

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

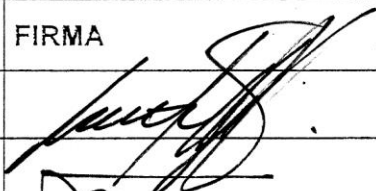
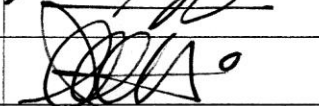
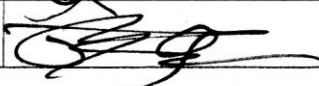
Fundamentos de la Lectura rítmica y ritmo-metódica dirigidos a los docentes de música y instrumentista de la Fundación Cultural del Quindío

Presentado por el estudiante:

Jhoan Alexander Trujillo López

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- El aporte al proceso de enseñanza de la música en el contexto regional situado, desde una perspectiva pedagógica
- la fortaleza creativa evidente en el proceso de investigación
- la pertinencia pedagógica del proyecto

	NOMBRE	FIRMA	
Jurado 1-lector	Andrés Rozo		4.5
Jurado 2-lector	_____	_____	_____
Jurado 3-asesor	Alfonso Davila R.		4.8
Jurado 4-asesor	Andrés González Restrepo		4.6

CALIFICACIÓN FINAL (4.6) Cato seis

DISTINCIONES:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Dado en Bogotá, a los 13 días del mes de Jun de 2014

FUNDAMENTOS DE LECTURA RÍTMICA Y RÍTMO-MELÓDICA DIRIGIDOS A LOS  
DOCENTES DE MÚSICA Y ESTUDIANTES INSTRUMENTISTAS DE LA FUNDACIÓN  
CULTURAL DEL QUINDIO “FUNDANZA” DE ARMENIA (QUINDÍO).

JHOAN ALEXANDER TRUJILLO LÓPEZ



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA  
NACIONAL  
*Educadora de educadores*

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA  
BOGOTÁ D.C. 2014

FUNDAMENTOS DE LECTURA RÍTMICA Y RÍTMO-MELÓDICA DIRIGIDOS A LOS  
DOCENTES DE MÚSICA Y ESTUDIANTES INSTRUMENTISTAS DE LA FUNDACIÓN  
CULTURAL DEL QUINDIO “FUNDANZA” DE ARMENIA (QUINDÍO).

JHOAN ALEXANDER TRUJILLO LÓPEZ

Trabajo de grado para optar al título de

Licenciado en Música

Asesor metodológico:

Magister Andrey David Gonzales Restrepo

Asesor disciplinar:

Maestro Alfonso Dávila Ribeiro

Arreglista, compositor, docente universitario, investigador, director y productor musical.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C. 2014

Nota de aceptación

-----  
-----  
-----  
-----  
-----  
-----

Firma del presidente del jurado

\_\_\_\_\_

Firma del jurado

\_\_\_\_\_

Firma del jurado

\_\_\_\_\_

## AGRADECIMIENTOS

A **Dios** artífice de nuestras vidas y arquitecto de nuestros planes quien sembró en mi la vocación de ser músico y docente.

A mi familia: mi Madre Luz Eneida López, mi Padre Heverth Trujillo, mi Esposa Beatriz Eugenia, mi hijo Juan Esteban, mis hermanas Mónica y Yurani. Mis suegros Gustavo Zarta y Gloria Beatriz Suarez por su constante amor y apoyo.

A mi maestro de composición, asesor disciplinar y amigo Alfonso Dávila Ribeiro por su constante acompañamiento y direccionamiento en la realización de este trabajo.

A todos los docentes de la Universidad Pedagógica Nacional y en especial a los profesores Marcela Ríos, Eliecer Arenas y John Fredy Palomino.

A FUNDANZA, sus directivas y cuerpo docente por permitir la realización de este proyecto, en especial al Doctor James Gonzales Matta y Jhon Jurado Terranova por su colaboración y gestión.

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

**I. Información General**

Tipo de documento	Trabajo de grado; para optar por el título de Licenciado en Música
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Fundamentos de lectura rítmica y ritmo-melódica dirigidos a los docentes de música y estudiantes instrumentistas de la fundación cultural del Quindío "fundanza" de armenia (Quindío).
Autor(es)	Jhoan Alexander Trujillo López
Director	Alfonso Dávila Ribeiro
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2014, numero de paginas 124.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional.
Palabras Claves	Fundamentación básica, estructuras rítmicas, ritmo-melódicas, Polka, Pasillo, Danza, Bambúco, materialidades sonoras, guía metodológica.

**2. Descripción**

Documento: Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Música. Consiste en una guía metodológica que contiene unos ejercicios en estructuras rítmicas y ritmo-melódicas extraídas de cuatro (4) composiciones inéditas de los géneros Polka, Pasillo, Danza y Bambúco.

**3. Fuentes**

- DORFLES, Gillo. El devenir de las artes. Santafé de Bogotá D.C, Colombia: Fondo de Cultura Económica. , 1998.
- EAGLEFIELD, Arthur. La armonía moderna: Su aplicación y su explicación. La Habana, Cuba: Editorial: Arte y Literatura, 1982.
- FÉLIX, Guillermo. Plan Departamental de Bandas de Cundinamarca. Bogotá, Colombia: Editorial Instituto departamental de cultura, 1.998.
- FRANCO, Efraín. Músicas Andinas de Centro Oriente. Cartilla de Iniciación Musical, Madrid, España 2008.
- FRANCO, José. Manual de instrumentación de banda. Música Moderna. Madrid, España 1993.
- FICHER, Siccard. Síntesis de instrumentación. Para estudiantes de instrumentación. Buenos Aires, Argentina: Editorial: Ricordi Americana, 1974.
- FORTE, Allan; GILBERT Steven. Introducción al Análisis Schenkeriano. Barcelona España: Editorial Labor S.A, 1992.
- GARCÍA, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, D.F, México: Editorial Grijalbo S.A, 1990.
- GARDNER, Howard. Estructuras de la mente. Teoría de las inteligencias Múltiples. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 1.997.
- PERDOMO, José. Historia de la Música en Colombia, Bogotá, Colombia: Ed. Plaza& Janés, 1980.
- LA RUE, Jan . Análisis del estilo musical, Madrid, España: Colección Idea Música, 2007.
- LÓPEZ, Julio. La música de la posmodernidad. Ensayo hermenéutico cultural. Barcelona, España: Antropos. Editorial del Hombre, 1988.
- LOCATELLE, Ana. La notación de la música contemporánea. Buenos Aires, Argentina, Editorial: Ricordi.1973
- MARULANDA, Juan. José Rozo Contreras. Banda sinfónica nacional. Santafé de Bogotá: Colombia, Editorial Colcultura, 1997.



## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

#### 4. Contenidos

Introducción, planteamiento del problema, descripción del problema, justificación, antecedentes, pregunta de investigación, objetivos, metodología de investigación, estructura general o fases de la investigación, acopio de material sonoro, análisis musical de los niveles estructurales, operacionalización, capítulo I : Referentes conceptuales y teóricos, capítulo II : Géneros musicales objeto de estudio: la Danza, la Polka, el Pasillo, el Bambuco, capítulo III: Música y contexto, capítulo IV: Niveles de estructuración sonora intervenidos para la creación de las obras: Luquitas (Polka), Juan esteban (Pasillo), Gris como esta tarde (Danza), y ya me huele a café (Bambuco), capítulo V: Guía metodológica, los contextos y los espacios de aplicabilidad, metodología de trabajo para la lectura de los ejercicios rítmicos, conclusiones y bibliografía.

#### 5. Metodología

El tipo de investigación aplicada en este proyecto es (CUALITATIVA-EXPLORATORIA, en cuanto está orientada básicamente a la producción de un material de estudio con fines didácticos que tienden a fortalecer unos procesos que inicialmente fueron de un nivel empírico.

#### 6. Conclusiones

- La experiencia adquirida a través de este proyecto permite su aplicabilidad en nuevos procesos de fundamentación de lectura de estructuras rítmicas y ritmo-melódicas en otras instituciones de formación artística- musical del Eje cafetero.
- El ejercicio de la sistematización de las músicas populares tradicionales más representativas del Eje Cafetero permite vislumbrar la puesta en escena de este modelo de trabajo en otras regiones del departamento del Quindío, del Eje cafetero y del país.
- Gracias a la eficacia de este modelo pedagógico de trabajo se logran resultados a corto plazo, resolviendo de esta manera las exigencias inmediatas de las instituciones y administraciones municipales y departamentales.
- La enseñanza de la música regional promueve el afecto, el goce, el conocimiento, la recuperación de los valores y su inscripción en los diferentes contextos socio-culturales.
- Con este proyecto investigativo se busca nuevas perspectivas en los procesos de enseñanza de la lectura de estructuras rítmicas y ritmo-melódicas en diferentes formatos instrumentales (bandas, estudiantinas y conjuntos instrumentales mixtos).
- Gracias a este proyecto creado por Colombia Creativa del Ministerio de Cultura en coordinación con la Universidad Pedagógica Nacional, pude desarrollar y fortalecer mi formación pedagógica, investigativa, arreglista, compositiva y consolidar de esta manera parte de mi sueño profesional.

Elaborado por:

Jhoan Alexander Trujillo López

Revisado por:

Alfonso Dávila Ribeiro

Fecha de elaboración del Resumen:

13

Junio

2014

## **TABLA DE CONTENIDO**

INTRODUCCIÓN	17
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	20
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	20
1.2 JUSTIFICACIÓN	21
1.3 ANTECEDENTES	23
1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	27
1.5 OBJETIVOS	28
1.5.1 OBJETIVO GENERAL	28
1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	28
1.6 METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	29
1.6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	29
1.6.2 ENFOQUE INVESTIGATIVO	29
1.6.3 INSTRUMENTOS Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN	30
1.6.4 ESTRUCTURA GENERAL O FASES DE LA INVESTIGACIÓN	30
1.6.4.1 ACOPIO DE MATERIAL SONORO Y LITERARIO	30
1.6.4.2 SELECCIÓN DEL MATERIAL SONORO	30
1.6.4.3 ANÁLISIS MUSICAL DE LOS NIVELES ESTRUCTURALES	31
1.6.4.4 OPERACIONALIZACIÓN	31

2.	CAPÍTULO I	32
2.1	REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS	32
2.2.	BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LAS BANDAS Y LOS CONJUNTOS INSTRUMENTALES EN COLOMBIA	36
2.3.	LAS BANDAS, LAS ESTUDIANTINAS Y LOS CONJUNTOS INSTRUMENTALES Y ESTUDIANTINAS EN LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA	40
3.	CAPÍTULO II: GÉNEROS MUSICALES OBJETO DE ESTUDIO.	43
3.1.	LA DANZA	43
3.2	LA POLKA O POLCA	44
3.3	EL PASILLO	44
3.4	EL BAMBUCO	46
4.	CAPÍTULO III: MÚSICA Y CONTEXTO.	49
4.1.	GRAN CONTEXTO, EL EJE CAFETERO. (CALDAS, RISARALDA Y QUINDÍO).	49
4.2	MEDIANO CONTEXTO, DEPARTAMENTO DEL QUINDÍO.	50
4.3	PEQUEÑO CONTEXTO, FUNDACIÓN CULTURAL DEL QUINDÍO “FUNDANZA” SEDE ARMENIA QUINDÍO	55
5.	CAPÍTULO IV: NIVELES DE ESTRUCTURACIÓN SONORA INTERVENIDOS PARA LA CREACIÓN DE LAS OBRAS: LUQUITAS (POLKA), JUAN ESTEBAN (PASILLO), GRIS COMO ESTA TARDE (DANZA), Y YA ME HUELE A CAFÉ (BAMBUCO).	70
5.1.	EL SONIDO O LAS MATERIALIDADES SONORAS.	74
5.1.1.	ELECCIÓN O INVENTARIO DE TIMBRES:	74
5.1.1.1	BANDA DE VIENTOS	74
5.1.1.3	ESTUDIANTINA	74
5.1.1.4	CONJUNTO INSTRUMENTAL MIXTO	75
5.2	AGÓGICAS Y DINÁMICAS	75
5.3	ESTRUCTURAS RÍTMICAS	76

5.4 ESTRUCTURAS RITMO-MELÓDICAS	86
5.5 FORMA ESTRUCTURAL O ESTRUCTURA FORMAL DE LAS PIEZAS	86
6. CAPÍTULO V: GUÍA METODOLÓGICA, LOS CONTEXTOS Y LOS ESPACIOS DE APLICABILIDAD.	96
6.1 PROPUESTA METODOLÓGICA Y DIDÁCTICA DE IMPLEMENTACIÓN	98
6.2 APLICACIÓN DE LA GUÍA METODOLÓGICA	100
6.2.1. UNIDAD 1. LECTURA DE ESTRUCTURAS RÍTMICAS	102
6.2.2. UNIDAD II. LECTURA DE ESTRUCTURAS RITMO-MELÓDICAS	106
6.2.3 UNIDAD III, PRÁCTICA DE LECTURA INDIVIDUAL, GRUPAL Y COLECTIVA O ESTUDIO DE LAS PARTES DE CADA PIEZA.	113
6.2.4. UNIDAD IV, ENSAMBLES Y MONTAJE DE LAS PIEZAS POR FAMILIAS O CUERDAS INSTRUMENTALES.	114
6.3. METODOLOGÍA DE TRABAJO PARA LA LECTURA DE LOS EJERCICIOS RÍTMICOS	114
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFIA	120

## TABLA DE GRAFICOS

Grafico 1. Población encuestada	64
Grafico 2. Lugar de procedencia	65
Grafico 3. Formación musical inicial	66
Grafico 4. Aspiraciones personales	67
Gráfico 5. Instrumento Principal	68
Gráfico 6. Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 2/4.	77
Grafico No.7: Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 3/4 Juan Esteban (Bambuco)	78
Grafico No.8: Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 4/4	79
Grafico No.9: Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 6/8 y 3/4	80
Grafico No.11: Juan Esteban (Pasillo), Estructura de la forma rítmica: A, B y C.	82
Grafico No. 12: Gris como esta tarde (Danza), Estructura de la forma rítmica: A y B.	83
Grafico No. 13: Ya me huele a café (Bambuco), Estructura de la forma rítmica: A, B y C	84
Grafico No.14: Estructura ritmo melódica ejercicio No. 1, nivel básico en 2/4	87
Grafico No.15: Estructura ritmo melódica ejercicio No. 1, nivel básico en 6/8 y 3/4	89
Grafico No. 16: Luquitas (Polka) Estructura de la forma rítmica: A, B y C.	91
Grafico No. 17: Juan Esteban (Pasillo) - Estructura Formal: A, B y C.	92
Grafico No. 18: Gris como esta tarde (Danza) – Estructura Formal: A y B.	93
Grafico No. 19: Ya me huele a café (Bambuco) – Estructura Formal: A, B y C.	94
Grafico No. 20: Estructura ritmo melódica, nivel básico simple en 4 /4	108
Grafico No. 21: Estructura ritmo melódica, nivel medio simple en 4 /4	110
Grafico No.22: Estructura ritmo melódica, nivel avanzado simple en 4 /4	112
Grafico No.23: Modelo de ilustración de la aplicación de las onomatopeyas	116

## TABLAS

Tabla 1: Diagrama de implementación por niveles de dificultad.	105
--	-----

## **LISTADO DE ANEXOS**

Anexo No1. Estructuras rítmicas en dos cuartos (2/4); ejercicios en nivel básico, medio y avanzado.

Anexo No2. Estructuras rítmicas en tres cuartos (3/4); ejercicios en nivel básico, medio y avanzado.

Anexo No3. Estructuras rítmicas en cuatro cuartos (4/4); ejercicios en nivel básico, medio y avanzado.

Anexo No4. Estructuras rítmicas en la bimetría tres cuartos – seis octavos (3/4) - (6/8); ejercicios en nivel básico, medio y avanzado.

Anexo No 5. Estructuras ritmo – melódicas en dos cuartos (2/4); ejercicio en nivel básico, medio y avanzado para instrumentos en tonalidad de Si bemol (Bb), instrumentos en tonalidad de Do (C), Instrumentos en tonalidad de Fa (F) e instrumentos en tonalidad de Mi bemol (Eb).

Anexo No 6. Estructuras ritmo – melódicas en tres cuartos (3/4); ejercicio en nivel básico, medio y avanzado para instrumentos en tonalidad de Si bemol (Bb), instrumentos en tonalidad de Do (C), Instrumentos en tonalidad de Fa (F) e instrumentos en tonalidad de Mi bemol (Eb).

Anexo No 7. Estructuras ritmo – melódicas en cuatro cuartos (4/4); ejercicio en nivel básico, medio y avanzado para instrumentos en tonalidad de Si bemol (Bb), instrumentos en tonalidad de Do (C), Instrumentos en tonalidad de Fa (F) e instrumentos en tonalidad de Mi bemol (Eb).

Anexo No 8. Estructuras ritmo – melódicas en seis octavos (6/8); ejercicio en nivel básico, medio y avanzado para instrumentos en tonalidad de Si bemol (Bb), instrumentos en tonalidad de Do (C), Instrumentos en tonalidad de Fa (F) e instrumentos en tonalidad de Mi bemol (Eb).

Anexo No 9. Estructura Formal rítmica de la obra Luquitas (Polka)

Anexo No 10. Scrip de la obra Luquitas (Polka)

Anexo No 11. Guion de la obra Luquitas (Polka)

Anexo No 12. Score y partes individuales para banda sinfónica de la obra Luquitas (Polka)

Anexo No 13. Score y partes individuales para ensamble instrumental mixto de la obra Luquitas (Polka)

Anexo No 14. Score y partes individuales para estudiantina de la obra Luquitas (Polka)

Pieza No. 15. Estructura Formal rítmica de la obra Juan Esteban (Pasillo)

Anexo No 16. Scrip de la obra Juan Esteban (Pasillo)

Anexo No 17. Guion de la obra Juan Esteban (Pasillo)

Anexo No 18. Score y partes individuales para banda sinfónica de la obra Juan Esteban (Pasillo)

Anexo No 19. Score y partes individuales para ensamble instrumental mixto de la obra Juan Esteban (Pasillo)

Anexo No 20. Score y partes individuales para estudiantina de la obra Juan Esteban (Pasillo)

Anexo No 21. Estructura Formal rítmica de la obra Gris como esta tarde (Danza)

Anexo No 22. Scrip de la obra Gris como esta tarde (Danza)

Anexo No 23. Guion de la obra Gris como esta tarde (Danza)

Anexo No 24. Score y partes individuales para banda sinfónica de la obra Gris como esta tarde (Danza)

Anexo No 25. Score y partes individuales para ensamble instrumental mixto de la obra Gris como esta tarde (Danza)

Anexo No 26. Score y partes individuales para estudiantina de la obra Gris como esta tarde (Danza).

