



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Apuntes pedagógicos en el entrenamiento para
banda de iniciación mediante la práctica de
ejercicios del repertorio de la región andina
colombiana.**

Hugo Aldemar Córdoba Muñoz.

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de artes, Departamento de Música
Bogotá, Colombia

2016

Apuntes pedagógicos en el entrenamiento para banda de iniciación mediante la práctica de ejercicios del repertorio de la región andina colombiana.

Hugo Aldemar Córdoba Muñoz

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título

de:

Magíster En Dirección Sinfónica

Director (a):

Maestro Libardo Saavedra.

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Departamento de Música
Ciudad, Colombia

2016

Dedicatoria

A mi padre Luis Oliverio Córdoba (QEPD) gran padre, trompetista Nariñense que dedico toda su vida a la música y que con su magistral interpretación toco los corazones de toda una comunidad, en el Maravilloso municipio llamado Samaniego –Nariño-Colombia y que fue mi modelo musical a seguir desde que tengo uso de razón; a mi madre Rosa Esperanza Muñoz Quintero(QEPD) que desconocía las practicas musicales, pero si conocía muy bien de las practicas del afecto, el amor, la sensibilidad y la ternura con que nos crió.

A mi hermano Harold Edwin Córdoba Muñoz (QEPD) excelente ser humano, el mejor papa, amigo, compañero y gran músico trompetista que nos deja a una temprana edad (17 de julio 2016) para formar parte de la gran orquesta celestial, lo cierto y lo más seguro es que en este preciso momento me cuida e ilumina desde el cielo; a mis talentosos hermanos, crecimos juntos en este maravilloso ambiente familiar musical los cuales más adelante lograron ser profesionales en la música.

A mi talentosa familia que ha sido mi inspiración, y a mi esposa Adriana María Martínez Correa que ha sido mi compañía, mi apoyo y mi fuerza para seguir adelante en este hermoso camino de la música, a todos mis amigos colegas músicos que han aportado a mi crecimiento personal y profesional.

Agradecimientos

Mis más sinceros agradecimientos al maestro Alexander Voronkov, Director de la maestría en Dirección Sinfónica; al maestro Tetsuo Kagehira profesor de dirección; a los maestros Gustavo Parra y Moisés Beltrán quienes me orientaron en Orquestación; al Maestro Jorge Pinzón profesor de reducción y análisis de partituras; a las maestras Esvieta Svetlana profesora de estilos y estructuras y Allena Krasutskaya profesora clave bien temperado; al Maestro Jaime Ramírez en Nivelación Teórica.

Un agradecimiento especial a mi tutor y director de tesis Maestro Libardo Saavedra, por su valioso apoyo durante este proceso de aprendizaje durante mi maestría; y a todas las personas que contribuyeron en la realización de este trabajo.

Resumen

Este documento contiene elementos o herramientas pedagógicas y metodológicas para fortalecer los procesos de formación e iniciación musical, también, sugiere a los conductores musicales a la utilización de repertorio de acuerdo al nivel de dificultad para las bandas de iniciación o infantiles, una pequeña presentación de las bandas en Europa y Latinoamérica, en Colombia a través del Plan Nacional de Música para la convivencia; Se plantean elementos rítmicos, melódicos y armónicos para el montaje del repertorio de la región Andina Colombiana.

Palabras clave: Entrenamiento- Bandas de iniciación- Apuntes pedagógicos- Ejercicios Técnicos.

Abstract

This document suggests some elements or music educational tools to reinforce the pedagogical procedures in school bands in their early stages. At the same time, it recommends the band conductor to select the repertory preserving the children musical level. Also, it exposes a small view of band programs in other parts of the world as much as in Colombia through the state musical program. Finally, this document depicts some elements of the music as rhythm, melody and harmony in an elementary level based in the Andina region in order to be used as a guide in the elementary band.

Keywords: Training – Bands of initiation- Pedagogical notes – Technical Exercises.

Contenido

1. Capítulo: Pedagogía.....	3
1.1. Acercamientos Teóricos.....	3
1.2. La Educación en los procesos de formación.	4
1.3. Enseñanza y Destreza, elementos del proceso formativo.	6
1.4. Características de la Memoria.	7
1.5. El examen y el ejercicio elementos claves en las escuelas de formación.....	8
1.6. El Proceso Formativo en las escuelas de música.....	10
1.7. Influencia de las escuelas de música para la vida.	10
1.8. La práctica con grupos de cámara.	11
2. Capítulo: Metodología.....	15
2.1. Acercamientos Teóricos.....	15
2.2. La educación musical infantil.....	16
2.3. Relaciones entre la Educación instrumental y musical.	18
2.4. El desarrollo auditivo y rítmico.....	21
2.5. Repertorio apropiado y grados de dificultad para banda de iniciación.	24
2.5.1. Nivel 1. Iniciación.....	26
2.5.2. Repertorio Banda Iniciación Grado de Dificultad 0,5.....	28
2.5.3. Repertorio Banda Iniciación Grado de Dificultad Nivel grado 1.....	30
2.6. Pequeño Recorrido por la Música Andina Colombiana.	32
2.6.1. Cuerdas pulsadas (Trío Típico) según el maestro Miguel Casas.....	33
2.7. El Ensayo y los Procesos formativos en las Bandas.	37
3. Capítulo: Las bandas en Colombia y Latinoamérica.	41
3.1. Historia de las bandas de viento y música andina en Colombia.	41
3.1.1. Aires de la región andina.	42
3.2. Institucionalización de las bandas en Colombia.	46
3.3. Las Bandas de Vientos en Latinoamérica.	49
3.4. Las bandas en Europa.	51
3.5. Normatividad.	55
3.5.1. Plan de música para la convivencia.	55
4. Capítulo: Propuesta técnica para la práctica con banda de iniciación.	63
4.1. Composición Instrumental de la Banda de vientos.	63
4.2. Práctica y entrenamiento Auditivo con banda.....	64
4.3. Emisión del Sonido en un instrumento de viento.	65
4.4. Proceso de Afinación Individual y Grupal.	66

4.5. Ensamble Grupal	67
4.6. Análisis estructural de la Partitura	67
4.7. La práctica con ejercicios	67
5. Capítulo: Conclusiones.....	81
5.1. Conclusiones.....	81
6. Bibliografía.....	83

Lista de tablas

	Pág.
Tabla 2-1: Características del Bambuco.	47
Tabla 2-2: Acompañamiento ritmo-armónico del pasillo y sus variaciones.....	47
Tabla 2-3: Características del Pasillo	48
Tabla 2-4: Acompañamiento ritmo-armónico del pasillo y sus variaciones.....	49

Introducción

Este documento es requisito para optar al título de Magíster en Dirección Sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia.

Este Material Contiene apuntes pedagógicos, técnicos, elementos y herramientas Pedagógicas en la educación; la enseñanza ,formas de enseñanzas, la destreza, la memoria, de los niños y jóvenes en las aulas; la relación con la vida y el medio social y las practicas musicales en grupo.

También, herramientas metodológicas en el desarrollo auditivo, rítmico, melódico, educación instrumental y musical, a través de la sensibilidad afecto auditiva y sensorial; herramientas didácticas para el aprendizaje de dinámicas, armonía, melodía, composición, textura y la forma musical, que ayudaran a los músicos y directores de las bandas en proceso de formación (bandas de iniciación) de nuestro país a lograr un buen desarrollo técnico y un fortalecimiento en el sector musical.

Se sugieren ejercicios de calentamiento técnico previo, escogencia del repertorio programado por niveles para el ensayo a través de la aplicación del ritmo, emisión del sonido, afinación, para lograr un buen ensamble , aprendizaje de las escalas mayores y menores abordadas desde la melodía para lograr la ejecución en diversas tonalidades, enlaces armónicos con dinámicas y articulaciones para mejorar la afinación, interpretación y color de la banda todo esto basado en estructuras rítmico - melódicas y armónicas del repertorio de la región andina colombiana.

Conocimiento del folclor colombiano a través de la danza la música y las costumbres de las diferentes regiones del país principalmente la Región Andina donde concentrare mi investigación.

Además, incluye una presentación de los lineamientos del plan nacional de la música para la convivencia en Colombia que es una política pública que se aplica para el mejoramiento, fortalecimiento y proyección del movimiento bandístico en todos los niveles desde el de iniciación, infantil, juvenil, mayores y especiales, presenta los lineamientos de la educación formal e informal, hace relación en el tema de la dotación e infraestructura para las escuelas de formación, temas de información, investigación, divulgación y circulación, creación, emprendimiento y producción artística, gestión y coordinación de prácticas musicales.

También hace un acercamiento de la historia del movimiento bandístico en Colombia, Latinoamérica y Europa.

1. Capítulo: Pedagogía.

1.1. Acercamientos Teóricos.

Para hablar de pedagogía tomaremos los referentes de los siguientes autores y encontramos las siguientes definiciones: Según consulta realizada en septiembre 2016 en publicación realizada por la Dra. Daysi Hevia Bernal Jefa del Departamento de Docencia Hospital Pediátrico Universitario "William Soler" define La pedagogía como "un conjunto de saberes que buscan tener impacto en el proceso educativo, en cualquiera de las dimensiones que este tenga, así como en la comprensión y organización de la cultura y la construcción del sujeto. Etimológicamente, la palabra pedagogía deriva del griego Paidós que significa niño y agein que significa guiar, conducir. Se llama pedagogo a todo aquel que se encarga de instruir a los niños" (Hevia Bernal, s.f.)

Según Miguel Ángel Gómez Mendoza (2001) define la pedagogía como "una actividad humana sistemática que orienta las acciones educativas y de formación, se plantean los principios, métodos, prácticas, maneras de pensar y modelos que son sus elementos constitutivos. Como toda actividad humana, tiene sus principios y sus métodos; define una función humana, describe una conducta específica, socialmente construida, principalmente en la escuela y en las instituciones formadoras" (Gomez Mendoza, 2001)

Según Lemus (1973), La Pedagogía "puede ser definida como el conjunto de normas, principios y leyes que regulan el hecho educativo; como el estudio intencionado, sistemático y científico de la educación y como disciplina que tiene por objeto el planteo, estudio y solución del problema educativo" (Lemus, 1973)

Para Rafael Flórez (1994) "la pedagogía estudia y propone estrategias para lograr la transición del niño del estado natural al estado humano hasta su mayoría de edad como ser racional autoconsciente y libre" (Florez Ochoa, 1994)

Las definiciones que más se acercan al objetivo de este trabajo que tiene que ver con procesos formativos artísticos musicales actuales son las de los autores citados anteriormente como, Miguel Ángel Gómez Mendoza, cabe aclarar que las escuelas de formación artística en nuestro país tienen como misión la formación de seres humanos en valores y el fortalecimiento de las aptitudes y el desarrollo de las habilidades en las artes musicales, ya que las escuelas de formación musical dependen en gran parte de las diferentes pedagogías aplicadas al crecimiento personal y profesional de niños y jóvenes, basados en los principios en valores como el respeto, responsabilidad, cumplimiento, disciplina y las diferentes técnicas de aprendizaje académico, etc.

De las consideraciones anteriores echas por Lemus cabe decir que la formación y la educación deben estar orientadas y dirigidas por reglas o normas especialmente en el nivel de iniciación-sensibilización, ya que es una etapa que el niño puede ser formado, y educado para adoptar y apropiar cualquier conocimiento.

En la acepción de Rafael Flórez es evidente entonces que el trabajo que realizan los instructores del programa de sensibilización e iniciación temprana en música permiten dar buenas bases o cimientos, ya que el niño en esta edad está dispuesto y abierto al conocimiento que ayudaría y facilitaría la transición a la pubertad ya que en esta edad el joven se enfrentaría y sería objeto de distractores que podrían entorpecer y dificultaría el proceso formativo.

1.2. La Educación en los procesos de formación.

Para hablar de educación, referenciare los siguientes autores de acuerdo a la investigación realizada:

Según Manuel Saavedra (2001):

Manifiesta que la palabra Educación proviene del latín Educare que significa crear, nutrir o alimentar; y de exducere, que en el acto educativo, Significa sacar, llevar o conducir desde dentro hacia afuera, Su etimología puede connotarse de dos maneras: como proceso de crecimiento estimulado desde afuera como encauzamiento de facultades que existen en el sujeto que se educa, La primera connotación fundamenta el concepto tradicional de educación, de corte intelectualista, donde el educador domina sobre un educando pasivo en el acto educativo. La segunda fundamenta el concepto de educación nueva o de nueva educación permanente que se desarrolla mediante auto actividad, el autodesarrollo y autorrealización del educando. Un concepto más general puede expresar que la educación consiste en el proceso de formación del hombre durante toda la vida, a partir de las influencias exteriores a que es sometido y por virtud de su voluntad. (Saavedra, 2001).

La Educación según Spencer (2004):

Es la preparación para vivir completamente: de la misma manera dijo aquel antiguo educador, Platón, que la educación tiene el propósito de dar al cuerpo y el alma toda la hermosura y toda la perfección que puede recibir.

Para alcanzar la hermosura y la perfección que hacen la vida completa es evidente que debemos considerar las circunstancias en que ha de pasarse esta vida y las condiciones sociales y las necesidades del estado determinan esta hermosura y perfección.

En una república la educación que se da a los niños ha de ser muy distinta de la que se da en una monarquía , pues cuando en cada niño se ve el hombre de estado del futuro, es evidente que a cada niño el educador tiene que proporcionar la instrucción que pueda servirle por lo menos como base para tal puesto; en cambio, en un país donde la clase social del padre determina la del hijo hasta incluir en el curso de cada niño solo que a aquella clase social le corresponda.

En una república la educación que se pide para la juventud no es la preparación para sacar trabajadores, ni soldados ni aun simples ciudadanos: la misión de la educación es preparar esa juventud para todas las relaciones de la vida, esto es hacer de los niños, hombres. (Unesco, 2001)

Con las definiciones anteriores de Manuel Saavedra considero que los instructores o educadores en las líneas artísticas tienen la tarea de encausar, direccionar y fortalecer los talentos innatos ya que son el potencial requerido para una buena formación de aptitudes donde el docente imparte una serie de conocimientos que más adelante el estudiante debe continuar su búsqueda en los medios informativos como textos avanzados o internet.

La educación y la formación de un niño, joven o adulto deben ser continuas durante toda su vida donde intervienen factores externos como la globalización y las nuevas tecnologías.

De las definiciones de Spencer considero que la pureza y la belleza de nuestro cuerpo y alma que nos proporciona la educación está determinada por el contexto social y las condiciones políticas de cada país, por lo cual la educación es más valorada en algunos sectores sociales menos favorecidos ya que de ahí depende la transformación de un país ya que ahí no existían monarquías que son las que aseguran el futuro a sus descendientes.

1.3. Enseñanza y Destreza, elementos del proceso formativo.

Según Everett W, Lord:

La Enseñanza es la presentación al discípulo de los medios que despierten su actividad mental, resultando de ello el conocimiento, el poder o la destreza, Podemos considerar estos tres resultados como los fines de toda enseñanza. La Destreza. Puede considerarse como el alto grado del poder: o es el poder en combinación con el conocimiento perfeccionado por la práctica. Tratándose de la educación la destreza tiene muchísima importancia práctica. Pues sin destreza, ni el conocimiento ni el poder, por grande que sean pueden expresarse y por tanto no se logran resultados prácticos. (Lord A.M, 1907)

En el marco de las observaciones anteriores considero que en los procesos formativos de las escuelas artísticas en nuestro país la información o conocimientos que imparte el instructor o docente para una buena enseñanza debe ser pertinente, originada de un buen método, para que más adelante el alumno no tenga traumatismos que pueden ser fatales para lograr el objetivo requerido, El estudiante debe tener en las practicas: la constancia y la disciplina para que el conocimiento se vea reflejado en el poder y la destreza que el objetivo de la enseñanza.

1.4. Características de la Memoria.

Everett Lord, (1907) nos habla que la memoria es la potencia del ser humano que nos sirve para, retener y reproducir situaciones mentales del pasado, El resultado de este proceso se llama imagen mental. La imagen es una copia casi perfecta de la original que se capta a través de los sentidos, La calidad de la imagen determina la calidad de la memoria.

La memoria tiene dos aspectos pasivos y activo que tiene que ver con la atención, la memoria pasiva el acto de recordar es realizado sin esfuerzo, la memoria activa necesita más esfuerzo para recordar.

Hay cuatro grados o formas de recordar: 1ro la memoria perfecta, 2do recordar con esfuerzo, 3er el olvido parcial y 4to el olvido completo. El objetivo de un instructor es enseñar de tal manera que se alcance la memoria perfecta o al menos recordar con poco esfuerzo.

La Impresión Original la memoria depende de la percepción y la profundidad de la impresión en la mente, Las buenas impresiones permiten no olvidar situaciones presentadas en el transcurso de la vida, pero en la enseñanza diaria en las aulas es imposible lograr la memoria perfecta por este medio. Si se logra una buena impresión desde el inicio se podría decir que el maestro ha logrado el objetivo planteado.

