

“SUITE COLORES”- TRABAJO COMPOSITIVO PARA FORMATO DE BANDA
SINFÓNICA EN PROCESO DE INICIACIÓN MUSICAL

KAREN DAYANA CABRERA FLÓREZ

CÓD. 2017275009

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2022

“SUITE COLORES”- TRABAJO COMPOSITIVO PARA FORMATO DE BANDA
SINFÓNICA EN PROCESO DE INICIACIÓN MUSICAL

TRABAJO DE GRADO PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN MÚSICA

KAREN DAYANA CABRERA FLÓREZ
CÓD. 2017275009

ASESOR ESPECIFICO:
JHON HIGUERA

ASESOR METODOLÓGICO:
MANUEL HERNANDEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

2022

“A la vida, que en sus planes infinitos puso ante mi camino el clarinete y la dirección de bandas como propósito de vida y me dio la oportunidad ante un largo y espeso recorrido de llevar a cabo y completar esta primera etapa llena de sueños e ilusiones”

CONTENIDO

1. PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN	9
1.1. Introducción	9
1.2. Delimitación del tema.....	10
1.3. Planteamiento del problema	10
1.4. Pregunta de Investigación.....	13
1.5. Objetivos.....	13
1.5.1. Objetivo general.....	13
1.5.2. Objetivos específicos	13
1.6. Antecedentes.....	14
1.7. Justificación	18
1.8. Ruta Metodológica	19
2. MARCO REFERENCIAL.....	21
2.1. El proceso de iniciación musical instrumental en la banda sinfónica.....	21
2.1.1. El proceso de formación musical	21
2.1.2. Actores en el proceso formativo.....	24
2.1.3. Formato de una banda.....	25
2.1.4. Repertorios	28
2.2. El Canto.....	40
2.2.1. Iniciación en el canto en Colombia.....	40
2.2.2. Repertorio en el canto.....	46
2.2.3. El canto en las bandas.....	47
2.3. Estructura	48
2.3.1. Formas Musicales.....	48
2.3.2. La Suite	49
2.4. Ritmos musicales seleccionados	52
2.4.1. El Vals	52
2.4.2. El Calypso	55
2.4.3. La Cumbia	60
3. MARCO METODOLÓGICO	66
3.1. Diseño de herramientas de recolección	67
3.1.1. Análisis musical de Obras para Banda Sinfónica	67
3.1.2. Entrevista a cantantes	68

3.1.3.	Observación Pasiva del Montaje.....	70
3.1.4.	Entrevistas a directores que hagan el montaje.....	71
4.	RESULTADOS.....	72
4.1.	Conceptuales	72
4.1.1.	Análisis de Obras para Banda Sinfónica	72
4.1.2.	Entrevistas a Cantantes	80
4.1.3.	Decisiones sobre la estructura de la Obra	83
4.1.4.	Decisiones sobre el canto.....	86
4.2.	De la Creación “Suite Colores”.....	87
4.2.1.	Primer Movimiento: Verde Montaña- Vals	88
4.2.2.	Segundo Movimiento: Marrón Isla- Calypso.....	91
4.2.3.	Tercer Movimiento: Azul del Mar- Cumbia	95
4.2.4.	Score Suite Colores	98
4.3.	Del montaje.....	131
4.3.1.	Observaciones Pasivas	131
4.3.2.	Entrevistas a directores que realizaron el montaje	133
5.	CONCLUSIONES	137
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	139
7.	ANEXOS.....	143
7.1.	Anexo 1. Scores de Obras Analizadas.....	143
7.1.1.	Pueblito Viejo- Vals.....	143
7.1.2.	Cayo Albuquerque- Calypso	152
7.1.3.	Cumbiambita- Cumbia	170
7.1.4.	¡Que nota es la Banda!	176
7.1.5.	¡Lo logramos! Tambora.....	177
7.2.	Anexo 2. Transcripción Entrevistas Cantantes.....	178
7.3.	Anexo 3. Análisis de Entrevistas a Cantantes.....	194
7.4.	Anexo 4. Link de las grabaciones de las bandas	207
7.5.	Anexo 5. Observaciones realizadas a las bandas	207
7.6.	Anexo 6. Transcripción de Entrevistas directores que realizaron el montaje.....	210
7.7.	Anexo 7. Análisis de Entrevistas directores de Banda que realizaron el montaje.....	216
7.8.	Anexo 8. Formatos de Autorización de Uso de Imágenes y Video	222

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Clasificación de los formatos de Banda Sinfónica	27
Tabla 2 Clasificación de repertorio internacional- American Music Grading Chart.....	33
Tabla 3 Grados de dificultad repertorios bandísticos. Propuesta para el contexto colombiano..	36
Tabla 4 Plan de Estudios Coro I	45
Tabla 5 Bases de Percusión Cumbia- Cartilla Pitos y Tambores.....	65
Tabla 6 Parámetro Compositivos para Banda por Victoriano Valencia.....	66
Tabla 7 Parámetro Compositivos Canto	67
Tabla 8 Parámetros de Análisis de la Estructura Musical por Jan LaRue.....	67
Tabla 9 Modelo Entrevista Iniciación en el Canto.....	69
Tabla 10 Formato de Observación Pasiva de las Bandas	70
Tabla 11 Modelo Entrevista directores que realizaron el Montaje de la Obra	71
Tabla 12 Instrumentación Suite Colores.....	84
Tabla 13 Estructura General Suite Colores	88
Tabla 14 Análisis Entrevistas a Cantantes	206
Tabla 15 Observación Pasiva Banda Sinfónica Infantil de Anolaima.....	208
Tabla 16 Observación Pasiva Banda Sinfónica Infantil de Bojacá.....	209
Tabla 17 Observación Pasiva Banda Sinfónica Infantil de Fusagasugá	210
Tabla 18 Análisis Entrevistas directores que realizaron el Montaje	222

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Ruta Metodológica	20
Ilustración 2 Registro de los instrumentos- grado 1 en repertorios bandísticos	37
Ilustración 3 Registro de los instrumentos- grado 0,5 en repertorios bandísticos	38
Ilustración 4 Registro de los instrumentos- grados de dificultad 0,5 y 1	39
Ilustración 5 Extensión Vocal de un niño.....	42
Ilustración 6 Tesitura de un niño	43
Ilustración 7 Registro de un niño.....	44
Ilustración 8 Forma Binaria de la Suite Antigua.....	50
Ilustración 9 Forma del Vals de Chopin.....	53
Ilustración 10 Acompañamiento del Vals de Chopin	53
Ilustración 11 Maracas, cartilla Show me your motion.....	56
Ilustración 12 Jawbone ó Quijada de Caballo, cartilla Show me your motion	56
Ilustración 13 Tináfono o Tub, cartilla Show me your motion.....	57
Ilustración 14 Guitarra, cartilla Show me your motion.....	57
Ilustración 15 Mandolina, cartilla Show me your motion	58
Ilustración 16 Ideograma Ritmo Calypso.....	58
Ilustración 17 Ritmo Básico del Calypso en los Instrumentos Tradicionales.....	59
Ilustración 18 Figuración Rítmica Cumbia	64
Ilustración 19 Variación de la Tambora Cumbia	65
Ilustración 20 Análisis de la Forma Vals Pueblito Viejo	72
Ilustración 21 Análisis Armónico Pueblito Viejo.....	73
Ilustración 22 Análisis Ritmo- Melódico Pueblito Viejo Parte A.....	73
Ilustración 23 Análisis Ritmo- Melódico Pueblito Viejo Parte B.....	74
Ilustración 24 Análisis de la Forma Calypso Cayo Albuquerque.....	75
Ilustración 25 Análisis Parte A Melodía Calypso Cayo Albuquerque	75
Ilustración 26 Análisis Parte A Acompañamiento Calypso Cayo Albuquerque	76
Ilustración 27 Análisis Parte A Percusión Calypso Cayo Albuquerque	76
Ilustración 28 Análisis de la Forma Cumbia Cumbiambita.....	77
Ilustración 29 Análisis Melodía Introducción Cumbiambita	77
Ilustración 30 Análisis Melodía Parte A Cumbiambita	77
Ilustración 31 Análisis Acompañamiento Parte A Cumbiambita	78
Ilustración 32 Acompañamiento Rítmico Parte A Cumbiambita.....	78

Ilustración 33 Análisis Canción Obra ¡Que nota es la Banda!	79
Ilustración 34 Análisis Canción ¡Lo logramos! Tambora	79
Ilustración 35 Registro Vocal de un Niño- Entrevistas	81
Ilustración 36 Forma General Vals Verde Montaña	88
Ilustración 37 Forma Vals Verde Montaña	89
Ilustración 38 Acompañamiento del platillo Introducción del Vals	89
Ilustración 39 Frase 1 Parte A Vals Verde Montaña	90
Ilustración 40 Melodía- Contrapunto Parte A Vals Verde Montaña	90
Ilustración 41 Acompañamiento Melódico Vals Verde Montaña	91
Ilustración 42 Acompañamiento Rítmico Vals Verde Montaña	91
Ilustración 43 Forma Calypso Isla Marrón	92
Ilustración 44 Introducción Calypso Isla Marrón	92
Ilustración 45 Parte A- Calypso Isla Marrón	93
Ilustración 46 Parte B- Calypso Isla Marrón	93
Ilustración 47 Percusión Calypso Marrón Isla	94
Ilustración 48 Canción Calypso Isla Marrón	94
Ilustración 49 Forma General de la Cumbia Azul del Mar	95
Ilustración 50 Introducción Vocal- Azul del Mar- Cumbia	96
Ilustración 51 Acompañamiento Rítmico de la Cumbia Azul del Mar	96
Ilustración 52 Bajo Introducción Instrumental Cumbia Azul del Mar	97
Ilustración 53 Respuesta Introducción instrumental Cumbia Azul del Mar	97
Ilustración 54 Variación del bajo Introducción Instrumental Cumbia Azul del Mar	97
Ilustración 55 Puente Cumbia Azul del Mar	98
Ilustración 56 Parte B Cumbia Azul del Mar	98
Ilustración 57 Banda Sinfónica Infantil de Fusagasugá	131
Ilustración 58 Banda Sinfónica Infantil de Bojacá	132
Ilustración 59 Banda Sinfónica Infantil de Anolaima	132
Ilustración 60 Tiempo de proceso bandas que hicieron el montaje	134
Ilustración 61 Planta docente de cada municipio que realizo el montaje	135
Ilustración 62 Tiempo de Montaje de cada banda	135
Ilustración 63 Permiso Uso de Imágenes Banda Infantil de Anolaima	223
Ilustración 64 Permiso Uso de Imágenes Banda Infantil de Bojacá	224
Ilustración 65 Permiso Uso de Imágenes Banda Infantil de Fusagasugá	225

1. PRELIMINARES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Introducción¹

En el presente trabajo se diseñan algunas estrategias que aporten a la afinación e interiorización de los sonidos en los instrumentos a través de la inclusión del canto en obras para banda con una composición en forma de suite para banda sinfónica en proceso de iniciación en tres movimientos independientes empleando ritmos de vals, calypso y cumbia, teniendo como base la categorización de nivel 0,5 realizada por Victoriano Valencia, la cual se explica más adelante. La investigación surge del interés y experiencia personal y laboral de la autora de este trabajo de grado con bandas iniciales en los procesos de Bojacá y Quipile Cundinamarca en los últimos cinco (5) años, además de los recorridos hechos a través de talleres como instrumentista de la Banda Sinfónica de Cundinamarca por el Departamento, en todo este recorrido, se evidencia la carencia y difícil acceso a arreglos u obras originales para este nivel instrumental específicamente en ritmos colombianos, por lo cual, se decide indagar apoyada en la formación recibida en las diferentes áreas del conocimiento musical y pedagógico en la formación de pregrado sobre el proceso creativo de una obra para este formato, siendo su propia experiencia e investigación documental y discográfica las mejores fuentes de investigación para realizar la composición. Para la realización del trabajo se toma como referencia fundamental la investigación artística en música, desarrollada por López-Cano y San Cristóbal (2014). Tal como se señala a lo largo de este documento, el proceso creativo estuvo alimentado por aspectos tales como: la banda sinfónica, sus repertorios, clasificación y formatos, el uso del canto en este tipo de agrupaciones y la exploración en tres ritmos colombianos, los cuales son abordados más a fondo en algunos capítulos, se toma la decisión de realizar una suite con el fin de realizar un aporte más significativo desde lo musical y pedagógico.

La “Suite Colores” está inspirada en colores como su nombre lo indica, que a su vez caracteriza algún elemento natural que representa el territorio colombiano como las montañas (verde), la isla de San Andrés (marrón) y el Mar (azul) y está conformada por tres movimientos, cada movimiento en un ritmo colombiano diferente. Lo particular que desarrolla la obra radica en el uso de la canción como elemento compositivo, de esta forma cada estudiante no solo encontrará retos a nivel técnico de su instrumento, sino que se sumergirá dentro de una herramienta fundamental

¹ Normas APA adaptadas a las especificaciones de entrega del Manual de Presentación de Trabajos de Grado de la Universidad Pedagógica Nacional.

en su proceso de formación: El canto. La obra tiene una duración total aproximada de diez (10) minutos.

El trabajo de grado ha sido diseñado de la siguiente manera: En un primer lugar se presenta todo el planteamiento del problema y algunos antecedentes que sirvieron de referencia para la realización del trabajo; Segundo, se hace una conceptualización de los elementos que intervienen en el proceso: la banda, los ritmos seleccionados, el canto, entre otros; tercero, se presenta toda la metodología del trabajo y sus resultados conceptuales y creativos; finalmente se muestra puesta en escena de la composición en tres (3) bandas sinfónicas en procesos iniciales del departamento de Cundinamarca para llegar a las conclusiones del proceso creativo.

1.2. Delimitación del tema

Composición para banda sinfónica en proceso de iniciación musical, con clasificación de repertorio 0,5 a manera de suite con tres movimientos independientes en ritmos de Vals, Calypso y Cumbia para formato básico y completo, con la adición del elemento de la canción como estrategia de apoyo a la afinación instrumental.

1.3. Planteamiento del problema

Desde la experiencia y visión de la función como directora e instructora de procesos de iniciación en banda sinfónica en los municipios de Bojacá y Quipile en Cundinamarca, ambos de categoría sexta en el departamento de Cundinamarca, se han podido detectar diferentes necesidades desde la formación en lo técnico, el repertorio (muy poco en circulación y creación sobre todo en ritmos colombianos) y lo vocal (esto último casi nulo o no utilizado en muchos procesos).

Dentro del medio musical colombiano, encontramos diferentes formatos², este es el caso de las bandas sinfónicas³, las cuales han tenido gran importancia en Colombia en el ámbito pedagógico, musical y cultural, las cuales, a su vez han contribuido al desarrollo de nuevos repertorios y sonoridades. En Colombia, los diferentes concursos y festivales apoyados por el Ministerio de Cultura y otras entidades estatales han designado históricamente las diferentes categorías de

² Un formato en el ámbito musical se refiere a la combinación determinada de instrumentos que intervienen en la interpretación de una pieza musical. Ejemplos: Formatos pequeños: grupo vallenato, llanero, orquesta tropical; Formatos grandes: bandas, orquestas sinfónicas.

³ Expresión que traída al contexto colombiano encierra y renombra a todas las bandas no solo de carácter sinfónico como de conocen en el medio académico, sino también bandas de vientos, escolares o musicales de los municipios y/o colegios.,

participación de las bandas y a su vez la dificultad de las obras a interpretar para ellas con piezas obligatorias y homenajes de determinados compositores, lo cual ha traído como consecuencia que la conformación y clasificación de las bandas se adapte a ellos, así como la dificultad del repertorio. Como consecuencia en la actualidad, las bandas sinfónicas en Colombia están clasificadas en su mayoría de la siguiente manera: semillero o prebanda – banda infantil – banda juvenil y de aquí en adelante procesos llamados mayores y/o especiales. Clasificación que relaciona directamente el nivel de dificultad del repertorio con la edad de sus participantes⁴.

Los procesos de Iniciación Musical -semillero o prebanda- como su nombre lo indica, inician el camino instrumental y de teoría musical, generalmente es desarrollado en colectivo. En un artículo de la revista *Pensamiento, palabra y obra*, el maestro Victoriano Valencia comenta como el desarrollo de piezas musicales para banda sinfónica en los últimos años, ha sido tan amplio que ya existen piezas originales para este formato, caracterizado por la interacción entre elementos tradicionales y de otros contextos musicales.

Las entidades a cargo del desarrollo de estos procesos musicales generalmente son las alcaldías⁵ a nivel regional y en el caso escolar público el Ministerio de Educación Nacional MEN, quien es responsable de estos procesos y en el privado, las directivas de los colegios. En los municipios de categorías 1a a la 3a y los colegios con mayores recursos por lo general se encuentren equipos docentes conformados por un director, profesores especializados para cada tipo de instrumento, profesores de teoría y arreglistas; mientras que en los municipios de categoría 4a a la 6a es posible que se encuentre apenas un docente a cargo de todas las funciones y/o uno o dos profesores de apoyo, los cuales en general cuentan con un perfil musical en su mayoría profesional⁶. En cualquiera de los casos, el director siempre es el eje fundamental en la enseñanza y manejo de la banda, siendo responsable entre otras cosas de la selección del repertorio, teniendo en cuenta características como el grado de dificultad de las piezas, el análisis de la obra y su instrumentación, las habilidades de los estudiantes y el proceso que se desarrolla

⁴ En otros países y concursos, por ejemplo, el Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad Valencia, en España, las categorías están organizados no por edades de sus integrantes, sino por la cantidad de músicos que conforman la banda, sin importar la edad o mixturas de ellas dentro de la agrupación: Sección Tercera de 40 a 50 músicos, Sección Segunda de 51 a 80 músicos, Sección Primera de 81 a 110 y Sección de Honor de 111 a 140 músicos. Información disponible en: <http://www.cibm-valencia.com/esp/Bases.aspx>.

⁵ En Colombia existe más de 1.000 municipios, los cuales están organizados en siete categorías: especial, primera, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta, organizados de mayor a menor con base en la población, los ingresos y la situación geográfica. Y como dato curioso, más del 80% de ellos pertenecen a la sexta categoría. Sacado de <https://repository.ucatolica.edu.co/bitstream/10983/15424/1/CATEGORIZACION%20DE%20LOS%20MUNICIPIOS%20EN%20COLOMBIA%20IMPORTANCIA%20DE%20LAS%20FINANZAS%20TERRITORIALES%20Y%20NIVEL%20DE.pdf>

⁶ La formación musical de los docentes en muchas ocasiones también puede estar en proceso encontrando estudiantes de música y en otros casos más particulares estudiantes de la misma banda que lo hacen de manera empírica.

en general. Sin embargo, cabe resaltar que en muchos casos el director y en especial para los grupos semilleros o de prebanda debe realizar procesos de adaptación y arreglos parciales o totales a las obras para que se acojan al nivel de su agrupación debido a la falta de repertorio dirigido a este nivel, dándole relevancia al papel del arreglista y compositor en las bandas de esta categoría, ya que en este punto con el repertorio se busca realizar un ejercicio pedagógico en la formación de la banda desde la iniciación instrumental hasta lograr niveles altos de desempeño en lo técnico y la interpretación.

Según lo mencionado podemos decir que surgen problemáticas como el alto costo de contratar un arreglista o compositor para la banda o la de realizar encargos ocasionales de obras; la limitada cantidad y circulación gratuita de piezas para bandas de iniciación que están en dominio público en el medio digital e impreso, que evidentemente han logrado solucionar muy poco los vacíos en la falta de repertorio de música colombiana. Así, se vuelve necesaria la creación de repertorio especializada para cada momento del proceso y en lo posible en ritmos colombianos que familiaricen a los estudiantes con la cultura folclórica del país, con la ayuda de las técnicas avanzadas en composición que se adapten en lo posible a las características técnicas específicas de una agrupación.

El canto es una herramienta primordial dentro de la pedagogía musical. Metodólogos como Willems, Dalcroze, Orff y Kodály, han resaltado la importancia de la formación musical, primero en lo que respecta a su enseñanza en las edades tempranas, y segundo en la relevancia del uso de la voz en dicha práctica, como instrumento natural y al uso de la canción como un eje de aprendizaje. Dicha práctica también desarrolla factores musicales como el ritmo, la melodía y la audición, hasta otros de carácter actitudinal como el trabajo en grupo, la cooperación, la motivación, etc. Baltasar Bibiloni⁷, Dalcroze, Bela Bartok, entre otros pedagogos, han afirmado que cantar es una forma básica de interiorizar y el punto de partida de la construcción de muchos conceptos musicales. En palabras de Baltasar Bibiloni:

“La voz es el instrumento que todos tenemos a nuestro alcance, otorgando gran importancia al aprendizaje de un repertorio básico de canciones, populares y autóctonas de cada país en los inicios del proceso musical, mejorando además la comprensión oral y lectora” (Gual, 2017).

⁷ Baltasar Bibiloni es profesor jubilado del área de Didáctica de la Expresión Musical de la UIB, compositor, director de coros, pedagogo y figura imprescindible del mundo coral en las Islas Baleares. Ha realizado muchos estudios de canto coral en muchos países y ha sido impulsor de iniciativas sobre la educación musical, disponible en: <https://www.ajbinissalem.net/es/noticias/conferencia-el-arte-coral-de-baltasar-bibiloni/>

Según lo mencionado, aunque las piezas musicales para niveles de formación de iniciación son pocas en circulación, resulta fundamental la apertura de este campo con la creación de obras por parte de compositores, además de la creación de piezas que aborden el canto como parte de las herramientas para la iniciación musical- instrumental. Por ello, este trabajo está dirigido a la creación de un material en forma de Suite con tres movimientos independientes en ritmos como vals, calypso y cumbia, para Banda Sinfónica en niveles de Iniciación Musical- semillero y prebanda- con elementos musicales de la clasificación de repertorio 0,5⁸, como lo son los cinco primeros sonidos en registros específicos de cada instrumento, la figuración rítmica básica, las velocidades moderadas, las articulaciones sencillas y la distribución de roles dentro de la estructura de las piezas, el cual será apoyado con la inclusión de la canción como herramientas para fortalecer la afinación en el proceso grupal.

1.4. Pregunta de Investigación

¿Cómo realizar un aporte al repertorio de iniciación en banda sinfónica profundizando en la herramienta del canto como parámetro compositivo y formativo a través de una composición en forma de Suite con tres movimientos que emplee géneros musicales colombianos?

1.5. Objetivos

1.5.1. Objetivo general

Crear una obra en forma de suite para banda sinfónica en proceso de iniciación musical en tres movimientos independientes empleando ritmos de vals, calypso y cumbia, teniendo como base la categorización de nivel 0,5 y la inclusión del canto como aporte a la afinación e interiorización de los sonidos en los instrumentos.

1.5.2. Objetivos específicos

- Identificar las principales características rítmicas, armónicas y de forma de los tres géneros escogidos para la creación de la Suite: Vals, Calypso y Cumbia. Estableciendo los parámetros técnicos y estructurales que se pueden abordar en la composición.

⁸ Clasificación traída y extendida al contexto colombiano por el maestro Victoriano Valencia. Disponible en <https://pdfcoffee.com/grados-de-dificultad-bandas-colombia2010-pdf-free.html>

- Explorar los parámetros compositivos del canto que pueden ser aplicados en la composición para banda sinfónica de grado 0,5.
- Documentar el proceso de creación de las decisiones compositivas aplicadas a la Suite Colores.

1.6. Antecedentes

Para la construcción de este proyecto, se tomaron tres grupos de referentes. En el primero, se encuentran referentes de compositores y arreglistas de bandas a nivel nacional, así como su discografía. El resultado de esta búsqueda arrojó entre los principales proyectos y publicaciones:

- Ministerio de Cultura (2012) con su *Manual para la Gestión de bandas- escuelas de Música*, cartilla que nos aporta un breve recuento histórico del movimiento de bandas del país, así como otros aspectos sobre el desarrollo, estructura y la conformación de estos procesos. Seguido del Banco Nacional de Partituras de la misma entidad, donde encontramos diferentes obras de varios niveles para banda, que constantemente se está actualizando y las cuales son de dominio público.
- Los recuentos históricos de los procesos de banda, hechos por el maestro Victoriano Valencia (n.1970) en su artículo “*Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista- compositor*” de la revista (*Pensamiento*), (*Palabra*)... y *Obra*, (2017), donde comenta como se generó el rol del compositor y/o arreglista, el nacimiento de los nuevos productos en cuanto al repertorio se refiere.
- Discografía del maestro Victoriano Valencia, compositor y educador musical que ha centrado su trabajo en la composición y los arreglos para banda. Es un actor fundamental en la práctica bandística nacional, abordando lenguajes populares, sinfónicos y contemporáneos, con más de 150 obras para banda, entre arreglos y composiciones originales, se destacan:
 - ✓ Primera Suite: Arrullo- Beca Nacional de Composición del Ministerio de Cultura (2003).
 - ✓ Segunda Suite: Suite N.º 2 para Banda estrenada en el Certamen Internacional de Bandas de Valencia, España (2007).
 - ✓ Tercera Suite: “200” Suite para Banda, comisión especial para el Bicentenario de la Independencia Nacional 1810-2010 (2010).

- ✓ Cuarta Suite: Sinú: orígenes, comisionada y estrenada por el Dr. Mathew George y el Symphonic Wind Ensemble de la Universidad de St. Thomas Minnesota (2012).

También se encuentran las siguientes cartillas:

- ✓ Pitos y Tambores- Iniciación Musical (2005)
 - ✓ Arreglos para Banda Nivel 1 (2006)
 - ✓ DoReFa cuadernos de apoyo para la práctica musical de conjunto (2014)
- El trabajo musical del maestro Rubén Darío Gómez Prada (n.1973), licenciado y compositor, quien también ha centrado su trabajo en la creación de obras para banda. Fue ganador del Premio Nacional de Música en Composición (2015) y los primeros puestos como director, intérprete, arreglista y compositor en los principales festivales de Colombia. Entre sus principales obras encontramos:
 - ✓ Cargado de Ilusiones- obra dedicada a la Banda Juvenil Mochila Cantora y mejor Bambuco Inédito (2005)
 - ✓ Los caminos de Lengerke, escrita en el año 2010 gracias a la beca de creación otorgada por la Gobernación de Santander.
 - Para finalizar, encontramos la clasificación de grados de dificultad de los repertorios a nivel mundial, que clasifica por niveles los aspectos rítmicos, melódicos, teóricos y demás, a la hora de componer una obra musical para banda. En Colombia se realiza la adaptación de la clasificación mencionada anteriormente por parte del maestro Victoriano Valencia, quien a la clasificación estandarizada de 1 a 5, incluye el nivel 0.5, haciendo referencia al nivel inicial o de pre banda (Valencia, 2010).

En el segundo grupo de referentes encontramos los trabajos de grados desarrollados en la Universidad Pedagógica Nacional, así como en otras universidades a nivel nacional. El resultado de esta búsqueda arrojó entre los principales proyectos:

- Trabajo de grado “Benjaminista”: composición de una suite musical en tres movimientos a partir del análisis de las obras “Juana Jacinta”, “Gabriela” y “Soca” de Victoriano Valencia, para la orquesta del colegio Benjamín Herrera de Bogotá D. C. (2020) por Rubén Darío Ducuara Alcaráz. (Ducuara, 2020)
- Trabajo de Maestría Universidad Javeriana, Lineamientos para la preparación técnica de la banda sinfónica y el director basado en cinco diferentes grados de dificultad (2017)

por Omar Andrés Cifuentes. Lineamientos para la preparación técnica de la banda sinfónica y el director basado en cinco diferentes grados de dificultad, se soporta en un esquema de cinco niveles técnicos para banda usado en las escuelas preparatorias de Estados Unidos. Niveles o grados de dificultad importantes que intervinieron en la escogencia del repertorio al abordar las categorías que se trabajarán en las obras de los niveles 1, 2, 3, 4, y 5. Para el desarrollo del trabajo se proponen 5 obras musicales del repertorio para banda con las características de cada uno de los niveles de la American Music Grading Chart.

- Trabajo de Maestría de la Universidad EAFIT en Medellín sobre la elección y ensayo del repertorio para la banda escolar o preescolar según grados de dificultad, ejemplificadas con tres obras (2015) por Luis Felipe Padilla Restrepo. Monografía que pretende servir como herramienta para directores de bandas musicales que deseen ampliar su experiencia en el estudio de la obra, su ensayo y su proceso en la agrupación musical, de acuerdo con los estándares generales de grados de dificultad. El trabajo presenta, con una pieza musical por cada nivel, consejos sobre cómo analizar y realizar una correcta selección del repertorio, cómo abordar el ensayo y ejemplos para simular las condiciones que el director encontrará en la obra y en su agrupación
- Trabajo de grado "Cumbia, así danza Manolo". Propuesta didáctica para el desarrollo de habilidades técnico-instrumentales y gramaticales en la Banda Infantil Musical Municipal de Fómeque Cundinamarca (2014) por Cristian Camilo Rodríguez Tapasco. Elaboración de repertorio adecuado al grado de dificultad para banda infantil del municipio de Fómeque Cundinamarca que posibilite avanzar en su proceso de formación musical, teniendo en cuenta la coexistencia de distintos niveles de desarrollo técnico instrumental y gramatical de sus integrantes. Obra musical titulada "Así danza Manolo" con un conjunto de ejercicios y herramientas previas para el proceso de montaje de la obra.
- Tesis de grado *Elementa Vitae. Reflexiones pedagógicas sobre el proceso compositivo de una obra para Banda Sinfónica* (2017) por Johan Gerley Carrillo García. Serie de reflexiones de carácter pedagógico sobre el proceso compositivo de una obra para banda sinfónica creada por un compositor en formación. Obra *Elementa Vitae*, se exponen algunos planteamientos sobre lógicas que fueron encontradas a lo largo del proceso creativo, referente tanto al hecho artístico como a la formación que obtuvo el compositor a través de su realización.

Como último grupo de referentes encontramos los trabajos, discografía y publicaciones enfocadas a la iniciación musical o el repertorio con clasificación 0,5, tanto en contexto universal

como nacional. El resultado de esta búsqueda arrojó entre los principales proyectos, discografía y publicaciones:

- Método colectivo para banda *Yamaha Advantage*© (2002) de la marca de Instrumentos Yamaha Musical (uno de los más utilizados en Colombia por dotación de los mismos en muchos municipios), los cuales han dejado resultados importantes para la iniciación musical a través de la aplicación de ejercicios y pequeñas piezas que tienen su origen en el repertorio clásico.
- Cesar Augusto Cano (n. 1979), como uno de los exponentes a nivel nacional de las obras para banda en iniciación, con la creación del *Método Colectivo ¿Cómo iniciar una Banda Infantil?* (2005), en el cual recopila en un solo material, contenidos dirigidos a la formación teórica, gramatical y de técnica instrumental, los cuales son aplicados posteriormente mediante el montaje de ejercicios y piezas musicales con ritmos colombianos con nivel de dificultad inicial o 0,5. Este método fue una propuesta ganadora del *Reconocimiento a la publicación de materiales pedagógicos o musicales para procesos de formación* de la Convocatoria de Estímulos 2015 del Ministerio de Cultura. Discografía incluida en su método:

- ✓ Cumbia Doremifasol
- ✓ ¡Que nota es la Banda! - Paseo Vallenato
- ✓ Escalando ando- Son
- ✓ Porro Dado
- ✓ Lo logramos- Tambora

- Sergio Camargo, quien, aunque no ha realizado publicaciones formales de sus materiales, está enfocado en el uso de composiciones adaptadas a la medida, en especial de iniciación, en Institutos y/o casas de la cultura de la Sabana de Bogotá. En los montajes de sus obras se ha puesto en evidencia cómo el repertorio es una herramienta para la estructuración de las estrategias pedagógicas en las bandas, tema central del cual ha realizado varias charlas, fuera de ofrecer a disposición de quien lo desee el acceso a sus obras y/o comisión de nuevas composiciones adaptadas a un formato específico con trabajo de multinivel, instrumentación flexible, entre otras técnicas.
- Yeyson Ricardo Durán García con la tesis de pregrado "*Propuesta didáctica y metodológica basada en música colombiana para el nivel de iniciación de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero*" (2013) (Duran, 2013) y la tesis de maestría en

pedagogía “*Ritmos Boyacenses a la luz del contexto sociocultural: Propuesta pedagógica para Banda Sinfónica en proceso de iniciación*”. Propuestas que tienen como resultado obras musicales en géneros musicales como la cumbia, el pasillo, rumba carranguero y merengue carranguero, las cuales contienen una serie de ejercicios preparatorios guías para el director los cuales facilitarían el montaje de las mismas con el fin de fortalecer los procesos bandísticos en etapa de iniciación.

1.7. Justificación

El camino musical de las bandas sinfónicas en el país tiene como primer enfoque las edades más tempranas de la infancia, etapa en la que se busca por lo general emprender la formación a través de la sensibilización y el desarrollo de habilidades musicales básicas. En los procesos para abordar la técnica instrumental y la teoría musical, se inicia con la adaptación corporal y el trabajo respiratorio, seguido de la emisión de los primeros sonidos y el trabajo motriz, el cual, dependiendo del contexto de cada Banda, se desarrolla con mayor o menor rapidez que otros. Sin embargo, en cualquiera de los casos existe un factor que se ha dejado de lado en esta etapa de aprendizaje y es el uso del canto como elemento musical base en la formación inicial⁹, debido a que la finalidad de estos proyectos en las casas de la cultura, alcaldías y colegios no es únicamente formativa y de conservación de las prácticas artísticas en el tiempo, sino también de la circulación y muestra de las mismas ante un público, lo que conlleva a que el tiempo entre esta fase inicial formativa y su puesta en escena no sea tan amplio, centrando la formación de lo instrumental, ya que en muchos casos es necesario que la Banda responda técnicamente a los repertorios en circulación en este caso del contexto colombiano.

De allí que compositores como Victoriano Valencia, apuesten por la adaptación de la clasificación de los parámetros compositivos al contexto colombiano, simplificándolos para este tipo de agrupaciones, logrando dar algunas pautas básicas y generalizadas para la creación de repertorios a los diferentes compositores del país. Y aunque este tipo de composiciones aun en oferta son bajas, son varios los compositores como Cesar Cano, Yeyson Durán, entre otros, quienes han explorado en este tipo de procesos, ampliando el repertorio disponible en el medio,

⁹ Históricamente se ha dejado de lado el uso del canto como elemento base en la formación inicial musical porque en la estructura tradicional de enseñanza solo se demandaba el trabajo instrumental, pero en el actual, porque se han generado espacios alternos a ello como las clases de solfeo, la iniciación Orff, entre otras. Disponible en anexos. Entrevistas. Ricardo Piedrahita.

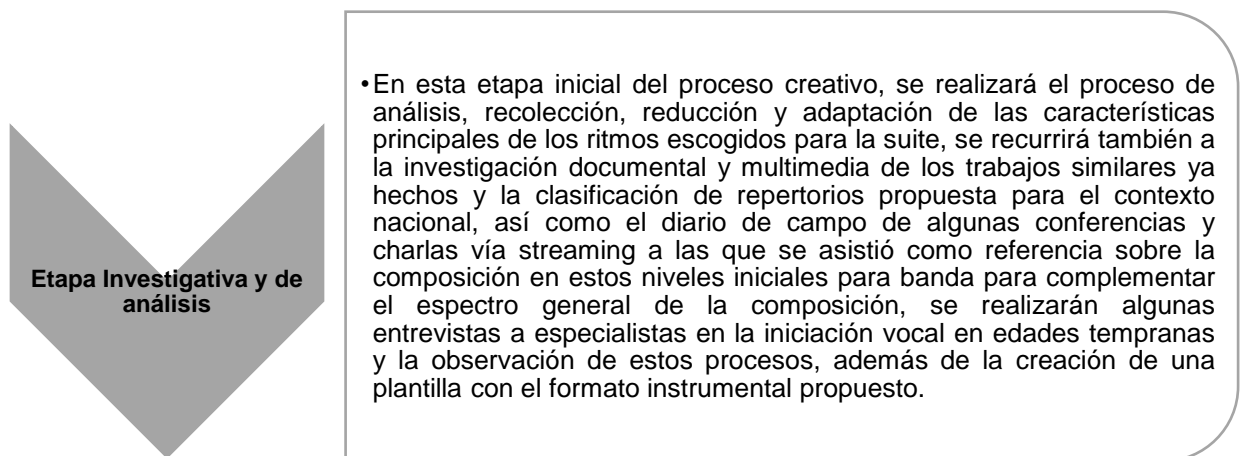
investigando y agregando sus propias premisas, que puestas en contextos reales han mostrado su pertinencia.

En Colombia existen muchos géneros musicales provenientes de las diferentes regiones del territorio nacional, lo que hace que la variedad musical sea muy amplia en la escogencia de un repertorio. Dependiendo de la zona donde se ubiquen, estos géneros tienen ciertas características que hace que su nivel de dificultad sea mayor o menor y más si van a ser interpretadas por estudiantes que apenas inician su proceso musical, por ello es de considerarse temas como la estructura métrica, melódica, la forma y su base percusiva. De esta manera es conveniente para el trabajo inicial musical trabajar con métricas preferiblemente en cuartos (2/4, 3/4 o 4/4) o medios (2/2) pero que contengan dentro de su estructura melódica, líneas que no involucren demasiadas sincopas, ya que tendrán que ser simplificadas lo mayor posible como los valeses, las cumbias, los paseos, entre otros.

Por todo lo anterior, resulta pertinente contribuir a la ampliación de este tipo de repertorio, dirigido a los procesos de iniciación musical, además de la contribución de algunas otras premisas a la clasificación de este tipo de repertorio, como lo es el trabajo del canto desde el inicio de la formación musical, las cuales están sustentadas en parte, en la experiencia de la compositora con procesos musicales de Bandas Sinfónicas.

1.8. Ruta Metodológica

La ruta metodológica que se propone para el proyecto de grado se dividirá en cuatro momentos que son: Marco de referencia, etapa investigativa y de análisis producción de la suite, grabación y conclusiones de la Suite Colores.



- En esta etapa inicial del proceso creativo, se realizará el proceso de análisis, recolección, reducción y adaptación de las características principales de los ritmos escogidos para la suite, se recurrirá también a la investigación documental y multimedia de los trabajos similares ya hechos y la clasificación de repertorios propuesta para el contexto nacional, así como el diario de campo de algunas conferencias y charlas vía streaming a las que se asistió como referencia sobre la composición en estos niveles iniciales para banda para complementar el espectro general de la composición, se realizarán algunas entrevistas a especialistas en la iniciación vocal en edades tempranas y la observación de estos procesos, además de la creación de una plantilla con el formato instrumental propuesto.



•En esta etapa inicial del proceso creativo, se realizará el proceso de análisis, recolección, reducción y adaptación de las características principales de los ritmos escogidos para la suite, se recurrirá también a la investigación documental y multimedia de los trabajos similares ya hechos y la clasificación de repertorios propuesta para el contexto nacional, así como el diario de campo de algunas conferencias y charlas vía streaming a las que se asistió como referencia sobre la composición en estos niveles iniciales para banda para complementar el espectro general de la composición, se realizarán algunas entrevistas a especialistas en la iniciación vocal en edades tempranas y la observación de estos procesos, además de la creación de una plantilla con el formato instrumental propuesto.



•En esta segunda etapa, se tomarán varios de los elementos extraídos del análisis de la discografía explorada, así como de las entrevistas y charlas escuchadas para hacer uso de ellos en la creación de los movimientos de la “Suite Colores”. Además, se tendrán en cuenta las notas, diario, registro y reflexiones de campo hechos por la compositora previos a esta investigación en su rol como formadora instrumental la cual le permitió realizar una observación directa y participante de estos procesos de formación, acompañados de la auto- etnografía, la memoria personal y la auto-reflexión.



•La última etapa consistirá en ultimar detalles como la edición del score y las partes individuales de los movimientos de la “Suite Colores”. Y, la prueba de las mismas en contexto real a través de la práctica experimental y reflexiva con la composición interpretada por una banda. Por último, se harán correcciones si fueran necesarias, se procederá a realizar la grabación audiovisual de la misma y a evaluar la pertinencia de la misma.

Ilustración 1 Ruta Metodológica

2. MARCO REFERENCIAL

2.1. El proceso de iniciación musical instrumental en la banda sinfónica

2.1.1. El proceso de formación musical

Colombia es un país de bandas, no sólo en el formato sinfónico, sino también tradicional de carácter pelayero o papayero aunque en sus inicios las bandas fueron básicamente un medio de entretenimiento en ferias y fiestas de los diferentes pueblos y estaban conformadas por personas adultas, han tenido gran influencia cultural al punto de que hoy se han convertido en un gran símbolo de la cultura del territorio nacional, donde intervienen diferentes generaciones (Ministerio de Cultura, 2012). El Ministerio de Cultura en su *Manual para la gestión de Banda- escuela de música (2012)* informa que:

“Colombia cuenta con uno de los movimientos de bandas de música más numeroso, diverso y dinámico de América Latina. Estas agrupaciones que surgieron en el país a finales del siglo XVIII, no solamente han sido las principales animadoras de las festividades (religiosas, actos protocolarios, etc.), sino que han representado desde sus inicios un espacio simbólico de autorreconocimiento y pertenencia, de gran valor cultural para cientos de localidades en todo el territorio nacional. El proceso socio cultural que ha generado el movimiento de bandas en nuestro país, se ha expandido a todas las regiones” (Ministerio de Cultura, 2012, pág. 28)

Luis Felipe Padilla (2015), como se mencionó anteriormente, manifiesta como en Colombia actualmente hay una alta actividad de bandas de música no solo desde el aspecto cultural, sino también escolar, siendo para ambos casos, un medio artístico, educativo y de animación sociocultural que busca lograr grandes coberturas poblacionales, iniciando de esta manera procesos continuos de formación musical con niños y jóvenes en los diferentes territorios. Seguido a esto, el Ministerio de Cultura (2012) informa que hasta el año 2011, se tenían en el país alrededor de 1300 bandas en más de 830 municipios colombianos, y de estas, el 85% son juveniles e infantiles, y el 15% son bandas de músicos mayores urbanos y campesinos, y de su nivel de desarrollo musical, estimaron que un 94% de estas bandas son de nivel básico.

Debido al impacto que el proceso de banda sinfónica genera en los territorios, no se habla solo de un impacto a los estudiantes que participan del proceso, sino que se extiende al núcleo familiar de los integrantes de las bandas y por supuesto a los públicos que participan de sus actividades de circulación y animación cultural. Entre sus funciones sociales podemos destacar que la banda sinfónica facilita el vínculo entre los actores que la conforman, a través de la muestra de las tradiciones de una comunidad específica y la creación de nuevos productos musicales en torno a ellas, que en un contexto más amplio integra las comunidades y da paso al intercambio cultural (Ministerio de Cultura, 2012).

Cabe aclarar también, que en Colombia la clasificación o categorización de una banda sinfónica se dá por los rangos de edades de sus integrantes (semillero o prebanda, banda infantil, banda juvenil, bandas mayores), lo cual ha sido una consecuencia de las categorías utilizadas en los concursos¹⁰ y festivales por parte de las entidades gubernamentales y culturales nacionales. De esta manera una banda que quisiera participar de un evento de este tipo debía adaptar su agrupación a esta categorización. En este proceso, la edad de los participantes de una banda sinfónica se ha ido relacionando con la dificultad del repertorio que interpreta, y no como sucede en otros países, donde la categorización se da en vía contraria a la dificultad del repertorio o el número de integrantes sin importar la edad¹¹.

La etapa más conocida para este tipo de trabajo de iniciación musical instrumental es el de “semillero” o “prebanda”, en el cual los estudiantes nuevos circulan continuamente y fortalecen la agrupación, realizan exploración instrumental y la construcción de las bases de la escritura y lectura musical, el desarrollo auditivo, entre otros. Después, según la

¹⁰ Por ejemplo, en el concurso de bandas de Paipa, uno de los más representativos del país, dentro de su reglamento para el año 2021, encontramos la categorización de la siguiente manera:

CATEGORIA	Infantil	Juvenil	Básica o Mayores	Fiesteras	Especial	Profesionales o Universitarias
Límite de Edad	15 años + 363 días	18 años + 363 días	Sin Restricción	Sin Restricción	Sin Restricción	Sin Restricción
Número de Integrantes	Mínimo 25 Máximo 35	Mínimo 25 Máximo 35	Mínimo 25 Máximo 35	Mínimo 15 Máximo 25	Mínimo 25 Máximo 40	Mínimo 30 Máximo 40

Disponible en: https://concursonacionaldebandas.corbandas.com/wp-content/uploads/2021/09/reglamento-oficial-concurso-nacional-09_07_2021.pdf

¹¹ Por ejemplo, en Kerkrade, Holanda, donde se realiza uno de los concursos más importantes de bandas sinfónicas a nivel internacional, existen tres categorías que ellos llaman divisiones, y la diferencia entre ellas está determinada por el nivel de dificultad de la pieza de prueba que ellos asignan según la Tabla de clasificación de banda internacional. En el caso de la división 1 las obras tienen un nivel de dificultad grado 5, la segunda división grado entre 4 y 5 y la tercera grado 4, sin importar la edad o el número de participantes que conforman la banda. Información disponible en <https://wmc.nl/en/about-wmc/third-division>

experiencia y observación de la autora de este trabajo, cuando se ha definido un instrumento principal, se inicia una etapa de desarrollo técnico instrumental específico y de teoría musical que se desarrolla colectivamente en las casas de la cultura de los diferentes municipios del país y en los colegios que tienen dentro de su pensum el trabajo musical enfocado al formato de banda sinfónica.

En la tesis de grado de Yeyson Durán (2013) se describe cómo el objetivo de una Banda Sinfónica principalmente en la etapa de iniciación es brindar una formación integral a los estudiantes a través del desarrollo pedagógico musical instrumental, aportando conocimientos y preparación suficiente que les permita continuar estudios avanzados o formar parte de otros grupos musicales, inclusive como medio de subsistencia económica (Durán, 2013). Adicional a esto, el Ministerio en un apartado de su *Manual de Gestión de Bandas* donde habla sobre el proceso formativo de las bandas se refiere a que:

“La prebanda, se caracteriza por un trabajo de rotación instrumental permanente, por el establecimiento de las bases de lectoescritura musical y por el desarrollo de habilidades de audición y ejecución musical, con la introducción progresiva de los instrumentos de viento. [...] Transcurrido un período promedio de un año en esta etapa, los estudiantes de mejor nivel y rendimiento académico y musical comienzan a hacer parte del grupo de banda como tal y a ejecutar el instrumental correspondiente” (Ministerio de Cultura, 2012, pág. 34).

Para terminar, el proceso musical en los diferentes contextos nacionales tiene como primer objetivo en las edades más tempranas, sensibilizar y desarrollar las habilidades musicales básicas. En palabras de Cesar Cano:

“La didáctica y el valor artístico en la música debe estar desde el inicio, y la didáctica no debe subvalorar las capacidades de los niños [...] una obra sencilla no significa que sea simple [...] la fundamentación, la iniciación debe ser muy sólida [...] cuando ya los niños han trabajado sonido, lo de la embocadura, toda la fundamentación y se apropien de estos cinco primeros sonidos, en este caso de la escala de si bemol mayor, en esta gradación, entonces aparece el repertorio, el niño quiere tocar y quiere tocar políticamente: en conjunto” (Cano C. , 2021).

2.1.2. Actores en el proceso formativo

El director y los estudiantes de cada instrumento dentro de la banda sinfónica son los principales actores dentro del proceso formativo. El director por su parte, es el encargado de estructurar la formación y la práctica musical, además de crear y consolidar la agrupación, acompañado de las diferentes gestiones que debe realizar a nivel organizacional. El Ministerio de Cultura en su *Manual de gestión de Bandas menciona*:

“El director de la banda es el principal recurso, ya que cristaliza el proyecto de formación y práctica musical. En lo posible la alcaldía debe vincular laboralmente al director, quien tiene como responsabilidad de dar cuenta de su calidad artística y educativa, crear o consolidar la banda y adelantar una labor permanente de gestión para que el proceso se fortalezca y sea sostenible” (Ministerio de Cultura, 2012, pág. 18)

En procesos más grandes y con mayores recursos – como lo mencionamos anteriormente -, entraran en el escenario otros actores como lo son los “talleristas”¹², quienes apoyaran el proceso pedagógico atendiendo más población y especializando la formación en los diferentes instrumentos de los niños y jóvenes. Dichos actores por lo general poseen conocimientos musicales, interpretan algún instrumento y tienen experiencia en la práctica musical de las bandas. El Ministerio de Cultura en su *Manual de gestión de Bandas (2012)* también sugiere que cuando los procesos empiezan a crecer, se necesitará la adición de otros actores como lo son monitores o talleristas- profesores que apoyen el trabajo de formación del director y permitan atender a mayor población de niños y jóvenes (Ministerio de Cultura, 2012, pág. 18).

