este formato se fortaleció y es el que ha perdurado hasta nuestros días. Las letras de los bambucos canción no provenían de la repentización e improvisación como ocurría en otros géneros, los textos literarios implementados en los bambucos eran extraídos de poemas selectos de escritores de la época.

El formato tradicional del bambuco está compuesto por bandola, tiple y guitarra, instrumentos evidentemente de cuerdas, esta agrupación puede ser implementada para acompañar a alguna melodía vocal o ejecutar una composición puramente instrumental. Con el paso del tiempo los bambucos fueron desprendiéndose del formato tradicional, incursionaron en agrupaciones de mayor tamaño como las estudiantinas, bandas e incluso las orquestas.

Características musicales del bambuco:

Jesús Gonzáles Espinosa (2006) en su trabajo doctoral “*No doy por todos ellos el aire de mi lugar*”: La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX descompone al bambuco en sus componentes estructurales como: el ritmo, la melodía y la armonía basándose en los análisis a algunos bambucos del siglo XIX. Estos aportes sumados a lo consignado en el compendio general del folclor colombiano de Guillermo Abadía acerca del bambuco, dan como resultado lo siguiente:

- Ritmo: El ritmo del bambuco se puede escribir en una métrica de 3/4 o de 6/8, donde lo importante no es tanto la métrica como tal, sino saber dónde van ubicados los acentos y donde está ubicado el cambio armónico. Aunque se puede escribir en cualquiera de estas dos métricas, la tendencia a escribirlo en 3/4 viene desde finales del siglo XIX cuando el maestro Pedro Morales Pino llevó por primera vez al pentagrama un bambuco escribiéndolo en 3/4.

Este contexto métrico es el que diferencia la melodía “*bambuquera*” de los otros ritmos colombianos y es la que le da ese *aire* tan particular.

Otra de las características formales básicas de la melodía del bambuco es la estructuración de frases cada cuatro compases, presentando por lo general una pequeña cesura de articulación de la frase entre el segundo y el tercer compás.

De las múltiples alternativas para proseguir con el discurso rítmico melódico inmediatamente después de la síncopa sobresalen dos opciones, seguir con otro compás de corchea o continuar con una negra, que da la sensación de reposo, para proseguir con otro grupo de tres corcheas.

La melodía del bambuco puede hacer su entrada a tiempo, bien sea con una secuencia rítmica de seis corcheas, dos negras con puntillo o tres negras; bien en antecompás, generalmente con dos corcheas o en la secuencia corchea-negra. Esta última combinación y su inversa son bastante comunes en el desarrollo melódica del bambuco. La síncopa interna suele aparecer con menor frecuencia que las estructuras rítmicas anteriormente mencionadas, y puede tener un carácter conclusivo y estar unida a la frase siguiente.

- Armonía: Dentro del género se pueden diferenciar por su armonía dos tipos de bambucos el “tradicional” y el “académico” surgido y desarrollado aproximadamente a partir del siglo XIX.

El bambuco tradicional es aquel que surge del ambiente marcadamente campesino, transmitido por tradición oral, en algunos casos sin autor reconocido, sin la intervención de una grafía musical, como fue común en las composiciones de mayor antigüedad (González, J., 2006). Está sustentado en una secuencia armónica bastante simple, dada por los grados I, IV y V, o con algunas pequeñas variaciones, pero manteniendo el mismo ámbito armónico y normalmente sin modulaciones.

En algunas composiciones, la melodía de este tipo de bambuco muestra rasgos que pueden ser considerados como “*arcaicos*”, posiblemente derivados de la escala pentatónica usual en los grupos campesinos e indígenas de la parte del sur del país, que probablemente se asentaron en Bogotá a principios del siglo XIX. “*La guaneña*” o “*El miracucho*” son claros ejemplos de este tipo de melodías.

El segundo estilo compositivo de bambuco es el “*académico*”, y se caracteriza por tener un grado de elaboración musicalmente mayor, por tener un autor definido y porque básicamente aparece ya en transcripción a partitura realizada por el mismo autor o por algún copista de la época (González, J., 2006). Sus características armónicas están dadas por la pluralidad y complejidad de sus grados tonales y la amplitud de sus intervalos melódicos. El ámbito tonal sigue al del bambuco tradicional, pues está fundamentado en los mismos grados básicos, aunque ahora los utiliza en una mayor cantidad de inversiones e introduce un número más amplio de cambios armónicos y alteraciones accidentales en sus frases, siendo por lo general modulante: I – VI7 (V7 del II) – II – I(m). El tipo de técnica empleada en esta clase de bambucos se relaciona directamente con el grado de formación académica del compositor, quien introduce las variantes armónicas que crea convenientes para soportar su idea melódica.

2.3.EL PASILLO

La denominación de *pasillo* (Abadía, 1983) como diminutivo de paso se dio justamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos. Así, el “paso” corriente tiene un compás de 2/4 y una longitud de 50 centímetros, el pasodoble como marcha de infantería tiene un compás de 6/8 y una longitud de 60 a 65 centímetros. El “pasillo”, en compás de 3/4, tiene una longitud de 25 a 30 centímetros.

En lo histórico (Abadía, 1983), el pasillo apareció en la vida nacional por los años de la colonia (hacia 1800) cuando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y de criollos acomodados, buscó idear un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que se hallaba instalada; mal podría llevar a los salones, los aires y danzas de tipo eminentemente popular como el bambuco, el torbellino o la guabina que tenían un carácter que entonces se llamaba “plebeyo”. Se trataba, pues, de hallar una modalidad coreográfica, y aun musical, que se aviniera con las características de los saraos y recepciones palaciegas, fijando a la vez una barrera de atuendos y atributos de danza que limitaran el acceso popular a estas formas coreográficas.

Siguiendo la norma de uso para orientar el gusto por el patrón cultural europeo (Abadía, 1983), se pensó precisamente en la danza que mayor auge tenía por aquella época, en Europa; el waltz austriaco que, en España, desde la dominación de la Casa de Austria, pasó a ser el vals español como la valse en Francia. Sin embargo, el proceso del vals, a su vez, parece remontarse a la Edad Media. Thoinot Arbeau (1588), citado por M. Brenet, nos indica que tuvo origen la danza volte, que era una especie de Gallarda provenzal, procedente de la segunda parte de la danza llamada tourdion medieval; la primera parte era la baja-danza.

Observemos que Volte y Tourdion indican “vuelta” y que el verbo walsen significa “dar vueltas bailando” (Abadía 1983). Para los alemanes el vals procedería de springtanz (danza saltada). En algunos lieder del siglo XVII aparecen melodías de vals. El waltz comenzó, pues, como danza popular de Austria y pasó a danza ciudadana. La forma moderna surge hacia 1800 con la divulgación de los compositores Laner y Johan Strauss, padre.

En América surgió el nuevo valse en la primera década del siglo XIX (Abadía, 1983), adoptándose en Colombia, Venezuela y Ecuador, pero esta adopción determinó un cambio rítmico. El movimiento se hizo acelerado y hasta vertiginoso en su forma coreográfica. En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo y en Venezuela conservó el nombre de vals. La celeridad del pasillo puso en prueba a los bailarines más diestros y se convirtió en una “pieza de resistencia” en que un bailarín, después de tres o cuatro ejecuciones quedaba físicamente agotado. Era de rigor en los salones el uso del pañuelo en la mano para no preñar de sudor a la dama, ya que se trataba, no de una danza suelta popular, sino de un baile “cogido” en que la pareja, estrechamente abrazada por la cintura, debía girar velozmente muchas veces hasta provocar el vértigo.

En Colombia el pasillo se vio modificado gracias a una paulatina influencia de otros aires, pues al pasar a los estratos populares por curiosidad o por imitación que estos hacían, recibió la influencia del bambuco, haciéndose en la ejecución vocal más lento y cadencioso, adoptando calderones.

El formato que en el que tradicionalmente se interpreta el pasillo colombiano está compuesto por: guitarra, tiple y bandola. Con el transcurso del tiempo y gracias a su popularización fue necesario llevar al pasillo a formatos más grandes como las estudiantinas, las liras, etc. Aunque su naturaleza proviene de instrumentos de cuerda pulsada, esto no ha sido impedimento para que este aire tradicional haya permeado otro tipo de formatos como las bandas y orquestas sinfónicas. Si bien

la diferencia con el formato típico es muy notoria, esto no impide que se conserven todos los elementos propios de este ritmo ni que la música sea interpretada adecuadamente.

Características musicales del pasillo:

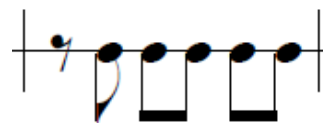
- Ritmo: La controversia rítmica que tiene el bambuco no la tiene el pasillo ya que se escribe en 3/4 pues se deriva del vals europeo. Se caracteriza por la ausencia en el ataque en la segunda negra de cada compás o con un silencio en el bajo, aunque esto puede variar al añadir o quitar figuras rítmicas para darle variedad a la composición (Martínez, 2009). Su velocidad depende del subgénero que se ejecute y también de la manera en que sea acompañado.

Un elemento característico del pasillo es la figura compuesta por la negra con puntillo (o negra seguida de silencio de corchea) seguida de una corchea y una negra para indicar el final de alguna sección o de la pieza. Otra característica melódica observable es el impulso proveniente de un inicio acéfalo, representado frecuentemente con un silencio de corchea seguido de cinco corcheas en el primer compás, siendo este un recurso usual al inicio de las frases.



Motivo rítmico finales de frase o sección

(Imagen 2: elaboración propia)



Motivo rítmico inicio de frase

(Imagen 3: elaboración propia)

- Melodía: Las melodías del pasillo funcionan como una pregunta-respuesta. Usualmente cuando el pasillo es vocal, la curva melódica no excede el ámbito de la octava, pero en los pasillos instrumentales está condición se adecua al formato que lo esté interpretando. Al tratarse de frases conformadas por una pregunta y una respuesta es necesario que la melodía global posea fluidez para que no se estanque y se convierta en algo monótono. Para generar variedad tímbrica dentro de los pasillos instrumentales es posible que la melodía no esté

restringida a un solo instrumento, sino que está se encuentre distribuida en los instrumentos que componen el formato.

- Armonía: Se puede presentar en modo mayor o menor y la complejidad armónica de cada pieza está limitada por su compositor, es así que es posible encontrar pasillos compuestos usando solo los acordes I – IV – V7 y otros que poseen un tratamiento más dedicado de la armonía. Uno de los rasgos armónicos característicos de los pasillos es que modula en alguna de las tres partes que lo conforman, puede ser a la tonalidad relativa, la tonalidad paralela u otras más alejadas del centro tonal inicial.
- Forma: Definida por Pedro Morales Pino, el pasillo está conformado por una estructura de tres partes y puede variar dependiendo del interprete o el compositor, algunas de estas estructuras pueden ser: A-A-B-B-A-A-C-C, A-A-B-B-C-C-A-B-A, A-B-C-A, entre otras.

2.4.LA DANZA ANDINA COLOMBIANA

Al igual que la gran mayoría de los aires colombianos, los orígenes de la danza andina colombiana provienen de diferentes géneros europeos. “Procede de la contradanza alemana, la cual, a su vez, provenía de la inglesa “Country-dance”, de la francesa “Contredanse” y de la española “Contradanza”” (Abadía Morales, 1983). Esto es corroborado también por Perdomo Escobar (1983) quien al respecto nos dice: “Esta danza no es otra que la inglesa country-dance, que emigró bajo el reinado de Luis XVI a la corte francesa, pasó a los Pirineos y se vino a las Indias en las velas de los bergantine”. A cerca del lugar de arribo a nuestro continente Fernando León (citado por Martínez M. A.) relata lo siguiente: “Llegó a Haití y luego se extendió por las Antillas y el Caribe, posteriormente se expandió en todo el continente americano”. (pág., 220)

Guillermo Abadía nos cuenta que, junto con el pasillo, irrumpieron en el panorama musical nacional en el siglo XIX, adquirieron una notable popularidad y tuvieron un veloz proceso de transformación hacia la búsqueda y definición de una estructura propia que los identificase como aires colombianos.

Si el pasillo realmente procedía del vals, la danza parece haberse derivado más bien de la habanera cubana como ésta lo había sido de la contradanza alemana. Don Tomás Carrasquilla dice que el baile de la danza se derivó del tango. No nos dice de sí del tango apache francés o del tango orillero argentino, pero posiblemente supuso esto por los “floreos” o “veneno” que le agregaban algunos bailarines a la danza, imitando a los tanguistas. (Abadía,1973)

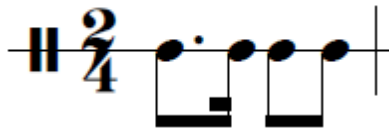
En sus inicios se componían tanto danzas cantadas como danzas puramente instrumentales. A medida que avanzó el tiempo la producción de danzas cantadas fue disminuyendo y cambiando su enfoque. Sobre esto el maestro Oscar Santafé (citado por autor Martínez M. A. 2018) nos cuenta:

Los compositores del siglo XX si hacían muchas danzas cantadas, pero como en todos los espacios de la cultura, aparece un personaje que empieza como a estandarizar ciertas condiciones, el de nosotros se llama Luis Antonio Calvo, las danzas de Calvo se convirtieron como en un referente, desde momento la danza cantada empieza a desaparecer, porque además entran muchos boleros, entonces para que danza cantada si tenemos boleros, y los compositores de la segunda mitad siglo XX y principios del siglo XXI, adoptan la danza instrumental como una posibilidad sobre todo para piano. (pág., 218).

Características musicales de la danza:

- Ritmo: La danza se escribe en compás simple, en un principio la mayoría de las danzas estaban escritas en 2/4, pero a partir de la segunda mitad del siglo XX comenzaron a ser escritas también en ritmos de 4/4. Es por tal razón que todas sus células y patrones rítmicos poseen dos maneras de escribirse dependiendo de la métrica que el compositor elija. No es extraño encontrar algunos tresillos dentro de estas obras los cuales fácilmente pueden pertenecer al motivo melódico de la obra.

Estas células pueden encontrarse escritas en la melodía, el acompañamiento o es posible que esta célula rítmica sea el resultado de las dos en simultánea.



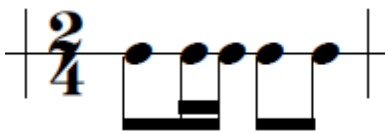
Motivo rítmico I de la danza en 2/4

(Imagen 4: Elaboración propia)



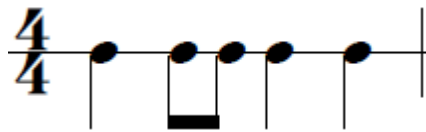
Motivo rítmico I de la danza en 4/4

(Imagen 5: Elaboración propia)



Motivo rítmico II de la danza en 2/4

(Imagen 6: Elaboración propia)



Motivo rítmico II de la danza en 4/4

(Imagen 7: Elaboración propia)

- Armonía: La danza es en su gran mayoría tonal, puede ser escrita en tonalidades mayores o menores. Al igual que en algunos de los otros aires colombianos, la armonía de la danza está limitada por el autor de la misma. Es así como podemos encontrar danzas desarrolladas con la progresión I-V-I, como otras con mayor complejidad, incluyendo dominantes secundarias, acordes extraños a la tonalidad, acordes con agregaciones y demás. También es frecuente encontrar modulaciones en una o más de sus secciones.
- Melodía: El diseño melódico en las danzas al igual que en muchos aires colombianos está compuesta por notas pertenecientes a la armonía y algunas notas de paso, aun así, no es extraña la aparición de algunos cromatismos y alteraciones accidentales. Normalmente cada una de las secciones de la danza se compone de 16 compases, estas a su vez se dividen en dos semifrases de ocho, en donde los primeros ocho compases funcionan como pregunta (antecedente) y los siguientes como respuesta (consecuente).

- Forma: La danza posee una forma tripartita donde cada una de sus secciones se repite en gran parte de los casos. Cada una de sus partes posee una idea musical diferente de las demás que es desarrollada durante la misma.

2.5. ESTUDIO ÉTUDE

Aunque el estudio como género aparece en el siglo XIX, algunos autores crearon pequeñas obras de dificultad moderada y que funcionaban como herramienta para mejorar ciertos aspectos a la hora de interpretar su instrumento. Srdan Kozlica nos dice lo siguiente a cerca de los posibles antecesores del estudio:

“Con este fin, JS Bach estaba escribiendo sus famosos Pequeños Preludios, Invenciones en dos partes e invenciones en tres partes (Sinfonías) e incluso el gran "Clavicémbalo bien temperado", libros 1 y 2. Además de estos, compiló un librito de minuetos y otras pequeñas formas llamadas "El cuaderno de Anna Magdalena". Scarlatti compuso sus nada menos que 555 sonatas, maravillosas sonatas cortas en forma binaria, llenas de desafíos técnicos y valores musicales, a las que simplemente llamó "Ejercicios". Para ambos compositores, los principales objetivos de la creación de estas piezas eran en realidad fines didácticos tanto para el desarrollo técnico como musical, pero sus valores musicales y artísticos las elevan y las convierten en piezas de concierto muy finas y piezas para disfrutar mientras se practica en entornos íntimos.”

Sobre los orígenes del estudio como género Tsong (2001) nos dice: “Algunos compositores crearon algunos conciertos estudios antes del 1800, pero no fue hasta que Chopin publicó sus dos colecciones Op 10 y Op 25 que el estudio fue establecido firmemente como un género”. Es así como vemos que el estudio aparece en el siglo XIX, en sus inicios estos fueron enfocados mayormente en el estudio del piano, con trabajos de grandes compositores como el ya mencionado Chopin o Lizt entre otros. La gran contribución de Chopin a los estudios o étude es la infusión de la sustancia musical a los ejercicios técnicos (Tsong, 2001).

A cerca del estudio o étude el diccionario Oxford de la música nos dice lo siguiente:

“Una forma diferente de un “ejercicio”, el cual solamente es útil. El estudio fue designado principalmente para animar a los aficionados a practicar la técnica necesaria en una pieza interesante de tocar y tolerable al oído, en tanto que un profesional quizá preferiría trabajar ejercicios puramente mecánicos como los de Czerny, Dohnányi o C.-L. Hanon. La primera serie que utilizó el término (de hecho, llamado Studio per il pianoforte) fue publicada por Cramer en Londres en 1804. Por lo general, cada pieza se concentra en un aspecto particular de la técnica instrumental o de la composición, a menudo por medio de la repetición de la misma figura o motivo en diferentes alturas.” (p. 558)

Tomando en cuenta lo anterior podemos observar que desde su creación e incluso antes de que fueran categorizados como género, han existido obras que sirven para mejorar en la práctica interpretativa y que poseen la calidad suficiente para ser presentadas como pequeñas obras de concierto.

Es importante exponer que existen dos tipos de estudios, los que se enfocan en desarrollar algún tipo de destreza técnica y los que además de eso poseen una riqueza musical que les permite ser interpretados también como piezas de concierto. Dentro del primer grupo, se encuentran aquellos que se basan en la repetición de patrones musicales enfocados en mejorar aspectos musicales específicos. En el segundo grupo se incluyen las obras que además de poseer herramientas para el desarrollo técnico, albergan en sí mismos un interés y musicalidad mayor. Sobre este tema Kozlica afirma qué:

“La tarea de los estudios de tipo didáctico es destacar un elemento técnico en particular y tratarlo de diversas maneras, entrenando al alumno y haciéndolo más competente en ese elemento técnico en particular, pero al mismo tiempo está formando una pieza musical por derecho propio. Por lo tanto, no suena solo como un ejercicio técnico seco (que también es importante, pero mucho menos. Algunos de los estudios son más artísticos que otros y casi podrían presentarse en conciertos, pero otros son materiales de trabajo más parecidos a los de la escuela. Sin embargo, incluso en ese caso, son piezas musicales, lo que significa que son composiciones musicales formalmente redondeadas que aún se pueden disfrutar como música.”

Peter Ganz (1960) resalta el sentido pedagógico del estudio afirmando lo siguiente: “En el estudio se denota una composición completa, con una intención pedagógica y destaca al menos un problema consistentemente recurrente ya sea psicológico, técnico, o dificultad musical que requiera no solo una aplicación mecánica, sino también un estudio adecuado y también una buena interpretación”. Si nos basamos en esto que los estudios pueden ayudar a solucionar una buena cantidad de problemas, algunos que incluso están más allá de lo puramente musical.

Los estudios son un contenido casi que obligatorio e indispensable para el proceso de desarrollo y mejoramiento musical de los instrumentistas, no es casualidad que se vengán implementando desde hace casi 200 años y no pierdan vigencia. Y es por su funcionalidad y eficiencia que se han establecido dentro de la academia ya que sus resultados, si se estudian de manera aplicada son positivos.

Podríamos decir que el modelo de aprendizaje que se relaciona de mejor manera con el uso pedagógico de los estudios. Luz Rodríguez Palmero (2004) citando a Ausubel nos dice lo siguiente sobre lo que es el aprendizaje significativo:

El aprendizaje significativo es el proceso según el cual se relaciona un nuevo conocimiento o información con la estructura cognitiva del que aprende de forma no arbitraria y sustantiva o no literal. Esa interacción con la estructura cognitiva no se produce considerándola como un todo, sino con aspectos relevantes presentes en la misma, que reciben el nombre de subsumidores o ideas de anclaje. (p.2)

Además, existen dos condiciones fundamentales para que pueda darse el aprendizaje significativo (Rodríguez Palmero, 2004):

- Actitud potencialmente significativa de aprendizaje por parte del aprendiz, o sea, predisposición para aprender de manera significativa.
- Presentación de un material potencialmente significativo. Esto requiere:
 - Por una parte, que el material tenga significado lógico, esto es, que sea potencialmente relacionable con la estructura cognitiva del que aprende de manera no arbitraria y sustantiva;
 - Y, por otra, que existan ideas de anclaje o subsumidores adecuados en el sujeto que permitan la interacción con el material nuevo que se presenta.

Sabiendo esto es posible notar la relación tan cercana entre los estudios y el aprendizaje significativo, el material musical posee toda la idoneidad para convertirse en significativo ya que este en la gran mayoría de los casos no será elegido al azar. Además, si tenemos en cuenta que una persona se encontrará con un estudio si está inmersa en un proceso musical, es decir tiene toda la intención de aprender. Al usarse como material de apoyo y refuerzo, los estudios están encaminados a fortalecer ciertas ideas y/o conceptos que, aunque en cierto modo están presentes en el aprendiz, necesitan mayor desarrollo y que con una buena implementación pueden llegar a convertirse en significativas.

