UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

SISTEMATIZACION DE LA PROPUESTA PEDAGOGICO-MUSICAL DEL MAESTRO ANDREY RAMOS EN LA BANDA SINFONICA INFANTIL DEL MUNICIPIO DE TOCANCIPA

Presentado por la estudiante:

HEIDY YOLIMA CARVAJAL GARCÍA
Cód 2010175005
c.c. 1071167365

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

1. Es un trabajo que tiene proyección didáctica para el desarrollo técnico y conceptual de la práctica bandística del país, que amerita nuevas propuestas investigativas.
2. La lectura que hace de la investigación es una mirada desde el interior de la práctica hacia afuera, lo que permite hacer una valoración del trabajo del maestro Andrei Ramos
3. Hay un esfuerzo por construir una mirada sistémica e integral del proceso formativo, pedagógico y creativo del maestro.
4. Guarda estrecha coherencia y cohesión entre la exposición y el espíritu del trabajo.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ANGÉLICA VANEGAS CABALLERO		45
Jurado 2- lector	HENRY ROA ORDOÑEZ		45
Jurado 3 - asesor	CAMILO LINARES ROZO		45
Jurado 4 - asesor	ELIECER ARENAS MONSALVE		45

NOTA FINAL: Cuatro Cinco (4.5)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C., a los 8 días del mes de septiembre de 2015

SISTEMATIZACIÓN DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICO-MUSICAL DEL MAESTRO ANDREY RAMOS HERRERA EN LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL DEL MUNICIPIO DE TOCANCIPÁ

HEIDY YOLIMA CARVAJAL GARCÍA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ, D.C.
2015

SISTEMATIZACIÓN DE LA PROPUESTA PEDAGÓGICO-MUSICAL DEL MAESTRO ANDREY RAMOS HERRERA EN LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL DEL MUNICIPIO DE TOCANCIPÁ

HEIDY YOLIMA CARVAJAL GARCÍA
CÓDIGO: 2010175005

MONOGRAFÍA PARA OPTAR ALTÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

ASESORES:
METODOLÓGICO: ELIECER ARENAS MONSALVE
ESPECIFICO: CAMILO LINARES ROZO

UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN MUSICA
BOGOTÁ, D.C.
SEPTIEMBRE 2015

	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	**Versión: 01**
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	**Página 1 de 2**

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Titulo del documento	SISTEMATIZACION DE LA PROPUESTA PEDAGOGICO-MUSICAL DEL MAESTRO ANDREY RAMOS HERRERA EN LA BANDA SINFONICA INFANTIL DEL MUNICIPIO DE TOCANCIPA
Autor(es)	CARVAJAL GARCÍA, HEIDY YOLIMA
Director	ELIECER ARENAS MONSALVE. CAMILO LINARES ROZO
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	SISTEMATIZACIÓN, BANDA SINFÓNICA, PROPUESTA PEDAGÓGICO-MUSICAL

2. Descripción
Trabajo de grado que se propone Sistematizar la propuesta metodológica de formación del maestro Andrey Ramos, específicamente en el proceso musical de la banda sinfónica infantil de Tocancipá. En el presente se describe y analiza el método pedagógico musical, el cual desarrollo el maestro Andrey Ramos con la Banda Sinfónica Infantil de Tocancipá; dando cuenta de los diferentes momentos pedagógicos y la lógica estructural de la propuesta. Evidenciando los aspectos y saberes pertinentes dentro de un proceso de formación musical en banda sinfónica, y los alcances de la metodología en el proceso musical de los estudiantes y en los concursos nacionales.

3. Fuentes
Bedoya Sanches, Samuel. (1989) Modulas de Capacitación Para Instrumentistas y Directores de Banda de Vientos. Módulo 5 Dirección y Montaje de Repertorio. Módulo 8 Banda Escolar. Módulo 9 Fundamentación Instrumental. Forte, Allan; E. Steven, Gilbert. (1992). Introducción al Análisis Schenkeriano. Labor S.A. Barcelona (España).Cap. Estudio de los conceptos básicos. Herrera, Enric. (1987).Técnicas de arreglo para la orquesta popular moderna. Antoni Bosh, (Ed.) Barcelona. LaRue, Jan. (2007) Analisis del Estilo Musical. Mas Devesa, Manuel. (2007). Fundamentos de Composición. Conceptos Basicos para Alumnos de Composición. Murray Schafer, R. (1969). El Nuevo Paisaje Sonoro. Un manual para el maestro de Música Moderno. Ramos, Andrey. (2012) Aspectos Esenciales para el ensamble de repertorios en Banda Sinfónica. Schonberg, Arnold (1967), Fundamentos de La Composición Musical Schoenberg, Arnold (1996). Modelos Para Estudiantes de Composición. Guia y Glosario.

4. Contenidos
Planteamiento del problama, en el cual se explican los motivos que llevaron a la autora a realizar este trabajo de grado, igualmente se justifica y da cuenta de la vigencia del mismo. La Bandas de Viento en Colombia, en este capítulo se hace una breve reseña de la historia de las bandas sinfónicas en Colombia, del plan nacional de bandas y su aporte a la cultura del país y una reseña de la Escuela de Formación Musical de Tocancipá. Desarrollo y Analisis de la Porpuesta, aquí se describe y analiza el proceso pedagógico y musical el cual se desarrollo en la banda sinfónica infantil de Tocancipá. En el cual se hacen evidentes las etapas y a su vez los aspectos y saberes que se diagnosticaron, evolucionaron y fueron puestos en función del proceso musical en la obra: "Torbellino Curralao".

5. Metodología
Esta investigación tiene un enfoque Cualitativo, es decir que la presente en ningún momento trata de calcular datos ni obtener estadísticas de ellos con referencia a la propuesta del maestro Andrey Ramos, al contrario, tiene como objetivo la descripción de las cualidades de la propuesta, de descubrir y entender en profundidad tantas cualidades como sea posible. El presente proyecto es una sistematización analítica de una propuesta pedagógico musical, en este se pretende tomar los conocimientos prácticos del maestro Andrey Ramos en la banda sinfónica infantil de Tocancipá, para la transcripción, interpretación y analisis en profundidad del proceso que allí realizo.

6. Conclusiones
El éxito de este proceso pedagógico-musical es exitoso gracias al detallado diagnóstico y a la destreza con la cual el maestro coloca todas las posibilidades técnico-instrumentales, de gramática y vivencia, optimizándolas en su máxima expresión que es la obra. Es posible llevar a cabo un proceso bandístico sin dejar de lado muchos aspectos musicales, al contrario se hace mucho más provechosa la formación musical si se adicionan estos contenidos, posibilitando un desarrollo integral de los estudiantes, llevándolos igualmente al panorama de los concursos y siendo competitivos. Los momentos pedagógicos desarrollados por el maestro Andrey Ramos en el proceso de formación de la banda sinfónica infantil de Tocancipá son apropiados y prácticos, ya que los resultados obtenidos fueron altos tanto en el proceso como en los concursos.

Elaborado por:	HEIDY CARVAJAL GARCÍA
Revisado por:	Héctor Camilo Linares Rozo

Fecha de elaboración del Resumen:	10	09	2015

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN 8

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 10

1.1 Situación Problémica 10

1.2 Pregunta Generadora 13

1.3 Objetivo General 13

1.4 Objetivos Específicos 13

1.5 Justificación 13

1.6 Metodología 15

1.6.1 Enfoque de la investigación 15

1.6.2 Tipo de investigación 15

1.7 Instrumentos de Recolección de Información 17

1.7.1 La entrevista: 17

1.7.2 Observación: 18

1.8 Caracterización de la Población 18

1. La Banda Sinfónica de Tocancipá la conforman niños entre los siete (7) y los catorce (14) años de edad. 18

2. LAS BANDAS DE VIENTO EN COLOMBIA 21

2.1.1 Programa Nacional de Bandas 22

2.1.2 Historia de la banda sinfónica de Tocancipá 23

3. DESARROLLO Y ANÁLISIS DE LA PROPUESTA 25

3.1 Contextualización de la propuesta 25

3.2 Desarrollo y Análisis de la Propuesta 28

3.2.1 El Diagnóstico. 29

3.2.1.1 El Objetivo del Diagnóstico: 29

3.2.1.2 Observación del Diagnóstico: 30

1. Primera Etapa del Desarrollo del Diagnóstico: 30

a. El Ritmo 31

b. La Calidad Sonora: 34

c. La Afinación 36

d. La Dinámica y Los Planos Sonoros: 38
e. El Fraseo y La Articulación 41
f. La Técnica: 42
g. La Puesta en Escena 43
h. La Conjunción: 43
i. La Interpretación General 44
2. Segunda Etapa del Desarrollo del Diagnóstico: 45
A. Primer Tópico: **La Vivencia.** 45
- Primera Cualidad: **La Duración:** 46
- Segunda Cualidad: **La Altura.** 65
- Tercera Cualidad: **El Timbre.** 70

B. Segundo Tópico: **La Gramática.** 73
C. Tercer Tópico: **La Práctica Instrumental Individual.** 75
D. Cuarto Tópico: **La Práctica Instrumental en Conjunto.** 80
3. Tercera Etapa del Desarrollo del Diagnóstico: 81
a. Grupos del Tópico Vivencia 81
b. Grupos del Tópico Gramática 87
3.2.2 El Plan de Mejoramiento Básico 90
A. La Vivencia 90
B. La Gramática 92
C. Practica Instrumental Individual 96
3.2.2 Análisis de la Obra Torbellino Currulao 98
3.2.2.1 Análisis Rítmico de la Obra Torbellino Currulao 99
3.2.2.2 Análisis de Alturas y Registros Utilizados en la Obra Torbellino Currulao 109
3.2.3 Material Pedagógico Para Abordar la Obra Torbellino Currulao. 115
3.2.3.1 Material Rítmico: 115
3.2.3.2 Material Para la lectura con el Instrumento (ver anexos) 122
CONCLUSIONES 123
BIBLIOGRAFIA 124

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es la sistematización de una experiencia en educación musical, en la cual se van a identificar, analizar y documentar los aspectos pedagógicos-musicales presentes en el proceso de formación de la Banda Sinfónica Infantil de la Escuela de Formación del municipio de Tocancipá.

El propósito de realizar esta sistematización, es el de conocer con mayor profundidad como se constituye la propuesta del maestro Andrey Ramos Herrera desde los aspectos pedagógicos y musicales, con el fin de construir un documento que sirva de soporte y guía para el fortalecimiento de la misma y material de consulta para las demás escuelas de la región.

El motivo por el cual se decide enfocar todos los esfuerzos en este trabajo de investigación es la falta de documentación de este tipo de propuestas metodológicas en bandas de iniciación que existen en Colombia. A través del presente trabajo se podrá determinar y conocer más a fondo como esta propuesta metodológica, ha logrado ser distintiva en diferentes escuelas y municipios, ha tenido diferentes reconocimientos por su efectividad y calidad tanto en el resultado como en el proceso.

El presente trabajo se considera de pertinencia e importante ya que, quedará como un documento de consulta para que pueda ser utilizado como guía en otras escuela y experiencias musicales y el saber cómo crear, implementar, fortalecer y desarrollar un modelo de propuesta metodológica de acuerdo a las circunstancias de su entorno, sin pretender ser la última palabra sino una guía de una experiencia particular.

Antes de esta sistematización no existía una documentación en el municipio de Tocancipá que diera cuenta de los logros y reconocimientos alcanzados, los fracasos y desaciertos de la experiencia de la banda escuela, en el proceso de formación musical, solo han quedado en la memoria de los integrantes, los gestores, los directores y los pobladores del municipio; por tal motivo se contó con la tradición oral de la comunidad lo cual es positivo, en cuanto a los social y lo pedagógico no había ningún estudio de estos aspectos; aunque el ministerio de cultura, algunos departamentos y posiblemente algunos municipios han tratado de sistematizar en forma general los procesos de formación en bandas de iniciación musical, no se encontró alguna investigación tan puntual, especifica y concreta como esta ya que se realizó con elementos específicos como los espacios de tiempo y geográficos además de un grupo objetivo identificado, dicha situación ha dirigido a la banda escuela en varias oportunidades a repetir los errores del pasado, impidiendo obtener los resultados esperados.

El desarrollo del presente trabajo, será guiado bajo los criterios de la metodología de investigación cualitativa y se considera que esta metodología de investigación es adecuada para alcanzar los objetivos propuestos, puesto que se dirige a sistematizar la experiencia de educación alrededor de los aspectos pedagógicos, sociales y administrativos.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el presente capitulo se expondrán los aspectos referidos al problema de investigación, se presentarán el contexto, los sucesos y escenarios del cual nace el cuestionamiento que lleva a realizar este proyecto.
Las condiciones históricas acerca del tema a desarrollar y los textos relacionados Permiten validar la pertinencia del trabajo elaborado, igualmente nos encamina a la formulación del interrogante a resolver, es decir, la pregunta de investigación.

1.1 **Situación Problémica**

Durante años, el panorama de la mayoría de bandas sinfónicas en distintos municipios de Colombia es semejante, ya que los procesos bandísticos están ligados fuertemente a los concursos y como consecuencia la formación de los alumnos, carece de contenidos sólidos y proceso musicales con mayor capacidad y significación.
Es común que la formación de algunos procesos bandísticos se realice mediante una enseñanza musical, donde el objetivo primordial es lograr un resultado únicamente a través de la imitación; Este tipo de procedimiento es funcional en diferentes etapas de la formación musical, pero debe ser anclado a otros tipos de herramientas que intervengan en los diferentes momentos del aprendizaje para desarrollar un proceso musical integral.

Lo que se espera del movimiento bandístico es una educación musical, en la cual los contenidos sean mucho más amplios y todos estén articulados entre sí, es decir donde la vivencia musical este unida a lo técnico-instrumental, a la práctica instrumental en conjunto y la lectura e interpretación; Pero donde además estén conectados los procesos de enseñanza y aprendizaje, es decir, que el proceso musical de los alumnos que integran estas agrupaciones, no se quede solamente en la imitación o en la repetición, si no que se debe tener en cuenta otros elementos como el desarrollo de la improvisación, o fundar un sentido estético, etc.; espacios donde todos la saberes desarrollados en las diferentes etapas del proceso musical puedan converger.

Es muy común que las bandas sinfónicas midan su potencialidad musical en los concursos, teniendo en cuenta que el objetivo de las bandas es ganar sin importar el proceso, los directores o el grupo de maestros a cargo de la agrupación desarrollan una estrategia específica para cada jurado calificador, ya que cada uno de ellos tiene un sentido estético y estilístico diferente de la música; Las bandas tienen que modificar su repertorio, su técnica

instrumental y de ensamble dependiendo de él o los jurados que examinen y designen el título en el concurso específico.

Éste hecho es algo deplorable viéndolo desde el punto de vista pedagógico-musical, ya que como lo hemos dicho anteriormente los procesos bandísticos se enfocan en la enseñanza musical para un concurso y no en la educación musical integral, esta situación genera además, que los integrantes de las bandas se acostumbren a participar sin importar el cómo y qué aspectos musicales tengan que sacrificar para obtener el primer lugar, una consecuencia probable que el proceso sea solo para concurso, es que el nivel musical de los integrantes nunca llegará a un nivel avanzado o profesional, ya que tiene vacíos es su formación.

Otra de las consecuencias es que las bandas estén desarrollando sus procesos alrededor de los concursos, es que los integrantes son remplazados por otros instrumentistas si la edad no corresponde a la categoría en la cual concursa la banda donde realizo su proceso musical, es decir, serán excluidos del conjunto; y por lo general estos instrumentistas desertan en su proceso musical.

Si bien los concursos de bandas hacen parte de nuestra tradición, no debería ser el único motivo para crear un proceso musical, y menos crear un proceso musical solamente para participar en los concursos. Éstos no son del todo malos, ya que fomentan el arraigo a un municipio del cual hacen parte los integrantes y el ganar el concurso genera que la agrupación aspire a realizar una mejor interpretación.

Pero los concursos solamente evalúan la manera como se interpreta una obra, específicamente juzgan el resultado sonoro en conjunto; No se considera el proceso musical de las ejecutantes, ni la etapa individual en la cual se encuentren los integrantes, ni el nivel gramatical y de lectura instrumental que los interpretes posean, ni la metodología con la cual se logra el resultado que se necesita para ganar el concurso.
En conclusión los concursos se encargan de juzgar al conjunto, y no el proceso pedagógico-musical de sus integrantes.

El maestro Andrey Ramos desarrollo una metodología en dos procesos bandísticos diferentes, los dos reconocidos por ser ganadores durante cinco años en los concursos que se realizan en el país, pero además en los cuales se evidencio el perfeccionamiento de los aspectos que fundamentan una formación integral de cada uno de sus ejecutantes.

La autora de este proyecto es alumna del primer proceso, y colaboro con la formación musical de los integrantes del segundo proceso; a pesar de haber sido parte del desarrollo de la metodología, se desconoce el fundamento general y la razones particulares por la cuales estos procesos fueron exitosos en los concursos y al mismo tiempo muchos de sus integrantes se desempeñaron en la música de manera profesional en universidades.

Estos últimos procesos a cargo del maestro Andrey Ramos tuvieron una distinción, pues el maestro además de ser director es compositor y arreglista, esto favorece el resultado de las bandas, y al proceso musical de los integrantes, puesto que las composiciones son realizadas para unos instrumentistas en específico, teniendo en cuenta sus dificultades y habilidades tanto técnico-instrumentales, como gramaticales, de lectura, de ensamble y de interpretación. El maestro con estos elementos genero una metodología para las bandas Sinfónicas de La Calera.

En el mes de Julio del año 2013 el maestro Andrey recibe el proceso de la banda sinfónica infantil de Tocancipá, el maestro Guillermo Marín director de la escuela de Formación de Tocancipá en una entrevista concedida a la autora, comenta porque motivo toman la decisión de incluir al maestro Andrey Ramos en su equipo de trabajo en el segundo semestre del año 2013.

> *"yo conocí el año pasado las cualidades del maestro Andrey Ramos, como compositor, como arreglista, y como formador de bandas de iniciación con gran éxito, fue una de las primeras personas en las que pensé, tenía dos o tres candidatos más, sin embargo yo quería que fuera él, porque conocía sus condiciones y los resultados exitosos que ya había tenido"*[1].

El maestro Andrey llega en un momento trascendental para la escuela, ya que se busca el empalme de dos grandes momento en el proceso de formación de los alumnos que son la etapa de iniciación y los pre-conjuntos, se espera lograr una adaptación de la experiencia en formación inicial de bandas que el maestro ha vivido, conceptualizado y teorizado anteriormente, para ponerla en práctica en la escuela, recogiendo los demás saberes de los tallerístas y profesores que comparten el proceso de iniciación y hacer de él uno solo para favorecer el aprendizaje y el desarrollo de los niños.

[1] Entrevista realizada en el mes de agosto de 2013 al maestro Guillermo Marín Director de la Escuela de Formación Musical del municipio de Tocancipá.

1.2 **Pregunta Generadora**

¿En qué consiste la propuesta metodológica y pedagógico-musical del maestro Andrey Ramos en la banda sinfónica infantil de Tocancipá?

1.3 **Objetivo General**

Sistematizar la propuesta metodológica de formación del maestro Andrey Ramos, específicamente en el proceso musical de la banda sinfónica infantil de Tocancipá.

1.4 **Objetivos Específicos**

- Identificar y analizar los momentos pedagógicos desarrollados por el maestro Andrey Ramos en el proceso de formación de la banda sinfónica infantil de Tocancipá.

- Comprender las lógicas internas del proceso de Diagnóstico que realizo el maestro Andrey en la Banda Sinfónica Infantil de Tocancipá.

- Comprender el proceso de creación de la obra Torbellino Currulao a partir de los resultados del diagnóstico que realizo el maestro Andrey en la Banda Sinfónica Infantil de Tocancipá.

1.5 **Justificación**

Con este proyecto se espera aportar a la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional una reflexión sobre la educación musical en conjunto, dando a conocer la metodología del maestro Andrey Ramos para la iniciación en las bandas sinfónicas, ya que el mundo bandístico es una importante área de trabajo para los egresados de la Universidad.

Por otro lado, identificar los aspectos pedagógicos-musicales inmersos en la experiencia beneficiará a todas las partes que hacen parte del proceso:

1° A la escuela de Formación Musical de Tocancipá, ya que será un registro del proceso de su Banda Sinfónica Infantil, esta investigación evidenciara las aptitudes que poseen los integrantes de la agrupación, como potenciar las habilidades dentro de los diferentes aspectos sistematizados; pudiendo así evaluar el proceso y generar una reflexión constructiva para la iniciación de procesos posteriores.

2° Al maestro Andrey Ramos, le será de gran utilidad pues después de once (11) años, de un largo proceso de experimentación y de reflexión de la metodología utilizada con La Banda Sinfónica de La Calera con excelentes resultados. Al acercarse al ejercicio reflexivo que supone este documento acerca de su trabajo podrá contar con mejores elementos para poner en práctica la metodología ya establecida en otros contextos y le permitirá hacer los ajuste a que haya lugar en los nuevos contextos.

3° A los integrantes de la Banda Sinfónica Infantil de Tocancipá, ya que su proceso bandístico será el primero en la escuela de Formación musical del municipio diferente a los anteriores. Teniendo igualmente distintos resultados beneficiosos para ellos con respecto a su formación instrumental en conjunto, siendo éste el enfoque de la metodología aplicada por el maestro Andrey Ramos, generando una motivación adicional por ser un proceso distintivo dentro de la Escuela.

4° A los profesores Tallerístas, que son los directos responsables del montaje de las obras y tienen contacto pedagógico musical inmediato con los alumnos, será un reconocimiento de los objetivos visualizando en grande, mediana y pequeña dimensión el método empleado por el maestro director.

5° A las familias implicadas siendo padres o parientes de los integrantes de la banda, ya que está comprobado que la formación musical integral y de buena calidad genera en los niños una transformación socio- afectivo siendo éste uno de los tres aspectos de desarrollo del ser humano, y que afecta al círculo familiar de una manera positiva.

En términos pedagógico-musicales esta investigación servirá como guía para los músicos se hagan cargo de los procesos de formación de una banda sinfónica ya que esta propuesta permite obtener resultados de calidad y en poco tiempo.

1.6 **Metodología**

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

1.6.1 **Enfoque de la investigación**

Esta investigación tendrá un enfoque Cualitativo, es decir que la presente en ningún momento tratará de calcular datos ni obtener estadísticas de ellos con referencia a la propuesta del maestro Andrey Ramos, al contrario, tiene como objetivo la descripción de las cualidades de la propuesta, de descubrir y entender en profundidad tantas cualidades como sea posible. No obstante se hace uso del recurso de tablas porcentuales que sirven de referencia para comprender detalles importantes de las formas de trabajo que se analizan; sin comprometer el carácter eminentemente cualitativo de la investigación.

1.6.2 **Tipo de investigación**

El presente proyecto es una sistematización analítica de una propuesta pedagógico musical, en éste se pretende tomar los conocimientos prácticos del maestro Andrey Ramos en la banda sinfónica infantil de Tocancipá, para la transcripción, interpretación y análisis en profundidad del proceso que allí realizo, éste análisis será útil para los implicados en el proceso y otras personas que puedan utilizarlo para desarrollar experiencias similares.

¿Qué es sistematización?

La sistematización es un proceso de construcción de conocimiento, que se realiza a partir de una práctica vivida, y el objetivo es aprender de ese conocimiento dado en el transcurso de la praxis pedagógica. Fernando Balboa en el artículo "La sistematización como herramienta de gestión" cita a Barnechea que nos instruye con las siguientes palabras:

"Quien hace sistematización piensa que se puede aprender de la práctica y que ese conocimiento obtenido ayudará a mejorar esa práctica. Nos planteamos sistematizar especialmente cuando entendemos que en una determinada experiencia o proceso hay una riqueza oculta o no exprimida en términos de conocimiento útil para el futuro y que la cantidad y calidad de ese

conocimiento esperado nos hacen prever como deseable o rentable la sistematización (desde todos los puntos de vista, no solo el económico)"

Por otro lado según Oscar Jara "*la sistematización es una Interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido, los factores que intervinieron en dicho proceso, cómo se interrelacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo".*

¿Cómo sistematizar?
La sistematización se puede efectuar de diversas maneras, y puede ser llevada a cabo por cualquier persona, según Oscar Jara los pasos para una sistematización son los siguientes:

1° <u>El Punto de Partida:</u>
Este consiste en conocer una experiencia para sistematizar, y haber hecho parte del proceso y de la práctica que se desea conocer a fondo. Se recomienda:

a. Haber participado de la experiencia, es decir la persona que no haya sido parte del proceso no podrá sistematizarlo.

b. Tener registro de la experiencia, nos servirán como apoyo y documentación del proceso, los registros pueden ser: diarios de campo, fotografías, videos, audios etc.

2° <u>Las Preguntas Iniciales:</u>
La sistematización comienza con tres preguntas fundamentales:

a. ¿Para qué queremos sistematizar?
Aquí debemos concentrarnos en la utilidad y en detallar los **objetivos** que pretenden desarrollarse en la sistematización, también se tiene que prever los posibles contenidos y clasificación de los conocimientos que puedan resultar de la investigación. Es decir: lo que se espera de la sistematización, lo se desea lograr y a quien o quienes va a beneficiar.

b. ¿Qué experiencia queremos sistematizar?
Se tiene que definir una experiencia, precisando el lugar y el tiempo en el que se desarrolla de la experiencia que se quiere sistematizar, es decir el **objeto de estudio**.

c. ¿Qué aspectos centrales de esas experiencias nos interesa sistematizar?
La respuesta a esta pregunta pretende establecer el Eje de la sistematización, es decir, determinar el enfoque central y definir el aspecto de la experiencia sobre el cual se le realizará la reconstrucción e interpretación analítica; este aspecto debe ser transversal en todos los momentos de la experiencia.

3° Recuperación del Proceso Vivido:

El objetivo de este punto es reconstruir el proceso de manera organizada describiendo explícitamente la experiencia, clasificando los datos que hayan sido observados durante el proceso y reconocer por medio de ellos las fases del proceso en reconstrucción.

4° La interpretación de fondo:

Este es el paso más importante de la sistematización, ya que se interpretan los datos de manera analítica y además se tendrán que analizar todos los factores del desarrollo del proceso por separado, habrá que estar en todo momento preguntándose el porqué de cada situación.

5° Los Puntos de Llegada:

Esta es la última fase del proceso de sistematización, y consta de dos partes:

a. La formulación de conclusiones, son el resultado después de reflexionar sobre los puntos anteriores.
b. Comunicar los aprendizajes, en estos se deben expresar las enseñanzas de la sistematización a las personas que hicieron parte de la experiencia y a las que les interese conocer el resultado.

1.7 **Instrumentos de Recolección de Información**

1.7.1 **La entrevista:**

La entrevista es un medio para obtener información de manera verbal y personalizada. Esta información tratará de un tema específico y tendrá valores subjetivos de la persona que concede la entrevista.
Este recurso del investigador es el que genera más información, ya que el entrevistador guiara la entrevista y llegara a puntos específicos y de vital importancia para su estudio.

En la presente investigación la entrevista será un instrumento recolector de información importante, ya que servirá para conocer a profundidad la propuesta, en palabras propias del maestro Andrey y también de los demás actores del proceso: la manera en la que perciben la propuesta dentro de sus conceptos y contextos propios.

1.7.2 **Observación:**

> *"La técnica de observación es una técnica de investigación que consiste en observar personas, fenómenos, hechos, casos, objetos, acciones, situaciones, etc., con el fin de obtener determinada información necesaria para una investigación."*[2]

La observación en esta investigación será un factor importante, ya que es en la práctica donde se evidencia de la teoría que maneja la propuesta pedagógica del maestro. Además de la práctica se verá reflejada la manera en la cual se transforma y se desarrollan las diferentes etapas del plan de mejoramiento para cada proceso musical de cada uno de los alumnos de la banda.

1.8 **Caracterización de la Población**

Para caracterizar la población inmersa dentro de esta investigación, se realizó una encuesta al 100% de los 50 integrantes de la agrupación, arrojando los siguientes resultados:

1. La Banda Sinfónica de Tocancipá la conforman niños entre los siete (7) y los catorce (14) años de edad.

2. De los 50 alumnos encuestados treinta y siete (37), han pasado por tres etapas en su proceso musical, hasta llegar a Banda Infantil, que son: Iniciación musical, Acercamiento al instrumento y Pre- Banda en esa secuencia, un porcentaje de 74%.
   Mientras que el 26% comenzaron su proceso musical desde la segunda etapa: el acercamiento a su instrumento e ingresaron a la cuarta etapa del su proceso musical, es decir La Banda Infantil.

Etapas del Proceso Musical en la Escuela de Formación Musical de Tocancipá	
Primera Etapa	Iniciación Musical
Segunda Etapa	Acercamiento al Instrumento
Tercera Etapa	Pre-Banda
Cuarta Etapa	Banda Infantil

[2] Evaluación de Impacto del programa Formativo de la Banda Sinfónica de La Calera. Roger Rojas, Juan Gutiérrez, Universidad Pedagógica Nacional, 2001.

3. La misma población que ha transcurrido por las tres etapas 74%, lleva un año o más interactuando con su instrumento.
   Y los alumnos que ingresaron a la banda infantil desde la segunda etapa, llevan ocho meses (8) interactuando con su instrumento, es decir 26%.

4. En la etapa de interacción con su instrumento el 100% de la población, tuvo un profesional en instrumento que acompaño su proceso de aprendizaje de ejecución instrumental.
   El aprendizaje en esta etapa, se basó en dos grandes contenidos, el primero que fue la preparación, y el segundo la mecánica y digitación. Haciendo énfasis en el trabajo de escalas y arpegios.
5. El 64% de la población tiene acceso a la música en su colegio, ya que se dicta música como una materia.

6. El total de la población encuestada tiene acceso a la música en su casa, desde internet o aparatos electrónicos.

7. De la población encuestada el 100% coincide en que no tienen acceso a libros de música en la biblioteca Pública Municipal.
   El 30% de la población no ha leído un libro de música, mientras que el 60% restante ha leído métodos para su instrumento.

8. El 50% de los encuestados tienen herencia musical, es decir dentro de su familia alguien ha sido músico o interprete de algún instrumento.

ENCUESTA REALIZADA, CARACTERIZACIÓN DE LA POBLACIÓN BANDA SINFONICA INFANTIL DE TOCANCIPÁ:

Nombre: _____.

Instrumento: _____.Edad:_____.

Antes de Ingresar a La Banda Infantil:

- ¿Estuvo en iniciación musical o en algún otro espacio? (x) SI____NO____.

  ¿En cuál o cuáles?_____.

- ¿Interactuó con su Instrumento?(x) SI__NO__. ¿Cuánto tiempo?_____.

- Durante el tiempo que interactuó con su instrumento, ¿Un profesional en su Instrumento le enseño a ejecutarlo? (x) SI____NO____. _____.

  ¿Recuerda que actividades realizo y que aprendió? _____
  _____.

Tiene acceso a la música en:

- Su institución educativa (x) SI__NO__. ¿Qué clase de acceso?_____.

- Su casa: (x) SI__NO__. ¿Qué clase de acceso?_____.

- Su Biblioteca Pública Municipal: SI_ NO_. ¿Ha leído algún libro relacionado con la música? SI_ NO_. ¿De qué trataba? _____.

Dentro de su familia ¿alguien ha tenido contacto con la música? (x) SI___NO___.
¿Quién o quiénes? :_____.

2. LAS BANDAS DE VIENTO EN COLOMBIA

En este apartado se contextualiza la historia de la práctica bandistica con el objeto de hacer explícito el fuerte arraigo social que históricamente ha mantenido esta práctica con diversas dinámicas socio-culturales del país. Se destaca igualmente la importancia de la política pública expresada en los diferentes programas de desarrollo en la práctica bandistica en Colombia.

En nuestro país igual que a lo largo del mundo las bandas eran desde sus orígenes de guerra o militares, estas se formaron en el país a partir de la última mitad del siglo XVIII, teniendo como referencia a la Banda de la Corona de Pedro Carricarte en 1784, estas bandas rápidamente se conciben como bandas musicales que pueden interpretar música para diferentes escenarios tales como las iglesias los bailes populares.[3]

Estas primeras bandas llamadas civiles, es decir que sus funciones no eran militares, se formaron a lo largo del siglo XIX relacionándose obviamente, a los bailes populares y de salón, además a estos conjuntos instrumentales se les paga una suma de dinero por amenizar dichos bailes, es decir estos conjuntos eran reconocidos no solo para convocar a los guerreros a la lucha, también eran grandes difusores de muestra tradición colombiana y pusieron este arte como una labor reconocida monetariamente.

Naturalmente en los procesos bandísticos se generó la necesidad de que los maestros transmitieran sus conocimientos y que la conformación de la banda tuviera muchos más integrantes, es por esto que el señor Jorge Price creo uno de los primeros métodos para la enseñanzas de los instrumentos musicales en estos conjuntos[4]; igualmente como lo explica el maestro Victoriano Valencia en la revista A Tempo:

> *"Manuel Conti (1868-1914), músico italiano contratado en 1888 como Inspector General de Bandas en el gobierno de Rafael Núñez; este presidente impulsó "la creación de bandas en los diferentes batallones, aportó las dotaciones instrumentales (y) oficializó y*

[3] Adolfo González. La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX. Revista de Música Latinoamericana, 1988.

[4] Gerardo Zambrano. 2008. Bandas en Colombia. Una historia. Revista Bandas No 3. Bogotá.

unificó las plantillas de músicos" (Zambrano, 2008: 25). También, los directores de banda en las regiones contribuyeron de forma importante en la creación de estas agrupaciones y en la formación musical. Por citar un ejemplo, está José de la Paz Montes, músico antillano, y su pupilo José Dolores Zarante, quienes desempeñaron un importante liderazgo en la conformación de bandas en la región del Sinú a finales del siglo XIX (Wade, 2000: 58)."

Durante el siglo XX el desarrollo de los proyectos para la conformación de bandas, donde "el maestro José Rozo Contreras se convierte en inspector general de bandas de música y orquestas sinfónicas en todo el territorio nacional (1884-1976)" [5]

Igualmente se fundó La Banda Sinfónica Nacional, o La Banda del Conservatorio, la cual fue dirigida por el maestro José Rozo Contreras, esta banda se consolida "*bajo un decreto que unificó las bandas musicales del Regimiento de Infantería Bolívar No. 1 y la del Grupo de Artillería Bogotá, decreto que firmó Carlos E. Restrepo, quien para ese entonces era Presidente de la República*" [6].

En la actualidad Colombia cuenta con una herencia bandística bastante grande y extensa, en la cual se exhiben diferentes tipos de niveles de conformación, distribución y desarrollo; igualmente, estas agrupaciones se reúnen con motivos diferentes, desde los conjuntos que se forman para un concierto específico, hasta las bandas que están fijas a condiciones institucionales de un municipio.