La demanda actual del medio ha hecho que los actores anteriormente mencionados sean cada día un poco más integrales, desempeñando varios roles dentro del proceso y no solo el de talleristas y directores. También, históricamente la oferta de repertorio no logró cubrir la demanda que tenían las bandas, lo que generó que la actividad de consecución y adaptación del mismo, fuera asumida por los maestros de música o directores de las bandas. De allí, que con el pasar del tiempo el trabajo musical también se especialice y nazca entre ellos un nuevo rol como arreglista o compositor, quien crea o adapta los

¹² Generalmente profesionales en formación, graduados o egresados de los procesos de las mismas escuelas municipales que se encargan de la enseñanza especializada de un instrumento o área teórica.

repertorios de la banda, lo que por supuesto demanda una formación encaminada a lo auditivo, teórico, histórico, entre otras áreas, que le permiten escribir, crear y desarrollar repertorios en evolución de las técnicas y modelos tradicionales y contemporáneos. Hernán Luis Aguilar en su tesis *“El director musical como intérprete-formador: reflexiones sobre el estudio de la interpretación musical en la dirección de bandas sinfónicas juveniles e infantiles”* (2019) comenta:

“Los directores de bandas estudiantiles hace algunas décadas, se encargaban de todo lo relacionado con el funcionamiento de su agrupación; en otras palabras, hacían las veces de formadores de cada uno de los instrumentos de la banda, compositores, arreglistas y gestores. A causa de la diversificación, se manifiesta la especialización individualizada en cada área, como composición y arreglos, formación (la mayoría de las bandas escuelas de música tienen maestros especializados en los distintos instrumentos que la conforman), dirección y gestión. Es por ello que los directores — salvo algunas excepciones— hoy en día se dedican a los oficios de dirección musical y de gestión cultural y/o administrativa en sus escuelas” (Aguilar, 2019, pág. 4)

Un compositor y arreglista, debe tener gran entendimiento y profundización de la información de los diferentes grupos instrumentales de la banda: sus registros, técnica, efectos e interpretación. De esta manera, edifica sus obras no solo a partir de la música sola, sino de los sujetos que en la banda intervienen, mezclando así los saberes no sólo pedagógicos, sino musicales de su entorno, aportando a la producción y expresión cultural de un territorio, puesto que en definitiva su trabajo está al servicio de las necesidades de la banda y las demandas de su contexto.

2.1.3. Formato de una banda

Dentro de la estructura de la banda sinfónica podemos recordar que esta como su nombre lo indica está conformada por instrumentos de viento y percusión y en algunos casos cuerdas frotadas como el contrabajo. Teniendo en cuenta esto, a partir de los distintos formatos instrumentales de banda existentes en las diferentes regiones del país, el Ministerio de Cultura ha propuesto una clasificación de formatos de Bandas de la siguiente manera:

FORMATO	Número de Instrumentos	Instrumentos de Madera	Instrumentos de Metales	Instrumentos de Percusión	Instrumentos de Cuerda
MÍNIMO	10	2 clarinetes 1 saxofón Alto	2 trompetas 1 trombón 1 barítano o eufonio	1 bombo 1 redoblante 1 Par de Platillos	N/A
BÁSICO	17	1 flauta 3 clarinetes 2 saxofones altos 1 saxofón tenor	3 trompetas 2 trombones 1 barítano o eufonio 1 tuba	1 bombo 1 redoblante 1 Par de Platillos	N/A
MEDIANO	36	1 flauta Piccolo 2 flautas 2 oboes 9 clarinetes 2 saxofones altos 2 saxofones tenores	4 trompetas 2 bugles 3 cornos franceses 2 trombones 1 trombón Bajo o Tenor 2 barítonos o eufonio 2 tubas	Sinfónica: 2 timbales (26" y 29"), 1 Xilófono, 1 Bombo, 1 Par de Platillos de Choque, 1 Redoblante, 1 Triangulo, Cajas Chinas, Castañuelas, 1 Batería, 1 Platillo Suspendido. Latina: Congas, Bongoes, Timbales, Tambora dominicana, Maracas, Güiro, Claves, Cencerro, Jam Block, Fusta, Cabaza. Colombiana: Esterilla, Puerca, Quiribillos, Carraca, Capachos, Maracon, Tambora, Guasa, Chucho, Guacharaca, Tambor, Alegre, Llamador	1 contrabajo
GRANDE	56	1 flauta Piccolo 2 flautas 2 oboes 1 corno Ingles 2 fagotes	4 trompetas 4 cornetas 2 bugles 4 cornos franceses	Sinfónica: 2 timbales (26" y 29"), 1 Xilófono, 1 Bombo, 1 Par de Platillos de Choque, 1 Redoblante,	1 contrabajo

1 clarinete Piccolo	2 trombones	1 Triangulo, Cajas
14 clarinetes	2 trombón Bajo o Tenor	Chinas, Castañuelas, 1 Bateria, 1 Platillo
1 clarinete Alto	3 barítonos o eufonio	Suspendido.
1 clarinete Bajo	2 tubas	<u>Latina:</u> Congas, Bongoes, Timbales, Tambora dominicana, Maracas, Güiro, Claves, Cencerro, Jam Block, Fusta, Cabaza.
1 saxofón Soprano		<u>Colombiana:</u> Esterilla, Puerca, Quiribillos, Carraca, Capachos, Maracon, Tambora, Guasa, Chucho, Guacharaca, Tambor, Alegre, Llamador
2 saxofones Altos		
2 saxofones Tenores		
1 saxofón Barítono		

Tabla 1. Clasificación de los formatos de Banda Sinfónica (Ministerio de Cultura, 2012, págs. 22- 24)

Para este caso, el trabajo compositivo que se realizará está direccionado para formatos básicos y medianos sin que ello influya demasiado en la ejecución de la misma, de igual forma será posible que una banda en formato mínimo la ejecute. En la instrumentación de la obra se encontrarán algunos instrumentos de tipo *opcional* que como su nombre lo indica pueden estar o no presentes en la interpretación de la pieza, esto dice Cesar Cano al respecto:

“La indicación opcional en estas obras de iniciación, traduce que sin esos instrumentos la obra también suena en el formato básico, formato que se ha estandarizado desde el Ministerio de Cultura [...] desde lo económico, ya que son ellos quienes llevan los instrumentos a los municipios” (Cano C. , 2021).

2.1.4. Repertorios

La banda sinfónica cumple un papel de carácter formativo, en el cual las obras musicales o repertorios son el camino y el origen del proceso de enseñanza. El manejo de repertorios internacionales y aires nacionales en una misma agrupación, convierte a la banda en un espacio de disfrute y transformación, dándole un espacio propio al formato y diferentes sonoridades en los ritmos autóctonos como el bambuco, el pasillo, el porro, la cumbia, entre otros.

El repertorio cumple el rol de ruta del proceso de formación, en la actualidad existen muchas técnicas compositivas como la escritura a la medida, el multinivel, la instrumentación flexible, entre otras técnicas, que resuelvan las diferencias internas de la agrupación, ya que el ideal es el trabajo colectivo y no individual. Victoriano Valencia en su artículo llamado *“Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista-compositor”* dice:

“La experiencia de trabajo pedagógico con los métodos colectivos y la circulación creciente de obras adecuadas a los niveles básicos de formación y clasificadas por niveles, en especial de contexto norteamericano, atrae la mirada de arreglistas y compositores, quienes eventualmente adoptan la noción de datos de dificultad o desarrollo bandístico para la escritura de repertorios en las últimas dos décadas, además del multinivel, la instrumentación flexible o variable y la composición modular o multiproceso, entre otras técnicas y recursos orquestales y didácticos” (Valencia, 2017).

Los procesos de formación inicial que se adelantan en las bandas necesitan de repertorios y guías que apoyen cada una de las etapas, las cuales permiten un acercamiento al desarrollo óptimo del repertorio interpretado el cual puede ser de carácter internacional o nacional, esta última, la cual para el nivel de dificultad del repertorio 0,5 tiene menor grado de circulación que en otros niveles de formación. Como consecuencia de ello el director o los talleristas que conforman el equipo de trabajo son quienes escriben pequeñas piezas en ritmos colombianos, utilizando recursos didácticos y dinámicos a la medida de su agrupación. Lo anterior, podemos contrastarlo con dos aspectos fundamentales en los procesos de iniciación musical: 1) La introducción de métodos colectivos para banda como

el *Yamaha Advantage*© (2002), uno de los más utilizados en Colombia por dotación del Gobierno Nacional en todo el territorio, los cuales han dejado ver en su estructura, forma pedagógica y musical, resultados importantes para la iniciación teórica e instrumental a través de la aplicación de ejercicios y pequeñas piezas que tienen su origen en el repertorio internacional; 2) Los métodos especializados que ha publicado el Ministerio de Cultura para cada instrumento, haciendo un pequeño acercamiento a ritmos nacionales y una invitación a que los arreglistas y compositores colombianos le apuesten a materiales similares recontextualizándolo a nuestro entorno.

Es así como en los últimos años muchos compositores y arreglistas han decidido dirigir su trabajo a la creación de repertorios en los diferentes niveles de dificultad de las bandas, pero en una cantidad menor dirigidos a procesos de iniciación. Cabe mencionar que existen muchos músicos y docentes que trabajan este tipo de repertorios propios en sus agrupaciones, sin embargo, la publicación y circulación de los mismos es muy baja en el contexto nacional.

En Colombia se encuentran diferentes compositores y arreglistas que le han apostado a la creación de repertorio para este nivel, algunos ya instalados en escenarios de publicación y circulación de sus obras y otros no. En este capítulo se verán dos perspectivas de formas compositivas y los aspectos que manejan en sus trabajos.

La primera perspectiva que se analizará es la de Cesar Augusto Cano, quien ha sido el primer compositor publicado por el Ministerio de Cultura con sus obras para niveles de iniciación, además de ser conocido por la creación del *Método Colectivo ¿Cómo iniciar una Banda Infantil?* (2005), en el cual recopila en un solo material, contenidos dirigidos a la formación teórica, gramatical y de técnica instrumental, los cuales son aplicados posteriormente mediante el montaje de ejercicios y piezas musicales con ritmos colombianos con nivel de dificultad inicial o 0,5: *Cumbia Doremifasol, ¡Que nota es la Banda! - Paseo Vallenato, Escalando ando- Son, Porro Dado y Lo logramos- Tambora* (Cano, 2015) y su segundo trabajo publicado *La Triología 0.5: Reggae, Imperio Inca y Chachachá* (Cano C. , 2021), donde encontramos tres obras creadas para el contexto latinoamericano. En su trabajo podemos apreciar el uso de los parámetros compositivos para grado 0,5, que serán mencionados más adelante, además de otros elementos que le dan particularidad a su trabajo musical como lo son:

- Uso de Silbidos como elemento melódico por imitación, ya que brinda la opción de ampliar a través del elemento vocal el rango de alturas propuesto para la clasificación de este nivel en los diferentes instrumentos.
- La improvisación como elemento creativo y de participación de los estudiantes, de esta manera el escribe en la partitura las notas con las que se debe realizar la improvisación y algunos ostinatos sugeridos que puede combinar para hacerlo. En palabras de Cano:

“La improvisación en un elemento político porque nuestros niños desde el comienzo ya lo son [...] se debe dialogar y construir cosas en común, y para ello hay que participar [...] desde la improvisación empezamos a aportar desde lo psicológico a que los miedos a expresar o escuchar otra persona salgan” (Cano C. , 2021).

- Materiales reciclables como el plástico que pueden generar efectos auditivos como la lluvia, entre otros.
- Palmas, chasquidos y otros sonidos corporales que pueden generar otras tímbricas, energías y ambientes dentro de las piezas.
- Participar al público de la obra mediante ostinatos de pregunta y respuesta.

Según Cano, los elementos extra- musicales que usa en sus obras:

“Estos elementos, hacen que los niños piensen que vale la pena estar en el proceso, porque desde el comienzo les están diciendo que hay que hacer las cosas bien, y generan expectativa a lo que viene” (Cano C. , 2021).

La segunda perspectiva a analizar es la de Sergio Camargo Pardo, quien, aunque no ha realizado publicaciones formales de sus materiales, está enfocado en el uso de composiciones adaptadas a la medida, en especial de iniciación, en Institutos y casas de la cultura de la Sabana de Bogotá. En su taller llamado “*La composición como herramienta fundamental para la estructuración de estrategias pedagógicas en las bandas*” (Camargo Pardo, 2021), habló sobre varios aspectos que considera a la hora de componer, teniendo en cuenta que su trabajo en gran parte se ajusta a la medida y necesidades de cada agrupación:


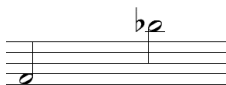



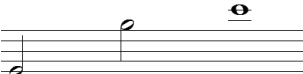
- Análisis de la población hacia la que se compone:
 - Nivel de ejecución
 - Posibilidades técnicas
 - Condiciones físicas y sociales
- Dar un contexto a lo que se compone, la lúdica es importante para entender lo que se toca.
- Interés por la música pragmática y descriptiva: Uso del relato como herramienta para la interpretación musical.
- Creación espontánea: Improvisar hasta que una idea guste.
- Uso de modos frigio y dórico para generar otros colores.

Dichos repertorios y piezas mencionados anteriormente se pueden adquirir con sus creadores directamente, así como en los sitios virtuales que tienen las obras con dominio público. Ante la poca oferta de los mismos, algunos compositores y el mismo Ministerio de Cultura vienen adelantando la producción de materiales para dotar a las bandas de este tipo de materiales y repertorios, resultando prioritario la creación de obras por parte de compositores con estas características.

El repertorio para banda se encuentra clasificado por grados de dificultad, concepto que se mencionará más adelante y el cual hace referencia en palabras del maestro Victoriano Valencia:

“Un conjunto de consideraciones en distintos niveles de estructuración musical que permiten identificar la coherencia y ordenamiento de los repertorios dentro de un proceso de desarrollo bandístico favoreciendo el desarrollo técnico e interpretativo de la agrupación” (Valencia, Victoriano, 2010, pág. 2).

A nivel internacional, la clasificación de repertorio es la Clasificación de Música Estadounidense- realizada por American Music Grading Chart- (s.f.), donde el nivel más bajo de repertorio que se maneja es el grado 1 y los parámetros compositivos sugeridos para este nivel son los siguientes:

GRADO 1	
METRICA	Simple: 2/4, 3/4, 4/4, C, 2/2
CLAVE	Hasta escalas con 3 alteraciones y antes de pasar al siguiente grado Clave de Do
TEMPO	Andante- Moderato (72-120)
VALORES DE NOTAS	
RITMO	Principalmente ritmos al unísono (ritmos puntuales a fin de año)
DINÁMICAS	P a F
ARTICULACIÓN	Ataque, emisión, ligaduras, staccato, acento
ORNAMENTOS	Ninguno
TIMBRE:	Combinaciones de colores limitadas (clarinete- trompeta, saxofón- trompeta) División de partes muy limitada dentro de las secciones
DURACIÓN	1 a 3 minutos
ASPECTOS A EVITAR:	Solos expuestos, partes en divisi para trombones o cornos, clarinete cruzando silencios, cambios frecuentes de compás, cambios de tonalidad, cambios de ritmos sincopados;
USO DE PERCUSIÓN:	Instrumentos con afinación: campanas/ Sin afinación: triángulo, pandereta, platillos, bloque de madera, caja, bombo. Uso limitado de efectos especiales.
REGISTRO DE LOS INSTRUMENTOS (Las notas en redondas indican Rango Avanzado)	
Flauta	Oboe
	
Fagot	Clarinete
	
Clarinete Alto/Bajo	Saxofones
	



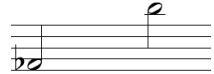
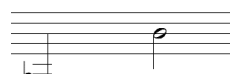
Trompeta	Corno
	
Trombón/ Barítono o Eufonio	Tuba
	

Tabla 2 (Traducida del inglés al español) Clasificación de repertorio internacional por la American Music Grading Chart (American Band College Music Grading Chart, s.f., pág. 1)

Victoriano Valencia, complementando dicha información también elaboró una propuesta para el contexto colombiano realizando una clasificación por grados de dificultad en repertorio para banda donde incluye un nuevo nivel, el 0,5 para procesos de iniciación, semillero o pre- banda. A continuación, se relacionará primero, el nivel 1 para el contexto colombiano y segundo, el nuevo nivel que desarrolla y reduce, el 0,5 mostrando sus diferencias:

GRADOS DE DIFICULTAD PARA BANDAS El contexto colombiano			
NIVEL	ASPECTOS	GRADO 1	GRADO 0,5
TÍMBRICO	Formato	Flauta, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb, Clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón Barítono (opcional). Trompeta, Corno (opcional), Trombón, Eufonio, Tuba. Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión colombiana y latina. Hacia el final divisi en Flautas, Clarinetes, Saxofón Alto, Trompetas, Cornos, Trombones, Eufonios. Sin diferenciación de roles.	Flauta, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb, Clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón Barítono (opcional). Trompeta, Corno (opcional), Trombón, Eufonio, Tuba.
	Registros	Ver partitura anexa	Ver partitura anexa
	Características métricas	Compás de 2, 3 y 4 pulsos. División binaria.	Compás de 2, 3 y 4 pulsos. División binaria

RITMO-MÉTRICO		<p>No cambio de compás.</p> <p>No divisiones irregulares.</p> <p>Posible división ternaria en zonas de influencia de géneros ternarios (6/8).</p>	
	Figuración	<p>Unidad de pulso: se recomienda pulso de negra (eventual negra con punto), unidad de compás (blanca, blanca con punto y redonda), división (corcheas). Ídem silencios.</p> <p>Evitar en vientos notas repetidas con valores menores.</p> <p>Contratiempo de negras y de corcheas (en tempo moderado).</p> <p>Síncopa interna (dentro del compás) antecedida de ataque a tiempo.</p> <p>Síncopa central también con ataque desde el primer pulso (Ver anexo).</p> <p>La figuración en percusiones puede ser, comparativamente, más compleja.</p>	<p>Unidad de pulso: se recomienda pulso de negra (eventual negra con punto), unidad de compás (blanca, blanca con punto y redonda), división (corcheas). Ídem silencios.</p> <p>Evitar en vientos notas repetidas con valores menores.</p>
	Tempo	<p>Tempos moderados (60 a 120 b.p.m.) depende de figuración.</p> <p>Tempos estables.</p>	<p>Tempos moderados (60 a 120 b.p.m.) depende de figuración.</p> <p>Tempos estables</p>
MELÓDICO	Interválica	<p>Grados conjuntos (interválica preponderante).</p> <p>Saltos de terceras y cuartas.</p> <p>Saltos de quinta.</p> <p>Otros saltos posibles entre frases distintas.</p>	<p>Grados conjuntos (interválica preponderante).</p> <p>Saltos de terceras.</p> <p>Otros saltos posibles entre frases o segmentos distintos</p>
	Relación Escala- Acorde	<p>Contexto diatónico.</p> <p>Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica.</p> <p>En menor proporción tensiones: T6, T9, T11 (Xm)</p>	<p>Contexto diatónico.</p>
	Extensión	<p>Dado por registro. Se recomienda no exceder 8ª dentro de la frase.</p>	<p>Hasta quinta</p>
ARMÓNICO	Sistema	<p>Tonalidades mayores (Bb, F, Eb).</p> <p>Modos relativos. Cromatismos limitados.</p>	<p>Bb mayor y otros contextos diatónicos posibles con esos cinco sonidos</p>
	Acórdica	<p>Triadas y séptima de dominante.</p>	<p>Subyacencia triádica</p>

	Funcionalidad	Tonalidad: I - IV - V(7). También IIIm (subdominante) y VIIm (tónica). Hacia el final V7 secundarios de IV y de V. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones binarias de acordes	Tonalidad, posible modalidad.
TEXTURA Y ORQUESTACIÓN	Roles	Melodía y acompañamiento. Tipos de acompañamiento: percusivo - ritmo armónico - armónico. Inicialmente dos roles: Melodía y back percusivo, o back armónico y back percusivo (el profesor toca la melodía). Luego tres: melodía, background (incluido bajo) y percusión. Background, bajo y percusión en función de bases.	En vientos, melodía o acompañamiento al unísono. Percusión acompaña
	Densidad armónica y tímbrica	Líneas al unísono y eventuales divisi. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. No solos.	Unísono concertado y por familias. No solos.
TÉCNICO EXPRESIVO	Dinámicas	P - mf - f Crescendo - decrescendo	mf
	Articulaciones	Picado simple - ligado. Acento. Percusión: ataque simple. Timbales: Dos notas (no cambio). Redoblante: normal, redoble (rebote), on rim (aro o vaso). Bombo: abierto (normal), apagado. Platos: choque (normal), cerrado, fricción.	Picado simple - ligado. Percusión: ataque simple. Timbales: Dos notas (no cambio). Redoblante: normal, redoble (rebote), on rim (aro o vaso). Bombo: abierto (normal), apagado. Platos: choque (normal), cerrado, fricción
	Efectos emisión y mecanismos	No	No
FORMAL	Estructura	Formas binarias, ternarias y circulares de pequeña extensión. Forma canción. Formas de géneros colombianos. Introducciones y codas. Tema y variaciones	A – AB
	Duración	1 minuto (máx. 1:30)	Hasta 30 segundos

Las músicas regionales en los procesos de prebanda e iniciación instrumental

Algunos criterios orientadores para el proceso de desarrollo bandístico:

1. Práctica preparatoria intensa vocal-instrumental, con percusiones menores, tradicionales colombianas y de banda; mucho cuerpo, movimiento y danza. En esta práctica los estudiantes empiezan a apropiarse, entre otros rasgos, bases de acompañamiento ritmo-percusivo de distintos sistemas de música tradicional.
2. Iniciación instrumental. En el primer período de fundamentación técnica (grado 0 a 0,5) lo prioritario es la producción del sonido, formar embocaduras y avanzar en la relación cuerpo instrumento. El repertorio debe aportar en este sentido y como mediador para la apropiación de sistemas musicales. Los estudiantes deberán seguir cantando y practicando percusiones en repertorios con mayor riqueza y contenido musical, en donde el formato de banda se va incorporando con roles sencillos y complementarios. Pueden irse incorporando roles de acompañamiento armónico y ritmo-armónico (al unísono) a piezas ya abordadas en los ensambles vocales-instrumentales de prebanda. Parte de la banda puede cantar mientras otra acompaña. El director puede cantar o tocar mientras toda la banda acompaña. La percusión, que ya se ha venido fundamentando, puede tener desempeños más avanzados técnicamente. Diseños melódicos sencillos pueden acompañarse con bases percusivas de música tradicional, enriqueciéndolos y motivando a los estudiantes.
3. Géneros sugeridos. Aunque debe tenerse en cuenta el criterio de contexto sociocultural cercano o de influencia, resultan propicios para este nivel géneros/ritmos binarios con: ritmo melódico con bajo nivel de síncopa, tempos moderados, discurso melódico no improvisatorio, texturas melodía-acompañamiento. Ejemplos: vals, danza, pasillo lento, porro de salón (con restricciones métricas), paseo, calypso, pasaje llanero...

Tabla 3 Grados de dificultad en repertorios bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano (Valencia, Victoriano, 2010, pág. 3)

BANDA GRADO 1

The image displays a musical score for a Grade 1 Band. The score is organized into several sections of staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments listed on the left side of the score are:

- Flauta
- Oboe
- Fagot
- Clarinete en B \flat / Clarinete bajo
- Saxofón alto / Saxofón barítono
- Saxofón tenor
- Trompeta en B \flat / Barítono T. C.
- Corno en F
- Trombón Barítono B. C.
- Tuba
- Timbales
- Teclado (Glock. o XII.)
- Platillos
- Redoblante
- Bombo

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific markings include "Dos alturas" for the Timbales, "Símil Flauta 8vb." for the Teclado, and "Normal" and "Apagado" for the Platillos. The Redoblante part includes markings for "Normal", "Redoble", and "Aro o vaso". The Bombo part includes a "Normal" marking.

Ilustración 2 Registro de los instrumentos- grados de dificultad 1 en repertorios bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano (Valencia, Victoriano, 2010, pág. 6)

BANDA GRADO 0,5

Flauta

Oboe

Fagot

Clarinete en B \flat
Clarinete bajo

Saxofón alto
Saxofón barítono

Saxofón tenor

Trompeta en B \flat
Barítono T. C.

Corno en F

Trombón
Barítono B. C.

Tuba

Timbales

Teclado
(Glock. o Xil.)

Platillos

Redoblante

Bombo

Dos alturas

Símil Flauta 8vb.

Normal Apagado

Normal Aro o rim

Normal

Ilustración 3 Registro de los instrumentos- grados de dificultad 0,5 en repertorios bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano (Valencia, Victoriano, 2010, pág. 4)

BANDA GRADO 0 a 1

Figuración rítmica




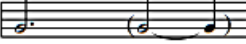







- 1  (y silencio)
- 2  (y silencio)
- 3  (y silencio)
- 4 
- 5  (alcance grado 0,5)
- 6 
- 7 
- 8 
- 9 
- 10 
- 11 

Ilustración 4 Registro de los instrumentos- grados de dificultad 0,5 y 1 en repertorios bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano (Valencia, Victoriano, 2010, pág. 7)

Finalmente, es importante mencionar que los procesos de bandas de iniciación en Colombia orientan y varían el trabajo creativo de los músicos que le han apostado a componer y arreglar piezas especializadas para estos formatos, cualificando sus productos y aproximándolos a otros territorios, cabe señalar que en este trabajo de grado se adicionará

un parámetro a los ya anteriormente expuesto y es el uso de la canción como herramienta apoyo al desarrollo de la afinación de los sonidos explorados con el instrumento.

2.2. El Canto

2.2.1. Iniciación en el canto en Colombia

La práctica del canto, así como la instrumental ha estado presente en las tradiciones musicales de nuestro territorio, el canto es una forma de comunicación para la humanidad. En muchas culturas afro e indígenas en Colombia como los montes de María donde desarrollan actividades musicales alrededor del bullerengue, los cantados, los palenques, etc. Estas expresiones musicales son una pequeña muestra de cómo se involucra la música en la vida cotidiana, siendo una actividad recurrente como comer, dormir o trabajar. En la cartilla de entrenamiento vocal de los Centros Locales de Artes para la Niñez y la Juventud de Bogotá (2016) se menciona como el canto es una expresión natural del ser humano y una forma comunicación ancestral y universal, la cual alimenta muchos sucesos que transcurren tanto alrededor como en el interior del ser humano” (Sur & Arbeláez, 2016, pág. 7)

Como ejemplo de que la música hace parte de la cotidianidad, podemos mencionar a las cantoras del pacífico, en palabras de Sur & Arbeláez:

“Las cantaoras se expresan a diario a través del canto y narran sus sentires, sus dolores, sus alegrías o describen situaciones de su cotidianidad a través de la música, del canto, de sus canciones. Contrario a lo que sucede en muchos de los pueblos indígenas o campesinos, en nuestras culturas urbanas, la música se desligó en buena parte de la cotidianidad de la niñez y la juventud y apenas se le encuentra esporádicamente en las escuelas, pues ni siquiera existe como una actividad propia de la enseñanza” (Sur & Arbeláez, 2016, pág. 9)

De esta manera encontramos que, en las ciudades y poblaciones urbanas, la música se encuentra presente en lo cotidiano desde otras perspectivas¹³, no tan tradicionales como las mencionadas anteriormente y por ello surge la necesidad para los entes gubernamentales de llevar la música a diferentes ámbitos como colegios y escuelas de formación para enseñarla, aprenderla, conocerla y apropiarla. Es así, como desde hace muchos años el Ministerio de Cultura diseñó ha implementado proyectos dirigidos a la práctica coral, consolidándola como área de estudio y enseñanza en las diferentes casas de la cultura de los municipios, academias y colegios a nivel nacional.

En lo referente a las etapas de desarrollo de los niños y el desarrollo vocal, María Olga Piñeros menciona que, entre los 18 meses y los tres años de edad, los niños comienzan a desarrollar su musicalidad, incluyendo la memoria tonal, por ende, deberían trabajarse aspectos como la afinación rítmica y melódica. En Colombia, la educación musical a nivel preescolar, guarderías, pre kínder y kínder es casi inexistente, debido en gran medida a la forma del sistema de educación actual, en el que un profesor tiene a su cargo un aproximado de 30 niños y donde debe no solo enseñar música, sino a escribir, hablar, contar y otras más habilidades en las que se deben desenvolver en esa etapa. Así, la clase de música se resume en la enseñanza de muchas canciones infantiles, sin ningún objetivo específico como lo puede ser el dar lección de algún concepto musical o vocal claro o ejercicios diseñados para ello (Piñeros Lara, 2004)

En otra etapa, Piñeros comenta, que la mejor edad para iniciar el entrenamiento vocal guiado es desde los 7 u 8 años, momento en el que fisionómicamente, los pulmones y la laringe se han desarrollado completamente, además en dicha edad los niños tienen mayor desarrollo cognitivo por lo cual es posible hablar con términos más específicos en el desarrollo musical con mayor conciencia y en grupos no muy grandes.

En cuanto a lo técnico, cuando se habla de desarrollo vocal se debe tener en cuenta algunos términos como *rango*¹⁴, *registro*¹⁵, y *tesitura*¹⁶, aclarando que la extensión de la voz es un

¹³ Debido a la tradición histórica y el medio académico, la perspectiva, por lo general, está enfocada en el marco musical europeo, sin embargo, no se pueden desconocer que existen otras culturas desde lo cotidiano como el reggaetón, el hip hop, entre otras.

¹⁴ Se refiere a la total extensión de la voz de un cantante. Disponible en el libro *Introducción a la pedagogía Vocal para Coros Infantiles. Ministerio de Cultura 2004.*

¹⁵ Grupos de sonidos en las que se divide el rango, que tienen de común la utilización de un mismo mecanismo vocal, o sea se producen con la misma posición de la laringe, de los cartílagos y la misma cantidad de masa de los pliegues vocales. Disponible en el libro *Introducción a la pedagogía Vocal para Coros Infantiles. Ministerio de Cultura 2004.*

¹⁶ El término Tesitura puede tener dos acepciones: 1. Con respecto al individuo, es el área del rango donde se canta con mayor comodidad y donde se tiene el mejor sonido; 2. Con respecto a una canción, es el área o ámbito

rasgo individual, o sea, el número de notas que se emiten pueden variar de una persona a otra. Según un *Estudio sobre la extensión vocal en niños de 7 a 10 años en la Universidad de La Plata en Argentina (2016)*, la voz del niño es más aguda que la de un adulto y es más pobre en armónicos, por lo que presenta menos atributos tímbricos, ya que todo está directamente relacionado con el tamaño de la laringe: en los niños, cuyas cuerdas vocales son más cortas, la voz es más aguda que la de la mujer, que a su vez es más aguda que la del hombre, cuyas cuerdas vocales son más largas por lo general. A medida que se crece, la voz se va modificando, por ejemplo: un bebe puede producir 3 ó 4 tonos, y sobre el décimo mes de vida unos 4 ó 5 tonos; en la edad escolar puede alcanzar hasta una octava. Luego en la etapa de cambio de voz en el paso de niño a adolescente, la altura disminuye debido al proceso físico de alargamiento y espesor de las cuerdas vocales. El sexo del niño en la voz hasta más o menos los 6 ó 7 años no tiene ninguna relevancia sobre la extensión vocal, la diferenciación comienza entre los 8 y 10 años. Así, los niños de 7 a 14 años tienen una extensión real de Re4 a un Fa4, demandando en muchos casos alturas que alcanzan el La o Si. En todo caso lo más importante es la tesitura, es decir, el rango donde se mueve sin forzar la voz (Mozzoni, y otros, 2016):

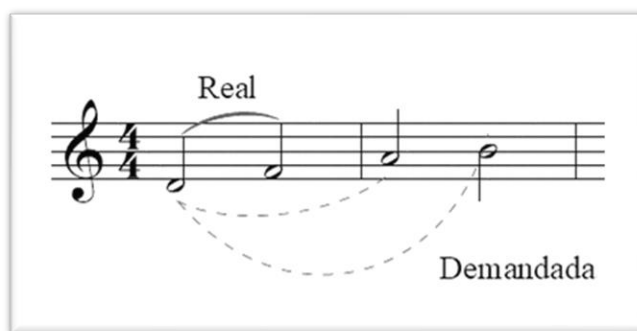


Ilustración 5 Extensión Vocal de un niño. Revista de Investigaciones en Técnica Vocal- Universidad de la Plata- Argentina 2016.

Y según el Ministerio de Cultura (2003) en Colombia, en lo que respecta a niños entre los 7 y los 12 años, que es la edad más común de iniciación instrumental y vocal, la tesitura ideal comprende los sonidos entre mi bemol4 en primera línea, o fa4 en primer espacio de

predominante dentro de un rango en el cual una canción está escrita. Disponible en el libro *Introducción a la pedagogía Vocal para Coros Infantiles. Ministerio de Cultura 2004.*

la clave de sol, y un si bemol⁴ en tercera línea, o do⁵ de tercer espacio de la misma clave así:

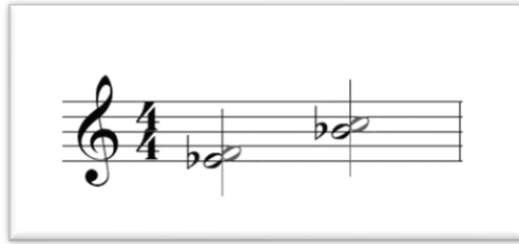


Ilustración 6 Tesitura de un niño. Introducción a la pedagogía Vocal para Coros Infantiles. Ministerio de Cultura 2004.

Según la Cartilla de Introducción a la Pedagogía Vocal para Coros, además de la tesitura, existen tres registros que se trabajan en esta etapa:

- El registro agudo: en los niños es la voz cantada, que siempre es ligera y clara. Para que un niño encuentre con facilidad esta voz, se puede pedir que imiten sonidos que hace un perro, un gato, los pájaros e incluso el llanto de un bebé.
- El registro grave: corresponde a la voz hablada. Para que un niño encuentre con facilidad esta voz, se puede pedir que imiten un león, la voz de un adulto.
- El registro medio: llamado voz media o voz mezclada, es la combinación de los dos anteriores, con tendencia más hacia el primero. La voz de la mitad aparece cuando los niños hacen juegos donde imitan el sonido de sirenas o glissandos, la maestra Olga Lucia Piñeros explica al respecto:

“Los niños presentan con frecuencia cierta dificultad para distinguir su voz cantada de su voz hablada. La exploración vocal y los ejercicios que se utilicen con ellos deben enfatizar siempre el uso de la voz aguda para así establecer su existencia y el uso habitual del mecanismo ligero para cantar. [...] Es muy importante recordar que las voces de los niños deben sonar como niños, y no como voces maduras. Con el uso del mecanismo ligero pueden tener una mejor calidad de sonido y una mejor afinación” (Piñeros Lara, 2004, pág. 100)

El registro generalizado para los niños, alrededor de un FA, en el primer espacio del pentagrama en clave de sol, es donde se produce el uso de la voz media. De esa nota hacia arriba se distinguirá la voz media- aguda (Do de tercer espacio) y aguda (Mi de cuarto espacio), hacia abajo se distinguirá la voz media- grave (do central) y grave (La de quinta línea en clave de fa):

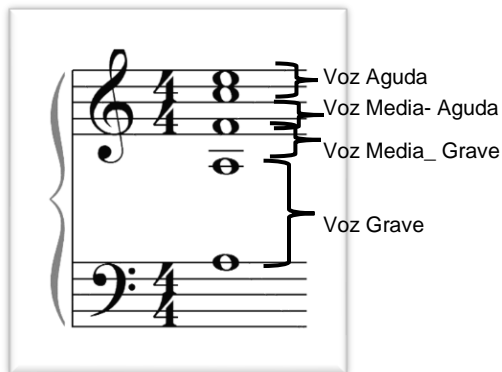


Ilustración 7 Registro de un niño. Introducción a la pedagogía Vocal para Coros Infantiles. Ministerio de Cultura 2004, pág. 101.

Como se mencionó anteriormente, la educación vocal se encuentra presente en muchos ámbitos escolares y como ejemplo la Orquesta Filarmónica de Bogotá, con su proyecto “Vamos a la filarmónica” el cual se encuentra presente actualmente en 38 Colegios Distritales de la capital del país, beneficiando grandes poblaciones y realizando estudios curriculares que permiten la publicación de planes de estudio de las diferentes áreas. Dentro de esos resultados encontramos cartillas guía y aulas virtuales donde se clasifican las temáticas que se deben trabajar en cada etapa formativa, de esta manera encontramos en el plan de estudios de coro nivel I, el cual corresponde a las edades que se trabajan en este capítulo:

PLAN DE ESTUDIOS INTERPRETACIÓN MUSICAL NIVEL CORO I	
Sonidos/ Notas	<ul style="list-style-type: none"> • Diferencia la voz cantada y hablada. • Explora el mecanismo ligero y pesado. • Sonido natural, redondo, dulce, suave y con foco. Ataque balanceado. • Conocimiento: Cavidades del cuerpo (torácica, abdominal, pélvica).

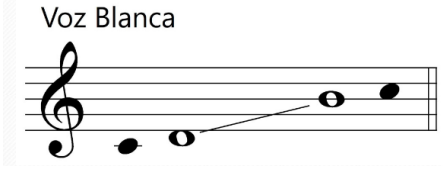
Rango y Tesitura	Voz Blanca 
No. Voces	<ul style="list-style-type: none"> • M, P, B • Una Voz (Manzanas, Peras y Bananos)
Textura	Unísono
Respiración	<ul style="list-style-type: none"> • Ciclo de la respiración IDA. • Exploración y conciencia de inhalación y exhalación. • Estructura del sistema respiratorio.
Postura	<ul style="list-style-type: none"> • Postura corporal 1, 2, 3. Postura de pies 0, 1, 2. • Fácil, fluida, dinámica y ágil. Estable y sólida. • Postura bucal y Molde vocal.
Energía	La voz en el cuerpo y el cuerpo en la voz: engranaje del cuerpo en producción vocal. Órganos articuladores.
Expresión Artística	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretación emocional de las obras desde el gesto facial y corporal. • Movimiento apoyando el ritmo, el texto, el fraseo y elementos expresivos de las obras. • Acompañar con pulso, acento y ritmo real en diferentes partes del cuerpo.
Disciplina Coral	Autocontrol, conciencia del espacio, uso de materiales de apoyo, comunicación asertiva, escucha activa, valores y autocuidado.

Tabla 4 Plan de Estudios Coro I (Orquesta Filarmónica de Bogotá, s.f.)

Comparando ambas cartillas podemos encontrar similitud en el registro vocal que ambas presentan referente al canto en los niños y los aspectos importantes a tener en cuenta en la formación. Más adelante se definirán los parámetros del canto que se usarán en la composición.

2.2.2. Repertorio en el canto

Según la maestra Olga Lucia Piñeros, investigadora en la iniciación en el canto, en Colombia, para escoger repertorio lo primordial es tener en cuenta la edad de quien lo va a interpretar y su desarrollo vocal. Para iniciación recomienda escoger canciones sencillas, que permitan que el niño entienda todas las palabras y lo que quiere decir el texto en su totalidad. Tal y como sucede en la iniciación instrumental y se ha hecho énfasis en este documento, sencillo no significa que algo sea simple, puesto que una canción interesante musicalmente o divertida no requiere de cosas como figuras o ritmos difíciles, o que existan varias voces o cambios de tonalidades. Tal y como ella lo describe:

“Lo más importante es lo recursivo y creativo que sea el profesor. Lo sencillo puede ser inmensamente bello. El repertorio de un coro principiante debe ser a una sola voz. El unísono permite trabajar con claridad y efectividad muchos aspectos del desarrollo vocal, como los inicios, la homogenización del sonido en las vocales y la memoria tonal”.
(Piñeros Lara, 2004, pág. 112)

Edgar Willems (1890-1978), en sus trabajos sobre todo a la iniciación musical destaca la importancia trabajar más pequeños, en especial el desarrollo del oído musical. Propone entre otras cosas, a la canción como elemento que resume el lenguaje musical y el cual debe ocupar gran parte en la clase de música y en su *Método Carnet Pedagógico Número 2*, aplica un trabajo a través de pequeñas canciones que generen grados de dificultad progresivos en su contenido, como lo son por ejemplo el uso de grados conjuntos, el uso de segundas ascendentes y descendentes, terceras y así sucesivamente. Para Willems en las canciones, los niños más pequeños que estén iniciando, deben emplear de 2 a 5 notas, estas además de su letra, se deben cantar con el nombre de las notas para realizar también un trabajo de afinación. Es importante el carácter y la actitud con la que se indica al niño el sonido exacto que debe emitir, ya que la entonación depende más del cerebro que del aparato vocal. Además, el uso de la escala mayor para despertar el sentido tonal (Willems & Chapuis, 1996).

De esta manera el repertorio de canciones de iniciación para niños empieza a tener unas características a tener en cuenta:

- La melodía preferiblemente al unísono.

- Canciones sencillas y cortas.
- Uso de 2 a 5 notas.
- Uso de letras, pero también del uso del nombre de las notas musicales.
- Manejo progresivo de intervalos.
- Tonalidad.

Más adelante se analizarán algunos fragmentos cantados que se han incluido en obras para banda sinfónica de varios niveles de dificultad y se explicará cómo se aplicará este aspecto en la composición.

2.2.3. El canto en las bandas

La banda sinfónica como ensamble, encamina su práctica instrumental al trabajo en conjunto, así, desde la experiencia de la autora, los saberes implicados en el aprendizaje están impartidos en varias etapas, cabe aclarar que dichos procesos se dan o no dependiendo de muchas características que ya se han mencionado anteriormente y que obedecen a aspectos que rodean el proceso como lo es la planta docente, los recursos económicos, la infraestructura, entre otros. De esta manera, la formación musical de décadas pasadas no se daba con ningún tipo de sensibilización, sino que un niño o niña llegaba a un conjunto y de manera inmediata se le asignaba un instrumento para que lo aprendiera a tocar. De allí, que la enseñanza de la música cambie y ahora los procesos se estructuran desde una etapa vivencial de la música, seguida de la práctica individual instrumental, la gramática musical y el conjunto.

¿Dónde aparece el canto en la banda?, en los procesos más estructurados es normal encontrar una etapa de sensibilización previa a la instrumental y en esta, es donde entre las muchas vivencias se da la de cantar, primordialmente por repetición. El niño o niña empieza a dar los primeros pasos para el desarrollo de la audición y afinación temperada de la voz y el oído. Según Heidi Carvajal en su trabajo de especialización en Psicología Educativa *“Intervención para el desarrollo de la competencia lectora de la notación musical en el grupo de maderas de la banda sinfónica infantil de Fόμεque”* en la etapa vivencial de la música:

“La etapa vivencial de la música, es el proceso donde los niños y niñas exploran la música y sus cualidades como el ritmo, las alturas, el timbre, entre otras a través de canciones, rondas y juegos musicales, interviniendo

en los procesos [...] como la percepción, la memoria, el lenguaje y el pensamiento crítico” (García, 2019, pág. 7).

Todo lo anterior, desde la experiencia que vive la autora desde su formación inicial en edad temprana y la de sus compañeros por muchos años hasta la que vive e imparte hoy como persona a cargo de la formación de otros.

Posterior, cuando se pasa a la siguiente etapa, la práctica instrumental, los niños y niñas entran en contacto con un nuevo elemento, los instrumentos musicales, donde inician un proceso de técnica, desarrollando conocimientos y exploración de las mecánicas y digitaciones de cada instrumento y la emisión del sonido, la articulación y las dinámicas que permitan una mejor práctica en conjunto. Y es allí donde el proceso cambia por su naturaleza misma pero también por que el enfoque se centra exclusivamente a lo instrumental, como si las herramientas, elementos y otras habilidades musicales que ya han trabajado los niños y niñas en una etapa previa no fueran necesarios en la que sigue.

En la experiencia, es necesario continuar desarrollando estas habilidades musicales al tiempo que se realiza la formación instrumental, entre ellas, el canto, ya que realiza su aporte con la mejorar aspectos como la afinación individual y grupal en el montaje de repertorio y la comprensión de la música.

2.3. Estructura

2.3.1. Formas Musicales

La música como medio de expresión solo tiene un elemento, el sonido y la forma de combinarlos para formar melodías y armonías en los diferentes timbres vocales e instrumentales, así como su duración y articulación hace que una idea se desarrolle y a su vez la organización de estas ideas musicales son lo que llamamos forma y con el tiempo se han ido clasificando en varios tipos en la cultura occidental. En palabras de Dionisio de Pedro en su *Manual de Formas Musicales (1993)*:

“La forma musical concebida como presentación, coordinación y desarrollo, de unas determinadas ideas en un todo homogéneo unitario, es algo vivo y en constante evolución. Cada obra tiene un plan formal propio y original. Plan que puede responder a formas estereotipadas y

universalmente aceptadas o a formas estructurales de nuevo cuño e incluso actualización o memorización de disposiciones antiguas que, por unos u otros motivos habían dejado de utilizarse. [...] Por forma se entiende generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo” (De Pedro, 1993, pág. 27)

Las formas musicales son muchas y existen diferentes formas de clasificarlas, desde temas espirituales, hasta lo puramente técnico. De esta manera se mencionarán las más destacadas desde el ámbito técnico:

- Formas Vocales: Ejemplos como las de origen litúrgico o folklórico, coral, villancico, motete madrigal, canción, rondo.
- Formas Instrumentales: Fuga, sonata, sinfonía, concierto, preludio, nocturno, estudio, variación, la suite, el cuarteto.
- Formas Mixtas: Opera, sarzuela, ballet, poema sinfónico, oratorio, cantata.

Para finalmente, decidir por la forma tipo Suite, traída al contexto colombiano de la cual se hablará en el siguiente capítulo.

2.3.2. La Suite

La Suite es una forma musical. Es vista como un conjunto de piezas independientes que se escriben para ser interpretadas de una sola vez, contrastando sus características temáticas presentadas al inicio de la primera pieza y en la reexposición al final de la tercera, interpretadas de forma ordenada y secuencial, lo cual da como resultado la formación de una nueva obra a partir de piezas más pequeñas o de corta duración. En palabras de Julio Bas en su Tratado de la Forma Musical:

“La Suite es una serie de piezas instrumentales o tiempos escritos todos en un mismo tono, derivados de danzas y de canciones con frecuencia precedidos por un preludio, y dispuestos de manera que alternen, el carácter y el ritmo de los mismos” (Bas, 1947, pág. 177).

Sin embargo, esta serie de piezas musicales escritas pueden ser diferentes en cada composición, y así mismo en su contenido. Por ello, es que la suite, la sonata, la tocata, la partita y otros géneros de la época son considerados por su forma cómo lo mismo, por lo

que la Suite no está acompañada de propiedades y ventajas especiales, en palabras de Bas:

“Los maestros del pasado trataban libremente, desde todo punto de vista, la compilación de sus obras: en el número, en la elección, en el carácter musical, en la observancia de las costumbres inveteradas, principalmente rítmica de las danzas. A su vez, eran más constantes en la conformación de los tiempos, es decir, en la disposición de los periodos de las respectivas piezas” (Bas, 1947, pág. 177).

La Suite fue importante en los siglos XVII y XVIII, y después de Bach terminó su periodo de esplendor. En el siglo XIX resurgió, pero con diferentes características, diferenciando la Suite entre Antigua y Moderna. La Suite Antigua, se centraba en canciones y danzas populares, breves y sin desarrollo, que con el tiempo se fueron modificando, haciendo que algunos tipos de danzas desaparecieran y aparecieran otras nuevas, como también reduciendo el número de piezas conservando la misma extensión. Entre las nuevas danzas aparecieron la allemande, la courante, la zarabanda y la giga, que se convirtieron en las piezas base de la suite. Sin embargo, respecto al número de piezas y la extensión de las mismas no se establecieron parámetros (Zamacois, 1960). Algunas características principales de la Suite antigua son:

- Los movimientos de la Suite están en la misma tonalidad por lo general, si se cambiaba o no era a voluntad.
- El número de piezas dentro de la Suite variaba entre 4 y 9 piezas.
- Las danzas que conforman la Suite se pueden interpretar por separado.
- En algunas suites se encontraban dos piezas del mismo tipo, pero en la segunda pieza se modificaba la tonalidad para diferenciarlo.
- Las piezas más importantes estaban estructuradas de acuerdo a la forma binaria:

Modo Mayor	A → : : B → Final en el Tono principal :
	Tono Principal Tono de la Dominante
Modo Menor	A → : : B → Final en el Tono principal :
	Tono Principal Tono relativo o secundario

Ilustración 8 Forma Binaria de la Suite Antigua (De Pedro, 1993, pág. 38)

En la suite moderna, se encuentra un contenido con mayor densidad, una mayor variedad de medios técnicos, considerando la Suite como una transición hacia la sinfonía. De esta manera la suite, se transformó en una serie de piezas elegidas, coordinadas con variedad y compuesta con mayor libertad. En palabras de Joaquín Zamacois:

“La moderna Suite sólo conserva de la antigua el significado original del vocablo francés: serie de piezas que forman un todo. Cuanto se refiere a estructura, estilo y demás de esas piezas, es completamente libre. Podría decirse que los compositores se sirven de esta denominación para titular las obras a las cuales no les cuadraría la de sonata ni la de sinfonía” (Zamacois, 1960, pág. 165).

La suite del siglo XXI, se distingue por poseer una estructura libre y personal al gusto de su creador, manteniendo en su base la secuencia de varias piezas u obras. Los movimientos que la integran están por lo general en un mismo tono (aunque puede no ser así también) para mantener un esquema uniforme, su duración es corta y sus movimientos se contrastan por su tempo (uno rápido sucede uno lento y viceversa) (Lucas, 2019).