Todo este trabajo debe estar guiado por un docente capacitado y con la disposición, al igual que el estudiante, de acompañar de la manera más asertiva este proceso musical para que se convierta en uno beneficioso. Un buen docente puede marcar la diferencia entre un proceso exitoso o un fracaso.

Vemos entonces que este género posee gran variedad de aplicaciones que van desde ser una herramienta pedagógica para abordar dificultades específicas, enseñar algunos contenidos desde cero, hasta convertirse en piezas de gran envergadura y riqueza musical que pueden ayudar al crecimiento integral de quien los practique.

El campo de la tuba no está exento de este material y aunque su creación ha sido reciente en comparación con los trabajos existentes para otros instrumentos existe una cantidad considerable de estudios tales como: los 43 Bel Canto Studies for tuba de Marco Bordogni, Low Etudes for Tuba de Phil Snedecor, 40 Advanced Studies for Bb Tuba de H.W. Tyrell, 60 Selected Studies for Tuba de C. Kopprasch, la adaptación para tuba del exitoso método de Jean Baptiste Arban, entre muchos otros. Este compilado de material se ha establecido e impulsado el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas.

Colombia posee una riqueza musical, a la altura de la música proveniente de cualquier otra parte del mundo y al igual que lo hicieron grandes compositores como Kodaly, Bartok, V. Williams, entre otros, debe comenzar a usarla como insumo para que esta crezca. Una de las funciones que podría tener es la de servir como facilitadora para lograr ciertos objetivos, que se convierta en un material de estudio real, es decir, métodos basados o influenciados por los ritmos tradicionales colombianos. Con esto podría terminar de labrarse un lugar dentro de los diferentes espacios de la academia, donde en ocasiones es marginada haciendo a un lado los múltiples beneficios que puede brindar.

3. METODOLOGÍA

El presente capítulo tiene como enfoque principal el describir las herramientas y procesos utilizados en la investigación para lograr los objetivos planteados, explicando qué tipo de investigación se empleó, cuáles herramientas se van a utilizar y a qué población va dirigida la investigación. Esta metodología se describirá a continuación.

3.1.ENFOQUE INVESTIGATIVO

Las características básicas de los estudios cualitativos se pueden resumir en que son investigaciones centradas en los sujetos, que adoptan la perspectiva del interior del fenómeno a estudiar de manera integral o completa. La finalidad de quien investiga de forma cualitativa es la de intentar comprender lo que la gente dice. Dentro del proceso de indagación, el investigador está obligado a interactuar con los sujetos participantes y con los datos que estos proporcionan, el investigador busca respuestas a preguntas que se enfocan en lo que allí sucede, describe las experiencias humanas basado en el contexto dentro del cual está sumergido.

La indagación está regida por una serie de observaciones a poblaciones determinadas por el observador las cuales están encaminadas a conocer lo que allí sucede y proceder a la recolección de información por medio de imágenes, entrevistas, diarios de campo, entre otros. En este tipo de investigaciones no se buscan resultados de tipo numérico, puesto que su finalidad no es cuantificar por medio de números los resultados obtenidos. Su propósito es describir el sistema social al que pertenecen los sujetos observados y los fenómenos pertinentes a la investigación que allí ocurren.

Este trabajo se encuentra amparado bajo el enfoque cualitativo porque alberga una observación sobre una población para poder definir un resultado. Se investigará el proceso de algunos estudiantes y docentes de tuba con un material propuesto para el estudio del instrumento basado en el bambuco, el pasillo y la danza, se observará que opinión les genera, la idoneidad y posible implementación de este en un futuro.

El material que propone este trabajo está diseñado para servir de apoyo en el proceso de desarrollo de las capacidades técnicas de cada estudiante en la interpretación de la tuba, pero también se encuentra abierto a la interpretación que quien lo estudia le pueda dar, así pues, no se espera que todos los sujetos presenten la misma evolución ni que sus percepciones sean similares. Las variedades de opiniones acerca del trabajo serán de gran utilidad para que este se nutra de ellas.

3.1. TIPO DE INVESTIGACIÓN: INVESTIGACIÓN CREACIÓN

El presente trabajo está concebido como una Investigación-Creación con una finalidad pedagógica. Actualmente, la investigación-creación es entendida como un discurso relativamente nuevo, y propio del ámbito de las artes, en el cual la creación artística se toma como punto de partida para una investigación rigurosa y sistematizada (Arias Caipa, 2014). Uno de los propósitos de esta investigación es crear conocimiento desde el campo de las artes, el cual sea aplicable a procesos pedagógicos de diferentes índoles, en este caso es el campo de la enseñanza de la tuba.

Sandra Liliana Daza Cuartas (2009) enuncia las características propias de la investigación-creación de la siguiente manera:

En un primer paso la investigación-creación puede apostarle al conocimiento del ser a través de la exploración técnica artística, más aún a través de la práctica artística. En las Ciencias y las humanidades el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto, y este alejamiento es necesario para poder comprenderlo, pero en la creación artística, parte de la materia prima para la creación viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación-creación, son dos en uno. (pág. 90)

El presente trabajo se nutre y fortalece a partir del estudio de diferentes obras, su análisis, extracción de diferentes recursos musicales que son escogidos por su idoneidad para ser implementados buscando solucionar diferentes problemas puntuales. Esto sumado a la recopilación de datos suministrada por las diferentes entrevistas e indagación literaria, brinda una materia prima ideal para proceder a la creación de un material pensado para ayudar a desarrollar las capacidades de quienes hagan uso del mismo. Siendo el producto de este trabajo un material pedagógico proyectado para fomentar y fortalecer la práctica y enseñanza de la tuba.

3.2.INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN

Para esta investigación se realizarán entrevistas a diferentes estudiantes de tuba, así como a diferentes profesores encargados de impartir esta cátedra en diferentes instituciones. En estas se indagará sobre la manera en que se enseña el instrumento, los aspectos que son considerados de mayor importancia dentro de la formación del tubista y el lugar que se le da a la música colombiana dentro de este proceso. Para apoyar el proceso de validación del material, se usará una encuesta para este propósito, esta se enviará a las mismas personas que fueron entrevistadas anteriormente junto con los estudios realizados para que basados en la experiencia que tengan con ello ofrezcan su opinión sobre el material.

3.3.POBLACIÓN

Las personas seleccionadas para llevar a cabo las entrevistas son estudiantes y docentes de tuba quienes se encuentran dentro de un proceso activo de ejecución, aprendizaje y enseñanza del instrumento, conocen y poseen herramientas pedagógicas para abordar el proceso formativo de un intérprete de la tuba.

3.4.DISEÑO METODOLÓGICO

A continuación, se expondrán las etapas necesarias para la realización e implementación de la estrategia metodológica.

- Diagnóstico
 - Objetivo: Conocer las dificultades técnicas más recurrentes presentes en los estudiantes de tuba.
 - Metodología: Para lograr este objetivo se llevará a cabo un proceso de indagación con algunos estudiantes y docentes de tuba por medio de una entrevista en la cual se buscará conocer cuáles dificultades técnicas presenta al momento de ejecutar el instrumento.

- Análisis:
 - Objetivo: Analizar las características musicales presentes en el bambuco el pasillo y la danza.
 - Metodología: Por medio del análisis musical de algunos bambucos, pasillos y danzas, se extraerán los recursos musicales provenientes de estos buscando que los más propicios puedan ser trasladados hacia la tuba con el fin de solucionar las dificultades halladas en el paso anterior.

- Creación de los estudios:
 - Objetivo: Crear 12 estudios para desarrollar las habilidades técnico-interpretativas de los estudiantes de tuba basada en los recursos musicales obtenidos del bambuco, el pasillo y la danza.
 - Metodología: Se realizará una comparación entre los elementos musicales del bambuco y el pasillo recolectados por medio del análisis y las dificultades más recurrentes de los estudiantes de tuba de la universidad. Luego se creará un material que, basado en los recursos musicales de los tres aires colombianos, sirva de apoyo para superar las dificultades que se presenten en ese momento.

- Validación:
 - Objetivo: Validar la estrategia metodológica desarrollada en el punto anterior.
 - Metodología: Se pondrá a prueba el material diseñado enviándolo a las personas que previamente fueron entrevistadas en etapas anteriores, dándoles un tiempo para que conozcan todos los estudios, puedan practicarlos y basados en su experiencia finalmente respondan algunas preguntas relacionadas con este material.

4. PROCESO DE CREACIÓN DE LOS ESTUDIOS

Para la creación de los doce estudios fueron necesarias etapas previas, las cuales están enunciadas en la ruta metodológica. Estas se verán desarrolladas individualmente a continuación, en cada uno de los apartados se expondrá cómo fue el proceso y se realizará un análisis de estas buscando obtener la información necesaria para crear los 12 estudios.

4.1. ENTREVISTAS

En este capítulo se realizará un recuento de las afirmaciones más importantes y relevantes para la realización de este trabajo extraídas de las entrevistas realizadas a cinco estudiantes y tres profesores de diferentes universidades. Luego se realizará un posterior análisis donde se buscarán puntos de convergencia, contraste entre las respuestas y también información que aporte a la elaboración de los estudios.

Las entrevistas realizadas fueron semiestructuradas, es decir, se tomó como base una serie de preguntas previamente preparadas, pero era posible la inclusión de otras preguntas en caso de que se considerara necesario. Las entrevistas completas se podrán encontrar en los anexos.

Entrevistas Estudiantes:

Estudiante 1: Juan Sebastián Gonzales, estudiante U.P.N.

Pregunta 1: ¿Cómo ha sido su proceso de aprendizaje del instrumento?

El entrevistado comenta que el inicio de su proceso de aprendizaje musical lo desarrollo de manera autodidacta, además dice que, al existir tantas escuelas de tocar la tuba, le fue complicado encontrar uno con el cual desarrollarse en ese momento. “Los medios que yo tenía para encontrar esa enseñanza eran demasiado variados y no me daban una base técnica clara para el momento en el que yo estaba”. Luego manifiesta que al comenzar su proceso de formación académica su experiencia previa le jugó un poco en contra” Al momento de entrar a la Universidad Pedagógica

me dio muy duro este cambio porque ya empezábamos con un proceso de fortalecimiento técnico y de bases estables en un modelo escolástico de enseñanza del instrumento”

Pregunta 2: ¿Cuáles han sido las dificultades técnicas e interpretativas que se le han presentado en su proceso formativo como tubista y de qué manera las ha abordado y superado?

“Las que ya he superado siento que son: el manejo de un registro amplio, además de ampliarlo y poder manejarlo claramente hasta cierto punto”. Explica el entrevistado el modo en que superó esta dificultad “¿cómo superé este dilema? Haciendo digamos mucho ejercicio técnico, me parece que esto es esencial”. Resalta la importancia de trasladar toda la técnica que se cultiva de manera individual a la música real “además de eso volviendo estos ejercicios técnicos aplicables a música que sea verdaderamente dada a la escucha de otras personas no músicos”. Finalmente enuncia las dificultades sobre las que está trabajando actualmente “los problemas que estoy pasando actualmente son de articulación y de intervalos muy grandes”

Pregunta 3: ¿Dentro de sus clases de instrumento la música colombiana es aludida de alguna manera?

El entrevistado niega la aparición de músicas colombianas dentro del espacio de la siguiente manera: “Prácticamente no, el espacio es muy nulo, porque aún en Colombia mantenemos el espacio de la academia europea”. Y lo refuerza de la siguiente manera: “En lo que llevo de mi proceso de profesionalización, de estudiante, han sido muy pocos los acercamientos que desde el espacio académico se dan.”

Pregunta 4: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas?

“Sí, y personalmente sí lo veo muy necesario. ¿Por qué? Yo soy una persona que tengo dificultades de tocar el bambuco. Los entiendo, pero al momento de digamos una primera vista es muy complicado para mi darle una forma a un bambuco porque no tuve ese conocimiento desde el principio” El entrevistado explica con esta afirmación que le parece necesario este material ya que su existencia puede ayudar a la interpretación de repertorio perteneciente a ciertos ritmos musicales. Además, afirma que si trasladamos nuestra visión a lo que fue el desarrollo musical en Europa, este se dio en un periodo gracias al énfasis que los músicos le dieron a sus músicas tradicionales “viendo las historias europeas del siglo XIX la gran mayoría de crecimiento musical

se dio cuando músicos compositores y directores se pensaban su música autóctona como la base para todas las demás músicas”

Pregunta 5: ¿Vería con buenos ojos la inclusión de material basado en música colombiana para el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas?

El entrevistado tiene una dualidad al responder esta pregunta y lo expresa de la siguiente manera: “De pronto técnico no, personalmente pienso que han surgido muy buenos tubistas de la técnica que se ha tenido en los procesos, de pronto se puede agregar mas no que sea lo principal. Interpretativa sí y mucho porque, aunque en la música colombiana pueden ser blancas o negras con puntillo, hay que conocer muy bien lo que expresa cada melodía y eso me parece que es muy importante. Interpretativo si me llamaría demasiado la atención personalmente”

Estudiante 2: Valentina Gutiérrez, estudiante U.P.N.

Pregunta 1: ¿Cómo ha sido su proceso de aprendizaje del instrumento?

La entrevistada afirma que su primer contacto con el instrumento fue bastante bueno y este además fue impulsado por su profesor de ese momento “a mi digamos que se me dio muy fácil tocar la tuba, o bueno eso decían, porque cuando yo comencé o sea yo nunca había visto una tuba en mi vida, yo ni siquiera había visto una tuba y me explicaron más o menos como tocar una escala y bueno, yo toqué la escala, entonces el profesor que estaba en ese momento de tuba quedó súper asombrado porque él decía que no era normal que una persona la primera vez que cogiera la tuba le sonara” Cuenta que uno de sus primeros profesores nutrió sus conocimientos musicales pero con relación al instrumento no tanto: “Aprendí musicalmente muchas cosas, pero técnicamente, o sea, propiamente del instrumento no mucho”. Al entrar a una institución de educación superior tuvo una notoria mejoría “en un principio yo comencé a mejorar mucho, mejoré el sonido porque yo tocaba con el sonido súper chiquito, cerrado, apretado, horrible, entonces hubo cosas que mejoré con la si bemol (tuba), eso como el primer año.” Abandona esta institución luego de diferencias con el docente de turno y luego ingresa a la Universidad Pedagógica Nacional.

Pregunta 2: ¿Cuáles han sido las dificultades técnicas e interpretativas que se le han presentado en su proceso formativo como tubista y de qué manera las ha abordado y superado?

“La primera dificultad grande que tuve fue el sonido” sobre la manera que lo trabajó y superó, la entrevistada comenta lo siguiente “lo hice con muchísima paciencia y estudiando mucho” dice que ejercicios de ciertos métodos le ayudaron en cierta medida a trabajar esta dificultad “a mí me ayudó mucho los Tischler porque aprendí a soplar, que la columna del aire fuera constante”. Sobre la siguiente dificultad afirma lo siguiente: “La articulación. Bueno, voy en el camino”, “yo no tenía control, sobre la lengua”. Cuenta que tuvo que indagar por sí misma y preguntarse qué hacía y qué debía hacer para que la articulación fuera la deseada, concluyó que quizá era un problema con la concepción de las acciones que hacía para articular y las modificó para llegar a un mejor resultado “cuando comencé a utilizar sílabas mucho más cortas ya lo logré, ya entendí como hacerlo mejor dicho”, este trabajo lo refuerza con estudio diario “realizo muchos ejercicios alternando la articulación por todo el registro”. Sobre el registro opina lo siguiente: “yo pienso que el registro es más mental que otra cosa” y de la manera que ella lo concibe dice: “si uno sopla realmente, el agudo sale sin ningún problema, me pasaba a mí que yo le tenía miedo al agudo. Entonces yo respiraba, pero no tocaba de una, esperaba como que la nota sonara para soplar o aprieta uno de una al ver la nota aguda porque uno cree que es su límite”.

Pregunta 3: ¿Dentro de sus clases de instrumento la música colombiana es aludida de alguna manera?

De sus comienzos y experiencias antes de entrar al programa de alguna universidad la entrevistada nos dice lo siguiente: “No. Yo lo hacía con Lucas (profesor de ese entonces), él siempre decía que eso era muy importante, que a pesar de que uno tocara tuba, eufonio o cualquier otro instrumento, pues que la música colombiana era muy importante, que uno no se podía enfocar únicamente el repertorio universal o de otras partes y que tenía también que abordar la música colombiana”. Relata también que al entrar a los programas universitarios tampoco ha sido mucho el contacto que ha tenido con esta música. “Cuando llegué a la Nacional (universidad) el maestro no le da importancia, él dice que toca tocar las partes de orquesta y el repertorio para tuba y bla, bla, bla. Y en la Pedagógica tampoco lo he hecho. De hecho, no sé tocar música colombiana, o sea tú me pones a mí el bajo de un porro y yo no sé tocar el bajo de un porro.”

Pregunta 4: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas?

“Totalmente”, dice al comenzar, y lo complementa de la siguiente manera: “siempre uno va a tener que tocar música colombiana porque pues somos colombianos ¿no? Y a mí me pasa que yo no sé tocar eso” “Hay que saberla tocar y yo no puedo, yo soy súper cuadrada” “Sí claro, tienen que enseñarle a uno a tocar eso porque sí, porque uno lo necesita, porque es su música y porque es otro mundo diferente que uno también tiene que manejar”

Pregunta 5: ¿Vería con buenos ojos la inclusión de material basado en música colombiana para el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas?

“Claro, sí señor” dice en primer lugar y lo complementa así: “eso le da a uno muchísima más versatilidad a la hora de tocar” “uno va a tocar en una orquesta, en una banda en donde sea y siempre va a tener que tocar no sé, la música colombiana, y si es una persona como yo que ni siquiera puede tocar un bajo pues está jodido ¿quién lo va a llamar?”

Estudiante 3: Jarol Munevar, estudiante ASAB

Pregunta 1: ¿Cómo ha sido su proceso de aprendizaje del instrumento?

El entrevistado cuenta que su primer acercamiento con la música fue a los siete años, pero su incursión formal la hizo por medio de una agrupación musical “Netamente musicalmente empecé en la banda de mi colegio, en la banda marcial, tocando trompeta eso fue en el año 2005 y a finales de ese año ingresé a la banda sinfónica de Sibaté” en la banda pasó a tocar eufonio y “por cosas del destino” como dice él llegó a la tuba ya que el tubista de ese entonces enfermó y su reemplazo llegó él. Luego del proceso en banda accede al programa preparatorio de la ASAB donde notó un cambio considerable en la manera y la intensidad de trabajar. “Fue trabajo a las mil revoluciones cursado algunos semestres del preparatorio decide presentarse a carrera donde es aceptado y desarrolla sus estudios actualmente.

Pregunta 2: ¿Cuáles han sido las dificultades técnicas e interpretativas que se le han presentado en su proceso formativo como tubista y de qué manera las ha abordado y superado?

Comenta el entrevistado que actualmente trabaja ciertos aspectos para mejorar la interpretación de una obra que está montando “en el Williams sigo trabajando los agudos y la afinación más que todo”. Él dice que para abordar este registro agudo le ha funcionado dejar de lado todos los

pensamientos presentes antes de la ejecución y simplemente tocar “no pensar sino actuar”, como segundo punto dice que trabaja en homogenizar su sonido a lo largo de todo el registro, que la calidad sea siempre alta y se mantenga “el aire, el manejar todo el registro, que el registro grave no sea diferente al registro medio y el registro medio no sea diferente al registro agudo”. Dice que para ese trabajo y para seguir cultivando otras facultades se apoya con los métodos Bordogni y Kopprasch.

Pregunta 3: ¿Dentro de sus clases de instrumento la música colombiana es aludida de alguna manera?

Al comienzo el entrevistado afirma que la música colombiana ha estado presente en su formación dentro de la academia impulsado en cierto modo por el docente de la cátedra “Sí, por ejemplo, el maestro siempre pide que uno para el recital de grado debe tener una obra colombiana compuesta para la tuba”, “que yo sepa el maestro es el único que lo hace”. Luego, al ser indagado sobre que tanto contacto se tiene con la música colombiana en las clases antes de esa preparación para el recital final dice lo siguiente: “de la clase de tuba no. En los recitales que yo he hecho sí he hecho cosas de música colombiana pero más que todo por iniciativa propia” cuenta que está permitido incluir este tipo de música, pero no pasa nada si no está presente “se permite, pero no es la obligación.”

Pregunta 4: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas?

La primera respuesta es positiva “Sí, es que tiene que ser así”. Comenta el entrevistado también que en los inicios de su carrera hizo parte de agrupaciones donde se pudo incluir la tuba y tocar adecuadamente música colombiana: “yo también estuve en el ensamble andino (de la ASAB) yo toqué pasillos, torbellinos, bambucos con la tuba. Entonces no entiendo por qué no debería ser así.”

Pregunta 5: ¿Vería con buenos ojos la inclusión de material basado en música colombiana para el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas?

El entrevistado responde con bastante actitud y tiene la siguiente postura frente a la pregunta: “Se debe hacer, es una obligación que tenemos nosotros para que aparte de las obras de tuba que ya son muchas; en nuestra parte como colombianos, como tubistas colombianos, de la escuela

colombiana de tuba, haya obras de música colombiana. Por eso lo que está haciendo el maestro es maravilloso, porque aparte de mandar a hacer uno los arreglos, esas obras van a quedar ahí en el archivo para que otros tubistas las toquen”

Estudiante 4: Felipe Garzón, estudiante U.P.N.

Pregunta 1: ¿Cómo ha sido su proceso de aprendizaje del instrumento?

Comenta que el no tener un docente que tuviera formación específica de la tuba le complicó las cosas un poco al comienzo “Al principio fue bastante complejo porque yo no tuve maestro de mi instrumento, a mí me dictaban digamos profesores de trompeta o profesores de eufonio”. Luego el entrevistado ingresa al programa básico de la Universidad Nacional donde encuentra que había un mundo por explorar con respecto a la tuba” Cuando entré al conservatorio de la Universidad Nacional me di cuenta de todo lo que me faltaba, los vacíos que tenía con respecto a los aspectos técnicos”. Decide después presentarse a la Universidad Pedagógica Nacional ya que considera que hay un modo hegemónico en la enseñanza de la tuba “me di cuenta que aquí en Colombia se usa la misma técnica con respecto al (valga la redundancia) estudio técnico del instrumento”

Pregunta 2: ¿Cuáles han sido las dificultades técnicas e interpretativas que se le han presentado en su proceso formativo como tubista y de qué manera las ha abordado y superado?