2.1.1 **Programa Nacional de Bandas**

Dentro del Plan de Música para la Convivencia existe este programa nacional específico que cobija al movimiento bandístico de nuestro país; creado en 1993 por dos razones fundamentales, la primera es la creciente demanda de músicos que forman parte de estos conjuntos instrumentales que buscan ser sujetos por políticas culturales, y la segunda es la creación del área de música dentro del Instituto Colombiano de Cultura.

[5] Gustavo Adolfo López, y otros.. Un toque de esperanza. Las bandas de música en Antioquia, tradición hecha política cultural. Medellín, Gobernación de Antioquia. 2007.

[6] Evaluación de Impacto del Programa Formativo de la Banda Sinfónica de La Calera, Universidad Pedagógica Nacional, Roger Rojas, Juan pablo Gutiérrez, 2011.

El objetivo del PNC (Programa Nacional de Bandas) es promover las prácticas bandísticas en todo el país, además toma a la banda sinfónica como un ente integrador de la sociedad, es también un actor indispensable en la ruta de la tradición y las nuevas propuestas musicales. La Banda Sinfónica es una vía directa por la cual se puede transportar cultura, disciplina y conocimientos musicales a toda la población.

"Según la información recopilada por el Área de Música del Ministerio de Cultura, existen en la actualidad aproximadamente 1.215 bandas ubicadas en 838 municipios de todos los departamentos. Esto significa que el 76.4% de los municipios existentes tienen bandas." [7]

Estos porcentajes son la prueba fehaciente de la importancia que tienen estos conjuntos dentro de nuestra cultura colombiana, dentro de los procesos musicales del país y de la formación académica de los que hacen parte del proceso bandístico.

2.1.2 **Historia de la banda sinfónica de Tocancipá**

La banda Sinfónica Infantil de Tocancipá hace parte de la escuela de música de este municipio se creó mediante el acuerdo municipal N° 12 de 2004, en este acuerdo la administración municipal consolida y articula los procesos de formación musical existentes en el municipio, fortaleciendo su estructura pedagógica y metodológica, ampliando la cobertura tanto rural como urbana, utilizando la música como un medio eficaz en la formación integral de los seres humanos.

Este municipio que se encuentra a tan solo 40 minutos del norte de Bogotá y tiene alrededor de 26.000 habitantes , ha logrado combinar de manera acertada el quehacer campesino, con la formación musical, posicionándose en los últimos años en una verdadera potencia en el campo y convirtiéndose en modelo no solo nacional sino internacional de procesos informales de alto impacto social, con una participación Urbana de 577 personas y una cobertura Rural de 552 alumnos para un total de 1.129 beneficiaros directos que incluye niños, jóvenes,

[7] *Documento Conpes 3191 "Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas" DNP 2002. Datos actualizados a diciembre de 2004.*

adultos, adultos mayores y alumnos de Educación Especial sin ningún tipo de discriminación.

La Escuela de Formación musical de Tocancipá, tiene como consigna Institucional además de proporcionar formación específica y de alta calidad, el contribuir con la formación humana de sus alumnos y convertirse en fuente de empleo para los mismos egresados de la escuela que hayan tomado la música como opción de vida. Es así como la administración municipal incentiva a estos jóvenes para que adelanten una carrera profesional en la música y sean los docentes de las nuevas generaciones de la misma.

A la fecha, la mayoría de formadores son producto de la misma escuela, ahora egresados y/o estudiantes de último semestre de instituciones educativas de educación superior, lo cual contribuye al mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad Tocancipeña. También, giran alrededor de la Escuela de Música los padres de familia de los alumnos como entes participativos de las actividades de sus hijos siendo pilar importante en el fortalecimiento y consolidación de la misma.

Esta escuela cuenta con una sede propia que alberga entre otras las siguientes agrupaciones: orquesta de cámara juvenil, orquesta sinfónica infantil, pre-orquesta, coro infantil-juvenil, el coro polifónico, coro de adultos mayores, tuna, estudiantina, grupo de música tradicional campesina, banda Sinfónica, la banda musical juvenil y la banda musical infantil esta última objeto de nuestro trabajo.

3. DESARROLLO Y ANÁLISIS DE LA PROPUESTA

3.1 Contextualización de la propuesta

En el año 2004 el maestro Andrey Ramos llega a La Calera como director de la banda sinfónica, recibiendo un proceso iniciado por el maestro Víctor Hugo Mancera, integrado en su mayoría por jóvenes de la banda anterior, la cual por problemas económicos y de poder político estaba decaída y con bajos niveles técnico-instrumentales y lectura. Durante los próximos dos años el maestro Andrey se encarga de llevar al pódium a la banda juvenil por compromisos con sus directivos y al mismo tiempo lleva a los integrantes de más corta edad que hacían parte de la banda y algunos del semillero del proceso anterior a conforman el primer proceso de banda infantil creada por el maestro Andrey Ramos.

Durante los años 2008 al 2011 la administración municipal muestra interés por la consolidación de la enseñanza en la formación técnico instrumental especializado, contratando profesores tallerístas en instrumentos de percusión, maderas y metales. Este equipo docente realizó sus labores bajo la orientación del maestro director de la banda.

Este tipo de trabajo permite establecer en los intérpretes, herramientas técnico-instrumentales, e interpretativas consistentes, que le permitió al municipio de La Calera destacarse en este periodo con dos procesos de banda, obteniendo los primeros lugares en los concursos departamentales y nacionales, en categorías infantil, juvenil y especial.

La metodología utilizada por el maestro no ha sido objeto de investigación; sin embargo se encuentran una tesis que habla sobre los resultados obtenidos durante el periodo en el cual el maestro Andrey desarrolla su metodología en La Calera, dicha tesis es “EVALUACIÓN DE IMPACTO DEL PROGRAMA FORMATIVO DE LA BANDA SINFÓNICA DE LA CALERA”.

Esta tesis da cuenta de:

- El rol social que cumple la banda dentro de la comunidad.
- Los componentes externos al proceso musical y como estos lo afectan, tales como los recursos económicos y los recursos materiales utilizados en la puesta en marcha del proceso bandístico, es decir el

presupuesto otorgado para el funcionamiento de la banda, la infraestructura, instrumentos, material didáctico etc., con los cuales cuenta el conjunto.

- Los recursos humanos que necesita la banda para su funcionamiento y las relaciones entre las partes que conforman la banda.
- El tipo de educación utilizada en la formación de los integrantes de la banda, dando cuenta de la educación personalizada, reconociendo las habilidades y debilidades de los integrantes de la agrupación y como esto proporciona resultados satisfactorios.
- La estrategia pedagógica que favorece los resultados en conjunto: "*Los maestros de la Banda adecuan el repertorio propuesto para superar debilidades y afianzar fortalezas facilitando el trabajo grupal con estudiantes de diferentes niveles de destreza musical"* [8]*.*

Aunque este último ítem se acerca a explicar uno de los pilares metodológicos que maneja el maestro Andrey para engrandecer al conjunto; el objetivo de la investigación de Roger Rojas y Juan Gutiérrez es: Analizar el enfoque pedagógico, los recursos tanto materiales como humanos que hacen parte del funcionamiento de la banda y evaluar el nivel de impacto de los resultados obtenidos por la Banda Sinfónica de La Calera.

Este podría ser un referente teórico para el presente proyecto, pero dado que esta investigación pretende describir y analizar puramente el proceso pedagógico-musical que el maestro Andrey llevo a cabo en La Banda Sinfónica infantil de Tocancipá, no se tomara como una fuente fidedigna para desarrollar el proyecto por dos razones fundamentales:

La primera es la diferencia de los contextos en donde fue desarrollada la metodología, y la segunda, la manera en la cual se desarrolló la misma en cada contexto.

La observación que se realiza del proceso del trabajo el maestro Andrey claramente se sitúa en una perspectiva holista y sistémica, en las que se destacan cuatro grandes ejes de observación y análisis:

A. La Vivencia
B. La Gramática
C. La Practica Instrumental Individual
D. La Practica instrumental en Conjunto

[8] Evaluación de Impacto del Programa Formativo de la Banda Sinfónica de La Calera, Universidad Pedagógica Nacional, Roger Rojas, Juan pablo Gutiérrez, 2011.

Teniendo en cuenta lo anterior el análisis se centra la caracterización de cada uno de los cuatro grandes ejes analíticos intentando dar cuenta tanto de su coherencia interna como de su relación con sus otros ejes de observación.

Esta forma de trabajo está influenciada conceptual y teóricamente por la propuesta del maestro Samuel Bedoya, quien influenciado por la lingüística y el estructuralismo enfoco su perspectiva en la descripción sistemática de los elementos intervinientes en una práctica musical concreta.
El maestro Andrey traslada al campo pedagógico el esfuerzo de bedoya por describir con claridad los elementos propiamente musicales que entran en juego en las prácticas musicales y sus procesos de formación. Este enfoque intenta sugerir que una buena descripción puede ser tan sofisticada, eficiente y rigurosa como las explicaciones de orden conceptual.

En el recorrido que este documento hace sobre los diversos momentos del trabajo pedagógico en la banda de Tocancipá infantil se respetan esos criterios y sin renunciar a explicaciones más abarcadoras, considera este ejercicio descriptivo didáctico-pedagógico una herramienta muy sugerente para que el lector pueda hacer uso de este modelo en otros ámbitos musicales y en otros territorios.

3.2 Desarrollo y Análisis de la Propuesta

En este sub-título se realizara la descripción y análisis de la propuesta metodológica que el maestro Andrey Ramos Herrera empleó con la Banda Sinfónica Infantil del municipio de Tocancipá.

Dicha propuesta se desarrolló en cuatro grandes momentos que son: **1.El Diagnostico, 2. La Elaboración del repertorio, 3. El proceso de montaje de repertorio y 4. Los Alcances de la metodología**; entre cada uno de estos momentos se encuentran etapas que dan paso al siguiente momento y que serán expuestas en el presente texto.

Durante la observación se evidenciaron los siguientes momentos y etapas, desarrolladas en el siguiente orden:

Como primer momento se realiza **El Diagnóstico**, el cual fue desarrollado en tres pasos así: un primer acercamiento a la Banda, registrando las habilidades de ensamble de la agrupación, en una segunda ocasión se exploran las capacidades individuales de los alumnos y por último se secciona la agrupación en diferentes grupos según las dificultades presentadas en los diagnósticos.

Luego se encuentra una etapa llamada **El plan de Mejoramiento Básico,** en éste, se propone nivelar todos los grupos planteados con anterioridad igualando todos los saberes musicales que son básicos para la interpretación de repertorio en agrupaciones iniciales.

Mientras se desarrolla el Plan de Mejoramiento Básico propuesto por el maestro para superar las dificultades expuestas en el diagnóstico, y teniendo certeza por su experiencia de la eficacia de éste; el maestro construye la obra teniendo como referencia el resultado del diagnóstico y el resultado del plan de mejoramiento básico, llegando así al segundo momento o **La Elaboración del Repertorio.**

Inmediatamente después de elaborar la obra, se dispone a **Diseñar el Material Pedagógico** para el pre-montaje de la obra, este material pedagógico se realiza con el objetivo de inducir el proceso musical de los niños para la ejecución de la obra sin ningún tipo de traumatismos. Cuando se ejecuta este material pedagógico se comienza con la inducción al montaje de la obra.

En el presente documento se analizarán solamente los dos primeros momentos y sus correspondientes etapas, porque es ahí donde más claramente puede comprenderse el alcance de la propuesta del maestro Ramos.

A continuación se desglosarán y ampliarán los momentos y etapas antes nombradas.

3.2.1 El Diagnóstico**.**

En este texto se exponen los diferentes aspectos, conceptos y procedimientos que hacen parte de esta etapa fundamental, en la que se reconocen y clasifican los tipos de niveles musicales que existen dentro del conjunto de acuerdo a los saberes adquiridos durante la formación musical previa a éste procedimiento.

3.2.1.1 El Objetivo del Diagnóstico:

El objetivo del diagnóstico es identificar los diferentes niveles musicales que se presentan en los integrantes del conjunto respecto a los tópicos antes descritos. Estos niveles están dados por la homogeneidad de los saberes que se observen, es decir, se buscan similitudes de desempeños en los integrantes de la agrupación, si bien se pude encontrar en una persona diferentes habilidades por cada tópico, se pueden encontrar también a varios niños con un desempeño similar por tópico, o a un conjunto de ejecutantes con capacidades semejantes por más de uno o dos tópicos observados. De estas proximidades de saberes por tópico se obtienen generalizaciones que sirven de base para diseñar, y posteriormente desarrollar el plan de mejoramiento.

Por analogía puede decirse que el diagnóstico cumple las funciones de un mapa del desempeño musical de los integrantes; ubicando el punto de partida y el punto de llegada, se establece una ruta de navegación o de intervención llamado el plan de mejoramiento.

3.2.1.2 Observación del Diagnóstico:

El diagnóstico se llevó a cabo en la segunda mitad del mes de agosto (2013) y tuvo una duración de una semana (siete días).
Este diagnóstico se desarrolló en tres etapas; en la primera se hizo un diagnostico general evaluando el ensamble de la agrupación, en la segunda etapa se realiza un examen especifico a cada integrante de la banda, y en la tercera se organizaron los grupos de acuerdo a los niveles encontrados en los diagnósticos previos.

Se presentan a continuación las **tres etapas de desarrollo del diagnóstico**, mostrando tanto las observaciones del maestro Andrey como el análisis de las mismas por la autora, que cumplió el rol de asistente del proceso.

1. Primera Etapa del Desarrollo del Diagnóstico:

La primera etapa del desarrollo del diagnóstico, consistió en escuchar en conjunto a la agrupación; Teniendo en cuenta criterios de calificación que fueron adquiridos con experiencias de procesos anteriores. A continuación la descripción y explicación detallada del proceso realizado por el maestro.

El maestro pide a la agrupación hacer sonar una obra completa, en este caso del compositor Rubén Darío Gómez. Para cumplir su labor de receptor de una manera centrada y enfocada utiliza los criterios básicos expresados en su texto "Aspectos Esenciales para el Ensamble de Repertorios en Banda Sinfónica"[9], que contiene unas tablas para seguimiento de aspectos puntuales de dicha interpretación, así como los resultados y lo que se espera de cada uno de ellos.

Los aspectos observados se ordenan en dos niveles, el nivel estructural y el nivel interpretativo; dentro del nivel estructural encontramos:

a. El ritmo. Comprende: Regularidad o *continuum,* La métrica, el Tempo, Las Agógicas, el Ajuste.

[9] Andrey Ramos Herrera, 2012.

b. La calidad sonora. Lograda en: Mixturas Tímbricas, Articulación y conducción de un timbre, Densidad, Peso, Amplitud, Dinámicas, Tempos y población Rítmica.
c. La afinación lograda desde los siguientes sub-aspectos: Densidad, Peso, Amplitud, Dinámicas, Tempos y población Rítmica. Densidad.

En el nivel interpretativo se observaron:

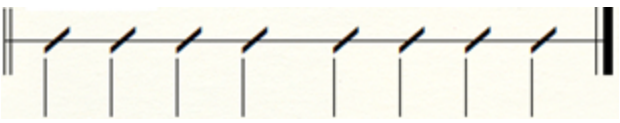
d. La dinámica y planos sonoros; respecto a la dinámica: Equilibrio en dinámicas estáticas, equilibrio en dinámicas en pendiente, equilibrio en dinámicas con poco peso; Respecto a los planos sonoros: Jerarquía y Balance de Interrelación.
e. La articulación y fraseo. Consta en la articulación de: Calidad por peso y Coherencia Grupal. Y el en Fraseo: Melódico, Armónico y Orquestal.
f. La técnica es diagnosticada la Técnica Instrumental y la Técnica de Ensayo.
g. La puesta en escena
h. La conjunción
i. La interpretación general

A continuación se expondrán el resultado de esta primera etapa de Diagnóstico con el análisis pertinente para cada aspecto:

NIVEL ESTRUCTURAL:

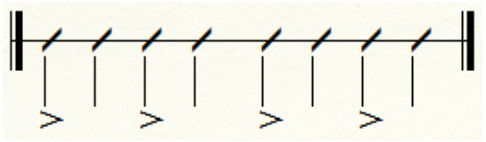
a. El Ritmo:
El maestro Andrey lo define como la ordenación del sonido en el tiempo,[10] para él, es el nivel estructural que permite organizar la secuencia sonora en la línea temporal.
Para observar este aspecto detalladamente, se discriminan de la siguiente manera:

- Regularidad o *continuum*: Pulso motor que ejerce constante control. Ejemplo de pulso en negras:

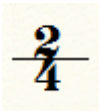


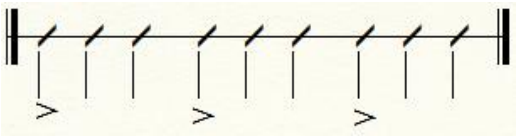
[10] Aspectos Esenciales para el Ensamble de Repertorios en Banda Sinfónica, Ramos 2012.

- Métrica: Unidad de tiempo establecida por la periodicidad de los acentos. Ejemplo de diferentes métricas:

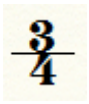


Corresponde a:

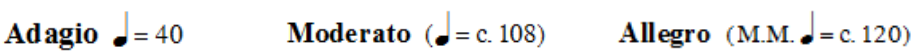




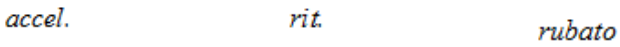
Corresponde a:



- Tempo: Velocidad de operación del *continuum*.
  Ejemplo de algunos tempos:



- Agógicas: Alteraciones de tempo. Ejemplo de diferentes agógicas:



- Ajuste: Precisión individual y grupal de las duraciones. Este se refiere a la ejecución con exactitud de las figuras musicales de cada integrante y de la agrupación.

Tabla de Evaluación elaborada por el maestro Andrey Ramos Herrera.
Resultado del diagnóstico rítmico

Regularidad o *continuum*	**Métrica**	**Tempo**	**Agógicas**	**Ajuste**
La agrupación es poco estable en: 1 - Ausencia de la percusión cuando los vientos están accionando eventos como el pulso o primera división del mismo. 2 - Notas largas de mayor duración que la unidad de compas.	Se percibe claramente la métrica en que se despliega la obra.	Varía el tiempo inicial durante la obra.	No aplica.	Dudas y falta claridad individual y grupal para la ejecución de los planos sonoros.

La consulta de la ficha de evaluación del maestro pone en evidencia que la agrupación ejecuta con claridad el aire que sirve de base a la obra escogida, en este caso un pasaje llanero escrito en 3/4, y que además presenta un rasgo especial en el hecho que las agógica se descartan ya que la obra está construida sobre una métrica fija.

También se pueden observar las carencias –o zonas de dificultad- que presenta la agrupación a lo largo de su ejecución: inestabilidad del ***continuum***, (regularidad del pulso) principalmente en las secciones de la obra donde la percusión se silencia y los vientos ejecutan el pulso o la primera división del mismo. Adicionalmente las dudas y falta claridad individual y grupal para la ejecución de los planos sonoros que se presentan en el ajuste, son situaciones muy comunes en las agrupaciones de nivel inicial. Puede conjeturarse que en algunos procesos bandísticos no se prepara al instrumentista para la ejecución en conjunto, quizás porque los directores de las bandas son presionados para que se llegue al proceso de conjunto sin los aprestamientos técnicos básicos individuales, sin procesos de pre-conjunto (tocar dúos, pequeños trabajos de cámara, etc.) que hagan el proceso de interpretación instrumental de conjunto mucho más fluido y con una inducción apropiada.

Igualmente, el diagnostico muestra que hay poca estabilidad cuando el conjunto interpreta sonidos de mayor duración que la unidad de compas. Esto sucede por falta de apropiación de la métrica y del valor de las figuras musicales. De nuevo se encuentra una fisura en el proceso de formación, sólo que esta vez en la primera etapa (sensibilización). Durante el desarrollo musical bandístico la vivencia suele ser omitida para agilizar el momento de ejecución y poder mostrar los “logros” de la agrupación. Esta pretendida aceleración del proceso puede resultar contraproducente, ya que genera retrasos en procesos posteriores, en este caso la variación del tempo que se observa por las razones expuestas, va a requerir trabajo que va a demandar tiempos y esfuerzos que pudieron ser trabajados adecuadamente en etapas previas.

Teniendo en cuenta que el ritmo y sus sub aspectos son elementos primordiales del ensamble musical, sería una labor compleja entender una pieza musical, si cada instrumentista la interpreta con una métrica distinta, o si las diferentes secciones instrumentales operan en diferentes pulsos, o si el solista propone cambios en el tempo y la agrupación continúa con el tempo estable. Por esto el ritmo ejecutado en conjunto debe ser –y en esto insiste el maestro Andrey enfáticamente- el primer elemento en desarrollarse con una agrupación.

b. La Calidad Sonora*:*

Es el resultado de la suma y compenetración de timbres utilizados en la banda, definida por la eficacia en la emisión y la madurez del sonido de cada uno de los ejecutantes[11].

El maestro Ramos considera que "*la claridad con que se perciben las cualidades del sonido y su interrelación en la arquitectura musical, obedece fundamentalmente a la eficacia en la ejecución del aspecto tímbrico*"[12].

El objetivo principal de la técnica instrumental es la calidad sonora, ésta es pre-determinada por las características que permiten al receptor apreciar las tímbricas puras individuales y la suma de las mismas en el resultado sonoro generado por la agrupación, estas características son definidas por el estereotipo sonoro de las orquestas sinfónicas europeas, siendo el referente estético que precisa las particularidades necesarias para alcanzar la tímbrica deseada.

La técnica instrumental comprende varios momentos previos, durante y posteriores al impacto sonoro, los cuales determinarán en alto porcentaje la efectividad de la tímbrica o "calidad sonora" deseada, dentro de este aspecto observaremos los siguientes sub-aspectos:

- Calidad sonora lograda en las mixturas tímbricas, esta se produce cuando se incrustan dos o más timbres diferentes, se fusiona el sonido puro de varios instrumentos y estos generan un nuevo timbre que se debe ejecutar con una calidad sonora especifica de esta mixtura.

- Calidad sonora lograda en la articulación y conducción de un timbre a otro, este se refiere a la eficacia del sonido de los instrumentistas al entregar su timbre a otro dentro de la agrupación.

- Calidad sonora lograda por una densidad determinada: Cantidad de voces que operan simultáneamente, trata de la eficacia de la calidad sonora de los instrumentistas y el resultado de las voces que se presenten en la obra.

[11] Aspectos Esenciales para el Ensamble de Repertorios en Banda Sinfónica, Ramos 2012.
[12] Entrevista realizada al maestro Andrey Ramos en Febrero de 2015.

- Calidad sonora lograda con un peso determinado: Cantidad de ejecutantes que operan simultáneamente, se refiere a la calidad sonora que posean los instrumentistas ejecutando en conjunto.

- Calidad sonora lograda con una amplitud determinada: Rango altitudinal o registro operado simultáneamente, trata de la calidad sonora que logre un instrumentista en diferentes registros y como se concatene este con los diferentes registros de la obra.

- Calidad sonora lograda con una dinámica determinada o alteración de la misma, el cambio de la dinámica por lo general afecta la calidad sonora de cada instrumentista, este se trata, desde la técnica instrumental poder manipular el sonido de tal manera que la calidad sonora no se afecte.

- Calidad sonora lograda con un tempo y una población rítmica determinada, al igual que el ítem anterior se prevé que la sonoridad se vea afectada cuando: se ejecuten tempos ajiles y además las figuras sean de poca duración o en tempos lentos y las figuras sean de mayor duración, el instrumentista deberá utilizar la técnica a favor de la calidad sonora.

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Calidad sonora por mixturas tímbricas.	**Calidad Sonora por conducción de Timbres**	**Calidad sonora lograda por Densidad**	**Calidad sonora lograda por Peso**	**Calidad Sonora por Amplitud**	**Calidad sonora por Dinámica**	**Calidad Sonora por Tempo**
No aplica por falta de madurez en la tímbrica y en las fases de la emisión.	No aplica por falta de madurez en la tímbrica y en las fases de la emisión.	No aplica por falta de madurez en la tímbrica y en las fases de la emisión.	No aplica por falta de madurez en la tímbrica y en las fases de la emisión.	No aplica por falta de madurez en la tímbrica y en las fases de la emisión.	No aplica por falta de madurez en la tímbrica y en las fases de la emisión.	No aplica por falta de madurez en la tímbrica y en las fases de la emisión.

En la tabla se puede evidenciar que la calidad sonora es un aspecto que no puede ser calificado; la falta de madurez en el sonido que el maestro indica en su evaluación, es causa de la discontinuidad y el desenfoque; en algunos procesos bandísticos se descuidan momentos primordiales dentro del mismo, uno de ellos es la ejecución instrumental donde se le da al

integrante las bases técnicas de producción del sonido, y se desarrolla el perfeccionamiento en la eficacia de las fases de la emisión del mismo en el instrumento. Además se desarrolla el gusto musical y estético del sonido o del timbre puro del instrumento, que como ya fue mencionado funciona como un referente musical que nos lleva a definir el timbre que se desea producir.

c. La Afinación**:**
   Para el maestro Ramos se trata del establecimiento de igualdad individual y grupal en la justa precisión interválica melódico-armónica, que obedece a las regularidades de un tipo de temperamento.[13] El ritmo y la altura son para Andrey los elementos estructurales de las cualidades del sonido, ya que éstos son los que organizan, le dan forma y sentido al discurso musical, el timbre organizado en el proceso textural y la dinámica, son elementos que pueden variar sin afectar la idea musical que se quiere desarrollar.

El ritmo ordena los sonidos en el tiempo y la afinación iguala las alturas, esta segunda se da de manera melódica y armónica, cuando un instrumentista puede tocar diferentes tipos de escalas y la distancia de una nota a otra se dispone dentro del temperamento, se dice que es afinado; La afinación armónica se da entre dos o más instrumentistas cuando se desaparecen los batidos entre frecuencias específicas ejecutadas simultáneamente propios de un temperamento, en nuestro caso occidental.

Para realizar el ejercicio de afinación dentro de una agrupación se sugiere que el timbre y la calidad sonora sean similares, pues las frecuencias y los batidos se ajustan de una manera más propicia cuando los ejecutantes del conjunto poseen un timbre y un “color” del sonido semejante.

Los Sub-aspectos a observar dentro del rango Afinación son los siguientes:

- Afinación lograda por una densidad determinada: Se refiere a la cantidad de voces que operan simultáneamente, es decir, a la calidad del ajuste de la afinación que se genere entre las voces que posea la obra.

[13]Aspectos Esenciales para el Ensamble de Repertorios en Banda Sinfónica, Ramos 2012.

- Afinación lograda con un peso determinado: Trata de la cantidad de ejecutantes que operan simultáneamente, del acoplamiento del número instrumentistas de la agrupación que interpretan la obra.

- Afinación lograda con una amplitud determinada: Es el rango en altitud o registro operado simultáneamente, afinación de pasajes con gran amplitud generado por diferentes registros instrumentales, que se pueden encontrar dentro de la pieza musical.

- Afinación lograda en modulaciones pasajeras y definitivas: Grado de complejidad técnico instrumental en la operatividad de la interválica melódica y armónica, corresponde a la perfección de la afinación melódica que cada ejecutante posea en su instrumento y la manipulación de la misma en cambios armónicos y tonales

- Afinación lograda con una dinámica determinada o alteración de la misma: Grado de complejidad técnica instrumental, es decir, la capacidad del ejecutante de mantener la afinación estable en diferentes tipos de dinámicas y en variaciones de una intensidad a otra.

- Afinación lograda en un tempo y una población rítmica determinada: Grado de complejidad técnica instrumental, se refiere a la capacidad del instrumentista de conservar la afinación estable en secciones donde se encuentren figuras rítmicas de menor valor y se deba ejecutar en tiempos ágiles, o en segmentos de tempos lentos con figuras de mayor valor.

Tabla de Evaluación elaborada por el maestro Andrey Ramos Herrera
Resultado del diagnóstico de afinación

Afinación por densidad	Afinación por peso	Afinación por amplitud	Afinación por modulaciones	Afinación por dinámica	Afinación Por tempo
Es evidente la desafinación en este aspecto.	Es evidente la desafinación en este aspecto.	Es evidente la desafinación en este aspecto.	Es evidente la desafinación en este aspecto.	Es evidente la desafinación en este aspecto.	Es evidente la desafinación en este aspecto.

En este rango conceptual el maestro encontró desajuste en todos los sub-aspectos. Lo anterior ocurre, en general, como consecuencia de las

omisiones en el proceso tanto vivencial como en el de formación instrumental. No parece haber claridad en todos los formadores en el hecho que en la primera etapa de formación musical el ejercicio de cantar y escuchar perfecciona la capacidad de encontrar ajuste en la afinación. De nuevo parece ser que la urgencia y la necesidad de alcanzar el ensamble instrumental descuida la correcta emisión sonora, la escucha consiente y las demás destrezas que posteriormente permitirán una adecuada ejecución en conjunto.

Los vacíos en la formación vivencial e instrumental impiden el desarrollo de los sub-aspectos de este rango conceptual, y teniendo en cuenta que la afinación es un nivel básico para la correcta audición de la pieza musical, debería ser incluida en el proceso musical desde la vivencia hasta la ejecución instrumental en conjunto como un asunto central y fundamental.

Después de ser apropiados los aspectos del nivel estructural, el director puede intervenir en el ensamble de acuerdo al contexto histórico, carácter y demás elementos que demuestren una interpretación acertada de la obra. Los siguientes seis aspectos pertenecen al nivel interpretativo del ensamble:

d. La Dinámica y Los Planos Sonoros*:*

El maestro lo define como la graduación de la intensidad del sonido que hacen parte de los elementos constitutivos de la textura**.**[14]

La dinámica pertenece al nivel interpretativo del ensamble, al igual que los planos sonoros; y se refiere a la capacidad que tenga la agrupación de interpretar diferentes niveles de dinámica y alteraciones de las mismas, ejecutándose en conjunto de manera equilibrada y balanceada, aportando a la interpretación de la obra mayor riqueza musical.

Los planos sonoros intervienen el aspecto dinámico, ya que para diferenciar el o los planos hay que aumentar o disminuir la intensidad del mismo o de los mismos, estos se encuentran implícitos en el discurso musical proporcionados por el compositor en los procedimientos orquestales de la construcción musical.

[14] Aspectos Esenciales para el Ensamble de Repertorios en Banda Sinfónica, Ramos 2012.

Al tratar la intensidad, tanto el compositor cuando construye el discurso musical, como el director cuando interpreta la obra, deben tener en cuenta el elemento implícito del diseño orquestal, que se puede controlar desde el peso instrumental (cantidad de ejecutantes por voz) y la pujanza sonora, (las diferentes potencias en dinámica de todos los registros en cada instrumento).

Los planos sonoros se establecen en el entramado de la orquestación y textura que disponga el compositor o arreglista de la pieza musical, y la interpretación de los mismos le corresponde al director de la agrupación, si bien los instrumentistas son conscientes de los planos que se interpretan durante la obra, la conducción final en el ensamble es labor del director.

En el proceso de ensamble se deben disponer los planos que participen en el desarrollo del discurso musical, destacando el de importancia melódica y a su vez relacionándolo con los demás planos, elevando así la musicalidad de la agrupación y engrandeciendo la obra.
Dentro de la dinámica se contaron con los siguientes sub-aspectos a observar:

- Extensión: Rango de las diferentes intensidades que posea la agrupación.

- Equilibrio sonoro en dinámicas estáticas: Es la capacidad que tenga el conjunto de balancear las diferentes dinámicas fijas o estables que se interpreten.

- Equilibrio sonoro en dinámicas en pendiente: Se refiere al equilibro en los cromatismos en la intensidad que interprete la agrupación. (cress, dim).

- Dinámica lograda con poco peso: Trata del equilibrio de la dinámica cuando hay poca cantidad de ejecutantes operando simultáneamente.

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Extensión	Equilibrio en dinámicas estáticas	Equilibrio en dinámicas en pendiente	Dinámica por peso
Se identificaban dos niveles dinámicos	No hay balance.	No hay balance.	No hay balance.

Se percibe en la tabla que la agrupación posee solo dos niveles dinámicos audibles, que son meso-forte y meso-piano, y son ejecutados con diferente intensidad por los instrumentistas, generando desbalance en cada rango dinámico estático.

También se evidencia que las demás categorías no han sido perfeccionadas en la agrupación, es decir, las dinámicas en pendiente y las generadas con poco peso se encuentran desbalanceadas, si bien se intentan ejecutar no se emplea la concepción de dinámica en conjunto desde el ensamble.

En el proceso de ejecución instrumental individual se proporcionan diversas técnicas para que el alumno pueda dominar varios rangos dinámicos, igualmente cuando comienza la ejecución en conjunto dentro de la técnica de ensamble se debe encaminar a que cada instrumentista desarrolle capacidades de ejecución frente a la dinámica diferentes, debe generarse en los instrumentistas una conciencia de intensidad en conjunto, puesto que el peso dinámico de la banda será algo nuevo para los ejecutantes.

En los planos sonoros se observaron los siguientes sub-aspectos:

- Jerarquía: Se trata de destacar unos planos más que otros por sus propiedades en la pieza musical.

- Balance de interacción: En el cual se destaca el plano activo y se articulan los demás para evidenciar la relevancia temática o ritmo-melódica.

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Jerarquía	Balance
En un alto porcentaje de la obra se identifican los planos sonoros por que los procedimientos de orquestación lo permiten.	No hay claridad del plano que se desempeña y por ende el balance horizontal y vertical no es equilibrado.

En este cuadro encontramos que la jerarquía en la pieza musical puede ser distinguida por el tratamiento de la orquestación por parte del compositor, en la siguiente casilla se observa que el balance de los planos no es ejecutado de

una manera adecuada, es evidente que los instrumentistas desconocen el plano al que pertenecen en las diferentes secciones de la obra, por ende el balance horizontal, es decir el que se genera en la interrelación de los planos sonoros cuando son ejecutados simultáneamente; y el que se produce dentro del mismo plano sonoro o balance vertical, son desequilibrados.

e. El Fraseo y La Articulación**.**

Aspectos pertenecientes al nivel interpretativo de la obra, donde el director conduce los niveles estructurales y básicos de ensamble, desde la frase hasta la totalidad de la obra, la articulación es considerada como un aspecto que hace parte del fraseo, ya que interviene la forma de producir los sonidos y como se unen entre sí, afectado el estilo musical, dando pautas detalladas al director para perfeccionar la interpretación.

La articulación se aprecia cuando su ejecución es detallada y unánime en los elementos de duración e intensidad que operan en las mismas, dando trasparencia o claridad al discurso; respecto a este rango los sub-aspectos son:

- Calidad en la ejecución determinada por el peso, depende de la cantidad de ejecutantes que operen simultáneamente.
- Coherencia grupal en la ejecución.

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Calidad por peso	**Coherencia en ejecución grupal**
No hay coherencia.	No hay coherencia.