Explico los siguientes ejercicios:

- Repetición y Reproducción aprender nombres, presidentes, países etc. Por medio de la repetición se hace más profunda la impresión y más segura la reproducciones la memoria.
- Deben realizarse repeticiones frecuentemente esto para que no se desvanezcan las impresiones.
- Asociación de ideas para lograr una buena memoria debemos asociar palabras con acciones y espacios.
- La naturaleza de nuestras ideas no puede ser aislada.
- También se pueden asociar con continuidad como lo hicimos anteriormente o con contraste ejemplo. noche-día, bueno-malo, etc.
- Lo que se debe Aprender de Memoria: para aprender de memoria se debe relacionar las palabras con los hechos es más fácil.
- La memoria verbal no debe compararse con la memoria fotográfica que el niño formara en el segundo caso se deben aprender de memoria las fechas, datos de geografía, vocabulario de idioma extranjero, sumar, restar, multiplicar, trozos literarios Etc. (Everett W, 1907).

1.5. El examen y el ejercicio elementos claves en las escuelas de formación.

Según Everett Lord, (1907), nos habla del método y de los ejercicios, hace una comparación y dice que una persona que conozca el camino perderá menos tiempo que el que no lo conozca, igualmente hace la comparación con los maestros sin gran talento y que conozca el método tendrá más éxito que uno con mucho conocimiento y que desconozca el método que en efecto Todas las personas del mundo han aprendido que sin métodos exactos y bien aprobados no tendrán un resultado satisfactorio.

Lo que quiere decir es que El método permite al instructor tener una instrucción coherente y ordenada. El instructor no debe caer en la improvisación y sin un norte que seguir y sin un orden predeterminado esto no quiere decir que el maestro debe ser esclavo del método si no que encontrara en él un fiel y fidedigno servidor.

Brevemente dice que El estudio de los métodos especiales de enseñanza sin previo conocimiento del método general es como colocar las vigas de una casa sin haber colocado los cimientos.

Para continuar, dice que El propósito de la Instrucción es que el discípulo reciba conocimientos, el poder de pensar bien con un resultado de pensamiento bueno y metódico. Por lo tanto se debe seguir uno de los modos de razonar la inducción o la deducción y los podemos considerar unos de los más grandes métodos de la enseñanza. (Lord A.M, 1907)

Seguidamente El Método inductivo empieza con las verdades particulares y llega al fin al principio o a la verdad. Empieza con una regla o principio general y por la deducción determina las aplicaciones especiales.

Posteriormente El Ejercicio. Cuando hay vacíos en la información y hay una difícil comprensión, una sola presentación no es suficiente y deja poca información en la mente por lo tanto y para lograr una destreza mental es muy importante la repetición.

Finalmente En este proceso no se debe gastar más tiempo del que se necesita. Cuando el niño ya ha aprendido una cosa no es necesario el ejercicio ya que puede resultar funesto al interés y al progreso intelectual.

El Examen. Por otro lado dice que Para descubrir lo que falta en la habilidad mental y lo que queda de hacer no hay medio de más valor que el examen que puede ser oral o escrito que se debe realizar después de cada lección, en todo proceso formativo se necesita un examen oral. El examen escrito tiene un verdadero valor para los alumnos sin esto y sin darse cuenta forman hábitos de flojedad y de pereza en su trabajo diario; Los exámenes se deben realizar con periodos regulares o irregulares en el trascurso de la semana o el mes. Los exámenes sirven para promover y nivelar a los alumnos.

1.6. El Proceso Formativo en las escuelas de música.

Según Carlos Álvarez de Sayas (1994), en La Pedagogía Como Ciencia-Epistemología de La Educación, Te da las bases para definir lo procesos formativos: La preparación de los ciudadanos de un país es una de las tareas priorizadas de cualquier sociedad, es el proceso y el resultado del dominio de una rama del saber humano de una profesión. La capacitación, es el proceso y el resultado de formar hombres capaces, inteligentes que hayan desarrollado su pensamiento, la instrucción y la capacitación se desarrollan juntos e interactuando, aunque ambos mantienen una relativa autonomía. La educación es el proceso y el resultado de formar en los hombres su espíritu: sentimientos, convicciones, voluntad, valores, vinculado además a su instrucción y capacitación. (Álvarez de Sayas, 1994)

Sobre la base de las consideraciones anteriores realizadas por el Dr. Carlos M. Álvarez de Sayas (1994), yo pienso que algo semejante ocurre con los procesos formativos de las escuelas de música en nuestro país, ya que tienen una gran responsabilidad en la formación de niños y jóvenes para la transformación de las sociedades ya que debemos preparar seres humanos valiosos para nuestra sociedad a través de la capacitación musical e impartiendo valores del respeto, amor, responsabilidad, vivir en convivencia, tolerancia para que el resultado de este proceso sea una educación integral en conocimientos y en valores.

1.7. Influencia de las escuelas de música para la vida.

Según el Dr. Carlos M. Álvarez de Sayas (1994), dice que existe un vínculo entre el contexto social y el proceso formativo ya que el proceso educativo depende de las necesidades de una sociedad siendo esta el objetivo principal para el sistema educativo que va a formar a las personas que integran esta sociedad y prepararlas para la vida y puedan desarrollar un trabajo como actividad fundamental. Las mallas curriculares de un proceso educativo parten de las necesidades de un colectivo y cuyo objetivo es la solución de una problemática o una necesidad.

Más adelante dice que en el desarrollo del proceso el problema es el punto de partida para que en su solución el alumno aprenda a dominar la habilidad y se apropie del conocimiento, el problema, si realmente es una escuela integrada a la vida y en especial a la comunidad inmediata a la escuela, deber ser real, objetivo, social y su solución se alcanza en el trabajo. De la misma manera dice, a la actividad laboral se acercan los escolares como modo de resolver el problema, para aprender, para saber y en consecuencia transformar el mismo medio. (Álvarez de Sayas, 1994)

Para Finalizar, “Como se sabe de la práctica social la vía más eficiente de resolver el problema es mediante la actividad científico-investigativa. Es decir, una educación para la vida tiene que ser productiva (laboral), creativa (investigativa) y transformadora del contexto social” (Álvarez de Sayas, 1994).

1.8. La práctica con grupos de cámara.

Como director del programa de música del municipio de Mosquera-Cundinamarca, de manera semejante con Sergio Bernal y Francisco José Balsera Gómez, (2009) dentro el pensum académico y la malla curricular se establecieron para los estudiantes de nivel iniciación, medio y avanzado con tres materias como la lecto-escritura o gramática musical, clase instrumental y practica musical en grupo o música de cámara donde hemos evidenciado lo que el autor manifiesta a continuación. “Además de expresar estados de ánimo desarrolla la capacidad de escucha, mejora las habilidades sociales y le permite vivir en armonía con los demás” (Bernal Bernal & Balsera Gomez, 2009)

Dicho con otras palabras quiere decir que fortalece la comunicación y la expresión de sus músicos, les permite gozar de una conciencia sana con los demás compañeros y es mucho más fácil que en otros espacios educativos, el grupo de cámara es una agrupación conformada por no más de 12 músicos donde hay responsabilidad y liderazgo compartido y se evidencia un trabajo en grupo se evidencia relaciones interpersonales y afecto entre ellos que son los fines fundamentales.

Según Sergio Bernal y Francisco José Balsera Gómez (2009), “Hacer música juntos permite una conexión a través de la música, una sincronización y una armonía, la creación

colectiva (holística) y una experiencia “más allá del yo” (Bernal Bernal & Balsera Gomez, 2009)

También Erich Fromm citado por Bernal y Balsera, “sostenía que la capacidad de relacionarse con otras personas y amar de manera productiva no es innata o instintiva en los seres humanos. Como personas tenemos que crear nuestras propias relaciones. La asertividad, el estímulo mutuo y trascender el aislamiento emocional favorecen la consecución de un estado y sensación de autoeficacia, fundamental en el desarrollo del potencial del ser humano.” Resulta oportuno decir que Nosotros los seres humanos no nacemos con esa facultad de relacionarnos de manera innata o instintiva por eso tenemos que crear nuestras propias relaciones.

Del contenido presente en el currículo de Enseñanzas Profesionales de música, podemos abstraer todos los conceptos presentes dentro de la asignatura grupal de Música de Cámara como elementos comunes a los fines que proponen desarrollar las competencias básicas en educación son las siguientes:

- Música y grupo favorecen la interacción Y expresión verbal, física y artística de pensamientos, emociones, juicios críticos y Opiniones estableciendo vínculos y relaciones constructivas con los demás, disfrutando y resolviendo posibles conflictos mediante el diálogo, desarrollando la empatía, la autoestima y la confianza en uno mismo.
- Competencia matemática, Música y grupo favorecen la interpretación y expresión clara de datos e información utilizando procesos de razonamiento, cadenas argumentales y uso de la lógica a nivel individual y como colectivo, elaborando y buscando en común certezas y soluciones.
- Competencia en el conocimiento y la interacción con el mundo físico.
- Música y grupo favorecen la comprensión de sucesos, predisposición de consecuencias, adquisición de autonomía e iniciativa y la habilidad de interactuar en su entorno, lo mismo que el uso de un espíritu crítico, y la práctica de análisis sistemático e indagación científica, observación, predicción, planificación, uso de criterios de economía y eficacia, así

- como cuestionamiento e hipótesis, Tratamiento de la información y competencia digital.
- Música y grupo favorecen habilidades de búsqueda, obtención, procesamiento y comunicación de información, Desarrollando un dominio de lenguajes específicos (visual, gestual, musical textual, Musical sonoro, etc.).
 - En definitiva, transformar la información en conocimiento mediante destrezas de razonamiento en colaboración con los demás generando un Aprendizaje significativo y un resultado creativo.
 - Competencia social y ciudadana.
 - Música y grupo favorecen la cooperación, la convivencia, el desenvolvimiento social y el uso del juicio moral en la toma de decisiones.
 - Música y grupo favorece la comprensión y valoración de las manifestaciones artístico-musicales mediante el disfrute y práctica de las mismas, Se desarrollan habilidades de pensamiento, percepción, sensibilidad y sentido estético, Pone en juego habilidades de pensamiento convergente y divergente, Se activan la iniciativa, la creatividad y la imaginación utilizando técnicas y recursos artísticos así como la cooperación, la libertad de expresión y el apoyo de iniciativas de los miembros del grupo.
 - Competencia para aprender a aprender, Música y grupo favorecen la adquisición de la conciencia de las propias capacidades, de lo que se puede hacer por uno mismo y con la ayuda de los demás. (Bernal Bernal & Balsera Gomez, 2009)
 - Según el planteamiento de Sternberg (1996), “se trataría de potenciar y desarrollar la inteligencia exitosa de los alumnos, una inteligencia que les ayude a automotivarse, a controlar las conductas impulsivas y a sacar el máximo partido posible de sus posibilidades”. (Sternberg, 1996)

2. Capítulo: Metodología.

2.1. Acercamientos Teóricos.

Definición: Según publicación de los autores Julián Pérez Porto y Ana Gardey es el “Vocablo de tres palabras de origen griego Meta (mas allá), odos (camino) y Logos (estudios). El concepto hace referencia al plan de investigación que permite cumplir ciertos objetivos en el marco de una ciencia.

Debe entenderse a la Metodología como el conjunto de procedimientos que determinan una investigación de tipo científico o marcan el rumbo de una investigación Doctrinal.

Método (nombre que recibe cada plan seleccionado para alcanzar un objetivo). El Metodólogo (su tarea es rastrear y adoptar estrategias válidas para incrementar dicho conocimiento) la metodología es pieza fundamental en la investigación (método científico).

La Metodología es un recurso concreto que deriva de una posición teórica y epistemológica para la selección de técnicas específicas de investigación. (Pérez Porto & Gardey, 2008)

Después de lo anterior expuesto en consecuencia y Por esta razón es de suma importancia que el personal que labora en las escuelas de formación musical en nuestro país debe ser un personal idóneo y con la suficiente experiencia para visualizar la proyección de la calidad de la escuela y de los procesos formativos. Es muy importante la utilización de los métodos en cada sesión para que la clase no sea improvisada y los objetivos formativos trazados lleguen a un feliz término.

Según el documento publicado en el blog concepto definición (2014), La Metodología puede presentarse en otras áreas como la Educativa, en donde se encuentra la Metodología Didáctica o la jurídica en el derecho.

La Metodología didáctica tiene que ver con todo lo relacionado con las formas o métodos de enseñanza que permiten el éxito enseñanza-aprendizaje, que en este caso sería la obtención de los conocimientos necesarios para el aprendizaje, desarrollo y entendimiento de diversas maneras de aprender un trabajo o profesión en especial.

Las metodologías aplicadas en el proceso de enseñanza son: La deductiva, la Inductiva y la analógica o comparativa. (Definista, 2014)

Por lo, es muy importante e imprescindible contar con un buen material didáctico especialmente en el proceso de iniciación temprana o estimulación temprana ya que proceso es la base de los semilleros que más adelante y en el futuro van a nutrir las diferentes agrupaciones en la diferente categoría o niveles

2.2. La educación musical infantil.

Según La obra escrita por Edgar Willems, (1985) quiere decir que empezó a sentir un gran gusto especial por todas las sensaciones producidas por la música sobre todo por las personas que escuchan música, cantan, interpretan algún instrumento, directores de orquesta, coro, improvisadores y compositores. (Willems, 1985)

A este respecto, Willems agrega que “se hubiera sentido muy feliz y agradecido si hubiera sabido que recientemente, y poco antes de morir, un gran director de orquesta rumano” (Willems, 1985), Sergiu Celebidache: “le decía gravemente a uno de sus alumnos, que atravesaba por un período de dudas: «No olvides que la música, eres tú ... ».Tenía, pues, que encontrar en sí mismo, y en su vocación de músico y educador, los fuertes vínculos existentes entre el arte musical, el arte de vivir y el arte de educar y de revelar”. (Willems, 1985)

Con referencia a lo anterior, cada niño y joven que pertenece a una escuela de formación musical son un gran mundo lleno de fantasías, sueños y proyectos con una misión clara

del objetivo y el poder que tiene la música en cada uno de nosotros que es de transformarnos y transformar a los demás para la construcción de un mundo mejor.

Con otras palabras Willems (1985), decía que el arte tenía mucho que ver en la evolución del ser humano siendo la música una de las artes más profundas; sus principios y su vida empezaron a girar en torno a la educación y la pedagogía creando un movimiento que se dedicó a estudiar a fondo el “Ritmo” y el “Sonido” dos elementos importantes en el estudio de la música como elementos de motricidad, movimiento, auditivos y acústicos. (Willems, 1985)

Por otra parte “Esto supuso la vuelta a Pitágoras y a todos cuantos aportaron, siglo tras siglo, alguna luz sobre la naturaleza de las leyes que están en la base del fenómeno musical y también sobre el funcionamiento del sentido auditivo.”

Además, Willems tuvo una vida llena de experiencia relacionada con viajes, conociendo personas, ensayos, conciertos con corales y la enseñanza con los niños y futuros profesores y prácticas musicales y de instrumentos. Así mismo, Sólo después de haber acumulado gran cantidad de experiencias prácticas, empezó a escribir sus libros: El oído musical y la preparación auditiva del niño, en 1940, La cultura auditiva de los intervalos y los acordes, en 1946, El ritmo musical, en 1954, las Bases psicológicas de la educación musical, en 1956, el Libro de solfeo del profesor y del alumno, en 1970 y el que podemos considerar su testamento El valor humano de la educación musical, en 1975, por citar sólo los principales. (Willems, 1985)

En otras palabras, en el fondo lo que Willems deseaba era encontrar esa pasión y vocación que tenían esos grandes músicos del pasado polifacéticos con múltiples capacidades capaces de transformar una sociedad.

Para finalizar resulta oportuno decir que la tarea de todos los directores y talleristas de las escuelas de formación es motivar a los alumnos para que dentro de sus ejercicios y practicas musicales se despierte esa pasión por la música, que encuentren el camino que los llevara a esas personas a ser felices y que a través de la sensibilidad transformen una sociedad.

2.3. Relaciones entre la Educación instrumental y musical.

Según Edgar Willems (1985), dice que las personas confunden la educación musical con la técnica instrumental y hay una diferencia entre virtuosismo y musicalidad: se puede llegar a interpretar con destreza y gusto musical una flauta, un violín o un piano sin que por ello tenga que improvisar, componer ni acompañar una canción sencilla, se puede utilizar rebatos sin la conciencia rítmica y tocar si errores acordes difíciles sin tener buen oído y sin que tenga que identificar los sonidos tocados por los dedos. (Willems, 1985)

El virtuosismo instrumental no solo utiliza elementos sonido si no otros del campo sonoro como por ejemplo la vista en la destreza pianística donde se tiene que leer y reproducir rápidamente en el piano, la memoria para las notas, el tacto para el juego pianístico todos estos elementos pueden resultar ajenos a la auténtica vida sonora deberían servir para ayudar su desarrollo.