Sobre las dificultades que ya considera superadas el entrevistado comenta lo siguiente: “sobre todo lo que corresponde un poco al sonido era una dificultad que yo tenía, y yo digamos la solucioné con trabajo de notas largas, con trabajo de manejo de respiración, un manejo de respiración más tranquila, más pausada y mejorando la calidad muscular de la embocadura”. Dice lo siguiente acerca del desarrollo interpretativo: “el trabajo de escalas creo que es muy importante, el trabajo de escalas con diferentes figuraciones y articulaciones para también la interpretación”, además afirma que se ha apoyado en algunos métodos para mejorar en diferentes aspectos “en cuestiones de interpretación me ha ayudado mucho el método de Bordogni, también me ha ayudado mucho el Kopprasch y ahorita me estoy basando mucho en el método de rutina diaria del maestro Walter (Hilgers)”

A cerca de las dificultades actuales dice lo siguiente: “la calidad del sonido en un contexto de un forte es una de mis falencias y la estoy trabajando mucho con trabajos de respiración, estoy trabajando también con ejercicios de crescendos y decrescendos” “la rapidez de la mano para ejecutar notas rápido. Eso lo he venido trabajando con las escalas” “También un poco el registro, porque mi registro agudo no tiende a ser muy bueno, eso lo trabajo con ejercicios de flexibilidad, también ejercicios de respiración”

Pregunta 3: ¿Dentro de sus clases de instrumento la música colombiana es aludida de alguna manera?

“Últimamente un poco, con el maestro un poco” El entrevistado dice que recientemente ha tenido la oportunidad de entrar en contacto con la música colombiana ya que pudo hacerse con un libro de transcripciones de esta música para el instrumento: “el maestro me dijo que había un libro de música colombiana para tuba yo lo conseguí y lo miramos, pero antes yo pensaba que para el instrumentista solista de tuba, pensaba que solo había cosas así como muy clásicas, como muy europeas, pero nunca había imaginado que había transcripciones y cosas así para tuba de música colombiana”

Pregunta 4: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas?

El entrevistado está de acuerdo con la inclusión de este nuevo material y lo expresa así: “Sí, la considero válida sobre todo porque, me baso sobre todo en que nosotros estamos en Colombia y aquí la cultura del gremio musical es muy bandística. Las bandas por lo general tocan músicas colombianas y uno a veces como tubista no sabe cómo solventarlos o que intención darle a esa música”. Agrega también un comentario refiriéndose a las bondades que se encuentran presentes en la música colombiana y sus posibles beneficios para los tubistas. “Los ritmos que hay aquí en nuestra cultura sirven, ayudarían muchísimo a solventar muchísimas cosas técnicas a lo largo de una carrera musical de un tubista”

Pregunta 5: ¿Vería con buenos ojos la inclusión de material basado en música colombiana para el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas?

“Sí claro, estoy totalmente de acuerdo” El entrevistado responde de manera positiva a esta pregunta y lo complementa así: “me baso en que somos colombianos y no deberíamos dejar de lado nuestros ritmos característicos” “hay ritmos que tienen su complejidad y ayudarían a que uno mejore tanto con los estudiantes como en persona uno mismo en la academia”.

Estudiante 5: David Rodríguez, estudiante ASAB

Pregunta 1: ¿Cómo ha sido su proceso de aprendizaje del instrumento?

El entrevistado cuenta que en sus inicios las clases le fueron impartidas por un profesor natural de otro instrumento “cuando inicié con la tuba mi profesor era un profesor de trombón”. Resalta la manera en que se dio su formación mientras estuvo en la banda “siempre fue una educación orientada hacia los ensambles, no fue una formación orientada hacia el desarrollo técnico individual sino al desarrollo técnico colectivo”. “Las clases se basaban en ejercicios técnicos y revisión de repertorios de ensambles, pero se hacía mayor énfasis en la revisión de repertorio que en los ejercicios técnicos”.

Al tener un contacto con un profesor propio del instrumento las actividades variaron en cierta medida “con el paso de los años pude tener la experiencia con un profesor tubista y ya la historia cambió un poco. Ya se tenía mucho más contacto con la parte técnica, se empezaron a proponer algunas piezas solistas, se empezaron a tener algunos mini conciertos de pequeñas piezas para solista con la tuba y con ensambles de cuartetos de tuba”. El entrevistado resalta que durante sus inicios se dedicó tanto tiempo al instrumento buscando un resultado óptimo que se dejaron de lado otros aspectos de la formación musical “lamentablemente se descuidó mucho en mi iniciación musical y mi afianzamiento la parte teórica, siempre estábamos ligados a la práctica instrumental”. El ingreso a la universidad le significó un cambio radical en cuanto al trabajo y la concepción del instrumento “cuando entré a la universidad, la educación en tuba, pues claro, descubrí un amplio mundo donde la tuba es solista, donde tiene un papel súper importante en la música, en los ensambles sinfónicos”, “ya entonces era repertorio orquestal, repertorio de solista, mucho trabajo

técnico. Se empezó a desarrollar conceptos de sonido, conceptos de afinación, muchos conceptos técnicos”.

Hace también una reflexión de lo que fue el repertorio sobre el que trabajó dentro de la agrupación a la que perteneció, la jerarquía que había dentro de este y el poco énfasis que se hizo sobre cierto tipo de músicas “uno en la ignorancia de niño, de su formación descuida muchas músicas” “uno descuida hasta su propia música, la música colombiana, a pesar de que en las bandas tocábamos bambucos, pasillos, música llanera, cumbias, porros, chandés, fandangos, de todo. Nunca se hacía un énfasis cómo, esta música funciona así.

Pregunta 2: ¿Cuáles han sido las dificultades técnicas e interpretativas que se le han presentado en su proceso formativo como tubista y de qué manera las ha abordado y superado?

El entrevistado enuncia de la siguiente manera sus dificultades: “el principal siempre ha sido el desarrollo del registro agudo y sobreagudo, la conducción del aire, la articulación en los agudos también y quizás la concepción de algunos estilos musicales”. Para solucionar la primera de las dificultades enunciadas dice lo siguiente: “He indagado en métodos para desarrollar esto, he preguntado a tubistas de otros países, a mis compañeros sobre cómo piensan el registro agudo, cómo piensan la parte técnica del cuerpo, la respiración, la postura de la boca” “ha sido indagando y practicando sobre los resultados que me ha dado la indagación”

Del proceso para mejorar la articulación en el registro agudo afirma que: “hubo un tiempo que estuve estudiando con una boquilla de trompeta” “para la articulación he recurrido a ejercicios de gimnasio respiratorio” “he utilizado los ejercicios de gimnasio respiratorio para alcanzar la velocidad del aire que se necesita en los agudos”.

Y finalmente para la tercera dificultad enunciada comenta que: “lo he solucionado poco a poco escuchando demasiada música, no hay otra manera sino escuchando música, leyendo y estando atento a cómo lo toca el maestro, estando un poco atento a la época que estoy interpretando. Pero básicamente ha sido un trabajo de escucha y réplica”

Pregunta 3: ¿Dentro de sus clases de instrumento la música colombiana es aludida de alguna manera?

El entrevistado comienza comentando que en sus primeros años con la tuba y durante su etapa integrando bandas si hubo presencia de la música colombiana. “En mi infancia y adolescencia que fue cuando yo empecé con la tuba, la música colombiana estaba presente.” De su experiencia dentro de la banda dice lo siguiente: “uno siempre tocaba acompañamientos y es cierto que a uno le enseñan como una especie de interrelación con los otros instrumentistas dentro de un conjunto, pero más que todo es sonoro, de afinación de estar pendiente de que está haciendo; pero no se enfatizó en cómo estaba relacionada la música colombiana, estuvo presente, pero de una forma superficial.”

De su etapa universitaria relata que sí ha tenido contacto con la música colombiana, pero en espacios diferentes a de instrumento ya que en este no ha aparecido. “En la universidad no se ha visto la música colombiana, por lo menos en el desarrollo del instrumento. Estoy consciente que en el desarrollo de otras materias sí está la música colombiana presente, ahí es donde he aprendido como funciona, como se ha desarrollado, pero en el instrumento no ha estado presente la música colombiana”

Pregunta 4: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas?

El entrevistado responde positivamente a la pregunta y además lo argumenta de la siguiente manera: “Me parece muy importante incluir nuestras músicas en un pensum de formación profesional porque es algo que nosotros tenemos, algo que nosotros sentimos y algo por lo que sería mucho más fácil desarrollar conceptos. ¿Cuál sería la dificultad? Que no hay material, el material habría que hacerlo, habría que diseñarlo, pero es totalmente pertinente”

Pregunta 5: ¿Vería con buenos ojos la inclusión de material basado en música colombiana para el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas?

“Totalmente”

Análisis respuestas estudiantes

Pregunta 1: ¿Cómo ha sido su proceso de aprendizaje del instrumento?

La mayoría de los entrevistados comenzaron su proceso en los programas de banda de su respectivo lugar de procedencia, es de resaltar que en ese primer momento no todos tuvieron la posibilidad de ser guiados por un docente que tuviera una formación propia del instrumento. Esto hizo que las bases técnicas no fueran establecidas quizá de una manera correcta, ya que, aunque tocaban interpretaban la tuba se les estaba enseñando bajo la perspectiva de alguien que no era totalmente familiar a este instrumento.

Como lo dice el entrevistado David Rodríguez, la manera de trabajar en las bandas de los municipios está mucho más inclinado hacia el desarrollo de la agrupación, esto quiere decir que la fundamentación técnica de los instrumentistas puede pasar a un segundo plano, este desarrollo se limita a lo que se pueda lograr con lo que el repertorio de ese momento exija.

Un punto de encuentro en las respuestas de los entrevistados es el cambio que significó para cada uno el ingresar a una institución universitaria. Ellos afirman que esta experiencia amplió su espectro y concepción de lo que es un tubista. La posibilidad de tener un profesor totalmente especializado en su instrumento y que además se dedicara un espacio totalmente exclusivo para las clases significó un gran cambio en lo que respecta al estudio del instrumento. Los entrevistados afirman que la exigencia al ingresar fue significativamente mayor a la que habían experimentado en el pasado, quizá sus conocimientos previos y la forma en que los adquirieron no los prepararon del todo para dar este salto.

Pregunta 2: ¿Cuáles han sido las dificultades técnicas e interpretativas que se le han presentado en su proceso formativo como tubista y de qué manera las ha abordado y superado?

Aunque todos los entrevistados poseen historias y procesos diferentes con el instrumento, en sus respuestas podemos evidenciar que las dificultades que experimentan o experimentaron apuntan a lugares concretos. Aspectos como el sonido, la articulación, un registro amplio y funcional, el trabajo sobre las dinámicas y la afinación, son factores comunes a los que todos los entrevistados apuntaron como puntos que ellos en algún punto tuvieron que trabajar. Es decir que los tubistas consideran estos aspectos como algo fundamental y necesario si se quiere ser competente dentro del gremio y para sentirse bien consigo mismo.

Sobre las maneras en que trabajaron para mejorar estos aspectos los entrevistados comentan que más allá de que tipo de estrategias utilizaban la paciencia y la constancia es clave en la superación

de las dificultades, todo es un proceso y se debe creer en este. La mayoría de los entrevistados basó en mayor o menor medida su trabajo en materiales de procedencia extranjera, ya fueran métodos o compilaciones de ejercicios, algunos de los más nombrados en sus respuestas fueron el Bordogni, Kopprasch, Tischler, la rutina de ejercicios diarios de Walter Hilgers, entre otros. En este punto observamos que la influencia de las escuelas extranjeras tiene más vigencia y poder que nunca, lo que no quiere decir que sea malo ya que históricamente por medio de estas escuelas se han podido desarrollar instrumentistas de altísimo nivel.

Pregunta 3: ¿Dentro de sus clases de instrumento la música colombiana es aludida de alguna manera?

Los entrevistados expresan que, aunque sí han tenido contacto con estas músicas dentro de la academia, estos no se han presentado directamente en el área del instrumento sino en los conjuntos y demás. Algunos expresaron que en sus clases se les motiva un poco a que indaguen y se empapen del tema, incluso se pueden incluir en sus recitales y exámenes. Se permite, más no es una obligación.

También encontramos en algunas respuestas que el docente encargado del área instrumental pide como requisito para el recital de grado que una pieza colombiana sea incluida dentro del programa. Aunque la iniciativa es muy buena y brinda una experiencia diferente en cuanto a repertorio y amplía las posibilidades de lo que el instrumento puede tocar, se encuentra quizá, un poco desconectado del proceso, ya que antes de esto si el estudiante no ha tenido algún contacto y desarrollo de la interpretación de la música colombiana, sería la primera experiencia con esta.

Pregunta 4: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas?

Todos los entrevistados están de acuerdo en que la presencia de la música colombiana en el área del instrumento es esencial. Afirman algunos que al ser colombianos esto hará que sea más fácil adoptar conceptos y mejorar en ciertos aspectos mediante los ritmos tradicionales. Además, expresan ellos en algún momento tendrán que afrontar repertorio de música colombiana y es necesario tener nociones para interpretarlo de manera adecuada.

La dificultad más grande para que esto sea posible es la disponibilidad del material, actualmente no existe mucho y mientras no haya suficiente será complicada la presencia de este en los espacios

de desarrollo instrumental en la academia. Este es un proceso que tomará un tiempo considerable ya que los medios tradicionales mayormente extranjeros, están firmemente establecidos dentro de la academia y fuera de ella.

Pregunta 5: ¿Vería con buenos ojos la inclusión de material basado en música colombiana para el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas?

Todos están de acuerdo en que se incluyan las músicas colombianas. Aunque uno de los entrevistados comenta que considera que la técnica que se imparte actualmente le parece adecuada y que quizá lo colombiano podría servir como material de apoyo, la respuesta es positiva. A algunos les atrae la idea ya que esta impulsaría la creación de material y con este el desarrollo de una manera muy nuestra de impartirlo.

Expresan que los ritmos colombianos tienen suficiente complejidad y elementos desde los cuales se puede impulsar el desarrollo técnico de los intérpretes, si esto se diese quizá podría ser la pauta para el desarrollo de una escuela de tuba propiamente colombiana.

Entrevistas Docentes:

Docente 1: Juan Erney Sepúlveda, docente en U.P.N. Universidad de Antioquia y ASAB

Pregunta 1: Desde su experiencia ¿Cómo ha sido el desarrollo de la enseñanza de la tuba en Colombia a lo largo del tiempo?

A manera de introducción el maestro relata un poco acerca de los inicios de la tuba en el país: “Realmente la escuela de tuba de tuba en Colombia es bastante reciente” “Yo creo que el primer graduado de tuba que hubo en el país fue el maestro Carlos Aponte quien se graduó más o menos, no tengo la fecha exacta, en el 1997-1998 por ahí” “él (Carlos Aponte) fue quien hizo toda la gestión ante la universidad para que se abriera la cátedra de tuba en la Universidad Nacional”. Luego comenta que en ese momento tenían una menor cantidad de herramientas para desarrollarse como instrumentistas “para esa época nos graduamos tocando el repertorio con tuba contrabajo” Además nos cuenta que la aparición de la tuba bajo se presentó mucho después “como en el 2005 se conoció la tuba en fa en Colombia”.

Sobre su percepción de la actualidad de la tuba en Colombia el maestro opina lo siguiente: “la escuela de tuba está en pleno crecimiento”. Para lograr este crecimiento, el entrevistado cuenta que se necesitó impulso de maestros extranjeros. “Con los festivales que hicimos con la asociación colombiana de tubistas y eufonistas comenzamos a ver un poco más de cerca y tener profesores de talla a nivel mundial, tubistas muy reconocidos de la talla del maestro Walter Hilgers, del maestro Mel Culbertson, de Fabien Wallerand” “eso ha hecho que la escuela de tuba (en Colombia) vaya en pleno crecimiento”.

También el maestro nos comenta que para lograr ese desarrollo fue necesaria la prueba y el error: “nos hemos enfocado en ciertas técnicas para tocar y eso ha ayudado a que el proceso sea mucho más eficaz por decirlo de alguna manera, y que hemos dejado un poco de experimentar. En mi caso cuando estábamos con el maestro Carlos experimentábamos un poco de qué nos podría servir, de mirar este u otro tipo de cosas en cuanto a técnicas, entonces se experimentaba un poco y mirábamos que resultados había. Pero ahora es un poco como ya sabiendo no sé, como un ejercicio que le ponemos a un estudiante y ya es mucho más claro para qué lo queremos. Hemos sido capaces de decirle al estudiante cual es el camino y qué debería hacer para llegar a ese camino, para llegar al resultado”

Termina enunciando el crecimiento de los estudiantes actuales comparándoles con lo que fue él en su proceso como estudiante: “otra parte del avance es el repertorio que se está tocando. Realmente nosotros nos graduamos tocando un repertorio de mucho menos nivel que las personas que se están graduando ahora, eso muestra la evolución que ha tenido la catedra de tuba en todos estos años”

Pregunta 2: ¿Cuáles son las dificultades técnicas e interpretativas más recurrentes que usted encuentra en sus estudiantes y cuál es la manera en que trabaja para superarlas?

“La dificultad realmente técnica que se ha tenido es que los estudiantes llegan realmente como bastante perdidos con la técnica de tocar la tuba”. El maestro comenta que lo más usual y que está más presente en los estudiantes cuando inician su carrera en la universidad es que no tienen unas bases técnicas sólidas, entonces hay que comenzar por ahí: “cuando llegan a la universidad toca como empezar por allí. Cambiando un poco la técnica de tocar, cómo colocar la boquilla, cómo soplar”. El segundo problema que destaca es la dificultad gramatical que poseen los tubistas de primeros niveles. “La otra parte es la parte del solfeo, de la lectura y ese tipo de cosas que digamos cuando ingresan a la universidad a los estudiantes les está costando mucho”.

De la manera que trabaja con sus estudiantes y la forma que lo hace, el maestro dice lo siguiente: “Son ejercicios técnicos que se han aprendido a lo largo del tiempo y uno los va aplicando con ciertos estudiantes dependiendo del nivel técnico con el que llegue el estudiante”, “hay unos métodos que yo utilizo de manera general ya cuando el estudiante llega a un punto donde yo puedo comenzar a solucionar parte del problema técnico”. Acerca del trabajo que se hace con los estudiantes de primeros niveles el entrevistado dice lo siguiente: “Antes de eso se pasa por un proceso donde hacemos ejercicios del método por ejemplo del maestro de la rutina del maestro Walter (Hilgers) pero no se hacen todos”. “Sé que para mejorar la embocadura y para corregir el que la embocadura esté muy estable y que pueda mantener una sonoridad en el registro, lo primero que tengo que ponerle no son saltos, todos los ejercicios que pueda hacer en grados conjuntos, escalas, cromatismos, etc.”.

En lo que respecta al material utilizado y del porqué los utiliza el maestro nos cuenta lo siguiente: “comenzamos a ver entonces métodos como el Meschke, para la tuba contrabajo, el Concone lo utilizo mucho para los estudiantes de los primeros niveles”. “Luego pasamos a unos un poco más avanzados como el Bordogni que realmente lo hacemos completo, el Tyrell que lo utilizo bastante para lograr el trabajo de ataques, de articulaciones. El Bordogni lo utilizamos mucho para aprender a frasear un poco con la tuba”. “El Meschke también es un poco para trabajar el registro bajo, el registro de la tuba contrabajo. Hay unos un poco más avanzados como el Snedecor para trabajar el registro más bajo realmente”

Pregunta 3: ¿A qué le atribuye usted la eficacia de los materiales (métodos) tradicionales para la superación de las dificultades presentes en los estudiantes?

Para responder esta pregunta el maestro toma como ejemplo un método muy usado por los tubistas y dice lo siguiente: “La rutina (de Walter Hilgers) es básica porque recuerda todos los días, si tú la haces muy juicioso, te recuerda todos los días esa parte de la base y está reforzando todos los días el trabajo del aire, el trabajo de las articulaciones, el trabajo de la respiración, de los ataques, del registro. Entonces todos los días hace un poco como ese recuento de todo lo que un instrumentista, en este caso tubista pues debería tener bien”.

Pregunta 4: ¿Dentro de sus clases se trabaja la música colombiana de alguna manera?

El maestro nos comenta un poco de cómo es aludida la música colombiana en sus clases así: “Un poco se ha venido implementando, pero realmente pues digamos que, si decimos que si yo les pongo a trabajar una obra de música colombiana o que tengo un método escrito pues no. Lo que hago es que incentivo mucho a los estudiantes a que hagan sus propias músicas y que hagan música colombiana”. El trabajo que impulsa el maestro es el de creación para que se pueda conformar un repertorio para el instrumento de música colombiana “lo que he venido como implementando es que realmente las personas hacia los últimos semestres pues empiecen a crear obras para su instrumento y que dejen un poco ese aporte a la escuela o al repertorio tubístico”. “De esa manera hemos incentivado un poco el trabajo del repertorio colombiano” “en este momento hay alrededor de 10-12 obras que se han generado para el instrumento”.

La manera en la que el maestro trabaja la música colombiana viendo las necesidades del estudiante es la siguiente: “Más que tener un método como de música colombiana lo que hago es que voy adaptando y voy colocando ejercicios puntuales al estudiante que los va a necesitar”.

Pregunta 5: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas?

La respuesta del maestro es afirmativa y la expresa de la siguiente manera: “Sí, claro porque es importante que un instrumentista tenga el acercamiento a diferentes tipos de músicas, pero pues fundamentalmente a la música de nuestro país”. “Obviamente esos acercamientos tienen mucho que aportar a la formación como músico en general, no solo al tubista”. Además, la refuerza con lo siguiente: “Creo que una de las riquezas que tiene nuestra música son los ritmos, entonces creo que esos ritmos, ese tipo de escritura es un poco diferente a las obras que vemos por ejemplo de carácter internacional”.

Pregunta 6: ¿Vería con buenos ojos la inclusión de material basado en música colombiana para el desarrollo técnico-interpretativo de los tubistas?

