

**IMPLEMENTACIÓN DE REPERTORIO COLOMBIANO EN EL PROCESO DE  
FORMACIÓN DEL DIRECTOR DE ORQUESTA SINFÓNICA**

**HECTOR CAMILO LINARES ROZO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**MAESTRIA EN DIRECCION SINFÓNICA**

**FACULTAD DE ARTES**

**BOGOTA, NOVIEMBRE**

**2017**

**IMPLEMENTACIÓN DE REPERTORIO COLOMBIANO EN EL PROCESO DE  
FORMACIÓN DEL DIRECTOR DE ORQUESTA SINFÓNICA**

**HECTOR CAMILO LINARES ROZO**

**TUTOR.**

**GUERASIM VORONKOV**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**MAESTRIA EN DIRECCION SINFÓNICA**

**FACULTAD DE ARTES**

**BOGOTA, NOVIEMBRE**

**2017**

**DEDICATORIA:**

A mi querido maestro y amigo

MIGUEL RENE PINTO CAMPA

(Santa Clara, Cuba Junio 9 de 1945

Bogotá, Colombia 11 de Agosto de 2013)

**AGRADECIMIENTOS:**

Al maestro **Guerassim Voronkov**,  
asesor del presente trabajo de grado y docente de dirección de la maestría por su aporte  
intelectual, apoyo y sabios consejos.

A mi madre **Martha Rozo**, mi esposa **Angee Rodríguez** y mi hija **Manuela Linares**  
por la paciencia y acompañamiento durante toda esta fase académica.

A la **Universidad Pedagógica Nacional, Universidad Antonio Nariño y Universidad**  
**Nacional de Colombia**  
de las cuales me siento orgulloso y les debo mis logros profesionales.

## RESUMEN

El aprendizaje de la técnica de dirección sinfónica se adquiere mediante la práctica de ejercicios con base a gestos de control y coordinación de las extremidades superiores del cuerpo. También es necesaria la inclusión de un repertorio para que el estudiante de dirección afiance el dominio de la técnica teniendo en cuenta el aspecto expresivo e interpretativo de una obra. Por lo general este repertorio que los docentes seleccionan para estudio y apropiación técnica de sus alumnos son obras de la época clásica y romántica de la historia de la música. Así, los docentes de dirección sinfónica utilizan las obras de compositores como Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Tchaikovsky, Mahler, Stravinsky entre otros, para convertirlas en un método de aprendizaje y dominio de la técnica. Entonces, como director y docente de dirección me surge una inquietud: ¿Es posible que la música colombiana que contiene riqueza estética y académica, pueda aportar algunos recursos técnicos de dirección al estudiante de esta especialidad?

Este estudio plantea la posibilidad de incluir repertorio nacional a la cátedra de dirección como material complementario y consonante culturalmente con el estudiante de dirección colombiano. Con un proceso de análisis, de acuerdo a la metodología seleccionada para esta investigación, se determina un conjunto de obras colombianas que permitan desarrollar habilidades gestuales para el director sinfónico. De esta lista se seleccionan dos obras con variables técnicas específicas, que son sometidas a un detallado estudio que argumenta su pertinencia en la clase de dirección.

Sin embargo, uno de los principales problemas para incluir este material alternativo es la carencia de versiones de obras sinfónicas colombianas para piano a cuatro manos o dos pianos que permitan el estudio de la obra antes de dirigir el formato orquestal. De esta manera, el resultado de este proceso investigativo es el de producir las versiones para piano a cuatro manos y dos pianos de las dos obras colombianas seleccionadas para que el estudiante de dirección sinfónica pueda apropiarse gestos técnicos con repertorio y géneros musicales nacionales en su espacio académico de técnica de dirección. Otro producto del estudio es la transcripción de una de estas obras original para banda sinfónica a la versión orquestal.

Finalmente, como docente de dirección, propongo algunas posibilidades técnicas para aplicar en pasajes extraídos de estas obras sinfónicas colombianas.

## ABSTRACT

The learning of the technique of orchestral conducting is acquired through the practice of exercises based on gestures of control and coordination of the arms. It is also necessary to include a repertoire for the student of conducting to strengthen the mastery of the technique taking into account the expressive and interpretive aspect of a musical work. Often, this repertoire that teachers select for study and technical appropriation of their students are works of the classical and romantic period of the history. Thus, teachers of orchestral conducting use the works of composers like Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Tchaikovsky, Mahler, Stravinsky among others, to turn them into a method of learning and mastering the technique. Then, I as orchestral conductor and teacher question myself: Is it possible that Colombian music that contains aesthetic and academic wealths, can provide some technical resources of direction to the student of this specialty?

This study raises the possibility of including Colombia music to the address class as complementary material and culturally consonant with the Colombian student of orchestral conducting. With a process of analysis, according to the methodology selected for this research, a set of Colombian works is determined to develop gestural skills for the symphonic conductor. From this list, two works with specific technical variables are selected, which are submitted to a detailed study that argues their relevance in the class of symphonic conducting.

However, one of the main problems to include this alternative material is the lack of versions of Colombian symphonic works for four-hand piano or two pianos that allow the study of the work before conducting the orchestral format. In this way, the result of this investigative process is to produce the versions for piano to four hands and two pianos of the two Colombian musical works selected so that the student of symphonic conducting can appropriate technical gestures with national repertoire and rhythms in their space academic conductor symphonic technique. Another product of the study is the transcription of one of these original works for symphonic band to the orchestral version.

Finally, as a conductor teacher, I propose some technical possibilities to apply in passages extracted from these Colombian symphonic works.

## TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCION	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1.1 Descripción del problema	3
1.2 Pregunta de investigación	4
1.3 Objetivos	4
1.3.1 Objetivo general	4
1.3.2 Objetivos específicos	5
1.4 Justificación	5
2. ANTECEDENTES	8
2.1 Diagnóstico	8
2.1.1 Encuesta	
2.1.1.1 Resultado de las encuestas	11
3. DISEÑO METODOLÓGICO	15
3.1 Tipo de investigación	15
3.1.1 El análisis musical como centro del modelo investigativo	16
3.1.1.1 Para el caso particular del proceso musical de adaptación compositiva	17
3.2 Primera fase. Delimitación de obras sinfónicas colombianas	19
3.2 Segunda fase. Selección de dos obras sinfónicas colombianas para intervenir	21
3.3 Tercera fase. Sistema de análisis	22
3.4.1 Contexto de las obras	22
3.4.1.1 Paisaje Andino	22
3.4.1.1.1 Luis (Noro) Bastidas	23
3.4.1.2 Pequeña suite	25
3.4.1.2.1 Adolfo Mejía	25
3.5 Análisis de las variables en las obras seleccionadas	28

3.5.1 Análisis de la variable agógica en la obra Paisaje Andino	28
3.5.2 Análisis de la variable dinámica en la obra Pequeña Suite	34
<b>4. RESULTADOS</b>	<b>39</b>
4.1.1 Comentarios de la transcripción para orquesta de Paisaje Andino por parte de un experto	39
4.2.1 Comentarios de la adaptación para cuatro manos de Paisaje Andino por parte de dos expertas	39
4.4 Propuesta técnica de dirección con base al repertorio seleccionado	41
4.4.1 Paisaje Andino	41
4.4.2 Pequeña Suite	45
<b>5. CONCLUSIONES</b>	<b>49</b>
<b>6. ANEXOS</b>	<b>51</b>
6.1 Paisaje Andino, transcripción para orquesta	51
6.2 Paisaje Andino, versión para piano a cuatro manos	87
6.3 Pequeña Suite, versión para dos pianos	106
6.4 Encuestas	132
6.5 Galería fotográfica	140
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>146</b>
7.1 Recursos de internet	147

**INDICE DE TABLAS**

	Página
<b>Tabla N. 1</b> Universidades de Bogotá que ofrecen plan de estudios de dirección.	9
<b>Tabla N. 2</b> Serie de obras del repertorio colombiano que fueron analizadas por el aporte técnico a la dirección.	20
<b>Tabla N. 3</b> Obras seleccionadas, principal criterio de selección y formato transcrito	22
<b>Tabla N. 4</b> División de la obra Paisaje Andino para análisis en gráficas	29
<b>Tabla N. 5</b> División de la obra Pequeña Suite para análisis en gráficas	35
<b>Tabla N. 6</b> Docentes de dirección encuestados	132

## INDICE DE IMÁGENES

	Página
<b>Imagen N.1.</b> Luis Antonio “Noro” Bastidas.	24
<b>Imagen N. 2.</b> Adolfo Mejía.	26
<b>Imagen N. 3</b> Ejemplo N. 1 Velocidad Paisaje Andino original de banda	32
<b>Imagen N. 4</b> Ejemplo N. 2 Velocidad Paisaje Andino original de banda	32
<b>Imagen N. 5</b> Ejemplo N. 1 Velocidad Paisaje Andino versión para orquesta	33
<b>Imagen N. 6</b> Ejemplo N. 2 Velocidad Paisaje Andino versión para orquesta	33
<b>Imagen N. 7</b> Ejemplo N. 3 Velocidad Paisaje Andino versión para orquesta	34
<b>Imagen N. 8.</b> Sam Lau (Hong Kong). Foto tomada por Camilo Linares R.	39
<b>Imagen N. 9.</b> Izq. Natalia Frolova. Der. Irina Timofeeva. Foto Camilo Linares	40
<b>Imagen N. 10</b> Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 1 de aplicación técnica cambio de velocidad	41
<b>Imagen N. 11</b> Paisaje Andino, versión de banda. Ejemplo N. 2 de aplicación técnica cambio de velocidad	42
<b>Imagen N. 12</b> Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 3 de aplicación técnica cambio de velocidad	42
<b>Imagen N. 13</b> Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 4 de aplicación técnica cambio de velocidad	43
<b>Imagen N. 14</b> Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 5 de aplicación técnica cambio de velocidad	43
<b>Imagen N. 15</b> Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 6 de aplicación técnica cambio de velocidad	44

<b>Imagen N. 16</b> Esquema de tres subdividiendo el último pulso.	44
<b>Imagen N. 17</b> Pequeña suite, versión de orquesta. Ejemplo N. 1 de aplicación técnica cambio de dinámica	45
<b>Imagen N. 18</b> Pequeña suite, versión para dos pianos. Ejemplo N. 2 de aplicación técnica cambio de dinámica	46
<b>Imagen N. 19</b> Pequeña suite, versión para dos pianos. Ejemplo N. 3 de aplicación técnica cambio de dinámica	47
<b>Imagen N. 20</b> Pequeña suite, versión para orquesta. Ejemplo N. 4 de aplicación técnica cambio de dinámica	48
<b>Imagen N. 21.</b> Afiche del curso de dirección en San Petesburgo, Rusia	140
<b>Imagen N. 22</b> Pianistas acompañantes en las clases magistrales	141
<b>Imagen N. 23</b> Entrevista antes del concierto	142
<b>Imagen N. 24</b> Concierto Orquesta Sinfónica de San Petesburgo, Rusia.	142
<b>Imagen N. 25</b> Foto al final del concierto, directores colombianos	143
<b>Imagen N. 26</b> Administrativos de la orquesta y participantes del taller	143
<b>Imagen N. 27</b> Afiche promocional del concierto.	144
<b>Imagen N 28</b> Certificado del taller de dirección.	145

## INDICE DE GRAFICAS

	Página
<b>Gráfica N.1</b> Directores que utiliza alguna obra de Beethoven dentro de sus cinco primeras obras para enseñar técnica de dirección.	11
<b>Gráfica N.2</b> Directores que utiliza alguna obra de Stravinsky dentro de sus cinco primeras obras para enseñar técnica de dirección.	11
<b>Gráfica N.3</b> Resultado de la segunda pregunta de la encuesta.	12
<b>Gráfica N.4</b> Resultado de la tercera pregunta de la encuesta.	13
<b>Gráfica N. 5</b> Resultado de la cuarta pregunta de la encuesta.	13
<b>Gráfica N. 6</b> Resultado de la quinta pregunta de la encuesta.	14
<b>Gráfica N. 7</b> Resultado de la sexta pregunta de la encuesta.	14
<b>Gráfica N. 8.</b> Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la primera sección de la obra Paisaje Andino	30
<b>Gráfica N. 9.</b> Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la segunda sección de la obra Paisaje Andino	30
<b>Gráfica N. 10</b> Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la tercera sección de la obra Paisaje Andino	31
<b>Gráfica N. 11</b> Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la cuarta sección de la obra Paisaje Andino	31
<b>Gráfica N. 12</b> Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la primera sección, primer movimiento de la obra Pequeña Suite	35
<b>Gráfica N. 13</b> Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la primera sección, primer movimiento de la obra Pequeña Suite	36

- Gráfica N. 14** Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la segunda sección, primer movimiento de la obra Pequeña Suite 36
- Gráfica N. 15** Gráfica que evidencia los cambios de dinámica del segundo movimiento de la obra Pequeña Suite 37
- Gráfica N. 16** Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la primera sección, tercer movimiento de la obra Pequeña Suite 37
- Gráfica N. 17** Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la segunda sección, tercer movimiento de la obra Pequeña Suite 38

## INTRODUCCION

Implementación de repertorio colombiano en el proceso de formación del director de orquesta sinfónica, es un esfuerzo por rescatar y validar el aporte académico de obras que además de su estética y gusto musical pueden aportar diversos recursos técnicos al estudiante de dirección sinfónica. Parte de éstas obras escritas por compositores colombianos pertenecen a géneros tradicionales de diversas regiones de nuestro país y que por tradición cultural son afines a los jóvenes aprendices de las técnicas de dirección. En este estudio selecciono dos obras colombianas que son intervenidas y adaptadas para versiones a cuatro manos y a dos pianos con el fin de estudiarlas y dirigir las en la clase de dirección sinfónica, por lo cual se hace necesario una reseña histórica de éstas al igual que de sus compositores. El paso a seguir es evidenciar mediante una serie de gráficas los cambios en aspectos musicales determinados que exigen una preparación técnica de dirección, y finalmente como resultado del estudio, presento algunas propuestas desde la experiencia al dirigir estas obras colombianas en la aplicación de distintos recursos técnicos en ciertos pasajes o episodios exigentes para el director. No se trata de un material de ejercicios técnicos para el estudiante cada vez que dirija el repertorio seleccionado en este escrito. Son conceptos técnicos que pueden ayudar a resolver algunos factores determinantes en las habilidades del director como lo es el cambio de velocidad o los cambios de intensidad en la agrupación sinfónica.

Debido a que en Colombia el formato musical más difundido o de mayor crecimiento en las últimas décadas es el de banda frente al formato de orquesta, seleccioné una obra original de banda sinfónica que fue transcrita para el formato orquestal, con el fin de enriquecer éste repertorio y validar ésta música de forma académica en un curso internacional de dirección. Algunos de los comentarios de los participantes de este curso son traducidos al castellano para que el lector pueda conocer las opiniones de expertos en dirección con relación a la transcripción para orquesta y la versión para cuatro manos de una obra colombiana.

En la indagación para conocer el repertorio que los docentes de las universidades de Bogotá utilizan en su clase de dirección el lector podrá explorar las principales obras universales que los profesores prefieren por su calidad académica y por sus diversos aportes técnicos para la batuta o los gestos en general. Asimismo, podrá averiguar cuáles pedagogos y cuáles obras son

utilizadas actualmente del repertorio nacional para que el estudiante de dirección domine una técnica adecuada según el criterio de los docentes de dirección.

Como objetivo transversal de este estudio quiero proponerle al lector la oportunidad de explorar la riqueza cultural que tenemos en nuestras músicas, géneros y ritmos. Somos un país de gran diversidad y el rigor académico debe estar a la altura de nuestras necesidades expresivas. La Universidad Nacional tiene como misión enriquecer y difundir el patrimonio cultural del país y este estudio es un esfuerzo personal por promover la música colombiana usándola como material académico.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1 Descripción del problema

Enseñar a dirigir es un proceso complejo que abarca una serie de habilidades a desarrollar en el estudiante de esta especialidad. Además de los conocimientos teóricos y la preparación auditiva, el director en formación deberá tener o desarrollar otra serie de habilidades extra musicales como la capacidad de comunicación, el perfil de líder y la gestión cultural.

La técnica de la dirección sinfónica es otra de esta larga serie de destrezas necesarias para establecer un sistema comunicativo con base a movimientos quironómicos y gestuales para que el director pueda establecer su idea en la obra a interpretar.

*“El gesto es el medio que utiliza el director para comunicarse con la orquesta y poder expresar los sentimientos que le produce la música que interpreta. (...) El gesto debe ser sencillo, claro y comprensible para la orquesta. Asimismo, debe ser fácil para el propio director, ya que su mente debe dar órdenes a la batuta con gran rapidez.”<sup>1</sup>*

*“La forma de marcar de un director, puesto que en el concierto no puede hablar, ha de ser tan generalmente comprensible que pueda ser aceptada en el mundo entero y que sus indicaciones sean tan claras que puedan ser puestas en práctica con facilidad. Comprensibilidad y claridad son siempre las exigencias principales.”<sup>2</sup>*

Pero para poder empezar a estudiar la dirección se necesita tener a disposición una agrupación de músicos con los cuales realizar la práctica de la misma manera que el estudiante de violín o clarinete necesita su instrumento para progresar. En los conservatorios y facultades de música donde se aprende la técnica de dirección sinfónica se suele realizar un proceso en el cual el estudiante dirige la obra estudiada a un dúo de pianistas que tienen el material sinfónico adaptado en una versión de cuatro manos o de dos pianos, ya que es difícil tener o mantener una agrupación instrumental dispuesta a servir de grupo experimental para los directores en formación por el desgaste que genera la repetición de un pasaje musical hasta que el estudiante

---

<sup>1</sup> Sardó Parals, Adria. EL GESTO EN LA DIRECCION DE ORQUESTA. Ed. Clivis. Primera edición. Barcelona, España 2006. Pág. 7

<sup>2</sup> Swarowsky, Hans. DEFENSA DE LA OBRA. DIRECCIÓN DE ORQUESTA. Ed. Real Musical. Barcelona, España 1989. pág. 86

logre afinar su gesto. Así, se hace necesario realizar las clases con los pianistas para dotar de recursos técnicos al estudiante de dirección.

Por lo general, el repertorio utilizado en este proceso donde el estudiante de dirección adquiere herramientas técnicas tales como realizar el gesto del *levare* o anacrusa, marcar los distintos esquemas, controlar el tempo, cortar el sonido, etc., son obras sinfónicas europeas que por su contenido académico e histórico aportan en la formación de estas habilidades. Este repertorio sinfónico cuenta con versiones para dos pianos o para piano a cuatro manos de fácil acceso a través de internet o en las bibliotecas de música de las universidades así como la partitura general de las obras sinfónicas.