En Colombia, desde hace muchas décadas, han sido varios los músicos y compositores que han aplicado el modelo de la suite en sus obras: desde José Rozo Contreras (1894-1976), pasando por el reconocido Gentil Montaña (1942-2011) y sus “Suites Colombianas”, que hacían alusión a un conjunto de 4 piezas musicales, elaboradas sobre ritmos de baile, entre los más destacados en sus obras: el bambuco, el pasillo, la danza, la guabina o el porro, que inicialmente eran para formato de guitarra solista, y posterior con la instrumentación del llamado “trío típico” (bandola, tiple, guitarra) (Perilla, 2014). Hasta el actual y gran especialista en bandas Victoriano Valencia, dedicado a la producción y creación de música colombiana para todos los niveles del formato de Banda Sinfónica. Todos los anteriormente mencionados, han realizado en una sola obra conjuntos de 3, 4 o 5 piezas juntas y sucesivas, elaboradas sobre esquemas rítmicos colombianos como bambuco, fandango, torbellino, pasillo, guabina, porro, entre otros:

“En Colombia la suite se ha abordado de una forma diferente, escribiéndose para diversos tipos de instrumentación. Esta se caracteriza por ser escrita como una sola obra con varias piezas, en su mayoría con diferentes ritmos en cada movimiento. Generalmente está en una tonalidad determinada y puede modular las funciones de dominante y/o

subdominante [...] Se ha caracterizado por ser la agrupación de piezas diversas, compuestas en momentos y circunstancias diferentes y no como la presentación de una sola obra compuesta por varias piezas, como pasa con las suites del barroco, algunas veces solo son unidas por los ritmos colombianos” (Arboleda, 2022, pág. 14).

Para la toma de decisión sobre el género de los movimientos, se delimitaron aspectos musicales como el ritmo, figuraciones, velocidades y estructuras que pueden acoplarse de manera más sencilla a los aspectos compositivos del nivel 0,5. Determinando entre los más convenientes: el vals, el calypso y la cumbia, ritmos que han tenido roles importantes en el país, además de preservarse y surgir algunas transformaciones con el paso del tiempo, aunque esto no signifique que otros ritmos no puedan ser convenientes para el nivel de iniciación.

2.4. Ritmos musicales seleccionados

2.4.1. El Vals

Dentro de las danzas más conocidas en Europa, el Vals es uno de los aires que ha trascendido hasta el presente e incluso tuvo gran internacionalización no solo en Europa sino en el mundo. Aunque su nacimiento no está definido, muchos historiadores desde el análisis de su estructura y ritmo ternario el cual marca el acento en el primer tiempo, han deducido, que puede ser una variante de una danza Austriaca: el *Ländler* o lo relacionan con una danza provenzal “volta” que significa vuelta. El primer compositor en escribir vals fue Haydn en 1766, dentro de una sonatina cambiado en tradicional minueto por el vals y lo orquestal el primer vals fue escrito en la ópera "Una cosa rara" de Martín y Soler. En su forma se observaban dos secciones repetidas de ocho compases cada una. Más adelante Lanner y Pamer hicieron su aporte, aumentando el número de secciones, pero manteniendo el estilo de los ocho compases, provocando que no solo fuera una pieza dancística sino instrumental también, entre los destacados, el Vals "Los Románticos" de Lanner (Blog Tono Menor, 2015).

Más adelante, Chopin escribió Vals con líneas melódicas más virtuosas y armonías más elaboradas, además, definió la estructura de forma que sería la más utilizada en los Vals

del siglo XIX y que muchos otros compositores terminarían imitando, secciones en compases múltiplos de ocho en la siguiente forma:

| **Introducción** |: **A** :|: **B** :| **C** | **Reexposición A** | **Reexposición B** |

Ilustración 9 Forma del Vals de Chopin

Además, es importante mencionar que fue Chopin quien estableció el acompañamiento de Vals por excelencia dividiendo el acorde de la siguiente manera: en el tiempo fuerte la tónica en el bajo y la otra parte en los tiempos 2 y 3 en la sección más aguda, conservando del Vals original sólo la estructura rítmica de 3/4 y la proporción de ocho compases.



Ilustración 10 Acompañamiento del Vals de Chopin- Curso de Formas Musicales Joaquín Zamacois

El predominio de Austria no tardó en volver y el Vals adquiriría denominación de origen Vienés gracias a su difusión en occidente, escrita por compositores austriacos como obras independientes o dentro de óperas, ballets, etc., mencionando a la familia Strauss como otro de los grandes exponentes, y entre sus valeses más famosos el "Danubio Azul" (1867). Ya después, con la Primera Guerra Mundial se vino abajo el significado que había adquirido el Vals y todo lo relacionado con la prosperidad de la sociedad austro-húngara, y con Europa en ruinas, el Vals quedó enterrado. "La Valse" de Ravel, compuesta en 1920, es el último gran Vals donde se refleja la grandiosidad y la decadencia de una Viena ya inexistente (Gil Corral & Serrano Vida, 2012).

En su escritura el vals se ha escrito en una métrica de 3/4 o 3/8, aunque su interpretación se ejecuta en un tiempo, con un aire animado, aunque existen vals rápidos y lentos también. Los tipos de vals son muchos en línea con la evolución que ha sufrido con el tiempo. En palabras de Joaquín Zamacois en su Curso de Formas Musicales:

“El vals ha sido uno de los ritmos de danza que más ha atraído a los grandes compositores de todas las épocas, elevado, desde luego, a un nivel superior a toda idea de pieza de baile” (Zamacois, 1960, pág. 228).

Ahora, en el siglo XIX, el ritmo de Vals viajó por el océano para instalarse en tierras colombianas a través del proceso de colonización con el dominio cultural europeo. Posterior, se da el proceso de independencia que no fue únicamente político, sino también cultural. Por esas épocas, se bailaban en Colombia no solo en fiestas patrias sino en otros bailes, ritmos españoles como la contradanza, el *minuet* y el bolero, mezclados con el novedoso Vals (reconocida también con el nombre de "el Strauss", nombre tomado del apellido del famoso compositor Johan Strauss). Y desde entonces, el Vals se mostró como un ritmo aceptado y divulgado, al punto de reconocerse históricamente como uno de los bailes favoritos del Libertador. Después, el Vals buscaba un nombre para el ámbito colombiano, ya que en ese momento recibía varios nombres como Vals del país, Vals nacional, Vals colombiano e incluso Vals del cachaco, mostrando la necesidad de identidad y aceptación musical (Sinic, s.f.).

En Colombia, el vals es un aire con compás de tres tiempos, y se distinguen dos especies de valeses: el extranjero o a la Strauss (que tiene 32 compases en un movimiento vivo) y el colombiano (que tiene 16 compases en un aire más reposado). El vals colombiano, se componía de dos partes: la primera acompañada y seria y la segunda, la 'capuchinada' que convertía el vals en algo más extravagante y con mucho más zapateo. Entre los compositores de Vals conocidos tenemos a Jorge Pombo, quien compuso los valeses denominados Brisas del Funza y Carlos Umaña y Narciso Garay con los valeses Gun Club y 16 de octubre (Martínez Carreño, 2003).

Cabe destacar que los criollos, agregarían sus propios elementos a los ritmos europeos como el vals, que poco a poco dio lugar a los denominados valeses colombianos, de los cuales se originó el pasillo. Más adelante, analizaremos algunos valeses para evidenciar cual ha sido la transformación que ha sufrido este aire históricamente.

2.4.2. El Calypso

Las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina constituyen la única región insular que posee Colombia, tiene una situación geográfica que ha definido históricamente su diversidad actual. Desde indígenas, hasta piratas y corsarios, fueron sus primeros pobladores. Aunque no se conoce la fecha exacta de la llegada de los europeos, desde 1494 las islas fueron disputadas por Holanda, España, Inglaterra y Portugal y sus asentamientos permanentes comenzaron desde la tercera década del siglo XVII. En 1633 junto con los colonizadores, llegaron los esclavos negros, iniciando el proceso de asentamiento que aportaría a la configuración de la actual comunidad raizal (Eastman Arango, 1992). En palabras de Isabelle Leymarie¹⁷:

“El flujo migratorio en el que participaron afro-descendientes, franceses, holandeses, daneses, españoles e ingleses, crea lo que hoy se denomina como “Mosaico Étnico”, una mezcla de culturas que permearían y configurarían la naciente cultura caribeña” (Ministerio de Cultura, 2014, pág. 16).

En 1821, el Archipiélago pasó a ser parte de la Gran Colombia, y todos estos antecedentes históricos entre las colonias, guerras, esclavitud y comercio permitieron que la música, así como otros entes culturales viajaran y se instalaran en diversas esferas, lo que derivó que el Caribe isleño colombiano comparta rasgos musicales con las comunidades costeras de Costa Rica y Panamá, y elementos culturales con Jamaica y Trinidad y Tobago. La riqueza, variedad y trascendencia que ha tenido la música para los nativos de la isla es parte fundamental en el desarrollo de la identidad isleña (Ministerio de Cultura, 2014).

El calypso, es un género musical preferido por los isleños de la vieja generación en su mayoría, nació sobre 1910 en Trinidad, y por lo general empleaba textos que tenían que ver con los antiguos cantos de escarnio de tradición africana, con un contenido satírico y en ocasiones con anécdotas de tipo sexual. Es también una expresión muy popular empleada para circular noticias, que acompañaba a los isleños como canto de laboreo y era vehículo para las quejas sociales formuladas de manera jocosa (Rodríguez Espinel, 2015). El calypso, es un ritmo de fuerte presencia en los grupos de música típica de la Isla,

¹⁷ Pianista, musicóloga, cineasta, conferencista y traductora, apasionada por la música negra. Tiene un PhD. en etnomusicología. Disponible en: <https://leymarie.net/>.

es fiel reflejo del impacto de la industria discográfica de mediados del siglo XX y vincula a los isleños al sistema musical de las Antillas angloparlantes. El Calypso se escribe en compás de 4/4 y es muy cadencioso. Los instrumentos tradicionales utilizados para su interpretación son:

- Maracas: Instrumento de percusión común en las músicas del Caribe, es fabricado de calabazas con semillas o cuentas por dentro; produce un sonido muy brillante que se obtiene agitándolas (Ministerio de Cultura, 2014).

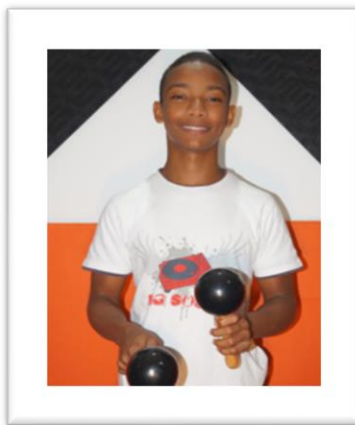


Ilustración 11 Maracas, imagen tomada de la cartilla Show me your motion- Ministerio de Cultura 2014

- Jawbone ó Quijada de Caballo: Como su nombre lo indica es la quijada de caballo secada y preparada para que sus dientes vibren al golpearla, o sean frotados con un palo delgado de madera a manera de güiro o guacharaca (Ministerio de Cultura, 2014).

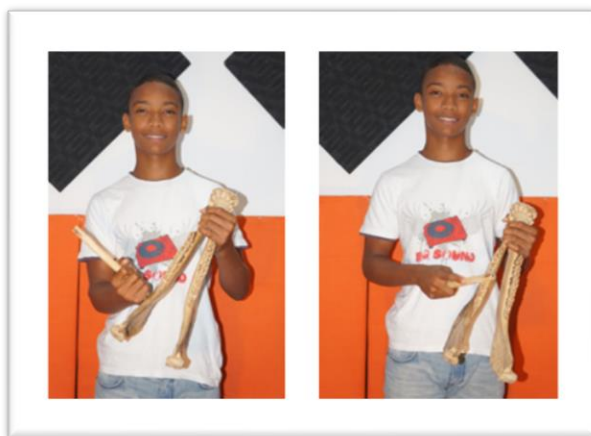


Ilustración 12 Jawbone ó Quijada de Caballo, imagen tomada de la cartilla Show me your motion- Ministerio de Cultura 2014

- Tináfono o Tub: Es la tina de lavar la ropa, que se voltea con la boca contra el piso para crear una caja de resonancia, a la cual se le hace un orificio en el centro para insertar un cordón que se sujeta con un palo de madera, que pueda sostenerse con la mano para tensar y producir de tal modo diferentes alturas. Este instrumento es usado a manera de bajo rítmico y armónico (Ministerio de Cultura, 2014).



Ilustración 13 Tináfono o Tub, imagen tomada de la cartilla Show me your motion- Ministerio de Cultura 2014

- La Guitarra: Instrumento de cuerda pulsada que es usada como instrumento armónico y de acompañamiento (Ministerio de Cultura, 2014)



Ilustración 14 Guitarra, imagen tomada de la cartilla Show me your motion- Ministerio de Cultura 2014

- La Mandolina: Instrumento de cuerda pulsada que se usa para interpretar la línea melódica o apoyar la función armónica mediante la ejecución de varias voces o acordes (Ministerio de Cultura, 2014).



Ilustración 15 Mandolina, imagen tomada de la cartilla Show me your motion- Ministerio de Cultura 2014

La mayoría de los ritmos caribeños como la cumbia, el porro, la salsa, entre otros, tienen ancestros africanos, que, por lo general presentan en su estructura rítmica una célula básica que se repite cada dos compases, que se conoce con el nombre de “clave”. En el Calypso, la quijada y el tináfono son los encargados de hacer notar esta estructura rítmica.

A continuación, veremos un ideograma explicativo de la función rítmica básica que ejercen los instrumentos en el Calypso:










Calypso								
	1	2	3	4	1	2	3	4
Maracas	↓ Chi	↓ ↑ Chi - ki	↓ Chi	↓ ↑ Chi - ki	↓ Chi	↓ ↑ Chi - ki	↓ Chi	↓ ↑ Ch - ki
Quijada	 Trr	↓ ↑ Cha - ka	↓ Chan	↓ ↑ Cha - ka	↓ Chan	↓ ↑ Cha - ka	↓ Chan	↓ Chan
Tináfono	 T1 Pum	 T3 Sh - Pum	 T1 Sh	 T1 Pum	 T1 Pum	 T3 Shhh	 T3 Pum	 T3 Pum

Ilustración 16 Ideograma Ritmo Calypso, disponible en la cartilla Show me your motion del Ministerio de Cultura 2014

Según este ideograma:

- Las maracas se toman una en cada mano y las flechas indican un movimiento hacia abajo de cada una de las manos, derecha e izquierda.
- La Quijada se toma con la mano izquierda de la parte inferior de los dientes, lo que deja la parte más gruesa del maxilar hacia abajo. El puño cerrado indica que la quijada debe golpearse en la parte inferior para hacer vibrar los dientes, con el dorso de la mano derecha. La mano que toma el palito para frotar los dientes, no puede sobresalir por debajo del puño, porque percutiría con violencia el hueso maxilar y podría romperse. Las líneas punteadas indican que la quijada deberá tocarse con el palito de madera sobre los dientes en forma ascendente o descendente, similar a como se toca la guacharaca o el güiro.
- El Tináfono se toca sentado con un pie apoyado sobre la tina y el otro sobre el piso; la mano izquierda sostiene el palo que tensa la cuerda y la derecha queda libre para poder pulsar y emitir los sonidos que vamos a tocar con el dedo extendido. La altura y afinación de los sonidos dependen de la tensión que se le haga a la cuerda.

Ahora se mostrará el rol rítmico básico de cada instrumento en el pentagrama:

Score

Escritura Calypso

The image shows a musical score for four instruments: Maracas, Jawbone, Acoustic Guitar, and Tub. The score is written in 4/4 time and consists of four measures. The Maracas part is a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Jawbone part is a rhythmic pattern of eighth notes. The Acoustic Guitar part is a rhythmic pattern of eighth notes. The Tub part is a rhythmic pattern of quarter notes.

Ilustración 17 Ritmo Básico del Calypso en los Instrumentos Tradicionales, disponible en la cartilla Show me your motion del Ministerio de Cultura 2014

2.4.3. La Cumbia

La cumbia es un ritmo de importancia cultural, étnica y artística, comúnmente señalado como tradicional y antiguo, citando mezclas de orígenes indígenas y africanos, y algunas influencias europeas. Según Peter Wade (2000), históricamente, se ha dicho que la cumbia era una danza de cortejo entre hombres negros y mujeres indias, que fueron el inicio de los matrimonios de estas comunidades. Pero, por otro lado, menciona como no se han encontrado rastros de la palabra cumbia utilizada por observadores de antes de finales de siglo XIX, sin embargo, los bailes que se describen se asemejan a lo que ahora se denomina cumbia, aunque siempre ha existido la tradición de hombres y mujeres bailando alrededor de un grupo de músicos y este acontecimiento ha recibido varios nombres como fandango, currulao, mapalé, bullerengue, chandé, entre otros. Pero el término cumbia, llamada también cumbiamba¹⁸, se considera como el principal ritmo folclórico de la región (Wade, 2000).

En el artículo “La cumbia en Colombia: invención de una tradición”, Juan Sebastián Ochoa menciona como la palabra “cumbia” se ha instalado en la categoría polisémica¹⁹. Y los significados más utilizados son los siguientes:

- La Cumbia como un baile y práctica cultural
- La Cumbia como un conjunto de géneros (en plural)
- La Cumbia como una categoría de mercado en la industria cultural
- La Cumbia como un género (en singular) de matriz triétnica fundacional del resto de las músicas del Caribe colombiano.

Sin embargo, en Colombia se habla muchas veces como si la Cumbia fuera una sola cosa que encierra todo lo anterior de manera uniforme, sin distinguir sus usos y significados en los diferentes momentos y contextos. De esta manera, la Cumbia se vuelve una construcción social, o sea que no es una entidad existente por descubrir, sino más bien, una entidad que está en permanente transformación y negociación a través de las prácticas y los discursos (Ochoa, 2016).

¹⁸ Es un término generalmente utilizado para referirse a la fiesta donde -ocurren la música y la danza de la cumbia. Disponible en Música, Raza y Nación. Peter Wade

¹⁹ La polisemia es la pluralidad de significados de una expresión lingüística, es decir, una palabra que tienen más de un significado. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49026735>.

De acuerdo a lo anterior, se describirán cada uno de los significados que el termino tiene dependiendo sus usos y contextos:

- La Cumbia como baile y práctica cultural: Se refiere a la práctica cultural rural que ejercían los conjuntos musicales de “negros” e “indios” en el Caribe colombiano, en los que se agrupan personas a bailar alrededor de músicos con tambores y cantos (y en ocasiones algunos tipos de flautas). En esta categoría, se permutan términos como “baile de cumbia”, como la danza y la “cumbiamba” como la situación social en conjunto. Así, se hace referencia a la práctica social en general.
- La Cumbia como un conjunto de géneros (en plural): Se denota como cumbia a algunos géneros específicos que tienen similitudes en su aspecto rítmico, propuestos en tempos moderados, métrica binaria con subdivisión binaria, y la acentuación permanente del contratiempo. No obstante, en lo que respecta a los aspectos melódicos, formales, tímbricos y armónicos son diferentes, por ende, se consideran géneros específicos y no estilos diferentes en un mismo género:
 - Música de gaitas: El género cumbia tiene un repertorio muy escaso, fue incorporado hace pocos años, quizás tomándolo como influencia de la música de flauta de millo.
 - Música de flauta de millo: Es un género de mucha importancia, con un repertorio amplio y de una trayectoria histórica que se pierde en el tiempo.
 - Música de acordeón: Su aparición se le adjudica a Andrés Landero, conocido como “el rey de la cumbia”.
 - Música de orquesta de salón: Se refiere a conjuntos del estilo de las big band norteamericanas y cubanas, como la de “Lucho” Bermúdez, “Pacho” Galán y Edmundo Arias. Aquí se conoce como cumbia a un repertorio particular reconocido en canciones como “Yo me llamo cumbia”, “Danza negra” y “Cumbia sabrosa”.
- La Cumbia como una categoría de mercado en la industria cultural para músicas colombianas con sabor Caribe: Este uso es más amplio, ya que no se requiere que la música comparta la similitud rítmica señalada, sino que basta con que tenga un cierto aire Caribe-colombiano. Funciona principalmente como estrategia de las disqueras para vender estas músicas bajo un solo término. Así, se consideran agrupaciones cumbieras a Los Corraleros de Majagual, la Billo’s Caracas Boys, Los Melódicos, Los Hispanos, entre otras. Pero también a géneros musicales en compás de 6/8 como el mapalé, el fandango de banda o el fandango.

- Cumbia como un complejo de géneros con aire caribeño-colombiano en subdivisión binaria: Es el uso más común, agrupando diversas músicas del Caribe colombiano, tanto rurales tradicionales como urbanas modernizantes que guarden una similitud rítmica. Así, el término cumbia une a las mismas cumbias mencionadas con ritmos como el porro, la gaita, el bullerengue, la tambora, el chandé, el merecumbé, y en general toda clase de fusiones, innovaciones e hibridaciones que los músicos puedan inventar manteniendo esa misma estructura rítmica básica.

Estas diferencias -mencionadas anteriormente-, no suelen ser reconocidas cuando se habla de Cumbia, y por esto es que el término, suele general ambigüedades y confusiones, y en otros casos discursos problemáticos y usos políticos acerca de sus orígenes, evolución y significado simbólico (Ochoa, 2016).

Se enfocará ahora en la categoría de la Cumbia como un conjunto de géneros (en plural), las cumbias de millo, de acordeón y de orquestas de baile, -como ya se mencionó- tienen relación, pero a su vez diferencias importantes. Para empezar, cada género de estos tiene repertorios específicos, por ejemplo, los formatos de flauta de millo y de gaitas están estandarizados a partir del formato de tambor alegre, llamador, tambora y maracas o guache, percusión tradicional que no ingresó a los conjuntos de acordeón o a las orquestas de baile, exceptuando las maracas en las orquestas de baile. Resaltando que el timbre del tambor alegre en especial define en gran medida los ritmos dentro de los conjuntos de gaitas y de millo.

En palabras de Juan Diego Parra Valencia, compilador del libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas:

“Es casi inexistente la interpretación de una cumbia de acordeón por un conjunto de millo, o una cumbia de millo por una orquesta [...] Esta sola diferencia genera un cambio tal en las sonoridades, que difícilmente se puede asumir como una misma música, adaptada a otros instrumentos, como se suele decir” (Parra Valencia, y otros, 2019, pág. 42).

Entre los aspectos musicales comunes a todas estas formas de cumbia encontramos:

- La métrica: Compás binario con subdivisión binaria.

- Tempo moderado: Similar a los porros (tanto de bandas como de orquestas y gaitas) y las gaitas.
- Rítmica: No muy sincopada y enfatizada en los tiempos fuertes y los contratiempos, marcando un ritmo tranquilo, cadencioso y controlado.
- Letras: Serias, con poco espacio para la gracia, el doble sentido, las exageraciones. Además, en muchas letras se especifica que la canción es una cumbia, cómo se baila y con qué instrumentos se interpreta, haciendo alusión a elementos como velas, playas, el ron, las caderas sensuales, la pollera, el llamador, el alegre, las gaitas y la caña de millo.
- Nombres: Son frecuente nombres que incluyan el término cumbia en él. Ejemplos como la Cumbia sampuesana o La cumbia continental, entre muchas otras.

En cuanto al elemento armónico encontramos:

- Cumbias de millo funciones armónicas principalmente tonales y funcionales.
- Cumbias de acordeón funciones armónicas en su mayoría modales (dóricas).
- Cumbias en orquestas de baile con funciones armónicas que alternan lo modal (mixolidio y eólico) y lo funcional.

Según Juan Diego Parra Valencia, compilador del libro de la Cumbia: Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas:

“El uso de pedales modales en las cumbias de acordeón y de orquesta, por su estatismo armónico, sumado a la sobriedad rítmica, al repertorio instrumental y también a que el repertorio cantado presenta seriedad en sus letras, ayudan a generar ese aire nostálgico y profundo que los discursos sobre la cumbia” (Parra Valencia, y otros, 2019, pág. 44).

Ahora, en la propuesta del Maestro Victoriano Valencia sobre el ritmo de Cumbia en el formato tradicional de flauta de millo y gaitas en el territorio Nacional incluida en su cartilla “Pitos Y Tambores” del Ministerio de Cultura y el Plan Nacional de Música para la convivencia (2004) muestra la siguiente figuración rítmica (bases de percusión²⁰) sugiriendo

²⁰ Una base de percusión hace referencia a una estructura bien definida, a un patrón, constituido por la acción de uno o más instrumentos de percusión. Su extensión es generalmente de uno o dos compases, que se repiten constantemente, sin embargo, durante su ejecución es posible tener algunas variaciones. Disponible en la cartilla Pitos y Tambores. Ministerio de Cultura 2004.

una velocidad de cien (100) pulsos de negra por minuto (Valencia, Pitos y Tambores: Cartilla de Iniciación Musical, 2004):

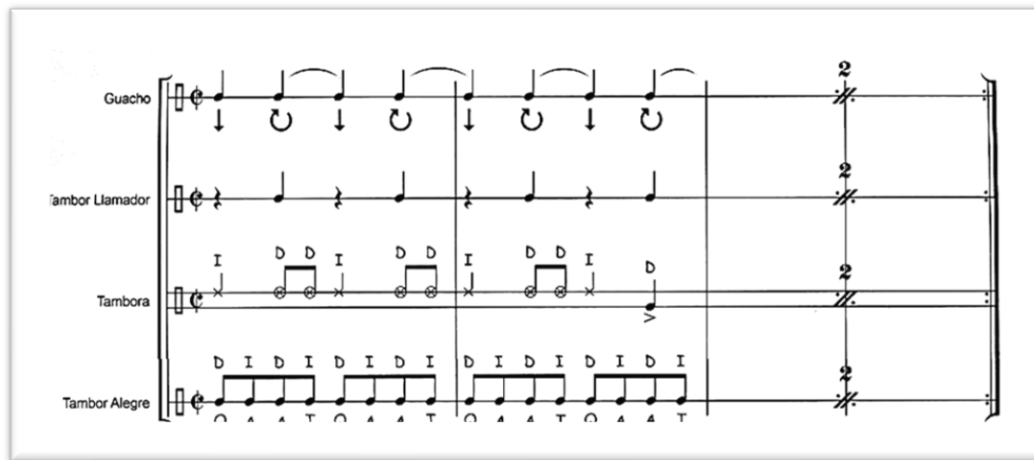


Ilustración 18 Figuración Rítmica Cumbia- Cartilla Pitos y Tambores, Ministerio de Cultura 2004

Con su respectiva explicación:

INSTRUMENTO	CÓDIGO	TIMBRICA- DENOMINACIÓN
GUACHO	↓	Movimiento descendente
	↻	Movimiento ascendente con giro de muñeca
LLAMADOR	♪	Golpe con la mano en el parche, generalmente a contratiempo
TAMBORA		Pauta de dos líneas. Se utiliza para escribir instrumentos de percusión con dos tímbricas contrastantes.
	♪	Aro. Percusión en la parte del cuero que abraza el vaso de la tambora
	♪	Abierto o cuero. Golpe con baqueta en parche.
	✕	Madera. Percusión en el vaso de la tambora
TAMBOR ALEGRE	>	Acento. Énfasis especial en el golpe
	♪	Golpe con la mano en el cuero
	Ⓚ	Quemado cerrado
	A	Abierto
	T	Tapado

Así, como en la Tambora, las variaciones estas organizadas por Victoriano Valencia, aumentando el grado de dificultad así, en la imagen se muestran los primeros tres niveles de variación:

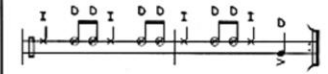

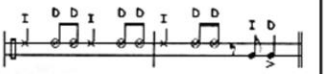







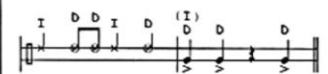

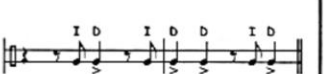



VARIACIONES 1	VARIACIONES 2	VARIACIONES 3
		
		
		
		
		
		

Ilustración 19 Variación de la Tambora Cumbia- Cartilla Pitos y Tambores, Ministerio de Cultura 2004

Más adelante cuando entremos en el ítem de los elementos que conformarán la composición, hablaremos sobre los aspectos tomados, analizados y simplificados para el primer movimiento de la misma en ritmo de Cumbia.

3. MARCO METODOLÓGICO

El enfoque de este proyecto es cualitativo. En este proyecto se pretende desarrollar la composición de un repertorio para banda de iniciación de nivel de clasificación 0,5 con la agregación del canto de los sonidos trabajados a través de la canción, como herramienta de apoyo para la afinación instrumental a través de la recolección y el análisis de información musical específica sobre la forma musical de la suite y los géneros que se emplearan en los distintos movimientos, la indagación documental y entrevistas realizadas a diferentes cantantes con experiencia en iniciación vocal y la observación de los resultados del proceso de montaje de la obra en varias bandas sinfónicas. De la experiencia de la autora, surgió la pregunta de investigación, a la cual se pretende dar respuesta. La investigación se mueve en dos sentidos, entre la información encontrada y su interpretación, lo que ira dando cambios a la realidad de la misma, ya que, en este caso, la teoría es sólo un marco de referencia, que se irá transformando a partir de la información observada y descrita.

El diseño de esta investigación es abierto y flexible, será construido durante el trabajo de campo y será de tipo fenomenológico, con el análisis documental y musical de los géneros explorados para la experiencia de creación de repertorio para bandas sinfónicas en procesos de iniciación, y al análisis documental y entrevistas para la agregación del canto en su proceso inicial también como herramienta de apoyo en la afinación instrumental y su ejecución en agrupaciones de varios municipios del Departamento de Cundinamarca.

Las categorías de análisis se centran en los siguientes temas: Parámetros compositivos del repertorio para banda sinfónica clasificación 0,5 y los parámetros compositivos para el canto (diseño de canción):

1. PARÁMETROS COMPOSITIVOS EN LA CLASIFICACIÓN DE REPERTORIO PARA BANDA NIVEL 0, 5						
<u>Nivel Tímbrico</u>	<u>Nivel Rítmico y Métrico</u>	<u>Nivel Melódico</u>	<u>Nivel Armónico</u>	<u>Nivel Textura y Orquestación</u>	<u>Nivel Técnico- Expresivo</u>	<u>Nivel Forma</u>
Formato	Métrica	Interválica	Sistema	Roles	Dinámicas	Estructura
Registro	Figuración Tempo y agógica	Extensión	Acórdica	Densidad armónica Densidad tímbrica	Articulaciones	Duración

Tabla 6 Parámetro Compositivos para Banda por Victoriano Valencia

2. PARÁMETROS COMPOSITIVOS EN LA CREACIÓN DE REPERTORIO PARA CANTO NIVEL INICIACIÓN

<u>Sonido</u>	<u>Melodía</u>	<u>Armonía</u>	<u>Ritmo</u>	<u>Texto</u>
Texturas Dinámicas	Modo- Rango Tesitura- Función	Tonalidad Modo Estructura Armónica	Métrica- Tempo Motivos Rítmicos Periodo- Sección	Idioma- Fuente Relación con los elementos musicales

Tabla 7 Parámetro Compositivos Canto (Ministerio de Cultura, Programa Básico de Dirección de Coros Infantiles, 2004)

3.1. Diseño de herramientas de recolección

3.1.1. Análisis musical de Obras para Banda Sinfónica

La primera herramienta es el análisis de algunas obras musicales compuestas, arregladas o adaptadas para el formato de Banda Sinfónica, en los ritmos escogidos (Vals, Calypso y Cumbia) y otras que contengan fragmentos vocales en niveles iguales o cercanos al 0,5 con las categorías mencionadas anteriormente, se utilizará el análisis musical desde Jan LaRue debido a que a pesar de que los ritmos son colombianos, todas las obras se encuentran escritas para formato de Banda Sinfónica, los 4 parámetros se resumen en Forma, Armonía, Melodía y Ritmo:

PARÁMETROS DE ANÁLISIS JAN LARUE			
Forma Dimensiones Timbre Dinámica Textura y trama	Armonía Color Tensión Contrapunto	Armonía Tonalidad- Modo Estructura Armónica	Ritmo Métrica- Tempo Motivos Rítmicos

Tabla 8 Parámetros de Análisis de la Estructura Musical por Jan LaRue

Las cinco (5) obras son:

- El Vals tradicional Pueblito Viejo de José A. Morales en arreglo de Cesar Augusto Cano Arteaga para banda nivel de dificultad 2.

- El Calypso Cayo Albuquerque, corresponde al último movimiento de la Suite Paisajes Sonoros de Juan David Caro para banda nivel de dificultad 1.
- La Cumbia Cumbiambita de Yeyson Durán para banda nivel de dificultad 0,5.
- La cuarta pieza, es el fragmento de la canción presente en la obra para banda sinfónica: ¡Que nota es la banda! Paseo Vallenato en nivel de dificultad 0,6 de Cesar Augusto Cano Arteaga.
- La quinta pieza, es el fragmento de la canción presente en la obra para banda sinfónica: ¡Lo logramos! Tambora de nivel de dificultad 0,9 de Cesar Augusto Cano Arteaga.

3.1.2. Entrevista a cantantes

La segunda herramienta que se utilizará es la entrevista, enfocada a personas con los siguientes perfiles: directores corales en casas de la cultura de municipios, colegios o Academias de Música o profesionales y estudiantes en formación que tienen experiencia con el trabajo de iniciación vocal y coral en niños. Todos los perfiles anteriores con experiencia en el trabajo de iniciación vocal y coral en niños de 6 a 12 años. Las personas entrevistadas serán:

- Entrevista 1: Vanesa Sánchez Rosas- Artista Formador Coral de la Filarmónica de Bogotá.
- Entrevista 2: Ricardo Piedrahita- director procesos Corales de Cundinamarca de la Gobernación de Cundinamarca y director de la Academia de Canto de Facatativá.
- Entrevista 3: Zully Giovanna Lozada Ayala– directora de Coro de la casa de cultura del municipio de Calima- El Darién- Valle del Cauca y estudiante de Licenciatura en Música de la Universidad del Valle.
- Entrevista 4: Sonia Angelica Hernández, directora de coro de la Academia de música Valentía.
- Entrevista 5: Silvia Bibiana Ortega profesional en canto, docente universitaria y fundadora de la academia Voz con dos.

El modelo es el siguiente:

CATEGORIA	SUBCATEGORIA	PREGUNTAS
Identificación del Sujeto	Información General	¿Cuál es su nombre?
		¿Cuál es su edad?
		¿En qué lugar nació?
Formación	Inicial	¿Cómo fue su formación musical inicial? ¿En qué aspectos considera que se diferencia la formación inicial que usted recibió con la actual?
		¿Interpreto algún instrumento musical durante su proceso de formación inicial? ¿Por cuánto tiempo lo hizo? ¿Cómo fue el papel del canto en su formación instrumental?
	Inicial 2 (Opcional)	¿Cómo llego a trabajar en el área del canto siendo instrumentista?
		¿Considera que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas? ¿Cuáles?
	Académica Especifica	¿Realizó estudios técnicos y/o profesionales en el área del canto o lo incursionó de manera empírica? ¿Dónde?
		¿Ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años? ¿Por cuánto tiempo?
Experiencia	Laboral	¿En qué tipo de procesos ha desempeñado este tipo de iniciación?
Herramientas	Metodología	¿Maneja algún tipo de metodología para este tipo de procesos? Si la respuesta es SI, ¿Podría describirla brevemente?
		¿Cuáles son los primeros sonidos con los que trabaja la iniciación al canto y en que registro?
		En las bandas, generalmente la primera escala que se trabaja es la de Bb, ¿Considera pertinente esta escala en la iniciación del canto? Si ___ No ___ ¿Por qué?
		¿Qué ritmos colombianos considera pertinentes en la iniciación del canto? ¿Por qué?
Opinión	Opinión desde la experiencia	¿Cuál es su impresión de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmo como el vals, la cumbia y el calypso? Con el escenario anterior, ¿Cómo lo abordaría?
		¿Considera pertinente que un estudiante en este rango de edad que toca un instrumento o esta incursionando en él, reciba educación vocal al mismo tiempo? ¿Por qué?

Tabla 9 Modelo Entrevista Iniciación en el Canto

3.1.3. Observación Pasiva del Montaje

La tercera herramienta es la Observación pasiva que se realizará del resultado del montaje de las piezas en las diferentes bandas, cada banda recibirá el Score y las partes de la Suite completa 6 semanas antes a la observación pasiva que se hará, dejando mediante una grabación en audio y video la muestra del montaje²¹:

El formato de Observación es el siguiente:

FORMATO DE OBSERVACIÓN PASIVA	
Fecha:	
Lugar:	
Banda:	
Tiempo de Conformación:	
Formato Instrumental:	
Observador:	
Hora de Inicio:	
Hora de terminación:	
Actividad:	
Descripción de la interpretación musical:	<ul style="list-style-type: none">• Canto:• Afinación Instrumental (Individual y grupal):• Ritmo, Pulso:• Ensamble:
Comentarios:	
Conclusiones:	

Tabla 10 Formato de Observación Pasiva de las Bandas

²¹ La Suite Colores en su totalidad fue entregada a cada director de cada banda, cada uno de ellos a elección propia por temas de tiempo, decidirá que movimiento trabajar.

3.1.4. Entrevistas a directores que hagan el montaje

La cuarta herramienta de análisis es una entrevista direccionada a los directores de las bandas que realizarán el montaje de alguno de los movimientos de la composición. El modelo es el siguiente:

CATEGORIA	SUBCATEGORIA	PREGUNTAS
Identificación del Sujeto y la Agrupación	Información General	¿Cuál es su nombre?
		¿Cuál es la Banda que dirige?
		¿Cuánto tiempo lleva este proceso?
		¿Cuáles es el rango de edad de los participantes del proceso?
		¿Cómo se encuentra estructurado el proceso frente a recursos humanos y días de trabajo?
Estructura de la Obra	Instrumental y Musical General	¿Cuánto tiempo destino al montaje de la obra?
		¿Cuál fue su impresión de la obra durante el montaje a nivel rítmico y melódico para su agrupación? ¿Lo considero pertinente?
		¿Considero pertinente el ritmo utilizado en el movimiento? ¿Por qué?
	Sobre el Canto	¿Qué instrumentos tuvieron mayor dificultad en el montaje de la obra? ¿Por qué?
		¿Cuál fue su impresión de encontrar secciones cantadas en la obra?
		¿Cómo las abordó?
Opinión	Experiencia del montaje	¿Qué dificultades encontró?
		¿Cuál es su opinión frente al desarrollo de repertorios para Banda en iniciación que incluyan el uso del canto a través de la canción para trabajar aspectos instrumentales como la afinación?

Tabla 11 Modelo Entrevista directores que realizaron el Montaje de la Obra

4. RESULTADOS

4.1. Conceptuales

4.1.1. Análisis de Obras para Banda Sinfónica

A continuación, se analizarán cinco (5) ejemplos²² compuestos o adaptados en niveles de dificultad 0,5 y 2 en ritmos como el Vals, Calypso, Cumbia y otros más con fragmentos de canciones para evidenciar cuál es su estructura formal y musical basando el análisis en el planteado por Jan LaRue.

Pueblito Viejo- Vals

La primera obra es el Vals tradicional Pueblito Viejo de José A. Morales en arreglo de Cesar Augusto Cano Arteaga para banda nivel de dificultad 1, en esta pieza encontramos una velocidad sugerida de negra a un tiempo de 120 en métrica de 3/4. En su forma general, la pieza está dividida en 3 medianas dimensiones o secciones:

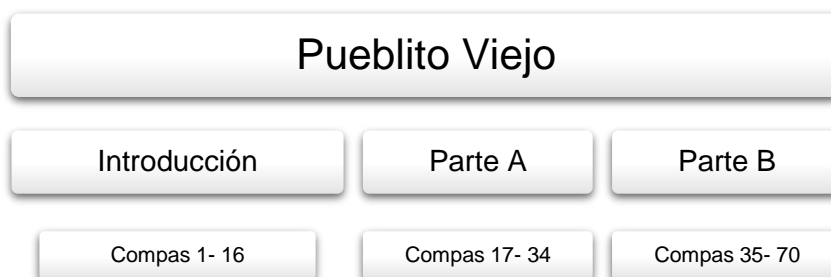


Ilustración 20 Análisis de la Forma Vals Pueblito Viejo

Respecto a su armonía se encuentra que en la Introducción y la Parte A la tonalidad es Am, moviéndose entre los grados I (Am), IV (Dm) y V (E7) y después en la Parte A, modula a su tonalidad paralela de A en modo mayor moviéndose entre los grados I (A), IV (D) y V (E7), todo lo anterior, con el acompañamiento tradicional del Vals: fundamental del acorde en el primer pulso del compás en el bajo de la banda y su respuesta en los pulsos 2 y 3 con las notas restantes del acorde en otros instrumentos. Para este caso el bajo después de dar

²² Scores de las obras analizadas en Anexos.

su primer pulso presenta otras notas de relleno armónica. En la siguiente ilustración se ejemplifica la introducción del tema:

Ilustración 21 Análisis Armónico Pueblito Viejo

En lo que implica el ritmo, encontramos como destacado el uso del silencio de corchea, en especial para el inicio de compas y el uso de negras con puntillo. En el aspecto melódico predominan varios aspectos, por una parte, el uso de grados conjuntos, por otro el uso de notas repetidas en un mismo motivo melódico y saltos no mayores a una quinta:

Parte A

Ilustración 22 Análisis Ritmo- Melódico Pueblito Viejo Parte A

Parte B

Ritmo en corcheas con notas

Uso de negras con puntos y corcheas

Ilustración 23 Análisis Ritmo- Melódico Pueblito Viejo Parte B

Cayo Albuquerque- Calypso

La segunda obra es el Calypso Cayo Albuquerque, corresponde al último movimiento de la Suite Paisajes Sonoros de Juan David Caro para banda nivel de dificultad 1, en esta pieza encontramos una velocidad sugerida la blanca a un tiempo de 90 en compás de 2/2. Está dividido en 5 medianas dimensiones o secciones. En palabras del compositor:

“Se hace un homenaje a la música isleña. Inicia desarrollando una melodía imitando un canto góspel, el cual se ve interrumpido por los metales, que recuerdan la introducción de Puinawai (movimiento I). El tema A se desarrolla en ritmo de Calypso [...] hacia el compás 41 aparece un puente que se desarrolla sobre un movimiento armónico propio de las músicas caribeñas [...] en el tema B aparecerá la base rítmica del Soca. La obra termina recapitulando la introducción” (Caro, 2020, pág. 87)

De esta manera, la forma general de la pieza es la siguiente:

Cayo Albuquerque

Introuducción

Parte A

Puente

Parte B

Coda

Compas 1- 24

Compas 25- 40

Compas 41- 64

Compas 65- 80

Compas 81-
108

Ilustración 24 Análisis de la Forma Calypso Cayo Albuquerque

Por la explicación dada por el compositor anteriormente, el análisis se centrará en la parte A, que es la que desarrolla el ritmo del calypso: Melódicamente, se encuentra dividida en dos grandes frases similares y diseñadas en figuras simples como blancas y negras, la mayoría en movimiento por grados conjuntos y pequeños saltos que no exceden la quinta en modo mixolidio, pero presentadas en diferentes timbres o conjuntos de instrumentos, la melodía principal en la primera frase entre el compás 25 y 32 es presentada en el Piccolo, flauta, oboe, clarinete, saxofón alto y la segunda entre los compases 33 y 40 por el fagot, tenor, trompeta, corno, trombón, eufonio así:

Oboe

Grados conjuuntos

Ilustración 25 Análisis Parte A Melodía Calypso Cayo Albuquerque

El acompañamiento de la melodía se da en la acentuación de los tiempos fuertes presentado en el clarinete bajo, el saxo barítono, el eufonio, la tuba y el contrabajo y por otro lado, la acentuación del contratiempo en el fagot, el saxofón tenor, el corno y los trombones así:

Musical score for Tbn. and Euf. parts. The Tbn. part starts with a 'div.' marking and a dynamic of 'f'. The Euf. part starts with a dynamic of 'f'. Both parts have 'mf' markings in the second and third measures. Purple boxes highlight specific notes in both parts.

Ilustración 26 Análisis Parte A Acompañamiento Calypso Cayo Albuquerque

En el acompañamiento rítmico en la percusión, encontramos las congas, el redoblante, el bombo, el güiro y las claves en su orden así:

Musical score for percussion parts: Congas, Redoblante, Bombo, Güiro, and Claves. The Congas part starts with a dynamic of 'mf'. The Redoblante part has a 'mf' marking. The Güiro part has a 'mf' marking. The Claves part has a 'mf' marking. The score shows rhythmic patterns for each instrument.

Ilustración 27 Análisis Parte A Percusión Calypso Cayo Albuquerque

Cumbiambita- Cumbia

La tercera obra es la Cumbiambita, en ritmo de Cumbia composición de Yeyson Durán para banda nivel de dificultad 0,5, en esta pieza encontramos una velocidad sugerida negra a un tiempo entre 140- 150 en compas de 4/4. Está dividido en 5 medianas dimensiones o secciones. en esta pieza encontramos en su forma general:

Cumbiambita



Ilustración 28 Análisis de la Forma Cumbia Cumbiambita

Melódicamente, se encuentra diseñada en figuras simples como blancas y negras, la mayoría en movimiento por grados conjuntos y pequeños saltos, además del trabajo notorio de nota repetida, presentadas en diferentes timbres o conjuntos de instrumentos, por ejemplo, la melodía principal en la introducción entre el compás 1 y 8 es presentada en el clarinete bajo, el saxofón barítono, el fagot, el corno, la trompeta, el trombón, el eufonio y la tuba, refleja el uso de grados conjuntos a pesar del uso de algunos silencios, a continuación, un fragmento:

The musical notation for the Bassoon (Fagot) is in 4/4 time, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody consists of quarter notes and eighth notes. A callout box with a purple border and a line pointing to the notes states "Uso de grados conjuntos constante".

Ilustración 29 Análisis Melodía Introducción Cumbiambita

Ahora, en la melodía que toman algunos instrumentos en la parte A, se observa el uso constante de notas repetidas:

The musical notation for the Oboe is in 4/4 time, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The melody features a sequence of repeated notes. A callout box with a purple border and a line pointing to the notes states "Uso de nota repetida".

Ilustración 30 Análisis Melodía Parte A Cumbiambita

El acompañamiento de la melodía se da en la acentuación de los tiempos fuertes y el tiempo débil del segundo pulso, con el manejo simple de dos notas, presentado en el fragmento a continuación en el clarinete bajo, el saxo barítono, fagot y la tuba así:



Ilustración 31 Análisis Acompañamiento Parte A Cumbiambita

En el acompañamiento rítmico en la percusión, encontramos las congas, el redoblante y el bombo realizando ritmos que ya involucran las corcheas y cambios en el redoblante entre el aro y el parche así:

Ilustración 32 Acompañamiento Rítmico Parte A Cumbiambita

La cuarta y quinta pieza, son fragmentos de canciones presentes en obras para banda sinfónica: ¡Que nota es la banda! Paseo Vallenato en nivel de dificultad 0,6 y ¡Lo logramos! Tambora de nivel de dificultad 0,9 de Cesar Augusto Cano Arteaga.

¡Que nota es la Banda!

En la obra ¡Que nota es la banda! Encontramos un fragmento cantado de apenas dos compases de extensión, en su aspecto rítmico encontramos el uso de solo negras, en el

melódico el uso de grados conjuntos con los primeros seis (6) grados de la escala de Bb mayor y en el texto de la canción el título de la Obra:

cantar 1ra. vez, tocar 2da. vez.

18

Flauta

que no - taes la ban - da

Ilustración 33 Análisis Canción Obra ¡Que nota es la Banda!

¡Lo logramos! Tambora

En la obra ¡Lo logramos! Tambora encontramos un fragmento cantado de apenas dos compases de extensión, en su aspecto rítmico encontramos el uso de solo negras, en el melódico el uso de notas repetidas y saltos de terceras descendentes y ascendentes con los primeros seis (6) grados de la escala de Bb mayor y en el texto de la canción “Tambora, tambora, es un ritmo alegre, que canto con mi alma, porque me enamora”:

Flauta

cantar

tam - bo - ra tam - bo - ra es - un rit - moa - le - gre

que can - to con mial - ma por - que mee - na - mo - ra

G

Ilustración 34 Análisis Canción ¡Lo logramos! Tambora

4.1.2. Entrevistas a Cantantes

Dentro del resultado del análisis²³ realizado a las entrevistas realizadas se destaca que:

El total de los entrevistados tuvieron una formación inicial instrumental en diferentes casas de la cultura y centros musicales públicos de sus ciudades. Entre las diferencias que encuentran entre los procesos musicales de iniciación de antes y ahora mencionan:

- Actualmente, existen más áreas formativas además de la banda, como el proceso Orff, coro, gramática, cuerdas pulsadas y cuerdas frotadas, además de ello, se enfocan mucho en la iniciación musical del niño.
- En las escuelas de formación existe la figura de los talleristas, antes solo había un director enseñando todo y su cualificación no era la mejor, no tenían los elementos pedagógicos como los de ahora.
- La educación musical actual se ha enfocado en el factor humano y el cuidado de los niños.
- Aunque hay más investigaciones al respecto, cuesta renovar el conocimiento, hay muchos profesores basándose en metodologías antiguas que ayudan, pero que fueron creadas en un contexto social y de época diferente al actual.

Respecto a si la consideran que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas:

- El 40% piensa que, si hay desventajas, en el trabajo técnico específico y el cuidado de la salud vocal de los niños.
- El 40% tiene una posición neutral que relacionan directamente ventajas o desventajas con la formación responsable en el canto por parte del instrumentista, que no debe basarse solo en la que se recibe en la universidad porque no es lo suficientemente sólida y por otro lado el tema de las habilidades de las personas las cuales son diferentes en todos.
- El 20% considera que no hay desventaja porque la mayoría de profesionales reciben dentro de su formación superior materias como técnica vocal y coro.