Anexo No 27. Estructura Formal rítmica de la obra Ya me huele a café (Bambuco)

Anexo No 28. Scrip de la obra Ya me huele a café (Bambuco)

Anexo No 29. Guion de la obra Ya me huele a café (Bambuco)

Anexo No 30. Score y partes individuales para banda sinfónica de la obra Ya me huele a café (Bambuco)

Anexo No 31. Score y partes individuales para ensamble instrumental mixto de la obra Ya me huele a café (Bambuco)

Anexo No 32. Score y partes individuales para estudiantina de la obra Ya me huele a café (Bambuco)

Anexo No 33. Formato encuesta Docentes

Anexo. No 34. Formato encuesta estudiantes

Anexo No 35. Grabación en mp3 No. 1

Anexo No 36. Grabación en mp3 No. 2

Anexo No 37. Grabación en mp3 No. 3

Anexo No 38. Grabación en mp3 No. 4

Anexo No 39. Grabación en mp3 No. 5

Anexo No 40. Grabación en mp3 No. 6

Anexo No 41. Grabación en mp3 No. 7

Anexo No 42. Grabación en mp3 No. 8

Anexo No 43. Grabación en mp3 No. 9

Anexo No 44. Grabación en mp3 No. 10

Anexo No 45. Grabación en mp3 No. 11

Anexo No 46. Grabación en mp3 No. 12

Anexo No 47. Fotografía 1.

Anexo No 48. Fotografía 2.

Anexo No 49. Fotografía 3.

Anexo No 50. Fotografía 4.

Anexo No 51. Fotografía 5.

Anexo No 52. Fotografía 6.

Anexo No 53. Fotografía 7.

Anexo No 54. Fotografía 8.

Anexo No 55. Video Institucional Fundanza.

Anexo No 56. Fotografía 1.

Anexo No 57. Fotografía 2.

Anexo No 58. Fotografía 3.

Anexo No 59. Fotografía 4.

Anexo No 60. Fotografía 5.

Anexo No 61. Fotografía 6.

Anexo No 62. Fotografía 1.

Anexo No 63. Fotografía 2.

Anexo No 64. Fotografía 3.

Anexo No 65. Fotografía 4.

Anexo No 66. Video 1.

Anexo No 67. Video 2.

Anexo No 68. Video 3.

Anexo No 69. Fotografía 1.

Anexo No 70. Fotografía 2.

Anexo No 71. Fotografía 3.

Anexo No 72. Fotografía 4.

Anexo No 73. Fotografía 5.

Anexo No 74. Fotografía 6.

Anexo No 75. Fotografía 7.

## INTRODUCCIÓN

Colombia es un país que se destaca en América y en gran parte del mundo por presentar una gran riqueza cultural presente, principalmente en una inmensa diversidad de géneros y prácticas musicales que se dan a lo largo y ancho de su vasto territorio, gracias a su variada topografía, personificada en sus altas cumbres andinas, desiertos, valles, mares, ríos y selvas. También se presentan unas regiones naturales con características particulares en el campo de la cultura musical. Aparecen así las regiones de los litorales atlántico y pacífico, los llanos orientales, la gran selva del Amazonas, la región insular de San Andrés y Providencia, la gran región andina, atravesada de sur a norte por las tres grandes cordilleras que riegan fertilidad al altiplano cundi-boyacense, los valles de los ríos Cauca y Magdalena y al Eje Cafetero y cada una de ellas con sus tonadas, cantos, bailes y danzas representativas.

Una de estas regiones, recientemente ha demostrado un gran desarrollo en el campo de la industria textil, manufacturera y agrícola representada en el cultivo del café, del cual deriva su nombre, es el Eje Cafetero. Pensar en la consolidación de procesos de aprendizaje en el Eje Cafetero, a través de la creación de obras musicales de su contexto, es pensar en el crecimiento y desarrollo del potencial humano encarnado en niños, jóvenes, estudiantes y docentes de esa pujante región del país. Por tanto también es pensar en el crecimiento material, artístico y espiritual del hombre de esta hermosa región colombiana como ser y parte fundamental del universo. Bajo esta premisa, este proyecto tiene como misión principal, aportar significativamente a docentes, estudiantes y en particular a la FUNDACIÓN CULTURAL DEL QUINDÍO “FUNDANZA” con sede en la ciudad de Armenia, en el campo de la música la

incrementación de manera significativa el aprendizaje y la sensibilización en los procesos de formación de la lectura rítmica y lectura ritmo-melódica a través del diseño creativo de cuatro (4) piezas basadas en los géneros tradicionales populares mas representativos de esta región, como lo son la Polka, la Danza, el Pasillo y el Bambuco.

Más de un siglo de prácticas musicales en el país, dan muestra de la poca producción didáctica y pedagógica destinada a la formación específica de niños y jóvenes de las diferentes regiones de Colombia. Los procesos de formación musical orientados a jóvenes, es una práctica reciente en el país; las bandas, estudiantinas y conjuntos instrumentales creados a partir de 1.889 hasta el año de 1.970 estaban conformadas en su mayoría por integrantes de edad adulta y por esta razón gran parte del repertorio fue pensado básicamente para este tipo de población.

Estos formatos instrumentales utilizaron repertorios constituidos, en su mayoría por géneros tradicionales de la música popular colombiana, que estaban destinados básicamente para amenizar las fiestas civiles, militares y religiosas. Ejemplo de ello, la implementación en el medio nacional de las técnicas aprendidas por parte del maestro Rozo Contreras, de sus estudios de dirección de banda y composición en Roma y Viena con Alessandro Vesella, Rudolf Nilius, Eugen Zador. Dicho de otra manera, la producción musical tradicional ha estado ligada a los productos que en hora buena, arreglistas y compositores han realizado a “motus proprio”.

La creación de escuelas con programas destinados a suplir estas falencias son actos recientes. Los proyectos institucionales últimamente se han preocupado por contribuir a la formación de jóvenes, destinando rubros específicos para el diseño de proyectos formativos, así

como también el encargo por parte del Ministerio de Cultura a compositores y arreglistas para la elaboración de obras tales como la colección de volúmenes y guías metodológicas, que sirvan como orientación y ayuda metodológica y didácticas a los docentes de las diferentes instituciones del país que orientan procesos de formación musical, con base en los géneros populares tradicionales de la música popular colombiana.

Por tal razón, las obras desarrolladas en este proyecto creativo e innovador están destinadas a suplir este tipo de falencias, así como también el permitir y consolidar el avance progresivo en el campo de la composición y la arreglística musical del autor de este proyecto monográfico, quien para tal fin, recurre al conocimiento de su maestro y asesor disciplinar en la colaboración y diseño de dos (2) de las piezas, al igual que fortalecer los procesos de los maestros directores e instrumentistas y de los estudiantes pertenecientes a las diferentes agrupaciones instrumentales de “FUNDANZA”.

De esta manera se pretende facilitar los medios académicos para que en adelante este tipo de recursos didácticos sirvan también a otras escuelas e instituciones dedicadas a la formación musical con especificidad en la fundamentación de la lectura rítmica y ritmo-melódica a partir de las músicas populares tradicionales más representativas del Eje cafetero.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **1.1. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.**

En virtud de la carencia de material didáctico y pedagógico, métodos o guías metodológicas para la enseñanza musical y el montaje de obras representativas del eje cafetero para los docentes directores y estudiantes de los diferentes conjuntos instrumentales (Banda, Estudiantina y Conjunto Instrumental mixto), de “FUNDANZA” de la ciudad de Armenia (Quindío), nace la necesidad de crear cuatro (4) piezas musicales a partir de los géneros Polka, Danza, Pasillo y Bambuco de la música popular tradicional de la región quindiana colombiana para aplicarlos a un proceso de fundamentación básica de lectura musical. La guía metodológica contiene ejercicios de lectura basada en estructuras rítmicas y estructuras ritmo-melódicas extraídos de las piezas creadas para tal fin. Los procesos de formación que se han venido implementando al interior de “FUNDANZA”, no han tenido hasta el presente un ordenamiento sistemático aplicado a la lectura musical, que es en donde más se percibe la carencia de materiales especializados, dado que las músicas que se practican en esta región del país presentan unas condiciones particulares, tales como el tratamiento de los contratiempos y los diferentes tipos de síncopas (internas, externas y mixtas).

Los maestros necesitan enfrentarse a esta realidad y abordar estos problemas a través de una guía metodológica que lleve diseñada de una manera clara, ordenada y sistemática los modelos de ejercicios que serán aplicados en la asignatura de lenguaje musical con énfasis en la lectura rítmica y ritmo-melódica, en donde serán abordados los fundamentos básicos de la

música tales como: pulso, primera y segunda división del pulso, contratiempos, sincopas internas, sincopas externas , sincopas mixtas, acento, agógicas, dinámicas y elementos de expresión (crescendo, decrescendo, respiración, staccato, ligadura de fraseo,etc).

## **1.2. JUSTIFICACIÓN**

Como consecuencia de la falta de repertorio y material especializado para la iniciación de procesos de fundamentación básica de lectura rítmica y ritmo-melódica a partir de los géneros tradicionales de la región cafetera en los bancos de materiales didácticos-musicales de las universidades, conservatorios, academias, instituciones educativas, bibliotecas especializadas y demás entidades culturales vinculadas al desarrollo de los conjuntos musicales en Colombia, nace la necesidad de diseñar una guía metodológica que contenga los fundamentos básicos de lectura rítmica y ritmo-melódica extraídos del diseño de cuatro (4) piezas basadas en los géneros de mayor representatividad tradicional del eje cafetero (polka, danza, pasillo y bambuco) que sirvan de material didáctico y pedagógico para los estudiantes y maestros instrumentistas de los conjuntos instrumentales de la Fundación Cultural del Quindío “Fundanza” de la ciudad de Armenia(Quindío).

Estas piezas y ejercicios extraídos, de los géneros musicales mencionados con anterioridad están dirigidos y orientados a suplir dos (2) aspectos básicos a los que deben enfrentarse los estudiantes instrumentistas y los docentes directores de las diferentes agrupaciones instrumentales en el mismo momento de iniciar cualquier montaje, estos son:

- 1- La lectura de estructuras rítmicas.
- 2- La lectura de estructuras ritmo-melódicas.

Estos dos aspectos serán abordados teniendo en cuenta el nivel de los integrantes de las diferentes agrupaciones instrumentales. Por tal razón, las piezas y ejercicios serán elaborados técnicos y gramaticalmente con recursos musicales que faciliten el disfrute, el goce, y la comprensión de la lectura rítmica y ritmo-melódica, pero sobre todo, que despierte en los intérpretes el gusto estético, la satisfacción y el enamoramiento por las piezas y por las músicas tradicionales de su particular contexto socio-cultural. Dos consideraciones a tener en cuenta para el diseño de las piezas, tienen que ver con un problema básico al que se ven enfrentados los directores en el momento de iniciar los respectivos montajes de nuevos repertorios, este problema básico se refiere a: el tratamiento del contratiempo, las síncopas internas, externas y mixtas, con la inclusión de los elementos constitutivos básicos de la música tales como acento, pulso, primera y segunda división del pulso, agógicas y dinámicas aplicados a las estructuras rítmicas y las estructuras melódicas de las músicas populares tradicionales colombianas, pero en especial a estos géneros tradicionales del Eje Cafetero. Tradicionalmente por desconocimiento técnico-operativo de estas músicas, este nivel ha sido un problema casi generalizado en todos los procesos de iniciación musical en las diferentes prácticas instrumentales del Quindío y también del Eje cafetero. Por tal razón las piezas y ejercicios con base en los géneros bambuco, pasillo, polka y danza, están destinados a fortalecer los procesos didácticos de los docentes, así como también el permitir y consolidar el avance progresivo de los jóvenes instrumentistas.

Para cumplir con el anterior propósito, fue necesario contar con la asesoría, orientación y colaboración por parte del maestro asesor en la estructuración y diseño de dos (2) obras que van

incluidas en este proyecto y que además sirvieron de ejemplos e ilustración al autor de esta monografía.

Así pues, docentes, estudiantes de música, pedagogos, músicos de oficio, arreglistas, compositores, directores y monitores de los diferentes conjuntos instrumentales Banda, estudiantina y Conjunto instrumental mixto de FUNDANZA, tendrán en la facturación de estos diseños, la inclusión de nuevos recursos y elementos básicos para enfrentar de manera integral los problemas de lectura de estructuras rítmicas y estructuras ritmo-melódicas.

### **1.3. ANTECEDENTES.**

Las prácticas instrumentales del país, dan muestra de la poca producción de material pedagógico y didáctico musical con destino específico a la fundamentación básica de lectura rítmica y ritmo-melódica, a partir de los géneros musicales populares de la región del departamento del Quindío. Así pues, los procesos de formación musical orientados a niños, jóvenes y adultos son una práctica reciente en el departamento, la ciudad de Armenia y en especial en el eje cafetero.

Desde el nacimiento de las prácticas de bandas, estudiantinas y conjuntos instrumentales en el país, se utilizaron repertorios constituidos en su mayoría por géneros tradicionales de la música popular colombiana, con una marcada impronta romántica-nacionalista centro-europea. Ejemplo de ello, la implementación en el medio nacional de las técnicas aprendidas por parte del maestro Rozo Contreras, de su maestro italiano, Alessandro Vessella, destacado

pedagogo, compositor, transcriptor e instrumentador para bandas en Europa. Tal vez sea esta una causa por la cual no se había explorado o acercado a producir obras escritas preferencialmente con destino a la formación de niños y jóvenes. Esta tradición ha estado ligada a los productos que enhorabuena, arreglistas, compositores y creadores han hecho a modo personal. La creación de escuelas con programas destinados a suplir estas falencias son actos recientes.

Los proyectos institucionales, últimamente se han preocupado por contribuir la formación inicial de niños destinando rubros específicos para el diseño de proyectos formativos, así como también, a la producción creativa de obras. Ejemplo de ello los proyectos de formación creados por la Presidencia de la República, como es el caso de Batuta, las Secretaría de Cultura Departamental de Caldas, Cundinamarca, y últimamente de las Escuelas de Bandas de Medellín. A pesar de ello, es notable la falta de diseño de materiales basados en géneros de la música popular y tradicional colombiana y en especial de la región Andino-Quindiana representado en obras que cumplan una misión específica en el campo de la formación orientada a niños y jóvenes que inician sus procesos de formación musical.

Analizando los productos tales como cartillas, métodos, arreglos y composiciones se encuentra que en su mayoría estos van destinados específicamente a las bandas y conjuntos instrumentales conformadas en su mayoría por personas adultas. Teniendo en cuenta estos precedentes, surge el ánimo y la intención de diseñar unos materiales específicos extraídos desde unas músicas de fuerte arraigo popular en el departamento de Quindío, más conocido en el contexto histórico geográfico como: El Eje Cafetero. Aunque estos géneros tales como polkas, danzas, pasillos y

bambucos tienen un fuerte peso en la tradición musical tradicional colombiana y quindiana hasta el presente no han sido incluidas como parte de materiales aplicados a la formación en la iniciación musical, gramatical y técnico-expresiva de niños y jóvenes del departamento y de la ciudad capital Armenia. Este precedente señala la necesidad de fortalecer a través de la creación musical, los nuevos repertorios con destino a los conjuntos instrumentales de la Fundación Cultural del Quindío “**FUNDANZA**” de Armenia (Quindío).

Estos son algunos de los productos musicales más notables que han llevado a considerar esta propuesta investigativa, como relevante y necesaria:

Ministerio de Cultura:

• **Acento, Arreglos Para Banda Escuela. Volumen I, II y III. Autores Varios.** La producción de este documento contempla obras con destino específico a bandas de nivel básico. Es recomendable tener en cuenta este tipo de material didáctico en el momento de la iniciación instrumental, gracias a que aporta de manera precisa y pedagógica los elementos básicos de fundamentación musical.

• **Acento, Obras Originales Para Banda Volumen I y Ocho Arreglos Para Banda, Obras Del Repertorio Colombiano. Autores Varios.**

Este producto musical permite de manera pedagógica y didáctica abordar desde un comienzo la lectura musical en contexto con las músicas populares y tradicionales colombianas. De esta manera se logra un primer acercamiento a las músicas del contexto nacional y su inserción en práctica sonora.

**•Cinco piezas de música colombiana para banda infantil y juvenil. Beca de creación - Ministerio de Cultura – 2003. Valencia Rincón, Victoriano.**

Comisionado por el Ministerio de Cultura. Ha sido uno de los pocos maestros que incluye en su producción obras creadas para bandas de categoría infantil. Este material es quizás el de mayor utilización en las bandas infantiles del país, gracias a su orientación pedagógica y didáctica.

**•Banco de partituras. Muchacha de risa loca, arreglo para banda sinfónica, Valencia Rincón Victoriano.**

Repertorio destinado a bandas de categorías juvenil y mayores. Material de gran valía. Como repertorio es una pieza que muestra de manera pedagógica y didáctica los elementos básicos constitutivos de la música, tales como el tratamiento del pulso en su primera y segunda división, las agógicas, dinámicas, elementos de expresión musical (acentos, crescendo y decrescendo), fraseos, transformación de los tempos, bimetrías, tratamientos de los contratiempos y síncopas,etc.

**•Plan Departamental de Bandas de Cundinamarca 1.998-2007. Félix tejera, Guillermo.** En el documento el autor propone objetivos claros orientados al desarrollo educativo de los alumnos de las bandas. Sin embargo a pesar de que la propuesta fue acogida institucionalmente, hasta el presente no se han consolidados sendos documentos que desarrollen y garanticen una formación instrumental coherente con los objetivos propuestos.

A pesar de estos aportes, es notable la falta de materiales representados en obras que cumplan una misión específica con destino al campo de la formación y en especial destinados a diferentes formatos instrumentales.

Este precedente señala la necesidad de fortalecer la enseñanza de la lectura rítmica y ritmo-melódica a través de la creación de cuatro (4) obras basadas en los géneros polka, danza, pasillo y bambuco de donde se extraerán los materiales pedagógicos, y que además sirvan de nuevos repertorios con destino a la banda, estudiantina y conjunto instrumental mixto de la Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA” de Armenia (Quindío).