Como afirma Willems (1985), La audición interior tendría que ser siempre la base del trabajo instrumental, pero en muchos casos el oído se contenta con un simple control que se hace después de que los dedos han interpretado lo que ha visto el ojo.” “En un músico de verdad la lectura provoca una representación sonora que se traduce por medio de los dedos, Se hace así una asociación: vista-oído-tacto. Puede simplificarse el problema suscitando en el alumno asociaciones vista-tacto, en las que la actividad auditiva se eliminaría” (Willems, 1985), Es fácil comprender el gran peligro de esta simplificación: “Debe señalarse que: El niño o joven debe tener claro que en la partitura solo ve las notas y podría aprenderlas de memoria pero la parte más importante es interiorizar la música y esto lo da el oído ahí es donde está la real interpretación de la música. (Willems, 1985)

Por Consiguiente como afirma Willems: El principal elemento musical está ausente del proceso de asociación; es fácil dejarse tentar por los resultados rápidos pero superficiales que dan están asociaciones simplificadas; el profesor especula sobre estos resultados y el público y los alumnos se dejan engañar por ellos, especialmente en las audiciones públicas, Los padres se sienten halagados y satisfechos de los resultados obtenidos por

sus hijos, Convencidos de que el profesor camina en una dirección adecuada, se hacen ilusiones Sobre el valor de los resultados obtenidos y se equivocan tanto más cuanto que su vanidad o su orgullo han sido reforzados por el éxito aparente. (Willems, 1985)

Cabe decir que, al alejar a propósito la imaginación sonora en favorecimiento del virtuosismo visual y digital se aleja la sensibilidad auditiva sensorial y afectiva. En varios casos la sensibilidad que ha nacido con el alumno se atrasa en vez de evolucionar no apruebo que el objetivo del profesor apunte hacia el virtuosismo y no hacia la musicalidad; claro que el profesor es libre de escoger cualquier medio al separar la sensibilidad y el oído está acelerando el trabajo al beneficio del virtuosismo musical. El virtuosismo le coge ventaja a la musicalidad porque es más utilizado a convertirse en medio de vida como un trabajo u oficio donde se necesita sobre todo ciencia y no arte.

Que en efecto, la musicalidad debe ser lo principal y lo que se busca y van cogido de la mano con la técnica para lograrlo, A través del trabajo estrictamente técnico se logra más que un resultado ficticio que está preparado para la vida que luego es reemplazado, porque aquellos que tienen bases más sólidas y es más evidente el progreso frente al estancamiento de los demás.

En este orden de ideas se puede citar a Willems que dice : Por qué no seguir el ejemplo de J. S. Bach de quien P. Spitta nos dijo, tras citar los textos del maestro: «Vemos claramente lo lejos que estaba Bach de la opinión de adiestrar a un alumno de piano para convertirlo en un artista de los dedos... en cambio cómo guiaba al ejecutante para introducirlo al mismo tiempo en la construcción y en el espíritu del fragmento; además, para obtener una ejecución muy viva, Bach despertaba las posibilidades creativas del alumno. (Willems, 1985)

Dadas las condiciones que anteceden, Willems afirma

¡Qué lástima! Hasta dónde hemos rebajado la música De concesión en concesión se convierte en un auténtico comercio y la competencia se hace más pérfidamente que en otras artes, dado que se esconde bajo la tapadera de un ideal de belleza.

El instrumento tendría que ser admitido al servicio de la música y no al contrario. Por eso es natural que una preparación que conlleve principalmente el estudio del solfeo preceda a la técnica instrumental.

De acuerdo con varios pedagogos contemporáneos, diremos incluso que un cierto trabajo enfocado a la musicalidad puede y debe preceder al estudio del solfeo. Dicho en otros términos: el alumno aprenderá a cantar sin el nombre de las notas, luego con el nombre de éstas antes de leer y de escribir. (Willems, 1985)

A continuación, revisaremos la mirada de varios autores contemporáneos citados por Willems(1985): Maurice Che-Vais dice: que “hay que «formar el oído y la voz antes de estudiar el solfeo y los signos”

Auguste Chapuis incide en este mismo sentido cuando escribe: “El canto y la entonación preceden al solfeo; o bien: El niño tiene que cantar antes de conocer la escritura musical, del mismo modo que habla antes de saber leer”.

Según Maurice Emmanuel: “Primero se debe deleitar el oído del niño... Al hablar de solfeo superior, dice que éste: Se convierte muy pronto en una ciencia abstracta... si se olvida que hay que comenzar por el adiestramiento del oído, lo que debe ser esencial”. Antes de emprender el estudio del solfeo, es muy útil familiarizar al niño con el lenguaje musical, desarrollar su sentido auditivo así como el del ritmo.

Según Willems: “Las canciones son una síntesis de estos elementos. Por ello haremos cantar al niño desde su primera infancia. De vez en cuando le pediremos también pequeñas improvisaciones. Canciones e improvisaciones favorecen la actividad sintética espontánea del niño y hacen que tome contacto con la música de una forma vivaz y agradable” (Willems, 1985)

Para finalizar, Estas metodologías de los anteriores autores como Willems, Mauricio Emmanuel, Auguste Chapuis, Maurice Che-Vais son propuestas pedagógicas muy bien estructuras e interesantes, y por tal razón deberían ajustarse y aplicarse en los procesos

de las escuelas de formación en música de nuestro país, ya que nuestro objetivo primordial es el trabajo con la población infantil y los niveles de la primera infancia y percusión Orff.

2.4. El desarrollo auditivo y rítmico.

Según Edgar Willems,(1985) cabe decir que el desarrollo del ritmo es muy importante en la preparación del niño y que van muy unidos con la audición como en el aprendizaje de canciones infantiles y es muy importante aportar unas palabras sobre este tema. Mirando desde el punto de vista musical el ritmo es antes de la melodía es un elemento primario como lo es la audición sensorial y son de carácter fisiológico y los ejercicios van al mismo con los de la audición con alumnos que no tengan aptitud musical se intensifica y se realiza un entrenamiento especial para la solución de problemas y para mejorar la audición sensorial y el ritmo quedan en la memoria cuando son ritmos a dos y reconocen los sonidos cuando son de igual duración. (Willems, 1985)

Para dar continuación dice Según Edgar Willems que no hay que confundir la cultura rítmica con la cultura métrica, a la que incluye y sobrepasa, y que debería tener, como que la cultura auditiva, bases profundamente humanas, A menudo se confunde la cultura de las formas rítmicas con la de la vida rítmica, Se habla del ritmo como de un resultado, mientras que es una causa.

El dinamismo fisiológico del ser humano puede expresarse en fórmulas rítmicas, pero estas fórmulas tomadas por sí mismas ¡qué lejos están de la vida! La mayoría de las veces no representan más que una aproximación muy imperfecta.

Al penetrar en el espíritu de una obra es cuando se puede encontrar el valor dinámico, plástico, de una fórmula rítmica, El que es incapaz de descubrir el espíritu, se encontrará forzosamente frente a una forma inanimada, Un artista no se equivoca entre una figura de cera, aunque sea excelente, y un ser humano inmóvil, No confunde la forma y la vida y sufre por no poder expresar; en formas perfectas, el ideal que ha concebido.

Ahora bien, en el mundo de las bellas artes, un pintor, por ejemplo, se expresa con elementos inmediatamente apreciables: tema, ritmo, color. El compositor, por el contrario, transcribe su música en signos que no tienen nada de sonoro.

En música muy especialmente, el artista y, con más razón, el pedagogo tienen que distinguir muy claramente entre el impulso rítmico' que es vida y la fórmula que constituye su forma exterior, música, más que en otras ramas de la educación, hay que poder ir desde el interior hacia el exterior.

Si se parte del exterior lo que es frecuente en los niños, que sea para alcanzar lo más profundo del ser, En la práctica, se puede tomar conciencia del valor plástico del ritmo musical así como de sus diversas modalidades agógicas y dinámicas sobre todo mediante el movimiento corporal. (Willems, 1985)

También se toma a Jaques-Dalcroze creó la rítmica, cuyo objetivo es desarrollar y regular las facultades motrices del individuo, crear reflejos nuevos, armonizar, asociar y disociar los movimientos corporales en correlación con los movimiento del pensamiento, en una palabra, establecer una comunión íntima entre las acciones y los querer, entre las sensaciones y los sentimientos, entre la imaginación y la sensibilidad. (Vernia, 2012)

La obra artística y pedagógica de Jaques-Dalcroze abarca numerosas obras relativas no sólo a la rítmica, sino también a la plástica animada, al desarrollo auditivo y al solfeo.

El Método Dalcroze procurando en el proceso interiorizar el ritmo a través del movimiento por medio de actividades como marchar a un tiempo determinado marcado en el pandero y a un golpe fuerte pararse, para luego retomar el mismo pulso al volver a escuchar el golpe; seguir un tempo determinado desplazándose por el espacio y a una determinada indicación hacerlo al doble de velocidad, y ante otra indicación sonora hacerlo a la mitad; caminar libres por el aula y al sonar una música adaptar sus pasos a ella; para interiorizar los matices, al escuchar una música fuerte andar con pisadas fuertes y al escuchar la música piano andar de cuclillas. Metodología "La educación musical tendría que basarse íntegramente en la audición, en la percepción del fenómeno musical; mediante el oído, normalmente se capta la relación entre las notas, las tonalidades, los acordes, y a través

del cuerpo entero, mediante los ejercicios de iniciación a la percepción de la rítmica, la dinámica y los matices agógicos de la música” Émile Jaques-Dalcroze Según las bases de la metodología se establecen tres apartados principales: La Rítmica, el Solfeo y la Improvisación. La Rítmica es el centro del método. Consiste en “vivir” corporalmente el movimiento musical. La experiencia sensorial y motriz es la primera forma de comprensión. El fundamento de la rítmica se basa en tener primero “la vivencia musical” a través el cuerpo y después la comprensión musical a través del intelecto. El Solfeo El aprendizaje del solfeo se basa en la aplicación de los principios de la rítmica. La Improvisación corporal, rítmica, vocal, instrumental, siempre es practicada por cada alumno tanto de forma colectiva como individual. (Vernia, 2012)

El proceso pedagógico a seguir en la metodología fue descrito por Jaques-Dalcroze. Proceso Pedagógico Vivir Escuchar, moverse. Percibir Oír, reaccionar, sentir. Interiorizar Reproducir y representar. Expresar Imaginar, realizar, improvisar. Simbolizar Identificar, escribir, describir. Crear Inventar, Componer. Para este gran pedagogo suizo la Rítmica se refiere a la disciplina muscular, donde el niño que la desarrolla puede asimilar rítmicamente cualquier fragmento o pieza musical completa; donde no se trata de simple gimnasia rítmica, sino de una formación musical bien fundamentada y basada en la adquisición de todos los elementos necesarios para su correcto aprendizaje y en donde se manifiestan de manera importante la percepción del sentido auditivo y la capacidad de traducir lo percibido en la expresión corporal. Dalcroze se basa en varios principios básicos los cuales son: - Todo ritmo es movimiento -Todo movimiento es material Todo movimiento tiene necesidad de espacio y tiempo -Los movimientos de los niños son físicos e inconscientes -La experiencia física es la que forma la conciencia -La regulación de los movimientos desarrolla la mentalidad rítmica. El método se caracteriza principalmente por la improvisación y por desarrollarse basado en el movimiento.

Nosotros, como él, tampoco concebimos el desarrollo musical sin un despertar profundo y vivo del sentido rítmico y de la audición. Ambos tienen que ser realizados dentro de nuestra triple naturaleza humana: sensorial, afectiva y mental. (Edgar Willems)”

2.5. Repertorio apropiado y grados de dificultad para banda de iniciación.

En los procesos de formación en iniciación musical es muy importante no descartar las metodologías de Carl Orff compositor de Carmina Burana, iniciador de uno de los sistemas de formación musical más importantes del siglo XX, inicia en Múnich su ciudad natal, su interés por el teatro y la música escénica comienza como un juego tras asistir a un show de marionetas lo inspiró para escribir sus propias obras de teatro con música y efectos sonoros con instrumentos sonoros caseros. José Fernando Giraldo Pacheco En el trabajo de investigación “La Escuela de Música a Partir de la Banda Sinfónica”.

La Universidad Pedagógica Nacional, (2013) dice que Carl Orff Gran compositor alemán que basó principalmente su metodología en la parte rítmica. Basándose en la relación ritmo-lenguaje, haciendo sentir la música antes de aprenderla a nivel vocal, instrumental, corporal y verbal. Teniendo como elemento importante de la pedagogía musical al igual que Kodály el folclor, no pretende ceñirse a un sistema rígido, si no por el contrario solo proponer sugerencias que le sirvan al formador para aplicar múltiples opciones en sentido rítmico, improvisativo. Sus principios o ideas principales en las cuales se basa su metodología son: -Dar importancia al niño, a su forma de ser y de actuar. - no teorizar excesivamente. -Énfasis en palabra, música y movimiento como los tres elementos más importantes de la formación musical. Hablando del movimiento, este se asimila inicialmente con los instrumentos corporales, como las palmas, la marcha etc., posteriormente se procede a abordar los instrumentos de percusión y empezar a trabajar toda la parte rítmica con este instrumental. (Giraldo Pacheco, 2013)

Su método parte principalmente del principio que “la música no se entiende como una entidad abstracta”, si no vinculada a los elementos que la producen. La Ejecución colectiva y los ejercicios constantes con un instrumento simple de percusión son las principales actividades según esta metodología. De esta manera desde el punto de vista pedagógico este pedagogo basa su metodología en la lecto-escritura, en las sílabas rítmicas, en la fononimia y en el solfeo relativo. Con la fononimia se pretende ilustrar con diferentes movimientos del cuerpo y determinadas movimientos de las manos, las alturas de los

sonidos, intensidad y demás acciones que determinen la emisión de cada sonido, dependiendo del gesto propuesto”.

José Fernando Giraldo Pacheco En el trabajo de investigación, *La Escuela de Música a Partir de la Banda Sinfónica* (2013), dice que “Zoltan Kodály fue un reconocido compositor, pedagogo, folclorista y musicólogo húngaro de gran trascendencia y cuyo método se puede resumir en los siguientes principios: -La música es tan necesaria como el aire. -Solo lo auténticamente artístico es valioso para los niños. -La auténtica música folclórica debe ser la base de la educación musical de cada nación. -Conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental. -Lograr una educación musical para todos en igualdad de condiciones con las otras materias de la educación

De este método se utiliza principalmente la escala pentatónica, pero solamente como primera forma de relación entre los sonidos. Y es que, la música popular andaluza utiliza en sus composiciones la escala diatónica, pero y a pesar de esto, considero que la pentafonía es la mejor manera de introducir a los alumnos/as en el mundo de la entonación. Posteriormente, cuando los niños/as dominen esta escala de cinco sonidos, se incluyen las notas FA-SI, formado de esta forma la escala diatónica, es la más extendida en nuestra música popular.

De esta manera, los dos primeros sonidos que se presentan serán SOL-MI (que según Kodály y Orff son los más sencillos, al ser los más naturales para el ser humano), para luego ir presentando en este orden LA-DORE, y posteriormente FA-SI, todo esto a través de un proceso debidamente secuencializado. En todo este proceso de trabajo de la entonación se utiliza también la fononimia o gestos melódicos de Kodály. De este pedagogo también se pone en práctica sus fonemas rítmicos (“Ta-a” para la blanca, “Ta” para la negra, “Ti-ti” para las corcheas, “SS” para el silencio de negra...), para la facilitación del aprendizaje de las figuras rítmicas”. En los procesos de musicales para las escuelas de formación con niños y jóvenes se recomienda tener en cuenta los siguientes autores: Dalcroze, Ward, Kodály, Orff, Martenot y Suzuki. (Giraldo Pacheco, 2013)

Según la Autora Julia D, Almendra (2007) dice que “El aprendizaje de la música desde el comienzo se construye a lo largo de tres grandes fases o periodos: 1ro Imitación Pura

2do. Reflexión (sobre la acción) 3ro Ampliación (de los conocimientos y la práctica). En estas etapas del proceso se desarrolla una enseñanza con un carácter progresivo donde adquiere especial importancia las alturas de los sonidos, que la base de la pulsación es la negra y que los sonidos van apareciendo a través del uso del pentagrama.

El método se estructura en cuatro niveles o años en los cuales se trabajan las siguientes materias: Vocalización, entonación, ritmo y notación.

2.5.1. Nivel 1. Iniciación.

Vocalización. Sonidos largos en varias tonalidades, con la sílaba “Nu” descubrimiento de la voz y la resonancia. Vocalización de canciones infantiles sencillas con pulso rítmico con posición correcta del cuerpo al cantar.

Entonación: Modo Do mayor, juegos melódicos, desarrollo auditivo a través de la memoria visual.

Ritmo: Gestos rítmicos con todo el cuerpo, estudio de esquemas rítmicos binarios y ternarios simples. Dictados rítmicos y melódicos.

