

**ANÁLISIS CRÍTICO Y PROPOSITIVO DE UNA APLICACIÓN TÉCNICA DEL
VIOLONCHELO EN LA TERCERA SUITE PARA BANDA SINFÓNICA “200” DEL
MAESTRO VICTORIANO VALENCIA.**

YIRLEY KATHERINE CORTÉS BERNAL

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTA D.C, COLOMBIA**

2018

**ANÁLISIS CRÍTICO Y PROPOSITIVO DE UNA APLICACIÓN TÉCNICA DEL
VIOLONCHELO EN LA TERCERA SUITE PARA BANDA SINFÓNICA “200” DEL
MAESTRO VICTORIANO VALENCIA.**

**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

YIRLEY KATHERINE CORTÉS BERNAL

COD. 2012275009

HECTOR CAMILO LINARES ROZO

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTA D.C, COLOMBIA
2018**



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Formación para la vida

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	ANÁLISIS CRÍTICO Y PROPOSITIVO DE UNA APLICACIÓN TÉCNICA DEL VIOLONCHELO EN LA TERCERA SUITE PARA BANDA SINFÓNICA "200" DEL MAESTRO VICTORIANO VALENCIA
Autor(es)	YIRLEY KATHERINE CORTÉS BERNAL
Director	HECTOR CAMILO LINARES ROZO
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional. 2018, 125 pg.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
Palabras Claves	Violonchelo, Banda Sinfónica, Victoriano Valencia, Análisis crítico, Aplicación técnica.

2. Descripción

Trabajo de grado que desarrolla una propuesta didáctica enfocada en la inclusión del violonchelo en el formato de banda sinfónica a partir de la Tercera Suite "200" del maestro Victoriano Valencia. Este proyecto nace desde la inquietud personal de la autora, donde se reconoce en un espacio que no es propio del instrumento. En este documento son de vital importancia los conceptos emitidos por un grupo de expertos vinculados al ámbito bandístico, lo cual aporta significativamente en la concretización de conceptos y afirmaciones con respecto al violonchelo dentro de la agrupación. En la propuesta se toman 12 pasajes con alta dificultad para un violonchelista en formación presentes en la obra seleccionada, desde dos perspectivas: intervención y recomendación.

3. Fuentes

En cuanto al tipo de investigación se toma como referente principal al autor Rubén López Cano con el concepto de autoetnografía crítica, esta postura se articula con el grupo focal de expertos en el ámbito bandístico: Victoriano Valencia, Patricia Vanegas, Frank de Vuyst y José Rafael Pascual Vilaplana.

4. Contenidos

Este documento se encuentra dividido en 4 partes fundamentales: Capítulo 1: planteamiento del problema, descripción del problema, antecedentes, objetivos y justificación de la investigación. Capítulo 2 Marco teórico, en este se exponen y describen los dos pilares fundamentales en los que se basa esta investigación: el violonchelo y la banda sinfónica, así como también la descripción del objeto de estudio. Capítulo 3 Metodología de la investigación, descripción de las fases de la propuesta, Capítulo 4 desarrollo de las fases de la investigación, propuesta de intervención y recomendación de los diferentes pasajes seleccionados.

Posteriormente se encuentran las conclusiones y bibliografía.


Así mismo se incluyen las entrevistas realizadas al grupo focal de expertos y una copia de la propuesta de intervención y recomendación para el violonchelo en la Tercera Suite para banda "200" del maestro Victoriano Valencia.

5. Metodología

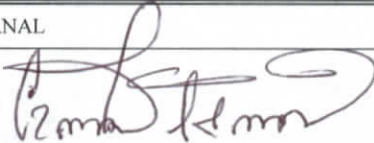
El modelo de investigación aplicado en este trabajo está enmarcado en el enfoque cualitativo, puesto que la recolección de información se da por medio de entrevistas, consulta de material bibliográfico y audiovisual para posteriormente realizar una propuesta técnica en base a los resultados obtenidos desde las perspectivas de distintos actores del medio bandístico y el objeto de estudio.

Esta investigación cuenta con un plan de trabajo dividido en 6 fases de la siguiente manera:

- 1 - Selección objeto de estudio
- 2 - Indagación con expertos
- 3 - Comparación de audios y videos
- 4 - Identificación de pasajes o episodios con alta dificultad técnica para un violonchelista en formación.
- 5 - Comparación de propuestas de aplicación técnica en la obra seleccionada, realizada por estudiantes y egresados de la licenciatura.
- 6 - Propuesta didáctica de los episodios desde dos modalidades: intervención y recomendación.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

6. Conclusiones
<p>Este documento le permitió a la autora reafirmar el proceso formativo integral como base del desarrollo de las diferentes habilidades de los instrumentistas en las diferentes agrupaciones y formatos que se encuentran en el país.</p> <p>Se evidencia en esta investigación una serie de obras que posibilitan la inclusión del violonchelo en el formato de banda sinfónica, las cuales sirven de apoyo para los directores como alternativas de repertorio para las diferentes agrupaciones bandísticas, por otra parte el repertorio propuesto brinda herramientas para los violonchelistas y docentes en este campo para un adecuado abordaje del violonchelo en el formato de banda sinfónica</p>

Elaborado por:	YIRLEY KATHERINE CORTÉS BERNAL
Revisado por:	HECTOR CAMILO LINARES ROZO 

Fecha de elaboración del Resumen:	04	12	2018
--	----	----	------

AGRADECIMIENTOS.

Agradezco infinitamente a Dios por permitirme elegir este camino, por los aciertos y desaciertos, las oportunidades, las enseñanzas y sobre todo por las grandes amistades que he logrado construir a lo largo de este proyecto de vida.

A mi familia, quienes con su paciencia, sabiduría y amor han sabido comprenderme y apoyarme en todo momento.

Al maestro Carlos Ramírez por haberme encaminado en este mundo musical, por sus enseñanzas y consejos no sólo musicales sino para la vida.

A mi asesor Camilo Linares, por ser la primera persona en haberme puesto en el lugar de la banda sinfónica y por ser parte fundamental en la búsqueda personal por el violoncello en este formato, también agradecerle inmensamente por su paciencia, apoyo, interés y profesionalismo en el desarrollo de esta propuesta.

Al maestro Victoriano Valencia por sus valiosos consejos y aportes en esta investigación.

A los maestros Patricia Vanegas, Frank de Vuyst y José Rafael Pascual Vilaplana por darme luz y motivos para creer en este proyecto.

A mis lectores Guillermo Gordillo y Diego Saboya, por su tiempo, colaboración y recomendaciones en este proyecto.

A los maestros Guillermo Escobedo, Andrés Rozo y Rogelio Castro por dejarme ser parte de sus agrupaciones y dejar mi granito de arena en cada una de ellas.

A mis amigos Lizeth Soto, Diego Blanco, Marcell López, Iván Darío Ramírez, Eliana Uyazán, Angélica Fabra y Sebastián García, por sus valiosos consejos y apoyo.

A mis estudiantes y amigas cellísticas: Aura María Triviño, Sara Cárdenas, Gabriela Molano, Carol Villalobos y Natalia Franco, quienes fueron parte fundamental en la realización de esta investigación.

Un agradecimiento especial para Ana Carlina Velasco y Felipe Núñez por ese cariño tan grande hacia mí, por estar siempre colaborándome, escuchándome y apoyando todo este proceso.

A la Universidad Pedagógica Nacional.

RESUMEN

Trabajo de grado que desarrolla una propuesta didáctica enfocada en la inclusión del violonchelo en el formato de banda sinfónica a partir de la Tercera Suite “200” del maestro Victoriano Valencia. Este proyecto nace desde la inquietud personal de la autora, donde se reconoce en un espacio que no es propio del instrumento. En este documento son de vital importancia los conceptos emitidos por un grupo de expertos vinculados en el ámbito de las bandas, lo cual aporta significativamente en la concretización de conceptos y afirmaciones con respecto al violonchelo dentro de la agrupación.

En la propuesta se toman 12 pasajes con alta dificultad para un violonchelista en formación presentes en la obra seleccionada, desde dos perspectivas: intervención y recomendación.

ABSTRACT

Degree work that develops a didactic proposal focused on the inclusion of the cello in the symphonic band format from the Third Suite "200" of the master Victoriano Valencia. This project is born from the personal concern of the author, where it is recognized in a space that is not typical of the instrument. In this document are vitally important concepts issued by a group of experts linked in the field of bands, which contributes significantly in the concretization of concepts and statements regarding the cello within the group.

In the proposal 12 passages are taken with high difficulty for a cellist in training present in the selected work, from two perspectives: intervention and recommendation.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
1.1 Descripción del problema.....	11
1.2 Antecedentes.....	19
1.3 Pregunta de investigación.....	20
1.4 Objetivos	20
1.4.1 Objetivo General	20
1.4.2 Objetivos específicos	20
1.5 Justificación	21
2 MARCO TEÓRICO.....	23
2.1 Referentes conceptuales.....	23
2.1.1 El violonchelo.....	23
2.1.1.1 Partes del violonchelo.	24
2.1.1.2 Sonoridad en el violonchelo.....	28
2.1.1.3 Digitación.....	30
2.1.2 La banda sinfónica.	31
2.1.2.1 Las bandas en Colombia.	32
2.1.3 Inclusión del violonchelo en la banda sinfónica.	34
2.1.4 Victoriano Valencia compositor de la Suite 200.....	37
2.1.4.1 Tercera suite para banda “200”	39
3 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	41
3.1 Enfoque.....	41
3.2 Tipo de Investigación.....	41
3.3 Instrumentos de recolección de información.....	42
3.3.1 Entrevista	42
3.3.2 Audios y videos.	43
3.3.3 Experimentación.....	43

3.4	Diseño metodológico.	44
4	DESARROLLO METODOLÓGICO.	45
4.1	Primera Fase: Selección Objeto de Estudio.	45
4.1.1	Información general de la obra	47
4.2	Segunda fase: Indagación.	47
4.2.1	Directores entrevistados	48
4.2.2	Entrevista directores	49
4.2.3	Entrevista compositor	53
4.2.4	Conclusión entrevistas	55
4.3	Tercera Fase: Comparación audios y vídeos.	57
4.4	Cuarta Fase: Identificación de los pasajes o episodios con alta dificultad técnica. ...	58
4.5	Quinta Fase: Comparación propuestas técnicas.	59
4.6	Sexta Fase: Propuesta Técnica	60
4.6.1	Pasajes violonchelo I Movimiento: Interdependencia	60
4.6.2	Pasajes violonchelo II Movimiento: Territorios Norte	65
4.6.3	Pasajes violonchelo III Movimiento: Territorios sur	68
4.6.4	Pasajes violonchelo IV Movimiento: Utopías	70
5	CONCLUSIONES	75
6	BIBLIOGRAFÍA	77
	ANEXO 1- ENTREVISTAS	79
	ANEXO 2 – CUADRO COMPARATIVO	87
	ANEXO 3 – PROPUESTA	95

INTRODUCCIÓN

Hablar del violonchelo dentro del formato de banda sinfónica, es hablar de nuevas posibilidades, nuevos espacios de encuentro, nuevos aprendizajes y nuevas inquietudes.

Esta investigación parte desde esa perspectiva personal del quehacer musical, donde la autora se reconoce en un espacio que no es propio del instrumento. Este autorreconocimiento en el contexto bandístico, genera inquietud y búsqueda sobre la comprensión de ese universo sonoro para el violonchelista; de este modo propone un punto de encuentro en el que se entrelazan dos prácticas distintas encaminadas a un solo objetivo: la obra.

En primera instancia se expone la problemática a la cual se enfrentan los violonchelistas que hacen parte de la banda sinfónica, en este punto se realiza un acercamiento a los procesos de iniciación musical, el contexto de las bandas y el desarrollo en los procesos de cuerdas frotadas presentes en el país, por medio de la documentación y el uso de entrevistas.

Posteriormente en el documento se mencionan aspectos básicos del violonchelo y de la banda sinfónica, considerado por la autora como pertinente para entender la temática de la investigación.

Finalmente el lector podrá encontrar todo el proceso realizado con la obra propuesta: desde la selección de la misma, la identificación de las exigencias técnicas para su ejecución en el violonchelo y el posterior desarrollo de las estrategias para el abordaje de la obra. Es en este punto donde el lector podrá encontrar un listado de 25 obras (originales y transcritas) para el formato de banda en las cuales el violonchelo posee partitura propia.

Asimismo dentro de este documento se encuentran aportes valiosos de expertos en el tema que reconocen al violonchelo como un instrumento que aporta de manera significativa en el formato,

pero también las falencias en la inclusión y abordaje del instrumento dentro de la agrupación.

Es preciso aclarar nuevamente, que en este trabajo si bien no se hará un estudio profundo del desarrollo a nivel histórico, técnico e interpretativo del violonchelo, se expondrán brevemente generalidades y se tendrán en cuenta algunos aspectos técnicos haciendo énfasis en la sonoridad del instrumento. Así mismo, se dedicará un apartado para hablar de la Banda Sinfónica, del formato en el contexto colombiano, sobre el repertorio y la inclusión del violonchelo en el mismo.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción del problema

El Ministerio de Cultura de Colombia a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC)¹, busca fortalecer la diversidad musical y garantizar a toda la población el derecho a hacer parte de los diferentes procesos de formación: fomentando la creación de espacios para el intercambio musical en todos los municipios del país, promoviendo la enseñanza musical de niños y jóvenes, la organización comunitaria, entre otros. Esto es desarrollado por medio de diversos componentes -como lo denomina el Ministerio-, entre los cuales se encuentran la formación, la dotación y el mantenimiento de instrumentos, la gestión cultural, la investigación, la creación y la circulación.

En Colombia, los procesos de formación bandística han logrado convertirse en el mayor fenómeno social, cultural y educativo en el país dada la tradición de los pueblos, donde se ha consolidado durante varias décadas como el formato musical de mayor arraigo cultural. Esta tradición artística ha catapultado las escuelas de formación de instrumentos de viento y percusión en la mayoría de las regiones del país.

“Colombia cuenta con uno de los movimientos de bandas de música más numeroso, diverso y dinámico de América Latina. Estas agrupaciones que surgieron en el país a finales del siglo XVIII, no solamente han sido las principales animadoras de las festividades (religiosas, actos protocolarios, etc.), sino que han representado desde sus inicios un espacio simbólico de autorreconocimiento y pertenencia, de gran valor cultural

¹ Tomado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/Paginas/default.aspx> Consultado el 26/09/2018

para cientos de localidades en todo el territorio nacional” (PNB, 2012).



Ilustración 1. Banda escuela pluri-étnica de Carurú, Vaupés

Por otra parte, la orquesta y en general los instrumentos de cuerdas frotadas no han sido concebidos dentro de este fenómeno - de la misma manera que las bandas musicales-, razón por la cual el desarrollo técnico de las cuerdas frotadas en Colombia no ha tenido el mismo alcance que las escuelas de vientos, que a través de las bandas y sus escuelas de formación han potenciado en toda la geografía nacional.

“A finales del S. XIX las bandas militares que llegaron al país, fortalecieron la escuela de vientos y se empezó a formar una fuerte tradición ligada al desarrollo técnico de instrumentos como el clarinete o la trompeta, mientras que los instrumentos de cuerda frotada como tradición, no se asentó de la misma manera. En Venezuela, por el contrario, se creó el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles que impulsó el repertorio y la técnica del violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo con casi 50 años de arraigo

histórico. (...) pero en Colombia el formato predominante ha sido el de las bandas musicales. En primera instancia, a principio del siglo XX, no como escuela de formación para niños, sino con músicos aficionados que tenían otras labores como el panadero, el zapatero, que además tocaban en la banda; y luego enfocado a la formación de niños y jóvenes con el apoyo del Estado colombiano”. (Camilo Linares, comunicación personal, 11 Octubre 2018).

Retomando el trabajo realizado por el Ministerio de Cultura a través de los procesos formativos, es evidenciable su afán por mejorar y promover la creación, divulgación y conformación de bandas en el país, en el Manual para la Gestión de bandas-escuela de música (2012) encontramos que: “En el marco del PNMC se viene impulsando el fortalecimiento de las bandas de viento como una de las prácticas musicales de carácter colectivo con mayor arraigo y más destacado desarrollo musical y pedagógico en Colombia.” (p. 5)

Cabe destacar el trabajo que realiza la Fundación Nacional Batuta (FNB) a través de sus diferentes proyectos, de los cuales mencionaremos tres, - por ser estos los que proponen e incluyen las cuerdas frotadas dentro de la iniciación musical. En primer lugar el proyecto Música para la Reconciliación², el cual es realizado conjuntamente con el Ministerio de Cultura, este programa beneficia aproximadamente a 19 mil niños y jóvenes en el país a través de los 131 centros musicales donde opera este proyecto; en segundo lugar, el proyecto Música en las fronteras³, financiado por la cancillería colombiana en el marco del Plan Fronteras para la Prosperidad (PFP), el cual beneficia a 2.129 niños y jóvenes de 15 municipios y en tercer lugar el

² Tomado de <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/M%C3%BAsica-para-la-Reconciliacion-un-compromiso-con-las-victimas-del-conflicto-armado-y-en-situacion-de-vulnerabilidad.aspx> Consultado el 26/09/2018

³ <https://www.fundacionbatuta.org/c.php?id=30>

proyecto Formación musical - Ecopetrol⁴ el cual desde el año 2008 ha beneficiado cerca de 5.000 niños y jóvenes en los 4 departamentos donde se desarrolla este programa. Asimismo el proyecto educativo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB)⁵, el cual se desarrolla a través de los Centros Filarmónicos Locales (CeFis) y el Proyecto Filarmónico Escolar (ProFE) presentes en 12 localidades de la ciudad de Bogotá, y la Red de Escuelas de Música de Medellín⁶, la cual cuenta con 27 escuelas de música, de las cuales 13 son de cuerdas frotadas; solo por nombrar algunos de los proyectos más conocidos en el país. Los proyectos mencionados anteriormente le apuestan a la formación para cuerdas, sin embargo, estas prácticas no están articuladas ni siguen un lineamiento único, es decir son proyectos independientes hacia la formación en las cuerdas frotadas.