#### **1.4. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.**

¿Cómo orientar un proceso de fundamentación en lectura rítmica y ritmo-melódica diseñada a partir de los géneros polka, pasillo, danza y bambuco para los docentes de música de la Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA” y su implementación en las diferentes agrupaciones instrumentales como Banda , Estudiantina y Conjunto instrumental mixto?

## **1.5 OBJETIVOS.**

### **1.5.1 OBJETIVO GENERAL.**

Orientar un proceso de fundamentación en **lectura rítmica y ritmo-melódica** diseñada a partir de los géneros polka, pasillo, danza y bambuco dirigido a los maestros y estudiantes de los formatos instrumentales Banda, Estudiantina y Conjunto instrumental mixto de la Fundación Cultural del Quindío “**FUNDANZA**”.

### **1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.**

- Orientar la formación gramatical básica de los intérpretes a través del diseño pedagógico de piezas y ejercicios con base en los géneros: Polka, Pasillo, Danza y Bambuco.
- Inducir a los participantes del proceso a la apropiación de los elementos básicos constitutivos de la música (acento, pulso, primera y segunda división del pulso, agógicas y dinámicas, contratiempos y síncopas.
- Fundamentar a los estudiantes en la lectura de estructuras rítmicas y ritmo-melódicas en compases o Metro-ritmos de: 2/4(polka); 3/4(pasillo); 4/4(danza) y la bimetría 3/4; 6/8 (bambuco) en primera y segunda división del pulso.
- Desarrollar la lectura de estructuras rítmicas y ritmo-melódicas aplicado a los principios técnicos-expresivos de los instrumentos de los diferentes conjuntos instrumentales de FUNDANZA.
- Mostrar como a través de las músicas regionales se pueden liderar procesos pedagógicos de formación musical.

## **1.6. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN**

### **1.6.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN.**

El tipo de investigación aplicada en este proyecto es **(CUALITATIVA-EXPLORATORIA)**, en cuanto está orientada básicamente a la producción de un material de estudio con fines didácticos que tienden a fortalecer unos procesos que inicialmente fueron de un nivel empírico.

Por otro lado esta investigación se inscribe en el modelo pedagógico constructivista, puesto que se nutre de las experiencias, diálogos, saberes de músicos mayores, entrevistas y aportes que los agentes consultados enriquecieron con base en sus propias experiencias.

### **1.6.2. ENFOQUE INVESTIGATIVO.**

El enfoque metodológico se encuentra fundamentado en la línea de Investigación-Creación Pedagógica de tendencia Cualitativa.

El presente trabajo monográfico es un proyecto educativo, diseñado a partir de una guía metodológica que trabaja las estructuras rítmicas y ritmo-melódicas de los géneros musicales objetos de estudio (Polka, Pasillo, Danza y Bambuco).

### **1.6.3. INSTRUMENTOS Y HERRAMIENTAS DE INVESTIGACIÓN.**

Los instrumentos y herramientas de investigación utilizados en el presente proyecto básicamente consisten:

- 1- Compilación y acopio de materiales sonoros y literarios.
- 2-Entrevistas a directivos, docentes y estudiantes de “FUNDANZA”.

### **1.6.4. ESTRUCTURA GENERAL O FASES DE LA INVESTIGACIÓN.**

El ejercicio investigativo se realizó en cinco (5) fases, así:

#### **1.6.4.1. Acopio de material sonoro y literario:**

Acopio de material bibliográfico y sonoro tales como: Literatura musical, partituras, grabaciones en CD, MP3, videos, material de audio y audio-visuales en diferentes formatos relacionados con el presente proyecto.

#### **1.6.4.2. Selección del material sonoro.**

Los criterios selectivos del material sonoro fueron por:

- Ser músicas de tradición.
- Ser de práctica musical vigente.
- Ser representativas de la región del Eje Cafetero.
- Que estructuralmente sean géneros musicales que faciliten y consoliden procesos de formación.

### **1.6.4.3. Análisis musical de los niveles estructurales: rítmico – melódico y Sistematización de los pasos anteriores.**

Luego de la selección de repertorio se realizó un exhaustivo análisis de las piezas de las cuales se extrajeron las estructuras rítmicas y ritmo-melódicas con las cuales se prepararon la estructuración de las cuatro piezas.

### **1.6.4.4. Operacionalización:**

Consistió en la producción de cuatro (4) piezas (Polka, Danza, Pasillo y Bambuco) de las cuales se extrajeron los ejercicios de lectura rítmica y ritmo-melódica que se utilizarán en los procesos formativos así:

- Exploración sonora en las estructuras rítmicas y ritmo-melódicas a partir del aprestamiento del pulso, primera y segunda división del pulso, el acento, agógicas y dinámicas, contratiempos y síncopas
- Lectura integrada de las piezas y ejercicios (Matrices rítmicas básicas en metro-ritmos de 2/4, 4/4, 3/4 y la bimetría 3/4 - 6/8.
- Práctica de ensamble y montaje de las piezas y ejercicios a nivel individual y grupal.

## 2. CAPÍTULO I.

### 2.1. REFERENTES CONCEPTUALES Y TEÓRICOS.

Las bandas han tenido presencia desde hace mucho tiempo en la historia de la humanidad, en principio fueron esencialmente militares y su origen se remonta a los primitivos pueblos que ya desde lejanas edades se sirvieron de instrumentos bélicos que despertaran su ardor combativo y llamaran a los guerreros a la lucha. El maestro y prestigioso director de banda de origen venezolano José Ignacio Pérez Perazzo en su libro titulado: Las Bandas: Semblanza de una gran historia, manifiesta al respecto:

*“...los testimonios escritos, pinturas y grabados sobre el empleo de los músicos en las operaciones militares, tan viejo como el mismo arte de la guerra, nos demuestran que estos desempeñaban horrorosamente su papel en la batallas de las antiguas civilizaciones... para esta época se conoce la existencia de grupos de músicos profesionales entre los hebreos (año 5.650 a.C.) que usaban para los fines del culto en el templo, una trompeta de plata denominada Jazozra (trompeta de plata, de uso en el Templo) y también una trompa o cuerno de carnero sin boquilla, llamada Shofar (cuerno de carnero sin boquilla, para usos rituales) e instrumentos de percusión como el Tof (antiguo tambor hebreo) y el Pa`amon, campanilla de los príncipes tribales. El Torá (La Biblia) nos ofrece numerosas menciones y referencias originales acerca de la importancia de la música y de los diferentes usos musicales ( p.e. Gén. 4, 21; Gén. 31, 27; Ex. 15, 1-20; I Sam. 18, 6-7; I Sam. 10, 5; Ecl. 2, 8; Job*

21,12; Números 10; Jueces 7, 19; I Samuel 16, 23; II Samuel 1, 17; II Samuel 6, 5; Josué 6; Salmos 108,3; 149,3) y formas rituales de tocar y cantar...” (Pérez, 1986, pág. 14 - 17)

A este respecto José Franco Ribate, distinguido maestro y director de la Banda Municipal de Bilbao (España) dice:

*“...los instrumentos más antiguos serian simplemente un cuerno horadado, como el Schofar o Karen hebreo, cuerno de carnero, a cuyos potentes sones se abatieron las murallas de Jericó”.*

*En Grecia, la trompeta de metal llamada Salpinx era tenida en cuenta como instrumento heráldico de guerra; era recta, y parece haber sido importada por los tirrenos, que de una manera u otra la habían tomado de los egipcios.*

*En la Edad Media, y traída a Europa por los cruzados, aparece la flauta travesera, esta era utilizada por la milicia y se acompañaba de un tambor.*

*Los Cruzados traían consigo otro instrumento empleado con fines militares: lo que hoy conocemos como timbales, que en la India y entre árabes se usaban desde una época muy antigua y contribuyeron con el desarrollo instrumental.*

*A la vez que se formaban y perfeccionaban las bandas propias de la infantería, surgían otras agrupaciones adecuadas a los Cuerpos de Caballería; estas (llamadas fanfares) sólo empleaban instrumentos de metal...” (Franco, 1983, págs.83)*

En el siglo XIII, se da la tendencia a combinar conjuntamente diferentes instrumentos de vientos en desfiles, procesiones a manera de unísonos, debido a que la polifonía por esta época era incipiente. Ya en el siglo XVII como lo demuestran los datos iconográficos de la época aparecen nuevos instrumentos como cornetas, chirimías y trombones. Con la invención del clarinete en el año de 1.690, los oboes fueron sustituidos por estos.

Durante el siglo XVIII, la inclusión de las percusiones turcas tales como bombo, platillos y triangulo, ayudan a consolidar la sección rítmica, permitiendo a las bandas de la época lograr una mayor pujanza sonora. Con la consolidación de la Orquesta Sinfónica a finales de este siglo, las bandas de música salieron de su estado rudimentario y siguieron los pasos de la orquesta, dando inicio a una cantidad de diversos de formatos instrumentales.

A pesar de estos avances, la sección de registros graves adolecía de instrumentos apropiados para la ejecución de las partes destinadas a estos planos sonoros. Este inconveniente de tipo técnico se soluciona gracias a la creación del Serpentón, que fue una variante de la corneta baja y que finalmente se transformó en el llamado fagot ruso.

Con la aparición de los instrumentos de pistones que reemplazaron a los de llaves, se completó la plantilla instrumental para las bandas, que finalmente con el aporte de Adolfo Sax con los saxofones y sarruxofones se logró la constitución completa y equilibrada de las bandas de vientos.

Gracias a todas estas aportaciones las bandas comienzan el siglo XX con una disposición instrumental muy similar a la que cuenta en los momentos actuales.

El tiempo, la perseverancia, el estímulo y la experiencia de los directores, lutieres, compositores, arreglistas e intérpretes han contribuido al perfeccionamiento de las bandas, hasta colocarlas al nivel artístico, técnico y estético que actualmente manifiestan.

Hoy en día países como España, Francia, Holanda, Japón, Estados Unidos, Colombia entre otros son líderes y pioneros en el desarrollo y la perfección de estéticas y técnicas que las han llevado a liderar los procesos de avanzada extendidas a otros países. De esta manera las bandas de música, arraigadas en su primitivo militar se independizan y dan lugar a numerosas bandas particulares y municipales que hoy en día conocemos. No existe en nuestro entorno, una ciudad, ni un pueblo que no considere indispensable la utilidad de una o varias bandas de música para la celebración de sus fiestas.

## **2.2. Breve reseña histórica de las Bandas, Estudiantinas y conjuntos instrumentales en Colombia.**

Aunque Colombia sea reconocida como un país de Bandas, esto no significa que históricamente hayan existido procesos destinados a la consolidación de las mismas. Para el caso que nos ocupa, la conformación de las bandas infantiles en nuestro medio, es un acto reciente. A pesar de que la tradición bandística deleva siglos de existencia, esta no demuestra ni representa el desarrollo que han tenido las bandas de Iniciación, las bandas infantiles y juveniles. Como es bien sabido, estas prácticas fueron destinadas desde un comienzo a bandas conformadas en su mayoría por músicos adultos. Es hasta el año de 1.980 cuando se da inicio al programa de bandas estudiantiles en el departamento de Caldas. Esta experiencia formativa es tomada como referente para ser aplicada en otros departamentos.

En Colombia las bandas han tenido presencia histórica desde la época de la Independencia. Durante la campaña libertadora entre 1.819 a 1.823 casi todos los batallones contaban con cornetas y tambores como formato instrumental básico. Al respecto el historiador, musicólogo e investigador José Ignacio Perdomo añade:

*“...Los historiadores de las época de la emancipación refieren que en medio del fragor de los combates nada impulsaban con más vigor a los soldados, en pos de la consecución de la victoria, como los aires del bambuco, tocando por la escaza y diezmada banda de los batallones...entre las piezas ejecutadas en la batalla de*

*Boyacá, ocupa un lugar principal la famosa contradanza denominada por esta razón La Vencedora...*” (Perdomo, 1980, pág. 55 - 57)

En síntesis estas bandas no contaban más que con un clarín, algunos pífanos y dos o tres tambores o percusiones.

A partir del siglo XIX las bandas toman algunos cambios respecto al instrumental que las constituye, esto debido a la importación de nuevos instrumentos de vientos. La importación dio origen a un nuevo tipo de banda denominada según las investigaciones del musicólogo Egberto Bermúdez:

*“...Bandas de armonía o de Música, que tenían para este momento un repertorio y un lugar muy claro en los espectáculos públicos de las ciudades europeas y norteamericanas. Este modelo se siguió en la ciudad y-- como se menciona en el aparte relacionado con los conciertos públicos—ya para las décadas de 1.860 y 70, las dos bandas de la ciudad (la de Milicias y la del Batallón Auxiliar) comenzaron a efectuar sus retretas o presentaciones públicas...”* (Bermúdez, 2000, págs. 71 - 73)

Con este movimiento se da de alguna manera el inicio de pequeños conjuntos de música de baile. Según el historiador Eugenio Díaz indica presencia de un pequeño conjunto con instrumentos de banda para un baile en la pascua de Navidad en Chapinero. Para el 20 de Julio de 1.875 día de la independencia se tiene datos históricos de la presentación de una pequeña banda de aproximadamente 10 personas donde por primera vez se observan instrumentos viento-metales tales como trompas, bombardinos y trompetas.

Durante el siglo XX se contrata al maestro italiano Manuel Conti para organizar las bandas de músicas.

*“...En compañía de sus hermanos Egidio y Emilio fundaría en 1.890 la Casa Musical Conti Hermanos. Durante su vida en la ciudad mantuvo una orquesta y fue director de la banda nacional hasta su muerte. En 1.913 por decreto presidencial se fusionaron dos bandas militares de la ciudad para crear la llamada banda del conservatorio, que posteriormente sería la Banda Nacional. A la muerte de Conti, esta fue dirigida por Andrés Martínez Montoya...”* (Bermúdez, 2000, pág. 73)

Bermúdez, plantea que en la historia de la Música en Santa Fe de Bogotá, los aportes significativos del maestro Conti dan pie para consolidar nuevos procesos y conformación de nuevas bandas en otras ciudades como Medellín, Cali, Manizales e Ibagué.

A mediados del siglo XX en la capital de la república se fusionó la banda de la Policía Nacional y la Banda Nacional dirigidas por Dionisio González y José Rozo Contreras. La fusión de estas bandas conformó una sola integrada por aproximadamente 100 músicos y con ello se dio inicio a la creación de la Banda Sinfónica Nacional bajo la dirección titular del maestro Rozo Contreras.

La formación académica del maestro Rozo indiscutiblemente selló un nuevo paradigma en la intervención orquestal, instrumental, arreglística y compositiva en favor de la música popular colombiana. Su producción musical abrió horizontes para los nuevos creadores de

repertorio para las bandas musicales. A los repertorios iniciales de que consistían en marchas militares, canciones patrióticas, se sumaron los géneros nacionales tales como bambucos, pasillos, guabinas, torbellinos y las músicas conocidas como “costeñas”. Desde finales del siglo pasado hasta el presente se han dado importantes giros en los repertorios estilos y formatos debido a los procesos de transformación socio-cultural por los cuales ha pasado el país.

En el presente siglo contamos con un importante legado de bandas que muestran diferentes tipos de niveles de organización desarrollo y conformación. Algunas que se forman de paso para un evento en particular hasta otras que están sujetas a condiciones institucionales. Entre estas podemos encontrar: Bandas Universitarias, Bandas Departamentales, Bandas Municipales.

Hoy en día Colombia es un país reconocido en América Latina como potencia bandística. Un aporte significativo de este reconocimiento se debe en gran parte a las políticas culturales diseñadas en el programa Nacional de Bandas del documento PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA del Ministerio de Cultura y promovido por el DEPARTAMENTO NACIONAL DE PLANEACIÓN (DNP, 2002)

*“...la banda de músicos posibilita la integración de los actores sociales de las localidades, orientando y proyectando sus tradiciones y nuevas propuestas culturales, trascendiendo las fronteras étnicas, políticas, económicas y estéticas. “Cada día en una nueva comunidad y municipio son apropiadas y recreadas por comunidades de todas las edades y ámbitos socioeconómicos”. Hoy en día, la banda*

*de vientos significa para muchos jóvenes en nuestro país la oportunidad para desarrollar un proyecto de vida alrededor de la música. Según la información recopilada por el Área de Música del Ministerio de Cultura, existen en la actualidad aproximadamente 1215 bandas ubicadas en 838 municipios de todos los departamentos. Esto significa que el 76.4% de los municipios existentes tienen bandas. De estas agrupaciones, se estima que cerca del 85% son juveniles e infantiles. El 15% restante son bandas conformadas por músicos mayores, presentes tanto a nivel urbano como rural. Es el caso de las bandas en las sabanas de la región Caribe, Nariño, Huila y Tolima, donde se encuentran agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición bandística...” (Documento Conpes 3191 “Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas”.2.003).*

### **2.3. Las bandas, las estudiantinas y los Conjuntos instrumentales en la música popular colombiana.**

Hablar de iniciación musical en bandas y conjuntos instrumentales en Colombia es referirse a una tradición con fuerte arraigo. Ello nos rememora un pasado glorioso que data desde el siglo XIX. Basta recordar a la muy reconocida estudiantina “La Lira Colombiana”, dirigida por el reconocido músico y compositor, maestro Pedro Morales Pino, al igual que la estudiantina “Ecos de Colombia” dirigida por el también reconocido maestro Jerónimo Velasco González y otras más recientemente como las estudiantinas “Bochica” y “Aires Andinos” de la ciudad de Bogotá. Estas experiencias fueron llevadas a los estrados académicos, convirtiendo la enseñanza de los instrumentos típicos colombianos de la época en procesos iniciales de la formación

específica musical dirigidos a niños y jóvenes en ciudades como Bogotá, Cali y Medellín; muchas son las academias resultantes de esta gran experiencia, entre las que podemos citar, están: Academia Luis A. Calvo, Academia Francisco Cristancho, y la Academia Emilio Murillo, entre otras, con sedes en la ciudad de Bogotá. Hoy en Colombia son avantes en estos procesos los departamentos de Antioquia, Caldas, Cundinamarca y Boyacá, pero a pesar de estas buenas intenciones estas experiencias no tienen mayor peso académico en la historia musical del país. Y una razón que demuestra lo anterior es la carencia de literatura y materiales didácticos y pedagógicos musicales específicos para este tipo de formación musical.