Frente a la pregunta sobre la metodología que trabajan en estos procesos de canto, encontramos que del total de entrevistados:

²³ Análisis completo de entrevistas en Anexos.

- El 40% realiza un estudio del contexto y del pre concepto que trae el niño, además de un diagnóstico de la voz hablada, para conocer si tiene alguna condición de salud que limite el trabajo.
- El 20% realiza un diagnóstico de su respiración y realiza ejercicios de calentamiento y estiramiento en los diferentes momentos de la clase.
- El 80% realiza juegos de Imitación de sonidos, corporales y rítmicos.
- El 100% realiza trabajo de alturas y melodías sencillas desde el unísono.
- El 20% introduce instrumentos de percusión menor y melódicos como el xilófono y trabaja la improvisación involucrada desde el canto.

Respecto al registro que se trabaja en la etapa de iniciación de los niños, se llegó a la conclusión de que cada caso es diferente, ya que son muchos los factores que pueden hacer que esto varíe, sin embargo, todos los entrevistados están de acuerdo en que hay un registro estandarizado en la mayoría de casos. Cada entrevistado maneja un estándar diferente desde su experiencia, pero encontramos en común el registro que comprende entre el Re y el Sol:



Ilustración 35 Registro Vocal de un Niño- Entrevistas

Acerca de la pertinencia de usar los 5 primeros sonidos de la escala de Bb mayor, los entrevistados respondieron lo siguiente:

- El 20% no lo considera pertinente debido a que hay pases naturales que van a ser muy complicados en las notas Si bemol y Do que pueden forzar al niño en su laringe.

- El 80% lo consideran pertinente, pero hacen las siguientes advertencias: 1) No poner notas más abajo del Si bemol porque se pueden tener dificultades; 2) Tener en cuenta la edad de los niños, entre más pequeños la dificultad de uso de estas notas aumenta; 3) Notas como el Si bemol o el Do no van a brillar de la misma forma que las demás.

Frente a la pregunta de si existen ritmos colombianos más pertinentes que otros en la iniciación en el canto, todos respondieron que sí, mencionando entre los más convenientes: Torbellinos, bambucos, cumbias, bullerengues, guabinas, porro, vallenato, vals, pasillo. Debido a:

- Se tienen que explorar, ya que elementos como la síncopa, desde la escucha y la imitación, van a ser más fáciles en el momento de mirarlos en una partitura. No hay que limitarse.
- En el canto hay más versatilidad que en el instrumento.
- En los más pequeños no funcionan tanto los ritmos movidos.
- No se deben abordar los ritmos en su estructura totalmente tradicional. Hay que mezclar con lo que le gusta al niño. Por ejemplo, escoger una canción y pasarla a Cumbia.

Sobre las impresiones acerca de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmo como el vals, la cumbia y el calypso los entrevistados a manera global opinan que si en la obra, los niños van a cantar esos sonidos a manera de dinámica de estudio para solucionar las problemáticas que tienen en la banda, trasladar recursos de la técnica vocal para que el niño pueda afinar, es un ejercicio valido y pertinente. Que, aunque algunos de los niños no canten con facilidad, el objetivo es que conozcan estos sonidos y los puedan integrar muy bien a lo que es su ejercicio técnico con el instrumento y si en el momento en que cantan la banda va a estar en silencio o con pocos instrumentos acompañando, no va a ser difícil de hacer. Recomiendan que el trabajo sea siempre al unísono y aunque el sonido en algunas notas sea tímido por el paso de la voz, hay que tener cuidado que nadie genere tensiones. En lo rítmico, para ellos lo más importante es que las obras estén diseñados al nivel de los niños y en este caso no tenga tanta síncopa.

Finalmente, respecto a la pertinencia de que un estudiante que está iniciando un proceso instrumental reciba formación vocal al tiempo los entrevistados opinan que:

- Si es pertinente ya que ayuda a mejorar la ejecución del instrumento e incluso cuando se está tocando en conjunto, si se puede ejecutar con la voz, lo logras ejecutar con más precisión en un instrumento.
- Si es pertinente por la afinación y el entrenamiento del oído.
- Si es pertinente porque una persona que canta es una persona que mejora sus relaciones interpersonales y trabaja aspectos como la pena, el temor, su autoestima, su salud mental.

4.1.3. Decisiones sobre la estructura de la Obra

4.1.3.1. Forma Musical

La forma musical escogida fue la Suite, aplicada desde el punto de vista de un conjunto de piezas independientes, que pueden ser interpretadas de forma ordenada y secuencial o no, lo cual da como resultado la formación de una nueva obra a partir de piezas más pequeñas con las siguientes características:

- No todos los movimientos de la Suite estarán en la misma tonalidad, debido a que dentro de los movimientos se encontrarán presentes dos ritmos de la zona caribe, por ello una de las piezas se escribirá en modo dórico para darle diferencia.
- El número de piezas dentro de la Suite será de tres (3).

4.1.3.2. Nivel Tímbrico

El trabajo compositivo de la *Suite Colores* estará direccionado para formatos básicos y medianos sin que ello influya demasiado en la ejecución de la misma, de igual forma será posible que una banda en formato mínimo la ejecute. Así, la instrumentación sugerida de la obra es la siguiente:

Instrumentos de Madera	Instrumentos de Metales	Instrumentos de Percusión	Instrumentos de Cuerda
Flauta	Cornos en F (Opcional)	Bombo	Contrabajo (Opcional)
Oboe (Opcional)	Trompetas en Bb	Redoblante	

Clarinetes en Bb	Trombones	Platillos
Clarinete Bajo (Opcional)	Barítono o Eufonio en Bb	Glockenspiel
Saxofones Altos en Eb	Bb	Conga
Saxofón Tenor en Bb	Tuba	
Saxofón Barítono en Eb (Opcional)		
Fagot (Opcional)		

Tabla 12 Instrumentación Suite Colores

Además, el registro de los instrumentos se situará en las primeras cinco (5) notas de la escala de Bb mayor.

4.1.3.3. Nivel Ritmo- Métrico

Movimiento I- Vals: la característica métrica será el 3/4, con una unidad de pulso en negras que no manejará subdivisión del pulso y un tiempo de negra que puede oscilar entre 100 y 130. El ritmo o acompañamiento en la percusión será el tradicional: el tiempo fuerte en un instrumento bajo como el bombo y la otra parte en los tiempos 2 y 3 en una sección más aguda como el redoblante o el platillo.

Movimiento II- Calypso: la característica métrica es el 2/2, con una unidad de pulso en blancas con división del pulso en negras y un tiempo de blanca que puede oscilar entre 80-100. El ritmo o acompañamiento en la percusión se presentará con una célula básica que se repetirá cada dos compases. Similar al análisis realizado anteriormente, la parte del Tub la realizará el bombo; el acompañamiento de la guitarra lo realizará de manera rítmica el redoblante con golpe en el aro; el ritmo del Jawbone se realizará en la conga simplificando el ritmo, y las maracas en el platillo suspendido, todo lo anterior explicito en el desarrollo de la suite.

Movimiento III- Cumbia: la característica métrica es el 2/2, con una unidad de pulso en blancas con división del pulso en negras y corcheas y un tiempo de blanca que puede oscilar entre 60- 80. El ritmo o acompañamiento en la percusión se presentará con una célula básica que se repetirá cada dos compases. El tambor alegre será suplido por el redoblante combinando golpes en parche y aro realizando una variación que se mostrará

más adelante, la tambora será reemplazada por el bombo quien en este caso utilizará también golpes en el parche y en cascara, realizando un ritmo que se encuentra dentro de las variaciones propuestas para la tambora en la cartilla de pitos y tambores de Victoriano Valencia, por último, los golpes del llamador y el guacho se escucharán en el platillo suspendido.

4.1.3.4. Nivel Melódico

Respecto a la interválica, se manejarán grados conjuntos y saltos de terceras, cuartas y máximo quintas de manera ascendente y descendente, dentro de un contexto diatónico y con extensión máxima hasta la quinta. El ideal tanto en el movimiento como en la canción es hacer uso progresivo de estos saltos a medida que avanza la suite.

4.1.3.5. Nivel Armónico

Las funciones que se utilizarán serán para los movimientos 1 y 3 tonales y para el segundo, modal, con el fin de conservar algunas características del concepto de suite original:

Movimiento I- Vals: Se manejará en tonalidad de Bb mayor, con progresiones entre el I, IV y V grado. Se mantendrá el acompañamiento de Vals más conocido: en el tiempo fuerte la tónica en el bajo y la otra parte en los tiempos 2 y 3 en una sección más aguda.

Movimiento II- Calypso: Se manejará el Modo C Dórico, entre la alternancia de los acordes C y Bb, tradicional en algunas músicas caribeñas. Se manejará el acompañamiento en los tiempos fuertes del 2/2 con el bajo y el resto del acorde a contratiempo en voces más agudas.

Movimiento III- Cumbia: Se manejará formalmente en tonalidad de Bb mayor, y progresiones que involucrarán el I y el V grado, similar al desarrollo de las cumbias de acordeón. Se manejará el acompañamiento en el primer tiempo fuertes del 2/2 con el bajo y en el segundo tiempo con la distribución melódica del mismo en el bajo.

4.1.3.6. Nivel Textura y Orquestación

En general, los roles instrumentales estarán divididos en cuatro (4) bloques: Melodía (tocada o cantada), acompañamiento melódico (a veces), bajo y acompañamiento percusivo. Podrán estar distribuidos por familias instrumentales entre vientos o maderas o

por su tímbrica (graves, medios o agudos) que irán siempre al unísono, mientras la percusión acompaña, no se encontrará ningún sólo durante la suite.

4.1.3.7. Nivel Técnico Expresivo

Las dinámicas que se manejarán oscilarán entre el piano y el forte. Respecto a las articulaciones, en los vientos, se trabajará el picado simple, no habrá mucho manejo de fragmentos con ligaduras. En la percusión se harán golpes simples así: en el redoblante golpe normal, redoble (rebote), on rim (aro o vaso); en el bombo y las congas, golpe normal (abierto) y apagado y el platillo será suspendido.

4.1.3.8. Nivel Formal

A nivel general en la mayoría se trabajará una estructura que tendrá dos partes: A y B, que pueden estar acompañadas de introducciones, puentes y codas, más adelante se definirá concretamente la forma utilizada en cada movimiento. La duración de cada pieza no superará los tres (3) minutos por lo que la extensión de la suite no será mayor a nueve (9) minutos en total.

4.1.4. Decisiones sobre el canto

4.1.4.1. Sonido

La canción presente en cada movimiento de la suite será al unísono y cumplirá un papel melódico que estar en ocasiones acompañado por la percusión y algunos bajos realizando acompañamiento, por lo tanto, su dinámica siempre será forte.

4.1.4.2. Melodía

Respecto al rango a utilizar, se tuvieron diferentes referentes conceptuales y respuestas en las entrevistas que concluían que el mejor registro para cantar en edades infantiles iniciaba desde un Re4, sin embargo, como el objetivo es plasmar los sonidos que se tocan en el instrumento, es necesario hacer el uso de las notas Do4 y Sib3 teniendo en cuenta que estas canciones son inicialmente una dinámica de estudio que pretende aportar a

problemáticas que tienen la banda como la afinación, por lo tanto, trasladar recursos de la técnica vocal para que el niño pueda afinar se considera un ejercicio pertinente. Aunque muchos niños presentarán dificultades con el canto, lo primordial es conocer estos sonidos y que los logren integrar a su ejercicio técnico con el instrumento. Las melodías estarán construidas de manera sencilla, las palabras serán de total entendimiento y relación con el título de cada movimiento. El primer movimiento reflejará el uso en su mayoría de grados conjuntos; el segundo de saltos de segundas ascendentes y descendentes desde cualquiera de los cinco (5) sonidos; y el tercero de saltos de terceras ascendentes y descendentes desde cualquiera de los cinco (5) sonidos empleados.

4.1.4.3. Armonía y Ritmo

Se manejarán igual que en lo descrito anteriormente en cada movimiento, la canción de adaptará a estas características.

4.1.4.4. Texto

Las canciones se escribirán en español y estarán relacionado con los elementos presentados en el título de cada movimiento, serán invención de la compositora también. En el score se encontrarán unas sugerencias metodológicas sobre el calentamiento y trabajo del canto en esta obra.

4.2. De la Creación “Suite Colores”

A continuación, se evidenciará el proceso de composición en la que se utilizaron como referentes: la clasificación de nivel 0,5 hecha por el maestro Victoriano Valencia, el análisis de entrevistas e investigación en el canto, agregándolo como parámetro compositivo y algunas entrevistas vistas de compositores de este nivel. Cada movimiento es nombrado con un color específico, que a su vez representa algún elemento natural que representa el territorio colombiano:

- I. Verde de la montaña
- II. Marrón Isla
- III. Azul del Mar

La estructura general de la Suite es la siguiente:

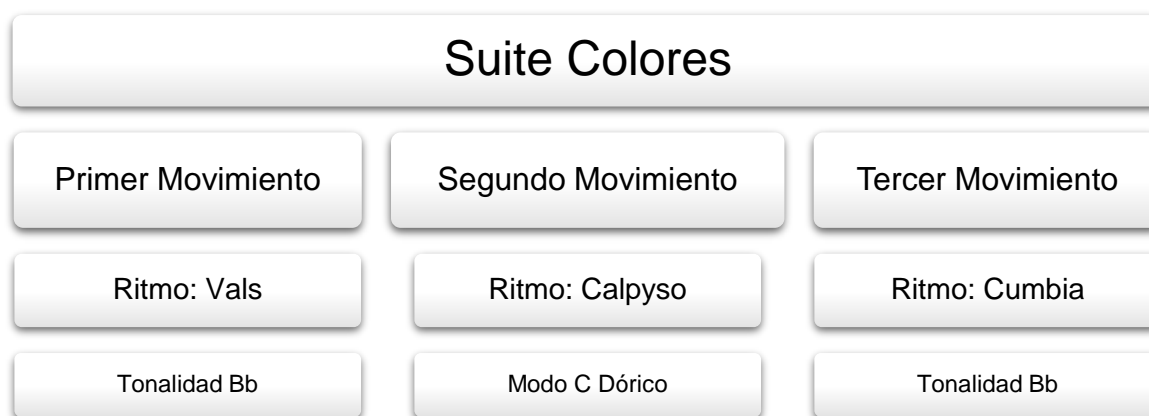


Tabla 13 Estructura General Suite Colores

4.2.1. Primer Movimiento: Verde Montaña- Vals

El primer movimiento de la *Suite Colores* está escrito en ritmo de Vals, está en la tonalidad de Bb, su métrica es de 3/4 a una velocidad sugerida para la agrupación que la intérprete que puede oscilar entre negra= 100 - 130. Su forma es la siguiente:



Ilustración 36 Forma General Vals Verde Montaña

El movimiento inicia con la introducción vocal de una pequeña canción que cantarán todos los instrumentistas de vientos y percusión, excepto el platillo suspendido quien dará un

efecto hacia el final de la frase, este fragmento melódico está dividido en dos semifrases en las que predominan el uso de grados conjunto en orden ascendente y descendente:

FRASE 1

SEMIFRASE 1 SEMIFRASE 2

Ilustración 37 Forma Vals Verde Montaña

Letra:

“Verde y alta está, la montaña de mi linda ciudad,
En la cima estoy, y puedo mirar varias estrellas”

El acompañamiento que hace el platillo se encuentra hacia el final de la frase con un gran crescendo en redoble de la siguiente manera:

Ilustración 38 Acompañamiento del platillo Introducción del Vals

A continuación, en la parte A, encontramos una melodía principal, pero ya no en bloque para toda la banda, sino sólo en para flauta, oboe (opcional), clarinetes, saxofones altos, tenores, dividida en dos frases de 8 compases cada una. En la primera frase encontramos el uso de grados conjuntos desde el Bb, primera nota de la tonalidad y algunos saltos de

tercera descendentes y ascendentes, también se destaca el uso del silencio en el inicio de la segunda semi- frase:

FRASE 1

Bb Bb Bb Cm Cm F7 F7 Bb

SEMIFRASE 1 SEMIFRASE 2

f

Detailed description: This musical notation shows a single melodic line in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody starts with a forte (*f*) dynamic. It is divided into two phrases: 'SEMIFRASE 1' (measures 1-4) and 'SEMIFRASE 2' (measures 5-8). The notes are: Bb, Bb, Bb, Cm, Cm, F7, F7, Bb. A repeat sign is present at the beginning of the second phrase.

Ilustración 39 Frase 1 Parte A Vals Verde Montaña

Mientras la melodía sucede, encontraremos un pequeño contrapunto en la trompeta y el glockenspiel de la siguiente manera y en el final en la segunda casilla, una pequeña frase en el glockenspiel que le da tiempo a los instrumentistas que terminan de tocar la parte A, para iniciar la siguiente parte donde cantaran nuevamente:

Melodía

Contrapunto

Bb Bb Bb Cm Cm F7 F7 Bb

Bb Bb Bb Eb Cm Bb F7 Bb

f

1. 2.

Detailed description: This musical notation shows two staves in 3/4 time. The top staff is labeled 'Melodía' and the bottom staff is labeled 'Contrapunto'. Both staves have a key signature of two flats. The melody starts with a forte (*f*) dynamic. The chord progressions are: Bb, Bb, Bb, Cm, Cm, F7, F7, Bb for the melody, and Bb, Bb, Bb, Eb, Cm, Bb, F7, Bb for the counterpoint. The melody has a first ending (1.) and a second ending (2.).

Ilustración 40 Melodía- Contrapunto Parte A Vals Verde Montaña

Y en el acompañamiento encontramos la forma tradicional del vals, con la tónica del acorde en los bajos de la banda como el fagot, el clarinete bajo, el saxofón barítono, la tuba y el contrabajo y en la percusión de manera rítmica el bombo, con respuesta de dos negras en tiempos 2 y 3 de corno, trombón, euponio y en la percusión de manera rítmica el redoblante, el movimiento armónico se mueve entre los grados I, II y V:

Bb Bb Cm Cm F7 F7 Bb Bb

Ilustración 41 Acompañamiento Melódico Vals Verde Montaña

Y el acompañamiento rítmico tradicional en la percusión es:

Ilustración 42 Acompañamiento Rítmico Vals Verde Montaña

4.2.2. Segundo Movimiento: Marrón Isla- Calypso

El segundo movimiento de la *Suite Colores* está escrito en ritmo de Calypso, está en modo de C Dórico, su métrica es de 2/2 a una velocidad sugerida para la agrupación que la intérprete que puede oscilar entre blanca= 80 - 100. La forma general del movimiento es:

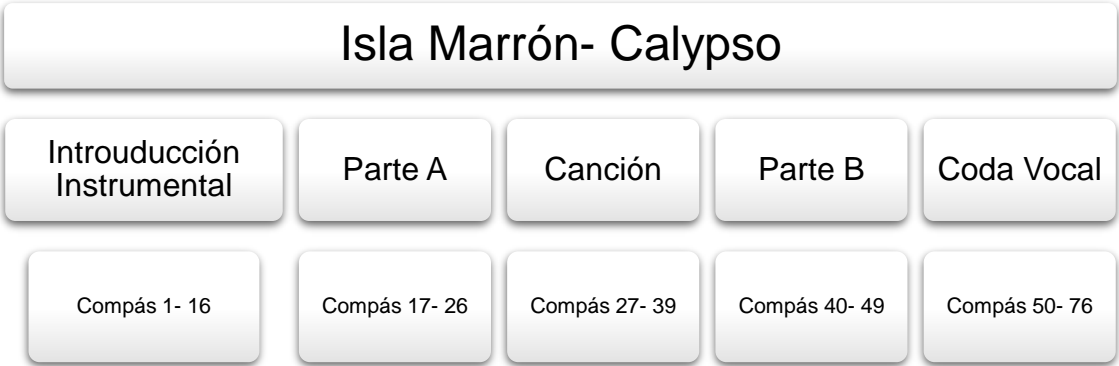


Ilustración 43 Forma Calypso Isla Marrón

El movimiento inicia con una introducción instrumental donde intervienen tres bloques, el primero en los instrumentos de tímbrica más baja de la banda (contrabajo, tuba, saxofón barítono, clarinete bajo y fagot) con una nota larga en cada compas, después los timbres medios (eufonio y trombón)realizando una respuesta en el segundo pulso de del compás y en las maderas con timbres más agudos (flauta, oboe y glockenspiel) un contra canto que aparece ocasionalmente, más adelante se desarrolla hasta que toda la banda hace un gran Tutti que da apertura a la parte A, toda esta sección caracterizada por el uso de grados conjuntos y nota repetida así:

The musical score illustrates the introduction of Calypso Isla Marrón across five staves: Tbn. (Tuba), Euf. (Euphonium), Tuba, Ctbj. (Contrabass), and Glock. (Glockenspiel). The score is annotated with three distinct blocks:

- Bloque 1- Uso de Grados Conjuntos en notas largas:** This block is indicated by a purple box around the first two measures of the Tuba and Contrabass staves, where long notes are used to establish the harmonic structure.
- Bloque 2- Uso de Notas Repetidas:** This block is indicated by a purple box around measures 3-6 of the Tbn. and Euf. staves, showing repeated rhythmic patterns.
- Bloque 3- Contra canto- Uso de Grados Conjuntos:** This block is indicated by a purple box around measures 7-10 of the Glock. staff, featuring a counter-melody with conjunct intervals.

Ilustración 44 Introducción Calypso Isla Marrón

Referente al ritmo melódico, el más característico se encontrará en la parte A, iniciará el trabajo de lectura de la sincopa en instrumentos como la flauta, el oboe, los clarinetes, escrito desde figuras como la blanca y la negra y el uso del silencio de negra, trabajando de nuevo melodías en grados conjuntos así:

Uso de Silencio de Negra que genera la Sincopa

Ilustración 45 Parte A- Calypso Isla Marrón

Referente al ritmo armónico en la mayoría del movimiento se trabaja repartido en dos bloques, en el primero, los instrumentos con tímbricas más graves (contrabajo, tuba, saxofón barítono, clarinete bajo) realizando sonidos largos en blancas que se mueven con la armonía, mientras que las tímbricas menos graves (fagot, saxofones, trombones, eufonios) en notas cortas respondiendo a contratiempo (uso del silencio de negra), así:

C Bb C Bb

Bloque 2, Uso del Silencio de Negra que genera el Contratiempo

Bloque 1 Uso de notas largas

Ilustración 46 Parte B- Calypso Isla Marrón

El ritmo en la percusión será el explicado en el apartado anterior de decisiones, se presentará en la mayoría del movimiento con una célula básica que se repetirá cada dos compases. El ritmo del Tub la realizará el bombo; el acompañamiento de la guitarra lo realizará de manera rítmica el redoblante con golpe en el aro; el ritmo del Jawbone se realizará en la conga simplificando el ritmo, y las maracas en el platillo suspendido, el cual gráficamente se ve representado así:

The image shows a rhythmic notation for four percussion instruments: Redo, Bombo, Plat., and Conga. The notation is organized into three measures, labeled 47, 48, and 49. Redo is represented by 'x' marks on a staff. Bombo uses solid black notes with stems. Plat. uses 'x' marks on a staff. Conga uses solid black notes with stems. A double bar line is present between measures 47 and 48, and another between 48 and 49.

Ilustración 47 Percusión Calypso Marrón Isla

La parte vocal del movimiento, al igual que los demás, es una pequeña canción que cantarán en diferentes momentos todos los instrumentistas de viento, este fragmento melódico está dividido en dos semifrases en las que predominan el uso de saltos de segundas desde cualquier grado y los grados conjunto en orden ascendente y descendente así:

The image shows a vocal melody in G major (one sharp) on a treble clef staff. The melody is divided into two phrases, 'Frase 1' and 'Frase 2', indicated by purple boxes above the staff. The melody starts at measure 27. The lyrics are in Spanish. The first ending (1.) ends with a repeat sign, and the second ending (2.) continues the melody. The lyrics are: 'Megus-ta la Is-la Y Quie-ro Bai-lar Con es-te Ca-lyp-so que nos po-ne a can-tar El sol que me a-bra-za A-re-na en los pies Ven y yo te in-vi-to a go-zar en San An-drés'.

Ilustración 48 Canción Calypso Isla Marrón

Letra:

“Me gusta la isla y quiero bailar,
con este Calypso que nos pone a cantar,
el sol que me abraza, arena en los pies,
ven que yo te invito a gozar en San Andrés”.

4.2.3. Tercer Movimiento: Azul del Mar- Cumbia

El tercer movimiento de la *Suite Colores* está escrito en ritmo de Cumbia, está en la tonalidad de Bb, su métrica es de 2/2 a una velocidad sugerida para la agrupación que la intérprete que puede oscilar entre blanca= 60 - 80. La forma general del movimiento es la siguiente:

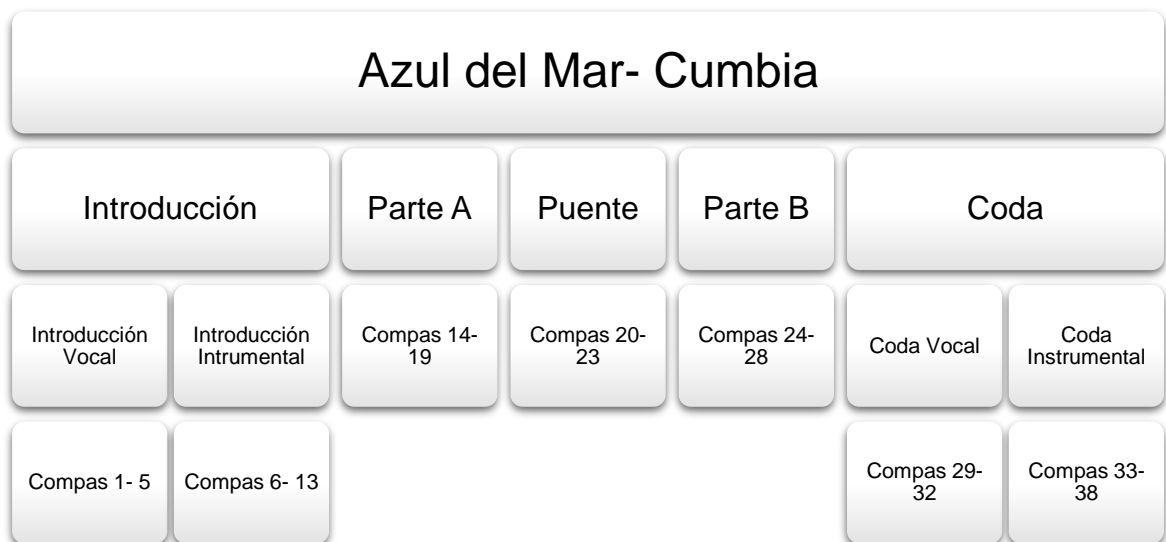


Ilustración 49 Forma General de la Cumbia Azul del Mar

El movimiento inicia con la introducción vocal de una pequeña canción que cantarán todos los instrumentistas de viento madera y viento metal de la banda, este fragmento melódico está dividido en dos semifrases en las que predominan los saltos de terceras mayores y menores tanto ascendentes como descendentes:

1. 2.

La O - la vie - ne y va, con su gran - de re - fres - car. Los pe
ces y las ál - gas, ha - bi - tan con bie - nes tar

Ilustración 50 Introducción Vocal- Azul del Mar- Cumbia

Letra:

“La Ola viene y va, con su grande refrescar,
Los peces y las algas habitan con bienestar”.

Lo anterior acompañado de una base rítmica de cumbia en la percusión, simplificada de la siguiente manera, la cual se mantendrá durante toda la pieza:

Redoblante

Bombo

Platillos

mf

mf

mf

1 2

Ilustración 51 Acompañamiento Rítmico de la Cumbia Azul del Mar

El movimiento continúa con una introducción instrumental dividida en dos momentos: En el primer momento, se encuentra la rítmica del bajo que predominará en toda la pieza sobre la armonía V- I- V- I, en un gran forte (f) para los instrumentos fagot (opcional), clarinete bajo (opcional), saxofón barítono (opcional), trombón, barítono/ eufonio, tuba y contrabajo (opcional) Así:

C7 Bb C7 Bb

Ilustración 52 Bajo Introducción Instrumental Cumbia Azul del Mar

Y en el segundo momento, inicia una melodía en forma de respuesta al motivo anterior en los instrumentos que aún no han aparecido (flauta, oboe (opcional), clarinetes, saxofón alto, trompeta y glockenspiel), sobre la misma armonía, en el que predomina el uso de silencios de negra:

C7 Bb C7 Bb

Ilustración 53 Respuesta Introducción instrumental Cumbia Azul del Mar

En este mismo fragmento, también se realiza una variación del bajo de la primera parte para saxofones tenores, cornos (opcional) y trombones que ahora se unen para interpretar:

C7 Bb C7 Bb

Ilustración 54 Variación del bajo Introducción Instrumental Cumbia Azul del Mar

Después, en la parte A, encontramos nuevamente la canción, pero ya no para todos los vientos, si no sólo para flauta, oboe (opcional), clarinetes, saxofones altos, tenores, cornos (opcional) y trompetas. Mientras el Glockenspiel la toca como guía para los que cantan.

Seguido, se desarrollan dos motivos melódicos, el primero en la sección denominada puente, presente en el fagot, el clarinete bajo, el saxofón barítono, las trompetas, cornos Eufonios y trombones, con una melodía en la que predominan los saltos de terceras y cuartas así:

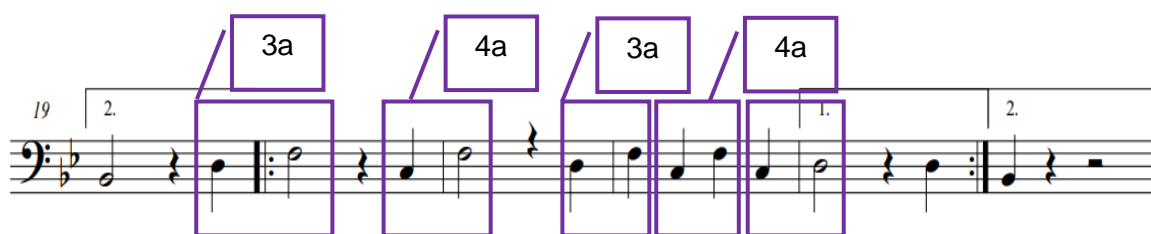


Ilustración 55 Puente Cumbia Azul del Mar

En el segundo motivo en la Parte B, presente en la mayoría de maderas de la banda se desarrolla una melodía en la que se hace uso de las corcheas con notas repetidas y saltos de terceras y cuartas así:



Ilustración 56 Parte B Cumbia Azul del Mar

4.2.4. Score Suite Colores



SUITE COLORES



SUITE PARA BANDA
GRADO 0,5

KAREN DAYANA CABRERA FLÓREZ





KAREN DAYANA CABRERA FLÓREZ



SUITE COLORES

SUITE PARA BANDA GRADO 0,5

TESIS DE GRADO LICENCIATURA EN MÚSICA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

2022





INTRODUCCIÓN

”SUITE COLORES” ES UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA PRESENTADA COMO REQUISITO DE TESIS DE GRADO DE LICENCIADA EN MÚSICA EN LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. ES UNA SUITE DE TRES PIEZAS QUE DESTACAN LOS ELEMENTOS NATURALES DEL PAÍS: LAS MONTAÑAS, LA ISLA Y EL MAR CON RITMOS CARACTERÍSTICOS COMO EL VALS, EL CALYPSO Y LA CUMBIA.

ESTA SUITE PRETENDE RESALTAR ASPECTOS FOLCLÓRICOS DE COLOMBIA Y ESTA DIRIGIDA A BANDAS DE INICIACIÓN, SEMILLEROS O PREBANDAS CON CLASIFICACIÓN 0,5 SEGÚN LOS PARÁMETROS DEL MAESTRO VICTORIANO VALENCIA Y LA INCLUSIÓN DEL CANTO.

LA INVITACIÓN DE LA COMPOSITORA ES LA DE ACERCAR DESDE LA PRIMERA ETAPA MUSICAL DE LAS ESTUDIANTES DE LAS BANDAS A LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICAS DEL FOLCLOR COLOMBIANO. EN ESTA CARTILLA EL DIRECTOR ENCONTRARÁ LAS SUGERENCIAS PARA EL MONTAJE DE LAS PIEZAS, LA DESCRIPCIÓN DE LAS OBRAS, SUS SCORE Y LAS PARTITURAS INDIVIDUALES.



KAREN DAYANA CABRERA FLÓREZ

ORIUNDA Y EGRESADA DEL PROCESO DE BANDA SINFÓNICA DEL MUNICIPIO DE BOJACÁ EN CUNDINAMARCA COMO CLARINETISTA, PARTICIPANDO EN PROYECTOS COMO LA BANDA SINFÓNICA JUVENIL DE COLOMBIA VERSIÓN 2011, DONDE FUE SELECCIONADA POR CONVOCATORIA A NIVEL NACIONAL. POSTERIORMENTE, INTEGRÓ LAS BANDAS SINFÓNICA Y FIESTERA DE LOS MUNICIPIOS DE MOSQUERA Y FACATATIVÁ RESPECTIVAMENTE CON LAS CUALES PARTICIPÓ EN DIFERENTES CERTÁMENES A NIVEL REGIONAL Y NACIONAL. ACTUALMENTE ES ESTUDIANTE DE ÚLTIMO SEMESTRE DE LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, EN LA CATEDRA DE CLARINETE DEL MAESTRO JUAN ALEJANDRO CANDAMIL.



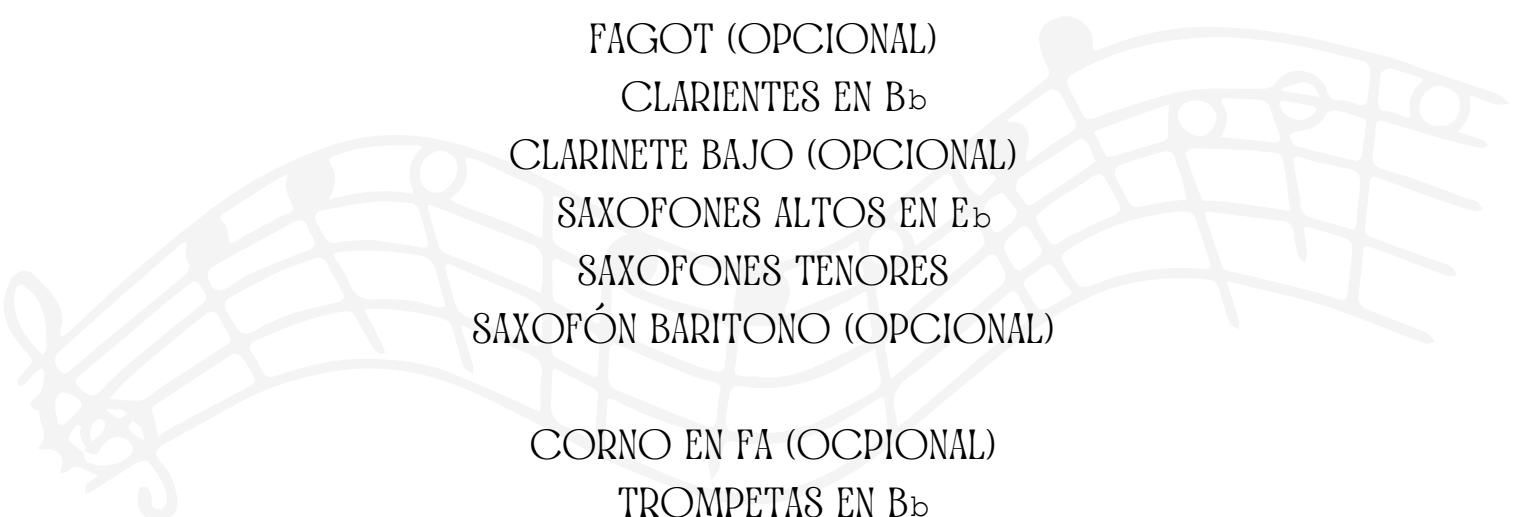
SE HA DESEMPEÑADO COMO TALLERISTA Y DIRECTORA DE LA BANDA FIESTERA DEL MUNICIPIO DE BOJACÁ, E INSTRUCTORA DE LA RED DE MÚSICA DEL MUNICIPIO DE QUIPILE, ACTUALMENTE ES CLARINETISTA DE LA BANDA SINFÓNICA JUVENIL DE CUNDINAMARCA.





INSTRUMENTACIÓN

FLAUTA TRAVERSA
OBOE (OPCIONAL)
FAGOT (OPCIONAL)
CLARIENTES EN B_b
CLARINETE BAJO (OPCIONAL)
SAXOFONES ALTOS EN E_b
SAXOFONES TENORES
SAXOFÓN BARITONO (OPCIONAL)



CORNO EN FA (OPCIONAL)
TROMPETAS EN B_b
TROMBONES
BARITONOS/ EUFONIOS T.C.
TUBA

CONTRABAJO (OPCIONAL)

BOMBO
REDOBLANTE
PLATILLOS
GLOCKENSPIEL
CONGAS





SUGERENCIAS METODOLÓGICAS

LAS ACTIVIDADES PROPUESTAS A CONTINUACIÓN TIENEN COMO FINALIDAD ACERCAR A LOS ESTUDIANTES AL EJERCICIO DE ESTUDIO Y MONTAJE DE LAS PIEZAS O MOVIMIENTOS DE LA SUITE, ADEMÁS SE PROPONE COMO UNA GUÍA METODOLÓGICA PARA EL DIRECTOR, QUIEN DESDE SU CRITERIO PODRÁ CAMBIAR EL ORDEN DE LAS PIEZAS O INTERPRETARLAS POR SEPARADO A PARTIR DE LOS OBJETIVOS QUE PLANTEE DESARROLLAR.

- PARA EL ABORDAJE DE LAS PIEZAS ES IMPORTANTE CONTEXTUALIZAR ASPECTOS RÍTMICOS DE ESTILO, DE LA UBICACIÓN GEOGRÁFICA, DE LA COMPOSITORA, ENTRE OTROS, MOTIVANDO A LOS ESTUDIANTES DE LOS PROCESOS INICIALES A INDAGAR SOBRE LOS DIFERENTES RITMOS Y LUGARES DE DONDE PROVIENEN ESTOS.
- ANTES DEL ABORDAJE DE LAS PIEZAS ES ESENCIAL EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS POR PARTE DEL DIRECTOR, ADEMÁS DE SU ESTRUCTURA, FORMA, ARMONÍA, ROLES INSTRUMENTALES Y EN ESTE CASO PARTICULAR DE LA APLICACIÓN DE LA HERRAMIENTA DEL CANTO A TRAVÉS DE LOS DIFERENTES FRAGMENTOS DE CANCIONES PRESENTES.
- A PARTIR DEL PASO ANTERIOR SE PUEDEN ESTABLECER ALGUNAS SESIONES O PARTES DE ELLAS PARA REALIZAR EL TRABAJO DEL CANTO PREVIAMENTE. EN ESTAS SESIONES SE RECOMIENDA REALIZAR EL PROCESO SIEMPRE POR IMITACIÓN, LAS PIEZAS DESTACAN ASPECTOS DE INTERVÁLICAS PRECISOS:
 - EN EL PRIMER MOVIMIENTO ENCONTRAREMOS EN LA CANCIÓN PRESENTE UNA SUCESIÓN DE GRADOS CONJUNTOS SIN NINGÚN SALTO.
 - EN EL SEGUNDO MOVIMIENTO LOS INTERVALOS PREDOMINANTES SERÁN LAS SEGUNDAS MAYORES Y MENORES DE MANERA ASCENDENTE Y DESCENDENTE.
 - EN EL TERCER MOVIMIENTO LOS INTERVALOS PREDOMINANTES SERÁN LAS TERCERAS MAYORES Y MENORES DE MANERA ASCENDENTE Y DESCENDENTE.
- EL TRABAJO ANTERIOR, SE PUEDE REALIZAR PRIMERO POR "LALEO" DONDE EL ESTUDIANTE A TRAVÉS DE UNA SILABA ESCUCHE QUE PASA CON LAS ALTURAS Y POSTERIORMENTE CUANDO ESTÉN INTERIORIZADAS POR PARTE DEL ESTUDIANTE, PODRÁ INTRODUCIR LA LETRA DE LA CANCIÓN, TODO ESTO COMO SE MENCIONÓ ANTERIORMENTE POR IMITACIÓN.
- AHORA, PARA EL TRABAJO INSTRUMENTAL, EN CASO DE ALGUNA DIFICULTAD RÍTMICO- MELÓDICA, SE PUEDEN REALIZAR ALGUNOS EJERCICIOS DE RITMO CORPORAL QUE FACILITEN SU TRABAJO.
- IDENTIFICAR LAS ESCALAS TRABAJADAS EN LAS PIEZAS Y REALIZAR EJERCICIOS PREVIOS CON LOS 5 PRIMEROS SONIDOS, QUE SON LOS PRESENTES EN LAS OBRAS, PARA FACILITAR ALGUNOS RITMOS O PATRONES PRESENTES EN LAS PIEZAS.
- INCENTIVAR EN LOS ESTUDIANTES EL RECONOCIMIENTOS DE LAS PARTES DE LAS PIEZAS ASÍ COMO EL ROL INSTRUMENTAL QUE EJERCEN EN ELLAS, LA INTENCIÓN, EL FRASEO.
- AFIANZAR EL TRABAJO INSTRUMENTAL POR SECCIONES INSTRUMENTALES, SEGÚN LAS NECESIDADES QUE TENGA LA AGRUPACIÓN.





I. VERDE MONTAÑA
VALS





VERDE MONTAÑA

VALS

PARA INICIAR EL MONTAJE DE ESTA PIEZA ES IMPORTANTE TENER CLAROS LAS ALTURAS Y LA LETRA DE LA CANCIÓN:

Ver - de y al - ta es - ta, la mon - ta - ña - de mi lin - da ciu - dad,
 en la ci - ma es - toy, y pue - do mi - rar va - rias es - tre - llas.

LETRA:

”VERDE Y ALTA ESTA, LA MONTAÑA DE MI LINDA CIUDAD,
 EN LA CIMA ESTOY, Y PUEDO MIRAR VARIAS ESTRELLAS”

EN ESTE PRIMER MOVIMIENTO LA FORMA DE LA MELODÍA QUE PREDOMINA ES EL TRABAJO DE LOS GRADOS CONJUNTOS Y EL USO DE CALDERONES PARA QUE LOS ESTUDIANTES DESARROLLEN LA HABILIDAD DE ATENCIÓN PARA ENTRADAS Y CIERRES DE FRASES.

ESTRUCTURA FORMAL

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN VOCAL	PARTE A	CANCIÓN	PARTE B	CODA VOCAL
NO. COMPASES	1-9	10-28	29-37	38-54	55-78
ENLACE ARMÓNICO	Bb - Cm- F7				



SUITE COLORES

I. VERDE MONTAÑA- VALS

KAREN DAYANA CABRERA FLÓREZ

1. 2.

Cantar

Flauta

Oboe (Opcional)

Fagot (Opcional)

Clarinetes en B \flat

Clarinete Bajo (Opcional)

Saxofón Alto

Saxofón Tenor

Saxofón Barítono (Opcional)

Corno en F (Opcional)

Trompeta en B \flat

Trombón

Barítono/ Eufonio en B \flat (T.C.)

Tuba

Contrabajo (Opcional)

Glockenspiel

Redoblante

Bombo

Platillo

Ver - dey al - ta es - ta
En Cantar la ci - ma es - toy

La Y mon - ta - ña de mi lín - da - cú - dad - llas
pue - do - ña mi - rar va rías es - tre

1. 2.

1 2 3 4 5 6 7 8 9



SUITE COLORES

Fl. *f*

Ob. *f*

Fgt. *mf*

Cl. B \flat *f*

B. Cl. *mf*

Sx. A. *f*

Sx. T. *f*

Sx. B. *mf*

Crn. *mf*

Tpt. B \flat *mf*

Tbn. *mf*

Bar. /Euf. *mf*

Tuba *mf*

Ctrb. *mf*

Glk. *mf*

Red.

Bom.

Plat.

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19



SUITE COLORES

1. 2.

Fl.

Ob.

Fgt.

Cl. B \flat

B. Cl.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Crn.

Tpt. B \flat

Tbn.

Bar. /Euf.

Tuba

Ctrb.

Glk.

Red.

Bom.

Plat.

Cantar

f Ver - dey la
En - dey la

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29



SUITE COLORES

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Fgt.

Cl. Bb

B. Cl.

Sx. A. *mf*

Sx. T.

Sx. B.

Crn.

Tpt. Bb

Tbn.

Bar. /Euf.

Tuba

Ctrb.

Glk. *mf*

Red.

Bom.

Plat.

40 41 42 43 44 45 46 47 48 49



SUITE COLORES

1. 2. Cantar

Fl. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Ob. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Fgt. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Cl. B. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

B. Cl. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Sx. A. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Sx. T. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Sx. B. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Crn. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Tpt. B. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Tbn. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f Cantar

Bar. /Euf. *mf*

Tuba *mf*

Ctrb. *mf* Cantar

Glk. Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña
f

Red.

Bom.

Plat.

50 51 52 53 54 55 56 57 58 59



SUITE COLORES

Fl. de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Ob. de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Fgt. de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Cl. B \flat de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

B. Cl. de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Sx. A. de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Sx. T. de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Sx. B. de mi lín - da - cúa - dad *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Crn. de mi lín - da - cúa - dad

Tpt. B \flat de mi lín - da - cúa - dad

Tbn. de mi lín - da - cúa - dad

Bar. /Euf. *p*

Tuba *p*

Contr. *p*

Glk. de mi lín - da - cúa - dad *f* cantar la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Red. *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Bom. *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

Plat. *f* en la ci - ma es - toy Y pue - do mi - rar va rías es - tre -

60 61 62 63 64 65 66 67 68 69



SUITE COLORES

Fl. *ff* Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña de mi lin - da - cü - dad

Ob. *ff* Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña de mi lin - da - cü - dad

Fgt. *ff* Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña de mi lin - da - cü - dad

Cl. B \flat *ff* Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña de mi lin - da - cü - dad

B. Cl. *ff* Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña de mi lin - da - cü - dad

Sx. A. *ff*

Sx. T. *ff*

Sx. B. *ff*

Crn.

Tpt. B \flat

Tbn.

Bar. /Euf. *p*

Tuba *p*

Ctrb. *p*

Glk. *ff* Ver - dey al - ta es - ta La mon - ta - ña de mi lin - da - cü - dad

Red.

Bom.

Plat.

20 71 72 73 74 75 76 77 78





II. MARRÓN ISLA CALYPSO





MARRÓN ISLA

CALYPSO

PARA INICIAR EL MONTAJE DE ESTA PIEZA ES IMPORTANTE TENER CLAROS LAS ALTURAS Y LA LETRA DE LA CANCIÓN:

LETRA:

”ME GUSTA LA ISLA, Y QUIERO BAILAR, CON ESTE CALYPSO QUE NOS PONE A CANTAR,
EL SOL QUE ME ABRAZA, ARENA EN LOS PIES, VEN Y YO TE INVITO A GOZAR EN SAN ANDRÉS”

EN ESTE SEGUNDO MOVIMIENTO LA FORMA DE LA MELODÍA QUE PREDOMINA ES EL TRABAJO DE INTERVALOS DE SEGUNDA MAYOR Y MENOR, ASCENDENTE Y DESCENDENTES DESDE CUALQUIERA DE LOS 5 SONIDOS UTILIZADOS.

ESTRUCTURA FORMAL

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN INSTRUMENTAL	PARTE A	CANCIÓN	PARTE B	CODA VOCAL E INSTRUMENTAL
NO. COMPASES	1- 16	17- 26	27- 35	36- 49	50- 76
ENLACE ARMÓNICO	C DÓRICO				



Score

SUITE COLORES

II. Marrón Isla- Calypso

Karen Dayana Cabrera Flórez

Flauta

Oboe (Opcional)

Fagot (Opcional)

Clarinete en B \flat

Clarinete Bajo (Opcional)

Saxofón Alto

Saxofón Tenor

Saxofón Barítono (Opcional)

Corno en F (Opcional)

Trompeta en B \flat

Trombón

Barítono/ Eufonio T.C.

Tuba

Contrabajo (Opcional)

Glockenspiel

Redoblante

Bombo

Plátillo

Conga

©Copyright 2022- Karen Cabrera. Bojacá (Cundinamarca)- Edición Autorizada. Reservados todos los derechos.



karen.cabreraf@gmail.com



SUITE COLORES

1. 2.

Fl. Me gus - ta la
El sol que me a -

Ob. Me gus - ta la
El sol que me a -

Fgt. Me gus - ta la
El sol que me a -

Cl. B \flat Me gus - ta la
El sol que me a -

Cl. B. Me gus - ta la
El sol que me a -

Sx. A. Me gus - ta la
El sol que me a -

Sx. T. Me gus - ta la
El sol que me a -

Sx. B. Me gus - ta la
El sol que me a -

Cm. Me gus - ta la
El sol que me a -

Tpt. B \flat Me gus - ta la
El sol que me a -

Tbn. Me gus - ta la
El sol que me a -

Bar/ Euf. Me gus - ta la
El sol que me a -

Tuba Me gus - ta la
El sol que me a -

Contrab. Me gus - ta la
El sol que me a -

Glk. Me gus - ta la
El sol que me a -

Redo. Me gus - ta la
El sol que me a -

Bombo Me gus - ta la
El sol que me a -

Plat. Me gus - ta la
El sol que me a -

Conga Me gus - ta la
El sol que me a -

19 20 21 22 23 24 25 26 27



SUITE COLORES

1. 2.

