CREACION DE LA BANDA MUSICAL INFANTIL EN EL INSTITUTO CLUB UNION SEDE C DEL BARRIO COLORADOS MUNICIPIO DE BUCARAMANGA

CONVENIO U.I.S. – ALCALDIA DE BUCARAMANGA

CARLOS ALBERTO GARCIA RINCON

FRANCISCO JOSE MORA MOGOLLON

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE ARTES

BUCARAMANGA

2006

CREACION DE LA BANDA MUSICAL INFANTIL EN EL INSTITUTO CLUB UNION SEDE C DEL BARRIO COLORADOS MUNICIPIO DE BUCARAMANGA

CONVENIO U.I.S. – ALCALDIA DE BUCARAMANGA

CARLOS ALBERTO GARCIA RINCON

FRANCISCO JOSE MORA MOGOLLON

Trabajo de grado para optar al título de:
LICENCIADO EN MUSICA

Director
ALBERTO LUIS SANCHEZ
Maestro en Música especialización en Pedagogía del folklore

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA
2006

A mi madre Ana Hilda Mogollón de Mora y a mi esposa María Fernanda quienes fueron el motor y el ánimo para no desfallecer.

FRANCISCO MORA

- A mi madre por impulsarme a estudiar música y ser mi amiga incondicional.
- A Ludy, mi esposa, por su aliento y por estar siempre a mi lado.
- A mis hijos Kenty, Mariana y Carlos Eduardo, a quienes debo todo el tiempo que le dediqué al proyecto.

CARLOS GARCIA

AGRADECIMIENTOS

- A los integrantes de la banda por su sentido de pertenencia y entrega total.
- A los maestros Nelson Henry Cruz y Alberto Luís Sánchez por su constante acompañamiento y apoyo.
- A la Lic. Julia Edith Colmenares, colaboradora incansable.
- A los padres de familia de los integrantes, por su paciencia y amabilidad.

CONTENIDO

		Página
INTRODUCCION		1
JUSTIFICACIÓN		3
OBJETIVOS		5
1	MARCO REFERENCIAL	6
1.1.	MARCO HISTORICO	6
1.1.1	Origen y desarrollo de las bandas	6
1.1.2	Las bandas en Colombia	8
1.1.3	Proyecto de bandas Alcaldía - UIS	9
1.2.	MARCO SOCIAL Y POBLACION	11
1.2.1	Barrio Colorados	11
1.2.2	Instituto Club Unión – Sede C	11
1.2.3	Núcleo familiar	11
1.3.	MARCO TEORICO	13
1.3.1	Clasificación de las bandas	13
1.3.2	Clasificación de los Instrumentos de la banda escolar	15
1.3.3	Descripción de los instrumentos de la banda escolar	17
1.3.4	Cuidado y mantenimiento de los instrumentos	27
2.	CULTURA CIUDADANA	31
2.1.	FUNDAMENTACION PEDAGOGICA	31

2.3.	FORMACION CIUDADANA EN TORNO A LA MUSICA	33
2.2.	EDUCACION Y LENGUAJE	32
3.	LA BANDA ESCOLAR	35
3.1.	ETAPAS	35
3.1.1	Selección	35
3.1.2	Motivación	35
3.1.3	Gramática Musical	36
3.1.4	Asignación del instrumento	38
3.1.5	Ejecución del instrumento	39
3.2.	MONTAJE DE OBRAS MUSICALES	45
3.2.1	Selección del repertorio	45
3.2.2	Presentación de las obras a la banda	46
3.2.3	Ensayos individuales	47
3.2.4	Ensayos parciales	47
3.2.5	Ensayos generales	47
3.2.6	Ensayos inter-bandas	47
4.	LOGROS	49
5.	DIFICULTADES	50
6.	CONCLUSIONES	51
7.	RECOMENDACIONES	52
BIBLIOGRAFIA		54
ANEXOS		55

LISTA DE ANEXOS

Pág.

Anexo A	DECÁLOGO DEL DIRECTOR	56
Anexo B	TABLAS DE DIGITACIÓN	57
Anexo C	REPERTORIO ÍNTER BANDAS	63
Anexo D	REPERTORIO DEL INSTITUTO CLUB UNIÓN SEDE C	175
Anexo E	FOTOGRAFÍAS	321

RESUMEN

TITULO: CREACION DE LA BANDA MUSICAL INFANTIL EN EL INSTITUTO CLUB UNION SEDE C DEL BARRIO COLORADOS MUNICIPIO DE BUCARAMANGA. [*]

AUTOR (ES): CARLOS ALBERTO GARCIA RINCON Y FRANCISCO JOSE MORA MOGOLLON.[**]

PALABRAS CLAVES: BANDA MUSICAL, INSTRUMENTOS MUSICALES, PARTITURAS, FORMACION MUSICAL, INSTITUTO CLUB UNION.

CONTENIDO: Creación y desarrollo de una banda musical escolar basada en la enseñanza musical e instrumental para los niños de primaria del Instituto Club Unión sede C del barrio Colorados, municipio de Bucaramanga. Proyecto que forma parte del convenio firmado entre la Alcaldía de Bucaramanga - a través de la Secretaria Municipal de Educación – y la Universidad Industrial de Santander, con la intervención de la Facultad de Ciencias Humanas: Escuela de Artes – Música.

La banda consta de los siguientes instrumentos: dos clarinetes afinados en si bemol, dos trompetas afinadas en si bemol, un saxofón contralto afinado en mi bemol, un saxofón tenor afinado en si bemol, un trombón de vara afinado en do, un fliscorno barítono afinado en si bemol, un bombo, un redoblante y un juego de platillos. Este instrumental fue donado por la Alcaldía de Bucaramanga junto a otros nueve juegos instrumentales repartidos en las otras escuelas incluidas en el proyecto general.

Concientes de las necesidades de nuestro país, el proyecto se presenta alternando recíprocamente la formación musical con la formación ciudadana, como una propuesta vivencial alternativa que desde el medio social de los estudiantes busque mejorar su nivel de vida, implementando y desarrollando un semillero musical que promueva cultura, paz y bienestar en medio de un panorama desalentador de violencia y pobreza.

---

[*] Trabajo de Grado

[**] Facultad de ciencias humanas. Licenciatura en música. Director Maestro Nelson Henry Cruz. Alberto Luís Sánchez, docente asociado.

SUMMARY

TITLE: CREATION OF THE INFANTILE MUSICAL BAND AT THE CLUB UNION INSTITUTE SEAT C OF THE "COLORADOS" NEIGHBORHOOD IN THE MUNICIPALITY OF BUCARAMANGA.*

AUTHOR (IT IS): CARLOS ALBERTO GARCIA RINCON AND FRANCISCO JOSE MORA MOGOLLON.**

KEY WORDS: MUSICAL BAND, MUSICAL INSTRUMENTS, SCORES, MUSICAL FORMATION, CLUB UNION INSTITUTE.

CONTENT: Creation and development of a scholar musical band based on the musical and instrumental teaching for the children of primary of Club Union Institute seat C of the "Colorados" neighborhood, municipality of Bucaramanga. Plan that it is part of the agreement signed among the Governorship of Bucaramanga- trough the Municipal Secretary of Education- and the Industrial University of Santander, with the intervention of the ability of Human Sciences: School of Arts Music.

The band consists of the following instruments: two clarinets tuned in B flat, two trumpets tuned in B flat, a contralto saxophone tuned in E flat, a tenor saxophone tuned in B flat, a stick trombone tuned in C, a baritone fliscorno tuned in B flat, a bass drum, a snare drum and a game of plates. This instrumental one was donated by the Governorship of Bucaramanga next to other nine instrumental games distributed in the other schools included in the general project.

We are conscientious of the necessities of our country and the project is presented alternating the musical formation reciprocally with the civic formation, like a proposal vivencial alternative that looks for to improve its level of life from the social means of the students, implementing and developing a musical nursery that promotes culture, peace and well-being in a desolate panorama of violence and poverty.

---

* Grade Works

** Ability of human sciences. Degree in music. Managing Teacher Nelson Henry Cruz. Alberto Luís Sánchez, educational associate.

INTRODUCCION

El presente Proyecto se enmarca dentro del componente de gestión del Plan Nacional de Música para la Convivencia 2002-2006 PNMC, adelantado por el Ministerio de Cultura y las alcaldías, con el fin de ampliar y fortalecer la práctica, el conocimiento y el disfrute de la música en el país mediante la consolidación y creación de escuelas para la población infantil y juvenil. De esta manera, se aspira a contribuir al desarrollo individual de los ciudadanos así como a la convivencia y al desarrollo social de las comunidades.

En el marco del PNMC se viene impulsado la creación y consolidación de escuelas de música en torno a las bandas de viento como una de las prácticas musicales de carácter colectivo de gran arraigo en nuestro país. El proyecto pretende fomentar la Banda - Escolar como un proyecto educativo y cultural, construido colectivamente, que articule los distintos espacios y actores educativos y culturales existentes.

El proyecto es una herramienta para la gestión, creación, organización, socialización y fortalecimiento de las bandas –escolares. Esta dirigido tanto a licenciados en música, como a gestores culturales, músicos, entidades culturales y educativas de carácter departamental y municipal, y a comunidades interesadas en la promoción de las bandas de viento y su desarrollo como escuelas de música.

Este texto recoge las experiencias de la Universidad Industrial de Santander y su área de Música, en la implementación de proyectos de fomento a estas agrupaciones, y los procesos exitosos adelantados por entidades municipales y departamentales, así como por organizaciones comunitarias y culturales.

JUSTIFICACION

"De todas las artes es la música aquella que ejerce mayor influencia sobre las pasiones y, por ello, un legislador debiera ocuparse de ella antes que de ninguna otra."

Napoleón Bonaparte

La enseñanza de la música ha sido una constante histórica en todas las civilizaciones, quienes la han considerado un elemento fundamental en la formación integral del hombre. Así mismo nuestro país, ahora más que nunca, es conciente de la necesidad de implementar y desarrollar semilleros musicales que promuevan cultura, paz y bienestar en medio de un panorama desalentador de violencia y pobreza.

Según las estadísticas, Colombia se acerca a un 60% de población en pobreza; de ese 60% se dice que un 20% es de indigencia, que en términos concretos y dolorosos, son aquellas personas que no tienen acceso a las comidas básicas de un día.[1] Otros estudios corroboran la teoría de que los niños y niñas que nacen en familias pobres, tienen muchas menos oportunidades de promoción educativa, tienen muchas menos oportunidades de una alimentación adecuada, tienen muchas menos oportunidades de una salud positiva.

[1] CONCLUSIONES II Foro Nacional en Defensa de la Educación Pública. Bogotá, 2-4 de Octubre 2003

El futuro está muy condicionado por esa infancia en situación de carencias, y hoy día lo que se está entendiendo es que son muy pocas las oportunidades que la vida le ofrece a un niño pobre para romper el círculo vicioso de la pobreza.

Desarrollar este proyecto significa dar una respuesta concreta al vacío que deja este contexto social en nuestras comunidades; pues si bien el proyecto no es la panacea a tanta problemática, es una alternativa de vida que mejora su calidad, abriendo caminos que brinden esperanza de progreso y bienestar.

Ver uno de estos niños sentado en un auditorio, rodeado de sus compañeritos de música, frente a cientos de personas, interpretar su instrumento, creando melodías y piezas orquestales, brinda la tranquilidad y certeza de que difícilmente abandonarán su instrumento para dedicarse a la delincuencia o la violencia.

Es un buen comienzo, un granito de arena, una respuesta eficaz y a la vez una exhortación a que cada colombiano, desde su profesión u oficio busque salidas que contribuyan a la construcción de la Colombia que tanto anhelamos.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Incidir en la formación ciudadana de los niños de escuelas públicas municipales, propiciando el desarrollo de sus competencias éticas y estéticas por medio de su participación en bandas musicales infantiles.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Impartir valores de participación y compromiso de integración con las comunidades mediante la práctica de este género bandístico musical.
- Familiarizar a los niños con el lenguaje musical y con la música como expresión directa del pensamiento y exteriorización de sus emociones.
- Impartir conocimientos técnico-musicales en la ejecución de los instrumentos.
- Brindar a la comunidad el conocimiento y posibilidades de recreación, capacitación y formación ciudadana a través de las distintas maneras en que se manifiesta la música.

1. MARCO REFERENCIAL

1.1. MARCO HISTORICO

1.1.1 ORIGEN Y DESARROLLO DE LAS BANDAS

El origen de las bandas, sin duda europeo, se remonta al siglo XIV cuando a un corto número de músicos, al servicio de cortes y potentados se les llamó bandas o concerto. Su historia está profundamente arraigada en la música que los instrumentos de percusión y viento tocaban en las unidades de infantería y caballería europeas. Históricamente los tambores, a los que se unieron más tarde los pífanos –a veces remplazados por los clarines-, se utilizaron para transmitir señales, como medio de comunicación y música en el campo de batalla. Se trata de juntar los instrumentos de campo con los más ágiles instrumentos de viento en general, para conformar la banda militar.

El nacimiento de la banda moderna probablemente se haya retrasado por la problemática (mecánica y acústica) del diseño y construcción de un instrumento de viento de metal para el registro más grave. Después de que las válvulas para instrumentos de metal fueron patentadas en 1818 por los músicos alemanes Heinrich Stölzel y Friedrich Bluhmel, se desarrollaron numerosos instrumentos de este material, capaces de proyectar un poderoso sonido al aire libre. Pero todavía se necesitaba una voz de bajo con la suficiente potencia para dar una base tonal adecuada al resto de los instrumentos de la banda. Al imaginativo y persuasivo director prusiano de bandas militares Friedrich Wilhelm Wieprecht se le atribuye el

desarrollo de la tuba bajo, inventada en 1835, y que reemplazó al oficleide, un antiguo instrumento de metal utilizado por Héctor Berlioz. Conjuntando éste con otros metales recientemente desarrollados, Wieprecht creó una banda de caballería que, en efecto, era una vuelta a los anteriores intentos de conjuntar un grupo efectivo de percusión y de vientos. La banda de vientos moderna evolucionó a partir de los logros de Wieprecht. Luís XIV de Francia en el siglo XVII, Federico II el Grande de Prusia en el XVIII, y Napoleón III a principios del siglo XIX, hicieron grandes aportaciones al desarrollo de las bandas. El hecho de que los tres fueran gobernantes autocráticos de regímenes autoritarios parece ser el motivo del tono militar de esta música de banda primitiva.

La música de concierto interpretada con instrumentos de viento ha tenido, desde los tiempos de Wieprecht, un repertorio compuesto por adaptaciones y transcripciones de obras orquestales. Éstas se convirtieron en el principal objetivo de trabajo de los arreglistas profesionales durante el segundo cuarto del siglo XX. La evolución tuvo su origen cuando los más importantes directores de bandas convencieron a los compositores de mayor prestigio de la seriedad de sus propuestas musicales. El resultado es una producción ininterrumpida de alto nivel, con la firma de compositores como los británicos Ralph Vaughan Williams y Gustav Theodore Holst, el alemán Paul Hindemith, el ruso Ígor Stravinski y el checo Karel Husa. Gracias a la creación de una literatura original para la banda de concierto pudo cubrirse este vacío de la banda de metales.

1.1.2 LAS BANDAS EN COLOMBIA

Colombia cuenta con uno de los movimientos de bandas de música más numeroso, diverso y dinámico de América Latina. Estas agrupaciones que surgieron en el país a finales del siglo XVIII, no solamente han sido las principales animadoras de las festividades (religiosas, actos protocolarios, etc.), sino que han representado desde sus inicios un espacio simbólico de autorreconocimiento y pertenencia, de gran valor cultural para cientos de localidades en todo el territorio nacional.

El proceso socio cultural que ha generado el movimiento de bandas en nuestro país, se ha expandido a todas las regiones. La banda de músicos de viento, además de ser un proyecto de gran valor musical, posibilita el vínculo de los actores sociales de las localidades, orientando y proyectando sus tradiciones y nuevas propuestas culturales.

Según la información recopilada por el Área de Música del Ministerio de Cultura, existen en la actualidad aproximadamente 1215 bandas ubicadas en 838 municipios de todos los departamentos, lo que significa que el 76.4% de los municipios existentes tienen bandas. De estas agrupaciones se estima que cerca del 85% son juveniles e infantiles, y el otro 15% son bandas de músicos mayores urbanos y campesinos, como en el caso de las bandas de la región de las sabanas de la región

Caribe, Nariño, Huila y Tolima, en donde hay agrupaciones integradas por músicos formados en la tradición bandística. [1]

El concepto de la banda – escuela surge en las décadas del 70 y el 80, como resultado de los proyectos adelantados con éxito por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia, que empezaron a orientar esta práctica musical hacia la formación de niños y jóvenes.

Una de las características importantes del movimiento de bandas en Colombia es la existencia de diversos concursos y festivales de tipo nacional, departamental y zonal, en los cuales las agrupaciones confrontan y comparten sus logros artísticos, al tiempo que generan espacios de encuentro y socialización en las localidades que son sedes.

1.1.3 PROYECTO DE BANDAS ALCALDIA – UIS

El presente proyecto hace parte del Proyecto interinstitucional denominado Educación Musical y Cultura Ciudadana: Formación de Bandas Infantiles Musicales, que hace parte del convenio firmado entre la Alcaldía de Bucaramanga –a través de la Secretaría Municipal de Educación- y la Universidad Industrial de Santander, con la intervención de la facultad de Ciencias Humanas –Escuela de Artes: Música. Una vez firmado dicho contrato se procede a la compra de la dotación instrumental y la debida organización y ejecución del plan de trabajo.

[1] Datos actualizados a diciembre de 2004.

Cada banda inicialmente está conformada por dos clarinetes, dos trompetas, saxo alto, saxo tenor, fliscorno, trombón de vara, bombo, redoblante, platillos y seis atriles.

La construcción y desarrollo del Proyecto Bandas Infantiles Musicales en la ciudad de Bucaramanga, está dirigido especialmente a las instituciones educativas ubicadas en los estratos uno, dos y tres y ha sido desarrollado desde la Secretaría de Educación en alianza con la Universidad Industrial de Santander –UIS- y bajo la dirección académica de la decana de la Facultad de Ciencias Humanas, Dra. Ana Cecilia Ojeda[1] y el maestro Blas Emilio Atehortúa[2]; quienes han trabajado incansablemente de la mano de los estudiantes de la escuela de música de la UIS y de los docentes de las instituciones educativas.

La Universidad Industrial de Santander tiene en este proyecto un espacio mediante el cual se pone en práctica el mandato de la misión institucional de integrar a la comunidad en el amplio proceso de su gran esfuerzo formativo para que la sociedad sea doblemente beneficiada con una acción cultural que comprometa a la niñez misma con el fundamento de la educación, pues en ella está la semilla del futuro, la raíz de la esperanza en una patria mejor para los colombianos.

[1] Hoy sustituida por el Dr. GONZALO PATIÑO BENAVIDES
[2] Hoy sustituido por el maestro NELSON HENRY CRUZ

1.2. MARCO SOCIAL Y POBLACION

1.2.1 BARRIO COLORADOS

Ubicado hacia el norte de la ciudad en el Km. 7, vía a la costa Atlántica, con aproximadamente 1.130 familias, las cuales tienen un promedio de 7-8 personas c/u.

Las familias pertenecientes a esta comunidad son de estratos uno y dos, donde su economía está enmarcada básicamente por el empleo, el subempleo, obreros independientes, comercio informal o callejero y tal cual pensionado del estado. No obstante, predominan las amas de casa, sin sueldo alguno, y los jóvenes desempleados.

En este contexto social son cotidianos el desplazamiento, las invasiones y los damnificados por las inclemencias del clima entre otros.

Culturalmente su grado de escolaridad oscila entre analfabetas, grados dispersos de primaria, un porcentaje mínimo de educación secundaria y contados profesionales.

1.2.2 INSTITUTO CLUB UNION SEDE C

Cubre el servicio escolar en los siguientes barrios aledaños:

- Colorados
- Limoncito
- Rosa alta
- Rosal

- Rosal bajo
- Angelinos
- Divino niño
- Las delicias
- Barrio nuevo

Los docentes de la Institución proceden de un estrato social medio, en su mayoría nombrados oficialmente por el Estado, con diferentes grados en el escalafón nacional. Un buen número de ellos con título profesional.

La dirección de la institución está a cargo de un coordinador quien a su vez depende de un director mayor en la respectiva sede principal, que es definida por la Secretaría de Educación. Esta concentración escolar, ha cambiado dos veces su sede principal durante el transcurso del proyecto. En primera instancia se llamaba Concentración República de Colombia y su directora era la Lic. Julia Edith Colmenares. Luego, por decreto de la Alcaldía, se articuló la institución al Colegio Rafael García Herreros del Barrio Kennedy, ubicado también en el norte de la ciudad, convirtiéndose en una de sus sedes y la Licenciada Julia Edith Colmenares pasa de ser la directora a ser su coordinadora. En la actualidad se ha cambiado esta dependencia al colegio Club Unión del Barrio San Rafael, ubicado en el área metropolitana de la ciudad, siendo el coordinador el Lic. Roberto Rojas Gómez.

1.2.3 NUCLEO FAMILIAR

Este núcleo está básicamente compuesto de familias grandes donde el padre trabaja y la madre es ama de casa. Sin embargo son numerosos los casos donde ambos trabajan, por la necesidad, hecho que ocasiona la tutoría de los menores a cargo de los mayores, quienes no sobrepasan de unos años de diferencia. También es habitual encontrar familias dónde los menores de edad son forzados a trabajar con sus padres para poder sobrevivir día a día.

Estas deficiencias económicas determinan el no cubrimiento de las necesidades básicas como una correcta alimentación, la salud, el vestido, la vivienda y la recreación. Así mismo, un descuido en la colaboración de las obligaciones escolares.

Los menores presentan deficiencias de afecto, socialización, respeto, autoestima, solidaridad, igualdad, tolerancia, honradez, responsabilidad, entre otros valores básicos para la convivencia social.

1.3. MARCO TEORICO

1.3.1 CLASIFICACION DE LAS BANDAS

- **MUNICIPALES**

Son agrupaciones que reproducen los valores culturales, folklóricos y tradicionales de un pueblo. Está conformado en su mayoría por músicos empíricos bajo la dirección de un músico más experimentado. Son auspiciadas por el Municipio. Entre sus

funciones están las tradicionales retretas folklóricas, serenatas dominicales, celebraciones patronales y actos cívicos.

- **REGIONALES**

Se diferencian de las anteriores en que no poseen ningún auspicio por parte del municipio, departamento o nación, aunque en ocasiones los represente. No tienen una rutina de trabajo constante debido a que solo tocan en ciertas ocasiones especiales como festividades importantes y contrataciones remuneradas.

- **DEPARTAMENTALES**

Su personal es una selección de los músicos más sobresalientes del Departamento. Estos devengan un sueldo por su labor. Poseen un director permanente y representan a su Departamento a nivel nacional e internacional. Su repertorio incluye tanto música erudita como popular.

- **MILITARES**

Está conformada para el servicio de las fuerzas armadas, quien financia los sueldos de los músicos. Los integrantes en su gran mayoría son civiles que trabajan en otras partes.

Están dirigidos por un "músico mayor". Además de representar su estamento, participan y colaboran en actos cívicos. En su repertorio predominan las marchas e himnos utilizados en desfiles y paradas.

- **SINFONICAS**

Reúnen la mayor cantidad y calidad de músicos. Participan todos los instrumentos de viento y percusión. Por esta razón y por su repertorio sinfónico deriva su nombre.

- **ESCOLAR**

Su número es el más reducido y se limita a la capacidad presupuestal de la institución que solventa el instrumental. Está dirigido por un profesor de música quien se encarga de seleccionar los alumnos con mayor aptitud musical, escoge el repertorio, enseña las técnicas básicas de cada instrumento y monta un repertorio sencillo acorde a las destrezas de cada integrante. Se concibe aquí como un espacio de formación que trasciende los muros de los colegios, es decir, debe formarse un continuo entre instituciones educativas y la comunidad. Debe formarse en el seno de la tradición comunitaria y de ésta se alimentarán las bandas Institucionales, Departamentales y Nacionales.

1.3.2 CLASIFICACION DE LOS INSTRUMENTOS DE LA BANDA ESCOLAR

Hay una amplia variedad de formas de agrupar los instrumentos. Una de ellas es atendiendo a sus materiales de construcción: metal, madera, barro, cuero y así sucesivamente. Esta es una convención seguida en el este de Asia y en cierta medida en la orquesta occidental con las familias de viento-madera y metal. Esta división no

es totalmente lógica ya que, por ejemplo, clasifica dentro del viento-madera a las flautas y saxofones metálicos. Otro sistema consiste en agrupar los instrumentos por su uso (religioso, militar, doméstico) o sus funciones musicales (rítmica, melódica, armónica). En 1914 apareció un completo aunque complicado sistema conocido como el sistema Hornbostel-Sachs. En él se delimitan las familias instrumentales según lo que vibra y produce el sonido. Estas familias se denominaron: idiófonos (auto resonador, sobre todo objetos sólidos), membranófonos (resonadores de membrana o parche), aerófonos (resonadores de aire) y cordófonos (resonadores de cuerda). Una quinta familia se ha añadido en los últimos años, los electrófonos (circuitos osciladores electrónicos).

- **AEROFONOS**

Nombre genérico para designar cualquier instrumento de viento en el que el sonido se genera mediante una columna de aire encerrado. Las principales familias de viento en la orquesta son la de metal (trompetas, trompas, trombones, tubas) y la de madera (flautas, oboes, clarinetes, fagotes). La altura del sonido depende de la longitud del tubo y de si su extremo es abierto o cerrado. El timbre depende de la forma de la embocadura y de la campana, entre otras cosas.

- **MEMBRANOFONOS**

Familia de instrumentos musicales en la que el sonido se produce por la vibración de una membrana, ya sea golpeándola, frotándola o accionándola a través de las ondas sonoras generadas por la voz humana. Durante mucho tiempo este tipo de membranas

estaban confeccionadas con la piel de algún animal y, aunque hoy día aún se siguen utilizando en tambores de fabricación artesanal, en la mayoría de los casos se emplean materiales sintéticos. Como modelo de membranófono en el que se golpea la membrana tenemos los tambores, en nuestro caso el redoblante.

- **IDIOFONOS**

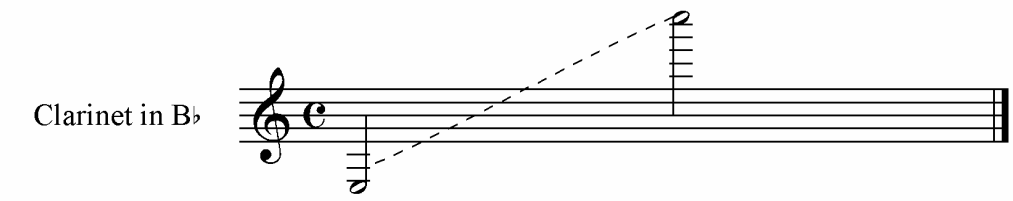
Familia de instrumentos musicales en la que el sonido se produce por la vibración del cuerpo del instrumento en sí mismo y no a través de cuerdas, membranas o aire. Existen varios tipos de idiófonos según el método de obtención del sonido. Así, en los de percusión, el sonido se produce por el choque entre un cuerpo sonoro y otro insonoro (xilófono, triángulo o gong); en los de concusión, se produce por el choque entre dos cuerpos sonoros (platillos o castañuelas), y en los de fricción, se obtiene por el frotamiento de alguna parte del instrumento (armónica de cristal o zambomba). También existen los de tipo sonajero, como las maracas, y los de pulsación, como la caja de música.

1.3.3 DESCRIPCION DE LOS INSTRUMENTOS DE LA BANDA ESCOLAR

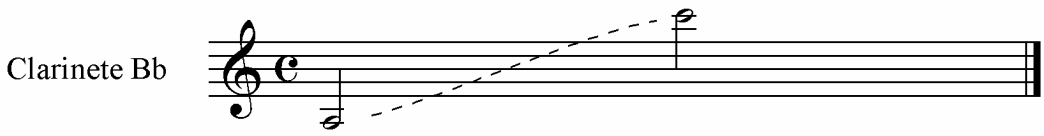
- **CLARINETE**

- **AFINACION:** Si bemol.

- **EXTENSION**



- **REGISTRO ALCANZADO POR LOS NIÑOS**



- **ESTRUCTURA**

Instrumento de viento-madera formado por un tubo cilíndrico con una sola lengüeta que se fija sobre una abertura en la boquilla en el extremo superior del tubo. Por el inferior termina en un pabellón acampanado. Los clarinetes modernos están fabricados con ébano (plástico a veces), y tienen veinte o más agujeros para producir los diferentes sonidos; algunos están abiertos para taparse con los dedos del intérprete, otros se tapan con llaves.

- **HISTORIA**

El clarinete se inventó hacia 1700 por el constructor alemán de flautas Johann Christoph Denner de Nuremberg, como modificación del *chalumeau,* instrumento folclórico de lengüeta. En torno a 1840 se habían desarrollado dos complejos sistemas de llaves: el sistema Böhm, utilizado en la mayoría de países, y patentado en 1844 por

el francés Auguste Buffet, que adaptó los adelantos para la flauta del alemán Theobald Böhm; y el sistema del constructor belga Eugène Albert, desarrollado hacia 1860, de orificios más estrechos y sonido más oscuro.

❖ **SAXOFON**

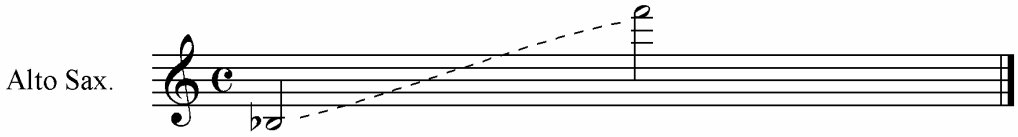
- **AFINACION**

SAXOFON ALTO: Mi b

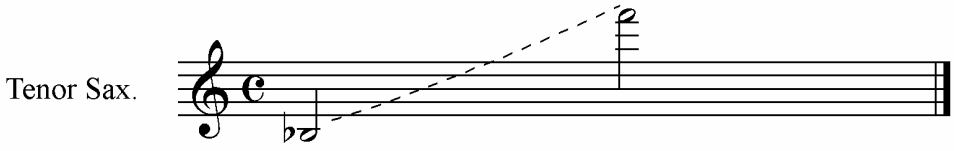
SAXOFON TENOR: Si b

- **EXTENSION**

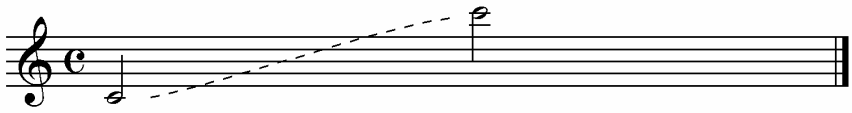
SAXOFON ALTO



SAXOFON TENOR



- **REGISTRO ALCANZADO POR LOS NIÑOS**

Sax alto y tenor 

- **ESTRUCTURA**

El saxofón consta de una embocadura de lengüeta simple, un cuerpo metálico y una versión ensanchada del tubo cónico. El cuerpo tiene veinte orificios cubiertos por llaves que pueden ser abiertas o cerradas en grupos por medio de seis botones o zapatillas. Dos agujeros adicionales se utilizan para saltar octavas arriba o abajo de la tesitura normal. La mayoría de los saxofones tienen el pabellón curvo con lo que se asemejan al clarinete bajo; algunos, como el soprano, son rectos y se parecen al clarinete soprano. Los saxofones más conocidos son el soprano, el contralto, el tenor y el barítono, todos con una extensión de dos octavas y media. La calidad tímbrica va desde la suavidad y dulzura hasta lo ronco y metálico.

- **HISTORIA**

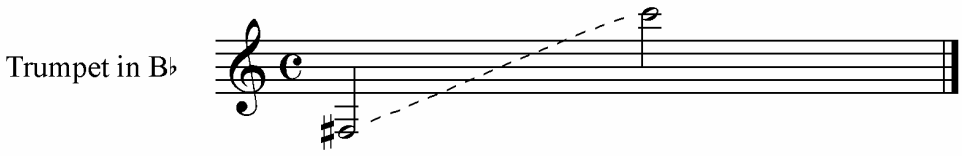
Fue inventado por un compositor belga establecido en Paris llamado Adolphe Sax, que lo ideó en 1842 y lo patentó en la capital francesa en 1846. el saxofón inició su carrera como componente habitual –aunque no indispensable- de las bandas militares; el ejército francés lo adoptó oficialmente en 1854. Desde ese momento, la forma y el diseño básico del instrumento han cambiado poco, con el acabado de cobre o

niquelado y el característico cuerpo curvo en horquilla. Durante el siglo XX se han incluido algunas características adicionales, como las pequeñas varillas que unen las diferentes llaves y permiten una mayor flexibilidad.

❖ **TROMPETA**

- **AFINACION:** Si b

- **EXTENSION**



- **REGISTRO ALCANZADO POR LOS NIÑOS**

- **ESTRUCTURA**

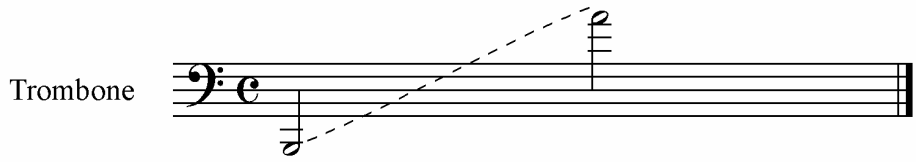
Consiste en un tubo largo de metal, uno de cuyos extremos termina en forma de campana, mientras que el otro conecta con una boquilla a manera de copa. La trompeta moderna tiene tres pistones que, presionados por separado o en combinación, abren unas válvulas que pueden bajar el sonido del instrumento hasta seis semitonos.

- **HISTORIA**

En la Europa medieval la trompeta larga y recta llamada buisine fue desplazada por una versión más corta hacia el año 1300. En torno al 1400 el instrumento se plegó en forma de S, y, hacia el año 1500 se arrolló en un bucle alargado. Con este aspecto, fabricado con bronce o plata, se convirtió en el instrumento propio de las ceremonias y en la trompeta orquestal hasta el año 1800. Su tubo estrecho y cilíndrico producía un sonido brillante, pero su registro se limitaba a la serie armónica de la nota fundamental según su longitud. Los constructores de instrumentos de principios del siglo XIX estudiaron cómo construir una trompeta que produjera toda la escala cromática dentro de su extensión. Una invención con corta vida fue el mecanismo de abrir y cerrar agujeros a los lados de los tubos. Hacia el 1820 se instalaron válvulas en la trompeta. Abriendo una se prolongaba el tubo y bajaba la afinación de la nota fundamental, con lo que se podía emitir toda la serie armónica.

❖ **TROMBON DE VARA**

- **AFINACION:** Do
- **EXTENSION**



- **REGISTRO ALCANZADO POR LOS NIÑOS**

- **ESTRUCTURA**

Instrumento de viento de metal con un tubo de sección cilíndrica, boquilla de copa y mecanismo de corredera (vara), cuyo antecedente antiguo es la bucina romana. Con la corredera cerrada el trombón tenor en si bemol produce el si bemol 1 como nota fundamental o pedal y, en la misma posición, toda la serie armónica de esta nota pedal (como el fliscorno o la trompeta natural). La corredera se abre en seis posiciones más, cada una con la serie armónica de su fundamental.

- **HISTORIA**

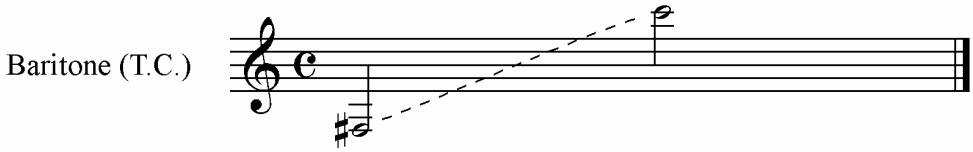
Se originó en torno al año 1400 como una mejora de la trompeta y fue construido en varios tamaños. Los instrumentos más comunes fueron los contralto, tenor y bajo. Con excepción del mayor grosor del metal y del pabellón más estrecho, lo que produce un sonido más blando y delicado, el trombón antiguo era casi idéntico al de nuestros días. Conocido con el nombre de sacabuche (por su parecido con un arma del mismo nombre), fue un instrumento muy apreciado en la música religiosa y de cámara. Perdió importancia hacia el 1700 salvo en las bandas de música de las ciudades y se introdujo en las grandes bandas militares de comienzos del siglo XVIII. Fue entonces cuando amplió el pabellón hasta el tamaño de nuestros días. Los

trombones con válvulas aparecieron a comienzos del siglo XIX en Viena pero se han considerado de menor calidad tímbrica y tienden a desaparecer.

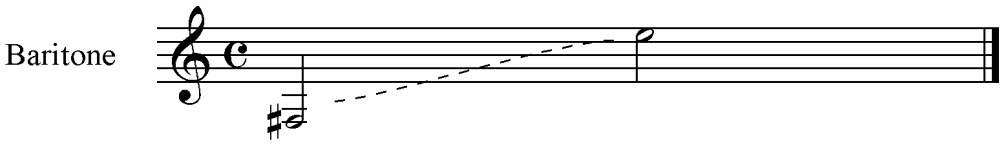
❖ **FLISCORNO BARITONO**

- **AFINACION:** Si b

- **EXTENSION**



- **REGISTRO ALCANZADO POR LOS NIÑOS**



- **ESTRUCTURA**

Instrumento de metal provisto de válvulas similar a la trompeta. Posee una embocadura profunda y una campana amplia.

- **HISTORIA**

Los desarrollos de la ciencia y de la industria significaron la posibilidad de construir instrumentos con una precisión técnica imposible hasta entonces. Por tanto los

compositores reclamaban un mayor surtido de instrumentos, entre ellos un bajo que completase la sección del metal. Ese hueco lo lleno el fliscorno. En el año 1835 se concibió a la compañía alemana Miraphone la patente para fabricar este instrumento.

- **BOMBO**

- **ESTRUCTURA**

Instrumento musical que consiste en una o dos membranas tensadas llamadas parches, sujetas a un caldero o a un bastidor en forma de tubo llamado caja. Se hace sonar golpeando la membrana con las manos o con baquetas. La caja mantiene tensa la piel y actúa como resonador.

- **HISTORIA**

Podemos encontrar tambores en todo el mundo, en prácticamente todas las culturas, y se conoce su existencia desde el 6000 a.C. Casi en todos los lugares ha estado asociado a lo ceremonial, sacro, o simbólico. Los conjuntos de membranófonos se utilizan frecuentemente para comunicarse. En África imitan la prosodia de la lengua y transmiten mensajes desde largas distancias. La caja, o tambor militar, usado en la infantería europea, comunicaba órdenes a los soldados y acompañaba su marcha. El uso musical varía desde marcar un pulso sencillo, hasta producir complicados ritmos.

- **REDOBLANTE**

- **ESTRUCTURA**

Su estructura es igual a la del bombo, con la diferencia de que tiene ocho o diez cuerdas de tripa entorchadas de metal, o bordones, que cruzan el parche inferior por la mitad. Los bordones vibran contra la membrana cuando el parche superior es golpeado.

- **HISTORIA**

Los tambores fueron adquiriendo una enorme importancia musical a través de la historia, debido a que su característico sonido percusivo los convertía en un acompañamiento perfecto para celebraciones de todo tipo al aire libre. El tambor lateral o caja, como es conocido comúnmente, es un instrumento musical que siempre ha ocupado un puesto de honor tanto en la guerra como en la paz. En las batallas las señales se daban a golpe de tambor, cuyo sonido estridente retumbaba entre el caos y el fragor del campo de batalla.

- **PLATILLOS**

- **ESTRUCTURA**

Instrumento de percusión: discos finos, delgados y cóncavos, de aleación de bronce o latón, que se entrechocan o se golpean separadamente con baquetas duras o blandas. Se produce así un ruido persistente, con más o menos volumen, sin afinación

determinada. Los platillos tienen normalmente asas o abrazaderas de piel fijadas por su parte trasera. En las orquestas de baile un platillo puede estar suspendido en un trípode y ser golpeado alternativamente por un pedal, o por cepillos metálicos u otras baquetas.

- **HISTORIA**

Los platillos, utilizados en las ceremonias religiosas desde tiempos antiguos, son conocidos en Europa desde la edad media. Durante la moda de la música militar turca en el siglo XVIII, el instrumento se introdujo en la orquesta. Fabricados tradicionalmente en Turquía y China, fueron casi planos o con una prominencia en el centro. Los crótalos (pequeños platillos) con sonido de campana son conocidos desde la antigüedad.

1.3.4 CUIDADO Y MANTENIMIENTO DE LOS INSTRUMENTOS

❖ **BOQUILLAS**

- No apretarla excesivamente al acoplarla al instrumento pues al sacarla se puede torcer o quebrar la base donde se une la boquilla con el cuerpo o puntillo.
- No dejarla caer, ya que los golpes fuertes producen deformidades que acarrean problemas de embocadura o desafinación.
- Conviene lavarla siempre después de su uso y ocasionalmente con crema dental.

- En las boquillas de los instrumentos de lengüeta es recomendable el uso de protectores para no deteriorarla con los dientes.

❖ **CAÑAS**

- Tener siempre la tapa de protección.
- Después de su uso secarla muy bien y guardarla independientemente del instrumento.
- Si su uso es constante se debe cambiar una vez al mes.
- No lavar con jabón ni alcohol para evitar alteraciones en el material. Sólo lavarla con agua después de usarla y dejar secar

❖ **LLAVES**

- Mantener flojos los tornillos para no romper una llave al querer desarmar el instrumento.
- Lubricar llaves, tornillos y pequeños tornillos tensores o cimbras.
- Mantener secos y en buen estado los corchos de las llaves. Cambiar una vez al año.
- Al desarmar el instrumento se debe tener cuidado de no torcer las agujas que cruzan el sistema.
- Usar vaselina en las uniones del instrumento y acoplar en forma de rosca.

❖ **PISTONES**

- Si están construidos de material amarillo no se deben limpiar mucho ya que van perdiendo la resistencia de su lámina. Hacer sólo la limpieza necesaria.
- Al armar asegurarse de limpiar partículas extrañas para no rayar la maquinaria.
- Es fundamental el uso de lubricante que debe ser fino.
- Limpiar periódicamente los resortes evitando deterioro y pérdida de flexibilidad.
- Limpiar con más frecuencia la parte inferior del pistón que es donde más se acumula el mugre ocasionando el pegue de los pistones.

❖ **VARAS**

- Evitar golpearla pues se tuercen o desvían las paralelas de la vara que deben ser perfectas; de lo contrario su recorrido en el instrumento será dificultoso y hasta imposible.
- Antes de lubricar se debe limpiar muy bien.
- Usar lubricante especializado, por lo general a base de resina, ya que las cremas faciales no previenen el desgaste y si deterioran el material.

❖ **TAMBORES**

- Mantener en perfecto estado de limpieza y movimiento los tornillos tensores de los parches.

- Los tornillos se deben mantener lubricados.
- Después de su uso o cuando requieran ser transportados distancias considerables, aflojarlos o distensionarlos.
- Los parches de pieles no se deben exponer al sol, que los rompe, o la humedad, que les hace perder su sonido.
- Los parches sintéticos resisten la humedad pero no los rayos del sol

2. CULTURA CIUDADANA

En términos generales la denominación “cultura ciudadana” permite observar todas las acciones que los seres humanos reunidos en conjuntos sociales específicos desarrollan en su interior y la capacidad de comunicarse entre sí y con otros grupos sociales.

En ella intervienen no sólo la escuela, también los padres, el Estado, la iglesia, profesionales de la educación y la influencia del medio ambiente de la misma manera que los medios de comunicación.

2.1. FUNDAMENTACION PEDAGOGICA

La educación debe asumirse como una práctica mediante la cual los actores sociales propicien el éxito del otro como ser autónomo, consciente de sus propios proceso y acciones, que aprende a determinarse a sí mismo en su voluntad y deseos, que construye criterios y principios morales y reconoce los principios éticos, para construir su propia vida en un horizonte de interacciones sociales a través del aprendizaje como acción intencionada y acompañada por otros.

En este horizonte se entiende la pedagogía como una disciplina en permanente construcción de sí misma desde sus articulaciones con otras ciencias y disciplinas, para entender y actuar, desde su contexto, en la formación del otro.

La educación es, en consecuencia, el proceso de mediación esencial para el desarrollo del proyecto cultural y la cultura es un fenómeno complejo de índole histórico dentro del cual el hombre se reconoce como miembro de un grupo humano. De este modo la humanización de la educación, la comunicación y la formación ciudadana adquieren el sentido de la construcción de la cultura.

2.2. EDUCACION Y LENGUAJE

Los procesos de participación en la comunicación son de orden social y están determinados profundamente por las representaciones que cada actor social ha conformado, a lo largo de su biografía personal y colectiva, de lo que es la comunicación con el otro y de lo que es permisible y prohibido para su comportamiento.

Los lenguajes son vivos en la medida en que cada uno de los seres humanos puede organizar con ellos las experiencias en el mundo e interpretarlas dotándolas de significados, de sentidos, al tiempo en que el lenguaje posibilita la interacción entre los demás y un distanciamiento dentro del cual el objeto de reflexión somos nosotros mismos.

Los lenguajes, como la música, vienen a ser, dentro del cúmulo de las representaciones que el hombre se da de sí mismo en su mundo, una referencia y un anclaje en la realidad que construye y que le interpela comprensivamente. Estos

lenguajes permiten la relación de los sujetos, pero cada uno de ellos posee unas estructuras básicas cuya eficacia expresiva, comprensiva y estética está dada por las posibilidades de experimentación de cada persona con el mismo lenguaje con la puesta en acción de las estructuras cognitivas y afectivas en el proceso de supervivencia social, de disfrute de la vida y de la comprensión de la misma.

2.3. FORMACION CIUDADANA EN TORNO A LA MUSICA

El ser humano particular es el dinamizador de este mundo, es el que adquiere la condición de actor social. Este actor social es quien realiza las acciones transformadoras y creadoras del mundo. Este actor social se caracteriza por ser un ciudadano.

La ciudadanía ejerce como un concepto múltiple, relacionado con la adultez y el reconocimiento de una persona como actor social con deberes y derechos prescritos por un grupo sociocultural. En Colombia, por ejemplo, la Constitución Política relaciona como deberes de la persona y del ciudadano: respetar los derechos ajenos y no abusar de los propios; defender y difundir los derechos humanos como fundamento de la convivencia pacífica; participar en la vida política, cívica y comunitaria del país; propender al logro de la paz; proteger los recursos culturales y naturales del país y velar por la conservación de un ambiente sano.

La ciudadanía no es una práctica natural sino adquirida. Esta formación del ciudadano es una empresa colectiva que no puede limitarse a enseñar e inculcar

normas. Debe llamar a una discusión de lo que el ser humano debería ser en plena integridad del mundo de la vida, que plantee, más allá de los formalismos, la acción conjunta de las personas para la superación de la pobreza, la injusticia, la intolerancia y la discriminación que mantiene a la naciones atrasadas socioeconómica, política y culturalmente.

Por tanto, es tarea de la formación ciudadana conducir al sujeto a constituirse en hombre y a interesarse en los valores de la ciudadanía, que es un sentido de pertenencia a la colectividad, con miras a la preservación del bien público, del bien común y no de los intereses particulares.

La formación ciudadana, como queda entendido, es un proceso que se da en los encuentros cara a cara entre estudiantes y profesores y entre la organización institucional, las personas y los conocimientos. En la música, en las relaciones entre profesores y estudiantes, ellos median, a través de sus decisiones y acciones, una propuesta de ciudadanía que el otro asume como parte de las pautas culturales de lo que es el ciudadano dentro de esa perspectiva cultural.

En la medida entonces en que este proyecto se convierta en un trabajo de formación ciudadana a partir de la formación musical, y de labor dicente, el lugar de prácticas y ensayos se irá transformando en un entorno más dinámico y libre de barreras, en el que sea posible un aprendizaje activo, crítico explorativo y de mayor interacción con el mundo real.

3. LA BANDA ESCOLAR

3.1. ETAPAS

3.1.1 SELECCION

Esta selección se hizo en varias jornadas, teniendo en cuenta los resultados de un corto proceso de trabajo rítmico y melódico, así como la interpretación de canciones escogidas para tal fin. Algunos criterios en esta selección fueron:

- Estar cursando entre 3° y 5° de primaria.
- Manejo del pulso.
- Coordinación motriz.
- Afinación y oído melódico.
- Disciplina y rendimiento.

3.1.2 MOTIVACION

Aunque se presente como la etapa siguiente, en realidad es una herramienta que desde el primer día alimenta el proceso de formación personal e instrumental; es el abono que determina el grado de entrega de cada integrante con el proyecto y con su superación individual. Es este currículo oculto el que permite la realización de los objetivos sociales del proyecto enfatizando en la necesidad de auto superarse, esforzándose por vencer los obstáculos que se van presentando en el aprendizaje musical, para llegar a ser el protagonista de su vida, el constructor de su futuro.