En la tabla se percibe que la articulación es un aspecto que no se ha desarrollado en el proceso de la agrupación, y como resultado el maestro observa que no hay coherencia en la articulación, es decir no se ejecuta en de manera exacta la articulación, haciendo que se perciba incoherencia en la ejecución grupal.

Respecto al Fraseo o la manera de llevar los niveles estructurales del ensamble haciendo uso de algunos niveles interpretativos designados por el director se observaron los siguientes sub-aspectos:

- **Fraseo Melódico:** Se percibe claramente el fraseo de: articuladores, perfil melódico, población rítmica, momentos de impulso, estacionarios y de reposo de la melodía.
- **Fraseo Armónico:** Se percibe claramente el fraseo de: Disonancias, Consonancias, Progresiones armónicas y Background ritmo-armónico.
- **Fraseo Orquestal:** Se percibe claramente el fraseo dado por: Peso, Densidad y Amplitud.

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Melódico	**Armónico**	**Orquestal**
No se aplican procedimientos de fraseo.	No se aplican procedimientos de fraseo.	No se aplican procedimientos de fraseo.

Se observa en la tabla que este rango aún no ha sido desarrollado por la agrupación, es muy común que en las agrupaciones no se considere el fraseo, ya que se enfocan en tratar de desarrollar los aspectos estructurales, y no en la interpretación de los mismos.

f. La Técnica*:*
Es el conjunto de procedimientos y recursos que se utilizan en los ensayos parciales, seccionales y generales, con los cuales se establece la eficacia del producto sonoro.

- Técnica instrumental, generada por los profesores de instrumento y los interpretes de la banda
- Técnicas de ensayo, dada por el director de la agrupación.
Del director anterior a que están acostumbrados

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Técnica Instrumental	**Técnicas de ensayo**
Resultado sonoro descuidado.	Se repiten pasajes y la obra completa sin resultados proporcionales al tiempo de ensayo.

Como se puede observar en la tabla, el maestro encontró que la técnica instrumental utilizada no es adecuada ya que el resultado sonoro no es gentil al oyente. Y respecto a la técnica de ensayo utilizada por el director de la

agrupación, es evidente que es inapropiada ya que el objetivo es tocar la obra completa no se detalla y se perfecciona los niveles estructurales del ensamble para poder llegar a la interpretación de la estructura musical.

g. La Puesta en Escena**:**

Se refiere a la coherencia de movimiento corporal de los ejecutantes, con relación al carácter, fraseo y demás componentes que permiten que los sonidos también se vean, y preparen al público visualmente la manifestación del sonido.

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Puesta en Escena
No se realizó ninguna actividad que reflejara este aspecto.

La tabla evidencia que este aspecto no ha sido adoptado por la agrupación, esto se debe a que los niveles básicos de ensamble aún no se han desarrollado durante el proceso de la agrupación.

h. La Conjunción:

Es el ejercicio de unir los dos niveles de ensamble, el estructural (Ritmo, Afinación y Calidad Sonora) y el interpretativo (Dinámica y Planos sonoros- Fraseo y Articulación). Se observó la cohesión con la cual se integran los aspectos de cada nivel.

Tabla de Evaluación realizada por el maestro Andrey Ramos Herrera

Interrelación de Aspectos
No aplica porque aún no se logran las etapas básicas en la práctica instrumental individual y grupal

La tabla evidencia que este aspecto no ha sido adoptado por la agrupación, esto se debe a que los niveles básicos de ensamble aún no se han desarrollado durante el proceso de la agrupación.

i. La Interpretación General**:**
Resultado de la interacción de todos los aspectos del nivel básico y del nivel interpretativo, que le permite al identificar claramente coherencia en la forma, el estilo, el carácter, conducción armónica, melódica y demás elementos generadores de movimiento y contrastes, enmarcados por el estado de conocimiento de la obra por parte del director.

Interpretación General
No aplica porque aún no se logran las etapas básicas en la práctica instrumental individual y grupal

Este diagnóstico que se hace al ensamble de la agrupación tiene dos objetivos, el primero es identificar los aspectos del ensamble que deben ser intervenidos desde la dirección y el segundo es reconocer algunos aspectos que pueden ser solucionados individualmente y que aportan al mejoramiento del ensamble.

La siguiente etapa de diagnóstico se enfoca en identificar los aspectos específicos, las habilidades y dificultades individuales de los estudiantes, que aportan al funcionamiento y perfeccionamiento del ensamble; además esta identificación proporcionara información para elaborar el plan de mejoramiento que debe hacerse para intervenir en el proceso ya iniciado de los alumnos y poder anclarlo con la nueva metodología.

2. Segunda Etapa del Desarrollo del Diagnóstico:

En esta segunda etapa el maestro citó a los integrantes de la agrupación en grupos, definidos por el plano sonoro que interpretaban en la obra “Paisaje Esperanza” de Rubén Darío Gómez Prada. Este diagnóstico tuvo una duración de seis días, por la especificidad que requirió.

Siendo el objetivo de este diagnóstico, determinar particularmente las capacidades que poseen los integrantes de la agrupación, fueron dispuestos cuatro tópicos, que son: La Vivencia, La Gramática, La Practica Instrumental Individual y La Practica Instrumental en Conjunto.
Éstos tópicos favorecen la exploración a detalle de los saberes que poseen los alumnos, ya que están construidos a partir de las etapas que elementales dentro de un proceso de aprendizaje musical; es decir, se observaron herramientas particulares de cada una de las cuatro etapas del proceso.

Etapas Elementales en un Proceso Musical	
Primera Etapa	La Vivencia
Segunda Etapa	La Gramática
Tercera Etapa	La Practica Instrumental Individual
Cuarta Etapa	La Practica Instrumental en Conjunto

Con referencia al primer tópico **La Vivencia**, fueron evaluados los saberes según las cualidades sonoras, es decir: La duración, La Altura, El timbre y La Dinámica. En el segundo: **La Gramática**, la observación se basó en la capacidad de identificación de símbolos que intervienen en las cualidades del sonido. Respecto al tercer tópico **La Práctica Instrumental Individual** fueron considerados todos aquellos aspectos que influyen en la correcta ejecución instrumental; y en el cuarto que es **La Práctica Instrumental en Conjunto** se contemplaron los saberes que actúan dentro del ensamble.

Seguidamente se expondrán y describirán cada uno de los tópicos y los resultados de los mismos.

A. Primer Tópico: **La Vivencia.**

Para el maestro es la primera etapa del proceso musical, en la cual se interiorizan saberes musicales mediante estímulos a los sentidos, generando así un aprendizaje significativo, y paralelamente se crean habilidades socio-afectivas y

psicomotrices de manera inconsciente, integrando el desarrollo del ser humano a la vida musical.

Éste tópico fue diseñado en base a las cuatro cualidades del sonido: Duración, Altura, Timbre e Intensidad, cada una de ellas fue observada y apreciada siguiendo una serie de indicadores respecto a saberes específicos de cada cualidad.
En el presente texto los resultados serán registrados con Tablas de Resultados, en las cuales se expone el indicador o los indicadores dependiendo del saber observado y porcentajes dependiendo de la habilidad de los alumnos, cabe resaltar que dichas habilidades no son "calificadas" con la intensión de desaprobar, sino de cualificar el posible desempeño de los estudiantes.

Este diagnóstico especifico vivencial se desarrolló durante dos días en los cuales la realización de las clases-valoración se basaron en la imitación y las actividades consistieron en presentar un ejercicio hablado, con percusión corporal o cantado por el maestro, dependiendo de la cualidad a observar; luego se socializó el ejercicio y se practicó varias veces y luego se pidió a los niños que lo ejecutaran individualmente, aquí el maestro Andrey hizo una apreciación de la facilidad con la cual se realizaba la imitación.

A continuación se presentarán los saberes, indicadores y resultados de cada una de las cualidades del sonido (La duración, La Altura, El Timbre y La Dinámica).

- Primera Cualidad: **La Duración:**

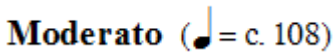
  Para la realización del diagnóstico de esta cualidad se elaboraron ejercicios para conocer las habilidades adquiridas en las métricas más usadas en los repertorios para banda sinfónica actualmente, es decir compases de dos, tres, cuatro cuartos y seis octavos (2/4, ¾, 4/4, 6/8); Es importante resaltar que se evalúa específicamente la capacidad de adaptación y asimilación de los conceptos desarrollados en el diagnóstico.
  Los saberes que se observaron fueron herramientas que el maestro considera necesarias para el adecuado proceso musical de los alumnos y además para la posterior ejecución en conjunto, son las siguientes: Pulso, Unidad de Compas, Primera División binaria del pulso, Contratiempos internos y Externos y Periféricos, Sincopas Internas y Periféricas.

  Primer Saber Evaluado: EL PULSO
  Organización de eventos sonoros de manera constante y regular.

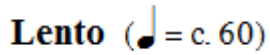
Mediante las siguientes actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Para el desarrollo de esta actividad se toma un referente sonoro, acompañada de objetos percutivos, que sirvieron como herramientas exteriorizadoras del pulso, en diferentes tempos.

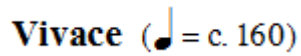
1. Ejecución del pulso de manera estable, en un tempo moderado.



2. Ejecución del pulso de manera estable, en un tempo lento.



3. Ejecución del pulso de manera estable, en un tempo vivo.



4. Identificación y conexión al pulso de un referente musical, en un tempo moderado.

En base a un audio se le pide al estudiante que lleve el pulso del mismo.

TABLA DE RESULTADO

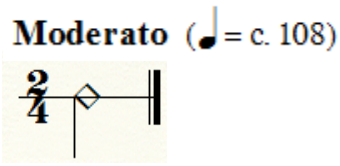
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1	00%	34%	76%
2	00%	36%	64%
3	00%	32%	78%
4	00%	32%	78%
TOTAL PROMEDIO	00%	**26%**	**74%**

Segundo Saber Evaluado: UNIDAD DE COMPAS.
Figura musical que determina al momento de su impacto la acentuación propia de la métrica.

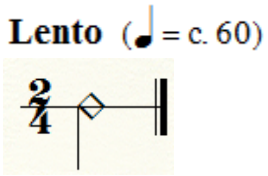
Mediante las siguientes actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Para el desarrollo de esta actividad se toma un referente sonoro, acompañada de objetos percutivos, que sirvieron como herramientas exteriorizadoras del pulso, en diferentes tempos.

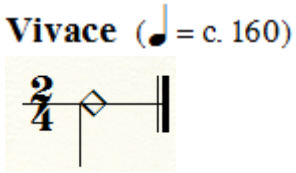
1. Ejecución de la unidad de compás de manera estable, en métrica de dos pulsos en un tempo Moderado.



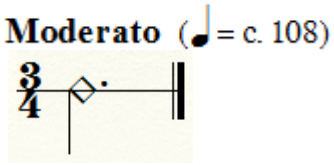
2. Ejecución de la unidad de compás de manera estable, en métrica de dos pulsos en un tempo lento.



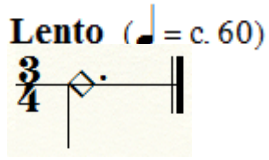
3. Ejecución de la unidad de compás de manera estable, en una métrica de dos pulsos en un tempo vivo.



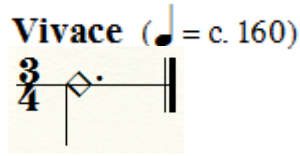
4. Ejecución de la unidad de compás de manera estable, en una métrica de tres pulsos en un tempo Moderado.



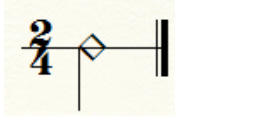
5. Ejecución de la unidad de compás de manera estable, en una métrica de tres pulsos en un tempo lento.



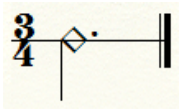
6. Ejecución de la unidad de compás de manera estable, en una métrica de tres pulsos en un tempo vivo.



7. Identificación de la unidad de compás en una métrica de dos pulsos.



8. Identificación de la unidad de compás en una métrica de tres pulsos.



9. Identificación y conexión de la unidad de compás de un referente musical, en un tempo moderado.

TABLA DE RESULTADO

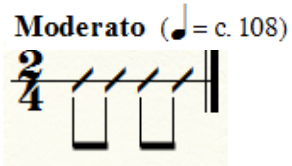
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	00%	36%	74%
2.	00%	32%	68%
3.	00%	22%	78%
4.	00%	30%	70%
5.	00%	36%	64%
6.	00%	30%	70%
7.	00%	56%	54%
8.	00%	56%	54%
9.	00%	66%	44%
TOTAL PROMEDIO	**00%**	**36%**	**64%**

Tercer Saber Evaluado: PRIMERA DIVISIÓN BINARIA DEL PULSO
Dos figuras de igual duración en un pulso.

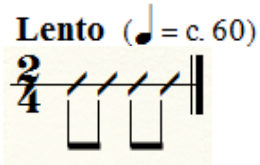
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Para esta actividad el profesor pautó mediante un referente sonoro la ubicación temporal de la primera división del pulso sobre el cotinum y simultáneamente los estudiantes llevaron el pulso con sus pies y con las manos marcaron dicha división.

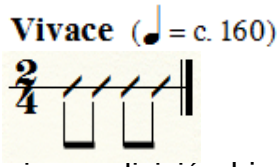
1. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo Moderado.



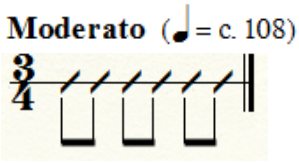
2. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo lento.



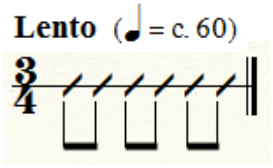
3. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo vivo.



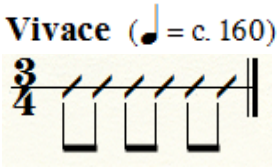
4. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de tres pulsos, en un tempo Moderado.



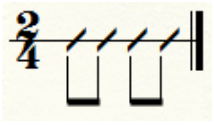
5. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de tres pulsos, en un tempo lento.



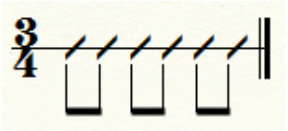
6. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de tres pulsos, en un tempo vivo.



7. Identificación de la primera división binaria del pulso en una métrica de dos pulsos.



8. Identificación de la primera división binaria del pulso en una métrica de tres pulsos.



9. Identificación y conexión de la primera división binaria del pulso de un referente musical, en un tempo Moderado.

TABLA DE RESULTADOS

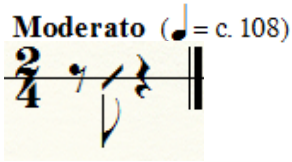
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	00%	28%	72%
2.	00%	34%	66%
3.	00%	24%	76%
4.	00%	32%	68%
5.	00%	38%	62%
6.	00%	32%	68%
7.	00%	48%	52%
8.	00%	48%	52%
9.	00%	58%	42%
TOTAL PROMEDIO	**00%**	**38%**	**62%**

Cuarto Saber Evaluado: CONTRATIEMPO EN COMPASES SIMPLES. Figura precedida silencio ocupando una parte o fracción débil.

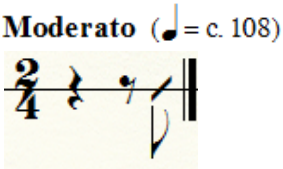
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Para esta actividad el profesor pautó mediante un referente sonoro la ubicación temporal de la primera división del pulso sobre el cotinum y simultáneamente los estudiantes llevaron el pulso con sus pies y con las manos marcaron dicha división.

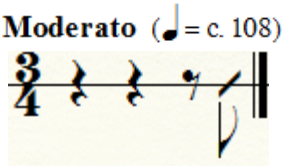
1. Ejecución del contratiempo en primera división solo en el primer pulso de un compás de dos partes de manera estable, en un tempo moderado.



2. Ejecución del contratiempo en primera división solo en el segundo pulso de un compás de dos partes de manera estable, en un tempo moderado.



3. Ejecución del contratiempo en primera división solo en el tercer pulso de un compás de tres partes de manera estable, en un tempo moderado.



4. Identificación y conexión del contratiempo de un referente musical, en un tempo moderado.

TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	38%	00%	62%
2.	48%	00%	52%
3.	48%	00%	52%
4.	50%	00%	50%
TOTAL PROMEDIO	**12%**	**00%**	**54%**

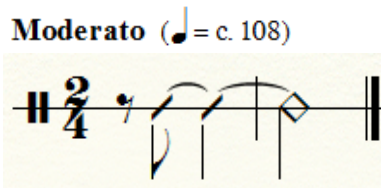
Quinto Saber Evaluado: SÍNCOPA EXTERNA EN PRIMERA DIVISIÓN EN COMPASES SIMPLES.

Accionamiento de una figura en parte o fracción débil y se prolonga hasta el siguiente compás.

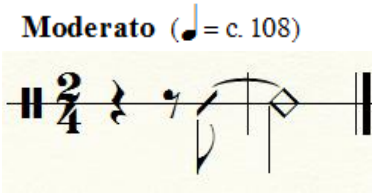
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Mediante un referente sonoro, el profesor pautó la ubicación temporal del impacto del contratiempo sobre el cotinum, que se prolonga mínimo hasta el siguiente compás y simultáneamente los estudiantes llevaron el pulso con sus pies y con las manos marcaron el impacto.

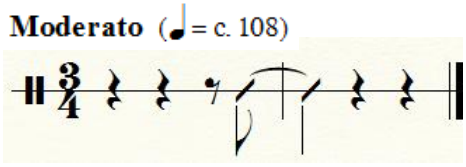
1. Ejecución de la síncopa externa en primera división solo en el primer pulso de un compás de dos partes de manera estable, en un tempo moderado.



2. Ejecución de la síncopa externa en primera división solo en el segundo pulso de un compás de dos partes de manera estable, en un tempo moderado.



3. Ejecución de la síncopa externa en primera división solo en el tercer pulso de un compás de tres partes de manera estable, en un tempo moderado.



4. Identificación y conexión de la síncopa externa en primera división de un referente musical, en un tempo moderado.

TABLA DE RESULTADOS

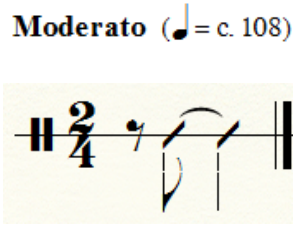
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	38%	00%	62%
2.	48%	00%	52%
3.	48%	00%	52%
4.	50%	00%	50%
TOTAL PROMEDIO	**12%**	**00%**	**54%**

Sexto Saber Evaluado: SÍNCOPA INTERNA EN PRIMERA DIVISIÓN EN COMPASES SIMPLES.
Accionamiento de una figura en una parte o fracción débil y sin exceder la duración del compás.

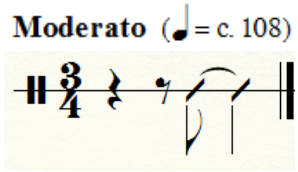
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Mediante un referente sonoro, el profesor pautó la ubicación temporal del impacto del contratiempo sobre el cotinum, que prolonga su duración dentro del compás y simultáneamente los estudiantes llevaron el pulso con sus pies y con las manos marcaron el impacto.

1. Ejecución de la síncopa interna en primera división solo en el primer pulso de un compás de dos partes de manera estable, en un tempo moderado.



2. Ejecución de la síncopa interna en primera división solo en el segundo pulso de un compás de tres partes de manera estable, en un tempo moderado.



3. Identificación y conexión de la síncopa interna en primera división de un referente musical, en un tempo moderado.

TABLA DE RESULTADOS

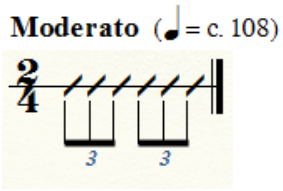
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	38%	00%	62%
2.	48%	00%	52%
3.	48%	00%	52%
TOTAL PROMEDIO	**50%**	**00%**	**50%**

Séptimo Saber Evaluado: PRIMERA DIVISIÓN TERNARIA DEL PULSO
Tres figuras de igual duración en un pulso.

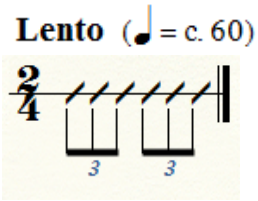
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Mediante un referente sonoro, el profesor pautó la ubicación temporal del impacto del contratiempo sobre el cotinum, que prolonga su duración dentro del compás y simultáneamente los estudiantes llevaron el pulso con sus pies y con las manos marcaron el impacto.

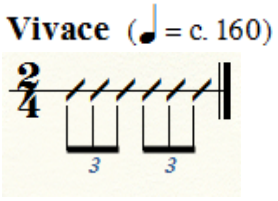
1. Ejecución de la primera división ternaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo Moderado.



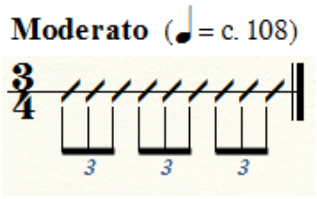
2. Ejecución de la primera división ternaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo lento.



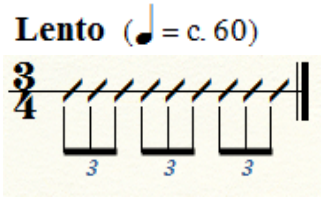
3. Ejecución de la primera división ternaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo vivo.



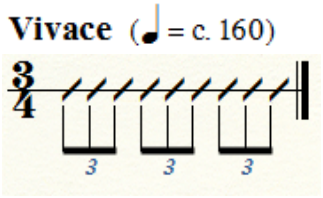
4. Ejecución de la primera división ternaria del pulso de manera estable, en una métrica de tres pulsos, en un tempo Moderado.



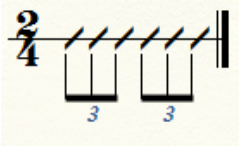
5. Ejecución de la primera división ternaria del pulso de manera estable, en una métrica de tres pulsos, en un tempo lento.



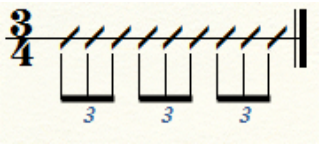
6. Ejecución de la primera división ternaria del pulso de manera estable, en una métrica de tres pulsos, en un tempo vivo.



7. Identificación de la primera división ternaria del pulso en una métrica de dos pulsos.



8. Identificación de la primera división ternaria del pulso en una métrica de tres pulsos.



10. Identificación y conexión de la primera división ternaria del pulso de un referente musical, en un tempo moderado.

TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	00%	42%	68%
2.	00%	52%	58%
3.	00%	32%	78%
4.	00%	42%	68%
5.	00%	52%	58%
6.	00%	32%	78%
7.	00%	40%	60%
8.	00%	52%	58%
9.	00%	62%	48%
10.	00%	62%	48%
TOTAL PROMEDIO	**00%**	**38%**	**62%**

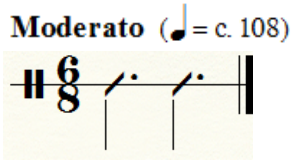
Los siguientes saberes estará evaluando el compás de seis octavos (6/8) agrupado en dos pulsos.

Octavo Saber Evaluado: UNIDAD DE TIEMPO
Pulso del compás de 6/8.

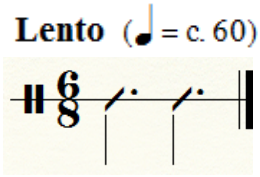
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Para el desarrollo de esta actividad se toma un referente sonoro, acompañada de objetos percutivos, que sirvieron como herramientas exteriorizadoras del pulso, en diferentes tempos.

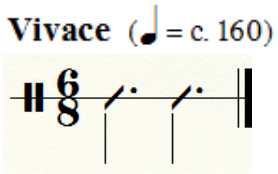
1. Ejecución del pulso de manera estable, en un tempo moderado.



2. Ejecución del pulso de manera estable, en un tempo lento.



3. Ejecución del pulso de manera estable, en un tempo vivo.



4. Identificación y conexión al pulso de un referente musical, en un tempo moderado.

TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	00%	36%	64%
2.	00%	48%	52%
3.	00%	34%	66%
4.	00%	43%	66%
TOTAL PROMEDIO	**00%**	**12%**	**62%**

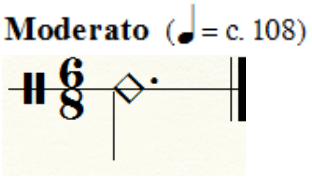
Noveno Saber Evaluado: UNIDAD DE COMPAS

Figura musical que determina al momento de su impacto la acentuación propia de la métrica de 6/8.

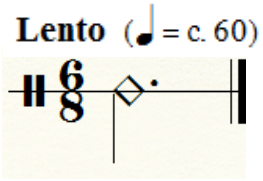
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Mediante un referente sonoro, el profesor pautó la ubicación temporal de la unidad de compas sobre el cotinum y simultáneamente los estudiantes llevaron el pulso con sus pies y con las palmas marcaron los impactos que determinaron la métrica.

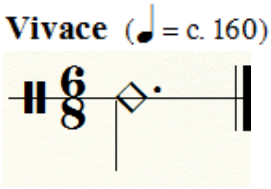
1. Ejecución de la unidad de compas de manera estable, en un tempo Moderado.



2. Ejecución de la unidad de compas de manera estable, en un tempo lento.



3. Ejecución de la unidad de compas de manera estable, en un tempo vivo.



4. Identificación y conexión a la unidad de compas de un referente musical, en un tempo Moderado.

TABLA DE RESULTADO

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	00%	34%	66%
2.	00%	38%	62%
3.	00%	30%	70%
4.	00%	50%	50%
TOTAL PROMEDIO	**00%**	**38%**	**62%**

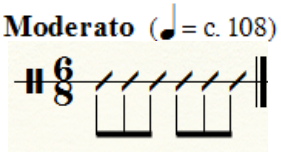
Decimo Saber Evaluado: PRIMERA DIVISIÓN DEL PULSO

Tres figuras de igual duración en un pulso.

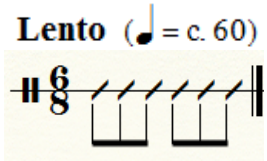
Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

Para esta actividad el profesor pautó mediante un referente sonoro la ubicación temporal de la primera división del pulso sobre el cotinum y simultáneamente los estudiantes llevaron el pulso con sus pies y con las manos marcaron dicha división.

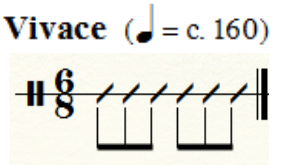
1. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo Moderado.



2. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo lento.



3. Ejecución de la primera división binaria del pulso de manera estable, en una métrica de dos pulsos, en un tempo vivo.



4. Identificación y conexión de la primera división binaria del pulso de un referente musical, en un tempo Moderado.

TABLA DE RESULTADO

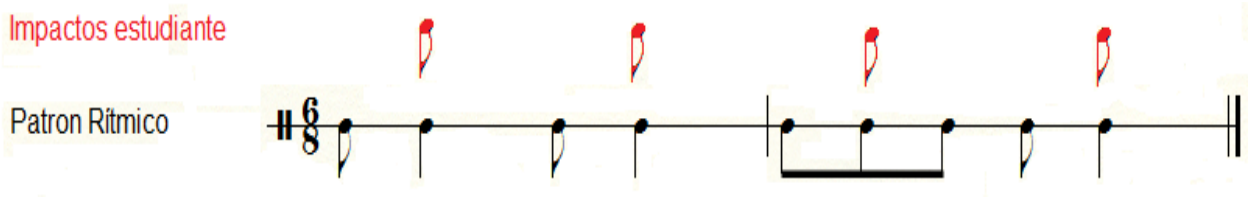
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	94%	00%	06%
2.	86%	00%	14%
3.	98%	00%	02%
4.	82%	00%	18%
TOTAL PROMEDIO	**90%**	**00%**	**10%**

Onceavo Saber Evaluado: CONTRATIEMPO INTERNO EN PRIMERA DIVISIÓN DE UN PULSO.

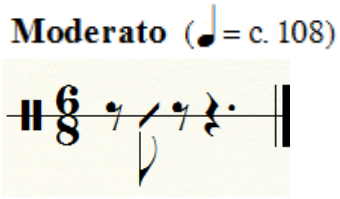
Figura que precedida por un silencio ocupa la segunda fracción del pulso.

Mediante actividades rítmicas se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

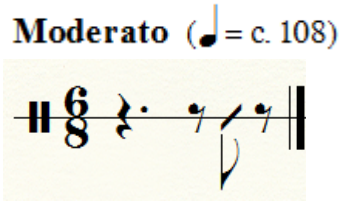
Mediante el siguiente patrón rítmico que interpretó el profesor, se dispone al estudiante a ejecutar el contratiempo interno por medio de imitación.



1. Ejecución del contratiempo interno en primera división solo en el primer pulso, en un tempo moderado.



2. Ejecución del contratiempo interno en primera división solo en el segundo pulso en un tempo moderado.



3. Identificación y conexión al contratiempo interno de un referente musical, en un tempo moderado.

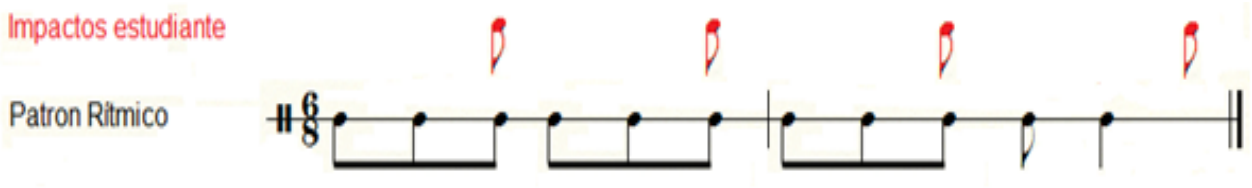
TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	86%	00%	34%
2.	86%	00%	34%
3.	98%	00%	02%
TOTAL PROMEDIO	**90%**	**00%**	**10%**

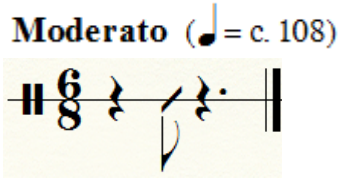
Doceavo Saber Evaluado: CONTRATIEMPO PERIFÉRICO EN PRIMERA DIVISIÓN DE UN PULSO

Figura que precedida por un silencio ocupa la tercera fracción del pulso.

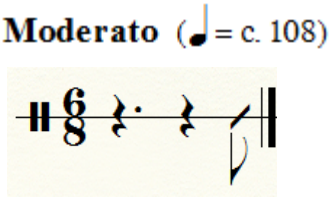
Mediante el siguiente patrón rítmico que interpretó el profesor, se dispone al estudiante a ejecutar el contratiempo interno por medio de imitación.



1. Ejecución del contratiempo periférico en primera división solo en el primer pulso en un tempo moderado.



2. Ejecución del contratiempo periférico en primera división solo en el segundo pulso, en un tempo moderado.



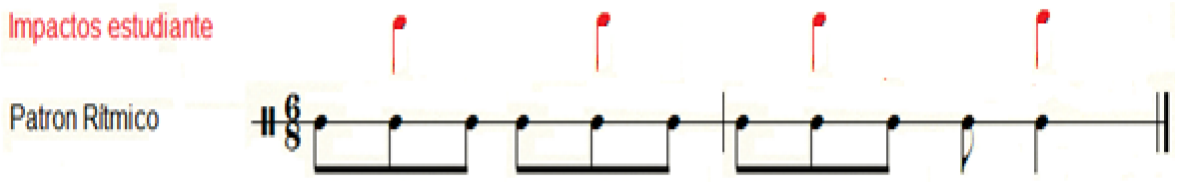
3. Identificación y conexión al contratiempo periférico de un referente musical, en un tempo moderado.

TABLA DE RESULTADOS

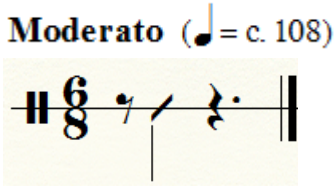
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
4.	86%	00%	34%
5.	86%	00%	34%
6.	98%	00%	02%
TOTAL PROMEDIO	**90%**	**00%**	**10%**

Treceavo Saber Evaluado: SÍNCOPA INTERNA EN PRIMERA DIVISIÓN DE UN PULSO.
Accionamiento de la segunda fracción del pulso.

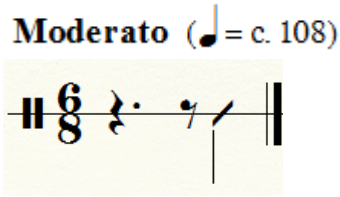
Mediante el siguiente patrón rítmico que interpretó el profesor, se dispone al estudiante a ejecutar el contratiempo interno por medio de imitación.



1. Ejecución de la síncopa interna en primera división solo en el primer pulso en un tempo moderado.



2. Ejecución de la síncopa interna en primera división solo en el segundo pulso en un tempo moderado.



3. Identificación y conexión a la síncopa interna de un referente musical, en un tempo moderado.

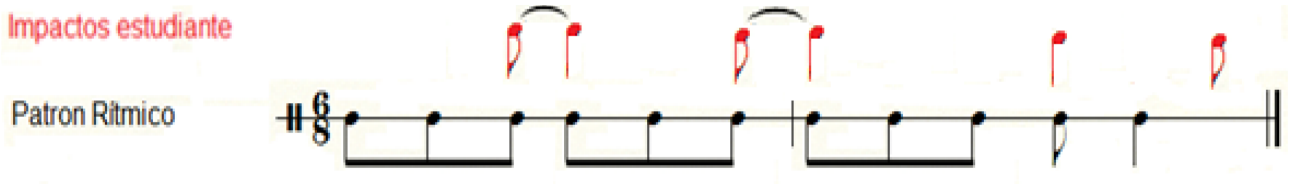
TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	86%	00%	34%
2.	86%	00%	34%
3.	98%	00%	02%
TOTAL PROMEDIO	**90%**	**00%**	**10%**

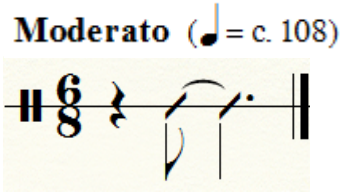
Catorceavo Saber Evaluado: SÍNCOPA EXTERNA EN PRIMERA DIVISIÓN DE UN PULSO.

Accionamiento de la tercera fracción del pulso.

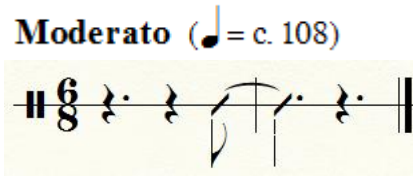
Mediante el siguiente patrón rítmico que interpretó el profesor, se dispone al estudiante a ejecutar el contratiempo interno por medio de imitación.