Sin embargo, la música latinoamericana o más precisamente las obras sinfónicas colombianas no suelen utilizarse en la clase de dirección. Si existe una gran cantidad de obras sinfónicas para orquesta y para banda basada en géneros colombianos o realizadas por compositores colombianos, ¿por qué no aprovechar esta riqueza musical y sumarla a la clase de dirección sinfónica como parte del repertorio a estudiar? Una de las razones por la cual no se utiliza el repertorio nacional como parte de la formación del director es la escasez de versiones para piano de las obras sinfónicas. Si la obra colombiana no tiene este tipo de adaptación obliga al estudiante que quiera dirigirla a estudiarla directamente con la agrupación sinfónica lo cual es difícil como lo mencioné anteriormente.

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Cuál es el aporte del repertorio sinfónico colombiano para el desarrollo técnico y musical del estudiante de dirección sinfónica?

## **1.3 Objetivos**

### **1.3.1 Objetivo general**

Promover el repertorio sinfónico colombiano en el formato de dos pianos o versiones para piano a cuatro manos como repertorio complementario para la clase de dirección sinfónica.

### 1.3.2 Objetivos específicos

- Elegir dos obras sinfónicas colombianas que permitan cumplir con el objetivo general de promover el repertorio nacional en la clase de dirección sinfónica.
- Realizar la transcripción de una obra original de banda al formato orquesta sinfónica.
- Documentar el valor técnico de dirección con respecto al repertorio escogido como objeto de estudio.
- Realizar la adaptación del material sinfónico seleccionado al formato de dos pianos o versión a cuatro manos.

### 1.4 Justificación

La dirección sinfónica se estudia principalmente a través del repertorio tradicional europeo, es decir, con obras académicas que generan la aplicación de una técnica de movimientos de las manos con el fin interpretar la música de una manera fiel a lo escrito por el compositor. Para cada instrumento musical existen distintos métodos o estudios que el profesor selecciona para atacar los distintos problemas técnicos de sus estudiantes. En la dirección hay distinta literatura sobre análisis de las obras e incluso libros o cartillas con ejercicios de esquemas de compases y movimientos de las manos, pero es con el repertorio como tal que el estudiante adquiere las habilidades propias de la disciplina.

*“Existe en realidad una técnica de la dirección de la orquesta, que puede ser aprendida, hasta en sus más sutiles pormenores, y en la cual el discípulo puede ejercitarse antes de dirigir por primera vez una orquesta. En el momento de coger la batuta y enfrentarse con la orquesta, su formación técnica deber ser ya perfecta; no debe dominar tan solo todos los procedimientos manuales del oficio, sino que ha de estar ya también y sobre todo en condiciones de subordinar la imagen sonora efectiva que le da la orquesta a la representación ideal que lleva de la obra dentro de sí mismo”<sup>3</sup>*

Estudiar la dirección con el repertorio convencional como lo son las sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven es acertado ya que el estudio técnico de dirección de sus obras plantea retos

---

<sup>3</sup> Scherchen, Hermann. *EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA. Método pedagógico para la formación del director de orquesta. La práctica antes que la técnica.* Ed. Labor. Edición 2 1988. Pág. 5

importantes que generan el aprendizaje, además de ser obras de obligatorio estudio por su esencia y tradición académica para el director. Las obras sinfónicas de los compositores románticos, nacionalistas y del siglo XX plantean nuevos desafíos técnicos por lo cual es completamente necesario el conocimiento y análisis de este repertorio.

La inclusión de repertorio colombiano en la clase de dirección sinfónica busca generar un complemento de estudio en la cual el alumno siga apropiando la técnica con base a géneros tradicionales que le son afines culturalmente. Se trata de un material complementario más no de una sustitución del repertorio con obras que requieran diversos tipos de recursos técnicos. Sin embargo, este repertorio no está enmarcado solamente para la escuela de dirección nacional sino también para dar a conocer este material en el ámbito internacional. De ésta manera la obra Paisaje Andino de Luis “Noro” Bastidas, obra intervenida en este estudio, fue presentadas en el “56 International Master Class in Orchestral Conducting” en la ciudad de San Petesburgo, Rusia en la versión de piano a cuatro manos y transcripción para orquesta realizadas por el autor del presente documento. El interés mostrado por los profesionales del sector y el público asistente a las clases y concierto final confirma la pertinencia y valor de este tipo de actividad.

La elaboración de una adaptación para piano a cuatro manos o dos pianos de material sinfónico colombiano es útil no solo para la clase de dirección sino también para difundir y proyectar con más fuerza nuestros géneros tanto en el medio nacional e internacional. Las versiones de música colombiana sinfónica en formato para piano a cuatro manos es una alternativa fuerte de difusión del repertorio y es el reconocimiento a los compositores que frecuentemente caen en el olvido por el desinterés de las orquestas o de los intérpretes por la inclusión de ésta música en el programa de conciertos. Siendo uno de los pilares de la misión de nuestra Universidad Nacional de Colombia el enriquecer el patrimonio cultural de la nación, este estudio busca dar a conocer a los jóvenes estudiantes, a los pianistas y a la comunidad académica en general el valor estético y aporte significativo de las obras intervenidas.

*Como Universidad de la nación fomenta el acceso con equidad al sistema educativo colombiano, provee la mayor oferta de programas académicos, forma profesionales competentes y socialmente responsables. Contribuye a la elaboración y resignificación del proyecto de nación, estudia y enriquece el patrimonio cultural, natural y ambiental del*

*país. Como tal lo asesora en lo órdenes científico, tecnológico, cultural y artístico con autonomía académica e investigativa.<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Misión Universidad Nacional de Colombia

## **2. ANTECEDENTES**

A continuación relacionaré algunos documentos que se tuvieron en cuenta en el rastreo de las investigaciones con características similares al proceso metodológico de este trabajo de grado, con el fin de tener en cuenta sus aportes y trascendencia.

En la monografía “Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez (Bogotá 2015) de Nicolás Sotelo García se utiliza la metodología investigación creación, utilizando la recolección de datos e indagación de saberes. Posteriormente realiza un análisis descriptivo y una conceptualización profunda de cada una de sus características, teniendo en cuenta sus posibilidades de desarrollo y trascendencia práctica y teórica. Con base en este proceso y como resultado final emerge una nueva obra, lo cual es un proceso similar al planteado en el actual trabajo de grado.

Por otro lado, el trabajo de grado “Colombia nueva, suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el trío nueva Colombia” (Bogotá 2017) de Diego F. Blanco es un estudio reciente que utiliza la investigación documental, el análisis musical e interpretativo con fines creativos, categorizando los elementos del lenguaje musical del compositor abordando de una manera organizada, seguido de la descripción analítica de las bases interpretativas de los ejecutantes de la obra emergente, siendo los anteriores enunciados elementos para ser aplicados en la creación musical. En este proceso el autor realiza un proceso de documentación describiendo los distintos pasos que tuvo en cuenta para la realización de una nueva obra como producto final.

### **2.1 Diagnóstico**

En la ciudad de Bogotá existe una diversidad de Universidades públicas y privadas en las cuales sus facultades de artes ofertan la carrera de música. En cinco de éstos entes académicos ofrecen actualmente espacios académicos de dirección a nivel de pregrado y dos a nivel de post-grado.

**Tabla N. 1 Universidades de Bogotá que ofrecen plan de estudios de dirección.**

<b>Universidad</b>	<b>Docente pregrado</b>	<b>Docente post-grado</b>
Nacional de Colombia	Libardo Saavedra	Guerasim Voronkov (orquesta) Tetsuo Kagehira (banda)
Distrital (ASAB)	Leonardo Marulanda	
Pedagógica Nacional	Camilo Linares (autor)	
Javeriana	Ricardo Jaramillo	Luis Guillermo Vicaría
Juan N. Corpas	Alejandro Salazar	
Universidad Pedagógica y Tecnológica UPTC	Guillermo Gordillo Galán	

Con el fin de revisar cuál es el repertorio utilizado por los docentes de las anteriores instituciones académicas y si las obras sinfónicas colombianas son utilizadas en las clases previo al contacto con una agrupación sinfónica, se realizó una encuesta a la mayoría de los docentes de dirección de las Universidades de Bogotá y la UPTC de Tunja, facultades que ofrecen dentro de su plan de estudios el espacio académico de dirección sinfónica. El modelo de encuesta implementada es el siguiente:

### 2.1.1 Encuesta (Modelo)

Nombre del encuestado \_\_\_\_\_

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección  
\_\_\_\_\_

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.
  - a. \_\_\_\_\_
  - b. \_\_\_\_\_
  - c. \_\_\_\_\_
  - d. \_\_\_\_\_
  - e. \_\_\_\_\_
  
2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quironómicos. Si \_\_\_ NO \_\_\_
  
3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si \_\_\_ NO \_\_\_
  
4. ¿Considera Usted necesario incluir este repertorio en este proceso académico? Si \_\_\_ NO \_\_\_
  
5. ¿Qué problemas hay para incluir el repertorio sinfónico en la clase?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
  
6. ¿Incluiría repertorio sinfónico colombiano a sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos? Si \_\_\_ NO \_\_\_

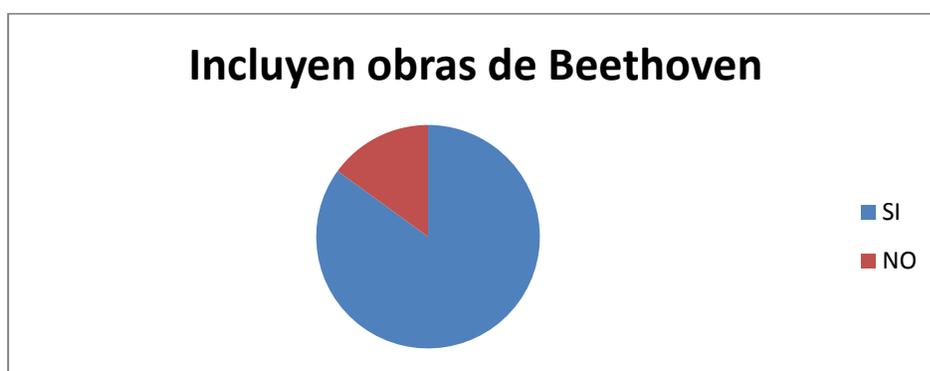
La anterior encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Rozo candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Muchas gracias por su valioso tiempo.

### 2.1.1.1 Resultados de las encuestas

La anterior encuesta se le aplicó a 7 directores de las Universidades de Bogotá y UPTC de Tunja quienes de manera muy gentil y amable compartieron su experiencia y respondieron cada una de las preguntas con relación a su espacio académico de dirección y la inclusión de la música sinfónica colombiana en la clase.

En la primera pregunta ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Pregunta abierta donde los encuestados solo podían seleccionar 5 obras, las respuestas fueron:



Gráfica N.1 Directores que utiliza alguna obra de Beethoven dentro de sus cinco primeras obras para enseñar técnica de dirección.

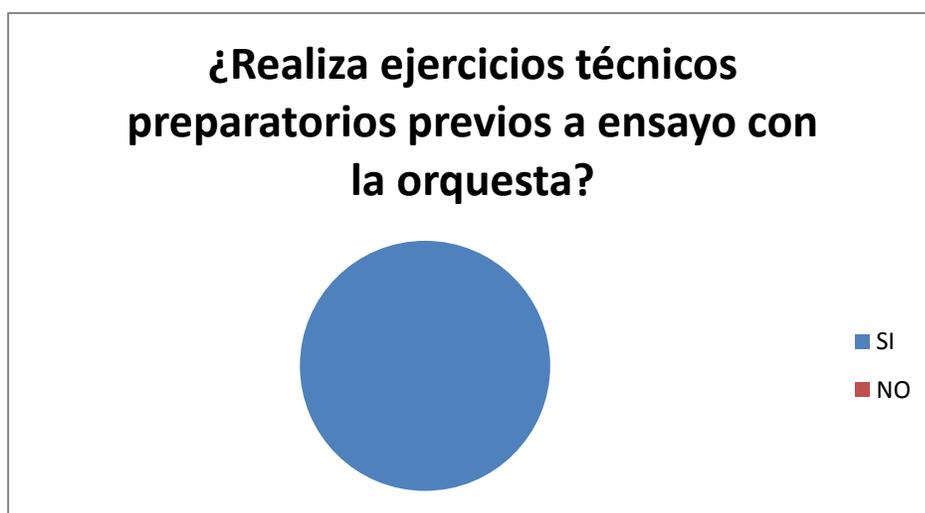
Seis de siete directores incluyeron sinfonías y oberturas del maestro de Bonn dentro de sus primeras 5 obras obligatorias para estudiar en la dirección. Es el compositor al que más recurren los docentes de dirección del centro del país.



Gráfica N.2 Directores que utiliza alguna obra de Stravinsky dentro de sus cinco primeras obras para enseñar técnica de dirección.

Cinco de siete directores incluyeron obras de Igor Stravinsky principalmente la *Consagración de la Primavera* y la *Historia del Soldado*. Otros compositores que coinciden al menos una vez en esta lista en la opinión de los docentes de dirección son Haydn, Brahms, Schubert, Rimsky Korsakov y Mussorgsky. Otros compositores que no se tuvieron coincidencia dentro de los encuestados fueron: Mozart, Debussy, Rossini, Copland, J. Strauss, Mahler, Berlioz, Holst y Schmitt (ver anexos encuestas).

En la segunda pregunta: ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? La respuesta fue:



Gráfica N.3 Resultado de la segunda pregunta de la encuesta.

Todos los docentes encuestados aseguraron realizar ejercicios técnicos previos al ensayo o práctica con la agrupación sinfónica. Ejercicios quironómicos o de dirección con dos pianos de distinto repertorio.

La tercera pregunta: en el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Pregunta de respuesta única, el resultado fue el siguiente:



Gráfica N.4 Resultado de la tercera pregunta de la encuesta.

Ninguno de los docentes encuestados utiliza alguna obra colombiana en la clase de dirección sinfónica.

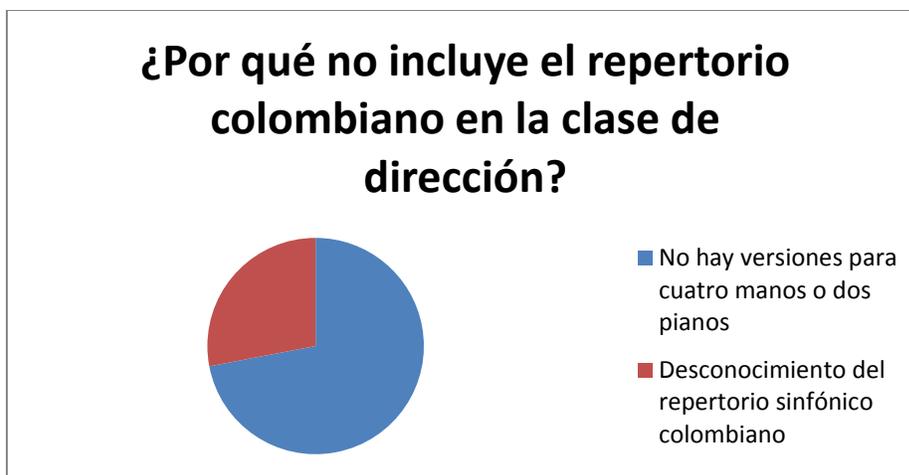
Cuarta pregunta: ¿Usted considera necesario incluir el repertorio sinfónico colombiano en este proceso académico? La respuesta sorprendentemente fue la siguiente:



Gráfica N. 5 Resultado de la cuarta pregunta de la encuesta.

Aunque ninguno de los siete directores encuestados utiliza repertorio sinfónico colombiano en su clase de dirección, todos aseguran que el repertorio es necesario o pertinente en este espacio. Así que, ¿por qué no lo utilizan? Esta será la siguiente pregunta.

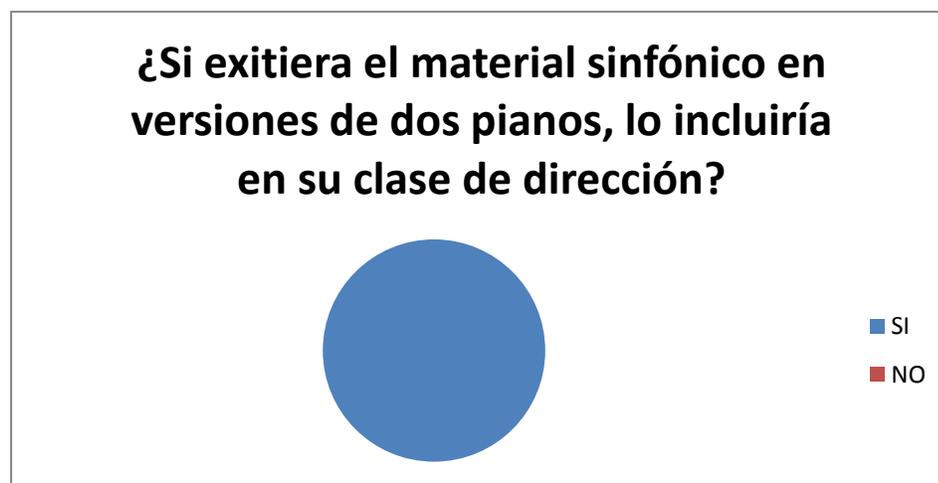
Quinta pregunta: ¿Cuáles problemas hay para incluir el repertorio sinfónico colombiano en la clase de dirección?



Gráfica N. 6 Resultado de la quinta pregunta de la encuesta.

Cinco de siete docentes encuestados aseguró no poder utilizar el repertorio sinfónico colombiano como material complementario en la clase de dirección debido a no contar con las versiones a dos pianos o cuatro manos de éstas obras.

Sexta y última pregunta. ¿Incluiría el repertorio sinfónico colombiano en sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos?



Gráfica N. 7 Resultado de la sexta pregunta de la encuesta.

Todos los encuestados aseguraron que incluirían el repertorio sinfónico colombiano en las clases si pudieran acceder a sus versiones correspondientes para piano a cuatro manos o dos pianos, lo cual justifica el ejercicio del presente estudio donde se realiza la adaptación de dos obras nacionales para pianos.