“Sí obviamente, claro. Pero habría que mirar para qué los queremos desarrollar y realmente qué queremos buscar no solamente poner a tocar los ritmos por ponerlos a tocar”. La respuesta del maestro es positiva, pero él considera que para ser aplicado el material debe tener lo siguiente: “Yo creo que lo más importante de algo así como un método es que vaya acercando al estudiante de una manera fácil y concreta hacia la consecución de un objetivo”.

Docente 2: David López, doctor en Tuba, residente en Estados Unidos

Pregunta 1: Desde su experiencia ¿Cómo ha sido el desarrollo de la enseñanza de la tuba a lo largo del tiempo?

El maestro opina que, aunque la enseñanza de la tuba en la actualidad cuenta con un material y unas formas propias de enseñarse no siempre fue así: “El desarrollo pedagógico de la tuba es tan reciente que nosotros empezamos robándonos métodos de otros lados, métodos de trombón, métodos de trompeta que se empezaron a adaptar”. A pesar de estar él en los Estados Unidos donde la calidad y el desarrollo educativo son muy altos, todavía hay un largo camino por recorrer: “A nivel pedagógico todavía hay mucho por hacer”.

Uno de los medios que se ha popularizado y que ha dado mejores frutos como medio de enseñanza son los ensambles, el maestro nos cuenta un poco de esto: “Una herramienta pedagógica muy importante, al menos aquí en Estados Unidos y que veo que está empezando a ser popular en otros lugares es el ensamble de tuba y eufonio. Ese ensamble creció como una necesidad de darle a la tuba y al eufonio un papel mucho más protagónico”.

Pregunta 2: ¿Cuáles son las dificultades técnicas e interpretativas más recurrentes que usted encuentra en sus estudiantes y cuál es la manera en que trabaja para superarlas?

El maestro comienza comentando lo que para él es una de las mayores problemáticas que se le presentan a los intérpretes de tuba: “Yo diría que, a nivel general, sin temor a equivocarme, en mi experiencia como docente uno de los problemas técnicos, o de las cosas a solucionar a solucionar con los estudiantes es dominar el instrumento en dos niveles. El primero en el rango, es decir expandir el rango del medio hacia arriba, hacia los agudos y del medio hacia abajo. Lo segundo es hacerlo con control”. Basado en su experiencia el maestro cuenta otro aspecto que se debe cubrir en el estudio del instrumento: “Una de las cosas que al menos en mi formación siempre fui muy enfático, lo primero que hice fue el desarrollo del sonido que creo que es algo muy de la escuela de Estados Unidos”

Acerca del trabajo con los estudiantes el maestro dice que hay que tratar de ser muy claro con lo que se hace y su justificación: “Yo creo que debemos decirle al estudiante cuáles son nuestras

expectativas y por qué y para qué hacemos un ejercicio”. Además, otra de las dificultades que el encuentra está la embocadura y que hay que trabajar constantemente para mejorarla: “Yo creo que hay una parte física que se tiene que cultivar y que tiene que suceder todos los días como lo hace por ejemplo un futbolista” “Una de las cosas que a mí me gustaría afrontar a nivel pedagógico es de una estructuración de la embocadura muy sólida para eliminar muchas variables en el futuro”.

Por otra parte, el maestro considera que el estudiante debe ser lo más íntegro posible y tener una formación sólida en todos los aspectos musicales: “Otra de las cosas de las que yo me preocupo cuando estoy enseñando es también el desarrollo intelectual del estudiante a nivel musical. Yo quiero que mis estudiantes sean literados en música, es decir que se puedan sentar a hablar no solo de tuba, de la técnica musical, sino que sepan de ritmo, que sepan de armonía, que sepan un poco de instrumentación”. “En ese sentido siempre fui muy exigente en el sentido de que los ejercicios que yo escogía para mis estudiantes siempre tenían un propósito específico, sea de sonido, sea de desarrollo de ritmo, de rango, de dinámica y también un desarrollo artístico, es decir, que el estudiante sepa de dónde viene la obra, quién lo compuso, eso también es muy importante”.

Además, brinda su apreciación de los aspectos que podrían contener los estudios del presente trabajo: “Yo experimentaría con rango, con dinámicas extremas en especial en el piano y experimentaría también con articulaciones”

Pregunta 3: ¿A qué le atribuye usted la eficacia de los materiales (métodos) tradicionales para la superación de las dificultades presentes en los estudiantes?

“Lo primero que voy a decir es que nosotros (los tubistas) nos robamos todos los métodos que ya existían”. El maestro comienza diciendo que debido lo reciente que es la tuba comparado con los demás instrumentos debió tomar sus materiales para el desarrollo de sus intérpretes ya que no contaba con los propios. Luego expone el porqué de su eficacia: “La razón por la cual esos métodos son tan efectivos y son tan utilizados a nivel global en términos de la tuba es porque ya se había demostrado su eficacia en otros instrumentos. Entonces para nosotros fue muy fácil tomar este tipo de métodos y empezar a estudiarlos”.

A medida que el instrumento se desarrollaba de manera propia fue necesario que materiales fueran creados para este: “Los diferentes profesores empezaron a ver la necesidad de escribir cosas que sean específicas para la tuba en el sentido de sus planteamientos o de sus retos técnicos”. “Eso da

paso a que las personas que se dedican a tocar la tuba creen ejercicios que se empiecen a dirigir a problemas intrínsecos de la tuba”. Como propuesta para el futuro de la enseñanza de la tuba el maestro dice lo siguiente: “Lo que se pueden crear son maneras mucho más frescas de aproximarse a la enseñanza de la tuba”.

Cierra comentando de manera concreta las razones por las que él considera que este material ha sido y sigue siendo tan usado: “Todos estos métodos son populares primero porque ya ha sido demostrada su eficacia en otros instrumentos y segundo porque siempre ha habido una disponibilidad para poderlos conseguir”.

Pregunta 4: ¿De qué manera elige usted los materiales-métodos para trabajar con sus estudiantes?

“Yo a través de mi historia he desarrollado un cuerpo de material que no es negociable”. El maestro nos cuenta sobre el proceso de selección del material que él usa de la siguiente manera: “Lo que hice yo fue una compilación de todo el material que yo conocía basado en las expectativas que yo tengo de mis estudiantes. Entonces yo para crear este tipo de método yo me pregunté ¿cómo quiero ver a mí estudiante en cinco años? Entonces yo decía: yo quiero que mi estudiante domine todo el registro, yo quiero que mi estudiante tenga una paleta amplia de articulaciones, yo quiero que mi estudiante tenga un sonido característico, es decir que suene como debe sonar el eufonio, la tuba, el trombón. Entonces basado en todas esas preguntas uno se da cuenta que no hay un método que lo cubra todo”.

El maestro dice que ha creado una colección de material que le ayuda a mejorar el proceso en las clases con sus estudiantes y todos ellos sin excepción deben verlo. “Entonces esa compilación de ejercicios se convierte en los innegociables ¿qué son los innegociables? Cosas que todo estudiante que estudie conmigo debe tener: buen sonido, buen ritmo, buena articulación, buena dinámica esos son los innegociables”.

Para finalizar el maestro brinda una opinión acerca del papel del docente: “Me di cuenta de que cada profesor indudablemente tiene que hacer creación de material, o sea, profesor que no haya creado ejercicios para sus estudiantes puede estar desconectado de la realidad y con todos los profesores que yo he hablado han creado ejercicios para sus estudiantes. ¿Por qué? Porque cada caso es particular, porque cada reto es particular”.

Pregunta 5: ¿Dentro de sus clases se trabaja la música colombiana de alguna manera?

El maestro dice que no ha sido posible la introducción de estas músicas debido a su escasez: “Para ser sincero con la respuesta, no lo he hecho, y la razón por la cual no lo he hecho es porque no he tenido el material, porque no me he sentado a hacerlo”. Aunque lo anterior no quiere decir que esta música esté completamente ausente o que no se tenga la disposición para hacerlo: “Como defensor de la música colombiana yo te puedo decir que yo la he incluido en mis recitales y la he sugerido con las personas que toco, pero que todavía tengo una deficiencia a la hora de incluir eso en la enseñanza”

Pregunta 6: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas y si es así vería con buenos ojos la inclusión de este en el ámbito académico?

“Sí, de hecho, me parece que es fundamental hacerlo, es fundamental crear contenido colombiano para nuestros instrumentos”. El maestro se encuentra completamente de acuerdo con la inclusión de este tipo de músicas y termina con lo siguiente: “Combinar ese saber popular dentro de un ambiente académico me parece que es la forma más acertada de trabajar en eso. Entonces es como nutrirnos de esa cultura popular que es tan poderosa en Colombia y convertirla en una herramienta pedagógica para desarrollar estudiantes en la interpretación de la tuba. Entonces para resumirte, sí, me parece pertinente y no solo pertinente, me parece una obligación. Nosotros los músicos colombianos y más, por ejemplo, nosotros que estamos pensando en la pedagogía del instrumento de empezar a incluir todo lo que es nuestro”.

Docente 3: Rafael Pérez, docente Universidad Javeriana

Pregunta 1: Desde su experiencia ¿Cómo ha sido el desarrollo de la enseñanza de la tuba a lo largo del tiempo?

“Este proceso de la tuba en Colombia ha sido uno de los procesos más rápidos y más ricos que he visto” Así comienza el maestro su intervención, luego comenta acerca de cómo era el panorama tubístico en el pasado: “En 1986 cuando yo entré a la banda nacional pues sobaban dedos de la mano para contar a los tubistas dedicados profesionalmente a tocar tuba. Eran en la banda nacional conmigo cuatro tubistas, en la orquesta sinfónica (nacional) uno, en la orquesta filarmónica (de Bogotá) otro y hasta ahí”. “Se estudiaba el repertorio para cumplir en la agrupación y eso era un

avance ya en esa época”. Por otro lado, el maestro considera que la calidad de los tubistas actualmente en Colombia es muy alta, tanto que ha sido posible que algunos hayan podido establecerse en otros países: “Hoy en día tenemos excelentes tubistas colombianos no solamente en Colombia sino fuera de Colombia”.

Pregunta 2: ¿Cuáles son las dificultades técnicas e interpretativas más recurrentes que usted encuentra en sus estudiantes y cuál es la manera en que trabaja para superarlas?

El maestro comienza diciendo que más allá de los problemas técnicos existe un problema mayor: “La dificultad, la más grande que hay está aquí (señala su cabeza) en entender cómo funciona el proceso de aprender a tocar un instrumento de viento”. “Eso tiene varios orígenes, yo creo que todos o casi todos nosotros incluyendo a su generación tuvimos comienzos un poco tortuosos con los instrumentos”. Sobre lo que él considera que son los orígenes de eso dice lo siguiente: “Los principios fundamentales no han sido o no fueron bien enseñados. Lo que me preocupa un poco hoy día es que las bandas donde los niños inician en su formación musical a veces, con mucha frecuencia todavía siguen funcionando del mismo modo no muy bueno”.

Ahonda el maestro un poco en la problemática que él ha identificado, diciendo lo siguiente: “El punto más difícil que yo he encontrado es poder comprender que el éxito de lo que pasa de aquí para allá (señala sus labios y hacia al frente), radica en que yo debo entender primero lo que pasa de aquí para atrás (hace el gesto inverso), pasando por la mente y el resto del cuerpo”. Cierra diciendo cuál es su mayor preocupación y lo que considera el punto de inflexión hacia una mejoría como instrumentista: “A mí lo que me preocupa es que el estudiante entienda, cuando el estudiante entiende, las cosas son más fáciles”

Pregunta 3: ¿A qué le atribuye usted la eficacia de los materiales (métodos) tradicionales para la superación de las dificultades presentes en los estudiantes?

El maestro considera que la disponibilidad de los materiales ha sido parte importante para el desarrollo de los instrumentistas, también indica que ahora es más sencillo conseguir las cosas: “Las facilidades han aumentado”. Pero esto a veces puede ser un poco contraproducente: “A veces la sobreoferta lo apabulla a uno”. Enfatiza de nuevo el maestro en lo importante que es el tener acceso a la información: “La disponibilidad de los materiales sí ayuda mucho, ayuda mucho por qué, porque antes uno estudiaba los ejercicios que el profesor le enseñaba y listo”. Además,

considera que el docente debe hacerse con un compilado de herramientas de las cuales pueda disponer sin mayores dificultades: “Ahorita uno como profesor tiene una disponibilidad enorme dentro de lo que ya sabe, para responder con un recurso en un momento determinado de la clase sin tener que irse a investigar”.

Pregunta 4: ¿De qué manera elige usted los materiales-métodos para trabajar con sus estudiantes?

El maestro comienza su respuesta de la siguiente manera: “Es innegable que es de acuerdo con las necesidades de los estudiantes”. El maestro resalta que la una de las finalidades de los docentes es guiar a sus estudiantes a ser los músicos que desean ser. “Uno debe hacer un trabajo que acerque lo que quieren hacer a lo que pueden hacer y ahí no hay nada escrito”.

Pregunta 5: ¿Dentro de sus clases se trabaja la música colombiana de alguna manera?

El maestro comenta que sí hay un contacto con la música colombiana, aunque no es propio del espacio del instrumento: “Se hace un aplicativo que va dirigido hacia los conjuntos más que hacia el material de la misma clase” Además comenta que se debería realizar un acercamiento a este tipo de músicas desde los primeros espacios de formación tomando como referencia las escuelas de otros instrumentos donde esto se ha podido hacer de manera efectiva: “Hay muchas escuelas en el país que trabajan sobre la música colombiana, pero no con instrumentos de viento sino con instrumentos de cuerdas (pulsadas), esa es una de las tareas que le debemos a Colombia y a la música colombiana”.

Pregunta 6: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas y si es así vería con buenos ojos la inclusión de este en el ámbito académico?

“Por supuesto que se debe incluir, no solo es pertinente sino necesario” El maestro expresa su aprobación ante la idea de la pregunta. Luego expone lo que él considera es una dificultad para que esto se masifique: “Dónde creo yo que está la dificultad, es en la adaptación de repertorio”. “La gran tarea que nos espera es la adaptación de repertorio para los diferentes niveles educativos, hablando de tuba más específicamente”.

Análisis respuestas profesores

Pregunta 1: Desde su experiencia ¿Cómo ha sido el desarrollo de la enseñanza de la tuba a lo largo del tiempo?

Todos concuerdan con que la historia de la tuba es muy reciente de manera global y más aún en el país. Sus inicios datan de la última década del siglo pasado donde el maestro Carlos Aponte quien es quizá, el primer tubista graduado del país realiza la gestión para que se abra la cátedra de tuba en la Universidad Nacional y él es el encargado de formar a la primera camada de estudiantes. Pero que sea reciente no quiere decir que no haya un desarrollo y unas bases establecidas dentro de la enseñanza instrumental.

Indudablemente los tiempos han cambiado, los primeros estudiantes contaban con herramientas y recursos muy limitados, pero eso no les impidió alcanzar un muy buen nivel como instrumentistas. Los entrevistados declaran que en su época solo contaban con una tuba para interpretar todo el repertorio, y con el paso del tiempo pudieron hacerse con los instrumentos necesarios para desarrollarse a plenitud como tubistas. Esto indica que tuvieron que adaptarse de nuevo a un tipo de instrumento diferente y alcanzar un nivel óptimo con este también.

Un punto de encuentro en las declaraciones de los maestros es el vertiginoso avance que está teniendo la escuela de tuba en Colombia, tan bueno ha sido que algunos de los tubistas acá formados han tenido la oportunidad de emigrar y establecerse en el exterior. Ellos comentan que uno de los factores que ayudó a dar este impulso fue el contacto con docentes extranjeros que fueron invitados a diferentes eventos y festivales, esta experiencia puede ser para algunos asistentes un punto de inflexión ya que abre el panorama de posibilidades de lo que una tuba puede llegar a hacer. Todos concuerdan en que el futuro de la tuba en Colombia no dejará de mejorar.

Pregunta 2: ¿Cuáles son las dificultades técnicas e interpretativas más recurrentes que usted encuentra en sus estudiantes y cuál es la manera en que trabaja para superarlas?

Los maestros poseen diferentes opiniones en cuanto a lo que más se le dificulta a sus estudiantes, aunque también aparecen algunos puntos en común. El primer docente divide en dos las problemáticas, la primera es una pobre fundamentación técnica del instrumento obtenida en el proceso de donde proviene el estudiante y la segunda es una deficiencia en el solfeo. El segundo docente es un poco más específico y enuncia al desarrollo de los registros extremos en el instrumento, así como una necesidad de fortalecer la máscara facial como base para tocar

eficazmente el instrumento y su preocupación por que sus alumnos estén bien instruidos teóricamente. El tercero considera que la mayor dificultad es la correcta concepción de como tocar el instrumento, aunque también resalta que en algunos casos la pobre fundamentación con que llegan los estudiantes también es un factor que retrasa el proceso.

Vemos como todos los maestros se preocupan por establecer unas bases sólidas sobre las cuales desarrollarse. Ellos lo trabajan de acuerdo al nivel que presente el estudiante en ese momento, usualmente este proceso de fundamentación se apoya en ejercicios sencillos, pero que buscan una finalidad clara, además ellos consideran que expresarles al estudiante el por qué y para qué de lo que hacen ayuda a que la recepción sea mejor y el proceso más fructífero.

Pregunta 3: ¿A qué le atribuye usted la eficacia de los materiales (métodos) tradicionales para la superación de las dificultades presentes en los estudiantes?

Algunos consideran que debido a su efectividad se han establecido, aunque esta efectividad se apoya en la constancia de quien lo ejecute. Además, cuentan que la disponibilidad y la facilidad para conseguirlos hizo que se hayan establecidos.

La respuesta más concreta a esta pregunta la da el maestro David quien dice que debido a que ya fueron probados de manera exitosa, era posible trasladarlos a la tuba esperando resultados similares. También que las necesidades propias de los instrumentistas impulsaron la creación de materiales enfocados a suplir estas necesidades.

Todo indica que el surgimiento de los materiales pedagógicos históricamente ha estado sujeto a procesos de validación que en ciertos casos los brinda el tiempo y que son apoyados por la difusión que puedan llegar a tener.

Pregunta 4: ¿De qué manera elige usted los materiales-métodos para trabajar con sus estudiantes?

En esta pregunta hay dos posturas bastante interesantes en una encontramos que está más dada a cumplir con lo que el estudiante desea, centrándose en buscar la manera de que el estudiante logre lo que él desea. En este caso el docente es un facilitador que se encarga de guiar y allanar el camino para que el estudiante logre alcanzar el nivel deseado.

Por otra parte, el maestro David basa su postura en la pregunta ¿qué quiero que mi estudiante pueda hacer? Basado en esto, él idea un plan que busca otorgarle al alumno una serie de

herramientas que le permitan primero establecer unas bases sólidas, crear una identidad como músico, logrado esto brinda más libertades para que el estudiante pueda desarrollarse de una manera más autónoma, aunque sin dejar de lado su papel como guía.

Pregunta 5: ¿Dentro de sus clases se trabaja la música colombiana de alguna manera?

La respuesta a esa pregunta es muy similar en todos los casos. Los maestros quieren que la música colombiana sea tocada, pero tienen un limitante y ese es la escases de material para este fin, es así como cada uno a su manera busca impulsar esta práctica. El maestro Juan Erney como requisito para graduarse pide que una obra que incluya aires colombianos sea tocada en el recital de grado de sus estudiantes, el maestro David sugiere música colombiana para que sea tocada, tanto en los grupos que conforma como a sus estudiantes más avanzados, por último, el maestro Rafael dice que busca que la ejecución de la música colombiana en los conjuntos que el estudiante conforme sea una extensión de lo aprendido en la clase.

Todos los maestros tienen la intención de que la música colombiana haga presencia en sus clases, si bien en este momento no tienen el suficiente material disponible sería interesante observar de qué manera se podría incluir en el momento que lo esté.

Pregunta 6: ¿Considera pertinente la inclusión de músicas tradicionales para el desarrollo técnico e interpretativo de los tubistas y si es así vería con buenos ojos la inclusión de este en el ámbito académico?

La respuesta es muy positiva por parte de todos, el maestro David y el maestro Rafael se muestran muy entusiastas con la idea ellos dicen que es una necesidad y una obligación para nosotros crear y adaptar material que sea aplicable en las clases, dicen ellos que es algo que nos debemos a nosotros mismos y que puede significar un salto de calidad exponencial. Por otra parte, el maestro Juan Erney, aunque también está de acuerdo, comenta que este material debe tener una finalidad, debe ayudar al estudiante a desarrollar ciertas habilidades no debe usarse porque sí, no porque sea algo diferente quiere decir que vaya a ser funcional.

4.2. ANÁLISIS OBRAS SELECCIONADAS

Como base para la futura creación del material, se realizó el análisis a diferentes obras pertenecientes a los tres ritmos colombianos presentes en este trabajo. Se escogieron para estos cinco bambucos, cinco danzas y cinco pasillos de corte tradicional, buscando extraer de estos los elementos que se pudiesen prestar para su uso como insumo en la creación de los estudios. El análisis realizado a continuación se basa en los conocimientos adquiridos en los diferentes espacios de formación de la Universidad Pedagógica Nacional, lo que los hace unos análisis muy personales.

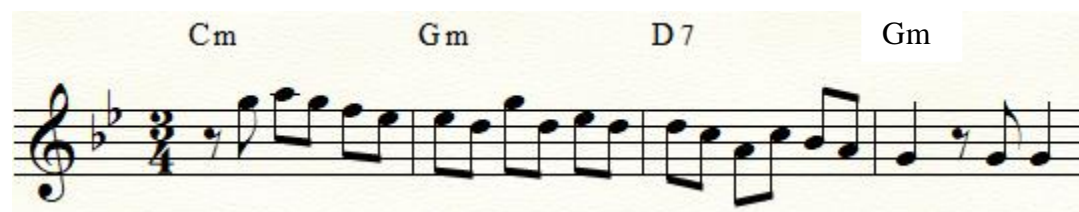
4.2.1. Análisis Pasillos

Nombre: Adioses

Autor: Bonifacio Bautista

Estructura: A – B – C. Las primreas dos secciones con 16 compases de extensión y la tercera 32.