Esta motivación necesariamente conlleva al discernimiento vocacional presentando una alternativa mas, sacando al niño del círculo de la pobreza al que está condenada la mayoría de colombianos que no ven horizontes alternativos para mejorar su calidad de vida.

3.1.3 GRAMATICA MUSICAL

Sobra decir que es la etapa clave en el proceso de formación musical y la que diferencia el aprendizaje formal del informal, o mejor, del aprendizaje con miras a una profundización y profesionalización de aquel que pretende una apreciación o una simple entretención.

Hay que ser muy cuidadosos de seguir un aprendizaje sistemático que si bien no le complique la experiencia formativa al niño, tampoco quede como algo superficial, en segundo plano o algo que se puede escoger.

En el proyecto esta etapa fue lenta y extensa debido a la falta de los instrumentos que no llegaban, lo cual produjo cierto grado de deserción pero que en definitiva fue un proceso de auto-decantamiento que facilitó en algún modo el trabajo pues, se quedaron los niños más disciplinados, motivados e inteligentes. Esta falta de instrumentos demandó una explotación de creatividad en la enseñanza y posibilitó un mayor afianzamiento de lo aprendido.

Recomendar un proceso de instrucción gramatical resulta, en todos los casos, muy impreciso pues al referirnos a los niños siempre hay la necesidad de implementar nuevos recursos y adaptarse al medio y al grado de asimilación que presente cada grupo.

No es lo mismo enseñar música a niños de un estrato alto que a los de uno bajo, de niveles escolares diferentes, de edades distintas, en fin cualquier aspecto por insignificante que sea, repercute en el resultado del aprendizaje infantil de la música.

La enseñanza de la música en la actualidad cuenta con una completa y variada selección de metodologías de las cuales se puede extraer lo más acertado para cada contexto y etapa. En el proceso de la banda se aplicó una combinación de estos métodos de la cual podemos resaltar los siguientes tópicos:

- Rítmica corporal: Percepción auditiva y expresión corporal de lo percibido.
- Tensión – relajación.
- Improvisación e invención.
- Aplicación de ritmos con un instrumento de percusión y/o con el cuerpo.
- Ejecución de ritmos colectivamente.
- Utilización de fonemas o sílabas musicales.
- Aprendizaje de canciones por medio de dibujos los cuales el niño interpretó para memorizar la letra y el ritmo. Luego fue el niño quien ideó los dibujos aplicándolos en diferentes canciones.
- Manejo de la escala mayor en diferentes tonalidades pero siempre empezando con la nota Do (Do relativo o movible).

- Recitación de pregones uniendo expresión y ritmo.
- Realización de ecos, los cuales consisten en repeticiones, lo más exactas posibles, de un motivo rítmico o melódico dado.
- Diferenciación y aplicación de ritmos, pulsos y acentos.
- Desarrollo de guías para ejercitar sus habilidades motrices y mentales en el aprendizaje del pentagrama, las claves y las figuras rítmicas y melódicas con su correspondiente ubicación en el pentagrama.
- Manejo progresivo de los intervalos melódicos empezando por el de tercera menor existente entre las notas Sol y Mi (solmización).

3.1.4 ASIGNACION DEL INSTRUMENTO

Se expuso cada instrumento con su clasificación, descripción, cualidades tímbricas y una corta audición de la música en la que se desempeña cada uno. Después de esta exposición, cada niño intentó hacer sonar cada instrumento observando las dificultades o facilidades para hacer sonar cada uno de ellos. En este momento tanto alumnos como profesores van analizando las conveniencias de cada uno para así asignar el instrumento.

Hay que tener en cuenta que en muchos casos esta primera selección puede variar con el tiempo pues los niños a medida del proceso se van identificando más con uno o con otro instrumento y a su vez van creciendo y su fisonomía se va adecuando a las necesidades de algunos instrumentos. Lo anterior no quiere decir que los niños podrán cambiar de instrumento cada vez que quieran pero tampoco que se les vaya a

obligar a estudiar uno que no les atraiga; lo que podría ocasionar una desmotivación y deserción de la banda.

3.1.5 EJECUCION DEL INSTRUMENTO

El proceso que empleamos para la enseñanza de la ejecución del instrumento fue el siguiente:

- **NORMAS DE HIGIENE Y MANTENIMIENTO**

- Manos y boca perfectamente limpias.
- Revisar el estado del instrumento.
- Lubricar uniones y pistones antes de armar el instrumento.
- Asegurarse de que los instrumentos estén bien sujetados al cordón en el caso de los saxofones y del redoblante.
- Finalizada la práctica, desarmar y asear el instrumento.
- Guardar el instrumento en su respectivo estuche y este en su respectivo puesto.

- **POSTURAS**

- Es de vital importancia que el cuerpo esté relajado y erguido para evitar cansancio y problemas musculares.
- Espalda recta y cabeza levantada.
- No debe haber tensión en cuello y hombros.

- Manos y brazos arqueadas y relajados.
- Es preferible que el estudio se haga sentado manteniendo las posturas indicadas.

❖ **EMBOCADURA**

- Tanto los labios como los demás músculos faciales deben distensionarse.
- En trompetas, trombón y fliscorno, la boquilla debe ubicarse de una forma proporcional entre el labio superior e inferior para evitar sobrecargar alguno de ellos.
- Hay que inculcar en el niño que es la boca que va a la boquilla y no viceversa, pues provocaría una presión de la boquilla sobre los labios y un cansancio innecesario provocando un sonido deficiente.
- En los instrumentos de caña los dientes superiores deben reposar en la parte superior de la boquilla mientas que los dientes inferiores no deben tener contacto con la caña pues van recubiertos con el labio.
- No hay que presionar excesivamente la caña para permitir el paso adecuado del aire para provocar una correcta emisión del sonido.
- Cuidar de no inflar las mejillas.

❖ **RESPIRACION**

- El aire se aloja y se comprime en la parte inferior de los pulmones haciendo presión con el diafragma.

- La expiración se debe realizar gradualmente dependiendo de la dinámica requerida.

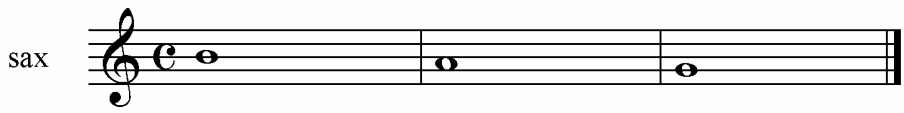
❖ **EMISION DEL SONIDO**

- El primer paso es practicar con la sola boquilla practicando las técnicas de embocadura descritas, emitiendo una nota libremente hasta obtener un sonido uniforme.
- Después de conseguir el sonido deseado con la boquilla, hay que proceder a ensamblar el instrumento completamente y ejecutar notas largas siguiendo un pulso determinado por el instructor.
- Es de aclarar que este proceso de la emisión del sonido se debe seguir practicando todos los días a manera de calentamiento.

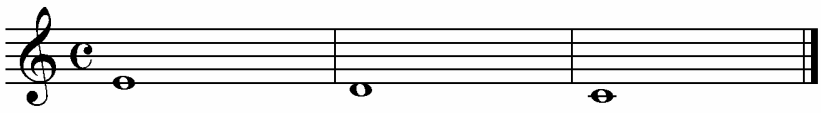
❖ **DIGITACIÓN**

- Las primeras notas varían según el tipo de instrumento:

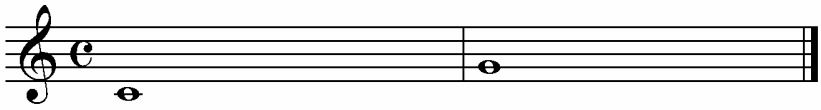
  En el saxofón es recomendable iniciar con la nota Si de primera octava con el dedo índice izquierdo y bajar sucesivamente hasta Sol.



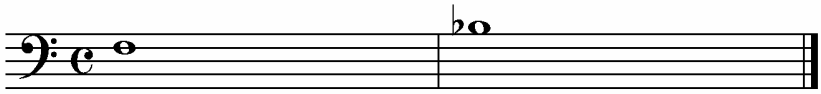
  En el clarinete las primeras notas deben ser, en su orden, el Mi, Re y Do de primera octava.

clar 

En la trompeta y el fliscorno se sugiere comenzar con las notas Do y Sol de primera octava pues son las que se dan sin la utilización de las llaves.

tromp 

En el trombón se recomienda iniciar con las notas Fa y Si bemol de primera octava que son notas que se dan en la primera posición de la vara.

bone 

- Una vez que se logre el dominio de estas primeras digitaciones se deben practicar las demás notas de la escala natural de Do mayor, a excepción del trombón en el que se debe progresar de acuerdo a las notas que da cada posición de la vara.
- Después de dominar los ejercicios anteriores se profundizará aún más en el instrumento con el manejo de las alteraciones.

❖ **METODO UTILIZADO**

- A medida en que dominamos estos aspectos de la digitación, es conveniente despertar en ellos la gran necesidad de la utilización de los métodos para cada

instrumento, como un elemento de rutina y fortalecimiento tanto en la lectura como en la digitación.

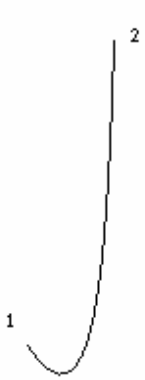
- A parte de este manejo de método individual, se desarrolló en conjunto el método pedagógico Yamaha, donde se introduce a los niños en el mundo de la ejecución grupal, desde lo más elemental hasta la ejecución de obras.

❖ ESTRATEGIAS DE DIRECCION

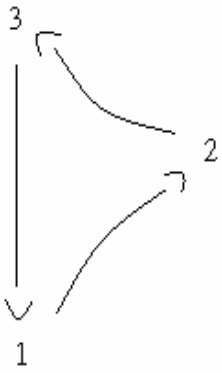
Es importantísimo aclarar con la banda el lenguaje de signos que se empleará para guiarla a la interpretación deseada por el director. Algunos de estos signos son:

- La mano derecha del director se encarga de las entradas y manejos de pulsos, mientras que la mano izquierda indicará las entradas individuales, así como los cambios de intensidad y velocidad.
- Al momento de empezar la obra hay que estar muy atentos al ritmo propuesto por el director, el cual se dará en algunos casos con un compás completo antes de comenzar para que no queden dudas de la medida que se empleará. En otros casos sólo se indicará el tiempo inmediatamente anterior y la velocidad con que se de esté determinará la velocidad de la obra.
- Aclarar los movimientos de la mano derecha para marcar los distintos compases:

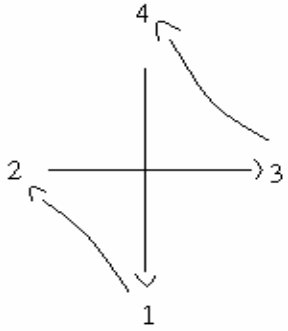
  Para dirigir en 2/4



Para dirigir en 3/4



Para dirigir en 4/4



- Las diferentes entradas durante la obra, se indicarán, como se dijo anteriormente, con la mano izquierda, sin hacerlo con el índice, aunque en algunos casos de más compenetración con la banda basta con la sola mirada del director hacia el o los ejecutantes que deban intervenir.
- Para un corte o cese definitivo de la ejecución esperar hasta que el director junte el pulgar con el índice de la mano derecha o con ambas manos según considere el director.
- El manejo de los calderones se debe realizar con el brazo derecho describiendo una elipse ascendente hacia afuera y volviendo a su origen con el respectivo signo de corte explicado anteriormente.
- Para otras sugerencias de estrategias de dirección ver el anexo del decálogo del director.

3.2. MONTAJE DE OBRAS MUSICALES

3.2.1 SELECCIÓN DEL REPERTORIO

Una vez que el director toma contacto con el grupo que constituye la base de la banda, es necesario que se supedite la elección de las obras a estudiar a las reales posibilidades de realización de las mismas. Por lo tanto, las obras que elija deberán responder a las siguientes condiciones esenciales:

- ❖ Que la banda pueda abordarlas
- ❖ Que carezca de pasajes difíciles
- ❖ Que estén destinados al aprendizaje

El número y el tipo de instrumentos requeridos por la obra deben estar acorde con la conformación de la banda para poder lograr una interpretación acertada. De igual forma el estudio de la orquestación juega un papel importante a la hora de escoger una partitura ya que con este análisis podemos determinar si la obra puede o no ser ejecutada, aún faltando algunos instrumentos.

Asimismo, deben elegirse obras que permitan en un tiempo prudencial lograr una versión satisfactoria, lo que deparará a los integrantes una justificada alegría de obra realizada que será ala vez un fuerte estímulo para proseguir el trabajo.

El tiempo y la práctica darán las posibilidades de abordar cada vez obras más complejas.

3.2.2 PRESENTACION DE LAS OBRAS A LA BANDA

Una vez seleccionada y estudiada la obra por parte del director, se presenta esta a la banda. Para esta presentación hay que tener en cuenta los siguientes aspectos:

- Autor de la obra.
- Género y ritmo de la obra.
- Tonalidad.
- Compás.

3.2.3 ENSAYOS INDIVIDUALES

Es el primer contacto del niño con la obra y por tanto el niño debe primero mirar y analizar la obra sin el instrumento. Seguidamente el instructor ejecutará los diferentes pasajes con el instrumento, y luego el niño ejecutará los pasajes en compañía del instructor. Después de repetir varias veces lo hará solo.

3.2.4 ENSAYOS PARCIALES

Una vez se haya estudiado la obra individualmente la estudiamos por secciones. Los dos saxofones, los dos clarinetes, las dos trompetas, trombón y fliscorno y la percusión.

Después agrupamos los instrumentos melódicos sin la base armónica. Seguidamente ensayamos todos a excepción de la percusión.

3.2.5 ENSAYOS GENERALES

En esta etapa se logra el acople final de la obra en conjunto con todos los instrumentos. Es en este momento donde le damos el carácter de expresión de la obra utilizando matices y dinámicas. Se corrigen además aspectos relacionados con la afinación, expresión, articulación y acople.

3.2.6 ENSAYOS INTERBANDAS

En estos ensayos participaron las diez bandas que hasta el momento se habían conformado en el proyecto. Estos ensayos eran programados cuando había presentación de todas las bandas. Se llegó a reunir aproximadamente un total de

ciento veinte niños los cuales ejecutaron obras del maestro Blas Emilio Atehortúa, entre otros.

4. LOGROS

- Los niños alcanzaron un nivel medio de lectura y comprensión de partituras.
- Ejecutan su instrumento utilizando las técnicas enseñadas.
- Poseen sentido de pertenencia a la banda, y entienden que los instrumentos son de uso colectivo.
- El niño actúa de manera solidaria con sus compañeros y es buen receptor de las sugerencias y recomendaciones que le dan los profesores.
- Utilizan y organizan adecuadamente su tiempo libre.
- Poseen ideales diferentes a los de los otros niños de su entorno.

5. DIFICULTADES

- La mayor dificultad fue haber empezado con algunos niños del último nivel escolar del colegio. Estos eran excelentes niños pero al pasar a otro colegio se perdió el contacto y la secuencia con ellos y debió empezarse de nuevo con otros niños.
- No se realizó un acople formal entre los padres de familia y la banda, el cual hubiera facilitado la consecución de otros instrumentos así como material pedagógico y de mantenimiento.
- Una gran dificultad en el manejo de la banda fue lo relacionado con la disciplina pues estos niños estaban acostumbrados a hacer caso solo al profesor que los grita y los maltrata verbalmente y no a aquel que los trata sutilmente.
- Otro momento difícil fue cuando se hizo la selección y a varios niños que no cumplían con los requisitos de esta, se les debió decir que no y estos manifestaron su tristeza con llanto.

6. CONCLUSIONES

- Los niños del proyecto lograron un mejoramiento en su rendimiento escolar tanto disciplinario como académico, así como un mayor nivel de respeto hacia el otro y de autoestima.
- Los niños se interesan en los valores de la ciudadanía manifestando un sentido de pertenencia a la colectividad, con miras a la preservación del bien público, del bien común y no de los intereses particulares.
- Los niños ahora tienen unos ideales diferentes al resto de sus compañeros de estudio y sus sueños son proyectados dentro del marco musical y ven la música como medio de superación personal y de subsistencia.
- La Institución escolar donde se desarrolló el proyecto mejoró su nivel cultural y los estudiantes manifiestan su deseo de participar activamente en la banda.

7. RECOMENDACIONES

- En ningún momento se debe inducir al niño a tocar algo que no sea capaz de leer o entender.
- Tener un suplente para cada instrumento. Esto permitirá remplazar un ejecutante en una emergencia y creará una sana competencia entre el titular y el suplente.
- En el montaje del repertorio, seguir la propuesta de ensayos (individuales, parciales y generales) y no citarlos todos a la misma hora para estudiar pasajes pues se desperdicia el tiempo de los unos mientras se explica a los otros, lo cual acarrea indisciplina y desinterés.
- Vincular a los padres de familia en el proceso y hacerlos participar en las diferentes actividades así como proponerles organizarse para conseguir la ampliación instrumental de la banda.

BIBLIOGRAFIA

BIAVA, Luís. Reglas elementales para dirigir orquestas, bandas y coros. 1995, Pág. 87

BUCARAMANGA. ALCALDIA DE BUCARAMANGA, Secretaria Municipal de Educación. Educación musical y cultura ciudadana. Bucaramanga, 2002.

COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA, Dirección de Artes – Música. Plan Nacional de Música para la convivencia, Santafé de Bogotá D.C, 2002

INSTITUTO COLOMBIANO DE NORMAS TECNICAS. Normas colombianas para la presentación de trabajos de investigación, edición actualizada. Santafé de Bogotá D. C. INCONTEC, 2003. 126Pp. NTC 1307

MICROSOFT ® STUDENT 2006. Los instrumentos musicales. Microsoft Corporation 2005.

ANEXOS

ANEXO A : DECÁLOGO DEL DIRECTOR[1]

I. No llevarás el compás con los pies ni permitirás que ningún miembro de la orquesta lo haga.

II. No cantarás durante la ejecución de una obra porque esto molesta a los ejecutantes.

III. No harás gesticulaciones. Recuerda que el público no sólo oye sino que también ve.

IV. No golpearás el atril con la batuta.

V. Durante la ejecución de una obra, no prestes demasiada atención a los errores cometidos por algún miembro de la orquesta. No permitas que el público se entere de lo sucedido.

VI. Evita los ensayos largos. Cuando los músicos están cansados no pueden concentrarse.

VII. No muestres nunca signos de mal humor. No hay razón para esto.

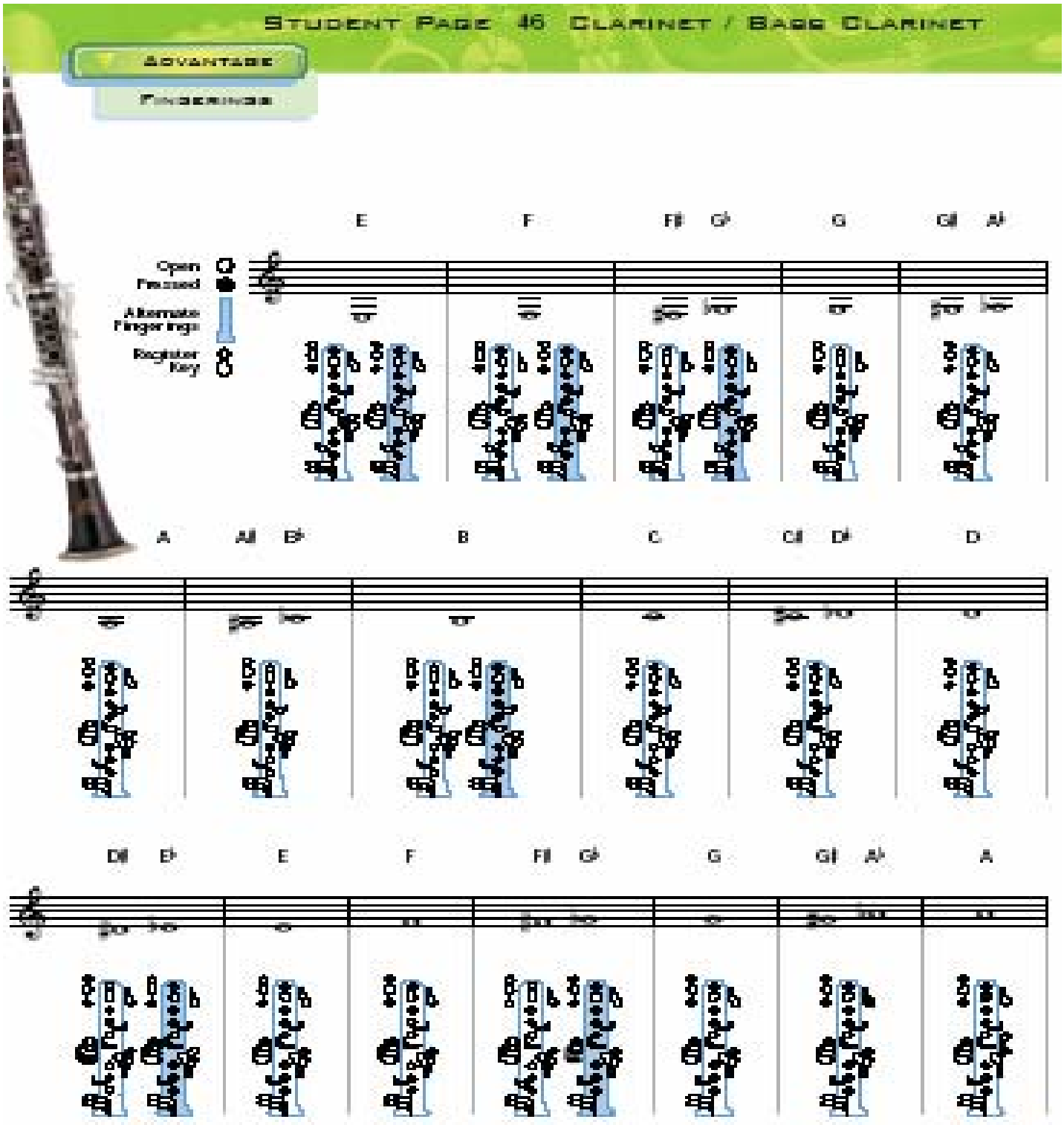
VIII. Nunca llegues tarde a un ensayo, porque así darás mal ejemplo a los miembros de la orquesta.

IX. Procura hacer explicaciones en forma amistosa.

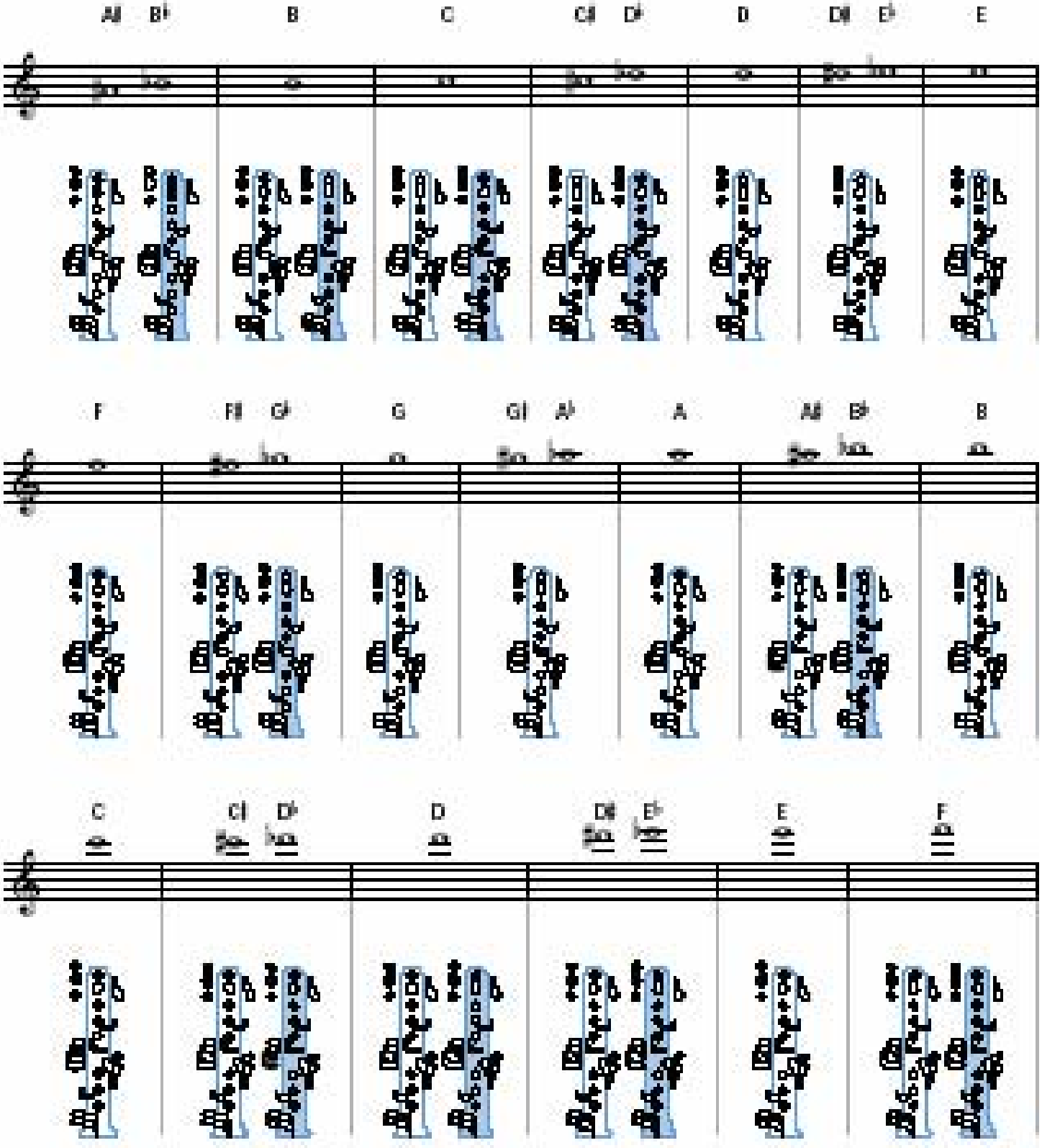
X. Se amable con los miembros de la orquesta. De esta forma, no sólo te obedecerán sino que te respetarán.

[1] BIAVA, Luís. Reglas elementales para dirigir orquestas bandas y coros. 1995, Pág. 11

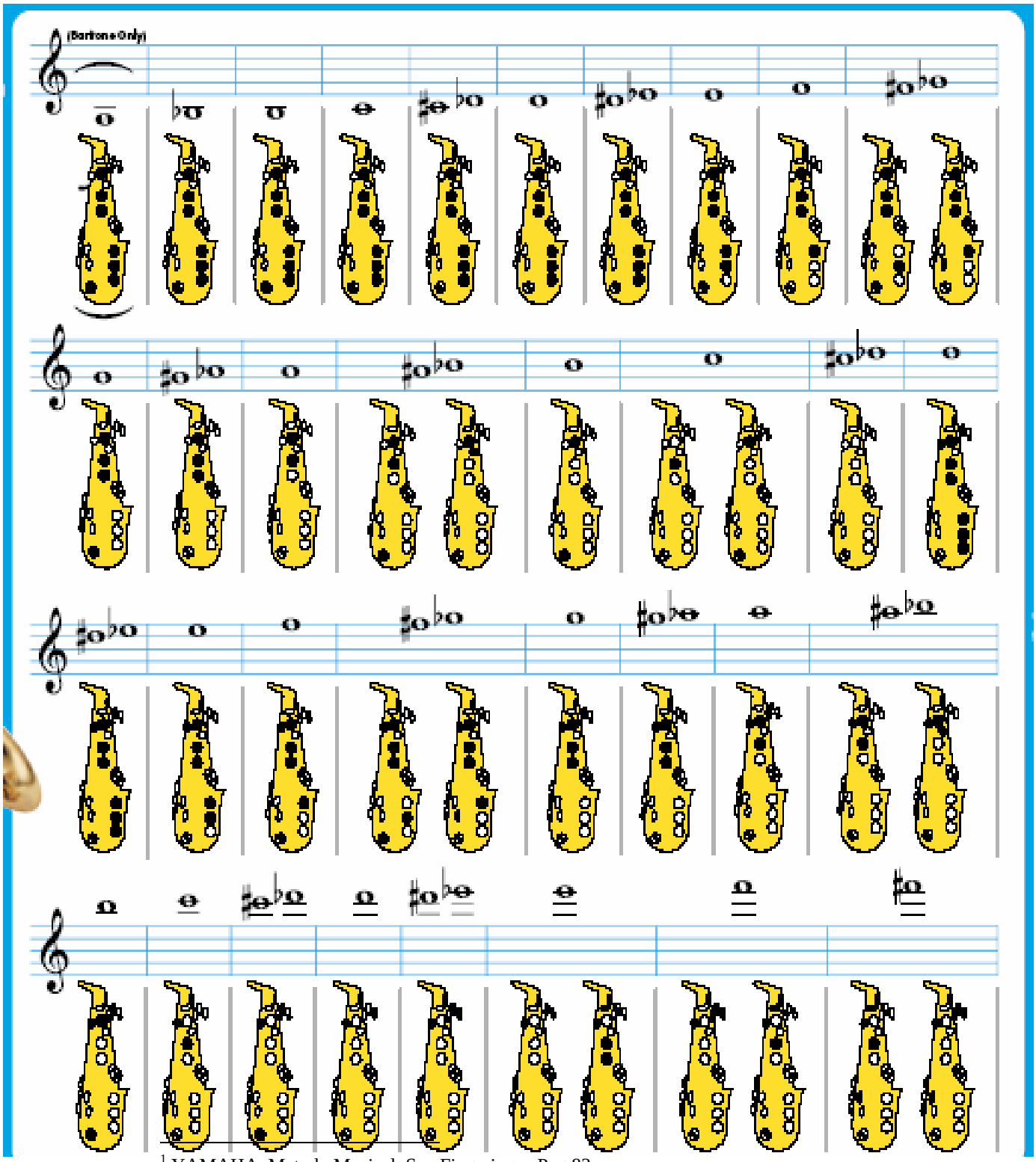
ANEXO B : TABLAS DE DIGITACIÓN. CLARINETE[1]



[1] YAMAHA, método musical. Clarinet/ Bass Clarinet. Pag 46.

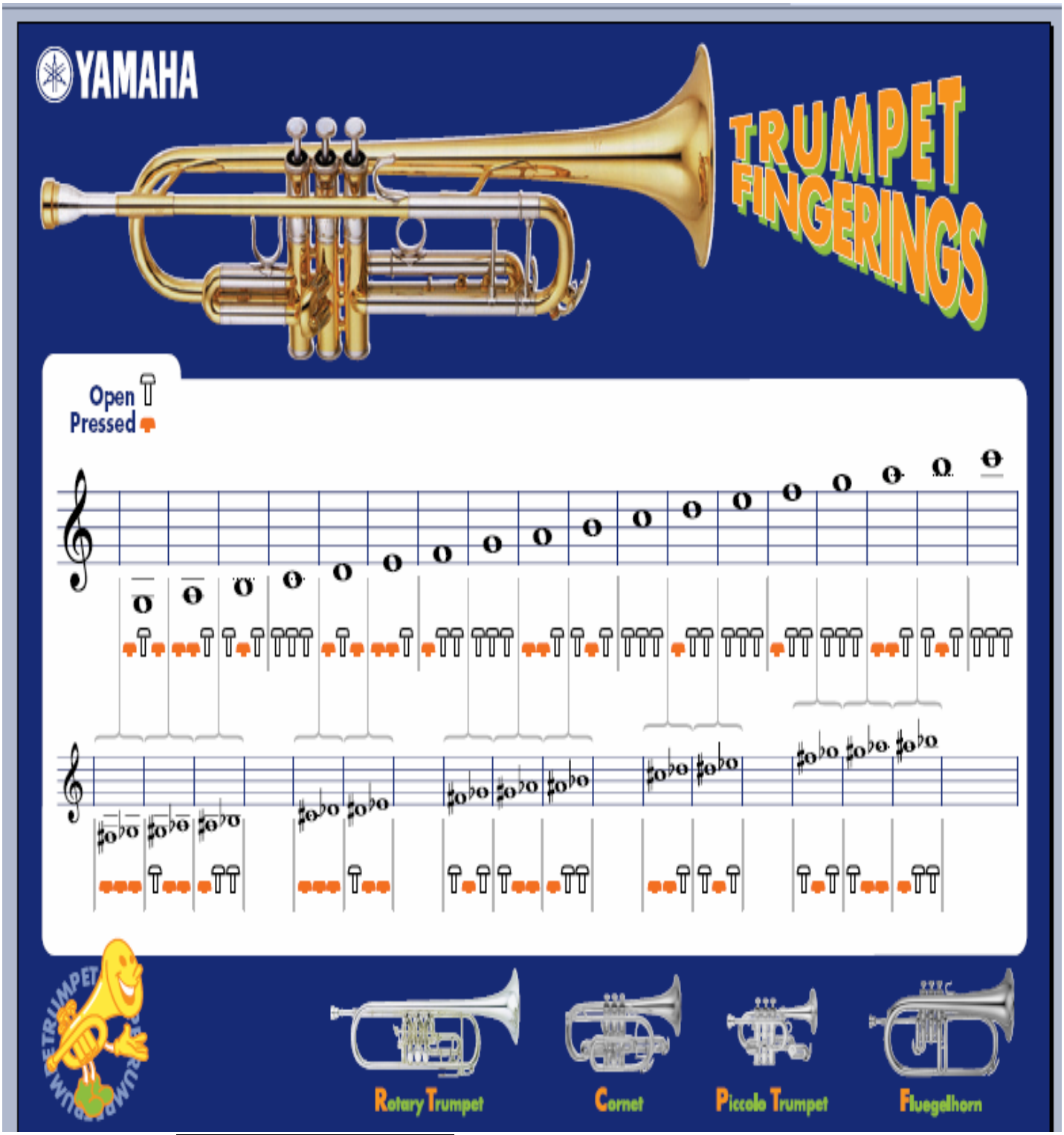

A♯ B♭
B
C
C♯ D♭
D
D♯ E♭
E
F
F♯ G♭
G
G♯ A♭
A
A♯ B♭
B
C
C♯ D♭
D
D♯ E♭
E
F

SAXOFON[1]



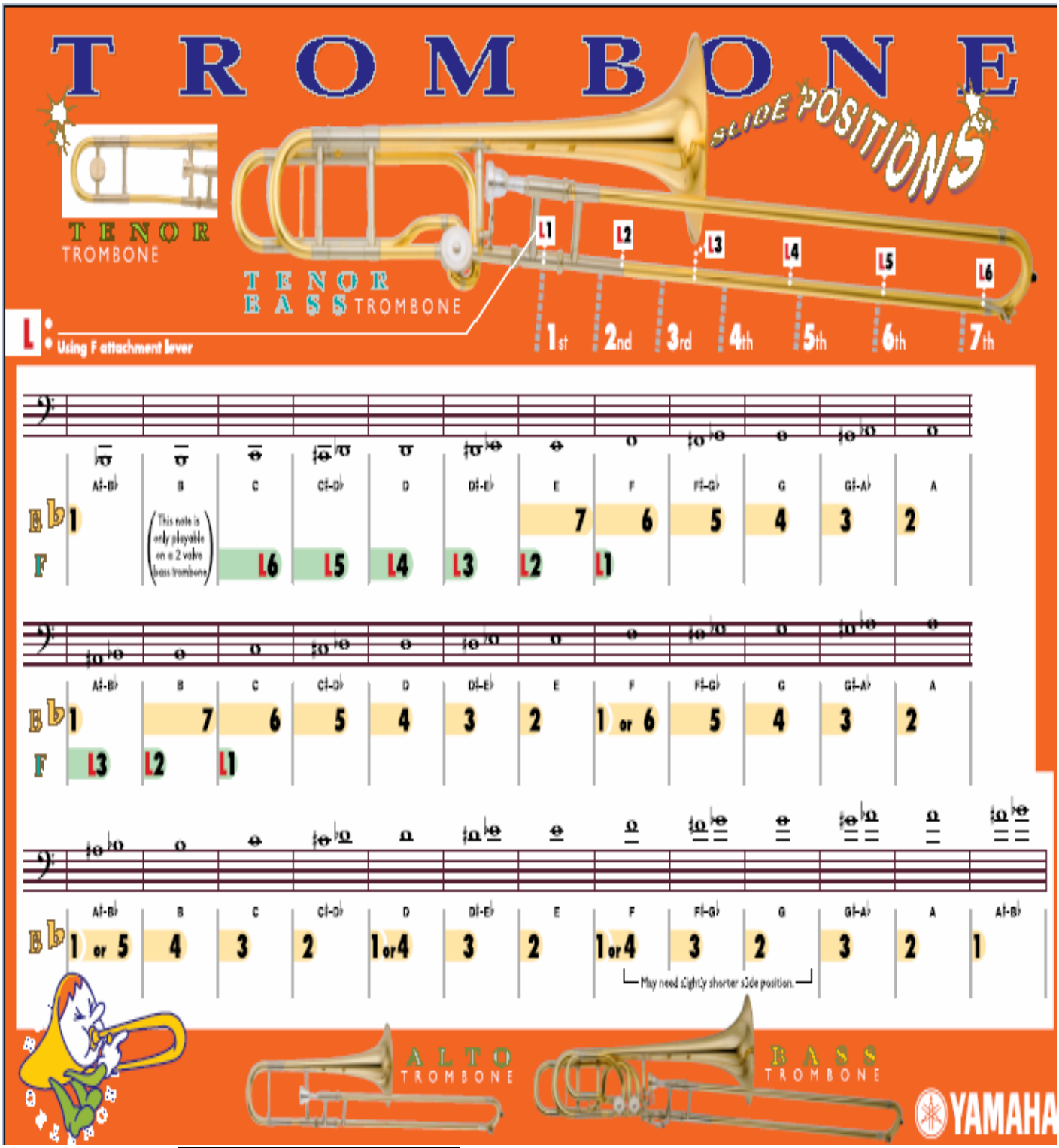
[1] YAMAHA, Metodo Musical. Sax Fingerings. Pag 83.

TROMPETA[1]



[1] YAMAHA, Metodo musical. Trumpet fingerings. Pag 75

TROMBON DE VARA[1]



[1] YAMAHA, Metodo musical. Slide Positions. Pag 92

FLISCORNO[1]

[1] YAMAHA, Metodo musical. Euphonium & Tuba fingerings. Pág. 78

ANEXO C : REPERTORIO ÍNTER BANDAS

1. NOCHE DE PAZ

2. MARCHA DE SHUBERT

3. JAMES BOND

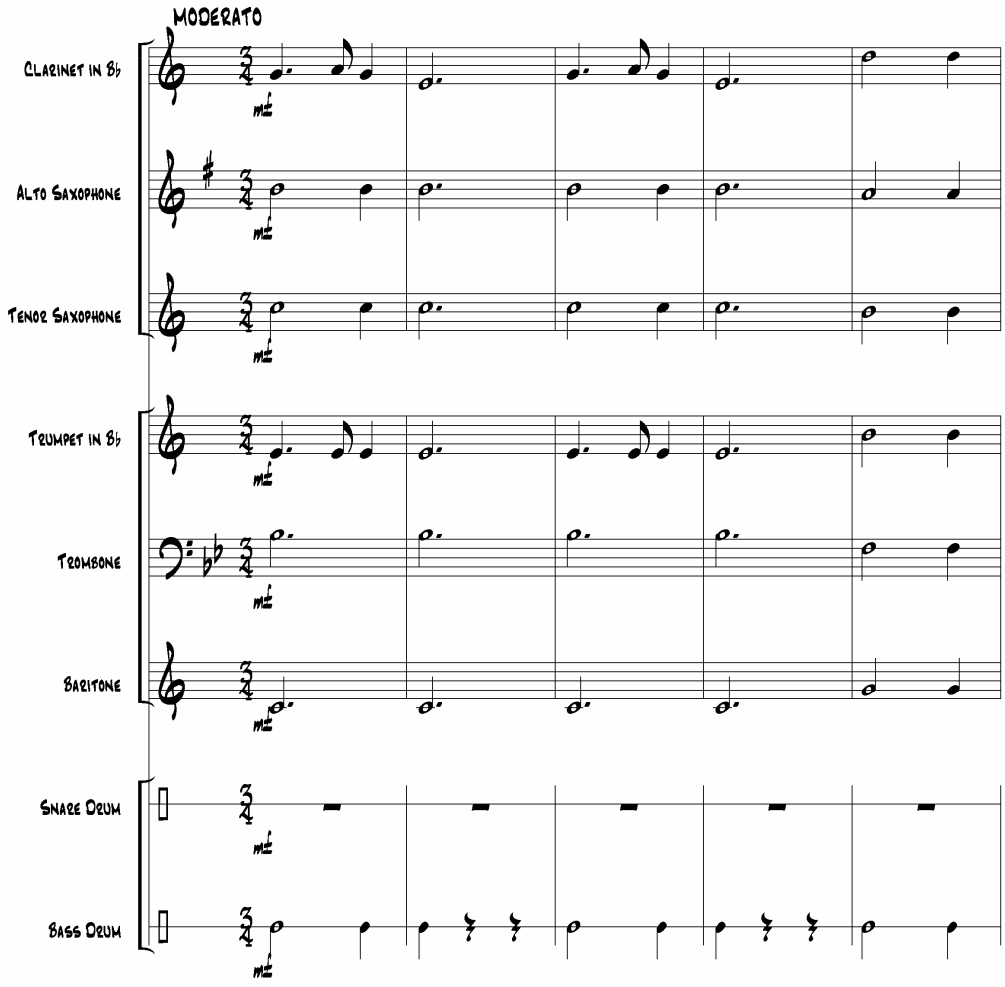
4. ALMA LLANERA

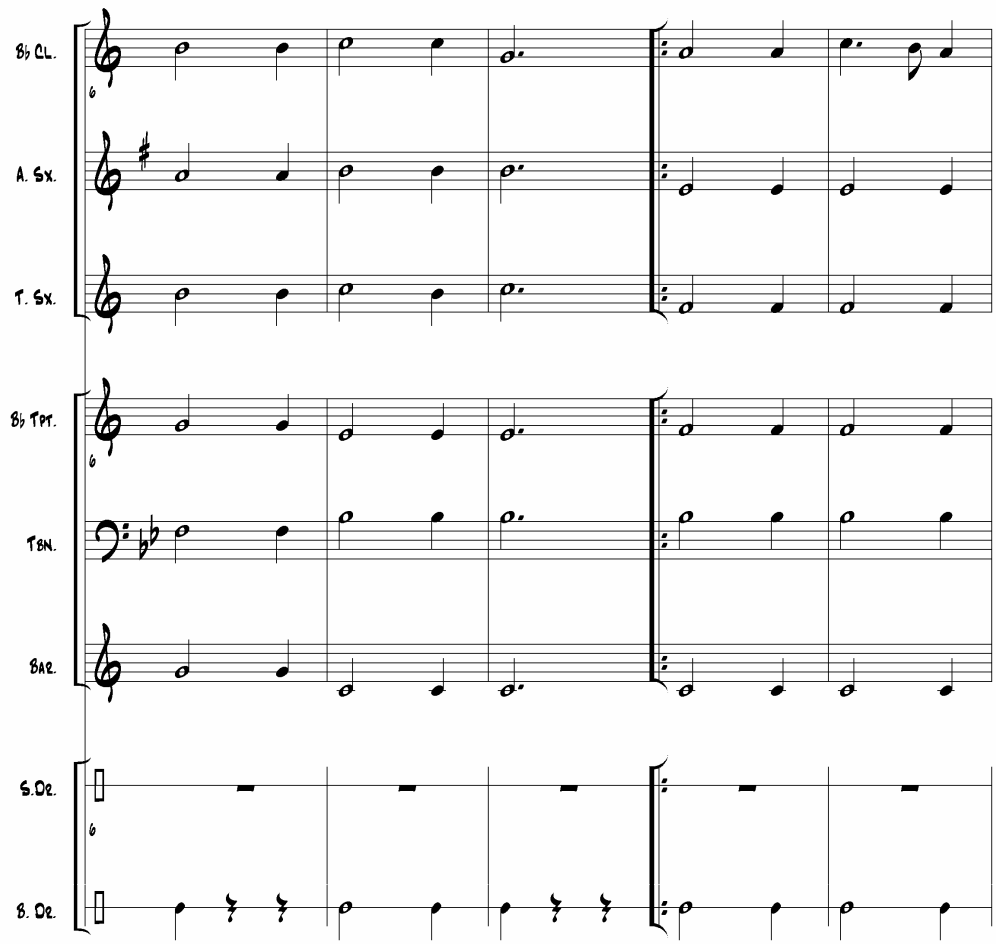
5. PEQUEÑA CUMBIA

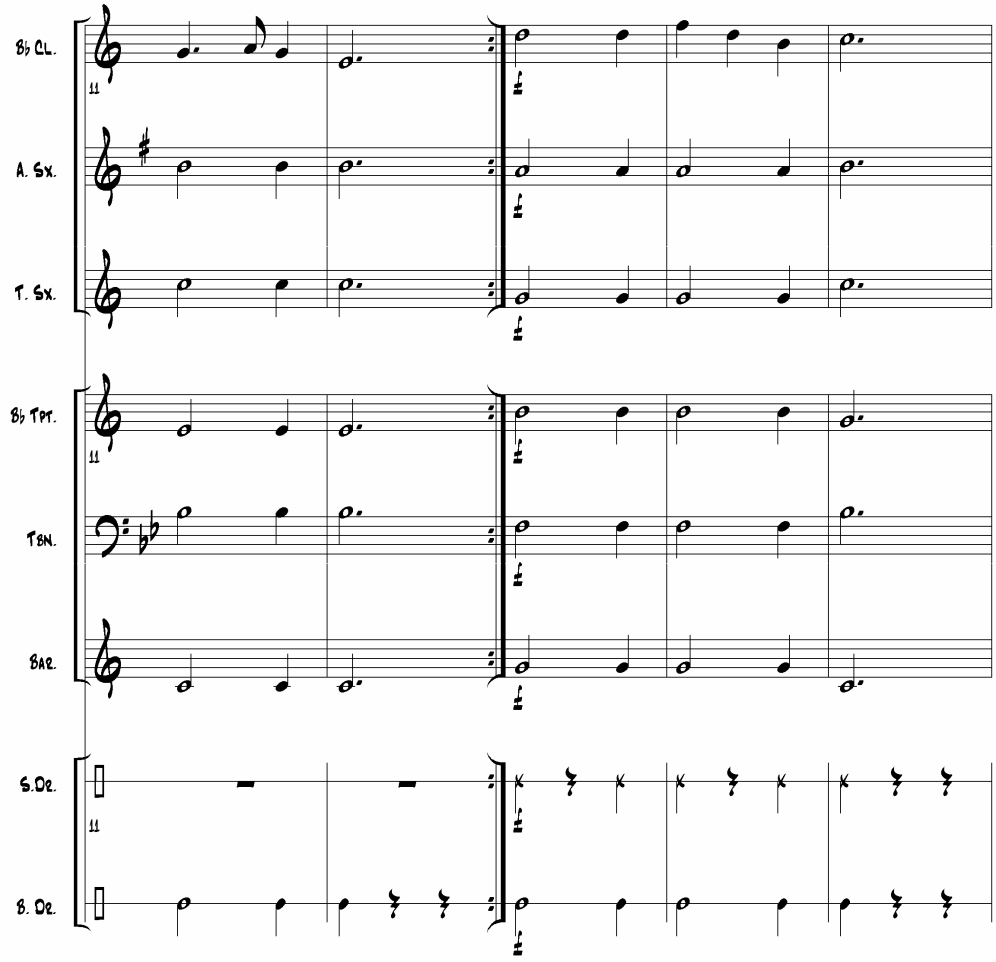
6. MARCHA FANFARRIA

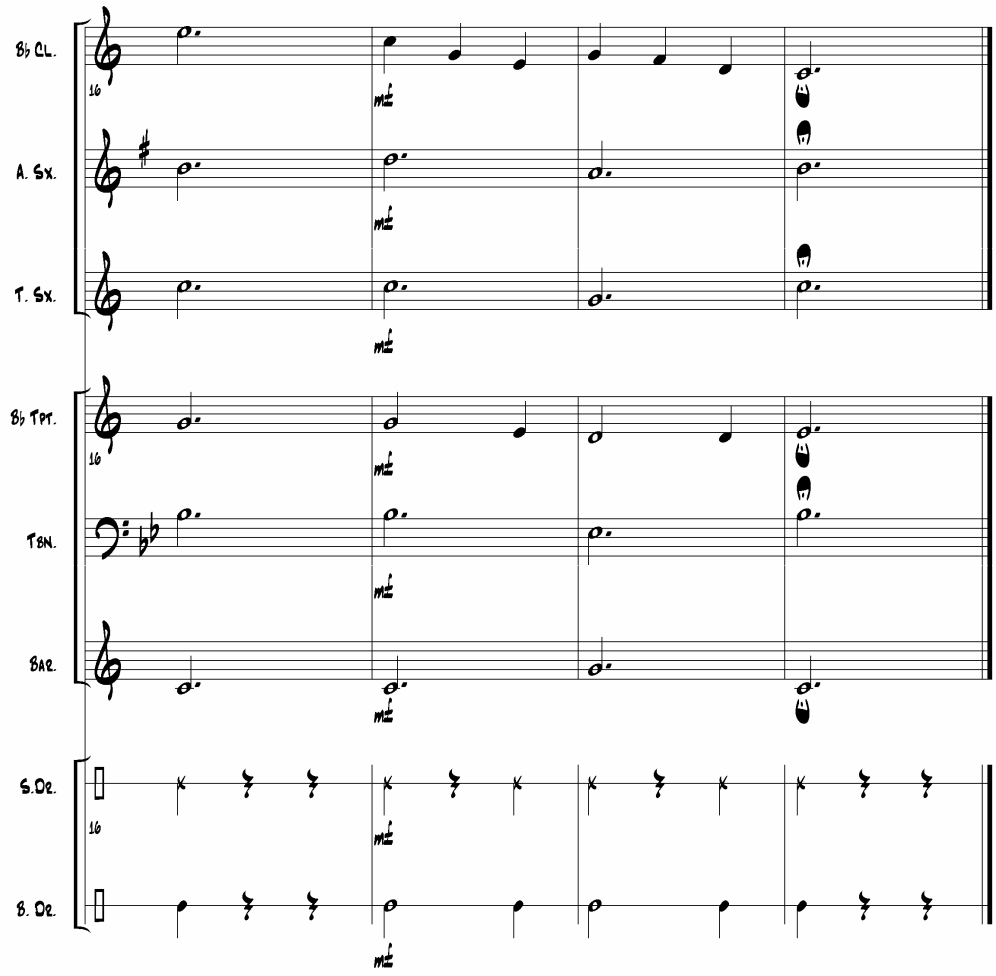
Noche de Paz

Arreglo: Blas E. Atehortua




B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
S.Dr.
B. Dr.