Fl. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Ob. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Fgt. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Cl. B \flat Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Cl. B Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Sx. A Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Sx. T Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Sx. B Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Crn. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Tpt. B \flat Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Tbn. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Bar./ Euf. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Tuba Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Contrab. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Glk. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Redo. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Bombo Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Plat. Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

Conga Is - la bra - za Y - Quie - ro Bai - lar pies A - re - na en los Con Ven es - te Ca - lyp - so que nos po - ne a can - tar - drés

28 29 30 31 32 33 34 35 36



SUITE COLORES

Fl.

Ob.

Fgt.

Cl. B \flat

Cl. B.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Cm.

Tpt. B \flat

Tbn.

Bar./ Euf.

Tuba

Contrab.

Glk.

Redo.

Bombo

Plat.

Conga

37 38 39 40 41 42 43 44 45 46



SUITE COLORES

1. 2.

Fl. tar drés *mf*

Ob. tar drés *mf*

Fgt. tar drés *p*

Cl. B \flat tar drés *mf*

Cl. B. tar drés *p*

Sx. A. tar drés *p*

Sx. T. tar drés *p*

Sx. B. tar drés *p*

Cm. tar drés

Tpt. B \flat tar drés

Tbn. tar drés

Bar./ Euf. tar drés

Tuba tar drés *p*

Contrab. tar drés *p*

Glk. tar drés *mf*

Redo. tar drés

Bombo tar drés

Plat. tar drés

Conga tar drés

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66





III. AZUL DEL MAR
CUMBIA





AZUL DEL MAR

CUMBIA

PARA INICIAR EL MONTAJE DE ESTA PIEZA ES IMPORTANTE TENER CLAROS LAS ALTURAS Y LA LETRA DE LA CANCIÓN:

La O - la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car
ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes - tar

LETRA:

"LA OLA VIENE Y VA, CON SU GRANDE REFRESCAR,
LOS PECES Y LAS ALGAS, HABITAN CON BIENESTAR"

EN ESTE TERCER MOVIMIENTO LA FORMA DE LA MELODÍA QUE PREDOMINA ES EL TRABAJO DE INTERVALOS DE TERCERA MAYOR Y MEJOR, ASCENDENTE Y DESCENDENTES.

ESTRUCTURA FORMAL

SECCIÓN	INTRODUCCIÓN VOCAL E INSTRUMENTAL	PARTE A	PUENTE	PARTE B	CODA VOCAL E INSTRUMENTAL
No. COMPASES	1- 13	14- 19	20- 23	24- 28	29- 38
ENLACE ARMÓNICO	Bb - F7				



Score

SUITE COLORES

III. AZUL DEL MAR- CUMBIA

Karen Dayana Cabrera Flórez

Cantar

1. 2.

Flauta Traversa

Oboe (Opc.)

Fagot (Opcional)

Clarinete en B \flat

Clarinete Bajo (Opcional)

Saxofón Alto

Saxofón Tenor

Saxofón Baritono (Opcional)

Como en F (Opcional)

Trompeta en B \flat

Trombón

Barítono/ Eufonio (T.C.)

Tuba

Contrabajo (Opcional)

Glockenspiel

Redoblante

Bombo

Platillos

mf

mf

mf

1 2 3 4 5

La O - la vie - ne y - va con su gran - de re - fres - car - Los pe tar
ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes

Karen Cabrera. Bojacá (Cundinamarca)- Edición Autorizada. Reservados todos los derechos.

karen.cabrera@gmail.com

SUITE COLORES

Fl. 1.

Ob.

Fgt. *f* *mf*

B♭ Cl. *f*

Cl. B♭ *mf*

Sx. A. *f*

Sx. T. *mf*

Sx. B. *f* *mf*

Cm. *mf*

Tpt. B♭ *f*

Tbn. *f* *mf*

Bar./ Euf. *f* *mf*

Tuba *f* *mf*

Ctrab. *f* *mf*

Glk. *f*

Redob.

Bomb.

Plat. 6 7 8 9 10 11 12 13

1.



SUITE COLORES

A

2. Cantar

1. 2.

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

p La O la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car Los pe tar *mf*

Cantar ces y las al - gas ha - bi - tan con bie - nes -

f

14 15 16 17 18 19 20



SUITE COLORES

1. 2. B 1. 2. A la A y sigue

Fl. *f* *f* Cantar *f* La O -

Ob. *f* *f* Cantar *f* La O -

Fgt. *mf* *p* Cantar

B♭ Cl. *f* *f* La O -

Cl. B♭ *mf* *p* Cantar

Sx. A. *f* *f* La O -

Sx. T. *f* *f* La O -

Sx. B. *mf* *p* Cantar

Cm. *mf* *f* La O -

Tpt. B♭ *f* *f* La O -

Tbn. *mf* *p* Cantar

Bar./ Euf. *mf* *p* Cantar

Tuba *mf* *f* Cantar

Crab. *mf* *p* Cantar

Glk. *f* *f* Cantar

Redob. *f* *f* Cantar

Bomb. *f* *f* Cantar

Plat. *f* *f* Cantar

21 22 23 24 25 26 27 28 29



SUITE COLORES

Fl. la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car *f*

Ob. la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car *f*

Fgt. *f* *mf*

B♭ Cl. la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car *f*

Cl. B♭ *f* *mf*

Sx. A. la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car *mf*

Sx. T. la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car *mf*

Sx. B. *mf*

Cm. la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car *mf*

Tpt. B♭ la vie - ne y va con su gran - de re - fres - car *f*

Tbn. *mf*

Bar./ Euf. *f* *mf*

Tuba *mf*

Ctrab. *mf*

Glk.

Redob.

Bomb.

Plat.

30 31 32 33 34 35 36 37 38



4.3. Del montaje

4.3.1. Observaciones Pasivas

Las bandas escogidas participaron por voluntad de sus directores, decidieron y realizaron el montaje de uno de los movimientos de la Suite, al finalizar el tiempo coordinado con cada director el cual fue de seis (6) semanas, se realizó la observación y grabación²⁴ del resultado del montaje. Las observaciones pasivas²⁵ fueron realizadas de manera presencial a tres bandas sinfónicas del departamento de Cundinamarca, los municipios fueron:

- La Banda Infantil del municipio de Fusagasugá con Azul del Mar- Cumbia- III Movimiento (Observación realizada el lunes 26 de septiembre de 2022).



Ilustración 57 Banda Sinfónica Infantil de Fusagasugá²⁶

- La Banda Infantil del municipio de Bojacá con Marrón Isla- Calypso- II Movimiento (Observación realizada el viernes 23 de septiembre de 2022).

²⁴ Links de grabaciones disponible en anexos

²⁵ Formato de Observación de cada municipio y Link de videos en Anexos.

²⁶ Formato de Autorización de Uso de Imágenes en Anexos



Ilustración 58 Banda Sinfónica Infantil de Bojacá²⁷

- La Banda Infantil del municipio de Anolaima con Azul de Mar- Cumbia- III Movimiento (Observación realizada el martes 20 de septiembre de 2022).



Ilustración 59 Banda Sinfónica Infantil de Anolaima

Todos los anteriores, con procesos de iniciación musical en sus territorios y niños en edades entre los 7 y 14 años. El resultado de las observaciones fue el siguiente:

- El tiempo de montaje en la mayoría de los casos requiere un poco más de tiempo, debido a que como los procesos son nuevos y en la mayoría multinivel, además

²⁷ Formato de Autorización de Uso de Imágenes en Anexos

de esto, varios procesos tampoco cuentan en sus plantas con muchos profesores, el tiempo no resulta ser lo suficiente para el montaje.

- Respecto al tema del canto, se refleja la facilidad para ejecutarlo en las bandas con estudiantes de mayor edad en su conformación, por otro lado, se observa el poco interés o gusto de algunos estudiantes por el tema. Se observa también la falta de trabajo de esta herramienta en los procesos iniciales, aún con procesos que aseguran realizar trabajo de sensibilización y Orff en una etapa previa a la instrumental, a pesar de las instrucciones de los directores, los niños no entienden temas como el manejo del volumen de la voz, entre otros.
- Referente al ritmo, se observaron varias cosas, primero que la lectura en la percusión en general de las tres agrupaciones se trabaja por repetición y no por lectura consciente, ya que muchas cosas que se escucharon no estaban escritas en las partituras y tampoco se hacen algunos cortes y por la misma razón al hacer un ritmo todo el tiempo igual desde el comienzo hasta el final de la pieza, se genera cansancio, lo que hace que la velocidad empiece a disminuir y el pulso no se mantenga hasta el final, debido a esto en general toda la banda baja la velocidad; Segundo referente a la rítmica en general existe algunas dudas mínimas que también pueden estar relacionadas al multinivel y tiempo de montaje de la banda.
- A nivel de afinación y teniendo en cuenta que las bandas están en una etapa donde sus integrantes están empezando hasta ahora a comprender los aspectos técnicos de los instrumentos y del ensamble como tal, el desempeño fue bueno, sin embargo, en momentos específicos de las obras se notan inferencias con el tema del multinivel en algunos instrumentos.
- En general los ensambles fueron buenos, sin embargo, es necesario en algunas partes de las obras realizar ajustes de balance debido al formato definido de cada agrupación.

4.3.2. Entrevistas a directores que realizaron el montaje

Las entrevistas²⁸ fueron aplicadas a los tres (3) directores que realizaron el montaje de alguno de los movimientos con sus bandas. Todas las entrevistas fueron realizadas de manera presencial. Las personas entrevistadas fueron:

²⁸ Transcripción de entrevistas a directores en Anexos.

- Entrevista 1: Luis Felipe Duarte Leguizamón- director Banda Sinfónica Infantil de Anolaima (entrevista realizada el martes 20 de septiembre de 2022).
- Entrevista 2: Edwin Ricardo González Hernández- director Banda Sinfónica Infantil de Bojacá (entrevista realizada el viernes 23 de septiembre de 2022).
- Entrevista 3: Wilson Ruiz Avendaño- director Banda Sinfónica Infantil de Fusagasugá (entrevista realizada el lunes 26 de septiembre de 2022).

En el resultado del análisis²⁹ a las entrevistas se destaca:

Todos los entrevistados son directores de bandas de municipios de Cundinamarca, 2 de los 3 municipios son de 6ª categoría y 1 es de 2ª categoría en cuanto al tiempo que llevan con estos procesos de formación, el municipio de Anolaima tiene el proceso más joven con tan solo 6 meses de funcionamiento, Bojacá y Fusagasugá por el contrario llevan 1 año en funcionamiento, sin embargo, afirman que sus procesos son multinivel, o sea que hay niños de diferentes niveles instrumentales:

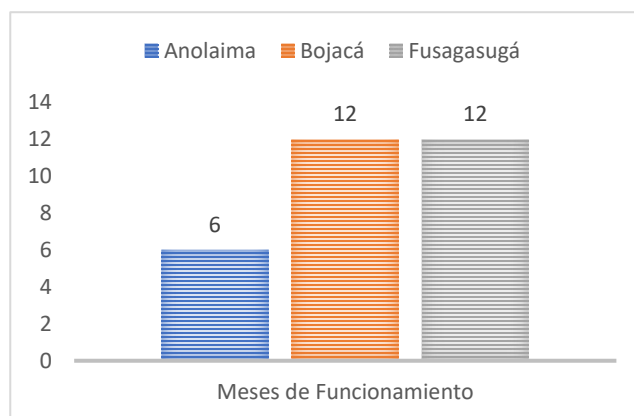


Ilustración 60 Tiempo de proceso bandas que hicieron el montaje

Frente al tema de los docentes participantes en los procesos de las bandas, es notoria la diferencia de categoría en el municipio influye directamente en la cantidad de personal formativo vinculados en ella, así mismo, su estructura da la posibilidad de que los niños reciban dos clases de instrumento específico a la semana más sus dos ensayos generales, mientras que en los demás municipios la asistencia es de tres clases a la semana la cual se adecua a las necesidades de la escuela.

²⁹ Análisis completo de entrevistas en Anexos.

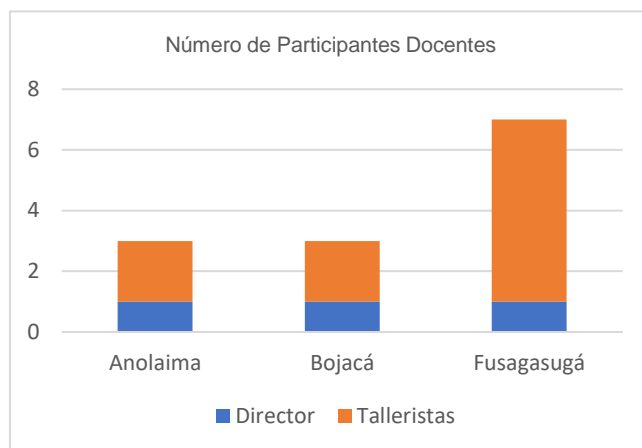


Ilustración 61 Planta docente de cada municipio que realizo el montaje

La obra se entregó con seis (6) semanas de anterioridad a la grabación de la misma, sin embargo, cada escuela dependiendo sus procesos internos destinó diferentes tiempos para su montaje, la banda que más tiempo le dedico al montaje es la Banda Infantil de Bojacá y la que menos tiempo fue la Banda Infantil de Fusagasugá.

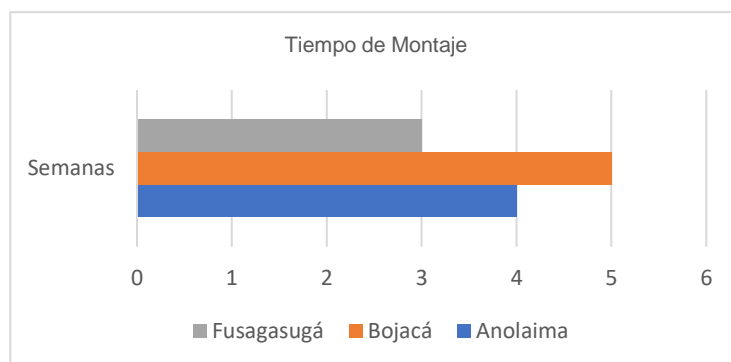


Ilustración 62 Tiempo de Montaje de cada banda

Frente a la impresión de la obra a nivel rítmico y melódico y su pertinencia para estas agrupaciones, los directores tuvieron las siguientes impresiones: primero, que acerca a los niños a la lectura de 2 medios; segundo, que el rango instrumental es muy fácil para los niños: y tercero que en los metales trabaja y ayuda con los intervalos en temas de flexibilidad. y acerca del ritmo utilizado en los movimientos que ellos eligieron:

- Sobre la cumbia, manifestaron que es un ritmo agradable de tocar y de estudiar, además de que ayuda a reconocer siempre un tiempo fuerte y a mantener la estabilidad rítmica que en proceso de iniciación es difícil. Para la percusión, la parte

vocal ayudar porque casi siempre es una sección olvidada.

- Sobre el Calypso, perciben que es importante incluir este tipo de ritmos no tan conocidos con el fin de que los niños entiendan que la música colombiana se interpreta de otras maneras.

Sobre las dificultades que pudieron tener algunos instrumentos dentro del montaje, solo un director manifestó inconvenientes con el registro del trombón, el resto de dificultades obedecen al tema del multinivel de las bandas, lo cual ocasiona que en los estudiantes más jóvenes se presenten inconvenientes técnicos por lo prematuro de su proceso.

Frente a la impresión que tuvieron los directores al encontrar secciones de canto en las obras encontramos que:

- En dos de las tres agrupaciones es la primera vez que se encuentran un reto de este tipo, y de estas dos, solo una había realizado siquiera algún tipo de calentamiento que involucrara la voz.
- Dos de los tres directores comentan sobre la dificultad de cantar en algunos estudiantes que referencian en gran medida a temas de pena.

En todos los casos, muchos niños participantes entienden y se adaptan rápido al proceso del canto. Sobre la forma de abordar las melodías cantadas:

- La mayoría uso instrumentos de base para que los demás cantaran
- La mayoría hizo que primero la tocaran en sus instrumentos para reconocerla
- Algunos trabajaron el texto y ritmo de la letra por secciones
- Para finalizar, los niños la aprendieron de memoria por repetición.

Sobre las dificultades a la hora de cantar, se concluyó que se dan por pena o temor a cantar de algunos niños y el desconocimiento de cómo funciona su aparato fonador y el poco movimiento del sonido.

Respecto a si consideran pertinente el desarrollo de este tipo de repertorios para estas agrupaciones los directores respondieron que conseguir obras para este tipo de agrupación no es fácil y en ritmos colombianos no existen muchas; que este tipo de obras dan herramientas a los directores sobre la etapa de iniciación; que la exploración de otro tipo de ritmos es importante para dar a conocer ritmos poco trabajadas o no conocidos y finalmente que en Colombia deberíamos empezar a trabajar mucho más en este tipo de repertorio para este nivel, ya que es muy poco el material que hay.

5. CONCLUSIONES

La Suite Colores se fundamentó en aspectos compositivos de la iniciación instrumental para Banda Sinfónica y el trabajo vocal a través de la canción, se implementó y validó con tres (3) bandas del departamento de Cundinamarca con condiciones sociales y estructurales totalmente diferentes arrojando buenos resultados y alcanzando en su mayoría los objetivos planteados.

Por lo anterior, se concluye, que en la presentada Suite Colores se diseñaron algunas estrategias que aportan a la afinación e interiorización de los primeros sonidos de los instrumentos que se interpretan en una banda sinfónica, haciendo uso de una serie de canciones con unas características determinadas que fueron plasmadas a través de tres (3) movimientos que se desarrollaron en ritmos de vals, calypso y cumbia teniendo en cuenta los parámetros compositivos para banda nivel 0,5 (iniciación) ya existentes.

Que el trabajo logró a través de su fundamentación conceptual, metodológica y práctica:

Primero, identificar cuáles eran las principales características rítmicas, armónicas y de forma del Vals, el Calypso y la Cumbia, determinando así, la empleabilidad de sus parámetros técnicos y estructurales, los cuales se adaptaron a una composición con grado de dificultad 0,5.

Segundo, se realizó la exploración de los parámetros compositivos para el canto, propuestos por diferentes entidades y profesionales que han realizado investigación y trabajo de campo en el aspecto vocal, determinando así, los parámetros que se usaron en la composición de la Suite.

Tercero, se documentó de manera escrita las generalidades del proceso de creación con las decisiones compositivas y también audiovisual del resultado del montaje de la Suite Colores en bandas del contexto real para el que fue diseñada. Sin embargo, los resultados del montaje fueron menores a los esperados en los espacios donde se puso a prueba la obra, en mayor medida por la falta de tiempo y disposición de trabajo de los directores y sus agrupaciones. Se espera que en un futuro donde la obra se use y trabaje con mayor dedicación y tiempo, sus resultados sean mejores.

Resulta pertinente resaltar la importancia que tiene el canto en la iniciación musical de las bandas en Colombia, generando a través de este trabajo no solo estrategias, sino un espacio de reflexión sobre el proceso de enseñanza que se desarrolla actualmente en las Escuelas de Música con énfasis en Banda Sinfónica, en las cuales, un director o formador puede a través de pequeñas piezas que incluyan el canto desarrollar habilidades extra instrumentales sobre sus estudiantes,

las que además inciden directamente en el trabajo de aspectos como la afinación y otros más de carácter personal que no se desarrollaron a profundidad en este trabajo.

Este trabajo aporta significativamente a la formación profesional y a su trabajo de la autora porque se está haciendo inmersión en el campo formativo de las bandas sinfónicas del país, dándose cuenta de las necesidades de repertorio sobre todo en los municipios, de esta manera se encuentra y desarrolla la habilidad para poder hacer una composición cuando lo requiera o un arreglo de ser necesario. Ahora, con base en las entrevistas y la experiencia propia se espera trabajar la herramienta del canto a la par con el instrumento, haciéndola más visible en el desarrollo musical de los niños y niñas.

Finalmente, es importante generar el interés a compositores, directores y en general a músicos en formación o profesionales a través de este trabajo hacía la creación de música colombiana para bandas en proceso de iniciación, desarrollando repertorios académicos como aporte pedagógico y complemento del trabajo realizado por otros compositores en otros niveles, dirigido a los niños, niñas y jóvenes de Colombia.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, H. (2019). *Repositorio Universidad EAFIT*. Obtenido de EL DIRECTOR MUSICAL COMO INTÉRPRETE-FORMADOR: <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/13823>
- American Band College Music Grading Chart. (s.f.). *Band World*. Obtenido de <https://www.bandworld.org/pdfs/GradingChart.pdf>
- Arboleda, D. (Junio de 2022). *Repositorio Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD*. Obtenido de <https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/49495/darboledar.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: RICORDI.
- Blanco Rivas, E. (2011). *La Canción Infantil en la Educación Infantil y Primaria. Las TIC como recurso didáctico en la clase de música*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Blog Tono Menor. (30 de Junio de 2015). *Blog Tono Menor, Música Clásica*. Obtenido de <https://tono-menor.blogspot.com/2015/06/forma-vals.html>
- Camargo Pardo, S. (25 de Julio de 2021). La Composición como herramienta fundamental para la estructuración de estrategias pedagógicas en las bandas. (C. C. Bacatá, Entrevistador)
- Cano, C. (09 de Mayo de 2021). La composición de música para banda en los niveles iniciales. (Asodibandas, Entrevistador)
- Cano, C. A. (2015). *Método Colectivo Cómo iniciar una Banda Infantil*. Bogotá D.C: Ministerio de Cultura.
- Caro, J. D. (2020). *Paisajes Sonoros- Suite para banda grado 1*. Medellín- Antioquia: Dirección del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.
- De Pedro, D. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Madrid, España: Real Musical.
- Ducura, R. (2020). *Repositorio Universidad Pedagógica Nacional*. Obtenido de http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/12870/benjaminista_composici%c3%b3n_para_la_orquesta_del_colegio_benjamin_herrera.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Duran, Y. (2013). *Repositorio Universidad Pedagógica Nacional*. Obtenido de Propuesta didáctica y metodológica basada en música colombiana para el nivel de iniciación de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero:
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1436/TE-11199.pdf?sequence=1&isAllowed=>
- Durán, Y. R. (2013). *Propuesta Didáctica y Metodológica basada en Música Colombiana para el nivel de Iniciación de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero*. Bogotá D.C.: Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.
- Eastman Arango, J. C. (Diciembre de 1992). *Banrepultural La Red Cultural del Banco de la República*. Obtenido de Credencial Historica No. 36. El Archipiélago de San Andrés y Providencia: formación histórica hasta 1822: <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-36/el-archipelago-de-san-andres-y-providencia>
- Fernández Poncela, A. M. (2005). *Canción Infantil: discurso y mensajes*. Barcelona: Anthropos.
- García, H. C. (2019). *Intervención para el desarrollo de la competencia lectora de la notación musical en el grupo de maderas de la banda sinfónica infantil de Fómeque*. Bogotá D.C.: Universidad de La Sabana.
- Gil Corral, J., & Serrano Vida, M. (2012). *Cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Música. Temario. Volumen iii*. MAD, S.L.
- Gual, L. G. (2017). La práctica del canto colectivo como eje transversal de conocimientos, actitudes y valores: una propuesta dirigida a alumnos de Grado en Educación Infantil y Primaria. *Foro de Educación 15- (22)*, 1-21.
- Lucas, M. (14 de Noviembre de 2019). *Mercedes Lucas*. Obtenido de https://www.mercedeslucas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=14:estructura-de-una-suite&catid=18&Itemid=102
- Martínez Carreño, A. (Diciembre de 2003). *Banrepultural. La Red Cultural del Banco de la República, lleva a la página de inicio*. Obtenido de Credencial Historica No. 168 - Vals y Revoluciones: <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-168/vales-y-revoluciones>
- Ministerio de Cultura. (2004). *Programa Básico de Dirección de Coros Infantiles*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.

- Ministerio de Cultura. (2012). *Manual para la Gestión de bandas- escuelas de música*. Bogotá D.C.
- Ministerio de Cultura. (2014). *“Show me your motion” Cartilla de iniciación en Músicas Populares Tradicionales del Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina - Colombia*. Bogotá D.C. Colombia.
- Mozzoni, G., Santana, A., Sayago, A., Toledo, M., Martínez, P., Sagrera, M., & Rozenvit, M. (15 de Septiembre de 2016). Estudio sobre la Extensión Vocal en niños de 7 a 10 años. *Revista de Investigaciones en Técnica Vocal*, págs. 53-66.
- Ochoa, J. S. (Julio- Diciembre de 2016). La Cumbia en Colombia: Invención de una tradición. *Revista Musical Chilena Nº 226*, págs. 31-52.
- Orquesta Filarmónica de Bogotá. (s.f.). *Vamos a la Filarmónica- Proyecto de Formación Musical*. Obtenido de <https://aulavirtual.ofb.gov.co/coro/coro-grado-1/>
- Padilla Restrepo, L. F. (Noviembre de 2015). *Repositorio Universidad EAFIT*. Recuperado el Julio de 2022, de Elección y ensayo del repertorio para la banda escolar o paraescolar segun grados de dificultad, ejemplificadas con tres obras:
<https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/8120>
- Parra Valencia, J., Ochoa, J., Ochoa, F., Quispe Lázaro, A., Sandoval , J., Sans, J., . . . De Filippis, M. (2019). *EL libro de la Cumbia Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Discos Fuentes.
- Perilla, J. (25 de Junio de 2014). *Señal Memoria RTVC*. Obtenido de "La obra de Gentil Montaña". Suite colombiana de Gentil Montaña en Cuarteto Filarmónico:
<https://www.senalmemoria.co/articulos/suite-colombiana-de-gentil-montana-en-cuarteto-filarmonico>
- Piñeros Lara, M. (2004). *Introducción a la Pedagogía Vocal para Coros Infantiles*. Bogotá: Ministerio de Cultura .
- Ripa, J. (26 de Enero de 2018). Colombia, el país de los mil ritmos. *El País*. Obtenido de https://elviajero.elpais.com/elviajero/2018/01/25/actualidad/1516883031_099285.html#:~:text=Eso%20es%20Colombia%2C%20una%20tierra,enclavados%20en%20unos%20150%20g%C3%A9neros.

- Rodriguez Espinel, D. (Enero- Junio de 2015). "Del calypso al dancehall: música popular y cambio cultural en la isla de Providencia, Colombia, 2013". *Revista: Ensayos. Historia y teoría del arte. Vol. XIX No. 28*, págs. 31- 63.
- Sinic. (s.f.). *Sinic Sistema Nacional de Información Cultural*. Obtenido de MinCultura: <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&COLTEM=222&IdDep=11&SECID=8>
- Sur, V., & Arbeláez, J. (2016). *La voz del Clan. Cartilla de entrenamiento vocal*. Bogotá: Buenos y Creativos.
- Valencia, V. (2004). *Pitos y Tambores: Cartilla de Iniciación Musical*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Valencia, V. (2017). Música para banda en Colombia. Territorios, sentidos de la creación y rasgos del arreglista- compositor . (*Pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, 105. Obtenido de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/6287>
- Valencia, Victoriano. (2010). *Victoriano Valencia*. Obtenido de Grados de dificultad en repertorios Bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano.: www.victorianovalencia.com
- Wade, P. (2000). *Música, Raza y Nación. Música Tropical en Colombia* . Chicago: Universidad de Chicago.
- Willems, E., & Chapuis, J. (1996). *Carnet Pedagógico Núm 2 (Traducción Parcial)*. Barcelona.
- Yamaha. (2002). *The Yamaha Advantage*. New York: Carl Fisher.
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Labor S.A.

7. ANEXOS

7.1. Anexo 1. Scores de Obras Analizadas

7.1.1. Pueblito Viejo- Vals

Trabajo comisionado por
la Alcaldía municipal de
Carurú- Vaupés ,con especial
aprecio para su Banda-
Escuela Estudianti.

PUEBLITO VIEJO (VALS)

PEDRO A. MORALES.
Orquestación para Banda
CÉSAR AUGUSTO CANO ARTEAGA

The musical score is arranged for a band and includes the following parts:

- Flute
- Claninet in B♭ 1
- Claninet in B♭ 2
- Claninet in B♭ 3
- Alto Sax. 1
- Alto Sax. 2
- Tenor Sax.
- Trumpet in B♭ 1
- Trumpet in B♭ 2
- Trumpet in B♭ 3
- Trombone 1
- Trombone 2
- Baritone (T.C.)
- Tuba
- Platos (with Triángulo)
- Redoblante
- Bombo

The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated throughout the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Pueblito viejo.(Vals)

2

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute)
- B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2)
- B♭ Cl. 3 (B-flat Clarinet 3)
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2)
- T. Sx. (Tenor Saxophone)
- B♭ Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- B♭ Tpt. 3 (B-flat Trumpet 3)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Bar. (Baritone)
- Tuba
- Perc. 1 (Percussion 1)
- Perc. 2 (Percussion 2)
- Perc. 3 (Percussion 3)

The score begins with a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and features a crescendo to *f* (forte) in the first measure. The music is in 3/4 time and includes various articulations such as accents and slurs. A repeat sign is present at the end of the piece.

Pueblito viejo.(Vals)

33 *mf* *D.S. al Coda*

Fl.

B \flat Cl. 1 *mf* *D.S. al Coda*

B \flat Cl. 2 *mf* *D.S. al Coda*

B \flat Cl. 3 *D.S. al Coda*

A. Sx. 1 *mf* *D.S. al Coda*

A. Sx. 2 *mf* *D.S. al Coda*

T. Sx. *D.S. al Coda*

B \flat Tpt. 1 *mf* *D.S. al Coda*

B \flat Tpt. 2 *D.S. al Coda*

B \flat Tpt. 3 *D.S. al Coda*

Tbn. 1 *D.S. al Coda*

Tbn. 2 *D.S. al Coda*

Bar. *mf* *D.S. al Coda*

Tuba *D.S. al Coda*

Perc. 1 *D.S. al Coda*

Perc. 2 *D.S. al Coda*

Perc. 3 *D.S. al Coda*

Triángulo

Aro ó Jam block

Pueblito viejo.(Vals)

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It begins with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The score is divided into several systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Clarinets (B♭ Cl. 1, 2, 3), Saxophones (A Sax. 1, 2, T. Sax.), Trumpets (B♭ Tpt. 1, 2, 3), Trombones (Tbn. 1, 2), Baritone (Bar.), and Tuba. The percussion section (Perc. 1, 2, 3) is located at the bottom. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark '41' is placed at the beginning of the first staff. The piece concludes with a final chord in the first staff.

Pueblito viejo.(Vals)

This musical score is for the piece "Pueblito viejo (Vals)". It is arranged for a large ensemble of instruments. The score begins at measure 37, marked with a *ff* (fortissimo) dynamic. The instruments included are:

- Flute (Fl.)
- B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1)
- B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2)
- B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3)
- Alto Saxophone 1 (A. Sx. 1)
- Alto Saxophone 2 (A. Sx. 2)
- Tenor Saxophone (T. Sx.)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- B♭ Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Baritone (Bar.)
- Tuba
- Percussion 1 (Perc. 1)
- Percussion 2 (Perc. 2)
- Percussion 3 (Perc. 3)

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The percussion parts are indicated by 'x' marks on a grand staff. The *ff* dynamic is consistently applied across all parts from measure 37 onwards.

Pueblito viejo.(Vals)

This musical score is for the waltz 'Pueblito viejo'. It is arranged for a full orchestra and percussion. The score is written in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinets (Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, Bb Cl. 3), Saxophones (A Sax. 1, A Sax. 2, T. Sax.), Trumpets (Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Bb Tpt. 3), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), Baritone (Bar.), and Tuba. The second system includes three percussion parts (Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3). The score features a first ending (1.) and a second ending (2.) with repeat signs. The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending concludes the piece. The score ends with the instruction 'Fine' and 'D.S. al Fine'.

7.1.2. Cayo Albuquerque- Calypso

Obra Ganadora Convocatoria Departamental de Apoyos y Estímulos - El poder de una Banda

Partitura

6. Cayo Albuquerque "De aguas cristalinas y playas de arena blanca" Paisajes Sonoros - Suite.

Jesús David Caro Serna

Solemne (♩ = c. 90 aprox.)

The musical score is for a symphonic band. It begins with a tempo marking of 'Solemne' and a quarter note equal to approximately 90 beats per minute. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into six measures. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo (Opc.):** Rested throughout.
- Flauta:** Melodic line starting on G4, moving to F4, E4, D4, C4.
- Oboe (Opc.):** Melodic line starting on G4, moving to F4, E4, D4, C4. Dynamic marking: *mf*.
- Fagot (Opc.):** Bass line starting on G3, moving to F3, E3, D3, C3. Dynamic marking: *mf*.
- Clarinete en Bb:** Melodic line starting on G4, moving to F4, E4, D4, C4. Dynamic marking: *mf*.
- Clarinete Bajo (Opc.):** Bass line starting on G3, moving to F3, E3, D3, C3. Dynamic marking: *mf*.
- Sax Alto:** Melodic line starting on G4, moving to F4, E4, D4, C4. Dynamic marking: *mf*.
- Sax Tenor:** Melodic line starting on G4, moving to F4, E4, D4, C4. Dynamic marking: *mf*.
- Sax Baritono:** Bass line starting on G3, moving to F3, E3, D3, C3. Dynamic marking: *p*.
- Trompeta en Bb:** Rested throughout.
- Corno en F:** Rested throughout.
- Trombón:** Rested throughout.
- Eufonio:** Rested throughout.
- Tuba:** Rested throughout.
- Contrabajo (Opc.):** Bass line starting on G3, moving to F3, E3, D3, C3. Dynamic marking: *mf*. Includes a *pizz.* marking.
- Timbales (Bb-F):** Rested throughout.
- Percusión 1 (Xilofono y Congas):** Rested throughout.
- Percusión 2 (Batería):** Rested throughout.
- Percusión 3 (Plato sus.Clave, Güiro, Campana de Mano):** Rested throughout.

©Copyright 2020 - Jesús Caro, Ciudad Bolívar (Antioquia)
Edición autorizada. Reservados todos los derechos.
jesuscaro.conductor@gmail.com

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Fgt.
 B. Cl.
 Clar. B.
 S. Alto
 S. Tenor
 S. Bar.
 B. Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. I
 Perc. 2
 Perc. 3

Musical score for measures 7 through 12. The score includes staves for various instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet B-flat, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Saxophone Baritone, Trumpet B-flat, Cornet B-flat, Trombone, Euphonium, Tuba, Cymbal, and Percussion (I, II, III). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance markings include *div.* (divisi) for the Trumpet and Cornet parts starting in measure 9.

6. Cayo Albuquerque - Partitura 2

Pic.
 Fl. *mf*
 Ob. *mf*
 Fgt. *mf*
 B♭ Cl. *mf*
 Clar. B. *mf*
 S. Alto *mf*
 S. Tenor *mf*
 S. Bar *p*
 B. Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb. *mf*
 Timp.
 Perc. 1 *Xyle* *mf*
 Perc. 2
 Perc. 3

13 14 15 16 17 18

6. Cayo Albuquerque - Partitura 3

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Fgt.
 B. Cl.
 Clar. B.
 S. Alto
 S. Tenor
 S. Bar.
 B. Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb. arco
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3

19 *mf* 20 21 22 23 24

6. Cayo Albuquerque - Partitura 4

25

Caribeño

The musical score is for a piece titled "Caribeño" starting at measure 25. It features a large ensemble of instruments. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet B-flat, Saxophone Alto, Saxophone Tenor, Saxophone Baritone) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) are marked with a forte (*f*) dynamic. The brass section (Trumpets, Cornets, Trombones, Euphonium, Tuba) is marked with *f* or *mf*. The percussion section includes three parts: Perc. 1 (snare drum) with *mf* and a pattern of eighth notes; Perc. 2 (conga) with *mf* and a pattern of eighth notes; and Perc. 3 (bass drum) with *mf* and a pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *unif.*, *div.*, and *pizz.* across various measures from 25 to 30.

6. Cayo Albuquerque - Partitura 5

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Fgt.
 B♭ Cl.
 Clar. B.
 S. Alto
 S. Tenor
 S. Bar.
 B♭ Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3

31 32 33 34 35 36

6. Cayo Albuquerque - Partitura 6

Pic. Fl. Ob. Fgt. B. Cl. Clar. B. S. Alto S. Tenor S. Bar. B. Tpt. Corn. Tbn. Euf. Tuba Cb. Timp. Perc. 1 Perc. 2 Perc. 3

43 44 45 46 47 48

6. Cayo Albuquerque - Partitura 8

Pic.
 Fl. *mf*
 Ob. *mf*
 Fgt. *mf*
 B. Cl. *mf* ^{unis.}
 Clar. B. *mf*
 S. Alto *mf* ^{unis.}
 S. Tenor *mf*
 S. Bar. *mf*
 B. Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3

49 50 51 52 53 54

6. Cayo Albuquerque - Partitura 9

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Fgt.
 B \flat Cl.
 Clar. B.
 S. Alto
 S. Tenor
 S. Bar.
 B \flat Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. I
 Perc. 2
 Perc. 3

55 56 *f* 57 58 59 60

6. Cayo Albuquerque - Partitura 10

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Pic. (Piccolo), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Fgt. (Bassoon), B. Cl. (Bass Clarinet), Clar. B. (Bass Clarinet), S. Alto (Soprano Alto), S. Tenor (Soprano Tenor), S. Bar. (Soprano Baritone), B. Tpt. (Bass Trumpet), Corn. (Cornet), Tbn. (Trombone), Euf. (Euphonium), Tuba, Cb. (Cymbal), Timp. (Timpani), Perc. 1, Perc. 2, and Perc. 3. The score shows measures 61 through 66. Measure 65 is the focal point, marked with a box at the top. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *div.* (divisi) for the B. Tpt. and *mf* for Perc. 2 and Perc. 3. The percussion parts (Perc. 2 and Perc. 3) show rhythmic patterns with numbers 5, 6, and 7 above the notes, indicating specific drum parts.

6. Cayo Albuquerque - Partitura II

Pic. *f*
 Fl. *f*
 Ob. *f*
 Fgt. *f*
 B. Cl. *f* div.
 Clar. B. *f*
 S. Alto *f*
 S. Tenor *f*
 S. Bar. *f*
 B. Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2 3 4 5 6 7 8
 Perc. 3 2 2 2

67 68 69 70 71 72

6. Cayo Albuquerque - Partitura 12

Pic. *p*
 Fl. *p*
 Ob. *p*
 Fgt. *p*
 B. Cl. *mf* *p*
 Clar. B. *p*
 S. Alto *mf* *p*
 S. Tenor *mf* *p*
 S. Bar *p*
 B. Tpt. *p* *mf*
 Corn. *p*
 Tbn. *p* *mf*
 Euf. *p* *mf*
 Tuba *p*
 Cb. *p*
 Timp. *p*
 Perc. 1
 Perc. 2 *p*
 Perc. 3 *p*

73 74 75 76 77 78

6. Cayo Albuquerque - Partitura 13

81

Musical score for '6. Cayo Albuquerque - Partitura I 4'. The score is arranged in a system of staves. The instruments listed are Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fgt.), Clarinet (B. Cl.), Clarinet in B-flat (Clar. B.), Saxophone Alto (S. Alto), Saxophone Tenor (S. Tenor), Saxophone Baritone (S. Bar.), Trumpet in B-flat (B. Tpt.), Cornet (Corn.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euf.), Tuba, Cello (Cb.), Timpans (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The music begins at measure 79 and ends at measure 84. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *unis.* (unison). The percussion parts include specific rhythmic patterns and cross-sticks.

6. Cayo Albuquerque - Partitura I 4

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Fgt.
 B. Cl.
 Clar. B.
 S. Alto
 S. Tenor
 S. Bar.
 B. Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3

85 86 87 88 89 90

6. Cayo Albuquerque - Partitura 15

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Fgt.
 B♭ Cl.
 Clar. B.
 S. Alto
 S. Tenor
 S. Bar.
 B. Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3

91 92 93 94 95 96

6. Cayo Albuquerque - Partitura 16

Pic.
 Fl.
 Ob.
 Fgt.
 B \flat Cl.
 Clar. B.
 S. Alto
 S. Tenor
 S. Bar.
 B \flat Tpt.
 Corn.
 Tbn.
 Euf.
 Tuba
 Cb.
 Timp.
 Perc. 1
 Perc. 2
 Perc. 3

97 98 99 100 101 102

6. Cayo Albuquerque - Partitura 17

105

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Bass Clarinet, and Clarinet in B-flat. The brass section includes Trumpet, Cornet, Trombone, Euphonium, and Tuba. The percussion section includes Cymbal, Timpani, and three Percussion parts (Perc. 1, 2, 3). The vocal parts are labeled 'Voz/Voice' and include the lyrics 'Un Do' Tré Cuá'. The score is marked with a forte 'f' dynamic and includes performance instructions such as 'div.' (divisi) and 'unis.' (unison). Measure numbers 103, 104, 105, 106, 107, and 108 are indicated at the bottom of the page.

6. Cayo Albuquerque - Partitura 18

7.1.3. Cumbiambita- Cumbia

Universidad Pedagógica Nacional - Facultad de Artes - Departamento de Música

Score

OBRA 1 - NIVEL 0,5

CUMBIAMBITA

Ritmo de Cumbia

YEYSON RICARDO DURÁN GARCÍA

♩ = 140 150

Flauta traviesa *mf*

Oboe 6 Flauta 2 *mf*

Clarinete en Bb *mf*

Clarinete Bajo (opcional) *mf*

Saxo Alto *mf*

Saxo Tenor *mf*

Saxo Baritono (opcional) *mf*

Fagot (opcional) *mf*

Corno en F *mf* *Tocar opcional*

Trompeta en Bb *mf*

Trombón *mf*

Eufonio en Bb *mf*

Tuba en C *mf*

Platillo Suspendido *mf*

Conga *mf*

Redoblante *mf*

Bumbo *mf*

Violonchelo (opcional) *mf*

Contrabajo (opcional) *mf* *arco*

PROYECTO DE GRADO:
"Propuesta Didáctica y Metodológica Basada en Música Colombiana para el Nivel de Iniciación
de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero"

© Bogotá 2013

OBRA 1 - NIVEL 0,5
CUMBIAMBITA

B

The musical score is for the piece 'Cumbiambita' at a level of 0.5. It is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Soprano (Cl. Sop.), Clarinet in Bass (Cl. B.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Bass (Sx. B.), French Horn (Fg.), Cor Anglais (Cm.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euf.), Tuba (Tuba), Snare Drum (Plt. Sn.), Conga (Cng), Snare Drum (Rdbl), Bass Drum (Bmb), and Cymbal (Vch). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 16. The second system covers measures 17 through 24. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece features a 'Tocar' section starting at measure 17. The score includes first and second endings for several instruments, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

PROYECTO DE GRADO:
"Propuesta Didáctica y Metodológica Basada en Música Colombiana para el Nivel de Iniciación
de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero"

© Bogotá 2013

OBRA 1 - NIVEL 0,5
CUMBIAMBITA

C

The musical score is for a piece titled 'CUMBIAMBITA' at a 'NIVEL 0,5' (beginner level). It is arranged for a symphonic band. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Soprano (Cl. Sop.), Clarinet in Bass (Cl. B.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Bass (Sx. B.), Euphonium (Euf.), Tuba, Percussion (Pht. Sus.), Conga (Cng.), Snare (Rdbi), Bass (Bub.), and Cymbals (Vch.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins with a 'C' time signature. The first staff (Fl.) is mostly rests. The second staff (Ob.) is also mostly rests. The third staff (Cl. Sop.) is mostly rests. The fourth staff (Cl. B.) starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of quarter notes. The fifth staff (Sx. A.) is mostly rests. The sixth staff (Sx. T.) is mostly rests. The seventh staff (Sx. B.) starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of quarter notes. The eighth staff (Euf.) starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of quarter notes. The ninth staff (Tuba) starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of quarter notes. The tenth staff (Pht. Sus.) is mostly rests. The eleventh staff (Cng.) starts with a *mp* dynamic and plays a rhythmic pattern of quarter notes. The twelfth staff (Rdbi) is labeled 'chocar baquetas' and starts with a *mp* dynamic, playing a rhythmic pattern of quarter notes. The thirteenth staff (Bub.) is mostly rests. The fourteenth staff (Vch.) is mostly rests. The fifteenth staff (Cj.) starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic pattern of quarter notes.

PROYECTO DE GRADO:
"Propuesta Didáctica y Metodológica Basada en Música Colombiana para el Nivel de Iniciación
de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero"

© Bogotá 2013

OBRA 1 - NIVEL 0,5
CUMBIAMBITA

D

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe/Flute II (Ob. - Fl. 2), Clarinet in Soprano (Cl. Sop.), Clarinet in Bass (Cl. B.), Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Tenor (Sax. T.), Saxophone Bass (Sax. B.), and Fagot (Fg.). The second system includes Cornet (Cm.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Eufonio (Euf.), Tuba, Pífanos (Pft. Sus.), Conga (Cng.), Rítmico (Rítm.), Bombo (Bmb.), Vcllo (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Dynamics include *mf* and *mp*. A vocal instruction 'Díganse voces entre músicos' is present in the Clarinet in Soprano part.

PROYECTO DE GRADO:
"Propuesta Didáctica y Metodológica Basada en Música Colombiana para el Nivel de Iniciación
de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero"

© Bogotá 2013

OBRA 1 - NIVEL 0,5
CUMBIAMBITA

The image displays a musical score for the piece 'Cumbiambita' at Level 0.5. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe-Flute 2 (Ob.-Fl. 2), Clarinet Soprano (Cl. Sop.), Clarinet Bass (Cl. B.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Bass (Sx. B.), French Horn (Fr.), Trumpet (Ctn.), Trombone (Tpt.), Tuba, Euphonium (Euf.), Percussion (Tuba), Snare Drum (Plt. Sas.), Conga (Cng), Rhythm (Rdhl), Bass Drum (Bub), Violoncello (Vch.), and Contrabass (Cbj.). The score begins at measure 24, marked with a box containing the letter 'E'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The percussion parts include various rhythmic patterns and accents. The woodwind and brass parts feature melodic lines and harmonic support.

PROYECTO DE GRADO:
"Propuesta Didáctica y Metodológica Basada en Música Colombiana para el Nivel de Iniciación
de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero"

© Bogotá 2013

OBRA 1 - NIVEL 0,5
CUMBIAMBITA

The musical score is for the piece "Cumbiambita" at a level of 0.5. It is written for a large ensemble. The score begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). A box labeled 'F' is placed above the first measure of the Flute I staff. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I:** Flute I, starting with a *mf* dynamic.
- Ob. - Fl. 2:** Oboe and Flute II, starting with a *mf* dynamic.
- Cl. Sop.:** Clarinet in Soprano, starting with a *mf* dynamic.
- Cl. B.:** Clarinet in Bass, starting with a *mf* dynamic.
- Sax. A.:** Saxophone Alto, starting with a *mf* dynamic.
- Sax. T.:** Saxophone Tenor, starting with a *mf* dynamic.
- Sax. B.:** Saxophone Baritone, starting with a *mf* dynamic.
- Fg.:** Bassoon, starting with a *mf* dynamic.
- Cm.:** Cornet, with a section labeled "Tocar Opcional" and another labeled "Tocar".
- Tpt.:** Trumpet, starting with a *mf* dynamic.
- Tbn.:** Trombone, starting with a *mf* dynamic.
- Euf.:** Euphonium, starting with a *mf* dynamic.
- Tuba:** Tuba, starting with a *mf* dynamic.
- Pft. Sus.:** Percussion (Snare Drum), starting with a *mf* dynamic.
- Cuz.:** Congas, starting with a *mp* dynamic.
- Rdbl.:** Rhythm Box (Chacar Baquetas), starting with a *mp* dynamic.
- Bmb.:** Bongos, starting with a *mp* dynamic.
- Vch.:** Violin, starting with a *mf* dynamic.
- Cb.:** Cello, starting with a *mf* dynamic.

PROYECTO DE GRADO:
"Propuesta Didáctica y Metodológica Basada en Música Colombiana para el Nivel de Iniciación
de la Banda Sinfónica del Centro Juan Bosco Obrero"

© Bogotá 2013

7.1.4. ¡Que nota es la Banda!

Flute
Flauta

¡QUE NOTA ES LA BANDA!

"Paseo Vallenato"

OBRA Nro.2

César Augusto Cano Arteaga

Formato básico y/o Sinfónico

Alcance-nivel 0.6

A

mf

B

C

cantar 1ra. vez, tocar 2da. vez.

que no - taes la ban - da

D

E

¡hay hom-be! **Fine**

Obra con carácter pedagógico que hace parte del método "Cómo iniciar una banda (infantil)"

7.1.5. ¡Lo logramos! Tambora

Flute
Flauta

¡LO LOGRAMOS! TAMBORA

OBRA Nro.5

César Augusto Cano Arteaga

Formato básico y/o Sinfónico
Alcance- nivel 0.9

palmas

A

mf B

16 C

23 D

1. 2. D.S. al Fine

E

cantar

tam-bo-ra tam-bo-ra es-un rit-moa-le-gre que can-to con mial-ma por-que mee-na-

F G

43 mo-ra

49 H

1. 2.