Notación: esto melódico, notación de dedos y notación de pauta. Clave de Do en 1ra Línea, Presentación progresiva del pentagrama.

Actividad Creativa: Improvisaciones a partir de los elementos rítmicos y melódicos estudiados. Composiciones de melodías a partir de pequeños esquemas rítmicos. Combinación de pequeños esquemas rítmicos para formar estructuras más largas. Formas musicales: ABAB, AABB, AAAA.

Repertorio: Estudio de melodías sin texto, a partir de notación numérica, estudio de melodías con texto, melodías infantiles, cantos de cancioneros populares de diferentes países, melodías gregorianas de estilo silábico.”

Después de las consideraciones anteriores Victoriano Valencia Bogotá-Colombia (2014) determina unos parámetros para la clasificación del repertorio para banda de iniciación, Los niveles o grados de dificultad se refieren a un grupo de apreciaciones en diferentes niveles de la estructura musical que nos facilita apreciar una coherencia y orden en el repertorio en los procesos de formación en banda esto fortalece la parte técnica y de interpretación del grupo y cabe agregar que Se clasifican en los siguiente niveles y variables:

Nivel Tímbrico: Formato: conformación instrumental de la banda. Registro: sonidos disponibles o empleados en un rango determinado.

Nivel ritmo-métrico: Características métricas: relaciones en la estructura métrica al nivel del pulso y sus divisiones y en La estructura enfática de compases y otras agrupaciones de elementos. Figuración: disposiciones de sonidos y silencios en la estructura métrica. Tempo y agógica: velocidad, flujo de los eventos sonoros en el tiempo.

Nivel Melódico: Interválica: movimiento de los sonidos en una sucesión melódica. Relación escala-acorde: relaciones entre los sonidos de la melodía con la estructura armónica de Base o acórdica subyacente. Extensión: rango de la melodía dado por los extremos de su contorno.

Nivel armónico: Sistema: lógica ordenadora de las alturas (tonal, modal, atonal...). Acórdica: organizaciones de sonidos a nivel vertical (triadas, acordes de séptima, clusters...).Funcionalidad: principios armónicos de organización de los elementos en la forma.

Nivel textural y orquestal: Roles: funciones instrumentales en la textura musical. Densidad armónica (o lineal): la densidad armónica hace referencia al número de voces o sonidos Distintos en un momento determinado; la lineal hace referencia al número de ideas musicales Distintas o roles. Densidad tímbrica: disposiciones y combinaciones orquestales en la textura.

Nivel técnico-expresivo: Dinámicas: grados de intensidad en la producción y propagación del sonido. Articulaciones: formas de producción del sonido en los instrumentos, ataques.

Efectos de emisión y mecanismos: los efectos de emisión hacen referencia a maneras alternativas de producción de sonido (frulato, multifónicos...) y los de mecanismos a desarrollos técnicos de Ejecución instrumental (trinos, trémolos...).

Nivel formal: Estructura: disposición de las ideas musicales por segmentos constitutivos (secciones, frases, Semifrases). Duración: extensión temporal de la obra musical.

2.5.2. Repertorio Banda Iniciación Grado de Dificultad 0,5.

Nivel Tímbrico:

Formato: Flauta, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb, Clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón Barítono (opcional). Trompeta, Corno (opcional), Trombón, Eufonio, Tuba. Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión colombiana y latina.

Registro: Aproximadamente una Octava

Nivel Ritmo-métrico:

Características Métricas: Compás de 2, 3 y 4 pulsos, División binaria.

Figuración: Unidad de pulso: se recomienda pulso de negra (eventual negra con punto), unidad de compás (blanca, blanca con punto y redonda), división (corcheas). Ídem silencios. Evitar en vientos notas repetidas con valores menores.

Tempo: Tempos moderados (60 a 120 b.p.m.) depende de figuración. Tempos estables.

Nivel Melódico:

Interválica: Grados conjuntos (Interválica preponderante). Saltos de terceras. Otros saltos posibles entre frases o segmentos distintos.

Relación escala-acorde: Contexto diatónico.

Extensión: Hasta quinta.

Nivel Armónico:

Sistema: Bb mayor y otros contextos diatónicos posibles con esos cinco sonidos.

Acórdica: Subyacencia triádica.

Funcionalidad: Tonalidad, posible modalidad.

Nivel Textura y orquestación:

Roles: En vientos, melodía o acompañamiento al unísono. Percusión acompaña.

Densidad armónica y tímbrica: Unísono concertado y por familias. No solos.

Nivel Técnico expresivo:

Dinámicas: mf,

Articulaciones, Picado simple - ligado. Percusión: ataque simple. Timbales: Dos notas (no cambio). Redoblante: normal, redoble (Rebote), on rim (aro o vaso). Bombo: abierto (normal), apagado. Platos: choque (normal), Cerrado, fricción.

Efectos emisión y mecanismos: No

Nivel Formal:

Estructura: A - AB,

Duración: Hasta 30 segundos

Las músicas, regionales en los procesos de pre banda e iniciación instrumental:

Algunos criterios orientadores para el proceso de desarrollo bandístico:

1. Práctica preparatoria intensa vocal-instrumental, con percusiones menores, tradicionales colombianas y de banda; mucho cuerpo, movimiento y danza. En esta práctica los estudiantes empiezan a apropiarse, entre otros rasgos, bases de Acompañamiento ritmo-percusión de distintos sistemas de música tradicional.
2. Iniciación instrumental. En el primer período de fundamentación técnica (grado 0 a 0,5) Lo prioritario es la producción del sonido, formar embocaduras y avanzar en la relación Cuerpo instrumento. El repertorio debe aportar en este sentido y como mediador para la Apropiación de sistemas musicales. Los estudiantes deberán seguir cantando y Practicando percusiones en repertorios con mayor riqueza y contenido musical, en donde El formato de banda se va incorporando con roles sencillos y complementarios. Pueden Irse incorporando roles de acompañamiento armónico y ritmo-armónico (al unísono) a piezas ya abordadas en los ensambles

vocales-instrumentales de pre banda. Parte de la banda puede cantar mientras otra acompaña. El director puede cantar o tocar mientras toda la banda acompaña. La percusión, que ya se ha venido fundamentando, puede tener desempeños más avanzados técnicamente. Diseños melódicos sencillos pueden acompañarse con bases percusivas de música tradicional, enriqueciéndolos y motivando a los estudiantes.

3. Géneros sugeridos. Aunque debe tenerse en cuenta el criterio de contexto Sociocultural cercano o de influencia, resultan propicios para este nivel géneros/ritmos binarios con: ritmo melódico con bajo nivel de síncopa, tempos moderados, discurso melódico no improvisatorio, texturas melodía-acompañamiento. Ejemplos: vals, danza, pasillo lento, porro de salón (con restricciones métricas), paseo, calipso, pasaje llanero...

2.5.3. Repertorio Banda Iniciación Grado de Dificultad Nivel grado 1

Nivel Tímbrico:

Formato: Flauta, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb, clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón Barítono (opcional). Trompeta, Corno (opcional), Trombón, Eufonio, Tuba. Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión colombiana y latina.

Hacia el final divisi en Flautas, Clarinetes, Saxofón Alto, Trompetas, Cornos, Trombones, Eufonios. Sin diferenciación de roles.

Registros: una octava más una tercera o cuarta Aproximadamente.

Nivel Ritmo-Métrico:

Características métricas: Compás de 2, 3 y 4 pulsos. División binaria. No cambio de compás. No divisiones irregulares. Posible división ternaria en zonas de influencia de géneros ternarios (6/8).

Figuración: Además de lo anterior: Evitar en vientos notas repetidas con valores menores. Contratiempo de negras y de corcheas (en tempo moderado). Síncopa interna (dentro del

compás) antecedida de ataque a tiempo. Síncopa central también con ataque desde el primer pulso. La figuración en percusiones puede ser, comparativamente, más compleja (observar Grado 2 para vientos).

Tempo: Tempos moderados (60 a 120 b.p.m.) depende de figuración. Tempos estables.

Nivel Melódico:

Interválica: Grados conjuntos (Interválica preponderante). Saltos de terceras y cuartas. Saltos de quinta. Otros saltos posibles entre frases distintas.

Relación escala-acorde: Contexto diatónico. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación Diatónica. En menor proporción tensiones: T6, T9, T11 (Xm)

Extensión: Dado por registro. Se recomienda no exceder 8ª dentro de la frase.

Nivel Armónico:

Sistema: Tonalidades mayores (Bb, F, Eb). Modos relativos. Cromatismos limitados.

Acórdica: Triadas y séptima de dominante.

Funcionalidad: Tonalidad: I - IV - V (7). También IIIm (subdominante) y VIIm (tónica). Hacia el final V7 secundarios de IV y de V. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática.

Relaciones binarias de acordes.

Nivel Textura y Orquestación:

Roles: Melodía y acompañamiento. Tipos de acompañamiento: percusio - ritmo armónico - armónico. Inicialmente dos roles: Melodía y back percusio, o back armónico y back percusio (el profesor toca la melodía). Luego tres: melodía, background (incluido bajo) y percusión. Background, bajo y percusión en función de bases.

Densidad armónica: Líneas al unísono y eventuales divisi.

Densidad tímbrica: Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. No solos.

Nivel Técnico-Expresivo:

Dinámicas: p - mf - f. Crescendo - decrescendo,

Articulaciones: Picado simple - ligado. Acento. Percusión: ataque simple. Timbales: Dos notas (no cambio). Redoblante: normal, redoble (rebote), on rim (aro o vaso). Bombo: (normal), apagado. Platos: choque (normal), cerrado, fricción.

Efectos emisión y mecanismos: No

Nivel Formal:

Estructura: Formas binarias, ternarias y circulares de pequeña extensión. Forma canción.

Formas de géneros colombianos. Introducciones y codas. Tema y variaciones

Duración: 1:30 minuto (máx. 2:00). Depende de roles orquestales”

2.6. Pequeño Recorrido por la Música Andina Colombiana.

Con respecto a La música Andina Colombiana Emanuel Camelo dice en su proyecto de grado “Estilo interpretativo del Maestro Miguel Casas de la música Colombiana para banda sinfónica (2015) argumenta que la región Andina Colombiana “se encuentra en la zona central del país, su temática expresa una relación entre el entorno y el hombre, buscando siempre hablar de sus paisajes, sus vivencias, anécdotas que marcan una tradición, lo popular del pueblo, su cotidianidad y el regionalismo. (Camelo, 2013)

Los géneros de este tipo de música son: los bambucos, pasillos, danzas, guabinas, y otros ritmos que muestran esa unión de las raíces del pueblo y sus historias.

Según Franco (2005) según al respecto dice que “previo al impacto de los medios de comunicación en la cultura popular, existió un importante repertorio musical vinculado a momentos específicos de la vida cotidiana de las comunidades: es así como el nacimiento, la muerte, el amor, el trabajo, las guerras civiles, el paisaje, fueron temas tratados en la cancionista regional”. La tradición de un pueblo se demarca tras una evolución: la primera es la tradición oral que es el medio para transmitir el conocimiento; la segunda es la radio y la expansión a nivel nacional de las músicas tradicionales; y tercero, la academia, que se enfoca en el análisis, formación formal y la evolución con nuevas tendencias contemporáneas. (Franco Duque, 2005)

Ahora bien, las agrupaciones en su mayoría son conformadas por instrumentos de cuerda pulsada, en ocasiones acompañados por percusión menor o por instrumentos de viento como la flauta traversa. El Trío instrumental colombiano es integrado por instrumentos de cuerda pulsada como bandola, tiple y guitarra. Existen distintas agrupaciones que ejecutan la música andina colombiana son las estudiantinas, Chirimía andina, dueto o trío mixto (vocal e instrumental), bandas sinfónicas, entre otras. Según el maestro Miguel Casas “ahora es muy raro que se escuche la palabra estudiantina, esa palabra casi ya ha desaparecido y la música que tocan los tríos instrumentales de música andina colombiana como tiple, bandola y guitarra es una música muy contemporánea, ya no tocan ese tipo de música de hace 40 años y lógicamente la música evoluciona” (M. Casas, comunicación personal, 28 de Mayo del 2015). Esto nos quiere decir que durante el transcurso del tiempo los Tríos Típicos se han convertido en agrupaciones reconocidas por una minoría; además, estos conjuntos comenzaron a tocar música andina Colombiana con otros elementos y lenguajes, esto a partir de la forma compositiva de la obras. (Franco Duque, 2005)

2.6.1. Cuerdas pulsadas (Trío Típico) según el maestro Miguel Casas.

El Trío Típico colombiano es una agrupación que se encarga de ejecutar música Andina Colombiana como bambucos, pasillos, guabinas, entre otros. Este formato está conformado por bandola, guitarra y tiple y se encargaba en antaño de amenizar las reuniones sociales y verbenas que se daban en un pueblo. Sus orígenes datan de la segunda mitad del siglo XIX.

En relación con las funciones instrumentales cada instrumento tenía un rol en la obra: la melodía la llevaría la bandola, la guitarra y el tiple llevarían el acompañamiento armónico;

el tiple, estaría encargado de llevar el churungeo¹ y en ocasión las contramelodías; la guitarra tiene la misma funcionalidad, pero principalmente llevar consigo el bajo de la obra.

Durante el transcurso del tiempo este formato ha evolucionado desde la parte técnica, estilística y en la ejecución de repertorio de música nacional y universal, logrando promulgarse alrededor del país, y en especial logrando que estos instrumentos hoy en día sean motivo de estudio académico.

Anteriormente se dio una reseña acerca del Bambuco, ahora será sobre el Pasillo: es un ritmo de la zona andina de subdivisión ternario (3/4); es ejecutado por agrupaciones tradicionales y posee unas características que lo representan, como el motivo acéfalo en el inicio de sus obras. La forma melódica contiene síncopas y el tiempo que en algunos pasillos es rápido y en otros son lento. (Camelo, 2013)

A continuación, los siguientes cuadros presentarán las características que para el maestro Miguel Casas se encuentran dentro del bambuco y el pasillo, además de unas fórmulas sobre el acompañamiento ritmo-armónico que tiene el bambuco y el pasillo en los instrumentos como el tiple y la guitarra.

Tabla 2-1: Características del Bambuco.

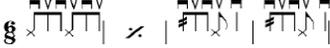
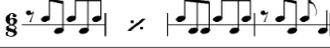
Bambuco

¹ Se le denomina Churungeo a los tipos de acompañamiento ritmo -armónico de música andina Colombiana.

- Existen Bambucos fiesteros y de salón
- Los Fiesteros se muestran en fiestas patronales o nacionales
- Los de salón se dan a partir de lugares cerrados
- Se dan entre métricas de 6/8 en los bambucos de salón
- Se dan métricas de 3/4 para los bambucos fiesteros
- Se toca en diferentes agrupaciones
- El tempo es Allegro o Moderato
- Elementos rítmico armónico

Fuente: Miguel Casas 2015

Tabla 2-2: Acompañamiento ritmo-armónico del pasillo y sus variaciones.

BAMBUCO	50	<p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
BAMBUCO	51	<p>Variante 1:</p> <p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>
BAMBUCO	52	<p>Variante 2:</p> <p>Maracas </p> <p>Tiple </p> <p>Guitarra </p>

BAMBUCO	53	Variante 3: Guitarra 
BAMBUCO	54	Variante 4: Guitarra 
BAMBUCO	55	Variante 5: Guitarra 
BAMBUCO	56	Variante 6: Guitarra 
BAMBUCO	57	Variante 7: Guitarra 

Fuente: Luis Fernando Franco Duque.

Tabla 2-3: Características del Pasillo

Pasillo
<ul style="list-style-type: none"> • Su métrica es en $\frac{3}{4}$ • Existen Pasillos fiesteros y de salón. • Los fiesteros son rápidos y virtuosos • Los pasillos lentos son de estilo cantáble y expresivo.

Fuente: Miguel Casas 2015

Tabla 2-4: Acompañamiento ritmo-armónico del pasillo y sus variaciones.

Género - especie	corte del DC	motor ritmo-armónico
PASILLO	45	<p>Cucharas $\frac{3}{4}$ </p> <p>Tiple $\frac{3}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{3}{4}$ </p>
PASILLO	46	<p>Variante 1:</p> <p>Raspa $\frac{3}{4}$ </p> <p>Tiple $\frac{3}{4}$ </p> <p>Guitarra $\frac{3}{4}$ </p>

Fuente: Luis Fernando Franco Duque.

2.7. El Ensayo y los Procesos formativos en las Bandas.

Según se ha citado a Josep Gustems, Edmon Elgstrom (2008) dicen que organizar un grupo musical en este caso una banda sinfónica de iniciación que puede estar en una institución, escuela de música musical o de carácter privada es una tarea sostenida durante muchos años donde puede ser realizada por más de un grupo de personas que una sola. Es un equipo que debe tener aspectos materiales, organizativos y formativos que apoyaran el trabajo del director. (Gustems & Elgstrom, 2008)

También dicen que “ los aspectos materiales enumera los siguientes aspectos:

LUGAR DEL ENSAYO: debe ser una sala cómoda, con sillas, atriles, tablero, piano, equipo de música, armarios o archivos, con suficiente luz y temperatura adecuada. Con relación a este aspecto” (Gustems & Elgstrom, 2008)

Las Escuelas de música en Colombia normalmente presentan una gran dificultad en el tema de infraestructura para la realización de ensayos ya que en los municipios cuentan con las casas de la cultura donde se realizan prácticas con las demás áreas como danzas, teatro, plásticas y otras líneas artísticas. Y también por altos costos que significan la construcción de la infraestructura para la práctica musical.