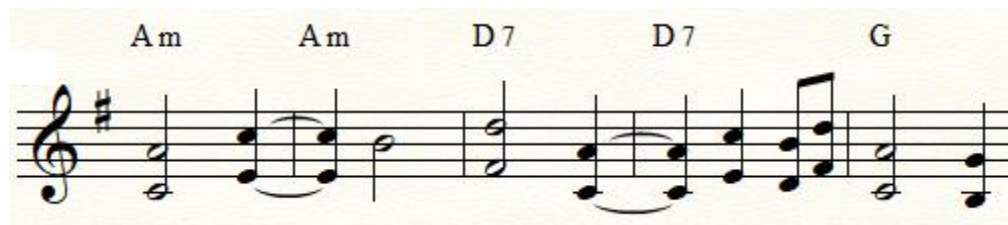
Recursos Armónicos: Tonalidad de Sol menor en A y B. Sol mayor en C. La A y C usan progresiones I-II-V7-I y IV – I - V7 – I. En la B aparece una dominante secundaria en este caso hacia el tercer grado, tonalidad que se establece en la segunda mitad de esta sección.



Progresión IVm – Im – V7 – Im del final de la sección. (Imagen 8: elaboración propia)



Modulación al tercer grado de la segunda parte de la B por medio de dominante secundaria (Imagen 9: elaboración propia)



Progresión II_m – V7 – I_m de la sección C (Imagen 10: elaboración propia)

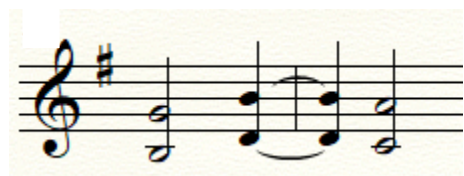
Recursos ritmo-melódicos: Motivos independientes y contrastantes en cada sección. Uso de grados conjuntos y notas de paso, el intervalo más recurrente es el de tercera.



Matriz Rítmico-
melódica sección A
(Imagen 11:
elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica sección B
(Imagen 12: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica sección C
(Imagen 13: elaboración propia)

Nombre: Atardecer

Autor: Bonifacio Bautista

Estructura: Introducción A – B – C. Todas las secciones poseen 16 compases, la introducción seis.

Recursos armónicos: Tonalidad Do mayor durante toda la pieza excepto la primera mitad de la C donde modula hasta La bemol mayor. La pieza utiliza mayormente progresiones de II-V7-I, a veces utiliza el sexto grado, así como el cadencial. En la B aparece una dominante secundaria hacia el segundo grado.



Progresión II_m – V₇ – I del final de la sección C. (Imagen 14: elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el segundo grado sección B. (Imagen 15: elaboración Propia)

Recursos ritmo-melódicos: Cada una de sus secciones posee una idea musical diferente, aparece mucho la pregunta respuesta en cada sección, siendo los primeros ocho un antecedente y los segundos el consecuente.

La A y C usan mucho grado conjunto y notas del acorde, la parte B se compone de notas del acorde, no hay grados conjuntos, además que el salto de sexta adquiere relevancia en esta sección. El registro de la melodía abarca desde el Si tres hasta el Fa cinco.



Motivo sección A (Imagen 16: elaboración propia)



Motivo sección B, intervalo de sexta expuesto.

(Imagen 17: elaboración propia)



Primera frase
sección C

(Imagen 18:
elaboración
propia)

Nombre: Bohemio

Autor: Fulgencio García, versión Adolfo Hernández

Estructura: A – B – C. Sección de 16 compases junto con una pequeña coda de cuatro compases.

Recursos Armónicos: Tonalidad re mayor durante la primera sección de la pieza, la tercera está en sol mayor, la parte B comienza en la tonalidad relativa menor de la original, es decir si menor, pero modula y la segunda parte finaliza en la tonalidad original. La pieza posee una gran variedad de progresiones armónicas desde el enlace I – V7 – I, también IIm – V7 – VII – I, aparece además un IIm – V7 relacionado hacia el segundo grado. La melodía de la sección B, aunque es muy simple se ve embellecida por los acordes utilizados, comienza con un I – V7 – III, seguido de un II – V7 relacionada hacia el quinto grado que resuelve de manera particular al tercer grado y este luego se establece, se presenta un sustituto tritonal del acorde de dominante y en la parte final

realiza dominantes secundarias, primero la del cuarto grado y luego la del quinto para finalizar tranquilamente al primer grado.

Em A7 C#dim D

Progresión II^m – V7
– VII^o - I del inicio
de la obra

(Imagen 19:
elaboración propia)

F#m B7 B7 Em

Progresión II^m – V7 relacionado de la sección A hacia el segundo grado (mi menor)

(Imagen 20: elaboración propia)

Bm F#7 D9

Progresión I – V7 – III del comienzo de la segunda sección (Imagen 21: elaboración propia)

G#m7(b5) C#dim C# D

II – V7 relacionado al quinto grado que resuelve en el tercer grado. (Imagen 22: elaboración propia)

Edim Eb D

Progresión

II° - Vsub – I
de la sección B.

(Imagen 23:
elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: En los cuatro primeros compases de la sección A expone la que será la matriz ritmo-melódica de esta sección, esta se compone mayormente por saltos entre notas del acorde. La melodía de la B en el instrumento melódico es muy sencilla, tres negras por compás haciendo en bordadura con la nota inferior que progresivamente se desplazan en forma descendente, la simpleza de esta línea melódica es complementada por el piano quien con un motivo rítmico similar al de la primera sección rellena algunos lugares evitando así que se sientan grandes vacíos melódicos y gracias al apoyo de la armonía crea una atmosfera de tranquilidad durante esta sección. La tercera y última parte de esta sección utiliza una matriz muy similar a la de la parte A, pero desplazada un tiempo, esto, sumado a que se desarrolla en una tonalidad nueva crea una sección totalmente diferente a sus predecesoras, de nuevo la melodía recurre a los saltos entre notas del acorde.



Matriz ritmo-melódica sección A (Imagen 24: elaboración propia)



Inicio sección B (Imagen 25: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica C

(Imagen 26: elaboración propia)

Nombre: Camino de Pozo Azul

Autor: José A. Morales

Estructura: A – B – C. Cada sección posee 16 compases.

Recursos Armónicos: Las dos primeras partes se presentan en la tonalidad la menor, la tercera cambia de modo hacia la mayor. Encontramos algunas progresiones convencionales como IVm – V7 – Im, además del uso de la dominante secundaria hacia el cuarto grado que se presenta en las tres secciones. La tercera sección comienza con un IIm – V7 – I, realiza la dominante secundaria hacia el cuarto grado y finaliza con una cadencia de IV – K – V7 – I.



Enlace IVm – V7 – Im presente en la A (Imagen 27: elaboración propia)



Progresión IIm – V7 – Im presente en el inicio de la C (Imagen 28: elaboración propia)



Dominante secundaria al cuarto grado seguida de la progresión IV – K – V7 – I final (Imagen 29: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: Los patrones ritmo-melódicos de cada sección se presentan en bloques de cuatro compases, el primer compas de las secciones A y C es idéntico, la sección B por su parte lo hace con un silencio de corchea seguido de una corchea y dos negras. La melodía utiliza mayormente grados conjuntos, notas del acorde y algunas bordaduras cromáticas que, aunque aparecen menos que las anteriores son parte esencial del contorno melódico ya que están presentes a lo largo de toda la obra.



Matriz ritmo-melódica A, presencia de bordaduras cromáticas. (Imagen 30: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica B (Imagen 31: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica C, presencia de bordaduras cromáticas (Imagen 32: elaboración propia)

Nombre: Coqueteos

Autor: Fulgencio García

Estructura: A – B – C. Cada sección posee 16 compases

Recursos armónicos: Obra compuesta en tonalidad de re menor, esta tonalidad se extiende a lo largo de las dos primeras secciones y la C cambia su relativa mayor. Se presentan progresiones comunes como $IVm - I - V7 - I$ y $IVm - V7 - I$ estas son recurrentes en buena parte de la obra, al inicio de la C aparece la progresión $IIIm - VII^\circ - V7 - VII^\circ - I$ en donde los acordes de séptimo grado tienen la función de extender la región de dominante, en esta sección también se encuentran dominantes secundarias hacia el segundo grado. La B la podríamos dividir en dos ya que su primera mitad se desarrolla en la tonalidad de fa mayor y la mitad final se devuelve a la tonalidad original re menor.

Chords: Gm, Dm, A7, Dm

Progresión $IVm - Im - V7 - Im$ del final de la A (Imagen 33: elaboración propia)

Chords: B7, Em, C#dim, A7, C#dim, D

Dominante secundaria hacia el segundo grado seguido de la progresión $VII^\circ - V7 - VII^\circ - I$ del inicio de la C (Imagen 34: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: Las secciones A y C comparten el inicio de silencio de corchea seguido de cinco corcheas, la segunda sección contrasta radicalmente ya que introduce un motivo más cantáble y tiene una menor densidad de sonidos en este. La primera sección utiliza el cromatismo desplazándose de manera descendente (dos compases) y luego ascendente (dos compases), este patrón se repite tres veces. La C además de estar escrita en una tonalidad nueva posee un carácter totalmente independiente de las anteriores, sus cuatro primeros compases introducen lo que será la matriz que se extenderá a lo largo de esta sección.



Matriz ritmo-melódica A, presencia de cromatismos descendentes y ascendentes (Imagen 35: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica B (Imagen 36: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica C (Imagen 37: elaboración propia)

4.2.2. Análisis Danzas

Nombre: Adiós a Bogotá

Autor: Luis A. Calvo

Estructura: Introducción - A - B - C. Introducción 5 compases A, B, C, 16 compases.

Recursos armónicos: Obra en tonalidad de mi mayor en las secciones A y B, la mayor en la C. Usa recursos como dominantes secundarias, hacia el quinto grado que extiende su resolución al cadencial para terminar con una cadencia perfecta es decir V7/V - K - V7 - I, también encontramos un II - V7 relacionado hacia el tercer grado, este aparece en los últimos compases de la obra, que incluso termina en el acorde de tercer grado. En algunos fragmentos se evidencia la extensión de la región de dominante utilizando el acorde del séptimo grado y realizando inversiones en el del quinto, es decir, VII°6 - V7 - V4/3 - V7 - I6.

Progresión V7/V - K
- V7 - I (Imagen 38:
elaboración propia)

Progresión
IIIm7(b5)/III - V7/III - III
(Imagen elaboración 39:
propia)

Progresión VII°6 - V7 - V4/3 - V7 - I6 (Imagen 40: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: Las tres secciones poseen motivos diferentes entre ellas, siendo el tercero de un carácter más tranquilo y pausado que las anteriores, en este no se usan una gran cantidad de notas casi que solo una por compás. Aparece el uso de la pregunta y respuesta dentro de las partes, en la sección B es donde lo podemos evidenciar con mayor claridad. Es importante resaltar el uso de los tresillos como parte del motivo tanto en la A como en la B. La melodía a lo largo de toda la obra se mueve por notas del acorde y grados conjuntos entre ellas, en el único lugar que aparece un recurso diferente es el final de la C donde se usa cromatismo para unir la primera con la segunda repetición de la sección.



Motivo A (Imagen 41: elaboración propia)



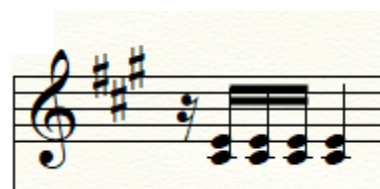
Pregunta B

(Imagen 42: elaboración propia)



Respuesta B

(Imagen 43: elaboración propia)



Motivo C (Imagen 44: elaboración propia)

Nombre: Carmiña

Autor: Luis A. Calvo

Estructura: A 15 compases – B 17 compases – C 16 compases.

Recursos armónicos: Obra en tonalidad de mi mayor en A y B que modula de manera directa a la mayor en C. Comienza con una progresión III^{Im} – III^{°6} - V² – I siendo el acorde III[°] (G^{#°}/B) tomado del modo mixolídio más adelante encontraremos una dominante secundaria hacia el sexto

grado. Quitando estos dos elementos la obra utiliza progresiones tradicionales como $IIIm - K - V7 - I$, $IV - K - V7 - I$ y en el inicio de la C $I - I - VIIm - IV$.

Chords: $G\#m7$ $G\#\dim/B$ $B7/A$ E

Progresión

$IIIIm - III^{\circ}6 - V2 - I$

(Imagen 45:
elaboración propia)

Chords: $G\#/B$ $G\#7/C$ $C\#m$

Dominante secundaria hacia el sexto grado.

Progresión $III^{\circ}6 - V6/5/VIIm - VIIm$

(Imagen 46: elaboración propia)

Chords: $F\#m7$ $E/G\#$ $B7$ E

Progresión

$IIIm - K - V7 - I$

(Imagen 47:
elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: Uso de la pregunta y respuesta a lo largo de toda la obra. En A y B se usan mayormente notas del acorde y grados conjuntos además de algunos cromatismos. En el motivo de B aparece el tresillo como parte primordial de este, brindándole a la pieza un nuevo elemento que ayuda a generar interés en la obra y para intensificar este efecto aún más, en C se intercalan cuatro compases de tinte un poco más académico con otros cuatro muy propios de la danza.



Motivo B, tresillo como parte del motivo

(Imagen 48: elaboración propia)



Primeros 8 compases C, cuatro de carácter académico, cuatro de danza (Imagen 49: elaboración propia)

Nombre: Bucarelia

Autor: José A. Morales

Estructura: A – B – C. A y C 16 compases, B 20 compases.

Recursos armónicos: Obra con tonalidad de sol mayor en las secciones A y B, do mayor en la sección C. Encontramos dominantes secundarias en la obra, algunas que se dirigen hacia el segundo grado, estas en A y B, en C aparece una que se dirige hacia el sexto grado. También está presente el enlace $IIm - V7 - I$ utilizado para finalizar las partes A y B.



Progresión $V7/IIm - IIm - V7 - I$ presente en el final de la A (Imagen 50: elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el sexto grado presente en la C

(Imagen 51: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: A lo largo de la obra encontramos que la pregunta y respuesta entre sus frases está muy presente, además cada sección presenta un motivo diferente de las otras. La A comienza con una anacrusa, utiliza casi que exclusivamente grados conjuntos junto con algunos cromatismos como bordaduras durante su extensión. B y C son muy similares con respecto al movimiento melódico de A (grados conjuntos y algunas notas cromáticas) pero la aparición de saltos incrementa y disminuyen los cromatismos

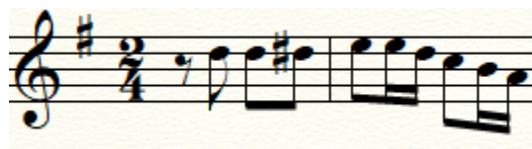


Motivo frase 1 de A

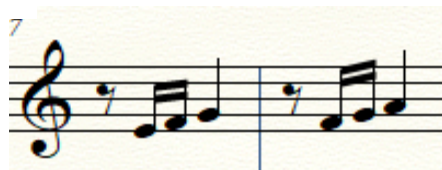
(Imagen 52: elaboración propia)



Motivo frase 2 de A (Imagen 53: elaboración propia)



Motivo B (Imagen 54: elaboración propia)



Motivo frase 1 de C (Imagen 55: elaboración propia)



Motivo frase 2 de C (Imagen 56: elaboración propia)

Nombre: Luz Alba

Autor: José A. Morales

Estructura: A – B – A – C. 16 compases cada una.

Recursos armónicos: Las secciones A y B están en tonalidad de si bemol y la C en tonalidad de mi bemol mayor. Aparecen algunas dominantes secundarias hacia el segundo, cuarto y sexto grado, también enlaces de IIm – V7 – I.

Musical notation for a 4-measure progression in 2/4 time, key of Bb. The notation is in treble and bass clefs. The chords are Cm, F7, F7, and Bb. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a quarter rest, followed by eighth notes Bb3, C4, D4, and E4.

Progresión IIm – V7 – I (Imagen 57: elaboración propia)

Musical notation for a 2-measure progression in 2/4 time, key of Bb. The notation is in treble and bass clefs. The chords are Bb7 and Eb. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by eighth notes Bb4, C5, and D5. The bass line starts with a quarter rest, followed by eighth notes Bb3, C4, and D4.

Dominante hacia el cuatro grado
(Imagen 58: elaboración propia)



Progresión I – V7 – VI sobre el sexto grado (Imagen 59: elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el segundo grado presente en la C (Imagen 60: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: La melodía se compone en su mayoría por notas del acorde y grados conjuntos. Las secciones A y C guardan cierta similitud entre sus motivos, pero no son idénticos, la C toma una referencia y le da su propio desarrollo. En la sección B encontramos dos ideas totalmente diferentes, la primera rítmica, fuerte, construida con las notas del arpeggio y la segunda mucho más cantáble que se intercalan entre sí.



Matriz ritmo-melódica de A (Imagen 61: elaboración propia)



Primeros 4 compases de B (Imagen 62: elaboración propia)



Compases 4-8 de B

(Imagen 63: elaboración propia)

Nombre: Madeja de Luna

Autor: Luis A. Calvo

Estructura: Introducción - A – B – C. Intro 8 compases. A, B, C, 16compases cada una.

Recursos armónicos: La tonalidad de las secciones A y B es mi bemol mayor, la de C es si bemol mayor. En la obra podemos encontrar el enlace IIm – V7 – I dentro de la tonalidad original, además de dominantes secundarias hacia el sexto y cuarto grado.



Enlace IIm – V7 – I

(Imagen 64:

elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el cuarto grado

(Imagen 65: elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el sexto grado de la sección C

(Imagen 66: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: Cada una de las secciones de la obra posee un motivo propio e independiente de las demás, en la A encontramos que las apoyaturas son parte importante de la melodía y aparecen a lo largo de toda la sección. La B posee el carácter más rítmico de las tres, posee la pregunta y respuesta usual, intercala fragmentos donde no hay gran densidad de notas con otro donde el registro se agudiza bastante y el movimiento es mayor, con saltos y movimientos por grado conjunto. La C también usa el recurso de pregunta y respuesta, en esta sección se intercala un fragmento donde los silencios son protagonistas, de ritmo pausado con otro más cantáble ubicado en un registro más agudo.



Matriz ritmo-melódica A, apoyaturas como componente esencial de la idea musical (Imagen 67: elaboración propia)



Motivo frase 1 de B
(Imagen 68: elaboración propia)



Motivo frase 2 B
(Imagen 69: elaboración propia)



Idea musical 1 C. (Imagen 70: elaboración propia)



Idea musical 2 C (Imagen 71: elaboración propia)

4.2.3. Análisis Bambucos

Nombre: Como pa desenguayabar

Autor: Jorge Olaya

Estructura: A – B – C. 16 compases cada una.

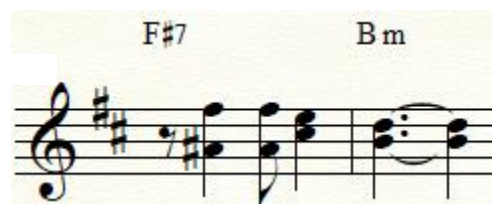
Recursos armónicos: La primera sección está escrita en tonalidad de si menor, para la segunda se desplaza a la tonalidad relativa mayor y finalmente, la última sección modula de manera directa a sol mayor. A lo largo de la obra encontramos que la progresión II – V7 – I aparece de manera recurrente, junto a esta observamos también algunas dominantes secundarias, algunas hacia el cuarto grado y otras hacia el sexto.



Progresión IIm7(b5) – V7 – Im (Imagen 72: elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el cuarto grado (Imagen 73: elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el sexto grado de la B (Imagen 74: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: La pregunta y respuesta dentro de las frases e incluso dentro de las semifrases se encuentra presente a lo largo de todas las secciones de la obra. La melodía, al menos en A y B utiliza grados conjuntos y notas del acorde, en B la cantidad de sonidos es un poco menos que en su predecesora. Ya en C aparece el recurso de las notas cromáticas como parte importante

del motivo de la sección, en este caso cumple la función de pregunta, la respuesta a esta es más estándar y no usa las notas cromáticas.



Pregunta – respuesta de la primera semifrase de A (Imagen 75: elaboración propia)



Pregunta - respuesta primera semifrase perteneciente a la B (Imagen 76: elaboración propia)



Pregunta – respuesta de la primera frase de la C (Imagen 77: elaboración propia)

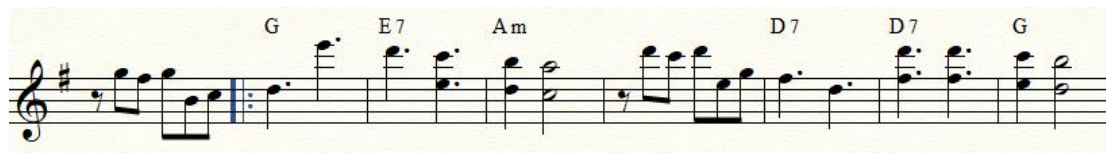
Nombre: Pulgarcito

Autor: José Luis Rodríguez

Pulgarcito: A – B – C. A y C 16 compases, B 20 compases.

Recursos armónicos: Las secciones A y B están escritas en tonalidad de sol mayor y la C modula a do mayor, aunque la obra finaliza en mi mayor. Además de progresiones comunes como II – V7 – I dentro de la tonalidad y IV – V7 – I aparece la dominante secundaria dirigida al segundo grado

y un par de II – V7 relacionados, uno que hacia el sexto grado y el del final de la C que se dirige al tercer grado y con este termina la obra.



Progresión I – V7/IIIm – IIIm – V7 – I (Imagen 78: elaboración propia)



IIIm – V7 relacionado hacia el tercer grado del final de la obra (Imagen 79: elaboración propia)



Progresión IIIm – V7 – I del final de la B (Imagen 80: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: La densidad de figuras del motivo en la A no es muy grande, pero solo incrementa en los últimos compases para cerrar la sección. La B siendo la más extensa, cuenta con diversidad en los patrones rítmicos que la componen, comenzando con pocas notas y otorgándoles variedad desde el ritmo. La C guarda cierta similitud y al igual que la A mantiene su patrón durante la mayor parte de la sección, únicamente varia para el cierre de la obra, que termina en el tercer grado.



Matriz ritmo-melódica A
(Imagen 81: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica
B (Imagen 82:
elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica
C (Imagen 83:
elaboración propia)

Nombre: Bacatá

Autor: Francisco Crisancho

Estructura: A - B – C. A 16 compases, B y C 32.

Recursos armónicos: La obra está escrita en tonalidad de la, menor durante A y B, y mayor para la C. Encontramos que la progresión II – V7 – I es recurrente dentro de la tonalidad, pero también se usa para dirigirse hacia el segundo grado. Las dominantes secundarias que se pueden apreciar están dirigidas hacia el tercer, segundo y quinto grado.