Es en esta etapa de formación en donde a los niños se les orienta básicamente en los principios de la técnica instrumental aplicados a la lectura musical. Aunque no existan criterios ni procesos estandarizados para la aplicación de estos conocimientos, en suma, los maestros talleristas o los directores en la mayoría de los casos, tienen el compromiso de cumplir objetivamente con las tareas encomendadas por las instituciones de turno como alcaldías, gobernaciones e institutos de culturas. Gran parte de esas tareas tienen sus taras en la carencia de materiales pedagógicos musicales que en la mayoría de las veces es nula.

Por tal razón gran parte de esta difícil tarea le corresponde al director de turno. En el caso de los conjuntos instrumentales de la Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA de la ciudad de Armenia (Quindío), el reto es aún mayor dada las condiciones geográficas y socioculturales de la región y de sus estudiantes. Como se ha enunciado en párrafos anteriores muchos de los materiales que existen no llenan las expectativas, ni los gustos estéticos de los niños y jóvenes, por tal razón los materiales y las obras musicales deben ser abordadas de una

manera artística y pedagógica desde el contexto socio-cultural y geográfico para que despierten el gusto estético y el amor por la música regional del Eje cafetero, el Departamento del Quindío y en especial a la ciudad de Armenia.

### **3. CAPITULO II. : GÉNEROS MUSICALES OBJETO DE ESTUDIO**

#### **3.1 La Polka o Polca**

Género musical-danzario de origen polaco, con influencia de la música de Bohemia (Checoslovaquia) de movimiento rápido y escrito en compás de 2/4. Fue por mucho tiempo el género preferencial de los compositores centro-europeos y que gracias a su desarrollo creativo llegó a ocupar un lugar preponderante entre los salón cortesanos de comienzos del siglo XIX. En Colombia también hace presencia a partir del siglo XIX, y aunque tuvo mucho auge en los bailes de comienzos de siglo en Santa Fé de Bogotá, también se difundió en departamentos de la región andina tales como Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío.

Sin duda alguna la Polka fue un género de gran difusión y práctica colectiva nacional desde comienzos del siglo XX. Hoy se encuentra casi en vía de extinción debido a la falta de implementación por ausencia de nuevas páginas repertorial que fortalezcan a las diferentes agrupaciones instrumentales del país.

La supervivencia de este género en el panorama nacional se ha mantenido gracias a que en algunos departamentos del Eje Cafetero tales como Caldas, Risaralda y Quindío su implementación continúe vigente como parte tradicional de su repertorio en Bandas, estudiantinas y diferentes tipos de conjuntos instrumentales.

### 3.2 El Pasillo.

Género musical tradicional y popular colombiano, que tuvo sus orígenes en el vals centroeuropeo del período nacionalista y que en un principio era una música de salón, preferencialmente presentado en los bailes de la aristocracia criolla de finales del siglo XVIII. Su origen en Colombia tiene que ver con un género llamado “Capuchina o Capuchinada”, o vals nacional rápido y que por la época era de preferencia para los músicos neogranadinos. Entre los años de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se convirtió en el género preferencial de los compositores colombianos. Aunque de origen europeo, fue ampliamente consolidado básicamente en la región andina, aunque hoy su práctica y divulgación cubre todo el territorio nacional.

Tradicionalmente se dieron dos (2) tipos de pasillo y que estuvieron ligados a la manera de ser interpretados, así:

- 1- El pasillo fiestero instrumental, de velocidad rápida y que es el más característico de las fiestas populares y de gran interpretación por parte de las bandas de vientos. Ejemplo de ello, los pasillos “La Gata Golosa” de Fulgencio García y “Patasdilo” de Carlos Viecco.
- 2- El pasillo lento o vocal, que generalmente es interpretado por duetos tradicionales colombianos conformados desde mediados del siglo XX. Entre los duetos representantes de este estilo podemos citar “Garzón y Collazos”, “Los hermanos Martínez”, y “Silva y Villalba”.

Generalmente la estructura armónica del pasillo es libre, y su elección depende de su creador o compositor. Por tanto, armónicamente se puede desenvolver entre los modos mayores y menores.

En cuanto a su estructura formal o forma estructural, existen pasillos de forma A-B, aunque tradicionalmente su estructura más estable es la forma A-B-C. Cuando presenta esta estructura, generalmente la sección o período “C”, se desarrolla con un ligera modulación al IV grado de la tonalidad inicial.

Aunque el pasillo ha perdido presencia en los escenarios colombianos debido al abrumador despliegue publicitario de músicas foráneas, este aún tiene sus espacios en concursos y festivales tales como El Mono Núñez, El Festival de duetos y tríos en Ibagué (Tolima) y El Festival del Pasillo en Aguadas (Caldas), entre otros.

En la actualidad es un género bastante preferido por parte de los jóvenes compositores, quienes a su manera han desarrollado con algunas innovaciones un sinnúmero de piezas con destino específico a las bandas sinfónicas y conjuntos instrumentales de los diferentes departamentos y regiones del país.

### **3.3 La Danza.**

Género musical danzario de procedencia cubana , basada en las danzas escritas por Ignacio Cervantes desde mediados del siglo XIX. Desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX se convirtió en danza de la aristocracia criolla. Tuvo una ligera difusión en la costa caribe colombiana y a través del río Magdalena se introdujo al interior del país. De ahí su gran difusión en los departamentos de la región andina tales como Cundinamarca, Antioquia y el eje cafetero en donde se convirtió en música interpretada por los conjuntos de cuerdas tales como estudiantinas, rondallas y tríos de bandolas , tiple y guitarras. Hoy es música interpretada por el formato de Banda Sinfónica.

### **3.4 El Bambuco**

Género musical de procedencia africana, de posible origen bantú y Abacua. Aunque históricamente está ligado a las músicas danzarias moriscas implantadas en la España del siglo XII. Durante la colonia fue un género prácticamente danzario. Con el despertar del nacionalismo extendido a las prácticas populares tomó mucho auge como género vocal-instrumental. A mediados del siglo XIX, tomó gran preponderancia en las gestas patrióticas y fue ligeramente convertido en aire para reforzar el ánimo de los soldados durante la campaña libertadora. A finales del siglo XIX tomó mucha importancia en los círculos académicos musicales del país, hasta ser llevado a la práctica colectiva de los pianistas concertistas de la época.

A comienzos del siglo XX, fue un género de enorme difusión nacional, hasta convertirse en el género obligad de los conjuntos instrumentales, bandas y orquestas sinfónicas del país. Uno de sus grandes intérprete y compositor fue el insigne maestro vallecaucano Pedro Morales Pino. En la actualidad es uno de los géneros de mayor práctica tanto en el medio académico cómo popular. Por tal razón existen el en país varios concursos y festivales tales como el Mono Núñez, El festival nacional del bambuco en Neiva e Ibagué.

La Danza, la Polka, el Pasillo y el Bambuco, han sido tratados a través de la historia por eminentes músicos, recibiendo a su vez los aportes de cada uno de ellos, gracias a los aportes significativos del maestro Pedro Morales Pino a través del enriquecimiento del formato instrumental para su estudiantina denominada la "Lira Colombiana", algunos de estos géneros tuvieron gran difusión, incluyendo países como Ecuador, Panamá, Costa Rica y México.

Desde comienzos del siglo XX, hasta el presente todos estos géneros ha tenido un sinnúmero de aportes para su evolución y desarrollo gracias a maestros distinguidos entre los que podemos citar a: Jerónimo Velasco, Fulgencio García, Emilio Murillo, Carlos Viecco, Efraín Orozco, Efraín Medina Mora, Jorge Ariza y Pacho Benavides, entre otros. Las obras de los maestros mencionados fueron transcritas, arregladas y transferidas a los formatos de orquesta y banda sinfónica gracias a la sapiencia y formación académica del distinguido maestro José Rozo Contreras.

Posteriormente desde finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, maestros de la talla de Álvaro Romero, Oriol Rangel, Luis Uribe Bueno, Fernando León, Gentil Montaña y León Cardona, les han infundido tal grado de desarrollo formal y estilístico hasta llevarlos a los

estrados académicos. Un ejemplo de ello, la inclusión del Chotís, La Redova, La Polka, la danza, la Rumba criolla, el pasillo, el bambuco, el torbellino y muchos otros géneros populares y tradicionales de la música popular colombiana en el programa curricular con énfasis músicas Caribe-Iberoamericanas de la Academia Superior de Artes de Bogotá (Asab). En este proceso fueron definitivos los aportes investigativos del maestro Samuel Bedoya: *“...Es sabido que este campo constituye un auténtico “cuello de botella” de la educación musical en nuestro medio académico...”* (Bedoya, 1989, pág. 4- 15). Trascender la brecha entre música popular y “música culta”, aún en estos momentos no ha sido una tarea fácil. Romper el caduco paradigma, de que solo existen unas “músicas modelos” en el campo de la formación, también ha sido un hueso duro de roer. En términos de Germán García Canclini: *“...Es preciso desconstruir las operaciones científicas y políticas que pusieron en escena lo popular...la trampa que a menudo impide aprehender lo popular, y problematizarlo...”* (García, 1990, Pág. 191). En estos momentos es preciso retomar esta mirada como nueva carta de navegación. Gracias a estos grandes aportes estos géneros se ha consolidado como una herramienta musical en la construcción de los procesos formativos de escuelas, academias, institutos musicales, conservatorios y universidades a través de conjuntos, orquestas, estudiantinas y bandas sinfónicas del país.

#### **4. CAPÍTULO III. MÚSICA Y CONTEXTO.**

##### **4.1. Gran contexto, El Eje cafetero. (Caldas, Risaralda y Quindío).**

El eje cafetero, o también llamado el “Triangulo del Café” es la región comprendida en su extensión por los departamentos de Caldas, Risaralda, Quindío, norte del departamento del Valle del Cauca, la región suroeste de Antioquia y el noroccidente del departamento del Tolima. Las principales ciudades son Manizales, Pereira y Armenia y están ubicadas en los tres primeros departamentos mencionados. Desde comienzos del siglo XX fue una región productora de caucho, pero años más tarde se dedicó al cultivo del café convirtiéndose en el centro piloto de producción en el país.

Durante los últimos años esta región ha afianzado el buen nombre de “Eje cafetero”, gracias a la bienaventuranza del café. Con ello ha desarrollado una identidad propia lo que ha permitido el desarrollo de una cultura turística encomiable. El rasgo más importante de esta industria turística (Agroturismo) es que está basado en la oferta de hoteles autóctonos de la región, con identidad propia de la cultura cafetalera de la zona y acompañada de la música popular tradicional de la región andina colombiana.

Gracias a las grandes corrientes migratorias de colonización venidas sobretudo del suroeste antioqueño y parte del litoral pacífico se ha desarrollado en la región una cultura

musical polifacética representada en los géneros de bambuco, pasillo, danzas, redovas, Chotís, mazurcas y polkas.

En los últimos años debido a la impronta de la cultura cafetera, se ha desarrollado en la región un tipo de música popular denominado en el “argot” popular “música de carrilera”, lo que ha afianzado un poco más la identidad del hombre caficultor y que se ha manifestado y extendido a otras regiones y departamentos de Colombia.

#### **4.2. Mediano Contexto, Departamento del Quindío.**

El Quindío es uno de los treinta y dos (32) departamentos de Colombia. Se encuentra ubicado en la región oeste-central del país, su capital es Armenia, por tanto su ubicación geográfica del territorio corresponde a la región andina y forma parte del denominado Eje cafetero limita norte con el departamento de Risaralda, por el sur y el este con el Tolima y al oeste con el Valle del Cauca y por supuesto hace parte del contexto conocido popularmente con el nombre de “paisa”.

Durante la época pre-colombina (es decir, antes de la llegada de Cristóbal Colón a América), la región que hoy comprende el departamento del Quindío fue habitada por los Quimbayas, uno de los grupos indígenas más destacados en el país por su expresión artística y cultural, la región del Quindío fue habitada por los Quimbayas, uno de los grupos indígenas más destacados en el país por su expresión artística y cultural.

Esta región, por estar ubicada en un punto intermedio entre el oriente y occidente de Colombia se convirtió en una ruta obligatoria de los personajes de esa época. En el siglo XIX la colonización antioqueña llega a lo que se denominaba el viejo Caldas y otros sectores como el norte del Tolima y del Valle, donde se establecen varios caseríos que con el paso del tiempo se convirtieron en grandes ciudades, tal fue el caso de la ciudad de Armenia, fundada el 14 de octubre de 1889. En este proceso de colonización se funda la mayoría de los municipios del departamento.

Una vez creado el departamento de Caldas en el año 1905, los habitantes de la región del Quindío manifiestan su intención de anexarse a dicha unidad administrativa, lo cual se lleva a cabo el 31 de agosto de 1908. El cultivo del café y el auge de la economía cafetera trajo consigo un rápido desarrollo económico y demográfico de la región, razón por la cual Armenia se constituye en un importante epicentro urbano y comercial, siendo ésta una razón para que los dirigentes reclamaran la creación del departamento. Finalmente en una gestión liderada por los parlamentarios Silvio Ceballos y Ancízar López, durante el gobierno del Presidente Guillermo León Valencia el proyecto se aprobó el 19 de enero de 1966 y se erige como departamento el 1 de julio de 1966 teniendo como primer gobernador al parlamentario Ancízar López López.

Hoy se puede decir que es uno de los departamentos más pujante en el sentido del desarrollo de proyectos y programas culturales en el país. Esta misión se ve reflejada en los resultados artísticos y niveles de desarrollo de su música, instrumentistas y directores de bandas y orquesta sinfónicas.

Como resultado del apoyo de la gobernación, el departamento cuenta con una banda sinfónica de un gran nivel interpretativo gracias a la dirección del joven maestro Armando Ariel Ramírez. De igual manera la administración municipal mantiene el apoyo logístico de la banda juvenil Municipal que dirige el maestro Juan José Ramírez Gómez. La Banda Juvenil está conformada por estudiantes, mientras que la departamental está conformadas por los directores de las bandas de los siguientes municipios: Finlandia, Montenegro, Calarcá, Salento, Pijao, Córdoba, Circasia y “Fundanza”. Además cada uno de estos municipios cuenta con una diversidad de conjuntos instrumentales mixtos dirigidos en su mayoría por docentes del Fundación Cultural del Quindío “Fundanza”.

Armenia es la capital del departamento del Quindío. Es uno de los principales núcleos de la economía nacional y parte del eje cafetero, donde es la tercera ciudad más poblada de esta región con aproximadamente 300.000 habitantes. Armenia es una ciudad de tamaño medio ubicada entre Bogotá, Cali y Medellín, las tres (3) ciudades más grandes de Colombia. Su temperatura promedio es de entre 18-22 °C, y hace parte de la llamada región Paisa, lo cual se hace evidente al visitar uno de los parques más atractivos de Colombia, el Parque Nacional del Café.

Originalmente la ciudad se pensó llamar "Villa Holguín" como un homenaje al entonces Presidente de la República. Pero la noticia de la matanza por parte de los turcos en una región de Cáucaso llamada Armenia y la existencia ya de una finca con este nombre, en lo que hoy es la carrera 19 con calle 30, hicieron que los fundadores prefirieran este nombre, Armenia es

denominada como la ciudad milagro de Colombia, gracias a su rápido crecimiento urbano en tan poco tiempo.

La ciudad de Armenia se localiza a 290 kilómetros al suroeste de Bogotá a una altura de 1.483 msnm. Limita al norte con los municipios de Circasia y Salento al oeste con el municipio de Montenegro, al este con el municipio de Calarcá y al sur con el municipio de La Tebaida. Armenia se sitúa cerca de la cordillera central a unos 35km del alto de La Línea. El clima de la ciudad de Armenia es muy variado, la temperatura promedio oscila entre los 18° y los 21°C.

La ciudad de Armenia, como centro piloto y cultural del departamento, ha promovido e implementado políticas culturales destinadas a fortalecer las diferentes agrupaciones y conjuntos instrumentales municipales. Entre las agrupaciones más destacadas se encuentran la Banda Sinfónica Juvenil de Armenia dirigida por el maestro Juan José Ramírez Gómez, La Banda Sinfónica Juvenil de “Fundanza” dirigida por el maestro Faber Cardona. Cuenta además con dos (2) importantes agrupaciones instrumentales como son la estudiantina de “Fundanza” y la Estudiantina de Confenalco. Las anteriores agrupaciones instrumentales realizan periódicamente conciertos didácticos y pedagógicos a manera de proyección comunitaria en los distintos barrios ciudadanos.

### **4.3 Pequeño Contexto, Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA” sede Armenia Quindío.**

La Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA”, es una organización no gubernamental sin ánimo de lucro, que contempla como objetivo primordial la capacitación de jóvenes adolescentes para desempeñarse en el futuro como profesores de formación artística. Para cumplir con tal fin, la Fundación tienen bajo su cargo el Colegio de Bachillerato Técnico con especialidad en formación artística; en donde los estudiantes cursan las áreas básicas de educación media y en igual proporción ven cuatro (4) áreas artísticas representadas en las siguientes disciplinas: música, danza, teatro y artes plásticas. Los jóvenes inician su formación artística desde sexto hasta once grado, con una intensidad horaria de trescientos veinte (320) horas semanales.

En convenio con la Alcaldía Municipal de Armenia, por intermedio de la Secretaria de Educación Municipal y la Escuela Normal Superior del Quindío, se realiza el “BACHILLERATO ARTISTICO” Nivel de Básica - Ciclo Secundaria, que es una actividad artística – educativa, de bien común para la comunidad infantil y juvenil del Departamento del Quindío y de todo el occidente colombiano. El cual tiene por objeto general dar mayor cobertura a los procesos educativos con calidad y eficiencia que contribuyan a mejorar las condiciones de vida de toda la comunidad del Municipio de Armenia.

El colegio, es una iniciativa de FUNDANZA para el municipio de Armenia y el departamento del Quindío con proyección nacional a largo plazo, puesto que existe una gran falencia de docentes en todo el país.

En el campo de la formación artística-musical los estudiantes deben cursar dos (2) asignaturas denominadas Lenguaje Musical y Práctica de Conjunto instrumental (Banda Sinfónica Juvenil, Estudiantina y Conjunto instrumental mixto). Para dar cumplimiento con esta modalidad académica, los estudiantes deben asistir dos (2) días de la semana con una intensidad de dos (2) horas destinadas para cubrir el pensum en cada una de las respectivas asignaturas. Por tanto es obligación por parte de los estudiantes el pertenecer a alguna de estas agrupaciones.