Según Josep Gustems, Edmon Elgstrom dicen que "HORA DE ENSAYO: "Adecuado de duración, momentos de la semana y hora del día. A veces es imposible contar con determinados músicos por problemas de horarios incompatibles con los trabajos o estudios. Así mismo el cansancio físico rebaja el ritmo de aprendizaje si los ensayos se llevan a cabo por la noche muy tarde o bien si se acumulan los fines de semana. La concentración y el rendimiento musical pueden verse afectados" (Gustems & Elgstrom, 2008)

El Aspecto Formativo es muy importante y pieza fundamental en el proceso de enseñanza ya que la escuela para iniciar debe contar con mínimo 3 instructores para instrumentos de metales, maderas y percusión. Teniendo en cuenta los recursos con que cuenta el municipio lo ideal es que haya un instructor especializado para cada instrumento para lograr óptimos resultados en el aprendizaje. Los conciertos son muy motivantes pero hay que lograr que la asistencia a ensayos sea igual de motivadores para que los conciertos sean un éxito. Para los músicos que inician en la banda la asistencia a certámenes, festivales, concursos, encuentros es un factor determinante para motivación del estudiante. Con referencia a lo anterior pienso que por experiencia propia. La duración de los ensayos en bandas de iniciación o infantil no puede extenderse por más de una hora porque hay que considerar que su centro de atención es canalizado durante los primeros 30 minutos de la práctica y considerar que sus condiciones físicas no están hechas para jornadas largas de práctica y por experiencia propia considero que en el tema de horarios de prácticas deben estar en las horas de la tarde cuando los niños han terminado su jornada escolar y por seguridad no podrían pasar de las 6:00 pm.

Para José Fernando Giraldo Pacheco En el trabajo de investigación la Escuela de Música a Partir de la Banda Sinfónica dice que "la Semilleros Instrumentales: Los niños ingresan en edades entre 5 y 8 años a este que es el primer nivel de la estructura del programa

musical. En este nivel tienen asignado su profesor, que posee la experiencia y preparación ideal para asumir este proceso. En este nivel tienen los niños su primer encuentro con la música de diferentes formas como juegos, canciones y todo lo relacionado con el despertar a los conocimientos musicales. Están dirigidos en estos momentos por Instructores licenciadas en música. (Giraldo Pacheco, 2013)

Pre banda Infantil: Es el nivel en donde los niños empiezan a conocer los instrumentos Orff y parte de los instrumentos de La Banda Sinfónica. Allí empiezan a recibir su preparación para acceder al siguiente nivel. Están orientados por el Director.

Banda Infantil: Los niños ya involucrados con sus instrumentos acceden a este nivel con conocimientos previos y habiendo explorados sus saberes y despertado su parte sensorial para convertirse en pequeños intérpretes de la música a nivel de Banda Infantil el número de integrantes es aproximadamente de 40 alumnos..

Banda juvenil: Es ya la culminación del ciclo principal de La escuela de Música, es la banda ya establecida bajo los parámetros específicos de una banda sinfónica juvenil de buen nivel. Está integrada aproximadamente por 40 estudiantes que ya desarrollan su parte instrumental de una manera admirable. (Giraldo Pacheco, 2013)

3. Capítulo: Las bandas en Colombia y Latinoamérica.

3.1. Historia de las bandas de viento y música andina en Colombia.

Citando a Luis Omar Montoya Arias (2011), dice que los niños y jóvenes colombianos son formados a través de programas distritales con la Finalidad de cambiar la mentalidad y reducir la violencia. Con esto, se les invita a promover las artes, y en específico a cultivar la música. No es casual que se hayan elegido las bandas de viento para lograr este propósito, pues éstas son una organización instrumental colectiva que conlleva el trabajo en equipo, la unidad, la disciplina y la constancia. Las bandas de viento colombianas han sido definidas como “Música por la paz de Colombia”, y se han convertido también en uno de los ejes de las políticas culturales del Estado colombiano. (Montoya Arias, 2011)

“En Sudamérica el fenómeno de las bandas de viento está arraigado y presente en todas las naciones que la integran. En Colombia las bandas papayeras se encuentran diseminadas por todo el país; aunque las más importantes —socio musicalmente hablando— son las bandas de porros en la región del Caribe. En Chocó, Pacífico colombiano, están las chirimías que son bandas constituidas por clarinete, bombardino, bombo, redoblante y platillos.

El Festival del Porro en San Pelayo se celebra cada julio, el Festival Nacional de Bandas de Paipa tiene lugar en septiembre, el Concurso Anapoima en noviembre, el Concurso de Bandas Estudiantiles de la Vega y el Festival de Antioquia, en octubre.

3.1.1. Aires de la región andina.

La región andina alberga fuerte presencia indígena aculturada tras la conquista española. Esta región siempre se distingue un aire de melancolía en la música de esta región, según parece consecuencia de la tristeza del indígena por causa de la conquista y colonia. Dentro de los aires de la región Andina encontramos El Bambuco y El Pasillo.

Tomando las palabras de Edward Herrera, el Bambuco es, sin duda alguna, la máxima expresión del folclore andino colombiano. Son muy variadas las versiones en cuanto a su origen, siendo quizás la más generalizada la de su origen africano, sostenida inicialmente por el escritor Jorge Isaacs en su libro "La María" y luego compartida por un importante número de investigadores, folclorólogos e historiadores sobre nuestra música.

Tal versión dice que el nombre de "bambuco" fué tomado de la palabra "bambuk", nombre de un río de la región occidental africana, donde se bailaba un ritmo similar, pero de ninguna manera coincidente con el baile del bambuco colombiano que todos hemos conocido.

Existen varias hipótesis acerca de la proveniencia del bambuco. La hipótesis indígena defiende la proyección de la música chibcha, por esencia triste en el ritmo lento de los aires folclóricos del altiplano andino.

La hipótesis africana surge del maestro Guillermo Abadía que ha expuesto la tesis hoy muy aceptada sobre el nombre de la palabra "bambuco" con la cual se designa un instrumento de los negros antillanos; ellos llamaban "bambucos" a sus instrumentos carárganos, hechos en tubos de bambú.

La hipótesis española: habla sobre la posible ascendencia vasca en el ritmo del bambuco; entre ellos El Zortzico que presenta ritmos ágiles, sueltos y alegres, que sirven de soporte a una melodía de acentos quejumbrosos que forman un contraste.

Se encuentra la relación del bambuco con aires populares españoles, con adaptaciones muy propias a nuestro medio colombiano; de allí lo de folclórico. En las primeras décadas

del siglo XIX ya se menciona el "bambuco" como un aire criollo de especial autenticidad nacional.

Para el autor el bambuco viene del Currulao, deduciendo esto por la coincidencia que tienen los acentos en los distintos instrumentos, siendo la relación así:

- a. La melodía del bambuco suele empezar y terminar en el mismo sitio donde la tambora marca el golpe de aro o palito, además el bambuco exige ahí mismo el acento en sus frases.
- b. El golpe apagado del rasgueo en las cuerdas marca el mismo acento que los platos o el guasá en el Currulao.
- c. La guitarra o el Bajo en el Bambuco, evocan los mismos golpes del parche de la tambora en el Currulao.

La conclusión del autor es que el Bambuco debiera ser escrito en compás de 6/8 de la siguiente manera: Si un tema que está escrito en 3/4 empieza la melodía en el primer tiempo, entonces en 6/8 ha de escribirse empezando desde la 5ª corchea. La cuestión es que ésta corchea siempre debe ser acentuada en la melodía y no la primer corchea del 6/8 como se puede suponer.

Para otros investigadores su origen es chibcha y para otros es español. Y es desde Colombia que llega el bambuco a Centro América, las Antillas y México, debido principalmente a las giras de Pelón Santamarta por esas tierras con su dueto "Pelón y Marín".

Después de varios años de residencia en Yucatán, Pelón Santamarta sembró en los músicos de la península mexicana el interés por nuestro bambuco, y fue así como surgieron una serie de conocidos bambucos mexicanos con la misma forma exacta del nuestro.

En sus inicios el bambuco se interpretó con bandola, tiple y guitarra. Su canto es preferentemente para ser interpretado a dueto de voces, de los cuales han dejado profunda huella por su gran calidad instrumental y vocal. Poco a poco los compositores de cada nueva generación le fueron introduciendo orquestaciones más amplias y complejas, siendo

así que en la actualidad se interpreta en todo tipo de conformaciones instrumentales y vocales. Desde un solista hasta una orquesta sinfónica y coro.

Pereira, "la capital mundial del bambuco", realiza anualmente su "Festival Nacional del Bambuco" en homenaje al poeta de esa tierra, Luis Carlos González, quien es considerado como el más importante autor de poemas folclóricos que con música de los más destacados compositores colombianos se han vuelto bambucos. (Herrera, s.f.)

Edward Herrera dice: el pasillo es el aire y la danza de la libertad, pues se gestó como expresión de alegría en el trance mismo en que lográbamos la independencia de España. Es el encuentro entre dos ritmos y danzas de muy opuesto origen: el torbellino de nuestros indígenas y el vals europeo. Son diversas las versiones sobre el origen del nombre de "pasillo", pero las más repetidas coincidencias de concepto a este respecto son las que hablan de su derivación de la manera de dar pequeños pasos, o "pasillos", sus bailadores.

El pasillo es uno de los ritmos más profundamente colombianos y un símbolo de mestizaje indo-europeo que nace en el instante en que se afirmaba jubilosamente el alma nacional con las gestas de independencia.

Es un ritmo que se encuentra en casi todas las zonas geográficas del país: Desde San Andrés y Providencia, Chocó, Mompox y toda la Zona Andina, con una gran autenticidad folclórica en cada una de ellas, lo cual se refleja en el uso de su propia organología y en sus figuras y peculiares estilos al danzarse.

Es así como el pasillo isleño se interpreta con mandolina, tináfono y carrasca de burro, el del pacífico con una típica chirimía chocoana y el andino con los diferentes instrumentos típicos de la región. En el departamento de Caldas, encontramos las siguientes modalidades de pasillo: toriao, arriao, boliao, arrebatiao, a lo desconfiao, sarandiao, a lo acostiao y marcao. En el pacífico encontramos el pasillo Fiestero, Clásico, Parche y parche, Cajoniao, Barresala, Rebolao etc.

Diferencias entre el Pasillo y el Bambuco

Melodía: El bambuco posee un fuerte carácter lírico, está sujeto a frases cadenciosas y al ritardando. Típicamente es diatonal. Casi siempre sus melodías son muy melancólicas, remembrando el aire indígena de donde nacen. El bambuco y la poesía van de la mano.

Los duetos vocales adoptaron al bambuco como su preferido. Suele empezar cada frase en el primer tiempo del compás 3/4 según la forma que lo escriben los tradicionalistas; por eso debe acentuarse ese pulso en todo momento. También es punto de llegada el mismo pulso del compás.

También se agrupan figuras que coinciden con 6/8, generando hemiolas. La melodía del bambuco instrumental depende más de la armonía casi siempre delineando cada acorde, es decir moviéndose sobre los arpeggios correspondientes.

El pasillo es de carácter fiestero, las cadencias apenas se muestran en las introducciones o al final. El pasillo se hizo fuerte en formatos instrumentales, no vocales. Al ser instrumental sus melodías presentan fuerte uso del cromatismo. También delinea la armonía sobre todo en las cadencias de sección.

Forma- Armonía: El pasillo presenta formas tripartitas, también puede tener una corta introducción. Su tratamiento armónico es más avanzado que el del bambuco (típicamente), debido a su carácter instrumental: sustituciones, préstamo modal.

El bambuco es más típico en su forma de canción: introducción-Estrofas-coros- y algunas veces interludios instrumentales. Su tratamiento armónico es menos osado que el del pasillo (típicamente), presenta dominantes secundarias. Tanto el pasillo como el bambuco modulan de una tonalidad menor a su paralela como una constante típica de la música de la región andina.

Acompañamiento: El pasillo está basado en una fórmula de acompañamiento compuesta de tres notas de distinta acentuación en este orden: larga, corta, acentuada. Admite gran variedad de ritmos: El instrumento rítmico-armónico no suele tocar en el primer tiempo, mientras el bajo casi siempre debe marcar el primer tiempo.

Por su parte el bambuco presenta un acompañamiento de carácter más poli rítmico: el instrumento rítmico-armónico marca negras con puntillo, acentuando la segunda, mientras el bajo toca en 3 y 1, según la escritura convencional de los tradicionalistas, siendo la del 3 stacatto. También hay bambucos que presentan una armonía sincopada, o donde unos acordes duran más que otros, generando un ritmo armónico irregular. (Herrera, s.f.)

3.2. Institucionalización de las bandas en Colombia.

Cabe preguntarse en qué momento y de qué manera el Estado colombiano se vincula con las bandas pelayeras, y cuál es la relación de éstas con las bandas académicas en la invención de una tradición de bandas de viento en Colombia.

“Son cuestiones que enseguida atenderé con puntualidad, a partir del desarrollo de argumentos explicativos. Si bien, en 1958 el Instituto Colombiano de Cultura apoyó económicamente a 300 bandas como la de El Socorro (Cárdenas Portinari, 2003); fue en 1975 que el movimiento de bandas en Colombia experimentó un impulso trascendental al nacer el Concurso Nacional de Bandas colombianas en Paipa.

En 2004 cobra vida jurídica la Corporación Concurso Nacional de Bandas de Música Paipa, Corbandas mediante Resolución No 1262 del 22 de septiembre de 2004, emanada del Ministerio de Cultura, “se declara al Concurso Nacional de Bandas de Paipa, Boyacá, como Bien Cultural de Carácter Nacional” (Serrano Montero, 2009), con cinco categorías: juvenil, mayores, fiestera o popular, especiales y universitarias o profesionales.

Antes de que se institucionalizara la formación de bandas sinfónicas colombianas, estas gozaban de una vida efímera, generalmente por falta de directores capacitados.

El manual para la gestión de bandas-escuela (Ortiz Morales, 2005), editado en 2005, destaca la importancia del director de banda, en la institucionalización de las bandas de viento sinfónicas colombianas; según este documento, el director de banda es el principal recurso por ser el responsable de cristalizar el proyecto de formación y práctica musical.

La Alcaldía debe vincular laboralmente al director, puesto que él crea y consolida la banda-escuela, responde por su calidad artística y educativa, y adelanta una labor permanente de gestión para que el proceso bandístico se fortalezca y sea sostenible.

En tanto el proyecto de bandas de viento sinfónicas colombianas fue creciendo, se requirió de la participación de otros profesores que apoyaron la labor formativa del director, lo cual ha permitido atender mayor número de niños y jóvenes, tanto en la cabecera municipal como en la zona rural.

Hacia el exterior, el Estado colombiano construye una identidad y una tradición bandística imitando modelos europeos. En el discurso del Estado pareciera que la tradición de bandas con formato sinfónico o culto antiquísima (al igual que sus directores, promotores y funcionarios de cultura).

La verdad es que este proceso de invención comenzó a moldearse con mayor determinación y recursos a partir de la década de 1970 con la institucionalización del Concurso de Paipa. La invención de una tradición bandística vinculada a las “bellas artes” en Colombia, es muy reciente. Además de ello, existe otro elemento para destacar de suma importancia: la negación de la importancia histórica de las bandas pelayeras. Para el estado colombiano las bandas pelayeras no justifican atención por estar conformadas por “músicos aficionados, por obreros, zapateros, campesinos y adultos mayores que se reúnen a hacer música con limitaciones de orden técnico”. (Marulanda, 2009)

En esta lógica, el Estado colombiano apoya a bandas colegiales y dependientes de casas de cultura. Los recursos se destinan a formar niños y jóvenes que puedan. También existe el Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez que se realiza anualmente en el mes de junio en un poblado del Valle del Cauca llamado Ginebra. De ahí era Benigno Mono Núñez, que hace 37 años le dio vida a ese concurso.

La especialidad de este evento es la música de la región andina colombiana. Su concurso gemelo es el Paipa, con la misma antigüedad. El primero es un festival de cuerdas y voces, mientras que el segundo se concentra en la promoción de las bandas de viento (Morantes, 2009: 2).

Ser moldeados entorno a una tradición de reciente invención, fenómeno que tiene sus aristas positivas como veremos adelante. Así, “el Festival de Paipa es un premio para las bandas más destacadas de cada región, que amen de haberse desarrollado musicalmente, también fueron las agrupaciones con mayor gestión y con mejor dotación instrumental” (Marulanda, 2009)

Al Festival de Paipa asisten 35 bandas de toda Colombia, arreglistas, compositores y directores con formación de conservatorio. Año tras año, el Concurso de Paipa involucra a 1.800 músicos participantes y a 540 músicos asesores que se encargan de la profesionalización (Serrano Montero, 2009).