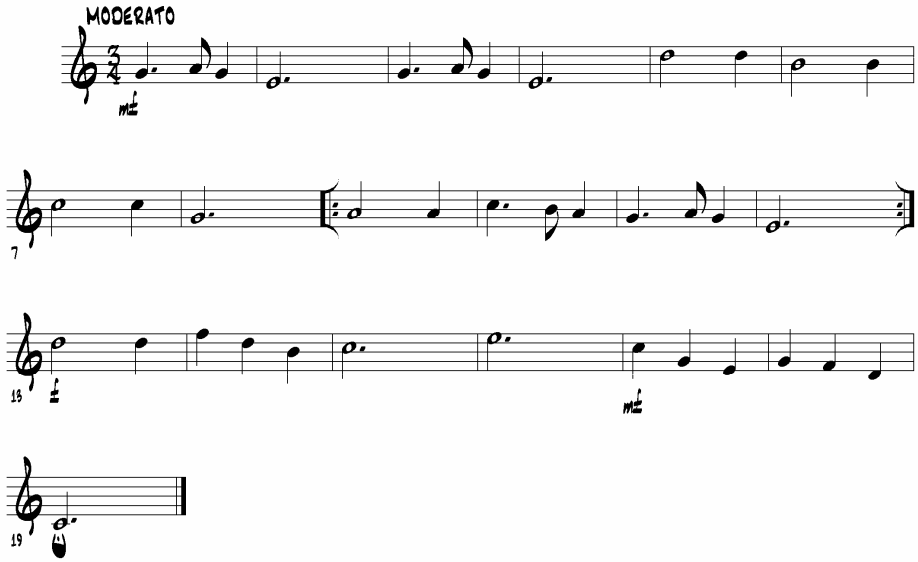

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
S.Dr.
B. Dr.