### 3.1 DISEÑO METODOLOGICO

#### 3.1.1 Tipo de investigación

Un método investigativo proporciona soporte y valida el proceso argumentativo del escrito. En la búsqueda del tipo de investigación óptimo que se adecúe al objetivo del presente estudio, se realizó una revisión de diferentes métodos. De ésta manera, se encontró el planteamiento de Rubén López Cano quien es un musicólogo mexicano especializado en la retórica y semiótica musical, la musicología cognitiva filosófica y la investigación artística<sup>5</sup>. Su propuesta en este tipo de investigación es particularmente adecuada para los estudiantes e investigadores que se dedican al arte. Este enfoque implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y rutinas de estudio, las influencias teóricas y prácticas. Desde algunas perspectivas, este tipo de investigación considera las prácticas artísticas como formas particulares de producción de conocimiento, que se distinguen de otras formas de saber no solo sus contenidos, sino también por sus metodologías y principios epistemológicos.<sup>6</sup>

*La investigación para la práctica artística produce conocimiento o herramientas para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido, como recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música. También produce herramientas conceptuales, técnicas e instrumentales. Las conceptuales serían nociones teórico-prácticas para la creación, interpretación, análisis, escucha, terapia, enseñanza, etc.<sup>7</sup>*

En la indagación sobre investigación artística con el fin de encontrar un método aplicado a las necesidades del presente estudio se consultaron también fuentes locales con autores con experiencia en este tema en Colombia. Algunas de ellas son las de los maestros Ligia Asprilla y Pedro Pablo Gómez Moreno docentes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; y el maestro Abelardo Jaimes, docente de la Universidad Pedagógica Nacional.

La docente e investigadora musical colombiana Ligia Asprilla afirma con relación a la investigación artística:

<sup>5</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n\\_L%C3%B3pez\\_Cano](https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_L%C3%B3pez_Cano) consultada el 5 de octubre de 2017

<sup>6</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Investigaci%C3%B3n\\_art%C3%ADstica](https://es.wikipedia.org/wiki/Investigaci%C3%B3n_art%C3%ADstica) consultada el 5 de octubre de 2017

<sup>7</sup> López Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Úrsula. *INVESTIGACION ARTISTICA EN MUSICA. PROBLEMAS, METODOS, EXPERIENCIAS Y MODELOS*. Editorial Conacuta. Barcelona, España 2014. Pág. 41

*[...] una indagación que realiza un artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o su experiencia pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural [...] La investigación artística [...] excede la relación del artista con la obra, así como el estudio de las obras y sus contextos; puede desarrollarse alrededor de elementos creativos, lenguajes artísticos, áreas disciplinares, procesos creativos, prácticas culturales, contextos de la creación, campos conexos al arte o en ámbitos multi, inter o transdisciplinarios [...] (Asprilla 2013)<sup>8</sup>*

El profesor Pedro Pablo Gómez investigador en el campo de la teoría y la creación artística afirma:

*Sabemos que la universidad colombiana se ha dado a si misma una misión investigativa que la compromete en la búsqueda y la producción de nuevo conocimiento [...] Este compromiso se traduce en la construcción de una cultura investigativa ocupada, más allá de la mera vinculación de productos de investigación, en los procesos de formación investigativa que hagan visible que se está formando estudiantes para la investigación en los diferentes campos del saber<sup>9</sup>.*

El siguiente apartado de este estudio trata sobre el análisis musical como centro de la investigación artística, método aplicado al presente trabajo de grado. Es un documento inédito del maestro Abelardo Jaimes Carvajal, docente de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

### **3.1.1.1 El análisis musical como centro del modelo investigativo**

Para la definición de Investigación Artística que se está tratando de construir, el análisis musical es el nodo central de este modelo investigativo, del análisis musical surgen los insumos, para la acción creativa, para la modulaciones compositivas en el sentido de hacer composición

---

<sup>8</sup> López Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Úrsula. *INVESTIGACION ARTISTICA EN MUSICA. PROBLEMAS, METODOS, EXPERIENCIAS Y MODELOS*. Editorial Conacuta. Barcelona, España 2014. Pág. 42

<sup>9</sup> Gómez-Moreno, *LA INVESTIGACIÓN EN ARTES Y EL ARTE COMO INVESTIGACION*. 2006. Pág. 11

mediante arreglos, adaptaciones, transposiciones; para la interpretación desde la ganancia expresiva o la apropiación de un contexto de producción de la obra que se interpreta; para el entendimiento de la funcionalidad de la música en contextos específicos y situados y por supuesto y de modo central para la cualificación de la experiencia docente o el diseño de unidades didácticas específicas.

Insistiendo en que la herramienta fundamental de todo este proceso es el Análisis Musical, bien sea de obras, modelos compositivos de autores, estructuras globales que corresponden a un período histórico o a modos de hacer música que trascienden el tiempo en que fueron o están siendo creadas que sustenten, la aproximación al material de referencia investigativo, o de piezas o fragmentos de piezas que permitan desentrañar o entender funcionamientos de los atributos o cualidades de la música, o puestas en marcha de visiones particulares del hacer musical. El análisis musical también se puede abordar con la intención de extraer pautas didácticas o formas singulares que aporten a la construcción de discurso pedagógico musical, aplicables en el aula de música o fuera de ella. También podemos escudriñar la música en búsqueda de elementos que cualifiquen la interpretación a nivel individual o colectivo en el hacer cotidiano del músico intérprete solista o como parte de conjuntos instrumentales o ensambles para prácticas musicales específicas.<sup>10</sup>

#### **3.1.1.1.1 Para el caso particular del proceso musical de adaptación compositiva.**

El rol del investigador se sitúa en explorar las posibilidades de variabilidad de una obra de referencia. La triada de la investigación artística centrada en el análisis musical se desplaza a introducir transformaciones en la interpretación de la obra base sin romper el carácter intrínseco de la obra misma. La postura frente a la creación de un arreglo o adaptación es encontrar nuevos modos para la enseñanza o puesta en escena de la obra de referencia o asumir el reto de interpretarla en un formato diferente para el cual fue creada, bien sea por reducción, ampliación

---

<sup>10</sup> JAIMES-CARVAJAL F. Abelardo. (2017). APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA. Documento inédito producido como material didáctico para la clases de Investigación Formativa en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. En Bogotá. Colombia. Versión # 2. Pág. 6

del mismo o por transponerlo a un género o conjunto instrumental que corresponde a otra realidad histórica, interpretativa o cultural.

La unidad experiencial se desplaza a la exploración que el material musical permite y a una nueva praxis musical que determina las características de la obra, arreglo o transposición emergente. Se puede entender que la obra resultante es una nueva obra es decir es un arreglo, transposición o adaptación compositiva.

La unidad experiencial para este caso toma el siguiente modelo:

En primer lugar, es muy importante establecer el contexto creativo de la obra de referencia. Se puede hacer un análisis del modo y el tiempo en el que la obra fue creada o producida. El paso siguiente es dar cuenta de modo breve la biografía del autor, y la relevancia de la obra en el contexto global de toda la producción creativa del mismo. El paso más importante en el modelo es realizar el análisis musical definiendo de modo muy claro las categorías de ese análisis. Es decir es muy necesario establecer las categorías del análisis de modo muy preciso y sustentado desde la construcción teórica realizada previamente por el investigador o grupo de investigadores y proponer las relaciones posibles de los elementos musicales dentro del sistema estructural consolidado para dicho análisis musical. Como se ha escrito previamente, pueden surgir categorías o relaciones dentro del proceso de análisis a las cuales se denominan categorías emergentes.

El siguiente paso que es opcional pero convalida el proceso de análisis realizado es someter el material estructurado a un estudio de percepción realizado por expertos, o por artistas que observen o analicen el material musical que ha emergido o está en proceso de consolidación. Esto con el fin de obtener visiones particulares que tengan incidencia en el proceso, redireccionen el material desde sus aportes o convaliden la funcionalidad específica del material emergente. También sirven estas apreciaciones para que el investigador revise si el material musical es pertinente para las finalidades concretas para las cuales fue diseñado. En el caso del ejemplo mencionado<sup>11</sup> para clarificar los elementos técnicos de dirección, o con fines interpretativos, es

---

<sup>11</sup> Ejemplo tomado del presente trabajo de grado en construcción para la Maestría en Dirección de la Universidad Nacional de Colombia.

decir si es funcional la reducción del formato instrumental de orquesta a dos pianos o para ser interpretado en piano a cuatro manos.

Aquí de nuevo se reitera que es muy importante la reflexión que el investigador construye sobre su práctica compositiva o arreglística, en el sentido que la reflexión producto del análisis clarifica la experiencia y se está contribuyendo a la documentación tan necesaria para la historia de la música que se está construyendo en este momento.<sup>12</sup>

De acuerdo con la propuesta del maestro Jaimes, este estudio divide las tres fases de análisis de la siguiente manera:

- Primera fase. Delimitación de obras sinfónicas colombianas
- Segunda fase. Selección de dos obras sinfónicas colombianas para intervenir
- Tercera fase. Sistema de análisis
- Resultados. Validación de expertos. Categoría emergente

### **3.2 PRIMERA FASE. Delimitación de obras sinfónicas colombianas**

En esta primera fase de análisis es necesario seleccionar una serie de obras dentro del amplio repertorio sinfónico colombiano con el fin de dar un primer paso en la delimitación y posterior determinación de obras a intervenir.

El repertorio sinfónico colombiano tanto para orquesta como para banda contiene un conjunto de obras con características estéticas y académicas que aportarían elementos técnicos al estudiante de dirección en distintos niveles técnicos. A lo largo de nuestra historia musical nacional encontramos compositores que apropiaron diferentes características técnicas compositivas que les permitió reconocimiento en la comunidad académica. Algunas de estas obras son parte de los programas de concierto obligatorio de agrupaciones sinfónicas en formación y de nivel profesional y otras obras caen en el olvido por no contar con ediciones claras o por el desinterés de los directores.

---

<sup>12</sup> JAIMES-CARVAJAL F. Abelardo. (2017). APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA. Documento inédito producido como material didáctico para la clases de Investigación Formativa en la Licenciatura en Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia. Versión # 2. Pág. 9

La siguiente tabla expone la lista de obras sinfónicas colombianas que fueron revisadas por su valor técnico y aporte al estudiante de dirección sinfónica.

**Tabla N. 2 Serie de obras del repertorio colombiano que fueron analizadas por el aporte técnico a la dirección.**

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>	<b>Formato original</b>
Pinceladas del pacífico	Andrey Ramos	Banda sinfónica
Impromptu	Blas Emilio Atehortúa	Banda sinfónica
Pequeña suite para viento y percusión	Juan Antonio Cuellar	Banda sinfónica
Paisaje Andino	Luis “Noro” Bastidas	Banda sinfónica
Los caminos de Lengerke	Ruben Darío Gómez	Banda sinfónica
Zapatoca	Rubén Darío Gómez	Banda sinfónica
Suite N. 2	Victoriano Valencia	Banda sinfónica
Suite interdependencia	Victoriano Valencia	Banda sinfónica
Yagé	Victoriano Valencia	Grupo de cámara de vientos y percusión
Sinfonía N. 3	Luis Antonio Escobar	Orquesta de cámara
Tres danzas colombianas	Luis Fernando León	Orquesta de cámara
Concierto para arpa y orquesta de vientos	Pedro Sarmiento	Orquesta de vientos
Ñerúnfen Gorsóbico	Gustavo Parra	Orquesta sinfónica
Kalamary, paráfrasis sinfónica	Alex Tovar	Orquesta sinfónica
Chirimía y bambuco sotareño	Antonio M. Valencia	Orquesta sinfónica
Sinfonía N. 2 Del terruño	Guillermo U. Holguín	Orquesta sinfónica
Suite tierra colombiana	José Rozo Contreras	Orquesta sinfónica
Fantasia sobre motivos colombianos	Pedro Morales Pino	Orquesta sinfónica
Pequeña suite	Adolfo Mejía	Orquesta sinfónica

### 3.3 SEGUNDA FASE. Selección de dos obras sinfónicas colombianas para intervenir

En ésta segunda fase de la investigación se seleccionan las dos obras que serán estudiadas y luego adaptadas al formato de cuatro manos y dos pianos con el fin de convertirse en material académico útil en la clase de dirección sinfónica.

El repertorio colombiano planteado en el cuadro anterior es una síntesis de las obras que fueron analizadas por su aporte pedagógico al director en formación. A partir de esta lista las dos obras seleccionadas para transferir o adaptar al formato de cuatro manos o dos pianos fueron: *Paisaje Andino* de Luis A. Bastidas y *Pequeña Suite* de Adolfo Mejía. El principal criterio de selección que se tuvo en cuenta para la selección de éstas dos obras son las variables agógicas y dinámicas respectivamente que enriquecen éstas dos creaciones. Otro factor que incide en la elección de las obras de Bastidas y Mejía es la experiencia del autor frente a repertorio como director, a la necesidad de analizarlas técnicamente para la aplicación técnica en dirección y dar a conocer su valor estético.

*Paisaje Andino*, obra original para banda sinfónica del compositor Luis A. Bastidas contiene una gran cantidad de cambios de velocidad, algunos de forma súbita y otros a través de conectores (*accelerando* y *ritardando*). Este factor técnico de cambios de velocidad en esta obra siempre me inquietó como director y docente de dirección y es el principal criterio por el cual se seleccionó la obra. De ésta manera, en el presente proceso de trabajo de grado fue transcrita a la versión para piano a cuatro manos, es decir un formato en el cual puede ser interpretada en un solo piano sin que se crucen las voces o la digitación en el teclado de los dos intérpretes. Con el fin de ampliar la difusión de esta obra también se realizó la transcripción para orquesta sinfónica. Así, fue repertorio base de estudio de la participación del autor en el “56 Internacional Master Class in *Orchestral Conducting*” en San Petesburgo Rusia en el mes de julio de 2017, Este curso fue patrocinado por la Universidad Nacional de Colombia. (ver anexos)

*Pequeña Suite* de Adolfo Mejía, obra original de orquesta fue seleccionada por su valor estético instrumental, armónico, melódico y principalmente dinámico. Es una obra más conocida en la comunidad académica que la obra de Bastidas. La obra exige al estudiante de dirección la apropiación gestos relacionados con los cambios de intensidad o volumen. La obra fue adaptada

para el formato de dos pianos, lo cual requiere esta cantidad de instrumentos para poder ser interpretada, lo cual es la forma tradicional para realizar las clases de dirección sinfónica.

La siguiente tabla aclara el principal criterio de selección y formato transcrito de cada obra.

**Tabla N. 3 Obras seleccionadas, principal criterio de selección y formato transcrito**

	<b>PAISAJE ANDINO</b>	<b>PEQUEÑA SUITE</b>
<b>Principal criterio de selección</b>	Cambios de velocidad (agógica)	Cambios de intensidad (dinámica)
<b>Formato transcrito</b>	Piano a cuatro manos	Dos pianos

### **3.4 TERCERA FASE. Sistema de análisis.**

La tercera fase de análisis del presente estudio pretende dar a conocer el contexto de las obras y sus autores, evidenciar la riqueza de los elementos agógicos y dinámicos de las obras seleccionadas y publicar algunos comentarios de expertos con relación al material sinfónico tratado. Así, la tercera fase de análisis se divide en tres partes:

- Contexto de las obras
- Reseña de los compositores
- Análisis de las variables en las obras seleccionadas

#### **3.4.1 Contexto de las obras**

En ésta sección del trabajo el lector podrá encontrar una reseña de las obras intervenidas al igual que de los compositores que las generaron con el fin de documentar el contexto cronológico y geográfico del producto musical. Es pertinente resaltar aquí que las dos obras tienen como principal aspecto común el hecho de evocar géneros o aires colombianos principalmente de la zona andina, así que si bien son obras originales para formatos sinfónicos, el género pasillo, bambuco o torbellino son propios del formato típico trío colombiano conformado por bandola, tiple y guitarra.

##### **3.4.1.1 Paisaje Andino de Luis A. Bastidas**

La obra *Paisaje Andino* es una fantasía para banda sinfónica escrita en el período de seis meses en el que el compositor fue director de la Banda Sinfónica Nacional. Posteriormente fue

transcrita también para grupo de cuerdas pulsadas o estudiantina realizada por el mismo compositor.

Esta pieza musical reúne varios géneros de la música del interior del país: el pasillo, el bambuco, el pasaje y la caña. Contiene fuertes cambios de velocidad de forma súbita y cambios de compás de que hacen de ésta obra un reto técnico para el director.

*“Como tuve la oportunidad de dirigir la Banda Sinfónica Nacional entonces compuse esta obra (Paisaje Andino) y sonó muy bonito. Después esa obra mía fue obra para tocar en muchos concursos de bandas y la tocaban bandas pequeñas y grandes... a veces me la masacraban”<sup>13</sup>*

La obra contiene una introducción que se escuchará más adelante dos veces más caracterizada por un solo de corno francés. De forma seguida un tema es planteado por los instrumentos de madera con base rítmica de pasillo. Una noble melodía en el saxofón alto describe un ambiente tranquilo y contemplativo intermitente con otro pasillo más agitado. Dos pequeños episodios de transición conducen la obra al bambuco misterioso con melodía represiva que se transforma luego en un discurso con mayor optimismo. La zona central de la obra despliega cambios rápidos de velocidades, matices, texturas e instrumentación que enriquecen el discurso a manera de música incidental. La cadencia pastoral de la flauta es una muestra de la travesura e ingenuidad del personaje andino dando paso a la parte final de la obra enlazando una nueva propuesta de tema en el género de pasillo con la caña, un ritmo muy activo que alienta a los instrumentos de metal a cantar. La coda tiene un solo de timbal sinfónico en forma improvisativa concluyendo la idea musical del tema de la tercera parte de la obra.

#### **3.4.1.1.1 Luis Antonio “Noro” Bastidas**

Compositor, arreglista, director y pianista nacido en Pasto de 1933, de gran sentido del humor y actual habitante de la ciudad de Bogotá.

---

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=uh863bgVHyY&list=RDuh863bgVHyY&t=29> Entrevista. 53 años de la Estudiantina Colombia.

De ascendencia y descendencia artística, la familia Bastidas provee desde el siglo pasado de compositores, de intérpretes, de serenatas y aleluyas y de canciones colombianas a la cultura musical. Luis Antonio Bastidas junto a sus cinco virtuosos hermanos marcaron indeleble huella en la historia musical de Nariño. En San Juan de Pasto habitaron sectores donde curiosamente compartieron vecindario con artistas de similares aptitudes como Alfredo Verdugo Villota, Eduardo Martínez, Alberto Burbano entre otros.



Imagen N.1. Luis Antonio “Noro” Bastidas. Tomada del video Estudiantina Colombia, publicado 15 de mayo de 2016 en YouTube.