Progresión II^m/II^m – V7/II^m – II^m – V7 – I del final de la B (Imagen 84: elaboración propia)



Progresión V7 – V7/V – V
de la A (Imagen 85:
elaboración propia)



Progresión III – V7/III – III de la
A (Imagen 86: elaboración
propia)

Recursos ritmo-melódicos: La primera sección de la pieza posee la mitad de compases que las siguientes, esta se conforma de dos frases de ocho compases que contrastan en cierta medida. La B también posee dos frases (la segunda más extensa que la primera), estas separadas por cuatro compases que funcionan como una especie de puente entre ellas. La construcción de la primera es a base de notas del acorde por lo cual tiene bastante movimiento, la segunda es un tanto más rítmica y utiliza una menor cantidad de notas comparado con la anterior. La sección C es la más melódica, utiliza pocas notas y figuras alargadas.



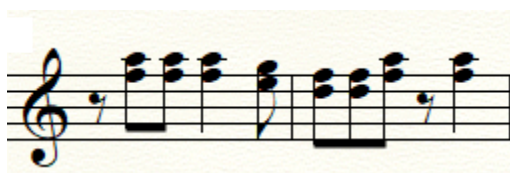
Matriz ritmo-melódica A (Imagen 87: elaboración propia)



Puente que divide A de B y también se usa para dividir las dos ideas musicales de B (Imagen 88: elaboración propia)



Idea musical 1 de B (Imagen 89: elaboración propia)



Idea musical 2 de B (Imagen 90: elaboración propia)



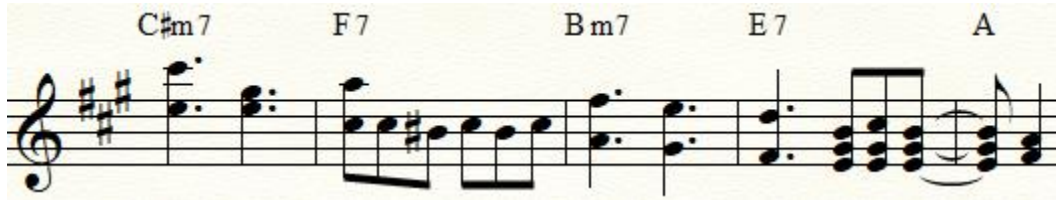
Matriz ritmo-melódica C (Imagen 91: elaboración propia)

Nombre: Patricia

Autor: Carlos Rozo Manrique

Estructura: A – B – C. A 16 compases, B y C 32 compases.

Recursos armónicos: La tonalidad de las dos primeras secciones de la obra es la mayor, la C se encuentra escrita en re mayor. Podemos apreciar dominantes secundarias hacia el segundo, quinto y sexto grado, los II – V7 hacia el segundo y sexto grado.



Progresión IIm/IIm – V7/IIm – IIm – V7 – I de la A (Imagen 92: elaboración propia)



IIm – V7 relacionado hacia el sexto grado (Imagen 93: elaboración propia)



Dominante secundaria hacia el quinto grado (Imagen 94: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: La melodía de la primera sección utiliza la pregunta y respuesta, alternando una seguidilla de notas largas con otra compuesta por combinaciones de corcheas con negras y que usa saltos dentro de las notas del acorde. En la B encontramos mucho mayor movimiento melódico, además introduce las notas de paso y bordaduras cromáticas. La sección final guarda cierta similitud con su antecesora, hay fragmentos de movimiento melódico considerable alternados con otros donde la densidad de notas es menor y las figuras son más largas.



Pregunta-respuesta frase 1 de A (Imagen 95: elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica de B, se evidencian bordaduras y notas de paso cromáticas (Imagen 96: elaboración propia)



Pregunta-respuesta de la primera frase de C, alternancia entre una figuración nutrida y otra más pausada, con figuras de mayor valor (Imagen 97: elaboración propia)

Nombre: Pior es nada

Autor: Anónimo

Estructura: A – B – C. 16 compases cada sección.

Recursos armónicos: Cada sección de la obra está escrita en una tonalidad diferente, la primera en do menor, la segunda do mayor durante su primera mitad, la segunda mitad se desarrolla en la menor, y la C la mayor. Encontramos enlaces de II – V7 – I, y las dominantes secundarias que aparecen se dirigen al cuarto grado.



Progresión II_m – V7 – I extraída de la sección B (Imagen 98: elaboración propia)



Progresión V7/IV – IV – V7/IV- IV proveniente de la sección A (Imagen 99: elaboración propia)

Recursos ritmo-melódicos: La melodía de la A usa como recurso base las bordaduras en su primera mitad, la respuesta a esto se hace por medio de grados conjuntos y notas del acorde. La B al igual que la sección anterior también usa la pregunta y respuesta, la primera de estas es construida como una progresión mediante grados conjuntos y su respuesta utiliza el mismo recurso de bordaduras visto previamente. La C introduce un patrón nuevo, utiliza menos notas que sus predecesoras, además, hay más presencia de saltos entre notas del acorde que grados conjuntos.



Motivo 1 de la A, (pregunta). (Imagen 100: elaboración propia)



Motivo 2 de A (respuesta). (Imagen 101 elaboración propia)



Matriz ritmo-melódico de B.
(Imagen 102 elaboración propia)



Matriz ritmo-melódica C
(Imagen 103: elaboración propia)

4.3. PRODUCTO EMERGENTE

En este capítulo estarán consignados los 12 estudios resultantes de esta investigación serán cuatro bambucos, cuatro pasillos y cuatro danzas. Estos han sido diseñados para que sean aplicados en estudiantes de primeros niveles de tuba en las universidades o quizá también para aquellos que desean ingresar a alguna institución de educación superior.

Estos han sido el resultado de la articulación de los elementos extraídos de los análisis a obras pertenecientes a estos ritmos junto con las respuestas a las entrevistas de algunos estudiantes y profesores de tuba. Se han aplicado algunos elementos característicos de los tres ritmos aquí tratados, aunque también se han incluido aspectos no tan frecuentes en estos.

Veremos la partitura de cada estudio junto con un pequeño texto en el que está escrito lo que se busca lograr con cada una de estas piezas, se ha añadido un cifrado armónico funcional en caso de que el intérprete decida tocar alguno de los estudios con acompañamiento, además porque a pesar de que estos estudios son melodías, no dejan de poseer una armonía ya sea implícita o explícita. La armonía en algunos fragmentos está apegada a las progresiones tradicionales, aunque en otros se aleja un poco de esta, la inclusión de algunas notas agregadas en los acordes ayuda a embellecer y generar más interés en cada obra musical.

No han sido pensados de una manera progresiva en cuanto a dificultad, se busca que quien se encuentre con este material tenga la libertad de interpretar el estudio que más considere conveniente para lo que esté buscando en ese momento, ya sea trabajar sobre un aspecto técnico en específico o simplemente tener un acercamiento a uno de los ritmos colombianos contenidos en ellos.

Bambuco I

♩. = 115

Darwin Yesed Álvarez Mora

Em7 Am7 G F Em7 A

f *mp* *f* *mp*

7 Cmaj7 Bm7 Em7 Am7 Em7 A

f *p* *f*

13 Em7 Dm7 Gmaj7 Em7

p *f*

17 Am7 Em7 B7 Em7

f *p* *f*

21 Fm7 Bm7 E7 Am7

f *p* *f*

25 Dm7 Gm7 Cm7 Fm7

f *p* *f*

29 Bbmaj7 Am7 G7 C Amaj7

f *p* *f* *mp*

34 Emaj7 B7 Emaj7 C#7 F#m B7

f *mp* *mf*

40 Emaj7 E7 Amaj7 F#7 Bmaj7 C#m7

p *f*

46 F#m7 B7 Emaj7

mp

La primera y segunda parte de esta pieza buscan trabajar los cambios dinámicos en movimiento contrario a la melodía (decrescendo cuando la melodía se desplaza a un registro más agudo y crescendo cuando lo hace hacia el registro grave) durante periodos de dos compases en su mayoría, además de un trabajo con algunas articulaciones.

Durante las tres secciones se trabaja sobre la articulación de las tres corcheas, la primera parte lo muestra muy bien, en su primera mitad se ligan la segunda y tercera, en la segunda mitad de esta sección se ligan primera y segunda.

Este trabajo continua durante toda la sección con la ligadura de primera y segunda, y la parte final ligando segunda y tercera.

Bambuco II

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩ = 100

Chords: Bm7, Bm7, Gmaj7, Gmaj7, Em7, Em7, F#7, Bm7, Bm7, Em7, Bm7, Em7, Dmaj7, Gmaj7, Cmaj7, F#7, Bm7, Bm7, Dmaj7, F#7, Bm7, Gmaj7, Bm7, Gmaj7, Dmaj7, Dm7, Gm7, Dm7, Am7, Dm7, Bbmaj7, Fmaj7, A7, Dm, Amaj7, Bm7, E7, Amaj7, Dmaj7, F#m7, B7, E, Emaj7, Amaj7, B7, Emaj7, A7, Dmaj7, E7, Amaj7.

Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *mp*, *f*, *p*, *mf*, *mf*, *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *f*.

Este bambuco, consta de tres secciones de 16 compases cada una. En la primera las dos frases de ocho compases son divididas en dos, para que cada una de estas se toque con lo que podríamos llamar su opuesto dinámico, buscando el contraste de volumen sin perder de lado la calidad interpretativa, en esta sección las frases son bastante notorias y los cambios dinámicos están allí para hacerlas más evidentes.

La segunda sección también nos presenta un contraste a trabajar, pero esta vez se presenta en las articulaciones. De nuevo los 16 compases que posee esta sección se dividen en dos, teniendo los primeros ocho una intención rítmica que se acentúa con el uso del *staccato*, por otra parte, los compases siguientes poseen un carácter más solemne y *cantabile* que se ayuda en los *portatos* para hacerlo más presente.

La tercera parte además de cambiar de tonalidad propone otro aspecto a trabajar, en este caso son los cambios de registro durante fragmentos cortos, es así como podemos ver que por medio de arpeggios se abarcan grandes distancias. Para ayudar a lograr de buena manera estas incursiones en el registro agudo se usa como apoyo un crescendo que acentúa la direccionalidad de la música y sirve como ayuda para lograr tocar de buena manera las notas más agudas de estos pasajes.

Bambuco III

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩. = 110

Staff 1: Chords: Dm7, Gm7, Am7, Dm7, Em7. Dynamics: *p*, *f*, *p*.

Staff 2: Chords: Gm7, Fm7, Am7, Ab, Fm, Bbm. Dynamics: *f*, *p*, *mf*, *p*.

Staff 3: Chords: Bb/Ab, C7/G, Gm7, A7, Dm7. Dynamics: *mf*, *p*, *f*.

Staff 4: Chords: Dmaj7, Gmaj7, A7, Dmaj7, Em7, Gmaj7. Dynamics: *mf*, *mf*, *mp*.

Staff 5: Chords: A7, Bm7, Em7, Bm7, Em7, Bm7. Dynamics: *mp*.

Staff 6: Chords: Em7, A7, F#m7, Bm7, Gmaj7, Em7, A7. Dynamics: *mf*, *mf*, *mf*, *mf*.

Staff 7: Chords: Dmaj7, Dm, Em7(b5), A7, Dm7. Dynamics: *mf*.

Staff 8: Chords: Fmaj7, Gm7, C7, Fmaj7, F7, Bbmaj7. Dynamics: *mf*.

Staff 9: Chords: G7, Cmaj7, Bbmaj7, Bbm7, C7, Fmaj7. Dynamics: *mp*.

La primera de las tres secciones está enfocada casi en su totalidad a trabajar el staccato, además de unos cambios de dinámica prolongados, todos estos creciendo a medida que la melodía se agudiza.

La segunda parte a diferencia de la anterior posee un carácter más noble y cantabile, posee dos frases separadas por un puente. Además, busca trabajar diferentes formas de articular las figuras de los compases, como se puede observar, la primera mitad de esta sección se ligan la tercera junto con la cuarta corchea y en la segunda mitad se ligan todas las figuras del compás.

La tercera sección sigue con el trabajo su predecesora, su primera mitad emula la agrupación de la primera mitad de la sección dos, pero en la segunda frase introduce uno nuevo, en este se ligan la segunda, tercera y cuarta y luego la quinta y sexta.

Bambuco IV

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩. = 115

E♭maj7 *Fm7* *B♭7* *E♭* *Gm7*

p *f*

6 *Cm7* *B♭7* *E♭maj7* *A♭maj7* *Fm7*

p

11 *G7* *Cm7* *E♭maj7* *Dm7* *A♭maj7* *E♭maj7* *G7*

f

16 *Cm7* *E♭maj7* *E♭maj7* *F7* *F7*

p *mf*

21 *B♭* *B♭7* *E♭maj7* *B♭m7*

mp

26 *B♭m7* *E♭7* *E♭7* *A♭* *A♭*

31 *B♭7* *Cm7* *Gm7(b5)* *C7* *Fm7*

f *f*

36 *G7* *Cm7* *Dm7(b5)* *G7* *Cm7*

p *f* *p* *mf*

41 *Cm7* *B♭m7* *A♭maj7* *Gm7(b5)* *Edim7*

f *p* *f* *p* *f*

46 *Fm7* *G7* *Cm7*

p *mf*

La primera de las tres secciones de esta pieza propone un estudio de algunos arpeggios de esta tonalidad la mayoría de estos los encontramos en intervalos de tercera. Estos están ubicados de manera que sea posible impulsarlos y darles apoyo con las dinámicas que les acompañan, las cuales, en este caso son progresivas y cada una de estos reguladores ocupa un cuarto de la extensión de esta parte.

La segunda sección es la que posee menor densidad de figuras de las tres y esta propuesta para que se interprete con un fraseo delicado, tranquilo y muy largo.

La tercera parte busca desarrollar la agilidad en el contraste, es así como alterna cada compás entre las dinámicas de forte y la articulación marcato con la dinámica piano y la articulación staccato.

Pasillo I

♩ = 140

Darwin Yesed Álvarez Mora

The musical score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of ten staves of music, each with a measure number and a set of chords above it. Dynamics are indicated by *p*, *mf*, *f*, and *mp*. The score includes first and second endings at measures 31-34 and 49-52.

Measures 1-5: Chords: Cmaj7, Am7, Dm7, Em7. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 6-10: Chords: Gm7, C7, Fmaj7, G, Am7. Dynamics: *f*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 11-15: Chords: B7, Em7, Cm7/Eb, Dm7, Db7. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*.

Measures 16-20: Chords: C, Am7, Dm7, Em7. Dynamics: *mp*, *f*, *mp*.

Measures 21-25: Chords: Am7, Fmaj7, Bm7(b5), E7, Am. Dynamics: *f*, *mp*, *f*, *mp*.

Measures 26-30: Chords: Fmaj7, Em7, Gmaj7, Dm7, Fmaj7. Dynamics: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*.

Measures 31-34: Chords: Dm7(b5), G7, C. Dynamics: *f*, *mp*. Includes first ending.

Measures 35-41: Chords: Cm, Abmaj7, Dm7, Dm7, G7. Dynamics: *mp*. Includes second ending.

Measures 42-48: Chords: Dm7, G, Cm7, Abmaj7, Dm7, F#dim. Dynamics: *mp*.

Measures 49-52: Chords: Cmaj7/G, G7, Cmaj7, Cmaj7. Dynamics: *mp*. Includes first and second endings.

Este pasillo está compuesto por tres secciones de 16 compases cada una. La primera busca trabajar el contraste y diferenciación de dos articulaciones como se propone en los dos primeros compases en donde el primero es staccatto y el segundo se presenta completamente ligado. Las dinámicas son bastante intuitivas y buscan enriquecer la melodía y direccionar el flujo de aire ya que al crecer a medida que la melodía se dirige hacia el registro agudo y decrecer cuando el registro se vuelve más grave, estimula al interprete a utilizar velocidades diferentes de aire para lograrlo.

La segunda parte es notoriamente más cantabile y aunque se conserva la propuesta dinámica de la sección anterior, la articulación es más homogénea ya que el carácter es diferente. Es notoria la diferencia de ubicación de ligaduras que hay en la segunda mitad de la sección, esta sugiere una manera diferente de tocar un pasaje que, aunque es muy similar al anterior puede cambiar solamente reubicando las ligaduras.

La tercera parte toma el staccato de la primera sección y lo extiende por toda la sección. El propósito de esto es que este tipo de articulación se use por toda la sección de la manera más homogénea posible. En esta parte no hay dinámicas escritas con la intención de que el intérprete tenga la libertad de proponer las suyas y encontrar su propia manera de ejecutarlo.

Pasillo II

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩ = 180

Chords: Dm7, G9, Cmaj7, Fmaj7, Am7, G7, Cmaj7, Cm7, Bm7, Amaj7, Emaj7, Fm7, Ebmaj7, G7, Cm7, Am7, Bdim, E7, Am7, Fm7, Dm7, G7, Am, Em7, Cmaj7, Dm7, Am7, Bdim, G7, C, Emaj7, Emaj7, F#m7, F#m7, B7, B7, Emaj7, Amaj7, Amaj7, Emaj7, Emaj7, B7, B7, Emaj7, Emaj7.

Dynamics: *mf*, *mp*, *f*, *mf*, *mp*, *pp*, *ff*, *f*, *mf*, *p*, *ff*, *p*, *f*.

Measure numbers: 7, 13, 19, 25, 31, 37, 44.

Rehearsal marks: 1., 2., 1., 2.

Este pasillo compuesto por tres secciones de 16 compases propone trabajar: El staccatto que se extiende a lo largo de toda la primera y segunda parte, esperando que esta articulación sea lo más homogénea posible, además de trabajar algunos esquemas digitación con algunos patrones melódicos que se desplazan por diferentes alturas durante las secciones. La tercera sección contrasta con sus predecesoras, posee una tonalidad totalmente nueva y su intención también lo es. Mientras las dos anteriores son ágiles y rítmicas esta es melodiosa, cantabile y busca la claridad en el fraseo (las demás secciones también, pero en esta el trabajo de este aspecto es más enfático).

La melodía en su gran mayoría está realizada con notas del acorde, sirviéndonos esto para estudiar los arpeggios de una buena variedad de acordes en diferentes tonalidades.

En cuanto al aspecto dinámico, se proponen cambios de volumen no muy continuos, buscando que ciertas secciones se toquen con un volumen y que la siguiente se toque con otro que esté al extremo opuesto del rango dinámico. Para los finales de sección encontramos cambios progresivos de volumen los cuales se extienden por periodos de entre 3 y 4 compases, esto para trabajar cambios progresivos de volumen a lo largo de la pieza.

Pasillo III

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩ = 100

Chords: Gm7, Gm/F, Ebmaj7, Gm6, Bbmaj7, Dm7, Gm7, Gm7, Ebmaj7, Gm7, Cm7, Dm7, Bbmaj7, D7, Gm7, Gm7, Cm, D7, Gm7, Bb, C, Gm7, Bb, C, Dm7, Gm7, Bb, C, Dm7, Gm7, Bb, C, Dm7, Ebmaj7, Bb, Am7 Dm7, Ebmaj7, Dm7 Gm7, Dm7, Dm7, Gm7, Bbmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Fm7, Bb7, C7, Gm7, C7, Fm, F7, Bbmaj7, Ebm, F7, Bbmaj7.

Dynamics: *p*, *cresc.*, *f*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *p*, *f*, *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *f*, *mp*.

Esta pieza busca un trabajo sobre el registro medio y grave.

La primera sección trabaja con pocas notas y desarrolla cambios de volumen progresivos tanto ascendentes como descendentes, todo esto sin dejar de lado la calidad del sonido y respetando el fraseo que posee la sección.

En la segunda parte continua el trabajo con el registro medio grave, con frases largas que se sugiere sean interpretadas de la manera más tranquila posible. Las dos frases están diferenciadas por el cambio súbito de dinámica, los primeros ocho compases en piano y la respuesta a estos en un forte solemne.

La sección final cambia de tonalidad, va hacia el relativo mayor de la original. El trabajo con el registro medio-grave continua, pero a diferencia de sus antecesoras que eran de un tipo más cantabile y melodioso en esta nos encontramos con un motivo muy rítmico que además trabaja el contratiempo y el cambio dinámico en fragmentos un poco más breves de tiempo.

Pasillo IV

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩ = 160

Em7 A7 Dmaj7 A Gmaj7

mp *f* *mp* *f*

7 C#m7 Bm7 Em7 Dmaj7 G/F# A7/E Dmaj7

p *mf* *p* *mf* *p* *f*

14 F#m7 A7 Dmaj7 Bm7 Bm7 Em7

p *mf*

21 Em7 F#7 F#7 Bm7 Dmaj7 Dmaj7 F#7(b5)

f *p*

28 B7 Em7 Gmaj7 A7 Dmaj7

f *mp*

33 A7 A7 Dmaj7 Dmaj7 A7

f *p* *cresc.* *mp* *mf*

39 A7 Dmaj7 F#7 B7 B7 Em7

p *f*

45 Edim D/A A7 Dmaj7 Dmaj7

f *f*

La primera de las tres partes de este estudio, busca el desarrollo de cambios dinámicos en fragmentos medios-cortos de tiempo, junto con el fraseo, que en esta sección es bastante sencillo e intuitivo.

La segunda sección se mueve a la relativa menor de la original y posee un carácter más melódico y solemne en su primera parte, su contestación por otra parte es más rítmica, además de un pequeño componente de contratiempo y se apoya en unos cambios progresivos de matiz para enriquecerla.

La tercera parte, la más virtuosa de la pieza, busca desarrollar la agilidad en la digitación y la articulación, su melodía se compone casi en su totalidad de saltos entre notas del acorde. La melodía presenta un esquema que se desplaza por diferentes acordes, pero se mantiene igual en sus acordes durante toda la sección.

Danza I

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩ = 80

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

Bm7 F#m7 C#m7 Dm7 Am7 Em7 C#m7

Dm7 C#m7 Am7 Gm7 Dm7 Bbm7 Fm7

Bm7 F#m7 C#m7 Em7 Bm7 Gmaj7

Amaj7 FIN F#7 Bm7 A7 Dmaj7

Am7 Dmaj7 F#7 Bm7 D6

F#m D7 Gmaj7 Gm7 Dm7

A7 Dm7 D.C. y Fin.

mp *mf* *p* *mf* *p* *f* *mp* *f* *p* *mf* *p* *f* *mp* *p* *mf*

Este estudio posee una forma A-B-A su objetivo principal es desarrollar un fraseo tranquilo claro y seguro. Durante la primera parte busca trabajar la articulación del portato/tenuto, homogeneizarla y trasladarla por diferentes registros. La segunda parte posee frases largas y ligadas, el contorno melódico se mueve por diferentes registros para mejorar la conexión entre estos.