Noche de Paz

Clarinet in Bb

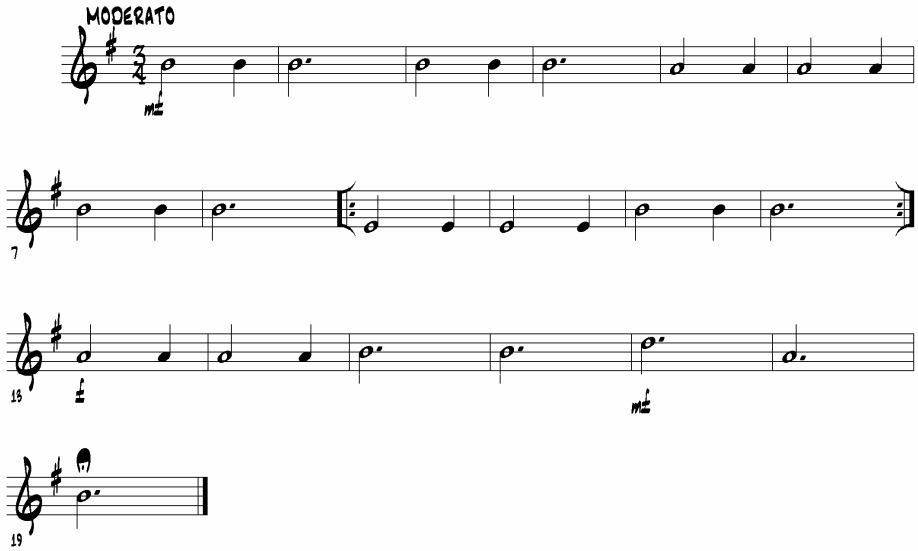
Arreglo: Blas E. Atehortua



Noche de Paz

Alto Saxophone

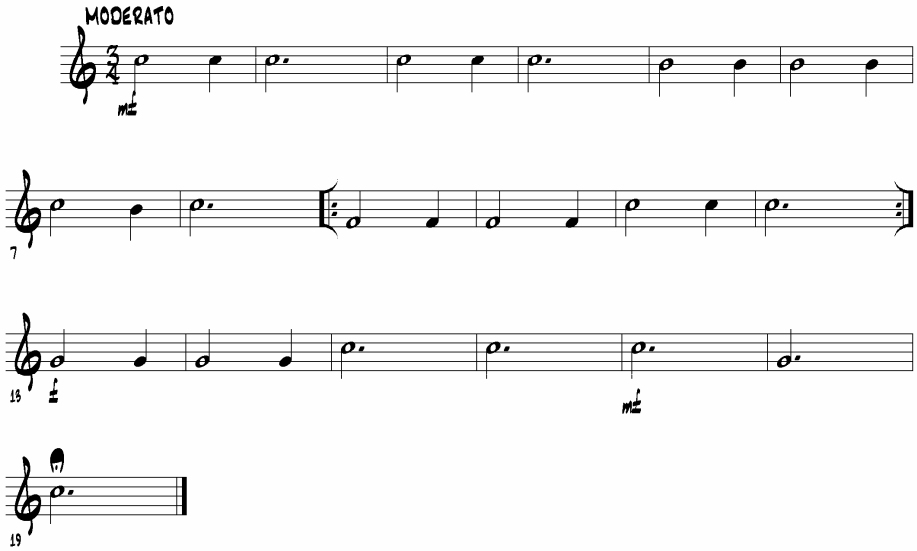
Arreglo: Blas E. Atehortua



Noche de Paz

Tenor Saxophone

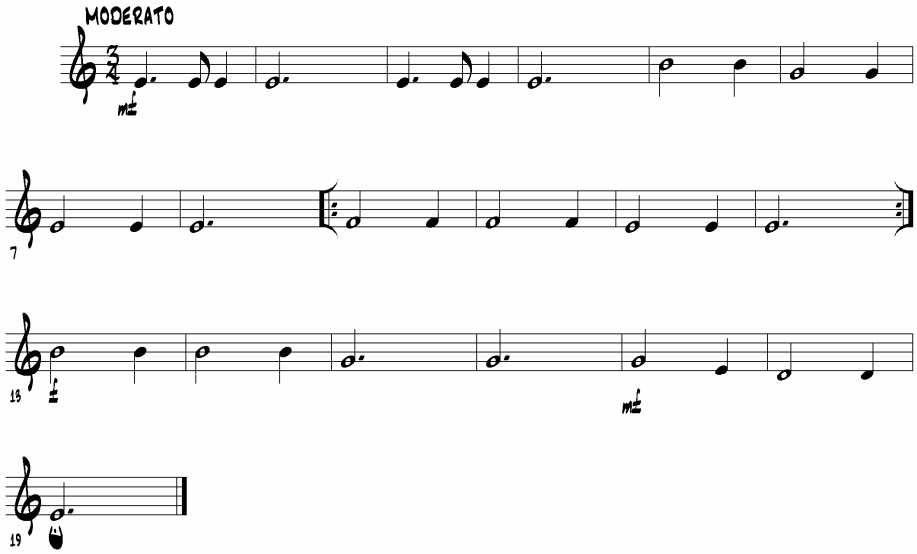
Arreglo: Blas E. Atehortua



Noche de Paz

Trumpet in Bb

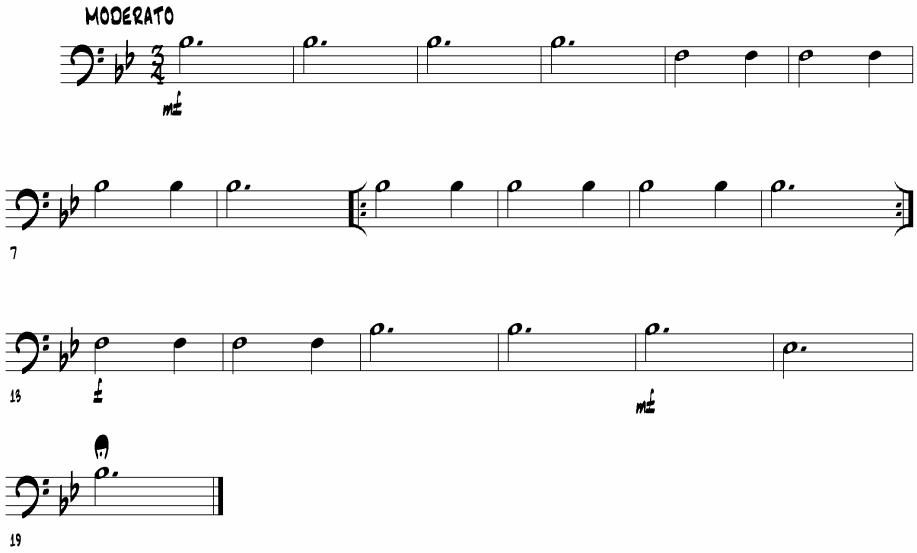
Arreglo: Blas E. Atehortua



Noche de Paz

Trombone

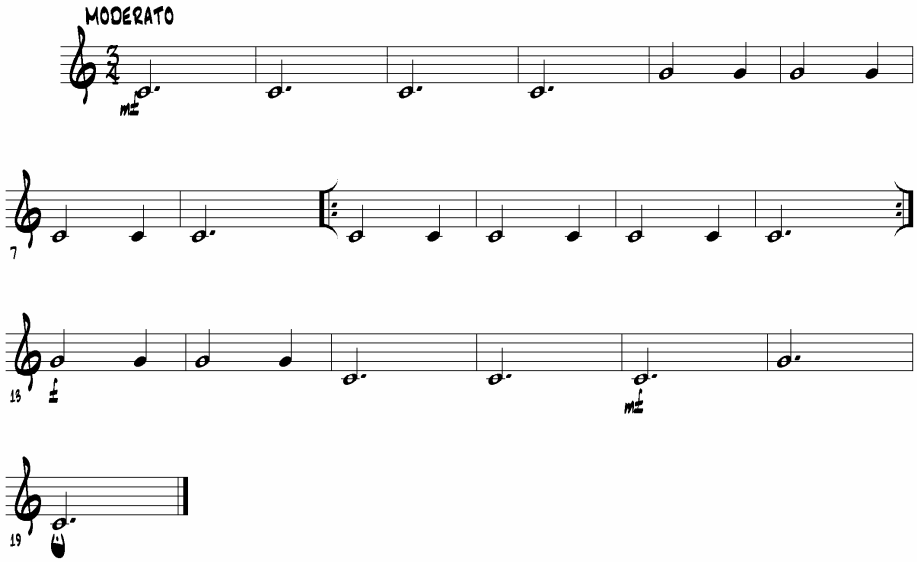
Arreglo: Blas E. Atehortua



Noche de Paz

Baritone

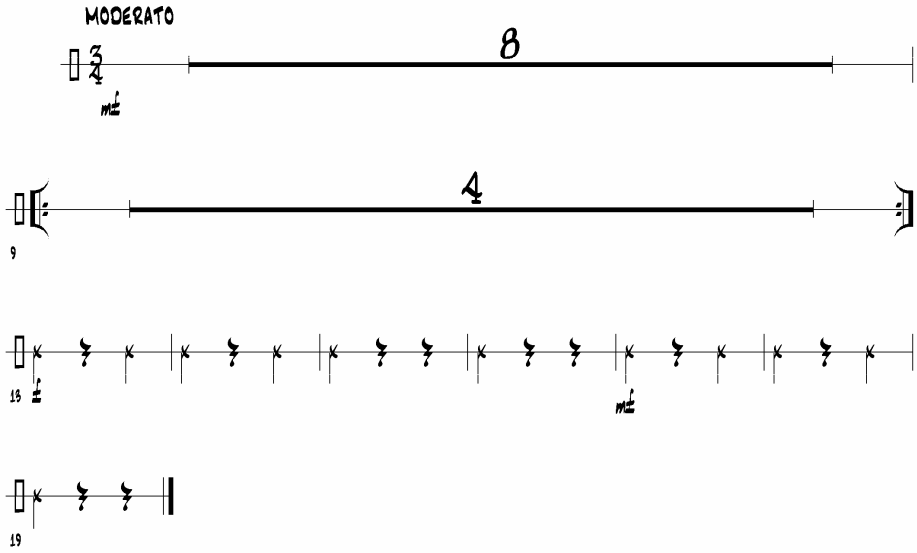
Arreglo: Blas E. Atehortua



Noche de Paz

Snare Drum

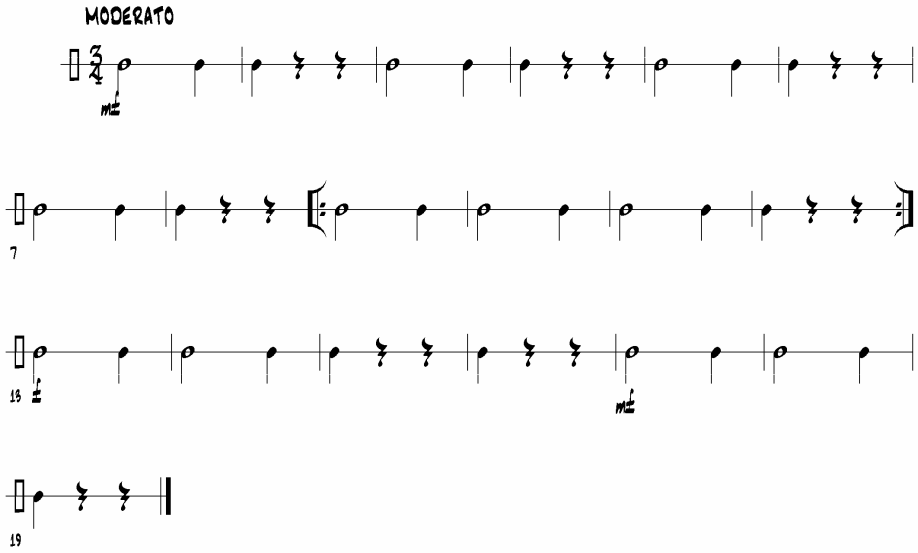
Arreglo: Blas E. Atehortua



Noche de Paz

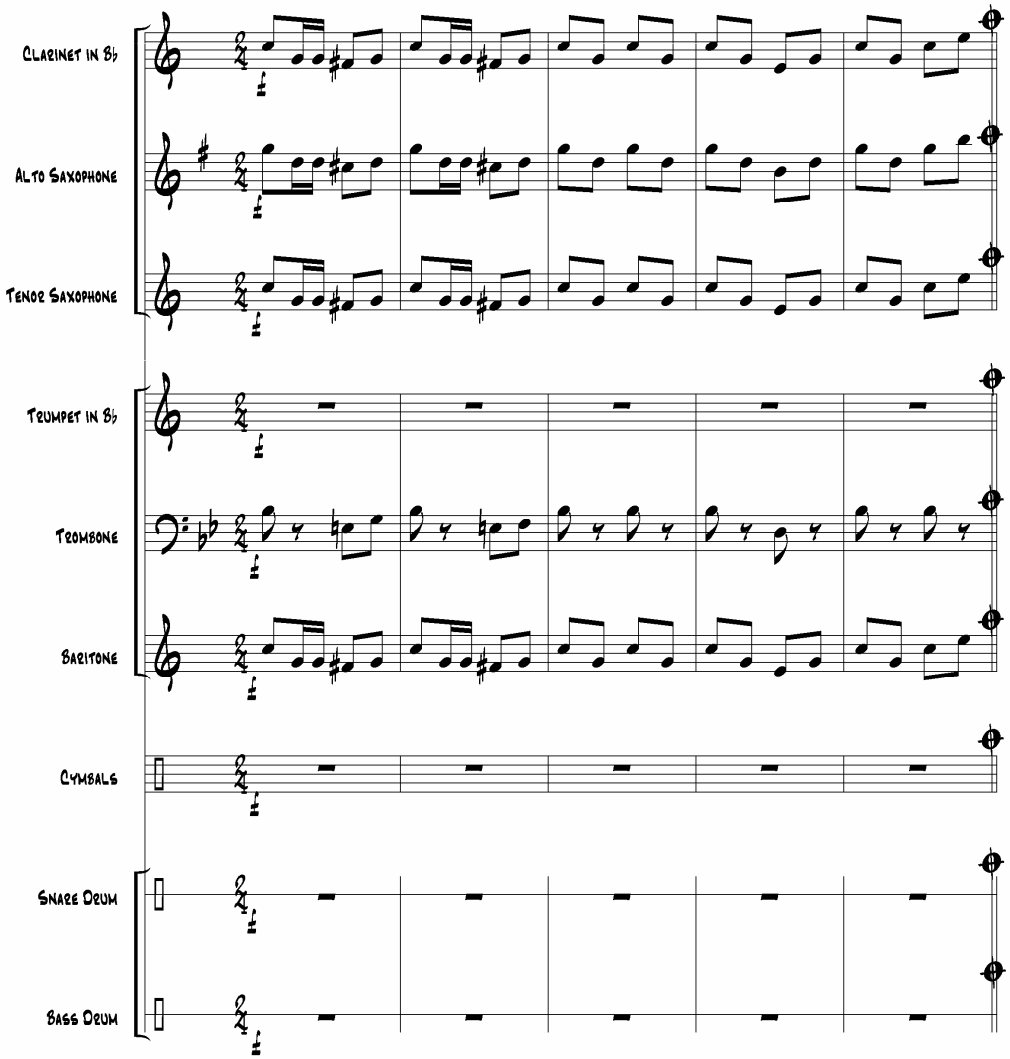
Bass Drum

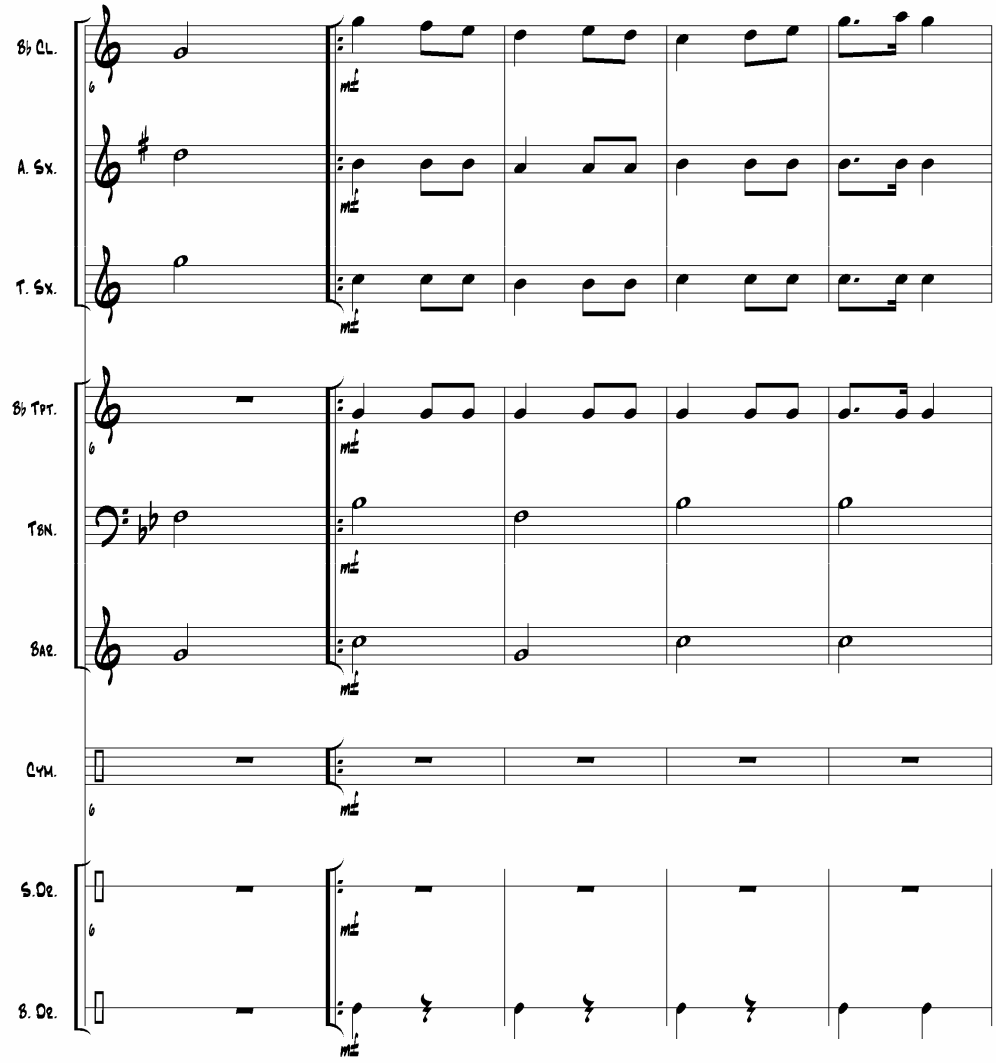
Arreglo: Blas E. Atehortua

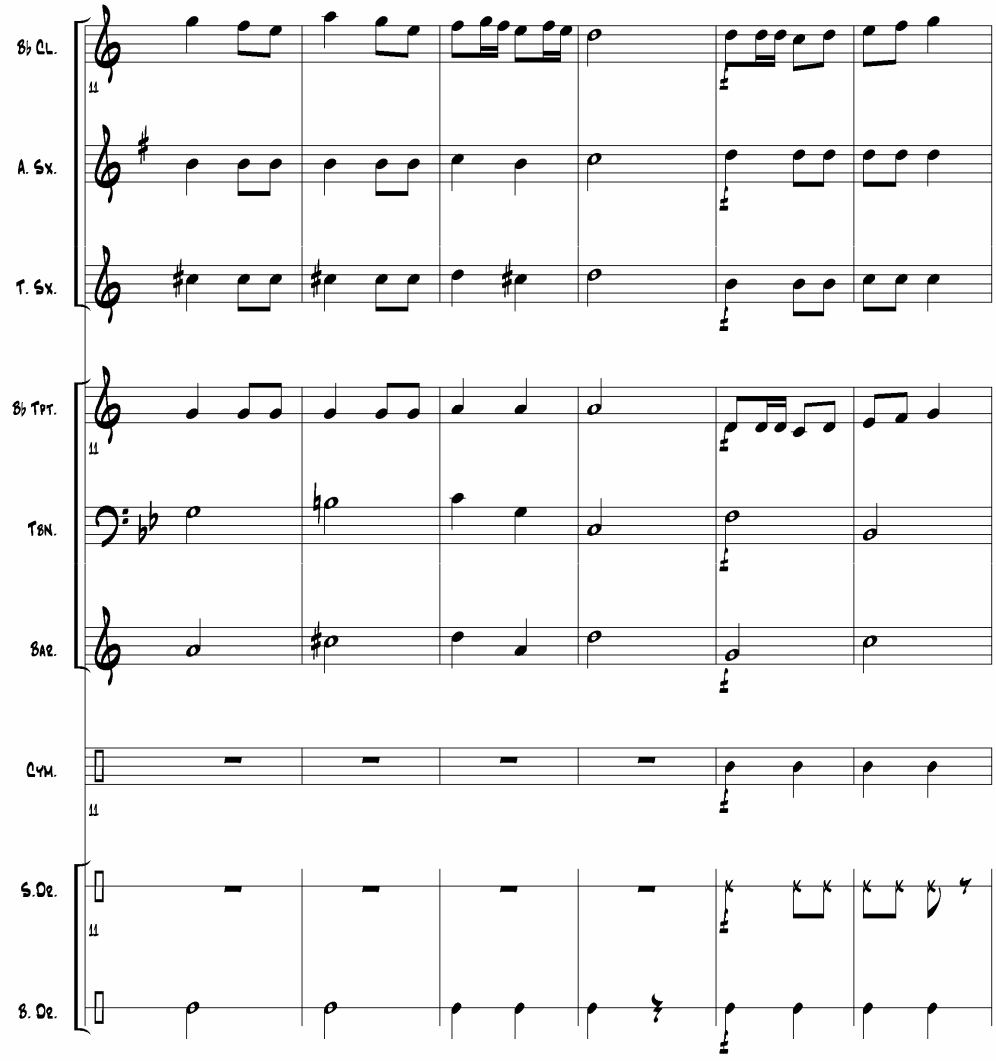


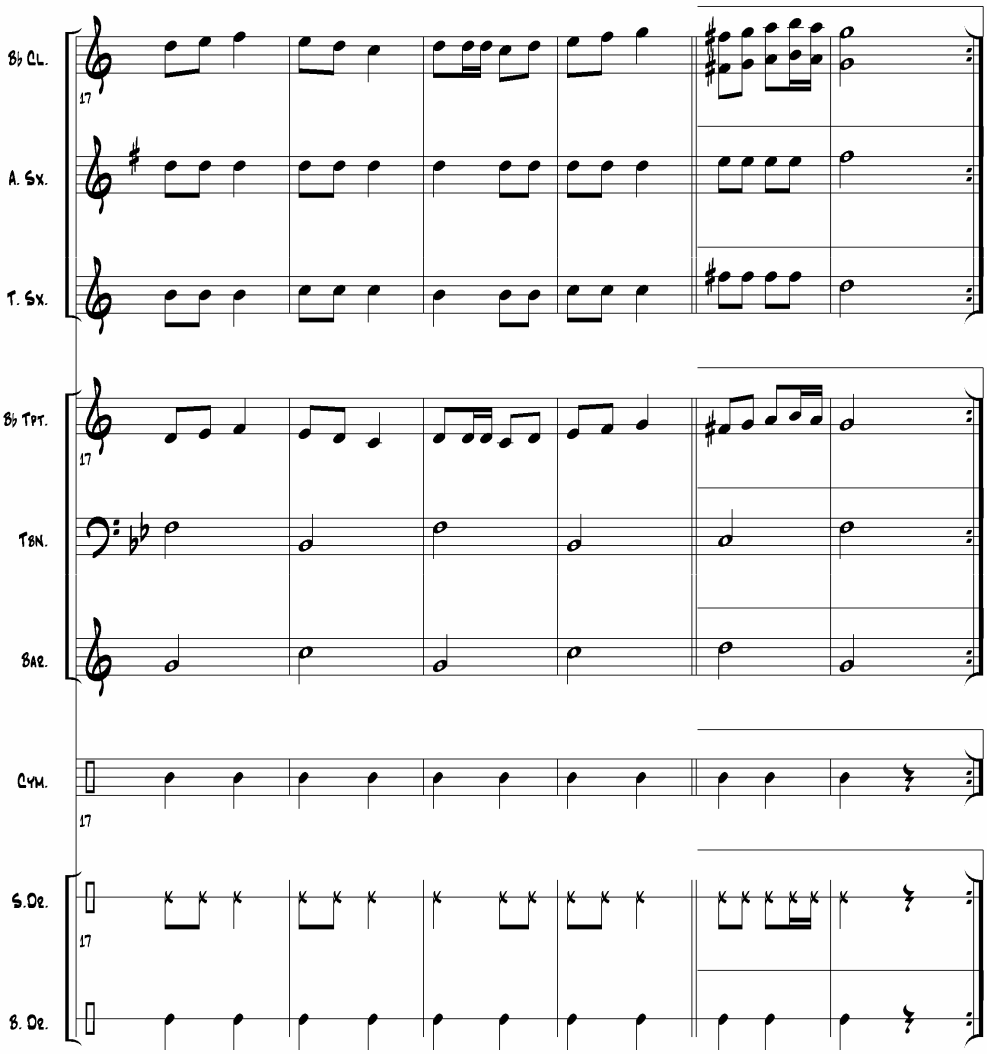
MARCHA DE SCHUBERT

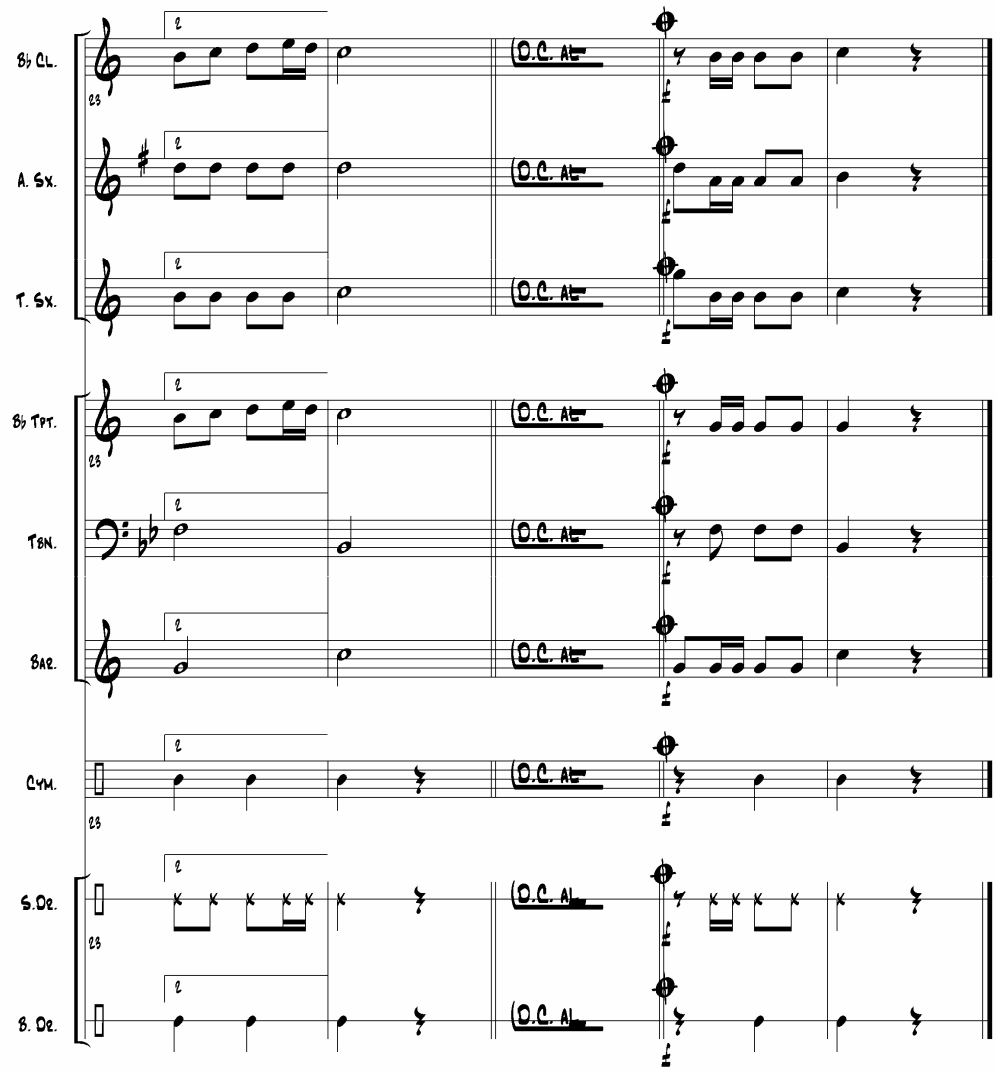
F. SCHUBERT




B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
11

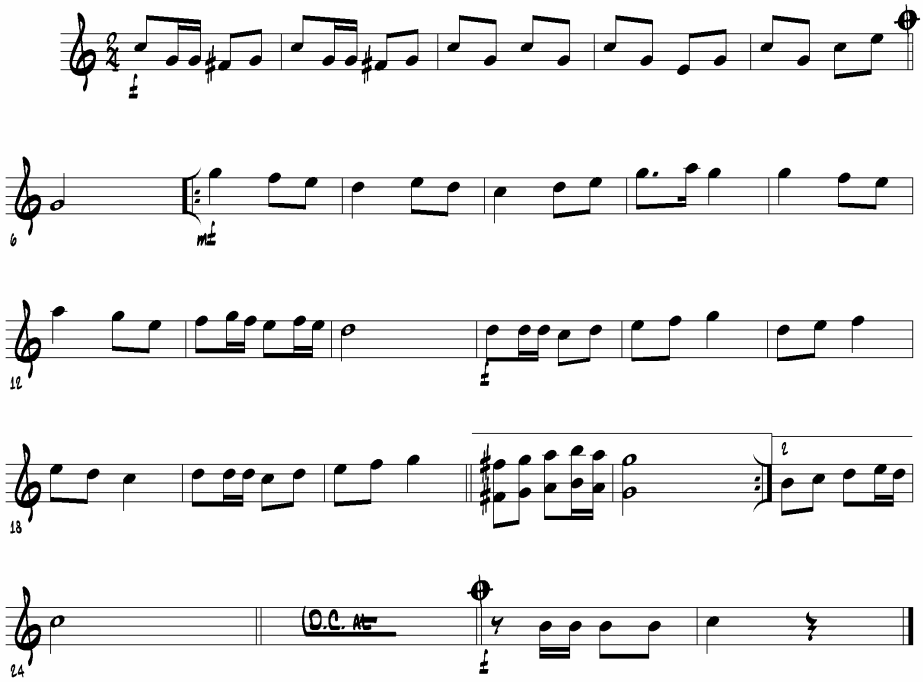

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
17


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
D.C. Al

MARCHA DE SCHUBERT

F. SCHUBERT

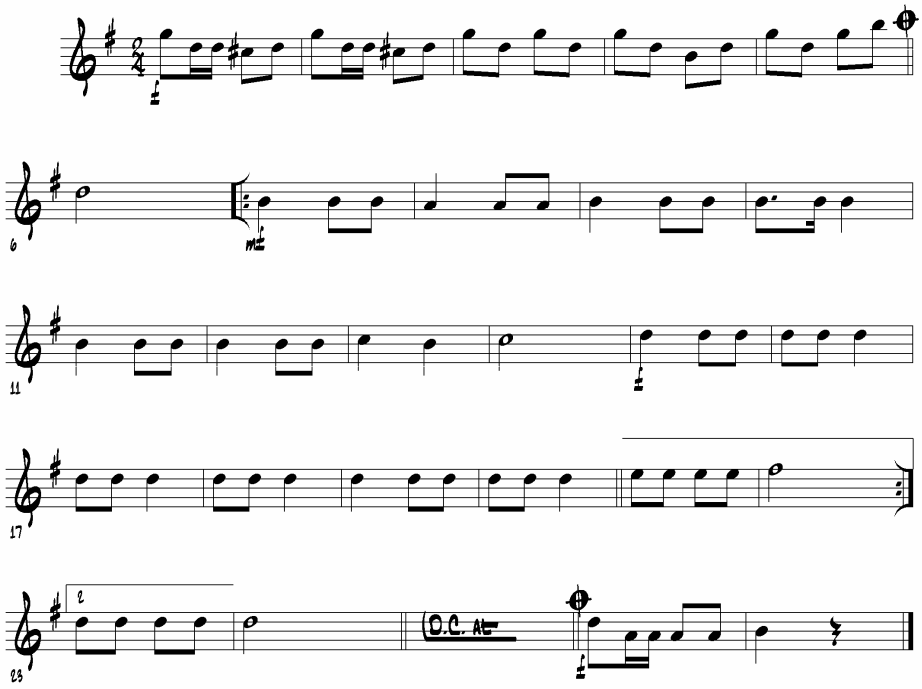
CLARINETE



MARCHA DE SCHUBERT

SAXO ALTO

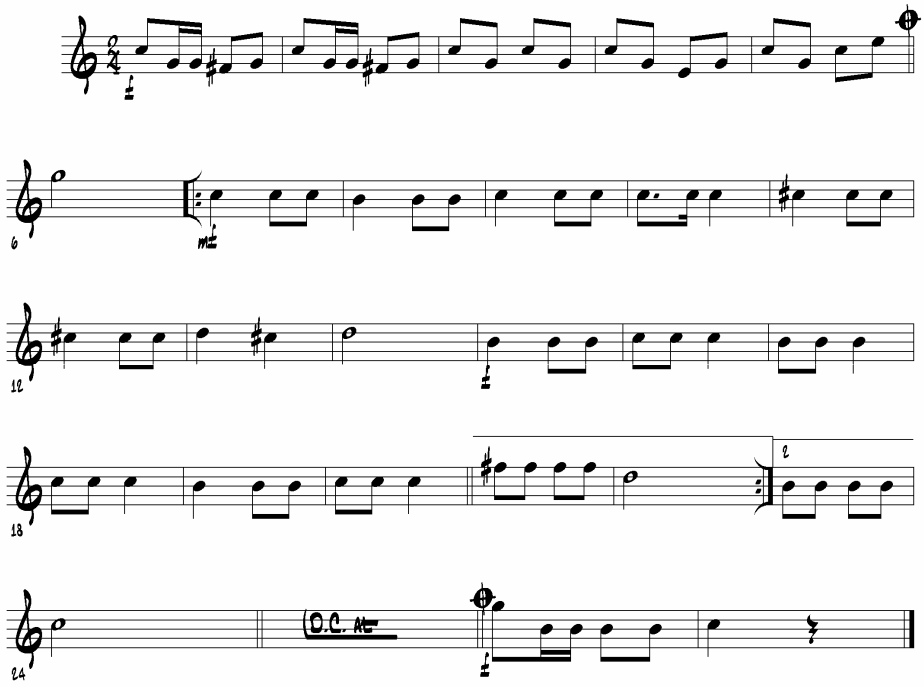
F. SCHUBERT



MARCHA DE SCHUBERT

SAXO TENOR

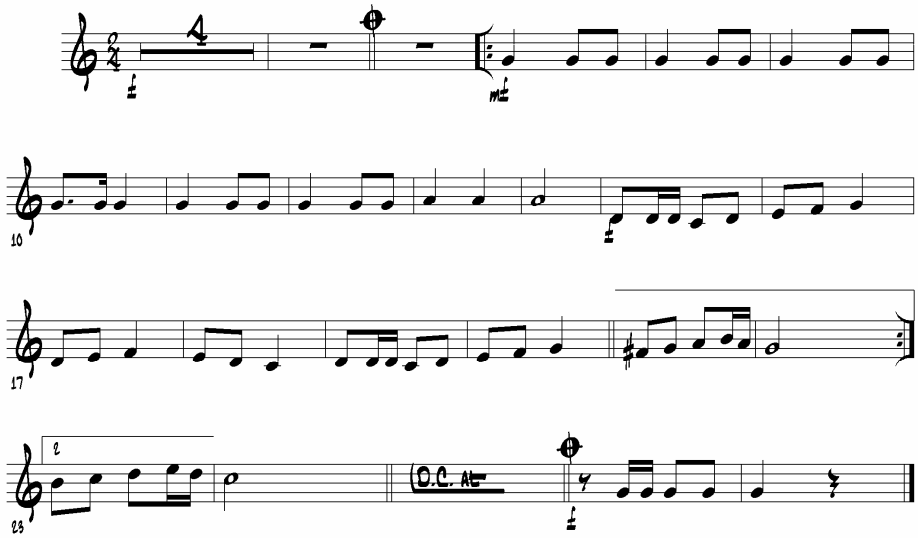
F. SCHUBERT



MARCHA DE SCHUBERT

TRUMPET IN Bb

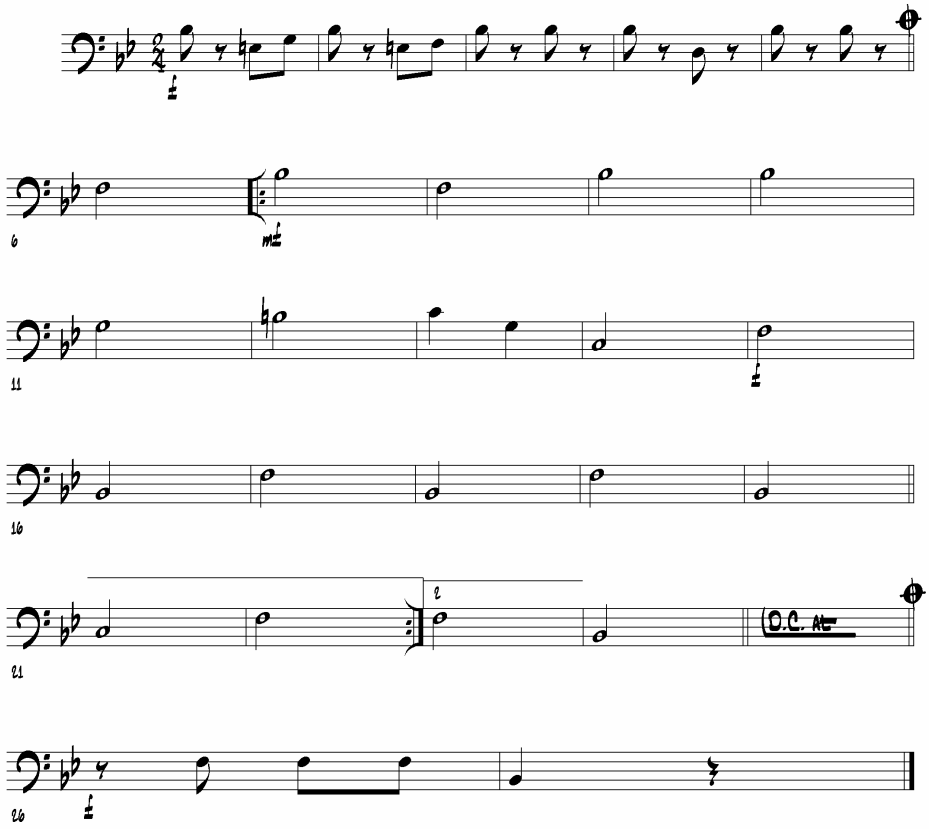
F. SCHUBERT



MARCHA DE SCHUBERT

TROMBON

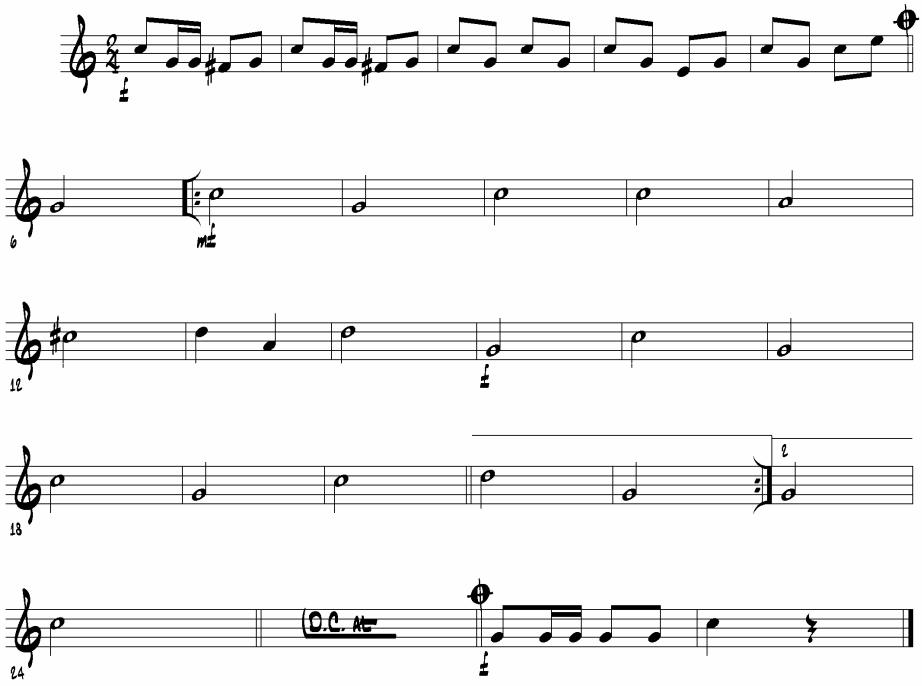
F. SCHUBERT



MARCHA DE SCHUBERT

BARITONE

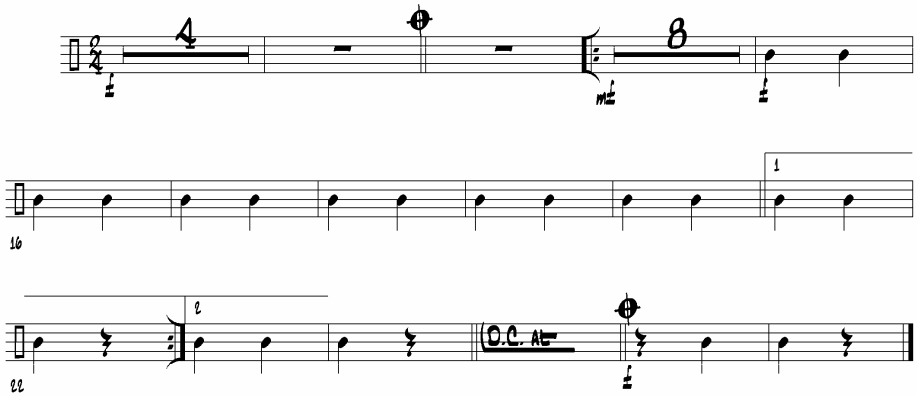
F. SCHUBERT



MARCHA DE SCHUBERT

F. SCHUBERT

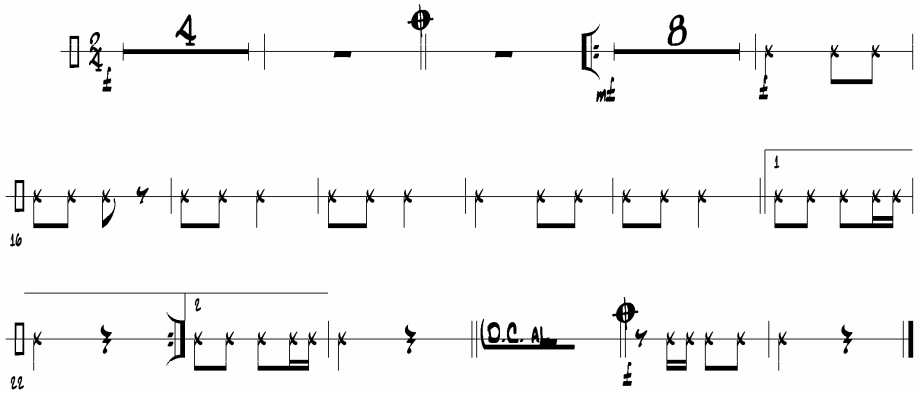
CIMBALS



MARCHA DE SCHUBERT

SNARE DRUM

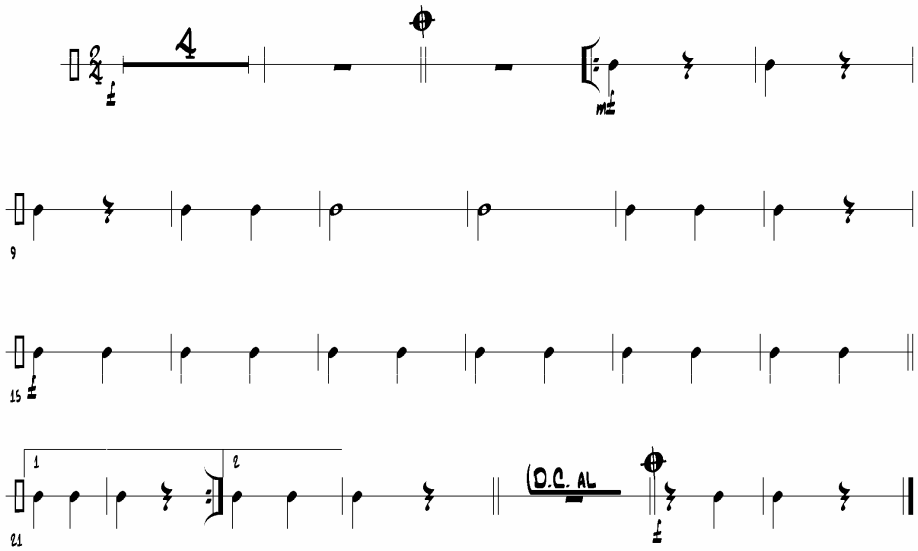
F. SCHUBERT



MARCHA DE SCHUBERT

BASS DRUM

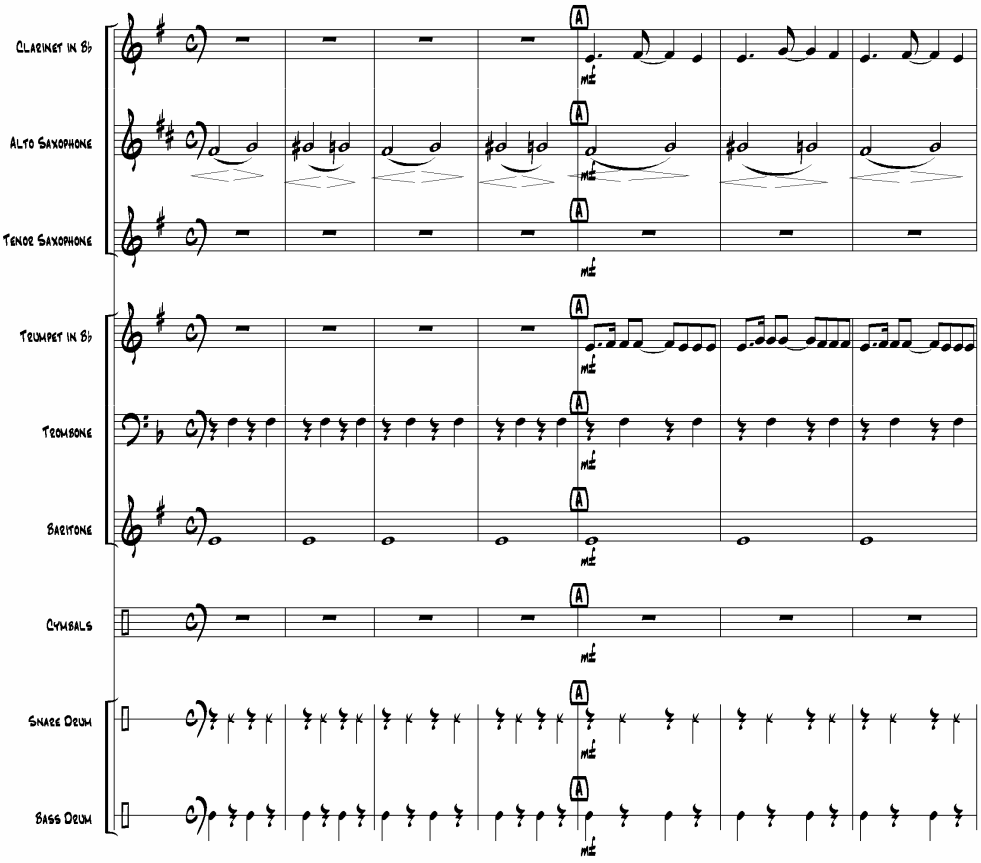
F. SCHUBERT

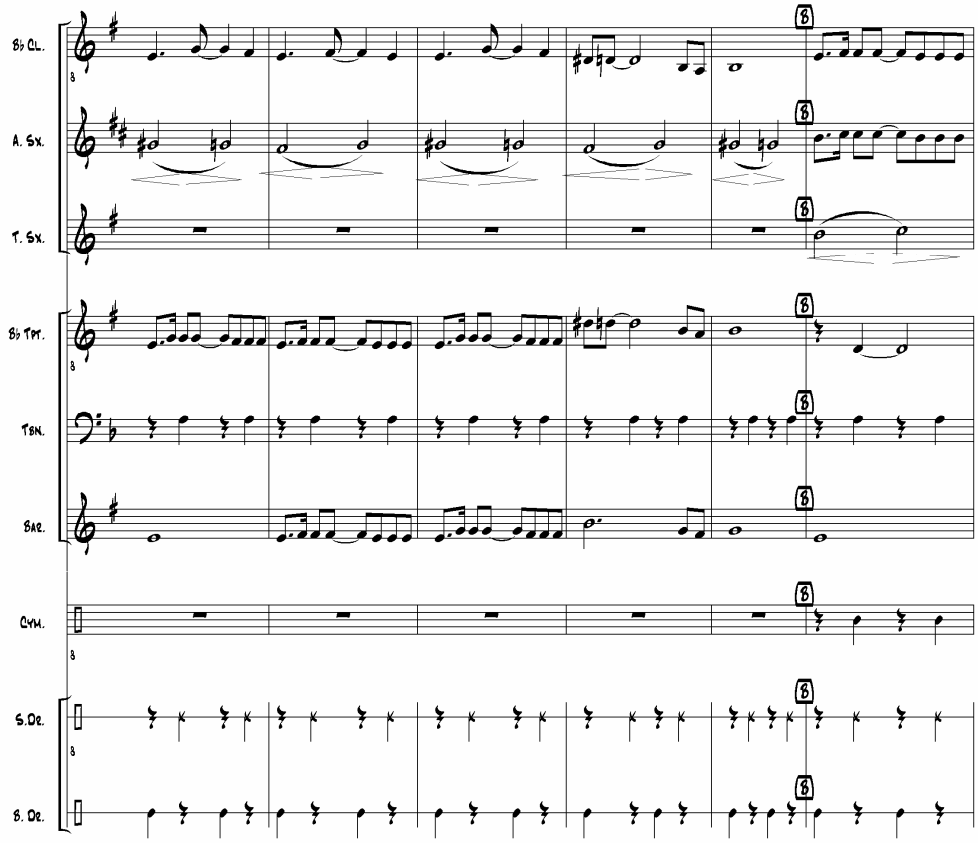


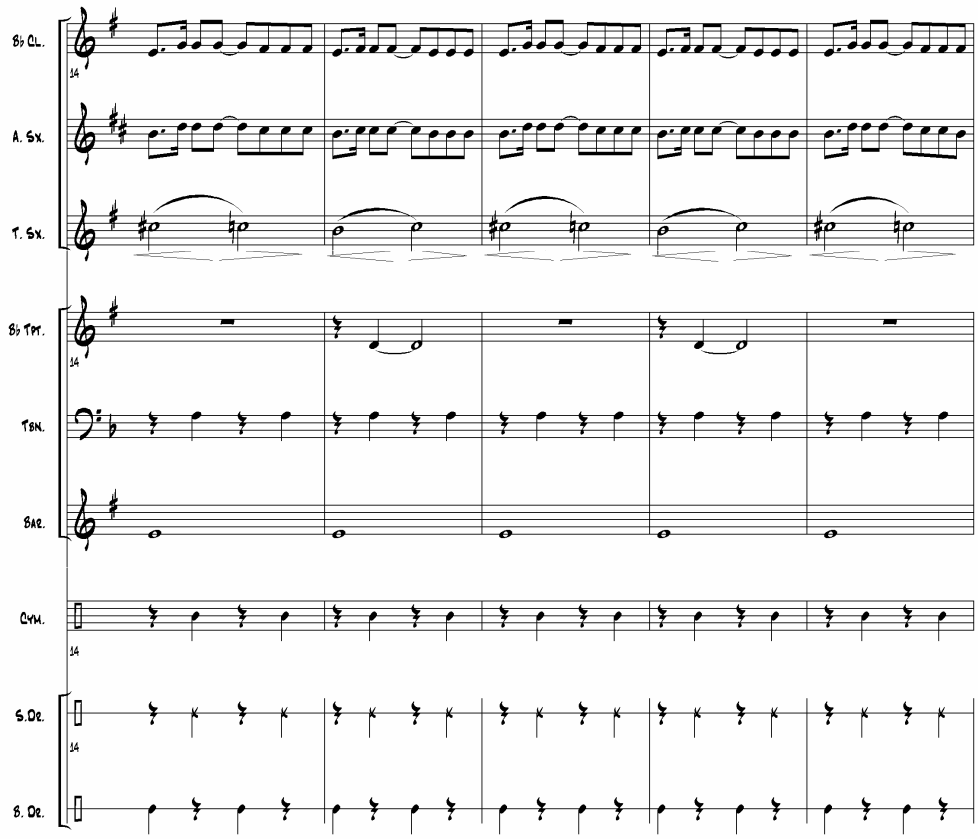
JAMES BOND

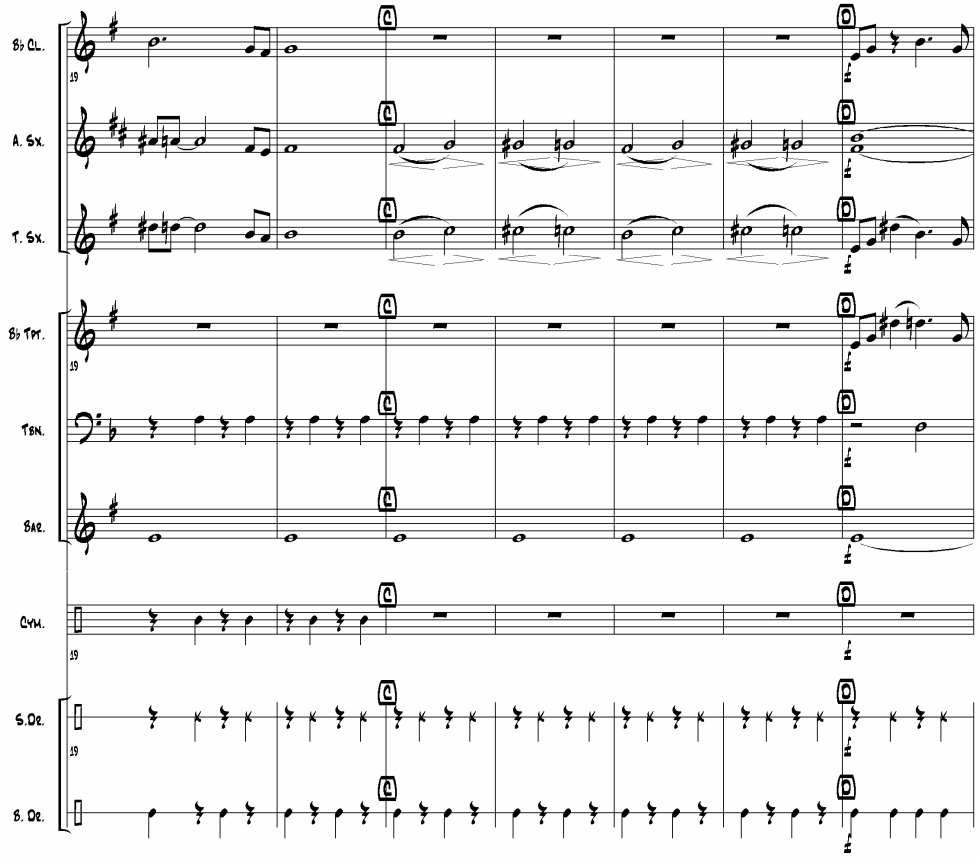
THEME

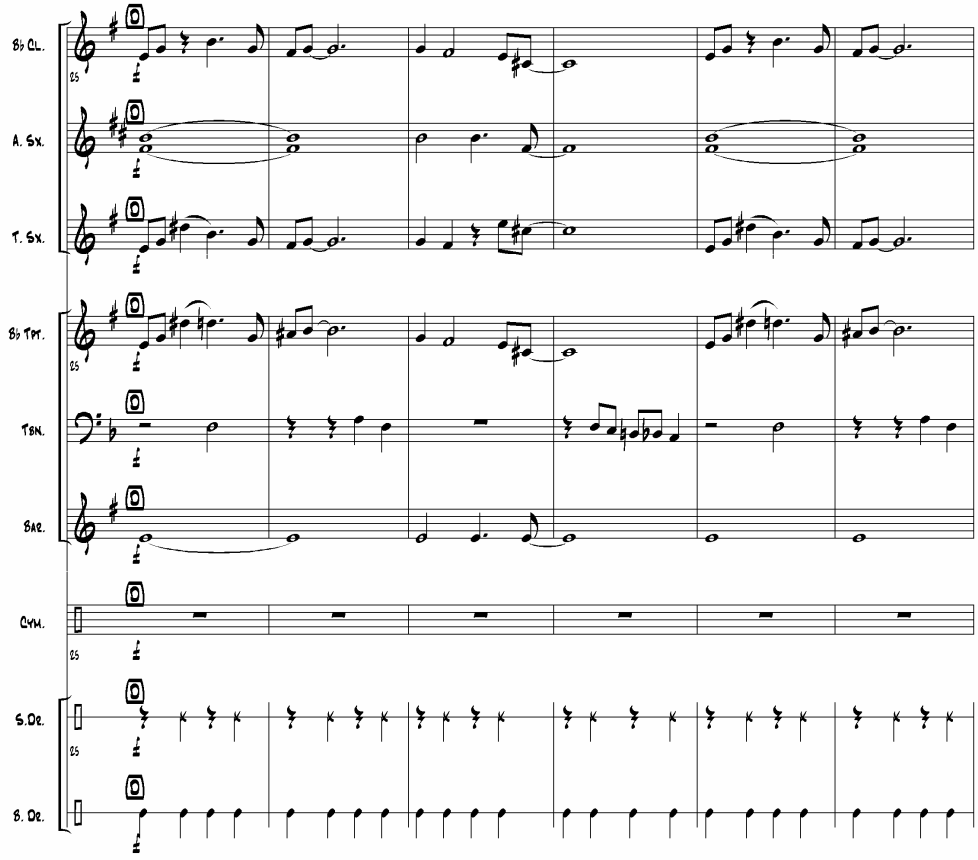
ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ

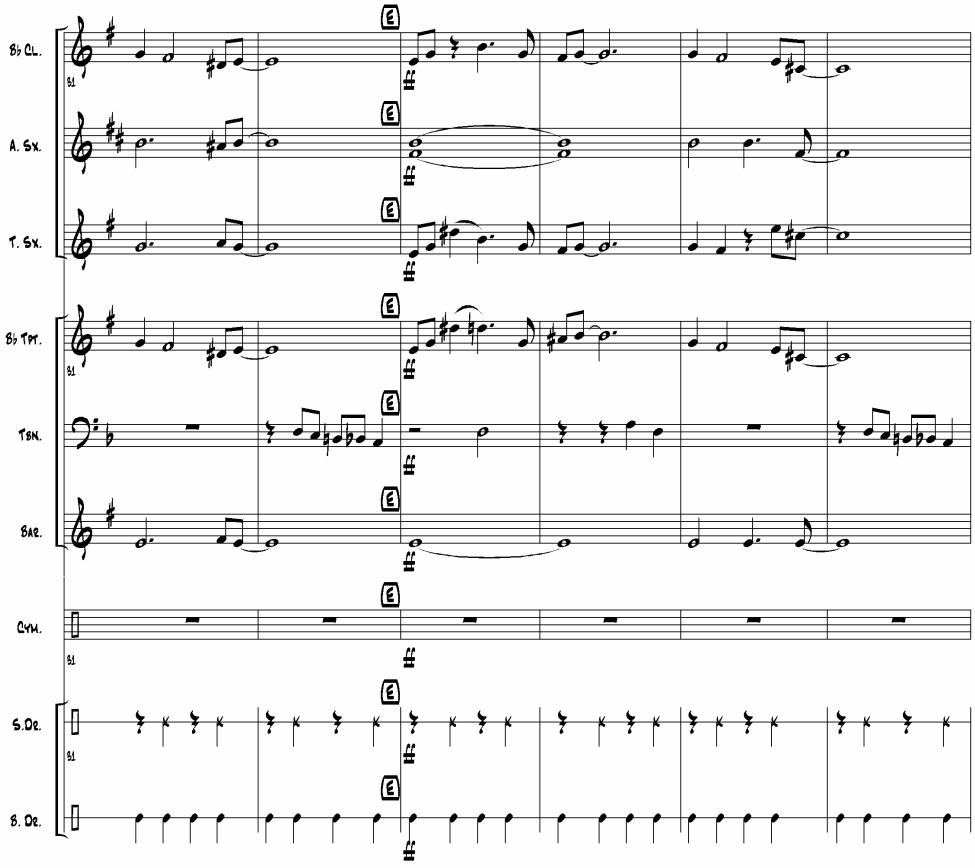


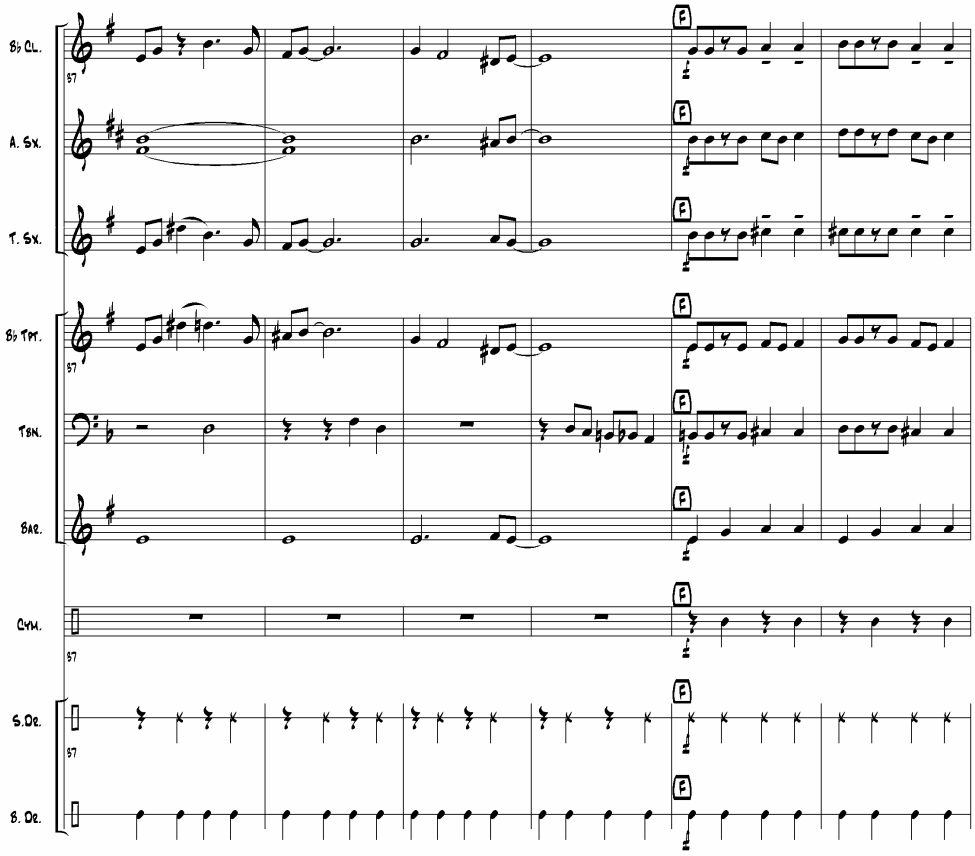

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

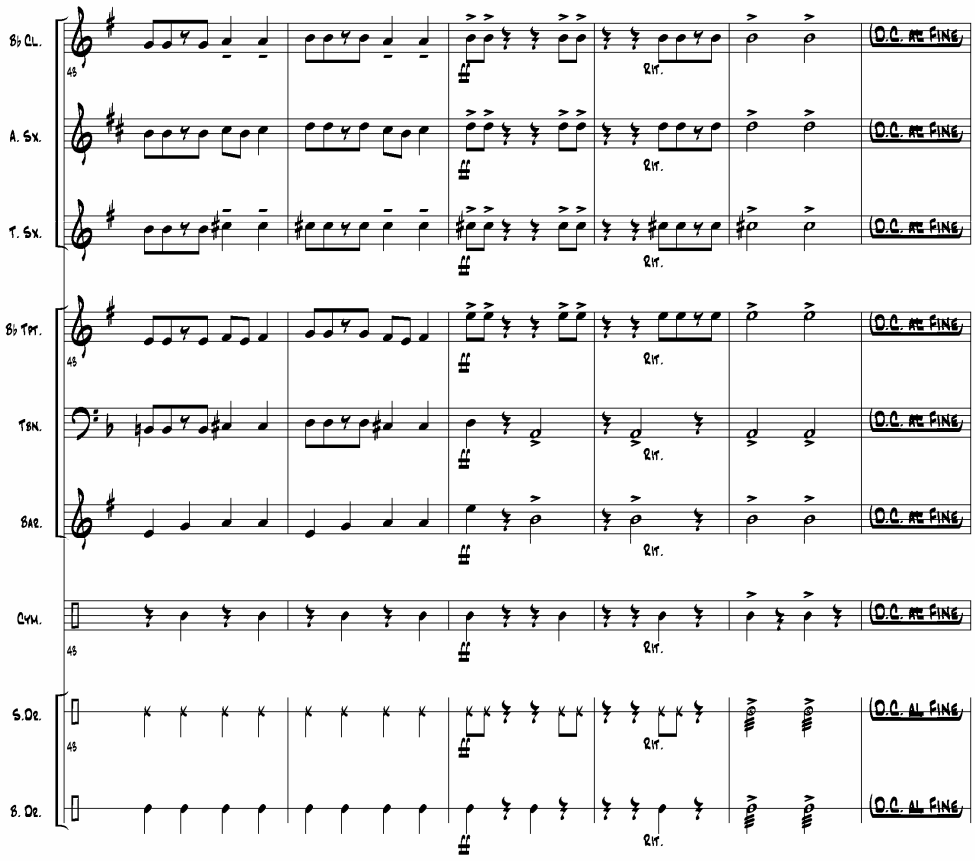

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

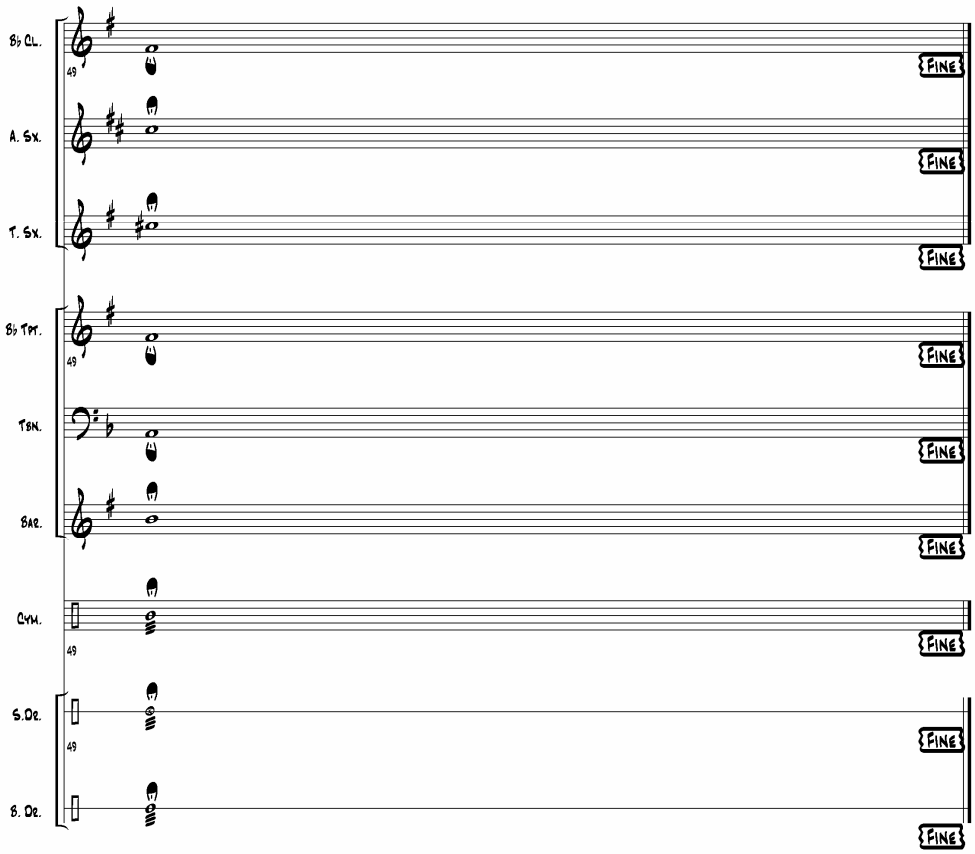

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
57
F


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
D.C. al Fine
Rit.