Ilustración 2. Orquesta Sinfónica Libre de Quibdó.

⁴ <https://www.fundacionbatuta.org/c.php?id=34>

⁵ <https://filarmonicabogota.gov.co/proyecto-educativo-ofb/>

⁶ <http://www.redmusicamedellin.org/nosotros/>

Al hacer un comparativo entre las agrupaciones de cuerda y de vientos, se evidencia el crecimiento a nivel nacional de los formatos bandísticos, las creaciones musicales pensadas para este tipo de agrupación y los diferentes materiales didácticos y pedagógicos para los diferentes instrumentos que hacen parte de este formato. Es decir, a pesar de los esfuerzos de las instituciones públicas por proyectar los procesos orquestales en nuestro país, las escuelas de formación de vientos han tenido mayor acogida por parte de las comunidades gracias al arraigo cultural y a la tradición de las bandas. Un ejemplo de ésta afirmación se evidencia en la publicación de obras en el banco de partituras del Ministerio de Cultura⁷, en el cual se encontraron cerca de 73 obras para banda y 29 obras para para el formato de orquesta, al momento de realizar esta investigación. De igual manera en las publicaciones realizadas por el Ministerio de Cultura no se encuentra algún material detallado sobre la iniciación en los instrumentos de cuerda frotada, si bien hay un material que hace referencia sobre los lineamientos de las prácticas culturales en el nivel básico (2016), este aborda a los instrumentos de cuerda desde el formato de orquesta, -entendiendo la orquesta como el grupo de cuerdas y vientos-, desde diferentes ejes formativos que van desde lo sonoro, lo vocal, lo técnico-instrumental entre otros. Caso contrario a lo que sucede en los instrumentos de vientos en los cuales existen guías de iniciación en cada uno de ellos (flauta, saxofón, oboe, fagot, trompeta, entre otros) incluyendo la iniciación en percusión. Esto es posible evidenciarlo no solo en los procesos de formación sino también en las universidades y centros especializados en música, donde hay una mayor cantidad de ejecutantes de viento o percusión y una minoría en las cuerdas frotadas. (Camilo Linares, comunicación personal, 11 Octubre 2018)

⁷ <http://celebralamusica.mincultura.gov.co/Paginas/Partituras.aspx>

Adentrándonos un poco en el universo de las bandas sinfónicas en Colombia, éstas en su mayoría responden al sistema Banda-Escuela.

“El concepto de la banda – escuela surge en las décadas del 70 y el 80, como resultado de los proyectos adelantados con éxito por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia, que empezaron a orientar esta práctica musical hacia la formación de niños y jóvenes.” (PNB, 2012).

En términos generales la formación musical de los integrantes de banda se fundamenta en la enseñanza de la teoría tonal, en la gramática y en el aspecto instrumental.

Por otra parte, la autora del presente escrito desde su experiencia como violonchelista e intérprete considera interesante encontrar otros escenarios en donde el instrumento puede aportar tímbricamente, crear nuevos espacios de aprendizaje y de conocimiento alrededor de la música, en este caso en particular, la inclusión del violonchelo en la banda sinfónica. Esta inclusión supone un nuevo espacio en el que el violonchelista desarrolla técnica e interpretativamente habilidades que tal vez en otros campos no son posibles, debido a la complejidad de los recursos presentes en las obras.

En el país, cada vez hay más bandas que incluyen al violonchelo dentro del formato, sin entender a grandes rasgos las implicaciones que esto conlleva. En algunos casos los directores de las bandas en formación, al tener un semillero de cuerdas en sus escuelas, quieren involucrar al violonchelo dentro del proceso bandístico, sin tener en cuenta si el violonchelista en formación ya posee ciertos requerimientos técnicos en el instrumento que posibiliten la eficacia de la ejecución del repertorio propuesto.

El maestro Victoriano Valencia menciona que: “(...) En el repertorio bandístico para banda de primeros grados en España, el cello no está, ¿qué quiere decir eso? que la música de banda no tiene repertorio formativo para el instrumento” (Victoriano Valencia, comunicación personal, 22 Marzo 2017). Aquí es válido aclarar que se toma como referente la banda en España, por ser el primer lugar dónde se involucró el violonchelo en la agrupación. Teniendo en cuenta esto, la formación inicial del instrumentista de cuerda no debe ser otra que la que se desarrolla con sus pares, es decir, con la orquesta de cuerdas, como lo menciona el maestro Frank de Vuyst:

“La formación del cellista debe ser igual, independientemente si toca con banda o con orquesta. Lo recomendable es que toque en los dos formatos, para que el músico se haga más versátil. Los repertorios son distintos en muchos casos, y la forma de afinar también será distinta para el cellista en la banda. Siempre es una buena experiencia para cualquier músico poder tocar en ambos formatos”. (Frank de Vuyst, comunicación personal, 8 Mayo 2018).

Algunos compositores se han preocupado por esta inclusión y han ido emergiendo nuevas obras para banda sinfónica donde se incluye al violonchelo por su riqueza tímbrica y sonoridad con respecto a los instrumentos de viento. Estas obras que incluyen el violonchelo por lo general son de un alto nivel técnico e interpretativo - incluso en las obras en las que no hace parte el instrumento -, se evidencia la complejidad para los demás instrumentos al hacer el doblaje de las voces como en el fagot, el eufonio o el contrabajo. Aclarando aquí que estos son los papeles respectivos que se asignan a los violonchelistas en caso de no tener partitura para el instrumento, dado que estos instrumentos se asemejan en cuanto a lectura y registro, lo que hace que la ejecución sea inmediata y “fácil” para el violonchelista; sin embargo no está pensado con las

articulaciones, arcadas, posiciones, entre otros aspectos técnicos para el violonchelo. Este repertorio requiere en gran medida que el instrumentista tenga conocimiento suficiente para resolver dichos problemas técnicos e interpretativos, puesto que muchas de las obras incluyen elementos que no son básicos sino que son de un nivel avanzado para el instrumentista, como el uso de diversas tonalidades mayores, menores y modales, cambios de posición, figuraciones y cambios rítmicos, diversos golpes de arco, entre otros, que con los fundamentos básicos no podrán ser resueltos.

Por lo general los directores de banda desconocen este tipo de aspectos técnicos, debido a que en su mayoría son instrumentistas de viento y no tienen conocimiento de cómo se lleva a cabo la ejecución y/o resolución de las dificultades en los instrumentos de cuerda. La maestra y directora para banda Patricia Vanegas nos comenta a cerca de su práctica que: “el instrumentista que haga parte de este proceso (banda sinfónica) ya debe tener conocimientos en el instrumento, no se realiza una iniciación sino que él mismo responde por sus papeles en las obras propuestas”. (Patricia Vanegas, comunicación personal, 22 Junio 2016). Como consecuencia a esta apreciación, encontramos que el instrumentista debe estar en un nivel avanzado, cuasi profesional para involucrarse a esta práctica y por otra parte, si no cumple con los requerimientos técnicos para la ejecución de las obras propuestas, simplemente se omite sin tener en cuenta el aporte sonoro, dinámico y tímbrico del instrumento dentro de la obra.

Este panorama es reciente en nuestro país, de ahí que no se tenga una base consolidada para la inclusión de las cuerdas frotadas, -en este caso el violonchelo- en la banda sinfónica. Es importante tener en cuenta que esta inclusión debe propiciar el avance técnico e interpretativo en el violonchelista de manera adecuada, sin entorpecer el proceso formativo en el que se encuentra el instrumentista.

1.2 Antecedentes

Debido a que el tema del violonchelo en la banda sinfónica es muy reciente, hay pocos estudios sobre su inclusión, y sobre el abordaje del instrumento dentro de este formato. Se toma como precedente de esta investigación el trabajo de grado “Análisis del rol del violonchelo dentro del formato de banda sinfónica y su implementación en la banda sinfónica de Cundinamarca” (2010) de Lucia Giraldo Ortegón y Andrés Mauricio López Díaz, proyecto realizado a través de la investigación cualitativa, por medio de entrevistas, encuestas y el ejercicio de implementación del violonchelo al formato de banda sinfónica. Este documento aborda de manera general la inclusión del violonchelo desde una perspectiva histórica, dando cuenta de la trayectoria del instrumento y de su aporte a la música para banda, enunciando algunas de las agrupaciones que incluyen el violonchelo dentro de este espacio. Así mismo explora un nuevo campo de acción para el instrumentista, encontrando elementos que aportan al formato desde la sonoridad y la claridad del rol que representa en el conjunto. Por otra parte, los instrumentistas de viento y directores involucrados dentro de la investigación, reconocen el aporte del instrumento al formato desde lo sonoro y lo tímbrico.

Por ser un tema reciente, la inclusión del violonchelo al formato de banda sinfónica ha pasado desapercibida, razón que dificulta el proceso de recolección de información verídica y textual de este hecho. Es posible encontrar agrupaciones que incorporan el instrumento desde hace varios años, sin embargo no está documentado cual fue la razón de este hecho, ni como se aborda en el formato.

El no encontrar gran evidencia entorno a este tema, motiva y conduce la presente investigación, no solo desde la parte histórica-documental, sino también desde la práctica y el

ejercicio pedagógico en la iniciación e inclusión del violonchelo dentro de este formato. Por esta razón se recurrió a otras fuentes como lo son audios, videos y fotografías que incluyen al instrumento dentro de la banda sinfónica, asimismo las experiencias de actores importantes dentro del movimiento bandístico en el país, y su interacción con agrupaciones que incluyen al violonchelo.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cuáles son las dificultades y alternativas de aplicación técnica para el violonchelo en la Tercera Suite para Banda Sinfónica “200” del maestro Victoriano Valencia?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Diseñar una estrategia didáctica que permita adaptar las dificultades técnicas del violonchelo en la Tercera Suite “200” del maestro Victoriano Valencia a las posibilidades básicas de ejecución de estudiantes en formación.

1.4.2 Objetivos específicos

- Seleccionar una obra del repertorio original para banda que incluya en su plantilla instrumental el violonchelo.
- Indagar sobre la inclusión del violonchelo al formato de banda sinfónica y en la Tercera Suite para banda “200”, a través de entrevistas a directores y al compositor de la obra.
- Identificar los pasajes con mayor dificultad técnica presentes en la Tercera Suite para banda “200” del maestro Victoriano Valencia.

- Intervenir los pasajes seleccionados a nivel rítmico y melódico para agilizar la ejecución en violonchelistas en formación.
- Proponer digitaciones, posiciones y arcadas para la parte original del violonchelo en la Tercera Suite “200” del maestro Victoriano Valencia.

1.5 Justificación

Este trabajo pretende reconocer desde una obra específica el aporte musical-sonoro del violonchelo al formato de banda sinfónica y recíprocamente entender e identificar los aportes de los distintos repertorios bandísticos en la formación del violonchelista.

Si bien el violonchelo cumple en la mayoría de la obra y en otras obras para banda el doblaje con algunos instrumentos como el eufonio, el fagot y el contrabajo; en la Tercera Suite “200” es posible identificar algunas secciones donde el violonchelo es característico en altura y figuración, lo que aporta una sonoridad distinta al formato. Asimismo encontramos pasajes en donde el instrumento posee una línea única, es decir no está doblado por ningún instrumento.

El encuentro de estos pasajes y de la función del instrumento en pro de la obra, nos muestra un panorama inclusivo dentro del formato en el que el violonchelo no es relegado -como en muchos casos- a realizar simplemente un acompañamiento rítmico-armónico, sino que le otorga roles melódicos gracias a la versatilidad sonora y las posibilidades tímbricas con respecto a los instrumentos de viento.

Es un gran logro encontrar en el país repertorio para banda que incluye al violonchelo dentro de la plantilla instrumental, sin embargo no está pensado para ser abordado por cualquier violoncellista; pues como se evidencia en este documento los retos técnicos que proponen estas

obras no cumplen en algunos casos con la realidad de los procesos de formación en la cuerda frotada, por lo tanto se requieren de instrumentistas con alto nivel técnico para ejecutar este tipo de repertorio.

Es pertinente ahondar en este formato y en la inclusión del instrumento, buscando herramientas que permitan un acercamiento eficaz y una comprensión adecuada del lenguaje de la banda sinfónica, así como el conocimiento técnico del instrumento y de los requerimientos musicales de las obras, para ajustarlos y/o adaptarlos a las necesidades básicas de ejecución o -en dado caso- al proceso que lleva el instrumentista.

Por otra parte, este trabajo muestra otra mirada frente al instrumento, entendiendo que existen nuevos campos de acción en los que no se tiene un conocimiento amplio y por lo tanto no se encuentran referencias escritas sobre la importancia, la implementación, los aportes o cambios generados a partir de la inclusión del instrumento en las agrupaciones bandísticas presentes en el país. De esta manera, aportar como herramienta pedagógica no sólo para los futuros violonchelistas que se involucren en la enseñanza del violonchelo, sino también para los directores y compositores que quieran incluir al instrumento dentro de este formato.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 Referentes conceptuales

En este capítulo la autora del presente trabajo de grado realiza un ejercicio descriptivo de algunos elementos de la investigación que considera pertinentes abordar para la coherencia y comprensión del documento, enfocada al instrumento estudiado: el violonchelo y el formato musical de banda.

2.1.1 El violonchelo.

El violonchelo es un instrumento musical de cuerda frotada, perteneciente a la familia del violín; conocido originalmente como violín bajo, éste era un instrumento afinado por quintas iniciando desde el sib grave. Por su registro y tamaño se sitúa entre la viola y el contrabajo.

En sus inicios las cuerdas del violonchelo eran de tripa, a mediados del siglo XVII se introdujeron las cuerdas entorchadas, lo que quizá haya sido uno de los factores que permitió reducir su tamaño y elevar la afinación a la actual: Do, Sol, Re y La; esta afinación se adoptó en Alemania e Italia antes de 1600, sin embargo en Francia e Inglaterra no fue mucho antes del siglo XVIII (Latham, 2008). Este entorchado dio mayor flexibilidad y mejoró el tono general del instrumento.

De esta manera inició el desarrollo del instrumento y su función como solista. A partir de esta época se le atribuyó el nombre de *violonchelo* y su abreviatura *cello*.

En sus inicios el violín bajo se colocaba directamente sobre el piso o en un banco pequeño, para finales del siglo XVII la norma era sujetarlo con las pantorrillas. Esta posición permitió un gran desarrollo en las técnicas de ejecución, pues le permitía al ejecutante alcanzar las notas altas con

mayor facilidad incluyendo la posición de pulgar (capotasto). El uso de espiga, pica, pivote o puntal, no se generalizó sino hasta el siglo XX.

Debido a la extensión en el rango del violonchelo, los ejecutantes deben leer tres claves. El rango básico se escribe en clave de *Fa*.



Ilustración 3. Fuente: *Essentials of Orchestration*, Autor: Black-Gerou. p.10

Dentro del conjunto de cuerdas el violonchelo normalmente realiza los pasajes graves, sin embargo en algunas ocasiones dada la versatilidad del instrumento es posible realizar partes melódicas.

2.1.1.1 Partes del violonchelo.

El violonchelo posee las mismas partes que los demás instrumentos de cuerda frotada, se diferencia por su dimensión y uso del puntal, afirma Prieto (1998) que: “El violonchelo, al igual que el violín o la viola, consta de más de 70 piezas (p.23).

El cuerpo del instrumento consta de: una tapa, el fondo, los aros, fajas o costillas, la voluta, cabeza o también llamado caracol y el mango. Al interior de la voluta, encontramos el clavijero; lugar donde se insertan las clavijas (pieza removible) y donde sujetamos las cuerdas, en su totalidad está construido principalmente con madera de arce y de abeto.

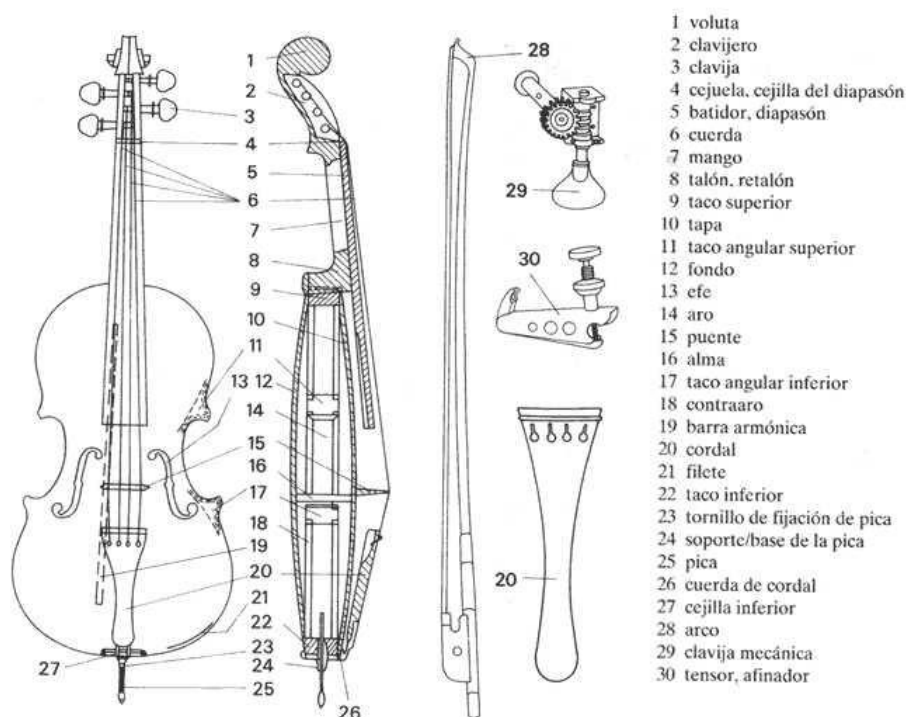


Ilustración 4. Partes del Violonchelo. Tomado de <http://www.artificialgenetics.es/index.php/teoria-de-la-musica/50-las-posiciones-primera-segunda-cuarta-y-media-en-el-violonchelo>

Por otra parte encontramos: el tasto o diapasón, el cordal o tiracuerdas, el pivote, el puente y las cuerdas.