Otra parte importante en la construcción de una tradición bandística colombiana, está en la creación de nuevo repertorio que se aleje de la tradición pelayera y fomentar la composición en formato sinfónico.

El Estado colombiano construye una tradición culta destruyendo otra de esencia campesina. Esta invención se institucionaliza sobre la negación de lo indígena, en el sometimiento de lo africano, en el desprecio por lo viejo y en la supremacía de lo europeo.

No obstante, tiene lugar una resistencia cultural por parte de las nuevas generaciones de músicos pelayeros; la invención de la tradición no se desarrolla de manera homogénea. Una forma de resistencia que han encontrado los músicos sabaneros consiste en adoptar el formato de bandas pelayeras durante los concursos de Paipa. Son bandas de niños y jóvenes pertenecientes a los departamentos de Sucre, Córdoba y parte de Bolívar, formados bajo el amparo del Estado y pertenecientes a bandas de colegios e instituciones educativas públicas. Dicha resistencia cultural se materializa en la vestimenta, en el uso del sombrero vuelteao y en la inclusión de porros y fandangos durante las presentaciones de las bandas, sobre todo en la categoría de bandas fiesteras.

3.3. Las Bandas de Vientos en Latinoamérica.

Antecedentes históricos: “Comencemos por reflexionar sobre el origen y la asociación de las bandas de viento con la construcción histórica del Estado-nación, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Tal afirmación cobra más relevancia si consideramos la acotación que Eric Hobsbawm hace cuando refiere que desde la revolución industrial, las sociedades occidentales han inventado, instituido y desarrollado nuevas redes de convenciones o rutinas de un modo más frecuente que las sociedades anteriores. Según el mismo teórico inglés, “las sociedades industriales funcionan mejor con hábitos culturales institucionalizados” (Hobsbawm, 2012)

El primer problema metodológico que se nos presenta es la definición de una banda de viento, qué elementos hacen a una banda de viento. Si bien desde 1600 antes de Cristo, los egipcios marchaban con bandas militares y los turcos incorporaron el uso de platillos a la estructura de las mismas, solo por mencionar unos ejemplos, la banda de viento como la conocemos actualmente, nace en Gales e Inglaterra a finales de la década de 1820 (Tuckerman, 2009)

El desarrollo de las bandas de viento dependerá de la incursión del pistón a partir de 1808 y del proceso de industrialización-proletarización al que hace referencia Hobsbawm.

Las transformaciones en los usos sociales de las bandas de viento no se pueden entender sin el estudio de los obreros como actores centrales en el proceso de industrialización, esto durante la segunda mitad del siglo XIX. (Miller, 2009)

En ese sentido, los ingleses no solo son el origen de prácticas culturales como el fútbol soccer, sino también de las bandas de viento. Desde la llegada de los primeros contingentes españoles a América, los instrumentos de viento y membrana conformaron las fanfarrias que participaron en los cuerpos de infantería y caballería.

La llegada de los primeros instrumentistas a los actuales territorios de México, Colombia y Ecuador, procedentes de la península ibérica, se debió a la “obligatoriedad de incorporar músicas de rigor a toda fuerza militar que zarpara desde Sevilla” (García Ramírez, 1980)

Las fanfarrias del ejército español estaban compuestas por trompeta natural (sin pistones), timbales o octabales, pífanos o pito, caja, un tambor de dos membranas y los cascabeles o chinescos.

Las reformas de la segunda época borbónica, en la década de 1760, modificaron los antiguos usos de la música militar española codificando los toques e incorporando instrumentos nuevos como el clarinete, el corno o trompa y el oboe, este último utilizado con cierta discreción debido a su sonoridad; hoy el oboe no forma parte de las bandas (Zambrano Serrano, 2008)

La invención del pistón en Alemania (1808) y el auge de los ferrocarriles, significaron un detonante que masificó el fenómeno de las bandas de viento más allá de Inglaterra (Miller, 2009)

Las bandas de viento significaron la posibilidad de “educar” a la clase obrera, musicalmente hablando, gracias a la apropiación y difusión de repertorio llamado “clásico”.

Las bandas de metales se erigieron como uno de los símbolos obreros en la Inglaterra del siglo xix, se convirtieron en la música de las clases populares hacinadas en las urbes. Actualmente, las brass-band más reconocidas en Inglaterra siguen llevando el nombre de las minas que las fundaron en el siglo xix como Black Dyke Mills Band, Brighouse and Rastrick Band y Grimethorpe Band (Vuyst, 2007)

La banda de metales representó una revolución en las músicas populares occidentales del siglo XIX, sobre todo por el involucramiento de la colectividad.

Antes de la llegada del pistón en 1808, las trompetas tenían que tocarse en grupos de diferentes tamaños para armonizar los altos, los medios y los bajos. Con el pistón cada instrumento pudo hacerlo solo con mover las llaves. La invención del pistón trajo consigo la fabricación de instrumentos en serie. Las trompetas, clarines y demás aerófonos dejaron de ser fundidos por campaneros en talleres artesanales donde cada instrumento era único.

Fabricantes especializados en la creación de instrumentos artesanalmente dejaron de tener la misma importancia, entonces el obrero cumplió con esa función. Ambos sentidos les dan un carácter moderno a los instrumentos de pistón: son creados bajo las reglamentaciones productivas de una lógica capitalista de mercado y con base en ella evolucionan (Martínez Ayala, 2009).

En 1845 tuvo lugar una “guerra de bandas” en Burton, Inglaterra. Participaron cinco bandas integradas por 12 músicos cada una de ellas. El repertorio audicionado fue de Weber, Rossini y Mozart (Miller, 2009). En 1851 tuvo lugar el primer British Open Brass Band Championships en el Belle Vue de Manchester. En ese evento participaron bandas locales, con fechas de fundación distintas. Por ejemplo, La Banda St. Hildas en South Shields nació en 1869 después de que un sindicato de trabajadores mineros de carbón se unió, aun cuando ninguno de ellos sabía leer música.

Las bandas de latón en York fueron estimuladas por las tradiciones musicales relacionadas con la celebración de elecciones locales. Las bandas surgieron en todos los pueblos y estaban asociadas a gremios, a barrios y a los obreros (Smith, 1997: 502). Las bandas de música se hicieron populares en los Estados Unidos casi tan pronto como en Gran Bretaña. Una de las primeras bandas en ser fundadas fue la Banda de Nueva York, cuyo primer director fue Alan Dodworth, en 1834. Los conciertos de banda de música pronto se hicieron parte del modo de vivir norteamericano. Era música para la gente, y los kioscos se multiplicaron en las ciudades. Por ejemplo, el kiosco del Central Park de Nueva York, fue financiado por una empresa de ferrocarril. Los conciertos, a finales del siglo XIX, llegaron a tener hasta 10.000 asistentes (Miller, 2009)

3.4. Las bandas en Europa.

Varían, no solo en calidad, sino también en plantilla o formato y en origen, desde luego. Por ejemplo, las bandas en Bélgica, Holanda y Francia tienen la misma antigüedad. Durante la época de Napoleón Bonaparte hubo gran auge de bandas de viento, particularmente de carácter militar en el ejército francés, mismas que estimularon la aparición de bandas civiles en Holanda, España y Bélgica. Ésta última era, a principios del

siglo XIX, una de las naciones estratégicas en la revolución industrial; proceso histórico que trajo consigo el nacimiento de fábricas ávidas de obreros.

Los propietarios de estas fábricas eran los políticos de la época, quienes necesitaron de las bandas en la realización de sus campañas políticas. Los políticos ingleses se apoyaron en las brass band para aglutinar gente entorno a ellos. El asunto era generar el ruido suficiente que incentivara a las personas a salir de sus hogares, la cuestión estética quedaba en segundo término. Participar de la banda significaba para el obrero la oportunidad de ser empleado en alguna de las fábricas.

“En pleno siglo XXI, muchas bandas belgas siguen teniendo filiación y cultura política, aunque no tanta calidad (Vuyst, 2007). En Holanda el origen de las bandas ha sido distinto. Siendo un país protestante, a diferencia de Bélgica que es católico, el canto y los corales tenían un sitio importante en sus liturgias. Cada parroquia poseía su propio coro para cantar durante las misas. Aquí, el fin sí era, ante todo, estético y ceremonial eclesiástico. Todavía se nota esa diferencia histórica en el virtuosismo de los músicos holandeses en relación con los belgas; incluso, “la mayoría de las bandas en Holanda establecen que el ensayo inicia obligatoriamente con un coral” (Vuyst, 2007)

Hacia 1900 el movimiento de bandas de viento alcanzó su cenit en Inglaterra y País de Gales, con aproximadamente 20.000 bandas de alientos. Esa cifra disminuyó después de la Segunda Guerra Mundial. Hacia 1960 hubo un renovado interés en las bandas de metales, tanto que en los Países Bajos, Suecia, Suiza, Noruega. Australia, Nueva Zelanda y Holanda, el Estado promovió la aparición y financiamiento de bandas de viento “estilo británico” (Miller, 2009). Partiendo de la composición orgánica de una banda de viento: metales, maderas y percusiones, podemos plantear que antes de la industrialización occidental, las bandas de viento se componían de chirimías, trompetas naturales, bajones, sacabuches o trombones, cornetas de madera y serpentones.

A principios del siglo XIX la trompeta, el cornetín, el bugle, el corno y el clarinete, cambian sus mecanismos a pistones y sistema de llaves.¹ En el mismo siglo se inventan alientos como la tuba, saxofones y helicón. Tiene auge la música impresa, lo que benefició el incremento y circulación de repertorio europeo (García Ramírez, 1980) Las bandas de

viento posibilitaron el desarrollo de una actividad musical al aire libre, y por su naturaleza de sonido fuerte, sus notas melódicas se apropiaron de las plazas, de los jardines, de los portales y de todo aquel espacio urbano habilitado para el paseo y el esparcimiento (Mercado Villalobos, 1880)

Los liberales se apropiaron de las bandas de viento y se valieron de ellas en la construcción del Estado-nación, usándolas en ceremonias públicas, en la veneración de héroes, en la composición y difusión de himnos. Las bandas tradicionales inglesas obedecen a la formación brass band, conjunto que solamente incluye instrumentos de metal con número fijo de 28 ejecutantes.

Las minas de carbón eran muy importantes en el siglo XIX inglés, eran tan grandes y productivas que no solo daban trabajo, sino que brindaban prestaciones a los obreros como salas para deportes, escuelas y bandas de música.

Las razones que justifican la determinación de los capitalistas, en relación con la conformación orgánica de las brass band fueron el tamaño de los dedos de los obreros, consecuencia de las faenas con las que cumplían, difícil que pudieran ejecutar un clarinete o un flautín con dedos tan gordos.

Otra razón es que la diversidad de instrumentos en las bandas representaba la contratación de formadores especializados en diferentes instrumentos; eran instrumentos no tan caros y resistentes a la lluvia, algo fundamental para Inglaterra, un país donde llueve casi a diario.

El dato no es menor pues Federico El Grande, Rey de Prusia, se asumió protector de las músicas, compositor e intérprete, fundó su conjunto de viento del Estado prusiano (Ángelo, 1998: 11).

La influencia turca en las bandas europeas tiene lugar desde el siglo XVIII. Esta queda en evidencia a través de la apropiación de marchas turcas o janissary, y en la incorporación de oboes, pífanos, tambores, timbales, platillos, triángulos, media luna turca y el tambor de bajo en la instrumentación de las bandas de viento militares europeas.

De tal manera que, en la segunda mitad del siglo XVIII regimientos polacos, rusos y prusianos integraron legiones completas de músicos turcos como parte de sus ejércitos (Tuckerman, 2009)

Resultará interesante para el lector saber que en 1826, el Sultán de Turquía encomendó a Giuseppe Donizetti la reorganización de las bandas turcas tomando como modelo las nuevas bandas europeas (Martínez Ayala, 2009)

Recordemos que en 1808 tiene lugar la invención del pistón. Eso significa Una característica de las brass-band, es que todos los instrumentos leen en clave de sol, incluidos los trombones, los barítonos y los bajos; solamente el trombón bajo y los timbales leen en clave de fa, que se añadieron durante el siglo XX a las brass-band. Actualmente, el material para trombones y tubas editado en Europa, está codificado en fa y sol, considerando que los músicos ingleses de las brass-band no ejecutan en clave de fa. (Vuyst, 2007) Que hubo una influencia, antes de la invención del pistón, de las bandas turcas hacia las bandas europeas; en un segundo momento histórico son las bandas europeas, Principalmente las inglesas, las que influyen marcadamente en el desarrollo histórico de las bandas de viento turcas.

La banda de viento es una agrupación moderna producida por instrumentos fabricados en talleres industriales y para mercados internacionales, a diferencia de los instrumentos de cuerda y madera creados por artesanos; por tanto responde al mercado capitalista internacional.

La comercialización de repertorio en partituras promovió una homogeneización musical; aunque con variantes regionales y con la interpretación propia de cada ejecutante o músico. Después, con la llegada del disco y la radio, la música se transformó, ahora el consumo es directo pues no hay intermediarios (músicos).

De acuerdo con Susan Smith, las bandas de música forman parte de la “explosión del entretenimiento popular” que acompañó al aumento de los salarios, además del acrecentamiento del tiempo libre en un periodo de expansión económica.

Las bandas de viento florecieron en relación con la producción en masa de los instrumentos musicales. Las bandas de latón son un producto cultural de la industrialización de la segunda mitad del siglo XIX.

No es casual que desde su nacimiento, la banda de viento este ligada a la clase trabajadora, a los campesinos, a los obreros. Las bandas de viento se convirtieron en la organización instrumentista identificada con la clase trabajadora, al menos en Inglaterra. El antecedente de las bandas de viento son las fanfarrias. La banda de viento moderna nace en la primera mitad del siglo XIX, al perfeccionarse los instrumentos de viento como el clarinete y con la aparición del pistón, fundamental en el desarrollo de los instrumentos de boquilla. Sin este desarrollo técnico no se entiende la existencia de la banda moderna. “La expansión de las bandas de viento solo puede entenderse en la perfección de instrumentos con el mejoramiento de las válvulas”

3.5. Normatividad.

3.5.1. Plan de música para la convivencia.

Para el gobierno Colombiano a través de la Presidencia de la Republica y Ministerio de Cultura dentro del plan nacional para la convivencia establece:

Artículo 44 de la Constitución Política Colombiana, donde se declara la educación y la cultura como derecho fundamental:

“Artículo 44. Son derechos fundamentales de los niños: la vida, la integridad física, la salud y la seguridad social, la alimentación equilibrada, su nombre y nacionalidad, tener una familia y no ser separados de ella, el cuidado y amor, la educación y la cultura, la recreación y la libre expresión de su opinión.” (Constitución Política Colombiana., 1991).

Artículo 45 de la Constitución Política Colombiana, donde se reglamenta que los adolescentes tienen derecho a la protección y a la formación integral y se garantiza la participación en órganos públicos: (Constitución Política Colombiana., 1991)

“Artículo 45. El adolescente tiene derecho a la protección y a la formación integral. El Estado y la sociedad garantizan la participación activa de los jóvenes en los organismos públicos y privados que tengan a cargo la protección, educación y progreso de la juventud”. (Constitución Política de Colombia, 1991). (Constitución Política Colombiana., 1991)

Ley 1753 de 2015 Artículo 56, donde se reglamenta la educación inicial a niños menores de 5 años:

Artículo 56. Educación inicial. La educación inicial es un derecho de los niños y las niñas menores de cinco (5) años de edad. El Gobierno nacional reglamentará su articulación con el servicio educativo en el marco de la Atención Integral, considerando como mínimo los siguientes aspectos: a) El desarrollo del Sistema de Gestión de la Calidad. b) La definición del Proceso de tránsito de la educación inicial al grado de preescolar en el Sistema Educativo Nacional. c) Los referentes técnicos y pedagógicos de la educación inicial. d) El desarrollo del Sistema de Seguimiento al Desarrollo Integral de la Primera Infancia. e) Los procesos para la excelencia del talento humano. (Ley 1753, 2015)

Artículo 70 de la Constitución Política de Colombia, donde el estado debe promover y fomentar el acceso a la cultura:

Artículo 70. El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional. La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación (Constitución Política Colombiana., 1991)

Plan Nacional de Música para la Convivencia, 2006, creación y fortalecimiento de bandas musicales:

En el marco del Plan Nacional de Desarrollo 2002– 2006 se puso en marcha el Plan Nacional de Música para la Convivencia -PNMC- como una de las políticas

culturales prioritarias. La formulación del Plan se articula a los campos de creación y memoria, diálogo cultural y participación, del Plan Decenal de Cultura 2001 – 2010 “Hacia una ciudadanía democrática cultural”. En la primera fase del Plan se adelantó un diseño concertado de la política y los componentes con la institucionalidad cultural, las entidades de formación y los actores del sector musical. Se realizó un ciclo básico de Formación de Formadores con cobertura a todo el país, en torno a las prácticas colectivas de bandas, coros, orquestas y músicas tradicionales de las regiones y se implementó el Proyecto Editorial, que contribuye a fundamentar la educación musical en los municipios. (Ministerio de Cultura, 2006)

3.5.2. Componentes del plan Nacional de Música Para la Convivencia.

Los componentes del plan nacional de música para la convivencia son la Formación Musical, Dotación e infraestructura, Información, Investigación, Circulación/Divulgación, Creación, Emprendimiento y Producción, Gestión, Coordinación de Prácticas Musicales, los cuales se describen a continuación:

Formación Musical: Busca cualificar los procesos de conocimiento que fundamentan la práctica musical colectiva en sus distintos contextos, promoviendo la actualización y profesionalización de músicos docentes, la educación musical de niños, jóvenes y adultos y fomentando la apropiación y relación activa de las comunidades con la música.