I

55 J

1. 2. lo lo-gra-mos pa'-jueeeeee Fine

Obra con carácter pedagógico que hace parte del método "Cómo iniciar una banda(infantil)"

7.2. Anexo 2. Transcripción Entrevistas Cantantes

ENTREVISTA 1

1. **¿Cuál es su nombre?** Vanessa Sánchez Rosas
2. **¿Cuál es su edad?** 34 años
3. **¿En qué lugar nació?** Bogotá
4. **¿Como fue su formación musical inicial? ¿En qué aspectos considera que se diferencia la formación inicial que usted recibió con la actual?**

Yo empecé cuando tenía 14 años e ingresé a Batuta, el programa era liderado en ese entonces por el maestro Gustavo Parra. Estudié allí contrabajo y me desempeñé también en las orquestas juveniles de la sede de suba, que era mi localidad, donde yo vivía cuando era pequeña, y también participé en la orquesta de Bogotá, que era como la selección de los músicos de Bogotá. En ese momento Batuta no tenía una escuela de formación vocal, pero había un coro voluntario de niños y jóvenes que tuvieran alguna aptitud vocal para las festividades de Navidad, liderado por la maestra Eunice Prada. Todo, a manera de convocatoria para buscar una solución y volver un poco más atractivo los conciertos navideños que como un proyecto real. En ese aspecto, digamos que es diferente, porque ahora sí hay un área digamos coral, también hay formación Orff y en los proyectos en los que yo trabajo, por lo menos con la Filarmónica, aunque no en todos los colegios y en los centros filarmónicos, se trabaja desde la iniciación Orff, y en otros la clase de música normal de colegio con herramientas que nos da la Filarmónica de escalas musicales y todo, pero pues no, en todos lugares está el equipamiento para ser procesos así. En muchos otros, se saltan la parte de iniciación y de una vez van al instrumento. La parte gramatical en gran parte, la hacemos nosotros. Aunque depende de cada centro o colegio, de la distribución de horarios y pues la capacidad que haya de distribuir los grupos. Igual el tema gramatical muchas veces es más práctico abordarlo desde la misma dinámica del estudio y de del instrumento propio. La lectura porque pues se pone más en práctica y queda un poco más en recordación digamos cualquier tema. Pero efectivamente hay momentos en los que si hay profesores que se dedican a dictar solo la gramática, pero siempre me he llevado una sorpresa, y es que cuando doy la gramática aparte y aparte el canto, pues como que a veces relacionarlas y volverla a clase de gramática o canto se vuelve como tedioso, como que se les cambia el chip, es mejor dentro del proceso, aplicar la parte gramatical directamente ejecutable.

5. **¿Interpreto algún instrumento musical durante su proceso de formación inicial? ¿Por cuánto tiempo lo hizo? ¿Cómo fue el papel del canto en su formación instrumental?**

Empecé cuando tenía 14 años, ingresé a Batuta y estudié allí contrabajo y me desempeñé también en las orquestas juveniles de la sede de suba, también participé en la orquesta de Bogotá, que era como la selección de los músicos de Bogotá. Después a los 18 pasé al conservatorio de la Universidad Nacional a estudiar el básico en contrabajo y después me cambié de programa, porque tuve un accidente, una moto me atropelló y me rompió el ligamento y me dijeron, usted no puede volver a tocar como en un año, y tú sabes que eso para cualquier instrumentista es echar todo a la basura en cuanto a la práctica musical de tu instrumento, además había tenido unos tropiezos con el maestro que estaba en ese momento, era demasiado rígido y como que no entendía muy bien.

6. **¿Como llego a trabajar en el área de canto siendo instrumentista?**

Mientras paso todo lo anterior, cuando estudiaba, yo asistí al coro y la maestra de canto me invitó a darme una oportunidad de incursionar en el canto, a ella le gustaba mucho el trabajo que yo hacía en el coro y fue muy chévere no quedarme quieta, aunque no estaba muy convencida de ser cantante, en ese momento

fue más por la necesidad de hacer música a ver si de pronto se podía recuperar algo de mi carrera como contrabajista en el año, pero cuando el tiempo paso, sencillamente, me había enamorado del canto y no quise volver al contrabajo, sentí que me sentía muy realizada personalmente con el canto. Lo que se hacía de canto allá se resumía como unos coros, era para diciembre. Antes del contrabajo como no tenía acceso a otros instrumentos, pues mi primer instrumento fue el canto. Entonces me divertía mucho cantar desde siempre, la música me ha conectado con el canto siempre.

7. ¿Considera que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas? ¿Cuáles?

Total, o sea, zapatero a tus zapatos. Cuando uno hace un proceso seguido, un seguimiento sobre un cualquier instrumento, el que sea, enseña técnica. Hay técnica vocal, cierto, pero esa palabra técnica tiene una responsabilidad muy grande, cierto, y esa palabra técnica se utiliza en todos los instrumentos. Lo que yo le digo a mis cantantes antes de que piensen que yo les voy a ser virtuosos es que no los voy a dañar, que les voy a mantener su vida, su salud vocal plena. Por ejemplo, una persona que toca contrabajo y viene a enseñar clarinete. Bueno, tal vez pondrá los dedos de pronto le habrán sonado en el colegio saber las posiciones, se puede buscar por Internet, como soplar y como digitar las notas, ¿Pero tú no sabes cómo estás enseñando? Las tensiones de los dedos, de los músculos. Puedes causar cualquier lesión, y allí con la voz, es todavía más delicado enseñar a cantar, pues de manera sana sí o para poder percibir cosas que son normales. Por lo general, la gente canta y tiene un poco de mañas. Entonces, saber pulir eso para que el cantante desarrolle una técnica para que no se haga daño, es una responsabilidad muy grande para nosotros como formadores. La responsabilidad como docentes es sostener la salud de su estudiante.

8. ¿Realizó estudios técnicos y/o profesionales en el área del canto o lo incursionó de manera empírica? ¿Donde?

Yo soy cantante músico egresada de la Universidad Nacional y actualmente me desempeño como directora coral en coros infantiles y juveniles en diferentes proyectos como la Filarmónica y otros en una escuela de música de Fontibón.

9. ¿Ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años? ¿Por cuánto tiempo?

Sí, yo siempre he trabajado desde primera infancia hasta adolescentes, desde que tenía los 18 años de edad.

10. ¿En qué tipo de procesos ha desempeñado este tipo de iniciación?

Coros infantiles y juveniles en diferentes proyectos.

11. ¿Maneja algún tipo de metodología para este tipo de procesos? Si la respuesta es SI, ¿Podría describirla brevemente?

Bueno, lo primero que hacemos es un diagnóstico de su voz hablada, indago si tiene alguna condición de salud que me impida exigirles o que me limite un poco a pedir algunas cosas. Dentro de los ejercicios que hacemos previos al calentamiento, tratamos de diagnosticar su estado de respiración, si al eliminar el aire, hay alguna tensión, digamos, a veces hacen como mucha presión, entonces esto genera como pensiones laríngeas que no se necesitan.

A veces le dicen a un niño que cante y entonces te canta y ya después uno se da cuenta que el niño tiene un problema de comunicación, entonces primero hay que entrar en confianza, porque la voz se mueve su voz en la medida que tiene emociones. Tienes que mostrarle al niño qué te gusta sentir su energía, mostrarle que no pasa nada si no quiere participar, pues pasa mucho. Entonces después vamos a hacer

que se ría, que haga como llora, como asusta, cómo se asombra para que genere sonidos y desde allí yo ya empiezo a mirar si hay realmente un movimiento de la voz, para que el niño, cuando tenga que cantar, pueda relacionar esas alturas, como decirle que se ría como Papá Noel y el haga Jo, Jo, Jo, y decirle, bueno, esa es tu voz de pecho. Después ellos me imitan a mí, entonces ahí empiezan a explorar otras alturas para que cuando ya tengan que poner las notas dentro de un teclado y puedan vocalizarlas, inclusive con nombres de notas que yo les hago con do re, mi re do, sin importar que no sea la altura o el DO este perfecto. Ellos lo van haciendo y no se dan cuenta en qué momento pasa eso.

12. ¿Cuáles son los primeros sonidos con los que trabaja la iniciación al canto y en que registro?

En la iniciación, los que el niño me dé. En un estado central, se calcula en un rango, hay uno que es muy común, digamos en niños de 6 a 10 años, es como Re Mi Fa# Sol La, en re mayor, una tonalidad bien parejita para ellos, sobre todo teniendo en cuenta que su voz de pecho todavía no es tan grave. Ya otras notas, ellos las pueden hacer, o sea, en la medida en que vamos a abordar las obras o lo que vayamos a hacer colectiva o individualmente, pero en cuanto a sonoridad y colocación es más práctico y más fácil llegar desde el Re para arriba que ponerlos desde el Do, porque hay un cambio de registro muy bruscos y entonces la voz de pecho se asimila más a la voz hablada.

13. En las bandas, generalmente la primera escala que se trabaja es la de Bb, ¿Considera pertinente esta escala en la iniciación del canto? Si ___ No ___ ¿Por qué?

No, yo cogería los 5 últimos de esa escala. Desde abajo no porque hay unos pasajes naturales que van a ser muy complicados y van a terminar forzando al niño en su laringe pasando de su voz de pecho a la de garganta, entonces no están familiarizados para hacerlos técnicamente.

14. ¿Qué ritmos colombianos considera pertinentes en la iniciación en el canto? ¿Por qué?

Pienso que se tienen que explorar, entre más difíciles los ritmos que se aborden al principio va a ser mucho más fácil. El niño no va a ser tan cuadrulado. Cualquier ritmo o música colombiana va a enseñar muy fácilmente la síncopa. Digamos, por la escucha, por la imitación, va a ser muchísimo más fácil, entonces, en el momento de mirar lo de esos ritmos en una partitura, cuando lo relacionas con algo que ya has vivenciado, pues va a ser muy fácil y mucho más fácil de leer. Si va a abordar la partitura, primero, va a ser muy difícil de que lo ejecute. Tienes que primero hacer que el niño imite bastante, escuche y entienda el canto y el ritmo y lo ejecute y después con el papel identifique visualmente cómo suena cada nota o figura. No me parece que haya que limitarse o que el nivel más bajo tiene que solamente cantar en negritas y blanquitas y binario. No. De hecho, no lo recomiendo después es más duro.

15. ¿Cuál es su impresión de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmos como el vals, la cumbia y el calypso? Con el escenario anterior, ¿Cómo lo abordaría?

En este caso es diferente, porque en tu obra de banda, no necesitas un coro, sino que ellos mismos van a entonar esos sonidos a manera de dinámica de estudio. Si el momento donde cantan la banda va a estar en silencio y pues todo esto es un registro cómodo, no va a ser difícil de que lo saque. Pero va a ser un sonido tímido en ese registro por el paso de la voz, en ese momento, la voz tiene que cambiar un poquitico su color, porque si no empieza a apretarse. Pero es posible, habrá niños que ya están acostumbrados a cantar más de pecho, y otros que podrán hacer la canción arriba en la octava, esto sería genial, pero requiere un poco más de estudio. Mi sugerencia sería que trataras de observar a los que pueden, sí hay voces que pueden subir y que naturalmente lo pueden hacer. Octavarlo en algunos sería muy chévere. Ahora, para lo que vas a trabajar si lo vas a trabajar en el registro grave, puedes hacer BRRRRRR suave,

no llevándolos a la cabeza, sino más bien llevándolos al registro de pecho, ya que es el registro que predomina en ese rango, y si todos lo logran, pues entonces va a estar colocándose la voz ya de ahí, para tratar de tararear inclusive con un fragmento de la misma canción con PAM, PAM, PAM. Y en otro trabajo más extensivo, hasta transponer un poquito arriba o abajo para que explores. En el canto existen métodos que se basan en los grados conjuntos y en los saltos, y esto apoya bastante el solfeo y por relación ellos empiezan a memorizar esos altos, entonces me parece útil y válido.

16. ¿Considera pertinente que un estudiante en este rango de edad que toca un instrumento o esta incursionando en él, reciba educación vocal al mismo tiempo? ¿Por qué?

Sí, total, inclusive por aquello de poder ejecutar mejor un instrumento, poder desarrollarlo y cantarlo, y darte cuenta la comparación de los sonidos, eso inclusive beneficiaría cuando estás tocando en conjunto, no porque la unificación de los sonidos de lo que está sonando sea a través de lo que tú realmente estás percibiendo con tu oído. Entonces, si tú lo puedes ejecutar con tu voz, tienes que saber ejecutar con más precisión en un instrumento. En cambio, un niño a veces toca y como no lo canta, pues está ya tocando cualquier nota, pues nada, está la trenza y se da a través del canto. Pero entonces, más que eso, es que ellos tengan como una conciencia de los intervalos. También que están cantando para que puedan ejecutar y conjuntamente pueda formarse muchísimos mejores resultados. Sin embargo, ya cuando vas a dar técnica vocal, tienes que ser muy perceptivo de que nadie esté generando tensiones, eso es lo importante, hay que tratar de lograr que la afinación sea homogénea, que, si alguien no alcanza alguna nota, pues que no la cante o que la cante abajo o le queda más fácil el registro de arriba, que esté cómodo, donde los niños se sientan más cómodos.

Entrevista realizada el jueves 11 de agosto de 2022

ENTREVISTA 2

1. **¿Cuál es su nombre?** Ricardo Augusto Piedrahita Rodríguez
2. **¿Cuál es su edad?** Tengo 49 años de edad
3. **¿En qué lugar nació?** Yo nací en Bogotá, pero vivo en Facatativá desde los 3 años.
4. **¿Cómo fue su formación musical inicial? ¿En qué aspectos considera que se diferencia la formación inicial que usted recibió con la actual?**

Soy flautista. Toque con la Banda Sinfónica de Facatativá inicialmente en el año 89. Después empecé mis estudios musicales, con la banda fuimos a festivales en Villeta, en La Vega, en Anapoima, a los nacionales en Paipa. Antes, era totalmente distinto a lo que ustedes tienen ahora. Lo único que había era la banda, y la banda no era una escuela de formación, era la banda municipal, en ese entonces a cargo del Maestro Carlos Ramírez, clarinetista de la Universidad Nacional y él era el que nos enseñaba todo. Ahora por ejemplo tienen talleristas, eso es otra cosa. Además, el Ministerio de Cultura, empieza a hablar de escuelas de formación y no solamente enfocadas a los instrumentos de banda, sino de Técnica vocal, coro, entonces empieza a diversificarse el tema y cuando ustedes llegan pues ya la costa ya conformada de otra manera. En ese momento, las bandas eran de música colombiana, la cualificación de los maestros, no era la mejor, no tenían los elementos pedagógicos como los de ahora. Pero ese tema también depende del periodo, o sea del alcalde de turno, de las casas de la cultura. Pero se supone que, Además, el niño debe llegar a un proceso de iniciación Orff, donde el profesor empieza a detectar los talentos y también los gustos de los niños, hacia dónde quiere ir.

5. ¿Interpreto algún instrumento musical durante su proceso de formación inicial? ¿Por cuánto tiempo lo hizo? ¿Cómo fue el papel del canto en su formación instrumental?

Soy flautista desde el año 89. El canto aparece como un tema de gusto, porque a mí siempre me ha gustado cantar desde muy pequeño y estuve vinculado a un coro desde muy pequeño. Pero cuando yo estoy en la Universidad Javeriana aparece un maestro que se llama Alejandro Zuleta, director de la Coral Santa Cecilia en Bogotá y Creador de la coral Sant Jordi, que nos da la cátedra de práctica coral, entonces ahí me meto con el canto, a mí siempre me dio como bien y me fue muy bien con el maestro Zuleta. A raíz de eso, él tenía y estaba en una pastoral, ahí, hacíamos actividades sociales para ayuda a los niños a recoger mercados para la gente y se nos ocurre hacer un coro para Navidad, entonces ahí empiezo yo con el proceso, empecé a formar el coro con los mismos compañeros de otras carreras era un coro obviamente vocacional, era gente que cantaba. De ahí, yo empiezo a interesarme más por el tema, empiezo a investigar, a meterme en talleres y ahí empieza todo. De hecho, aunque yo soy flautista, el énfasis que escogí en la Universidad para para terminar mi proceso académico fue dirección coral. Desde que termine mi Universidad, nunca he dejado de estudiar.

6. ¿Cómo llego a trabajar en el área de canto siendo instrumentista?

Aunque yo soy flautista, el énfasis que escogí en la Universidad para para terminar mi proceso académico fue dirección coral. Desde que termine mi Universidad, nunca he dejado de estudiar. Siempre he estado estudiando, capacitándome, cuando vino la pandemia hice varios cursos, he estado vinculado en talleres que hizo la gobernación, unos talleres que fueron durante casi 8 años. También cursos en dirección de coros infantiles y juveniles. He tomado talleres con directores corales internacionales en elementos como repertorio, técnicas de ensayo, técnica vocal para coro, infantiles, juveniles, adultos, adultos mayores y Solfeo avanzado.

7. ¿Considera que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas? ¿Cuáles?

No, son más ventajas que desventajas. De hecho, se supone que por eso en la formación de un instrumentista universitario se les da coro, lo que pasa con los instrumentistas es que se encierran mucho en los instrumentos. Pero el estudio de la voz es fundamental, porque esa formación le ayuda a tener una afinación, le va a fortalecer el solfeo y el entrenamiento auditivo. No es convertirse en un muy buen digitador de notas, es saber que está tocando y no dejarle esa responsabilidad solo al jefe de cuerda o al director.

8. ¿Realizó estudios técnicos y/o profesionales en el área del canto o lo incursionó de manera empírica? ¿Donde?

Soy flautista. Toque con la Banda Sinfónica de Facatativá en el año 89. Después empecé mis estudios musicales. Mi formación musical la empecé en la Universidad Javeriana de Bogotá, hice todos mis preparatorios, después me fui para Medellín, estuve un tiempo en la Universidad de Antioquia haciendo mi carrera, pero después me traslado y termine en la Academia Superior de Artes de Bogotá, he hecho varias especializaciones en técnica vocal, me encuentro en este momento terminando mi maestría en Dirección Sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia. El énfasis que escogí en la Universidad para para terminar mi proceso académico fue dirección coral. Desde que termine mi Universidad, nunca he dejado de estudiar. Siempre he estado estudiando, capacitándome, cuando vino la pandemia hice varios cursos, he estado vinculado en talleres que hizo la gobernación, unos talleres que fueron durante casi 8 años. También cursos en dirección de coros infantiles y juveniles. He tomado talleres con directores corales internacionales en elementos como repertorio, técnicas de ensayo, técnica vocal para coro, infantiles, juveniles, adultos, adultos mayores y Solfeo avanzado.

9. ¿Ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años? ¿Por cuánto tiempo?

Estudios superiores en la Academia Superior de Artes de Bogotá con énfasis en dirección coral, varias especializaciones en técnica vocal y me encuentro en este momento terminando mi maestría en Dirección Sinfónica en la Universidad Nacional de Colombia, varios cursos y talleres. También cursos en dirección de coros infantiles y juveniles. He tomado talleres con directores corales internacionales en elementos como repertorio, técnicas de ensayo, técnica vocal para coro, infantiles, juveniles, adultos, adultos mayores y Solfeo avanzado.

10. ¿En qué tipo de procesos ha desempeñado este tipo de iniciación?

He tenido experiencia con niños siempre, yo empecé a trabajar con coros infantiles desde el año 91, llevo más de 30 años. En mi escuela de música, que en la que estamos en este momento, ahí empiezo el proceso, empecé a trabajar con mis hermanas cuando eran chiquitas, ellas fueron mis primeras estudiantes. Después me contrataron en colegios, academias, escuelas de formación. Este trabajo infantil es muy bonito porque te pone a prueba y todo el tiempo tienes que estar documentando todo el tiempo, tienes que estar buscando estrategias para ayudar. Y en la actualidad, pues ahora tengo unos coros muy chéveres.

11. ¿Maneja algún tipo de metodología para este tipo de procesos? Si la respuesta es SI, ¿Podría describirla brevemente?

Bueno, hay que partir del hecho de que el canto tiene que ser una herramienta fundamental y poderosa para el profesor de música, el primer acercamiento que tiene el niño a hacia la música es el canto, porque es su instrumento natural, la voz. Empezando con la exploración de la voz del niño, desde la voz hablada, juegos de imitaciones. Como la voz del niño va en proceso de desarrollo, también depende la edad, una cosa es un niño de 6 a uno de 9. Entonces todas esas cositas, se dan como por edades, y el rango vocal de los niños se va ampliando a medida que ellos van creciendo. Entonces los ejercicios o los trabajos que se desarrollan son distintos. Con niños más pequeñitos se hacen juegos infantiles, se hace todo un trabajo desde lo corporal, desde el ritmo con las Palmas y las piernas. Entonces el profesor tiene que ser muy histriónico, bailar, saltar, jugar para que el niño se enamore del canto. Sí, entonces, para eso el docente tiene que investigar y tiene que ser una persona cualificada, tiene que investigar para y preparar la clase. Y poco a poco se va avanzando, se le van colocando cosas de mayor nivel, cánones, melodías sencillas, se hace un trabajo muy fuerte desde el unísono, que todos canten igualito, que entonen bien con las notas que son, que el niño identifique las alturas, y para eso hay metodologías, está, por ejemplo, Orff que tiene buenas ideas desde la percusión. Acá, por ejemplo, trabajamos mucho Kodály, como hablar de sonido es muy complicado y tú no lo ves, entonces al niño, hay que indicarle, hay que hacer juegos para que el niño identifique. Entonces Kodály es fantástico. Después de que se hace ese trabajo del unísono, ahí si empezamos a jugar con los Quodlibet son varias canciones distintas y que se entremezclan.

12. ¿Cuáles son los primeros sonidos con los que trabaja la iniciación al canto y en que registro?

La escala sobre la escala de Do Mayor hasta la quinta. Algunos niños bajan hasta el La, pero ya es muy es muy bajo.

13. En las bandas, generalmente la primera escala que se trabaja es la de Bb, ¿Considera pertinente esta escala en la iniciación del canto? Si ___ No ___ ¿Por qué?

Algunos lo alcanzan a dar, de todas maneras, entre el Si bemol y el Fa no creo que haya inconveniente, pero depende también lo que les pongas a cantar, porque si es un tema dentro de este ranguito de estas

5 notas, no hay problema, pero si tú ya les pones notas más abajo o hacia arriba, ya de pronto tienes dificultad.

14. ¿Qué ritmos colombianos considera pertinentes en la iniciación en el canto? ¿Por qué?

Sí, claro, por el por las rítmicas. Mas adaptables ritmos como los torbellinos, bambucos, cumbia, bullerengue, guabina. En el canto hay un poquito más de versatilidad, que, en el instrumento, el niño todo lo coge muy rápido. Puede que se le dificulte alguna canción desde el comienzo, pero el niño no tiene límite.

15. ¿Cuál es su impresión de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmos como el vals, la cumbia y el calypso? Con el escenario anterior, ¿Cómo lo abordaría?

Desde el punto de vista rítmico, no hay problema siempre y cuando pues sean cosas que estén al nivel de los niños, pues dentro de una cumbia a nivel de ellos, porque hay cumbia, es muy difíciles de hacer. Bueno, lo del rango ya lo dije igual van al unísono todos. Lo que sí es un error es hacer segundas voces.

16. ¿Considera pertinente que un estudiante en este rango de edad que toca un instrumento o esta incursionando en él, reciba educación vocal al mismo tiempo? ¿Por qué?

Es fundamental por lo que te decía al comienzo, por la afinación. El hecho de que cante, le va permitir a nivel instrumental mejorar su interpretación y musicalmente, pues el nivel de ese niño va a ser mayor que un niño que no canta. Además, una persona que canta es una persona que mejora sus relaciones interpersonales con otros. La persona que canta, como tiene que cantar delante de alguien, trabaja cosas como la pena, el temor, su autoestima, su salud mental.

Entrevista realizada el sábado 13 de agosto de 2022

ENTREVISTA 3

1. **¿Cuál es su nombre?** Zully Giovanna Lozada Ayala
2. **¿Cuál es su edad?** Tengo 26 Años
3. **¿En qué lugar nació?** Yo nací en Cali, Valle del Cauca
4. **¿Como fue su formación musical inicial? ¿En qué aspectos considera que se diferencia la formación inicial que usted recibió con la actual?**

Yo empecé en Restrepo, Valle del Cauca, porque vivía ahí, en el 2008. La formación inicial que tuve fue instrumental, o sea, antes no te enseñaban nada de iniciación, o fundamentación musical, solo era el instrumento. Yo llegué por una compañera que tocaba percusión y pues me interesé mucho como por la banda. Cuando llegué me dijeron, que el único instrumento que había era la tuba. Entonces empecé en tuba. Estuve como 4 años, después mi papá se vino a vivir a Darién porque le salió un trabajo y a nosotros nos tocó venirnos a vivir también, pero el mismo director que había en Restrepo estaba acá, entonces no fue mucho el cambio. Y de ahí hasta hoy, porque todavía tocó. Todavía hago parte de la banda, pero digamos que no como estudiante, ahora tocamos como para apoyar a los chicos. Los procesos de hoy se enfocan mucho en la iniciación musical, en la fundamentación musical, y también hay más áreas formativas, porque antes solo era vientos y percusión, ahora ya tenemos cuerdas pulsadas, cuerdas frotadas, canto, fundamentación musical, siguen vientos y percusión, entonces ya hay más como de donde elegir. Pero digamos que todos los que están en las áreas formativas tienen que ver fundamentación musical, entonces digamos que acá la fundamentación musical nos ayuda mucho, porque ahí trabajamos un poco con la

metodología de Willems, se trabajan los cuatro momentos que son el auditivo, el expresivo, el cantado y el rítmico. Entonces, en el momento de los chicos ir a una práctica de conjunto o estar en otra área formativa ya llegan, digamos preparados para eso, no como antes.

5. ¿Interpreto algún instrumento musical durante su proceso de formación inicial? ¿Por cuánto tiempo lo hizo? ¿Cómo fue el papel del canto en su formación instrumental?

Si. Tuba. Desde el 2008, y de ahí hasta hoy, porque todavía tocó. Todavía hago parte de la banda, pero digamos que no como estudiante, ahora tocamos como para apoyar a los chicos.

6. ¿Como llego a trabajar en el área de canto siendo instrumentista?

Bueno, como te contaba, antes solo era vientos y percusión. Entonces llegó un compañero que venía de Apía y había trabajado allá y vio cómo era el proceso de escuela de música con las áreas formativas y todo. Cuando él llegó, dijo que chévere crear acá una escuela de música, que los chicos tuvieran como la oportunidad de escoger entre diferentes áreas formativas y no solo en banda, porque es que hay que entender que no a todos les gusta tocar un instrumento de viento. Entonces, se decidió armar la escuela de música y resulta que no había nadie que enseñara canto y en ese momento yo estaba estudiando la licenciatura y pues mi instrumento fue la tuba. Entonces se vio la necesidad de encontrar a alguien y querían que fuera alguien del pueblo y viendo las aptitudes de cada uno, me dijeron porque no me metía en ese cuento y yo como que no, a mí no me da, pero acepte. Yo empecé empíricamente, en el 2017 a dar clases de canto, con lo que nos daban en la Universidad más o menos de técnica vocal y el área coral. De hecho, el primer año fue muy duro, fue un choque porque yo no sabía nada de canto. Ya después, empezamos a buscar talleres, ellos (la escuela de música) también me pagaron algunos talleres de canto. Yo por mi parte pagué otros. Y ahora yo digo, no, esa es mi área, yo que hacía tocando tuba. No mentiras.

7. ¿Considera que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas? ¿Cuáles?

Yo creería que sí, porque nosotros a pesar de estudiar y tener algunas clases de canto, ese no fue nuestro instrumento, y a mí, por lo menos, a veces se me dificulta resolver algunas cosas técnicas en cuanto a los a los niños. Uno no lo tiene tan claro como un cantante y es ahí que me toca preguntar, qué puedo hacer con esto, que hago con aquello.

8. ¿Realizó estudios técnicos y/o profesionales en el área del canto o lo incursionó de manera empírica? ¿Donde?

Pues todo ha sido particular, en la Universidad, con una compañera que ya terminó, yo le pagaba las clases a ella. En la escuela de música, nos han enviado a talleres de dirección coral y algunas clases de técnica vocal. Y hay una tallerista que viene cada 3 meses y nos da algunas clases, eso también lo paga la escuela de música. No han sido así como talleres tan profesionales, pero si han sido muy buenos.

9. ¿Ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años? ¿Por cuánto tiempo?

La formación que ya te mencioné, yo casi siempre he trabajado aquí en Darién como desde el 2017.

10. ¿En qué tipo de procesos ha desempeñado este tipo de iniciación?

En técnica vocal yo tengo 3 grupos, infantil, juvenil y adultos. Infantil tengo uno desde el año pasado y otro como mixto desde el 2017. Los del mixto empezaron en técnica vocal y ya después empezaron ese cambio a coro. El problema con el infantil es que ellos entran y salen, entonces con ellos, no es tanto un proceso.

Casi siempre he trabajado aquí en Darién, tuve un trabajo en Cali, pero no era en el área de técnica vocal, era más que todo iniciación musical Orff.

11. ¿Maneja algún tipo de metodología para este tipo de procesos? Si la respuesta es SI, ¿Podría describirla brevemente?

Bueno, los chicos antes de entrar a los coros, tienen que ver técnica vocal. Lo primero que yo hago es juntarlo con el otro grupito que ya viene en técnica vocal, porque como te digo siempre están entrando y saliendo. Nosotros acá creamos una malla curricular de la escuela, de ahí, nosotros empezamos a sacar los contenidos en cuanto a inicial, básico, medio y avanzado. En este caso, ellos entrarían al ciclo inicial, lo primero que yo hago es como enseñarles la importancia del estiramiento y el calentamiento en el canto. Después hacemos ejercicios, siempre muy dinámico, porque ellos al estar tan pequeños se aburren. Empezamos a hacer como los sonidos pancromáticos, que también son muy importantes. Empezamos a jugar con las sirenitas, imitación de animales. Todo se trabaja por imitación. Después, cuando ya han jugado mucho y todo eso lo siento y empezamos a hacer algunas cosas técnicas que a ellos se les preste con facilidad, entonces empezamos a hacer que boca quiusa, trino de labios, que para ellos es súper Chistoso, y algunos se les dificulta, pero la mayoría ya lo puede hacer. Por último, empezamos con estiramiento, calentamiento y después si cantamos, empezamos con canciones, nosotros empezamos con canciones de 1 o dos sonidos, primero para que ellos puedan como entonarlas. Y ya a lo último hacemos ejercicios de relaciones enfriar la voz y ahí se acaba la clase y así muchas veces más aumentando el grado de dificultad de las actividades.

12. ¿Cuáles son los primeros sonidos con los que trabaja la iniciación al canto y en que registro?

Bueno, yo no trabajo con 5 primeros sonidos. Yo lo que empiezo es, por ejemplo, haciendo ejercicios de ma me mi mo mu, entonces yo casi siempre empiezo es en Do, y así subo hasta donde a ellos les vaya dando, pero digamos que 5 primeros sonidos, no porque la voz tiene más. Ahora, yo creería que la nota más grave que a ellos les sale cantada es el Re, porque yo he probado más abajo y a ellos no casi no les sale o sale muy cansado. Y subir, diría que la escala completa todavía no, pero sí les puede funcionar hasta La o Si, que les sale así más o menos real, porque ya después toca explicarles las notas más agudas.

13. En las bandas, generalmente la primera escala que se trabaja es la de Bb, ¿Considera pertinente esta escala en la iniciación del canto? Si ___ No ___ ¿Por qué?

En este caso, utilizar el Si bemol y el do se puede, ya de hacerlo con la técnica y cómo debía ser es otra cosa. Un niño, que no ha cantado nunca y que hasta ahora lo va hacer, no lo consideraría tan pertinente, pero es que también hay que entender el contexto, porque también depende de la edad, ya después de los de los 10 u 11 años ya le sale el si bemol normal, pero digamos que, a un niño de 7, todavía le va a costar trabajo. Y en las bandas así sean de iniciación hay niños de todas las edades, así sea infantil, es fácil encontrar niño de 12 hasta 15. Es posible solucionar eso por la mixtura de edades. Claro que en esa mezcla puede aparecer otro inconveniente, el cambio de voz de los chicos hombres, yo casi no me meto mucho con eso, porque es complejo, pero lo que hago es que no exploró tanto ni para allá ni para acá, hasta que no cambia su voz completamente. Porqué nosotros somos responsables y podemos estarle dañando la voz al niño. Con ellos hay que trabajar algo que esté como en el medio, Por ahí desde el do hasta el La, y si ellos ya empiezan a dar un poquito más o un poquito menos, pues uno se acomoda, el cambio empieza en los 12, 13 años.

14. ¿Qué ritmos colombianos considera pertinentes en la iniciación en el canto? ¿Por qué?

Si hay ritmos más pertinentes como, por ejemplo, el bambuco, siempre me funciona. Las guabinas también. Las Cumbias a veces no tanto por las síncopas o también en los más pequeños no funcionan tanto los ritmos movidos.

15. ¿Cuál es su impresión de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmos como el vals, la cumbia y el calypso? Con el escenario anterior, ¿Cómo lo abordaría?

Con lo que te dije en las anteriores preguntas te respondo esta, pero mi opinión es que todo es posible.

16. ¿Considera pertinente que un estudiante en este rango de edad que toca un instrumento o esta incursionando en él, reciba educación vocal al mismo tiempo? ¿Por qué?

Dentro de mi experiencia, cuando yo empecé a tocar tuba, nosotros no éramos muy afinados. Pero, ahora, que se enseña fundamentación musical, ahí se canta y se da cuenta que, si cantan, afinan mejor en el instrumento. Generalmente, los chicos que están en coros y banda, son los más afinados y no solo con su instrumento, sino con la banda porque tienen la referencia auditiva de los acordes que tocan.

Entrevista realizada el miércoles 17 de agosto de 2022

ENTREVISTA 4

1. **¿Cuál es su nombre?** Mi nombre es Sonia Angélica Hernández
2. **¿Cuál es su edad?** Tengo 28 años.
3. **¿En qué lugar nació?** Tocancipá Cundinamarca
4. **¿Como fue su formación musical inicial? ¿En qué aspectos considera que se diferencia la formación inicial que usted recibió con la actual?**

Yo inicié en la música tocando flauta dulce en el colegio. Teníamos un profesor de música. En séptimo, el profe le dijo a mi papá que yo tenía como facilidad para tocar la flauta, entonces, qué por qué no me metía en clarinete, pero tocaba comprar el instrumento y mi papa dijo que estaba muy caro. Finalmente, no lo hicimos y en ese momento no sabíamos cómo funcionaban las casas de la cultura. Más adelante, cuando estaba en noveno, practicaba patinaje artístico conocí a un amigo que tocaba trombón y fui a la Casa de la cultura de Tocancipá y efectivamente podía hacer mi proceso de iniciación allá con el Clarinete y no tenía que comprar el instrumento, ahí empecé el proceso. Empecé con una profe que en ese momento estaba haciendo sus prácticas y aunque en la flauta dulce habíamos visto cosas de partitura y todo eso, ya empecé con cosas de técnica y demás. Sólo al instrumento, nada corporal, vocal y ese tipo de cosas. Profesionalmente tengo una licenciatura en pedagogía infantil y estudie una maestría en musicoterapia en la Universidad Nacional. He hecho varios cursos diplomados con el Ministerio de Cultura de la Universidad Distrital, la Universidad Pedagógica. No tuve los recursos para estudiar música, entonces seguí con la música de otra manera mientras hacía la licenciatura, cogí todos los cursos y participan todos los seminarios, diplomados y todo lo que me ofrecieran. Desde que tengo 14 años estoy tocando clarinete, porque también como nunca pude hacerlo de manera profesional, mi nivel es básico. Lo que tiene de diferente la educación musical de hoy en Casas de la cultura, específicamente porque he trabajado en diferentes lugares como San Antonio del Tequendama, Guatavita, Fusagasugá, Macheta y Colegios Privados es el factor humano. Mi maestro antes con el que inicié era muy agresivo y grosero, con nosotras. La pedagogía ha avanzado mucho en eso, acerca del cuidado de los niños.

5. ¿Interpreto algún instrumento musical durante su proceso de formación inicial? ¿Por cuánto tiempo lo hizo? ¿Cómo fue el papel del canto en su formación instrumental?

Yo interpreto el clarinete, desde noveno grado, el canto aparece porque empecé como a pertenecer a un grupo de rock- pop cristiano y cantaba. Ahí me encontré con el canto y ya poquito a poquito, cuando fui avanzando en las clases en la casa de la cultura, hacían clases de gramática, y la profesora que dictaba era corista. Entonces ella nos enseñaba, pues cositas de canto y demás entrenamientos de escalas, acordes.

6. ¿Como llego a trabajar en el área de canto siendo instrumentista?

Bueno, como te estaba contando empecé a cantar en este grupo y me gustaba, pero no sabía mucho, yo lo hacía muy intuitivamente. Después, cuando empecé a estudiar pedagogía infantil, a la par empecé a trabajar como profesora de música de niños pequeñitos. Entonces, soy curiosa y revolucionaria y me puse a leer libros de pedagogía vocal del maestro Alejandro Zuleta, además de varios cursos y diplomados.

7. ¿Considera que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas? ¿Cuáles?

Le veo desventajas, sí, pero es que también depende de cada persona, porque cada persona es un mundo entero, pero si tú estás formado exclusivamente como instrumentista, y como sabemos dentro de los currículos de muchas universidades creo que sí tiene desventajas en cuanto a que el conocimiento en la técnica vocal puede faltar, si bien, hay algunas materias donde estimulas el oído hay cosas muy específicas en cuanto a identificar la voz, los problemas que tiene una voz. Jugar su voz en un aspecto muy básico, por lo menos dentro de la clase, conocerlas, tonalidades que son más sencillas para la edad, los rangos, los registros. Pero si el instrumentista, se dedica a ser profe en este caso, tienen que buscar el recurso para para no quedarse atrás.

8. ¿Realizó estudios técnicos y/o profesionales en el área del canto o lo incursionó de manera empírica? ¿Donde?

Estudie licenciatura en pedagogía infantil en la Universidad Minuto de Dios y ahí veía una materia de música. Hice mi tesis de grado sobre la enseñanza a través del canto, pero dije no lo puedo hacer así, yo tengo que estudiar, tengo que aprender bien, y me metí un poquito más en el piano y la técnica vocal. Me metí al primer curso que dio la gobernación de canto, donde yo podía asistir como formadora vocal, porque tenía pues que enseñarle, estos niños música y era más enfocada en el coro. Allí me encontré con una maestra que se llama Gabriela Ruiz, y me empezó a enseñar más cosas de técnica. Posteriormente, el Ministerio de Cultura en empezó asociación con la Universidad Distrital monto unos diplomados muy interesantes que se hicieron en todo El País, estaban planteados hacia el nivel inicial básico y medio y avanzado. Entonces, al siguiente año que estuve, después de ser directora de coros, me encontré con la maestra María Olga Piñeros, en un diplomado en Bogotá y en Tunja. Y así terminé todos mis ciclos, y terminé esos cuatro diplomados a la par de que iba estudiando pedagogía infantil. La maestra María Olga me enseñó muchas cosas, aunque el diplomado era en enseñanza en iniciación musical, ella enfocó todo desde la voz y desde el cuerpo, entonces nos ponía a cantar, a bailar, a jugar con cosas externas, a improvisar. También me corrigió muchas cosas. El punto más importante de donde yo aprendí, como enseñar técnica vocal al niños, jóvenes y adultos fue a partir de la iniciación musical.

9. ¿Ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años? ¿Por cuánto tiempo?

Ya hace 11 años, siempre he trabajado con niños, desde los 17, 18 años comencé a trabajar. Tengo una Academia, un emprendimiento, se llama Valentía, allí hacemos clases de técnica vocal, ukelele, guitarra, teclado, etc. En Bogotá, Chía, Tocancipá y Fusagasugá, incluso clases virtuales de canto con personas que están en Estados Unidos, o acá en Suba, Mosquera.

10. ¿En qué tipo de procesos ha desempeñado este tipo de iniciación?

He dirigido coros, bandas, ensambles de iniciación musical, enseñado música en colegios, montado musicales, o sea, todo lo que se me ha atravesado en la música lo he hecho y siempre me he formado, sobre todo en pedagogía. He trabajado en diferentes lugares como San Antonio del Tequendama, Guatavita, Fusagasugá, Macheta y Colegios Privados.

11. ¿Maneja algún tipo de metodología para este tipo de procesos? Si la respuesta es SI, ¿Podría describirla brevemente?

Si, yo creo que se basa en entrenar la voz y el oído, para el uso de los recursos técnicos a través de la música del interés del estudiante. Lo primero que hago es que estudio el contexto donde estoy parada. ¿En qué región? ¿Qué tipo de tradición tiene este lugar? Posteriormente, lo que hago es involucrarlos, incluso también desde mí, desde mi rol como docente, yo me meto con ellos, juegos con ellos, juegos de ritmo y corporales, canciones pequeñitas e improvisación. Introduzco también instrumentos de percusión menor y melódicos como el xilófono, hago mucho trabajo entre la Voz y el instrumento. Así, es mucho más fácil que ellos se abran contigo, canten contigo todo lo que quieran y poco a poco, siendo muy juicioso con el tema de la afinación y las tonalidades que los estudiantes pueden hacer. Ya después, meto un poquito más el piano, siempre tengo una base armónica, para que yo pueda hacerles Juegos Melódicos y puedan entrenar su oído y encontrar su voz de cabeza, su voz de pecho y empezamos a explicar al estudiante cómo identificar dónde está colocando la voz para después usarlos en un espacio donde puedan cantar una canción y podamos formar un coro o el ensamble de iniciación. En procesos bandísticos yo creo que hay que evolucionar, estamos en una transición muy interesante como músicos y como instrumentistas de banda, pero todavía hay un estancamiento ahí con el tema concursos, de que el alcalde me echa, etc. Toca romper eso y salir de lo convencional. Antes de hacer la banda hay que hacer un proceso inicial de los primeros meses, donde meto a los estudiantes a hacer lo corporal, el tema de canto y la parte de improvisación e instrumentos, pero no los instrumentos más grandes todavía como de percusión menor, flautas, parecido al Orff. Después que rompen miedos empezamos con la banda. Otra cosa, para mí la improvisación es muy importante, es el Pilar de toda la vida porque es lo que más cuesta, ¿además de que nos pone a todos en el mismo lugar porque todos tenemos que dar ideas y como se hace? Involucrándolo desde el canto y la percusión corporal, con canciones que a ellos les guste de la región o de la tradición o del mundo actual, porque también tenemos que evolucionar. Si toca convertir la canción del Reggaetón en Cumbia, lo hacemos. Lo importante es conectar con ellos en un primer momento. Así, ya no es lo mismo coger el instrumento de primera sin haber tocado nunca nada antes, que tener encima este proceso de sensibilización.

12. ¿Cuáles son los primeros sonidos con los que trabaja la iniciación al canto y en que registro?

Los niños más pequeñitos tienen pequeños los pliegues, lógicamente no pueden hacer sonidos tan graves. Se siente que la voz de pecho es notas graves y la voz de cabeza notas agudas, pero en realidad, para cada persona es diferente, si hay unos estándares, pero para cada niño es distinto y según también mucho la educación y demás. Pero digamos que en general, los niños de 7 a 11 años más o menos, tienen mucha

comodidad a partir del Re mayor, con 5 o 6 primeros sonidos de la tonalidad porque están muy conectados todavía con su voz de pecho, la que usamos para hablar. Ya después se explora algo de mi bemol mayor, mi mayor, fa mayor y una que otra vez dependiendo si dan, bajo a Do sostenido, Do o Si bemol, más de eso no. Ya después de los 11 o 12 es otra historia con el cambio de voz.

13. En las bandas, generalmente la primera escala que se trabaja es la de Bb, ¿Considera pertinente esta escala en la iniciación del canto? Si ___ No ___ ¿Por qué?

Bueno, aunque no brille la voz en notas como Do y Si bemol, el objetivo principal no es hacer que ellos brillen con ese pedazo, sino que en realidad conozcan estos sonidos y los puedan integrar muy bien a lo que es su ejercicio técnico del instrumento, en el nivel que está. Si bemol es una tonalidad importante porque los instrumentos están diseñados en su mayoría para iniciar así. Por eso creo que no es necesario salirse de eso, sino hacer ese paralelo y trasladarlo, y lo van a poder hacer.

14. ¿Qué ritmos colombianos considera pertinentes en la iniciación en el canto? ¿Por qué?

Sí, aunque eso también va a depender de dónde esté yo parada. Y en este caso, en el interior somos muy globalizados y tenemos otro tipo de intereses. Aquí en el contexto Cundinamarca, empezar con algo binario, cumbias, porros, vallenatos. o en 3/4, llámese guabinas, torbellinos, pero no en su estructura totalmente tradicional. Hay que mezclar con lo que le gusta al niño y después le muestras lo otro, metiendo por los laditos la música tradicional colombiana que finalmente, hace parte de nuestra misión salvaguardarla y promoverla para que no muera. Por ejemplo, yo no cogería una cumbia tradicional, el pescador de mi tierra, porque muchos de esos niños nunca hayan tenido ni idea de que existía una cumbia que se llama el pescador, ni tengan ni idea de quién es José Barros o La piragua, qué es eso. Entonces que hago yo, cojo la canción de moda y la paso a Cumbia.

15. ¿Cuál es su impresión de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmos como el vals, la cumbia y el calypso? Con el escenario anterior, ¿Cómo lo abordaría?

Bueno, hay una cosa y es que tú vas a ser formación vocal por las problemáticas que vemos en la banda, pero tu objetivo principal no es enseñar técnica vocal. Trasladar recursos de ahí para que el niño pueda afinar, puede ser más tranquilo con el tema de la voz para entrenar el oído. Incluso aunque no brille la voz en notas como Do y Si bemol, el objetivo principal no es hacer que ellos brillen con ese pedazo, sino que en realidad conozcan estos sonidos y los puedan integrar muy bien a lo que es su ejercicio técnico del instrumento, en el nivel que está. Si bemol es una tonalidad importante porque los instrumentos están diseñados en su mayoría para iniciar así. Por eso creo que no es necesario salirse de eso, sino hacer ese paralelo y trasladarlo, y lo van a poder hacer. Pues creo que por el tema de los ritmos no se va a tener como mucho problema.

16. ¿Considera pertinente que un estudiante en este rango de edad que toca un instrumento o esta incursionando en él, reciba educación vocal al mismo tiempo? ¿Por qué?

Si, trasladar recursos de la técnica vocal ayuda a que el niño pueda afinar su instrumento e incluso entrenar el oído. El problema, es que se ha planteado la iniciación musical mal. Porque la iniciación musical no es solo un periodo, una edad, es un proceso donde se le está acercando a una persona a la música, sin importar su edad.

Entrevista realizada el viernes 19 de agosto de 2022

ENTREVISTA 5

1. **¿Cuál es su nombre?** Silvia Viviana Ortega Ruiz
2. **¿Cuál es su edad?** Tengo 39 años
3. **¿En qué lugar nació?** Soy de Bucaramanga
4. **¿Como fue su formación musical inicial? ¿En qué aspectos considera que se diferencia la formación inicial que usted recibió con la actual?**

Inicie muy temprano como los 6 años, empecé cantando en una iglesia católica, porque vivía enfrente, había una reunión de niños y yo quise ir, mi mamá me llevó y cante y a todo el mundo le gusto. Empecé con una formación de Casa de Cultura del del pueblo en Girón, Santander, y después, a los 13 años, entré a un programa que se llamaba Dica (Academia Departamental de Música de Santander) y era público. Inicé en saxofón alto como 3 años y después pasé flauta traversa. Ahí tuve formación coral, solfeo, guitarra. Y diferente, pues yo creo que hay de todo un poquito, por ejemplo, ahorita hay mucha más gente estudiada en esta profesión, personas que se preocupan por la pedagogía musical. Pero de las 16 facultades de música que tenemos en Bogotá solo hay una licenciatura y eso es preocupante. Hay más investigaciones al respecto, pero siento que cuesta renovar el conocimiento, o sea, si bien es cierto que nosotros tenemos todos estos pedagogos que nos han marcado el camino y la ruta enseñanza, pues ya hay muchas cosas más investigadas. Hay muchos profesores haciendo cosas y basándose en los años 1600, que no está mal, porque hay muchos elementos que pueden ayudarnos, pero no lo único, teniendo en cuenta que fueron pedagogías creadas en un contexto social y de época diferente al nuestro. Y esto se vivencia en la formación infantil y adolescente, sino en las mismas aulas universitarias. Hoy en día tenemos nuevos investigadores, una nueva sociedad, unas nuevas generaciones que nos traen retos diferentes. Estamos un poco quedados en las apropiaciones de las nuevas metodologías en la enseñanza.

5. **¿Interpreto algún instrumento musical durante su proceso de formación inicial? ¿Por cuánto tiempo lo hizo? ¿Cómo fue el papel del canto en su formación instrumental?**

Flauta Traversa, aún la interpretó. Siempre estuve cantando desde los 14 años en serenatas, eucaristías. A los 17 años entre a la carrera de Licenciatura en Música, no había canto en esa época entonces yo entré a flauta, tuve diferentes profesores de canto, de forma particular. En la Universidad forme un dueto de música Andina colombiana con una compañera, viajamos a todos los concursos, ganamos muchos, grabamos dos discos.