Para tal efecto el año escolar está dividido en dos (2) semestres que van desde el mes de febrero a junio y desde el mes de julio a noviembre. Al finalizar cada semestre, se hacen unas muestras de los procesos llevados cabo en cada una de las agrupaciones instrumentales. Para fortalecer estas muestras se han diseñado unas pre-muestras internas en los meses intermediarios de cada semestre (abril y octubre). Por tal razón las muestras finales de cada semestre es un buen filtro para medir los alcances académicos en cada una de las prácticas instrumentales.

Además, debido a la impronta artística-cultural de Fundanza, y a la gran demanda de presentaciones artísticas en la ciudad de Armenia, municipios del Quindío y otros departamentos del país, las agrupaciones musicales cumplen y cubren una enorme cantidad de compromisos durante el año escolar, proyecciones estas, que coadyuvan a fortalecer y a dinamizar los diferentes procesos académicos.

La Fundación tiene un convenio con la Alcaldía municipal de Armenia, mediante el cual se asignan los profesores de las áreas matemáticas, sociales, biología, informática, inglés, etc. Los maestros de las áreas artísticas son contratados directamente por FUNDANZA, dado que son profesionales idóneos en sus respectivas áreas y con un bagaje y experiencia musical entre los diez (10) y veinte (20) años.

La distribución de este programa educativo se encuentra en treintaicinco (35) periodos semanales de los cuales trece (13) son de educación artística, cuatro (4) en danza, cuatro (4) en música, dos (2) en teatro y dos (2) en artes plásticas más uno (1) de apreciación artística, las veintidós (22) horas restantes son dedicadas a las áreas fundamentales.

Este programa se inició en el año 2005 con cinco (5) grados sextos (6°), y un total de doscientos (200) estudiantes, para el año 2006 se abre de nuevo el grado 6° aproximadamente para ciento veinte (120) estudiantes y la continuidad del grado 7° para doscientos (200) estudiantes, en total se verán beneficiados trescientos veinte (320) estudiantes distribuidos en cuatro (4) grados sextos 6° y cuatro (4) grados séptimos 7°.

En la actualidad la Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA”, está conformada de la siguiente manera:

- Una Asamblea General compuesta por cien (100) asociados, padres de familia, egresados y benefactores.
- Un Consejo Directivo integrado por cinco (5) miembros según lineamientos del Decreto ciento catorce (114) que reglamenta la educación no formal.
- Un (1) Director General Nombrado por Junta Directiva: Maestro James Gonzales Matta.
- Un (1) Representante Legal y Director Ejecutivo: Marlon Andrés Cruz Casallas.
- Un (1) Coordinador Académico y Disciplinario: Javier Vargas (Jornada de la mañana) y Diego Solano (Jornada de la tarde).
- Dieciocho (18) Profesores de Artes, entre los cuales hay seis (6) pertenecen al área de música, así: Faber Cardona Agustín, Luis Carlos Pineda Ocampo, Jesús Redondo Bonivento, Jhon Alexander Jurado Terranova, Deiner Sergio Hurtado Y Carlos Jaramillo Macías Uribe.
- Una (1) Secretaria: Luz Amparo Moreno.
- Seis (6) personas en Servicios Generales.

**Los propósitos fundamentales de FUNDANZA están orientados a:**

- Recopilar, analizar, interpretar y dar a conocer las manifestaciones culturales del Departamento a toda la comunidad.
- Organizar y desarrollar materiales didácticos en pro de la divulgación de la cultura popular quindiana.
- Capacitar personas e instituciones que soliciten sus servicios.

- Divulgar una información científica del campo que comprende su razón social basada en investigaciones realizadas para la elaboración de montajes que permitan darle al Departamento del Quindío una identidad Cultural propia.
- Intercambiar información folclórica con otras regiones del país.
- Rescatar, defender, y promover el talento regional.
- Propiciar la participación de la población en el disfrute de los bienes, servicios y manifestaciones de la cultura.
- Apoyar el desarrollo de las facultades creativas de los niños, jóvenes y adultos de la comunidad del Quindío.
- Contribuir con el desarrollo integral de los educandos y con la contextualización cultural de la educación, tal como lo enuncia la ley 115 y sus decretos reglamentarios.
- Contribuir a la solución de carencias de infraestructura y dotación para el desarrollo de actividades culturales.
- Establecer una compañía de danzas representativa, de alta calidad escénica.

La institución cuenta con una planta física y cada aula cuenta con una dotación individual. También cuenta con un moderno auditorio construido con materiales de la región, como lo son la guadua y el bambú y que coadyuvan a la sostenibilidad ambiental, conservando la estética del paisaje cafetero. Los salones para las clases de música tienen una excelente dotación de materiales audiovisuales, equipos de sonido, computadores portátiles y de mesa. La sala de instrumentos maneja un catálogo sistematizado en donde se tiene referenciado cada uno de los formatos.

La Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA” de la ciudad de Armenia (Quindío) en sus veinte (20) años de existencia en el panorama cultural del Eje Cafetero ha tenido una significativa presencia a través de la investigación, formación, creación, producción y divulgación de la cultura dancística y musical quindiana.

Su labor desarrollada en la formación de la población infantil y juvenil con base fundamental en las danzas y músicas tradicionales nacionales ha sido reconocida no solo a nivel municipal, departamental y nacional, sino también a nivel internacional.

Dentro de su programa de formación artísticas aparece una asignatura de particular importancia denominada Lenguaje Musical y que tiene que ver con el aprendizaje de la gramática musical y su aplicación en la lectura rítmica y ritmo-melódica de los instrumentos que conforman los diferentes formatos instrumentales, pero en particular los tres de mayor importancia, así: Banda, Estudiantina y Conjunto instrumental Mixto, este último conocido al interior de la institución con el nombre de Chirimía, denominado así por su tradicional conformación derivada de los formatos instrumentales utilizados para la interpretación de las músicas populares españolas de comienzos del siglo XVIII.

Para cumplir esta importante labor institucional en el campo de la formación artística, “FUNDANZA”, ha destinado gran parte de su potencial docente a la orientación de los estudiantes de las diferentes agrupaciones musicales con el fin de fortalecer y consolidar los grupos estables de presentación.

De esta manera “FUNDANZA” a través de los años de existencia para cumplir su misión formativa en el campo artístico ha mantenido y consolidado los siguientes tipos de agrupaciones musicales:

### **Banda de Vientos**

Como es bien sabido Colombia es un país de gran reconocimiento en bandas a nivel internacional gracias al desarrollo que ha tenido esta práctica colectiva debido a la implementación de programas orientados a la formación y capacitación de docentes, directores y músicos instrumentistas.

Esta práctica ha generado una enorme cantidad de agrupaciones derivadas tales como pequeñas, medianas y grandes bandas, al igual que una representativa cantidad de agrupaciones instrumentales representadas en conjuntos, orquestas y pequeñas agrupaciones.

Fundanza sin ser la excepción, ha sido una institución que se ha destacado por la implementación de esta práctica sonora dentro de su estructura curricular.

El formato Banda de “Fundanza” está compuesto básicamente por tres familias instrumentales y distribuidas de la siguiente manera:

- Maderas: (04) Flautas traversas, (09) clarinetes y (03) saxofones.
- Metales: (02) Cornos, (03) trompetas, (02) trombones y (01) tuba.
- Percusión: Bombo, redoblante, platillos, congas y percusión menor como: (Chucho, pandereta, claves, maracas, jamblock y triangulo.
- Bajo eléctrico.

## **Estudiantina**

Las diferentes prácticas instrumentales que se han venido consolidando durante los últimos años en Colombia han permitido el desarrollo de una gran diversidad de tipos de formatos instrumentales.

Desde comienzos del siglo XX la práctica instrumental dirigida a la divulgación de las diferentes musicales consolidados desde el naciente nacionalismo colombiano permitió la expansión instrumental de una gran diversidad de formatos instrumentales. Desde luego uno de los formatos favoritos de los músicos intérpretes de la época fue la estudiantina o conjunto de cuerda ampliado. Este formato ligeramente se consolidó como un modelo sonoro a seguir por los compositores, directores e intérpretes vocal-instrumental de las diferentes regiones del país.

En un comienzo tuvieron diferentes acepciones dada la cantidad de tipos de formatos, entre los cuales podemos citar a las rondallas, murgas, tunas estudiantiles, para finalmente perfeccionar y decidirse por el conjunto ampliado, hoy conocido como estudiantina.

El formato de mayor difusión tradicional y que hace parte del modelo instrumental de la estudiantina de FUNDANZA, está conformado de la siguiente manera:

- (3) Tres Tiples
- (6) Seis bandolas
- (5) Cinco Guitarras.

### **Conjunto instrumental mixto.**

Con la llegada de los europeos a América en el siglo XV y la traída de los esclavos negros africanos para el trabajo forzado de las minas dando inicio las hibridaciones musicales y con ello el comienzo de las prácticas sonoras en América latina. La palabra “Chirimía” en comienzo hacía referencia a un instrumento melódico hispano-árabe traído por los españoles en la época de la colonia. Su posterior desarrollo consistió en la ampliación y aplicación de este instrumento a un formato en donde se incluía algunos instrumentos indígenas y algunas percusiones africanas. Más adelante se implementó el clarinete y algunos instrumentos de viento-metal como el saxo y el bombardino lo que dio inicio a las chirimías chocoanas y del pacífico. Hoy en FUNDANZA esta tradición continúa vigente y el formato básico está conformado por:

- Vientos: Flauta transversa de llaves, flautas de caña, de carrizo o PVC) y Clarinetes.
- Percusión: Tambora, guasá, alegre, llamador, redoblante y platillos.
- Cuerdas: Guitarra y bajo eléctrico.

Por ser estas agrupaciones las más importantes para el acompañamiento de los ensambles y montajes de las respectivas piezas dancísticas, se ha procurado que la mayoría de sus integrantes manejen los fundamentos básicos de lectura rítmica y ritmo-melódica extraídos de las cuatro (4) piezas basadas en los géneros más representativos del Eje cafetero, cada uno de estos formatos tiene bajo su responsabilidad cubrir campos específicos en los montajes. Por esta razón para cada formato corresponden unos géneros específicos, por ejemplo, al formato Banda de Vientos y estudiantina les corresponde el montaje de repertorios especializados para las presentaciones en público sin inclusión de las danzas y al Conjunto Instrumental Mixto, le

corresponde como tarea primordial, el acompañamiento de los diferentes grupos de baile de músicas regionales representados en géneros como la polka, la danza, el pasillo y el bambuco.

Aunque los repertorios sean distintos para cada una de las agrupaciones, los principios constructivos de las músicas objeto de intervención, son los mismos, de tal manera que las piezas creadas y basadas en los géneros más tradicionales de la región andina-cafetera compartan los mismos requerimientos técnicos-instrumentales aplicados a la lectura rítmica y ritmo-melódica.

### **Población Encuestada**

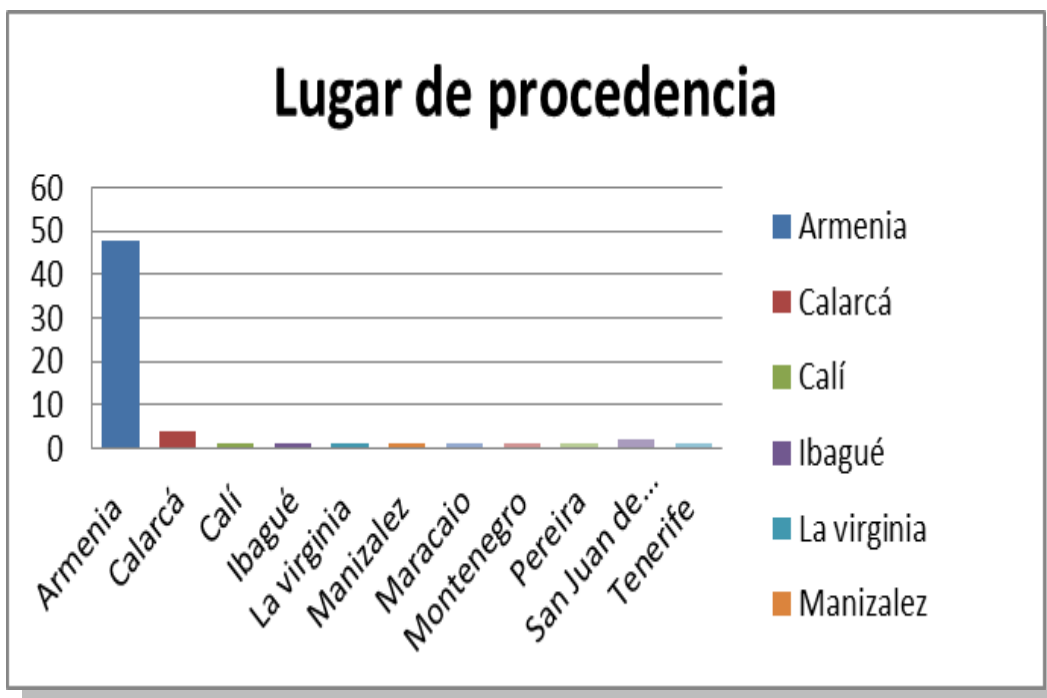
Con el objetivo de reconocer factores que incidieran en la formación musical de los estudiantes asistentes a los diferentes grupos de Fundanza, se aplicó una encuesta a los 58 estudiantes que hacen parte de los grupos objetivos del presente proyecto siendo ensamble mixto, banda y estudiantina.

**Grafico 1. Población encuestada**



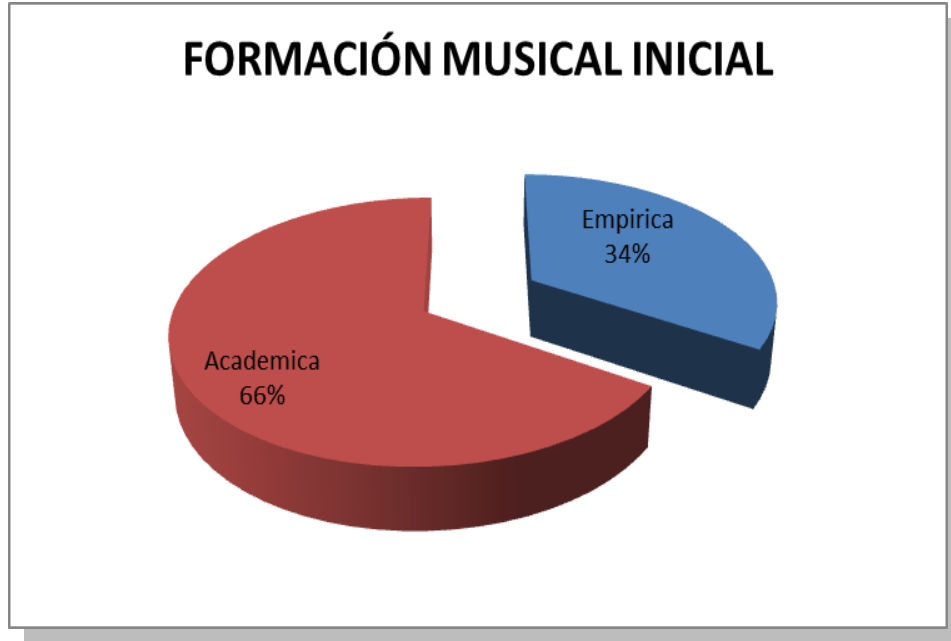
Del universo de la población representada 63 personas, el 8% corresponden a los seis (6) Maestros de la institución y el 92% a los cincuenta y ocho (58) estudiantes inscritos en los tres grupos a los cuales va dirigido el proyecto.

**Grafico 2. Lugar de procedencia**



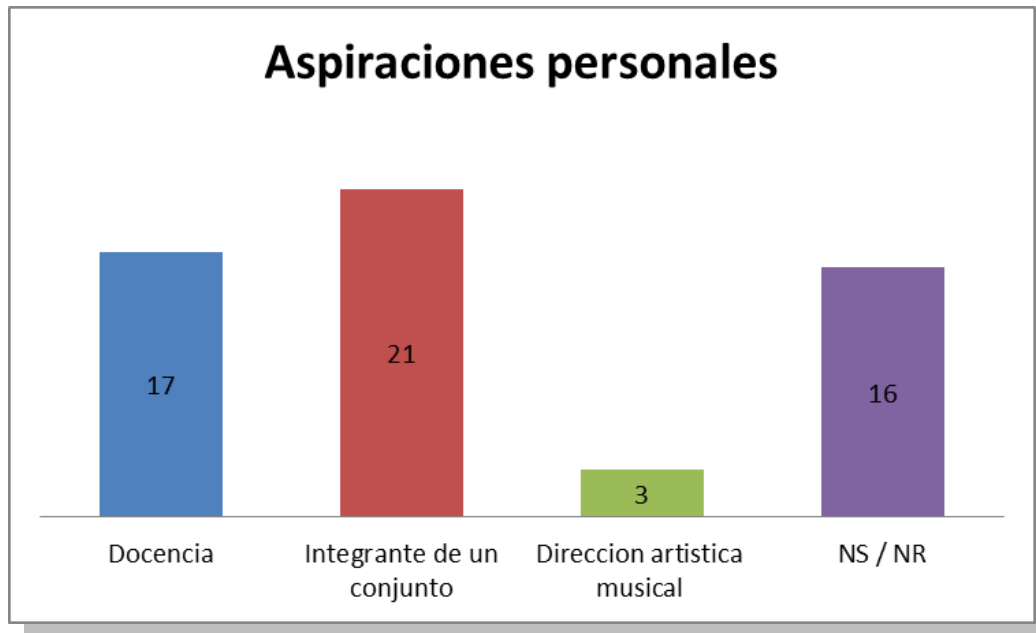
Sobre la procedencia de la población encuestada con el mayor índice se encuentra la población de Armenia con 48 personas, seguida de Calarcá con 4 personas y San Juan de Dios con 2 personas y el resto de las ciudades y municipalidades con un 1 % cada una.