- El *tasto* es una pieza de ébano, la cual se adhiere al mango y sobre la cual pasan las cuerdas. Es allí donde fijamos las alturas de las notas con la mano izquierda.

- El *cordal* o *tiracuerdas*, es una pieza que se sujeta en la parte inferior del instrumento a un botón y es en esta donde se sujetan los extremos de las cuerdas. Inicialmente estaba hecho en ébano, sin embargo en la actualidad suele utilizarse de plástico o metal.

- El *pivote*, *puntal* o *pica*, es la pieza que da soporte al instrumento contra el suelo, y permite que

el instrumento se ajuste adecuadamente al cuerpo del intérprete. Puede encontrarse en materiales como el acero o la fibra de carbono.

-El *punte* está hecho generalmente de arce, esta pieza se sostiene por presión de las cuerdas a la tapa. Su función es transmitir las vibraciones al interior del instrumento, el cual funciona como resonador y por el cual sale el sonido a través de dos aberturas a ambos lados del puente llamadas *efes* por su forma.

Al interior de la caja de resonancia se encuentran dos partes que permiten el correcto funcionamiento del instrumento; la primera de ellas es la barra armónica: esta es una pieza larga y delgada hecha en pino o abeto, se encuentra adherida y adaptada a la curvatura del interior de la tapa del instrumento; su función es hacer más resistente la tapa para soportar la presión de las cuerdas y potenciar la sonoridad grave del instrumento. En segunda instancia se encuentra el alma, esta pieza es una barra cilíndrica hecha en abeto; se coloca en posición recta entre la tapa y el fondo del instrumento y se encuentra ubicada debajo del puente, lo que permite transmitir las vibraciones de la tapa al fondo, produciendo una resonancia completa del instrumento. Esta pieza no está pegada ni sujeta al instrumento, se mantiene en posición por la presión entre la tapa y el fondo.

Las cuerdas del instrumento eran de tripa como se había mencionado anteriormente, estas eran menos resistentes, sin embargo daban una sonoridad más cálida y pura. En la actualidad existen cuerdas en diversos materiales metálicos incluso en nylon.

La calidad de las cuerdas, la curvatura y correcta posición del puente y un buen arco, son los factores principales que influyen en la sonoridad del instrumento.

Por otra parte, el instrumento cuenta con un elemento externo: el arco, este deriva su nombre de su parecido con los arcos que utilizaban los arqueros de tiro a mediados del siglo XVI. Posteriormente, varios experimentos en la forma de la vara dieron paso al arco que conocemos hoy día. (Adler, 2006)

La forma final del arco, curvada hacia el interior la obtuvo Francois Tourte. (1747-1835)

Los arcos poseen las siguientes partes:

- Vara: Ligeramente curvada hacia el interior, fabricada por lo general en Pernambuco.
- Cerdas: de pelo de cola de caballo o sintéticas.
- Talón y Anillo: el anillo por lo general es de metal, rodea las cerdas y las mantiene separadas de manera uniforme.
- Tornillo: con este se tensan o aflojan las cerdas
- Entorchado y cuero: permiten un mejor agarre del arco.



Ilustración 5 Partes del Arco. Tomado de <https://palomavaleva.com/es/partes-del-arco-de-violin/>

Se denomina golpe de arco al ataque del arco sobre la cuerda, pueden definirse tres puntos importantes para el uso del arco: la punta, el centro y el talón. También es posible encontrar las siguientes indicaciones sobre el manejo del arco, estas son más específicas de acuerdo a la distribución del arco y el manejo de las dinámicas:

-Arco abajo

- Arco arriba
- WB (*Whole Bow*): arco completo
- LH (*Lower Half of Bow*): parte inferior del arco.
- UH (*Upper Half of Bow*): parte superior del arco.
- MB (*Middle of Bow*): mitad del arco.
- N (At the Nut): en la nuez
- Pt. At the Point: en la punta.

2.1.1.2 Sonoridad en el violonchelo.

Para entender cómo suena el instrumento el maestro Guillermo Araoz Fraser en su libro *Técnica Fisiológica del Violonchelo* (2007) lo describe de esta manera.

“El sonido se produce en el instrumento por la fricción de las crines del arco sobre las cuerdas; las innumerables escamitas de las crines sacan las cuerdas de su posición de equilibrio y les imprimen un movimiento vibratorio que es transmitido a través del puente por el tiracuerdas y por el diapasón a toda la caja sonora, al mástil y aún a la cabeza del instrumento” (p.36).

Se ha demostrado que tanto para la ejecución con arco o pizzicato en el violonchelo, hay puntos sobre la cuerda en donde es notable un cambio en el timbre del sonido, y por consiguiente sobre la calidad de la interpretación.

El punto de contacto más usual del arco sobre la cuerda es en la mitad de la distancia entre el puente y el diapasón, sin embargo en esta distancia existen cuatro puntos tonales donde puede ubicarse el arco, influyendo considerablemente en la calidad del sonido.

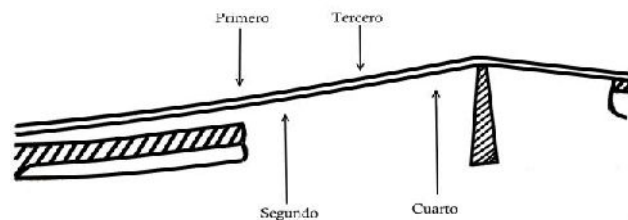


Ilustración 6. Puntos tonales para el arco. Fuente: *Técnica Fisiológica del violonchelo*, Autor: Araoz. p.75

-Primer punto: Se ubica la final del diapasón. Sobre este punto se pueden obtener sonidos de gran suavidad, como el de los instrumentos de madera; es el punto *dolce*. Permite imitar el fagot, y su timbre se torna más claro presionando la cuerda con la yema del dedo. Es el punto para las notas bajas.

-Segundo punto: Este punto se ubica dos centímetros abajo del diapasón, produce sonidos suaves y más claros que los del primer punto. En este punto se puede imitar la flauta o el corno.

-Tercer punto: Se sitúa en la mitad entre el diapasón y el puente. Es el punto del *mezzoforte*, su timbre es más brillante y es aquí donde podemos encontrar el sonido característico del violonchelo.

-Cuarto punto: Está ubicado dos centímetros arriba del puente. Produce los sonidos más intensos, es el punto del *fortissimo* de las notas altas y en donde podemos obtener el registro de voces humanas característicos de las posiciones inferiores del diapasón. En este punto se requiere un poco más de presión del arco.

Araoz afirma que: “El encanto profundo de estos instrumentos proviene de dar a cada nota un carácter diferente, que depende del uso de distintos puntos de contacto del arco sobre la cuerda, posiciones sobre el diapasón y maneras de ejecutar el vibrato...” agrega “El ejecutante debe escoger esos registros según el efecto que quiera comunicar al auditorio.” Según esta afirmación

cada obra nos da “libertad” de elegir posiciones y arcadas cómodas (cuando así lo requiere), la idea principal es transmitir una idea de manera natural con el instrumento, es decir, es necesaria una buena combinación entre mano derecha (arco) y mano izquierda (digitación) para lograr un fraseo y dinamismo acorde al estilo, teniendo en cuenta la sonoridad propia respecto al formato.

2.1.1.3 Digitación.

La digitación hace referencia a la ubicación de los dedos en diferentes alturas sobre el diapasón del violonchelo, esta ubicación de las notas por parte del instrumentista recibe el nombre de “posición”. En la primera posición, la distancia entre el primer y cuarto dedo es de una 3ª (en posición cerrada), utilizando el segundo dedo como intervalo cromático. A medida que la mano se mueve hacia las posiciones superiores, las distancias de los intervalos se reducen. Al llegar a la séptima posición es necesario hacer uso del pulgar (posición de capotasto), lo que facilita la ejecución de notas agudas y de dobles cuerdas.

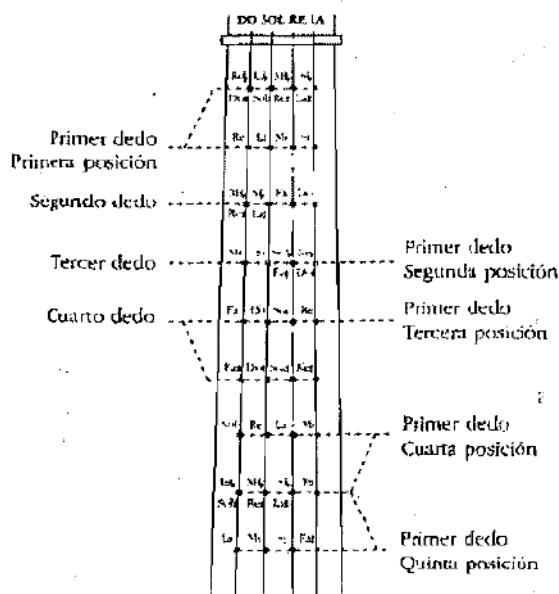


Ilustración 7 Posiciones en el violonchelo. Fuente: *El estudio de la orquestación*, Autor: Adler. p.77

2.1.2 La banda sinfónica.

Esta agrupación está constituida por instrumentos de viento y percusión, en algunos casos cuenta con cuerdas bajas (contrabajo y violonchelo). En su mayoría, están conformadas por músicos que se reúnen en torno a la práctica musical.

Las bandas se asocian comúnmente con el contexto militar, sin embargo también han estado vinculados en otros aspectos sociales, y suelen identificarse con las agrupaciones en las plazas de los pueblos, desfiles, iglesias y otros escenarios públicos. Briceño (2007) citado por Valencia (2010) comenta que:

“Durante la Edad Media aparecieron las primeras bandas municipales o bandas de ciudad las cuales, junto a las bandas de la corte y las bandas de iglesia, conformaron un conjunto de organizaciones musicales que se dedicaron al entretenimiento de todos los miembros de la comunidad a la que servían” (p.1).

Esta transformación de la banda del servicio militar al ámbito social, también se evidenció en América Latina, a lo largo el S. XIX. Esto significó un crecimiento del formato a partir de la importación de instrumentos, el enriquecimiento de los repertorios y la diversificación de las agrupaciones y oficios musicales. (Valencia, 2010).

Los repertorios en esta agrupación se convierten en un eje central de desarrollo de la práctica instrumental y colectiva. Al hablar de repertorio para banda sinfónica, hay que mencionar que en sus inicios se utilizó el recurso de adaptación y transcripción para banda desde las obras para orquesta o formatos sinfónicos, sin embargo con el paso de los años se hizo necesario crear obras nuevas para este formato, desde su sonoridad y alcances propios. Es

necesario mencionar que algunos países como España, Holanda, Japón, entre otros son referentes actuales en el desarrollo de estéticas, técnicas y discursos sonoros.

“A diferencia de la orquesta sinfónica, las bandas son un escenario de permanente consumo de nuevo repertorio. La banda que tiene la oportunidad de ir al concurso encarga obras pues no quiere arriesgarse a jugar con las mismas cartas de la competencia. Por otro lado, los seguimientos en la gestión local y departamental y la demanda de la comunidad obligan al estreno constante, dinámica voraz de las bandas en todo el mundo que contrasta con el relativo estatismo de los programas de concierto de la orquesta sinfónica”. (Valencia, 2010).



Ilustración 8. Unió Musical de Torrent

2.1.2.1 Las bandas en Colombia.

Como se mencionó anteriormente las bandas en Colombia han tenido una gran trayectoria y arraigo a nivel nacional.

“Las bandas de vientos en Colombia son reconocidas históricamente por su aporte en la producción y circulación de repertorios y estilos, la formación de sucesivas generaciones de músicos y la construcción de proyectos colectivos y sentidos de pertenencia en las comunidades. Esta trascendencia musical y social de las bandas ha contribuido en la construcción de un importante segmento de la política del Estado en torno a la música, reflejada en programas del orden municipal, departamental y nacional, como es el caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura, el cual ha venido impulsando la consolidación del modelo banda-escuela en los distintos municipios del país.” (Valencia, 2010)

Las primeras bandas civiles surgieron a lo largo del S. XIX vinculándose principalmente con los bailes de salón, este hecho propició el crecimiento de las bandas de música en las celebraciones civiles como un oficio reconocido económicamente. (Valencia, 2010).

De esta manera se imparte la enseñanza formal de los instrumentos de viento, vínculo social -desde lo educativo-, estrechamente ligado al contexto colombiano desde su aparición hasta nuestros días. La enseñanza en las bandas de música, junto con las estudiantinas, son pioneros en los procesos educativos formales a finales del siglo XIX. La transformación de la banda del rol militar al servicio social, constituye un medio fundamental para la difusión y creación de nuevos repertorios y estilos sonoros. (Valencia, 2010)

A través de estos encuentros culturales, el desarrollo del movimiento bandístico en el país fue en crecimiento, lo que favoreció el modelo de banda-escuela, el cual fomenta las bases de la formación musical en diversos lugares del país, convirtiéndose en un modelo a seguir para el surgimiento y conformación de bandas en el territorio nacional. En términos generales la formación musical de los integrantes de banda se fundamenta en la enseñanza de la teoría tonal,

en la gramática y en el aspecto instrumental. Por lo general existe una etapa preparatoria en teoría de la música y fundamentos de lectura, y posteriormente la práctica instrumental apoyada en métodos del instrumento correspondiente y los repertorios de la agrupación (Valencia, 2010). Esta formación requiere de un repertorio adecuado en el cual se establecen ciertos parámetros técnicos y teóricos, agrupándose por niveles de dificultad.



Ilustración 9. Banda Sinfónica Juvenil Red de Escuelas de Medellín. Tomado de <http://www.redmusicamedellin.org/nosotros/agrupaciones-integradas/banda-sinfonica-juvenil/>

Los niveles de dificultad o grados de desarrollo, permiten orientar la selección de obras para la práctica musical según el grado de complejidad de las mismas los cuales se adecuan al contexto de la práctica musical, estos comprenden el abordaje progresivo de las diferentes relaciones entre los elementos de la música, lo cual tiene por objetivo orientar el proceso de desarrollo colectivo. (Valencia, 2018)

2.1.3 Inclusión del violonchelo en la banda sinfónica.

Las bandas desde sus inicios dependieron en mayor medida de las transcripciones de obras clásicas concebidas principalmente para orquesta, siendo estas por varios años el principal repertorio de la agrupación. De Vuyst señala que:

“La integración del cello en la banda es un fenómeno que ha empezado en la Comunidad de Valencia, España. El formato de las bandas en esta comunidad (histórica para las bandas sinfónicas) siempre ha sido de muchos músicos, con mucha madera. En los años sesenta del siglo XX, el repertorio que más se tocaba eran transcripciones sinfónicas, a partir de los años 70 las bandas más importantes como Liria o Buñol empezaron a añadir violonchelos a sus plantillas para tocar sus transcripciones, y se han quedado para siempre”. (Frank de Vuyst, comunicación personal, 8 Mayo 2018)

No se reconoce con exactitud el propósito inicial de este fenómeno, sin embargo ya en 1909 se incorporó a una de las agrupaciones más importantes en España: la Banda Municipal de Madrid, este hecho, es quizá el primer momento en el que se incluye al violonchelo dentro de la plantilla instrumental en este tipo de agrupación.



Ilustración 10 Ilustración 10 Banda Municipal de Madrid. 1964 Tomado de http://www.memoriademadrid.es/buscadador.php?accion=VerFicha&id=24973&num_id=8&num_total=30

“(..) Al constituir la Banda Municipal de Madrid, sus directores no copiaron el formato de las que anteriormente a ella fueron creadas, sino que, con muy acertado criterio artístico, impusieron una original plantilla, que bien podemos conceptuar de innovadora y revolucionaria en esta clase de agrupaciones.

La originalidad de este artísticamente ambicioso formato instrumental no ofrece la menor duda: en la época de la aparición de la Banda Municipal de Madrid ya estaban constituidas las Bandas Municipales de Barcelona y Valencia y solamente ofrecían como sensacional novedad en sus cuadros instrumentales la inclusión de los contrabajos de cuerda.” (Sanz, 1958)

Es posible configurar una idea de esta inclusión en el imaginario sonoro español, donde Sanz (1958) explica de manera clara la relación entre los instrumentos de cuerda y de viento.

“La Banda poseedora de una amplia y variada familia de instrumentos de viento, también dispone de un interesante grupo de instrumentos de cuerda; estos son: los violonchelos, contrabajos y arpa, valiosísimos miembros sonoros de distintos y expresivos matices, que, al ser hábilmente manejados en las instrumentaciones, producen una útil y delicada transformación sonora. Se comprenderá fácilmente que la adaptación de este bloque de instrumentos de arco produce una pastosidad de timbres que dulcifican en gran parte la sonoridad colectiva, cuyos significados resultados de delicadeza y nuevo empaste sonoro consiguen eliminar muy eficazmente la aspereza que lógicamente siempre va unida a las vibraciones del tubo sonoro de los instrumentos de viento” (p.44).

De acuerdo a lo anterior, la inclusión del violonchelo dentro del formato de banda sinfónica no es otra que la relación sonora con los instrumentos de viento- madera, puesto que al

combinarlos se consigue una tonalidad en conjunto que contrarresta la brillantes y dureza de los instrumentos de metal (Sanz, 1958).

En la actualidad diversos compositores han aprovechado las posibilidades tímbricas y técnicas del violonchelo, incluyéndolo como instrumento principal/solista dentro de la plantilla de la banda sinfónica. De esta manera es posible encontrar obras como: *Casanova* de Johan de Meij, *Tramonto*, *Las hijas de Eris* de Luis Serrano Alarcón, solo por mencionar algunas obras que destacan la versatilidad y aporte sonoro del violonchelo con respecto a los instrumentos de viento.