6. **¿Como llego a trabajar en el área de canto siendo instrumentista?**

Me gradué y trabajé en unos colegios como 3 años y en una Academia como unos 6, 7 años en Bucaramanga y después me di cuenta que no me gustaba tanto la escolaridad, Tuve un trío de chicas y empecé el proceso solista también con música colombiana. Gane muchos concursos. Tengo discos, colaboraciones. Tengo una nominación al Grammy Latino con el disco completo del Quinteto Leopoldo Federico y en el 2020, una nominación a premios nuestra tierra con folkloreta. Tengo una Academia con mi esposo que se llama vos con dos, hace como 11 años y tenemos una agrupación que se llama Folkloreta con la que hacemos como folklore fusión con composiciones propias y de otros autores.

7. **¿Considera que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas? ¿Cuáles?**

Yo no le veo desventajas siempre y cuando la persona tenga la habilidad y ahí hay un problema, no es el hecho de que alguien enseñe, el hecho es que lo haga sin ningún tipo de capacitación. Y hay una cosa con el canto, y es que la gente cree que, porque todo el mundo tiene la voz, todo el mundo suena. Pero la diferencia entre cantar y ser cantante es muy grande. Porque nosotros le damos la vida entera a entrenar

la musculatura vocal, en mi caso he estudiado con los profesores que tú quieras, tengo diplomado en músicas modernas, tengo uno en show and training, tengo la maestría en canto popular, o sea, le he dado la vida entera a estudiar esto, a decir esto se hace así, esto se siente así y aparte, todo es sensación, todo es sonido, sensación, sonido, sensación. Sin embargo, eso no quita la habilidad de mucha gente, yo fui así, nunca tuve un problema de afinación, pero me desafino obviamente, pero me doy cuenta cuando pasa, si tengo una tensión, en un segundo, porque lo he estudiado y porque también nací con esa habilidad. Hay mucha gente que también la tiene, eso, les puede dar la posibilidad de decir, venga, yo monto un coro y les enseñé a los niños. El problema está cuando tú te pones a hablar de las cosas que no sabes si no tienes la delicadeza y la responsabilidad de ir a textos, profesores, una capacitación. Ser responsable, eso es una cosa de responsabilidad.

8. ¿Realizó estudios técnicos y/o profesionales en el área del canto o lo incursionó de manera empírica? ¿Donde?

Me gradué como Licenciada en Música en la Universidad Industrial de Santander, me vine a estudiar con Ramón Calzadilla, me vine a hacer la especialización en dirección coral de la javeriana y ya estudié con la maestra Olga María Piñero. Empecé a trabajar en universidades, primero en una fundación universitaria de sacerdotes y dirigiendo bienestar y el coro masculino. Después entré a la Academia Luis A. Calvo. Después dirigí el coro de la Universidad Santo Tomás, después la Universidad pedagógica y también La del Bosque. Actualmente estoy estudiando la maestría en interpretación de canto popular y estoy terminando mi maestría en canto popular de la Universidad javeriana.

9. ¿Ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años? ¿Por cuánto tiempo?

El número son 20 años. En el 2003 o 2004, el Ministerio sacó unos diplomados de música para la convivencia de la parte de coros, y los que estábamos como en la línea de dirección coral recibimos talleres con María Olga Piñeros, en formación vocal para niños, también con Alejandro Zuleta y un libro de arreglos de Chucho rey. Yo hice esas capacitaciones y en Bucaramanga tuve unas capacitaciones con la Escuela Cantón de Venezuela, además del trabajo de 7 años con la corporación cultural mochila Cantora, donde recibí mucha formación al respecto.

10. ¿En qué tipo de procesos ha desempeñado este tipo de iniciación?

Vivo en Bogotá hace 15 años, soy profesora de canto actualmente en la Universidad pedagógica nacional. Encargada de coros infantiles y juveniles de la Universidad Javeriana y estoy terminando mi maestría en canto popular de la Universidad javeriana. Tengo una Academia con mi esposo que se llama vos con dos, hace como 11 años y tenemos una agrupación que se llama Folkloreta con la que hacemos como folklore fusión con composiciones propias y de otros autores.

11. ¿Maneja algún tipo de metodología para este tipo de procesos? Si la respuesta es SI, ¿Podría describirla brevemente?

Para mí lo más importante es el pre concepto ósea con lo que llegan. Por lo general, la primera clase es que te gusta, entonces siempre están cantando. No juzgo el conocimiento, o sea, si el niño esta afinadito, si el niño está haciendo cosas que uno sabe que no son sanas, jamás se lo digo, es un niño. Entonces le digo vamos a hacer esto, vamos a imitar aquí, vamos a hacer esto, vamos a trabajar. muchas veces llegan niños que no tienen agudos, o graves e incluso que cantan que parece hablado todo el tiempo. Otra cosa es conocer cuál es el entorno donde vive, porque de ahí viene todo. Y si el niño no tiene muchos sonidos pues nada jugar, utilizó muchos elementos, como cintas, pitos, etc. Cambio las actividades todo el tiempo,

todo el tiempo estamos de pie, la música se enseña desde el cuerpo. Saltar, bailar, ir al pulso, al contratiempo. Para mí el cuerpo es clave y no solo con los niños.

12. ¿Cuáles son los primeros sonidos con los que trabaja la iniciación al canto y en que registro?

Pues lo que dicen los libros o lo que dice o lo que dice la información que hay es que tú tienes que trabajar. La octava media de Do a Do y sí, una voz blanca se ubica ahí perfectamente, pero cada persona es diferente, es un mundo. Hay niños que el La o el Si se les queda. Si tiene una profesora de primaria y una mamá, referentes femeninos, que son los relacionados con su voz que cantan ligerito su desarrollo es diferente que si tiene a alguien al lado que canta grueso y al imitar va a tratar de hacer un montón de fuerzas, por eso el contexto es importante.

13. En las bandas, generalmente la primera escala que se trabaja es la de Bb, ¿Considera pertinente esta escala en la iniciación del canto? Si ___ No ___ ¿Por qué?

Muy bueno. Yo me la pasaba tocando y cantando lo que tocaba o sea es una cosa que te afina. Yo no le veo lío al si bemol, pero vas a encontrar de pronto el niño que no lo puede hacer. Ese tema es al azar. Lo importante y qué es lo que sí tienes que tener en cuenta es que no fuercen la voz nunca para que saquen algo. Si tienes un niño que no le sale y el niño hace gggg (sonido gutural grave) y no le sale, no lo forces porque le puedes estar haciendo un daño importante.

14. ¿Qué ritmos colombianos considera pertinentes en la iniciación en el canto? ¿Por qué?

Yo, difícilmente pienso que algo es muy fácil o muy difícil, porque eso depende de la persona. A uno le puede parecer que un 3/4 es muy sencillo hoy tenía una niña de segundo semestre bailando vals en el salón, porque no puede con el 3 y tiene 18 años. Ahora en un rasero general, el 3/4 es más digerible, una guabina, un Valsecito, un Pasillito, un pasajito.

15. ¿Cuál es su impresión de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmos como el vals, la cumbia y el calypso? Con el escenario anterior, ¿Cómo lo abordaría?

Pero el ejercicio que vas a hacer me parece interesante, yo personalmente, creo que todo es exploración, porque somos humanos, no somos de tabla, no nos podemos medir por el mismo rasero, por eso los sistemas de educación no funcionan y no sirven para nada. Otro punto importantísimo. Es que las bandas son un gremio de hombres, un gremio machista y Cantar es de mujeres. Y este temor masculino de aceptar su feminidad y de aceptar cosas y de ir en contra del homosexualismo, porque entonces, si yo me parezco a las mujeres soy gay. Eso es una vaina social super densa. Pero esa es la misión de nosotras, enseñar, educar. Somos educadores y educar no quiere decir solo a un niño que está en un aula. Educar es, que tú educas a tu mamá, a tus hermanos, a tu compañero, la educación es todo el tiempo.

16. ¿Considera pertinente que un estudiante en este rango de edad que toca un instrumento o esta incursionando en él, reciba educación vocal al mismo tiempo? ¿Por qué?

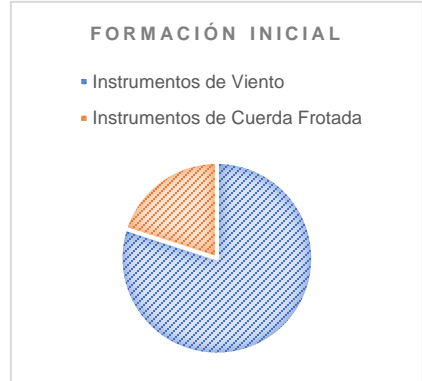
Porque los ayuda a ubicarse mejor en los elementos básicos de la música, cuando tú involucras la voz, vuelvo y hablé del cuerpo, involucras el oído, pero involucras la sensación que pasa. Entonces eso no da una percepción muy interna y delicada, muy sutil, que hace que yo agudicé mis sentidos hacia la música y otro factor que me parece súper importante es que te involucra emocionalmente más fácil que un instrumento. La educación y la música tienen que basarse en la humanidad.

Entrevista realizada el viernes 26 de agosto de 2022

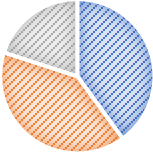
7.3. Anexo 3. Análisis de Entrevistas a Cantantes

ANÁLISIS DE ENTREVISTAS A CANTANTES			
Categoría: Identificación del Sujeto			
Subcategoría: Información General			
PREGUNTA →	¿Cuál es su nombre?	¿Cuál es su edad?	¿En qué lugar nació?
ENTREVISTA 1	Vanessa Sánchez Rosas	34 años	Bogotá D.C.
ENTREVISTA 2	Ricardo Piedrahita	49 años	Bogotá- Facatativá Cund.
ENTREVISTA 3	Zully Giovanna Lozada	26 años	Cali, Valle del Cauca
ENTREVISTA 4	Sonia Angelica Hernández	28 años	Tocancipá, Cundinamarca
ENTREVISTA 5	Silvia Bibiana Ortega	39 años	Bucaramanga, Santander
CONCLUSIONES	Las personas entrevistadas son hombres y mujeres con formación en canto, tienen un rango de edad entre los 26 y 49 años, el 60% nacieron y realizaron sus procesos en la zona de Cundinamarca y Bogotá y el 40% de otros departamentos.		<div style="text-align: center;"> <p>LUGAR DE NACIMIENTO</p> <p>■ Bogotá ■ Cundinamarca ■ Otras Zonas</p> </div>
Categoría: Formación			
Subcategoría: Inicial			
PREGUNTA →	¿Cómo fue su formación musical inicial? ¿En qué aspectos considera que se diferencia la formación inicial que usted recibió con la actual?		
ENTREVISTA 1	Empecé cuando tenía 14 años en Batuta Suba. Estudié contrabajo y me desempeñé en las orquestas juveniles y en la orquesta de Bogotá. En ese momento Batuta no tenía una escuela de formación vocal, pero había un coro voluntario de niños y jóvenes para las festividades de Navidad. Lo diferente, ahora sí hay un área coral, también formación Orff y gramática.		
ENTREVISTA 2	Soy flautista. Toque con la Banda Sinfónica de Facatativá. Antes era totalmente distinto, lo único que había era la banda, y no era una escuela de formación, el director nos enseñaba todo. Ahora por ejemplo tienen talleristas. Además, el Ministerio de Cultura, empieza a hablar de escuelas de formación y no solamente enfocadas a los instrumentos de banda, sino de Técnica vocal, coro, entonces empieza a diversificarse el tema. En ese momento, las bandas eran de música colombiana, la cualificación de los maestros, no era la mejor, no tenían los elementos pedagógicos como los de ahora.		
ENTREVISTA 3	Yo empecé en Restrepo, Valle del Cauca, la formación inicial que tuve fue instrumental, antes no enseñaban iniciación, solo era el instrumento. Empecé en tuba. Después me fui a vivir a Darién. Los procesos de hoy se enfocan mucho en la iniciación musical y también hay más áreas formativas, porque antes solo era vientos y percusión, ahora ya tenemos cuerdas pulsadas, cuerdas frotadas, canto, fundamentación musical, hay más como de donde elegir.		

ENTREVISTA 4	Yo inicié tocando flauta dulce en el colegio. En noveno grado empiezo mi proceso en la Casa de la Cultura del Municipio con el Clarinete. No tuve los recursos para estudiar música, seguí con la música de otra manera mientras hacía la licenciatura en pedagogía infantil. Lo que tiene de diferente la educación musical de hoy en Casas de la cultura es la importancia del factor humano, la pedagogía ha avanzado mucho en eso, acerca del cuidado de los niños.
ENTREVISTA 5	Inicié a los 6 años cantando en una iglesia católica, al tiempo inicié en la Casa de Cultura en Girón, Santander, y después, a los 13 años, entré a un programa musical de Santander. Inicié en saxofón alto y después pasé flauta traversa. Ahí tuve formación coral, solfeo, guitarra. Y diferente, por ejemplo, hay mucha gente estudiada en esta profesión, personas que se preocupan por la pedagogía musical. Hay más investigaciones al respecto, pero siento que cuesta renovar el conocimiento. Hoy en día tenemos nuevos investigadores, una nueva sociedad, unas nuevas generaciones que nos traen retos diferentes. Estamos quedados en las apropiaciones de las nuevas metodologías en la enseñanza.
CONCLUSIONES	<p>El total de los entrevistados tuvieron una formación inicial instrumental:</p> <ul style="list-style-type: none"> - El 80% inició en instrumentos de viento. - El 20% inició en instrumentos de cuerda frotada. <p>Ambos casos en diferentes casas de la cultura y centros musicales públicos de sus ciudades. Entre las diferencias que encuentran entre los procesos musicales de iniciación de antes y ahora se destacan:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Actualmente, existen más áreas formativas además de la banda, como el proceso Orff, coro, gramática, cuerdas pulsadas y cuerdas frotadas, además de ello, se enfocan mucho en la iniciación musical del niño. • En las escuelas de formación existe la figura de los talleristas, antes solo había un director enseñando todo y su cualificación no era la mejor, no tenían los elementos pedagógicos como los de ahora. • La educación musical actual se ha enfocado en el factor humano y el cuidado de los niños. • Hay muchas personas más estudiando música, pero de las 16 facultades de música que tenemos en Bogotá solo hay una licenciatura. • Aunque hay más investigaciones al respecto, cuesta renovar el conocimiento, hay muchas cosas más investigadas y muchos profesores haciendo cosas y basándose en metodologías antiguas que ayudan, pero que fueron creadas en un contexto social y de época diferente al nuestro. Hoy en día tenemos nuevos investigadores, una nueva sociedad, unas nuevas generaciones que nos traen retos diferentes.
Categoría: Formación	
Subcategoría: Inicial	
PREGUNTA →	¿Interpreto algún instrumento musical durante su proceso de formación inicial? ¿Por cuánto tiempo lo hizo? ¿Cómo fue el papel del canto en su formación instrumental?
ENTREVISTA 1	Empecé con el contrabajo y me desempeñé en las orquestas juveniles de la sede de suba. Después a los 18 pasé al conservatorio de la Universidad Nacional a estudiar el básico en contrabajo, después me cambié de programa porque tuve un accidente, me dijeron, usted no puede volver a tocar como en un año, además había tenido unos tropiezos con el maestro que estaba en ese momento, era demasiado rígido y como que no entendía muy bien.
Soy flautista desde el año 89. El canto aparece como un tema de gusto, estuve vinculado a un coro desde muy pequeño. Cuando estudie en la Universidad Javeriana aparece Alejandro Zuleta, nos daba práctica coral. Yo estaba en una pastoral, hacíamos actividades	



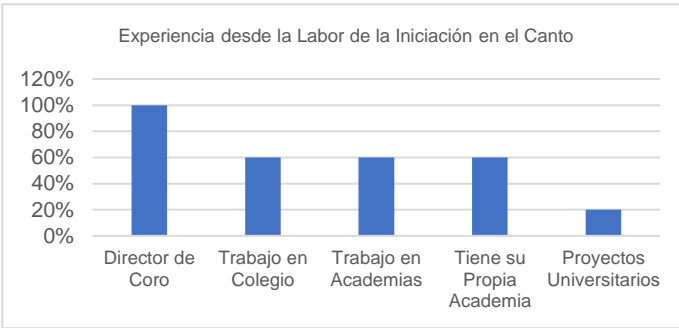
ENTREVISTA 2	sociales para ayuda a los niños y se nos ocurre hacer un coro para Navidad, ahí empiezo con el proceso, empecé a formar el coro con los compañeros de otras carreras, era vocacional. De ahí, yo empiezo a interesarme más por el tema, empiezo a investigar, a meterme en talleres. De hecho, el énfasis que escogí en la Universidad para para terminar mi proceso académico fue dirección coral.	
ENTREVISTA 3	Si. Tuba. Desde el 2008, y de ahí hasta hoy, porque todavía tocó. Todavía hago parte de la banda, pero digamos que no como estudiante, ahora tocamos como para apoyar a los chicos. El canto aparece en la formación que inicio en la Universidad.	
ENTREVISTA 4	Yo interpreto el clarinete, desde los 14 años, cuando estaba en noveno grado, el canto aparece porque empecé como a pertenecer a un grupo de rock- pop cristiano y cantaba. Ahí me encontré con el canto y ya poquito a poquito, cuando fui avanzando en las clases en la casa de la cultura, hacían clases de gramática, y la profesora que dictaba era corista. Entonces ella nos enseñaba, pues cositas de canto y demás entrenamientos de escalas, acordes.	
ENTREVISTA 5	Flauta Traversa, aún la interpretó. Siempre estuve cantando desde los 14 años en serenatas, eucaristías. A los 17 años entre a la carrera de Licenciatura en Música, no había canto en esa época entonces yo entré a flauta, tuve diferentes profesores de canto, de forma particular. En la Universidad forme un dueto de música Andina colombiana con una compañera, viajamos a todos los concursos, ganamos muchos, grabamos dos discos.	
CONCLUSIONES	<p>El total de los entrevistados, interpretaron un instrumento musical durante su proceso de formación inicial, durante varios años en procesos de infancia y adolescencia. El papel del canto apareció debido a razones cómo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Accidentes que hicieron cambiar el énfasis en la carrera. 2. La participación en coros en la universidad. 3. Como un tema de gusto, por vinculación a coros o bandas de otros géneros desde edades tempranas. 4. Como parte de la formación universitaria. 	<p>INSTRUMENTOS EN QUE INICIARON</p> <p>■ Contrabajo ■ Flauta ■ Clarinete ■ Tuba</p> 
Categoría: Formación		
Subcategoría: Inicial 2 (Opcional)		
PREGUNTA →	¿Cómo llego a trabajar en el área del canto siendo instrumentista?	
ENTREVISTA 1	Cuando estudiaba, yo asistía al coro, y después con el accidente, la maestra de canto me invitó a darme una oportunidad de incursionar en el canto y aunque no estaba muy convencida de ser cantante, en ese momento lo hice por la necesidad de hacer música y recuperar algo de mi carrera como contrabajista, pero cuando el tiempo paso, sencillamente, me había enamorado del canto y no quise volver al contrabajo, sentí que me sentía muy realizada personalmente con el canto e inicie los estudios de pregrado con énfasis en canto.	
ENTREVISTA 2	Aunque yo soy flautista, el énfasis que escogí para terminar mi proceso académico fue dirección coral. Desde que termine mi Universidad, nunca he dejado de estudiar. Siempre he estado capacitándome, hice varios cursos, he estado vinculado en muchos talleres. También cursos en dirección de coros infantiles y juveniles. He tomado talleres con directores corales internacionales en elementos como repertorio, técnicas de ensayo, técnica vocal para coro, infantiles, juveniles, adultos, adultos mayores y Solfeo avanzado.	
A la banda de Darién, llegó un compañero que inicio el modelo de escuela para que los chicos tuvieran la oportunidad de escoger entre diferentes áreas formativas. Decidió armar		

ENTREVISTA 3	la escuela de música y no había nadie que enseñara canto y ellos querían que la persona fuera del pueblo y viendo las aptitudes de cada uno, me dijeron porque no me metía en ese cuento y yo acepte. Empecé empíricamente, en el 2017 a dar clases de canto, con lo que nos daban en la Universidad más o menos de técnica vocal y el área coral. El primer año fue duro porque yo no sabía de canto. Ya después buscamos talleres.
ENTREVISTA 4	Empecé a cantar en ese grupo de rock pop y me gustaba, pero no sabía mucho, lo hacía muy intuitivamente. Después, cuando empecé a estudiar pedagogía infantil, a la par empecé a trabajar como profesora de música de niños pequeñitos. Entonces, soy curiosa y revolucionaria y me puse a leer libros de pedagogía vocal del maestro Alejandro Zuleta, además de varios cursos y diplomados
ENTREVISTA 5	Me gradué y trabajé en unos colegios como 3 años y en una Academia como unos 6, 7 años en Bucaramanga y después me di cuenta que no me gustaba tanto la escolaridad. Tuve un trío de chicas y empecé el proceso solista también con música colombiana. Gane muchos concursos. Tengo discos, colaboraciones. Tengo una nominación al Grammy Latino con el disco completo del Quinteto Leopoldo Federico y en el 2020, una nominación a premios nuestra tierra con folklore. Tengo una Academia con mi esposo que se llama vos con dos, hace como 11 años y tenemos una agrupación que se llama Folklore con la que hacemos como folklore fusión con composiciones propias y de otros autores.
CONCLUSIONES	<p>La mayoría de los entrevistados, llegaron a trabajar en el área del canto siendo instrumentistas por razones cómo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Un 40% por que su énfasis en su formación superior fue el canto y la dirección coral. • Un 40% debido a que surgió como una oportunidad laboral para enseñar en diferentes escenarios. • Un 20% por que organizaron una agrupación musical desde jóvenes en la que cantaron y con la que realizaron muchos procesos artísticos y finalmente decidieron dictar algún tipo de clase o iniciar una academia.
<p>LLEGADA AL ÁREA LABORAL EN CANTO</p> <ul style="list-style-type: none"> ■ Enfasis en su formación superior ■ Oportunidad laboral ■ Agrupación musical 	
Categoría: Formación	
Subcategoría: Inicial 2 (Opcional)	
PREGUNTA →	¿Considera que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas? ¿Cuáles?
ENTREVISTA 1	Total. Cuando uno hace un proceso enseña técnica y tiene una responsabilidad muy grande. Lo que yo le digo a mis cantantes antes de que piensen que yo los voy a ser virtuosos es que no los voy a dañar, que les voy a mantener su vida, su salud vocal plena. Por lo general, la gente canta y tiene un poco de mañas y saber pulir eso para que el cantante desarrolle una técnica en la que no se haga daño, es una responsabilidad muy grande para nosotros como formadores. La responsabilidad como docentes es sostener la salud de su estudiante.
ENTREVISTA 2	No, son más ventajas que desventajas. De hecho, se supone que por eso en la formación de un instrumentista universitario se les da coro, lo que pasa con los instrumentistas es que se encierran mucho en los instrumentos. Pero el estudio de la voz es fundamental, porque esa formación le ayuda a tener una afinación, le va a fortalecer el solfeo y el entrenamiento auditivo. No es convertirse en un muy buen digitador de notas, es saber que está tocando y no dejarle esa responsabilidad solo al jefe de cuerda o al director.
Yo creo que sí, porque nosotros a pesar de estudiar y tener algunas clases de canto, ese no fue nuestro instrumento, y a mí, por lo menos, a veces se me dificulta resolver algunas cosas	

ENTREVISTA 3	técnicas en cuanto a los a los niños. Uno no lo tiene tan claro como un cantante y es ahí que me toca preguntar, qué puedo hacer con esto, que hago con aquello.								
ENTREVISTA 4	Sí, pero es que también depende de cada persona, si tú te estás formado exclusivamente como instrumentista, y como sabemos dentro de los currículos de muchas universidades el conocimiento en la técnica vocal puede faltar. Pero si el instrumentista, se dedica a ser profe en este caso, tienen que buscar el recurso para para no quedarse atrás								
ENTREVISTA 5	Yo no le veo desventajas siempre y cuando la persona tenga la habilidad y ahí hay un problema, no es el hecho de que alguien enseñe, el hecho es que lo haga sin ningún tipo de capacitación. Y hay una cosa con el canto, y es que la gente cree que, porque todo el mundo tiene la voz, todo el mundo suena. Pero la diferencia entre cantar y ser cantante es muy grande. Porque nosotros le damos la vida entera a entrenar la musculatura vocal. Sin embargo, eso no quita la habilidad de mucha gente, que les puede dar la posibilidad de decir, venga, yo monto un coro y les enseñó a los niños. El problema está cuando tú te pones a hablar de las cosas que no sabes y no tienes la delicadeza y la responsabilidad de ir a textos, profesores, una capacitación, es una cosa de responsabilidad.								
CONCLUSIONES	<p>Respecto a si la consideran que la enseñanza del canto por parte de un instrumentista tiene desventajas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El 40% piensa que, si hay desventajas, la más importante el tema del trabajo técnico específico y el cuidado de la salud vocal de los niños • El 40% tiene una posición más neutral que relacionan directamente ventajas o desventajas con la formación responsable en el canto por parte del instrumentista, que no debe basarse solo en la que se recibe en la universidad porque no es lo suficientemente sólida y por otro lado el tema de las habilidades de las personas las cuales son diferentes en todos. • El 20% considera que no hay desventaja porque la mayoría de profesionales reciben dentro de su formación superior materias como técnica vocal y coro. 								
<p>¿CONSIDERA QUE LA ENSEÑANZA DEL CANTO POR PARTE DE UN INSTRUMENTISTA TIENE DESVENTAJAS?</p> <p>■ Si ■ Depende ■ No</p> <table border="1"> <caption>Gráfico de sectores: ¿CONSIDERA QUE LA ENSEÑANZA DEL CANTO POR PARTE DE UN INSTRUMENTISTA TIENE DESVENTAJAS?</caption> <thead> <tr> <th>Respuesta</th> <th>Porcentaje</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Si</td> <td>40%</td> </tr> <tr> <td>Depende</td> <td>40%</td> </tr> <tr> <td>No</td> <td>20%</td> </tr> </tbody> </table>		Respuesta	Porcentaje	Si	40%	Depende	40%	No	20%
Respuesta	Porcentaje								
Si	40%								
Depende	40%								
No	20%								
Categoría: Formación									
Subcategoría: Académica Especifica									
PREGUNTA →	¿Realizó estudios técnicos y/o profesionales en el área del canto o lo incursionó de manera empírica? ¿Donde?								
ENTREVISTA 1	Yo soy cantante músico egresada de la Universidad Nacional y actualmente me desempeño como directora coral en coros infantiles y juveniles en diferentes proyectos como la Filarmónica y otros en una escuela de música de Fontibón.								
ENTREVISTA 2	Mi formación musical la termine en la Academia Superior de Artes de Bogotá con énfasis en dirección coral, he hecho varias especializaciones en técnica vocal, me encuentro terminando mi maestría en Dirección Sinfónica.								
ENTREVISTA 3	Pues todo ha sido particular, en la Universidad yo le pagaba las clases a una amiga. En la escuela de música, nos han enviado a talleres de dirección coral y algunas clases de técnica vocal.								
ENTREVISTA 4	Estudie licenciatura en pedagogía infantil en la Universidad Minuto de Dios. Hice mi tesis de grado sobre la enseñanza a través del canto, tomé clases de piano y técnica vocal.								

ENTREVISTA 5	Me gradué como Licenciada en Música en la Universidad Industrial de Santander, me vine a estudiar con Ramón Calzadilla, me vine a hacer la especialización en dirección coral de la javeriana y ya estudié con la maestra Olga María Piñero. Actualmente estoy estudiando la maestría en interpretación de canto popular y estoy terminando mi maestría en canto popular de la Universidad javeriana.												
CONCLUSIONES	<p>Todos los entrevistados están realizando o realizaron estudios superiores en carreras profesionales además de formación adicional así:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El 20% son estudiantes de pregrado en licenciatura en música. • El 20% son profesionales en otras carreras de pedagogía, pero no específicamente musical. • El 60% realizó su pregrado en música. • El 60% tiene estudios de posgrado en áreas musicales. • El 100% ha tomado clases, cursos, talleres y/o diplomados en el área de canto durante su carrera musical. 												
	<table border="1"> <caption>ESTUDIOS REALIZADOS</caption> <thead> <tr> <th>Categoría</th> <th>Porcentaje</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Estudiante de Pregrado</td> <td>20%</td> </tr> <tr> <td>Profesional en otra área</td> <td>20%</td> </tr> <tr> <td>Profesional en Música</td> <td>60%</td> </tr> <tr> <td>Especialización</td> <td>60%</td> </tr> <tr> <td>Cursos, Talleres, Otros</td> <td>100%</td> </tr> </tbody> </table>	Categoría	Porcentaje	Estudiante de Pregrado	20%	Profesional en otra área	20%	Profesional en Música	60%	Especialización	60%	Cursos, Talleres, Otros	100%
Categoría	Porcentaje												
Estudiante de Pregrado	20%												
Profesional en otra área	20%												
Profesional en Música	60%												
Especialización	60%												
Cursos, Talleres, Otros	100%												
Categoría: Formación													
Subcategoría: Académica Especifica													
PREGUNTA →	¿Ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años? ¿Por cuánto tiempo?												
ENTREVISTA 1	Sí, yo siempre he trabajado desde primera infancia hasta adolescentes, desde que tenía los 18 años de edad.												
ENTREVISTA 2	Especializaciones en técnica vocal. Cursos en dirección de coros infantiles y juveniles. Talleres con directores corales internacionales en elementos como repertorio, técnicas de ensayo, técnica vocal para coro infantiles, juveniles, adultos, adultos mayores y Solfeo avanzado.												
ENTREVISTA 3	La formación que ya te mencioné, yo casi siempre he trabajado aquí en Darién como desde el 2017												
ENTREVISTA 4	Me metí al curso que dio la gobernación de canto, con la maestra Gabriela Ruiz, después con el Ministerio de Cultura en tomé asociación con la Universidad Distrital unos diplomados. Clases con la maestra María Olga Piñeros, en un diplomado en Bogotá y en Tunja.												
ENTREVISTA 5	El número son 20 años. Con el Ministerio unos diplomados de música para la convivencia de la parte de coros, talleres con María Olga Piñeros, en formación vocal para niños, también con Alejandro Zuleta. En Bucaramanga tuve unas capacitaciones con la Escuela Cantón de Venezuela, además del trabajo de 7 años con la corporación cultural mochila Cantora, donde recibí mucha formación al respecto.												

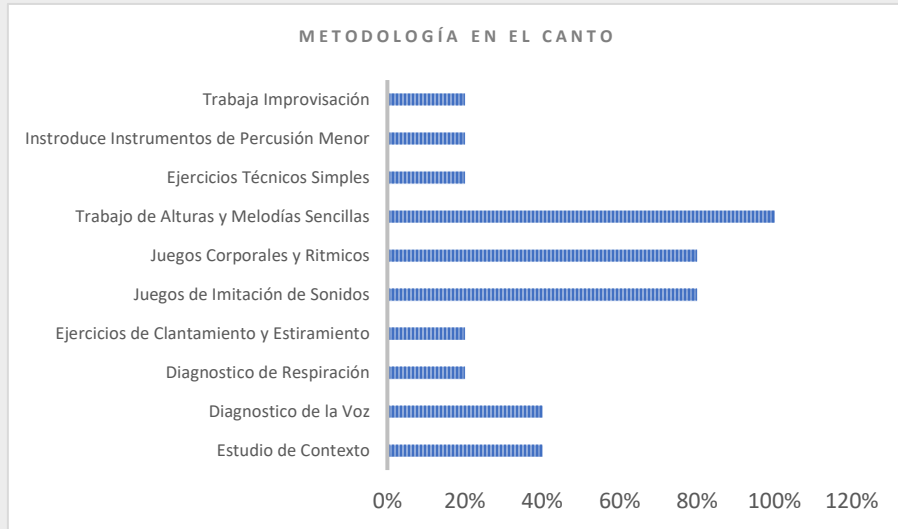
CONCLUSIONES	El 100% de los entrevistados ha tenido algún tipo de formación como docente respecto a la iniciación del canto en edades tempranas entre los 6 y 10 años, ya sea desde el énfasis que eligieron en su pregrado, así como en cursos, talleres, y diplomados realizados a lo largo de su carrera musical.
Categoría: Experiencia	
Subcategoría: Laboral	
PREGUNTA →	¿En qué tipo de procesos ha desempeñado este tipo de iniciación?
ENTREVISTA 1	Coros infantiles y juveniles en diferentes proyectos.
ENTREVISTA 2	He tenido experiencia con niños siempre, yo empecé a trabajar con coros infantiles desde el año 91, llevo más de 30 años. En mi escuela de música, que en la que estamos en este momento, ahí empiezo el proceso, empecé a trabajar con mis hermanas cuando eran chiquitas, ellas fueron mis primeras estudiantes. Después me contrataron en colegios, academias, escuelas de formación. Este trabajo infantil es muy bonito porque te pone a prueba y todo el tiempo tienes que estar documentando todo el tiempo, tienes que estar buscando estrategias para ayudar. Y en la actualidad, pues ahora tengo unos coros muy chéveres.
ENTREVISTA 3	En técnica vocal tengo un grupo infantil desde el año pasado y otro como mixto desde el 2017. Los del mixto empezaron en técnica vocal y ya después empezaron ese cambio a coro. El problema con el infantil es que ellos entran y salen, entonces con ellos, no es tanto un proceso. Casi siempre he trabajado aquí en Darién, tuve un trabajo en Cali, pero no era en el área de técnica vocal, era más que todo iniciación musical Orff.
ENTREVISTA 4	He dirigido coros, bandas, ensambles de iniciación musical, enseñado música en colegios, montado musicales, o sea, todo lo que se me ha atravesado en la música lo he hecho y siempre me he formado, sobre todo en pedagogía. He trabajado en diferentes lugares como San Antonio del Tequendama, Guatavita, Fusagasugá, Macheta y Colegios Privados.
ENTREVISTA 5	Vivo en Bogotá hace 15 años, soy profesora de canto actualmente en la Universidad pedagógica nacional. Encargada de coros infantiles y juveniles de la Universidad Javeriana y estoy terminando mi maestría en canto popular de la Universidad javeriana. Tengo una Academia con mi esposo que se llama vos con dos, hace como 11 años y tenemos una agrupación que se llama Folkloreta con la que hacemos como folklore fusión con composiciones propias y de otros autores.
CONCLUSIONES	<p>Acerca de donde han desempeñado el trabajo de iniciación en el canto, los entrevistados respondieron:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El 100% ha desempeñado la iniciación en el canto en Coros Infantiles y Juveniles de distintas entidades. • El 60% ha trabajado en colegios • El 60% ha trabajado en Academias Musicales en el área de canto y técnica vocal • El 60% tienen su propia Academia donde enseñan técnica vocal • El 20% trabaja en proyectos de coros infantiles y juveniles en Universidades
Categoría: Herramientas	



Subcategoría: Metodología	
PREGUNTA →	¿Maneja algún tipo de metodología para este tipo de procesos? Si la respuesta es SI, ¿Podría describirla brevemente?
ENTREVISTA 1	Bueno, lo primero que hacemos es un diagnóstico de su voz hablada, si tiene alguna condición de salud que impida exigirles o limite un poco, tratamos de diagnosticar su estado de respiración, si al eliminar el aire, hay alguna tensión. Después, hay que entrar en confianza con los niños, porque la voz se mueve en la medida que tiene emociones. Hago que ríen, que hagan como lloran, como se asustan, cómo se asombran, para que genere sonidos y desde allí, empiezo a mirar si hay movimiento de la voz. Posteriormente ellos me imitan a mí, ahí empiezan a explorar otras alturas.
ENTREVISTA 2	Empiezo con la exploración de la voz del niño, desde la voz hablada y los juegos de imitaciones. Con niños más pequeñitos se hacen juegos infantiles, un trabajo desde lo corporal, desde el ritmo con las Palmas y las piernas. Entonces el profesor tiene que ser muy histriónico, bailar, saltar, jugar para que el niño se enamore del canto y poco a poco se va avanzando, se le van colocando cosas de mayor nivel, cánones, melodías sencillas, se hace un trabajo muy fuerte desde el unísono, que todos canten igualito, que entonen bien con las notas que son, que el niño identifique las alturas. Hablar de sonido es muy complicado y tú no lo ves, entonces al niño, hay que indicarle, hay que hacer juegos para que el niño identifique.
ENTREVISTA 3	Lo primero que yo hago es enseñarles la importancia del estiramiento y el calentamiento. Después hacemos ejercicios con sonidos pancromáticos, jugar con las sirenas e imitación de animales. Todo se trabaja por imitación. Cuando ya han jugado mucho, empezamos a hacer algunas cosas técnicas como boca quiusa, trino de labios, que la mayoría lo puede hacer. Por último, empezamos con estiramiento, calentamiento y después si cantamos, empezamos con canciones, nosotros empezamos con canciones de 1 o dos sonidos, primero para que ellos puedan como entonarlas. Y ya a lo último hacemos ejercicios de enfriar la voz y así muchas veces más aumentando el grado de dificultad de las actividades.
ENTREVISTA 4	Lo primero que hago es que estudio el contexto donde estoy parada. Posteriormente, lo que hago es jugar con ellos, actividades de ritmo y corporales, trabajo canciones pequeñitas e improvisación. Más adelante introduzco instrumentos de percusión menor y melódicos como el xilófono, hago mucho trabajo entre la voz y el instrumento. Después, me meto con el piano, para que yo pueda hacerles Juegos Melódicos y puedan entrenar su oído y encontrar su voz de cabeza, su voz de pecho y empezamos a explicar cómo identificar dónde está colocando la voz para después usarlos en un espacio donde puedan cantar una canción y podamos formar un coro o el ensamble de iniciación. La improvisación es muy importante y lo involucro desde el canto con canciones que a ellos les guste.
ENTREVISTA 5	Para mí lo más importante es el pre concepto ósea con lo que llegan. La primera clase siempre están cantando. No juzgo el conocimiento, o sea, si el niño esta afinadito, si el niño está haciendo cosas que uno sabe que no son sanas, jamás se lo digo, es un niño. Entonces le digo vamos a hacer esto, vamos a imitar aquí, muchas veces llegan niños que cantan que parece hablado todo el tiempo. Otra cosa es conocer cuál es el entorno donde vive, porque de ahí viene todo. Todo el tiempo estamos de pie, la música se enseña desde el cuerpo. Saltar, bailar, ir al pulso, al contratiempo. Para mí el cuerpo es clave y no solo con los niños.

CONCLUSIONES

Frente a la pregunta sobre la metodología que trabajan en estos procesos de canto, encontramos que del total de entrevistados:



- El 40% realiza un estudio del contexto y del pre concepto con el que llega el niño.
- El 40% realiza un diagnóstico de la voz hablada, para conocer si tiene alguna condición de salud que limite el trabajo.
- El 20% realiza un diagnóstico de su respiración.
- El 20% realiza ejercicios de calentamiento y estiramiento en los diferentes momentos de la clase.
- El 80% realiza juegos de Imitación de sonidos.
- El 80% realiza juegos corporales y rítmicos.
- El 100% realiza trabajo de alturas y melodías sencillas desde el unísono.
- El 20% realiza ejercicios técnicos como boca quiusa, trino de labios, que la mayoría lo puede hacer.
- El 20% introduce instrumentos de percusión menor y melódicos como el xilófono.
- El 20% trabaja la improvisación involucrada desde el canto.

Categoría: Herramientas

Subcategoría: Metodología

PREGUNTA →

¿Cuáles son los primeros sonidos con los que trabaja la iniciación al canto y en que registro?

ENTREVISTA 1

En la iniciación, los que el niño me dé. En un estado central, se calcula en un rango, hay uno que es muy común, es como Re Mi Fa# Sol La, en re mayor, una tonalidad bien parejita para ellos, sobre todo teniendo en cuenta que su voz de pecho todavía no es tan grave. Ya otras notas, ellos las pueden hacer en la medida en que vamos a abordar las obras, pero en cuanto a sonoridad y colocación es más práctico y más fácil llegar desde el Re para arriba.

ENTREVISTA 2

La escala sobre la escala de Do Mayor hasta la quinta. Algunos niños bajan hasta el La, pero ya es muy es muy bajo.

ENTREVISTA 3

Yo lo que empiezo es, por ejemplo, haciendo ejercicios de ma me mi mo mu, casi siempre empiezo en Do, y así subo hasta donde a ellos les vaya dando. Ahora, yo creería que la nota más grave que a ellos les sale cantada es el Re, porque yo he probado más abajo y a ellos no casi no les sale o sale muy cansado. Y subir, diría que la escala completa todavía no, pero sí les puede funcionar hasta La o Si, que les sale así más o menos real, porque ya después toca explicarles las notas más agudas.

ENTREVISTA 4	Los niños más pequeños tienen pequeños los pliegues y no pueden hacer sonidos tan graves. Hay unos estándares, pero para cada niño es distinto y también mucho según la educación. Pero digamos que en general, los niños de 7 a 11 años más o menos, tienen mucha comodidad a partir del Re mayor, con 5 o 6 primeros sonidos de la tonalidad porque están muy conectados todavía con su voz de pecho, la que usamos para hablar.
ENTREVISTA 5	Pues lo que dicen los libros es que hay que trabajar la octava media de Do a Do y sí, una voz blanca se ubica ahí perfectamente, pero cada persona es diferente. Hay niños que él La o el Si se les queda.
CONCLUSIONES	Respecto al registro que se trabaja en la etapa de iniciación de los niños, se llegó a la conclusión de que cada caso es diferente, ya que son muchos los factores que pueden hacer que esto varíe, sin embargo, todos los entrevistados están de acuerdo en que hay un registro estandarizado en la mayoría de casos. Cada entrevistado maneja un estándar diferente desde su experiencia, pero encontramos en común el registro que comprende entre el Re y el Sol.
	<p>Registro de un niño</p> <p>Do Re Mi Fa Sol La Si</p> <p>— E1 — E2 — E3 — E4 — E5</p>
Categoría: Herramientas	
Subcategoría: Metodología	
PREGUNTA →	¿En las bandas, generalmente la primera escala que se trabaja es la de Bb, ¿Considera pertinente esta escala en la iniciación del canto? Si ___ No ___ ¿Por qué?
ENTREVISTA 1	No, yo cogería los 5 últimos de esa escala. Desde abajo no porque hay unos pasajes naturales que van a ser muy complicados y van a terminar forzando al niño en su laringe pasando de su voz de pecho a la de garganta, entonces no están familiarizados para hacerlos técnicamente.
ENTREVISTA 2	Algunos lo alcanzan a dar, de todas maneras, entre el Si bemol y el Fa no creo que haya inconveniente, pero depende también lo que les pongas a cantar, porque si es un tema dentro de este ranguito de estas 5 notas, no hay problema, pero si tú ya les pones notas más abajo o hacia arriba, ya de pronto tienes dificultad.
ENTREVISTA 3	Utilizar el Si bemol y el Do es posible, ya de hacerlo con la técnica es otra cosa. Para un niño, que no ha cantado nunca no lo consideraría tan pertinente, pero es que también hay que entender el contexto, porque depende de la edad, ya después de los de los 10 u 11 años ya le sale el si bemol normal, pero digamos que, a un niño de 7, todavía le va a costar trabajo. En las bandas hay niños de todas las edades. Es posible solucionar eso por la mixtura de edades.
ENTREVISTA 4	Bueno, aunque no brille la voz en notas como Do y Si bemol, el objetivo principal no es hacer que ellos brillen con ese fragmento, sino que en realidad conozcan estos sonidos y los puedan integrar muy bien a lo que es su ejercicio técnico del instrumento, en el nivel que está. Si bemol es una tonalidad importante porque los instrumentos están diseñados en su mayoría para iniciar así. Por eso creo que no es necesario salirse de eso, sino hacer ese paralelo y trasladarlo, y lo van a poder hacer.
ENTREVISTA 5	Muy bueno. Yo me la pasaba tocando y cantando lo que tocaba o sea es una cosa que te afina. Yo no le veo lío al si bemol, pero vas a encontrar de pronto el niño que no lo puede hacer. Ese tema es al azar. Lo importante y qué es lo que sí tienes que tener en cuenta es que no fuercen la voz nunca para que saquen algo. Si tienes un niño que no le sale y el niño

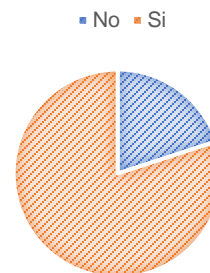
hace gggg (sonido gutural grave) y no le sale, no lo forces porque le puedes estar haciendo un daño importante.

CONCLUSIONES

Acerca de la pertinencia de usar los 5 primeros sonidos de la escala de Bb mayor, los entrevistados respondieron lo siguiente:

- El 20% no lo considera pertinente debido a que hay pases naturales que van a ser muy complicados en las notas Si bemol y Do que pueden forzar al niño en su laringe.
- El 80% lo consideran pertinente, pero hacen las siguientes advertencias: 1) No poner notas más abajo del Si bemol porque se pueden tener dificultades; 2) Tener en cuenta la edad de los niños, entre más pequeños la dificultad de uso de estas notas aumenta; 3) Notas como el Si bemol o el Do no van a brillar de la misma forma que las demás.

PERTINENCIA DEL USO DE LOS 5 PRIMEROS SONIDOS DE SI BEMOL EN EL CANTO



Categoría: Herramientas

Subcategoría: Metodología

PREGUNTA →

¿Qué ritmos colombianos considera pertinentes en la iniciación del canto? ¿Por qué?

ENTREVISTA 1

Pienso que se tienen que explorar, entre más difíciles los ritmos que se aborden al principio va a ser mucho más fácil. El niño no va a ser tan cuadrulado. La síncopa, desde la escucha y la imitación, va a ser más fácil y en el momento de mirar esos ritmos en una partitura, lo relacionas con algo ya vivenciado que si primero aboradas la partitura. No me parece que haya que limitarse o que el nivel más bajo tiene que solamente cantar en negritas y blanquitas y binario. No. De hecho, no lo recomiendo después es más duro.

ENTREVISTA 2

Sí, claro, por el por las rítmicas. Mas adaptables ritmos como los torbellinos, bambucos, cumbia, bullerengue, guabina. En el canto hay un poquito más de versatilidad, que, en el instrumento, el niño todo lo coge muy rápido. Puede que se le dificulte alguna canción desde el comienzo, pero el niño no tiene límite.

ENTREVISTA 3

Si hay ritmos más pertinentes como, por ejemplo, el bambuco, siempre me funciona. Las guabinas también. Las Cumbias a veces no tanto por las síncopas o también en los más pequeños no funcionan tanto los ritmos movidos.

ENTREVISTA 4

Sí, aunque eso también va a depender de dónde esté yo parada. En el interior somos muy globalizados y tenemos otro tipo de intereses. Aquí en el contexto Cundinamarca es normal empezar con algo binario como cumbia, porro o vallenato, o en 3/4, guabina o torbellino, pero no en su estructura totalmente tradicional. Hay que mezclar con lo que le gusta al niño y después le muestras lo otro, metiendo por los laditos la música tradicional colombiana que finalmente, hace parte de nuestra misión salvaguardarla y promoverla para que no muera. Entonces que hago yo, cojo la canción de moda y la paso a Cumbia.

ENTREVISTA 5

Yo, difícilmente pienso que algo es muy fácil o muy difícil, porque eso depende de la persona. A uno le puede parecer que un 3/4 es muy sencillo hoy tenía una niña de segundo semestre bailando vals en el salón, porque no puede con el 3 y tiene 18 años. Ahora en un rasero general, el 3/4 es más digerible, una guabina, un Valsecito, un Pasillito, un pasajito.