**Grafico 3. Formación musical inicial**



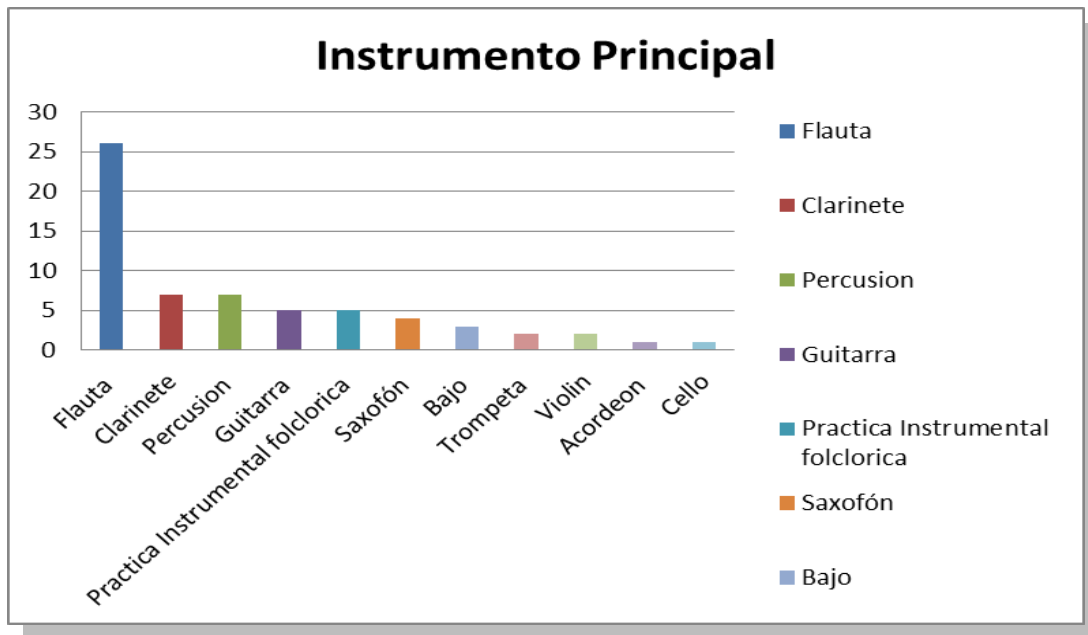
Al indagar sobre la formación musical inicial de la población es de resaltar que un 34% tuvo inicios empíricos sobre música pero decidieron perfeccionar técnicas y ampliar sus conocimientos en la academia, el 66% manifiesta que su formación inicial en la música se dio a partir de la academia.

**Grafico 4. Aspiraciones personales**



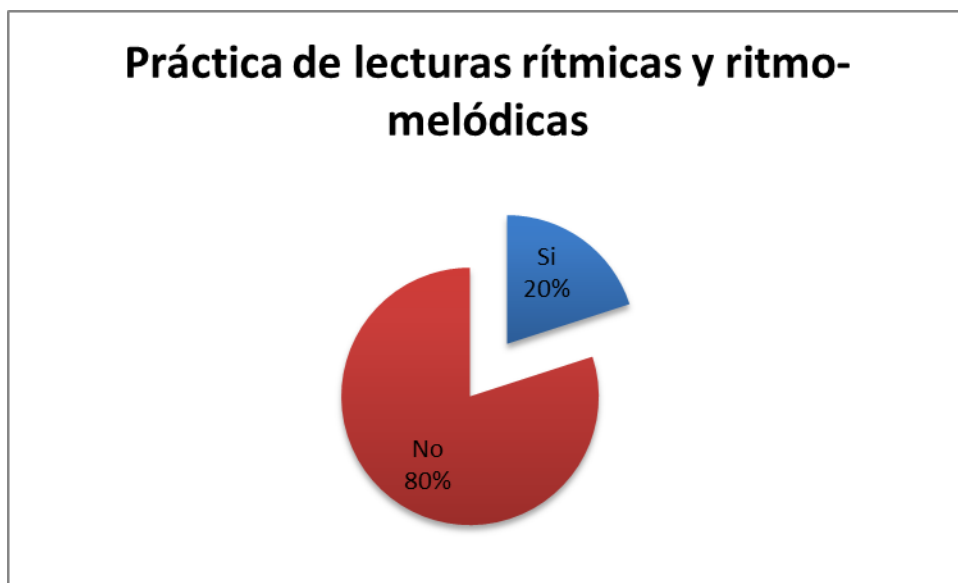
Con respecto a la aspiración personal en su carrera musical el menor porcentaje se presenta en quienes desean desempeñarse en la dirección artística musical de un proyecto, frente a un 17% y un 16% que respectivamente aseguran que desean ser docentes dentro del área musical y otros que están por decirse y el porcentaje más alto son aquellos que desean ser parte de algún conjunto.

**Gráfico 5. Instrumento Principal**



Frente a la pregunta sobre el instrumento principal, el porcentaje predominante fue Flauta con un total de 26 datos, seguido de Clarinete y percusión con 7 datos cada uno, luego Guitarra y practicas folclóricas instrumentales con 5 datos cada una y le siguen saxofón con 4, bajo con 3, trompeta y violín con 2 cada uno y por ultimo con 1 registro acordeón y cello.

**Gráfico 6. Práctica de lecturas rítmicas y ritmo-melódicas**



Frente a la pregunta que hace referencia, ¿Ha practicado usted lecturas rítmicas y ritmo melódicas en su proceso musical?, el porcentaje predominante fue No con un 80%, frente al menor porcentaje que respondió positivamente con un 20% de personas del total de la población encuestada.

## **5. CAPÍTULO IV: NIVELES DE ESTRUCTURACIÓN SONORA INTERVENIDOS PARA LA CREACIÓN DE LAS OBRAS: LUQUITAS (POLKA), JUAN ESTEBAN (PASILLO), GRIS COMO ESTA TARDE (DANZA) Y YA ME HUELE A CAFÉ (BAMBUCO).**

Los niveles estructurales o principios constitutivos utilizados para la creación de las cuatro (4) piezas (polka, danza, pasillo y bambuco) están tomados de los planteamientos estructuralistas de Henry Schenker y Jan LaRue y sus implementaciones están distribuidas de la siguiente manera:

1. Sonido o materialidades sonoras que comprende: Elección de timbres, Agógica, Dinámica y Textura y trama.
2. Estructuras rítmicas, que comprenden: Metro-ritmos, microformas (motivo o articulador, semifrase, frase) y forma rítmica.
3. Estructuras ritmo-melódicas, que comprende: articuladores o motivos, perfil-densidad y forma melódica. Las estructuras ritmo-melódicas según el planteamiento Schenkeriano, son la complejión de las estructuras rítmicas y las estructuras melódicas, creando así una nueva categoría de estructuración.
4. Estructura formal, Forma estructural o proceso de crecimiento de cada una de las piezas, y que comprenden: la pequeña, la mediana y la gran dimensión, forma bipartita y forma tripartita: A, B y A, B, C.

Estos niveles estructurales como herramientas en el campo de la creación musical permiten descubrir estrategias hasta ahora poco conocidas en los medios académicos colombianos. LaRue plantea una nueva manera para la creación musical y es precisamente a través del “Análisis”, por tal razón las denomina “pautas contributivas” (Larue, 2007, Pág. 30).

Lo que pretende La Rue, a través de su propuesta teórica, es acercar al estudiante, compositor o arreglista a la creación de la obra, a través de sus distintos elementos contributivos, su originalidad y su vivencia particular.

Por otro lado la propuesta teórica de Henry Schenker, pone de relieve la utilización de las mismas pautas contributivas utilizadas por Jan La Rue, por medio de las cuales por fin pueden observarse todas las irregularidades en la superficie, base media y subyacencia de la obra musical, que la teoría tradicional las reunió en reglas que poco explora la profundidad de la obra. (Forte, 1992, Pág. 65-69).

Dicho de otra manera Schenker lo que demuestra en su teoría estructuralista es señalar con claridad los tres (3) niveles o capas texturales en que se construyen las estructuras formales de las obras o piezas. Estos niveles él los condensó así (Forte, 1992, Pág. 189-193):

- 1- Superficie, Foreground o primer plano.
- 2- Base media, Middleground o plan medio.
- 3- Subyacencia, Background o plano de fondo.

Como gran aporte en el desarrollo de este proyecto investigativo se cuenta con el apoyo e implementación de productos escriturales a nivel del campo compositivo y arreglístico creados por los reconocidos pedagogos y maestros nacionales Alfonso Dávila Ribeiro y Samuel Bedoya Sánchez, ambos creadores y fundadores del primer proyecto de formación musical a nivel superior con énfasis en Músicas Caribe-Iberoamericanas de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), en donde por primera vez en América Latina se consolida la formación de compositores, arreglistas, investigadores a partir de las músicas populares y tradicionales colombianas. Para lograr tal fin, los maestros mencionados produjeron una considerable cantidad de materiales pedagógicos-musicales tales como obras, ensayos, métodos, arreglos, composiciones, instrumentaciones y escritos literarios-musicales referentes a la música colombiana y su inserción en los escenarios académicos.

Estas propuestas fueron evidenciadas en varios proyectos de educación a nivel superior del país tales como la Universidad Pedagógica Nacional, La Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad Industrial de Santander “UIS”, Universidad Tecnológica y Pedagógica de Colombia con sede en Tunja, La Academia Luis A. Calvo de Bogotá y el Plan Piloto Experimental creado al interior de la anterior institución.

Para el diseño y creación de las obras objeto de estudio de este proyecto investigativo se contó como material de apoyo en el campo de la composición y arreglística con cuatro (4) ensayos-documentos creados por los maestros Bedoya y Dávila y que sirvieron como materiales de referencia.

Por parte del maestro Samuel Bedoya Sánchez se tuvo como material de primera referencia a los Módulos de Capacitación para directores de banda producidos por el Instituto Colombiano de Cultura “Colcultura”, los ensayos “Diseños de estructuras sonoras”, “Rítmica estructural” y “Conducción de líneas”, algunos de ellos publicados recientemente por la Fundación Nueva Cultura.

El aporte significativo recibido de parte del maestro Alfonso Dávila Ribeiro, está representado en un compendio de materiales escritos y obras diseñadas para sus estudiantes de arreglos musicales y composición de la Academia Superior de Artes de Bogotá, La Universidad Pedagógica Nacional y la Academia Luis. A. Calvo de Bogotá tales como “Por una hermenéutica sonora en la Música Popular Colombiana”, escrito para sus estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, “Taller de Integración Sonora” escrito para docentes y estudiantes de la Academia Luis a Calvo de Bogotá, el proyecto “Programa de Formación profesional en Músicas Caribe-iberoamericanas”, para la Academia Superior de Artes de Bogotá, Diseño de materiales para las asignaturas de Formación Auditiva, Voces, Armonía y contrapunto, Taller de Integración, Diseño de estructuras Sonoras”, Composición, arreglos, Morfología y Análisis Musical.

Cabe destacar que los mencionados maestros al igual que los maestro Alejandro Mantilla Pulido, Jorge Sossa Santos y Néstor Lambuley Alférez, fueron los fundadores y creadores del proyecto de formación en Artes Musicales con énfasis en músicas Caribe-iberoamericanas (CIAM) de la Academia Superior de Artes de Bogotá “ASAB”.

Este proyecto fue la base fundamental para la creación en años más tarde del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura, a pesar de que en este proyecto no se trate el tema específico de la creación o composición musical, se tiene en cuenta todas las anteriores miradas y aportes al momento mismo de haberse dado inicio a las estructuraciones de las piezas, de tal manera que en ellas se hayan reflejadas y puestas en escenas las diferentes teorías de Schenker, LaRue, Bedoya y Dávila.

## **5.1 EL SONIDO O LAS MATERIALIDADES SONORAS.**

El sonido aquí es entendido como la materia prima o los elementos inventariados con los cuales los creadores o compositores intervinieron en la creación de las cuatro (4) piezas de estudio para el presente proyecto.

Estos fueron:

### **5.1.1 Elección o inventario de timbres:**

#### **5.1.1.1 Banda de vientos:**

- Maderas: Cuatro (4) Flautas traversas, nueve (9) clarinetes y tres (3) saxofones.
- Metales: Dos (2) Cornos, tres (3) trompetas, dos (2) trombones y una (1) tuba.
- Percusión: Bombo, redoblante, platillos, glockenspiel, congas y percusión menor como: (Chucho, pandereta, claves, maracas, jam-block y triangulo)
- Bajo eléctrico.

#### **5.1.1.2 Estudiantina:**

- Cuerdas: Tres (3) Tiples, seis (6) bandolas y cinco (5) guitarras.

### **5.1.1.3. Conjunto instrumental mixto:**

- Vientos: Flauta travesera de llaves, flautas de caña, de carrizo o PVC y dos (2) Clarinetes.
- Percusión: Tambora, guasá, alegre, llamador, redoblante y platillos.
- Cuerdas: Guitarra y bajo eléctrico.

### **5.2 Agógicas y Dinámicas:**

Hacen referencia a la intensidad del sonido, indicada específicamente por los matices a través de sus símbolos convencionales como la que se desprende de la disposición de fuerzas empleadas en la pieza.

Para el logro de tal fin se utilizaron los siguientes tipos de agógicas y dinámicas:

- Agógicas (Velocidades): *Lento – Moderato – Allegro*.
- Dinámicas (Intensidades): *pp - p – mp – mf – f – ff*.

### **Los tipos de mixturas utilizadas en las orquestaciones de las obras fueron:**

- Yuxtaposición.
- Superposición.
- Contraposición.
- Cruzamiento o engranaje.
- Incrustación o inclusión.

**Las texturas y tramas utilizadas con mayor frecuencia en las obras fueron:**

- Homofónica.
- Homorítmica.
- Acórdicas.
- Contrapuntística.
- Melodía más acompañamiento.

### **5.3 ESTRUCTURAS RÍTMICAS.**

Para el diseño de las estructuras rítmicas se tuvieron en cuenta dos categorías básicas a saber:

A-Metrorritmos, compás o métricas: 2/4, 3/4, 4/4 y la Bimetría 3/4 - 6/8.

B- Formas rítmicas: Forma tripartita A, B y C - Forma Bipartita: A y B.

A continuación se adjuntan a manera de gráficas, una muestra de los ejercicios de las estructuras rítmicas que contiene la guía metodológica, y las estructuras formales rítmicas de cada una de las piezas musicales objetos de estudio:

## Grafico No.6

*Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 2/4.*

### Estructuras rítmicas

#### Ejercicio No. 1

Nivel Básico

METRO - RITMO SIMPLE EN 2/4

-Pulso

-Primera división del pulso

01-  $\frac{2}{4}$

02-  $\frac{2}{4}$

03-  $\frac{2}{4}$

04-  $\frac{2}{4}$

01-  $\frac{2}{4}$

02-  $\frac{2}{4}$

03-  $\frac{2}{4}$

04-  $\frac{2}{4}$

## Grafico No.7

Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 3/4.

### Estructuras rítmicas Ejercicio No. 1 Nivel Básico

METRO - RITMO SIMPLE EN 3/4

-Pulso

-Primera división del pulso

The image displays two systems of musical notation for a rhythmic exercise. Each system consists of four staves, numbered 01 to 04. The time signature is 3/4. The notation includes eighth and quarter notes with stems pointing up or down, and small triangles below the notes indicating the pulse. The first system shows a variety of rhythmic patterns across the four staves, while the second system repeats some of these patterns with variations.

## Grafico No.8

*Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 4/4*

### Estructuras rítmicas Ejercicio No. 1 Nivel Básico

METRO - RITMO SIMPLE EN 4/4

-Pulso

-Primera división del pulso

The image displays two systems of musical notation for a rhythmic exercise in 4/4 time. Each system consists of four staves, labeled 01 through 04. The first system shows a steady pulse in staff 01 and its first division in staffs 02, 03, and 04. The second system introduces eighth notes and sixteenth notes in staff 01, while the other staves continue with the pulse and its divisions.

## Grafico No.9

*Estructura rítmica ejercicio No. 1, nivel básico en 6/8 y 3/4*

### Estructuras rítmicas

#### Ejercicio No. 1

Nivel Básico

METRO - RITMO COMPUESTO EN 6/8 y 3/4

- Pulso

- Primera división del pulso

The first system of musical notation consists of four staves, labeled 01, 02, 03, and 04. All staves are in 6/8 time. Staff 01 contains a sequence of six quarter notes. Staff 02 contains a sequence of six eighth notes. Staff 03 contains a sequence of six quarter notes. Staff 04 contains a sequence of six eighth notes. The notation is organized into four measures, with two notes per measure in each staff.

The second system of musical notation consists of four staves, labeled 01, 02, 03, and 04. The first two measures are in 6/8 time, and the last two measures are in 3/4 time. Staff 01 contains a sequence of six quarter notes. Staff 02 contains a sequence of six eighth notes. Staff 03 contains a sequence of six quarter notes. Staff 04 contains a sequence of six eighth notes. The notation is organized into four measures, with two notes per measure in each staff.

# Grafico No.10

## Luquitas (Polka)

Estructura de la forma rítmica: A, B y C.

### Luquitas (Polka)

Estructura Formal Rítmica

*Alfonso Dávila Ribeiro*

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It is divided into three main sections: A, B, and C. Section A (measures 1-6) is labeled 'Cabeza' and 'Cuerpo'. Section B (measures 7-14) is labeled 'Cola'. Section C (measures 15-24) is also labeled 'Cola'. The score includes first and second endings for measures 10-11 and 18-19. The notation uses eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes in the 'Cuerpo' section. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

# Grafico No. 11

Juan Esteban (Pasillo)

Estructura de la forma rítmica: A, B y C.

## Juan Esteban (Pasillo)

Estructura Formal Ritmica

Jhoan A. Trujillo lopez

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It is divided into three main sections: A, B, and C. Section A (measures 1-11) is labeled 'Cabeza' (measures 1-3), 'Cuerpo' (measures 4-10), and 'Cola' (measure 11). Section B (measures 12-24) consists of two phrases, each with a first and second ending. Section C (measures 25-43) also consists of two phrases, each with a first and second ending. The score uses a treble clef and includes various rhythmic notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. Dashed lines are used to group measures within sections.

Grafico No. 12

Gris como esta tarde (Danza)

Estructura de la forma rítmica: A, y B.

Gris como esta tarde  
(Danza)

Estructura Formal Rítmica Alfonso Dávila Ribeiro

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of seven staves of music. The first staff is labeled 'A' and is divided into three sections: 'Cabeza' (measures 1-4), 'Cuerpo' (measures 5-8), and 'Cola' (measures 9-12). The second staff continues from measure 6. The third staff continues from measure 11 and ends with a first ending bracket. The fourth staff starts with a second ending bracket labeled 'B' and continues from measure 17. The fifth staff continues from measure 22. The sixth staff continues from measure 26. The seventh staff continues from measure 30 and ends with two first ending brackets labeled '1.' and '2.'. Dashed lines connect the measures of the 'Cabeza', 'Cuerpo', and 'Cola' sections across the staves. Some measures contain triplets, indicated by a '3' and a bracket under the notes.