Ilustración 11. Societat Musical Instructiva Santa Cecília de Cullera

2.1.4 Victoriano Valencia compositor de la Suite 200.⁸

Victoriano Valencia Rincón, es un reconocido compositor, arreglista, pedagogo y músico colombiano. Su obra se centra en la producción creativa desde la composición y los arreglos para banda, coro, orquesta sinfónica, orquesta popular y otros formatos, así como también la producción discográfica y el diseño de materiales pedagógicos.

⁸ Tomado de <http://www.victorianovalencia.com>

Se ha interesado por la investigación, el crecimiento y desarrollo de las bandas a nivel nacional, por lo cual ha trabajado conjuntamente con el Ministerio de Cultura en diversos proyectos que propenden al mejoramiento de los procesos musicales. Es Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional (1995) y Magister en Composición de la Universidad EAFIT (2012).



Ilustración 12. Victoriano Valencia Rincón

Ha publicado diversos materiales pedagógicos dirigidos a la formación de profesores, directores y compositores, como la cartilla Pitos y Tambores (2005), Cartilla para banda nivel 1 (2006) y DoReFa la Cartilla. (2014). Ha estado investigando sobre la práctica e historia de las bandas de música en Colombia, investigación de la cual ha publicado dos artículos.

Con más de 150 obras para banda, entre arreglos y composiciones. Entre sus obras destacadas se encuentra Arrullo (1ª Suite) la cual hace parte de la publicación de Cinco Piezas de Música Colombiana para Banda Infantil y Juvenil, la cual fue ganadora de la Beca Nacional de Creación del Ministerio de Cultura en el año 2003; Suite N° 2 para banda comisionada por la banda de Sabaneta Antioquia para el Certamen Internacional de Bandas de Música en Valencia,

España. (2007); Comisión del Ministerio de Cultura de Colombia de **200, Tercera Suite para Banda**, como obra principal en la conmemoración del Bicentenario de la Independencia Nacional, y Sinú: Orígenes. Suite N°4 for band, comisionada y estrenada por el Dr. Mathew George y el Symphonic Wind Ensemble de la Universidad de St. Thomas Minnesota en 2012.

Sus obras abordan lenguajes universales sin olvidarse de lo folclórico y tradicional, lo que ha permitido que éstas se acerquen a otros lugares y agrupaciones. En este momento su producción es publicada en Colombia, España (Editorial Piles) y Estados Unidos (Ludwig Masters) y han sido interpretadas en cerca de 30 países de Europa, América y Asia.

El maestro Victoriano Valencia es todo un ejemplo de cómo la música más autóctona puede tener formas de transmisión que permita compartirla con otras culturas y con otras tradiciones. Su forma de escribir la música tradicional y su eclecticismo estilístico es un medio más que eficaz para normalizar la presencia de la música colombiana en los circuitos musicales internacionales. (José Rafael Pascual Vilaplana, comunicación personal 7 Noviembre 2018)

2.1.4.1 Tercera suite para banda “200”⁹.

200, la Tercera Suite para Banda, fue comisionada por el Ministerio de Cultura de Colombia en el marco de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia Nacional 1810 - 2010, está estructurada en cuatro movimientos y tiene una duración total aproximada de 28 minutos. INTERDEPENDENCIA realiza un recorrido a través de diversas escenas del período independentista: Nueva Granada, El Florero y Cartagena, Patria Boba, Bolívar y República, alternando distintas facetas de dos temas principales que representan la imagen colonial (el otro) y el espíritu nacional, e intentando expresar la condición de inter-dependencia e inter-existencia

⁹ Tomado de <http://www.victorianovalencia.com/banda/28-musica/catalogo-general/110-200-3-suite>

en la configuración permanente de quiénes somos como nación e individuos. En TERRITORIOS NORTE y TERRITORIOS SUR se establecen contactos con referentes sonoros latinoamericanos, fortaleciendo los rasgos compartidos en la región a través de la historia colonial y los procesos culturales y sociales en tránsito. Así, se encuentran el danzón y otros géneros de la música afrocubana en diálogo con el Caribe colombiano y el tango en interacción con elementos de sistemas musicales andinos. UTOPIÁS, opera a manera de síntesis y prospección en tres segmentos principales: Memoria, Encuentro y Diversidad, más la Coda, Interdependencia, recreando temas de los movimientos anteriores, especialmente de los dos primeros. Alternando contextos modales, tonales y de mayor libertad sistémica, al igual que texturas y técnicas de diversas tradiciones musicales, el vigor rítmico y la intención expresiva son los motores básicos de la suite, en coherencia con estos 200 años de búsqueda colectiva.

3 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

En este apartado se procede a realizar una explicación de la metodología utilizada y desarrollada en el presente proyecto con el propósito de cumplir con los objetivos planteados anteriormente.

3.1 Enfoque

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo. El proceso de recolección de información se da por medio de entrevistas, consulta de material bibliográfico y audiovisual, posteriormente se realiza una propuesta técnica en base a los resultados obtenidos desde las perspectivas de distintos actores del medio bandístico y el objeto de estudio.

“El enfoque se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados ni predeterminados completamente. Tal recolección consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más bien subjetivos). También resultan de interés las interacciones entre individuos, grupos y colectividades.” (Sampieri, 2014)

3.2 Tipo de Investigación

El presente proyecto está enmarcado dentro de la autoetnografía crítica. Ellis, Adams y Bochner (2011) citados por López (2014) definen la autoetnografía como:

“Las estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa” (p.138)

Es decir la autoetnografía en la investigación artística, se enfoca en el investigador en sus motivaciones personales, deseos, impulsos y en mayor medida en el propio quehacer. (López,

2014) Por tanto es un vínculo personal con lo cultural, este tipo de investigación se vuelve crítica, cuando el propósito no es sólo cuestionar lo realizado, sino observar de manera crítica y reconocer dentro de ello las limitaciones, defectos y problemas. (López, 2014)

En consecuencia se entiende por análisis crítico, una reflexión rigurosa soportada en conceptos y valoraciones venidos de distintos autores que conforman esta investigación más las inferencias que logra establecer el estudiante investigador. Las observaciones son descritas de manera explicativa, es decir, se elaboran conceptos que parten de las aportaciones del marco teórico con la realidad, en este caso la obra que se pretende intervenir.

3.3 Instrumentos de recolección de información

Los instrumentos de recolección utilizados en esta investigación se enmarcan en tres componentes. En primera instancia las entrevistas estructuradas y a profundidad realizadas a un grupo focal de expertos (compositor y directores), las cuales aportan desde la práctica de cada uno detalles importantes sobre la inclusión del violonchelo en la banda sinfónica. Por otra parte, se toma como referencia un audio y 2 videos de diferentes bandas que interpretan la Tercera Suite “200”, en donde es posible reconocer y comparar algunos episodios en donde el violonchelo es parte fundamental en el desarrollo de la obra. Por último, se involucran en la investigación 2 posturas técnicas en cuanto a posiciones y digitación en el violonchelo de pasajes específicos de la obra.

3.3.1 Entrevista

La entrevista es un intercambio de ideas constituida por preguntas y respuestas orientadas a un tema u objetivo específico. La entrevista estructurada como menciona López y San Cristóbal (2014) “se suele administrar por medio de cuestionarios, ya sea para ser respondidos en presencia del entrevistador, en una reunión convocada para ello, o diferidos,

cuando se envían por correo electrónico” (p. 116). Es decir a todos los entrevistados se les suministran las mismas preguntas para asegurar que los datos sean comparables.

Por otra parte se emplea la entrevista en profundidad, ésta hace referencia a los encuentros cara a cara entre el investigador y el informante encaminados hacia la comprensión de un tema, desde las perspectivas personales del entrevistado- situaciones o experiencias-, tal como las expresan con sus propias palabras. En este tipo de entrevista se realiza una conversación entre iguales, no un intercambio formal de preguntas y respuestas. (Taylor y Bogdan, 1987). Las preguntas realizadas en las entrevistas están enmarcadas dentro de categorías de análisis.

3.3.2 Audios y videos.

La grabación consiste en registrar sonido y/o imágenes en un dispositivo, afirman López y San Cristóbal (2014) que “en la investigación artística los registros de audio y video poseen la misma autoridad y validez que los libros y artículos” (p.92), por tanto, estos elementos han de ser una de las fuentes principales en el análisis de la inclusión del violonchelo.

3.3.3 Experimentación

El experimento se refiere a la realización de una acción y posteriormente la observación de sus consecuencias. Krick y Montgomery (como se citó en Sampieri, 2014) explican que el experimento nos sirve para analizar si una o más variables independientes afectan a una o más variables dependientes, es decir es una situación controlada en la cual se manipulan intencionalmente varias variables para conocer las consecuencias de su manipulación. En este caso se utiliza la experimentación como recurso en el momento de realizar la propuesta técnica del violonchelo en la Suite “200”

3.4 Diseño metodológico.

Para el desarrollo de la presente investigación se diseñó un plan de trabajo el cual se divide en 6 fases:

1. Primera fase

Selección objeto de estudio.

2. Segunda Fase

Indagación con expertos

3. Tercera fase

Comparación, audios y videos.

4. Cuarta fase

Identificación de los pasajes o episodios con alta dificultad técnica para un violonchelista en formación.

5. Quinta fase

Comparación de propuestas de aplicación técnica en la obra seleccionada, realizadas por estudiantes y egresados de la licenciatura

6. Sexta fase

Intervención didáctica en la aplicación técnica de los episodios seleccionados. Desde dos modalidades: manipulación del pasaje y recomendación técnica (digitación arcos, posiciones).

4 DESARROLLO METODOLÓGICO

4.1 Primera Fase: Selección Objeto de Estudio

En esta primera fase, se hace necesario seleccionar una obra teniendo en cuenta los aspectos técnicos y los aportes sonoros del violonchelo dentro de la obra, teniendo en cuenta que la mayoría de las obras originales para banda no propone entre su instrumentación al violonchelo.

País	Obra	Nivel	Duración	Compositor	Tipo	Año
Rusia	Sinfonía N.1		38'57''	Vasily Kalinnikov	Arreglo: Jan Cober	O.1897 Arr.1931
España	Concierto para banda		18'	Amando Blanquer Ponsoda	Original	1971
España	La Noche de San Juan			Miguel Asins Arbó	Original	1990
Países Bajos	Cante jondo	5	12'	Hardy Mertens	Arreglo: José Schyns	O. 1998 Arr.
Holanda	Casanova	5/6	26'30''	Johan de Meij	Original	2000
España	La pasio de crist	5	38'54''	Ferrer Ferrán	Original	2001
España	Sinfonía 1 Gilgamesh	6	27'47''	Bert Appermont	Original	2002
España	Un hombre de ciudad	5	21'	Luis Serrano Alarcón	original	2003
España	Marco polo la ruta de la seda	6	24'30''	Luis Serrano Alarcón	Original	2006
España	Las hijas de Eris	6	23'	Luis Serrano Alarcón	Original	2007
España	Tramonto	Solista:5 Banda:3	7'	Luis Serrano Alarcón	Original	2007
Colombia	Suite N. 2	5	17'45''	Victoriano Valencia	Original	2007
España	Marea Negra		23'	Antón Alcalde Rodríguez	Original	2009
Colombia	Espíritu	4	4'45''	Victoriano Valencia	Original	2009
Colombia	Tercera Suite para Banda "200"	5	28'	Victoriano Valencia	Original	2010
España	Libertadores	5	13'	Oscar Navarro	Original	2011
España	El coloso. Sinfonía 4	5	27'	Ferrer Ferrán	Original	2011
Colombia	Suite N. 4: Sinú	5	17'	Victoriano Valencia	Original	2012
España	Lament	6	11'30''	Tamarit	Original	2013
Varios	Suite Bestiarium	4/5	45'	Varios	Original	2013

Colombia	Suite de los juegos	5	17	Victoriano Valencia	Original	2015
Colombia	Bambuco pa' Karola		4'3''	Cesar Augusto Cano	Original	2016
España	Expedition	6	18'	Oscar Navarro	Original	
España	Las siete trompetas del apocalipsis	6	29'	Oscar Navarro	Original	
Colombia	Un Bambuco para Anita	3		Juan Carlos Valencia	Original	2018
México	Danzón N. 2		9'5''	Arturo Márquez	Transcripción: Oliver Nickel	O. 1994 Arr.
México	Conga del fuego nuevo		5'	Arturo Márquez.	Transcripción: Oliver Nickel	O. Arr.
Colombia	Concierto para banda y saxofón "Ave Fénix"	4		Juan Carlos Valencia Ramos	Original	2018

Tabla 1. Obras para banda que incluyen violoncello original y arreglos

El anterior cuadro contiene una selección de 25 obras para banda sinfónica, en donde se incluye el violonchelo originalmente o como adaptación en las respectivas obras. Los criterios para seleccionar la Tercera Suite para banda "200" del maestro Victoriano Valencia, corresponden a las siguientes razones:

1. Obra conocida y trabajada por la autora de la investigación.
2. Obra que posee parte de violonchelo original, sin colocarlo como opcional.
3. Obra que representa para el violonchelo retos técnicos y aportes sonoros dentro de la obra.
4. Es una obra colombiana, destacada a nivel internacional. Siendo ésta la más interpretada a nivel internacional del compositor, según el director Frank de Vuyst: "200 se ha convertido en la obra más tocada en el extranjero de todo el repertorio de Victoriano Valencia." (Frank de Vuyst, comunicación personal, 8 Mayo 2018).

4.1.1 Información general de la obra

Titulo	200 - Tercera Suite para Banda
Compositor	Victoriano Valencia Rincón
Año de Composición	2010
Movimientos	4
Duración aproximada	28 minutos
Instrumentación Requerida	<p><i>Maderas:</i> 3 Flautas, Flauta Piccolo, 2 Oboes, Corno Inglés, 2 Fagotes, 3 Clarinetes Bb, Clarinete Bajo, 2 Saxofones Altos, Saxofón Tenor, Saxofón Barítono,</p> <p><i>Metales:</i> 3 Trompetas, 4 Cornos, 3 Trombones, 3 Eufonios, Tuba,</p> <p><i>Cuerdas:</i> Violonchelos, Contrabajos</p> <p><i>Percusión:</i> Timbales, Gong, Glockenspiel, Xilófono, Hi-Hat, B.D., Platos de Choque, Cencerro low, Plato suspendido, Platos, Congas, Campanas, Wood Block, Shekere, Güiro, Campanas Tubulares, Agogó, Redoblante, Tom de Piso, Tambora de cumbia, Timbal latino, Maracón, Triángulo, Bombo, Claves, Celesta, Piano.</p>

4.2 Segunda fase: Indagación

En esta fase se realizó contacto con el maestro Victoriano Valencia (compositor de la obra) y tres directores para banda que han dirigido la Tercera Suite 200, por medio de la entrevista profunda y la entrevista estructurada, respectivamente.

4.2.1 Directores entrevistados

Frank de Vuyst.¹⁰

Director para banda de origen Belga. Estudio dirección de orquesta en Viena (Austria) con el maestro Richard Edlinger. Ha sido invitado en diferentes países como Holanda, EEUU, Argentina, Colombia, Portugal, entre otros. Actualmente es director titular del Centro Instructivo Musical “La Armónica” de Buñol y de la Agrupación Artística de Dénia, y director artístico de la banda sinfónica de la RED de escuelas de Música de Medellín, Colombia. Colabora en la editorial Piles (Valencia), donde se encarga de las nuevas ediciones para banda y de las relaciones públicas internacionales.

Patricia Vanegas.

Se desempeñó como directora de la Banda Sinfónica de la Universidad Javeriana desde el año 2006 hasta el año 2016. Estudio música en la Facultad de Artes de La Universidad Javeriana. Ha dirigido bandas en España, Holanda, Alemania Italia y Estados Unidos. Cursó la maestría en dirección de banda en el Instituto Superior Europeo Bandístico en Trento, Italia. Actualmente se encuentra cursando el doctorado en dirección de bandas en Estados Unidos.

José Rafael Pascual Vilaplana.¹¹

Inicia sus estudios musicales con el bombardino y el piano en la Unión Musical de Muro y más tarde en los Conservatorios de Alcoi y de Valencia. Alumno de dirección de Jan Cober, Eugene Corporon, Karl Österreicher, Hans Graf y Yuji Yuhasa (Austria) y Georges Pehlivanian (Eslovenia). En la actualidad es Director Titular de la Banda Municipal de Bilbao desde 2015 y Director Titular de la Banda Municipal de Barcelona desde 2018. Es director fundador de la

¹⁰ Tomado de www.pilesmusic.net/autores-3854/

¹¹ Tomado de www.pascualvilaplana.com

Orquesta de Vents Filharmonia así como principal director invitado de la Banda Sinfónica Portuguesa de Oporto. Es profesor de Dirección de Banda en la ECM “Vall d’Albaida” y profesor invitado del ISEB (Italia). Desde 2009 es Director Artístico de los cursos del Istituto Musicale G.A. Fano de Spilimbergo (Italia). Es compositor de diversas obras de cámara, sinfónicas, corales y música incidental para teatro, así como del musical Balansiyyà estrenado en Madrid en 2006. Está en posesión de la “Batuta del Mtro. Tomás Boufartigue” distinción otorgada por la Banda Nacional de Cuba en La Habana en 1991. Es ganador del Primer Premio en los Concursos Internacionales de Dirección del WMC de Kerkrade (Holanda, 1997) y de la EBBA en Birmingham (Inglaterra, 2000).

4.2.2 Entrevista directores

A cada una de las preguntas realizadas a los directores se les asignó una categoría, esto con el fin de entender las perspectivas y opiniones de cada uno respecto a las preguntas. En esta primera parte solo se expondrán las respuestas de los directores, más adelante se hablará de la intervención del compositor.

-Contexto histórico de la inclusión del violonchelo al formato de banda sinfónica.