Aunque el nombre de pila de “Noro” Bastidas es Luis Antonio, él, desde adolescente adoptó éste nombre artístico como un reconocimiento a su ídolo “Noro” Morales, versado pianista puertorriqueño de gran talento y simpatía entre los melómanos del género antillano. “Noro” Bastidas antes de integrar el trío de los hermanos Bastidas junto con Pedro y Enrique. Su formación musical la hizo con Francisco Ceballos en su tierra natal y realizó estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Bogotá, luego se vinculó al proyecto legendario la orquesta Alma Nariñense. “Mi condición natural de manejar con mayor habilidad mi mano izquierda, es decir que soy zurdo, me limitó un poco el aprendizaje de la guitarra y de otros instrumentos de cuerda. A mi hermano Pedro quien me enseñaba a tocar la guitarra, le pedía mas de una vez que se colocara frente a un espejo grande que teníamos en casa con el fin de entender las posturas en sentido izquierdo, así entendí mejor y pude practicar el cambio de términos”.<sup>14</sup> Estudió

---

<sup>14</sup> El trío de los hermanos Bastidas. Genealogía musical y estirpe de talentos. Revista Voces de Nariño. Marzo 2010. Pág. 20

instrumentación de banda con el maestro José Rozo Contreras, con quien trabajó 25 años en la Banda Sinfónica Nacional como percusionista y realizó estudios de orquestación con Olav Roots.

### **3.4.1.2 Pequeña suite**

Obra premiada de Adolfo Mejía, fue estrenada en 1938 en el Festival Iberoamericano de Música Fundación Bogotá, organizado por Gustavo Espina Grau para celebrar los 450 años de fundación de la ciudad. La *Pequeña Suite* consta de tres movimientos, todos basados en danzas colombianas tradicionales. El primer movimiento es en el género de bambuco, una canción y baile andino típicamente cantada a dúo en terceras con acompañamiento de guitarra y caracterizada por pasos de avance y retroceso que simbolizan el cortejo. La atmósfera se intensifica considerablemente en la sección final. También representado a los Andes, el segundo movimiento es lento y se basa en el torbellino, una canción y danza de ritmo moderado y métrica ternaria fuertemente acentuada. El inicio presenta un solo de flauta, que regresa tras una sección intermedia más viva. En el tercer movimiento Mejía incorpora la música popular de la costa atlántica por vez primera en la música sinfónica colombiana, pese a una controversia respecto a su valor y su precepción como amenaza a la cultura andina. La cumbia tradicional es una danza instrumental, bailada por parejas con movimientos exagerados de las caderas en un círculo alrededor del conjunto sentado de músicos, usualmente a la luz de las velas que cada mujer lleva al bailar. Mejía empieza con capas de patrones rítmicos, que se convierten en el acompañamiento de una prominente melodía de la flauta. La segunda sección, más rápida, presenta un juego entre grupos instrumentales y una calma dramática antes de la exuberante conclusión.

#### **3.4.1.2.1 Adolfo Mejía**

Compositor y músico colombiano nacido el 5 de febrero de 1905 en el municipio de Sincé, en ese entonces Municipio del Departamento de Bolívar, actualmente se encuentra en el departamento de Sucre en Colombia. Hijo de Adolfo Mejía Valverde, orfebre y guitarrista natural de Mompós y Francisca Navarro, natural de Sincé y con una fina sensibilidad al arte de Euterpe. Llegó a Cartagena en el año de 1920, vivió su infancia y adolescencia en un el barrio

amurallado de San Diego donde empezó a florecer su amor por Cartagena y así mismo empezó a descubrir su talento para la composición musical.



Imagen N. 2. Adolfo Mejía. Tomada de internet. Periódico el Universal. Homenaje a Adolfo Mejía. 5 de febrero de 2010.

Tras haber el acercamiento musical hecho por su padre en Cartagena también estudió filosofía y literatura. Asistió brevemente al Instituto Musical de Cartagena, pero se retiró al encontrarlo poco desafiante. Empezó a estudiar por su cuenta, mientras trabajaba en la popular Orquesta Lorduy como pianista, director y compositor. Aún recién casado en 1930 con Rosita Franco, Mejía partió solo a Nueva York para probar suerte, con su acercamiento al músico argentino Terig Tucci y su Orquesta Típica Colombiana y Estudiantina profundizaron su conocimiento de arreglos instrumentales. También conformó su propia orquesta, Los Calientes, y con Tucci y Antonio Francés formó un trío que se presentaba para el público latinoamericano.

Mejía regresó a Cartagena en 1933, pero pronto volvió a partir para trabajar en Bogotá como bibliotecario de la Orquesta Sinfónica, labor que lo condujo a estudiar en el Conservatorio, institución que abrigaba a dicha orquesta. Este compositor de fandangos, cumbias y rumbas pronto desarrolló un vivo interés en componer piezas sinfónicas y para piano. Su obra más conocida, la “Pequeña suite” de 1938, ganó el Premio Ezaquiel Bernal (máximo galardón musical

del país), que le permitió estudiar en la *Ecole normale de Musique* en París con Nadia Boulanger donde compuso en abundancia y adquirió una vasta cultura humanística.

Las condiciones bélicas en 1940 obligaron a Mejía a regresar a Cartagena, donde se reencontró con su esposa, a quien había visto solo durante breves visitas, y pudo conocer mejor a sus hijos. Dirigió la banda de la Escuela Naval y empezó a enseñar en el Instituto Musical de Cartagena, donde fue subdirector, dirigió la orquesta y dictó cursos de armonía, guitarra y violonchelo hasta retirarse. También ayudó a organizar once festivales de Pro-Arte Musical de Cartagena, que obtuvieron la atención mundial. Mejía compuso mucho menos después de 1960, añadiendo el estudio de Física e idiomas a sus muchas actividades.

*“La obra musical de Mejía lo revela como uno de los compositores de más talento que haya tenido Colombia. Al igual que el maestro Antonio María Valencia, dejó muy pocas obras, pero muy significativas. En el caso de Mejía, es preciso decirlo, su obra es muy dispareja. Al lado de sus obras reveladoras del gran talento, de una mente organizada y crítica, aparecen obras producto de su bohemia, casi triviales. (...)En resumen, Adolfo Mejía fue el gran talento desperdiciado. Dejó unas pocas obras sinfónicas: Íntima, La Tercera salida de Don Quijote, Suite Mínima y se cita el poema sinfónica América. Agreguemos unas tres obras más, de carácter sinfónico y tendremos una síntesis muy triste de su obra, muy poca, casi nada. En cambio su obra para piano, desconocida casi toda, anda por ahí de mano en mano sin saberse si solamente obedece al ambiente bohemio, si se trata de boleros, o si existe algo verdaderamente importante. Sus canciones alcanzan a tener cierto valor lírico, pero no se escapan totalmente a la influencia de la moda fácil.”*<sup>15</sup>

Durante su vida recibió varios premios y exaltaciones, además del Premio Ezequiel Bernal, el maestro Mejía fue condecorado con la Orden Naval Almirante Padilla, en 1955, por la Armada Nacional, de cuyo himno es autor. Así mismo, la Universidad de Cartagena le otorgó el título de Doctor *Honoris Causa* en Humanidades en 1970, año en el cual también el Instituto Colombiano de Cultura le hizo acreedor al Premio Nacional de Música, como compositor. Murió el 6 de Julio de 1973, a los 68 años.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Escobar, Luis Antonio. La música en Cartagena de Indias. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.

<sup>16</sup> Mejía, Adolfo. OBRAS COMPLETAS PARA PIANO. Colegio máximo de las academias colombianas. Patronato colombiano de artes y ciencias. Publicación N. 5 de la fundación Guillermo Uribe Holguín. Sonata editores. 1990.

### 3.5 Análisis de las variables en las obras seleccionadas

En ésta sección del trabajo de grado se presenta el análisis de cada una de las obras seleccionadas a partir del principal criterio de selección con el fin de la aplicación en las clases de dirección sinfónica. En el caso de la obra Paisaje Andino el principal criterio de selección son los cambios de velocidad o variabilidad del *tempo*; y en la obra Pequeña suite el principal criterio de selección son los cambios dinámicos o de intensidad.

#### 3.5.1 Análisis de la variable agógica de la obra Paisaje Andino

La fantasía para banda “Paisaje Andino” fue seleccionada por la motivación del autor del presente trabajo de grado por estudiar los cambios de velocidades que presenta la obra y, teniendo en cuenta que la elección del *tempo* es un factor esencial de la técnica de dirección, esta obra se convierte en un ejercicio para el dominio de distintas velocidades por parte del estudiante de dirección. El compositor y director de orquesta Igor Stravinsky escribió lo siguiente con referencia a la elección del *tempo*:

*“El punto cardinal es el tempo. Mis obras pueden soportar casi todo, menos un tempo falso o incierto. Un tempo puede ser falso metronómicamente, y en espíritu sin embargo ser correcto, aunque el margen metronómico evidentemente no puede ser muy amplio. Esto, naturalmente es válido no solamente en mi música. ¿Para qué sirve que los trinos, la ornamentación e incluso los instrumentos sean correctos en la ejecución de un concierto de Bach mientras el tempo sea impropio?”*<sup>17</sup>

Con respecto a los cambios de velocidad o de aire Walterchausen escribe:

*“Cuando un tiempo es relevado por otro, el golpe ha de indicarlo con claridad. Si dos tiempos quedan uno junto a otro en forma clara e inmediata, entonces hay que poner el mayor esmero en que no se produzca, a causa de un marcado poco plástico, un deslizarse involuntario y sin carácter de los tiempos uno en otro, en formado de *accelerandi* y *ritardandi* no intencionales. Del análisis de la anacrusa resulta la siguiente conclusión: los cambios de aire a partir del tiempo fuerte principal se indican por medio de la curva*

<sup>17</sup> Stravinsky, Igor. CONVERSACIONES CON R. CRAFT. Editorial Atlantis, Zürich 1961. Pág. 215

*agógica precedente; los cambios de aire a partir de la anacrusa, en cambio, por medio del acento previgorizante.”<sup>18</sup>*

Por otro lado el reconocido director y gran formador de directores del siglo XX Hans Swarowsky escribe en su libro “Defensa de la obra” lo siguiente con respecto a la elección del tempo.

*“El tempo es la condición [sine qua non] de la forma y un elemento de espiritualidad ineludible antes del resonar real de una obra. Se obtiene siempre con seguridad infalible por medio de un examen verdaderamente fundamentado de una obra y de ningún modo depende de bagatelas tan a menudo apostrofadas como el tamaño de la sala y del grupo que interpreta, o del pulso o cualquier otro valor de la personalidad del intérprete.”<sup>19</sup>*

Con el fin de evidenciar los fuertes cambio de velocidad de la obra Paisaje Andino se hace necesario dividirla en cuatro secciones así:

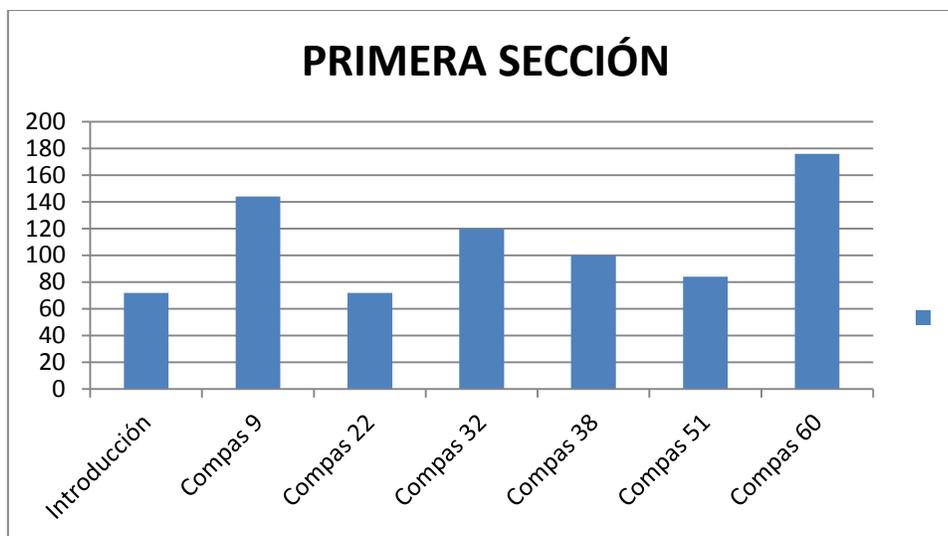
**Tabla N. 4 División de la obra Paisaje Andino para análisis en gráficas**

<b>PAISAJE ANDINO</b>	
<b>PRIMERA SECCIÓN</b>	Desde compás 1 hasta 71
<b>SEGUNDA SECCIÓN</b>	Desde compás 72 hasta 147
<b>TERCERA SECCIÓN</b>	Desde compás 148 hasta 211
<b>CUARTA SECCIÓN</b>	Desde compás 212 hasta 314

A partir de esta fragmentación de la obra se elaboran las siguientes gráficas que muestran los cambios de velocidad propuestas por el autor de forma metronómica.

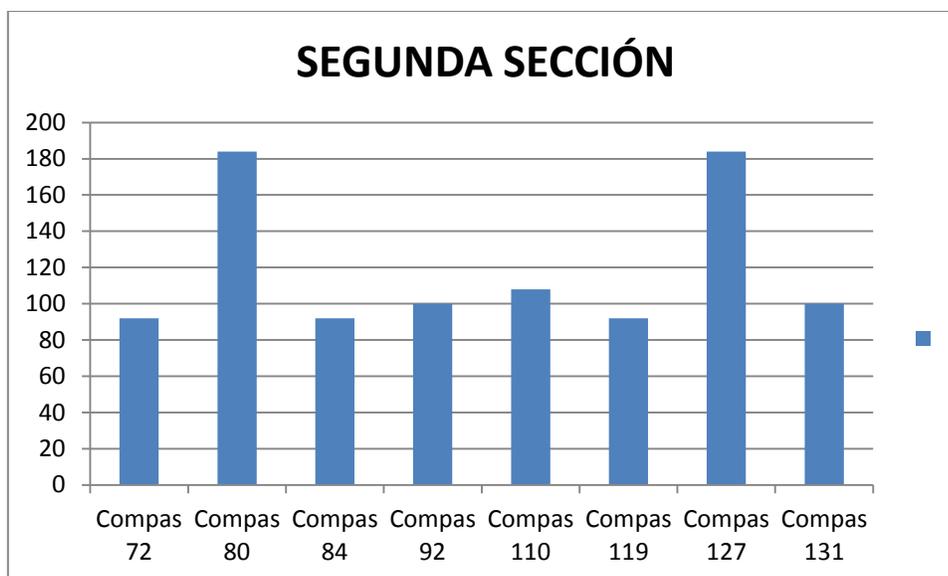
<sup>18</sup> Waltershausen, Hermann Wolfgang von. EL ARTE DE LA DIRECCION ORQUESTAL. Cambio de aire y de marcado. Ed. Unión tipográfica Editorial Hispanoamericana. Primera edición en español. México. 1966. Pág. 83

<sup>19</sup> Swarowsky, Hans. DEFENSA DE LA OBRA. DIRECCIÓN DE ORQUESTA. Elección del tempo. Ed. Real Musical. Barcelona, España 1989. pág. 62

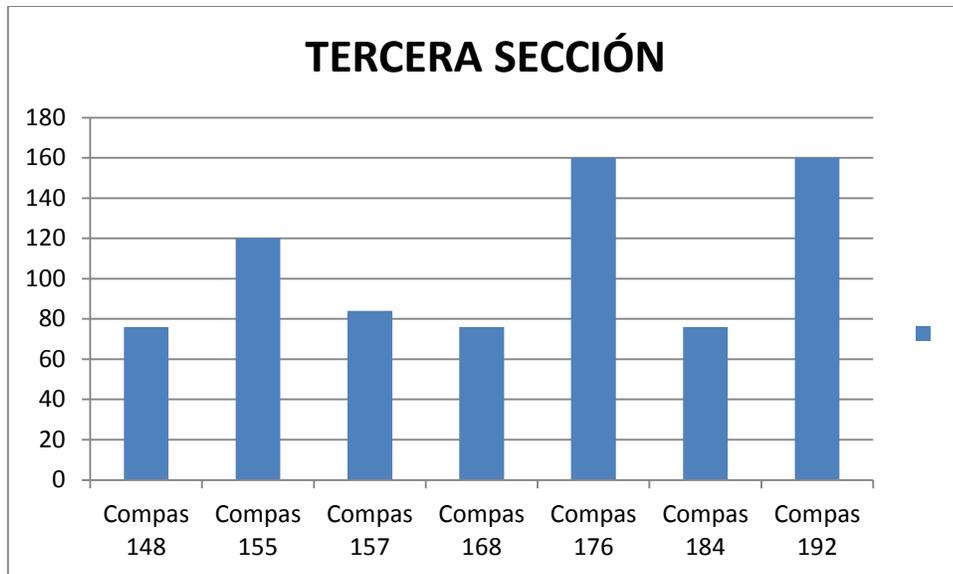


Gráfica N.8 Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la primera sección de la obra Paisaje Andino

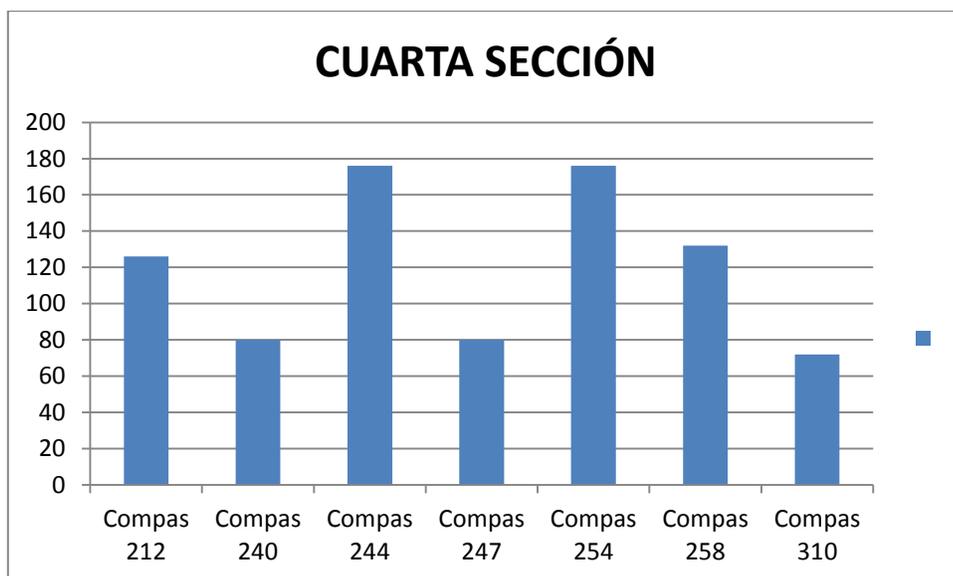
La columna de cada cuadro indica la velocidad expresada en negras por minuto con un mínimo de 72 y un máximo de 184 en obra, según indicaciones del compositor. La línea horizontal que avanza de izquierda a derecha muestra el avance de la obra a través de los compases.