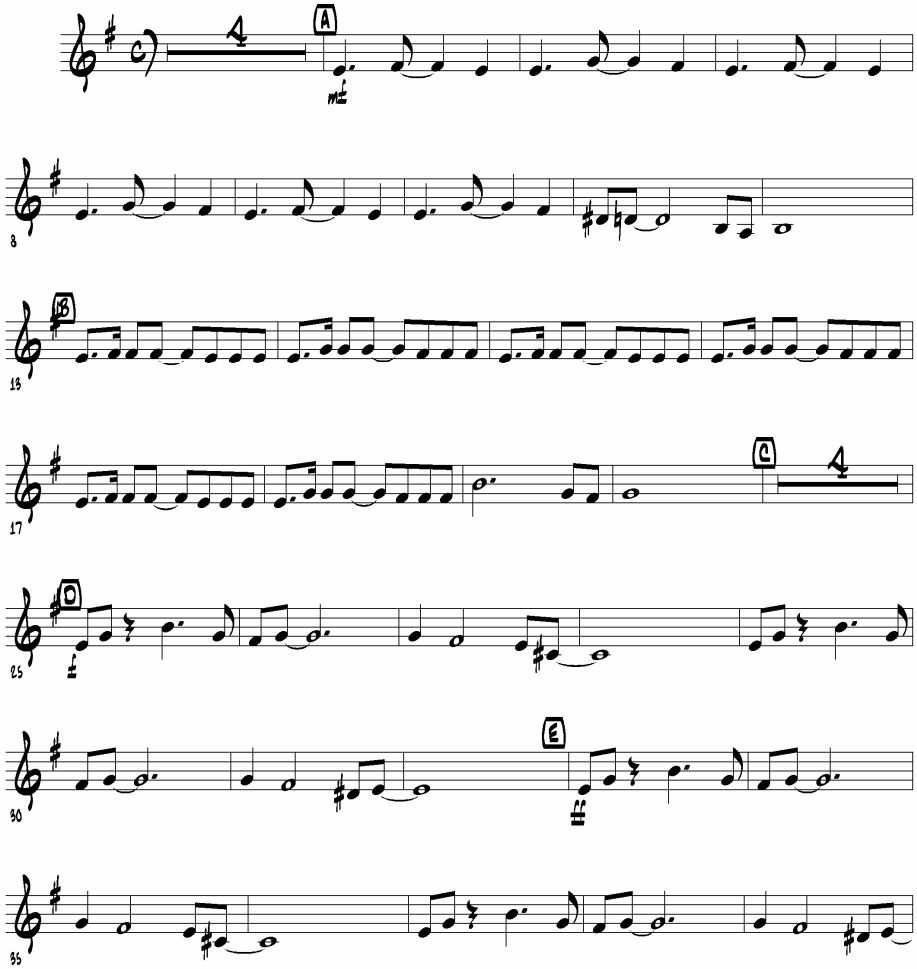

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
49
FINE

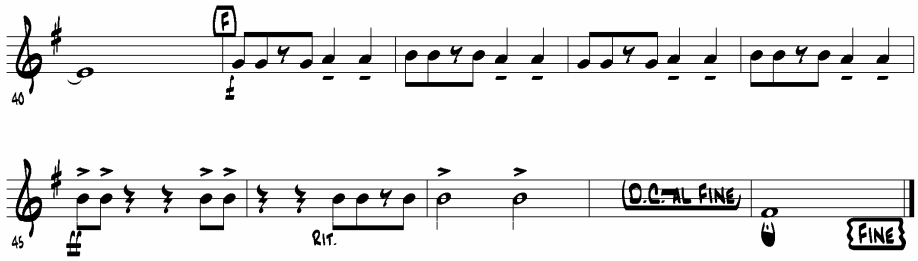
JAMES BOND

CLARINETE

THEME

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ



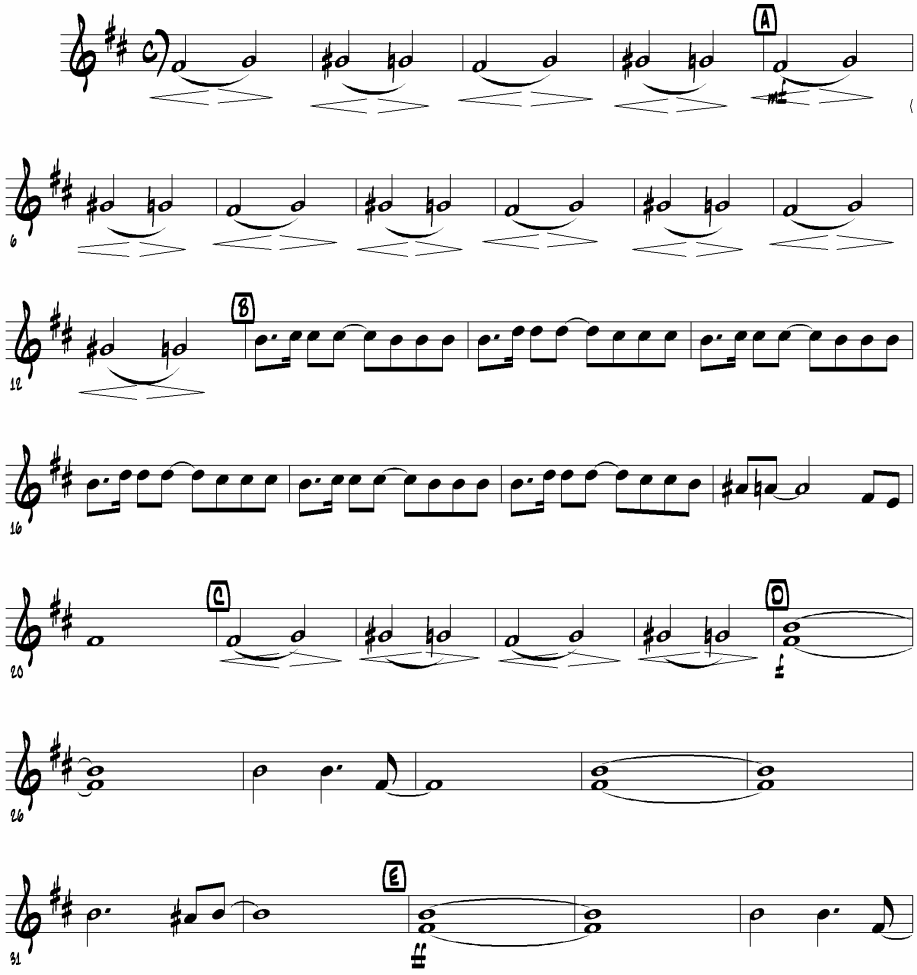

F
40
45
Rit.
D.C. AL FINE
FINE

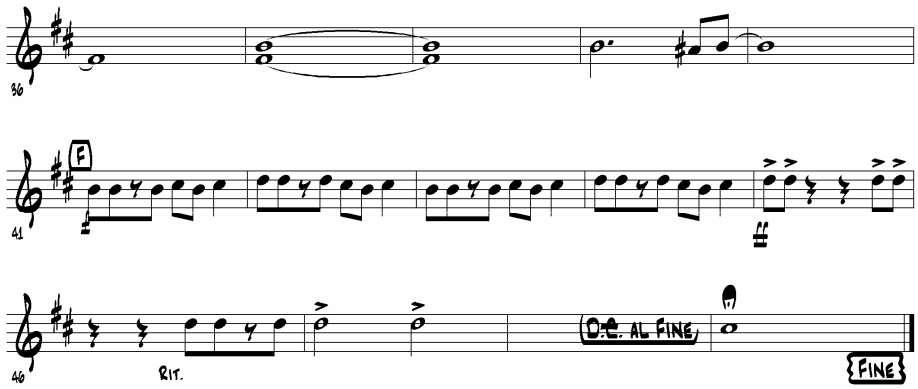
JAMES BOND

Theme

SAXO ALTO

ADAPTACION Y ARREGLO
Nelson Henry Cruz



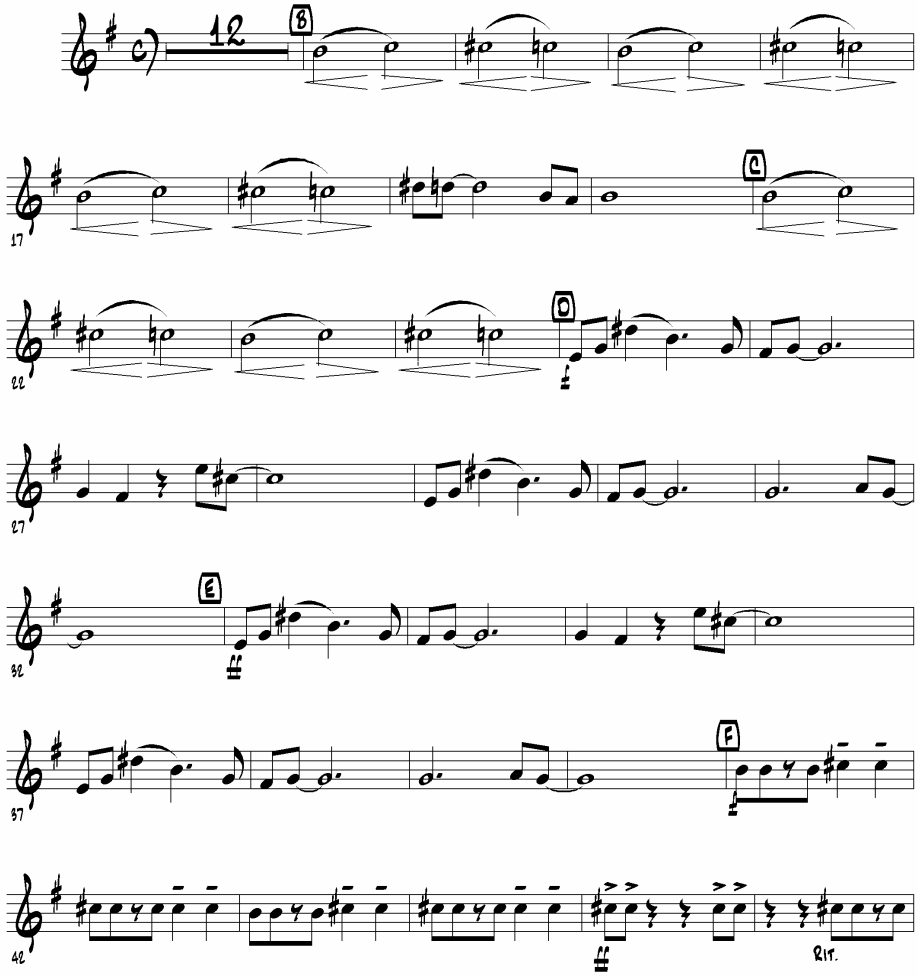

36
F
41
RIT.
46
D.C. AL FINE
FINE

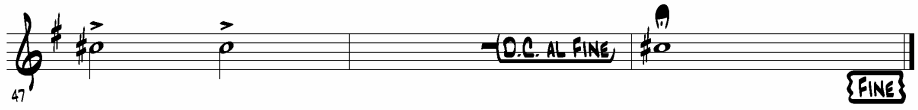
JAMES BOND

THEME

SAXO TENOR

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ



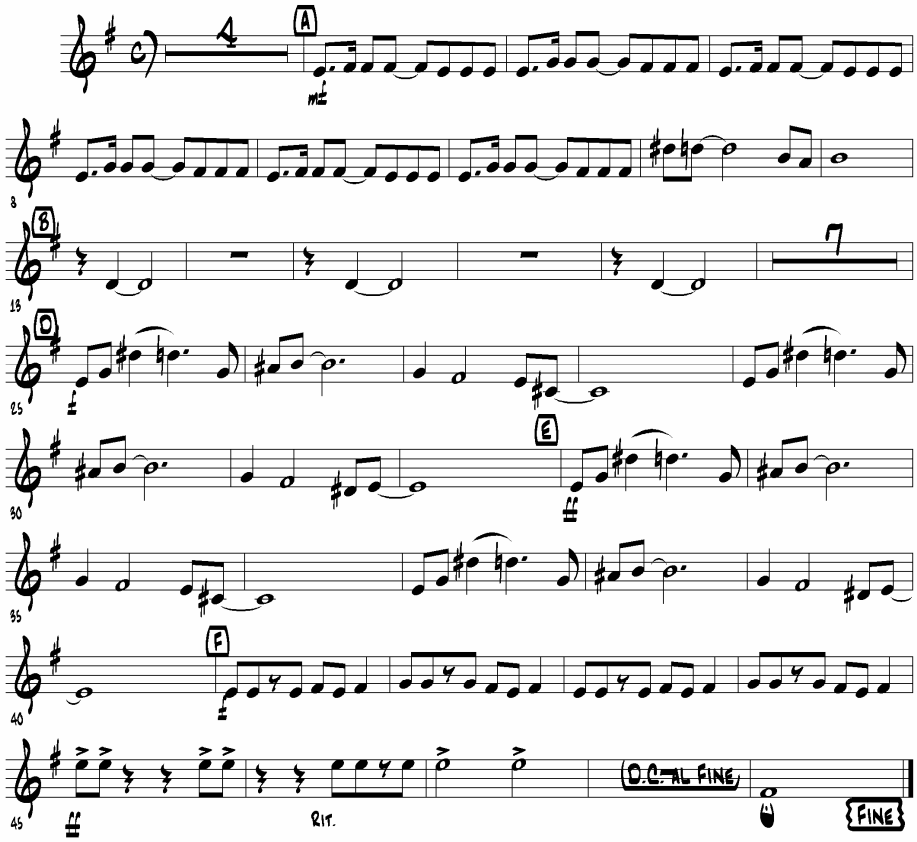

47
D.C. AL FINE
FINE

JAMES BOND

THEME

TRUMPET IN Bb

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ

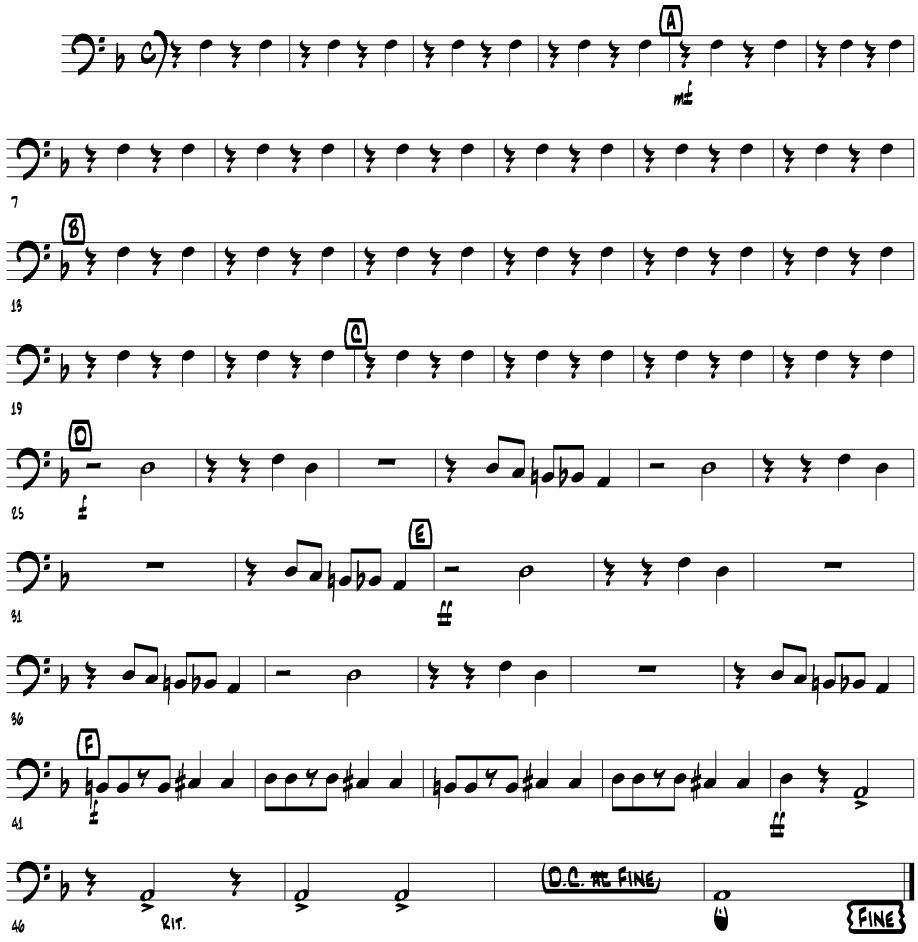


JAMES BOND

THEME

TROMBONE

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ

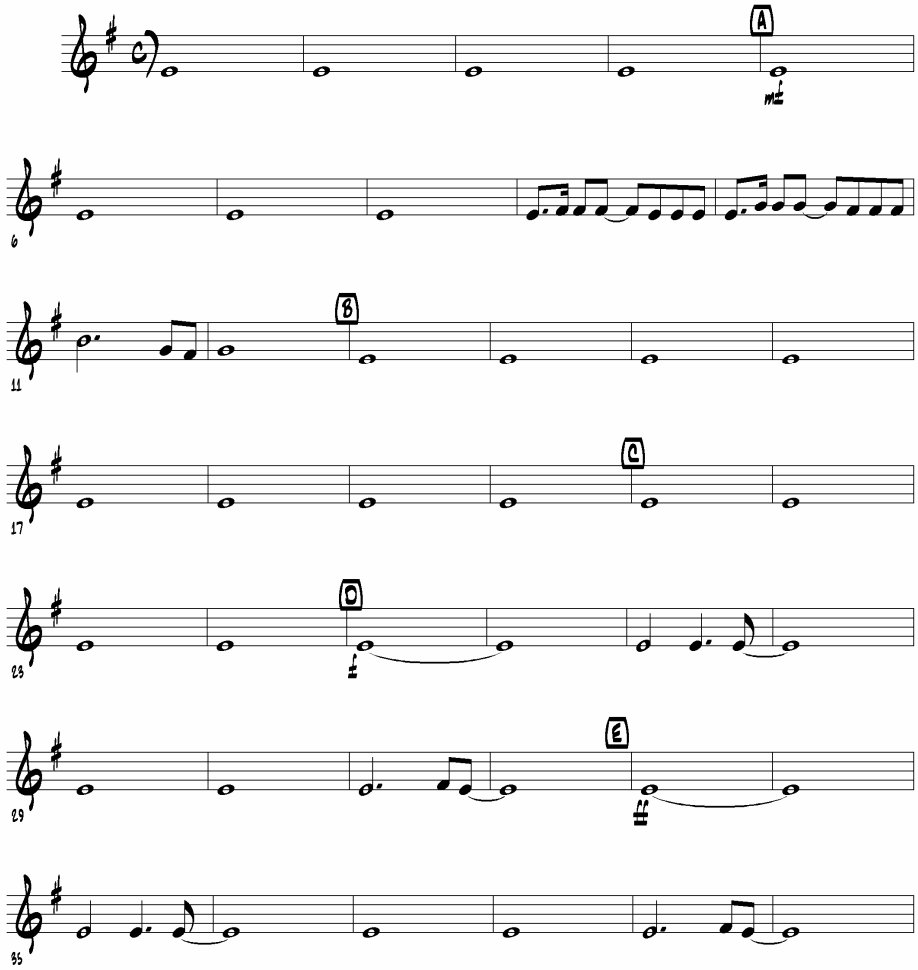


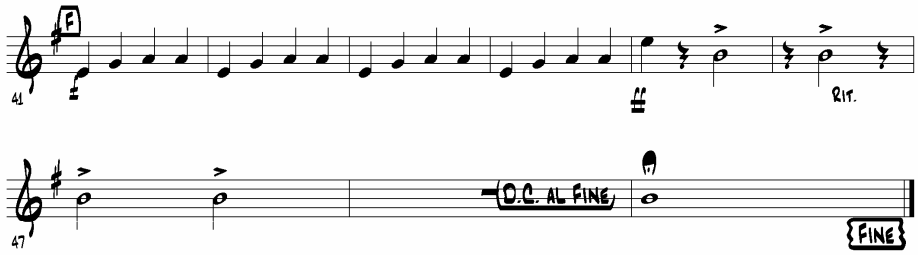
JAMES BOND

THEME

BARITONE

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ



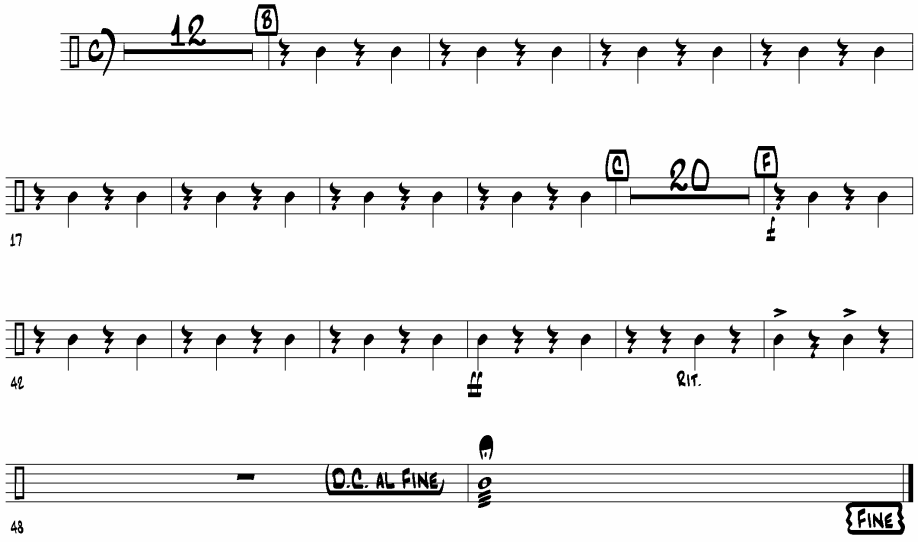

F
41
Rit.
47
D.C. AL FINE
FINE

JAMES BOND

THEME

CIMBALS

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ

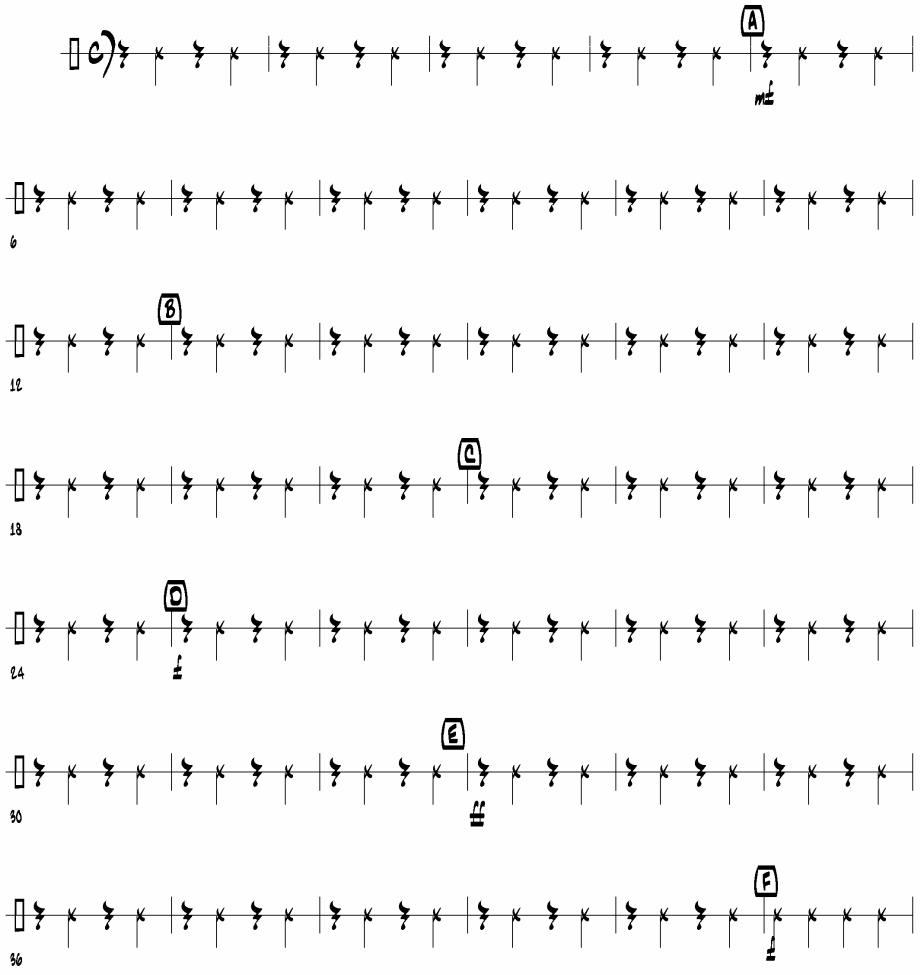


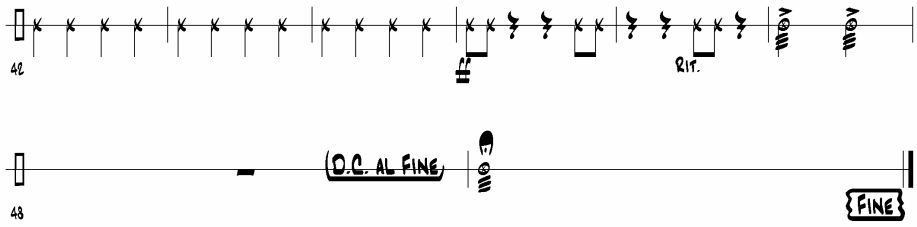
JAMES BOND

THEME

SNARE DRUM

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ



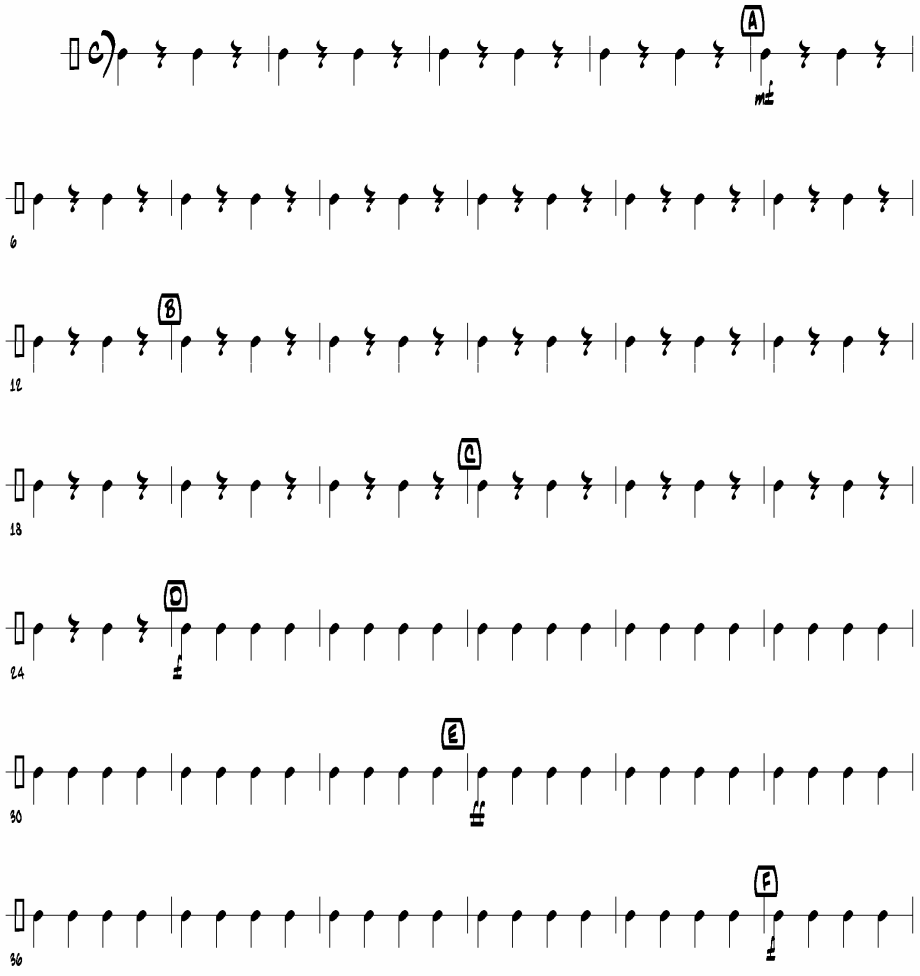

42
RIT.
D.C. AL FINE
48
FINE

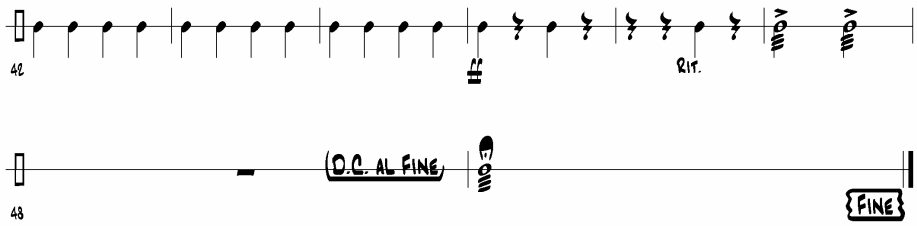
JAMES BOND

THEME

BASS DRUM

ADAPTACION Y ARREGLO
NELSON HENRY CRUZ




42
ff
RIT.
48
D.C. AL FINE
FINE

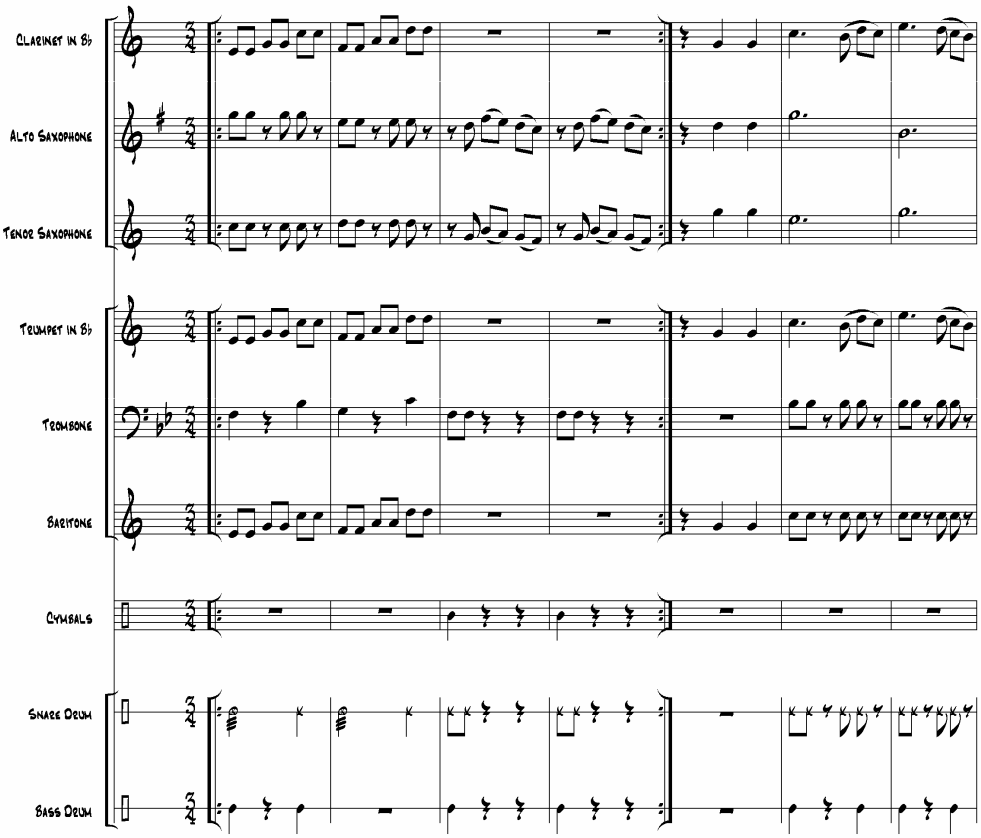
ALMA LLANERA

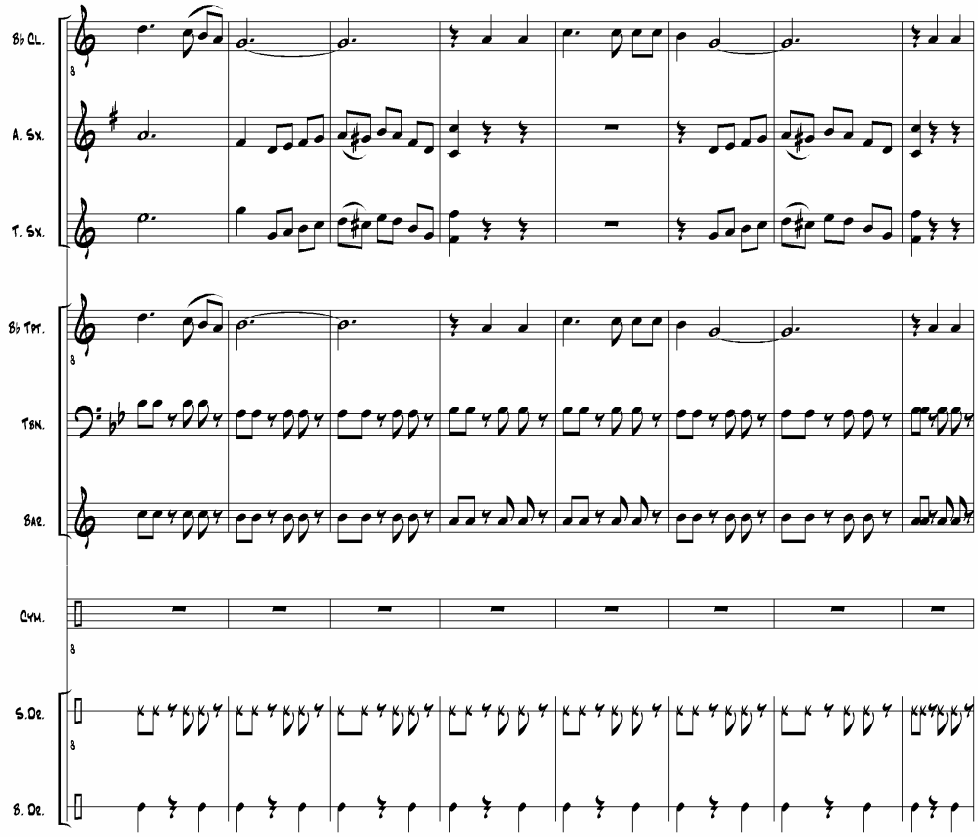
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

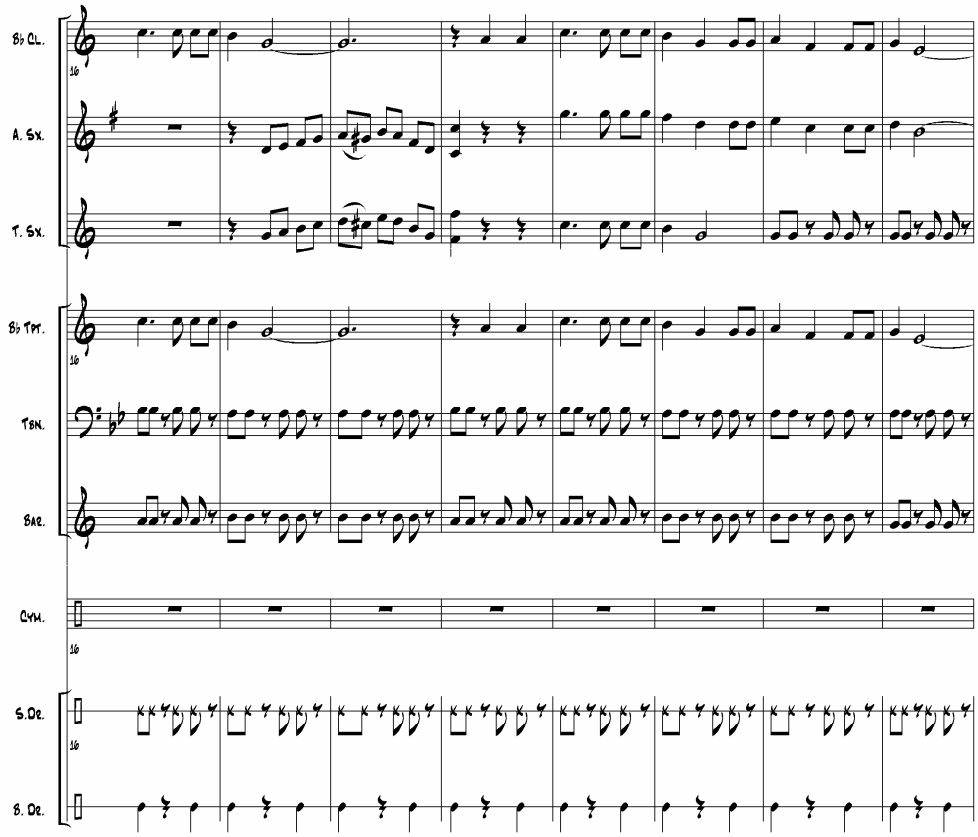
JOROPO

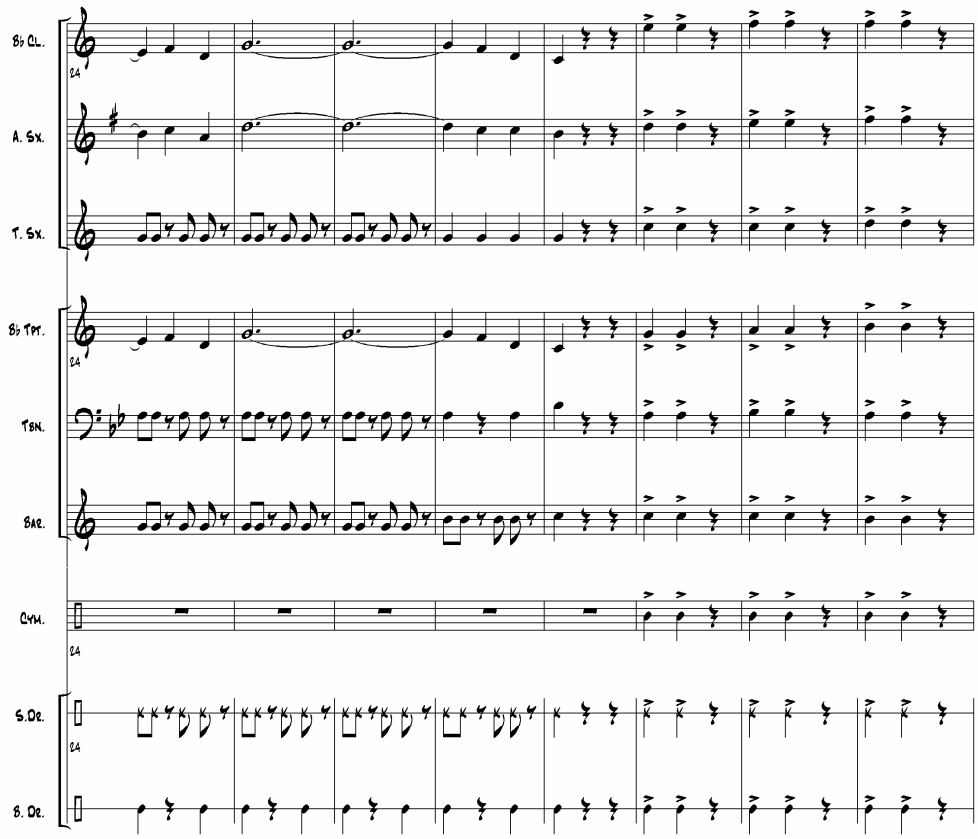
PEDRO E. GUTIERREZ

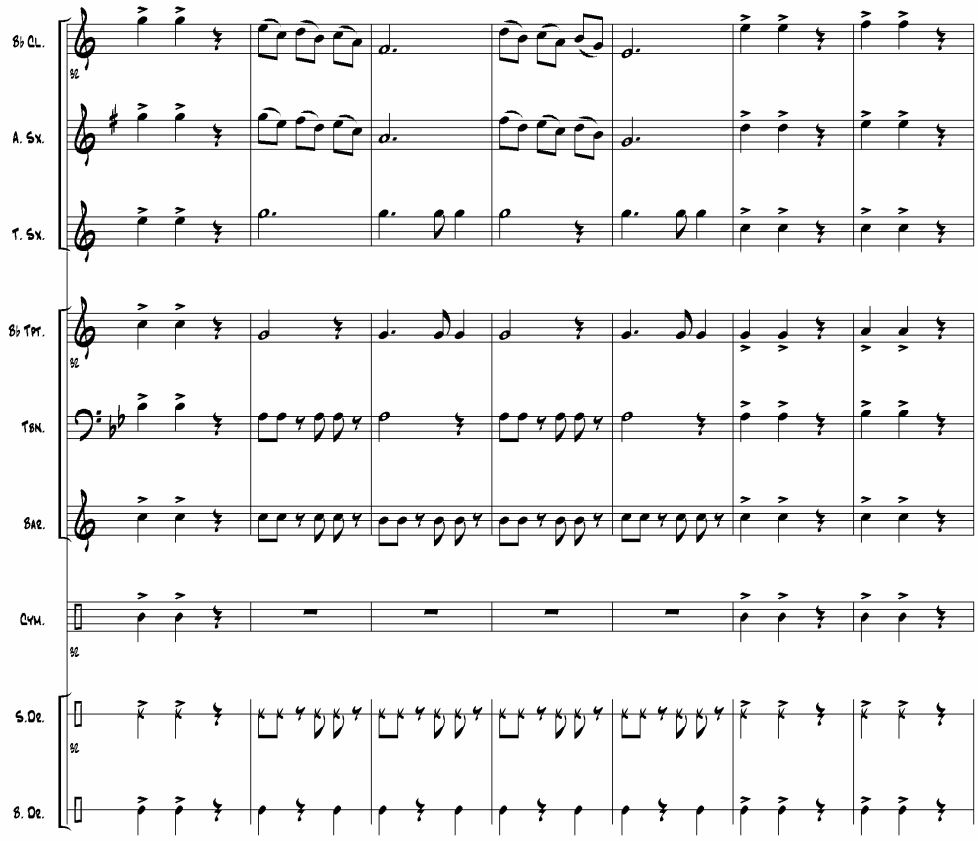
ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ

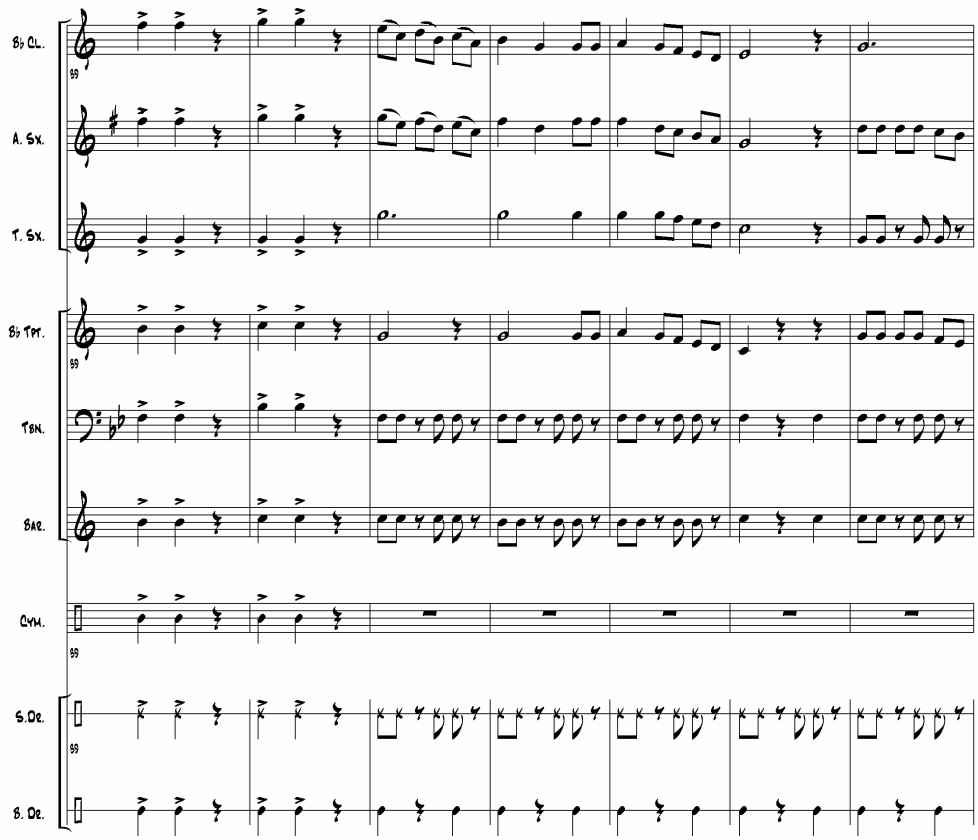


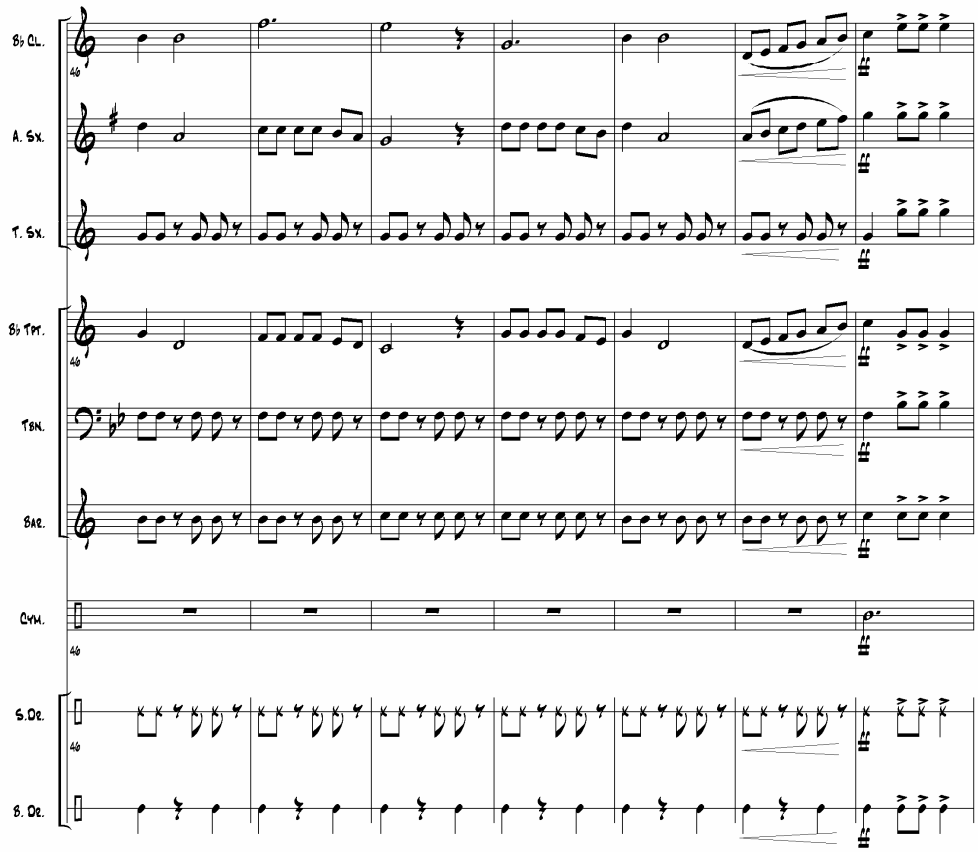

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

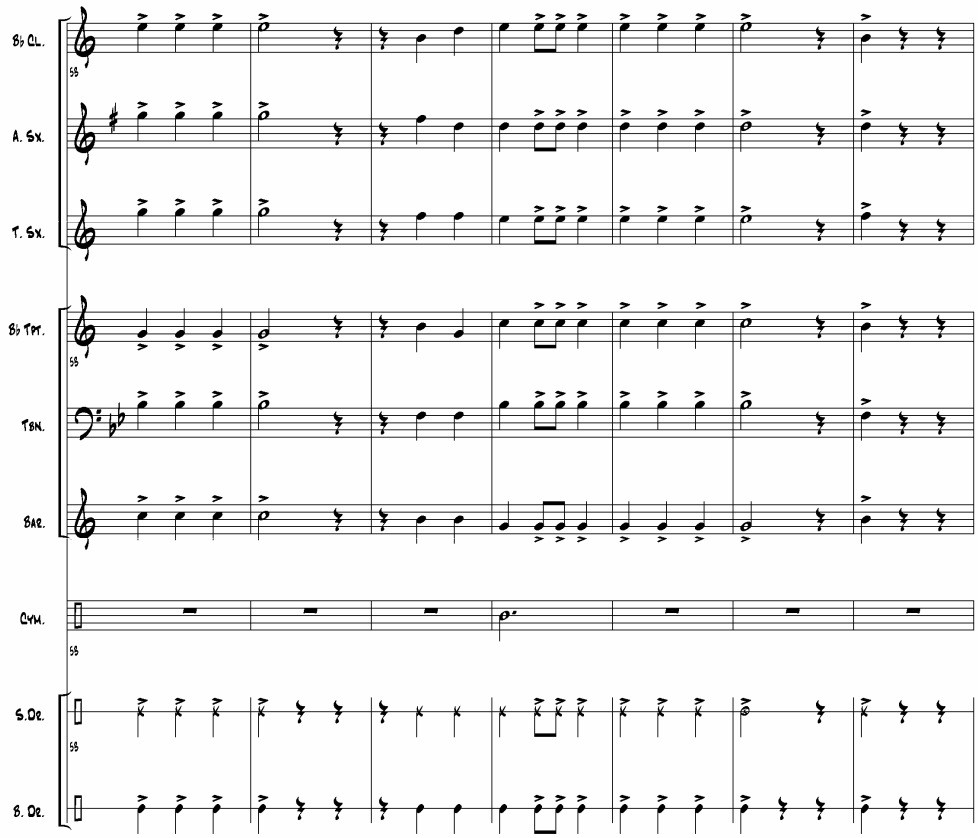

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

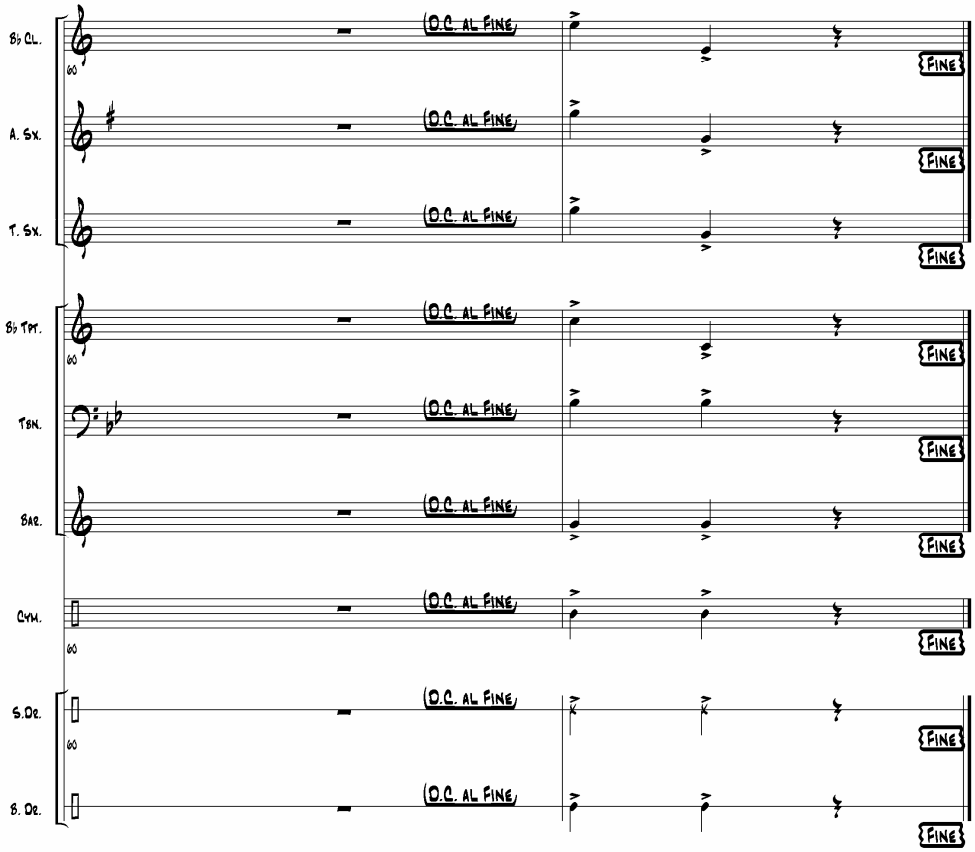

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
D.C. al Fine
Fine

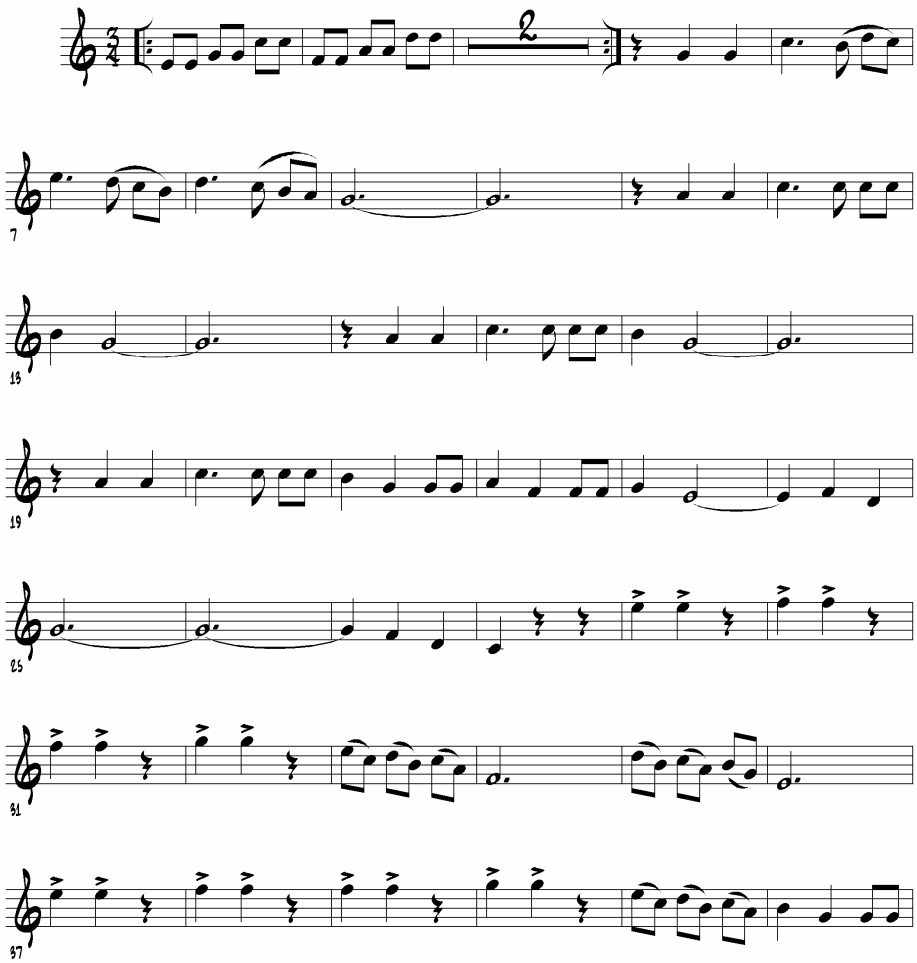
ALMA LLANERA

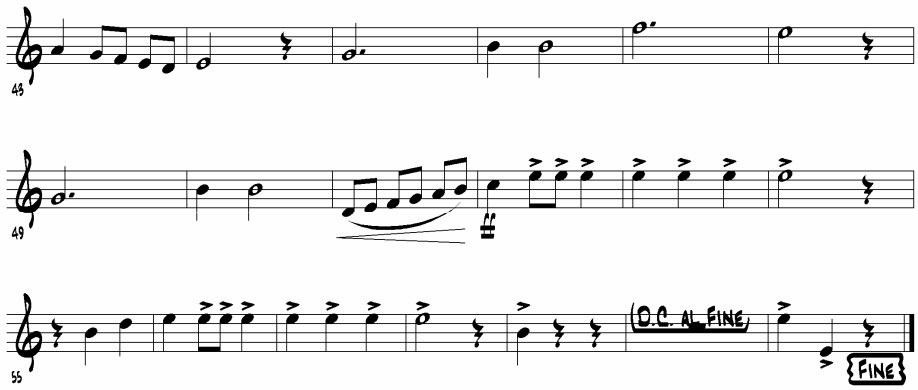
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

JOROPO

CLARINETE

PEDRO E. GUTIERREZ
ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ




49
49
55
D.C. AL FINE
FINE

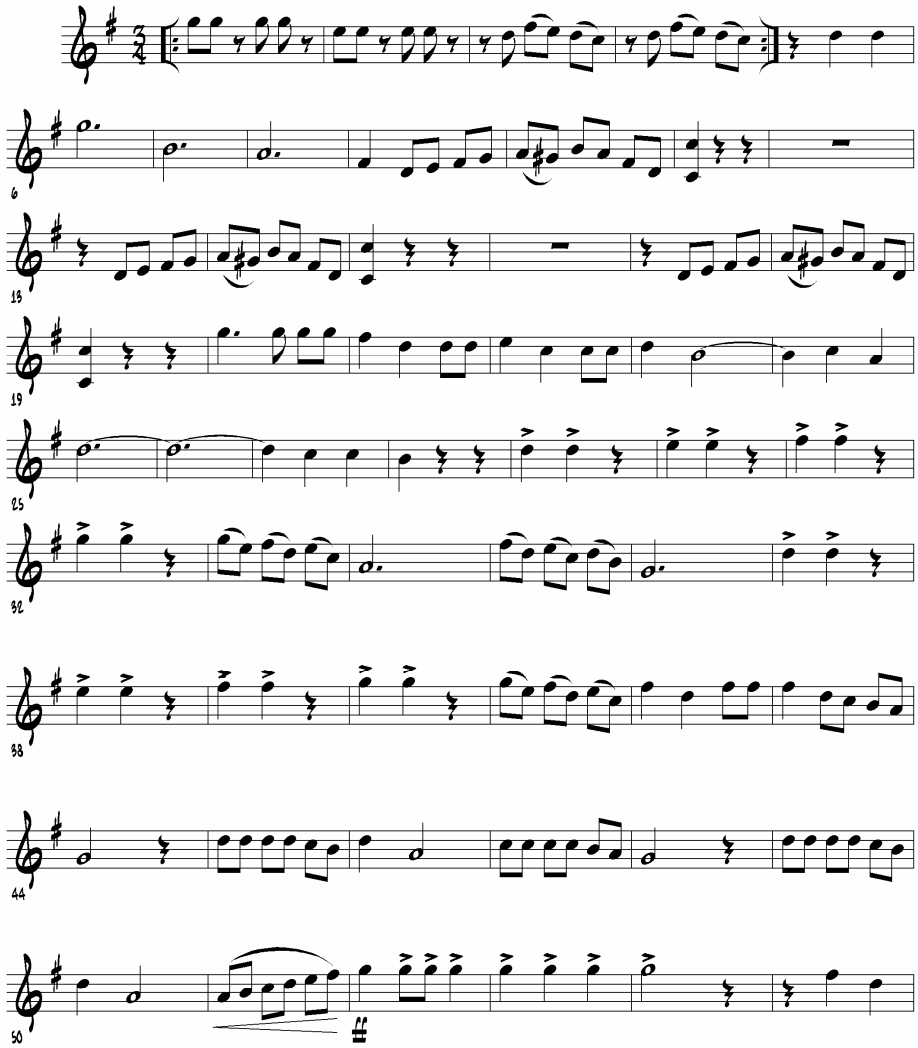
ALMA LLANERA

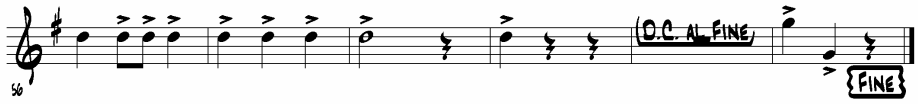
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

JOROPO

Alto Saxophone

PEDRO E. GUTIERREZ
ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ




56
D.C. AL FINE
FINE

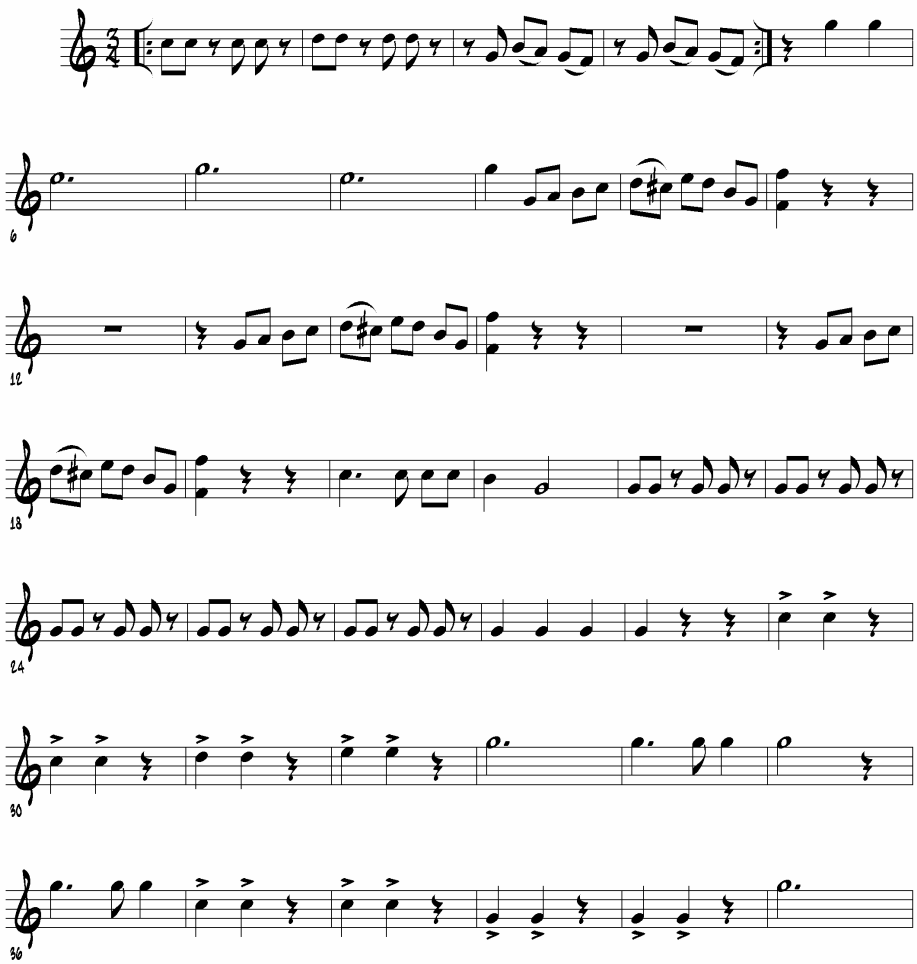
ALMA LLANERA

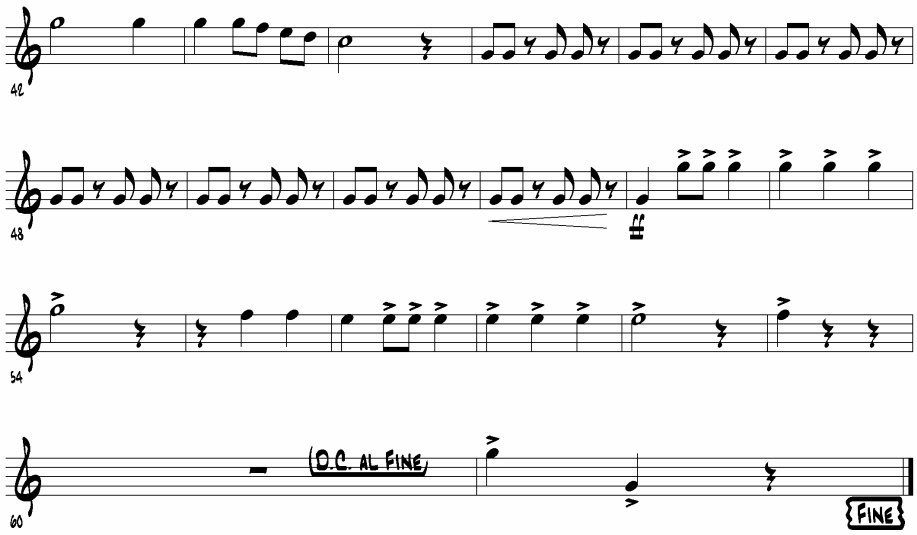
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

JOROPO

SAXO TENOR

PEDRO E. GUTIERREZ
ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ




42
48
54
60
D.C. AL FINE
FINE

ALMA LLANERA

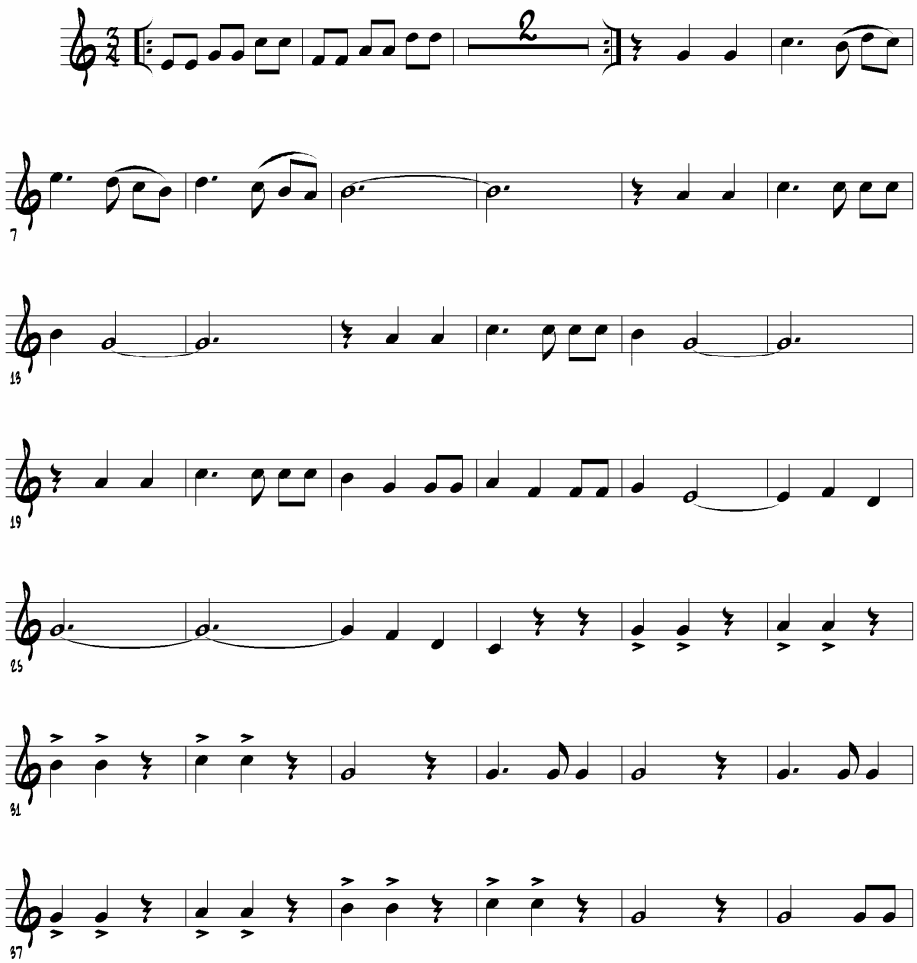
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

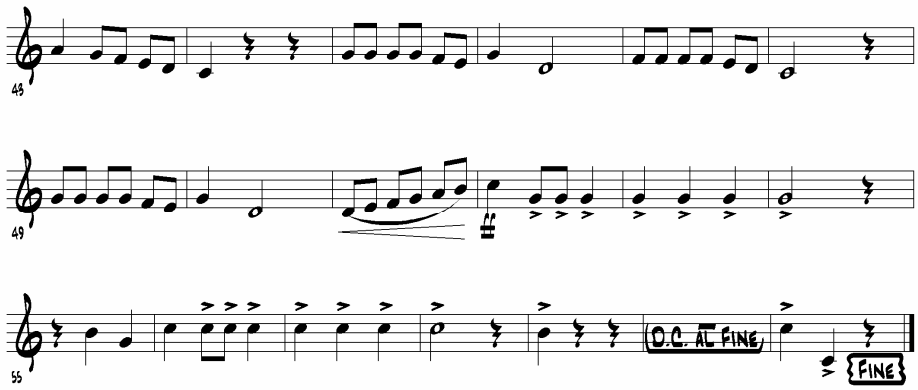
JOROPO

PEDRO E. GUTIERREZ

ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ

TRUMPET




49
49
55
D.C. AL FINE
FINE

ALMA LLANERA

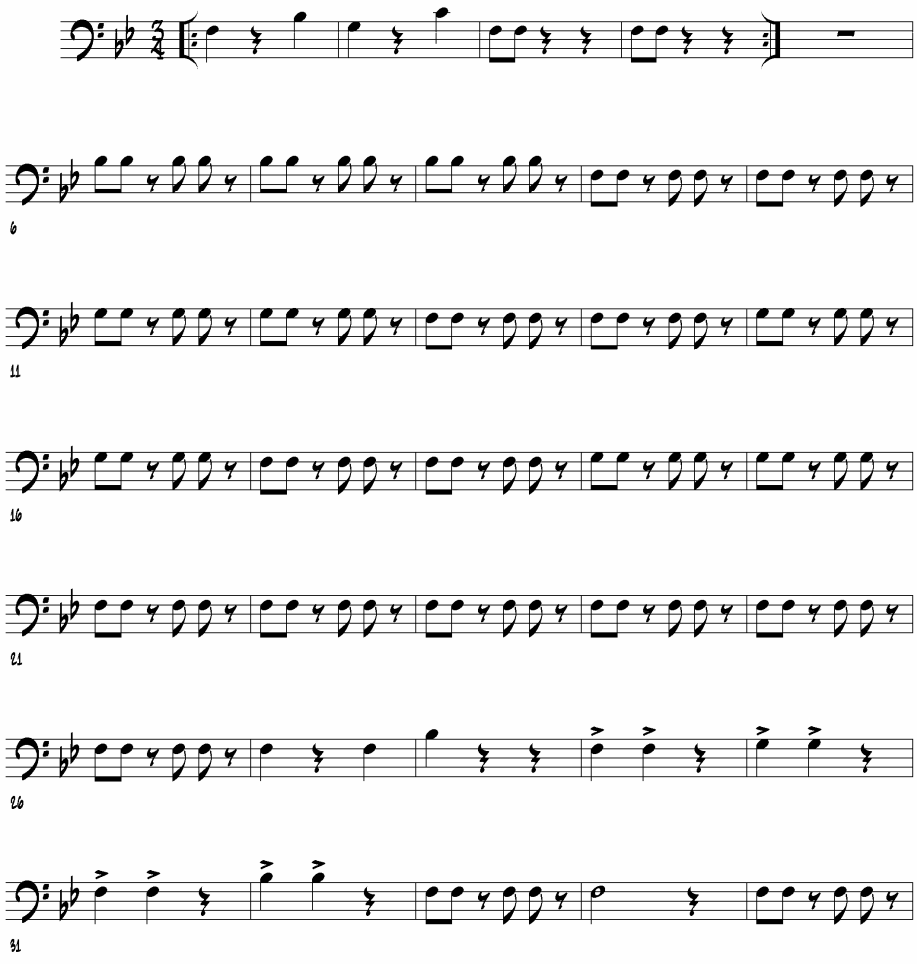
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

JOROPO

PEDRO E. GUTIERREZ

ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ

TROMBONE



36
41
46
51
56
D.C. AL FINE
61
FINE

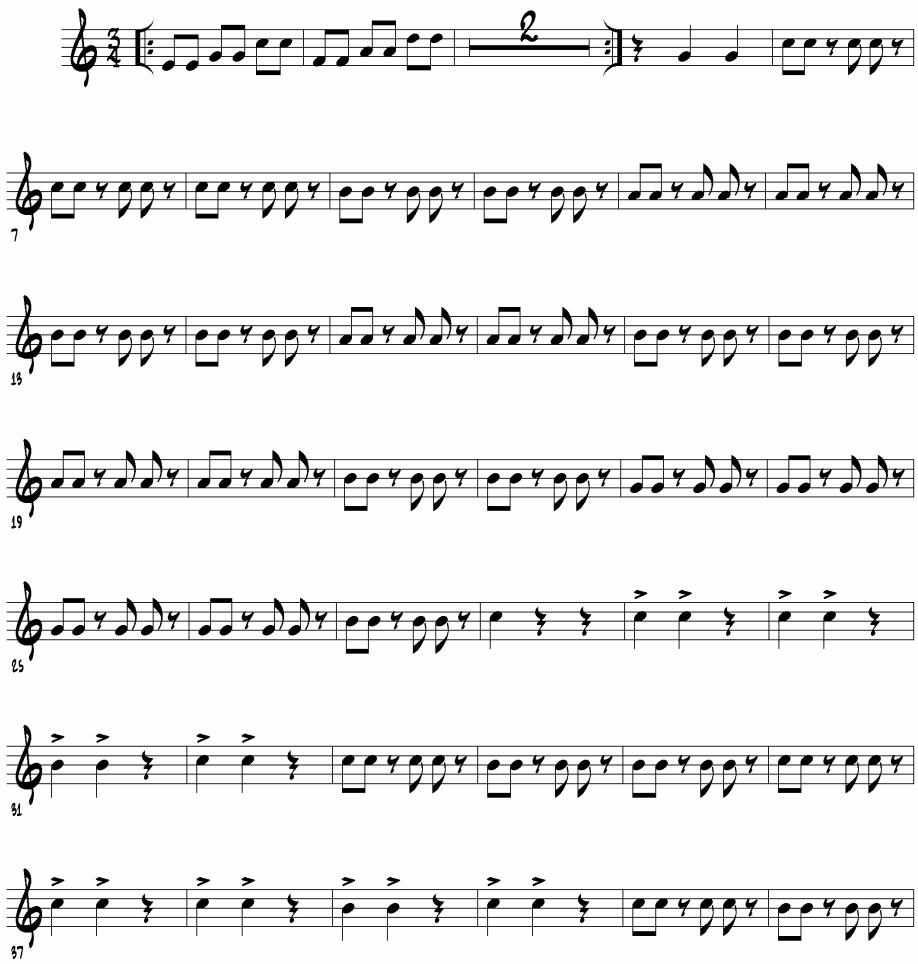
ALMA LLANERA

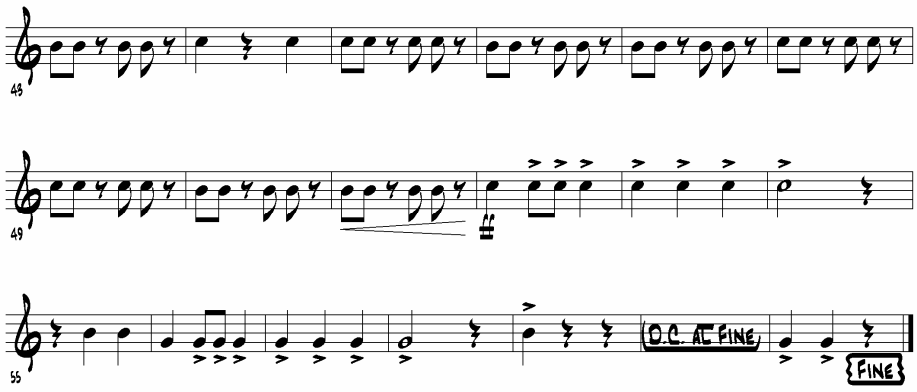
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