La maestra Patricia Vanegas reconoce que no conoce fecha o aproximación de tiempo para este acontecimiento, comenta desde su experiencia que: “la inclusión del instrumento es una influencia de las bandas españolas, en cuanto a la sonoridad en masa de la agrupación”.

Por su parte el maestro Frank de Vuyst, afirma que: “este hecho se dio en la Comunidad de Valencia, España”.

El maestro Vilaplana nos da un objeto más concreto de este hecho, al referirse a la Serenata para Vientos op. 44 (1878) de Antón Dvorak la cual incluye un violoncello y un

contrabajo junto a un ensamble de 10 instrumentos de viento. Todos coinciden en que esta inclusión tiene que ver con el repertorio que asumía la banda, el cual principalmente se basaba en las transcripciones sinfónicas.

El maestro Frank de Vuyst añade que: “a mediados de los años 70 las bandas más importantes de esta región incorporaron los violonchelos y desde entonces han permanecido”.

- Rol del instrumento dentro del formato.

Principalmente rol del instrumento es el mismo que en la orquesta, en la banda refuerza el color de tenor y ayuda en la mezcla de los armónicos. A esto el maestro Vilaplana agrega que: “Cualquier instrumento puede ser incluido en la orquestación de banda si su uso es específico de sus potencialidades”

- Asignación partitura cuando no hay parte propia

En este punto los maestros de Vuyst y Vanegas convergen que la partitura que otorgan al violonchelista es la del fagot o en determinados casos el eufonio.

El maestro Vilaplana comenta que: “Ninguno. En caso de ser necesario, por tratarse de una formación pedagógica y/o amateur, me gusta escribirle un papel exclusivo que contribuya a la orquestación original sin que altere esta y sin que la modifique.”

Escribir una partitura, modificarla o adaptarla para el violoncello es un aspecto que se da en todos los entrevistados.

-Cantidad de violonchelos en la agrupación.

Los maestros concuerdan en que la cantidad de violoncellos depende de la cantidad de miembros en la agrupación, esto para cubrir el balance con el resto de instrumentos.

- Formación del violonchelista.

El maestro Frank comenta que: “la formación del violonchelista debe ser igual, independientemente si toca con banda o con orquesta”. En este punto la maestra Patricia Vanegas hace énfasis en que: “la formación del violonchelista debe ser netamente clásica, puesto que esta es la naturaleza del instrumento y es necesaria la comprensión de las bases técnicas”, incluye que: “se debe tener en cuenta la afinación y el manejo de las tonalidades”. Afirma que: “para que un violonchelista ingrese a la banda debe tener un nivel avanzado y buena proyección de sonido”.

El maestro Frank añade que: “lo recomendable es que el violonchelista toque en los dos formatos, para que el músico se haga más versátil”.

La maestra Patricia Vanegas añade que: “el violonchelista se hace responsable de la partitura, es decir tiene que llegar con las obras preparadas para el ensayo, con digitaciones, arcos y demás, ella no se involucra dentro de este proceso técnico”.

Por su parte el maestro Vilaplana concuerda con lo anterior y añade que: “XIX un instrumentista de cualquier especialidad debe tener aptitudes para integrarse en diversos ensambles instrumentales y controlar su interpretación grupal en diferentes formaciones”

- Impresión Suite 200.

El maestro Frank de Vuyst fue el encargado de estrenar esta Suite en el año 2010 con la Banda Sinfónica de la Red de Escuelas de Medellín, él comenta que: “en la obra los instrumentos folclóricos tienen un tratamiento del lenguaje más universal, lo que posibilita que estéticamente sea más asequible para otras bandas no colombianas”, agrega que: “es la obra más tocada en el extranjero del maestro Victoriano Valencia”.

La maestra Patricia Vanegas, también recuerda esta obra por una experiencia que tuvo en Chicago, y comenta que: “la obra es interesante desde muchos puntos de vista, pues brinda posibilidades más allá de lo musical”, considera que la obra está pensada de manera interdisciplinar.

El maestro Vilaplana comenta que: “es una muestra evidente del gran valor cultural de la tradición musical colombiana y de su internacionalización en la cultura musical contemporánea. Su estructura, material temático y su valor artístico, la elevan a una obra fundamental del repertorio bandístico internacional de los últimos diez años”.

-Complejidades de la obra.

Vanegas y de Vuyst concuerdan en que esta obra requiere de un buen nivel técnico tanto del instrumentista como del director, pues requiere mucha concentración para no perder la idea general de la obra; lo técnico, lo rítmico y el balance sonoro son puntos de cuidado en la interpretación, a lo que el maestro Vilaplana agrega “Sin lugar a dudas la comprensión del estilo de la música tradicional colombiana: sus instrumentos, la técnica para su interpretación, su fraseo, su rítmica...”

-Descripción del rol del violonchelo en la obra

En este punto, el maestro Frank de Vuyst reconoce que: “hay momentos en la obra donde el cello es fundamental”, comenta que: “para tocarla sin el violonchelo se debe hacer algún cambio en la instrumentación”. La maestra Patricia Vanegas resalta que: “la mezcla entre la sonoridad de los instrumentos agudos que se produce en algunas de las secciones de la obra con el violonchelo están muy bien logradas por parte del compositor”.

A esto el maestro Vilaplana comenta que: “aportan un color original pues tiene un rol propio y definido”.

La última parte de la entrevista consistió en nombrar algunas obras para banda que incluyen el violonchelo dentro de la instrumentación. Esto se relaciona en la tabla de obras de selección.

4.2.3 Entrevista compositor

-Contexto del violoncello

En la tradición española la banda tiene cellos, también es posible encontrar el violoncello en algunas bandas de Bélgica y Holanda

En Colombia se da gracias a Frank de Vuyst. “Él fue director de la banda de la Red de Escuelas de Medellín, y yo después fui compositor residente”, entonces la plantilla instrumental incluía violoncellos. “Había que escribirle a los cellos, porque esa banda tenía cellos.”

-Aparición del violoncello en la composición de sus obras

Aparece como un efecto negociación, dialogo cultural y marketing. “Que la música que se escriba aquí se pueda tocar en otros lados”. “En las primeras obras que editó Piles (que tiene su sede en España) me pidieron que escribiera para los cellos, es decir está pensado para allá, no para acá”, “aparece un nuevo reto ¿Qué está pasando afuera? Ahí fue donde empezó a aparecer mucho la preocupación por estudiar la banda y los compositores de afuera, nosotros estamos muy en el escenario local.”

-Cantidad de violoncellos en el formato

Depende de la cantidad de músicos en la agrupación. “En una banda de 180 hay como 12 cellos, no es él solo”. El instrumento no funciona solo dentro del formato, es más la sonoridad de la

sección en el registro medio y grave de la banda.

-Rol del violoncello

Cumple la función de rellenar los armónicos, es un aporte al sonido global de la banda.

-Formación del violonchelista

El sonido del violoncellista se forma en función de la orquesta de cuerda no de banda.

“Tiene que formarse técnicamente en este universo y en algún momento tocará repertorio de banda”. “Después de dos o tres años ya puedes empezar a hacer los vínculos entre la formación de cuerda y la formación de vientos, para ahí si hacer orquesta sinfónica. Después de tres años de formación cada uno en su camino, porque estos van asumiendo progresivamente otras tonalidades hasta donde se encuentran”.

-El violoncello dentro del repertorio para banda.

“Cuando escribo para violonchelo, tengo en cuenta el registro del cello, qué se puede hacer y qué no, de resto todo es posible. Para el cello no existe multinivel en este tipo de repertorio, por lo que te digo, no es responsabilidad de la escuela de formación bandística formar al cellista o al contrabajista: esos son agregados”.

-Aportes del violoncello en la Suite “200”

“En la suite hay muchos momentos en los que el cello puede quitarse en la obra, sobre todo en los tuttis. Cuando hay 60 instrumentos de viento tocando, tú al cello no lo vas a oír. El cello está sumergido, doblando o haciendo líneas graves que auditivamente, lo quito y no pasa nada. (...)”

Sin embargo hay otros momentos, varios momentos en donde el cello no se lo quites porque ahí si no suena”

“El tema más expresivo, lírico de la suite es el tema del otro. En este caso si uno se ubica (porque es la suite del bicentenario) hablando de independencia y todo eso, el tema del blanco español, del colonial, es el más lírico: el tema más bonito”. (I movimiento. Compás 96 Flautas, oboe y violoncellos)

El maestro Valencia comenta que esta inclusión tiene que ver con un aspecto tímbrico del roce del arco con la cuerda lo cual le da un color distinto a las frases o melodías presentes con respecto a los otros instrumentos, explica también que la cuerda no tiene la limitante de la respiración lo que posibilita el legato en las partes más sutiles de la obra y la continuidad en las notas largas.

4.2.4 Conclusión entrevistas

Luego de realizar las diferentes entrevistas se pueden sacar algunos puntos relevantes que presenta tanto la inclusión del instrumento en el formato de banda sinfónica, como en la Tercera Suite “200”.

En primera instancia la formación del violoncellista debe estar ligada a su contexto, es decir junto con las demás cuerdas frotadas, puesto que es allí donde desarrolla todo el conocimiento inicial de postura, posiciones, digitaciones, manejo de arco y proyección de sonido en el instrumento. Posteriormente, cuando se ha alcanzado un nivel medio-superior en el desarrollo técnico del instrumento es factible su inclusión en el formato de banda. Esta recomendación teniendo en cuenta que debe asumir dentro del repertorio elementos técnicos como: arcadas, digitaciones, articulaciones entre otros que no son explícitas para el instrumento puesto que la mayoría de obras no poseen el papel propio para el violoncello, sino que dobla la parte del fagot o el eufonio. Aquí es importante resaltar que el instrumentista es dentro de la agrupación un ser en mayor medida independiente, pues en la mayoría de casos el director no le dirá como ejecutar

dicho pasaje o como resolver tal digitación, sino que posee autonomía para resolver estos elementos, cabe aclarar que en el país la mayoría de directores para banda son instrumentistas de vientos y desconocen la manera de abordar ciertos elementos técnicos en el instrumento.

Por otra parte, el violoncello dentro de la banda sinfónica genera estabilidad con respecto a los demás instrumentos, tanto en las partes melódicas como en las armónicas, gracias a que la ejecución en el instrumento no requiere de aire es posible realizar notas largas o fraseos más ligados sin que estos pierdan su sonoridad y sin que se vea afectado el sonido al cambiar la dirección del arco. Así mismo, al incluirse dentro del formato es perceptible el cambio del color en la agrupación.

En cuanto a la Tercera Suite “200”, se reconoce como una obra de nivel técnico y musical avanzado, donde el compositor logra extraer elementos propios de la música colombiana y entretejerlos con elementos de la música universal, lo que hace que esta sea una de las obras más conocidas del maestro Valencia en el exterior. Técnicamente posee varios elementos que tanto para el director como para los instrumentistas son de mucho cuidado y requieren de preparación: cambios de tempo, tonalidades, dinámicas y articulaciones.

El violoncello dentro de la suite 200, es fundamental en las secciones donde hay pocos instrumentos proporcionando riqueza armónica y estabilidad sonora, además de la mezcla del color característico de la cuerda con los instrumentos de viento. En esta obra es posible reconocer las diferentes secciones donde el violoncello interactúa y complementa la sonoridad de las flautas, oboes, eufonios, trombones, trompetas entre otros. Estos diálogos instrumentales permiten aprovechar mejor la inclusión del instrumento dentro de la obra.

4.3 Tercera Fase: Comparación audios y vídeos.

En los audios y videos anexos a este documento la autora del presente trabajo de grado busca identificar algunos pasajes presentes en la obra, y reconocer si los instrumentistas resuelven con éxito, omiten o cambian rítmicamente pasajes, del mismo modo es una herramienta que permite distinguir las secciones en donde el violonchelo tiene más relevancia. También se utiliza esta observación en la propuesta técnica del violonchelo en la obra. Todo este proceso se realiza netamente desde la descripción por medio de un cuadro comparativo. (Ver Anexo 2)

Audio 1

Banda Sinfónica Juvenil Red de Escuelas de Música de Medellín.

Dirige: Frank de Vuyst. Teatro Universidad de Medellín. 2010.

Audio 2

Banda Filarmónica Juvenil.

Dirige: Darwin Trujillo Rodríguez. Jardín Botánico José Celestino Mutis, Bogotá. Octubre 2018

Video 1

Banda Sinfónica Ciudad de Baeza.

Dirige: Joaquín Fabrellas Bordal. 5 de Julio de 2014

Video 2

Gran Canaria Wind Orchestra.

Dirige: José Rafael Pascual Vilaplana. Febrero 2015

De las grabaciones escogidas, la versión de la Red de Escuelas de Música de Medellín y la de Gran Canaria Wind Orchestra cuentan con la instrumentación completa propuesta por el compositor.

La Banda Filarmónica no cuenta con piano ni violoncellos y solo tiene 2 contrabajos, por su parte la Banda Sinfónica Ciudad de Baeza no cuenta con contrabajos pero si con una fila de 7 violoncellos.

4.4 Cuarta Fase: Identificación de los pasajes o episodios con alta dificultad técnica.

En esta fase se recopilaron 12 pasajes que representan dificultad al momento de la ejecución de la obra con una agrupación bandística, se dividen en dos secciones: pasajes a intervenir y pasajes con recomendaciones técnicas (arcadas y digitaciones).

Los pasajes a intervenir se analizan desde la categoría rítmica e interválica, así como también la velocidad en los cambios de posición y el manejo del arco.

Los pasajes con recomendaciones técnicas, son partes que si bien pueden no ser complejas rítmica o melódicamente, requieren de un claro modo de realización en cuanto a cambios de posición, digitaciones y arcadas que permitan una ejecución eficaz de dichos pasajes. Así mismo la comodidad en la lectura de estos episodios.

A continuación se realiza un listado de los 12 pasajes a intervenir:

Pasajes I Movimiento Interdependencia:

Intervención:

1. Compases 63-72
2. Compases 149 – 156

Recomendación técnica:

3. Compases 74- 94

4. Compases 97 – 106

Pasajes II Movimiento Territorios Norte

Intervención:

5. Compases 87-94

Recomendación técnica:

6. Compases 15-32

7. Compases 71-78

Pasajes III Movimiento Territorios Sur.

Intervención:

8. Compases 51-62

9. Compases 63-68

Pasajes IV Movimiento Utopías

Intervención:

10. Compases 174 -181

11. Compases 206-226

Recomendación técnica:

12. Compases 69-97.

4.5 Quinta Fase: Comparación propuestas técnicas.

En esta fase junto con instrumentistas de nivel semi-profesional, compañeros de fila, estudiantes de la universidad Pedagógica Nacional, a partir de nuestra experiencia con la obra se propuso encontrar resolución a las dudas técnicas de pasajes, los cuales necesitan asesoría técnica para una ejecución eficaz.

Es de esta forma que en esta fase, se solicita a 3 compañeros cuáles serían las formas o posibilidades técnicas de los pasajes anteriormente propuestos, que en algunos casos instrumentistas amateur no pueden resolver.

El resultado de esta comparación dio lugar a que los violoncellistas en la gran mayoría de pasajes propuestos lo resolvieran de manera muy similar, en algunos casos una o dos notas en un cambio distinto de posición, esto quiere decir que tienen asimilados ciertos esquemas técnicos que están generalizados, y que funcionan y posibilitan una propuesta viable para el abordaje de los compases seleccionados, por esta razón, no se colocarán en el documento estas propuestas dadas la similitud entre ellas, sin embargo esta fase sirvió como fuente para el desarrollo de la propuesta técnica para el violoncello en la Suite “200”.

4.6 Sexta Fase: Propuesta Técnica

El desarrollo de esta fase, la autora del presente documento divide las propuestas técnicas en dos secciones: Intervención y propuesta recomendación técnica.

4.6.1 Pasajes violonchelo I Movimiento: Interdependencia

Pasajes de Intervención.

Las siguientes secciones del primer movimiento serán intervenidas después de realizar un análisis desde lo rítmico e interválico, para asegurar su ejecución con estudiantes en formación.

Pasaje 1.

El siguiente pasaje no representa dificultad interválica, el grado de complejidad se da en el manejo del arco y las acentuaciones propuestas por el compositor. Algunos violonchelistas pueden lograr este movimiento de muñeca y antebrazo de manera rápida mientras que otros, sobre todo en el nivel formativo se verán más tensos y el pasaje no saldrá.

Ilustración 13. Compases 63-72 Interdependencia

La intervención en este pasaje consiste en una reducción rítmica, se ubican los acentos para dar mayor consistencia a estos y no entorpecer la ejecución.

Ilustración 14. Intervención compases 63 - 72 Interdependencia.

Pasaje 2.

El siguiente pasaje presenta cambios ligeros y ágiles de posición y arcadas no convenientes para un violonchelista en formación, se requiere destreza en la mano izquierda para la realización de este pasaje así como una adecuada configuración en las arcadas, dado que este pasaje está escrito

en un tempo de $\bullet = 152$

Ilustración 15. Compases 149-156 Interdependencia

En la parte superior se encuentra la digitación propuesta por la autora para una ejecución adecuada de este pasaje. En la parte inferior se encuentra la reducción rítmica para un violoncellista en formación.

Ilustración 16 Intervención compases 149 - 156

Pasajes de recomendación técnica.

En los siguientes compases se propondrán digitaciones, arcadas y posiciones que se consideren pertinentes para una ejecución eficaz.

Pasaje 3.

Este pasaje requiere el uso de las cuerdas pisadas, puesto que la mezcla del color con los instrumentos de viento es más homogénea cuando se realiza en estas posiciones

♩ = 56 Patria Boba

The musical score consists of four staves of music in bass clef. The first staff (measures 74-80) starts with a tempo marking of ♩ = 56 and a title 'Patria Boba'. It features dynamic markings of *mp*, *p*, and *mp*. The second staff (measures 81-85) includes *mf* and *mp* dynamics with slurs and accents. The third staff (measures 86-90) shows a triplet of eighth notes with *mf* and *mp* dynamics, and a final triplet with *mf*. The fourth staff (measures 91-94) begins with *mp*, includes a triplet with *mf*, and ends with a fermata over a whole note marked with a '2'.