Gráfica N. 9. Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la segunda sección de la obra Paisaje Andino



Gráfica N. 10. Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la tercera sección de la obra Paisaje Andino



Gráfica N. 11. Gráfica que evidencia los cambios de tempo de la cuarta sección de la obra Paisaje Andino

El movimiento de la línea azul evidencia que ésta obra con una duración de alrededor de ocho minutos presenta fuertes contrastes de velocidades de manera abrupta y frecuente que exige al director una preparación técnica previa para su realización óptima.

La versión original para banda tiene propuestas de velocidad del pulso denominadas por el autor con indicaciones de metrónomo, sin embargo solo manifiesta dos nombres de velocidades distintas: *Allegro* y *Moderato*, a pesar que los cambios oscilan entre negra 72 y negra 184. Ejemplos:

Moderato ♩ = 72

Flautas 1-2

Flauta 3  
Piccolo

The image shows a musical score snippet for two flutes (Flautas 1-2) and a piccolo (Flauta 3 Piccolo). The tempo is marked as Moderato with a metronome marking of ♩ = 72. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The notes are mostly whole and half notes.

Imagen N.3 Ejemplo N. 1 Velocidad Paisaje Andino original de banda

127 Allegro ♩ = 184

Fl. 1-2

Fl. 3  
Pic.

Ob. 1-2

Ob. 3  
C. I.

Fg. 1-2

The image shows a musical score snippet for a woodwind section starting at measure 127. The tempo is marked as Allegro with a metronome marking of ♩ = 184. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The woodwinds (Flutes, Oboes, and Bassoons) play a complex, rhythmic pattern. The Flutes and Oboes start at *pp* and crescendo to *f*. The Bassoons start at *p* and crescendo to *f*. The Piccolo enters in the second measure. The strings (Fg. 1-2) play a simple bass line.

Imagen N. 4 Ejemplo N. 2 Velocidad Paisaje Andino original de banda

Así que en la transcripción para orquesta realizada por el autor del presente trabajo de grado se plantearon nombres de velocidades acordes con el carácter del episodio y la intensidad

del pulso con el fin de ayudarle al director a afianzar la velocidad y el carácter correcto de cada episodio de la obra. Aquí unos ejemplos:

**Andantino** ♩ = 72

Piccolo-  
Flaute 3

Flutes  
1 y 2

Imagen N. 5 Ejemplo N. 1 Velocidad Paisaje Andino versión para orquesta

**H** **Prestissimo** ♩ = 184

Picc.-Fl 3

Fls.

Obs.

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

Imagen N. 6 Ejemplo N. 2 Velocidad Paisaje Andino versión para orquesta

Animato ♩. =100

Vln. I  
mf  
div.

Vln. II  
mf  
div.

Vla.  
mf

Vc.  
mf

D.B.  
pizz.  
mf

Imagen N. 7 Ejemplo N. 3 Velocidad Paisaje Andino versión para orquesta

### 3.5.2 Análisis de la variable dinámica en la obra Pequeña Suite

La obra de Mejía fue seleccionada con el criterio principal de los cambios de intensidad o dinámica en cada uno de los movimientos, propiciando puntos climáticos de tensión y distensión a través del discurso musical. A propósito de este factor técnico Scherchen afirma:

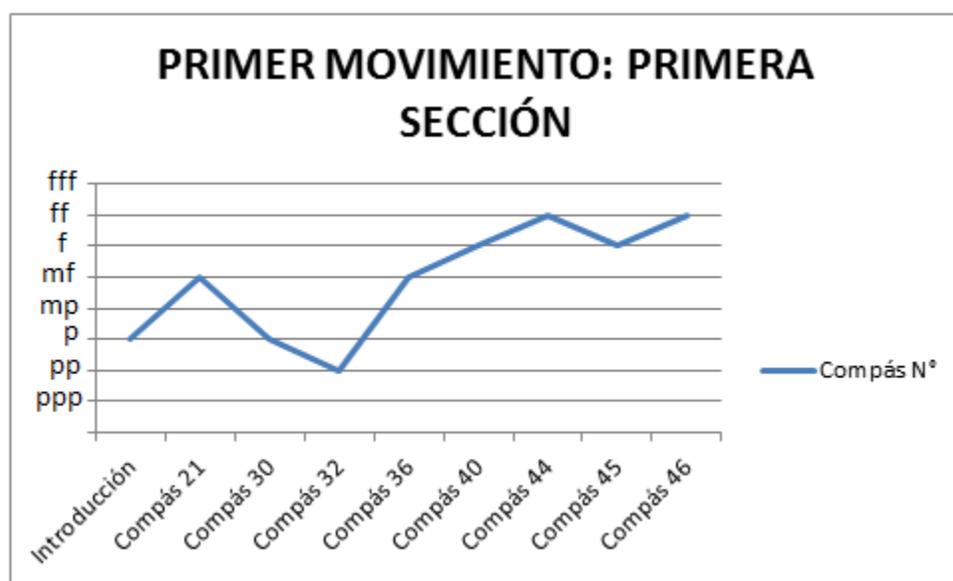
*“(…) Involuntariamente asociamos la representación de grande intensidad sonora con el gesto de gran amplitud y extensión, así como identificamos al revés, el decrecimiento de la sonoridad con la reducción correspondiente de la extensión del gesto. De ahí se desprenden por consiguiente, las normas relativas a la expresión de los matices dinámicos de forte, piano, crescendo, decrescendo etc. El gesto que comienza en el punto de partida normal indicado y regresa a él, indica el tipo de sonoridad y de intensidad de carácter neutro el mf; en el crescendo no sólo aumenta la amplitud del gesto, sino que además se traslada hacia adelante su punto de partida extendiendo más el brazo, y a la inversa, en el decrescendo y en el piano, va reduciéndose progresivamente la amplitud del gesto y*

*aproximando las manos al cuerpo para simbolizar la disminución de la intensidad sonora*".<sup>20</sup>

Para poder realizar la tabla que enseña los cambios dinámicas dentro de cada movimiento es necesario fraccionarlos de la siguiente manera:

**Tabla N. 5 División de la obra Pequeña Suite para análisis en gráficas**

PEQUEÑA SUITE	
<b>Primer movimiento</b>	Compás 1 al 46
	Compás 47 al 107
	Compás 108 al 139
<b>Segundo movimiento</b>	Compás 1 al 93
<b>Tercer movimiento</b>	Compás 1 al 72
	Compás 73 al 146

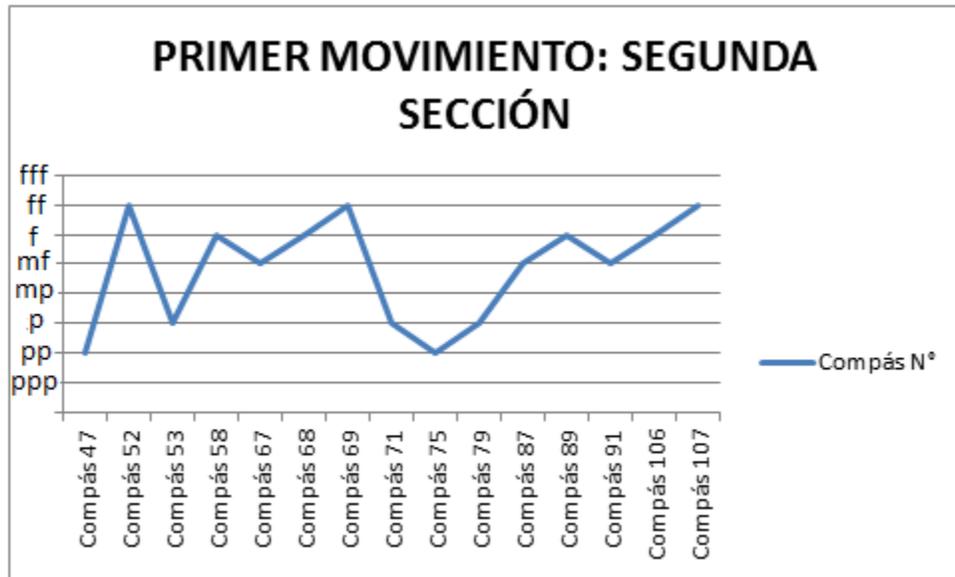


Gráfica N. 12 Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la primera sección, primer movimiento de la obra Pequeña Suite

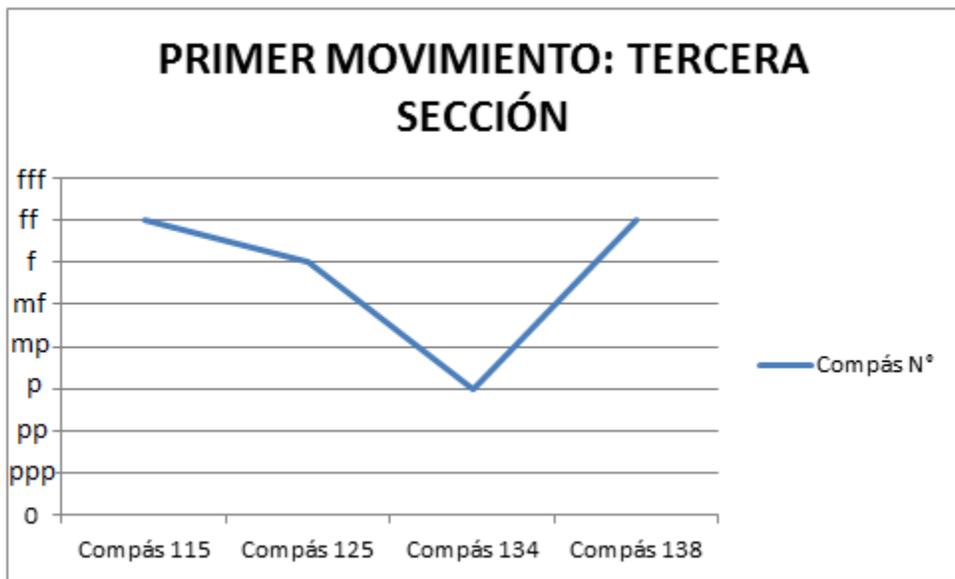
La columna o línea vertical de estas gráficas está conformada por los rangos dinámicos utilizados comúnmente por los compositores desde *pianisissimo* (ppp) hasta *fortisissimo* (fff). Una

<sup>20</sup> Scherchen, Hermann. EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA. Punto de partida normal de los gestos del director. Ed. Labor. Edición 2 1988. Pág. 242

vez más la línea horizontal muestra el avance de la obra de izquierda a derecha compás tras compás.



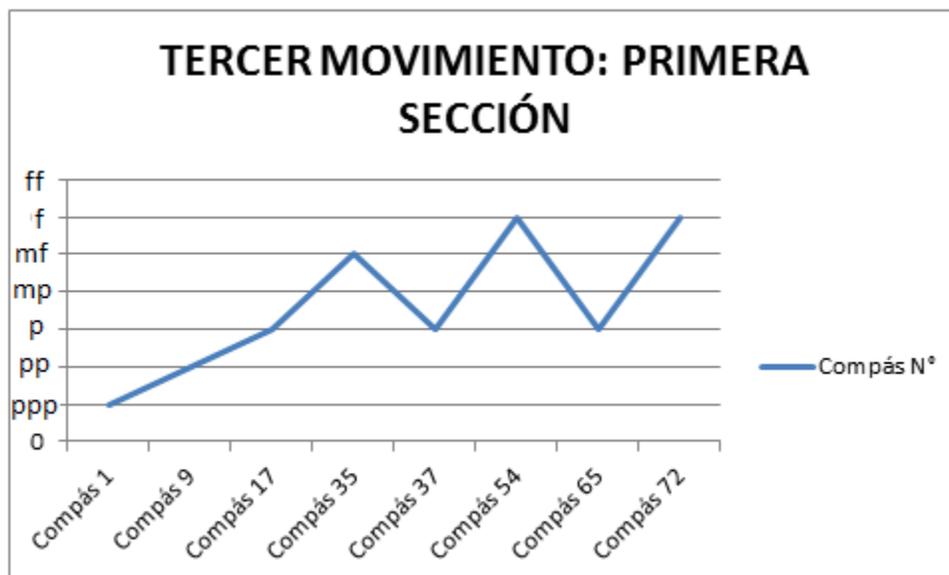
Gráfica N. 13 Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la primera sección, primer movimiento de la obra Pequeña Suite



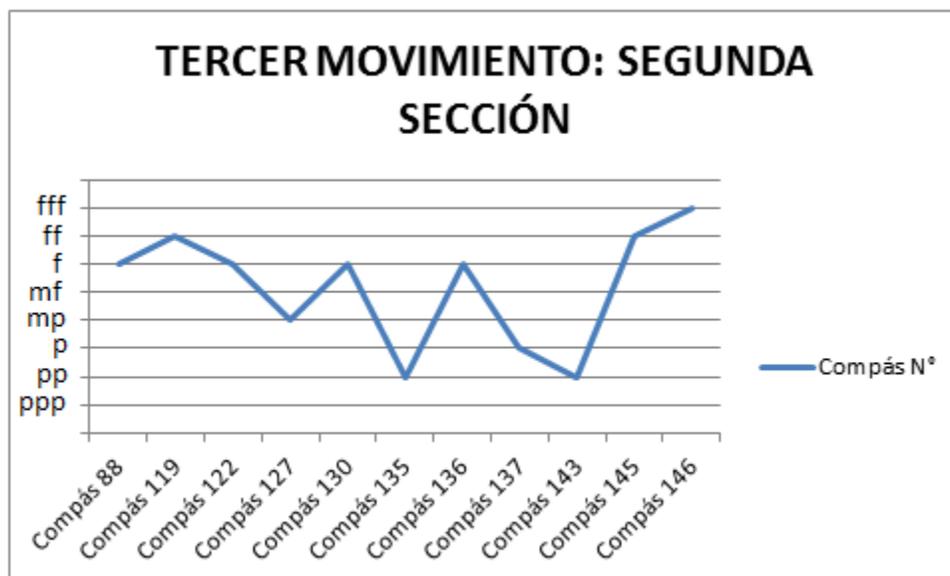
Gráfica N. 14 Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la segunda sección, primer movimiento de la obra Pequeña Suite



Gráfica N. 15 Gráfica que evidencia los cambios de dinámica del segundo movimiento de la obra Pequeña Suite



Gráfica N. 16 Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la primera sección, tercer movimiento de la obra Pequeña Suite



Gráfica N. 17 Gráfica que evidencia los cambios de dinámica de la segunda sección, tercer movimiento de la obra Pequeña Suite

En cada uno de los movimientos de esta suite, la línea azul de las gráficas evidencia los grandes contrastes dinámicos o de intensidad que están escritos y exigidos por el compositor, lo cual genera un control de gestos e indicaciones que debe tener el director para una buena interpretación o puesta en escena de la obra.

## 4. RESULTADOS

### 4.1 Comentarios de la transcripción para orquesta de Paisaje Andino por parte de un experto

Sam Lau es director de orquesta y docente de música en Hong Kong. Tomó el curso de dirección en San Petesburgo junto a directores de Estados Unidos, Sudáfrica, Argentina y Colombia. Después de escuchar la obra durante los ensayos y el concierto con la Orquesta Sinfónica de la ciudad, dijo lo siguiente con respecto a la obra Paisaje Andino:

*“Bueno, es una fantástica obra para orquesta sinfónica y evidentemente es difícil de dirigir. Disfruté mucho escucharla, me gustó los cambios tan frecuentes de compases de 2 y de 3 y los cambios de tempo. Me complacía escucharla en los ensayos y también ver al director, me gusta mucho como dirige. Muchas gracias.”<sup>21</sup>*



Imagen N. 8. Sam Lau (Hong Kong). Foto tomada por Camilo Linares R.

### 4.2 Comentarios de la adaptación para cuatro manos de Paisaje Andino por parte de dos expertas

Natalia Frolova e Irina Timofeeva son las dos pianistas que trabajaron en el curso de dirección en la ciudad de San Petesburgo. Al finalizar las clases y los ensayos del repertorio de

---

<sup>21</sup> Sam Lau, entrevista realizada previa al concierto final en el marco de la semana de clases magistrales de dirección de orquesta en San Petesburgo, Rusia. Comentarios originales en inglés. Video Camilo Linares.

cada uno de los participantes del curso de dirección opinaron lo siguiente con respecto a la versión a cuatro manos de la obra Paisaje Andino.<sup>22</sup>

*Natalia: Es una buena obra, es cómoda de tocar en el piano. Parece que la persona que hizo ésta composición sabe escribir bien al piano.*

*Irina: La composición tenía cambios de compases interesantes, es una obra dirigible y además es fácil de tocar.*

*Natalia: En el conservatorio tenemos una materia que se llama ensamble pianístico. Esta obra nos puede servir para las clases o para conciertos*

*Irina: Además es una obra muy útil para los directores, el chico que dirigió lo hizo bien.*

*Natalia: A mi me gustó mucho que a pesar de que la obra tiene varios cambios de velocidad, la dirección fue muy clara y el director ayudó desde sus gestos a poder entender las interpretación de la obra de una forma correcta.*



Imagen N. 9. Izq. Natalia Frolova. Der. Irina Timofeeva. Foto Camilo Linares

---

<sup>22</sup> Natalia Frolova e Irina Timofeeva. Pianistas acompañantes en el curso de dirección de San Pesteburgo. Comentarios originales en Ruso, Traducción Jessica Hoyos. Video Camilo Linares

## 4.4 Propuestas técnicas de dirección con base al repertorio seleccionado

### 4.4.1 Paisaje Andino

Esta obra que evoca géneros andinos colombianos contiene una serie de cambios de velocidades como lo evidencian las cuatro gráficas en las que se dividió la pieza. Algunos de estos cambios de velocidad se pueden preparar con un movimiento de la mano derecha que anuncia el nuevo *tempo*, es decir, desde la anacrusa, *aufтакт* o *levare*. En otros casos, no es recomendable realizar este movimiento debido a las figuraciones que algunos instrumentos tienen hasta finalizar el compás y se recomienda solo cambiar la velocidad hasta el tiempo fuerte en el que está escrito, es decir, sin preparación del *levare*.