CONCLUSIONES

Frente a la pregunta su existen ritmos colombianos más pertinentes que otros en la iniciación en el canto, todos respondieron que sí, mencionando entre los más convenientes: Torbellinos, bambucos, cumbias, bullerengues, guabinas, porro, vallenato, vals, pasillo. Debido a:

	<ul style="list-style-type: none"> • Se tienen que explorar, ya que elementos como la síncopa, desde la escucha y la imitación, van a ser más fáciles en el momento de mirarlos en una partitura. No hay que limitarse. • En el canto hay más versatilidad que en el instrumento. • En los más pequeños no funcionan tanto los ritmos movidos. • No se deben abordar los ritmos en su estructura totalmente tradicional. Hay que mezclar con lo que le gusta al niño. Por ejemplo, escoger una canción y pasarla a Cumbia.
Categoría: Opinión	
Subcategoría: Opinión desde la experiencia	
PREGUNTA →	¿Cuál es su impresión de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmo como el vals, la cumbia y el calypso? Con el escenario anterior, ¿Cómo lo abordaría?
ENTREVISTA 1	En tu obra van a cantar esos sonidos a manera de dinámica de estudio, eso es diferente, si, en el momento donde cantan la banda va a estar en silencio y es un registro cómodo, no va a ser difícil de hacer. Pero si creo que va a ser un sonido tímido en ese registro por el paso de la voz, pero igual es posible. Sin embargo, tienes que ser muy perceptivo de que nadie esté generando tensiones, eso es lo importante, hay que tratar de lograr que la afinación sea homogénea. En el canto existen métodos que se basan en los grados conjuntos y en los saltos, y esto apoya bastante el solfeo y por relación ellos empiezan a memorizar esos altos, entonces me parece útil y válido.
ENTREVISTA 2	Desde el punto de vista rítmico, no hay problema siempre y cuando pues sean cosas que estén al nivel de los niños, pues dentro de una cumbia a nivel de ellos, porque hay cumbia, es muy difíciles de hacer. Bueno, lo del rango ya lo dije igual van al unísono todos. Lo que sí es un error es hacer segundas voces.
ENTREVISTA 3	Las notas como ya lo mencioné, se pueden solucionar por la mixtura de edades de los niños de la banda, los ritmos me parecen pertinentes ya que no tienen tanta síncopa en este contexto.
ENTREVISTA 4	Bueno, hay una cosa y es que tú vas a ser formación vocal por las problemáticas que vemos en la banda, pero tu objetivo principal no es enseñar técnica vocal. Trasladar recursos de ahí para que el niño pueda afinar, puede ser más tranquilo con el tema de la voz para entrenar el oído. Incluso aunque no canten con facilidad algunas notas, el objetivo principal es que conozcan estos sonidos y los puedan integrar muy bien a lo que es su ejercicio técnico del instrumento, en el nivel que está. El tema de los ritmos no se va a tener como mucho problema.
ENTREVISTA 5	El ejercicio me parece interesante, todo es exploración, no nos podemos medir por el mismo rasero. Otro punto importantísimo. Es que las bandas son un gremio de hombres, un gremio machista y Cantar es de mujeres. Y este temor masculino de aceptar su feminidad y de aceptar cosas y de ir en contra del homosexualismo, porque entonces, si yo me parezco a las mujeres soy gay. Eso es una vaina social super densa, de esto hay mucho tema. Pero esa es la misión de nosotras, enseñar, educar.
CONCLUSIONES	<p>Sobre las impresiones acerca de realizar una iniciación vocal por imitación con los 5 primeros sonidos de la escala de Bb en ritmo como el vals, la cumbia y el calypso los entrevistados a manera global opinan que si en la obra, los niños van a cantar esos sonidos a manera de dinámica de estudio para solucionar las problemáticas que tienen en la banda, trasladar recursos de la técnica vocal para que el niño pueda afinar, es un ejercicio válido y pertinente.</p> <p>Que, aunque algunos de los niños no canten con facilidad, el objetivo es que conozcan estos sonidos y los puedan integrar muy bien a lo que es su ejercicio técnico con el</p>

	<p>instrumento y si en el momento en que cantan la banda va a estar en silencio o con pocos instrumentos acompañando, no va a ser difícil de hacer.</p> <p>Recomiendan que el trabajo sea siempre al unísono y aunque el sonido en algunas notas sea tímido por el paso de la voz, hay que tener cuidado que nadie genere tensiones.</p> <p>En lo rítmico, para ellos lo más importante es que las obras estén diseñados al nivel de los niños y en este caso no tenga tanta sincopa.</p>
Categoría: Opinión	
Subcategoría: Opinión desde la experiencia	
PREGUNTA →	¿Considera pertinente que un estudiante en este rango de edad que toca un instrumento o esta incursionando en él, reciba educación vocal al mismo tiempo? ¿Por qué?
ENTREVISTA 1	Sí, total, por aquello de poder ejecutar mejor el instrumento, poder desarrollarlo y cantarlo, y darte cuenta de la comparación de los sonidos, eso inclusive beneficiaría cuando estás tocando en conjunto, no porque la unificación de los sonidos de lo que está sonando sea a través de lo que tú realmente estás percibiendo con tu oído. Entonces, si tú lo puedes ejecutar con tu voz, tienes que saber ejecutar con más precisión en un instrumento.
ENTREVISTA 2	Es fundamental por lo que te decía al comienzo, por la afinación. El hecho de que cante, le va permitir a nivel instrumental mejorar su interpretación y musicalmente, pues el nivel de ese niño va a ser mayor que un niño que no canta. Además, una persona que canta es una persona que mejora sus relaciones interpersonales con otros. La persona que canta, como tiene que cantar delante de alguien, trabaja cosas como la pena, el temor, su autoestima, su salud mental.
ENTREVISTA 3	Dentro de mi experiencia, cuando yo empecé a tocar tuba, nosotros no éramos muy afinados. Pero, ahora, que se enseña fundamentación musical, ahí se canta y se dan cuenta que, si cantan, afinan mejor en el instrumento. Los chicos que están en coros y banda, son los más afinados y no solo con su instrumento, sino con la banda porque tienen la referencia auditiva de los acordes que tocan.
ENTREVISTA 4	Si, trasladar recursos de la técnica vocal ayuda a que el niño pueda afinar su instrumento e incluso entrenar el oído. El problema, es que se ha planteado la iniciación musical mal. Porque la iniciación musical no es solo un periodo, una edad, es un proceso donde se le está acercando a una persona a la música, sin importar su edad.
ENTREVISTA 5	Porque los ayuda a ubicarse mejor en los elementos básicos de la música, cuando tú involucras la voz, vuelvo y hablé del cuerpo, involucras el oído, pero involucras la sensación que pasa. Entonces eso no da una percepción muy interna y delicada, muy sutil, que hace que yo agudicé mis sentidos hacia la música y otro factor que me parece súper importante es que te involucra emocionalmente más fácil que un instrumento. La educación y la música tienen que basarse en la humanidad. Estamos tratando con seres humanos, no con piedras.
CONCLUSIONES	<p>Respecto a la pertinencia de que un estudiante que está iniciando un proceso instrumental reciba formación vocal al tiempo los entrevistados opinan que:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Si es pertinente ya que ayuda a mejorar la ejecución del instrumento e incluso cuando se está tocando en conjunto, si se puede ejecutar con la voz, lo logras ejecutar con más precisión en un instrumento. • Si es pertinente por la afinación y el entrenamiento del oído. • Si es pertinente porque una persona que canta es una persona que mejora sus relaciones interpersonales y trabaja aspectos como la pena, el temor, su autoestima, su salud mental.

Tabla 14 Análisis Entrevistas a Cantantes

7.4. Anexo 4. Link de las grabaciones de las bandas

Las grabaciones realizadas a las bandas participantes del trabajo de grado, estarán disponibles en los siguientes enlaces:

- Banda Infantil del municipio de Fusagasugá con Azul del Mar- Cumbia- III Movimiento (Observación y grabación realizada el día lunes 26 de septiembre de 2022).

<https://youtu.be/SV6E3vSsSk8>

- Banda Infantil del municipio de Bojacá con Marrón Isla- Calypso- II Movimiento (Observación y grabación realizada el día viernes 23 de septiembre de 2022).

<https://youtu.be/2MFjkryDdL0>

- La Banda Infantil del municipio de Anolaima con Azul de Mar- Cumbia- III Movimiento (Observación y grabación realizada el día martes 20 de septiembre de 2022).

<https://youtu.be/8iCha2Hhuu0>

7.5. Anexo 5. Observaciones realizadas a las bandas

FORMATO DE OBSERVACIÓN PASIVA BANDA # 1	
Fecha:	Martes 20 de septiembre de 2022
Lugar:	Casa de la Cultura del Municipio de Anolaima Cundinamarca
Banda:	Banda Sinfónica Infantil de Anolaima
Tiempo de Conformación:	Seis (6) meses
Formato Instrumental:	Maderas: 2 Flautas- 9 Clarinetes Sopranos- 2 Saxofones Altos Metales: 4 Trompetas- 3 Trombones- 2 Eufonios- 2 Tubas Percusión: 1 Bombo- 1 Redoblante- 1 Platillo
Observador:	Karen Dayana Cabrera Flórez
Hora de Inicio:	5:00 pm
Hora de terminación:	5:30 pm

Actividad:	Grabación tercer movimiento "Azul del Mar- Suite Colores"
Descripción de la interpretación musical:	<ul style="list-style-type: none"> - Canto: Referente al canto se observa un desempeño con facilidad, relacionándolo con que dentro de la agrupación no se encuentran muchos niños en edades muy pequeñas. El canto es afinado y no se observa ningún aspecto como la pena presente durante su ejecución. • Afinación Instrumental (Individual y grupal): La afinación en general es bueno, sin embargo, debido al multinivel en algunos instrumentos se presentan fallas en la emisión del sonido, evidentes en chillidos de algunos instrumentos en fragmentos. • Ritmo, Pulso: El ritmo y el pulso en general son estables, sin embargo, se observa que la percusión realiza la célula rítmica base todo el tiempo, o sea que no están leyendo ya partitura, ya que en algunos cortes y momentos donde no tocan se escuchan. • Ensamble: El ensamble en general es bueno, con más ensayos la obra podrá ajustarse mejor.
Comentarios del director:	El director manifiesta que ha sido poco el tiempo dedicado a la obra por temas de mantenimiento de algunos instrumentos.
Conclusiones:	El montaje en general va bien, se debe mejorar el estudio de la percusión ya que no están leyendo al cien por ciento (100%) sus partituras escritas, algunos acompañamientos pueden destacarse más.

Tabla 15 Observación Pasiva Banda Sinfónica Infantil de Anolaima

FORMATO DE OBSERVACIÓN PASIVA BANDA # 2	
Fecha:	23 de septiembre de 2022
Lugar:	Centro Cultural Arturo Valencia Zea del Municipio de Bojacá Cundinamarca
Banda:	Banda Sinfónica Infantil de Bojacá
Tiempo de Conformación:	1 año y medio- Banda Multinivel
Formato Instrumental:	Maderas: 1 Flauta- 6 Clarinetes Sopranos- 1 Saxofón Soprano- 3 Saxofones Altos- 2 Saxofones Tenores- 1 Fagot Metales: 1 Corno- 4 Trompetas- 1 Trombón- 2 Eufonios- 1 Tuba Percusión: 1 Glockenspiel- 1 Redoblante- 1 Congas- 1 Platillo
Observador:	Karen Dayana Cabrera Flórez
Hora de Inicio:	5:20 pm
Hora de terminación:	5:50 pm

Actividad:	Grabación Segundo Movimiento “Marrón Isla- Suite Colores”
Descripción de la interpretación musical:	<ul style="list-style-type: none"> • Canto: Referente al canto se observa un desempeño con un grado de dificultad leve, relacionado con que dentro de la agrupación se encuentran muchos niños en edades pequeñas. • Afinación Instrumental (Individual y grupal): En la parte de los metales más graves se observan temas de desafinación que parece de orden individual sobre todo en la Tuba, algunos instrumentos que chillan, lo cual puede estar relacionado con el multinivel de la banda. • Ritmo, Pulso: El ritmo y el pulso en general son estables, se presentan algunas disminuciones en secciones donde son protagonista los metales bajos. • Ensamble: El ensamble en general es bueno.
Comentarios del director:	El director manifiesta que los metales bajos corresponden en su mayoría a los estudiantes más jóvenes del proceso
Conclusiones:	El montaje en general es bueno, se entiende que por el tiempo tan corto del proceso de algunos metales bajos, con papeles importantes dentro de la obra, se presenten algunas desafinaciones y desajustes.

Tabla 16 Observación Pasiva Banda Sinfónica Infantil de Bojacá

FORMATO DE OBSERVACIÓN INDIRECTA BANDA # 3	
Fecha:	26 de septiembre de 2022
Lugar:	Biblioteca Municipal de Fusagasugá
Banda:	Banda Sinfónica Infantil de Fusagasugá Cund.
Tiempo de Conformación:	1 año- Banda Multinivel
Formato Instrumental:	Maderas: 2 Flautas, 5 Clarinetes, 4 Saxofones Altos, 2 Saxofones Tenores, 1 Saxofón Barítono Metales: 2 Cornos, 5 Trompetas, 3 Trombones, 2 Eufonios, 2 Tubas Percusión: 1 Glockenspiel, 1 Bombo, 1 Platillo, 1 Redoblante, 1 JamBlock
Observador:	Karen Dayana Cabrera Flórez
Hora de Inicio:	5:00 pm
Hora de terminación:	6:00 pm
Actividad:	Grabación Tercer Movimiento “Azul del Mar- Suite Colores”

Descripción de la interpretación musical:

- **Canto:** Se observa timidez y algo de desinterés por parte de algunos estudiantes para cantar. No se nota mayor dificultad para llevar el ejercicio a cabo.
- **Afinación Instrumental (Individual y grupal):** La afinación es bueno, sin embargo, se presentan algunos cruces de armonía en las tubas y los trombones, por falta de atención o de estudio probablemente. Las trompetas también presentan algunas dudas en la emisión de algunas notas, se tiene presente que es una banda multinivel.
- **Ritmo, Pulso:** Se observan algunos inconvenientes con la entrada de la obra, se cruzan rítmicamente, por otro lado, la percusión hace el ritmo igual de arriba abajo, no se lee la partitura al cien por ciento (100%) y con el pasar de la obra la velocidad se cae.
- **Ensamble:** El ensamble en general es bueno, sin embargo, algunos temas de balance pueden mejorar con mayor estudio y madurez de la obra.

Comentarios del Director: El director manifiesta que fue muy poco el tiempo que pudieron dedicar al montaje de la obra, además de enfatizar que el multinivel esta bastante presente con niños que apenas llevan un mes tocando en varios de los instrumentos.

Conclusiones: Debido al multinivel y al poco tiempo de preparación de la obra de presentan varias fallas técnicas y más aún notorias cuando el proceso del municipio cuenta con una planta docente especializada en cada instrumento.

Tabla 17 Observación Pasiva Banda Sinfónica Infantil de Fusagasugá

7.6. Anexo 6. Transcripción de Entrevistas directores de Banda que realizaron el montaje

ENTREVISTA 1

1. ¿Cuál es su nombre?

Mi nombre es Luis Felipe Duarte Leguizamón

2. ¿Cuál es la Banda que dirige?

La Banda Sinfónica del municipio de Anolaima

3. ¿Cuánto tiempo lleva este proceso?

El proceso que tenemos hoy es nuevo, lo inscribimos este año en muestra para el festival de Villeta, es un proceso que estamos llevando al margen de otro juvenil que tenemos acá en el municipio. Este proceso lleva 6 meses y algunos estudiantes un poquito menos.

4. ¿Cuáles es el rango de edad de los participantes del proceso?

Tenemos niños desde los 7 añitos hasta los 14

5. ¿Cómo se encuentra estructurado el proceso frente a recursos humanos y días de trabajo?

Bueno, nosotros afortunadamente tenemos en este momento 3 profesores fijos, 2 contratados por el municipio incluyéndome y otro contratado por el IDECUT. Al margen de eso, tenemos el apoyo de la Banda Sinfónica de Cundinamarca con una profesora para saxofón y un maestro para trompeta que vienen una vez al mes. Los estudiantes tienen tres clases entre ensayo general y clase de instrumento, que varía según las necesidades que tengamos.

6. ¿Cuánto tiempo destino al montaje de la obra?

Este montaje lo hemos visto en el último mes, con algunos un poquito más, con algunos un poquito menos, la semana pasada hemos tenido unas reuniones y los instrumentos también han estado en mantenimiento, entonces no hemos tenido mucho tiempo, pero pues digamos que desde esa fecha hasta hoy lo hemos revisado.

7. ¿Cuál fue su impresión de la obra durante el montaje a nivel rítmico y melódico para su agrupación? ¿Lo considero pertinente?

Me gustó bastante, es bonita y pues los acerca bastante a la lectura de 2 medios, que leer de esa manera no es tan fácil, pero me parece que está adecuada.

8. ¿Considero pertinente el ritmo utilizado en el movimiento? ¿Por qué?

Es un ritmo agradable de tocar, agradable de estudiar. Me pareció pertinente por la estructura que tiene la obra, o sea, se presta para eso los momentos, la forma que tiene las repeticiones.

9. ¿Qué instrumentos tuvieron mayor dificultad en el montaje de la obra? ¿Por qué?

Sentí un poco en el trombón, la voz en un momento un poquito alta para lo que tenemos con los niños, les cuesta llegar a esa nota, pero de resto bastante chévere. Lo demás, creo que pues teníamos cierta dificultad, pero en la medida en que se fue viendo la obra, pues ellos fueron soltando y entendiéndole, la lograron total.

10. ¿Cuál fue su impresión de encontrar secciones cantadas en la obra?

Es muy bonito porque generalmente a los niños les cuesta en estas agrupaciones y en municipios como éstos les cuesta cantar, no es tan sencillo, les da pena, sin embargo, nosotros ya con esta agrupación y con la juvenil también estamos haciendo algunas obras que tienen canto. Al inicio fue difícil sobre todo con los grandes de la juvenil, por eso el tener esto en una banda que está iniciando, ellos van a hacer todo lo contrario de sus compañeros más grandes.

11. ¿Cómo las abordó?

Una parte con el teclado y la otra, pues ya con algunos instrumentos base, pues la tocábamos y sobre eso la cantábamos.

12. ¿Qué dificultades encontró?

En el canto no. No se tuvo mayor dificultad con la letra, pues es bastante fácil de entender. Pegajosa de aprender. Las dificultades que vimos son más por pena, por temor, más no porque su registro no se los permita.

13. ¿Cuál es su opinión frente al desarrollo de repertorios para Banda en iniciación que incluyan el uso del canto a través de la canción para trabajar aspectos instrumentales como la afinación?

Se que hay algunas obras que incluyen esta herramienta. Sin embargo, a veces no es tan fácil conseguirlas y pues obras colombianas pues no son muchas tampoco. Creo que ese aporte que estás haciendo es interesante y le da herramientas a todos los directores que tengamos procesos de iniciación, entonces me parece pertinente.

Entrevista realizada el martes 20 de septiembre de 2022.

ENTREVISTA 2

1. ¿Cuál es su nombre?

Mi nombre es Ricardo González Hernández

2. ¿Cuál es la Banda que dirige?

La Banda Sinfónica infantil de Bojacá

3. ¿Cuánto tiempo lleva este proceso?

Bueno, este proceso lleva alrededor de 1 año largo, aunque ha sido intermitente sobre todo por retomar el proceso después de la pandemia. Es una banda multinivel por que el niño que lleva un año largo en el proceso toca con otro que lleva apenas 4 meses.

4. ¿Cuáles es el rango de edad de los participantes del proceso?

Dentro de la Banda Infantil tenemos estudiantes desde los 7 años hasta los 14 años de edad.

5. ¿Cómo se encuentra estructurado el proceso frente a recursos humanos y días de trabajo?

Bueno, el trabajo se hace con dos instructores, yo, que me encargo de la parte de los metales y hay un tallerista que maneja la parte de las de las maderas. Se dividen por cuerdas, se dividen por secciones y por días. Los niños asisten más o menos 3 veces a la semana.

6. ¿Cuánto tiempo destino al montaje de la obra?

Bueno, la verdad destinamos más o menos 5 semanas, digamos que a manera general, a pesar de que es un proceso que ya tiene un poco la forma, sigue siendo complejo cuando se imponen obras nuevas por el tema gramatical, de solfeo y todo eso, hacemos primero como un análisis de solfeo, de notas, de cómo hacer estudio por secciones del montaje y después ya empezamos a hacer un ensamble general con toda la banda.

7. ¿Cuál fue su impresión de la obra durante el montaje a nivel rítmico y melódico para su agrupación? ¿Lo considero pertinente?

La verdad me pareció súper la obra porque desenvuelve un papel bastante importante para el nivel que tienen los niños. Es una obra que se adapta muy fácil para un tipo de banda de estas que están en proceso de formación. La parte rítmica me pareció interesante porque mantiene lo que es el ritmo del calypso de San Andrés con pulso que da una estabilidad melódica dentro de todo todas las secciones.

8. ¿Considero pertinente el ritmo utilizado en el movimiento? ¿Por qué?

Me parece importante y bien chévere, porque digamos que las bandas de iniciación siempre, como que se enfocan hacia el método Yamaha y otros métodos que siempre son básicos. Pero digamos que estos ritmos colombianos adaptados en una Banda Sinfónica infantil con este grado están muy chéveres, porque pues obviamente ellos entienden que la música colombiana se interpreta de otra manera y así se abre el concepto que ellos tengan de la música y pueden interpretar muchas más cosas y lo pueden hacer de una mejor manera.

9. ¿Qué instrumentos tuvieron mayor dificultad en el montaje de la obra? ¿Por qué?

Cómo tenemos una banda que es multinivel. Tenemos chicos que están hasta ahora con 3 meses, cuatro meses de aprendizaje y se les dificultan cosas, el trabajo fue más arduo con ellos para para realizar el montaje.

10. ¿Cuál fue su impresión de encontrar secciones cantadas en la obra?

Bueno, pues es la primera vez que nosotros realizamos trabajo con esta parte, sabemos que es la parte fundamental de la gramática que el canto básicamente a que los estudiantes tengan una mejor afinación instrumental. Me pareció súper importante, la trabajábamos muchísimo porque pues a pesar de que algunos las cogen muy rápido por la facilidad melódica, algunos no entonan tan bien y les cuesta un poco, pero me pareció muy importante para el tema de entonar y hacer del canto un instrumento amigo de ellos.

11. ¿Cómo las abordó?

Bueno, pues primero que todo fue difícil porque no sabíamos bien la entonación, entonces los primeros ensayos lo que hicimos fue como tocar la melodía que estaba escrita. De acuerdo a eso, pues después empezamos como a revisar el tema de la letra y ya para finalizar hicimos un ensamble entre todos de solo la letra solo trabajamos la letra por secciones.

12. ¿Qué dificultades encontró?

Un poco en la parte gramatical, porque ellos al interpretar un instrumento a veces se confían mucho del mismo y no saben cómo funciona su parte digamos física, cuando cantan, entonces si se les dificultó un poco, pero me parece muy importante ponerlos a cantar porque esto hace funcionar muy bien el proceso.

13. ¿Cuál es su opinión frente al desarrollo de repertorios para Banda en iniciación que incluyan el uso del canto a través de la canción para trabajar aspectos instrumentales como la afinación?

Bueno, me parece que es necesaria en el país, en general, se necesita mucha más música de esta, nosotros no conocíamos música sanandresana o de esta parte de la costa que tuviera letra, me parece bien importante que música de esta que sea desconocida la pudiéramos adaptar a

formatos de bandas del interior con estructuras cantadas. Me pareció muy chévere y muy importante.

Entrevista realizada el viernes 23 de septiembre de 2022

ENTREVISTA 3

1. ¿Cuál es su nombre?

Wilson Alexander Ruiz Avendaño

2. ¿Cuál es la Banda que dirige?

La Banda Sinfónica infantil del municipio de Fusagasugá

3. ¿Cuánto tiempo lleva este proceso?

Este proceso lleva año, porque al inicio del año 2021, después de una pandemia poco fuerte, el primer semestre lo tuvimos en virtualidad porque justo fue el inicio del tercer pico de la pandemia, entonces estuvimos revisando aspectos como de gramática, un poquito de lectura rítmica, solfeo y todo, pues desde la virtualidad. Entonces, pues esos chicos se conectaban a sus clases y tratamos de avanzar. Lo que más se pudo en el primer semestre del 2021 y nuestro primer encuentro ya presencial, se dio, se realizó después de junio julio del 2021. Es decir, que en ensayos como tal con instrumento tenemos un año.

4. ¿Cuáles es el rango de edad de los participantes del proceso?

El participante de menor tiene 8 años, que es un niño que toca oboe, y el mayor tiene 14 años.

5. ¿Cómo se encuentra estructurado el proceso frente a recursos humanos y días de trabajo?

Actualmente en Fusagasugá tenemos dos agrupaciones, Banda Sinfónica juvenil y Banda Sinfónica infantil. Entonces, los chicos reciben dos clases a la semana con los formadores de área: talleristas de Clarinete- Saxofón (1), flautas (1), trompetas y cornetas (1), metales bajos (1), percusión (1) y oboe (1). En este caso serían 6 formadores y un director, el director general de la Secretaría Maestro Diego Armando Castro, que es el que está a cargo de la coordinación y la dirección de toda la escuela de música, y yo soy el formador de percusión y soy el director actual de la Banda Sinfónica infantil. Un niño en total asiste a cuatro clases: dos de instrumento y dos ensayos generales. Entonces, la Banda Sinfónica ensaya los lunes y los martes de 3 a 6 de la tarde. Las escuelas de formación las manejamos por etapas, los niños arrancan por la iniciación musical desde los cuatro o 5 años, una etapa es un semestre y ahí es donde empiezan a tener todo el tema de exploración, de reconocimiento de tímbricas, de afinación, cantando rondas infantiles. Algunos de esos chicos, ya cuando terminan sus cuatro etapas, pasan a instrumentos y en ese instrumento tenemos 6 etapas: reconocimiento del instrumento, el cuidado, pues porque obviamente tú sabes que en un municipio el tema de Del deterioro de los instrumentos es altísimo y a veces no es tan fácil por cuestiones administrativas, no es tan fácil hacer un mantenimiento cada año, porque pues los recursos a veces no están a veces. Es un tema un poco complicado administrativamente, entonces la primera etapa es como eso, después las primeras notas, al menos las primeras 6 notas y después de haber tocado líneas melódicas sencillas pasan a la agrupación. Aunque algunos pueden pasar desde la etapa 1, pero después de 3 meses de

reconocimiento del cuidado del instrumento, que es como lo que lo que más nos importa. En ocasiones tratamos de adaptarnos para involucrarlos a la agrupación mientras van adquiriendo destreza como manejando un multinivel, a veces solo con redondas. En una nota que puedan hacer y que funcione armónicamente, y mientras van funcionando, en este caso, por ejemplo, los que a veces es un poco complicado la formación.

6. ¿Cuánto tiempo destino al montaje de la obra?

Qué bueno, pues destinamos 3 semanas, que en realidad se resume en 5 o 6 ensayos generales. Primero, les compartí las partituras para que iniciaran como un trabajo de reconocimiento, solfearla un poquito. Algunos chicos tienen instrumentos en casa y pues me enviaban de pronto vídeos o algo de lo que de lo que tenían en el movimiento.

7. ¿Cuál fue su impresión de la obra durante el montaje a nivel rítmico y melódico para su agrupación? ¿Lo considero pertinente?

Respecto al rango instrumental y las posiciones es muy fácil para los niños. Es fácil por la por la escritura y la composición está dentro de la escritura de iniciación en todos los instrumentos. En los metales es un poco la flexibilidad de Del intervalo que hay de quinta en los metales también, pues eso les ayuda mucho a la flexibilidad. Es el caso de la percusión. La parte vocal, obviamente les va a ayudar porque pues casi siempre la percusión es como la sección olvidada porque uno está siempre detallando maderas metal. En el caso de las placas, pues me parece interesante, porque como que los conectó un poquito con la parte melódica que a veces ellos no funcionan mucho, pues a excepción del chico de las placas, pero los demás siempre son como muy rítmicos y en este momento involucrarlos en la parte vocal me pareció interés.

8. ¿Considero pertinente el ritmo utilizado en el movimiento? ¿Por qué?

Si me parece pertinente, completamente sí. Nos ayuda a reconocer siempre un tiempo fuerte nos ayuda también a mantener una estabilidad rítmica que, en principio, en la percusión es un poco difícil, trabajando un poco dinámicas entre piano y fuerte, a veces el ritmo de cumbia ayuda mucho a la estabilidad, porque cuando a veces le pedimos a los niños de iniciación que toquen, que hagan pianos o toquen suave lo que hacen es relacionarlo con la velocidad y empiezan a dejar caer el ritmo. Entonces me parece que sí. Es muy importante iniciar un proceso con el ritmo de Cumbia, ya que ahí podemos trabajar aspectos técnicos, pues como esos de mantener una estabilidad rítmica y pues Así mismo, la agrupación puede estar un poquito más segura a la hora de tocar.

9. ¿Qué instrumentos tuvieron mayor dificultad en el montaje de la obra? ¿Por qué?

Pues lo que evidenció no es no es tanto en la dificultad a la obra de interpretarlo, sino en el tiempo de preparación de algunos de mis estudiantes. Hay estudiantes que llevan aproximadamente como 15 días el caso de 2 saxofonistas que entraron hace apenas cuatros ensayos o el caso de un chico de la tuba que apenas lleva dos ensayos y pues técnicamente están en proceso, aún no tienen un sonido estable, el ataque a veces es un poco brusco, el primer ataque no les suena. Entonces ya son aspectos técnicos que tenemos que trabajar con la agrupación, pero dentro de las partes veo que no, que se pueden lograr, obviamente con práctica se puede lograr. Aparte de eso, incluir la parte vocal con la parte instrumental también, como que lo saca a uno un poco de lo que estamos acostumbrados, que es estar tocando en todo momento obras instrumentales y pues teniendo en cuenta, pues el nivel 0.5 como lo ataque del jardín de los gnomos, cómo ir subiendo un poquito el nivel, pero aquí en Fusagasugá pues estamos como con ese orden ya como muy marcado, entonces esta parte vocal, pues realmente les gusta y también nos ayuda a empezar a afinar.

10. ¿Cuál fue su impresión de encontrar secciones cantadas en la obra?

Bueno, pues la primera impresión, pues ya habíamos de pronto trabajado, algo de calentamiento, pues con la forma vocal normal, es decir, hacemos el calentamiento con la escala ascendente,

descendente, un chico toca, los demás cantamos y hasta ahí. Es decir, nosotros no habíamos tenido la posibilidad hasta el momento de incluir una letra, de memorizarla, pues como tan rápido, es decir, es el tema funcional chévere.

11. ¿Cómo las abordó?

Empezar a trabajarlo con 1 clarinete o con las placas. Pienso que un chico puede entonar, independientemente de si tiene técnica o no, pues en este momento porque hay algunos chicos que no tienen ese tipo de formación, pues es como un primer paso. Al ser un trabajo grupal, también es interesante porque dejan la pena. Es decir, como que se camuflan detrás del otro y pueden descubrir de pronto, que se les facilita o les puede llamar también la atención el tema vocal.

12. ¿Qué dificultades encontró?

Bueno, pues empiezo yo a detectar como formador que hay algunos chicos que se les dificulta entonar que es un aspecto importante a la hora de hacer las adaptaciones curriculares del instrumento, también para decirles a algunos formadores que se preocupan mucho por la técnica, por el sonido, por el ataque en el caso de los metales, por ejemplo, las maderas también están muy pendientes del ataque de la técnica del color, de muchas cosas y este aspecto cantado es al parecer no tan importante para algunos formadores. Entonces pienso que el ejercicio, pues también nos deja a nosotros una enseñanza de que tenemos que revisar las adaptaciones curriculares para incluir algo de técnica vocal para los niños, porque obviamente que si lo interiorizan la afinación de la Agrupación va a mejorar también.

13. ¿Cuál es su opinión frente al desarrollo de repertorios para Banda en iniciación que incluyan el uso del canto a través de la canción para trabajar aspectos instrumentales como la afinación?

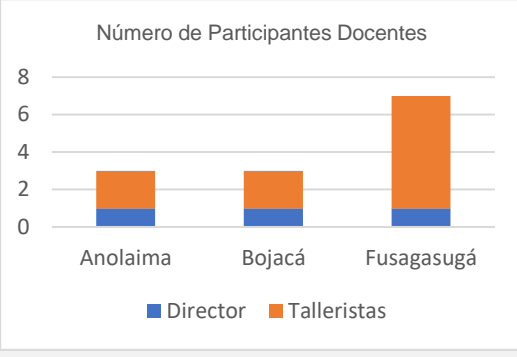
Bueno, pues en este caso me centro más, como en el nivel de la obra, ya que teniendo en cuenta que es una obra con líneas melódicas sencillas, pienso que aquí en Colombia deberíamos empezar a trabajar mucho más en este tipo de repertorio. Lo que encontramos ya viene como en niveles, con obras japonesas, asiáticas y muchas americanas, y aquí en Colombia, pues realmente es muy poco el material. Entonces ahí también se ve la monotonía en los encuentros de que una obra suena cuatro y 5 veces, porque pues es como el único material a veces que está como como muy cómo, muy bien diseñado, y aquí en Colombia, pues desafortunadamente las personas que se han interesado por ese tipo de iniciación, con ritmos colombianos y con repertorio nuestro, realmente para para empezar a dejar un. Poco de lado. Las obras americanas y ese tipo de adaptaciones 0.5 de iniciación. Yo creo que es muy importante, entonces en este caso me parece. Me parece muy chévere. Por ese tipo de situaciones, porque creo que es un buen punto de partida para empezar a crear mucho más material de iniciación desde esta perspectiva.

Entrevista realizada el lunes 26 de septiembre de 2022

7.7. Anexo 7. Análisis de Entrevistas directores de Banda que realizaron el montaje

ANÁLISIS DE ENTREVISTAS			
CATEGORIA		Identificación del Sujeto y la Agrupación	
SUBCATEGORIA		Información General	
PREGUNTAS	ENTREVISTA 1	ENTREVISTA 2	ENTREVISTA 3
¿Cuál es su nombre?	Luis Felipe Duarte Leguizamón	Ricardo González Hernández	Wilson Alexander Ruiz Avendaño
¿Cuál es la Banda que dirige?	La Banda Sinfónica de Anolaima	La Banda Sinfónica infantil de Bojacá	La Banda Sinfónica infantil de Fusagasugá
CONCLUSIONES	Todos los entrevistados son directores de bandas de municipios de Cundinamarca, el 66,66% de los municipios son de 6ª categoría y el 33,33% es de 2ª categoría.		<p>CATEGORIA DEL MUNICIPIO</p> <p>6a 2a</p>
¿Cuánto tiempo lleva este proceso?	El proceso lleva 6 meses y algunos estudiantes un poquito menos.	Este proceso lleva alrededor de 1 año, aunque ha sido intermitente. Es una banda multinivel.	Este proceso lleva un año en funcionamiento, es una banda multinivel.
CONCLUSIONES	Acerca del tiempo que llevan con estos procesos de formación, el municipio de Anolaima tiene el proceso más joven con tan solo 6 meses de funcionamiento, Bojacá y Fusagasugá por el contrario llevan 1 año en funcionamiento, sin embargo, afirman que sus procesos son multinivel, o sea que hay niños de diferentes niveles instrumentales.		<p>TÍTULO DEL GRÁFICO</p> <p>Meses de Funcionamiento</p>
¿Cuáles es el rango de edad de los participantes del proceso?	Niños desde los 7 hasta los 14 años	Estudiantes desde los 7 años hasta los 14 años de edad.	El menor tiene 8 años y el mayor tiene 14 años.
CONCLUSIONES	El rango de edad de los participantes de las Bandas participantes para los tres procesos es en promedio el mismo, entre los 7 y 14 años de edad.		<p>Edad de los Participantes</p> <p>7 8 9 10 11 12 13 14</p> <p>Anolaima Bojacá Fusagasugá</p>

<p>¿Cómo se encuentra estructurado el proceso fuente a recursos humanos y días de trabajo?</p>	<p>3 profesores fijos (director y dos talleristas) y el apoyo de una profesora para saxofón y un maestro para trompeta que vienen una vez al mes.</p> <p>Los estudiantes tienen tres clases entre ensayo general y clase de instrumento.</p>	<p>2 instructores, director encargado de la parte de los metales y un tallerista que maneja la parte de las de las maderas.</p> <p>Se dividen por cuerdas, se dividen por secciones y por días. Los niños asisten más o menos 3 veces a la semana.</p>	<p>6 talleristas: Clarinete- Saxofón (1), flautas (1), trompetas y cornetas (1), metales bajos (1), percusión (1) y oboe (1) y un director,</p> <p>Un niño en total asiste a cuatro clases: dos de instrumento y dos ensayos generales. Antes de ingresar a la banda ha tenido mínimo 3 meses de formación en temas como reconocimiento del instrumento y su cuidado, así como las primeras notas.</p>
---	--	--	--

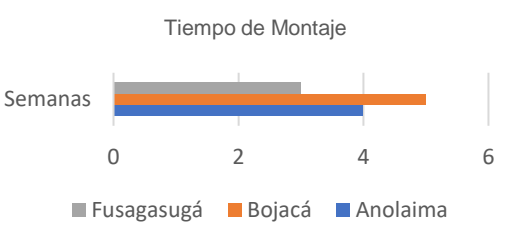
<p>CONCLUSIONES</p>	<p>Frente al tema de los docentes participantes en los procesos de las bandas, se nota como la diferencia de categoría en el municipio influye directamente en la cantidad de personal formativo vinculados en ella, así mismo, su estructura da la posibilidad de que los niños reciban dos clases de instrumento específico a la semana más sus dos ensayos generales, mientras que en los demás municipios la asistencia es de tres clases a la semana la cual se adecua a las necesidades de la escuela.</p>	 <p>Número de Participantes Docentes</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Municipio</th> <th>Director</th> <th>Talleristas</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Anolaima</td> <td>1</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>Bojacá</td> <td>1</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>Fusagasugá</td> <td>1</td> <td>6</td> </tr> </tbody> </table>	Municipio	Director	Talleristas	Anolaima	1	2	Bojacá	1	2	Fusagasugá	1	6
Municipio	Director	Talleristas												
Anolaima	1	2												
Bojacá	1	2												
Fusagasugá	1	6												

<p>CATEGORIA</p>	<p>Estructura de la Obra</p>
-------------------------	-------------------------------------

<p>SUBCATEGORIA</p>	<p>Instrumental y Musical General</p>
----------------------------	--

<p>PREGUNTAS</p>	<p>ENTREVISTA 1</p>	<p>ENTREVISTA 2</p>	<p>ENTREVISTA 3</p>
-------------------------	----------------------------	----------------------------	----------------------------

<p>¿Cuánto tiempo destino al montaje de la obra?</p>	<p>Este montaje lo hemos visto en el último mes, con algunos un poquito más, con algunos un poquito menos, han tenido eventos y los instrumentos han estado en mantenimiento.</p>	<p>Destinamos más o menos 5 semanas, a pesar de que es un proceso que ya tiene forma, sigue siendo complejo cuando se imponen obras nuevas por el multinivel de la banda.</p>	<p>Destinamos 3 semanas, que en realidad se resume en 5 o 6 ensayos generales.</p>
---	---	---	--

<p>CONCLUSIONES</p>	<p>La obra se entregó con 6 semanas de anterioridad a la grabación de la misma, sin embargo, cada escuela dependiendo sus procesos internos destino diferentes tiempos para su montaje, la banda que más tiempo le dedico al montaje es la Banda Infantil de Bojacá y la que menos tiempo fue la Banda Infantil de Fusagasugá.</p>	 <p>Tiempo de Montaje</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Municipio</th> <th>Tiempo (Semanas)</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fusagasugá</td> <td>3</td> </tr> <tr> <td>Bojacá</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>Anolaima</td> <td>4</td> </tr> </tbody> </table>	Municipio	Tiempo (Semanas)	Fusagasugá	3	Bojacá	5	Anolaima	4
Municipio	Tiempo (Semanas)									
Fusagasugá	3									
Bojacá	5									
Anolaima	4									

<p>¿Cuál fue su impresión de la obra durante el montaje a nivel rítmico y melódico</p>	<p>Me gustó bastante, es bonita y pues los acerca bastante a la lectura de 2 medios, que leer de esa manera no es tan fácil,</p>	<p>Me pareció súper la obra porque desenvuelve un papel importante para el nivel que tienen los niños. Es una obra que se</p>	<p>Respecto al rango instrumental es muy fácil para los niños porque está dentro de la escritura de iniciación en todos</p>
---	--	---	---

<p>para su agrupación? ¿Lo considero pertinente?</p>	<p>pero me parece que está adecuada.</p>	<p>adapta muy fácil en proceso de formación. La parte rítmica me pareció interesante porque mantiene lo que es el ritmo del calypso de San Andrés con pulso que da una estabilidad melódica dentro de todo todas las secciones.</p>	<p>los instrumentos.</p> <p>En los metales trabaja y ayuda con los intervalos en temas de flexibilidad.</p> <p>Para la percusión, la parte vocal, obviamente les va a ayudar porque casi siempre la percusión es como la sección olvidada, siempre son como muy rítmicos y en este momento involucrarlos en la parte vocal me pareció interesante.</p>
<p>CONCLUSIONES</p>	<p>Frente a la impresión de la obra a nivel rítmico y melódico y su pertinencia para estas agrupaciones, los directores tuvieron las siguientes impresiones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Acerca a los niños a la lectura de 2 medios • El rango instrumental es muy fácil para los niños. • En los metales trabaja y ayuda con los intervalos en temas de flexibilidad. • Para la percusión, la parte vocal ayudar porque casi siempre es una sección olvidada. 		
<p>¿Considero pertinente el ritmo utilizado en el movimiento? ¿Por qué?</p>	<p>Es un ritmo agradable de tocar y de estudiar. Me pareció pertinente por la estructura que tiene la obra, o sea, se presta para eso los momentos, la forma que tiene las repeticiones.</p>	<p>Me parece importante porque las bandas de iniciación siempre se enfocan hacia el método Yamaha y siempre son básicos. Estos ritmos colombianos adaptados en una Banda Sinfónica infantil con este grado están muy chéveres, porque ellos entienden que la música colombiana se interpreta de otra manera y así se abre el concepto que ellos tengan de la música y pueden interpretar muchas más cosas y lo pueden hacer de una mejor manera.</p>	<p>Si me parece pertinente porque nos ayuda a reconocer siempre un tiempo fuerte nos ayuda también a mantener una estabilidad rítmica que, en principio, en la percusión es un poco difícil, trabajando un poco dinámicas entre piano y fuerte, a veces el ritmo de cumbia ayuda mucho a la estabilidad, porque cuando a veces le pedimos a los niños de iniciación que toquen, que hagan pianos o toquen suave lo que hacen es relacionarlo con la velocidad y empiezan a dejar caer el ritmo.</p>
<p>CONCLUSIONES</p>	<p>Acerca del ritmo utilizado en los movimientos que ellos eligieron:</p> <p>Sobre la cumbia, manifestaron que es un ritmo agradable de tocar y de estudiar, además de que ayuda a reconocer siempre un tiempo fuerte y a mantener la estabilidad rítmica que en proceso de iniciación es difícil.</p> <p>Sobre el Calypso, perciben que es importante incluir este tipo de ritmos no tan conocidos con el fin de que los niños entiendan que la música colombiana se interpreta de otras maneras.</p>		
<p>¿Qué instrumentos tuvieron mayor dificultad en el montaje de la obra? ¿Por qué?</p>	<p>Sentí un poco en el trombón, la voz en un momento un poquito alta para lo que tenemos con los niños, les cuesta llegar a esa nota, pero de resto bastante chévere.</p>	<p>Cómo tenemos una banda que es multinivel. Tenemos chicos que están hasta ahora con 3 meses, cuatro meses de aprendizaje y se les dificultan cosas, el trabajo fue más arduo con ellos</p>	<p>No es dificultad de interpretarlo, sino en el tiempo de preparación de algunos de mis estudiantes. Hay estudiantes que llevan 15 días y técnicamente están en proceso, aún no tienen un sonido estable, el ataque a veces es un poco brusco, el primer ataque no</p>

		para para realizar el montaje.	les suena. Incluir la parte vocal con la parte instrumental también, como que lo saca a uno un poco de lo que estamos acostumbrados, entonces esta parte vocal, pues realmente les gusta y también nos ayuda a empezar a afinar.
CONCLUSIONES	Sobre las dificultades que pudieron tener algunos instrumentos dentro del montaje, solo un director manifestó inconvenientes con el registro del trombón, el resto de dificultades obedecen al tema del multinivel de las bandas, lo cual ocasiona que en los estudiantes más jóvenes se presenten inconvenientes técnicos por lo prematuro de su proceso.		
SUBCATEGORIA		Sobre el Canto	
PREGUNTAS	ENTREVISTA 1	ENTREVISTA 2	ENTREVISTA 3
¿Cuál fue su impresión de encontrar secciones cantadas en la obra?	Es muy bonito porque generalmente a los niños en estas agrupaciones y en municipios como éstos les cuesta cantar, no es tan sencillo, les da pena.	Es la primera vez que realizamos trabajo con esta parte. Me pareció súper importante, la trabajábamos muchísimo porque algunos niños las cogen muy rápido por la facilidad melódica, pero algunos no entonan tan bien y les cuesta un poco, pero me pareció muy importante para el tema hacer del canto un instrumento.	Ya habíamos trabajado algo de calentamiento, pues con la forma vocal normal, es decir, hacemos una escala ascendente, descendente, un chico toca, los demás cantamos y hasta ahí. Es decir, nosotros no habíamos tenido la posibilidad hasta el momento de incluir una letra, de memorizarla, pues como tan rápido, es decir, es el tema funciona chévere.
CONCLUSIONES	Frente a la impresión que tuvieron los directores al encontrar secciones de canto en las obras encontramos que: <ul style="list-style-type: none"> • En dos de las tres agrupaciones es la primera vez que se encuentran un reto de este tipo, y de estas dos, solo una había realizado siquiera algún tipo de calentamiento que involucrara la voz. • Dos de los tres directores comentan sobre la dificultad de cantar en algunos estudiantes que referencian en gran medida a temas de pena. • En todos los casos, muchos niños participantes entienden y se adaptan rápido al proceso del canto. 		
¿Cómo las abordó?	Una parte con el teclado y la otra, pues ya con algunos instrumentos base, pues la tocábamos y sobre eso la cantábamos.	Primero tocar la melodía que estaba escrita. Después empezamos como a revisar el tema de la letra y ya para finalizar hicimos un ensamble entre todos de solo la letra solo trabajamos la letra por secciones.	Empezar a trabajarlo con 1 clarinete o con las placas. Pienso que un chico puede entonar, independientemente de si tiene técnica o no, algunos chicos no tienen ese ese tipo de formación, pues es como un primer paso. Al ser un trabajo grupal, también es interesante porque dejan la pena.
CONCLUSIONES	Sobre la forma de abordar las melodías cantadas: <ul style="list-style-type: none"> • La mayoría uso instrumentos de base para que los demás cantaran • La mayoría hizo que primero la tocaran en sus instrumentos para reconocerla • Algunos trabajaron el texto y ritmo de la letra por secciones • Para finalizar, los niños la aprendieron de memoria por repetición. 		

<p>¿Qué dificultades encontró?</p>	<p>No se tuvo mayor dificultad con la letra, pues es bastante fácil de entender. Pegajosa de aprender. Las dificultades que vimos son más por pena, por temor, más no porque su registro no se los permita.</p>	<p>Un poco en la parte gramatical, porque ellos al interpretar un instrumento a veces se confían mucho del mismo y no saben cómo funciona su parte digamos física, cuando cantan, entonces si se les dificultó un poco, pero me parece muy importante ponerlos a cantar porque esto hace funcionar muy bien el proceso.</p>	<p>Empiezo a detectar que hay algunos chicos que se les dificulta entonar que es un aspecto importante a la hora de hacer las adaptaciones curriculares del instrumento. Entonces pienso que el ejercicio, pues también nos deja a nosotros una enseñanza de que tenemos que revisar las adaptaciones curriculares para incluir algo de técnica vocal para los niños, porque obviamente que si lo interiorizan la afinación de la Agrupación va a mejorar también.</p>
<p>CONCLUSIONES</p>	<p>Sobre las dificultades a la hora de cantar, se concluyó que la dificultad va en varios sentidos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Por pena o temor a cantar de algunos niños. • Por desconocimiento de cómo funciona su aparato fonador y el poco movimiento del sonido. 		
<p>CATEGORIA</p>		<p>Opinión</p>	
<p>SUBCATEGORIA</p>		<p>Experiencia del Montaje</p>	
<p>PREGUNTAS</p>	<p>ENTREVISTA 1</p>	<p>ENTREVISTA 2</p>	<p>ENTREVISTA 3</p>
<p>¿Cuál es su opinión frente al desarrollo de repertorios para Banda en iniciación que incluyan el uso del canto a través de la canción para trabajar aspectos instrumentales como la afinación?</p>	<p>Se que hay algunas obras que incluyen esta herramienta. Sin embargo, a veces no es tan fácil conseguirlas y pues obras colombianas pues no son muchas tampoco. Creo que ese aporte que estás haciendo es interesante y le da herramientas a todos los directores que tengamos procesos de iniciación, entonces me parece pertinente.</p>	<p>Bueno, me parece que es necesaria en el país, en general, se necesita mucha más música de esta, nosotros no conocíamos música sanandresana o de esta parte de la costa que tuviera letra, me parece bien importante que música de esta que sea desconocida la pudiéramos adaptar a formatos de bandas del interior con estructuras cantadas. Me pareció muy chévere y muy importante.</p>	<p>Bueno, pues en este caso me centro más, como en el en el nivel de la obra, ya que teniendo en cuenta que es una obra con líneas melódicas sencillas, pienso que aquí en Colombia deberíamos empezar a trabajar mucho más en este tipo de repertorio. Lo que encontramos ya viene como en niveles, con obras japonesas, asiáticas y muchas americanas, y aquí en Colombia, pues realmente es muy poco el material. Entonces ahí también se ve la monotonía en los encuentros de que una obra suena cuatro y 5 veces, porque pues es como el único material a veces que está como como muy cómo, muy bien diseñado, y aquí en Colombia, pues desafortunadamente las personas que se han interesado por ese tipo de iniciación, con ritmos colombianos y con repertorio nuestro, realmente para para empezar a dejar un. Poco de lado. Las obras americanas y ese tipo de adaptaciones 0.5 de iniciación. Yo creo que es muy importante,</p>

			entonces en este caso me parece. Me parece muy chévere. Por ese tipo de situaciones, porque creo que es un buen punto de partida para empezar a crear mucho más material de iniciación desde este desde esta perspectiva.
CONCLUSIONES	<p>Respecto a si consideran pertinente el desarrollo de este tipo de repertorios para estas agrupaciones los directores respondieron:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conseguir obras para este tipo de agrupación no fácil y en ritmos colombianos no existen muchas tampoco. • Este tipo de obras dan herramientas a los directores sobre la etapa de iniciación. • La exploración de otro tipo de ritmos es importante para dar a conocer ritmos poco trabajadas o no conocidos. • En Colombia deberíamos empezar a trabajar mucho más en este tipo de repertorio para este nivel, ya que es muy poco el material que hay. 		

Tabla 18 Análisis Entrevistas directores que realizaron el Montaje

7.8. Anexo 8. Formatos de Autorización de Uso de Imágenes y Video