Ilustración 17. Compases 74-94 Interdependencia

A continuación se propone una digitación en la que se estructuran cambios recomendables para un adecuado fraseo de esta sección.

74 Patria Boba

81

86

91

Ilustración 18. Recomendación compases 74 - 94. I Mov. Interdependencia

Pasaje 4

El cambio de 2^a a 5^a posición es el mayor reto en este pasaje. En este segmento puede ligarse de distintas maneras siempre y cuando se tenga conciencia del doblaje con el oboe y la flauta.

Además la lectura no es tan cómoda por el uso de las líneas adicionales, por lo cual se propone la escritura de este pasaje en clave de Do

97

106

Ilustración 19. Compases 97-106 Interdependencia

Ilustración 20. Recomendación compases 97 - 106. I Mov. Interdependencia

4.6.2 Pasajes violonchelo II Movimiento: Territorios Norte

Compases de Intervención.

Las siguientes secciones del segundo movimiento, serán intervenidos rítmicamente para asegurar su ejecución con estudiantes en formación.

Pasaje 5.

Este pasaje tiene dificultad en solo un compás, la tonalidad y el cambio de posición hacen que sea un punto para la intervención. En esta propuesta se tienen en cuenta la subdivisión del tiempo inicial, es decir la corchea.

Ilustración 21. Compases 87-94 Territorios Norte.

The image shows a musical score for four staves in bass clef. The first two staves have a dynamic marking of *f* (forte). The first staff has a measure marked '1' and a second measure marked 'x 2'. The second staff has a measure marked '4' and a sequence of notes with fingerings: 4, 2, x, 1x4, 2, 1, 2, 4. The third and fourth staves show a melodic line with a long note in the final measure.

Ilustración 22. Intervención compases. 87-94 II Mov. Territorios Norte.

Compases de recomendación.

En los siguientes compases se propondrán digitaciones, arcadas y posiciones que se consideren pertinentes para una ejecución eficaz.

Pasaje 6.

El siguiente pasaje nos presenta la melodía, se requiere de una colocación adecuada de los dedos y arcadas, teniendo en cuenta la sonoridad con respecto a los diferentes instrumentos que intervienen.

The image shows a musical score for three staves in bass clef. The first staff starts with a tempo marking of $\text{♩} = 124$ and a measure marked '15'. It includes a *poco accel.* marking and dynamic markings of *p*, *mp*, *mp*, and *mf*. The second staff starts with a measure marked '21' and has dynamic markings of *p* and *mf*. The third staff starts with a measure marked '27' and includes a *poco accel.* marking and dynamic markings of *mp*, *mf*, and *mp*. The score includes various articulations like slurs and accents.

Ilustración 23.. Compases 15-32 Territorios Norte

La siguiente propuesta de digitación realiza cambios entre la tercera y cuarta posición, con la cual se evitan las cuerdas al aire.

The musical score consists of three staves in bass clef, 3/4 time. The first staff starts at measure 15 with a tempo marking of $\text{♩} = 124$. It features a sequence of notes with dynamics *p*, *mp*, *mp*, and *mf*. Fingerings include 3 and 4, and a triplet of 3 positions is indicated. The second staff starts at measure 21 with dynamics *p* and *mf*. It includes a triplet of 1 position and a triplet of 3 positions. The third staff starts at measure 27 with dynamics *mp* and *mf*. It includes a triplet of 3 positions and a triplet of 1 position.

Ilustración 24. Resolución compases 15 -32. II Mov. Territorios Norte

Pasaje 7

Este pasaje no representa gran dificultad técnica, sin embargo se incluye para realizar una digitación conveniente. El tempo en el que se desarrolla este pasaje es $\text{♩} = 140$.

The musical score consists of two staves in bass clef, 3/4 time. The first staff starts at measure 70 with a dynamic marking of *mf*. The second staff starts at measure 75 and continues the melodic line.

Ilustración 22. Compases 71-78 Territorios Norte

Esta digitación se encuentra entre la primera y segunda posición, brinda comodidad en los cambios propuestos.

The image shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 70 and ends at measure 74. It features a melodic line with fingerings: 2, 1 3 4, and 3 1 3 4. Dynamics include *mf* and *mf'*. The second staff starts at measure 75 and ends at measure 78. It features a more rhythmic line with fingerings: 3 0 1, 2, and 4. Dynamics include *mf*. A dashed line separates the two staves, with '2 pos.' written below it.

Ilustración 24. Resolución compases 71 - 78. II Mov. Territorios Norte

4.6.3 Pasajes violonchelo III Movimiento: Territorios sur

Compases de Intervención.

Las siguientes secciones del tercer movimiento, serán intervenidos rítmicamente para asegurar su ejecución con estudiantes en formación.

Pasaje 8

Este pasaje requiere un adecuado manejo del arco, como también la selección de digitación que permita la rapidez en los cambios de notas y cuerdas.

The image shows four staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 49 and ends at measure 52. It features a melodic line with a tempo marking of $\text{♩} = 114$ and a dynamic of *mp*. The second staff starts at measure 53 and ends at measure 55. The third staff starts at measure 56 and ends at measure 59. The fourth staff starts at measure 60 and ends at measure 62. The music consists of rhythmic patterns with various note values and rests.

Ilustración 25. Compases 51- 62 Territorios Sur

En la propuesta realizada por la autora de este documento se propone omitir las semicorcheas escritas por el compositor, evitando el cambio ágil de arco y de nota propuesto en la obra.

Ilustración 26. Intervención compases 51-62. III Mov. Territorios Sur

Pasaje 9

Se selecciona este pasaje en cuanto los intervallos presentes son amplios y requieren de un adecuado cambio de posición.

Ilustración 23. Compases 63 - 68 Territorios Sur

Se propone inicialmente escribir el pasaje en clave de Do, para una lectura más cómoda, posteriormente en el compás 66 se plantea un cambio de octava para una mejor ejecución. Para el violoncellista en formación se propone el doblaje de esta sección con el contrabajo.

The musical score consists of two systems. The first system, measures 63-68, is in 6/8 time and features a double bass line and a cello line. The cello line includes fingering numbers (3, 4, 1, 4, 2, 1, 2, 4, x1, x4, 2, 4, 4, 4, 2, 4) and dynamic markings (f, mp, f). The double bass line includes dynamic markings (f, mp, f). The second system, measures 67-68, is in 6/8 time and features a double bass line and a cello line. The cello line includes dynamic markings (mp, f) and the double bass line includes dynamic markings (mp, f).

Ilustración 24. Intervención compases 63 - 68. III Mov. Territorios Sur

4.6.4 Pasajes violonchelo IV Movimiento: Utopías

Compases de Intervención.

Las siguientes secciones del cuarto movimiento, serán intervenidos rítmicamente para asegurar su ejecución con estudiantes en formación.

Pasaje 10

Este pasaje se selecciona debido a que se encuentran dos elementos importantes, la ligadura de las notas y los cambios de posición. Este pasaje está escrito en una métrica de 6/8



Ilustración 25. Compases 174- 181 Utopías

En esta sección se propone realizar el primer y segundo tiempo de esta sección, evitando los cambios de posición que requiere esta parte para facilitar la vinculación en la ejecución de violoncellistas en formación.

Ilustración 26. Intervención compases 174 - 18. IV Mov. Utopías.

Pasaje 11

Este pasaje es similar al anterior, puesto que representa dificultad en su ejecución y en los cambios de posición. Su extensión es mayor y las alteraciones en el pasaje hacen que se requiera de una digitación adecuada para una correcta ejecución. En el pentagrama superior se encuentra

el pasaje original con la propuesta de digitación y en sistema inferior la propuesta para el violoncellista en formación.

$\text{♩} = 114.$

206 2 2 4 3
p simile legato 1 pos. 3 pos. cresc. 4 pos.

210 4 3 1 2
mp 2 pos. 4 pos. 2 pos. 1 pos. 4 pos.

214 2 4 4 0
cresc. 3 pos. 4 pos. 1 pos.

218 1 3 2 4 1 3 1
mf 3 pos. 2 pos. 3 pos. 2 pos. 3 pos. 2 pos.

222 3 2 1 x2 4 1 2 b2 4 2 2
cresc. 3 pos. 2 pos. 4 pos. 2 pos. 4 pos. 3 pos. 4 pos. 3 pos.

Ilustración 27. Compases 206 - 226 Utopías

Compases de recomendación.

En los siguientes compases se propondrán digitaciones, arcadas y posiciones que se consideren pertinentes para una ejecución eficaz.

Pasaje 12

En este pasaje al igual que en el pasaje 6, nos presenta la melodía; el elemento más importante es la sonoridad con respecto a los diferentes instrumentos que hacen parte de esta sección, se requiere de una intervención en arcadas y digitación.

67 $\text{♩} = 72$ Encuentro

74

80

85

89

94

mp *p* *mp* *p* *mf* *poco rit.* *a tempo* *mp* *mf*

Ilustración 28. Compases 69 - 97 Utopías

67 $\text{♩} = 72$ Encuentro

67 mp 3 pos. p 4 pos.

74 mp 3 pos. mp 5 pos. 4 pos. 2 pos. p

80 mp 4 pos. 3-4 2 pos.

85 4 pos. 2 pos. p

89 mf 3 pos.

94 poco rit. a tempo mp mf 5 pos.

Ilustración 29 Pasaje Original Violonchelo compás: 97-106

5 CONCLUSIONES

En un sentido general, esta investigación le permitió a la autora de este documento reafirmar el proceso formativo integral como base y pilar del desarrollo de las diferentes habilidades de los instrumentistas en las diferentes agrupaciones y formatos que se encuentran en el país.

Se evidenció a través de esta investigación que las obras para el formato de banda con violoncello, en su mayoría están pensadas para niveles superiores; no se ha pensado ni evaluado la inclusión del violoncello de manera adecuada a los procesos de formación en el país, esto debido a la reciente inclusión del instrumento en el formato a nivel nacional.

Por otra parte este trabajo sirvió para encontrar puntos de anclaje en cuanto al aporte del instrumento con respecto a los instrumentos de la banda, a partir de las diferentes secciones que evidencian la interacción y mezcla de sonoridades y posibilidades respecto al color de la agrupación.

El descubrimiento de otras obras para banda en las cuales el violonchelo está presente, brinda a los directores alternativas de repertorio para las agrupaciones que incluyen el instrumento dentro del formato, sin verse estos afectados técnicamente con las propuestas melódicas, tímbricas o rítmicas, debido a que ya están pensados para el instrumento lo cual facilita su abordaje; sin embargo es importante que el director conozca los retos que esto implica para el violoncellista. También es una herramienta valiosa para los violoncellistas puesto que genera nuevos escenarios para el aprendizaje y la enseñanza del instrumento, así como el encuentro con nuevas estéticas y sonoridades que permiten el desarrollo de habilidades para el

instrumentista a nivel auditivo y técnico, es decir, la banda se convierte en un laboratorio de posibilidades.

Personalmente la autora de este documento reconoce que hacen falta herramientas para los directores y docentes que incluyen al instrumento en la banda, puesto que son ellos en gran parte los responsables de la inclusión adecuada del instrumentista en la agrupación. Sin embargo, el encuentro del instrumentista con este formato no debe considerarse como una limitante, por el contrario constituye un reto personal, musical y técnico que se alcanza con la relación y el entendimiento del medio

6 BIBLIOGRAFÍA

- Araoz, G. (2007) *Técnica fisiológica del violonchelo*. Bogotá. Página Maestra Editores.
- Blasco Vercher, F. y Sanjosé Huguet, V. (1994). *Los instrumentos musicales*. Valencia: Universitat de València.
- Franco Ribate, J. (1983). *Manual de instrumentación para banda*. Madrid: Editorial Música Moderna.
- Latham, A (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- López, R y San Cristóbal, U. (2014) *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Conacuta.
- Plan Nacional de Música Para la Convivencia (2016) *Lineamientos de formación musical, nivel básico*. Bogotá. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Programa Nacional de Bandas (PNB). (2012) *Manual para la gestión de bandas-escuela de música*. (2ª Ed.). Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Sampieri, R (2014) *Metodología de la investigación*. (6ª ed.) México D.F: McGraw Hill / Interamericana Editores.
- Sanz, M. (1958) *La Banda Municipal. Su origen. Cincuenta años de triunfal labor artístico-cultural*. Madrid.
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona, España: Paidós.
- Valencia, V (2010) *Bandas de música en Colombia: la creación en la perspectiva educativa*. Revista A Contratiempo.

- Valencia, V. (2016) *Música para banda en Colombia*. Pensamiento, Palabra y Obra.
- Valencia, V. (2018) *Lineamientos nivel medio. Prácticas musicales colectivas*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.

Anexo 1- Entrevistas

Entrevista Frank de Vuyst

1. Nombre completo, fecha y lugar de nacimiento.

Frank De Vuyst, nacido en Zele (Bélgica), el 13 de diciembre 1968.

2. Dentro del formato de banda sinfónica, ¿Cuándo y en dónde aparece el violonchelo?
(aproximación histórica)

La integración del cello en la banda es un fenómeno que ha empezado en la Comunidad de Valencia, España. El formato de las bandas en esta comunidad (histórica para las bandas sinfónicas) siempre ha sido de muchos músicos, con mucha madera. En los años sesenta del siglo XX, el repertorio que más se tocaba eran transcripciones sinfónicas. A partir de los años 70, las bandas más importantes como Liria o Buñol empezaron a añadir violonchelos a sus plantillas para tocar sus transcripciones, y se han quedado para siempre.

3. ¿Por qué incluir este instrumento dentro del formato? ¿Cuál considera es el rol del instrumento?

El rol del chelo en la banda no es otro que el que tiene en la orquesta. Solamente que en la banda este rol se comparte con saxos tenores y saxos barítonos, y con los eufonios mayoritariamente.

La razón de incluir el cello en la banda no es otro que la aportación que puede hacer el instrumento al color de la banda. En general, y esto es un punto de vista muy personal,

cuantos más cellos tengo, menos usaré los eufonios. El cello funciona bien con los instrumentos de madera.

4. ¿Cuántos violonchelos en promedio debe tener la agrupación?

Un grupo de 50 músicos debería disponer de 4 cellos mínimo, para que pueden defender bien su papel. Cuanto más grande el grupo, más cellos... Una banda de 100 músicos incluirá una cuerda de 8 cellos mínimo.

5. Desde su experiencia, ¿Cuál considera debe ser el proceso de formación de un violonchelista que hace parte de una banda?

La formación del cellista debe ser igual, independientemente si toca con banda o con orquesta. Lo recomendable es que toque en los dos formatos, para que el músico se haga más versátil. Los repertorios son distintos en muchos casos, y la forma de afinar también será distinta para el cellista en la banda. Siempre es una buena experiencia para cualquier músico poder tocar en ambos formatos.

6. Cuando una obra no está pensada para tener violonchelo, ¿Qué papel le asigna?

Depende un poco de la obra a interpretar, pero generalmente empiezo con un papel de fagot, que adapto seguramente en algunas partes de la obra.

7. Usted estrenó la Suite 200 ¿Qué impresión le dio la esta obra? En cuanto a la trama, la textura y demás.

Es una obra donde Victoriano consigue un lenguaje más universal, sin olvidarse de sus raíces folclóricas. Los instrumentos folclóricos en esta obra están tratado de una forma algo más sinfónico, a veces un poco escondido dentro de un lenguaje más universal, que tiene como consecuencia que la obra se hace más asequible estéticamente para bandas no colombianas, ajenos a estos raíces folclóricas. Ahora, algunos años ya después de su estreno, el recorrido de la obra ha demostrado este hecho: “200” se ha convertido en la obra más tocado en el extranjero de todo el repertorio de Victoriano Valencia.

8. ¿Qué es lo más complejo (en la dirección y en el ensamble) de esta obra?

Pensando en bandas no colombianas, lo más complicado seguirá siendo la parte rítmica de la obra. Para todas las bandas habrá que añadir también el conseguir una sonoridad correcta, con un buen balance entre las diferentes cuerdas de la banda.

9. ¿Cómo describe el papel del violonchelo dentro de la obra? ¿La ha dirigido sin cellos?
¿Cuál es su percepción con y sin cellos?

La he dirigido una vez sin cellos (en el conservatorio Nacional de Lisboa), y no pienso repetir la experiencia. Aunque la obra sale bien, hay que hacer algún cambio en la instrumentación para sacarla adelante, porque hay momentos en la obra que el cello es fundamental. Si el compositor lo ha pensado con cellos, siempre es preferible hacerlo con.

10. ¿Conoce o ha dirigido más obras que incluyan el instrumento? Puede mencionarlas (mínimo 3) y comentar un poco a cerca de cada una.

En España hay mucho repertorio en donde el cello tiene un rol importante. Nombro algunos de los más importantes, con trabajo para el cello dentro de la obra como solista en algún momento.

- Las Hijas de Eris – Luis Serrano Alarcón. La obra está escrito sin cellos, para con un cello solista como protagonista dentro de la obra (¡no se trata de un concierto para cello!

https://www.youtube.com/watch?v=VWvz_cZNMjY&t=524s

Ejemplos: min. 4:00 y 19:28

- La Vall de la Murta – Andrés Valero Castells. Esta obra del compositor valenciano es posiblemente la primera obra de la generación actual de compositores que incluye un solo importante para el cello dentro de la obra.

<https://www.youtube.com/watch?v=SUvFcTmuEZs> (min 14:30)

- Sinfonía nº3 – James Barnes. Esta obra no incluye realmente una cuerda de violonchelo, pero sí incluye una cadencia muy importante para este instrumento como solista.