The image shows a musical score for an orchestral version of 'Paisaje Andino'. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Obs.), Horn (E. Ha.), Clarinet (B. Cl.), Bassoon (B. Cl.), and Bass (Bass.). The tempo changes from *andantino* to *allegro* (quarter note = 120). A red box highlights the transition point where the tempo changes to *allegro* at the start of a new section marked with a 'C'. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *p*), articulation, and phrasing.

Imagen N. 10 Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 1 de aplicación técnica cambio de velocidad

Este episodio extraído de las maderas de la versión orquestal enseña el cambio de una velocidad menor (*andantino*) a una mayor (*allegro*). El último tiempo del compás antes de la letra C se alarga aprovechando el *ritardando* haciendo el esquema de tres cada vez más grande y así atrasar el pulso. Al llegar al último tiempo del esquema de tres el director deberá realizar una pequeña pausa en el movimiento del brazo y a partir de aquí realizar la anacrusa del *allegro*. De esta forma la nueva velocidad está preparada y evidenciada ópticamente por los integrantes de la orquesta y el nuevo *tempo* se toma de manera súbita, sin *accelerando*.

La misma forma de resolución técnica se le puede aplicar al siguiente ejemplo en la introducción de la obra:

The image shows a musical score for a band arrangement of 'Paisaje Andino'. The score includes parts for Trompetas en B-1/2, Trompetas en B-3/4, Cornos en F 1-2, Cornos en F 3-4, Trombones 1-2, Trombones 3-4, Eufonios 1-2, Eufonios 3-4, Flautas barítonas 1-2, Eufonio, and Tuba. The tempo changes from 'Andantino' (♩ = 72) to 'Allegro assai' (♩ = 144). A red box highlights the transition point in the Trombones 1-2 part, where the tempo change is indicated by a red vertical line.

Imagen N. 11 Paisaje Andino, versión de banda. Ejemplo N. 2 de aplicación técnica cambio de velocidad

El siguiente ejemplo tiene una connotación distinta.

The image shows a musical score for an orchestra arrangement of 'Paisaje Andino'. The score includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The tempo changes from 'Prestissimo' (♩ = 11). A red box highlights the transition point in the Violonchelo (Vc.) and Contrabajo (D.B.) parts, where the tempo change is indicated by a red vertical line.

Imagen N. 12 Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 3 de aplicación técnica cambio de velocidad

El cambio de velocidad es también de menor a mayor, sin embargo, antes del nuevo *tempo* el gesto del director no puede detenerse debido a las figuraciones de los instrumentos más graves de la orquesta ya que deben continuar hasta último momento en la velocidad más lenta. Así el director debe cambiar de velocidad exactamente al tiempo fuerte del primer compás del *prestissimo* junto con la orquesta para que los violonchelos y contrabajos puedan tocar con

claridad las últimas corcheas. En otras palabras, no es recomendable hacer un *levare* para preparar la nueva velocidad. El siguiente es un ejemplo similar:

The image shows a musical score for 'Paisaje Andino' with a tempo change. The score includes parts for Horns (1-3, 2-4), Trumpets (1-2, 3-4), Trombone, Trombones 3-4, and Tuba. A red box highlights the transition point where the tempo changes from Moderato (♩ = 100) to Presto (♩ = 176). The score shows a complex rhythmic pattern in the brass instruments, with a clear change in tempo indicated by the tempo markings and the red box.

Imagen N. 13 Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 4 de aplicación técnica cambio de velocidad

Otro ejemplo parecido en el que no se logra preparar la nueva velocidad por la acumulación de figuraciones rítmicas al final del pulso es el siguiente. En este caso de un tiempo rápido a uno más lento.

The image shows a musical score for 'Paisaje Andino' with a tempo change. The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Tr.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Clarinet in C (Cl.), and Bassoon (B. Sn.). A red box highlights the transition point where the tempo changes from Allegro (♩ = 100) to Moderato (♩ = 64). The score shows a complex rhythmic pattern in the woodwinds, with a clear change in tempo indicated by the tempo markings and the red box.

Imagen N. 14 Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 5 de aplicación técnica cambio de velocidad

Otra recomendación técnica, en esta ocasión para dominar un *ritardando* es la subdivisión del esquema. Veamos el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for an orchestra. The score includes staves for Piccolo-Flute 3, Flute, Oboe, English Horn, Bass Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horns 1-3, and Horns 2-4. The tempo changes from 'moito rit.' (circled in red) to 'Andantino' (boxed in red) with a tempo marking of ♩ = 72. Blue arrows point to the transition point. The score features various dynamics like *mp*, *p*, and *f*, and includes performance instructions like 'solo' and '3<sup>o</sup> only'.

Imagen N. 15 Paisaje Andino, versión de orquesta. Ejemplo N. 6 de aplicación técnica cambio de velocidad

Para controlar la ejecución de la segunda corchea del tercer tiempo antes del *andantino*, la corchea con calderón, se recomienda subdividir el tercer pulso del esquema de tres así:

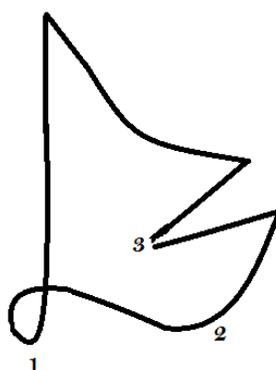


Imagen N. 16 Esquema de tres subdividiendo el último pulso.

De ésta manera el director controlará tanto el *ritardando* como la certera ejecución de la última corchea de los instrumentos de madera agudos y corno primero a la vez que regula el *diminuendo* general.

#### 4.4.2 Pequeña Suite

La variable dinámica es uno de los recursos de fundamentación técnica del cual debe dotarse el estudiante de dirección. A lo largo de los tres movimientos se evidencian fuertes contrastes de intensidad que matizan el discurso musical. A continuación algunas propuestas técnicas para propiciar en el músico de atril la reacción natural con relación a éstos cambios.

Para dominar los cambios súbitos de dinámica hay que tener en cuenta un aspecto básico y general de la técnica de dirección y es la anticipación del gesto. De ésta manera el músico tiene el tiempo suficiente para reaccionar y seguir al director.

El siguiente ejemplo corresponde al primer movimiento de la suite, “bambuco”.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is for the first movement of the 'Pequeña Suite' (Bambuco). It includes parts for Piccolo, Flute I, Oboe I, Cor Anglais, Clarinet in B-flat, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 2/4 time and G major. A vertical dashed green line is placed between measures 24 and 25. Two green circles highlight specific dynamic markings: one in the Piccolo part at measure 24 (mf) and another in the Violin II part at measure 25 (p).

Imagen N. 17 Pequeña suite, versión de orquesta. Ejemplo N. 1 de aplicación técnica cambio de dinámica

Es un ejemplo de una de las formas técnicas para conseguir un fuerte contraste dinámico de más o menos o en otras palabras de fuerte a suave. En el compás 30 o letra B no solo el compositor indica un cambio súbito de dinámica de *mezzoforte* a *piano*, sino que además hay una reducción sustancial de la densidad orquestal con el fin de preparar al oyente a la presentación del tema un poco más adelante con la flauta y el piano fuerte en dinámica de *pp*. Es un momento de gran expresividad y dulzura orquestal que requiere de la intervención del director para propiciar este ambiente en los músicos. Antes del cambio súbito, el director deberá dar la entrada a los clarinetes y flauta *piccolo* indicando el matiz y el *legato*. El director deberá marcar estos cuatro compases y medio con el mismo rango de movimiento con el esquema de dos sin disminuir su tamaño ya que esto produciría un *diminuendo* contradiciendo al compositor que busca un cambio de dinámica abrupta. Así, solo un tiempo antes de la letra B, donde está la línea interrumpida de color verde, el director acerca sus dos manos en un movimiento que viene desde afuera hacia adentro (esquema de 2 tiempos) indicando el drástico cambio de dinámica que se requiere en este pasaje.

Otro ejemplo similar está en el tercer movimiento “cumbia” en el cambio de *mf* a *p*. Este ejemplo es tomado de la reducción para dos pianos hecha por el autor de presente documento.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. A vertical green line is drawn between measures 34 and 35, indicating a dynamic change. Above measure 35, there is a box containing the letter 'C'. The dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is circled in green at the beginning of measure 35 in both staves. The dynamic marking 'p' (piano) is circled in green at the beginning of measure 36 in both staves. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests in measure 35.

Imagen N. 18 Pequeña suite, versión para dos pianos. Ejemplo N. 2 de aplicación técnica cambio de dinámica

El siguiente ejemplo muestra el caso contrario, ¿cuál tipo de gesto técnico utilizar para pasar de una dinámica suave a una fortísima?.

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2'. The score is in G major and 2/4 time. It starts at measure 50. A vertical green line labeled 'I' and 'Bambuco' is placed at the beginning of the fortissimo section. Green circles highlight the 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo) dynamic markings. The score shows a transition from a piano dynamic to a fortissimo dynamic, with a green line indicating the start of the fortissimo section.

Imagen N. 19 Pequeña suite, versión para dos pianos. Ejemplo N. 3 de aplicación técnica cambio de dinámica

La recomendación en este caso es marcar el esquema muy pequeño correspondiente a la dinámica de *p*. Vemos que una vez más el compositor no utiliza el *crescendo* para unir los dos matices sino que el *ff* debe producirse de manera súbita. En el lugar donde están las líneas entrecortadas de color verde el director levantará enfáticamente su brazo derecho o los dos brazos para caer con peso y no con golpe en el primer tiempo donde está indicado el fortísimo.

Otro ejemplo similar en el “bambuco” es este episodio del paso de dinámica *mf* a *f* de forma súbita. La línea discontinua muestra una vez más donde el director deberá hacer el gesto radical para que tenga reacción en los músicos un tiempo después.

The image shows a musical score for a string orchestra, measures 1 through 10. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). A vertical green line is drawn between measures 7 and 8, indicating a dynamic change. The dynamic marking 'mf' is circled in green in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The word 'arco' is written above the Cello and Double Bass staves in measures 8, 9, and 10.

Imagen N. 20 Pequeña suite, versión para orquesta. Ejemplo N. 4 de aplicación técnica cambio de dinámica

Se debe tener en cuenta que en muchas ocasiones cuando el director realiza estos cambios súbitos de dinámica con facilidad se afecta la agógica, es decir la velocidad del episodio tratado. Es muy importante que el director revise constantemente la periodicidad firme del pulso cada vez que utilice estos gestos para cambios abruptos de intensidad.

## 5. CONCLUSIONES

De acuerdo a la pregunta de investigación ¿Cuál es el aporte del repertorio sinfónico colombiano para el desarrollo técnico y musical del estudiante de dirección sinfónica?, se evidenció a través de este estudio que las obras nacionales contienen pasajes que requieren una técnica de dirección precisa y eficiente. A través de las propuestas de aplicación técnica realizadas por el autor del documento se demuestra que estas obras también requieren una preparación y análisis de los gestos o movimientos de los brazos al igual que las obras tradicionales de estudio. Por supuesto, no se trata de sustituir el repertorio académico tradicional de la clase de dirección sino de convertir la música colombiana académica en una opción complementaria de estudio. Para el caso del presente trabajo de grado se seleccionaron las variables de dinámica y agógica en las dos obras colombianas como parte de los recursos técnicos que debe desarrollar el estudiante de dirección. Para futuros estudios relacionados con el actual se puede ampliar las variables técnicas tales como las cesuras, los calderones, los cambios de compases y esquemas, el rol de la mano izquierda, las entradas instrumentales, gestos de final, acompañamiento a un solista, entre otros.

Un aporte importante para tener en cuenta es el resultado de las encuestas a los siete docentes de dirección en Bogotá y Tunja, donde aseguraban no utilizar ninguna obra colombiana en la fase preliminar al ensayo con la agrupación sinfónica, pero que manifestaban estar de acuerdo en lo importante de poder hacerlo. La mayoría de ellos aseguró que el problema fundamental para incluir las obras nacionales es la carencia de versiones para piano a cuatro manos o dos pianos, que permita estudiar los gestos técnicos en la clase de dirección junto con el docente de dirección y los pianistas. Este trabajo de grado aporta la adaptación de dos obras colombianas con el fin de empezar este ejercicio académico y motivar a directores, arreglistas, docentes y estudiantes a reconocer y valorar el aporte académico de nuestra música.

El 28 de julio de 2017 la obra Paisaje Andino del maestro Luis Antonio Bastidas fue incluida en el repertorio del cierre del curso de dirección de orquesta en San Petesburgo Rusia, versión para orquesta como parte de los objetivos específicos de este trabajo de grado. Esta fantasía original para banda sinfónica, fue valorada por docentes y estudiantes de distintas partes del mundo como una herramienta académica importante para el desarrollo técnico del estudiante de dirección.

La exploración de las obras sinfónicas colombianas y la delimitación del repertorio en la primera fase de análisis, me permitió en lo personal avistar la gran cantidad de obras académicas de los compositores nacidos en Colombia o repertorio con base a géneros nacionales. La investigación en esta área es muy precaria con relación a la riqueza de obras con las que contamos. Muchas de estas piezas maestras no cuentan con una buena edición de partituras lo cual impide su abordaje y estudio. Esa es otra obligación de la academia que debe darse con mayor trámite. Al final de este estudio, la invitación queda abierta para que docentes y estudiantes miren hacia dentro del país y utilicemos nuestros propios recursos artísticos como parte del desarrollo académico con orgullo y sentido de pertenencia.

## **5. ANEXOS**

### **5.1 Paisaje Andino,**

**Compositor: Luis “Noro” Bastidas**

**Transcripción para orquesta: Camilo Linares**

**Rozo**

# PAISAJE ANDINO

## Fantasia

Luis Antonio Bastidas

Versión orquestal de Camilo Linares R

Andantino  $\text{♩} = 72$

Orchestral score for "Paisaje Andino Fantasia". The score is in 3/4 time and includes parts for the following instruments:

- Piccolo-Flaute 3
- Flutes 1 y 2
- Oboes 1 y 2
- English Horn
- Clarinet in Bb 1 y 2
- Bass Clarinet
- Bassoon 1 y 2
- Horn in F 1 y 3 (with a "solo" marking)
- Horn in F 2 y 4 (with a "3<sup>rd</sup> only" marking)
- Trumpet in Bb 1 y 2
- Trumpet in Bb 1 y 2
- Trombone 1 y 2
- Trombone 3 y Bass Trombone
- Tuba
- Timpani
- Drum Set: Snare drum, Gran Cassa, Suspend cymbal, Wood block, Cowbell
- Percussion: Tambourine, Triangle, Maracas, Suspend cymbal
- Mallet Percussion: Xylophone, Marimba, Glockenspiel
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Double Bass

The score features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) throughout. The percussion section includes a specific instruction for the Gran Cassa: "G. Cassa".

©Orq.UNAL

Trabajo de grado para aspirar al título de Magister en dirección sinfónica

PAISAJE ANDINO

**A** Allegro assai ♩ = 144  
Flute

Picc.-Fl3 *pp* *cresc.* *f*

Fls. *pp* *cresc.* *f*

Obs. *pp* *cresc.* *f*

E. Hn. *pp* *cresc.* *f*

B♭ Cls. *pp* *cresc.* *f*

B. Cl. *f*

Bsns. *pp* *cresc.* *f*

Hns. 1-3 *pp* *cresc.* *f* *vola*

Hns. 2-4 *pp* *cresc.* *f* *vola*

B♭ Tpts. 1-2

B♭ Tpts. 3-4

Tbns. *pp* *cresc.* *f*

Trb 3-B. Tbn. *pp* *cresc.* *f*

Tuba *f*

Timp.

Snare drum *pp* *cresc.* *f*

Perc. *pp* *cresc.* *f*

Mal. *mp*

Vln. I *pp* *cresc.* *f*

Vln. II *pp* *cresc.* *f*

Vla. *pp* *cresc.* *f*

Vc. *mp* *pizz.* *cresc.* *f*

D.B. *mp* *pizz.* *cresc.* *f*







musical score for *PAISAJE ANDINO*, page 6. The score includes parts for Piccolo-Flute 3, Flute, Oboe, English Horn, Bass Clarinet, Bassoon, Horns 1-3, Horns 2-4, Bb Trumpets 1-2, Bb Trumpets 3-4, Trombone, Trombone 3-B, Tuba, Timpani, Snare Drum, Percussion, Mallets, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various dynamics such as *mf*, *p*, and *f*, and includes performance instructions like *arco* and *muta piccolo*.



**F** Presto  $\text{♩} = 176$

**Instrumentation:** Picc.-Fl 3, Fls., Obs., E. Hn., B. Cls., B. Cl., Bsns., Hns. 1-3, Hns. 2-4, Bb Tpts. 1-2, Bb Tpts. 3-4, Tbns., Trb 3-B, Tbn., Tuba, Timp., D. S., Perc., Mal., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.

**Performance Instructions:** *f*, *mf*, *ff*, *pizz.*, *arco*, *Wood block*

PAISAJE ANDINO

**G** Allegretto  $\text{♩} = 92$

Flute *p* *muta piccolo*

Picc.-Fl 3

Fls. *p*

Obs. *p*

E. Hn. *p*

B. Cls. *p*

B. Cl. *mf*

Bsns. *mf*

Hns. 1-3 *p*

Hns. 2-4 *p*

Bb Tpts. 1-2

Bb Tpts. 3-4

Tbns. *p*

Trb 3-B. Tbn. *p*

Tuba *mf*

Timp. *mf*

D. S. *p*

Perc.

Mal.

Vln. I *arco* *div.* *p*

Vln. II *arco* *div.* *p*

Vla. *arco* *div.* *p*

Vc. *mf*

D.B. *mf*

**H** **Prestissimo** ♩ = 184 **Flute** **Allegretto** ♩ = 92 **1** *molto rit.*

Picc.-Fl 3 *pp* *cresc.* *f* *p*

Fls. *pp* *cresc.* *f* *p*

Obs. *p*

E. Hn. *p*

B. Cls. *pp* *cresc.* *f* *p*

B. Cl. *pp* *cresc.* *f* *mf*

Bsns. *pp* *cresc.* *f* *mf*

Hns. 1-3 *pp* *cresc.* *f* *p*

Hns. 2-4 *pp* *cresc.* *f* *p*

Bb Tpts. 1-2

Bb Tpts. 3-4

Tbns. *pp* *cresc.* *f* *p*

Trb 3-B. Tbn. *pp* *cresc.* *f* *p*

Tuba *pp* *cresc.* *f* *mf*

Timp. *mf*

D. S. *p*

Perc. *pp* *cresc.* *f*

Mal.