1. Ejecución de la síncopa externa en primera división solo en el primer pulso en un tempo moderado.



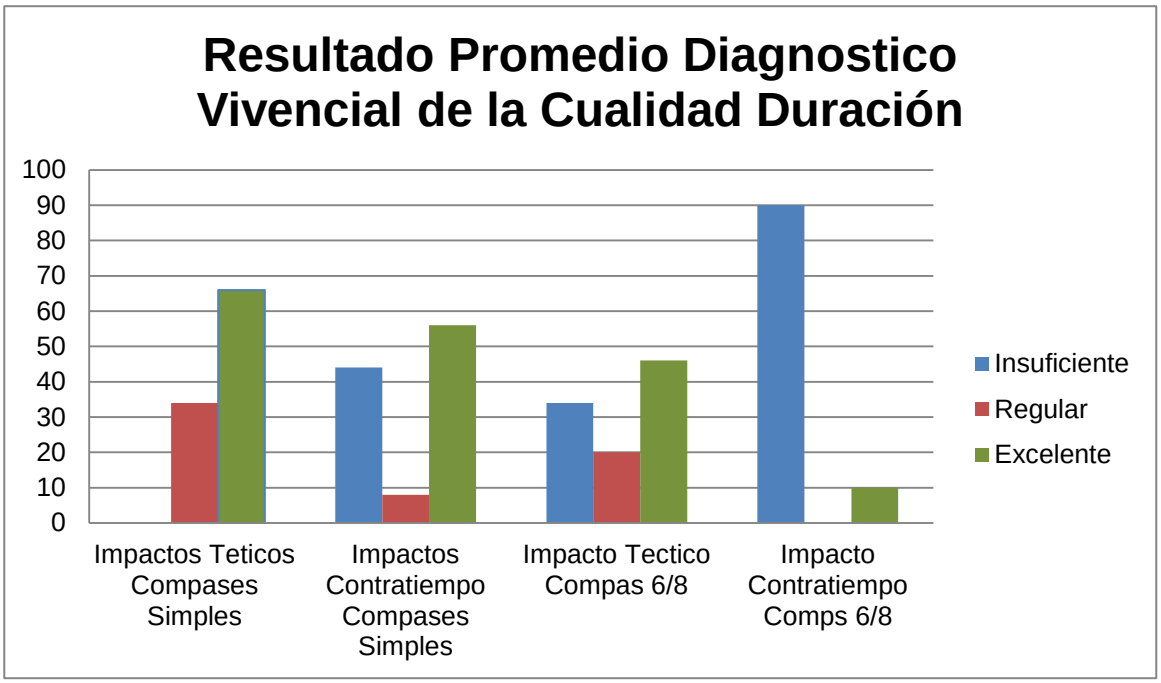
2. Ejecución de la síncopa externa en primera división solo en el segundo pulso en un tempo moderado.



3. Identificación y conexión a la síncopa externa de un referente musical.

TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	86%	00%	34%
2.	86%	00%	34%
3.	98%	00%	02%
TOTAL PROMEDIO	**90%**	**00%**	**10%**



Estos datos son utilizados para identificar los saberes los cuales necesitan intervención especial, dichos saberes se presentan agrupados según las dificultades presentadas en dos tipos de impactos y dos tipos de compases. Esta clase agrupación se realiza con el objetivo de enfocar el plan de mejoramiento, es decir orientar los procedimientos posteriores al diagnóstico hacia estos saberes que han presentado niveles regulares e insuficientes, cabe aclarar que las calificaciones no evalúan la ejecución de las actividades, si no, se evalúa la capacidad de adaptación y asimilación de los saberes presentados en este diagnóstico.

- Segunda Cualidad: **La Altura.**
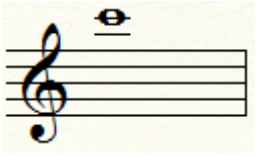
Para la realización del diagnóstico de esta cualidad se elaboraron ejercicios para conocer las habilidades adquiridas respecto a la entonación de unísonos e intervalos básicos, como grado conjunto, Arpegios y saltos de cuarta y quinta; al igual que identificación de registro y de perfil melódico utilizados usualmente en los repertorios para banda sinfónica actualmente. Es importante repetir que se evalúa específicamente la capacidad de adaptación y asimilación de los conceptos desarrollados en el diagnóstico.
Los Saberes que se evaluaron son Identificación de Registros, Identificación del Perfil Melódico, Identificación de tipos de Densidad, Entonación de Unísonos e Intervalos Simples.

A continuación se expondrá el diagnóstico de estos saberes:
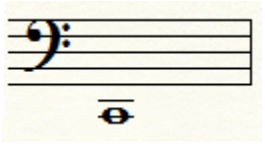
Primer Saber Evaluado: IDENTIFICACIÓN DE REGISTROS
Grupo de Sonidos de altura determinada.

Mediante actividades de audio escucha, en las que el profesor interpretaba en el piano alturas en diferentes registros se observará en el niño la apropiación de las siguientes aptitudes.

1. Identificación de sonidos agudos.
   Ejemplo de sonido agudo:



2. Identificación de sonidos graves.
   Ejemplo de sonido grave:



3. Identificación de sonidos medios.
   Ejemplo de sonido medio:

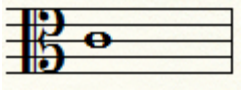


TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	06%	00%	94%
2.	06%	00%	94%
3.	06%	00%	94%
TOTAL PROMEDIO	**06%**	**00%**	**94%**
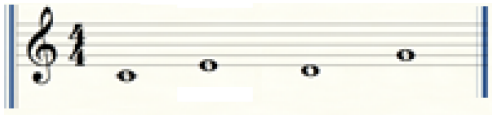
Segundo Saber Evaluado: PERFIL MELÓDICO[15]:

Es el esquema o dibujo del movimiento de la melodía teniendo en cuenta sus puntos más altos o más graves.

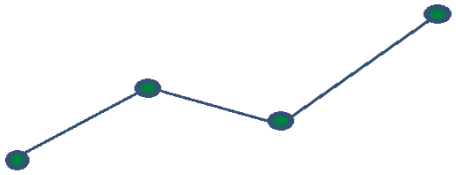
La actividad que se realizó para diagnosticar este saber consta de que los alumnos puedan identificar el perfil melódico de una melodía de no más de cinco notas que el maestro interpreta en el piano, o en ocasiones canta.

Ejemplo:

El maestro interpreta en el piano:

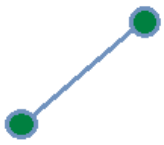


El dibujo del perfil melódico puede ser:

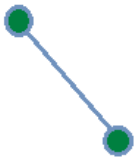


En este se observaron los siguientes ítems:

1. Identificar si el movimiento es Ascendente.



2. Identificar si el movimiento es Descendente.



[15] Jan La Rue. Análisis del estilo Musical. Barcelona, 2007.

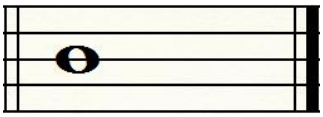
TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	06%	00%	94%
2.	06%	00%	94%
TOTAL PROMEDIO	**06%**	**00%**	**94%**

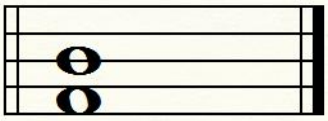
Tercer Saber Evaluado: IDENTIFICACIÓN DE TIPOS DE DENSIDAD
Se aspiró conocer hasta cuantos sonidos pueden escuchar los integrantes de la banda, esto favorecerá el posterior ensamble y afinación.

La actividad que realizó el maestro para conocer evaluar este saber, fue tocar en el piano varios tipos de densidades y pedir a los alumnos que escribieran en un papel cuantos sonidos escuchaban simultáneamente.

1. Identificar si es un solo sonido.



2. Identificar si son dos sonidos simultáneamente.



3. Identificar si son tres o más sonidos simultáneamente.
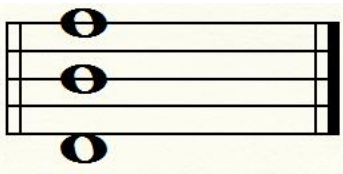


TABLA DE RESULTADO

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	22%	00%	78%
2.	64%	00%	36%
3.	94%	00%	06%
TOTAL PROMEDIO	**60%**	**00%**	**40%**

Cuarto Saber Evaluado: ENTONACIÓN UNISONOS

De acuerdo con las alturas proporcionada por el estudiante en el habla, se busca la más adecuada que pueda imitar con precisión.

1. Entonación de unísonos, Ejemplo de Unísono:

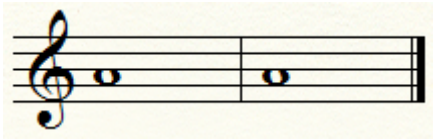


TABLA DE RESULTADOS

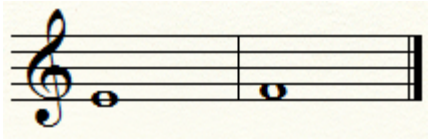
Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	50%	00%	50%
TOTAL PROMEDIO	**50%**	**00%**	**50%**

Quinto Saber Evaluado: ENTONACIÓN DE INTERVALOS
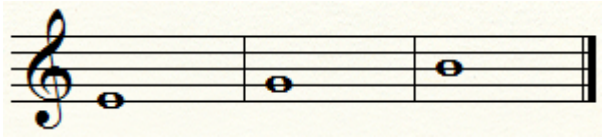
El maestro pide a los alumnos que repitan cantando con una vocal dos notas que el interpreta en el piano, estas dos notas pueden ser:

1. Entonación de grado conjunto.
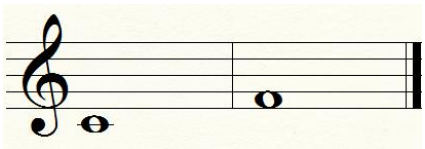
   Ejemplo de grado conjunto:



2. Entonación de Arpegios
   Ejemplo de Arpegio:



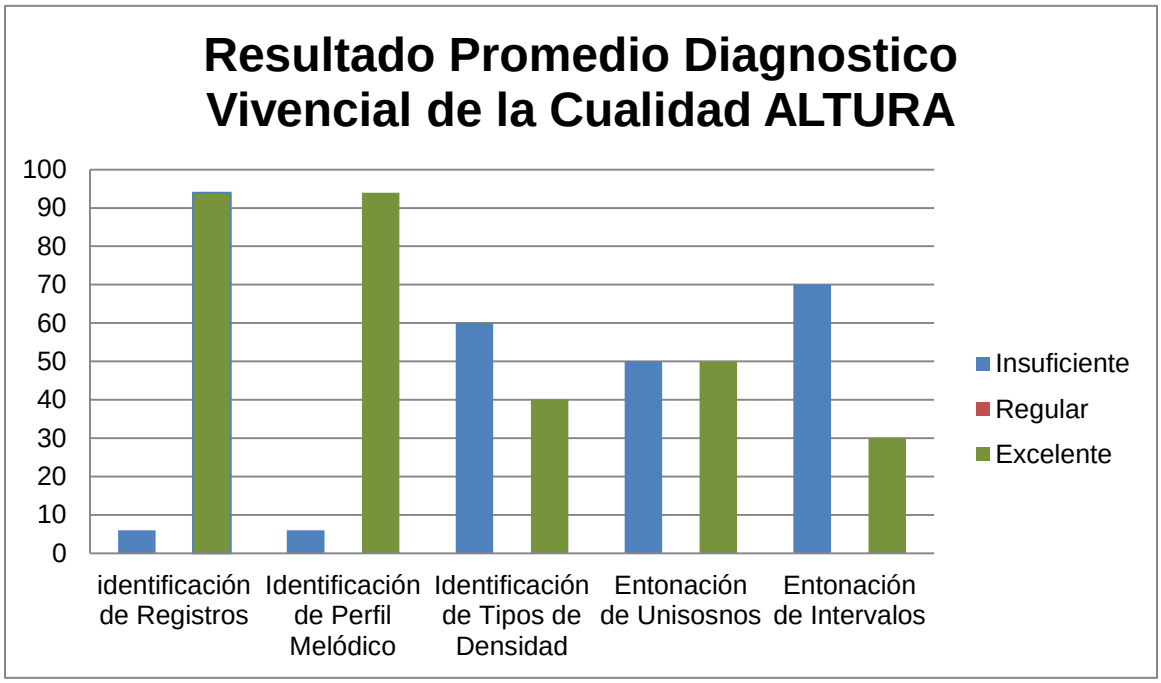
3. Entonación de Saltos de cuarta y quinta
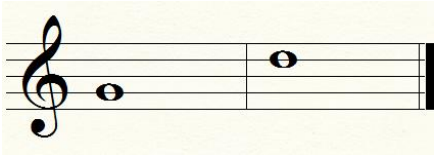




TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	66%	00%	34%
2.	70%	00%	30%
3.	76%	00%	24%
TOTAL PROMEDIO	**70%**	**00%**	**30%**



Estos datos son utilizados para identificar los saberes los cuales necesitan intervención especial, dichos saberes se presentan agrupados según las dificultades presentadas en dos tipos de saberes, identificación y entonación. Esta clase agrupación se realiza con el objetivo de enfocar el plan de mejoramiento, es decir orientar los procedimientos posteriores al diagnóstico hacia estos saberes que han presentado niveles regulares e insuficientes, cabe aclarar que las calificaciones no evalúan la ejecución de las actividades, si no, se evalúa la capacidad de adaptación y asimilación de los saberes presentados en este diagnóstico.

- Tercera Cualidad: **El Timbre.**

  El diagnóstico de esta cualidad se refiere directamente a la identificación de todos los timbres que intervienen en el conjunta Banda Sinfónica. Para la realización de este diagnóstico el maestro reprodujo los diferentes timbres y los alumnos, niño por niño los identificaban cada uno de los timbres aquí numerados:

  1. Identificación del timbre de flauta piccolo
  2. Identificación del timbre de flauta traversa
  3. Identificación del timbre de oboe
  4. Identificación del timbre de clarinete soprano
  5. Identificación del timbre de clarinete bajo
  6. Identificación del timbre de saxofón alto
  7. Identificación del timbre de saxofón tenor
  8. Identificación del timbre de saxofón barítono
  9. Identificación del timbre de trompeta
  10. Identificación del timbre de corno francés
  11. Identificación del timbre de trombón
  12. Identificación del timbre de fiscorno
  13. Identificación del timbre de tuba
  14. Identificación del timbre de glockenspiel
  15. Identificación del timbre de xilófono
  16. Identificación del timbre de timbales sinfónicos
  17. Identificación del timbre de redoblante
  18. Identificación del timbre de set de toms
  19. Identificación del timbre de congas
  20. Identificación del timbre de bombo sinfónico
  21. Identificación del timbre de platillos
  22. Identificación del timbre de pandereta
  23. Identificación del timbre de Güiro
  24. Identificación del timbre de Guasa
  25. Identificación del timbre de triangulo

TABLA DE RESULTADO

Habilidad Nº / Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	00%	00%	100%
2.	00%	00%	100%
3.	00%	00%	100%
4.	00%	00%	100%
5.	00%	00%	100%
6.	00%	00%	100%
7.	00%	00%	100%
8.	00%	00%	100%
9.	00%	00%	100%
10.	00%	00%	100%
11.	00%	00%	100%
12.	00%	00%	100%
13.	00%	00%	100%
14.	00%	00%	100%
15.	00%	00%	100%
16.	00%	00%	100%
17.	00%	00%	100%
18.	00%	00%	100%
19.	00%	00%	100%
20.	00%	00%	100%
21.	00%	00%	100%
22.	00%	00%	100%
23.	00%	00%	100%
24.	00%	00%	100%
25.	00%	00%	100%
TOTAL PROMEDIO	**00%**	**00%**	**100%**

- Cuarta Cualidad: **La Dinámica.**

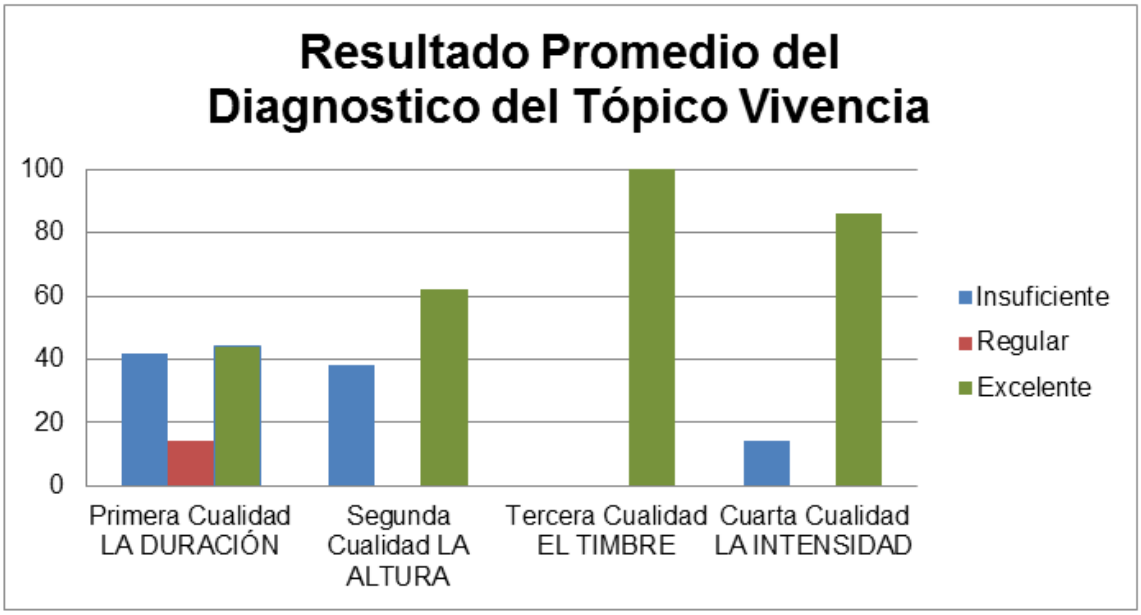
El diagnóstico de esta cualidad consistió en la identificación de diferentes tipos de Dinámicas y de alteraciones de las mismas. El maestro interpreta en instrumentos de percusión varios tipos de dinámicas y manera de dictado pide a los integrantes de la agrupación que los escriban en un papel, y que luego que ejecuten la dinámica con la voz; se evaluó:

1. Identificación de dinámica forte
2. Identificación de dinámica piano
3. Identificación de dinámica intermedia
4. Identificación de dinámica en crescendo

5. Identificación de dinámica en diminuendo

TABLA DE RESULTADOS

Habilidad Nº / Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	00%	00%	100%
2.	00%	00%	100%
3.	20%	00%	80%
4.	30%	00%	70%
5.	24%	00%	76%
TOTAL PROMEDIO	**14%**	**00%**	**86%**



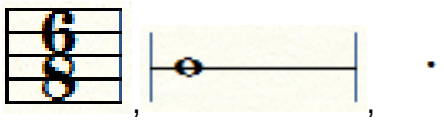
En el cuadro anterior encontramos el resultado promedio del diagnóstico realizado a los saberes del tópico: La Vivencia, en este se puede evidenciar que La Duración es la cualidad en la cual se presenta mayor dificultad así que necesitará un refuerzo minucioso en la siguiente etapa, es decir **El Plan de Mejoramiento Básico.** Las demás cualidades también serán fortalecidas, al igual que los demás tópicos: La Gramática, La Practica Instrumental Individual, La Practica Instrumental en Conjunto.

B. Segundo Tópico: **La Gramática.**

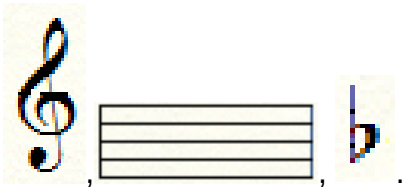
Se refiere a los conocimientos musicales que son expresados de manera teórica; luego de la etapa anterior (La Vivencia) en la cual los saberes fueron adquiridos y están en el subconsciente de los alumnos, en éste tópico los saberes fueron intervenidos por la razón y exteriorizados de manera teórica y reflexiva. Para diagnosticar este tópico, el maestro presento diferentes símbolos correspondientes a las cualidades del sonido, en donde se observó la capacidad de reconocimiento e identifican dichos símbolos.

Primer Saber Evaluado: Identificación de los símbolos que intervienen en las cualidades del sonido:

1. Identificación de símbolos que intervienen la duración. Por ejemplo:



2. Identificación de símbolos que intervienen la altura. Ejemplo:



3. Identificación de símbolos que intervienen la intensidad. Ejemplo:

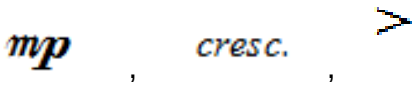
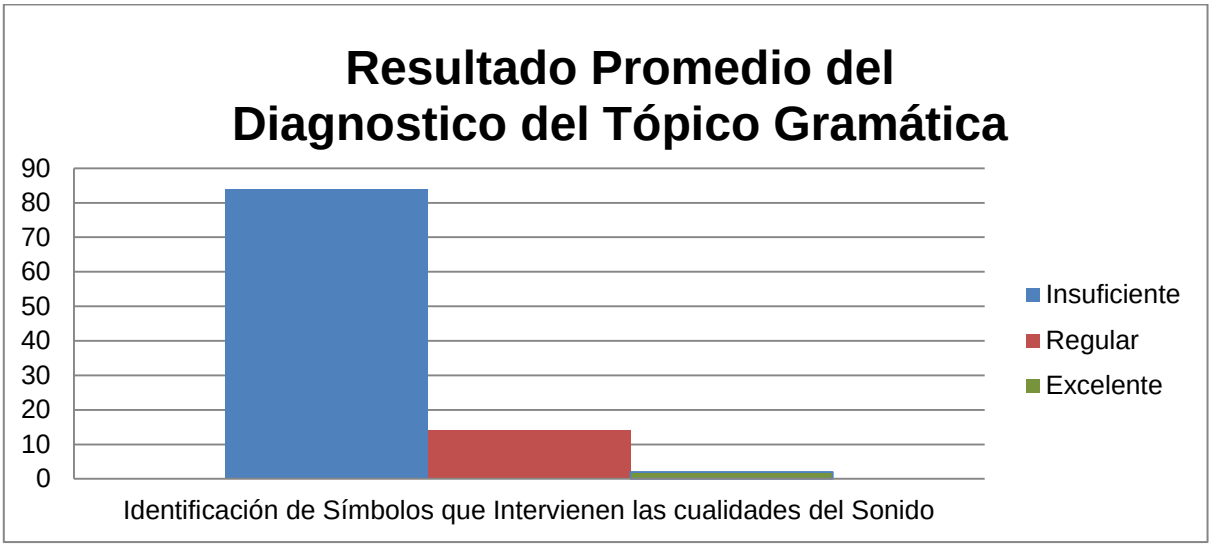


TABLA DE RESULTADOS

Habilidad / Nº Indicador	INSUFICIENTE	REGULAR	EXCELENTE
1.	84%	14%	2%
2.	84%	14%	2%
3.	84%	14%	2%
TOTAL PROMEDIO	**84%**	**14%**	**2%**



En el cuadro anterior encontramos el resultado promedio del diagnóstico realizado a los saberes del tópico: La Gramática, en este se puede evidenciar que el reconocimiento de símbolos de todas las cualidades del sonido necesitará un refuerzo minucioso en la siguiente etapa, es decir **El Plan de Mejoramiento Básico.** Al igual que los demás tópicos: La Vivencia, La Practica Instrumental Individual, La Practica Instrumental en Conjunto.

C. Tercer Tópico: **La Práctica Instrumental Individual.**

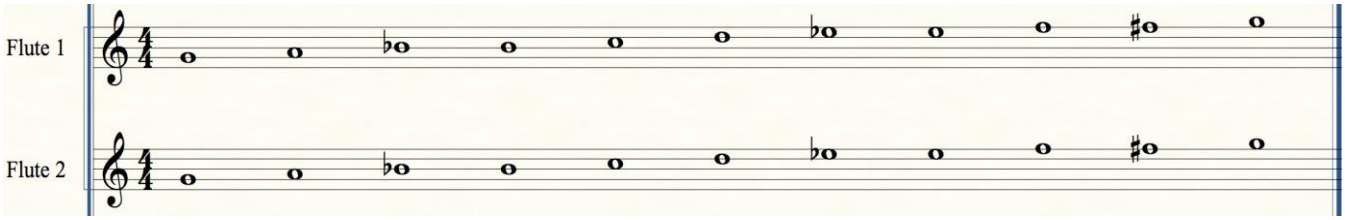
Este tópico corresponde a la técnica instrumental que posee cada integrante de la agrupación; la manera específica con la que ejecuta su instrumento, sus capacidades en cuanto a calidad sonora en registros determinados, con articulaciones y rangos dinámicos que permitan una mejor practica en conjunto.

El diagnóstico de este tópico se realizó en dos días, y la dinámica del mismo fue pedir a los integrantes de la agrupación que ejecutaran individualmente las obras que hasta el momento interpretaba la agrupación y se observaron los siguientes saberes: Rango en la Amplitud del Registro, Calidad Sonora, Mecánica y Transparencia, Dinámica Articulaciones, Afinación Horizontal, Respuesta a la Grafía.
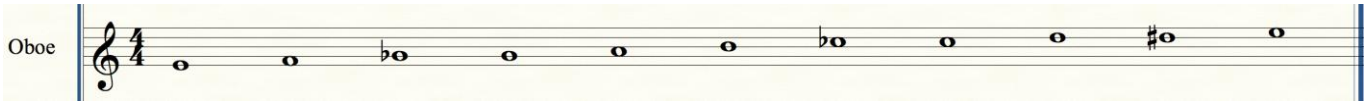
Primer Saber Evaluado: AMPLITUD DEL REGISTRO.

Se refiere a la amplitud del registro que puede ejecutar cada integrante en su instrumento, algunas de las alturas que se presentarán a continuación, presentaron dificultad en la emisión pero se añadieron al resultado final por que pueden ser perfeccionadas.

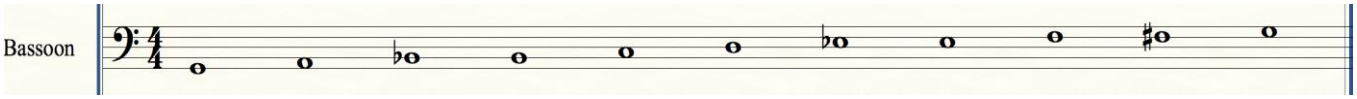
Registro encontrado en Flautas Traversas:
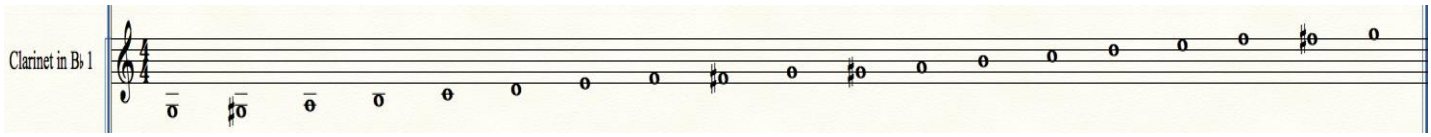


Registro encontrado en Oboe:

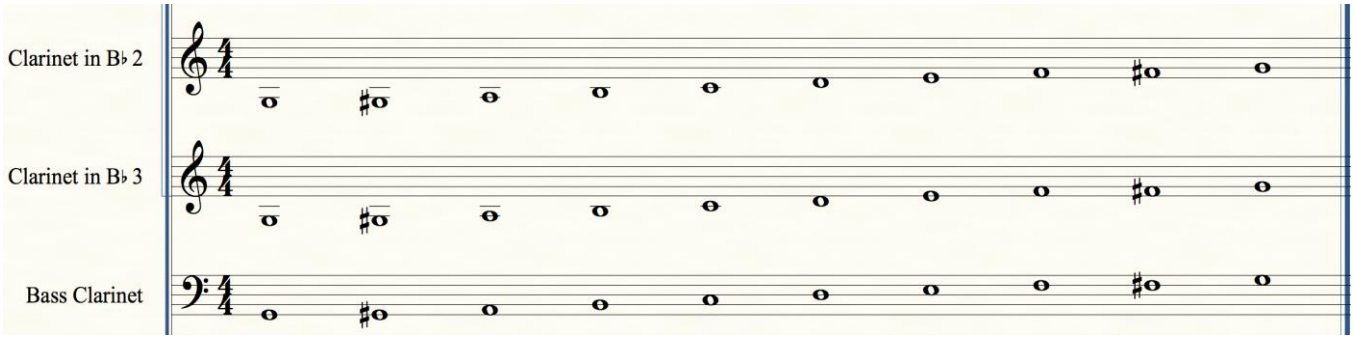


Registro encontrado en Fagote:
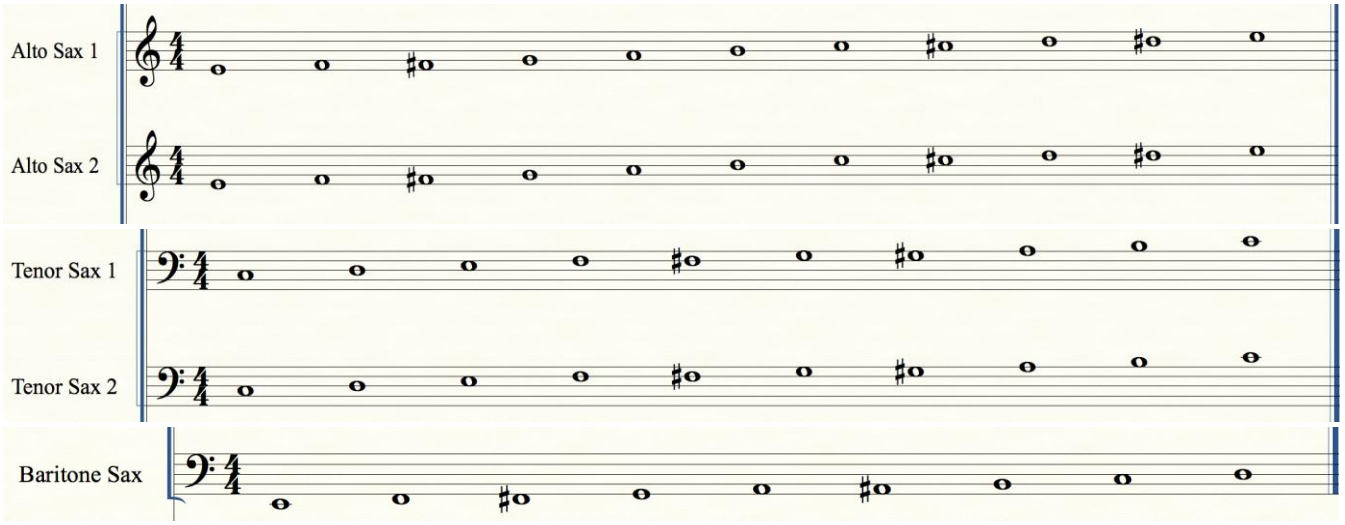


Registro encontrado en Clarinetes:

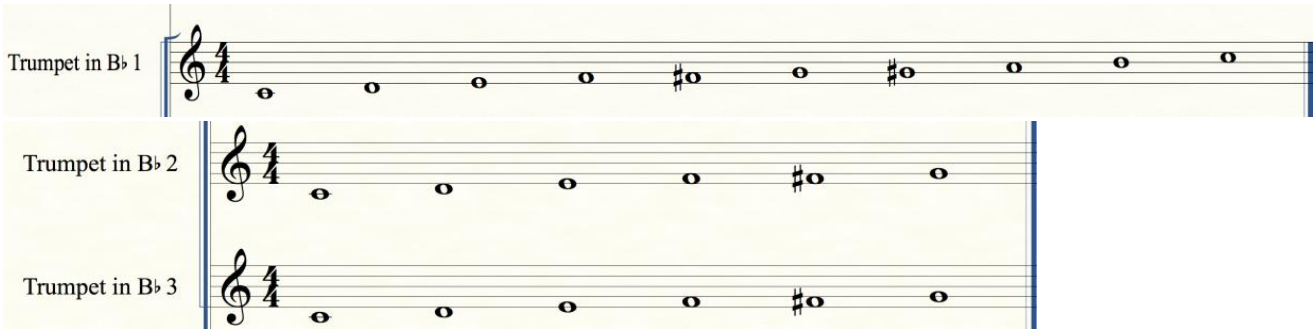




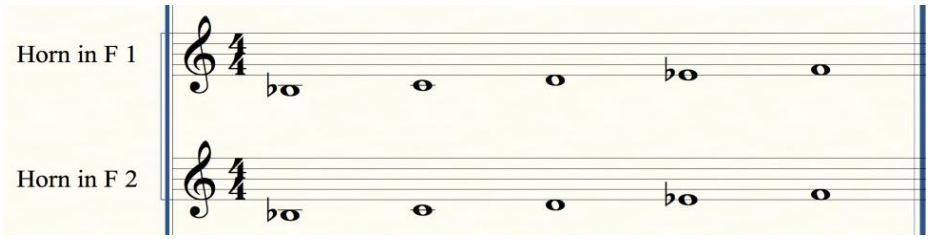
Registro encontrado en Saxofones:



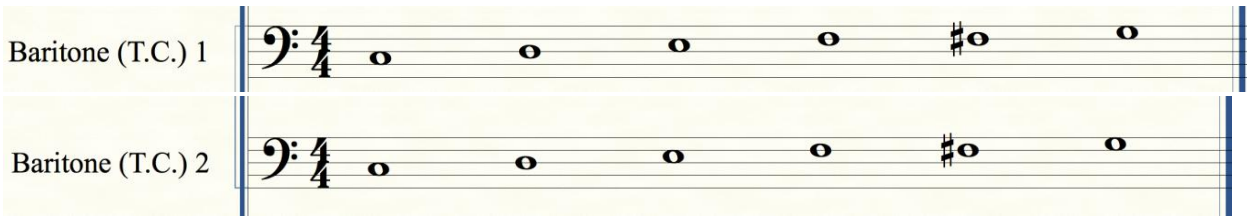
Registro encontrado en Trompetas:



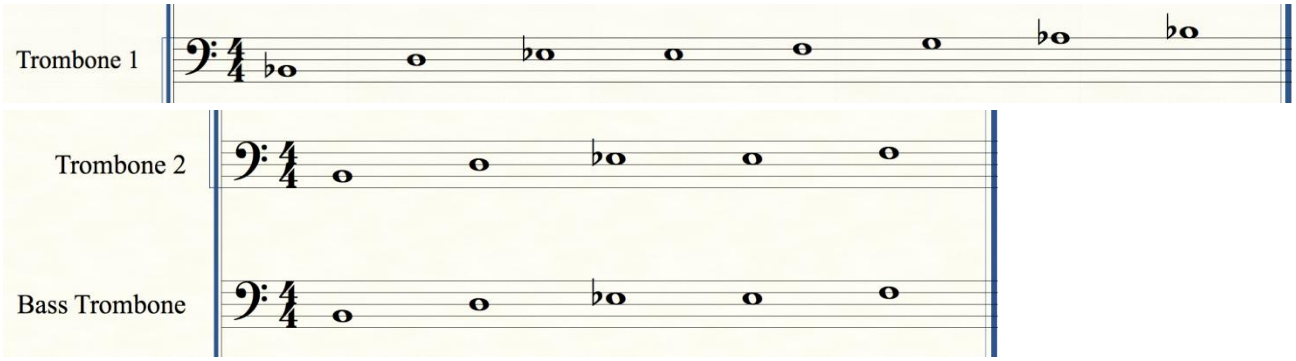
Registro encontrado en Corno Francés:



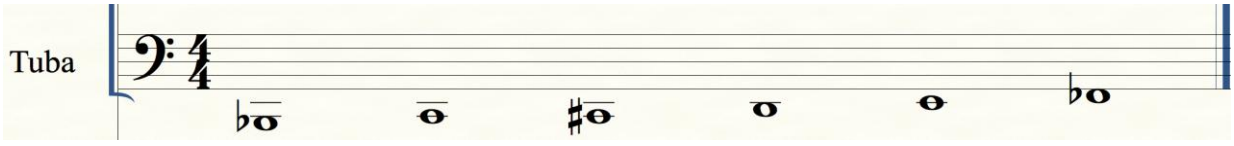
Registro encontrado en Fliscornos:



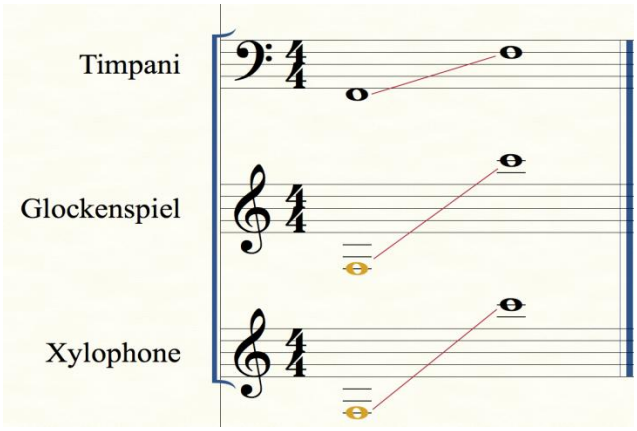
Registro encontrado en Trombones:



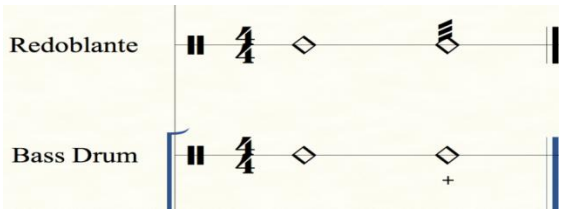
Registro encontrado en Tubas:



Registro encontrado en Instrumentos de Percusión Temperados:

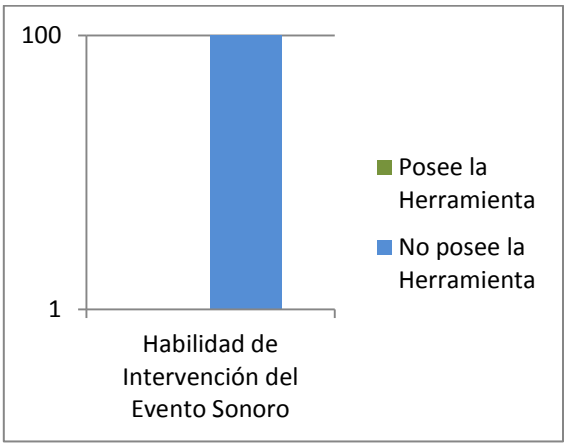


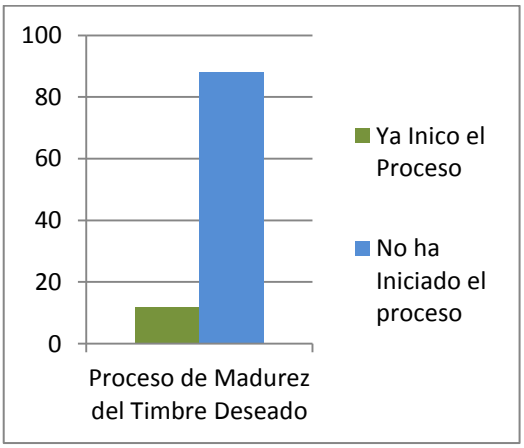
Tipos de golpes encontrados en Instrumentos de Percusión no Temperados



Segundo Saber Evaluado: CALIDAD SONORA.