JOROPO

BARITONE

PEDRO E. GUTIERREZ
ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ




43
49
55
D.C. AL FINE
FINE

ALMA LLANERA

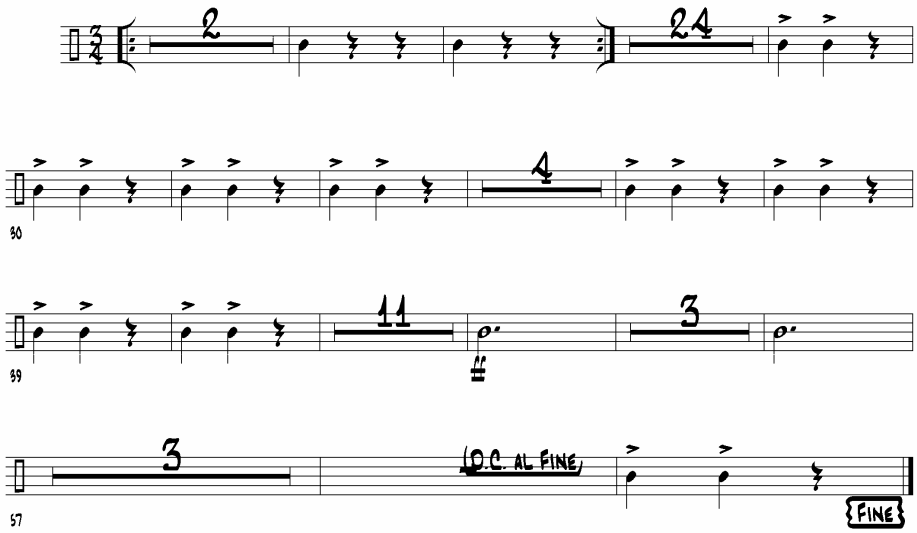
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

JOROPO

PEDRO E. GUTIERREZ

ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ

CIMBALS



ALMA LLANERA

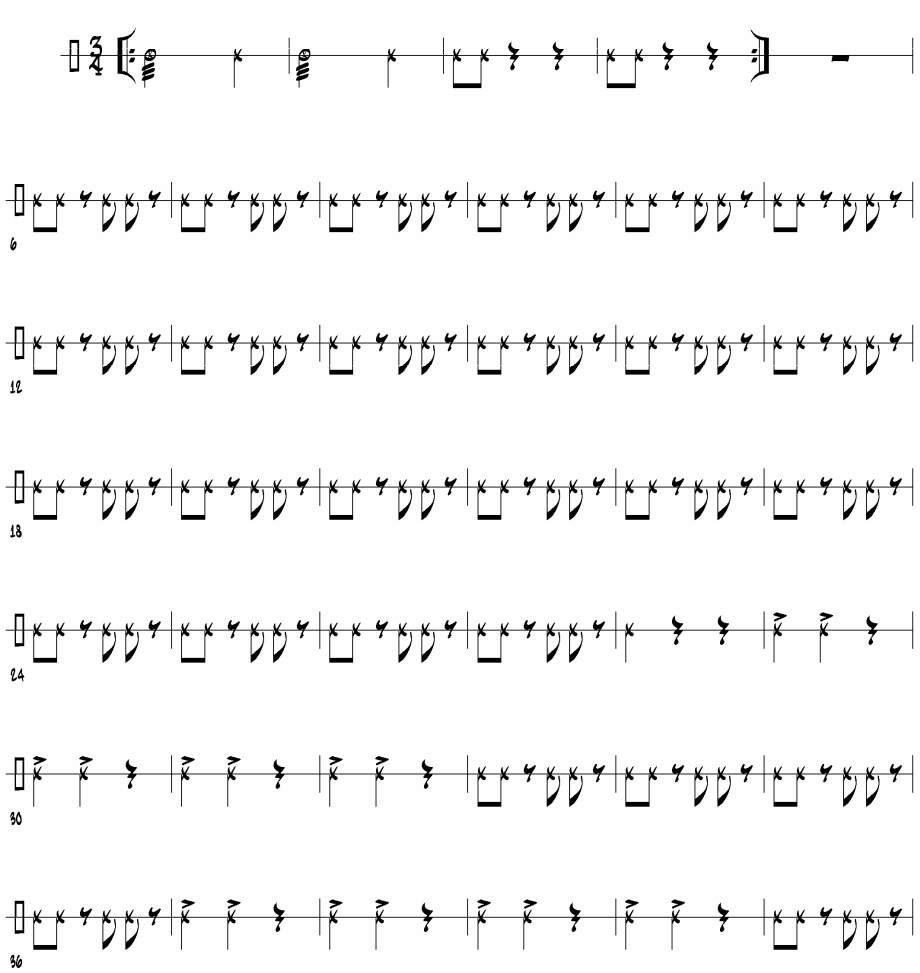
ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

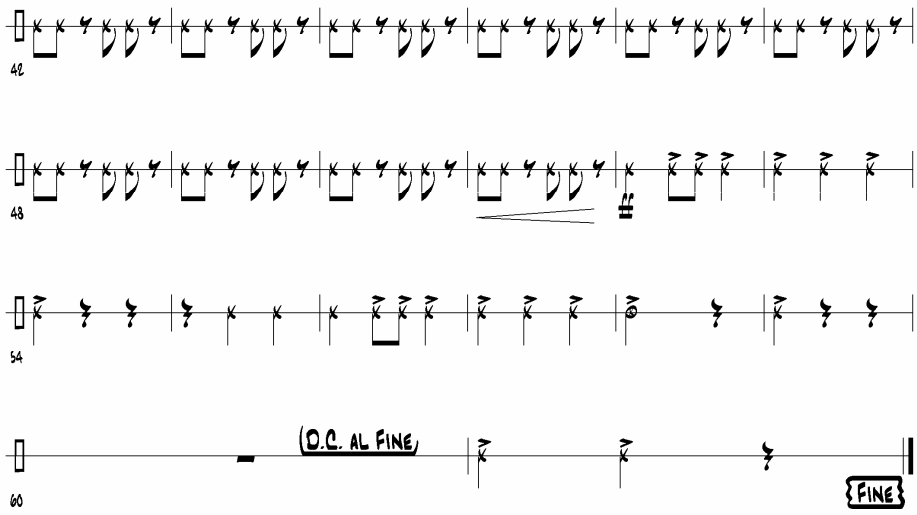
JOROPO

PEDRO E. GUTIERREZ

ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ

SNARE DRUM




42
48
54
60
D.C. AL FINE
FINE

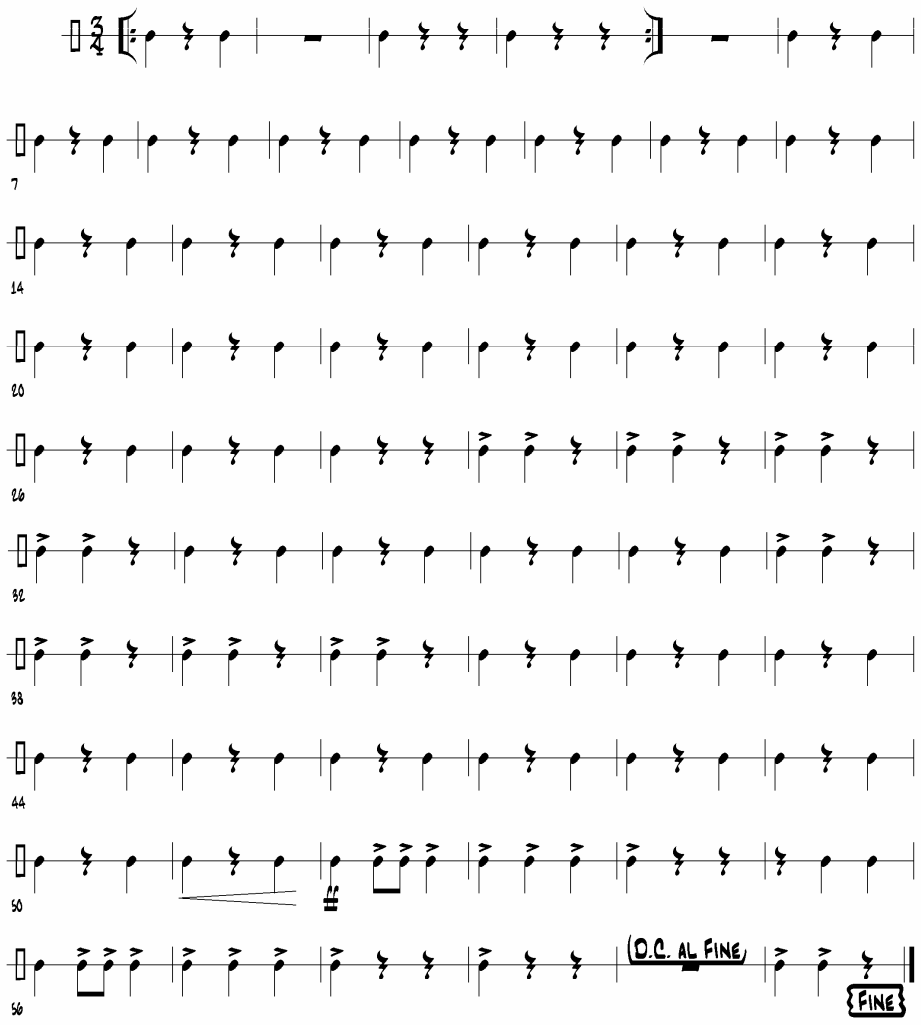
ALMA LLANERA

ADAPTACION PARA BANDA INFANTIL

JOROPO

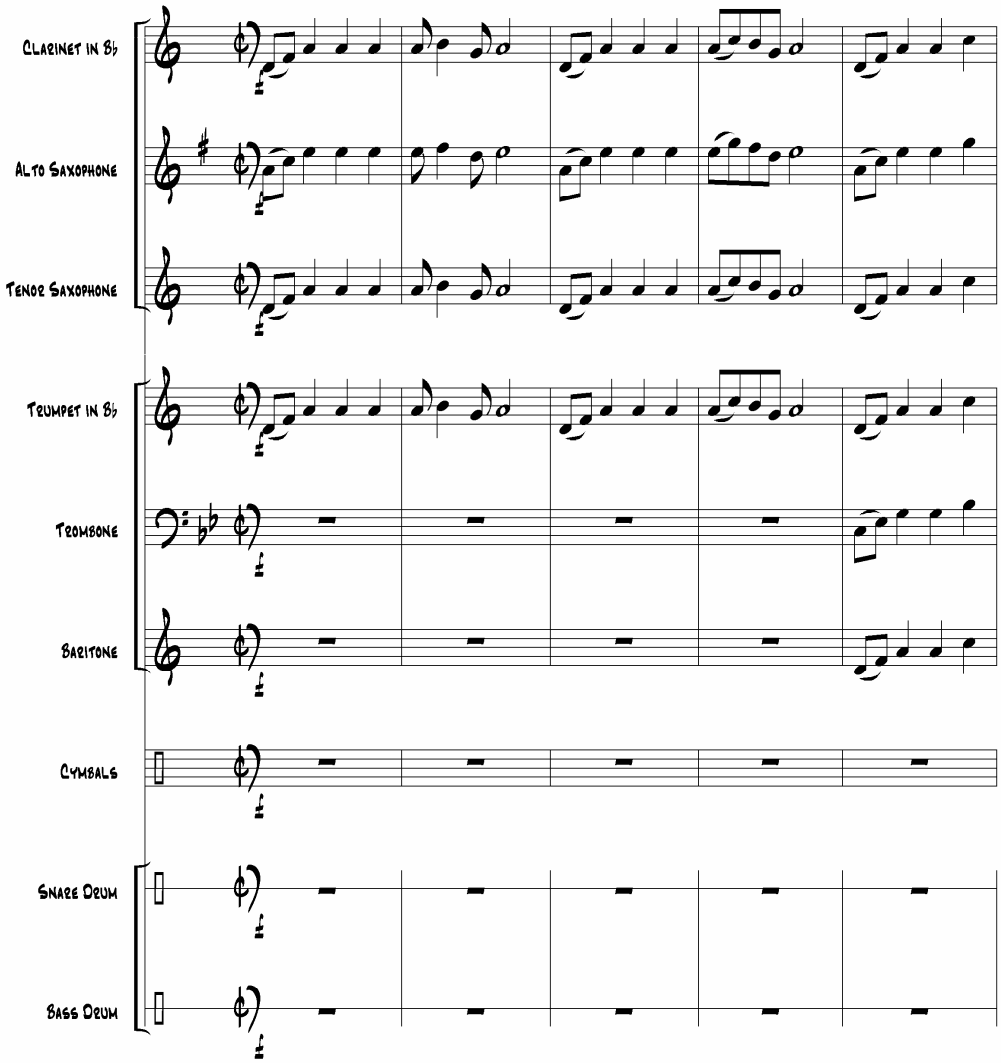
Bass Drum

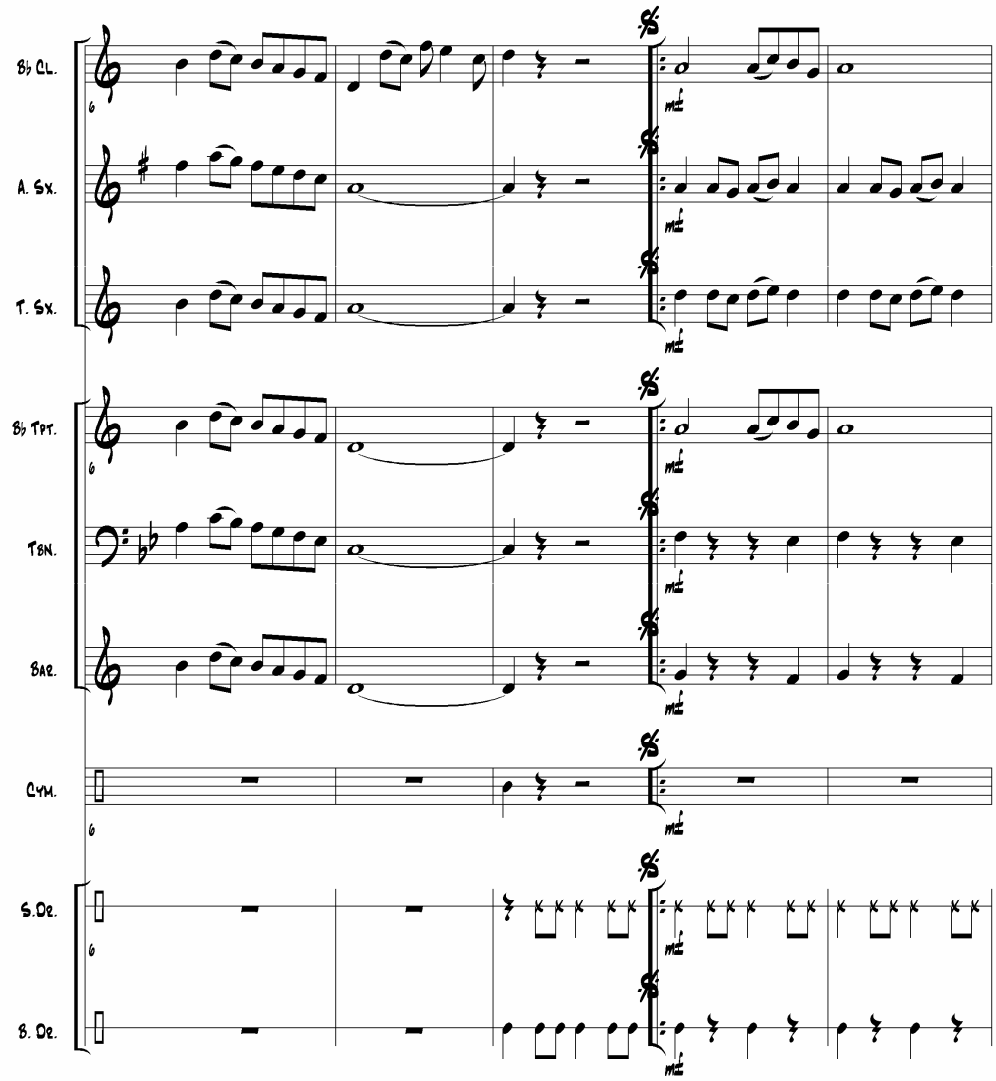
PEDRO E. GUTIERREZ
ARREGLO ALBERTO L. SANCHEZ

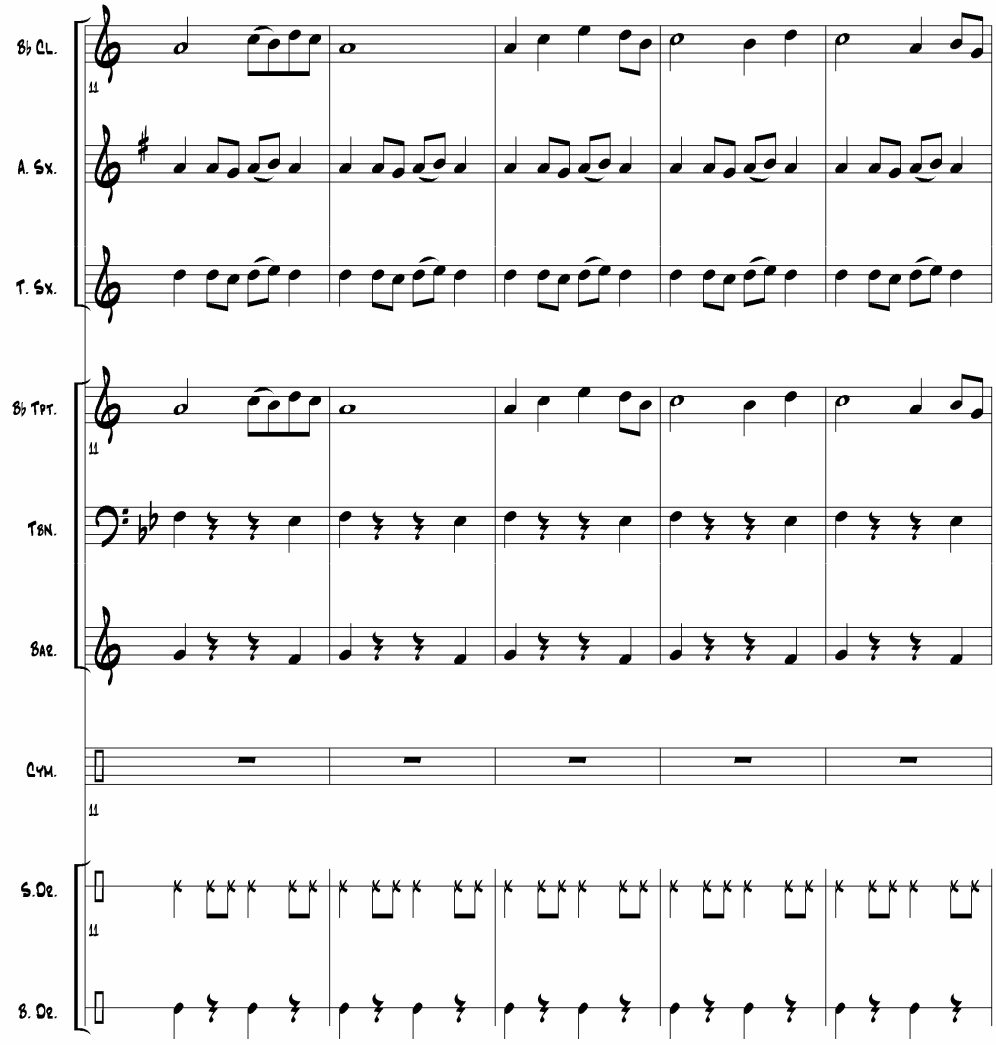


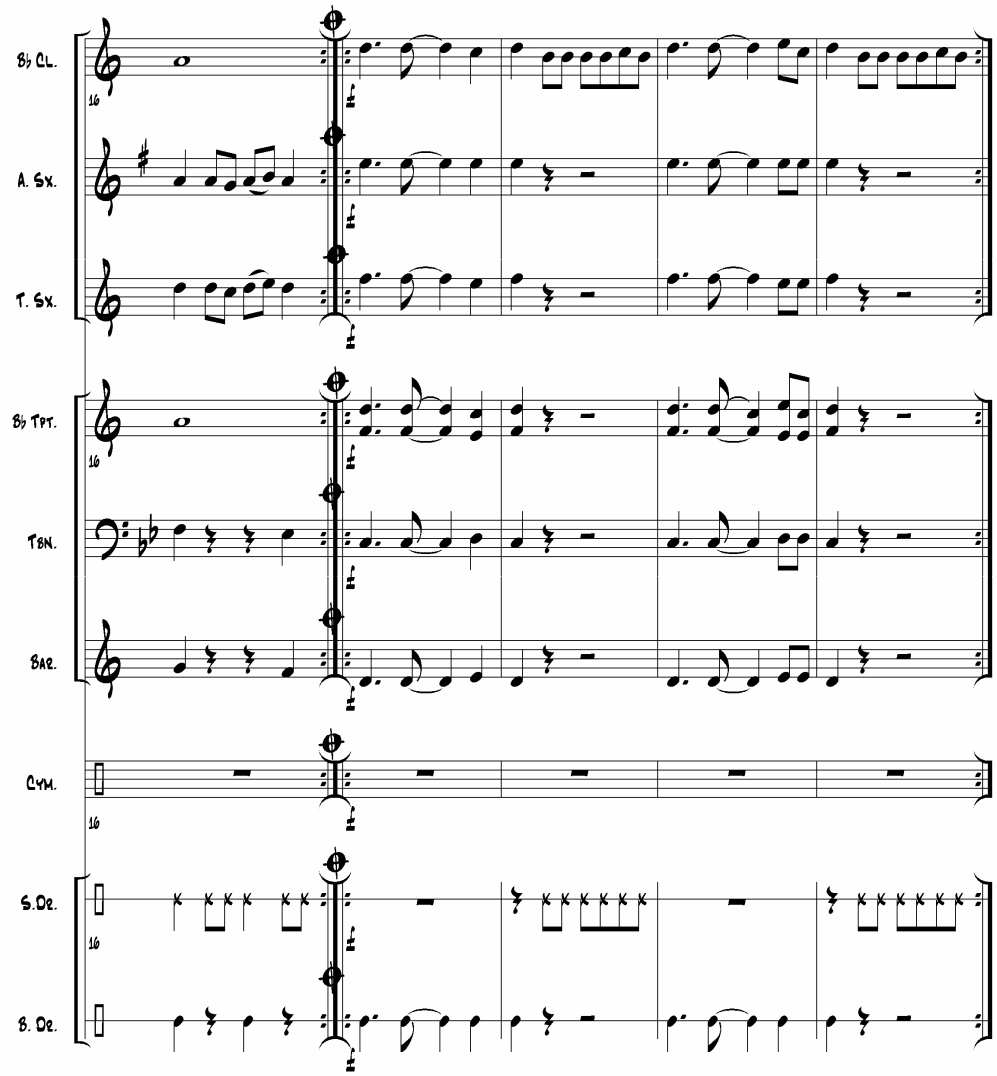
Pequena Cumbia

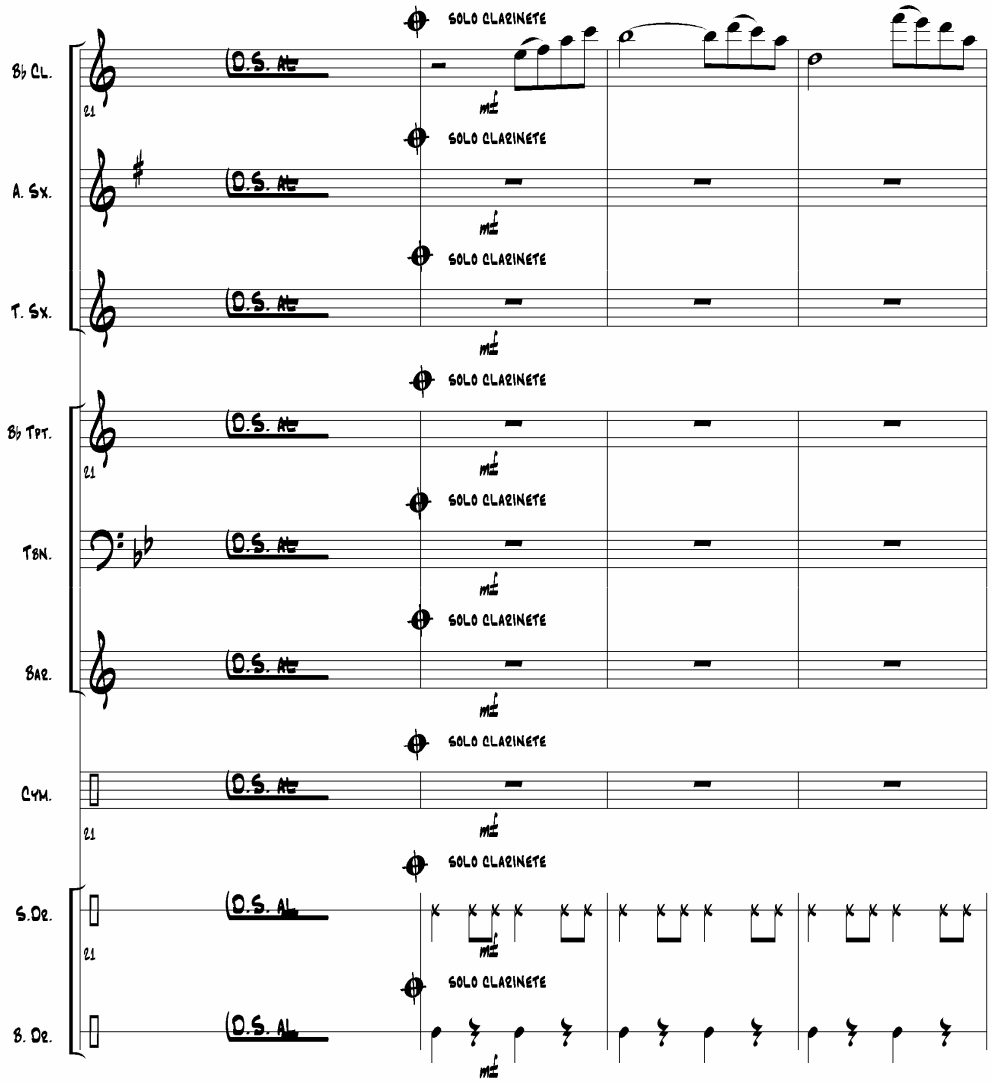
Blas E. Atehortua

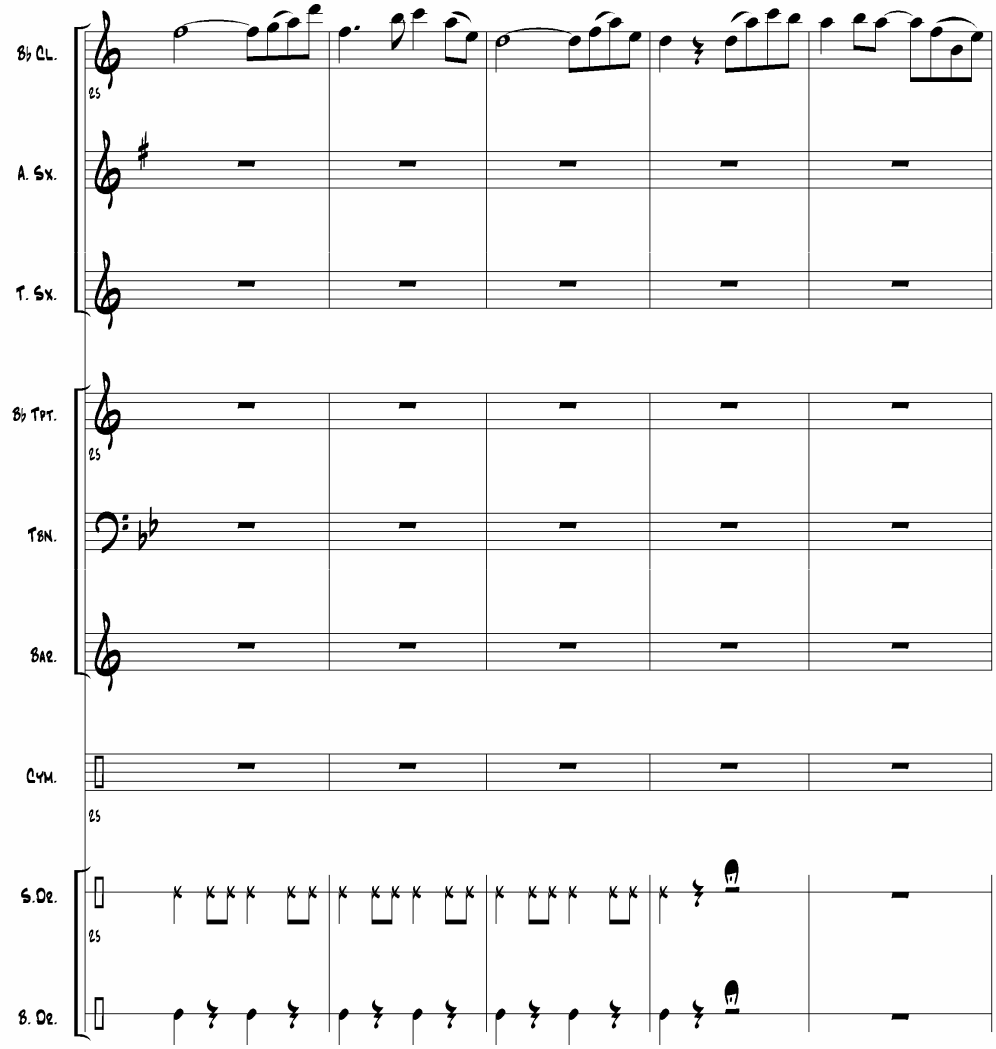


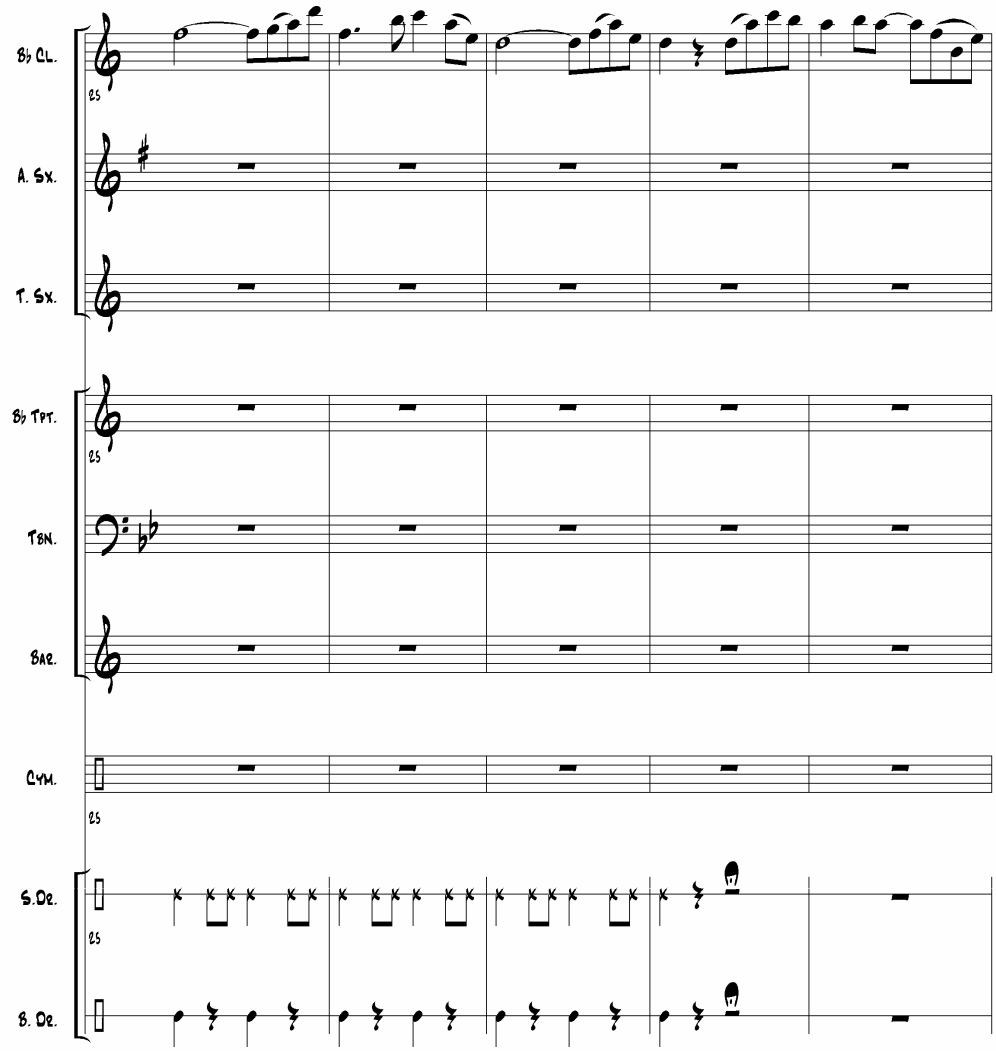

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

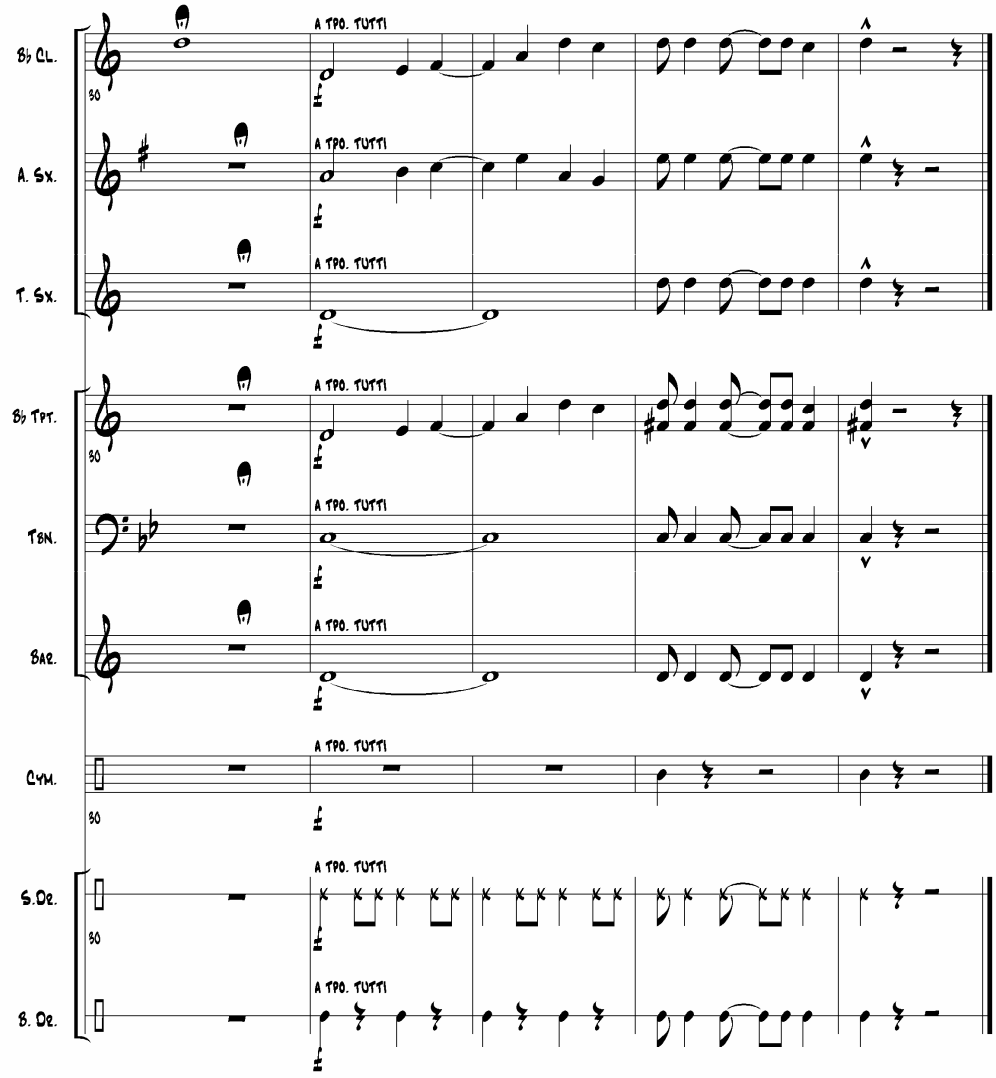

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


SOLO CLARINETE
B♭ CL.
D.S. AL
21
A. SX.
T. SX.
B♭ TPT.
TBN.
BAR.
CYM.
S.DR.
B. DR.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

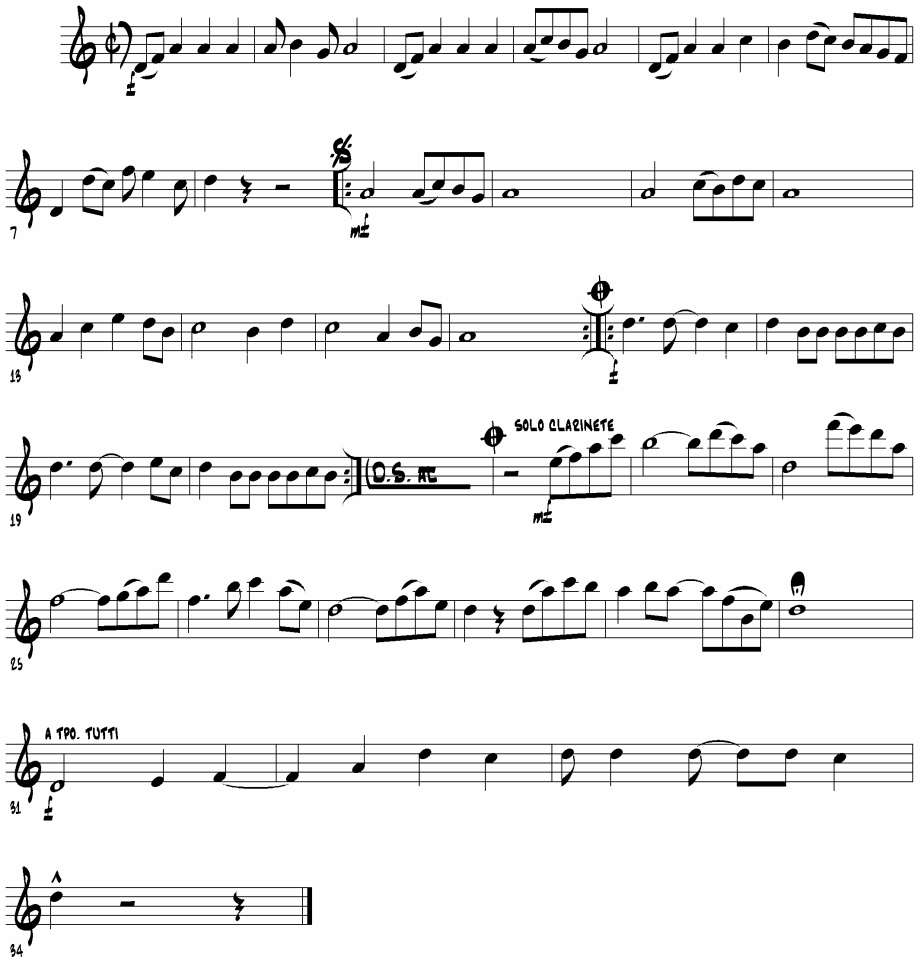

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
A TPO. TUTTI

Pequena Cumbia

Clarinet in B♭

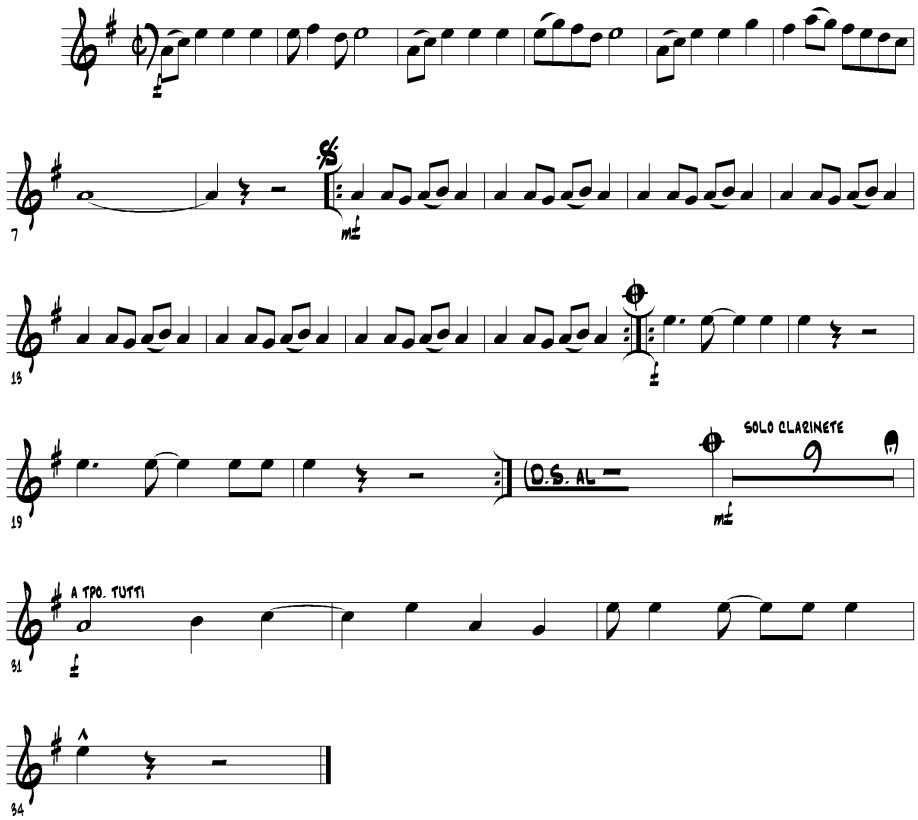
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

Alto Saxophone

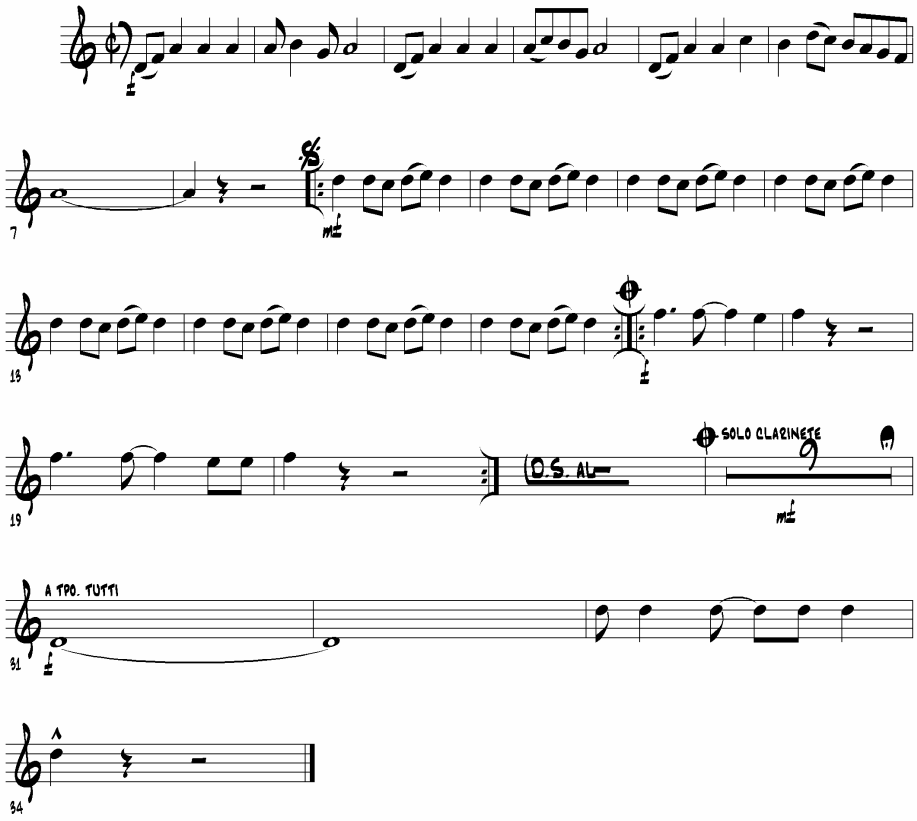
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

Tenor Saxophone

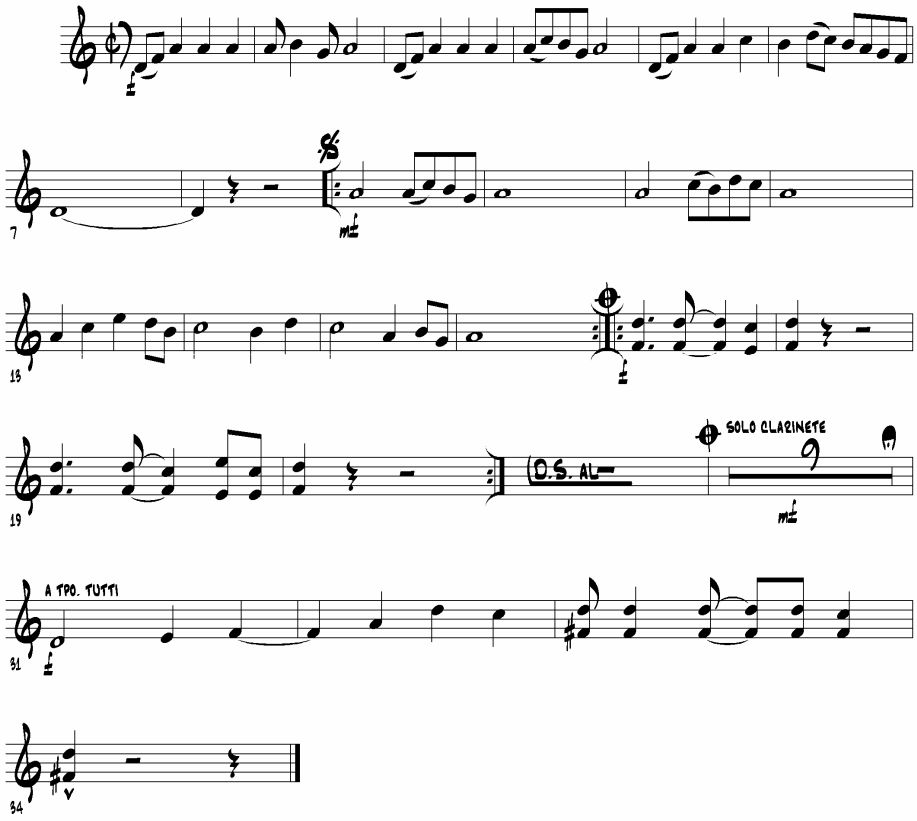
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