<https://www.youtube.com/watch?v=8yERWzzT2eE> (min 01:40)

Entrevista José Rafael Pascual-Vilaplana

1. Nombre completo, fecha y lugar de nacimiento.

José Rafael PASCUAL-VILAPLANA. Nacido en Muro (Alicante, España) el 30 de abril de 1971.

2. Dentro del formato de banda sinfónica, ¿Cuándo y en dónde aparece el violoncello?

(aproximación histórica)

El violoncello aparece unido a los ensambles de viento, desde el siglo XIX. Una obra clave sería la SERENATA PARA VIENTOS op. 44 (1878) de Antón Dvorak que incluye un violonchelo y un contrabajo junto a un ensamble de 10 instrumentos de viento (2 ob., 2 Cl., 2 Fg., 1 C.Fg., 3 Tpas.). Después aparece en aquellas obras en las cuales el compositor necesita un papel específico del violonchelo entre la orquesta de vientos. Otro caso aparte sería la incorporación de los violonchelos en las bandas amateurs, fruto de las escuelas de música las mismas y de la costumbre de interpretar mayoritariamente, transcripciones de obras para orquesta sinfónica.

3. ¿Por qué incluir este instrumento dentro del formato? ¿Cuál considera es el rol del instrumento?

Cualquier instrumento puede ser incluido en la orquestación de banda si su uso es específico de sus potencialidades. Cualquier autor ha sido, es y debe ser libre de introducir los instrumentos deseados mientras estos tengan un papel específico en el proceso creativo. Una idea musical no se puede dissociar del color que la genera, no es solo melodía, armonía y ritmo, es color instrumental.

5. ¿Cuántos violoncellos en promedio debe tener la agrupación?

Aquellos necesarios para cubrir el balance con el resto de instrumentos, y siempre que estén presentes en las orquestaciones del repertorio a interpretar.

6. Desde su experiencia, ¿Cuál considera debe ser el proceso de formación de un violoncellista que hace parte de una banda sinfónica?

El mismo que la de aquel que forma parte de cualquier otra formación instrumental. En el siglo XIX un instrumentista de cualquier especialidad debe tener aptitudes para integrarse en diversos ensambles instrumentales y controlar su interpretación grupal en diferentes formaciones.

7. Cuando una obra no está pensada para tener violoncello, ¿Qué papel le asigna?

Ninguno. En caso de ser necesario, por tratarse de una formación pedagógica y/o amateur, me gusta escribirle un papel exclusivo que contribuya a la orquestación original sin que altere esta y sin que la modifique.

8. Usted ha dirigido la Suite 200 ¿En qué momento de su vida fue eso? ¿Qué impresión le dio la esta obra? (A nivel conceptual y musical).

Posiblemente la Suite 200 del maestro Victoriano Valencia ha sido una de las obras que más me ha impactado de mi experiencia con el mundo bandístico colombiano. Creo que es una muestra evidente del gran valor cultural de la tradición musical colombiana y de su internacionalización en la cultura musical contemporánea. Además, su estructura, material temático y su valor artístico, la elevan a una obra fundamental del repertorio bandístico internacional de los últimos diez años.

9. ¿Qué es lo más complejo (en la dirección y en el ensamble) de esta obra?

Sin lugar a dudas la comprensión del estilo de la música tradicional colombiana: sus instrumentos, la técnica para su interpretación, su fraseo, su rítmica... Sacar ritmos tan autóctonos a ámbitos foráneos implica un estudio pormenorizado de la estandarización de aquello que los músicos tradicionales hacen de forma natural y heredada.

10. ¿Cómo describe el papel del violoncello dentro de la obra? ¿La ha dirigido sin cellos? ¿Cuál es su percepción con y sin cellos?

Siempre he tenido celos con esta obra, y creo que le aportan un color original pues tiene un rol propio y definido.

11. En este momento ¿qué piensa de la obra y del compositor?

Como ya he dicho, creo que es una obra fundamental del repertorio bandístico de los últimos años que además contribuye a la internacionalización de un país bandístico como Colombia y aporta valores artísticos y culturales muy novedosos e importantes. El maestro Victoriano Valencia es todo un ejemplo de cómo la música más autóctona puede tener formas de transmisión que permita compartirla con otras culturas y con otras tradiciones. Su forma de escribir la música tradicional y su eclecticismo estilístico es un medio más que eficaz para normalizar la presencia de la música colombiana en los circuitos musicales internacionales.

12. Antes de dirigir la suite 200 ¿Conocía o había tenido contacto con el repertorio colombiano para banda?

Solo había dirigido algunos pasillos colombianos y alguna obra antigua que escuché en mis viajes a Cuba en la década de los 90 del siglo XX.

13. ¿Conoce o ha dirigido más obras que incluyan el instrumento? Puede mencionarlas (mínimo 3) y comentar un poco a cerca de cada una.

Muchas, pues en mi tierra, la Comunidad Valenciana, el violonchelo forma parte de muchas bandas amateurs y muchos compositores la han incluido en sus obras. Podría citar muchas obras, pero he seleccionado:

- LA NOCHE DE SAN JUÁN de Miguel Asins Arbó
- CONCIERTO PARA BANDA de Amando Blanquer Ponsoda
- FUNKY FUNCY de J. Vicent Egea

Anexo - 2**Cuadro comparativo de audios y videos**

I MOVIMIENTO: INTERDEPENDENCIA.

Compases	Audio 1 (Banda Sinfónica Red de Escuelas de Medellín)	Audio 2 (Banda Filarmónica Juvenil)	Video 1 (Banda Sinfónica Ciudad de Baeza)	Video 2 (Gran Canaria Wind Orchestra)
<p>Compases 24 al 28</p> <p>Background cuerdas</p>	<p>Se aprecia totalmente el soporte armónico para el solista por parte de los violoncellos y contrabajos. Continuidad en la sonoridad. (min. 0:40)</p>	<p>Esta sección no es perceptible puesto que solo la realiza un contrabajista.</p>	<p>Se realiza solo con los violoncellos, sin embargo se aprecia continuidad en la sonoridad, aunque es poco perceptible. (min. 0:50)</p>	<p>Es perceptible la nota pedal, continuidad en la sonoridad. (Min 0:56)</p>
<p>Compás 74</p> <p>Puente: vibráfono, piano violoncello.</p>	<p>Los violoncellos son los únicos que realizan este puente entre las secciones. Se percibe el cambio de manera más natural. (min. 3:50)</p>	<p>No se percibe esta sección en la interpretación, por lo cual pareciera que no está escrito este compás. (min. 4:13)</p>	<p>El violoncello y el vibráfono ejecutan esta sección, sin embargo entre los dos no hay una mezcla en la sonoridad (3:58)</p>	<p>En este punto la sección de violoncellos se encuentra en una sonoridad mayor en correspondencia con el vibráfono y el piano. (min. 4:07)</p>
<p>Compases 79-86 Melodía secundaria con saxofón barítono, clarinete bajo, contrabajo y violoncello. Las cuerdas tienen las mismas notas pero en diferente figuración (notas más largas)</p> <p>Compases 87-94: Misma melodía sin el clarinete</p>	<p>En esta melodía predomina la sonoridad de la cuerda. Se evidencia buen balance con respecto a las otras melodías e instrumentos. (min. 4: 14)</p>	<p>Tanto en la exposición. (min. 4:35) como en la repetición (min. 5:11) se alcanza a distinguir cierta parte de esta melodía, no en su totalidad. Falta la sonoridad de la cuerda para llenar los armónicos de esta sección.</p>	<p>Al inicio de la sección es poco perceptible este pasaje, la sonoridad del violoncello es la que más se destaca. (min.4:19)</p>	<p>En la sección inicial es perceptible desde la sonoridad del saxofón barítono, notas cortas con mucha sonoridad. Al final de la primera exposición se alcanzan a distinguir las notas largas de la cuerda hasta el final del pasaje. (min.4:30)</p>

<p>bajo. Notas siguiendo la figuración expuesta anteriormente por las cuerdas.</p>				
<p>Compás 98-106 Melodía oboe, flauta y violoncello.</p>	<p>La melodía se destaca en el violoncello, se aprecia continuidad en la sonoridad y en el fraseo. Flauta y oboe sometidos al violoncello. (min. 5:33)</p>	<p>La sonoridad del oboe con respecto a la flauta no es equilibrada, se percibe auditivamente el cambio entre los compases de la melodía. El fraseo no se da de manera continua. (min. 6:03)</p>	<p>Se pierde la sonoridad de la flauta con respecto al oboe, se percibe la frase solo con el oboe y el violoncello. (min. 5:38)</p>	<p>Sonoridad del violoncello sobresale con respecto al oboe y la flauta. Poca sonoridad de la flauta. (min 5:54)</p>
<p>Compás 149 Pasaje en semicorcheas</p>	<p>En esta sección se percibe el pasaje completamente ligado por parte de las cuerdas, buena sonoridad con respecto a los demás instrumentos. (min. 7:12)</p>	<p>El inicio de este pasaje suena con claridad, hacia la mitad del pasaje no es entendible la figuración ni el fraseo. (min 7:58)</p>	<p>Este pasaje es tocado en negras por los violoncellistas. (min. 7:20)</p>	<p>No es posible saber si se está ejecutando completamente la sección, sin embargo al final de esta parte se puede ver que no concuerdan los violoncellistas en la dirección del arco ni en la figuración. (min.7:44)</p>
<p>Compás 165 Sección ritmo-armónica.</p>	<p>Se aprecia la melodía escrita en el violoncello la cual sobresale con respecto al xilófono. Contraste entre la sonoridad de la cuerda y de la percusión. (7:37)</p>	<p>Ningún instrumento realiza esa sección. (min. 8:26)</p>	<p>Buena sonoridad en la sección de violoncellos, es evidente toda la frase. (min. 7:43)</p>	<p>Este pasaje es perceptible en la reexposición junto con el contrabajo en el compás 173, sin embargo el contrabajo solo tiene escrita la mitad de la frase. (min.8:08)</p>

II MOVIMIENTO: TERRITORIOS NORTE

Compases	Audio 1 (Banda Sinfónica Red de Escuelas de Medellín)	Audio 2 (Banda Filarmónica Juvenil)	Video 1 (Banda Sinfónica Ciudad de Baeza)	Video 2 (Gran Canaria Wind Orchestra)
Compás 15 Melodía principal: Flautas, clarinetes, violoncellos.	Sonoridad del violoncello predomina en esta sección, lo que da continuidad melódica a la frase. (0:30)	Al inicio de la sección resalta la sonoridad de la flauta, a medida que suena la melodía predomina la sonoridad de la sección de clarinetes. (min. 12:20)	Inicialmente la melodía se escucha principalmente en los violoncellos y en menor medida en la flauta y clarinete. La sonoridad de las voces secundarias y el acompañamiento, van por encima de la melodía. (min. 11:06)	Sonoridad predominante de la sección de clarinetes. Estabilidad en la frase melódica. (min. 11:43)
Compás 49 Melodía principal: Flautas, Fagot, Saxofones y violoncellos.	Mezcla y balance adecuado, se evidencian todos los instrumentos que hacen parte de la sección. Buena articulación e intensidad de la frase. (min. 1:25)	La melodía en esta sección se resalta en los saxofones, al inicio de la parte no se evidencia mezcla sonora entre los diferentes instrumentos que llevan la melodía. (min. 13:24)	Consistencia en la melodía, estabilidad sonora entre los diferentes instrumentos. Se alcanza a percibir la sonoridad de la cuerda. (min. 12:08)	Destaca la sonoridad de los saxofones, consistencia y estabilidad en la melodía. (min. 12:33)
Compás 60 Clarinete bajo, saxofón barítono y cuerdas	Es confuso auditivamente el momento de inicio de este pasaje, no hay claridad en la figuración. (min. 2:02)	Esta sección se percibe con claridad en el saxofón barítono. (min. 14:03)	Esta melodía no se percibe auditivamente por parte de ninguno de los instrumentos (min. 12:43)	Sobresale el sonido del saxofón barítono. No se perciben las cuerdas. (min.13:02)

Compás 90	Claridad en la ejecución de este pasaje, buena sonoridad con respecto a los demás instrumentos. (min. 2:30)	En este compás se aprecia la sonoridad de los contrabajos, hay claridad en las notas y la articulación, sin embargo se alcanza a distinguir el desfase en el tiempo con respecto a los vientos. (min 14:33)	Se evidencia la dificultad de los instrumentistas para ejecutar este compás (min. 13:11)	No es posible saber con exactitud si se ejecuta o no este compás, sobresale el saxofón barítono. (min. 13:25)
Compás 160 Melodía principal, Eufonio violoncello	Destaca el violoncello en esta sección. La sonoridad es buena con respecto a los otros instrumentos que se involucran en la melodía. (min. 4:02)	Al inicio la melodía se pierde debido a que las otras voces están en una dinámica superior. (min. 16:13)	Se destaca esta melodía en la parte inicial por parte de los violoncellos. (14:43)	Al inicio de este pasaje se destaca el eufonio, se percibe la continuidad en la sonoridad por parte de las cuerdas (min. 14:56)

III. MOVIMIENTO; TERRITORIOS SUR

Compases	Audio 1 (Banda Sinfónica Red de Escuelas de Medellín)	Audio 2 (Banda Filarmónica Juvenil)	Video 1 (Banda Sinfónica Ciudad de Baeza)	Video 2 (Gran Canaria Wind Orchestra)
<p>Compases 1-38 Violoncello único instrumento con nota pedal.</p>	<p>Se percibe la nota pedal durante toda la sección con buena sonoridad.</p>	<p>Ningún instrumento realiza esta nota pedal. Se percibe la falta del relleno armónico proporcionado por el violoncello. (min. 17:48)</p>	<p>Es perceptible el trasfondo de la nota pedal aun cuando está en una dinámica pp. (min. 16:27)</p>	<p>Es perceptible armónicamente la nota base (pedal) por parte de los violoncellos. (min. 16:20)</p>
<p>Compás 39. Base ritmo-armónica. Fagot, clarinete bajo, cuerdas.</p>	<p>A pesar de ser una sección rítmica de notas cortas, es posible evidenciar la sonoridad de las cuerdas. (min. 1:32)</p>	<p>En la primera parte del acompañamiento el saxofón alto suena por encima de la sonoridad de los demás instrumentos, más adelante ocurre lo mismo con el oboe. (min. 19:18)</p>	<p>Los violoncellistas realizan esta sección en pizzicato mientras que en la partitura original esta con arco. (min. 18:02)</p>	<p>Este compás se realiza como esta en la partitura, no es perceptible la sonoridad de la cuerda. (min. 17:51)</p>
<p>Compás 63-68</p>	<p>Esta sección se aprecia con claridad, buena sonoridad de los violoncellos con respecto a los otros instrumentos. (min. 2:16)</p>	<p>Se aprecia una sonoridad homogénea en los instrumentos que realizan esta melodía. (min. 20:04)</p>	<p>No se ve claridad en la digitación y manejo de arco, en el final de la frase optan por bajar compás (66) una octava, de igual manera no hay claridad en la ejecución. (min. 18:49)</p>	<p>Al inicio de la parte se evidencia confusión en las arcadas por parte de los violoncellistas, no se logra evidenciar el resto del pasaje. (min 18:32)</p>

IV MOVIMIENTO: UTOPIÁS

Compases	Audio 1 (Banda Sinfónica Red de Escuelas de Medellín)	Audio 2 (Banda Filarmónica Juvenil)	Video 1 (Banda Sinfónica Ciudad de Baeza)	Video 2 (Gran Canaria Wind Orchestra)
Compás 68 Puente: nota pedal. Cuerdas	Buena sonoridad de la cuerda, lo cual permite continuidad en las secciones. (min. 1:03)	Poco perceptible por parte de los contrabajos, parece que no estuviera nada escrito en este compás.	Es perceptible la nota pedal, sin embargo la sonoridad es débil. (22:45)	Estabilidad en la nota pedal, claridad en el cambio de sección gracias a la sonoridad. (min. 22:13)
Compás 69 Melodía secundaria: Fagot, Clarinete bajo, contrabajo.	La sonoridad de la cuerda sobresale en esta sección, claridad en el fraseo. (min 1.06)	Esta melodía es poco perceptible, solo en algunos momentos se logra distinguir parte de esta melodía. Sobresale la melodía principal (saxofón alto)	Es poco perceptible esta melodía, sin embargo se alcanza a apreciar la sonoridad de la cuerda. (min. 22:48)	En esta parte se aprecia el color del violoncello, otorga continuidad en la sonoridad y en el fraseo. (min. 22:16)
Compás 75 Melodía principal: 75) Oboe, como inglés, trombón, violoncello. 83) Flautas, saxofón alto y tenor, violoncello. 91) Flautas, trompetas, eufonios y violoncello.	La cuerda predomina en esta sección. El fraseo y la mezcla en la sonoridad son perceptibles auditivamente, equilibrio y balance con respecto al oboe, corno inglés y trombón. Más adelante con el resto de instrumentos sigue predominando la sección	El oboe sobresale al inicio de esta sección. La mitad de la frase, está escrita en la flauta y en los saxofones, sin embargo en este audio la sonoridad es diferente por lo cual pierde intensidad la frase. Más adelante la melodía la toman las trompetas, en esta parte la sonoridad es	El oboe está por encima de la sonoridad del trombón y los violoncellos. Cuando la melodía es ejecutada por las flautas y los saxofones es poco perceptible la sonoridad de esa sección, por lo que en esta parte es posible apreciar el color del violoncello, cuando las trompetas toman esta	Al inicio de esta sección no se evidencia correspondencia entre la sonoridad del oboe, corno inglés, trombón y violoncellos, se escuchan como secciones separadas. Cuando las flautas y saxofones tienen esta melodía se evidencia un mejor fraseo y equilibrio de las voces, incluyendo la

	de violoncellos. (min. 1:28)	muy superior respecto a la parte anterior.	sección se evidencia equilibrio sonoro en las voces. (min. 23:12)	parte de las trompetas. (min. 22:41)
Compás 100	En esta grabación no se percibe la nota pedal. (min. 2:58)	No se percibe la nota pedal.	El violoncello queda como bajo del solo del saxofón alto, sin embargo aquí no se aprecia este background. (min. 24:48)	Es posible apreciar la sonoridad de la cuerda como base para el solista. (min. 24:22)
Compás 174	Al encontrarse varios instrumentos realizando este pasaje, no es notoria auditivamente esta sección. (4:02)	Esta sección suena equilibrada en los instrumentos de viento que la realizan. Continuidad en el fraseo.	Se alcanza a ver que si se ejecuta este compás. (min. 25:55)	No se logra apreciar si se realiza o no este pasaje en la grabación. (min 25:26)
Compases 205 - 225	En esta sección predomina la sonoridad de la cuerda, las notas y la figuración están bien articuladas lo cual da un trasfondo sólido en cuanto a la sonoridad del pasaje. (min. 4:30)	En esta sección no se percibe la sonoridad de las cuerdas (contrabajos). Posee buena sonoridad y fraseo.	No es posible apreciar visualmente esta parte, auditivamente pareciera que si se realiza todo el juego de corcheas propuesto por el compositor. (26:24)	Se evidencian el juego de corcheas con claridad y buena sonoridad, sobresale el color de la cuerda. (25:53)

Anexo 3

**Propuesta didáctica de la inclusión del violonchelo en la Tercera Suite para
Banda “200” del maestro Victoriano Valencia**

Violoncello I

1. INTERDEPENDENCIA

200 Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón

Adaptación: Katherine Cortés Bernal

Intro

$\text{♩} = 114$

Musical staff 1: Intro, measures 1-7. Bass clef, common time. Measure 7 has a fermata and a '2' above it.