Vln. I *pp* *cresc.* *f* *arco* *div.* *p*

Vln. II *pp* *cresc.* *f* *arco* *div.* *p*

Vla. *p*

Vc. *pp* *cresc.* *f* *mf*

D.B. *pp* *cresc.* *f* *mf*



Picc.-Fl3

Fls.

Obs.

E. Hn.

B♭ Cls.

B. Cl.

Bsns.

Hns. 1-3

Hns. 2-4

B♭ Tpts. 1-2

B♭ Tpts. 3-4

Tbns.

Trb 3-B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Perc.

Mal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f* *mf* *p* *sfz* *f* *div*





PAISAJE ANDINO

**N** *Animato* ♩ = 100

**Instrumentation and Dynamics:**

- Picc.-Fl3:** *mf* (first part), *f* (second part)
- Fls.:** *mf* (first part), *f* (second part)
- Obs.:** *mf*
- E. Hn.:** (Empty staff)
- B♭ Cls.:** *mf* (first part), *f* (second part)
- B. Cl.:** *f* (second part)
- Bsns.:** *f* (second part)
- Hns. 1-3:** *mf* (first part), *f* (second part)
- Hns. 2-4:** *mf* (first part), *f* (second part)
- Bb Tpts. 1-2:** *f* (second part)
- Bb Tpts. 3-4:** *f* (second part)
- Tbns.:** *f* (second part)
- Trb 3-B. Tbn.:** *f* (second part)
- Tuba:** *mf* (first part), *f* (second part)
- Timp.:** (Empty staff)
- D.S.:** Wood block
- Perc.:** Tambourine
- Mal.:** Marimba
- Vln. I:** *mf*, *div*
- Vln. II:** *mf*, *div*
- Vla.:** *mf*, *f*, *div*
- Vc.:** *mf*, *f*
- D.B.:** *mf*, *f*, *pizz*, *arco*

*rit.* Flute **O** Andantino  $\text{♩} = 72$

Picc.-Fl3  
Fls.  
Obs.  
E. Hn.  
B♭ Cls.  
B. Cl.  
Bsns.  
Hns. 1-3  
Hns. 2-4  
Bb Tpts. 1-2  
Bb Tpts. 3-4  
Tbns.  
Trb 3-B. Tbn.  
Tuba  
Timp.  
D. S.  
Perc.  
Mal.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.



Q Andantino ♩=72

Picc.-Fl3 *p*

Fls. *p* 1° *ppp*

Obs. *p*

E. Hn. *p*

B♭ Cls. *p* *mf*

B. Cl. *p* solo E. Horn.

Bsns. *p* *p*

Hns. 1-3

Hns. 2-4

B♭ Tpts. 1-2

B♭ Tpts. 3-4

Tbns.

Trb 3-B. Tbn.

Tuba *mf* *p*

Timp. *p* *p*

D. S.

Perc.

Mal. Glock. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p* *ppp* *pizz.*

Vla. *p* *pizz.*

Vc. *p* *pizz.*

D.B. *mf* *pizz.*

**R** *L'istesso tempo* *accel.* **S** *Allegro vivace* ♩ = 160

**Instrument List:** Picc.-Fl13, Fls., Obs., E. Hn., B♭ Cls., B. Cl., Bsns., Hns. 1-3, Hns. 2-4, Bb Tpts. 1-2, Bb Tpts. 3-4, Tbns., Trb 3-B. Tbn., Tuba, Timp., D. S., Perc., Mal., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.

**Tempo and Dynamics:** *L'istesso tempo* (R), *accel.*, *Allegro vivace* (S) ♩ = 160. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

T Andantino  $\text{♩} = 72$

Picc.-Fl 1-3  
Fls. 2-4  
Obs.  
E. Hn.  
B♭ Cls.  
B. Cl.  
Bsns.  
Hns. 1-3  
Hns. 2-4  
B♭ Tpts. 1-2  
B♭ Tpts. 3-4  
Tbns.  
Trb 3-B. Tbn.  
Tuba  
Timp.  
D. S.  
Perc.  
Mal.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*f*, *p*, *pizz*, *Xiló*, *3*

accel.

U Allegro vivace ♩=160

The musical score for "Paisaje Andino" on page 21 features a variety of instruments and dynamic markings. The woodwind section includes Piccolo-Flute 3, Flute, Oboe, English Horn, B♭ Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Horns 1-3, Horns 2-4, B♭ Trumpets 1-2, B♭ Trumpets 3-4, Trombone, Trombone 3-B, and Tuba. The brass section includes Horns 1-3, Horns 2-4, B♭ Trumpets 1-2, B♭ Trumpets 3-4, Trombone, Trombone 3-B, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Double Bass, and Percussion. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *cresc.*, and *accel.*, as well as articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked as **U Allegro vivace** with a metronome marking of ♩=160.

Picc.-Fl 1-3  
Fls. 2-4  
Obs.  
E. Hn.  
B♭ Cls.  
B. Cl.  
Bsns.  
Hns. 1-3  
Hns. 2-4  
Bb Tpts. 1-2  
Bb Tpts. 3-4  
Tbns.  
Trb 3-B, Tbn.  
Tuba  
Timp.  
D. S.  
Perc.  
Mal.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*f*

Picc.-Fl. 3

Fls.

Obs.

E. Hn.

B. Cls.

B. Cl.

Bsns.

Hns. 1-3

Hns. 2-4

Bb Tpts. 1-2

Bb Tpts. 3-4

Tbns.

Trb 3-B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Perc.

Mal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Fl. 1°

*Cadenza ad libitum*

*Ten*

*a tempo*

*rit.*

*mf*

*p*

*dim.*

*pp*

*smorz.*

*pizz.*

*arco*

5 3 6 3







Moderato  $\text{♩} = 80$

Presto  $\text{♩} = 176$

Picc.-Fl3

Fls.

Obs.

E. Hn.

B♭ Cls.

B. Cl.

Bsns.

Hns. 1-3

Hns. 2-4

Bb Tpts. 1-2

Bb Tpts. 3-4

Tbns.

Trb 3-B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Perc.

Mal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*dim.*

*f*

*sfz*

*p*

*pizz.*

*mf*

**X**

**Y** Moderato  $\text{♩} = 80$

Picc.-Fl 13  
Fls.  
Obs.  
E. Hn.  
B♭ Cls.  
B. Cl.  
Bsns.  
Hns. 1-3  
Hns. 2-4  
Bb Tpts. 1-2  
Bb Tpts. 3-4  
Tbns.  
Trb 3-B. Tbn.  
Tuba  
Timp.  
D. S.  
Perc.  
Mal.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.





Picc.-Fl3

Fls.

Obs.

E. Hn.

B♭ Cls.

B. Cl.

Bsns.

Hns. 1-3

Hns. 2-4

Bb Tpts. 1-2

Bb Tpts. 3-4

Tbns.

Trb 3-B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Perc.

Mal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

The musical score is a page from a larger work, 'PAISAJE ANDINO', page 31. It features a variety of instruments. The woodwinds include Piccolo-Flute 3, Flutes, Oboe, English Horn, Bass Clarinet, Bassoon, and Saxophones (Bb 1-2, Bb 3-4). The brass section consists of Trombones (Tbns.), Trumpets (Trb 3-B. Tbn.), and Tuba. The percussion includes Timpani (Timp.), Double Bass Drum (D. S.), and other Percussion (Perc.). The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in a complex, multi-measure format with frequent changes in time signature (6/8, 3/4, 2/4) and key signature (F# major). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

1. AA

Picc.-Fl3

Fls.

Obs.

E. Hn.

B♭ Cls.

B. Cl.

Bsns.

Hns. 1-3

Hns. 2-4

Bb Tpts. 1-2

Bb Tpts. 3-4

Tbns.

Trb 3-B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Perc.

Mal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f*

*p*

straight mute

3<sup>o</sup> straight mute

Xilo.



Picc.-Fl3

Fls.

Obs.

E. Hn.

B♭ Cls.

B. Cl.

Bsns.

Hns. 1-3

Hns. 2-4

Bb Tpts. 1-2

Bb Tpts. 3-4

Tbns.

Trb 3-B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Perc.

Mal.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*f*

CC Andantino  $\text{♩} = 72$

Picc.-Fl 13  
Fls.  
Obs.  
E. Hn.  
B♭ Cls.  
B. Cl.  
Bsns.  
Hns. 1-3  
Hns. 2-4  
Bb Tpts. 1-2  
Bb Tpts. 3-4  
Tbns.  
Trb 3-B. Tbn.  
Tuba  
Timp.  
D. S.  
Perc. Cymbal a2  
Mal. Marimba  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

*f* *pp*

**5.1 Paisaje Andino,**

**Compositor: Luis “Noro” Bastidas**

**Adaptación para piano a cuatro manos:**

**Camilo Linares Rozo**

# PAISAJE ANDINO

## Fantasia

Luis Antonio Bastidas (Noro)

Versión para cuatro manos:

Camilo Linares Rozo

Andantino  $\text{♩} = 72$

Primo

Secondo

This system contains the first four measures of the piece. It is written for two hands, Primo and Secondo, in a 2/4 time signature with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamics range from forte (f) to piano (p). The Primo part features a melodic line with accents and slurs, while the Secondo part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

A Allegro assai  $\text{♩} = 144$

P.

S.

This system contains measures 5 through 8. It is marked 'Allegro assai' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The key signature changes to one flat. The tempo is significantly faster than the previous section. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'cres.' (crescendo). The Primo part (P.) has a more active, rhythmic melody with triplets, while the Secondo part (S.) provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

P.  
S.

*f* *p*

P.  
S.

Andantino  $\text{♩} = 72$

*f* *p* *rit.*

Andantino  $\text{♩} = 72$

*f* *p* *rit.*

P.  
S.

**B** *a tempo*

*a tempo*

*a tempo* *p*

PAISAJE ANDINO

Allegro ♩=120

P. *p* *cresc.* *accel.*

S. *p* *cresc.* *accel.*

C

P. *rit.* *dim.* *p*

S. *rit.* *f* *p*

D Animato ♩=100

P. *mf*

S. *f* *p*

PAISAJE ANDINO

P.  
S.

E Moderato ♩=84  
P.  
S.

P.  
S.

PAISAJE ANDINO

Presto ♩=176

P. *f marcato*

S. *f marcato*

**F**

Allegretto ♩=92

P. *p*

S. *p*

**G**

P. *p*

S. *p*

PAISAJE ANDINO

**P.**

**S.**

**H** Prestissimo ♩ = 184

*pp* *cresc.* *f* *molto rit.*

**I**

**P.**

**S.**

**I**

Allegretto ♩ = 92

*p* *p* *mf*

**P.**

**S.**

**J** Animato ♩ = 100

*mf* *mf*

**J** Animato ♩ = 100

PAISAJE ANDINO

P.  
S.

P.  
S.

[K] Animato assai ♩ = 108

P.

[K] Animato assai ♩ = 108

S.

PAISAJE ANDINO

1. 2. **L** Allegreto ♩ = 92

P. *f* *p*

S. *f* *p* *mf*

**M** Prestissimo ♩ = 184

P. *pp*

S. *pp*

*molto rit.* **N** Animato ♩ = 100

P. *cresc.* *f* *mf*

S. *cresc.* *f* *p*

PAISAJE ANDINO

P.  
S.

*f*

*f*

v.

P.  
S.

*p*

*p*

*f*

*rit*

*rit*

P.  
S.

Andantino ♩ = 72

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

PAISAJE ANDINO

P. *f* **Allegro** ♩=120 *p* **Moderato** ♩=84

S. *f* *mf* *p*

P. *p* **Andantino** ♩=72

S. *p* *mf* *p*

P.

S. *mf*

**R** L'istesso tempo

P. *cresc e accel.*

S. *cresc e accel.*

**S** Allegro vivace ♩=160

P. *f p f*

S. *p f*

**T** Andantino ♩=72

P. *p*

S. *p*

P.  
S.

*cresc e accel.*

*cresc e accel.*

P.  
S.

**Allegro vivace** ♩=160

**U**

*f p f*

**Allegro vivace** ♩=160

**U**

*p f*

*f*

P.  
S.

*mf*

*p*

*p*

PAISAJE ANDINO

P.  
S.

*rit.* *dim.* *p*

P.  
S.

*Cadenza ad libitum (flute)*

*Ten* *rit.* *a tempo*

P.  
S.

**V** *Allegro assai* ♩=126

*p* *p*

218

P.

S.

*mf*

*p*

*mf*

*p*

224

P.

S.

*8va*

1.

2.

229

P.

S.

*f*

*p*

*f*

*p*

*W*

235 X Moderato ♩=80

P.  
S.

242 Presto ♩=176 Y Moderato ♩=80

P.  
S.

249 Presto ♩=176

P.  
S.

PAISAJE ANDINO

Allegro molto ♩=132

256

P.

S.

263

P.

S.

270

P.

S.

P.  
S.

276

P.  
S.

283

1. 2. AA

f

1. AA

P.  
S.

289

BB

f

BB

295

P.

S.

301

P.

S.

308

P.

S.

Andantino ♩=72

CC

*da*

**5.1 Pequeña Suite,**

**Compositor: Alfredo Mejía**

**Adaptación para dos pianos: Camilo Linares R**

# PEQUEÑA SUITE

## I

### Bambuco

Adolfo Mejía  
Versión para dos pianos  
Camilo Linares Rozo

**Allegro moderato**

Piano 1

*p*

Piano 2

*p*

**Allegro moderato**

Pno. 1

*f* *rit.* *a tempo*

Pno. 2

*f* *p*

Pno. 1

**A**

Pno. 2

# I Bambuco

Pno. 1

17

*mf*

Pno. 2

17

*mf*

Pno. 1

23

*loco*

Pno. 2

23

Pno. 1

28

*p*

*pp*

**B**

Pno. 2

28

*p*

*pp*

# I Bambuco

34

Pno. 1

*mf* *f*

Pno. 2

*mf* *f*

41

Pno. 1

*ff* *f* *ff*

Pno. 2

*ff* *ff*

**C** **Meno**

Pno. 1

*mp*

Pno. 2

**Meno**

*pp* *p*

# I Bambuco

Pno. 1

50

*p* *ff* *p*

Pno. 2

50

*ff* *p*

Pno. 1

54

Tempo 1°

D

*p*

Pno. 2

54

Tempo 1°

*p*

Pno. 1

58

*f* *pp*

Pno. 2

58

*f* *pp*

# I Bambuco

65

Pno. 1

Pno. 2

**E**

*mf* *ff*

71

Pno. 1

Pno. 2

*p* *pp*

76

Pno. 1

Pno. 2

**F**

*p*

I  
Bambuco

82

Pno. 1

Pno. 2

*8va* *loco*

87

Pno. 1

Pno. 2

*mf* *f* *mf*

*mf* *f* *mf*

93

Pno. 1

Pno. 2

I  
Bambuco

Piano score for measures 100-105. The score is for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 has a treble and bass staff. Pno. 2 has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 100. The music features melodic lines in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves.

Piano score for measures 106-111. The score is for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 has a treble and bass staff. Pno. 2 has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 106. The music features melodic lines in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics include *f* and *ff*. A hairpin symbol **H** is present above measure 107, with an 8va line above it. Accents (>) are used throughout.

Piano score for measures 111-116. The score is for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 has a treble and bass staff. Pno. 2 has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 111. The music features melodic lines in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves. Dynamics include *f* and *ff*. An 8va line is present above measure 111. The word *loco* is written above measure 114. Accents (>) are used throughout.

# I Bambuco

Pno. 1

Measures 117-122. Pno. 1. Right hand: chords with accents. Left hand: eighth notes with accents.

Pno. 2

Measures 117-122. Pno. 2. Right hand: chords with accents. Left hand: eighth notes with accents.

Pno. 1

Measures 123-128. Pno. 1. Right hand: chords with accents. Left hand: eighth notes with accents. First ending bracket over measures 125-126.

Pno. 2

Measures 123-128. Pno. 2. Right hand: chords with accents. Left hand: eighth notes with accents. *sfz* markings.

Pno. 1

Measures 129-134. Pno. 1. Right hand: melodic line with slur and fermata. Left hand: eighth notes with accents. 4-measure rest.

Pno. 2

Measures 129-134. Pno. 2. Right hand: eighth notes with accents. Left hand: eighth notes with accents. Fermata at the end.

# I Bambuco

133

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*p*

137

Pno. 1

*ff*

Pno. 2

*ff*

# PEQUEÑA SUITE

## Segundo movimiento

### Canción, torbellino y marcha

Adolfo Mejía

Versión para dos pianos  
Camilo Linares Rozo

Adagio

Piano 1

*ppp*

*pp*

Piano 2

Adagio

*p*

*pp*

A

Pno. 1

*p*

Pno. 2

*ppp*

B

Pno. 1

*ppp*

*rit.*

Allegretto

*pp*

Pno. 2

*ppp*

*rit.*

Allegretto

*pp*

Canción, torbellino y marcha

22

Pno. 1

Pno. 2

*pp*

*mp*

C

27

Pno. 1

Pno. 2

*mf*

*mf*

*mf*

*8va*

32

Pno. 1

Pno. 2

*8va*

Canción, torbellino y marcha

D

Pno. 1

*mf* *p*

Pno. 2

37 *8va-* *mf* *p*

E

Pno. 1

42 *mf* *p* *mf* *sfz f*

Pno. 2

42 *mf* *p* *mf* *sfz* *f*

Pno. 1

47 *sfz* *sfz*

Pno. 2

47 *sfz* *sfz*

51 *rit.* **F** Adagio

Pno. 1

Pno. 2

57

Pno. 1

Pno. 2

63

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

70

*meno f*

*ff*

H

Pno. 2

70

*meno f*

*ff*

Pno. 1

77

*rit.*

Pno. 2

77

*rit.*

Pno. 1

83

*sfz*

*pp*

I

Pno. 2

83

*a tempo*

*sfz*

*pp*

*rit.*

89

Pno. 1

89

Pno. 2

*mp*

*p*

*rit.*

*8va*

# PEQUEÑA SUITE

## III

### Cumbia

Adolfo Mejía

Versión para dos pianos

Camilo Linares rozo

Allegretto ♩ = 80

Piano 1

Musical notation for Piano 1, measures 1-8. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 1-4 are whole rests. Measures 5-8 contain a melody starting with a *ppp* dynamic. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Allegretto ♩ = 80

Piano 2

Musical notation for Piano 2, measures 1-8. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 1-8 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *ppp* dynamic. The notes are: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

A

Pno. 1

Musical notation for Pno. 1, measures 9-16. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 9-16 contain a melody starting with a *pp* dynamic. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Pno. 2

Musical notation for Pno. 2, measures 9-16. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 9-16 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *pp* dynamic. The notes are: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

Pno. 1

Musical notation for Pno. 1, measures 17-24. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 17-24 contain a melody starting with a *p* dynamic. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Pno. 2

Musical notation for Pno. 2, measures 17-24. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 17-24 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes with a *p* dynamic. The notes are: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter).