Este saber consta de dos ejes estructurales para su conceptualización, la emisión del sonido y la madurez del sonido. Dentro de la emisión del sonido se evaluó la habilidad de intervenir las regiones del evento sonoro, y la madurez del sonido se refiere al proceso de perfeccionamiento del timbre individual con referente a la tímbrica de las orquestas europeas.





El resultado de este diagnóstico indica que el 100% de los 50 integrantes de la agrupación no poseen la habilidad de intervención del evento sonoro, éste es un saber que será tratado a detalle en el plan de mejoramiento, ya que el sonido es el elemento principal en esta práctica musical.

Con respecto a la madurez del sonido, se encontró solamente seis integrantes de la agrupación que tenían algún tipo de avance hacia la tímbrica deseada.

Tercer Saber Evaluado: MECANICA Y TRANSPARENCIA.

Este saber se refiere a la precisión con la cual se realice el movimiento en el cambio de posición o digitación entre las alturas que se ejecuten.

En el resultado del diagnóstico de este saber se encontró que la totalidad de los integrantes de la agrupación, necesitan un refuerzo de este saber, ya que al momento de cambiar la posición o digitación, se presenta contaminación del sonido por falta de precisión; este saber es de suma importancia ya que su correcta ejecución facilitará la escucha del discurso de la obra que la banda interprete.

Cuarto Saber Evaluado: DINAMICA.

En este saber se evalúo la cantidad de rangos dinámicos que podía ejecutar el instrumentista, y la habilidad de ejecutar la misma dinámica en diferentes registros controlando la pujanza sonora propia de cada instrumento.

Encontrando en toda la agrupación, la posibilidad de ejecución de dos (2) rangos dinámicos: piano y forte, respectivamente, respecto a la habilidad de mantener la misma dinámica en diferentes registros, se apreció que no hay control de la pujanza en los diferentes registros. La cantidad de rangos dinámicos que los integrantes puedan ejecutar es relevante, ya que enriquecerá la interpretación de la obra, al igual que el control de la pujanza.

Quinto Saber Evaluado: ARTIUCULACION.

Se refiere a la capacidad de conservar la calidad sonora al ejecutarse diferentes tipos de articulaciones.

Este saber no aplica por falta de claridad en el concepto de calidad sonora al momento de la ejecución.

Sexto Saber Evaluado: AFINACIÓN HORIZONTAL.
En este saber se evalúo la afinación de todos los registros que se pueden ejecutar, específicamente la afinación interválica dependiendo de la construcción de cada instrumento, este saber es importante en la ejecución instrumental ya permitirá la posterior ejecución en conjunto con mayor facilidad.
Este saber no aplica por falta de claridad en el concepto de calidad sonora al momento de la ejecución.

Séptimo Saber Evaluado: RESPUESTA A LA GRAFIA.
Este saber se refiere a la asociación de la ejecución instrumental con la grafía musical. Es decir la ejecución precisa y efectiva de los símbolos indicados en la par tichela.
El resultado del diagnóstico de este saber se hace evidente que la totalidad de los integrantes de la agrupación no asocian la grafía musical con la ejecución instrumental. Este saber es relevante dentro de la práctica instrumental en conjunto, pues la evolución de este saber acelerara el proceso de montaje de las obras.

El resultado del diagnóstico realizado a los saberes del tópico: La práctica Instrumental Individual, se observa que todos estos saberes que intervienen en el sonido necesitará un refuerzo minucioso en la siguiente etapa, es decir **El Plan de Mejoramiento Básico.** Al igual que los demás tópicos: La Vivencia, La Gramática, La Practica Instrumental en Conjunto.

D. Cuarto Tópico: **La Práctica Instrumental en Conjunto.**

Se trata de los conocimientos y el desarrollo practico de los mismos, sobre la ejecución en ensamble que los integrantes de la agrupación posean. Los diferentes procedimientos que debe tener en cuenta como instrumentista para que la ejecución grupal sea óptima.

Este tópico no fue evaluado dado a los resultados de los tópicos anteriores, el maestro conoce por experiencia que sin los tópicos pre requisitos este tópico no funciona de manera adecuada.

3. Tercera Etapa del Desarrollo del Diagnóstico:

El objetivo de esta etapa fue crear grupos de acuerdo al resultado del diagnóstico de cada tópico específico, para posteriormente llevar a cabo el plan de mejoramiento básico. Es decir, los alumnos fueron distribuidos en grupos diferentes conforme a las dificultades halladas en los tópicos evaluados, para poder superar satisfactoriamente cada una de ellas. Los grupos se emplearon respecto a los dos primeros tópicos observados (primer tópico: La Vivencia, segundo tópico: La Gramática), ya que las los niveles encontrados poseen las mismas dificultades, mientras que en el tópico: La práctica Instrumental Individual, aunque se encontraron las mismas dificultades el plan de mejoramiento se realizara de manera individual.

Los grupos con los cuales se realizara el plan de mejoramiento son los siguientes:

a. Grupos del Tópico Vivencia
   En este tópico se crearon seis (6) grupos diferentes respecto a la vivencia, cada uno con un objetivo específico a cada cualidad.

- **Cualidad Duración:**

1. Grupo 1: En donde se realizara la vivencia de los contratiempos y sincopas en compases simples.

2. Grupo 2: En donde se realizara la vivencia de los contratiempos y sincopas en compase de seis octavo (6/8).

3. Grupo 3: En donde se realizara un refuerzo de pulso, unidad de compas, división binaria y ternaria del pulso.

NOMBRES	APELLIDOS	INSTRUMENTO	Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3
Samantha Sofia	Rodríguez Ramírez	Flauta Traversa		X	
Angie Tatiana	Cruz González	Flauta Traversa	X	X	X
Lizeth Daniela	Velandia Otalora	Flauta Traversa	X	X	X
Deissy Alejandra	Montaña Segura	Flauta Traversa	X	X	X
Danna Sofia	Suarez Galeano	Oboe			
Edna Maria	Sanchez Cuitiva	Fagot	X	X	X
Karoll Steice	Castro Varon	Clarinete		X	

David Felipe	Acero Canasto	Clarinete		X	
Maria Fernanda	Guerrero Florido	Clarinete	X	X	X
Santiago	Bernal Soto	Clarinete		X	
Salome	Cortes Bautista	Clarinete		X	
Juliet Tatiana	Salcedo Tijaro	Clarinete	X	X	
Karen Julieth	Infante Murcia	Clarinete		X	
Valeria	Espitia Riaño	Clarinete		X	
Laura Sofia	Cuervo Piravaguen	Clarinete	X	X	X
Danna Carolina	Ramírez Escobar	Clarinete Bajo	X	X	X
Valentina	Hernández Tovar	Clarinete Bajo		X	
Nicolás	Pachón Cañas	Saxofón Alto			
Juliana	Sarmiento Mellizo	Saxofón Alto		X	
Cristin Valeria	Mejía Barato	Saxofón Alto		X	
Luisa Alejandra	Infante Marroquín	Saxofón Alto	X	X	X
Eliana Consuelo	Suan Achury	Saxofón tenor	X	X	X
Karol Andrea	Candil Angulo	Saxofón tenor	X	X	
Valeri Alejandra	Aguirre Cañas	Saxofón tenor	X	X	X
David Arturo	Cortes García	Saxofón Barítono	X	X	X
Jorge Nicolás	Jurado Deaza	Trompeta		X	
Jordy Giovanni	Matallana Ramos	Trompeta	X	X	X
Maria Alejandra	Agudo Meza	Trompeta		X	
Lorena	Aristisabal Guaqueta	Trompeta	X	X	X
Laura Lorena	Mesa Padilla	Trompeta		X	
Juliana	Jiménez Gómez	Corno Francés		X	
Ana Maria	Jiménez Gómez	Corno Francés		X	
Laura Tatiana	Molano Cuervo	Corno Francés	X	X	
Duvan Felipe	Acuña Caycedo	Trombón		X	
David Leonardo	Arias Pulido	Trombón	X	X	X
Luis Carlos	Jiménez Gómez	Trombón	X	X	X
Miler Hernán	Bernal Mahecha	Trombón		X	
Maylor	Bernal Mahecha	Trombón		X	

Steven					
Andrey Nicolás	Camargo Camargo	Eufonio		X	
Jhoan Stiven	Vera Contreras	Eufonio	X	X	X
Cristian David	Motivar Rincón	Eufonio		X	
Malcolm David	Yanquén Cuervo	Tuba			
Edgar Steven	Velandia Arrieta	Tuba	X	X	X
Brayan Felipe	Campos Reyes	Percusión			
Daniel Felipe	Viafara Quintero	Percusión		X	
Juan Sebastián	Rozo Moya	Percusión	X	X	X
Juan Carlos	Salazar Pinzón	Percusión	X	X	X
Yulieth Tatiana	Mancera Sierra	Percusión		X	
Diana Sofia	Marín Virviescas	Percusión		X	
Johan Sebastián	Infante Murcia	Percusión			

- **Cualidad Altura:**

4. Grupo 1: En donde se realizara la vivencia de la Entonación de Intervalos
5. Grupo 2: En donde se realizara la vivencia de la Identificación de registros, perfil melódico y densidad.

NOMBRES	APELLIDOS	INSTRUMENTO	Grupo 1	Grupo 2
Samantha Sofia	Rodríguez Ramírez	Flauta Traversa		X
Angie Tatiana	Cruz González	Flauta Traversa	X	X
Lizeth Daniela	Velandia Otalora	Flauta Traversa	X	X
Deissy Alejandra	Montaña Segura	Flauta Traversa		X
Danna Sofia	Suarez Galeano	Oboe		
Edna Maria	Sanchez Cuitiva	Fagot	X	X
Karoll Steice	Castro Varon	Clarinete		
David Felipe	Acero Canasto	Clarinete	X	
Maria Fernanda	Guerrero Florido	Clarinete		
Santiago	Bernal Soto	Clarinete	X	
Salome	Cortes Bautista	Clarinete	X	

Juliet Tatiana	Salcedo Tijaro	Clarinete		
Karen Julieth	Infante Murcia	Clarinete	X	
Valeria	Espitia Riaño	Clarinete	X	
Laura Sofia	Cuervo Piravaguen	Clarinete		X
Danna Carolina	Ramírez Escobar	Clarinete Bajo	X	
Valentina	Hernández Tovar	Clarinete Bajo		
Nicolás	Pachón Cañas	Saxofón Alto		
Juliana	Sarmiento Mellizo	Saxofón Alto	X	X
Cristin Valeria	Mejía Barato	Saxofón Alto	X	X
Luisa Alejandra	Infante Marroquín	Saxofón Alto		X
Eliana Consuelo	Suan Achury	Saxofón tenor	X	X
Karol Andrea	Candil Angulo	Saxofón tenor	X	X
Valeri Alejandra	Aguirre Cañas	Saxofón tenor	X	X
David Arturo	Cortes García	Saxofón Barítono	X	X
Jorge Nicolás	Jurado Deaza	Trompeta		
Jordy Giovanni	Matallana Ramos	Trompeta	X	X
Maria Alejandra	Agudo Meza	Trompeta	X	X
Lorena	Aristisabal Guaqueta	Trompeta	X	X
Laura Lorena	Mesa Padilla	Trompeta	X	X
Juliana	Jiménez Gómez	Corno Francés		X
Ana Maria	Jiménez Gómez	Corno Francés	X	
Laura Tatiana	Molano Cuervo	Corno Francés	X	
Duvan Felipe	Acuña Caycedo	Trombón		
David Leonardo	Arias Pulido	Trombón	X	X
Luis Carlos	Jiménez Gómez	Trombón	X	X
Miler Hernán	Bernal Mahecha	Trombón	X	
Maylor Steven	Bernal Mahecha	Trombón	X	X
Andrey Nicolás	Camargo Camargo	Eufonio		
Jhoan Stiven	Vera Contreras	Eufonio	X	X
Cristian David	Motivar Rincón	Eufonio	X	X

Malcolm David	Yanquén Cuervo	Tuba		
Edgar Steven	Velandia Arrieta	Tuba	X	X
Brayan Felipe	Campos Reyes	Percusión	X	X
Daniel Felipe	Viafara Quintero	Percusión	X	X
Juan Sebastián	Rozo Moya	Percusión	X	X
Juan Carlos	Salazar Pinzón	Percusión	X	X
Yulieth Tatiana	Mancera Sierra	Percusión	X	
Diana Sofia	Marín Virviescas	Percusión	X	X
Johan Sebastián	Infante Murcia	Percusión		

- **Cualidad Intensidad:**

6. Grupo 1: En donde se realizara la vivencia de la Identificación de diferentes rangos dinámicos.

NOMBRES	APELLIDOS	INSTRUMENTO	Grupo 1
Samantha Sofia	Rodríguez Ramírez	Flauta Traversa	
Angie Tatiana	Cruz González	Flauta Traversa	
Lizeth Daniela	Velandia Otalora	Flauta Traversa	X
Deissy Alejandra	Montaña Segura	Flauta Traversa	X
Danna Sofia	Suarez Galeano	Oboe	X
Edna Maria	Sanchez Cuitiva	Fagot	
Karoll Steice	Castro Varon	Clarinete	
David Felipe	Acero Canasto	Clarinete	
Maria Fernanda	Guerrero Florido	Clarinete	
Santiago	Bernal Soto	Clarinete	
Salome	Cortes Bautista	Clarinete	
Juliet Tatiana	Salcedo Tijaro	Clarinete	
Karen Julieth	Infante Murcia	Clarinete	
Valeria	Espitia Riaño	Clarinete	
Laura Sofia	Cuervo Piravaguen	Clarinete	X
Danna Carolina	Ramírez Escobar	Clarinete Bajo	

Valentina	Hernández Tovar	Clarinete Bajo	
Nicolás	Pachón Cañas	Saxofón Alto	
Juliana	Sarmiento Mellizo	Saxofón Alto	
Cristin Valeria	Mejía Barato	Saxofón Alto	
Luisa Alejandra	Infante Marroquín	Saxofón Alto	X
Eliana Consuelo	Suan Achury	Saxofón tenor	
Karol Andrea	Candil Angulo	Saxofón tenor	
Valeri Alejandra	Aguirre Cañas	Saxofón tenor	X
David Arturo	Cortes García	Saxofón Barítono	X
Jorge Nicolás	Jurado Deaza	Trompeta	
Jordy Giovanni	Matallana Ramos	Trompeta	X
Maria Alejandra	Agudo Meza	Trompeta	
Lorena	Aristisabal Guaqueta	Trompeta	X
Laura Lorena	Mesa Padilla	Trompeta	
Juliana	Jiménez Gómez	Corno Francés	
Ana Maria	Jiménez Gómez	Corno Francés	
Laura Tatiana	Molano Cuervo	Corno Francés	
Duvan Felipe	Acuña Caycedo	Trombón	
David Leonardo	Arias Pulido	Trombón	
Luis Carlos	Jiménez Gómez	Trombón	X
Miler Hernán	Bernal Mahecha	Trombón	
Maylor Steven	Bernal Mahecha	Trombón	X
Andrey Nicolás	Camargo Camargo	Eufonio	
Jhoan Stiven	Vera Contreras	Eufonio	X
Cristian David	Motivar Rincón	Eufonio	
Malcolm David	Yanquén Cuervo	Tuba	
Edgar Steven	Velandia Arrieta	Tuba	
Brayan Felipe	Campos Reyes	Percusión	
Daniel Felipe	Viafara Quintero	Percusión	X
Juan Sebastián	Rozo Moya	Percusión	

Juan Carlos	Salazar Pinzón	Percusión	X
Yulieth Tatiana	Mancera Sierra	Percusión	
Diana Sofia	Marín Virviescas	Percusión	X
Johan Sebastián	Infante Murcia	Percusión	

- **Cualidad Timbre:** En el diagnóstico de ésta cualidad se encontró que todos los alumnos reconocen los timbres que pertenecen a la Banda Sinfónica.

b. Grupos del Tópico Gramática

En este tópico se crearon dos (2) grupos diferentes respecto a la gramática, cada uno con un objetivo específico en la identificación de símbolos.

1. Grupo 1: En donde se lograran identificar los símbolos que intervienen en la duración, altura e intensidad.

2. Grupo 2: En donde se realizara un refuerzo de identificación de los símbolos que intervienen en la duración, altura e intensidad.

NOMBRES	APELLIDOS	INSTRUMENTO	Grupo 1	Grupo 2
Samantha Sofia	Rodríguez Ramírez	Flauta Traversa	X	
Angie Tatiana	Cruz González	Flauta Traversa		X
Lizeth Daniela	Velandia Otalora	Flauta Traversa	X	
Deissy Alejandra	Montaña Segura	Flauta Traversa		X
Danna Sofia	Suarez Galeano	Oboe		
Edna Maria	Sanchez Cuitiva	Fagot	X	
Karoll Steice	Castro Varon	Clarinete		X
David Felipe	Acero Canasto	Clarinete		X
Maria Fernanda	Guerrero Florido	Clarinete		X
Santiago	Bernal Soto	Clarinete	X	
Salome	Cortes Bautista	Clarinete	X	
Juliet Tatiana	Salcedo Tijaro	Clarinete	X	
Karen Julieth	Infante Murcia	Clarinete	X	
Valeria	Espitia Riaño	Clarinete	X	
Laura Sofia	Cuervo Piravaguen	Clarinete	X	

Danna Carolina	Ramírez Escobar	Clarinete Bajo	X	
Valentina	Hernández Tovar	Clarinete Bajo		X
Nicolás	Pachón Cañas	Saxofón Alto		X
Juliana	Sarmiento Mellizo	Saxofón Alto	X	
Cristin Valeria	Mejía Barato	Saxofón Alto	X	
Luisa Alejandra	Infante Marroquín	Saxofón Alto	X	
Eliana Consuelo	Suan Achury	Saxofón tenor		X
Karol Andrea	Candil Angulo	Saxofón tenor		X
Valeri Alejandra	Aguirre Cañas	Saxofón tenor	X	
David Arturo	Cortes García	Saxofón Barítono	X	
Jorge Nicolás	Jurado Deaza	Trompeta		X
Jordy Giovanni	Matallana Ramos	Trompeta	X	
Maria Alejandra	Agudo Meza	Trompeta	X	
Lorena	Aristisabal Guaqueta	Trompeta	X	
Laura Lorena	Mesa Padilla	Trompeta	X	
Juliana	Jiménez Gómez	Corno Francés		X
Ana Maria	Jiménez Gómez	Corno Francés	X	
Laura Tatiana	Molano Cuervo	Corno Francés	X	
Duvan Felipe	Acuña Caycedo	Trombón		X
David Leonardo	Arias Pulido	Trombón	X	
Luis Carlos	Jiménez Gómez	Trombón		X
Miler Hernán	Bernal Mahecha	Trombón	X	
Maylor Steven	Bernal Mahecha	Trombón	X	
Andrey Nicolás	Camargo Camargo	Eufonio	X	
Jhoan Stiven	Vera Contreras	Eufonio	X	
Cristian David	Motivar Rincón	Eufonio	X	
Malcolm David	Yanquén Cuervo	Tuba		X

Edgar Steven	Velandia Arrieta	Tuba		
Brayan Felipe	Campos Reyes	Percusión		
Daniel Felipe	Viafara Quintero	Percusión		
Juan Sebastián	Rozo Moya	Percusión		
Juan Carlos	Salazar Pinzón	Percusión		
Yulieth Tatiana	Mancera Sierra	Percusión		
Diana Sofia	Marín Virviescas	Percusión		
Johan Sebastián	Infante Murcia	Percusión		

Nota: Del tópico **C.** Práctica instrumental Individual no se crearon grupos, ya que el plan de mejoramiento básico actúa de forma individual y específica en cada caso por intérprete.

3.2.2 El Plan de Mejoramiento Básico

Ya dispuestos los grupos se comienza el plan de mejoramiento Básico, en el cual el objetivo fue acercar los saberes a los niveles básicos constitutivos de repertorios iniciales para banda, desarrollado en un mes.

Simultáneamente se comenzó la elaboración de la obra, la cual se proyectó con los resultados del plan de mejoramiento básico, es decir, el plan de mejoramiento básico se puso en marcha y paralelamente se realizó la composición de la obra, por la experiencia que tiene el maestro en esta clase de procedimientos, explica que teniendo los procesos del plan de mejoramiento definidos y experimentados se desarrolla la construcción de la obra musical, para agilizar el proceso de composición y de montaje de la obra.

El objetivo del plan de mejoramiento básico fue desarrollar y reforzar las capacidades específicas y necesarias para la ejecución de repertorio elemental para Banda Sinfónica, dichas capacidades se desarrollaron en los siguientes tópicos: **A. VIVENCIA**, **B. GRAMÁTICA, C. PRÁCTICA INSTRUMENTAL INDIVIDUAL** Y **D. PRÁCTICA INSTRUMENTAL EN CONJUNTO.**

A. La Vivencia

En el plan de mejoramiento de este tópico se realizó la vivencia de las cualidades del sonido en la cuales se vio algún tipo de dificultad, y un refuerzo de las cualidades en las que los alumnos presentaron una facilidad en el aprendizaje del saber evaluado.

- Primera Cualidad: DURACIÓN.

  Primer Saber Fundamental: El Pulso, en compases simples (2/4, ¾, 4/4) y en compás de 6/8.

  Segundo Saber Fundamental: Unidad de Compás, en compases simples (2/4, ¾, 4/4) y en compás de 6/8.

  Tercer Saber Fundamental: División de Pulso, en compases simples (2/4, ¾, 4/4) y en compás de 6/8.

  Cuarto Saber Fundamental: Contratiempo del Pulso, en compases simples (2/4, ¾, 4/4) y en compás de 6/8 Contratiempo interno del pulso.

  Estos Saberes Fundamentales se apropiaron mediante actividades rítmicas, como la siguiente:

Se divide la agrupación en los grupos presentados en la tercera etapa del desarrollo del Diagnóstico, y se realizan diferentes tipos de actividades tales como recitar nombres, coplas o canciones y ejecutar el pulso, la unidad de compás, las División binaria del pulso y/o el Contratiempo del pulso, con diferentes partes del cuerpo o con percusión menor.
Luego días después de tener los grupos, se unen en un ensayo general, en el cual uno de los objetivos es observar la vivencia de éstos los saberes fundamentales; El maestro realizo actividades rítmicas durante los ensayos generales posteriores, como la siguiente actividad: primero presenta un patrón rítmico, que varía cada día, luego pide a todos los alumnos que lo repitan con alguna parte del cuerpo, luego se ejecuta con la voz y por último se disponen diferentes planos sonoros entre ellos se encuentra el pulso, la unidad de compás, las División binaria del pulso y el Contratiempo del pulso, estos planos sonoros se traslada a cada uno de los integrantes. Este ejercicio lo realizó a diario, con diferentes patrones rítmicos y diferentes tempos.

- Segunda Cualidad: ALTURA.
  Primer Saber Fundamental: Entonación de Unísonos

  Segundo Saber Fundamental: Identificación del perfil Melódico.

  Tercer Saber Fundamental: Identificación de tipos de Registro.

  Estos saberes se reforzaron en las clases de gramática musical que dispone la Escuela de Formación Musical, igualmente el maestro realizó actividades de entonación, de identificación del perfil melódico e identificación de registros, durante un mes. Dichas actividades fueron realizadas con los alumnos que se ubicaron en los grupos uno y dos de la cualidad altura en la tercera etapa del diagnóstico.
  Una de las actividades que el maestro utilizaba, era cantar diferentes motivos melódicos y pedir a los alumnos que identificaran el perfil melódico, luego que cambiaran el registro del motivo y seguidamente que lo cantarán a unísono. Las actividades que el Maestro Andrey aplica tienen más de un objetivo, es decir atacan más de un Saber Fundamental, en todos los Tópicos.

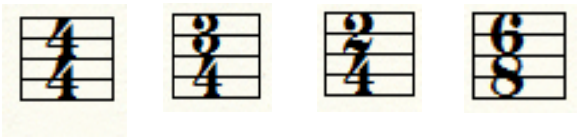
- Tercera Cualidad: LA DINAMICA.
  Primer Saber Fundamental: Identificación auditiva de rangos dinámicos, *(p, mp, mf, ff)*.

El refuerzo de este saber estuvo a cargo de los profesores de Gramática Musical de la escuela de Formación, las actividades que se utilizaron con los alumnos que se situaron en el grupo uno dentro de la cualidad de Dinámica de la tercera etapa del diagnóstico, fueron; cantar canciones en diferentes tipos de dinámicas y ejecutar los cuatro rangos dinámicos con instrumentos de percusión menor.

B. La Gramática

En el plan de mejoramiento de este tópico se realiza la apropiación y toma de conciencia de los saberes en los cuales se vio algún tipo de dificultad y un refuerzo de las que los alumnos presentaron una facilidad en el aprendizaje del saber evaluado.

- Primera Cualidad: DURACIÓN.
  Primer Saber Fundamental: Identificación de métricas:

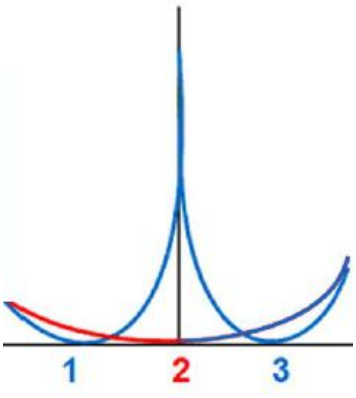


Segundo Saber Fundamental: Marcación e Identificación de las siguientes metricas:

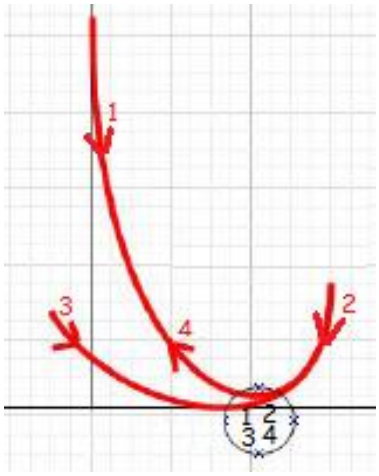
2/4:



3/4:



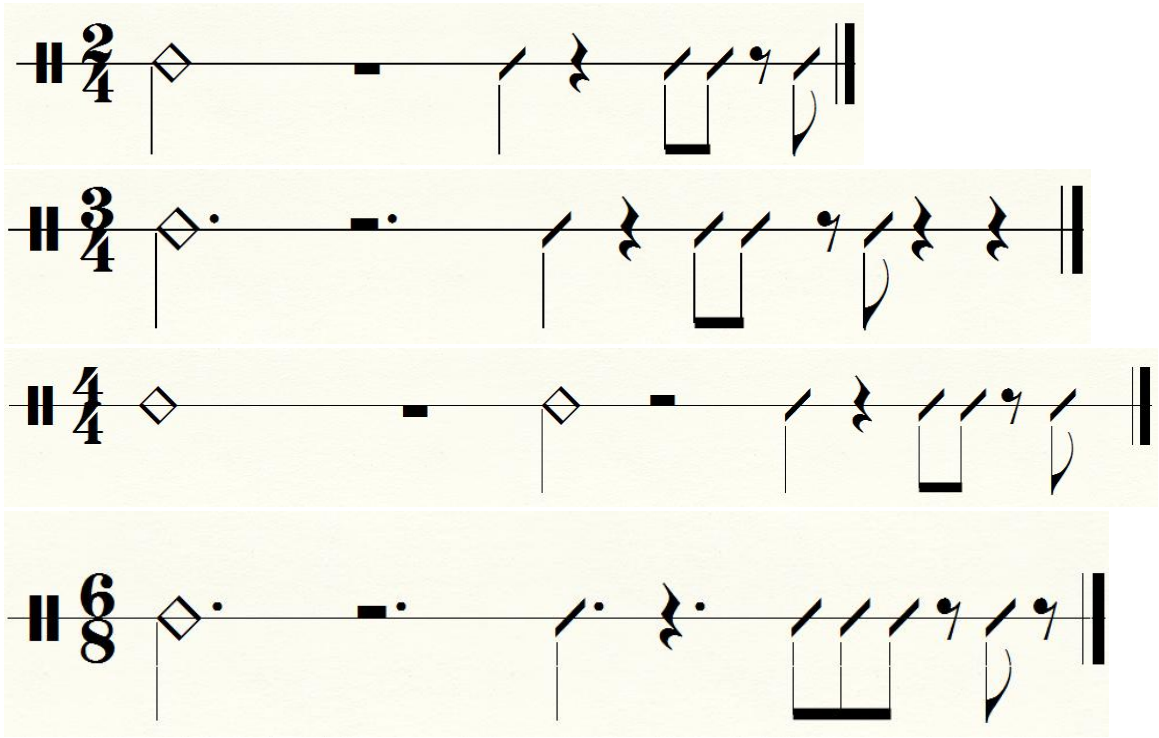
4/4:



6/8



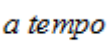
Tercer Saber Fundamental: Identificación y marcación de las siguientes figuras rítmicas:



Cuarto Saber Fundamental: Identificación de articulaciones básicas que intervienen la duración.

Staccato	Acento	Martelatto	Ligadura de Prolongación
			

Quinto Saber Fundamental: Identificación de las siguientes Agógicas:

Accelerando	Ritardando	A tempo	Calderón
			

Estas figuras, articulaciones y agógicas fueron identificadas en un método de lectura rítmica escrito por el maestro Andrey, el cual fue, tanto el valor de la figura en la métrica respectiva, como la asociación del valor de la figura con la marcación propia de cada métrica.
Estos saberes fueron adquiridos o reforzados, (según el grupo en el que se hallan ubicado en la tercera etapa del diagnóstico), por medio de un método de lectura rítmica escrito por el maestro Andrey, el cual fue diseñado para que se afiance la lectura rítmica en los niños. La didáctica con la cual se realizaron estas clases de gramática, fue leer las figuras rítmicas con palabras auxiliares, en donde se relacionó el valor de la figura con la marcación de la métrica en la cual se elaboró el ejercicio del método (ver anexos).

- **Segunda Cualidad: ALTURA.**
  Primer Saber Fundamental: Entonación de Unísonos
  Segundo Saber Fundamental: Identificación del perfil Melódico.
  Tercer Saber Fundamental: Identificación de tipos de Registro.

  Estos saberes se reforzaron en las clases de gramática musical que dispone la Escuela de Formación Musical, igualmente el maestro realizo actividades de entonación, de identificación del perfil melódico e identificación de registros, durante un mes. Dichas actividades fueron realizadas con los alumnos que se ubicaron en los grupos uno y dos de la cualidad altura en la tercera etapa del diagnóstico.
  Una de las actividades que el maestro utilizaba, era cantar diferentes motivos melódicos y pedir a los alumnos que identificaran el perfil melódico,

luego que cambiaran el registro del motivo y seguidamente que lo cantarán a unísono. Las actividades que el Maestro Andrey aplica tienen más de un objetivo, es decir atacan más de un Saber Fundamental, en todos los Tópicos.