Danza II

♩ = 110

Darwin Yesed Álvarez Mora

mf

Gmaj7 Dmaj7 D7 Gmaj7 Em7

6 *p*

Bm7 Am7 Em7 Em7 Bm7 F#m7

12 *f*

Bm Em7 A7 D7 Gmaj7

17 *p*

Gmaj7 Emaj7 F#dim7 D7 D7 D7

23 *mf* *p* *f*

Gmaj7 D7 Em7 F#7 Bm7 Am7 Abm7

29 *p* *f* *mp* *mf*

G7 Cm7 D7 Gmaj7 Gm7

34 Cm7 D7 Gm7 Bbmaj7 Cm7(b5)

39 *p* *mf*

F7 Gm7 Fm7 Bb7 Eb

44 *f*

Ddim G Cm7 D7 Gm7

La primera parte de esta danza busca trabajar el fraseo y los cambios efectivos de dinámicas. En esta sección es sencillo identificar las frases y semifrases que la componen, esto facilita tocarla con el carácter adecuado.

Los contrastes dinámicos en la segunda frase ayudan a resaltar la pregunta y respuesta de la segunda parte de esta sección. Junto con esto encontramos también el contraste entre articulaciones del portato y el staccato en las frases.

En la segunda sección encontramos una variedad de articulaciones que se deben efectuar en un periodo de tiempo no muy largo por el intérprete. Se busca que este trabaje la versatilidad articulativa y que al interpretarlas estas puedan ser diferenciadas una de la otra. Además, vemos cambios dinámicos progresivos (aunque de diferente extensión uno del otro) durante el transcurso de la sección, es así que nos encontramos un crescendo de tres compases y un decrescendo de uno, estas ayudan a identificar e intensificar el fraseo que encontramos en esta parte de la pieza.

La tercera parte cambia de tonalidad, se desplaza a la paralela de la original. En el comienzo toma prestada la primera semifrase de la primera sección y luego comienza a variar. El registro en el que está escrita esta sección se ha desplazado hacia los sonidos graves y busca el uso de una mayor cantidad de aire, sin que se pierda la calidad del sonido, de la articulación, de la afinación y demás. Se agregan algunos movimientos cromáticos que buscan una buena conexión entre las notas y limpieza al momento de la ejecución.

Danza III

Darwin Yesed Álvarez Mora

♩ = 90

F m7 D♭maj7 G dim C7 F m7 A♭maj7 Dm7(b5) G7
mf *f*

5 C m7 Cmaj7 A m7(b5) D7 G m7 E♭
mp

8 C m7 F7 B♭m C m D♭maj7
f *mp*

12 B♭m7 F m/A♭ G m7(b5) C7 F m
f

17 F m7 F m7 B♭m B♭m
mp *f*

21 C7 C7 F m7 F m7
mp *f* *mp*

25 D♭maj7 D♭maj7 C7 F m7 B♭7
mp *f* *mp* *mf*

30 E♭m7 A♭7 D♭maj7 F m7 F m7
f *mf* *pp*

35 E♭m7 E♭m7 C7 C7
 3

39 F m7 F m7 E♭7 E♭7 A♭maj7
 3

44 A♭maj7 F m7 G m7(b5) C7 F m7
 3

Las dos primeras secciones de esta pieza están encaminadas para trabajar las dinámicas y el fraseo, es así como estas son de fácil reconocimiento y están apoyadas por los matices.

La primera sección se divide en dos, la primera mucho más melódica que la segunda y que con sus pasajes ligados busca mejorar la conexión y la claridad entre los grados conjuntos que la componen, para esto se sugiere no escatimar el uso del aire para que la interpretación tenga la mayor calidad posible.

Podemos encontrar que los primeros ocho compases de la segunda parte están divididos en dos, aunque están escritos en diferentes registros, ambas componen la misma frase. Se busca con esta sección la conexión y claridad de ejecución en todo el registro que abarca, los reguladores allí ubicados pueden usarse como apoyos para lograr este cometido. La segunda mitad no posee tanta distancia en el registro como la anterior, pero igualmente se sugiere usar los reguladores para darle claridad e interés a la pieza, así como de frasear de la manera más natural posible.

La tercera parte contrasta con las dos anteriores al ser esta de carácter más rítmico, la aparición del staccato en notas repetidas es propuesta desarrollar esta articulación y que siempre sea homogénea y precisa.

Danza IV

♩ = 110

Darwin Yesed Álvarez Mora

Ab Fm Eb7/G Ab Ab Db Ab/Eb Eb

mf

5 Bbm Eb7 Cm7 Fm Dbmaj7 Bbm7 Ab/Eb Eb7 Ab

9 Db Bbm7 Cm7 Fm7

mp f mp f

13 Db Bbm Ab/Eb C7/E Fm Cm Db Eb7 Ab

mp f p

17 Ab C dim/Gb F7 Bbm

p f p

21 Fm7 Bb7 Ddim Eb

p f p

25 Fm7 G dim C7 Fm7

p f mp

29 Abmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

mf

33 Fm Gm7(b5) C7 Fm7

f

37 Abmaj7 Dbmaj7 Ab7 Dbmaj7

mp

41 Fm7 G7 C7 Fm7

f

45 Abmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

mp f

La primera parte de este estudio se divide en dos, una primera más melódica y una segunda que contrasta con esta al ser más rítmica, trabajando mayormente el marcato.

La segunda parte es la más cantabile y solemne, además de ser la que posee las figuras y por ende las frases más largas, al ser ligadas se busca una conexión de todo el registro que abarcan además de respetar y apoyarse en las dinámicas propuestas.

La tercera parte alterna tanto dinámicas como articulaciones, lo primero que se presenta es el marcato con la dinámica forte y luego la dinámica disminuye y la articulación cambia a staccato.

4.4. VALIDACIÓN DE LOS ESTUDIOS

Al final del proceso se creyó conveniente someter al material creado a un proceso de validación. Para este fin se envió un cuestionario a las personas que previamente fueron entrevistadas en etapas anteriores del proyecto, estas personas tuvieron el material en un lapso que osciló entre los 10-15 días, en este tiempo ellos practicaron los estudios, los pusieron a prueba para al final emitir un concepto reflejado en la respuesta de las preguntas formuladas. La totalidad de las entrevistas se encontrará consignada en los anexos.

A continuación, se hará un recuento de las respuestas que los validadores escribieron, así como un pequeño análisis de las mismas.

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

Los validadores resaltan la precisión de la escritura, además, aunque son de sencillo abordaje, estos poseen una dificultad considerable. El hecho de que estén basados en ritmos colombianos los convierte en un material atractivo para los intérpretes que se encuentren con este. La inclusión y claridad en la escritura los convierte en un material amable y que brinda una ruta correctamente enunciada a seguir.

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

En esta pregunta todos los validadores están de acuerdo en que la escritura en general es clara, todo lo escrito es perfectamente tocable en el instrumento. Resaltan que el registro, es muy cómodo, esto hace que las piezas puedan ser interpretadas por ejecutantes de diferentes niveles de desarrollo instrumental. Por su complejidad también consideran que estas obras podrían funcionar como pequeñas piezas de concierto.

Finalmente, enuncian que la funcionalidad que podrían tener los estudios como medio para acercar a los estudiantes a los ritmos colombianos es muy grande. La música aquí consignada es muy real y puede ser trasladada a la interpretación en otros escenarios y con otros conjuntos de manera efectiva.

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

La mayoría de los validadores responden afirmativamente a la pregunta, el único que considera que podría ser más clara la enunciación de los objetivos es el maestro Juan Erney.

Algunas de los aspectos que enuncian los validadores es la variedad de aspectos que se pueden trabajar en un mismo estudio, la claridad con que se presentan las pautas para conseguir lo que busca el material facilita mucho las cosas tanto para el estudiante como para el docente o la persona de supervisar el trabajo con el material. Además, toda esta información que se brinda previamente, junto con las indicaciones escritas en la partitura obligan al interprete a realizar una práctica enfocada a trabajar aspectos específicos.

¿Considera usted que se cumplen los objetivos enunciados para cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

La respuesta es positiva, se cumplen las indicaciones que están consignadas, pero se convierte en algo problemático o que pudiese crear confusión la manera en que se presenta esta información ya que no están escritos objetivos de manera específica en los estudios, es más una ruta, el modo en el que se debe ejecutar esperando que se puedan trabajar ciertos aspectos específicos.

Si bien estos estudios pueden tener una funcionalidad esta no será inmediata, expresan los validadores que, debido a lo considerable de la dificultad de los estudios requieren un tiempo para evidenciar la mejoría en los aspectos trabajados.

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no
¿Por qué?

La respuesta de la totalidad de los validadores es positiva, algunos argumentan que el hecho de que estos contenidos sean obtenidos por medio de contenidos tradicionales facilita su interiorización y ayuda a la mejoría de los procesos. También comentan que la ausencia de este repertorio dificulta que sea incluido en espacios académicos, ya que, aunque exista la intención si no existe el material será mucho más difícil.

Indican que debemos aprovechar los recursos propios como una herramienta para impulsar los procesos de mejora, no solo en la parte interpretativa para un desarrollo integral como músicos.

También comentan que hay que enaltecer los ritmos propios como herramienta para mejorar aspectos técnicos propios del instrumento, la música colombiana está a la altura de cualquier otra música procedente de cualquier parte.

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

A pesar de todas las opiniones positivas siempre hay un margen para mejorar, así que los validadores sugieren algunos aspectos que ayudarían a que el material aumente su calidad, y otros a tener en cuenta en posibles publicaciones futuras.

Algunas de las sugerencias más presentes son la escritura de una parte para otra tuba ya que con la inclusión de esta se podría practicar la práctica de los duetos, así como el uso de los acompañamientos dentro del contexto de una pieza musical real. También está presente la concepción de un posible material de menor dificultad, esto para que las personas que recién conocen la tuba puedan tener un acercamiento a la música colombiana y a la vez establezcan bases sólidas para su futuro musical.

En cuanto a la organización del material consideran que podría mejorar la enunciación de los objetivos, aunque el material posee claridad podría ser aún más específico.

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

La mayoría de los entrevistados opina que sí es posible una mejora mediante el estudio de este material puesto que los aspectos que un tubista debería trabajar están incluidos en estos estudios.

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría?

El promedio de la calificación que le dieron los validadores es de 87.5

5. CONCLUSIONES

Fue posible, mediante el análisis de partituras identificar, exponer y luego utilizar los diferentes recursos musicales provenientes del bambuco, el pasillo y la danza en la creación de 12 estudios que buscan el mejoramiento en el proceso de fundamentación y desarrollo técnico de los tubistas.

La realización de este proyecto permite demostrar las diferentes capacidades de la tuba como instrumento melódico, que además puede interactuar tranquilamente con diferentes ritmos musicales colombianos y basados en estos mejorar diferentes aspectos musicales propios del instrumento.

Este trabajo brindó la posibilidad de añadir un material nuevo al repertorio tubístico, además de promover formas diferentes de abordar el proceso de mejoramiento del estudiante. Mediante este también se busca promover el crecimiento de la producción de materiales que utilicen a la música colombiana y que involucren a la tuba, esto para contribuir al posicionamiento y que sea un igual frente a los otros instrumentos.

En el proceso de creación de los estudios fue necesario tener una conciencia de las posibilidades del instrumento para el cual se planeaba el escribir, esto para que los estudios fueran totalmente idiomáticos, de amable abordaje y que no dejaran de ser funcionales.

El proceso compositivo que aquí se llevó a cabo brinda nuevas herramientas y otorga una nueva perspectiva musical al autor del trabajo. La estimulación creativa es muy necesaria, pero puede tener límites, es aquí cuando la constancia paciencia y rigurosidad se vuelven un aliado que en ocasiones se deja de lado.

A nivel pedagógico, el material tiene un potencial considerablemente grande que puede ser explotado de manera efectiva, eso sí, la motivación de quien lo estudie y una guía o acompañamiento adecuado por parte del docente encargado serán fundamentales para el éxito o fracaso de este trabajo.

La comunidad tubística se encuentra deseosa de explorar y explotar materiales nuevos, toda incursión en este campo es bienvenida y todos quienes la integramos estaremos agradecidos de recibir aportes para su crecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Abadía, G. (1983). Compendio general de folklore colombiano. Bogotá: Editorial Andes.
- Arias Caipa, D.A. (2014). COBREPUNCTUS «CORAL Y TRES PARTITAS PARA CUARTETO DE COBRES» (Licenciatura). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá. Recuperado de: <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1475/TE-11299.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Daza Cuartas, S. (1). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1). Recuperado a partir de <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339>
- Etude. (2008). En Diccionario Oxford de la Música (pp.558). Oxford: Oxford University Press.
- Ganz, P., (1960) *The Development Of The Etude For Pianoforte*. Northwestern University.
- Gonzales, J. (2006). “*No doy por todos ellos el aire de mi lugar*”: La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.
- Hernandez H. (17 de Junio de 2010) La Tuba: Conozcámosla Mejor “Entrada en Blog”. Recuperado de <https://inbbflat.blogspot.com/2010/06/la-tuba-conozcamosla-mejor.html>
- Kozlica, S. (2016) Etudes and their importance for de odd developmet of our piano skills. Youth Music Network. Recuperado de <https://network.youthmusic.org.uk/posts/etudes-and-their-importance-ood-development-our-piano-skills> el 9 de noviembre de 2020.
- Rodriguez Palmero L. (2004) La Teoria del Aprendizaje Significativo. Pamplona. España. Recuperado de <http://cmc.ihmc.us/Papers/cmc2004-290.pdf> el 9 de noviembre de 2020.

Martínez, M. A. (2018). Estudio comparativo de la armonía presente en las danzas para piano de tres compositores colombianos (tesis de pregrado). Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Martínez, C. E. (2009). Composición y producción de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX (tesis de pregrado). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Perdomo, J. I. (1980). Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza & Janes.

Tsong, M., 2001. *ÉTUDES POUR PIANO, Premier Livre Of GYÖRGY LIGUETI: STUDIES IN COMPOSITION AND PIANISM*. Maestría. Rice University.

ANEXOS

Enlace a las grabaciones de las entrevistas

https://drive.google.com/drive/folders/1_ZO9xvG2Wr_OOJoX12Kx7XO8uyhyPMnY?usp=sharing

Partituras Obras Analizadas

ADIOSES *pasillo*
F. B. Bautista

Handwritten musical score for the piece "ADIOSES" by F. B. Bautista. The score is written on ten staves, showing a melody line and a guitar accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are written below the guitar line, including NC, Gm, D7, G7, Cm, F7, Bb, Am, and Em. The piece concludes with a double bar line and a final chord symbol 'G'.

pp

Cresc

1.

2.

al. $\frac{3}{4}$

hasto fin

p

p

p

1.

2.

fin

BOHEMIO

Pasillo

FULGENCIO GARCIA
Versión: Adolfo Hernández

Violin

Piano

Re Re Em7 Em7 A7

C#1 Re A7 Bb B7 Em D#1

To Coda 36

D7 A1 D D

21

Musical score for measures 25-28. The score is in treble and bass clefs. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes. Measure 26 continues the melody. Measure 27 has a bass clef and includes a bass line with chords and a melodic line. Measure 28 concludes with a first ending bracket.

Musical score for measures 33-35. Measure 33 is marked "D.S. al Coda" and has a first ending bracket. Measure 34 is also marked "D.S. al Coda" and has a first ending bracket. Measure 35 includes handwritten guitar chords: G, Em, Am, Am, D7.

Musical score for measures 42-45. Measure 42 includes handwritten guitar chords: Am, G. Measure 43 includes G, Em, Am. Measure 44 includes G. Measure 45 includes G.

Musical score for measures 50-53. Measure 50 includes handwritten guitar chords: D7, G. Measure 51 includes G, G7, G. Measure 52 includes G. Measure 53 includes G.

"Camino de Pozo Azul"

- PASILLO -

The musical score is written for guitar and voice. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff, while the guitar accompaniment is written on two staves. The score is divided into measures by vertical bar lines. The melody consists of eighth and quarter notes, often with a 'y' (breath mark) above them. The guitar accompaniment features a mix of chords and single notes, with some measures containing a 'y' mark. The piece concludes with a final chord and a fermata over the last note of the melody.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. The second system continues the piece, showing a change in the bass line. The third system features a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system continues with a treble clef and one sharp. The fifth system shows a treble clef and one sharp. The sixth system features a treble clef and one sharp. The seventh system continues with a treble clef and one sharp. The notation is complex, with many notes and rests, and includes dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Scherzando

Pasillo
COQUETOS

130
BOGOTA

Fulgencio Garcia.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *f*.

Second system of musical notation, including first and second endings. The tempo marking *ALLEGRO CRIC* is present on the right side of the system.

Third system of musical notation, starting with the tempo marking *Trio scherzo* and dynamic marking *f*.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and various notes.

Sixth system of musical notation, including first and second endings and dynamic markings.



ADIOS A BOGOTA

Danza.

L. A. Calvo.

Dedicada a la Sociedad bogotana, en agradecimiento a las muges tras de simpatia al autor.

Modto.

Intro.

1. *pp* *3* *2.* *pp* *3* *f*

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. Dynamics include *pp* and *f*. Fingerings '3' and '2' are indicated. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and an accent.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef has a triplet of eighth notes marked with a '3'. Dynamics include *p* and *f*.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has a triplet of eighth notes marked with a '3'. Dynamics include *pp*. There are 'x' marks in the bass clef.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has a triplet of eighth notes marked with a '3'. Dynamics include *pp*. There are 'x' marks in the bass clef.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has a triplet of eighth notes marked with a '3'. Dynamics include *pp*. There are 'x' marks in the bass clef.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords and single notes. A dynamic marking *p* is present.

Second system of musical notation. The treble clef features a series of chords. The bass clef has a melodic line with a slur. A dynamic marking *pp legato* is present.

Third system of musical notation. The treble clef features a series of chords. The bass clef has a melodic line with a slur. A dynamic marking *pp* is present.

Fourth system of musical notation. The treble clef features a series of chords. The bass clef has a melodic line with a slur.

Fifth system of musical notation, concluding with a double bar line. The treble clef features a series of chords. The bass clef has a melodic line with a slur. A dynamic marking *cresc.* is present. The system ends with first and second endings marked with '1' and '2'.

CARMIÑA

Musical score for 'CARMIÑA', consisting of five systems of piano music. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first system starts with a dynamic marking of *f* and ends with *p*. The second system is marked with the number 5. The third system is marked with the number 18 and ends with a dynamic marking of *pp*. The fourth system is marked with the number 15 and includes a section marked *Bva-* in the bass clef, with dynamic markings of *fp* and accents. The fifth system is marked with the number 19 and includes a dynamic marking of *p*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

24

ff > pp 3 3 > fp ff

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measures 24, 25, and 26. Dynamic markings include fortissimo (ff), pianissimo (pp), and fortissimo-piano (fp). The system concludes with a final fortissimo (ff) chord.

29

p 7 ff 7 pp FIN 8va-

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. Measure 29 starts with a piano (p) dynamic and a fermata over a half note. Measure 30 has a fermata over a half note followed by a fortissimo (ff) dynamic. Measure 31 has a piano-pianissimo (pp) dynamic. Measure 32 ends with a final chord marked 'FIN' and an 8va- (octave down) instruction. The system concludes with a final fortissimo (ff) chord.

33

p cresc. ff

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. The dynamic starts piano (p) and increases through a crescendo (cresc.) to fortissimo (ff) by measure 36.

37

p

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The music continues with the eighth-note accompaniment and active melody. The dynamic remains piano (p) throughout the system.

41

p cresc. ff

Detailed description: This system contains measures 41 through 44. Similar to the previous system, it features an eighth-note accompaniment and an active melody. The dynamic starts piano (p) and increases through a crescendo (cresc.) to fortissimo (ff) by measure 44.

45

rit. tpo pp

Detailed description: This system contains measures 45 through 48. Measure 45 begins with a ritardando (rit.) marking. The music features a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. Measure 46 has a fortissimo-piano (tpo) dynamic. Measure 47 has a piano-pianissimo (pp) dynamic. The system concludes with a final fortissimo (ff) chord.

Bucarelia

- DANZA -

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Bucarelia - DANZA". The score is written on seven systems of two staves each, using a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and chords. There are several annotations: a circled "A" at the beginning of the first system, a circled "B" at the start of the fifth system, and a circled "3" above the final measure of the fourth system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

A handwritten musical score for guitar, consisting of 12 systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A circled 'C' is present in the third system. The sixth system contains the letters 'π 3 2 3 π 1 0 π 1' written below the notes. The final system is divided into two parts, labeled '3°' and '2°'. The score is written in black ink on a white background.

Luz Alba - DANZA -

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff maintains the melodic line with various rhythmic patterns, and the lower staff continues the accompaniment. The notation includes various note values and rests.

The third system shows further development of the melody and accompaniment. The upper staff features a mix of eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides harmonic support. The system concludes with a double bar line.

The fourth system includes a section marked 'se y 2a' in a box at the end of the upper staff, indicating a repeat. The notation shows the continuation of the musical themes from the previous systems.

The fifth system continues the musical composition with two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes, and the lower staff provides a consistent accompaniment.

The sixth system features more complex rhythmic patterns in the upper staff, including sixteenth-note runs. The lower staff continues to provide a solid accompaniment.

The seventh and final system on this page concludes the piece. It features a melodic line in the upper staff that ends with a final cadence, and a corresponding accompaniment in the lower staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line with various chordal textures.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with some rests, and the lower staff provides harmonic support with chords.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the final two measures, and the lower staff continues the bass line.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line with chords.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over the final two measures, and the lower staff continues the bass line.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the bass line with chords.

MADEJA DE LUNA

DANZA

LUIS A CALVO.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a crescendo (*cresc...*) marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

First system of a musical score. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *cresc.* marking. The music features a series of eighth-note patterns in the treble and corresponding chords in the bass.

Second system of the musical score. It includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a *Fin.* marking. The system is divided into two parts, labeled 1. and 2., with a repeat sign. The music concludes with a *fz. D.* marking.