Líneas de Formación: Educación informal, Educación formal, Educación para el trabajo y el Desarrollo humano.

La línea de **EDUCACIÓN INFORMAL** se plantea los siguientes retos: Fortalecer modelos de Escuela orientados a la calidad, que sirvan de eje entre las líneas de política, las prácticas colectivas y el conocimiento y el disfrute musical. Fortalecer los procesos de formación de las escuelas de música, para la cualificación de las prácticas musicales a través de la consolidación de programas en el marco de la Escuela y de la formación de formadores diversificada por niveles de desempeños. Diseñar, estructurar, implementar y evaluar el impacto y pertinencia de procesos formativos tendientes a la atención de comunidades focalizadas en los programas especiales de gobierno. Para el logro de estos

objetivos, la línea de educación informal se articula con proyectos que trascienden el mismo componente ampliando sus fronteras hacia la circulación, la investigación, el proyecto editorial o la gestión, entre otros.

Programa: Escuelas Municipales de Música-Proyecto: Cualificación musical y pedagógica para docentes de las Escuelas de Música-ESTRATEGIAS PROPIAS Y/O ARTICULADAS: Asesorías musicales y pedagógicas Seminarios de Formación Lineamientos de formación para Escuelas Municipales de Música.

Programa: Fortalecimiento a las prácticas colectivas Estrategia Proyecto: Actualización de Directores de Coros Estrategia: Seminarios Nacionales para Directores de Coros: Voces blancas, voces cambiantes, voces mixtas. Proyecto: Organización del Sector Coral Estrategia: Congreso Nacional de Coros

Proyecto: Premios de Composición - Banco Virtual de Partituras. Estrategia: Estímulo a la composición música coral para voces blancas, cambiantes y voces mixtas Premio de Composición.

Programa: Fortalecimiento a las prácticas colectivas Estrategia en bandas-Proyecto: Cualificación de jóvenes instrumentistas de bandas de viento. Estrategia: Talleres itinerantes para jóvenes instrumentistas de las escuelas municipales de música.

Programas especiales de gobierno: Proyectos: Educación musical básica - Red Unidos - Tejiendo música

Estrategias: Lineamientos de formación Talleres de formación para niños, adolescentes, jóvenes y adultos. Documentos de investigación y sistematización Participación en Celebra la música.

Proyectos: Laboratorios de creación artística - Unidad de víctimas. Estrategias: Lineamientos e implementación en pilotos.

Los objetivos propuestos desde el Componente de Formación del PNMC para la **EDUCACIÓN FORMAL** se orientan a: • Generalizar la práctica y la educación musical en

la primera infancia y en el ámbito educativo formal en los niveles de educación básica y media • Responder a la demanda de profesionalización de músicos a través del programa Colombia Creativa • Fomentar la creación de programas de posgrados y maestrías en música, en la perspectiva de aportar al SNEM ofertas de calidad para la formación musical profesional especializada.

Programa: Primera Infancia. Proyecto: Cuerpo Sonoro. Estrategias: Diplomado dirigido a profesionales de la danza y de la música Diplomado dirigido a agentes vinculados a atención a primera infancia Lineamientos de formación para comunidades afro descendientes Lineamientos de formación para poblaciones indígenas Encuentros académicos anuales de “cuerpo sonoro”

Programa: Educación musical en la escuela básica primaria Estrategia coral Proyecto: Música vocal escolar. Estrategia: Diplomado dirigido a maestros de escuela de básica primaria Profesionalización para directores de coros infantiles en departamentos que no cuentan con programas de pregrado en música Especialización con énfasis en coros infantiles dirigida a profesionales en música en departamentos que cuentan con pregrado en música Festivales de coros de escuelas de básica primaria en ciudades capitales Proyecto editorial para producción de la Cartilla “¿Cómo formar un director coral en la escuela?”

Programa: Educación musical en la escuela básica primaria Proyecto: Sonidos escolares Estrategias: Diplomado dirigido a maestros de música o de aula de las escuelas de básica primaria.

Programa: Fortalecimiento a las prácticas colectivas Estrategia en bandas. Proyecto: Actualización de directores de bandas. Estrategia: Diplomado para directores de bandas a nivel nacional - Formación en dirección de bandas.

Programa: Colombia Creativa. Proyecto: Profesionalización de músicos con experiencia pedagógica y musical. Estrategias: Formación dirigida a músicos bachilleres mayores de 25 años con experiencia pedagógica y artística certificada.

En relación con la Educación para **EL TRABAJO Y EL DESARROLLO HUMANO**, el componente de formación se propone lo siguiente: • Promover los procesos de educación en el marco de la formación para el trabajo y el desarrollo humano, como oportunidad para la certificación de competencias de desempeño laboral CDL y para la formación y titulación de músicos. • Fomentar el diseño e implementación de programas en acuerdo con las necesidades del sector productivo y laboral del sector musical. • Aportar al SNEM oferta de programas de carácter técnico y tecnológico.

Programa: Colombia Creativa. Proyecto: Formación técnica y tecnológica en áreas del campo musical Estrategias: Tecnólogos en coordinación de escuelas municipales de música - Formación dirigida a músicos bachilleres mayores de 25 años con experiencia pedagógica y artística certificada.

Programa: Programas especiales de gobierno. Proyecto: Formación técnica y tecnológica en áreas del campo musical - Plan de consolidación Plan fronteras Atención a víctimas del conflicto. Estrategias: Técnico formativo en lutheria en músicas tradicionales Lineamientos, programas, proyecto y módulos de formación Cualificación de músicos constructores de instrumentos.

Proyecto: Formación técnica y tecnológica en áreas del campo musical - Plan de consolidación Plan fronteras Atención a víctimas del conflicto. Estrategias: Técnico formativo en producción de sonido Lineamientos, programa, proyecto y módulos de formación Cualificación de jóvenes músicos en producción de sonido.

Programa: Fortalecimiento a las prácticas colectivas Estrategia en bandas. Proyecto: Formación técnica y tecnológica en áreas del campo música. Estrategia: Técnico formativo en luthería, mantenimiento y reparación de instrumentos de viento Cualificación de músicos constructores de instrumentos.

Dotación e Infraestructura: Diseña y promueve políticas que integran esfuerzos de diferentes instancias para fomentar y garantizar el acceso democrático a dotación, mantenimiento y construcción de instrumentos para las escuelas municipales de música.

Así mismo, elabora y distribuye materiales pedagógicos musicales a las regiones como soporte del proceso formativo.

Información: Impulsa el levantamiento, la sistematización y el análisis de la información del sector musical, con el fin de generar una recopilación adecuada que permita medir los avances e impactos de la implementación de las políticas públicas para la actividad musical a través de proyectos de diagnóstico, caracterización y evaluación en el marco del Sistema Nacional de información Cultural – SINIC.

Investigación: Formula, promueve y socializa las políticas para la investigación y la documentación musical en Colombia, con el fin de conocer e interpretar la realidad nacional del campo musical y aportar a la proyección de las acciones estratégicas correspondientes.

Divulgación y Circulación: Impulsa mecanismos de divulgación, promoción y circulación de la música en el contexto nacional e internacional y fomenta la visibilidad y conocimiento del PNMC.

Creación: Estimula y reconoce la labor creativa de los músicos colombianos mediante una oferta anual, a nivel nacional e internacional, de incentivos especiales a los artistas intérpretes, creadores, gestores e investigadores musicales.

Emprendimiento y Producción: Busca identificar, apoyar y ejecutar alternativas económicas y organizativas que fortalezcan procesos creativos, productivos y de circulación de los agentes en el campo de la música.

Gestión: Promueve el fortalecimiento institucional del estado, la organización del sector y la participación social en torno a la música.

Coordinación de Prácticas Musicales: Es un eje transversal a todo el PNMC que busca apoyar de manera específica el fortalecimiento de las diversas prácticas musicales. Al mismo tiempo identifica y fomenta otras prácticas colectivas no priorizadas hasta el momento como son las diferentes músicas urbanas. (Ministerio de Cultura, 2006)

4. Capítulo: Propuesta técnica para la práctica con banda de iniciación.

Después de haber mencionado anteriormente las diferentes herramientas y los conceptos pedagógicos y metodológicos en los procesos de formación en la iniciación musical me permito presentar la propuesta EJERCICIOS TÉCNICOS PARA LA PRACTICA CON BANDA DE INICIACIÓN, herramienta musical que nos ayudaran a mejorar y facilitar los montajes de la música especialmente en los ritmos de la música andina colombiana como el bunde, torbellino y el pasillo.

4.1. Composición Instrumental de la Banda de vientos.

Formato sugerido para banda iniciación con repertorio nivel 0,5: Flauta, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb, clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón Barítono (opcional). Trompeta, Corno (opcional), Trombón, Eufonio, Tuba. Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión colombiana y latina.

Hacia el final divisi en Flautas, Clarinetes, Saxofón Alto, Trompetas, Cornos, Trombones, Eufonios. Sin diferenciación de roles. Victoriano valencia (2011).

Formato sugerido para banda iniciación con repertorio nivel 1: Flauta, Oboe (opcional), Fagot (opcional), Clarinete en Bb, clarinete Bajo (opcional), Saxofón alto, Saxofón tenor, Saxofón Barítono (opcional). Trompeta, Corno (opcional), Trombón,

Eufonio, Tuba. Timbales (2), Teclado (Glock. o Xil.), Platillos, Redoblante, Bombo, pequeña percusión, percusión colombiana y latina.

Hacia el final divisi en Flautas, Clarinetes, Saxofón Alto, Trompetas, Cornos, Trombones, Eufonios. Sin diferenciación de roles. Victoriano Valencia (2011).

El sueño de todo director es disponer y estar al frente de una banda sinfónica con un formato FULL BANDA (formato completo) pero todo depende del recurso económico que cuente la escuela de formación para consecución y gestión de los instrumentos. Considero que la banda es como un ecualizador de un equipo de sonido donde el director debe tener acceso a todas las frecuencias como: frecuencias agudas (pícolo, flauta, oboe, clarinete, trompeta,) frecuencias medias como él (corno francés, saxo alto, saxo tenor,) y frecuencias graves como (tuba, bombo, contrabajo, trombón, eufonio) donde los cada instrumento tenga su rol en la ecualización.

El formato de la banda también depende del el estilo y tipo de música que se tenga programado interpretar pero se sugiere y recomienda el siguiente “formato ideal: 12 clarinetes, 1 clarinete bajo, 3 flautas, 1 pícolo, 1 fagote, 2 oboes, 4 saxofones altos, 2 saxos tenores, 1 saxo barítono, 4 cornos, 4 trompetas, 3 trombones, 1 trombón bajo, 3 eufonio, 3 tubas, 6-percusiones, 1-contrabajo (Giraldo Pacheco, 2013)

4.2. Práctica y entrenamiento Auditivo con banda.

Por experiencia propia adquirida en estos 20 años en la formación y conformación de procesos de bandas sinfónicas Considero que la base del entrenamiento auditivo en los niños es el fortalecimiento y entrenamiento de la MEMORIA AUDITIVA que se basa en la reproducción e imitación de los sonidos de una fuente sonora que puede ser preferiblemente el piano u otro instrumento musical a través del ejercicio de TOCAR-CANTAR-TOCAR “Se hace necesario, pues, desarrollar la agudeza auditiva antes de emprender el cultivo de la musicalidad y el estudio del solfeo (Willems, 1985)

Para iniciar el entrenamiento auditivo en la práctica musical aconsejo empezar con un sonido cualquiera al piano escogido al azar y sucesivamente se van incrementando los sonidos hasta completar una gran frase se trata que los niños hagan el proceso de imitación, Igual cantar canciones infantiles conocidas y tocarlas por varias tonalidades esto ayudara a que el aprendizaje sea divertido y entretenido.

La expresión corporal nos ayudara a interiorizar el ritmo en los niños a través del juego y las canciones infantiles, “el desarrollo del ritmo es muy importante en la preparación del niño y que van muy unidos con la audición como en el aprendizaje de canciones infantiles y es muy importante aportar unas palabras sobre este tema (Willems, 1985), procurando en el proceso interiorizar el ritmo a través del movimiento por medio de actividades como marchar a un tiempo determinado marcado en el pandero y a un golpe fuerte pararse, para luego retomar el mismo pulso al volver a escuchar el golpe (Vernia, 2012)

En el momento de la práctica con la banda sugiero que un instrumento podría tocar cualquier nota y el niño debe cantarla y más adelante buscarla y tocarla en su propio instrumento, esto ayuda considerablemente a ejercitar la memoria auditiva.

4.3. Emisión del Sonido en un instrumento de viento.

La respiración: “es un acto involuntario. Para tocar un instrumento de viento es necesario hacer conciencia de ésta y aprender a manejar los músculos que intervienen en la respiración. La respiración tiene dos momentos: inhalación y exhalación. Un buen manejo de estas dos operaciones fisiológicas, permite una conducción adecuada del aire y en consecuencia una correcta producción del sonido. Es importante considerar el papel que cumple el apoyo en la administración del aire.

Por experiencia propia antes de asignar el instrumento al niños hay que asegurarse que la fisionomía y la contextura se la apropiada, recomiendo que los niños que tienen contextura gruesa y labios gruesos se podría asignar instrumentos más grandes como la tuba, trombón, eufonio y barítono, saxo barítono, saxo tenor y contrabajo y los niños con labios

delgados, contexturas pequeñas y delgadas se aconseja y recomienda los instrumentos como piccolo, flauta, clarinetes, saxo alto etc.

Antiguamente el director era el “todero” “al arreglista/compositor de oficio, actualmente las escuelas de formación cuentan con profesionales especializados para la enseñanza de cada línea instrumental que dentro de los métodos para la enseñanza del instrumento se consideran desde la postura del instrumento, pasando por los ejercicios de respiración con el fortalecimiento del diafragma.

Para una buena emisión de sonido además de la práctica continua del estudiante se debe contar con un buen método de enseñanza.

4.4. Proceso de Afinación Individual y Grupal.

Por experiencia propia la afinación va a depender de varios factores como la calidad del material en la construcción y elaboración del instrumento que para lograr una buena afinación y emisión de sonido recomiendo tener acceso a un instrumento y boquilla de buena marca y referencia conocida en el mercado.

También influye el clima donde si el clima es frío el instrumento tendera a bajar la afinación y si el clima caliente o temperaturas elevadas el instrumento tendera a subir la afinación ya que el material con que se construyen son madera y metal. No aconsejo el afinador electrónico ya que la afinación debe ser con el oído natural e interiorizado.

La afinación también depende de la parte técnica de respiración para una buena emisión de sonido y afinación que depende del fortalecimiento del diafragma y demás ejercicios direccionados por cada instructor,

En gran parte depende de un buen entrenamiento auditivo en la parte de dictados melódicos y armónicos, También ayuda mucho Tocar escalas, acordes mayores y

menores con intervalos de segundas, terceras, cuartas quintas sextas séptimas, octavas etc., secuencias y enlaces armónicas, corales de Bach esto debe hacerse de manera individual y grupal.

Para el montaje de la obra musical es muy importante trabajar la escala y el acorde en que está escrita la obra esto ayudara a crear un ambiente familiar y facilitara el montaje.

4.5. Ensamble Grupal

Por experiencia propia el ensamble en una banda sinfónica es considerado un elemento muy importante en el montaje del repertorio para esto muy importante realizar antes un practica con las diferentes figuras rítmicas, con reguladores, articulaciones, dinámicas, formulas rítmicas y realizar un análisis rítmico de la partitura y trabajar los elementos rítmicos, articulaciones, las escalas y acordes presentes en la obra.

4.6. Análisis estructural de la Partitura

Para facilitar el montaje de la obra es muy importante tocarla y reducirla en el piano, realizar el análisis armónico, estilo, la forma musical ya que conocer la obra facilitara y ayudara con el ensayo.