- **Tercera Cualidad: LA DINAMICA**.

Primer Saber Fundamental: Identificación auditiva de los siguientes rangos dinámicos, *(p, mp, mf, f)*.

El refuerzo de este saber estuvo a cargo de los profesores de Gramática Musical de la escuela de Formación, las actividades que se utilizaron con los alumnos que se situaron en el grupo uno dentro de la cualidad de Dinámica de la tercera etapa del diagnóstico, fueron cantar canciones en diferentes tipos de dinámicas y ejecutar los cuatro rangos dinámicos con instrumentos de percusión menor.

C. Practica Instrumental Individual

El plan de mejoramiento básico que se llevó a cabo tiene como objetivo perfeccionar tres saberes fundamentales para su posterior ensamble, que son: la Emisión del Sonido, La Calidad Sonora y La Lectura Instrumental. A continuación se describe cada una de ellas:

Primer Saber Fundamnetal: Emisión del sonido.

El plan de mejoramiento de esta saber se realiza de manera individual y es ejecutado por los formadores especificos en cada instrumento. El objetivo de éste es perfeccionar y dominar cada región de la envolvente del sonido[16] que se ejecuta. El sonido en su envolvente consta de siete partes, que son: Anticipación, Ataque, Crecimiento, Sonido Estable, Decaimiento, Cierre, Reverberación, Memorabilidad. Acontinuación se explicará brevemente en que consiste cada uno y como se desarrollarón durante el plan de mejoramiento.

a. **Anticipación:** Se refiere a la preparación del cuerpo que el ejecutante realiza antes de que el sonido aparezca, el cual está constituido por una adecuada postura del cuerpo y de la embocadura, al igual que la respiración y la actitud del cuerpo frente al sonido, el cual prepara visualmente la manera de ejecución del mismo.

b. **Ataque:** Es el momento en el cual aparece el sonido, éste naturalmente es fuerte y abrupto, razón por la cual debe ser manipulado, se ataca de manera suave y lenta de manera que el receptor no perciba la onda de choque del comienzo del sonido.

c. **Crecimiento:** Es el momento en el cual es sonido se crece dinámicamente hasta el sonido “estable” que el ejecutante desea.

d. **Sonido Estable:** No puede hablarse de un sonido estable, pues el sonido en sí mismo siempre está en movimiento, es solo la aparente

[16] SHAFER R. Murray. El nuevo paisaje sonoro.1969 by BMI CANADA LIMITED. Capitulo X. El objeto sonoro.

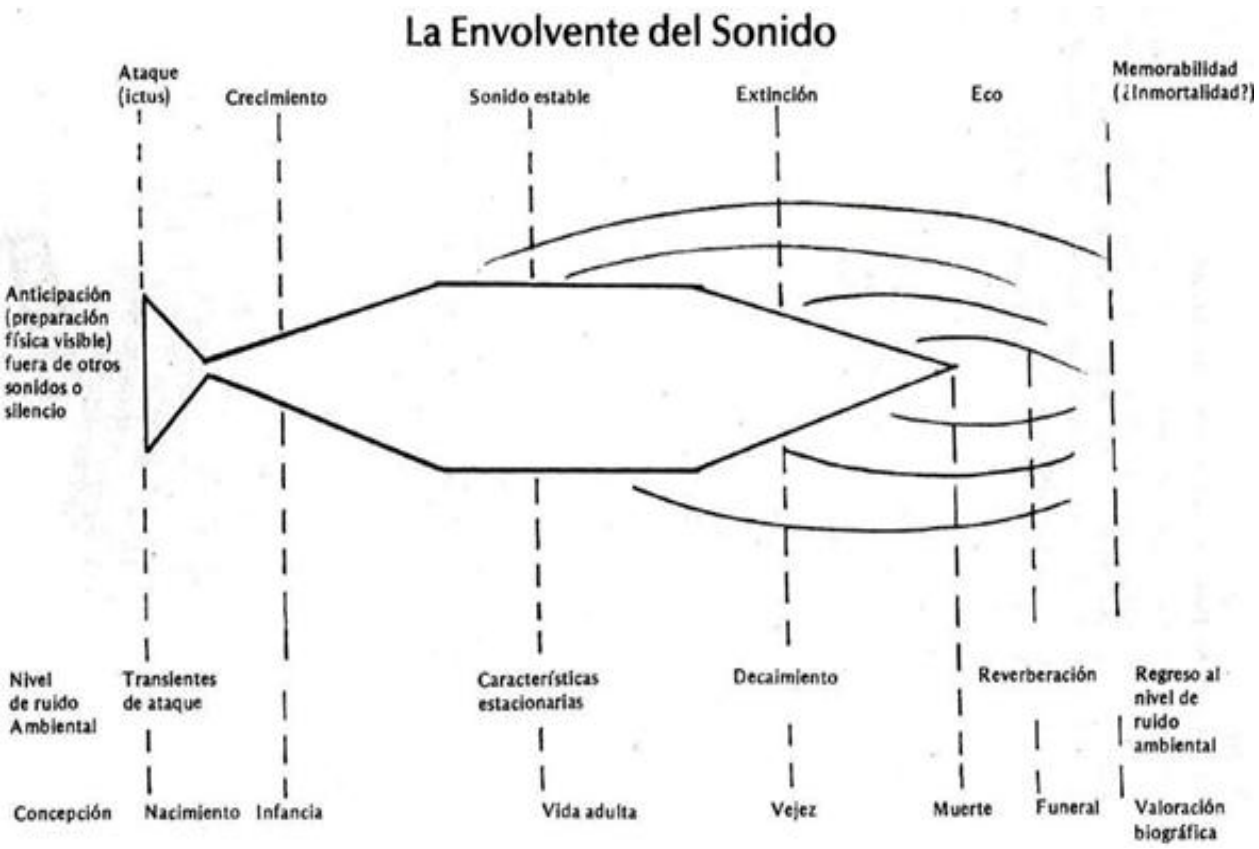
estabilidad de un sonido, respecto al timbre, volumen, afinación y demás cualidades que el receptor logra escuchar.

e. Extinción: Diminuendo que prepara el sonido para el final o la extinción del mismo.

f. Cierre: Es el momento en el cual el sonido termina, el ejecutante luego del diminuendo termina el sonido.

g. Eco o Reverberación: *"es el tiempo que transcurre desde el instante en que la fuente sonora se interrumpe hasta que su energía decaiga"*[17]. Es el tiempo que transcurre para que el sonido se pierda en el sonido del ambiente.

h. Memoria del Sonido: Es el tiempo en que la memoria recuerda el sonido, *"un sonido dura tanto como lo recordemos".*[18]



[17] SHAFER R. Murray. El nuevo paisaje sonoro.1969 by BMI CANADA LIMITED. Capitulo X. El objeto sonoro.
[18] SHAFER R. Murray. El nuevo paisaje sonoro.1969 by BMI CANADA LIMITED. Capitulo X. El objeto sonoro.

Segundo Saber Fundamental: Calidad Sonora

El plan de mejoramiento de este saber se realiza de manera individual y es ejecutado por los formadores especificos en cada instrumento. El objetivo de éste es perfeccionar la calidad sonora de cada sonido que el instrumenista pueda ejecutar, Este saber consta de dos ejes estructurales, la emisión del sonido en el cual como se describió anteriormente el ejecutante debe intervenir todas las regiones del evento sonoro y la madurez del sonido que se refiere al proceso de perfeccionamiento del timbre individual con referente a la tímbrica de las orquestas europeas.
El plan de mejoramiento básico de este saber estuvo a cargo de los formadores en cada uno de los instrumentos de la banda.

Tercer Saber Fundamental: Lectura Instrumental.

Este saber consiste en leer la música y ejecutarla sin ser vista con antelacion, muchos pensarian que se trata de lectura a primera vista, pero aquí se trata de el proceso de disociar los elementos en rítmico y altitudinal para su análisis y posterior ejecución.

El maestro creó un metodo de lectura altitudinal para cada uno de los instrumentos de la banda, y los alumnos de la escuela leian con nombre de notas cada uno de los ejercicios, seguidamente se tocaban en el instrumento.

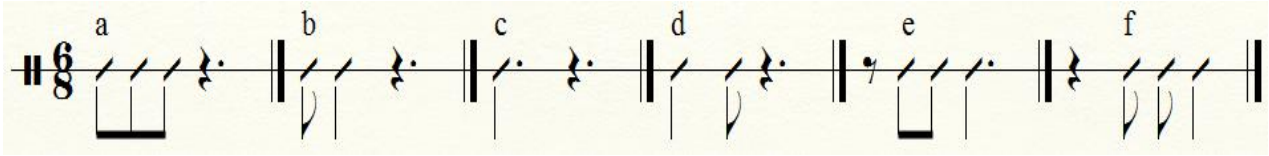
3.2.2 Análisis de la Obra Torbellino Currulao

La obra Torbellino Currulao está construida con base a los resultados del diagnóstico y a los resultados ya experimentados del plan de mejoramiento básico.

El análisis de la obra se realiza con el fin de comprender en pequeña dimensión como está elaborada y como ésta beneficia al proceso musical de los integrantes de la agrupación.

3.2.2.1 Análisis Rítmico de la Obra Torbellino Currulao

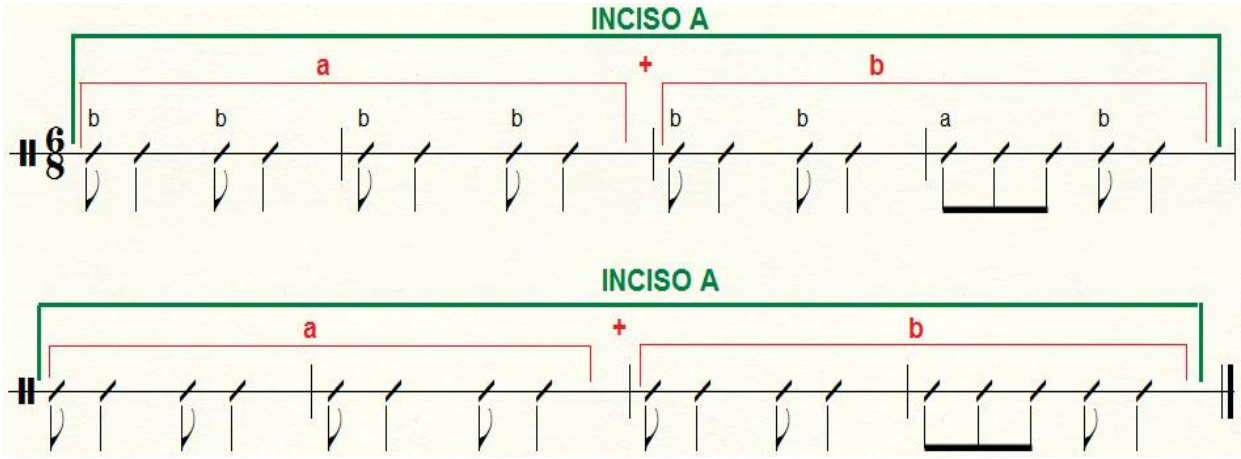
El ritmo de esta obra se construye a partir de los bordones del xilófono, que rítmicamente están construidos a partir de las siguientes células[19]:



BORDON 1

El Primer Bordón consta de dos incisos iguales que a su vez están construidos con dos motivos a y b, la diferencia entre estos dos motivos se encuentra en la tercera célula que construye el segundo motivo.

BORDÓN 1

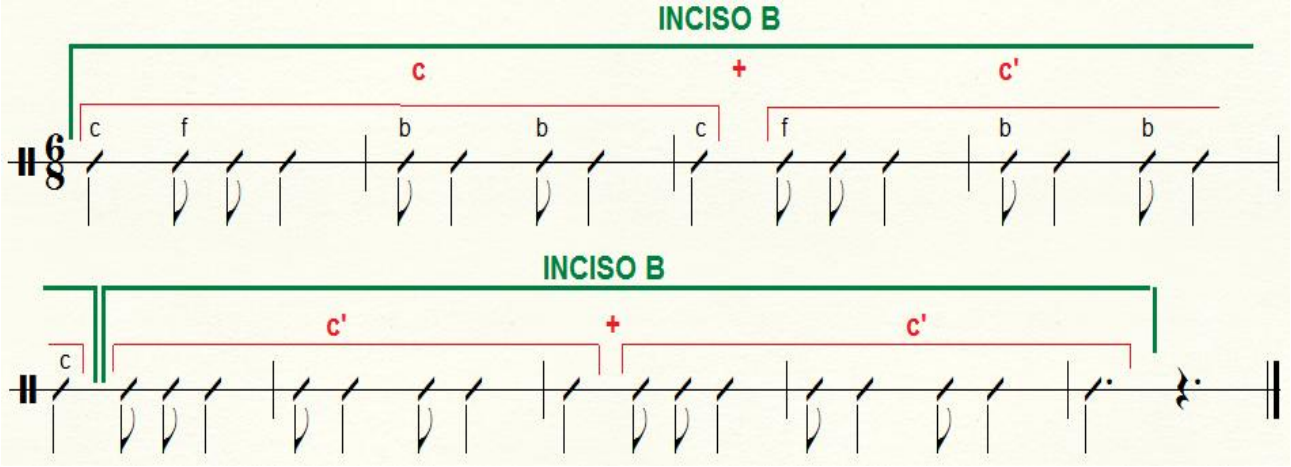


BORDON 2

El segundo Bordón es construido por dos incisos, que a su vez se elabora con dos motivos, c y c', la diferencia entre estos dos se encuentra en la cabeza del motivo, ya que el primero es tético y el segundo es una gravitación, pero las demás partes del motivo son idénticos, por eso es tomado como c' una variación de c.

[19] Fundamentos de la Composición, Manuel Mas Devesa.

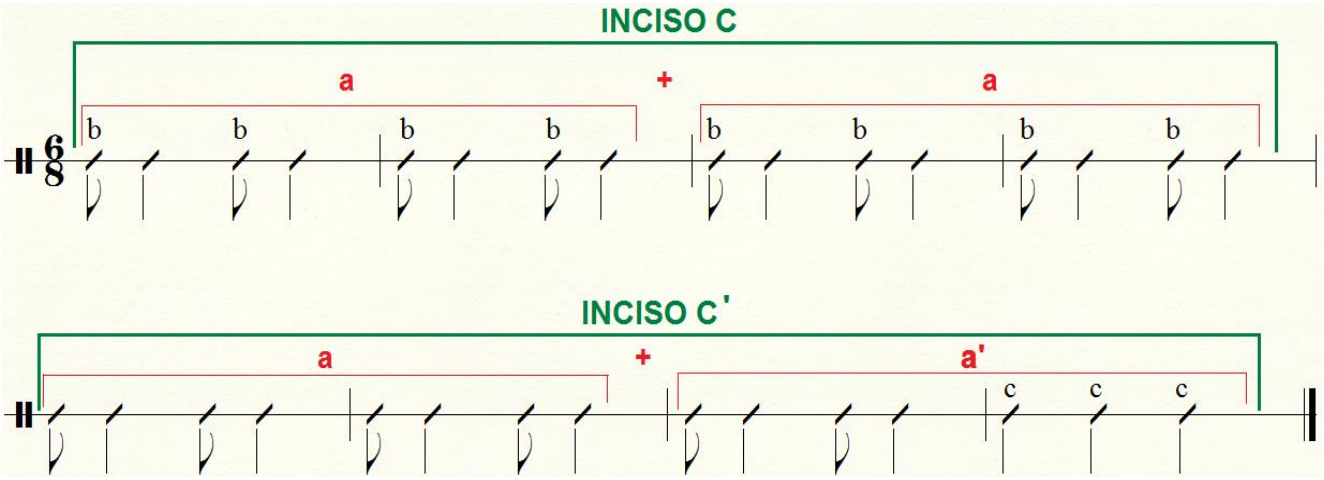
BORDÓN 2



BORDÓN 3

Éste consta de dos incisos C, construido con dos motivos que contienen la misma célula, el motivo a que ya había sido utilizado y en el motivo a' del bordón se encuentra una célula diferente, que es utilizada para cerrar la frase.

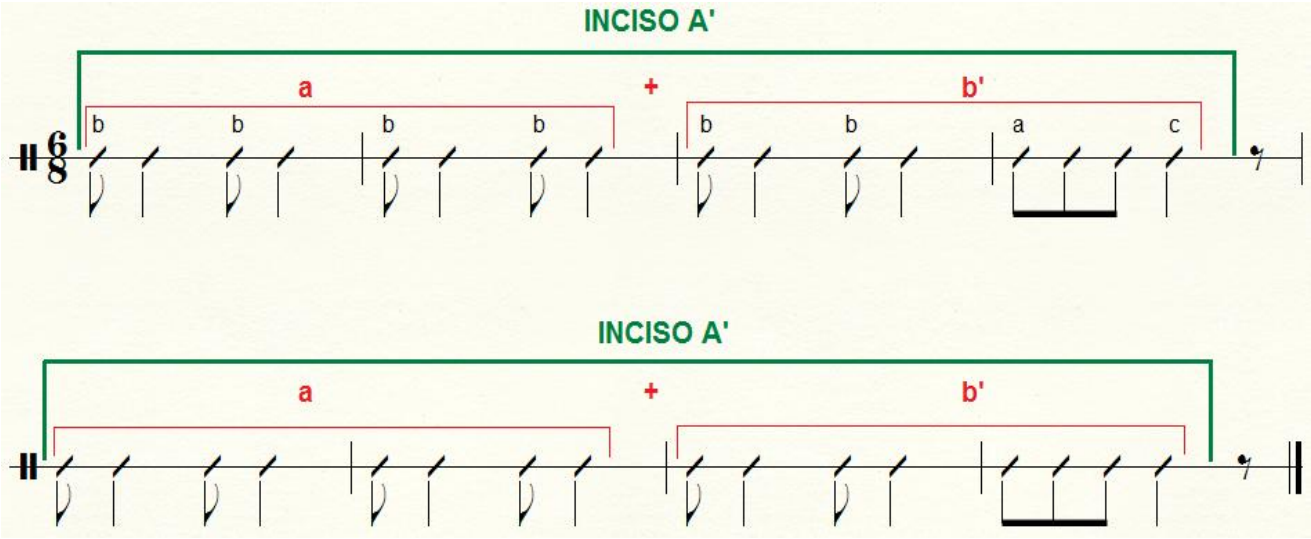
BORDÓN 3



BORDÓN 4

El bordón cuatro, está construido con dos incisos A', son llamados así porque a comparación del inciso A cambia la última célula entre el motivo b y el motivo b'. La demás elaboración es idéntica.

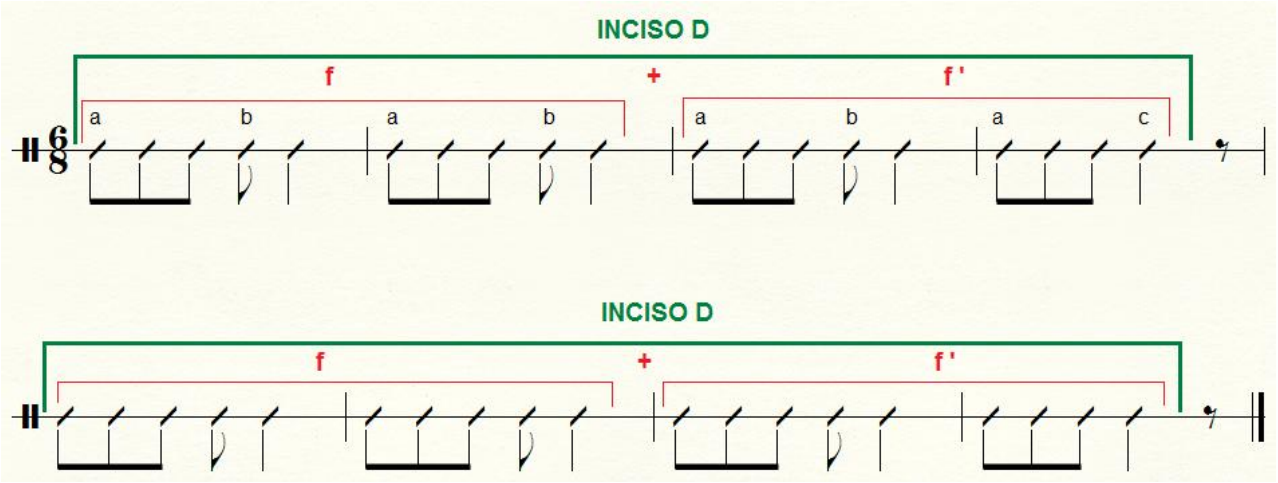
BORDÓN 4



BORDÓN 5

Éste consta de dos incisos D, los cuales a su vez fueron elaborados con los motivos f y f '.

BORDÓN 5

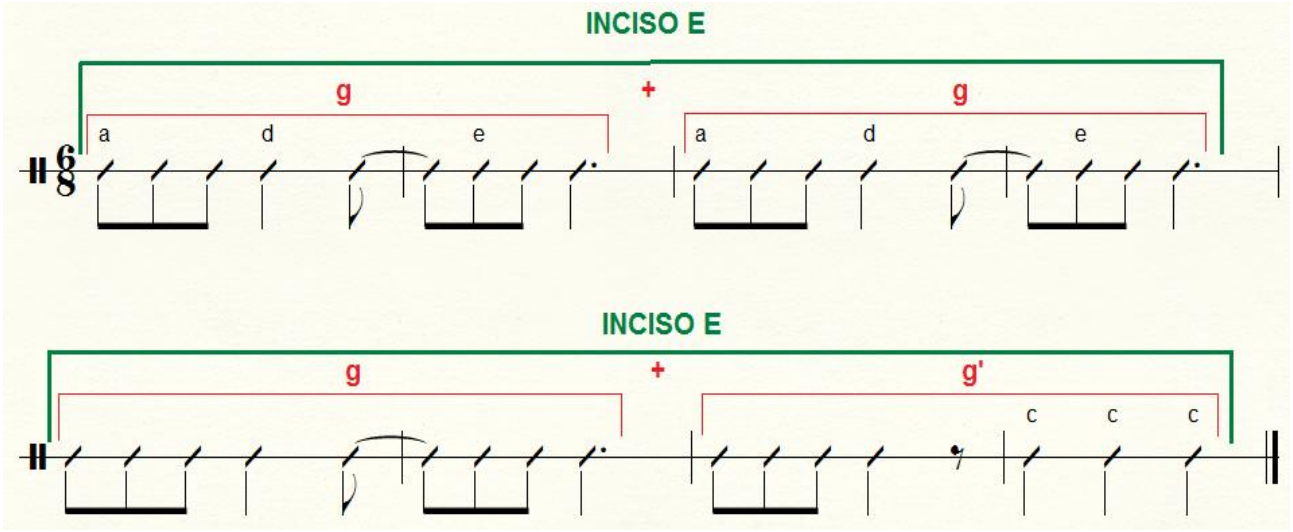


Estos cinco bordones están elaborados en la mayoría de su construcción con las células a, b y c,

BORDÓN 6

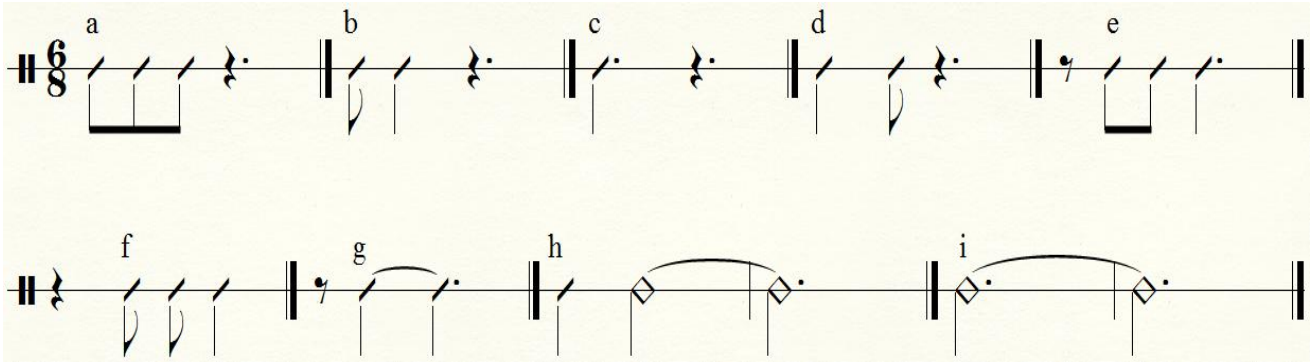
El bordón seis fue construido con dos incisos E, los cuales presentan dos células que no habían sido utilizadas. En el segundo motivo del segundo inciso se encuentra nuevamente la célula c, como final de frase.

BORDÓN 6



ANALISIS RITMICO DEL PRIMER PLANO

La estructura rítmica del primer plano consta de las siguientes células[20]:

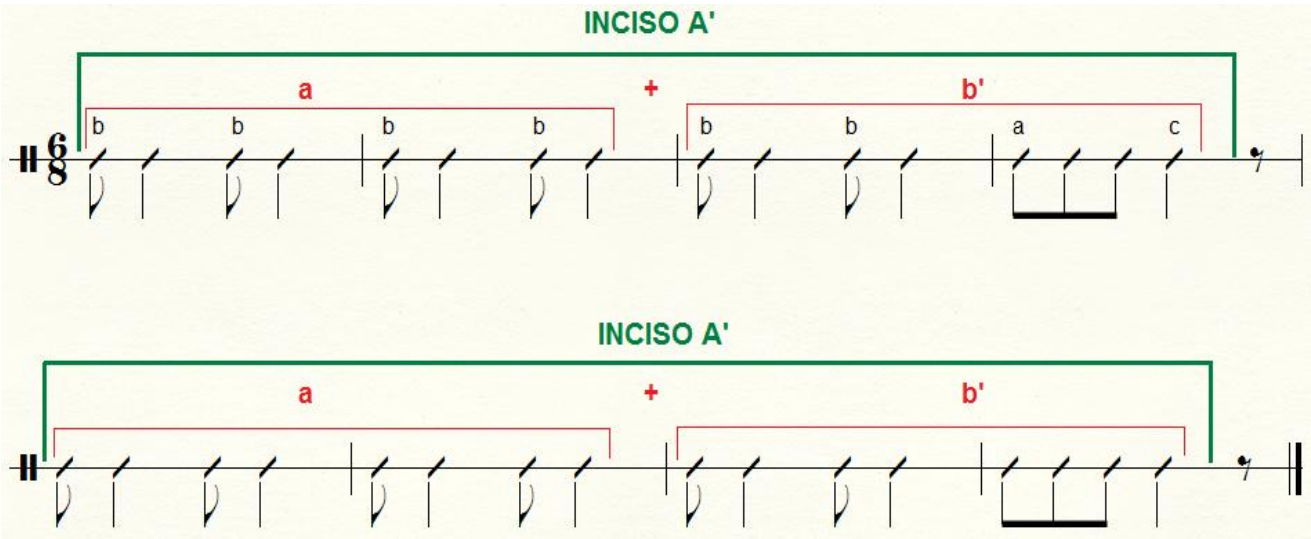


[20] Fundamentos de la Composición, Manuel Mas Devesa.

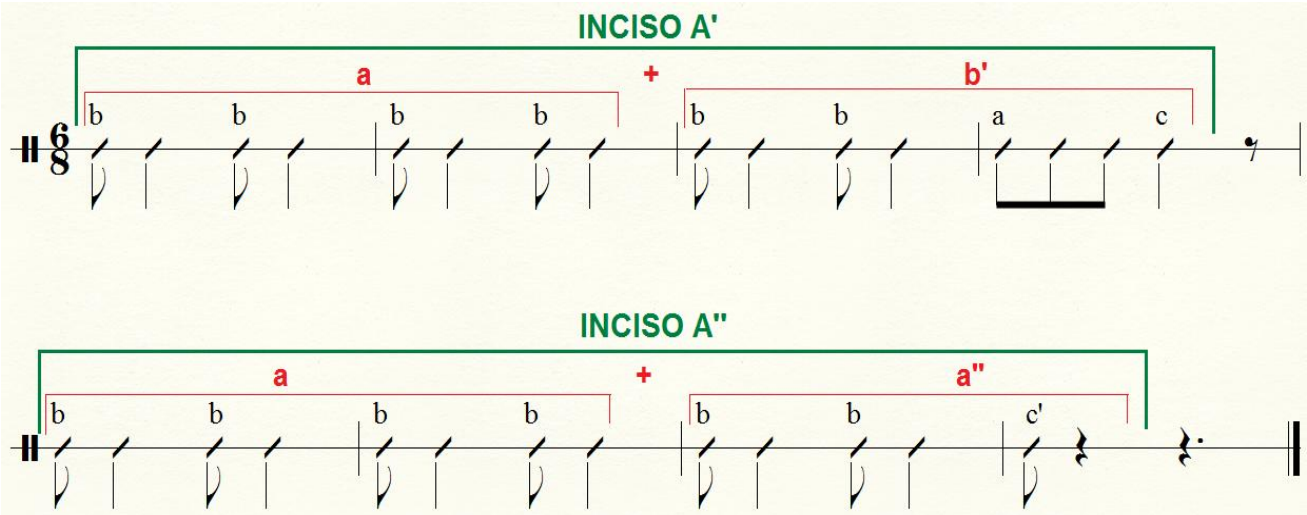
El primer plano de la obra está elaborado a partir de los incisos utilizados en los bordones expuestos anteriormente.

El bordón 4 es empleado completamente en el primer plano.

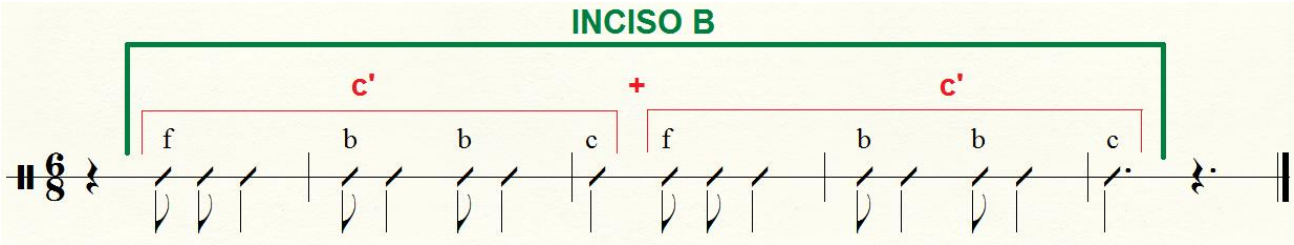
BORDÓN 4



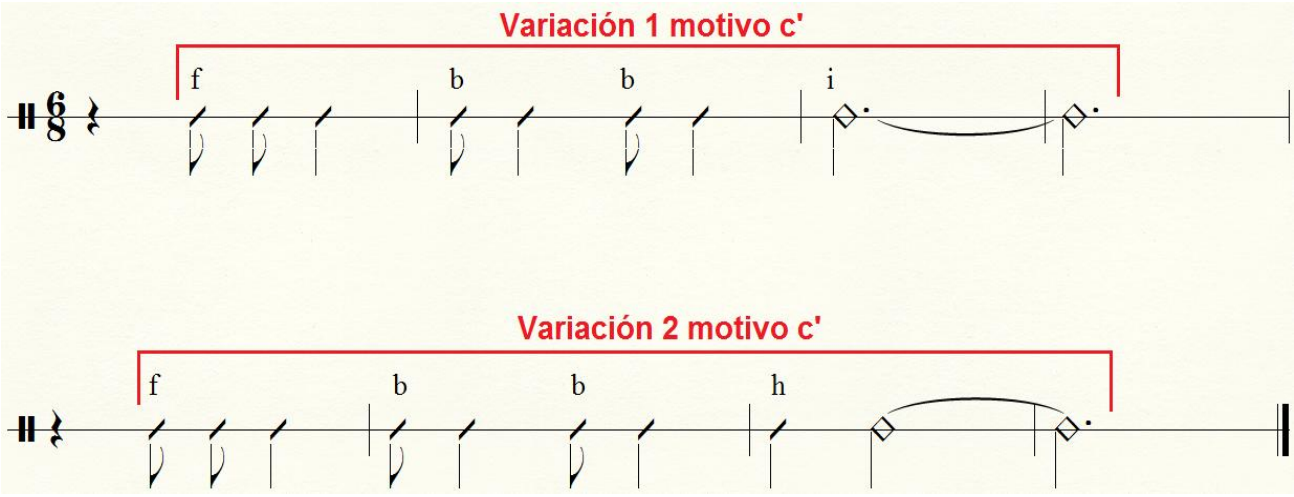
Y las variaciones del inciso se presentan en la última célula del segundo motivo:



El inciso B es utilizado para proponer variaciones

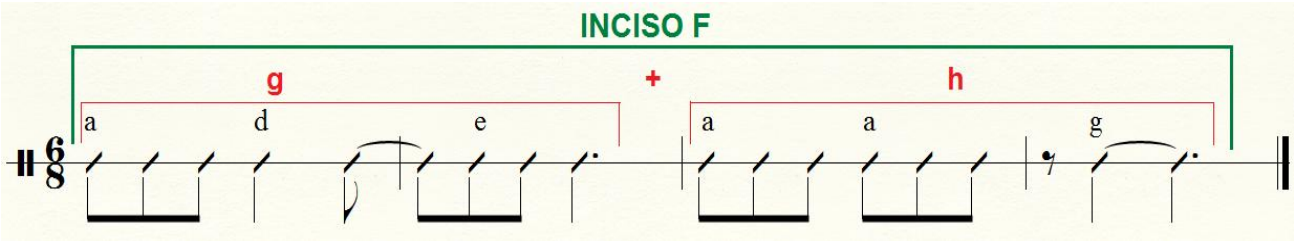


El motivo c’ es variado para crear dos nuevos motivos que generan una nueva frase.



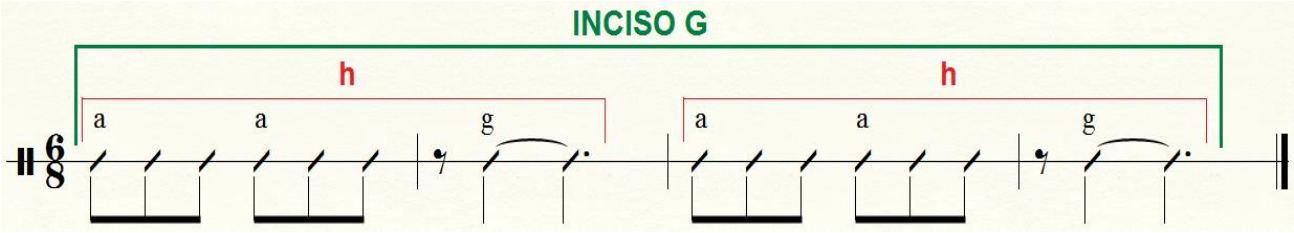
Nuevo Inciso:

El inciso F está construido con el motivo g presentado en el bordón 6 y un motivo nuevo, el cual será utilizado para desarrollar gran parte de la obra.