Third system of the musical score. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a measure number 87. The music is marked *fz. D.* and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Fourth system of the musical score. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff starts with a measure number 87. The music is marked *D.* and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Fifth system of the musical score. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is marked *D.* and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Sixth system of the musical score. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The system is marked with a first ending bracket labeled 1. The music concludes with a final cadence.

2.

cresc...

1a Fin y

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a crescendo hairpin. The bass staff starts with a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, labeled "1a Fin y".

p

The second system continues the piece with two staves. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

The third system continues the musical development with two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff features a complex accompaniment with chords and eighth notes.

cresc...

The fourth system continues with two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs, marked with a crescendo hairpin. The bass staff has a complex accompaniment with chords and eighth notes.

The fifth system concludes the piece with two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff has a complex accompaniment with chords and eighth notes. The system ends with a final cadence.

COMO P'DE SENGUAYABAR

"Bambuco"

Jorge Olaya

Musical score for guitar, featuring chords and techniques:

- Staff 1: f , B^M , G
- Staff 2: $F\#7$, $C\#M7(9)$, $F\#7$, B^M
- Staff 3: $B7$, E^M
- Staff 4: E^M7 , B^M , $F\#7$, B^M
- Staff 5: $F\#7$, B^M , $A7$
- Staff 6: D , $A7$, D , $F\#7$
- Staff 7: B^M , $F\#7$, B^M

28

E7 A7 D

32

E7 A7 D

35

A7 D F#7

D.C. AL 3/4

39

Bm G E7

43

A7 D7

47

G G7 C

52

Cm G D7 G

56

D7 G

FINE

PULGARCITO

BAMBUCO

JOSE LUIS MARTINEZ

Chords: G, E7, AM, D7, C, G, D7, G, G, G, D7, AM7, D7, G, AM, D7, G, F#m7(b7), B7, EM, C, D7, G, EM7, AM, D7, G, G7, C, A7, DM, DM6, G7, DM7, G7, EM7, Eb7, DM7, G7, C, AM, E, F#m7, G7, E, B7, E, ECG, FINE

Fingering: 7, 15, 19, 25, 31, 37, 43, 49, 55

Handings: IIm7, V7, I, VIIm, III, IIm7/III

BACATÁ

"Bambuco"

Francisco Crístancho

The musical score for "Bacatá" is written in 3/4 time and consists of seven staves of music. The chords and melodic lines are as follows:

Staff 1: Chords: Am, E7, Am, Bm7(b9), E7, Am, C, G7. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4.

Staff 2: Chords: C, G7, C, B7, E, B7. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4.

Staff 3: Chords: E, Dm, Am. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4. First ending bracket: Chords: E7, Am. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4.

Staff 4: Chords: Bm7(b9), E7, Am, E7, Am, G7, C, G7. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4.

Staff 5: Chords: C, E7, Am, E7, Am, G, F. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4.

Staff 6: Chords: E, E7, Am, B7, E, Dm. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4.

Staff 7: Chords: Dm6, Am, E7. Melody: Quarter notes G4, A4, B4, quarter notes C5, B4, A4, quarter notes G4, F4, E4.

42

Am D C° C#m7 F#

48

Bm7 E7 A E7 A A

54

A C#m7 C#m7(9/5) F#

60

Bm7 C#m7(9/5) F#7 Bm7 G7 Bm7

67

E7 A A C#m7

73

F#7 Bm7 Dm

79

G7 Am7 F#7 Bm7 E7

84

A A

Fine

PATRICIA

BAMBUCO
CARLOS ROZO MANRIQUE

9

17

25

33

41

49

57

65

73

81

E.C.G.

FINE

"PIOR ES NADA"

-BAMBUCO-

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in 3/4 time and features a melodic line with eighth and quarter notes, starting with a 're' above the first measure. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the melody and accompaniment. The top staff shows a continuation of the melodic line, while the bottom staff maintains the rhythmic accompaniment.

The third system of notation shows further development of the piece. The melodic line in the top staff includes some rests and eighth-note patterns, supported by the accompaniment in the bottom staff.

The fourth system includes a double bar line with repeat dots, indicating a section that may be repeated. The notation continues with melodic and harmonic elements.

The fifth system of notation continues the piece, showing the melodic line and accompaniment progressing through several measures.

The sixth system of notation shows the continuation of the musical piece, with the top staff carrying the melody and the bottom staff providing accompaniment.

The seventh and final system of notation on this page concludes the piece with a double bar line and repeat dots. The melodic line and accompaniment are clearly defined throughout.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a bass line with chords and eighth notes.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. A handwritten note "Al. S. y Fin" is written in the upper right corner of the system.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The top staff features a melodic line with some slurs. The bottom staff features a bass line with chords.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line with chords.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line with chords.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line with chords.

Handwritten musical notation on a two-staff system. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line with chords.

Cuestionarios Validación

Nombre: JUAN SEBASTIAN GONZÁLEZ GARCÍA

Fecha: 26-10-2018

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

- Me parece que su funcionalidad a nivel Avanzado puede ayudar técnicamente, en el instrumento, es atrayente para estudio personal por su misma naturalidad de música folclórica colombiana, me gustaría que quizá se cree una versión anterior, para niveles más elementales que es en el nivel que existe la dificultad de conocimiento de las músicas colombianas

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

- A nivel solista me parece genial pues la intencionalidad que presenta es totalmente real y aplicable, en el aspecto grupal, como Tubista de alguna agrupación aporta en el movimiento melódico del bajo, mas no siempre utiliza ciclos armónicos comunes en esta música, desde mi parecer

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

- Totalmente, pues presenta claramente lo que cada ejercicio desea fomentar en el intérprete, y como debería ser aplicado.

¿Considera usted que se cumplen los objetivos enunciados para cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

- A largo plazo si se verán reales, pues estos son ejercicios de gran complejidad tanto rítmica, melódica, armonía e interpretativa, por esto mismo si necesitan de un tiempo de estudio para cada uno de los ejercicios

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no ¿Por qué?

- SI, en el actual entorno musical que se maneja en el país (un nacionalismo tardío) no es solo necesario la creación de obras, basándonos en estos mismos, también es grandioso la creación de ejercicios o métodos técnicos en los instrumentos para que desde el mismo espacio de estudio personal estos ritmos y géneros se impulsen

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

- Quizá sería conveniente generar una serie de estudios de menor dificultad, guiado para grupos de iniciación y nivel intermedio

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

- No, siento que los ejercicios tienen una función principal que es la rítmica y la técnica, interpretativamente, siento que dejan iniciadas ciertas ideas melódicas y estilísticas, que sería interesante como el creador del método las desarrolla, lo que si siento que aporta es al nivel sensitivo, pues son muy diferentes los ejercicios de uno al otro y cada uno tiene una intencionalidad muy diferente a la cual acogernos.

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría?

- 80

Observaciones

Nombre: Valentina Gutiérrez Ozuna

Fecha: Octubre 26 de 2020

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

Sí, me parece que tiene una escritura amable y que es motivante, sin embargo concidero que los estudios estan pensados para personase que ya tiene un cierto nivel tecnico-musical.

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

Sí, su escrutura es adecuada considero que está completamente dentro de las posibilidades del intrumento.

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

Sí, porque es bastante claro que aspectos se busca trabajar en cada estudio y se encuentran claramente durate el estudio.

¿Considera usted que se cumplen los objetivos enunciados para cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

Sí, si se practican teniendo claridad sobre cada uno de los apectos coorespondietes a los distintos estudios.

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no ¿Por qué?

Sí, porque es una manera diferente y novedosa de trabajar aspectos tecnicos y melodicos, aportan musicalidad, un acercamiento y entendimiento a los ritmos tradicionales colombianos que muy pocas veces encontramos en estudios tecnicos.

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

clasificar los estudios por niveles, para ser abordados en orden progresivo.

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

Sí, se puede lograr siempre y cuando se ponga especial atención a los objetivos que propone cada uno y a su correcta ejecución.

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría?

90

Observaciones _____

Nombre: Carlos David Rodríguez Pérez

Fecha: 1 /11/2020

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

Me causa interés la escritura de este material, por medio el cual se pueden estudiar y poner en práctica aspectos técnico-interpretativos a través de la música colombiana.

Es motivante para mí el uso de este material, puesto que resulta pedagógicamente útil para los tubistas y músicos colombianos, se facilita la asimilación de contenidos por medio del tratamiento de estas músicas que resultan siendo familiares para el oído colombiano.

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

Si, pienso que las distintas músicas de los distintos lugares del mundo se componen de un lenguaje musical diferente, hacen uso de distintos aspectos y herramientas de interpretación diferentes o si en algunos casos son las mismas, la manera en que se conciben son distintas, esto hace que la música sea idiomática y se le de otras maneras de interpretación según donde se escriba y se produzca. Por tanto, resulta siendo idiomática la escritura de este material puesto que está abordando y rescatando aspectos técnicos que se utilizan en la interpretación de la música colombiana y que en algunas veces la escritura tradicional de estas músicas se omiten, de esta manera se evidencia la manifestación de un lenguaje por medio de la concepción técnica en la música colombiana.

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

Si, resulta funcional por que las melodías y el estilo de la música colombiana con respecto al cambio constante, cambio de intenciones se presta para trabajar distintos aspectos y herramientas en un mismo estudio del ejercicio.

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no ¿Por qué?

Como lo mencione anteriormente, es de suma importancia y relevancia que el músico se forme y logre reconocer contenidos técnicos por medio de sus músicas tradicionales y territoriales. Además, que resulta pelágico para los estudiantes ya que por medio del aprendizaje significativo se logra avanzar más rápido en el desarrollo técnico por medio de contenidos que ya conoce como es en este caso algunos ritmos tradicionales de Colombia.

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

Pienso que se podría mejorar un poco la organización del material, que la forma de estudio sea de forma ascendente en cuanto a nivel de dificultad de cada uno de los estudios. Además, pienso que se deberían diseñar algunas piezas que se presten para trabajar aspectos técnicos Básicos en niveles de iniciación, es decir en las que sea un poco más pasiva la escritura rítmica, en un registro donde un niño pueda tocar cómodamente y de la misma manera se pueda intentar convertir el trabajo técnico en música.

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

Pienso que si, puesto que la interpretación de la música colombiana exige la diferenciación y marcación de distintas herramientas interpretativas lo que implica que el estudiante deberá exigirse un poco más y practicar para lograr estas músicas para lograr el desarrollo de la técnica por medio del material.

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría?

90

Observaciones

Felicidades Yesed, espero pueda seguir desarrollando el material se encuentra muy interesante y tome en cuenta la recomendación de que esto lo pueda estudiar un niño autónomamente también, es decir intentar diseñar material de nivel inferior que sea para estudiantes novatos o nuevos en el tema.

Nombre: Jarol Albeiro Munevar Farías

Fecha: 26/10/20

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

Tremendo trabajo, es bastante bueno en cuanto a las indicaciones y bastante conciso para la interpretación. En cuanto a la escritura, es bastante clara porque muestra una simpleza para la hora de la interpretación. Si bien está en un registro cómodo, hay cosas que a simple vista se ven muy claras dentro de las piezas.

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

Es bastante idiomático. Con las notas a pie y las dinámicas, más las articulaciones escritas y puestas en las piezas y aparte, permiten hacer su propia versión para una futura interpretación, no solo como ejercicio sino también como una pieza para recital, concierto, etc.

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

Es muy claro ya que dice como se debe practicar e interpretar la parte, en este caso la pieza. Da las pautas necesarias de como abarcar la pieza como tal para practicar lo que se quiere mejorar. Si es articulaciones, se notan bastante las articulaciones generadas, si es con las dinámicas también se denotan bastante.

¿Considera usted que se cumplen los objetivos enunciados para cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

En cada pieza están las pautas propuestas de manera clara. Aun así se deben mirar con detalles algunas partes para que la información sea mucho más clara. Se cumplen con los objetivos, pero se puede ir más allá para sacarle provecho a estas piezas y que a la hora de tocarlas se trabaje más a fondo en lo que se quiere llegar y lo que se quiere construir

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no ¿Por qué?

Debe ser relevante la práctica o el estudio de los ritmos colombianos en la práctica académica, porque es un tema que nos compete y que debemos promulgar para que sea de dominio público. Somos colombianos y como músicos colombianos debemos recuperar y poner en primera medida el estudio y la práctica de nuestra música, que de por si es bastante rica armónica y melódicamente.

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

No hay mucho por mejorar, hay algunas cosas que se deben revisar pero que aun así son bastantes claras. Todo eso depende de las indicaciones que desee agregar o que el creador de este trabajo piense que deberían mejorarse.

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

Por supuesto que sí, además que los tempos propuestos son de bastante estudio, junto con las articulaciones y dinámicas. Este trabajo va ayudar a mejorar muchas cosas de carácter técnico para

ir a la interpretación y en cuanto a la tuba, que es el instrumento que interviene, va a convertirse en algo muy funcional para todos aquellos que hagan partícipes de este trabajo.

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría?

95

Observaciones

De manera atenta agradecer por haberme vinculado a tan tremendo trabajo. Es vital que sigan existiendo trabajos de este calibre para ayudar a que la música colombiana sea parte de la academia y ayude no solo teóricamente, sino también en la parte interpretativa.

Nombre: Juan Erney Sepúlveda

Fecha: 10/01/2020

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

Está bien Escrito y plantea diferentes aspectos técnicos para el interprete como lo son los cambios dinámicos y de articulaciones que al momento de ser ejecutados generan un grado de dificultad y los hace motivantes para seguir trabajándolos.

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

Si están escritos en un registro cómodo para el instrumentista, pero por otro lado plantea otro tipo de trabajo igualmente valioso en la preparación del instrumentista

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

Falta un poco de claridad en los enunciados del objetivo de cada ejercicio, pero en lo propuesto en la partitura se describe muy bien el resultado sonoro que se quiere

¿Considera usted que se cumplen los objetivos enunciados para cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

En cada enunciado de los ejercicios explica lo que pasa y de la manera en que están escritos y como se debe tocar, lo que no está claro es el objeto final del ejercicio

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no
¿Por qué?

Me parece que es una propuesta bastante interesante dado a que a mayoría de estudiantes de tuba llegan con muchos problemas de lectura, llegando a tocar estos ritmos más de oído que con una lectura precisa y es interesante poder asociar a su quehacer diario la música que tocan en las bandas

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

Creo que en la parte de la escritura musical que está bien dentro de lo que puedo decir porque además está escrito con la parte armónica y esa parte no la pude revisar, lo que puede mejorar sería en la claridad del objetivo de cada ejercicio

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

Si porque propone diferentes aspectos técnicos para tener en cuenta al momento del estudio y para poderlos tocar a cabalidad será necesario dominar aspectos básicos como el sonido, flexibilidad, saltos etc. Además de los aspectos de interpretación que proponen los ejercicios esto genera que el estudiante deba tener un grado de concentración y un dominio cada vez mejor de dichos aspectos.

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría?

80

Observaciones

Claro conocimiento del registro de instrumento y partes más incomodadas para trabajar en el registro por el cambio de posiciones menos hábiles.

Nombre: David S. Lopez

Fecha: Noviembre 1, 2020

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

Es un material bien escrito y con intenciones claras y premeditadas. Cada ejercicio tiene indicaciones de interpretación demarcadas tales como dinámicas, articulaciones y ligaduras, además de explicaciones acertadas acerca de las diferentes habilidades que cada uno de los ejercicios tiene como objetivo.

Este método es pertinente y bienvenido para la literatura de la tuba en Colombia y muy útil para el acercamiento del estudiante de tuba a los géneros colombianos del bambuco, pasillo y danza con retos de carácter rítmico, melódico, de registro dinámico y de rango del instrumento que lo hacen desafiante y motivan al desarrollo de las diferentes habilidades del instrumento mientras que el estudiante se familiariza con los ritmos colombianos. Como profesor de tuba en Virginia, EEUU este material constituye una puerta de entrada para estudiantes extranjeros a la música colombiana y enfatiza la escritura sincopada en especial del bambuco y el pasillo, habilidad que muchos estudiantes tienen problema para leer y dominar.

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

El material es idiomático y está escrito en un registro cómodo para la tuba bajo y contrabajo lo que lo hace asequible para la mayoría de estudiantes de último año de colegio y primeros niveles universitarios. Además, es un material con retos interesantes para cualquier tubista consumado que quiera aprender sobre ritmos tradicionales y que quiera trabajar en sus habilidades rítmicas, dinámicas y de articulación.

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

Si es funcional. Una de las ventajas de este material es que establece objetivos claros para cada estudio y ofrece indicaciones interpretativas para la ejecución de los ejercicios lo que hace que el

estudiante tenga metas definidas a la hora de abordar este material y a la vez le da al profesor información pertinente para presentar y evaluar este material.

¿Considera usted que se cumplen los objetivos enunciados para cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

La enunciación de objetivos claros para cada ejercicio es una de las características clave de este material. Todas y cada una de las indicaciones ofrecen al estudiante una hoja de ruta clara para la práctica eficiente de cada estudio ya que plantea objetivos definidos para el desarrollo

de las habilidades en la ejecución de la tuba y a la vez proporciona derroteros para la evaluación por parte del profesor.

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no ¿Por qué?

Considero que no solo es pertinente sino que es una obligación usar la música colombiana como herramienta pedagógica para el desarrollo de la tuba en nuestro país y para presentar y acercar a músicos alrededor del mundo a las riquezas y retos de los ritmos colombianos. Como músico y pedagogo en el exterior, la producción de este tipo de materiales se convierte en una herramienta pedagógica bienvenida para presentar de una manera tangible la música colombiana a la vez que ofrece al estudiante retos de interpretación rítmicas y técnicas del instrumento. Este material ofrece a los estudiantes la oportunidad de trabajar en el desarrollo de la ejecución del instrumento mientras se familiariza con ritmos colombianos. Un material de mucho valor pedagógico que ofrece una mirada fresca comparado con los materiales tradicionales para la enseñanza de la tuba.

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

Creo que la presentación de los objetivos y la estructura de cada estudio se podría presentar usando viñetas para que el estudiante pueda identificar rápidamente los objetivos de cada ejercicio.

También me gustaría ver estudios completamente líricos (no solo secciones de un estudio) en las que se exploten las capacidades líricas de los bambucos y pasillos “canción” donde se pueden trabajar habilidades similares a los que trabajan los ejercicios de Bordogni pero en el estilo de “Soy Colombiano” o “Flores Negras”.

Quizás para considerar en una futura edición o en una segunda parte, escribir acompañamientos para una segunda tuba con el fin de expandir las posibilidades pedagógicas del material y para añadir un aspecto más de motivación para su utilización.

También consideraría expandir hacia el registro agudo para hacerlo más motivante para el estudio de la tuba bajo y favorecer que algunos estudios tengan una mejor probabilidad de ser programados en recitales como piezas individuales.

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

Sí, considero que este material ofrece retos de carácter interpretativo propios de la complejidad rítmica y armónica natural del bambuco, pasillo y danza. Como profesor, pienso que es un material invaluable para estimular a mis estudiantes al estudio de ritmos complejos usando un material fresco y diferente a los métodos europeos y estadounidense tradicionales mientras que tradicionales mientras que se abordan habilidades específicas para el desarrollo de la ejecución del instrumento presentes en todo tipo de música (registro, articulación, rango dinámico, etc.)

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría? 90

Observaciones

Este material es pertinente y necesario. Merece ser expandido y mejorado en ediciones futuras explorando otros géneros de la música colombiana e incluyendo acompañamiento de una segunda tuba a manera de dueto. ¡Felicidades por este proyecto que busca llenar un vacío pedagógico importante en nuestro país!

Nombre: Rafael Alberto Pérez Martínez

Fecha: 31-10-2020

¿Qué impresión le da la escritura del material? ¿Es de amable la escritura del material motivante para su estudio? Sí, no ¿Por qué?

Sí, es un material que muestra muy claramente la intención que describe en los objetivos.

¿Es idiomático para el instrumento? Sí, no ¿Por qué?

Es idiomático, los registros en los que está escrito son muy asequibles para un nivel medio y permite acercamiento del estudiante a los ritmos propios de esta región.

¿Es funcional el material para trabajar los aspectos enunciados en cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

El material es funcional dado que las indicaciones de interpretación están escritas de una manera muy precisa, solo hay que leerlo como aparece y el objetivo queda cumplido.

¿Considera usted que se cumplen los objetivos enunciados para cada estudio? Sí, no ¿Por qué?

Sí, en realidad está escritos en concordancia con los objetivos descritos.

¿Considera usted relevante/pertinente la relación de los ritmos colombianos con el estudio? Sí, no ¿Por qué?

La inclusión de los ritmos colombianos siempre es pertinente, especialmente los andinos que por su naturaleza estuvieron un poco a la sombra de los aires costeros, facilitados por el aspecto comercial de las disqueras.

¿Cuáles aspectos del material considera usted que podrían mejorar?

Me parece muy válida la idea de crear material nuevo para la tuba sobre estos aires, sin embargo, sería aún más en retrospectiva, saber que las raíces del bambuco no están en el 6/8, sino en el 3/4, eso da una interpretación muy diferente ya que suena muy diferente agrupar 2 tiempos de tres corcheas que 3 tiempos de 2 corcheas por compás, claro está respetando siempre las tendencias que van desarrollándose y también aportando a la historia de la música en nuestro país.

¿Cree usted que con el estudio de este material se puede lograr una mejoría técnica-interpretativa del instrumento?

Creo que sí, ya que este material tiene escritas todas las indicaciones de matiz, expresión y fraseo que el compositor desea oír y no queda mucho a la libertad del interprete, como ocurre en la

mayoría de las músicas populares, en las que se da por entendido que el instrumentista conoce el estilo y que la escritura de las indicaciones de interpretación no es necesario.

Si tuviera que calificar el material de 1 – 100 ¿Cuál nota le pondría? = 80.

Observaciones:

1. Es un excelente ejercicio que nos lleva a la práctica creativa sobre nuestros aires vernáculos.
2. Las secciones están ordenadas por danzas, a manera de suites, lo que hace que tengan una forma coherente y estructurada.
3. Me parece que la armonía propuesta no es tradicional, este aspecto es también muy interesante.
4. Recomiendo realizar grabación para observar el resultado final, de pronto con la inclusión de instrumentos más típicos, lo que ayudaría a ligarlo con las características propias del estilo.
5. Felicitaciones por la iniciativa y muchas gracias por querer saber mi opinión.