III  
Cumbia

**B**

Pno. 1

*p*

*mp*

Pno. 2

*p*

Pno. 1

Pno. 2

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

*sfz*

**C**

Pno. 1

*p*

*simile*

Pno. 2

*mf*

*p*

III  
Cumbia

Pno. 1

40

*mf*

Pno. 2

40

Pno. 1

45

Pno. 2

45

Pno. 1

49

Pno. 2

49

III  
Cumbia

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 1

Pno. 2

Piano 1 (Pno. 1) score for measures 66-70. The right hand features a melodic line with triplets and a 'Cumbia' section. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Piano 2 (Pno. 2) score for measures 66-70. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sfz* and *mf*.

Piano 1 (Pno. 1) score for measures 70-75. The right hand continues with triplet patterns. The left hand features a more active melodic line with accents. Dynamics include *f*.

Piano 2 (Pno. 2) score for measures 70-75. The right hand plays sustained chords, and the left hand plays a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

Piano 1 (Pno. 1) score for measures 75-80. A fermata is placed over measure 75. The right hand has a complex melodic passage with accents. The left hand includes a *ped.* (pedal) marking. Dynamics include *f*.

Piano 2 (Pno. 2) score for measures 75-80. The right hand plays chords, and the left hand plays a melodic line with accents. Dynamics include *f*.

III  
Cumbia

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 80-85. Pno. 1 features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. Pno. 2 provides harmonic support with chords and bass lines.

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 86-91. Measure 86 includes a **G** chord and the tempo marking **Allegro**. The music features a **f** dynamic and includes triplets in Pno. 1.

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 92-97. The tempo marking **Allegro** is present. Pno. 1 has a melodic line with slurs and accents. Pno. 2 has a bass line with slurs and accents.

III  
Cumbia

*rit.*

**H**

*a tempo*

Piano score for measures 97-100. The system includes two grand staves for Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 features a complex melodic line with slurs and accents, while Pno. 2 provides a rhythmic accompaniment. A box labeled 'H' is placed above the first measure of the 'a tempo' section.

Piano score for measures 101-105. The system includes two grand staves for Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 continues with intricate melodic patterns, and Pno. 2 maintains the rhythmic accompaniment with various articulations.

Piano score for measures 106-110. The system includes two grand staves for Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 features prominent triplet figures, and Pno. 2 continues with a steady accompaniment.

III  
Cumbia

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 110-113. Pno. 1 features a melodic line with slurs and accents, while Pno. 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 114-118. A box labeled 'I' is positioned above measure 114. Pno. 1 has a complex melodic passage with slurs and accents, and Pno. 2 has a dense chordal accompaniment.

Piano score for Pno. 1 and Pno. 2, measures 119-123. Pno. 1 includes a triplet in measure 121 and dynamic markings *f* and *p*. Pno. 2 features a *ff* dynamic marking in measure 119 and a *f* marking in measure 122.

III  
Cumbia

J

124

Pno. 1

Pno. 2

*mp*

128

Pno. 1

Pno. 2

*rit.*

*f*

*Allegretto* ♩ = 80

*f*

*Allegretto* ♩ = 80

132

Pno. 1

Pno. 2

*p*

*p*

*pp*

*f*

K

*p*

*p*

*pp*

*f*

K

III  
Cumbia

Pno. 1

137

Pno. 2

137

Pno. 1

Allegro

145

Pno. 2

Allegro

145

## 6.4 Encuestas

**Tabla N. 6 Docentes de dirección encuestados**

<b>Docente entrevistado</b>	<b>Universidad donde enseña técnica de dirección</b>
Guerassim Voronkov	Maestría Universidad Nacional, orquesta
Tetsuo Kagehira	Maestría Universidad Nacional, banda
Libardo Saavedra	Pregrado Universidad Nacional
Jorge Salazar	Pregrado Universidad Corpas
Luis Guillermo Vicaría	Maestría Universidad Javeriana
Leonardo Marulanda	Pregrado Universidad Distrital
Guillermo Gordillo Galán	Pregrado UPTC

## 2.1.1 Entrevistas

Nombre del encuestado Guerassim Voronkov

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección  
Nacional

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.

- 104 Haydn
- 3 Beethoven
- Berlioz Fantástica
- 1 Mahler
- Stravinski Consagración

2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quirronómicos. Si  NO

3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si  NO

4. ¿Usted considera necesario incluir este repertorio en este proceso académico? Si  NO

5. ¿Qué problemas hay para incluir el repertorio sinfónico en la clase?

Sobre todo escases de adaptaciones a 2 o 4 manos para piano que dificulta implantación de este repertorio.

6. ¿Incluiría repertorio sinfónico colombiano a sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos? Si  NO

La anterior encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Roza candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Muchas gracias por su valioso tiempo.

## 2.2.1 Entrevistas (Modelo de encuesta)

Nombre del encuestado Tetsuo Kagehira

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección Maestría en Dirección Sinfónica U. Nacional

La siguiente encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Rozo candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.

- a. Scherzeada Rimsky-Korsakov  
 b. Historia del Soldado Igor Stravinsky  
 c. Cuadros de una Exposición Modest Mussorgsky  
 d. Danubio Azul Johann Strauss  
 e. Dionysiaques Florent Schmitt

2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quironómicos. Si  NO

3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si  NO  ¿Por qué?

Porque no hay versiones de cuatro manos de las obras sinfónicas colombianas.

4. ¿Qué elementos técnicos cree Ud. que aporta el repertorio sinfónico colombiano al estudiante de dirección?

Impronta para Banda Blas Emilio Atehortúa

Muchas gracias por su tiempo.

## 2.1.1 Entrevistas

Nombre del encuestado Libelo Saavedra P

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección UN.

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.
  - a. G. Holst Sinfonía
  - b. W. A. Mozart Sinfonía número 40
  - c. Concierto Beethoven
  - d. Schubert 5<sup>a</sup>
  - e. Beethoven 5<sup>a</sup>
2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quironómicos. Si  NO
3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si  NO
4. ¿Usted considera necesario incluir este repertorio en este proceso académico? Si  NO
5. ¿Qué problemas hay para incluir el repertorio sinfónico en la clase?  
Piano 4 manos!
6. ¿Incluiría repertorio sinfónico colombiano a sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos? Si  NO

La anterior encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Roza candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Muchas gracias por su valioso tiempo.

## 2.1.1 Entrevistas

Nombre del encuestado Jorge Alejandro Salazar

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección

Corpas

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.
  - a. Beethoven sinf. #2 mov 1.
  - b. Brahms sinf. #3 mov 1
  - c. Debussy Preludio a la siesta de un fauno
  - d. Rossini Ob. barbero de Sevilla
  - e. Copland Appalachian, Stravinsky historia del soldado
2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quironómicos. Si  NO
3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si  NO
4. ¿Usted considera necesario incluir este repertorio en este proceso académico? Si  NO
5. ¿Qué problemas hay para incluir el repertorio sinfónico en la clase?  
No hay materiales de reducción ni ediciones de scores
6. ¿Incluiría repertorio sinfónico colombiano a sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos? Si  NO

La anterior encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Roza candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Muchas gracias por su valioso tiempo.

2.1.1 Entrevistas

Nombre del encuestado Luis Guillermo Vicaría

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección  
Universidad Javeriana

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.
  - a. Haydn sinfonía 104
  - b. Beethoven sinfonía 5
  - c. Brahms sinfonía 1
  - d. Stravinsky historia del soldado
  - e. Stravinsky consagración de la primavera
2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quironómicos. Si  NO
3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si  NO
4. ¿Usted considera necesario incluir este repertorio en este proceso académico? Si  NO
5. ¿Qué problemas hay para incluir el repertorio sinfónico en la clase?  
Desconocimiento de todo el repertorio sinfónico colombiano
6. ¿Incluiría repertorio sinfónico colombiano a sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos? Si  NO

La anterior encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Rozo candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Muchas gracias por su valioso tiempo.

## 2.1.1 Entrevistas

Nombre del encuestado Leonardo Ronilanda R

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección  
Universidad Distrital

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.
  - a. Sinfonía 1. Beethoven. Mov 1 y 4.
  - b. Sinfonía 5. Beethoven
  - c. Historia del Soldado
  - d. Consagración de la Primavera
  - e. Egmont. Beethoven
2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quironómicos. Si  NO
3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si  NO
4. ¿Usted considera necesario incluir este repertorio en este proceso académico? Si  NO
5. ¿Qué problemas hay para incluir el repertorio sinfónico en la clase?  
El nivel de los alumnos, la falta de tiempo.  
La falta de (material) reducción para piano de este repertorio
6. ¿Incluiría repertorio sinfónico colombiano a sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos? Si  NO

La anterior encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Rozo candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Muchas gracias por su valioso tiempo.

## 2.1.1 Entrevistas

Nombre del encuestado Guillermo Gardillo Gabón

Universidad en la cual dicta el espacio académico relacionado con repertorio y técnica de dirección  
U.P.T.C.

Las siguientes preguntas están relacionadas con su experiencia y labor como docente del espacio académico de dirección sinfónica.

1. ¿Cuáles obras sinfónicas considera usted que aportan de manera significativa elementos técnicos al estudiante de dirección? Nombre solo cinco (5) por favor.
  - a. Schubert, inconnu
  - b. Haydn sinf. 104
  - c. Beethoven sinf. 7
  - d. Mussorgsky/Ravel Cuadros de una exposición
  - e. Scheherazade, Korsakov
2. ¿Usted realiza un trabajo preparatorio técnico con el estudiante previo al contacto con la agrupación sinfónica? Ejemplo: dirección con pianos, ejercicios quironómicos. Si  NO
3. En el plan de estudios de la cátedra de dirección, ¿incluye repertorio sinfónico colombiano en la fase preliminar al contacto del estudiante con la agrupación sinfónica? Si  NO
4. ¿Usted considera necesario incluir este repertorio en este proceso académico? Si  NO
5. ¿Qué problemas hay para incluir el repertorio sinfónico en la clase?  
Acceso a este material. Poca difusión de la música colombiana.
6. ¿Incluiría repertorio sinfónico colombiano a sus clases de dirección si tuviera acceso a versiones para cuatro manos o dos pianos? Si  NO

La anterior encuesta pertenece al diagnóstico del trabajo de grado del estudiante Héctor Camilo Linares Roza candidato a optar el título de maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco inmensamente su valioso aporte en este proceso.

Muchas gracias por su valioso tiempo.

## 6.5 Galería fotográfica

CONDUCTING MASTER CLASSES & WORKSHOPS ST. PETERSBURG, RUSSIA

*Peter the Great*  
MUSIC ACADEMY

**The 56<sup>th</sup> International Master Class  
in Orchestral Conducting**  
*(Simonov - Rabinovich Technique)*

in cooperation with **Universidad Nacional de Colombia**



with Maestro  
**Guerassim Voronkov**  
*(Russia - Spain)*

and **St. Petersburg Symphony Orchestra**

**21 - 28 July, 2017** St. Petersburg, Russia

For active participants and auditors at all levels from beginners to professionals.  
No age limit.  
Visa and accommodation assistance.  
Languages: English, Spanish.  
Participation will be confirmed after receipt of application.  
Repertoire is the point to confirm with Maestro and orchestra.  
150 min. of podium time. Additional time possible.  
All active participants will conduct at the final public concert.  
Professional recording of the final public concert.  
Each participant whether active or passive will receive  
a participation certificate signed by the Maestro.  
Career development opportunities for the best students.

Peter the Great Music Academy  
Varshavskaya ul. 34 P/O 128  
196128 Saint Petersburg, Russia  
Tel./Fax: +7 812 692 21 86

ptgmusicacademy@gmail.com  
www.ptgmusicacademy.com  
www.twitter.com/ptgmusicacademy  
www.facebook.com/peterthegreatmusicacademy








Imagen N. 21. Afiche del curso de dirección en San Petesburgo, Rusia



**Imagen N. 22 Pianistas acompañantes en las clases magistrales. Izq. A der. Natalia Frolova, Camilo Linares e Irina Timofeeva**



**Imagen N. 23 Entrevista antes del concierto**



**Imagen N. 24 Concierto Orquesta Sinfónica de San Petesburgo, obra Paisaje Andino de Noro Bastidas. Director Camilo Linares Rozo**



**Imagen N. 25 Foto al final del concierto. Directores colombianos Izq a der. Alejandro Roca, Guerassim Voronkov, Camilo Linares y Oscar Carrillo.**



**Imagen N. 26 Administrativos de la orquesta y participantes del taller.**



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Четверг **27** июля 2017  
начало в 19:00

Симфонический оркестр Санкт-Петербурга  
художественный руководитель и главный дирижёр -  
Народный артист России Сергей Садлер

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ ПАРАД ДИРИЖЁРОВ**  
под управлением  
Маэстро Герасима Воронкова (Россия - Испания)

За дирижёрским пультом:  
Джейн Браун (США), Леон Пирон (ЮАР),  
Сэм Лау (Гонконг), Роберто Серра (Аргентина),  
Оскар Карийо (Колумбия), **Камило Линарес (Колумбия)**,  
Алехандро Рока (Колумбия)

В программе шедевры мировой музыкальной классики:  
произведения Чайковского, Бетховена, Моцарта, Брамса, Верди

**ВХОД СВОБОДНЫЙ**



Актовый зал  
Санкт-Петербургский государственный университет  
Здание Двенадцати коллегий  
Университетская наб., д. 7/9, (вход с Менделеевской линии)  
Контактный телефон.: 8 921 747 04 69

**spbu.ru**

Imagen N. 27 Afiche promocional del concierto. En el óvalo azul Camilo Linares (Colombia)

CONDUCTING MASTER CLASSES & WORKSHOPS ST. PETERSBURG, RUSSIA

*Peter the Great*  
MUSIC ACADEMY

1997 20<sup>th</sup> Anniversary 2017

**The 56<sup>th</sup> International Master Class  
in Orchestral Conducting**  
21–28 July, 2017 St. Petersburg, Russia

In cooperation with **Universidad Nacional de Colombia** 

Faculty: **Maestro Guerassim Voronkov (Russia – Spain)**

We certify that Maestro  
**Héctor Camilo Linares Rozo**  
(Colombia)  
has participated in  
**The 56<sup>th</sup> International Master Class for Conductors**  
and conducted  
**the Saint Petersburg Symphony Orchestra**  
at the final public concert

  
Professor Maestro Guerassim Voronkov

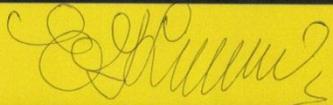
  
General Manager Dr. Elena Kostyuchenko



Imagen N. 28 Certificado del taller de dirección.

## 1. BIBLIOGRAFIA

- SWAROWSKY, Hans. DEFENSA DE LA OBRA. DIRECCIÓN DE ORQUESTA. Traducción de Miguel Ángel Gómez Martínez Ed. Real Musical. Barcelona, España 1989.
- SARDÓ PARALS, Adria. EL GESTO EN LA DIRECCION DE ORQUESTA. Ed. Clivis. Primera edición. Barcelona, España 2006.
- SCHERCHEN, Hermann. EL ARTE DE DIRIGIR LA ORQUESTA. Ed. Labor. Edición 2 Bcelona, España 1988.
- LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula. INVESTIGACION ARTISTICA EN MUSICA. PROBLEMAS, METODOS, EXPERIENCIAS Y MODELOS. Editorial Conacuta. Barcelona, España 2014.
- MEJÍA, Adolfo. OBRAS COMPLETAS PARA PIANO. Colegio máximo de las academias colombianas. Patronato colombiano de artes y ciencias. Publicación N. 5 de la fundación Guillermo Uribe Holguín. Sonata editores. 1990.
- STRAVINSKY, Igor. CONVERSACIONES CON R. CRAFT. Editorial Atlantis, Zürich 1961.
- WALTERSHAUSEN, Hermann Wolfgang von. EL ARTE DE LA DIRECCION ORQUESTAL. Cambio de aire y de marcado. Ed. Unión tipográfica Editorial Hispanoamericana. Primera edición en español. México. 1966.
- HERZFELD, Friedrich. LA MAGIA DE LA BATUTA. El mundo de los eximios directores, de los grandes conciertos y las famosas orquestas. Editorial Labor S.A. Barcelona, España 1986.

- JUNGHEINRICH, Hans-Klaus. LOS GRANDES DIRECTORES DE ORQUESTA. Editorial Alianza Música. Madrid, España 1991.
- CÓRDOVA, Maria. ASPECTOS DE LA METODOLOGIA DE LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA DE PARTITURAS. Editorial Pueblo y Educación. La Habana 1987.
- WEINTRAUB, Mauricio. MUSICA Y EMOCIONES. Una mirada integral del intérprete de música. Ed. Bibliografika de Voros S.A. Buenos Aires, Argentina. 2016.
- REVISTA VOCES DE NARIÑO. El trío de los hermanos Bastidas. Genealogía musical y estirpe de talentos. Marzo 2010.
- ESCOBAR, Luis Antonio. LA MÚSICA EN CARTAGENA DE INDIAS. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango.
- ADLER, Samuel. EL ESTUDIO DE LA ORQUESTACION. Primer edición en lengua española correspondiente a la tercera edición en inglés. Madrid, España. 2006.

### 1.1 Recursos de internet

- <http://unal.edu.co/la-universidad/mision-y-vision.html> consultada el 27 de septiembre de 2017
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n\\_L%C3%B3pez\\_Cano](https://es.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%A9n_L%C3%B3pez_Cano) consultada el 5 de octubre de 2017
- [https://es.wikipedia.org/wiki/Investigaci%C3%B3n\\_art%C3%ADstica](https://es.wikipedia.org/wiki/Investigaci%C3%B3n_art%C3%ADstica) consultada el 5 de octubre de 2017
- <https://www.youtube.com/watch?v=uh863bgVHyY&list=RDuh863bgVHyY&t=29> consultado el 8 de octubre de 2017