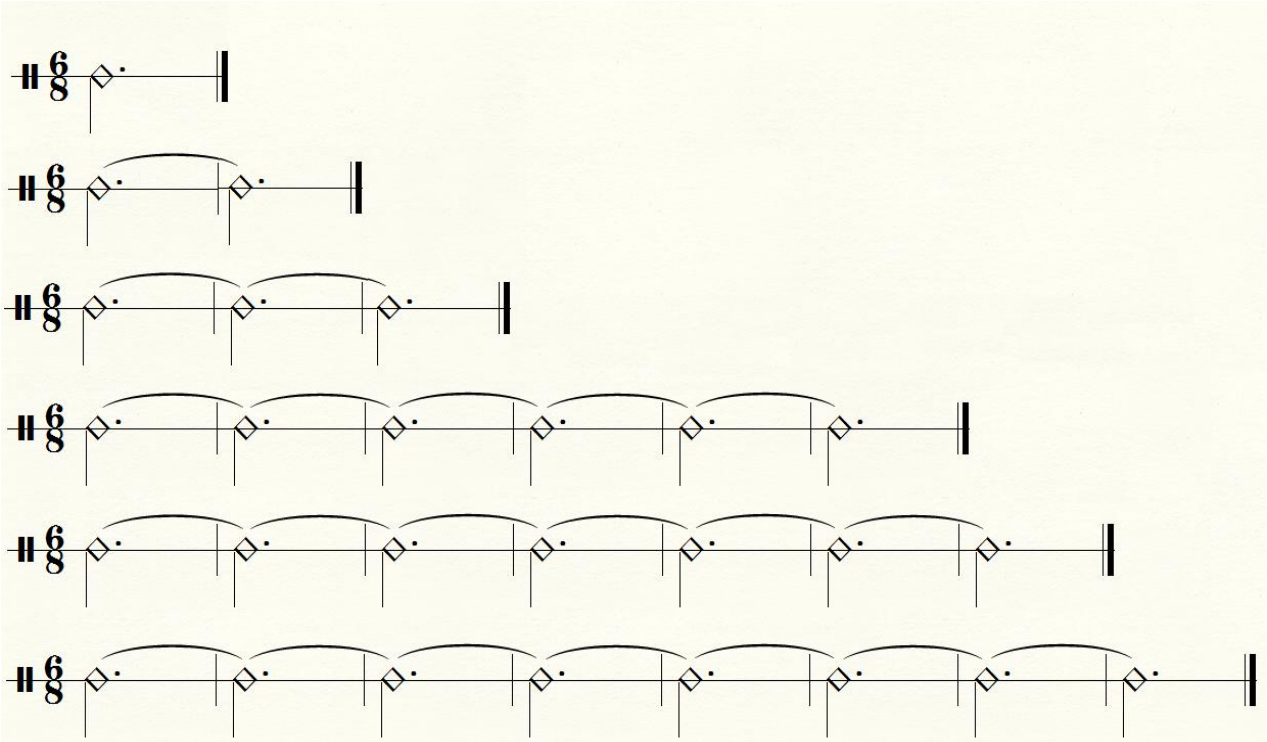
Nuevo inciso:

El inciso G construido por dos motivos iguales, el motivo h fue presentado anteriormente en el inciso F.

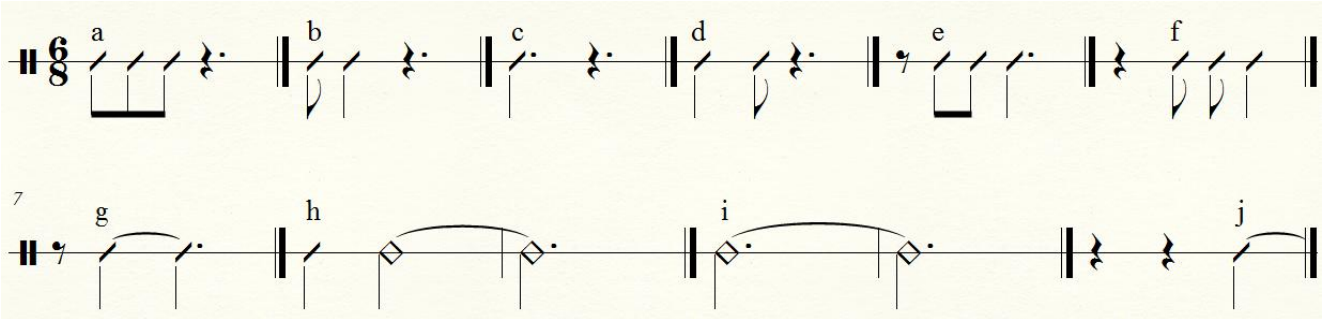


ANALISIS RITMICO DEL BACK GROUN DE SOPORTE ARMÓNICO

El Background está construido a partir de la prolongación de la unidad de compas; ubicadas simultáneamente; es decir no todos los instrumentos ejecutan todas las prolongaciones aquí presentadas:

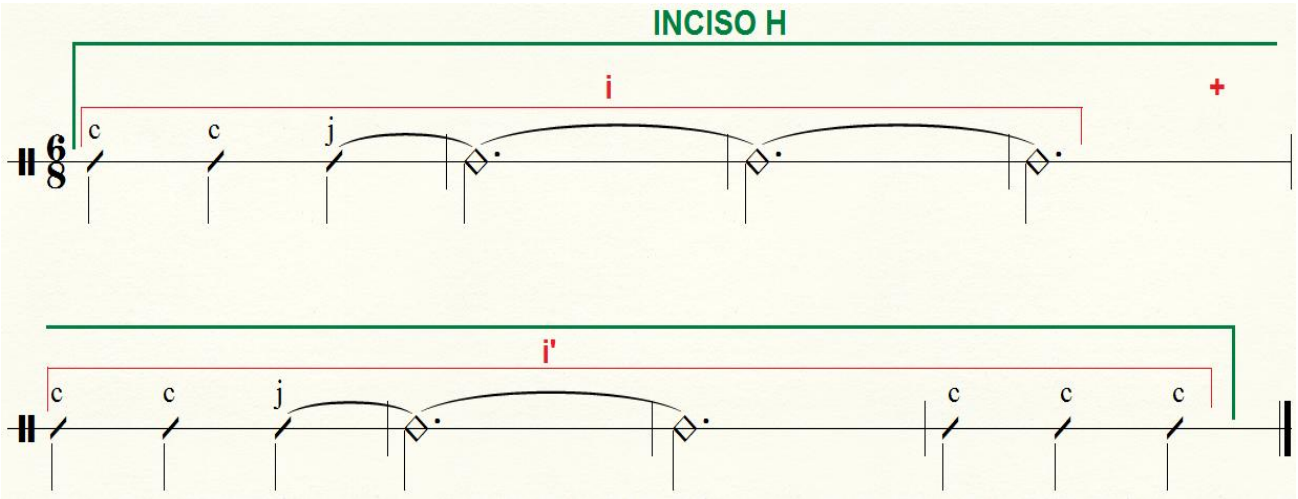


El Background de soporte armónico también se compone con incisos y con se adiciona la célula j. A continuación todas las células utilizadas en la construcción de la obra.



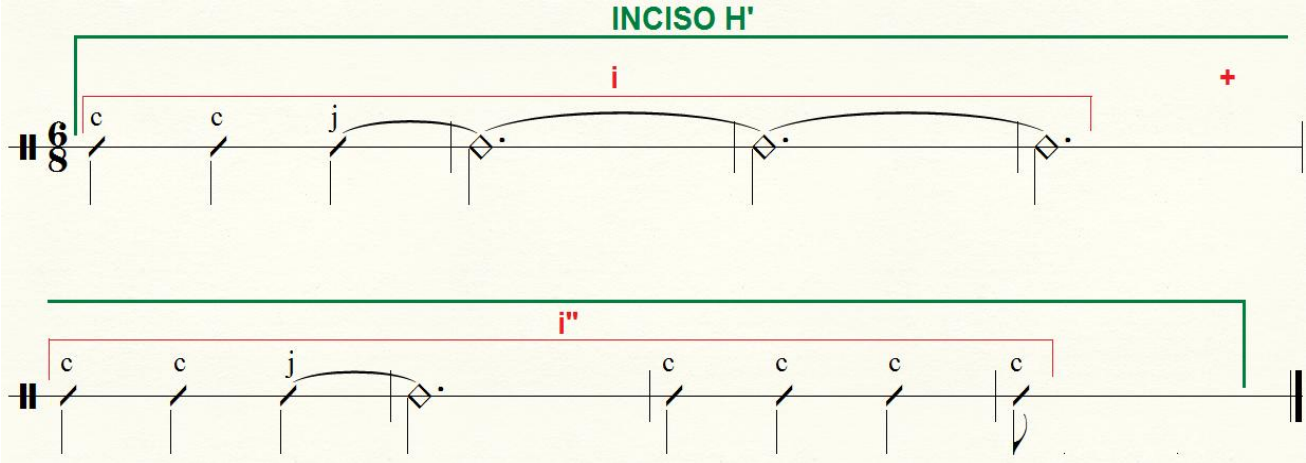
Primer inciso del soporte armónico:

El Inciso H construido con dos motivos i el cual se diferencia de i’ en el cuarto compas de cada motivo, ya que i’ tiene tres células c situadas estratégicamente para cerrar el inciso y dejar espacio para que otro siga.



Inciso H’

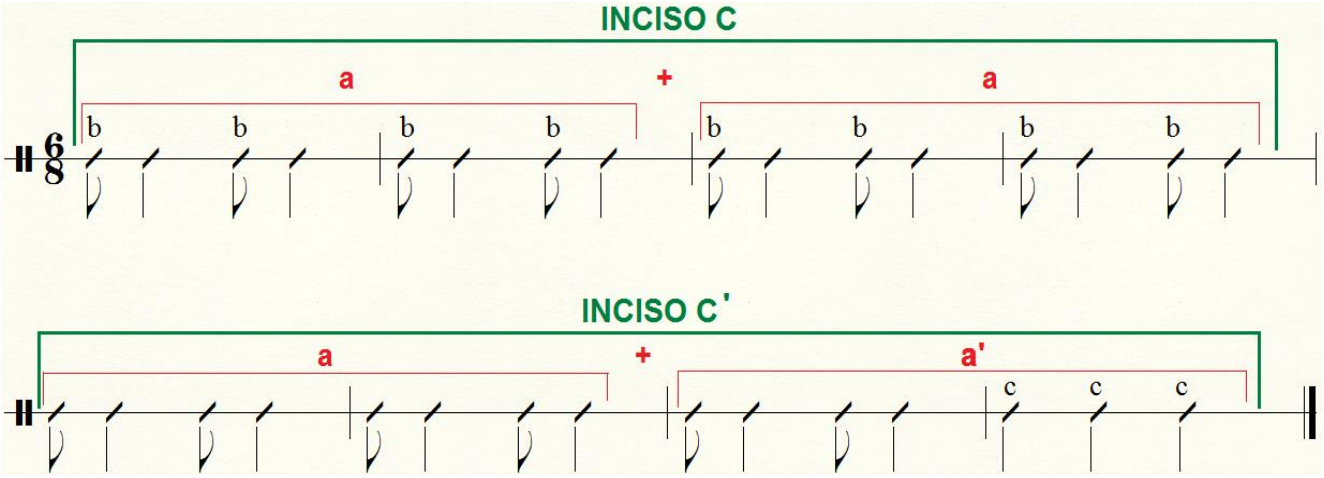
Este inciso es una variación del inciso H, se diferencian en los últimos dos compases del segundo motivo, este inciso (H’) presenta cuatro células c, ubicadas para cerrar la frase, este inciso está ubicado en el final de la obra.

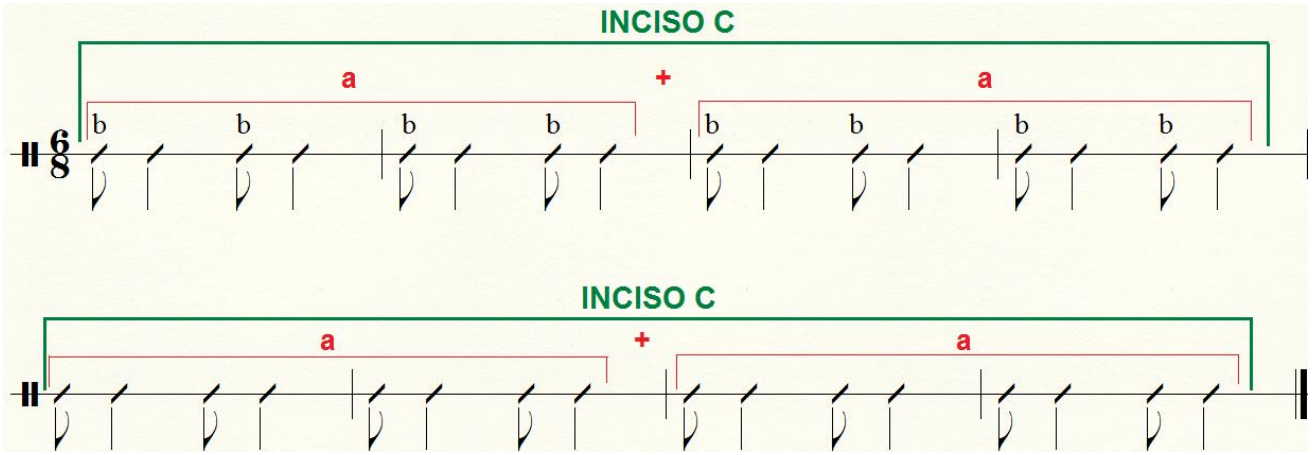


ANALISIS RITMICO DEL BACKGROUND RITMO ARMONICO

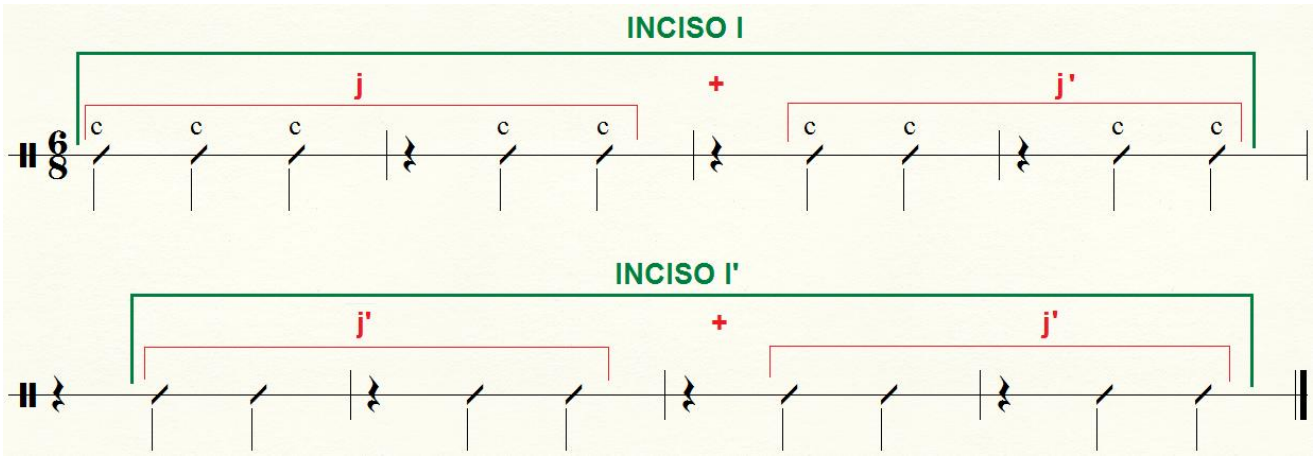
El primer patrón rítmico del este Background es una variación del bordón 3, la mutación se encuentra en el segundo motivo del segundo inciso. Ya que en el bordón 3 se presenta el motivo a' en el patrón ritmo armónico se continua con el motivo a.

BORDÓN 3
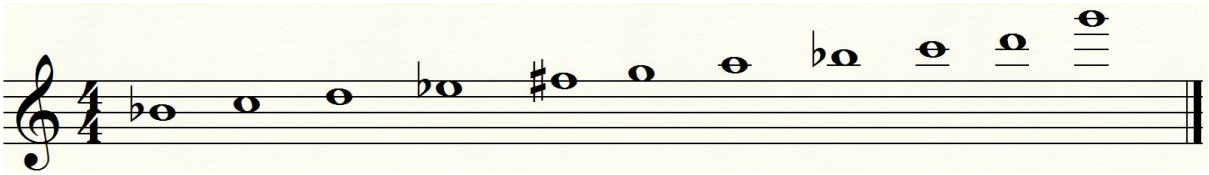




Patrón Base del bajo presenta un inciso nuevo, el inciso I presenta dos motivos j y j'. Este patrón aparece recurrente en toda la obra.
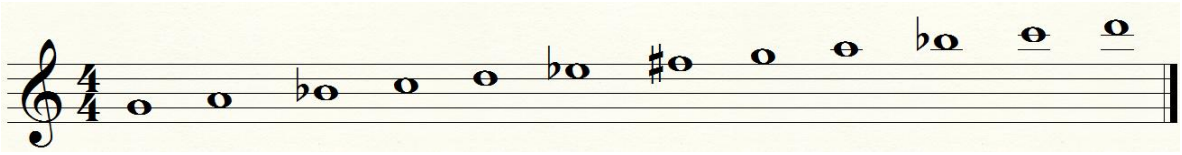


3.2.2.2 Análisis de Alturas y Registros Utilizados en la Obra Torbellino Currulao

Con los registros utilizados en la obra, el maestro Andrey construye un Material Pedagógico de lectura con el instrumento. Es decir que sea ejecutado por los estudiantes, con el objetivo de no causar traumatismos en el proceso de formación instrumental de los alumnos.

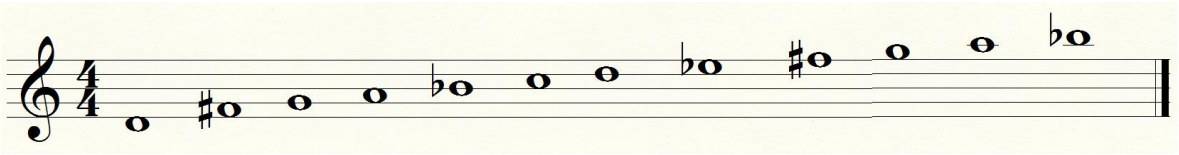
FLAUTA 1:



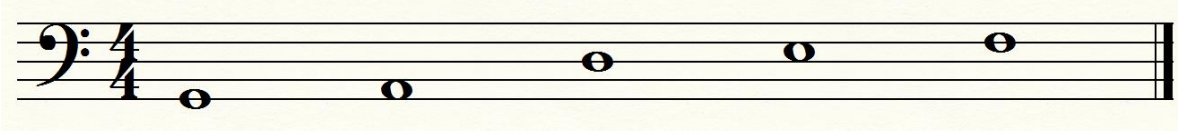
FLAUTA 2:



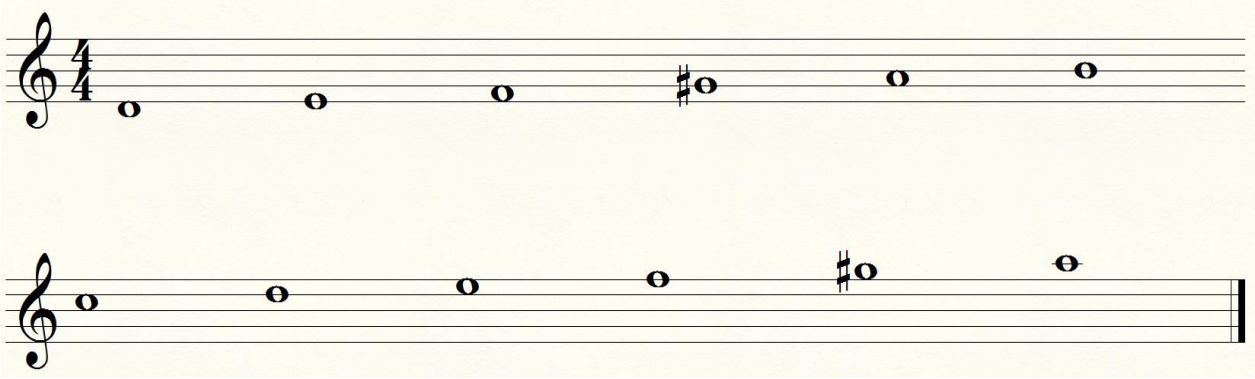
OBOE:



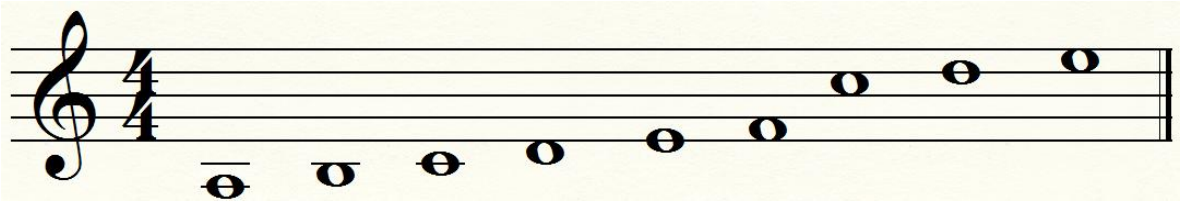
FAGOTTE



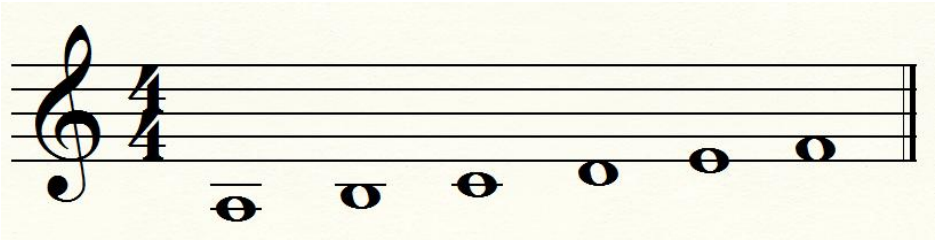
CLARINETE 1
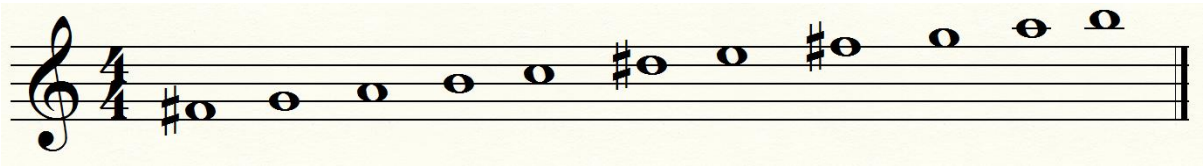


CLARINETE 2



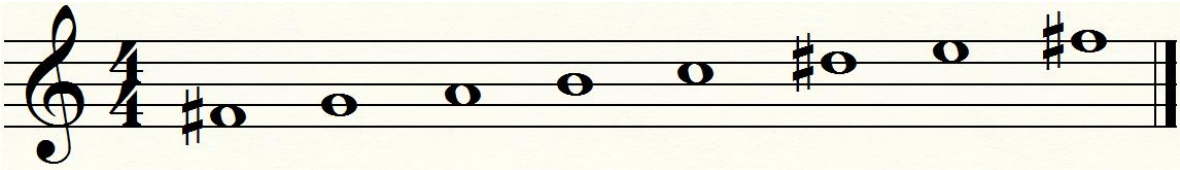
CLARINETE 3



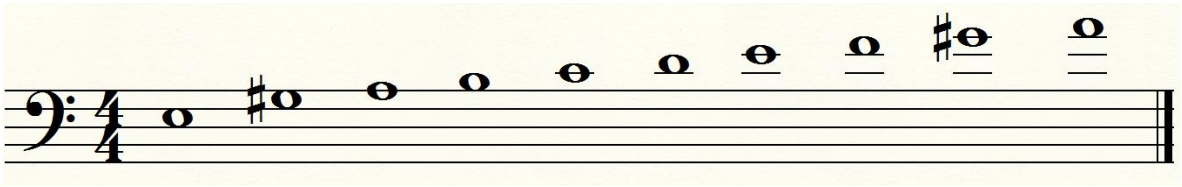
SAXOFÓN ALTO 1



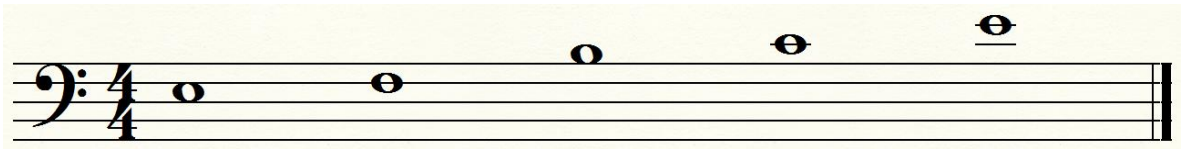
SAXOFÓN ALTO 2



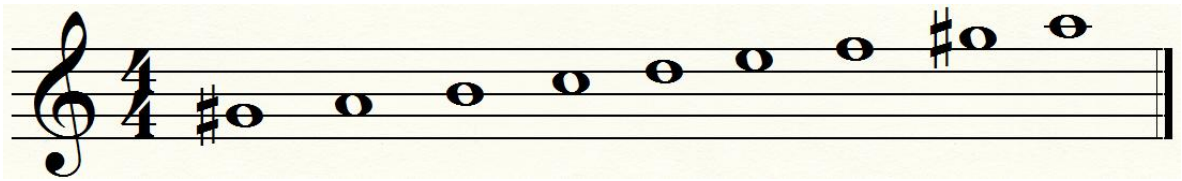
SAXOFÓN TENOR



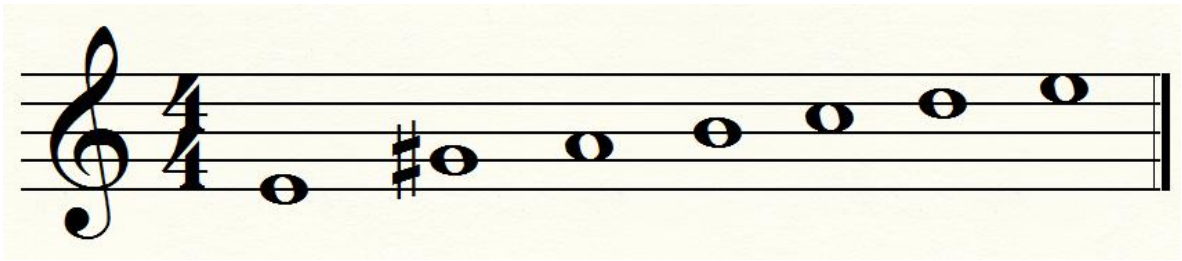
SAXOFON BARITONO



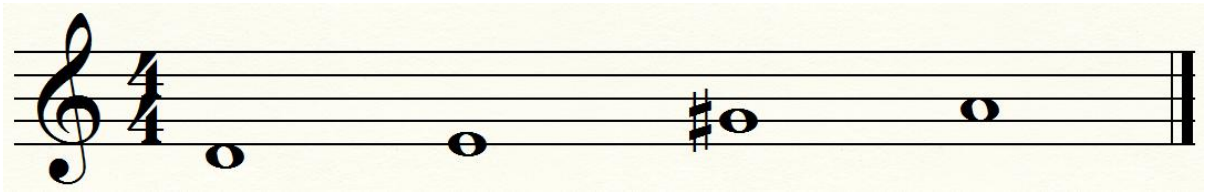
TROMPETA 1



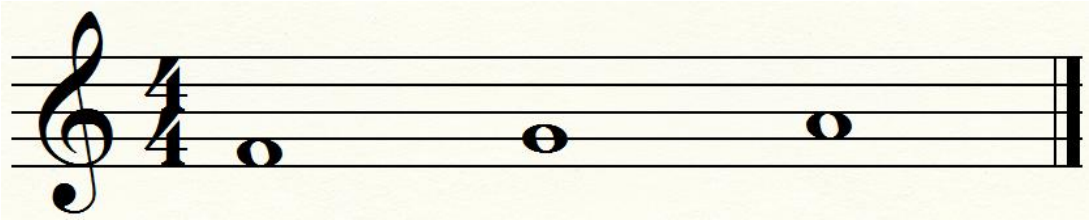
TROMPETA 2



TROMPETA 3



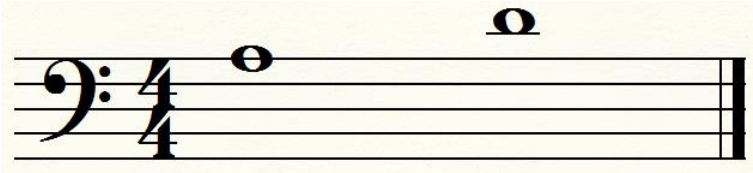
CORNO FRANCES 1



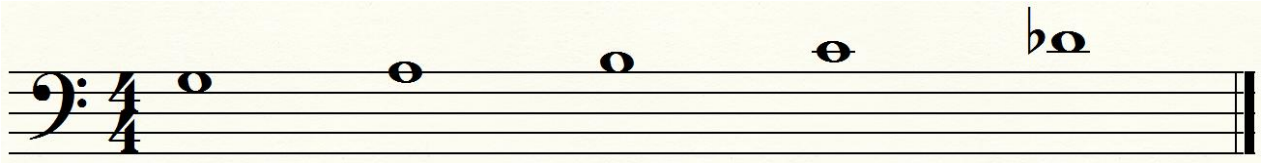
CORNO FRANCES 2
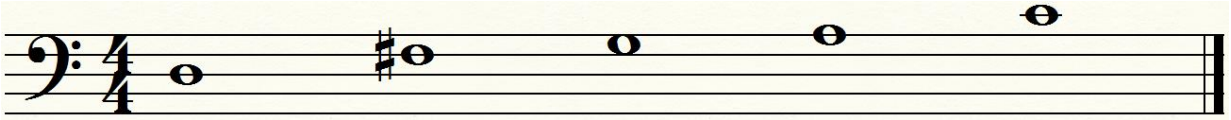


TROMBON 1



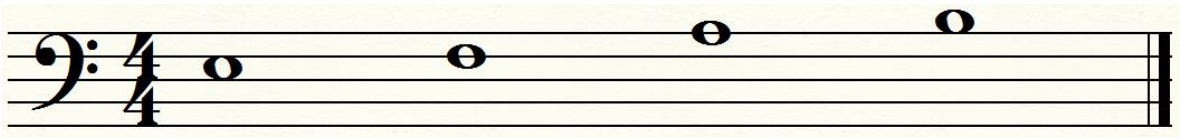
TROMBON 2



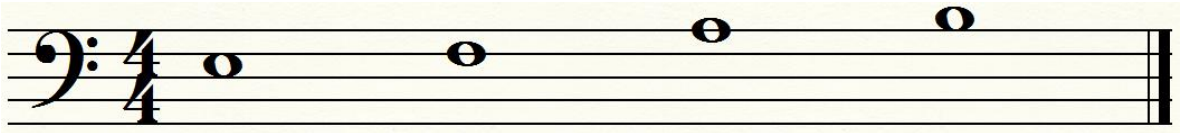
TROMBON 3



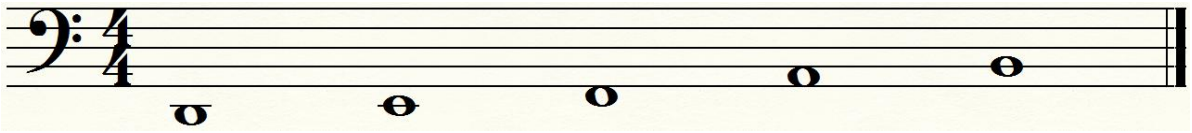
FLISCORNO 1



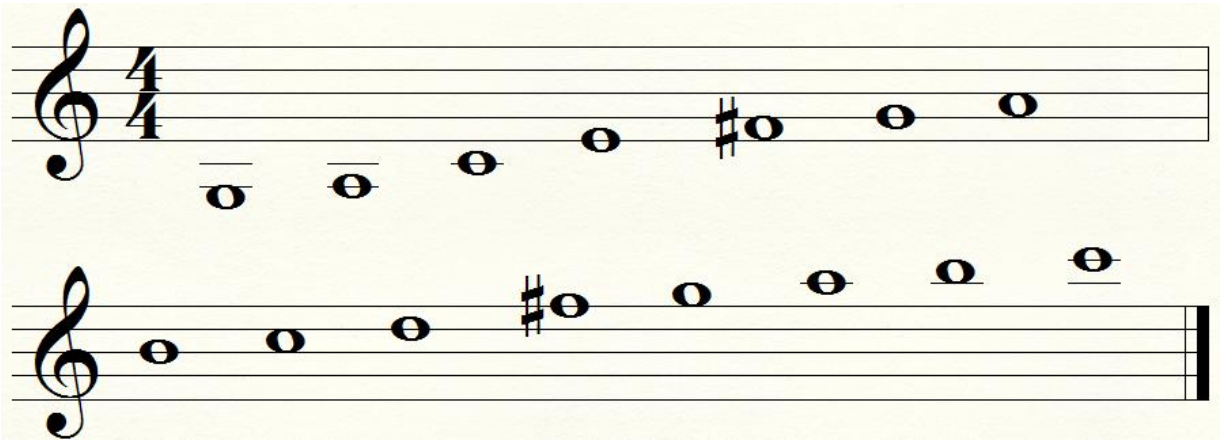
FLISCORNO2



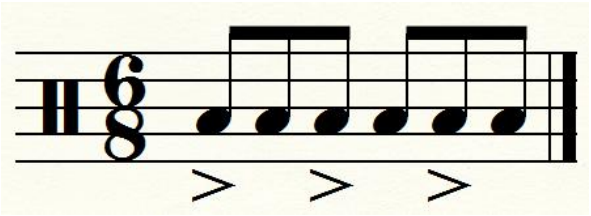
TUBA



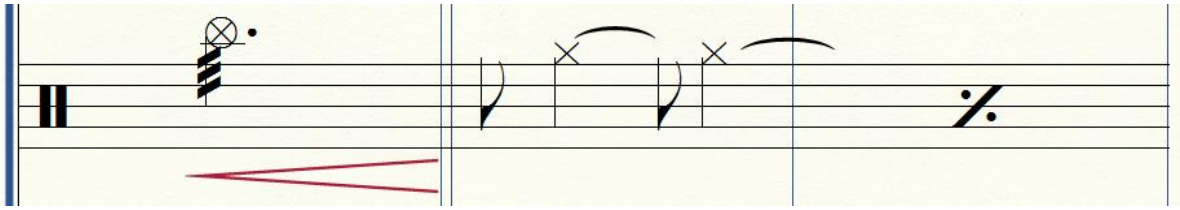
XILÓFONO



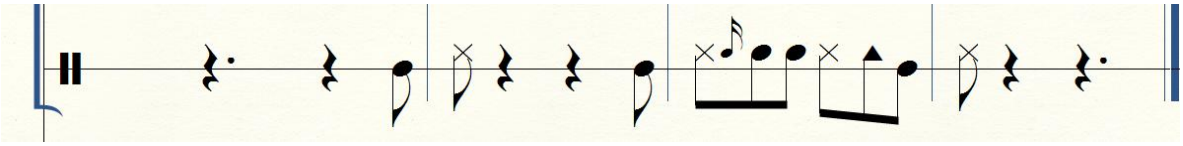
GUASA

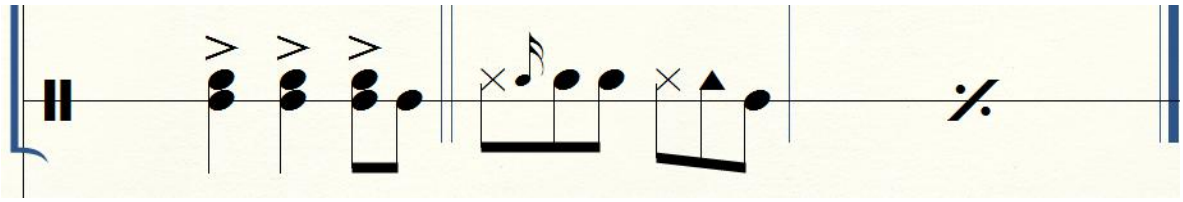


CYMBALS
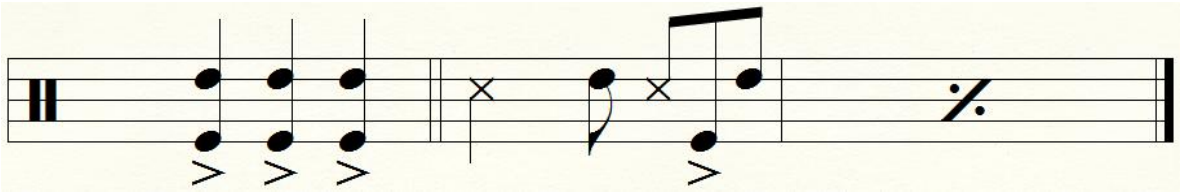


CONGA





TAMBORA

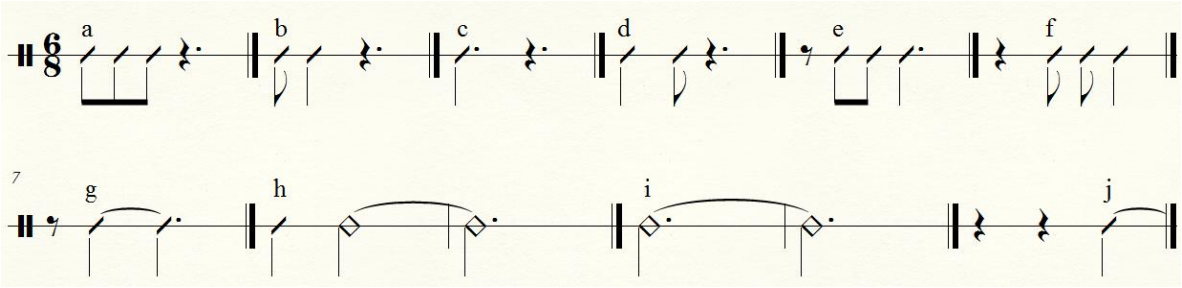


3.2.3 Material Pedagógico Para Abordar la Obra Torbellino Currulao.

El primer acercamiento que tuvieron los integrantes de la banda a la obra fue este material pedagógico, el cual está pensado principalmente para no generan una ruptura en el proceso de aprendizaje de los niños, al contrario el objetivo es proporcionar saberes previos a la ejecución de la obra.