Grafico No. 13

Ya me huele a café (Bambuco)

Estructura de la forma rítmica: A, B y C

Ya me huele a Café

(Bambuco)

Dedicado a mi maestro Alfonso Dávila Ribeiro

Estructura Formal Rítmica

Jhoan Alexander Trujillo López

**A**

Cabeza      Cuerpo      Cola

**B**

1. 2.

3 4 6 8

6 11 16 20 26 31 36

Ya me huele a café  
Estructura formal rítmica

2

41

1. 2.

**C**

51

56

61

1. 2.

67

#### **5.4 ESTRUCTURAS RITMO-MELÓDICAS.**

Para el diseño de las estructuras ritmo-melódicas se tuvieron en cuenta:

A- Perfil melódico: Ascendente, descendente y mixto.

B-Densidad lineal horizontal activa o tensionante y quieta o distensionante.

#### **5.5 FORMA ESTRUCTURAL O ESTRUCTURA FORMAL DE LAS PIEZAS.**

Para el diseño de la forma o estructura formal de las piezas se tuvieron en cuenta:

A. Motivos o articuladores.

B. Semifrases.

C. Frases.

D. Períodos o Secciones.

E. Forma. Binaria, Ternaria, etc.

A continuación se adjunta una muestra de los ejercicios ritmo-melódicos que contiene la guía metodológica y los Scrip ritmo-melódicos de cada una de las piezas musicales en donde se indican las semifrases, frases, períodos o secciones y la forma estructural o estructura formal:



# Estructuras ritmo - melódicas

Ejercicio Nivel Básico

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 9-12) features a melody in the piano part with a dynamic shift from *subito p* to *pp*. The conga, tom, and cymbal parts provide a consistent rhythmic accompaniment. The second system (measures 13-16) features a melody in the piano part with a dynamic shift from *ff* to *ff*. The conga, tom, and cymbal parts continue with the same rhythmic pattern.

**System 1 (Measures 9-12):**

- Piano:** Melody in G minor. Chords: B $\flat$ , E $\flat$ , F7, B $\flat$ . Dynamics: *subito p* (measures 9-10), *pp* (measures 11-12).
- Claves:** Rhythmic accompaniment. Dynamics: *subito p* (measures 9-10), *pp* (measures 11-12).
- Bombo:** Rhythmic accompaniment. Dynamics: *subito p* (measures 9-10), *pp* (measures 11-12).
- Mrcs.:** Rhythmic accompaniment. Dynamics: *subito p* (measures 9-10), *pp* (measures 11-12).

**System 2 (Measures 13-16):**

- Piano:** Melody in G minor. Chords: B $\flat$ 7, E $\flat$ , F7, B $\flat$ , B $\flat$ . Dynamics: *ff* (measures 13-14), *ff* (measures 15-16).
- Claves:** Rhythmic accompaniment. Dynamics: *ff* (measures 13-14), *ff* (measures 15-16).
- Bombo:** Rhythmic accompaniment. Dynamics: *ff* (measures 13-14), *ff* (measures 15-16).
- Mrcs.:** Rhythmic accompaniment. Dynamics: *ff* (measures 13-14), *ff* (measures 15-16).



# Estructuras ritmo - melódicas

## Ejercicio Nivel Básico

9 F F# Gm Gm

Claves

Bombo

Mrcs.

13 C7 C7 Bb F F

Claves

Bombo

Mrcs.

Grafico No. 16

Luquitas (Polka) - Estructura Formal: A, B y C.

Luquitas  
(Polka)

SCRIP

Alfonso Dávila Ribeiro

Chord symbols for Section A: B $\flat$ , F, F, B $\flat$

Chord symbols for Section B: B $\flat$ , F, C7, F7, F7

Chord symbols for Section C: F, E $\flat$ , Cm, F7, B $\flat$

Chord symbols for Section A (continued): F, E $\flat$ , F7, B $\flat$ , B $\flat$

Chord symbols for Section B (continued): F7, Cm7, F7, B $\flat$

Chord symbols for Section C (continued): F7, Cm7, F7, B $\flat$ , B $\flat$

# Grafico No. 17

## Juan Esteban (Pasillo) - Estructura Formal: A, B y C.

### Juan Esteban

SCRIP

(Pasillo)

Dedicado mi hijo Juan Esteban

Jhoan A. Trujillo López

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It is divided into three sections: A, B, and C.

**Section A:** Measures 1-12. Chords: Eb, E°, Fm, Fm6, Ab, Bb7, Eb, Eb, Eb7, Ab.

**Section B:** Measures 13-29. Chords: Abm, Eb, D°, Bb7, Eb (1. and 2.), Cm7, C7, Fm, Fm7, Bb, Bb7, Eb, Eb, Gm/D, Eb7/Db, Ab, Ab, Eb.

**Section C:** Measures 30-44. Chords: Eb, Bb7, Bb7, Eb (1. and 2.), Ab, Ab7/Gb, Fm7, Db, Bb, Eb7, Ab, Ab7, A°, Bbm7, Bb°, Ab, Eb7, Ab.

**Section C Dynamics:** Poco menos

# Grafico No. 18

Gris como esta tarde (Danza) -- Estructura Formal: A y B.

## Gris como esta tarde (Danza)

SCRIP

Alfonso Dávila Ribeiro

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a boxed 'A' and contains measures 1-5 with chords Cm, Cm, Cm, D°, and D°. The second staff starts at measure 6 with chords B°, G7, Cm, Cm, and Cm. The third staff starts at measure 11 with chords C7, Fm7, Fm7, Cm, G7, and Cm (first ending). The fourth staff starts at measure 17 with a boxed 'B', Cm (second ending), C, C, C, A7, and Dm. The fifth staff starts at measure 22 with chords Dm7, Dm6, G7, Gaug, and C, featuring triplets. The sixth staff starts at measure 26 with chords C, Am7, C, C, and Dm. The seventh staff starts at measure 30 with chords Dm7, C, Em7, Dm6, C (first ending), and C (second ending), also featuring triplets.

# Grafico No. 19

Ya me huele a café (Bambuco) – Estructura Formal: A, B y C.

## Ya me huele a Café

(Bambuco)

SCRIP

Dedicado a mi maestro Alfonso Dávila Ribeiro

Jhoan A. Trujillo López

**A**

Section A consists of 16 measures of music. The first measure is marked with a common time signature (C) and a treble clef. The second measure changes to 3/4 time. The third measure changes to 6/8 time. The fourth measure is a whole note. The fifth measure is a quarter note. The sixth measure is a quarter note. The seventh measure is a quarter note. The eighth measure is a quarter note. The ninth measure is a quarter note. The tenth measure is a quarter note. The eleventh measure is a quarter note. The twelfth measure is a quarter note. The thirteenth measure is a quarter note. The fourteenth measure is a quarter note. The fifteenth measure is a quarter note. The sixteenth measure is a quarter note. The score includes a repeat sign with first and second endings. Chord symbols are placed above the notes: Dm7, A7, Gm7, Dm7, Bb, A7, Dm7, E°, F, Gm7, F, E°, Dm7, D7, Gm7, F, E°.

**B**

Section B consists of 16 measures of music. The first measure is marked with a common time signature (C) and a treble clef. The second measure changes to 3/4 time. The third measure changes to 6/8 time. The fourth measure is a whole note. The fifth measure is a quarter note. The sixth measure is a quarter note. The seventh measure is a quarter note. The eighth measure is a quarter note. The ninth measure is a quarter note. The tenth measure is a quarter note. The eleventh measure is a quarter note. The twelfth measure is a quarter note. The thirteenth measure is a quarter note. The fourteenth measure is a quarter note. The fifteenth measure is a quarter note. The sixteenth measure is a quarter note. Chord symbols are placed above the notes: C, C7, F, Bb, A7, A7, Dm7, C, C7, F, F, E7, E7, A7, Dm7, A7, Dm7.

Scrip  
Ya me huele a café

3

42 Gm7 Dm7 A7 Dm7 Dmaj7  
1. 2.

C G A7 Dmaj7

51 Dmaj7 G E° Dmaj7 D7

56 G Gm7 C#° F#m7 Bm7 Em7

61 A7 Dmaj7 Bm7 Em7 A7  
1.

66 Dmaj7 Dm7 Dm A7  
2.

70 A7 Dm7

D.S. al Fine

## **6. CAPÍTULO V: GUÍA METODOLÓGICA, LOS CONTEXTOS Y LOS ESPACIOS DE APLICABILIDAD**

Tal como se ha establecido desde un principio, este proyecto o Guía Metodológica va dirigido a docentes y estudiantes que dirigen y conforman respectivamente las diferentes agrupaciones instrumentales como banda, estudiantina y conjunto instrumental mixto de la Fundación Cultural del Quindío “FUNDANZA” de Armenia-Quindío, además es pensado como un vehículo dinamizador y multiplicador de otros procesos que implementen en la capital Armenia, otras ciudades del departamento, como también en otras sub-regiones del eje cafetero.

Para ello se requiere de un manejo básico de lectura rítmica y ritmo-melódica por parte de los estudiantes, así como también se requiere por parte de los maestros un previo conocimiento de los ejercicios, sus formas de apropiación, aplicación de los procesos de orientación consignados en la guía metodológica y su posterior implementación en el aula de clase y en las diferentes prácticas sonoras. Es menester por parte de los docentes el conocimiento de los géneros musicales objetos de estudio en este proyecto, así como manejo básico de las estructuras rítmicas, armónicas y melódicas de las mismas. Por tanto no es un proyecto pensado para partir de cero.

Es de suponer entonces, que los estudiantes de las diferentes agrupaciones instrumentales conozcan de antemano los fundamentos de la notación musical tales como pentagramas, notas musicales y las diferentes claves relacionadas con cada uno de sus respectivos instrumentos. Por

tanto es un proyecto que no parte de cero, y por el contrario es diseñado a partir de los conocimientos básicos que deben manejar los estudiantes.

Por ser este un proyecto innovador en el contexto del Eje Cafetero, se propone llevar la experiencia más allá de **FUNDANZA** incluyendo a otros centros de formación musical del municipio de Armenia, departamento del Quindío y de los departamentos de Caldas y Risaralda.

Aunque no se tenga estimado el tiempo determinado para la aplicación de este proyecto, se prevé que su modelo de implementación pueda ser tenido en cuenta de acuerdo a las condiciones y necesidades de **FUNDANZA**, es decir de acuerdo a las dinámicas de la institución. De esta manera el proyecto puede ser aplicado a manera de trimestre, semestre o también en el espacio de un año académico, según las condiciones señaladas con anterioridad. Por ahora, como primera experiencia el proyecto tiene la aplicabilidad de un trimestre comprendido entre los meses de agosto y noviembre del presente año, con una muestra final o concierto de los procesos al finalizar el trimestre.

## **6.1 Propuesta Metodológica y didáctica de implementación.**

Los procesos metodológicos aquí planteados, en su mayoría están fundamentados en los programas diseñados y puestos en práctica en centros de formación líderes en este tipo de implementación en el país tales como la Academia Luis A. Calvo de Bogotá, el Piloto Experimental y la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), proyecto liderado y creado por los maestros Alejandro Mantilla Pulido, Alfonso Dávila Ribeiro, Jorge Sossa Santos, Néstor Lambuley Alférez bajo la orientación y coordinación del reconocido músico, pedagogo y compositor Samuel Bedoya Sánchez.

Por otro lado se ampara también en los principios de grandes pedagogos europeos tales como Edgar Willems, Maurice Martenot y Karl Orff, enmarcados en la corriente de la escuela nueva, bajo el lema “Siglo XX, música para todos” y de mucha aplicabilidad en los principales centros de formación musicales del país a partir de la década de los años setenta.

El enfoque metodológico del anterior proyecto en los centros mencionados previamente en la parte del análisis de los principios constructivos y operativos de las músicas caribe-iberoamericanas (Ciam), los cuales evidencian la organización sistemática de ellas y permite una nueva entrada al concepto de transformación de productos y procesos culturales en el espacio y en el tiempo.

Por el lado de los modelos pedagógicos centroeuropeos se recurre a las experiencias de grandes pedagogos tales como William Willems, Múrice Martenot, Carl Orff y Zoltán Kodály.

Willems por su parte en su obra “El ritmo musical”, nos plantea la importancia de abordar el ritmo como un elemento viviente, un medio para adquirir conciencia rítmica, indispensable para la creatividad artística. Nos enseña además, la importancia de las experiencias sensoriales y auditivas, tal como se propone a través de los ejercicios desarrollados en el presente trabajo monográfico.

La importancia de Maurice Martenot al sentido rítmico y la discriminación auditiva, se fundamenta en este proyecto, en los ejemplos de las estructuras rítmicas y ritmo –melódicas y su aplicación práctica en la lectura musical con los instrumentos formantes de las diferentes agrupaciones instrumentales de la institución.

Entre tanto, de Carl Orff se toma como referente la utilización de los patrones rítmicos básicos, hasta desarrollarlos en formas más complejas, tal como se plantea aquí en el desglose de las matrices rítmicas aplicadas en la creación de las diferentes obras, Zoltán Kodály por su parte aporta la manera sistemática de abordar a las músicas populares y la manera de implementarlas en los procesos de formación musical.

Finalmente, retomando las anteriores experiencias y propuestas pedagógicas, la orientación y creación de este proyecto va encaminada a fortalecer el valor formativo de la educación musical de niños, jóvenes (estudiantes) y adultos (personal docente).

## 6.2 Aplicación de la Guía metodológica

La aplicación práctica de los ejercicios propuestos en esta guía metodológica está fundamentada en los principios de la sistematización de los niveles estructurales que conforman el lenguaje musical, tales como el metro-ritmo, las estructuras rítmicas y ritmo-melódicas. El proyecto además, propone en la creación y diseño de las obras y ejercicios la utilización de los componentes básicos de la lingüística del ritmo tales como el componente fonológico, componente sintáctico y componente semántico. Por tal razón, como modelo investigativo lingüístico está basado en la Teoría Generativa de la Música Tonal planteada por Fred Lerdahl y Ray Jackendoff.

Teniendo en cuenta a las orientaciones y a los modelos pedagógicos expuestos con anterioridad y para su implementación se han agrupado en cuatro (4) Unidades de trabajo con la intención de hacer más sistemática y productiva la aplicación de los mismos. Teniendo en cuenta esta razón cada una de las Unidades de trabajo están repartidas tres (3) niveles o grados progresivos de implementación así: Nivel básico, Nivel medio y Nivel avanzado.

- 1- La primera Unidad, contempla los ejercicios basados en las estructuras rítmicas extraídos de las obras diseñadas para este fin y que serán los primeros en ser puestos en el escenario académico.

- 2- La segunda Unidad, contiene los ejercicios ritmo-melódicos que serán puestos en evidencia luego de que se haya afianzado la primera etapa o etapa de fundamentación rítmica.
- 3- La Unidad III, corresponde a la práctica de la lectura aplicada a nivel individual, grupal o colectivo.
- 4- La Unidad IV, está concebida como la etapa de ensamble y montaje de las piezas.

## **6.2.1. UNIDAD I: LECTURA DE ESTRUCTURAS RÍTMICAS.**

### **Propósitos de esta Unidad.**

Apropiación de los elementos constitutivos de la música: pulso, división del pulso, acento y diferentes tipos de agógicas y dinámicas.

### **Materiales de referencia.**

Los ejercicios rítmicos diseñados para ser puestos en prácticas en esta Unidad de trabajo pertenecen a las estructuras rítmicas del contexto y tradición musical de las músicas populares y tradicionales del Eje cafetero.

Como estrategias metodológicas, se intenta aquí ofrecer una fuente de recursos y de ejercicios modelos, consistente en una serie de estructuras rítmicas que parten de un menor a un mayor grado de complejidad. Por tal razón los ejercicios han sido diseñados para ser aplicados de manera progresiva en tres (3) niveles, así:

#### **1-Nivel básico.**

Este nivel consiste en la inducción y que contempla los ejercicios diseñados para la fundamentación y apropiación de los elementos constitutivos de la música: pulso, acento, primera y segunda división del pulso, acento, agógicas y dinámicas. Cada uno de los diferentes

ejercicios está basado en estructuras de músicas sintéticas y músicas reales. Por una parte los ejercicios sintéticos son ejercicios facturados o creados específicamente para ser aplicados en la práctica ejercitación de la lectura y por lo tanto no fueron extraídos de las piezas objeto de estudio. Mientras tanto los ejercicios basados en la música real fueron extraídos o creados a partir de las obras diseñadas para tal fin.

Los ejercicios sirven para ser aplicados a manera de estudio individual, grupal o por cuerdas y finalmente en forma colectiva. Los mismos sirven como material de inducción de pre-montaje de cada una de las obras. En consecuencia son ejercicios que contemplan un menor grado de dificultad.

## **2- Nivel de medio.**

Este nivel consiste en la continuación de la lectura de las estructuras rítmicas básicas extraídas de cada uno de los géneros polka, danza, pasillo y bambuco. Aquí ya se incluye un nuevo elemento que consiste en la aplicación de la segunda división del pulso.

Por otra parte aparece la inclusión del contratiempo como elemento preparatorio a la inducción y estudio de la síncopa, en consecuencia, los ejercicios de este nivel presentan un mediano grado de dificultad.

### **3- Nivel avanzado.**

Este nivel consiste en la continuación de la primera etapa, es decir se continúa con la implementación de nuevos elementos constitutivos de la música tales como: primera y segunda división del pulso con mayor énfasis y frecuencia, fraseo, ligaduras, crescendo, decrescendo, contratiempos, y los diferentes tipos de síncopas (interna, externa y mixta). Por la inclusión de estos nuevos elementos, los ejercicios presentan un mayor grado de dificultad.

Se prevé que al llegar a este nivel de fundamentación de lectura de las estructuras rítmicas el estudiante tenga una batería de conocimientos que le permita asumir la entrada de una manera más eficaz a la lectura de las estructuras ritmo-melódicas. En el siguiente diagrama se puede observar los géneros musicales, los metro-ritmos, los diferentes niveles y sus respectivos componentes.

**Tabla No. 1: Diagrama de implementación por niveles de dificultad.**

<b>Género y Metrorítmico</b>	<b>Niveles</b>		
	<b>Nivel básico</b>	<b>Nivel medio</b>	<b>Nivel avanzado</b>
<b>Polka, 2/4.</b>	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo, sincopas internas, externas y mixtas.
<b>Pasillo, 3/4.</b>	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo, sincopas internas, externas y mixtas.
<b>Danza, 4/4.</b>	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo, sincopas internas, externas y mixtas.
<b>Bambuco, 3/4 y 6/8.</b>	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo.	Pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas, contratiempo, sincopas internas, externas y mixtas.