Trumpet in Bb

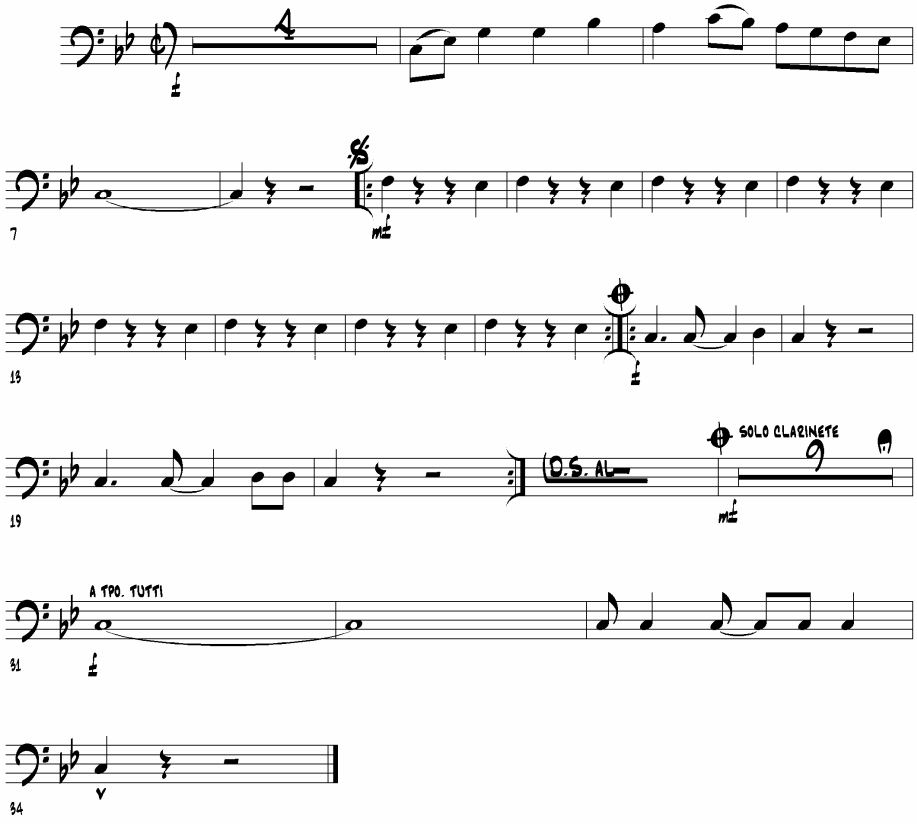
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

Trombone

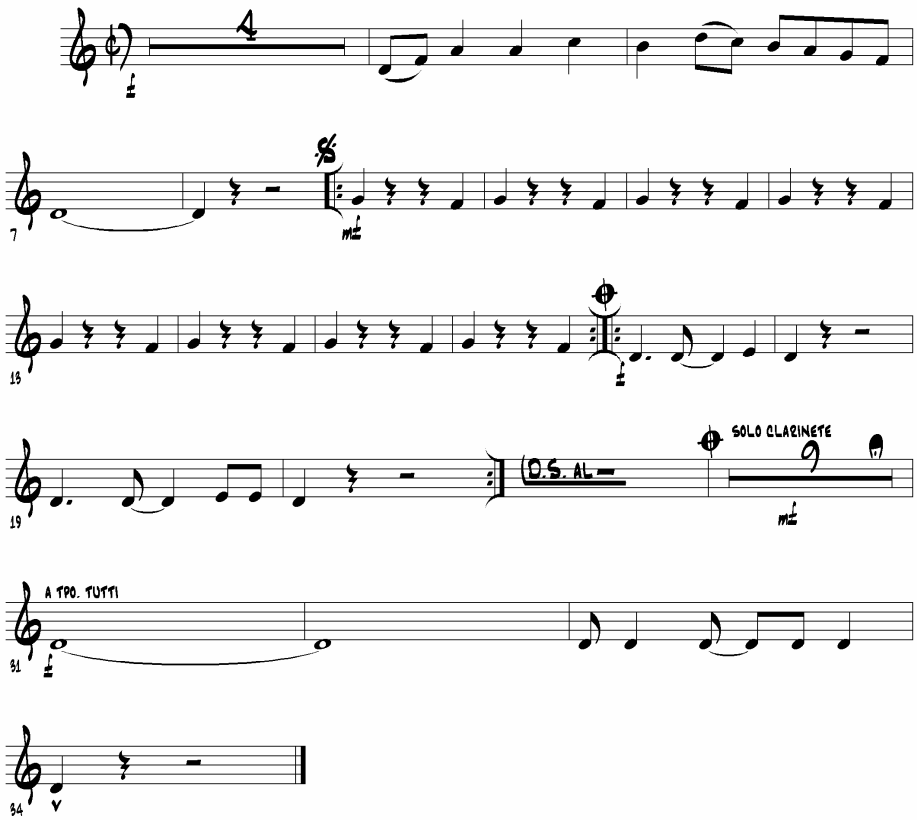
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

Baritone

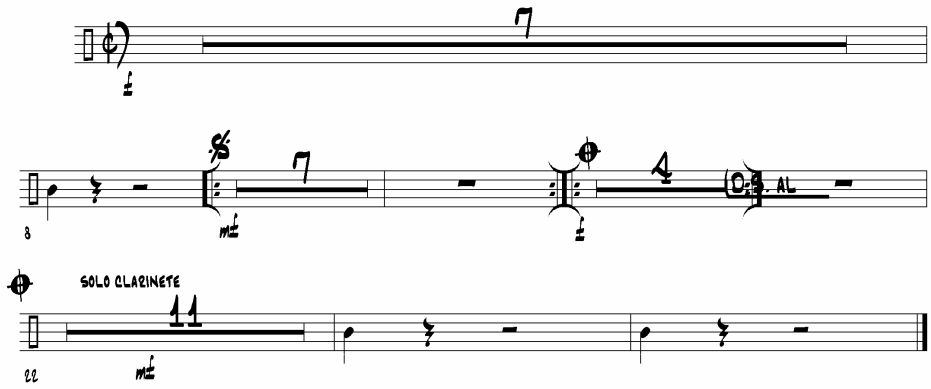
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

CIMBALS

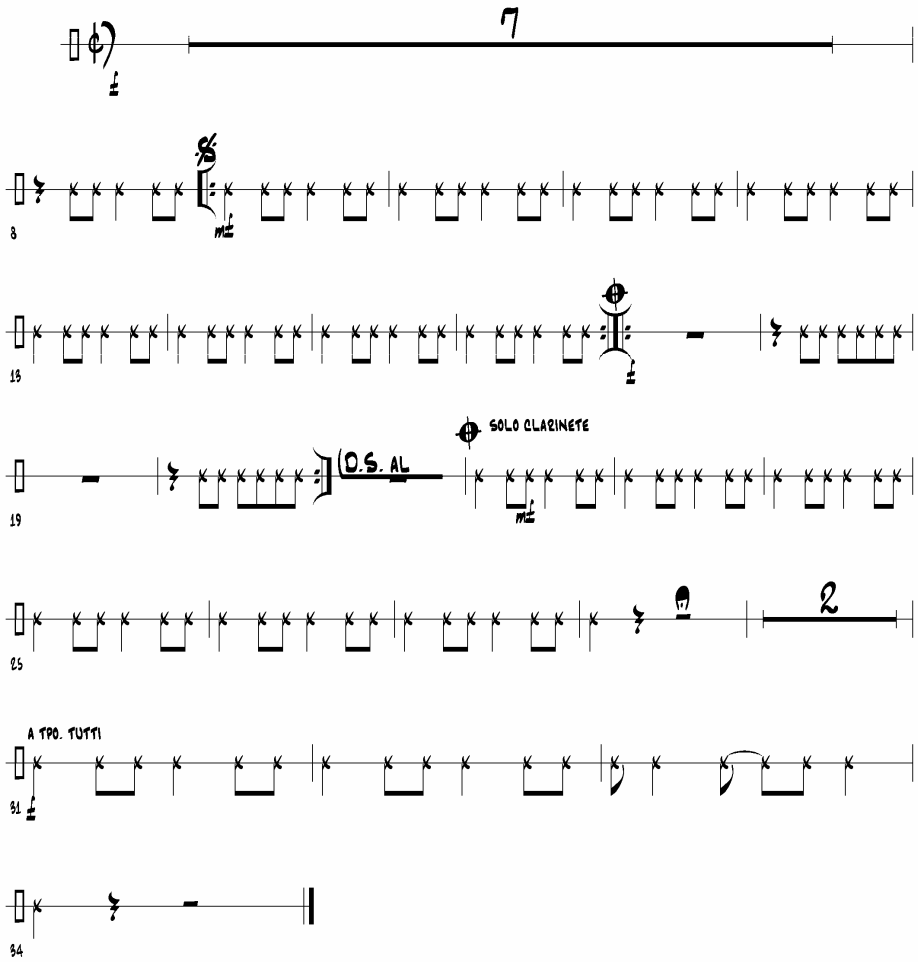
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

Snare Drum

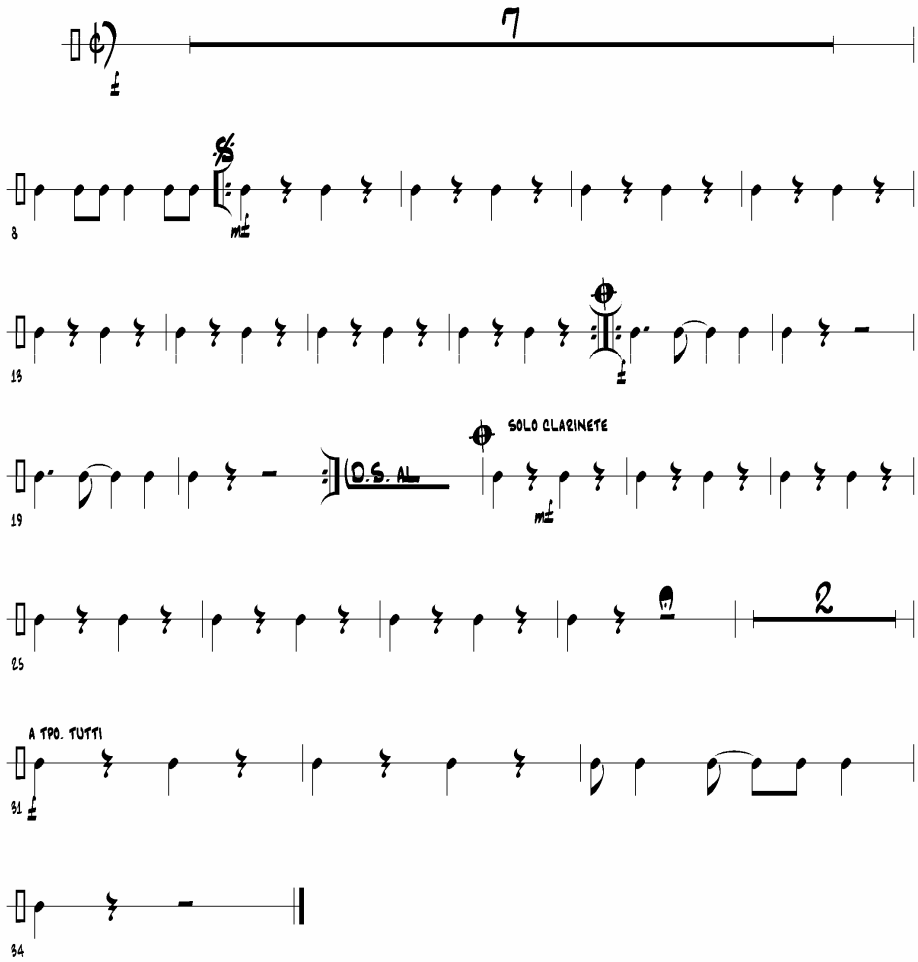
Blas E. Atehortua



Pequena Cumbia

Bass Drum

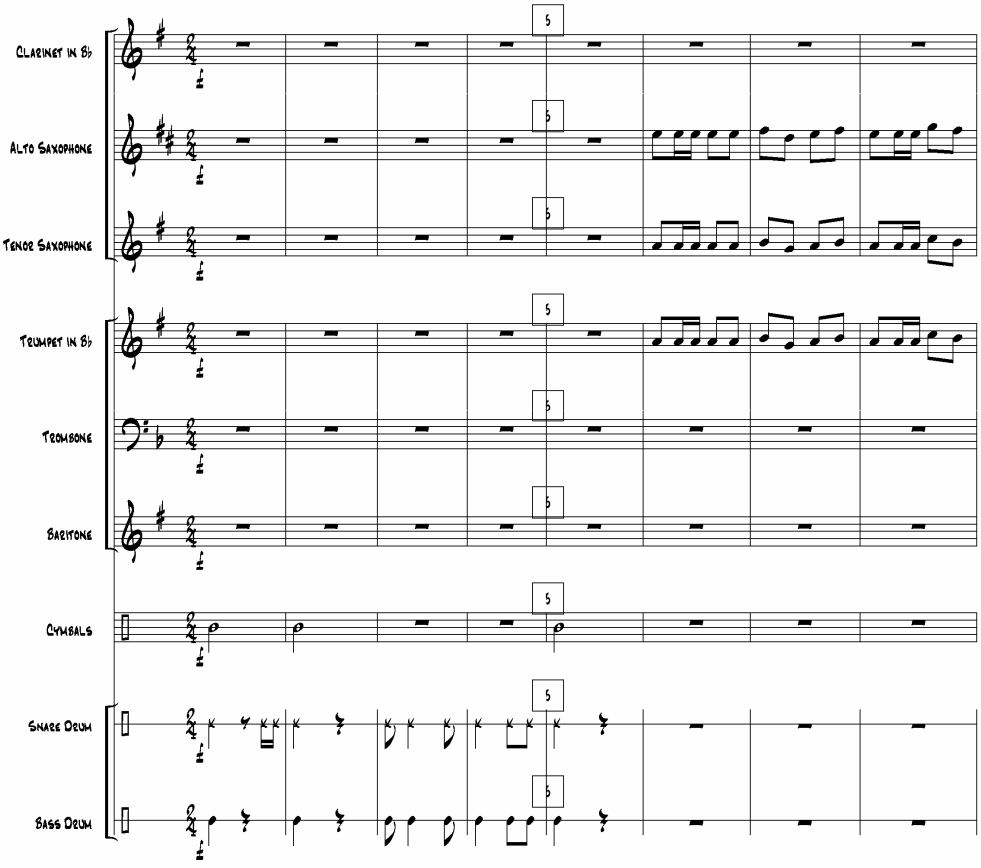
Blas E. Atehortua

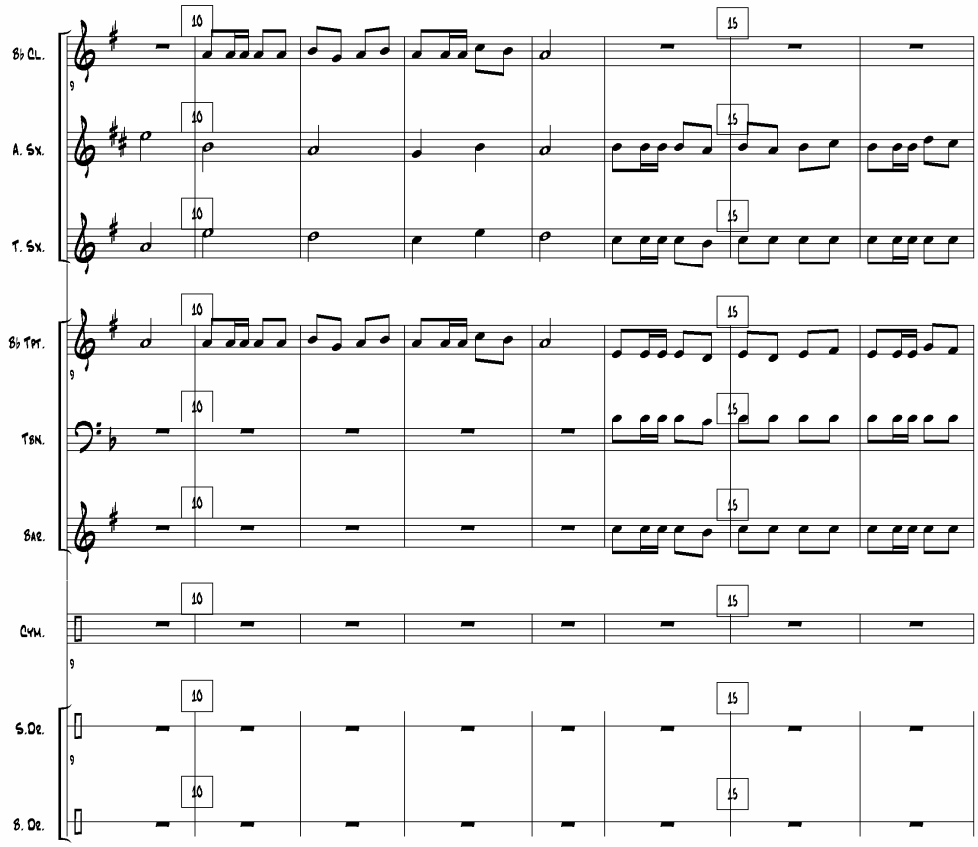


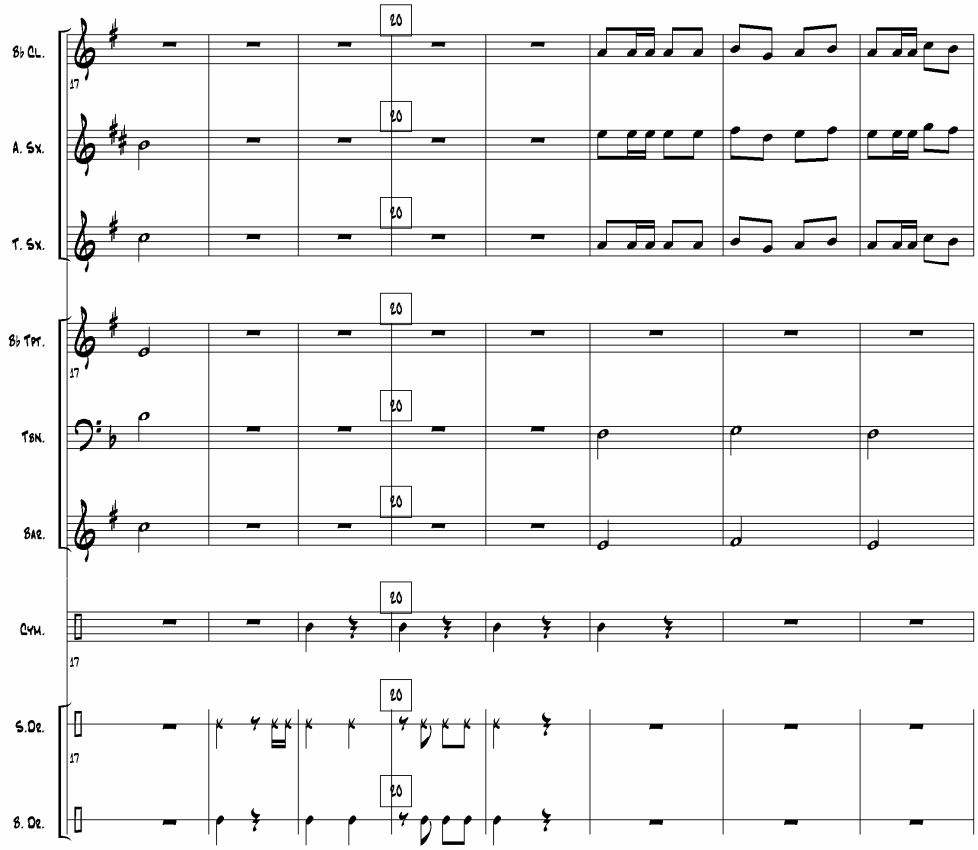
MARCHA - FANFARRIA

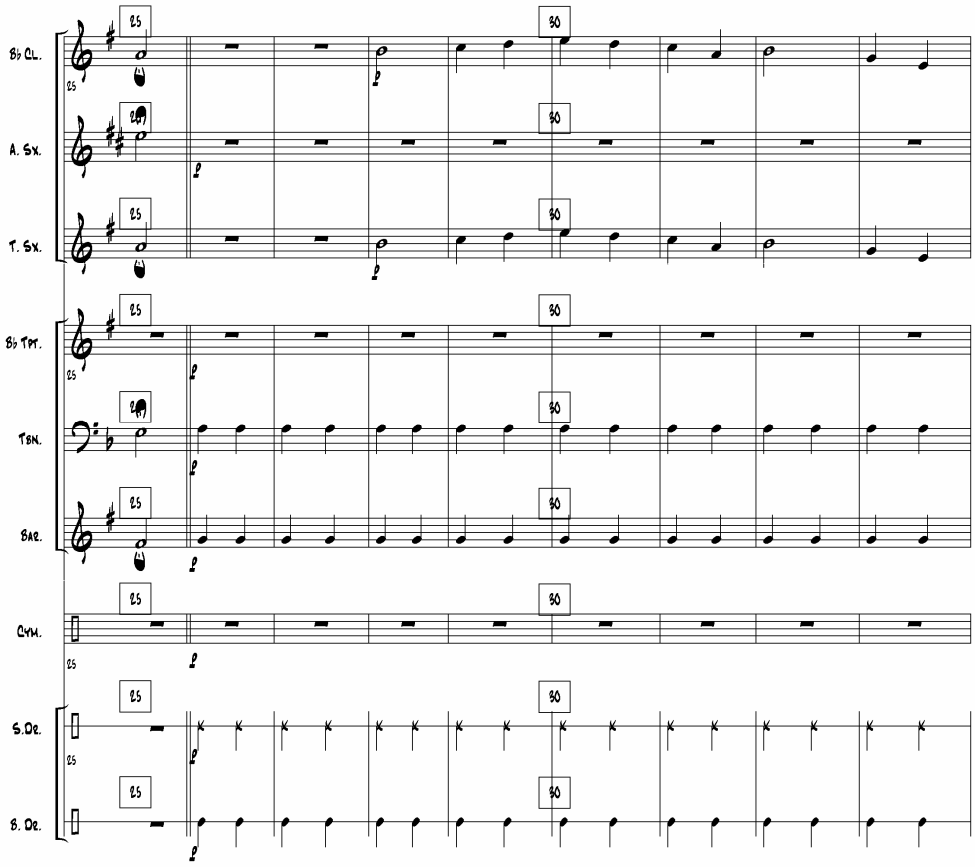
PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

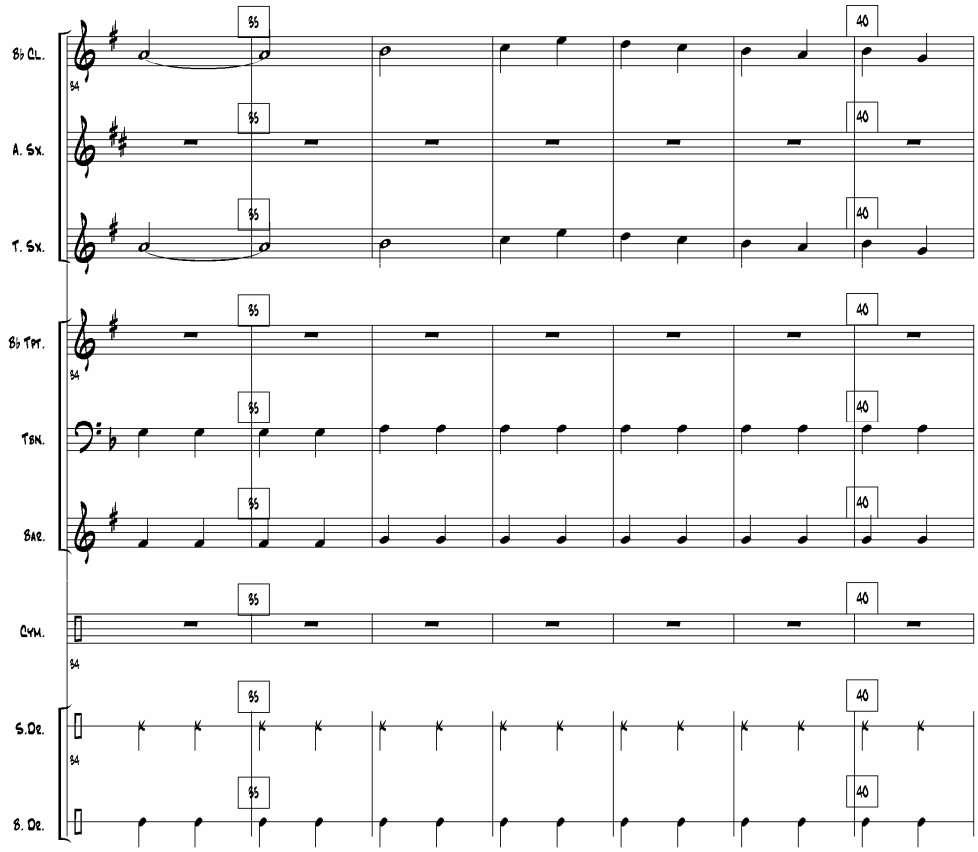
BLAS E. ATEHORTUA

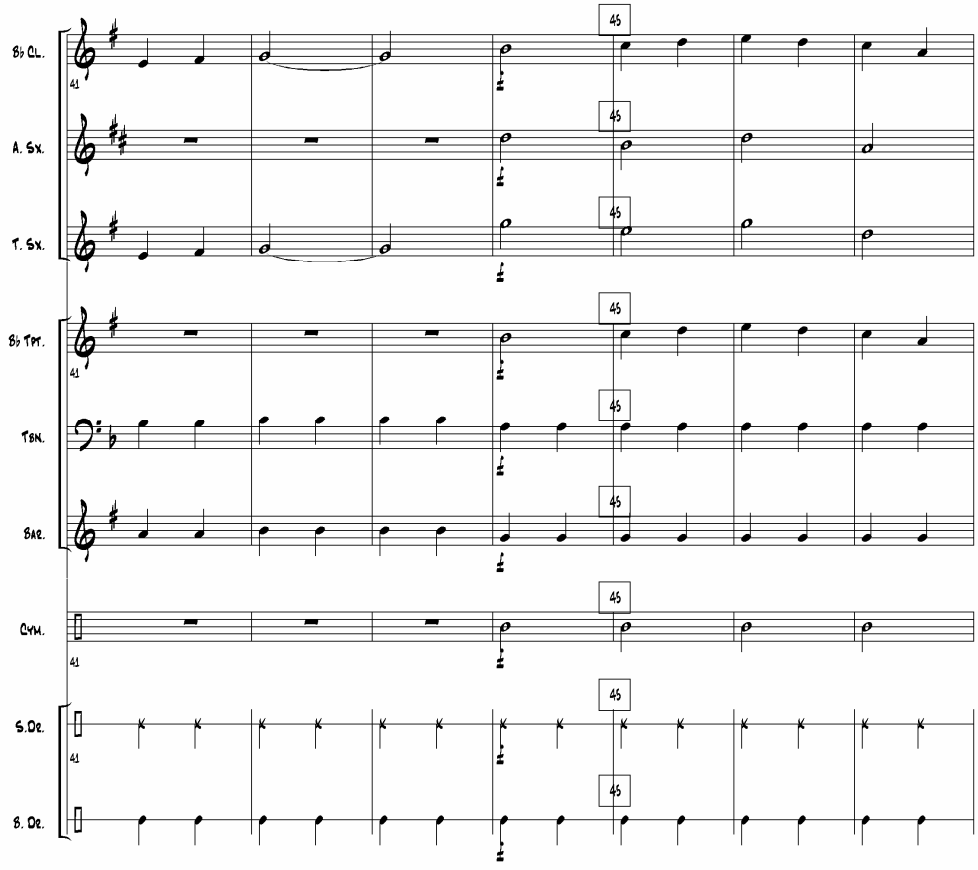


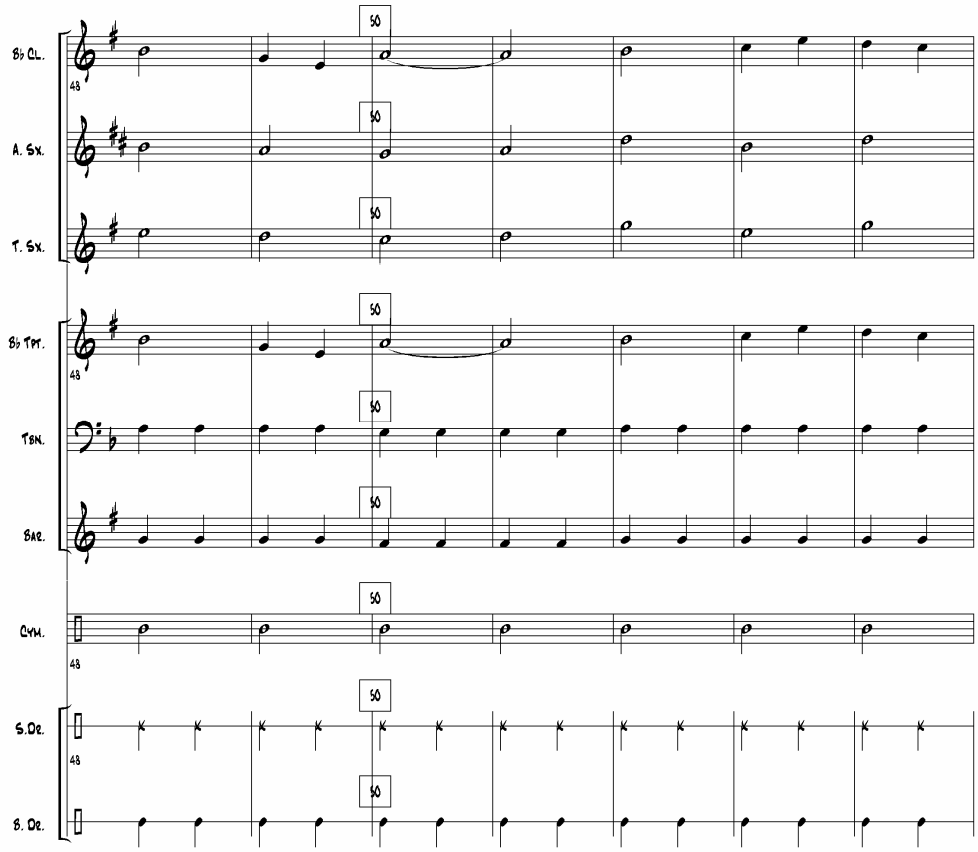

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
10
15

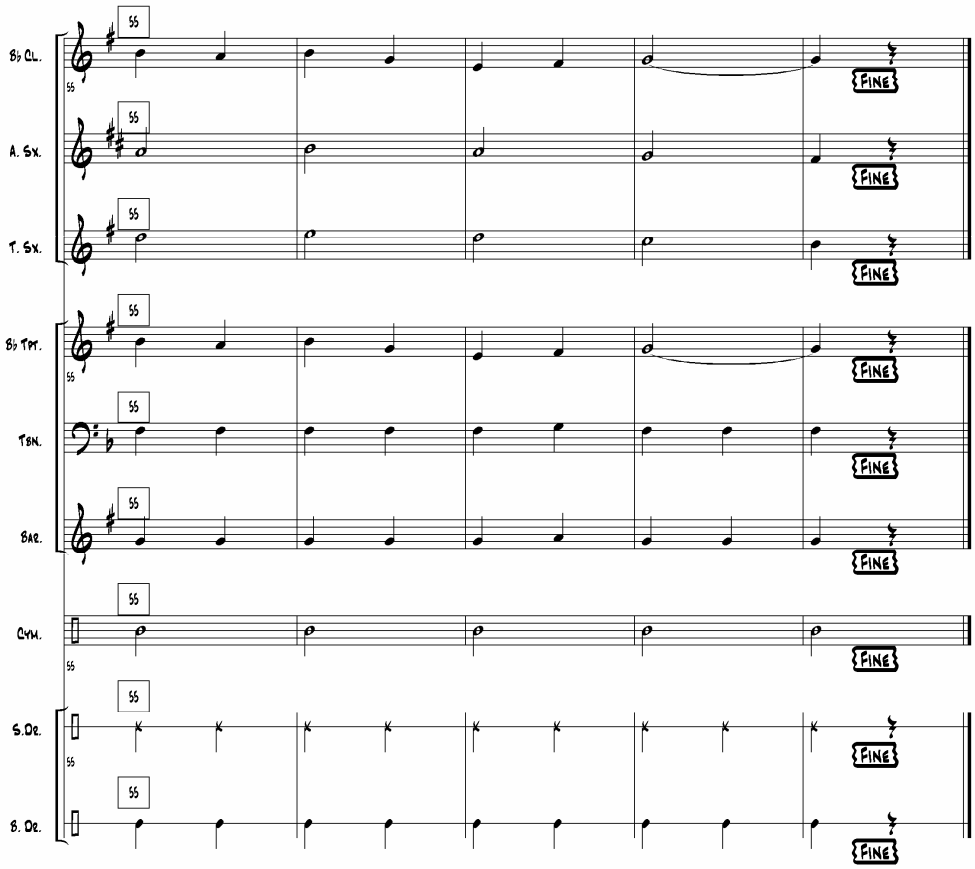

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
20
17


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
25
30


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
35
40


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
41
45


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
50
48

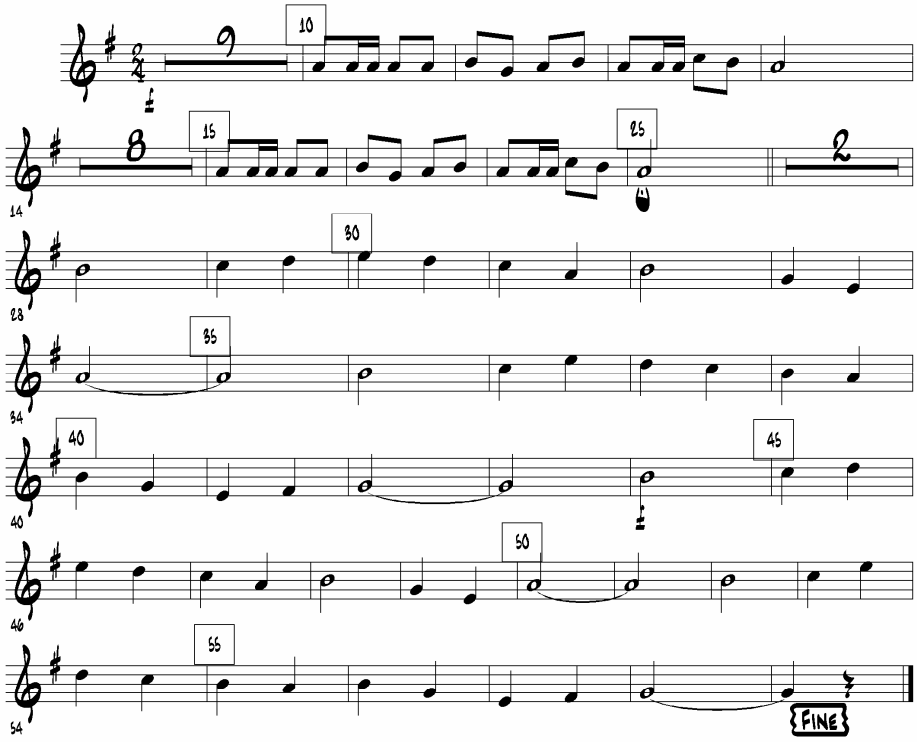

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
55
FINE

MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

CLARINET IN B♭

BLAS E. ATEHORTUA

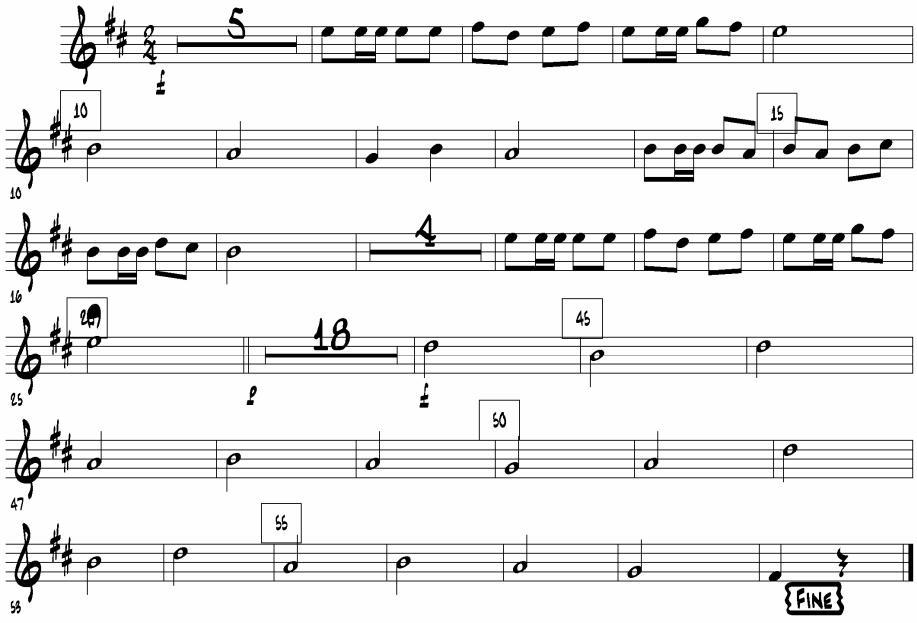


MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

ALTO SAXOPHONE

BLAS E. ATEHORTUA

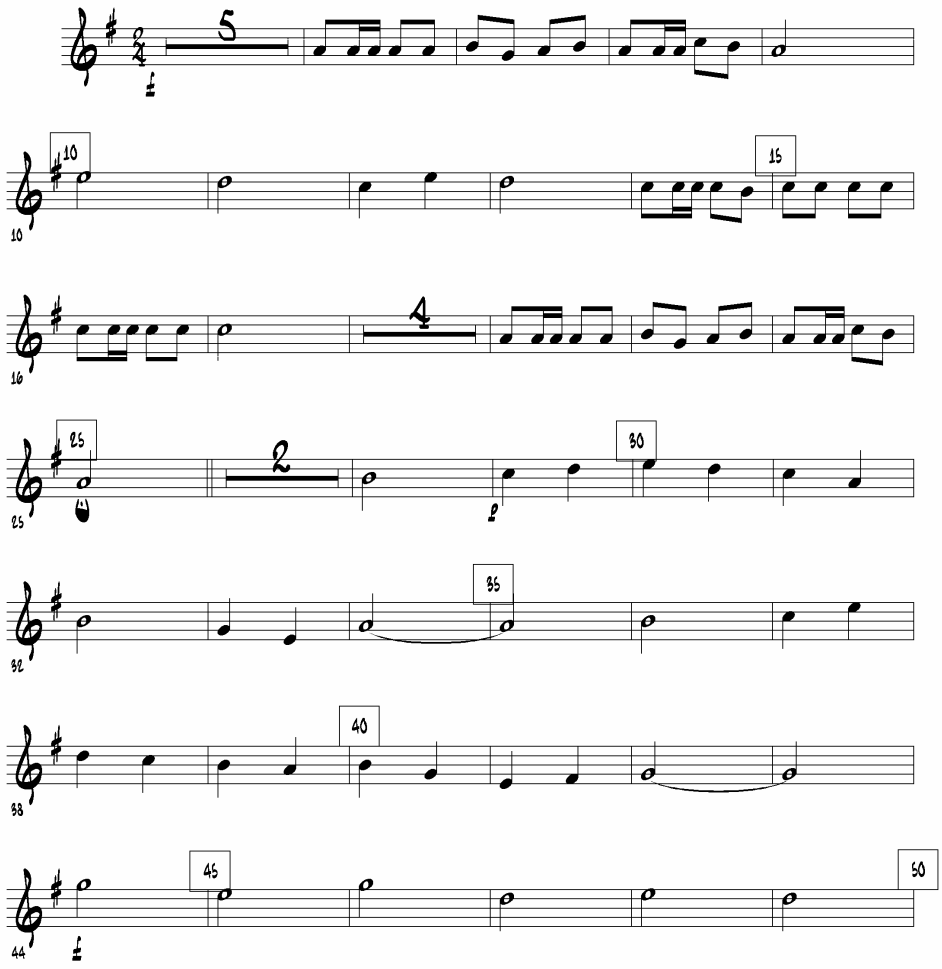


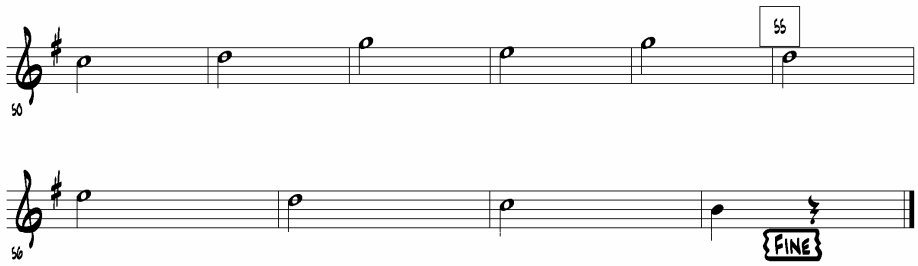
MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