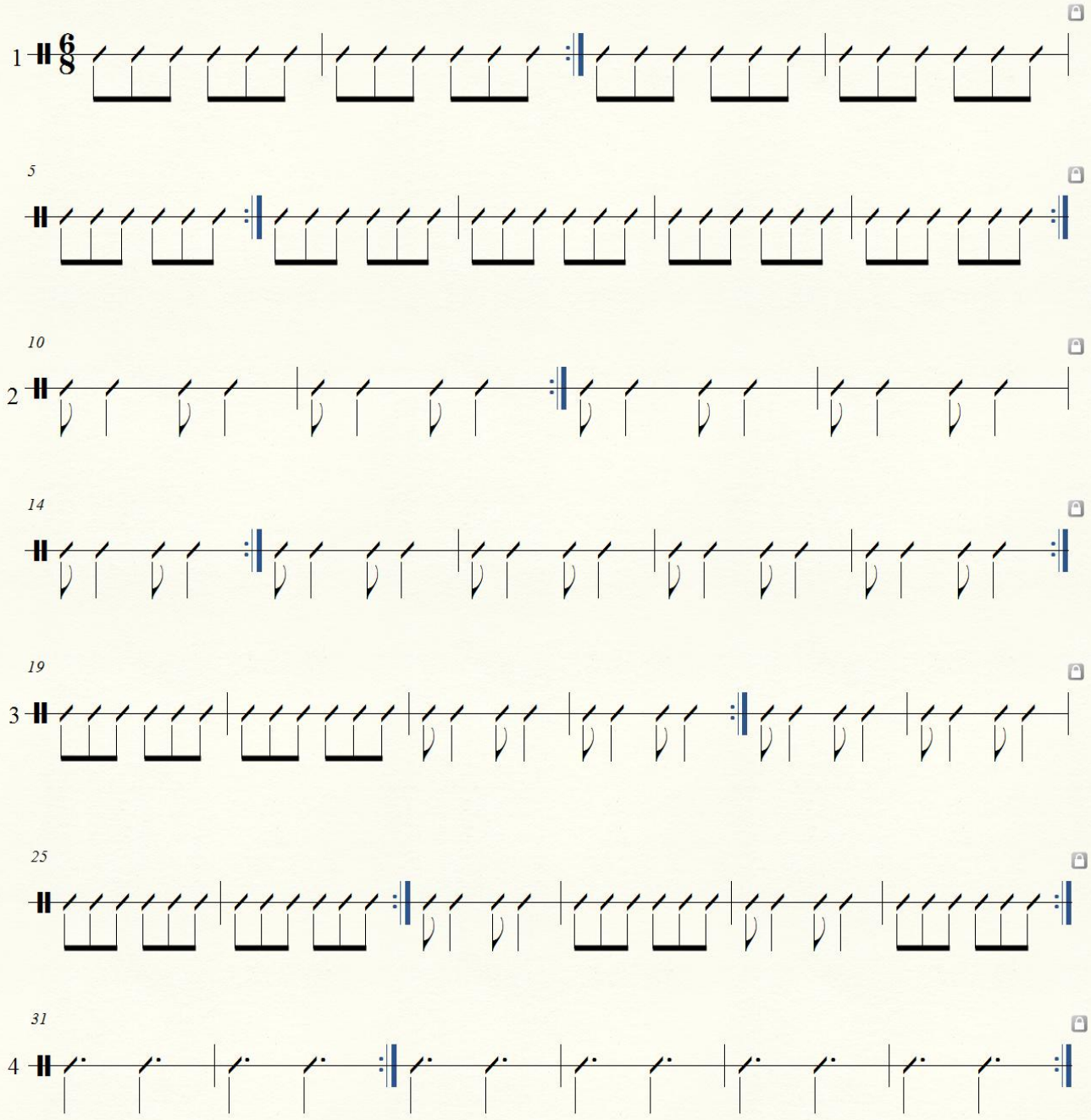
3.2.3.1 Material Rítmico:

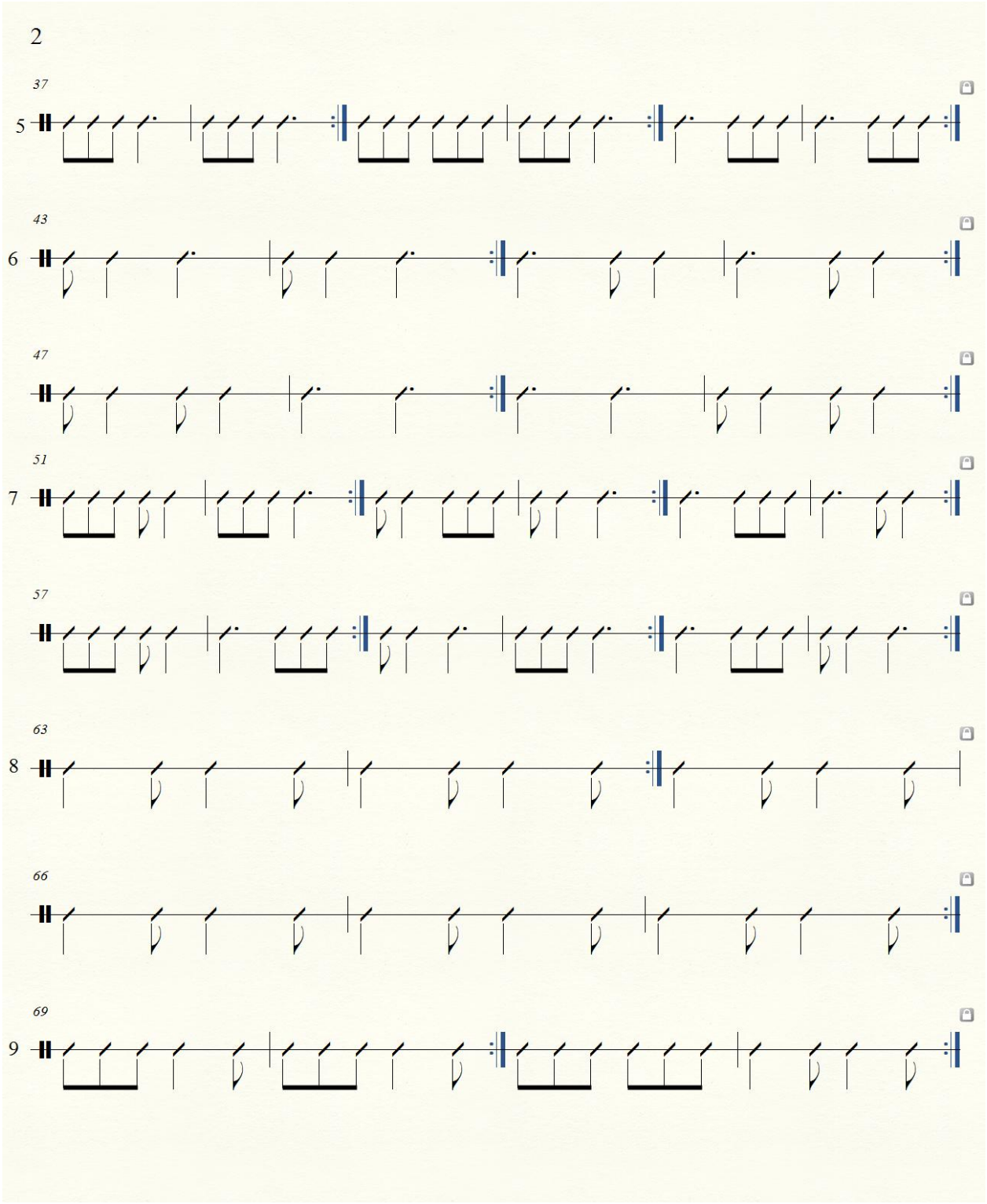
Con las siguientes células rítmicas el maestro Andrey construyo toda la obra Torbellino Currulao, y en base a ellas se elabora el material pedagógico para abordar el ritmo.

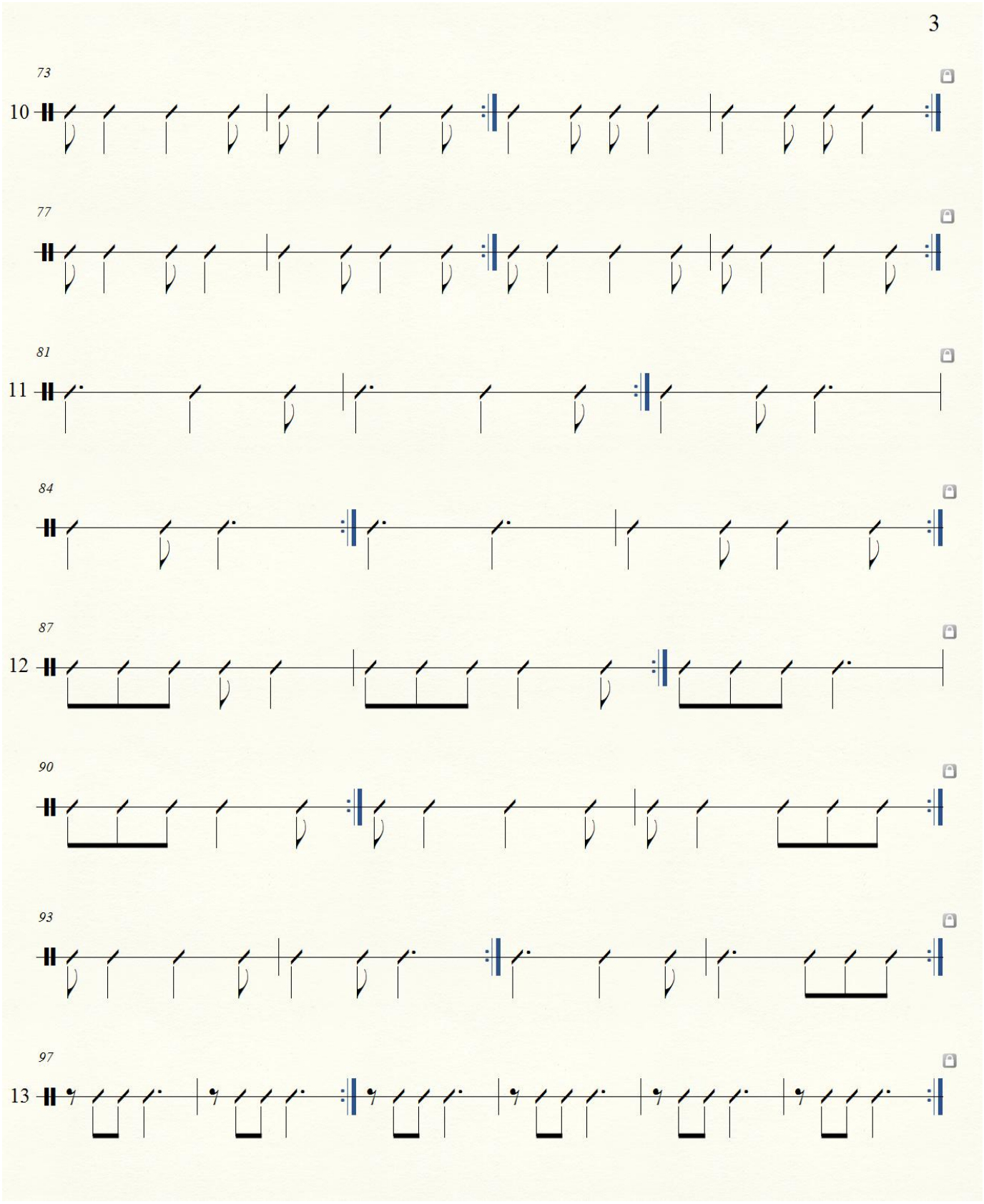


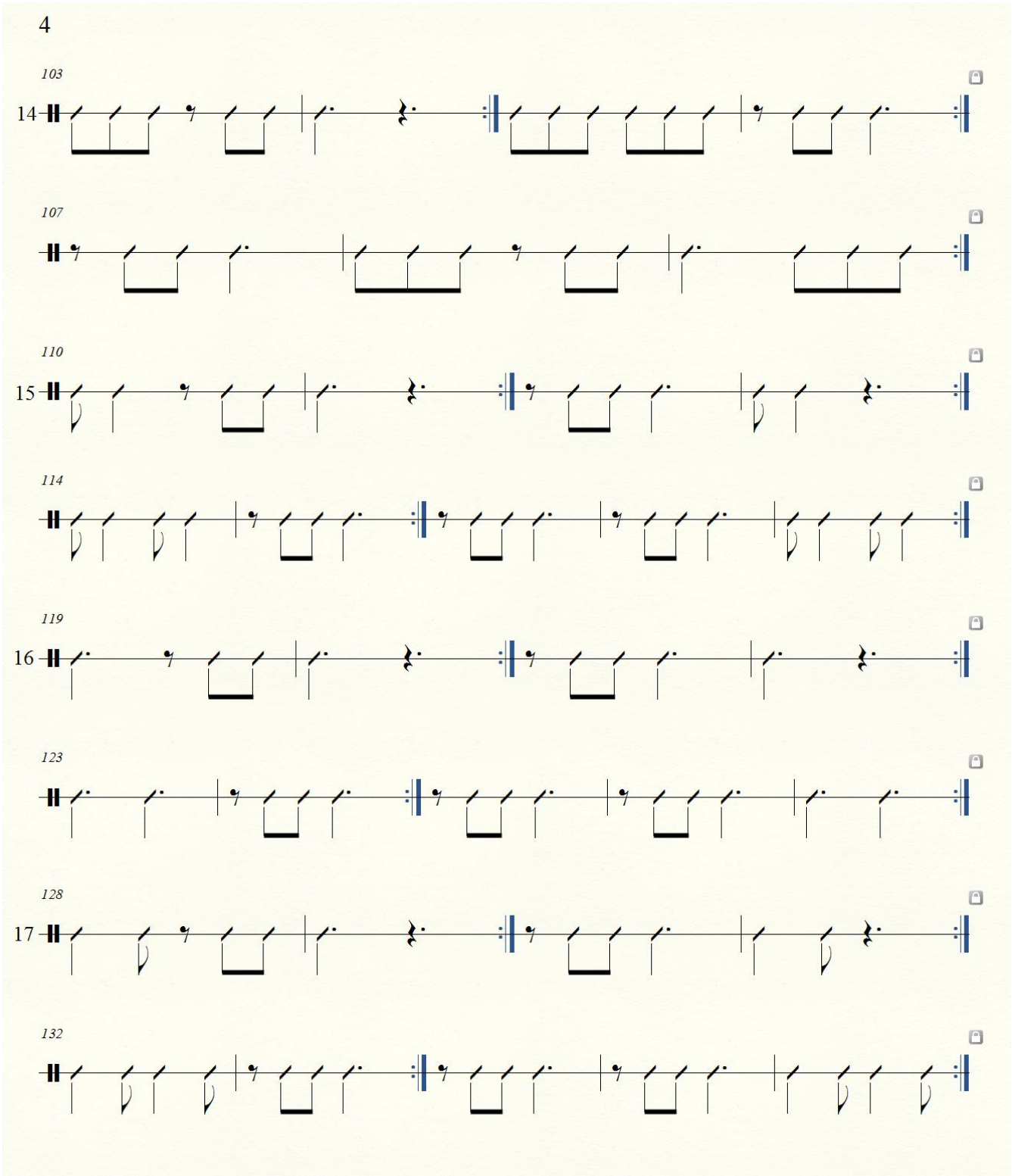
Score

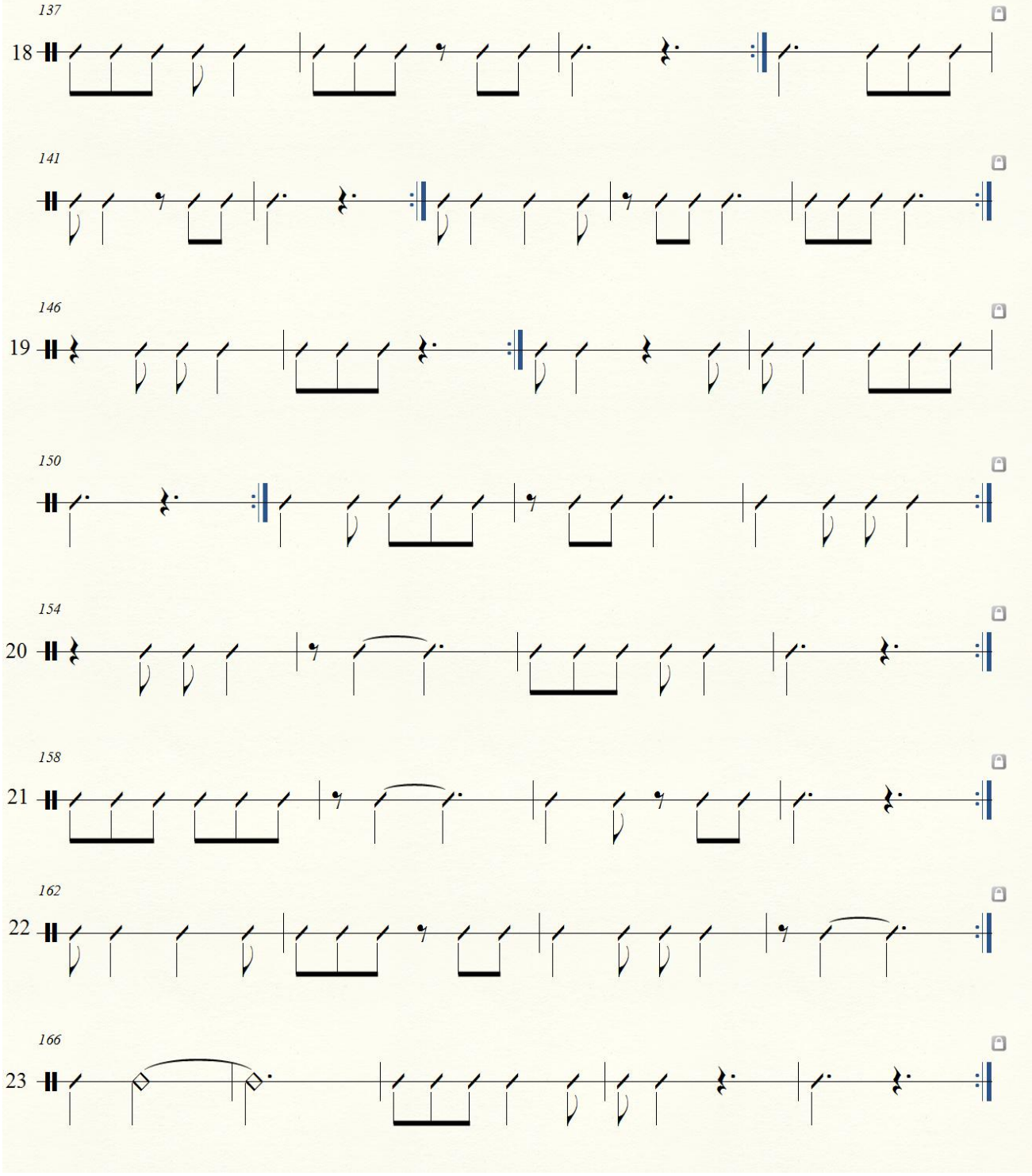
Material Rítmico

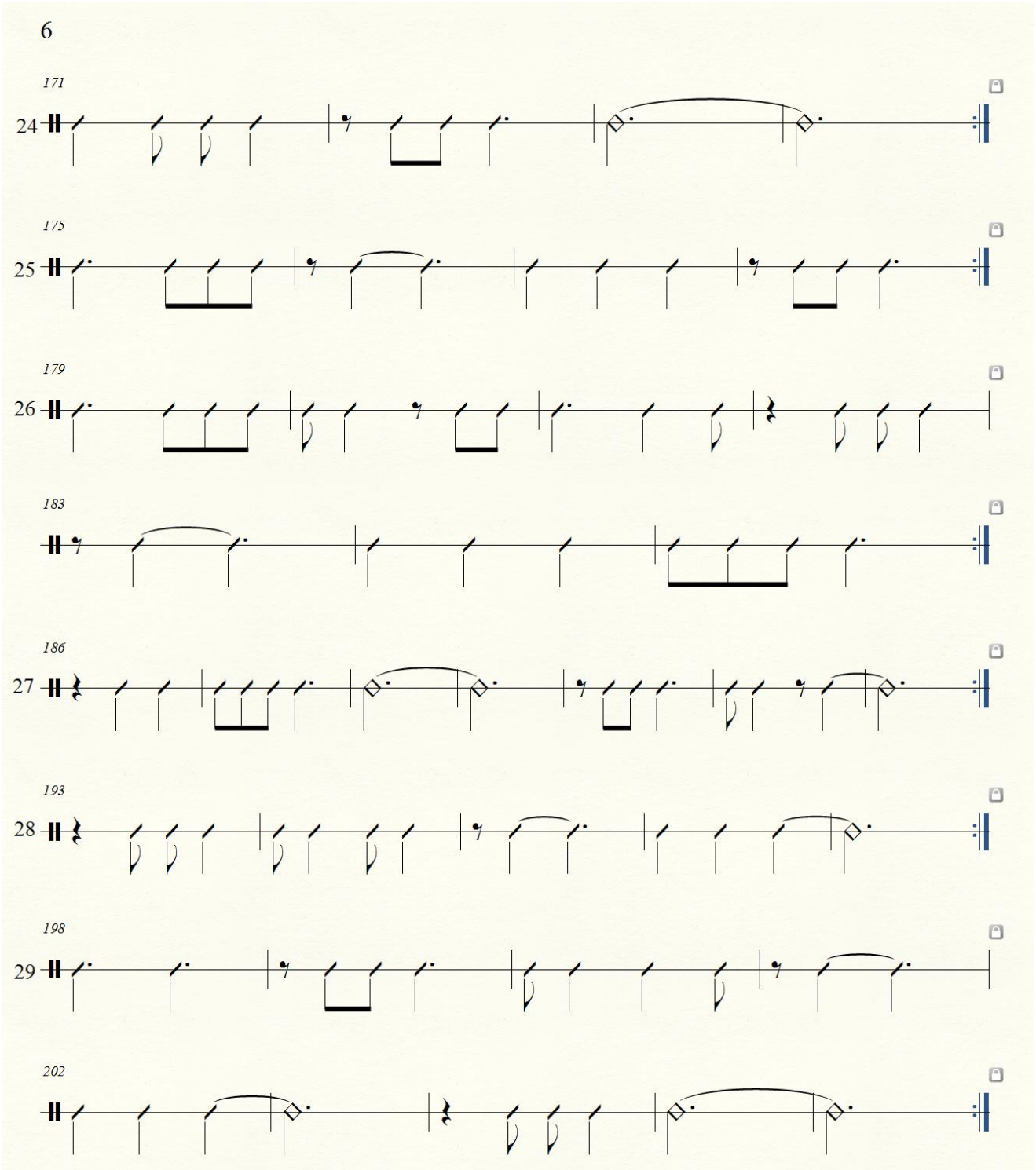



2
37
5
43
6
47
51
7
57
63
8
66
69
9


73
10
77
81
11
84
87
12
90
93
97
13


4
103
14
107
110
15
114
119
16
123
128
17
132
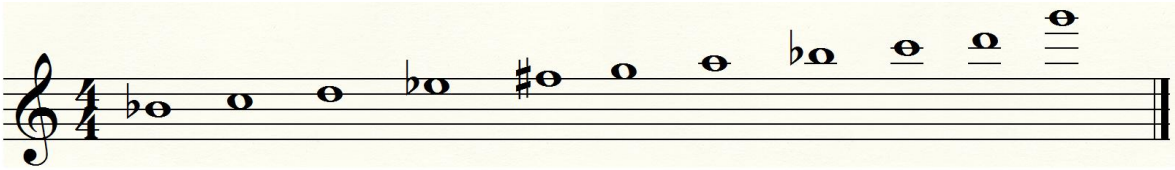

137
18
141
146
19
150
154
20
158
21
162
22
166
23


6
171
24
175
25
179
26
183
186
27
193
28
198
29
202
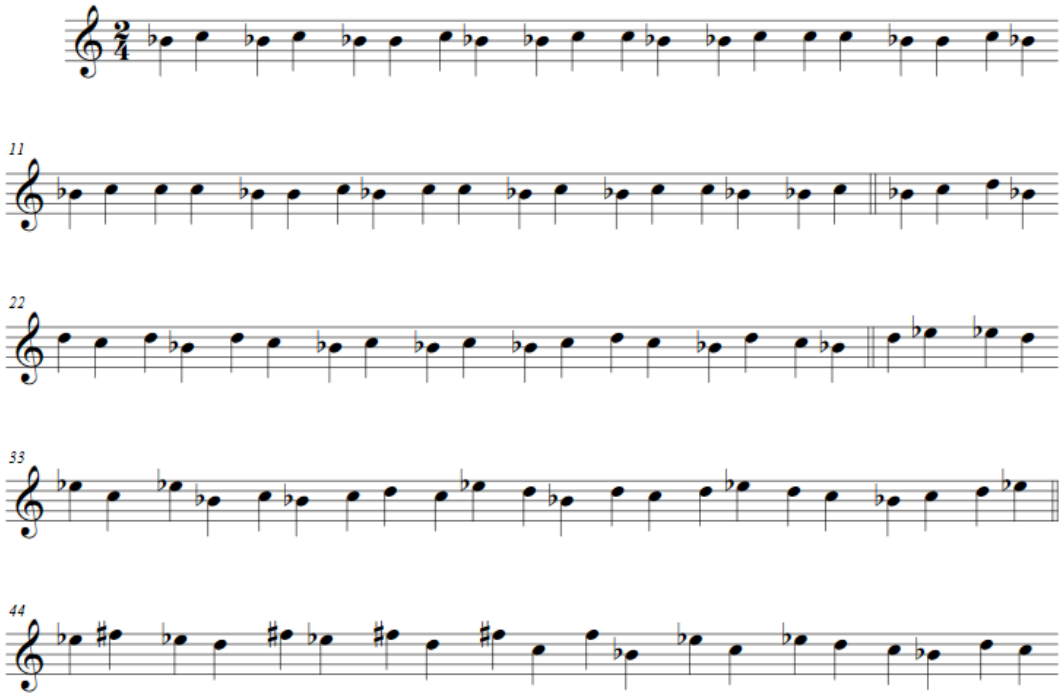
3.2.3.2 Material Para la lectura con el Instrumento (ver anexos)

Éste material pedagógica está construido con todas los nota que el instrumentista deba tocar en la obra torbellino currulao, La manera como está creada es a partir de la suma de saberes o dificultades. Por ejemplo:

Registro Utilizado en la flauta 1



Extracto del material pedagógico de lectura altitudinal



Se puede apreciar que la nota Re no es introducida a los ejercicios sin antes asegurarse que las dos notas anteriores este apropiadas por el ejecutante. Igualmente todas las notas que le siguen.

CONCLUSIONES

Es importante destacar la relevancia de sistematizar las experiencias que se realizan; sobre todo en nuestro país y más concretamente en el municipio de Tocancipá, la autora considera que contribuye a la próxima generación de conocimientos y como tal representa un aporte para quienes desde el ámbito pedagógico- musical y particularmente de formación de una banda Sinfónica de iniciación, están interesados en conocer más de cerca el desarrollo de este tipo de procedimientos.

Queda claro que el éxito de este proceso pedagógico-musical es exitoso gracias al detallado diagnóstico y a la destreza con la cual el maestro coloca todas las posibilidades técnico-instrumentales, de gramática y vivencia, optimizándolas en su máxima expresión que es la obra.

Que además esta obra aporta nuevos saberes a los ya existentes generando un avance en el proceso de formación de los niños, pero el proceso de adicionar saberes no es abrupto, ya que el maestro hábilmente utiliza generadores rítmicos u obstinatos que al cambiar el perfil melódico no se tornan repetitivos y aburridores para el que escucha.

Que no es imposible llevar a cabo un proceso bandístico sin dejar de lado muchos aspectos musicales, al contrario se hace mucho más provechosa la formación musical si se adicionan estos contenidos, posibilitando un desarrollo integral de los estudiantes, llevándolos igualmente al panorama de los concursos y siendo competitivos.

Que los momentos pedagógicos desarrollados por el maestro Andrey Ramos en el proceso de formación de la banda sinfónica infantil de Tocancipá son apropiados y prácticos, ya que los resultados obtenidos fueron altos tanto en el proceso como en los concursos.

Las lógicas internas del proceso de Diagnóstico que realizo el maestro Andrey en la Banda Sinfónica Infantil de Tocancipá, dan cuenta de la importancia de describir con claridad los elementos musicales que entran en juego en las prácticas musicales y sus procesos de formación.

BIBLIOGRAFIA

Adler, Samuel. (2002). The Study of Orchestration. Third Edition. Publisher: Cap. XV la orquestación, Págs.336-547

Barriga Monroy, Martha Lucía. (2010) Educadores musicales en Bogotá de fines del siglo XIX y principios del XX. Revista El artista.

Bermúdez, Egberto con la participación de Duque, Ellie Anne. (2000). Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938.Fundación de Música. Bogotá. D.C. La música en calles y plazas. Música cívica y militar.

Bedoya Sanches, Samuel. (1989) Modulas de Capacitación Para Instrumentistas y Directores de Banda de Vientos. Módulo 5 Dirección y Montaje de Repertorio. Módulo 8 Banda Escolar. Módulo 9 Fundamentación Instrumental.

Exbrayat Boncompain, Jaime. 1996. Historia de Montería. Tercera Edición. Montería: Domus Libri.

Forte, Allan; E. Steven, Gilbert. (1992). Introducción al Análisis Schenkeriano. Labor S.A. Barcelona (España).Cap. Estudio de los conceptos básicos.

Franco Ribate, José. (1983). Manual de instrumentación de banda. Música Moderna. Madrid. Introducción.

Herrera, Enric. (1987).Técnicas de arreglo para la orquesta popular moderna. Antoni Bosh, (Ed.) Barcelona.

Herrera, Enric. (1987).Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I y II. Antoni Bosh, (Ed.) Barcelona.

Hoyos Pérez, Bernardo. (2010). La música en Colombia: siglos xix y xx. Continuación EXPEDITĬO No 03 - Géneros nacionales y regionales

LaRue, Jan. (2007) Analisis del Estilo Musical.

Mas Devesa, Manuel. (2007). Fundamentos de Composición. Conceptos Basicos para Alumnos de Composición.

Ministerio de Cultura. 2003. Plan Nacional de Música para la Convivencia. Parámetros de contenidos y alcances para las prácticas colectivas de coros, bandas y orquestas. Bogotá: Ministerio de Cultura. Manuscrito.

Murray Schafer, R. (1969). El Nuevo Paisaje Sonoro. Un manual para el maetsro de Música Moderno.

Pierce, Jhon R. (1985). Los Sonidos de la Música.

Ramos, Andrey. (2012) Aspectos Esenciales para el ensamble de repertorios en Banda Sinfónica.

Ramos, Andrey. (2014). Lineamientos Técnicos de las Agrupaciones Musicales. Escuela de Formación Musical de Tocancipá.

Touch, Ernest. (2004). La melodía. Idea Books.

Schonberg, Arnold (1967), Fundamentos de La Composición Musical

Schoenberg, Arnold (1996). Modelos Para Estudiantes de Composición. Guía y Glosario.

Valencia Rincón, Victoriano. (2011). Revista A Contratiempo. Bandas de Música en Colombia: La creación Músical en la Perspectiva Educativa.

Zambrano, Gerardo. 2008. Bandas en Colombia. Una historia. Revista Bandas No 3. Bogotá: Scoremusical