## **6.2.2. UNIDAD II.**

### **LECTURA DE ESTRUCTURAS RÍTMO-MELÓDICAS.**

#### **Propósitos de esta Unidad.**

Apropiación de los elementos constitutivos de la música: pulso, división del pulso, acento y diferentes tipos de agógicas y dinámicas. Los ejercicios ritmo-melódicos fueron diseñados para ser puestos en prácticas en esta Unidad de trabajo, al igual que los utilizados en unidad anterior pertenecen a las estructuras rítmomelódica del contexto y tradición musical de las músicas populares y tradicionales del Eje Cafetero, como estrategias metodológicas, se intenta aquí ofrecer una fuente de recursos y de ejercicios modelos, consistente en una serie de estructuras rítmica van de un menor a un mayor grado de complejidad.

#### **Materiales de referencia.**

Luego de haber finalizado la etapa preparatoria de lectura de estructuras rítmicas, se dará comienzo a la inducción de los ejercicios de lectura ritmo-melódica. Al igual que los ejercicios de estructuras rítmicas, estos están diseñados partiendo de un menor a un mayor grado de dificultad. A diferencia de los ejercicios rítmicos, los ritmo-melódicos son aplicados directamente a la lectura con los instrumentos.

Para tal fin se han dispuestos cuatros (4) líneas o niveles de estructuras rítmicas para ser realizados con palmas, instrumentos de percusión o percusión corporal, mientras un grupo de

instrumentos libremente o el mismo docente interpreta una melodía. En consecuencia los ejercicios presentan tres (3) niveles de dificultad, así:

### **1- Nivel básico.**

En este nivel, se comienza con la implementación de la lectura aplicada a los instrumentos de los diferentes formatos instrumentales (banda, estudiantina y conjunto instrumental mixto). Estas prácticas de lectura se pueden realizar en cada una de las agrupaciones instrumentales por separado, como también pueden ser aplicados al mismo tiempo de manera general en todas las tres (3) agrupaciones instrumentales. En los primeros ejercicios se continúa con la apropiación de los elementos constitutivos de la música: pulso, primera división del pulso, acento, agógicas y dinámicas. En consecuencia los ejercicios presentan un menor grado de dificultad. A continuación a manera de gráfica, un ejemplo del ejercicio ritmo melódico nivel básico:

## Grafico No.20

### Estructura ritmo melódica, nivel básico simple en 4/4

## Estructuras ritmo - melódicas

### Ejercicio Nivel Básico

- METRO - RITMO SIMPLE EN 4/4

Instrumentos en Bb:

Clarinete soprano, Saxo soprano,

Saxo tenor, Trompeta, Euphonium, otros.

The musical score is for a 4/4 time signature exercise. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and three percussion lines (Claves, Bombo, Maracas). The second system includes a vocal line and three percussion lines (Claves, Bombo, Mrcs.).

**System 1:**

- Vocal Line:** Treble clef, 4/4 time. Chords: Dm, Dm, A7, Dm, D7. Dynamics: *mf*. A slur covers the first four measures.
- Claves:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *mf*. Pattern: quarter notes with accents.
- Bombo:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *mf*. Pattern: quarter notes with accents.
- Maracas:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *mf*. Pattern: quarter notes with accents.

**System 2:**

- Vocal Line:** Treble clef, 4/4 time. Chords: Gm, Dm, A7, Dm. Dynamics: *ff* (first measure), *p* (last measure). A slur covers the first four measures.
- Claves:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *ff*. Pattern: quarter notes with accents.
- Bombo:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *ff*. Pattern: quarter notes with accents.
- Mrcs.:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *ff*. Pattern: quarter notes with accents.

## **2- Nivel medio.**

El nivel medio tiene como propósito implementar los mismos elementos constitutivos musicales de la etapa anterior, incluyendo a los diferentes tipos de acentos, agógicas y dinámicas; pero adicionalmente aparece un nuevo elemento: el contratiempo. En consecuencia los ejercicios presentan un mediano grado de dificultad. A continuación a manera de gráfica, un ejemplo del ejercicio ritmo melódico nivel medio:

## Grafico No. 21

Estructura ritmo melódica, nivel medio simple en 4 /4

### Estructuras ritmo - melódicas

Ejercicio Nivel Medio

- METRO - RITMO SIMPLE EN 4/4  
Instrumentos en Bb:  
Clarinete soprano, Saxo soprano,  
Saxo tenor, Trompeta, Euphonium, otros.

**Allegro**  
Dm A7 Dm D7

Claves

Bombo

Maracas

Clv.

B. Dr.

Mrcs.

Gm Dm A7 Dm

### 3- Nivel avanzado.

A diferencia de etapa anterior, aquí se realiza una mayor profundización, con la aplicabilidad de nuevos elementos gramaticales. Aunque se continúa con la apropiación de los

elementos constitutivos de la música: pulso, diferentes tipos de acentos, se incluyen nuevos elementos tales como: primera y segunda división del pulso, contratiempos, síncopas internas, externas y mixtas, ligaduras de fraseos, elementos de expresión tales como: crescendo, decrescendo, apoyaturas, estacatos, sforzattos, etc.

Los ejercicios están diseñados con una línea melódica, acompañada por tres (3) líneas de acompañamiento rítmicos. Mientras un grupo de instrumentos hacen la respectiva lectura ritmo-melódica, el grupo restante realizan los acompañamientos rítmicos con percusiones corporales e instrumentos de percusión disponibles para la actividad.

Al comienzo de cada una de las páginas de los respectivos ejercicios y a manera de aclaración van rotulados numéricamente cada uno de los ejercicios, así como también van escritas las indicaciones básicas para los lectores (estudiantes y docentes). En estas indicaciones van señaladas el género musical, los tempos, las agógicas, las dinámicas y los diferentes metro-ritmos o compases. A continuación a manera de gráfica, un ejemplo del ejercicio ritmo melódico nivel avanzado:

## Grafico No.22

Estructura ritmo melódica, nivel avanzado simple en 4 /4

### Estructuras ritmo - melódicas

Ejercicio Nivel Avanzado

- METRO - RITMO SIMPLE EN 4/4

Instrumentos en Bb:

Clarinete soprano, Saxo soprano,

Saxo tenor, Trompeta, Euphonium, otros.

Musical score for Claves, Bombo, and Maracas. The score is in 4/4 time and features a melody in the upper staff with a *Moderato* tempo. The melody starts with a *pp* dynamic and includes a *cresc. poco a poco* marking. The accompaniment consists of Claves, Bombo, and Maracas, all starting with a *pp* dynamic and following the *cresc. poco a poco* marking. The harmonic structure is indicated by chords: Dm, Dm, A7, Dm, and D7. The Claves part includes a triplet in the fourth measure.

Musical score for Clv., B. Dr., and Mres. The score is in 4/4 time and features a melody in the upper staff with a *mp* dynamic. The accompaniment consists of Clv., B. Dr., and Mres., all starting with a *mp* dynamic. The harmonic structure is indicated by chords: Gm, Dm, A7, and Dm. The Clv. part includes a triplet in the fourth measure.

### **6.2.3 UNIDAD III: Práctica de lectura individual, grupal y colectiva o estudio de las partes de cada pieza.**

#### **Propósitos de esta unidad.**

Esta unidad está concebida como la etapa preparatoria al montaje de las piezas. Por lo tanto en esta unidad, el trabajo básico está orientado a la lectura de las partes individuales o partículas.

Aquí no se hará énfasis en dirigir el estudio de las partes hacia el montaje de las piezas, más bien el trabajo de lectura está orientado hacia las respectivas las revisiones, correcciones y aclaraciones sobre las particularidades previo al montaje tales como las velocidades y las dinámicas específicas de los diferentes sectores de cada una de las piezas.

#### **Materiales de referencia.**

Scores, partituras o partes individuales para la lectura de cada pieza en particular. Aquí se hará énfasis tanto en la lectura individual, como también en la lectura por cuerdas o familias instrumentales.

#### **6.2.4. UNIDAD IV: Ensamblés y Montaje de las piezas por familias o cuerdas instrumentales.**

##### **Propósito de esta unidad.**

En esta unidad, al contrario de la anterior, está orientada al montaje específico de cada una de las piezas. Los ensambles previos a los respectivos montajes se deberán comenzar por familias instrumentales tales como vientos- metales, maderas, cuerdas y percusiones. Por tanto esta práctica será orientada por cada director de las respectivas agrupaciones o formatos. Aquí la pretensión principal es el logro del pulimiento y refinamiento de cada obra de cara al concierto o muestra final.

Esta Unidad de trabajo o etapa consiste fundamentalmente en el estudio de las partes, divididas en grupos o familias instrumentales (vientos-maderas, vientos-metales y percusiones). En consecuencia los estudiantes harán las respectivas lecturas de sus partes en función del hacer sonoro grupal.

Esta etapa consiste fundamentalmente en el estudio de las partes para cada uno de los instrumentos que conforman los formatos Banda, estudiantina y Conjunto instrumental mixto. Y tienen como objetivo principal, lograr el ajuste, acoplamiento, equilibrio, balance y perfeccionamiento sonoro integral de cada una de las piezas con miras a ser presentadas al público.

### **Materiales de referencia.**

Scores, partituras o partes individuales para la lectura. Aunque también se continúe con el proceso anterior, aparece un nuevo elemento, que es considerado como la herramienta estratégica para la consolidación del montaje.

### **Muestra final**

La muestra final consiste en la presentación de las obras a través de un concierto didáctico final en donde se expondrán las estrategias metodológicas que fueron utilizadas para tal fin.

### **6.3 Metodología de trabajo para la lectura de los ejercicios rítmicos.**

Aunque no existe un modelo pedagógico definido para la aplicación de la lectura de los ejercicios rítmicos y ritmo-melódicos, a continuación se presenta una propuesta de intervención, de la cual se espera produzca excelentes resultados luego de su aplicación práctica. También se recomienda a cada uno de los docentes, poner en evidencia su propia experiencia y modelo pedagógico. Con esto también se da apertura a la aplicación de un proyecto con un buen margen de flexibilidad y libre de ataduras y de concepciones rígidas, para tal fin se recomienda tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

1- Leer cada uno de los ejercicios en forma horizontal, línea por línea y compás por compás utilizando onomatopeyas, mientras se marca el pulso con alguna de las dos manos. Posteriormente se incluirá la marcación del acento.

2- Para la lectura de figuras musicales se recomienda tener en cuenta las siguientes:

- Las sílabas **Tan, o, Pon,** para las figuras: negra, negra con puntillo, blanca, y redonda.
- **Ta- ta- ta, o, ta-ta-ca,** para el grupo de tres (3) corcheas.
- **Tan- ta, o, Pon-to,** para el grupo de negra y corchea.
- **Ta-tan, o, To-pon,** para el grupo conformado por corchea y negra.
- **Tan-ta, o, Pon-to,** para la negra con puntillo y corchea.
- **Chi, o, Un,** para el silencio de negra con puntillo y corchea.
- **Ti, o, qui,** para la semicorchea.

A continuación un modelo de ilustración de la aplicación de las onomatopeyas:

### Grafico No. 23

Modelo de ilustración de la aplicación de las onomatopeyas

The image displays four musical staves, each with a different time signature and corresponding onomatopoeic lyrics. The lyrics are written below the notes, with small triangles pointing to specific notes to indicate their rhythmic placement.

- Staff 1 (2/4):** pon to to pon to ti qui pon chi to pon
- Staff 2 (3/4):** Tan tan ta ta ta tan ta tan un ta ta ta tan tan
- Staff 3 (4/4):** To pon to pon chi to pon pon to to ti qui ti qui pon pon chi qui ti qui pon
- Staff 4 (6/8):** tan ta tan ta un ta ca ta ta ca ta ta ca tan ta tan

- 3- Leer el ejercicio en forma vertical compás por compás, marcando el pulso con las manos (aplaudiendo) o con las yemas de los dedos sobre una superficie previamente elegida.
- 4- Escoger dos (2) líneas de cada sistema para ser interpretadas por dos (2) personas, o, dos (2) pequeños grupos utilizando la percusión corporal u otras previamente elegidas.
- 5- Leer las cuatro (4) líneas del sistema al unísono interpretadas por un grupo de cuatro (4) estudiantes utilizando la percusión corporal y luego ir involucrando progresivamente los diferentes instrumentos de percusión. Se recomienda marcar el pulso con un instrumento como la clave para lograr mayor precisión rítmica.

## CONCLUSIONES

La experiencia adquirida a través de este proyecto permite su aplicabilidad en nuevos procesos de fundamentación de lectura de estructuras rítmicas y ritmo-melódicas en otras instituciones de formación artística- musical del Eje cafetero.

El ejercicio de la sistematización de las músicas populares tradicionales más representativas del Eje Cafetero permite vislumbrar la puesta en escena de este modelo de trabajo en otras regiones del departamento del Quindío, del Eje cafetero y del país.

Gracias a la eficacia de este modelo pedagógico de trabajo se logran resultados a corto plazo, resolviendo de esta manera las exigencias inmediatas de las instituciones y administraciones municipales y departamentales.

La enseñanza de la música regional promueve el afecto, el goce, el conocimiento, la recuperación de los valores y su inscripción en los diferentes contextos socio-culturales.

Con este proyecto investigativo se busca nuevas perspectivas en los procesos de enseñanza de la lectura de estructuras rítmicas y ritmo-melódicas en diferentes formatos instrumentales (bandas, estudiantinas y conjuntos instrumentales mixtos).

Gracias a este proyecto creado por Colombia Creativa del Ministerio de Cultura en coordinación con la Universidad Pedagógica Nacional, pude desarrollar y fortalecer mi

formación pedagógica, investigativa, arreglista, compositiva y consolidar de esta manera parte de mi sueño profesional.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ADLER, Samuel. Estudio de la orquestación. Barcelona, España: Idea Books, S.A, 1989.

ALBET, Montserrat. La música contemporánea. Barcelona España: Salvat Editores. 1974

BEDOYA, Álvaro. Luis Antonio Calvo. Compositores Colombianos. Volumen I. Bogotá D.C, Colombia: Centro Colombo-Americano de Bogotá, 1987.

BEDOYA, Samuel. Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos. Bogotá D.C, Colombia: Ed. Instituto Colombiano de Cultura, Banda Escolar, 1989.

BERMÚDEZ, Egberto; DUQUE, Ellie. Historia de la música en Santafé y Bogotá. Bogotá, Colombia: Ed. Fundación de Música, 2.000.

BRINDLE, Smith. La nova música. Barcelona, España: Editorial: Editorial Antoni Bosch, 1983.

BOULEZ, Pierre. Puntos de referencia. Barcelona, España: Gedisa. 1984

CÁRDENAS, Rocío; TORO Alejandro. Arreglos didácticos para pequeña banda.

Bogotá, Colombia: Secretaría de cultura de Cundinamarca, 1996.

CASELLA, Alfredo; Mortari, Virgilio. La técnica de la orquesta contemporánea. Buenos Aires: Argentina: Editorial Ricordi, 1950.

DÁVILA, Alfonso; Músicas Populares Tradicionales del Trapecio Amazónico Colombiano. Cartilla de Iniciación musical. Mincultura. 2012.

DORFLES, Gillo. El devenir de las artes. Santafé de Bogotá D.C, Colombia: Fondo de Cultura Económica. , 1998.

EAGLEFIELD, Arthur. La armonía moderna: Su aplicación y su explicación. La Habana, Cuba: Editorial: Arte y Literatura, 1982.

FÉLIX, Guillermo. Plan Departamental de Bandas de Cundinamarca. Bogotá, Colombia: Editorial Instituto departamental de cultura, 1.998.

FRANCO, Efraín. Músicas Andinas de Centro Oriente. Cartilla de Iniciación Musical, Madrid, España 2008.

FRANCO, José. Manual de instrumentación de banda. Música Moderna. Madrid, España 1993.

FICHER, Siccard. Síntesis de instrumentación. Para estudiantes de instrumentación. Buenos Aires, Argentina: Editorial: Ricordi Americana, 1974.

FORTE, Allan; GILBERT Steven. Introducción al Análisis Schenkeriano. Barcelona España: Editorial Labor S.A, 1992.

GARCÍA, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, México, D.F, México: Editorial Grijalbo S.A, 1990.

GARDNER, Howard. Estructuras de la mente. Teoría de las inteligencias Múltiples. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 1.997.

PERDOMO, José. Historia de la Música en Colombia, Bogotá, Colombia: Ed. Plaza& Janés, 1980.

LA RUE, Jan. Análisis del estilo musical, Madrid, España: Colección Idea Música, 2007.

LÓPEZ, Julio. La música de la posmodernidad. Ensayo hermenéutico cultural. Barcelona, España: Antropos. Editorial del Hombre, 1988.

LOCATELLE, Ana. La notación de la música contemporánea. Buenos Aires, Argentina, Editorial: Ricordi.1973

MARULANDA, Juan. José Rozo Contreras. Banda sinfónica nacional. Santafé de Bogotá:, Colombia, Editorial Colcultura, 1997.

MAS DEVESA, Manuel. Fundamentos de composición. Valencia, España: Rivera, 2009.

OCHOA, Ana María. Músicas locales en tiempos de globalización. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma., 2003.

PÉREZ, Rolando. La binarización de los ritmos ternarios africanos en América latina. La Habana, Cuba: Editorial: Ediciones Casa de la Américas. 1986.

PIERCE, John. Los sonidos de la música. Barcelona, España: Prensa científica, 1985.

PISTON, Walter. Orquestación. Madrid, España: Real Musical editores, 1992.

RODRÍGUEZ, Luis Carlos; ROSENZWEIG, Luis. Adolfo Mejía. Obras completas para piano. Patronato Colombiano de Artes y Ciencia. Bogotá, D.C. Colombia: Sonata Editores, 1990.

SCHONBERG, Arnold. Fundamentos de la composición musical. Milano, Italia: Real Musical, 2009.

ULRICH, Michael., Atlas de la Música 1. Madrid, España: Alianza editorial, 1985.

VALENCIA, Victoriano. Cinco piezas de música colombiana para banda infantil y juvenil. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de la república de Colombia, 2003.

VARIOS. La música actual. Barcelona, España: Editorial Noguer S.A, 1980.