8

Musical staff 2: Intro, measures 8-14. Bass clef, common time. Measure 8 has a fermata and a '2' above it.

Grito desgarrado

Lento $\text{♩} = 60$

15

Musical staff 3: Grito desgarrado, measures 15-19. Bass clef, common time. Measure 15 has a fermata and a '3' above it. Measure 19 has a triplet of eighth notes.

Nueva Granada

22

Libre $\text{♩} = 56$

Musical staff 4: Nueva Granada, measures 22-26. Bass clef, 6/4 time. Measure 22 has a fermata. Measure 24 has a triplet of eighth notes.

27

a tempo $\text{♩} = 60$

Musical staff 5: Nueva Granada, measures 27-33. Bass clef, common time. Measure 27 has a fermata. Measure 33 has a fermata.

34

Musical staff 6: Nueva Granada, measures 34-40. Bass clef, common time. Measure 34 has a fermata. Measure 40 has a fermata.

El florero y Cartagena

cresc. lentamente

p

cresc

41

$\text{♩} = 76$

Musical staff 7: El florero y Cartagena, measures 41-44. Bass clef, common time. Measure 41 has a fermata. Measure 44 has a fermata. Dynamic markings: *mp*, >.

45

Musical staff 8: El florero y Cartagena, measures 45-48. Bass clef, common time. Measure 45 has a fermata. Measure 48 has a fermata. Dynamic markings: >.

49

Musical staff 9: El florero y Cartagena, measures 49-52. Bass clef, common time. Measure 49 has a fermata. Measure 52 has a fermata. Dynamic markings: >.

Violoncello I

97 *mf* 2 pos. *mf* 5 pos. *mf*

103 *mf* Bolívar = 152 *fp* *mf*

108

112 *mp*

116 *mf*

120 *mp*

123

129 *mf*

132 *mf*

138

Violoncello I

Musical score for Violoncello I, measures 149 to 183. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings (1-4) and positions (2 pos., 3 pos., 4 pos.) are indicated throughout. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. The piece concludes with a fermata over a whole note chord.

República

Musical score for República, measures 189 to 192. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The tempo is marked as $\text{♩} = 76$. The dynamics include *f*.

Violoncello I

195

mp cresc.

199 a tempo

sp cresc. *mf* cresc. *f*

204

207

210

214 Coda ♩ = 152

pp

223 rit.

p

Coda (alternativa) ♩ = 152

pp

218 Tempo I ♩ = 114

226

235

2. TERRITORIOS NORTE

200 - Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón

Adaptación: Katherine Cortés Bernal

15 $\text{♩} = 124$ *p* *mp* *mp* *mf*

21 *p* *mf* 3 pos. 4 pos.

27 *mp* *mf* *mp*

33 $\text{♩} = 132$

40

46 $\text{♩} = 136$ *mp* *mp*

52 *mf* 3 pos. *p* *mf*

58 *mp* *mf*

Violoncello I

63 $\bullet = 140$

Musical staff 63-69. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains six measures of music with a melodic line of half notes. The dynamic marking *mp* is present.

Musical staff 70-74. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music. Fingerings are indicated: 2, 1 3 4, and 3 1 3 4. A dynamic marking *mf* is present. A dashed line indicates a change in position, labeled "2 pos." below the staff.

Musical staff 75-79. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music. Fingerings are indicated: 3 0 1, X 2, and 4. A dynamic marking *mf* is present.

Musical staff 80-84. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music with a melodic line of eighth notes.

Musical staff 85-89. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music. A tempo change is indicated by $\bullet = 184$. The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking *f* is present.

Musical staff 90-94. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical staff 95-99. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music with a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical staff 100-103. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains four measures of music. Time signatures 14/8 and 7/4 are indicated. Dynamic markings *p* and *f* are present.

Musical staff 104-108. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music. Time signatures 14/8 and 7/4 are indicated. Dynamic markings *p* and *f* are present.

Musical staff 109-113. Bass clef, key signature of three flats. The staff contains five measures of music with a rhythmic pattern of eighth notes.

Violoncello I

114

4

pp mp

Musical staff for measures 114-122. Measure 114 starts with a 4-measure rest. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The music begins with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. A dynamic marking of *pp* is placed under the first note, and *mp* is placed under the second note. A slur covers the first three notes.

123

Musical staff for measures 123-128. The music consists of a steady eighth-note pattern: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Each note has an accent (>) and a fermata-like shape above it.

129

Musical staff for measures 129-133. The music continues with the eighth-note pattern from the previous staff, with accents (>) and fermata-like shapes above each note.

134

Musical staff for measures 134-139. The music continues with the eighth-note pattern from the previous staff, with accents (>) and fermata-like shapes above each note.

140

Musical staff for measures 140-144. Measures 140-143 feature a sixteenth-note pattern: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A dynamic marking of *p* is placed under the first note, and *mf* is placed under the eighth note. A slur covers the first seven notes. Measure 144 continues with the eighth-note pattern.

145

Musical staff for measures 145-150. The music continues with the eighth-note pattern from the previous staff, with accents (>) and fermata-like shapes above each note. A dynamic marking of *ff* is placed under the eighth note of measure 150.

151

Musical staff for measures 151-154. The music continues with the eighth-note pattern from the previous staff, with accents (>) and fermata-like shapes above each note. Measures 153-154 feature triplet markings over the eighth notes.

155

Musical staff for measures 155-160. Measures 155-156 feature triplet markings over the eighth notes. A tempo marking of ♩ = 140 is placed above the staff. Measure 157 has a whole note G2. Measure 158 has a whole note F2. Measure 159 has a whole note E2. Measure 160 has a whole note D2. A dynamic marking of *mp* is placed under the first note of measure 160.

161

Musical staff for measures 161-167. Measure 161 has a half note G2. Measure 162 has a half note F2. Measure 163 has a half note E2. Measure 164 has a half note D2. Measure 165 has a half note C2. Measure 166 has a half note B1. Measure 167 has a half note A1. Dynamic markings of *mp*, *mf*, *p*, and *mf* are placed under the notes. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 166 and 167.

168

Musical staff for measures 168-173. Measures 168-173 feature a steady eighth-note pattern: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Each note has a triplet marking below it.

174

Musical staff for measures 174-179. Measure 174 has a half note G2. Measure 175 has a half note F2. Measure 176 has a half note E2. Measure 177 has a half note D2. Measure 178 has a half note C2. Measure 179 has a half note B1. A dynamic marking of *f* is placed under the first note of measure 177. Triplet markings are present over the eighth notes in measures 177 and 178.

Violoncello I

179

Musical notation for Violoncello I, measures 179-187. The staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of a series of half notes, each beamed to the next, with a slur over the entire phrase. The notes are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first note.

188

Musical notation for Violoncello I, measures 188-191. The staff is in bass clef with a key signature of two flats. The music consists of a series of half notes, each beamed to the next, with a slur over the entire phrase. The notes are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first note. The phrase ends with a double bar line. There is a fermata over the final note (G1) and a dynamic marking of *p* below it.

3.TERRITORIOS SUR

200 - Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón

Adaptación: Katherine Cortés Bernal

Danza $\text{♩} = 106$

pp

7

13

p

20

$\text{♩} = 100$

26

32

mp

Tango

39

mf

44

49

mp 1/2 Pos.

Violoncello I

53 3 1 3 3 3 1 3

2da pos.

56

60

63

67 8 Danza

mp *f* *mf*

79

85

91

98

105 Cumbia

f 2 13

4. UTOPIÁS

200 - Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón

Adaptación: Katherine Cortés Bernal

Memoria

$\text{♩} = 120$

The musical score is written in bass clef with a common time signature (C). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and includes accents (^) over several notes. The second staff continues the melody and includes a dynamic marking of *fp*. The third staff starts with a double bar line and a fermata, followed by a dynamic marking of *mf*. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff features a series of eighth notes with accents. The sixth staff continues with eighth notes and accents. The seventh staff has a dynamic marking of *f* and includes a crescendo hairpin. The eighth staff has a dynamic marking of *mp* and includes a decrescendo hairpin. The ninth staff continues with eighth notes and accents. The tenth staff concludes the piece with a final note and a fermata.

Violoncello I

60

ff

Musical staff for measures 60-66. The key signature has one flat (B-flat). The music features a series of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The dynamic is marked *ff*.

67

♩ = 72

Encuentro

mp *p*

Musical staff for measures 67-73. The tempo is marked $\text{♩} = 72$. The section is titled "Encuentro". The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic markings *mp* and *p*. Fingering numbers (2, 3, 4) and positions (3 pos., 4 pos.) are indicated.

74

mp *mp* *p*

Musical staff for measures 74-79. The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic markings *mp* and *p*. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and positions (1 pos., 3 pos., 5 pos., 4 pos., 2 pos.) are indicated.

80

mp

Musical staff for measures 80-84. The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic marking *mp*. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and positions (4 pos., 2 pos.) are indicated.

85

p

Musical staff for measures 85-88. The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic marking *p*. Fingering numbers (1, 3, 4) and positions (4 pos., 2 pos.) are indicated.

89

mf

Musical staff for measures 89-93. The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic marking *mf*. Fingering number (2) and position (3 pos.) are indicated.

94

poco rit.

a tempo

mp *mf*

Musical staff for measures 94-97. The key signature has one flat. The music includes slurs, accents, and dynamic markings *mp* and *mf*. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) and positions (5 pos., 3 pos.) are indicated.

Diversidad

98

♩ = 144

p *p*

Musical staff for measures 98-104. The section is titled "Diversidad". The tempo is marked $\text{♩} = 144$. The key signature has one flat. The music consists of a series of half notes with slurs. Dynamic markings *p* are used.

105

Musical staff for measures 105-111. The key signature has one flat. The music consists of a series of half notes with slurs.

Violoncello I

113 **28** **2** **2**

149 *mf*

155 **7**

167

173 **f** 1 pos. 3 pos. 4 pos. 3 pos.

178

183

190

197

202 **p** 1 pos. *simile legato*

Violoncello I

207 207 *cresc.* *mp*

212 212 *cresc.*

217 217 *mf*

222 222 *cresc.* *f*

227

234

241 241 *mp*

Interdependencia

249 Tempo I

249

256

263 263 *pesante*

Propuesta didáctica de la inclusión del violonchelo en la Tercera Suite para

Banda “200” del maestro Victoriano Valencia

Violoncello II

1. INTERDEPENDENCIA

200 Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón
Adaptación: Katherine Cortés Bernal

Intro

$\text{♩} = 114$

1 2 3 4 5 6 7

8

8 9 10 11 12 13 14

15

15 16 17 18 19

Grito desgarrado

Lento $\text{♩} = 60$

Nueva Granada

22

22 23 24 25 26

27

27 28 29 30 31 32 33

34

34 35 36 37 38 39 40

El florero y Cartagena

41

41 42 43 44

45

45 46 47 48

49

49 50 51 52

Violoncello II

53

57

cresc. *sp* cresc. *mf*

62

cresc. *f*

65

cresc.

68

70

p

74

$\bullet = 56$ **Patria Boba**

mp *p* *mp* 2 pos.

81

mf *mp* *mf* *mp* 1/2 pos. 2 pos.

86

2 pos. *mf* 1 pos. *mf*

91

mp 2 pos. *mf* 2

Violoncello II

97 *mf* 2 pos. *mf* 5 pos. *mf*

103 *mf* 2 pos. 5 pos. 2 pos. 4 pos. *fp* *mf* Bolívar = 152

108

112 *mp*

116 *mf*

120 *mp*

123

129 *mf*

132 *mf*

138

Violoncello II

149

mf
152

154

156

cresc. *f*

159

163

169

mf
1 3 4 2 1 2 4
4 pos. 1 pos.

176

f

183

República

189 $\text{♩} = 76$

192

Violoncello II

195 *mp* *cresc.*

199 *sp* *cresc.* *mf* *cresc.* a tempo

204

207

210

214 Coda $\text{♩} = 152$ *pp*

223 *rit.* Coda (alterna) $\text{♩} = 152$ *pp*

218 Tempo I $\text{♩} = 114$

226 3

235

2. TERRITORIOS NORTE

200 - Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón

Adaptación: Katherine Cortés Bernal

15 $\text{♩} = 124$

21 $\text{♩} = 128$

27

33 $\text{♩} = 132$

40

46 $\text{♩} = 136$

52

58

p *mp* *mf*

3 pos. 4 pos. 3 pos.

Violoncello II

63 $\bullet = 140$

Musical staff 63-69. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of half notes with a slur over them. The dynamic marking is *mp*.

Musical staff 70-74. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and fingerings (2, 1 3 4, 3 1 3 4). The dynamic marking is *mf*. A dashed line below the staff is labeled "2 pos."

Musical staff 75-80. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and fingerings (3 0 1, 2 X, 4). The dynamic marking is *mf*. The lyrics "Ja yái yo ró" are written below the staff.

Musical staff 81-84. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs. The lyrics "Ja yá i yo ró" and "Ja yái yo ró ne gra" are written below the staff.

Musical staff 85-89. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and accents. The dynamic marking is *f*. The tempo marking $\bullet = 184$ is present. The lyrics "Ja yái yo ró" are written below the staff.

Musical staff 90-94. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and accents.

Musical staff 95-99. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and accents.

Musical staff 100-103. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and accents. The dynamic marking is *p* followed by *f*. The time signature changes from 8/8 to 4/4.

Musical staff 104-108. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and accents. The dynamic marking is *p* followed by *f*. The time signature changes from 4/4 to 8/8.

Musical staff 109-113. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a series of notes with slurs and accents.

Violoncello II

114 **4**

123

129

134

140

145

151

155

161

168

174

pp *mp* *p* *mf* *ff* *mp* *p* *mf* *f*

♩ = 140

Violoncello II

179

p

188

p

3.TERRITORIOS SUR

200 - Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón

Adaptación: Katherine Cortés Bernal

Danza $\text{♩} = 106$

pp

7

13

poco accel.
p

20

26

32

poco accel.
mp

Tango $\text{♩} = 114$

mf

44

49

mp

Violoncello II

53

56

60

63

f

67

mp *f* *mf*

8 Danza

79

85

91

f

98

105

2 Cumbia 13

4. UTOPIÁS

200 - Tercera Suite para Banda

Compositor: Victoriano Valencia Rincón
Adaptación: Katherine Cortés Bernal

Memoria

$\text{♩} = 120$

7

14

20

25

31

38

44

49

54

Violoncello II

60

ff

67

♩ = 72

Encuentro

mp *p*

3 pos. 4 pos.

74

mp *p*

1 pos. 3 pos. 5 pos. 4 pos. 2 pos.

80

mp

4 pos. 2 pos.

85

p

4 pos. 2 pos.

89

mf

3 pos.

94

poco rit. a tempo

mp *mf*

5 pos. 3 pos. 3 pos. 3 pos. 3 pos. 5 pos.

Diversidad

98

♩ = 144

p *p*

105

p

Violoncello II

113

28 2 2

mf

149

155

167

173

178

183

190

197

202

Violoncello II

207



212



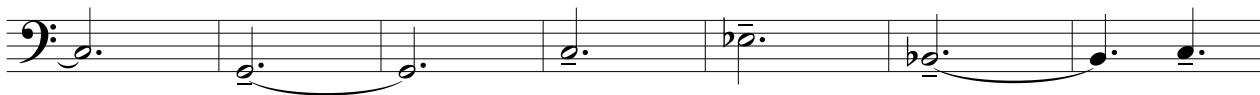
217



222



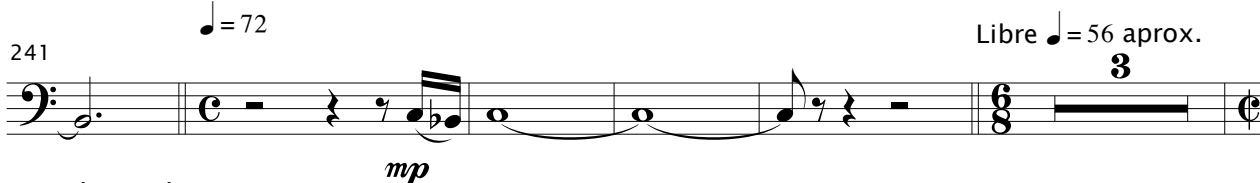
227



234



241



Interdependencia

249 Tempo I



256



265