4.7. La práctica con ejercicios.

A continuación propongo algunos ejercicios que nos ayudara en los ensayos antes de abordar el repertorio programado, Estos sonidos se recomienda tocarlos con dinámicas de sonido variadas por ejemplo: pp-p-mf-f-ff. , En varias articulaciones, legato y stacatto y figuras rítmicas.

En los compases 1 y 2 vamos a encontrar los sonidos La y Mi real que van a ser tocados por toda la banda al unísono - doblaje que son el 1ro y 5to grado en la tonalidad de La menor, estos dos sonidos también nos ayudara a afinar las maderas y además reconocer el roll de la tónica y dominante o la tensión y relajación.

Utilice la tonalidad de La Menor porque es más fácil para el abordaje en los niños que ya que la armadura de La Mayor para algunos instrumentos transpositores será traumático por la cantidad de sostenidos en la armadura.

En los compases 3 y 4 se toca el ejercicio al unísono-doblaje en la totalidad de Bb que nos ayudaran a afinar los metales ya que se nos facilitara por los armónicos de Sib y Fa que son el 1ro y 5to de Bb mayor tónica y dominante - tensión y relajación, el ritmo en Compas de $\frac{3}{4}$ presento en la percusión el acercamiento al ritmo del bunde y torbellino en la música colombiana.

Del compás 5 al 8 se toca al unísono-doblaje, presento un nuevo sonido que es el Do 3er grado en la tonalidad de La menor que ayudara a construir el acorde de la menor La-Do-Mi, ritmo de $\frac{3}{4}$, la percusión ayudara a introducirnos en el pasillo colombiano.

Del compás 9 al 12 se toca al unísono-doblaje, incluyo un nuevo sonido que es el Re 3er grado de la tonalidad de Bb Mayor que nos ayudara a construir el acorde de Bb Mayor, también incluyo la fermata o calderón.

Del compás 13 a 17 se toca al unísono-doblaje y presento todos los sonidos en la tonalidad de DO Mayor ampliando la cantidad de sonidos de la escala. Se muestra una dinámica que es el crescendo, una fermata al final y la percusión que nos introduce en el ritmo a $\frac{6}{8}$ del Bambuco Colombiano

En los compases 18 y 19 presento el primer enlace armónico de I m y V en este caso La menor y Mi mayor Tónica y dominante con una figuración rítmica de blanca con puntillo y negras articuladas que nos ayudara a pronunciar mucho más el roll de los acordes de tónica y dominante.

En los compases 20 y 21 presento en tonalidad de Bb Mayor el roll de tónica y dominante una estructura rítmica a $\frac{3}{4}$ formula rítmica que es utilizada en los finales de los pasillos colombianos.

Del compás 22 al 25 presento una línea melódica un poco más larga en tonalidad de La Menor donde interviene el acorde de Subdominante o 5to grado de la escala de La menor con un enlace armónico de Im-IVm-V-Im o (la menor-Re menor-Mi Mayor y La menor) con una estructura rítmica utilizada en el pasillo Colombiano.

Del Compas 26 al 44 presento una pequeña propuesta de melodía con roles de melódicos y armónicos en el acompañamiento y la percusión ejecutado con ritmo de bambuco y pasillo en $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ con la presencia de una nueva tonalidad de Sol menor , Bb mayor ,La menor, con presencia de la tónica –subdominante-dominante.

Ejercicios técnicos para la práctica con banda de iniciación.

EJERCICIOS TECNICOS PARA BANDA DE INICIACION

HUGO C.

The musical score is for a band exercise in 3/4 time, featuring various instruments and percussion parts. The score is divided into three measures, with dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) indicated. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Bassoon:** Bass clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Clarinet in B \flat :** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Bass Clarinet:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Alto Sax:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Tenor Sax:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Baritone Sax:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Trumpet in B \flat :** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Horn in F:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Trombone:** Bass clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Euphonium:** Bass clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Tuba:** Bass clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Timpani:** Bass clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Percussion 1:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Percussion 2:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).
- Percussion 3:** Treble clef, 3/4 time. Part 1: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure). Part 2: *p* (first measure), *p* (second measure), *mf* (third measure).

The score includes dynamic markings (*p* and *mf*) and articulation marks (accents) for the woodwind and brass instruments. The percussion parts are labeled with their respective instruments: Redoblante, Plátillos, and Bombo.

5

Fl. *p* *mf* *f* *p*

Bsn. *mf* *f* *p*

B \flat Cl. *p* *mf* *f* *p*

B. Cl. *p* *mf* *f* *p*

A. Sx. *p* *mf* *f* *p*

T. Sx. *p* *mf* *f* *p*

B. Sx. *p* *mf* *f* *p*

B \flat Tpt. *p* *mf* *f* *p*

Hn. *p* *mf* *f* *p*

Tbn. *p* *mf* *f* *p*

Euph. *p* *mf* *f* *p*

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

5

Timp. *p* *mf* *f* *p*

5

Perc. 1 *tr* *p* *mf* *f* *p*

Perc. 2 *p* *mf* *f* *p*

Perc. 3 *p* *mf* *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Capítulo 4' and numbered '71', contains the woodwind, brass, and percussion parts for measures 5 through 8. The woodwind section includes Flute (Fl.), Bassoon (Bsn.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), B Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.). The brass section includes B-flat Trumpet (B \flat Tpt.), Horn (Hn.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). Each instrument part is written on a five-line staff with a clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamics for all parts are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano) across the four measures. The woodwinds and brass play sustained notes, while the percussion parts feature rhythmic patterns and trills. A large slur covers the top two staves (Flute and Bassoon) across the first two measures.

13

Fl. *cresc.* *dim.* *cresc.*

Bsn. *cresc.* *dim.* *cresc.*

B \flat Cl. *cresc.* *dim.* *cresc.*

B. Cl. *cresc.* *dim.* *cresc.*

A. Sx. *cresc.* *dim.* *cresc.*

T. Sx. *cresc.* *dim.* *cresc.*

B. Sx. *cresc.* *dim.* *cresc.*

B \flat Tpt. *cresc.* *dim.* *cresc.*

Hn. *cresc.* *dim.* *cresc.*

Tbn. *cresc.* *dim.* *cresc.*

Euph. *cresc.* *dim.* *cresc.*

Tuba *cresc.* *dim.* *cresc.*

13

Timp. *cresc.* *dim.* *cresc.*

13

Perc. 1 *cresc.* *dim.* *cresc.*

Perc. 2 *cresc.* *dim.* *cresc.*

Perc. 3 *cresc.* *dim.* *cresc.*

f

18

Fl. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

Bsn. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

B♭ Cl. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

B. Cl. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

A. Sx. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

T. Sx. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

B. Sx. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

B♭ Tpt. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

Hn. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

Tbn. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

Euph. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

Tuba *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

18

Timp. *p* *mf* *f* *p* *cresc.*

18

Perc. 1 *p* *mf* *f* *cresc.*

Perc. 2 *p* *mf* *f* *cresc.*

Perc. 3 *p* *mf* *f* *cresc.*

22

Fl. *cresc.* *cresc.*

Bsn. *cresc.* *cresc.*

B \flat Cl. *cresc.* *cresc.*

B. Cl. *cresc.* *cresc.*

A. Sx. *cresc.* *cresc.*

T. Sx. *cresc.* *cresc.*

B. Sx. *cresc.* *cresc.*

B \flat Tpt. *cresc.* *cresc.*

Hn. *cresc.* *cresc.*

Tbn. *cresc.* *cresc.*

Euph. *cresc.* *cresc.*

Tuba *cresc.* *dim.*

22

Timp. *cresc.*

22

Perc. 1 *tr* *cresc.* *cresc.*

Perc. 2 *cresc.* *dim.*

Perc. 3 *cresc.* *cresc.*

26

Fl. *cresc.* *dim.*

Bsn. *cresc.* *dim.*

B \flat Cl. *cresc.* *dim.*

B. Cl. *cresc.* *dim.*

A. Sx. *cresc.* *dim.*

T. Sx. *cresc.* *dim.*

B. Sx. *cresc.* *dim.*

B \flat Tpt. *cresc.* *dim.*

Hn. *cresc.* *dim.*

Tbn. *cresc.* *dim.*

Euph. *cresc.* *dim.*

Tuba *cresc.* *dim.*

26

Timp. *cresc.*

26

Perc. 1 *cresc.* *dim.*

Perc. 2 *cresc.* *dim.*

Perc. 3 *cresc.* *dim.*

30

Fl. *f* *dim.*

Bsn. *f* *dim.*

B^b Cl. *f* *dim.*

B. Cl. *f* *dim.*

A. Sx. *f* *dim.*

T. Sx. *f* *dim.*

B. Sx. *f* *dim.*

B^b Tpt. *f* *dim.*

Hn. *f* *dim.*

Tbn. *f* *dim.*

Euph. *f* *dim.*

Tuba *f* *dim.*

30

Timp. *f* *dim.*

30

Perc. 1 *f* *dim.*

Perc. 2 *f* *dim.*

Perc. 3 *f* *cresc.*

35

Fl. *cresc.* *dim.*

Bsn.

B♭ Cl. *cresc.* *dim.*

B. Cl.

A. Sx. *cresc.*

T. Sx. *cresc.* *dim.*

B. Sx.

B♭ Tpt. *cresc.* *dim.*

Hn. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

Euph.

Tuba *cresc.*

35

Timp. *dim.*

35

Perc. 1 *tr* *cresc.* *dim.*

Perc. 2 *cresc.* *dim.*

Perc. 3 *cresc.* *dim.*

5. Capítulo: Conclusiones.

5.1. Conclusiones.

Es evidente que nuestro país ha sido azotado por casi 50 años por hechos violentos que ha afectado a nuestra niñez y jóvenes en Colombia es por esto que El gobierno nacional ha querido a través de una política pública llamada “PLAN NACIONAL DE MUSICA PARA LA CONVIVENCIA” crear espacios para el desarrollo de la expresiones musicales, artísticas y el sano esparcimiento de los niños y jóvenes de nuestro país a través de la creaciones de las escuelas de formación musical.

De acuerdo a lo anteriormente expuesto en estos apuntes pedagógicos deja claro y expone que la educación musical a través de las escuelas de formación municipal es una responsabilidad de todos iniciando desde el núcleo familiar, administración municipal, departamental y Nacional a través del ministerio de Cultura.

En las escuelas de formación municipal deben existir estructuras administrativas y pedagógicas para para que haya un mejor funcionamiento tanto en la parte de manejo y destinos de presupuesto como la proyección de la calidad.

Es muy importante que en estos proyectos musicales estén involucrados los padres de familia que son una pieza fundamental en el buen desarrollo del proceso ya que de ahí parten sus raíces en la formación en valores.

Las administraciones municipales deben apoyar este tipo de proyectos con la financiación y consecución de recursos para el sostenimiento de la planta docente, infraestructura, Dotación de instrumentos musicales, vestuarios insumos, salidas y presentaciones.

Los gobiernos departamentales y nacionales deben asegurar a través de las políticas públicas nacionales se asegure el bienestar de todos los niños y jóvenes del país a través del apoyo a este de escuelas musicales al fortalecimiento de la habilidades y destrezas musicales para que objetivo principal sea la transformación de nuestro país en valores y formar seres valiosos para vuestra sociedad.

Como pieza fundamental es la inclusión de la planta docente donde deben existir perfiles preparados para realizar este tipo de formación académica en niños y jóvenes teniendo en cuenta las herramientas pedagógicas y metodológicas que serán usadas para un óptimo resultado final.

Que es muy importante la utilización de metodologías adecuadas y acordes en la enseñanza de la música especialmente en los procesos de iniciación musical.

Que en las prácticas musicales de las bandas de iniciación se debe tener en cuenta nuestras raíces y riqueza del folclor colombiano a través de la enseñanza de los ritmos y armonías de nuestro repertorio.

6. Bibliografía

Constitución Política Colombiana. (1991). Bogotá: Norma.

Ley 1753. (2015).

Álvarez de Sayas, C. (1994). *La Pedagogía como Ciencia - Epistemología de la Educación.* Recuperado el 07 de 06 de 2016, de <https://es.scribd.com/doc/204675775/Alvarez-de-Zayas-La-pedagogia-como-ciencia>

Bernal Bernal, S., & Balsera Gomez, F. (2009). *Hacer música en grupo, una experiencia comun a todas las experiencias.* Recuperado el 10 de 06 de 2016, de <http://www.ebook-engine.com/results.php?cx=016901212744488180778%3Ad71hnklndni&cof=FORID%3A10&ie=ISO-8859-1&q=la+practica+musical+colectiva&sa=Search>

Camelo, E. (2013). *Estilo interpretativo del Maestro Miguel Casas de la música Colombiana para banda sinfónica .* Recuperado el 10 de junio de 2016

Cárdenas Portinari, M. (2003). *Las bandas. Estudio de la realidad musical en Colombia.* Bogotá: Ministerio de Cultura.

Definista, G. M. (Octubre de 2014). *Definición de Metodología.* Recuperado el 08 de '6 de 2016, de <http://conceptodefinicion.de/metodologia/>

Florez Ochoa, R. (1994). Hacia una pedagogía del conocimiento. *Revista Educación Pedagogía. Nos 12 y 13,* 311.

Franco Duque, L. (2005). *Música andina Occidental entre pasillos y bambucos.* Recuperado el 3 de julio de 2016, de <http://www.trovayparranda.territoriosonoro.org/documentos/cartillaandina.pdf>

García Ramírez, J. P. (1980). *Cinco siglos de bandas en México.* Mexico: AHESLP.

Giraldo Pacheco, J. (2013). *La Escuela de Música a Partir de la Banda Sinfónica.* Recuperado el 20 de Junio de 2016, de

<http://repositorio.pedagogica.edu.co/xmlui/bitstream/handle/123456789/1540/TE-11067.pdf?sequence=1>

- Gomez Mendoza, M. (2001). *Pedagogía: Metodos y modelos*. *Revista N° 26*.
- Gustems, J., & Elgstrom, E. (2008). *Guía Practica para la dirección de Grupos vocales e Instrumentales*. Recuperado el 10 de agosto de 2016, de https://books.google.com.co/books?id=zIwVi5HJMCEC&printsec=frontcover&dq=practicas+musicales+en+grupo&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=practicas%20musicales%20en%20grupo&f=false
- Herrera, E. (s.f.). *Música y Folclore de Colombia*. Recuperado el 18 de junio de 2016, de <http://www.monografias.com/trabajos34/folclor-colombia/folclor-colombia.shtml#andina>
- Hevia Bernal, D. (s.f.). *Arte y Pedagogía*. Recuperado el 12 de 06 de 2016, de http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/williamsoler/arte_y_pedagogia.pdf
- Hobsbawm, E. (2012). *La invención de la tradición*. Barcelona: Critica.
- Lemus, A. (1973). *Pedagogía. Temas Fundamentales*. Editorial Kapelusz.
- Lord A.M, E. (1907). *Pedagogía Fundamental. Tratado elemental para los maestros de las escuelas públicas*. Boston: Ginn & Company.
- Martínez Ayala, J. A. (2009). *Estudio preliminar*. Mexico: Uiversidad autonoma del estado de morelos.
- Marulanda, J. C. (2009). *Las bandas de viento Colombianas*. (L. M. Arias, Entrevistador)
- Mercado Villalobos, A. (1880). *Los músicos morelianos y sus espacios de actuación*. Mexico .
- Miller, J. (2009). *Brass Band*. Londres.
- Ministerio de Cultura. (2006). *Plan Nacional de Música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Montoya Arias, L. (2011). *Bandas de viento en Colombia*. Recuperado el 17 de junio de 2016, de <http://www.redalyc.org/pdf/557/55722568005.pdf>
- Ortiz Morales, N. (2005). *Manual para la gestión de bandas - escuela de música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Pérez Porto, J., & Gardey, A. (2008). *Definiciónn de Metodología*. Recuperado el 13 de 06 de 2016, de <http://definicion.de/metodologia/>

- Saavedra, M. (2001). *Diccionario de la Pedagogía*. Mexico: Pax Mexico.
- Serrano Montero, K. (2009). *35 años apoyando la cultura musical de Colombia*. Paipa.
- Sternberg, J. (1996). *Inteligencia Exitosa, cómo una inteligencia practica y creativa determina el éxito de la vida*. Barcelona: Paidos.
- Tuckerman, H. T. (2009). *Military bands*. . Londres.
- Unesco. (2001). *Herbert Spencer*. Recuperado el 08 de 06 de 2016, de http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/archive/Publications/thinkerspdf/spencers.pdf
- Vernia, A. M. (2012). *MÉTODO PEDAGÓGICO MUSICAL DALCROZE*. Recuperado el 09 de 07 de 2016, de file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-MetodoPedagogicoMusicalDalcroze-3946014%20(1).pdf
- Vuyst, F. (2007). *Mi experiencia en las bandas*. Bogota: Ministerio de cultura.
- Willems, E. (1985). *El Oído Musical - La preparación Auditiva del niño*. Barcelona: Editorial Paidos.
- Zambrano Serrano, G. (2008). *Bandas en Colombia*. Bogotá.