SAXO TENOR

BLAS E. ATEHORTUA



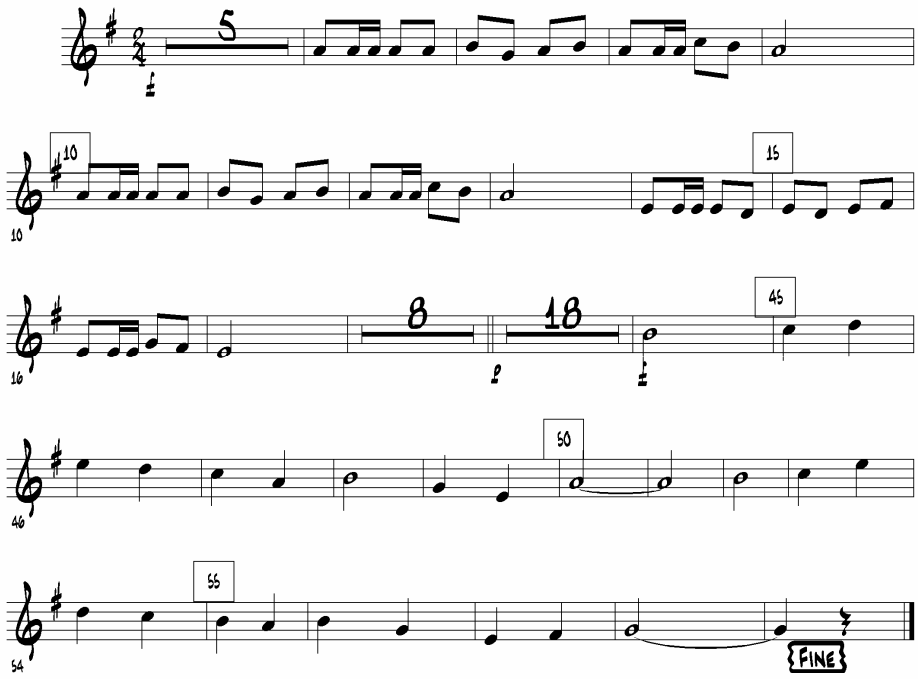

55
50
56
FINE

MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

TRUMPET IN B♭

BLAS E. ATEHORTUA

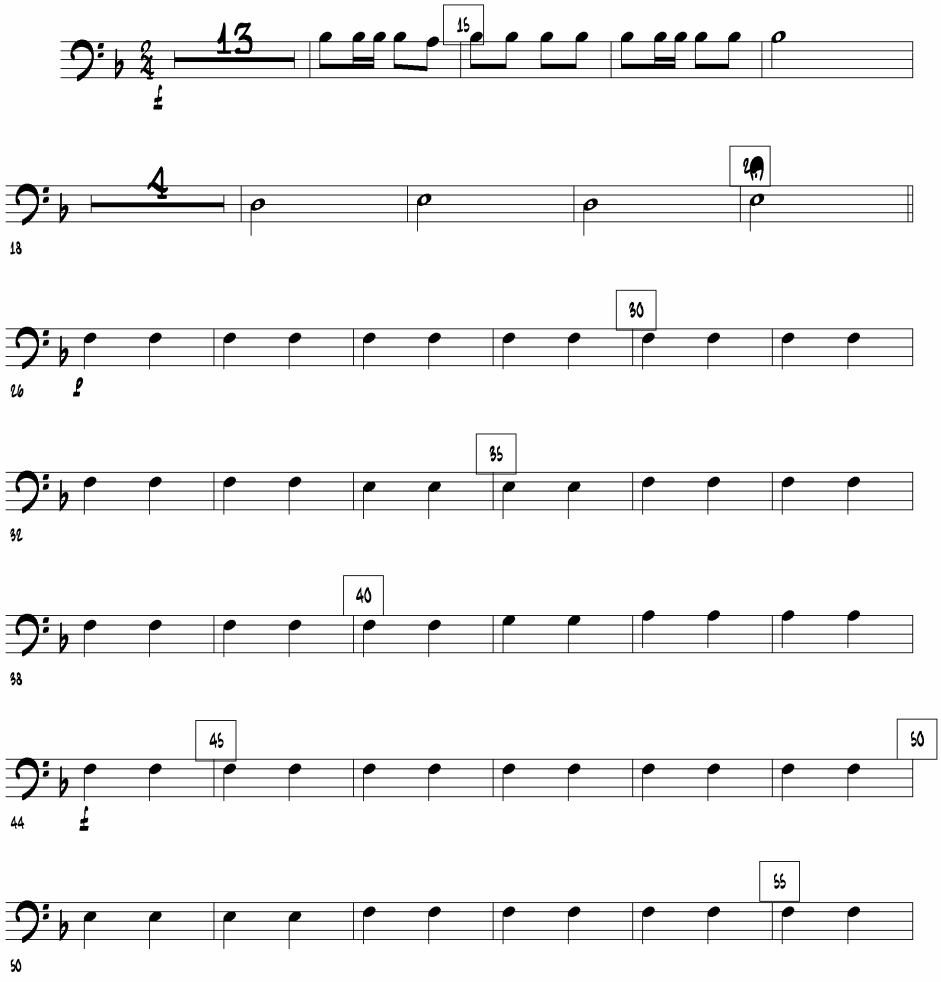


MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

TROMBONE

BLAS E. ATEHORTUA



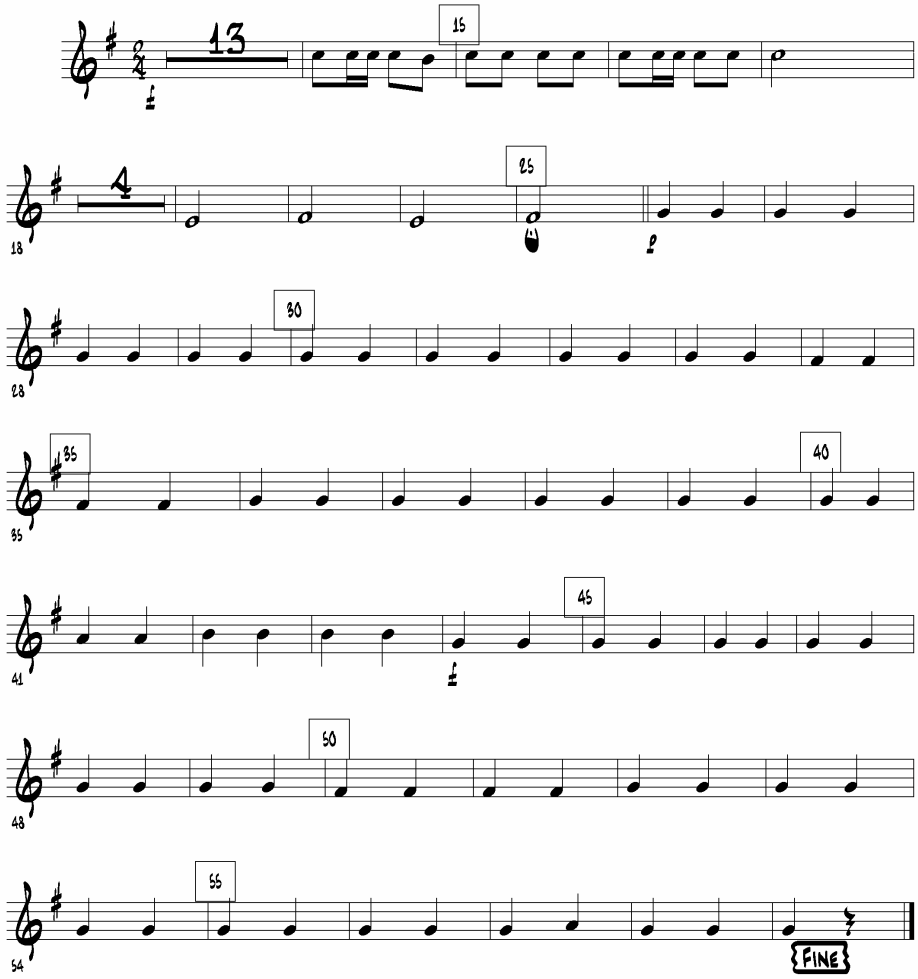
56
FINE

MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

BARITONE

BLAS E. ATEHORTUA

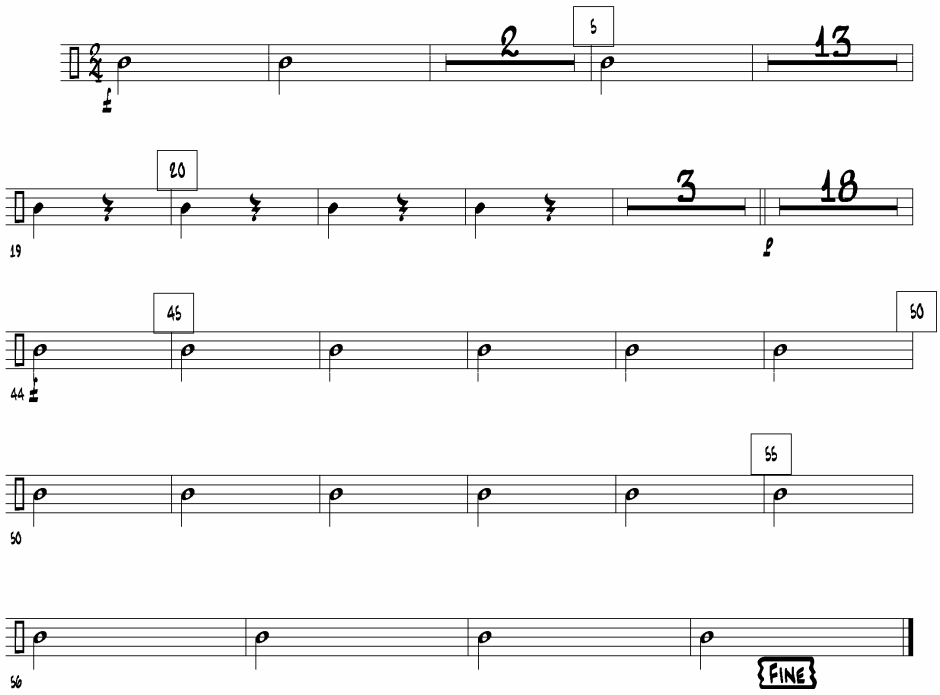


MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

CIMBALS

BLAS E. ATEHORTUA

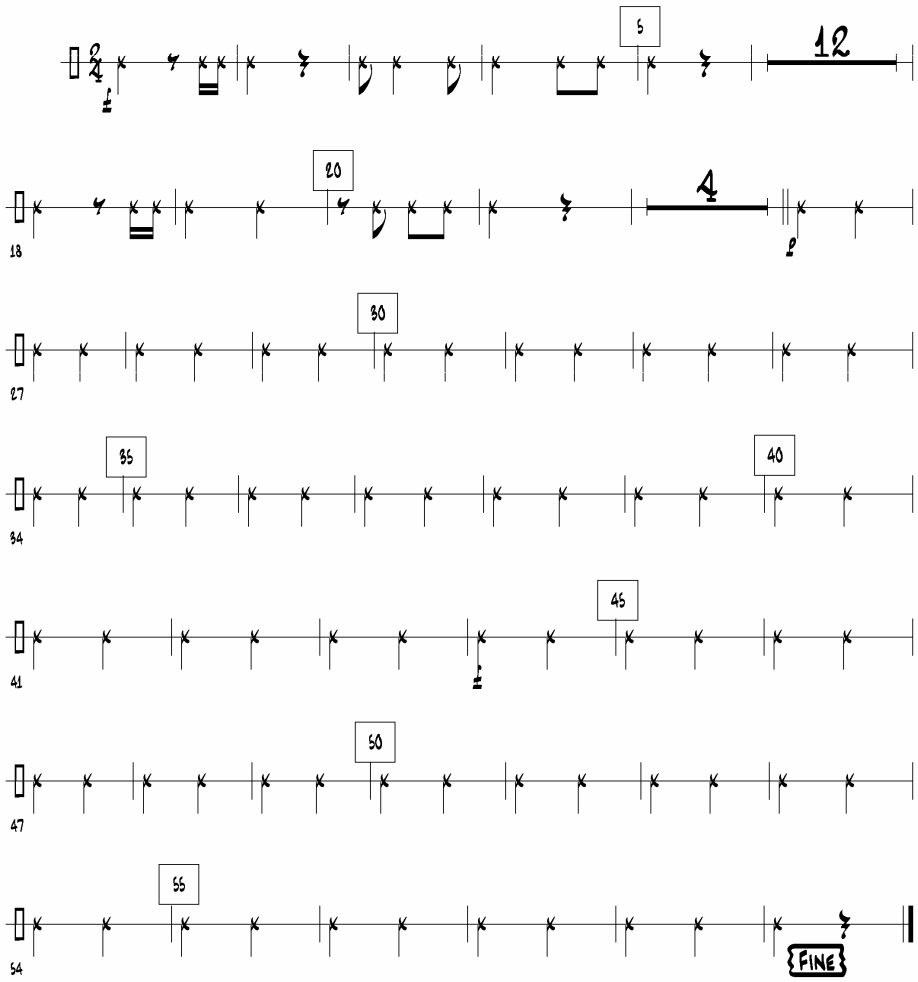


MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

SNARE DRUM

BLAS E. ATEHORTUA

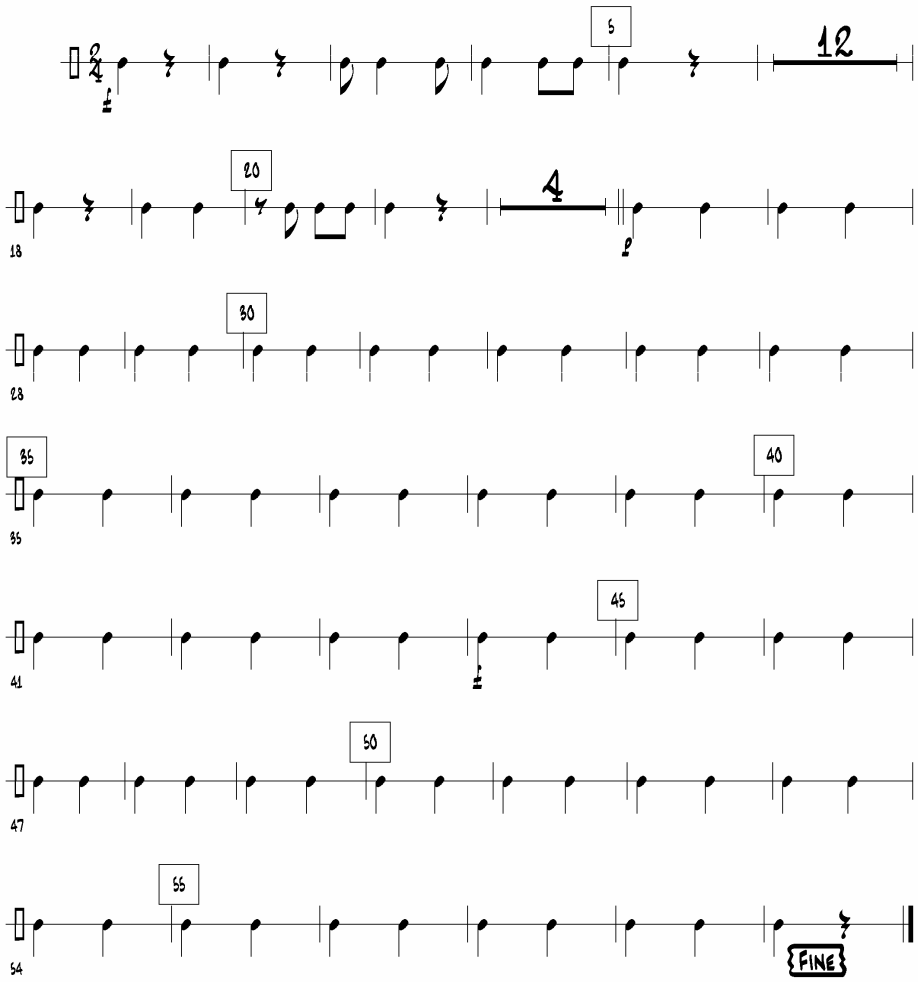


MARCHA - FANFARRIA

PARA BANDAS MUSICALES INFANTILES

BASS DRUM

BLAS E. ATEHORTUA



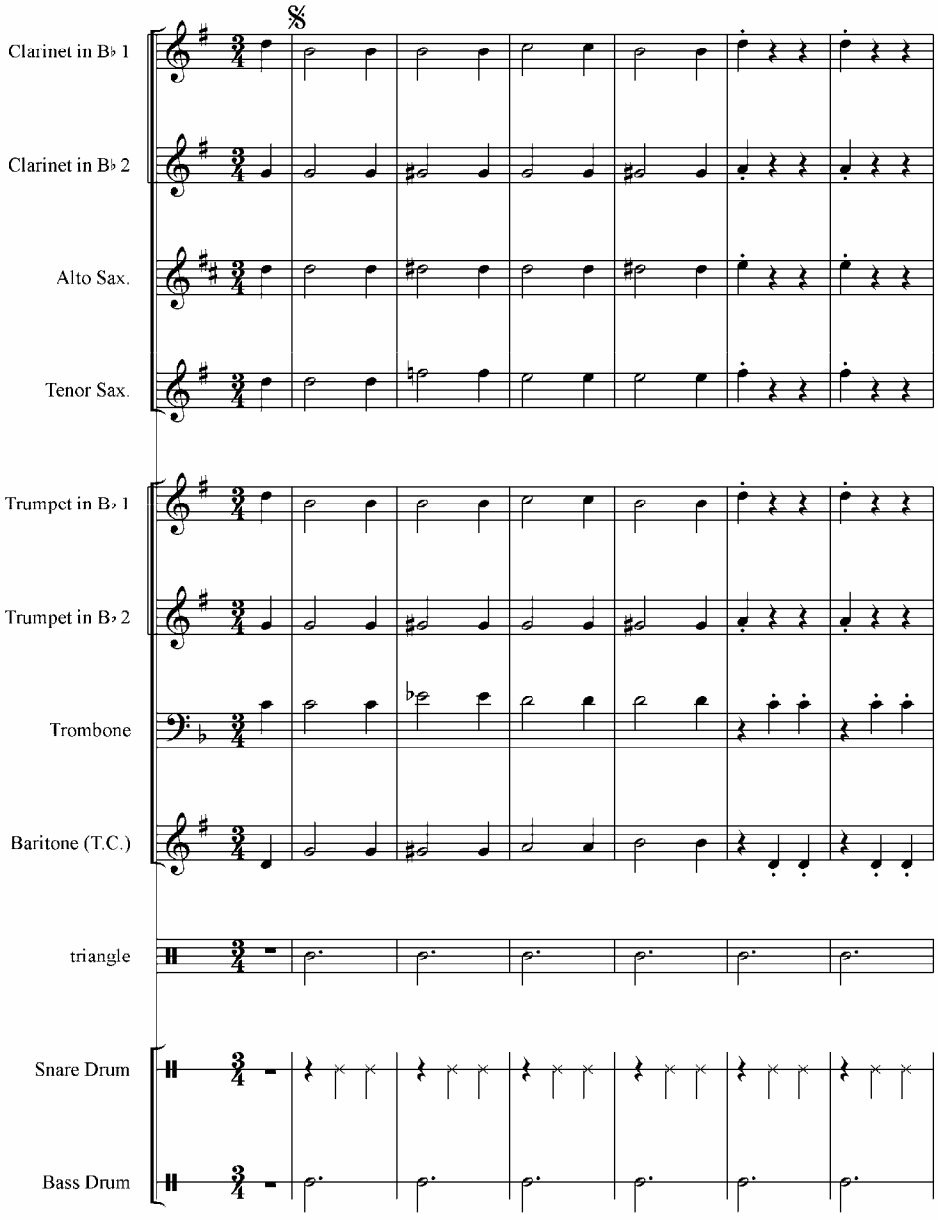
ANEXO D:

REPERTORIO DEL INSTITUTO CLUB UNION SEDE C

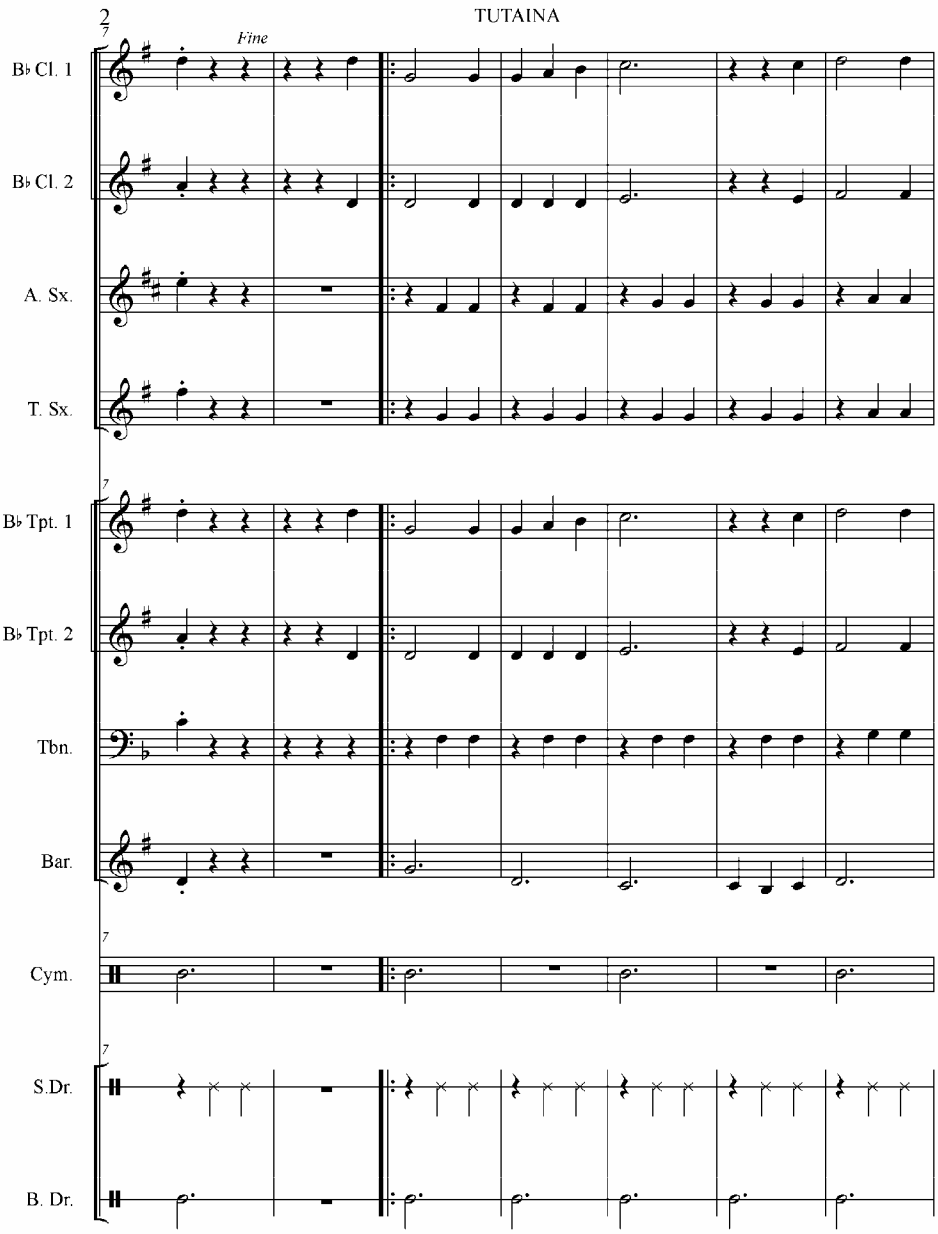
1. **TUTAINA**
2. **AY COSITA LINDA**
3. **BRASIL**
4. **MAMBO No. 5**
5. **YO NO FUI**

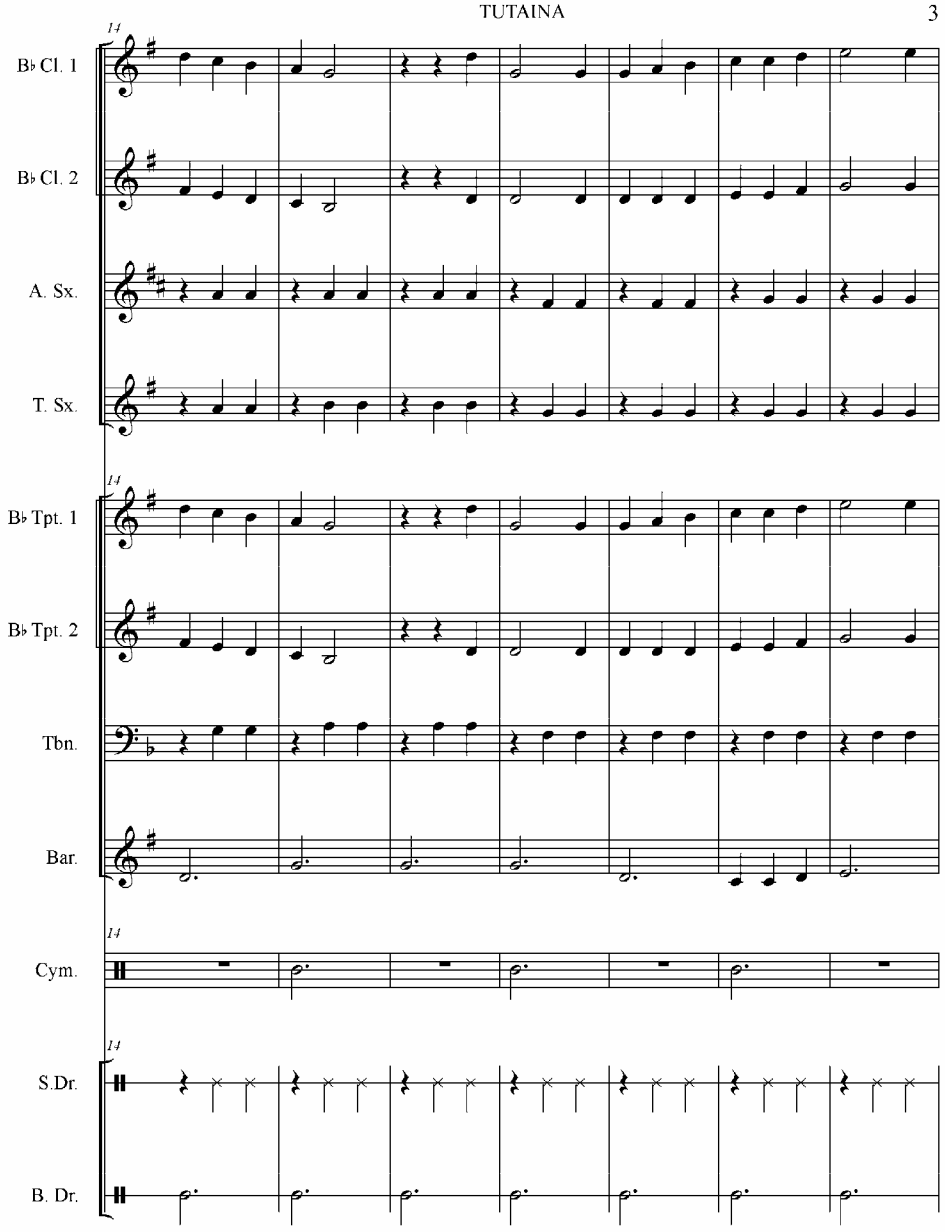
TUTAINA

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

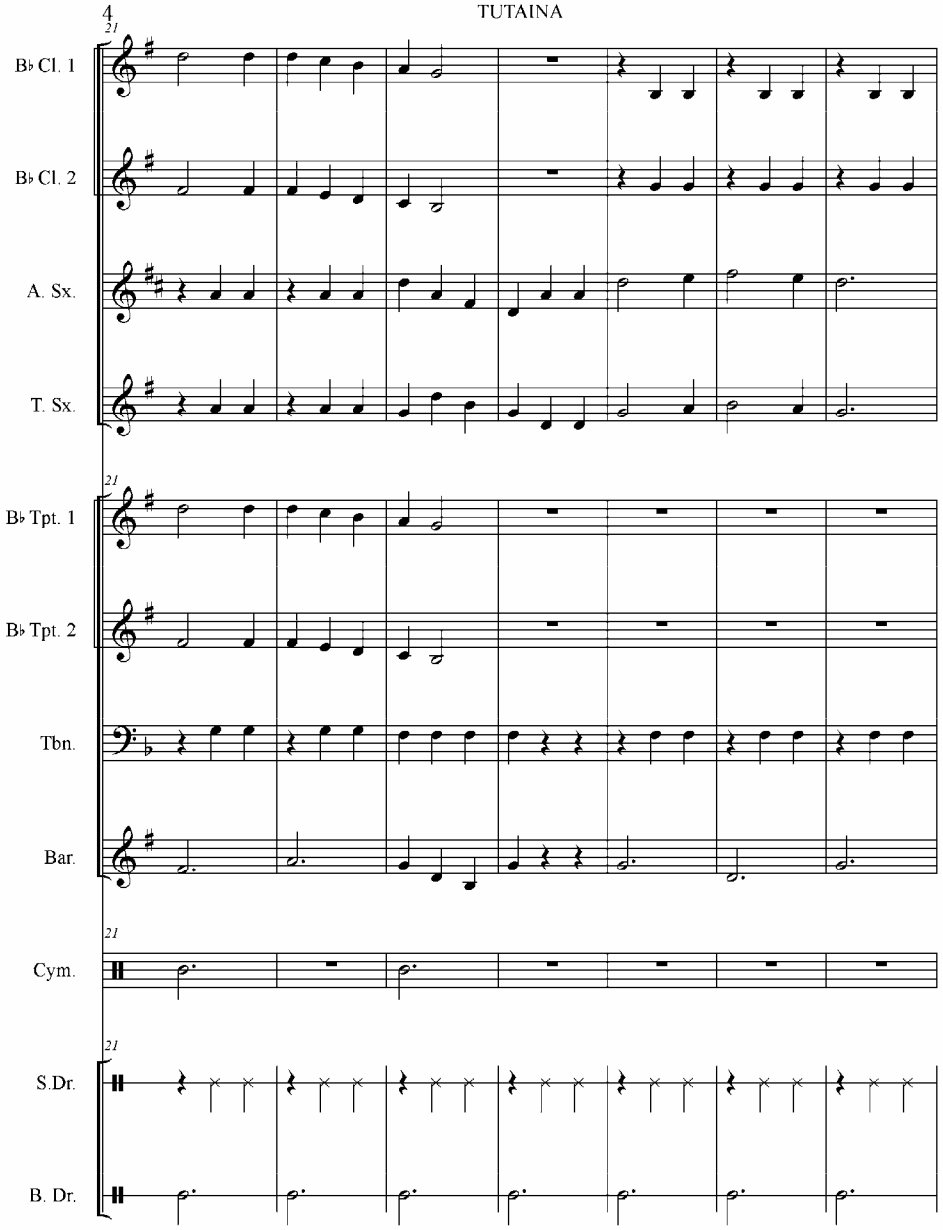


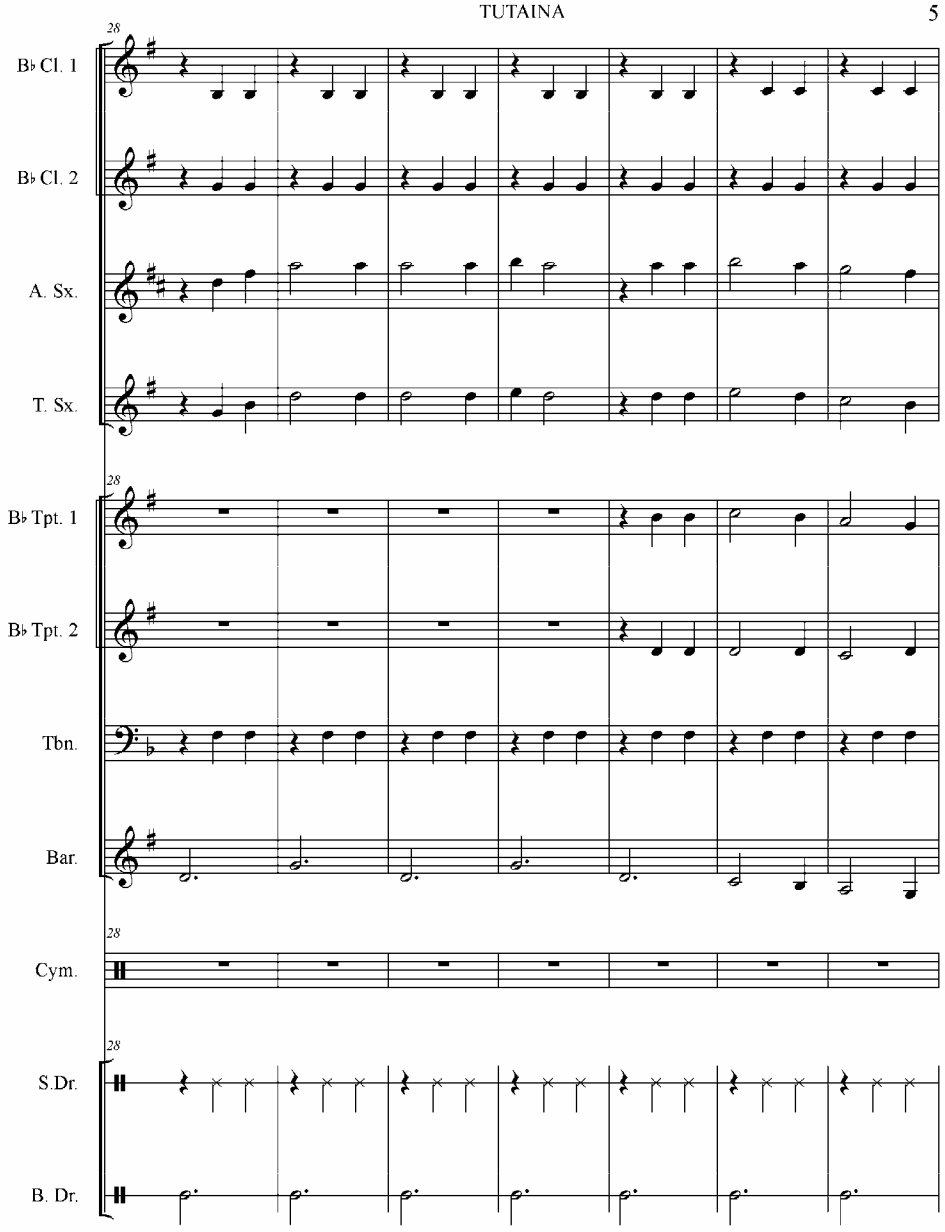
2004

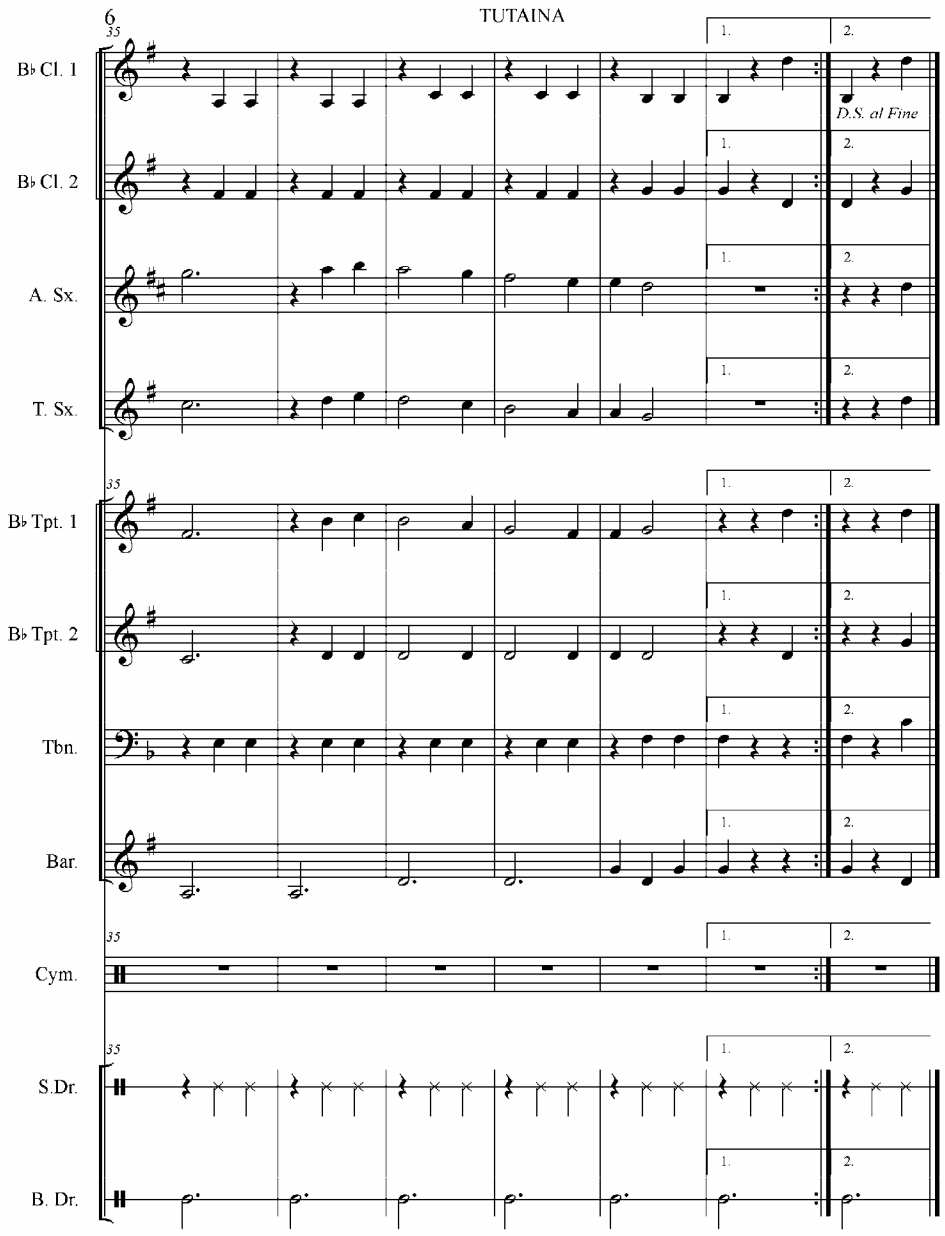

TUTAINA
Fine
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


14
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
14
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
14
Cym.
14
S.Dr.
B. Dr.

TUTAINA



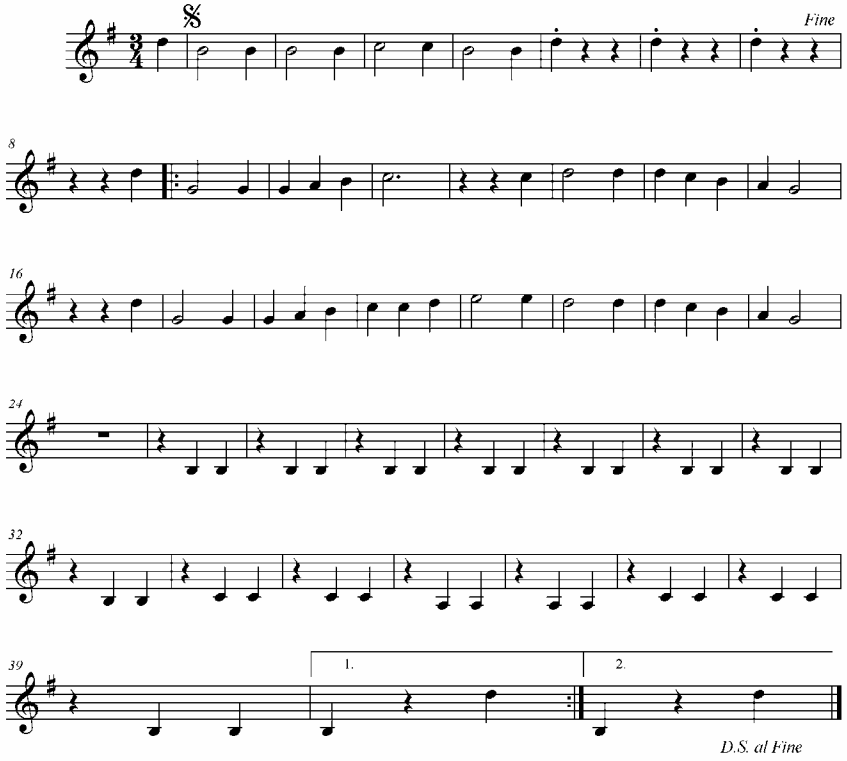

28
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
28
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
28
Cym.
28
S.Dr.
B. Dr.


TUTAINA
35
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
1.
2.
D.S. al Fine

TUTAINA

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

Clarinet in B♭ 1

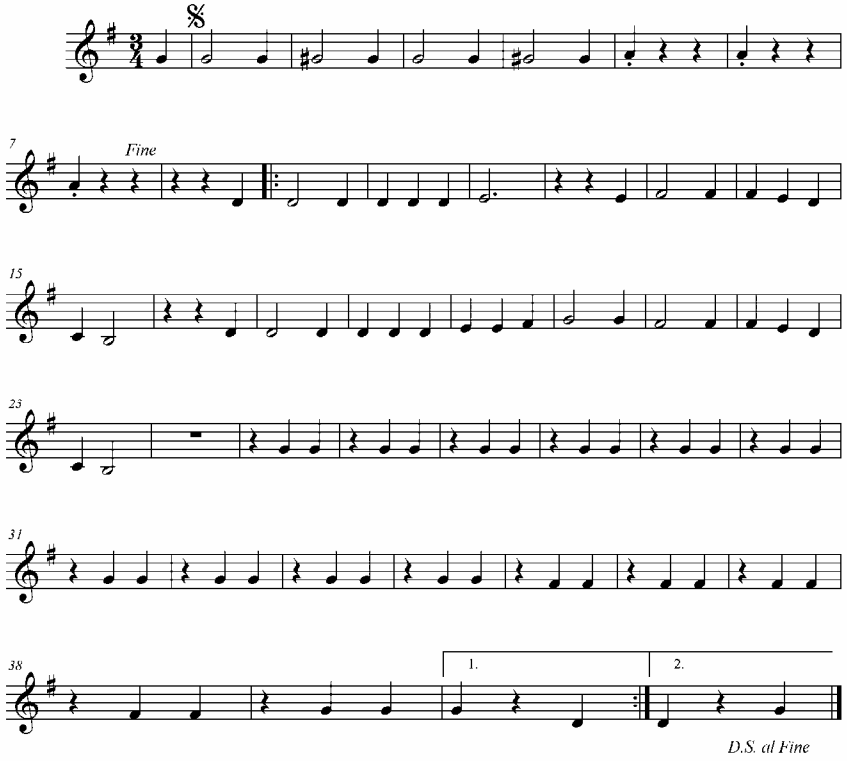


2004

TUTAINA

Clarinet in B♭ 2

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

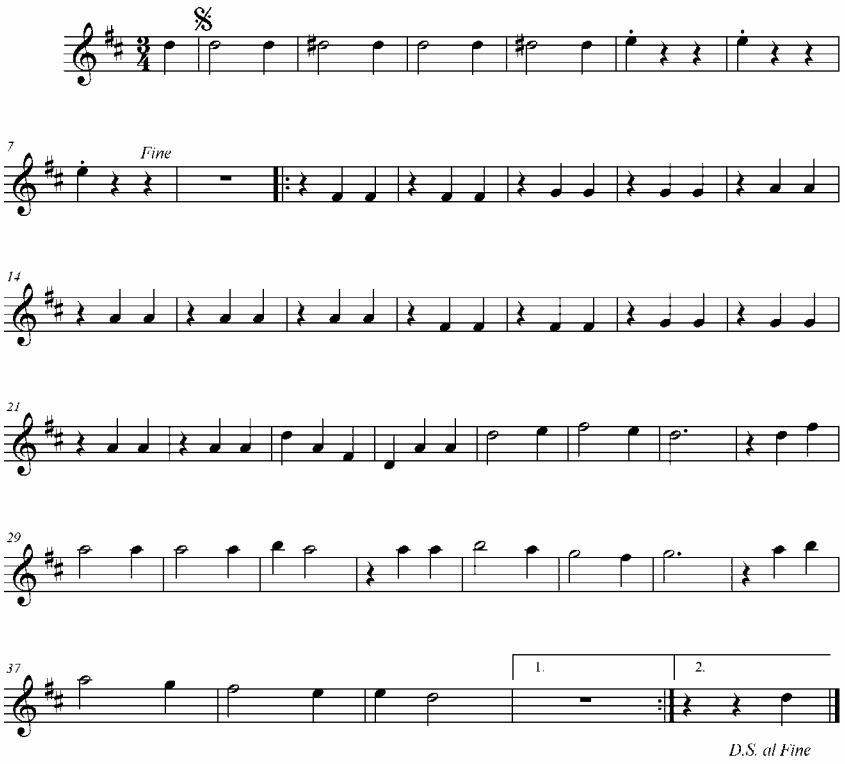


2004

TUTAINA

Alto Sax.

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

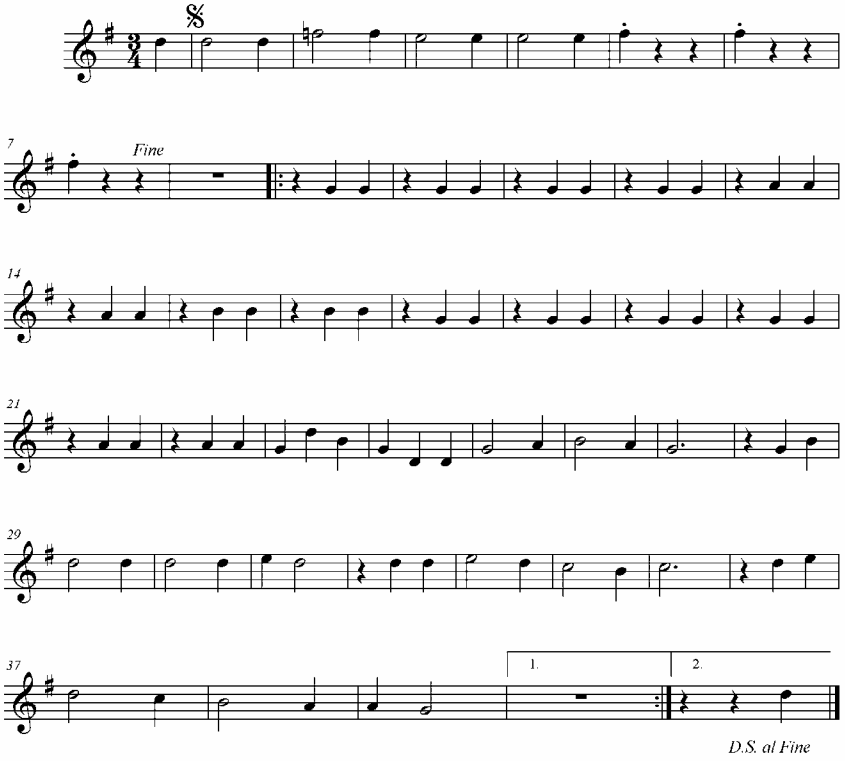


2004

TUTAINA

Tenor Sax.

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

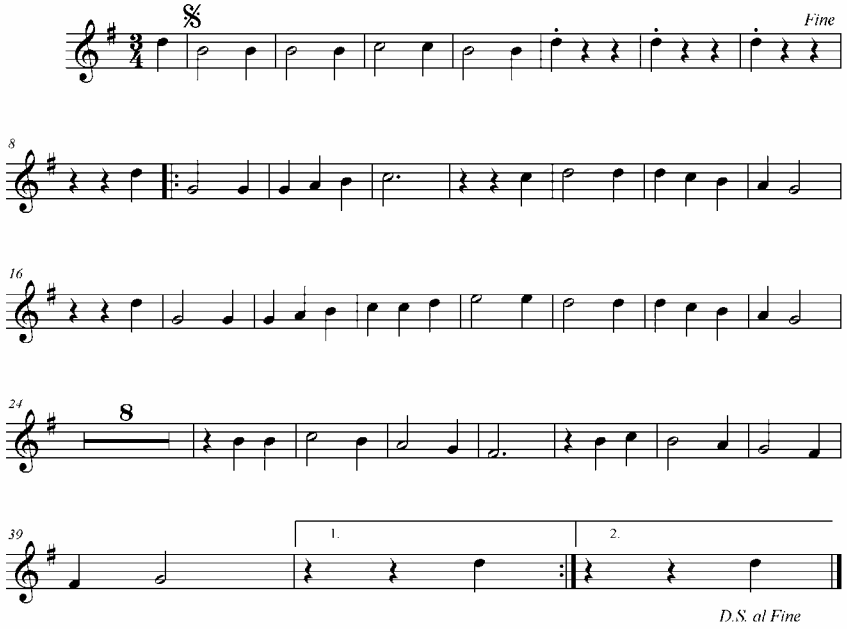


2004

TUTAINA

Trumpet in B♭ 1

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

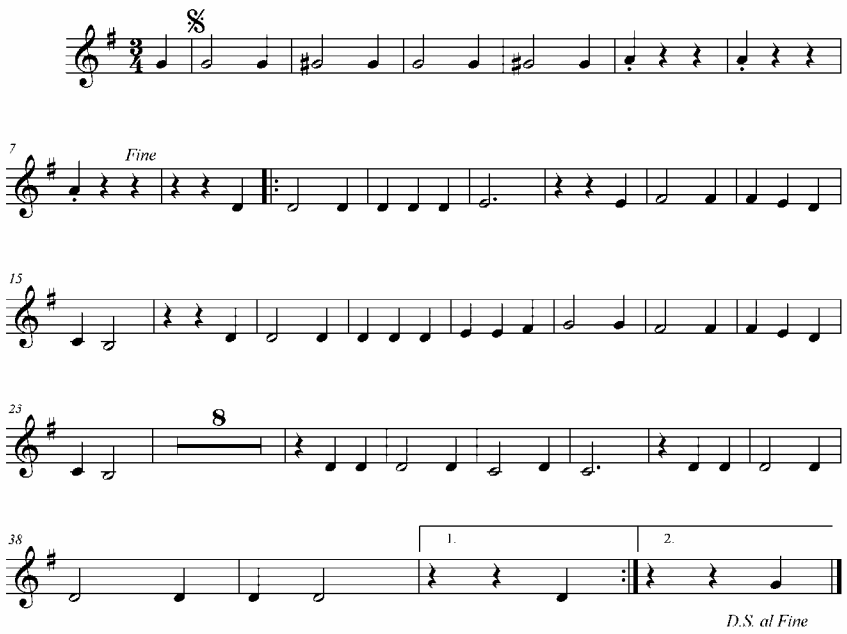


2004

TUTAINA

Trumpet in B♭ 2

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

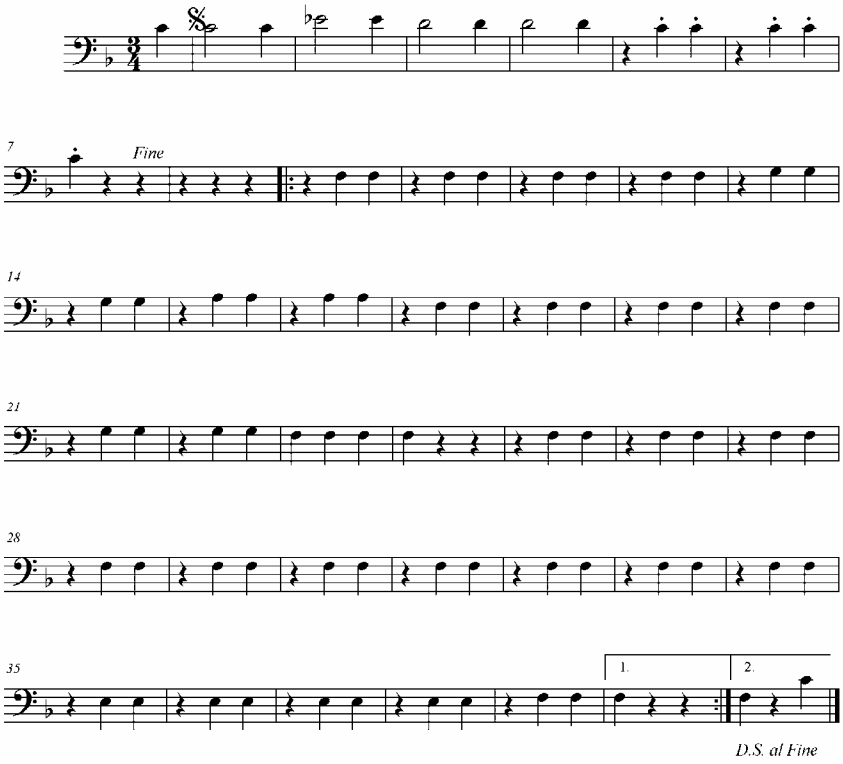


2004

TUTAINA

Trombone

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

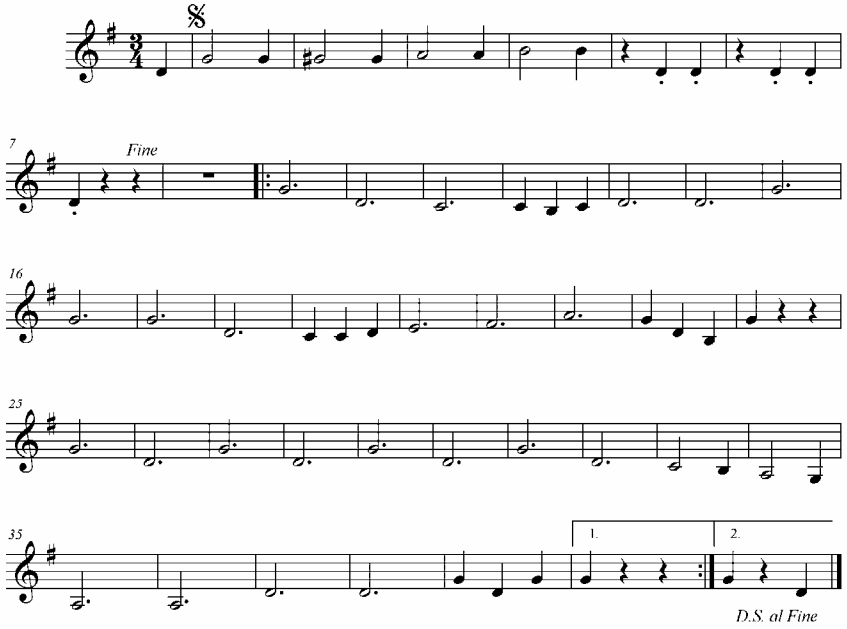


2004

TUTAINA

Baritone (T.C.)

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

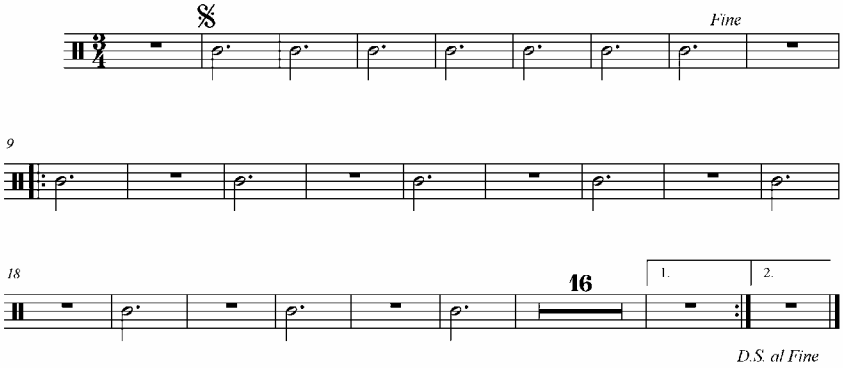


2004

TUTAINA

triangle

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

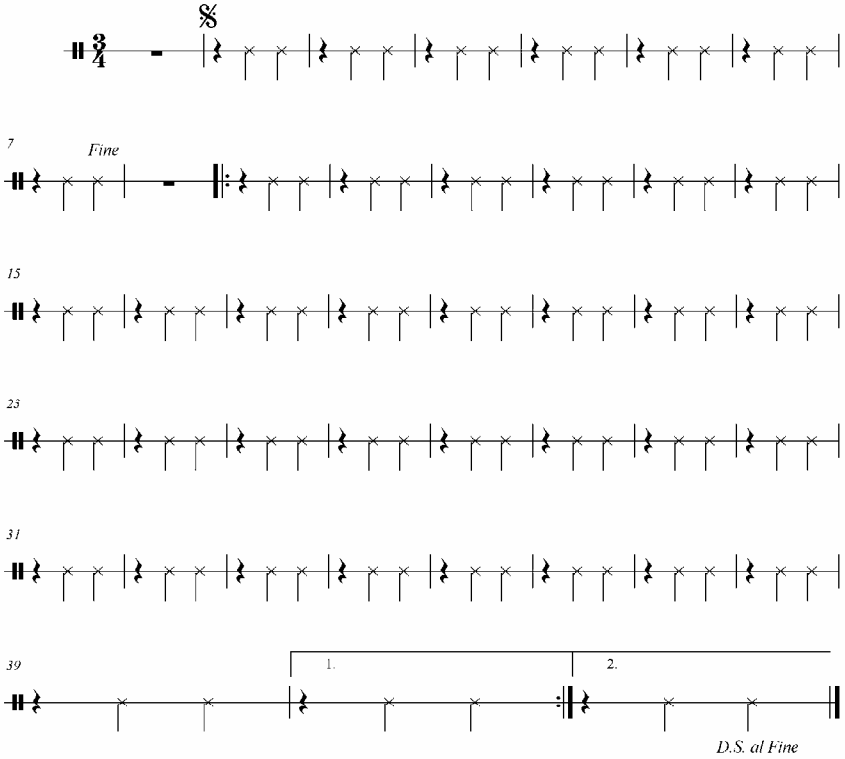


2004

TUTAINA

Snare Drum

Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

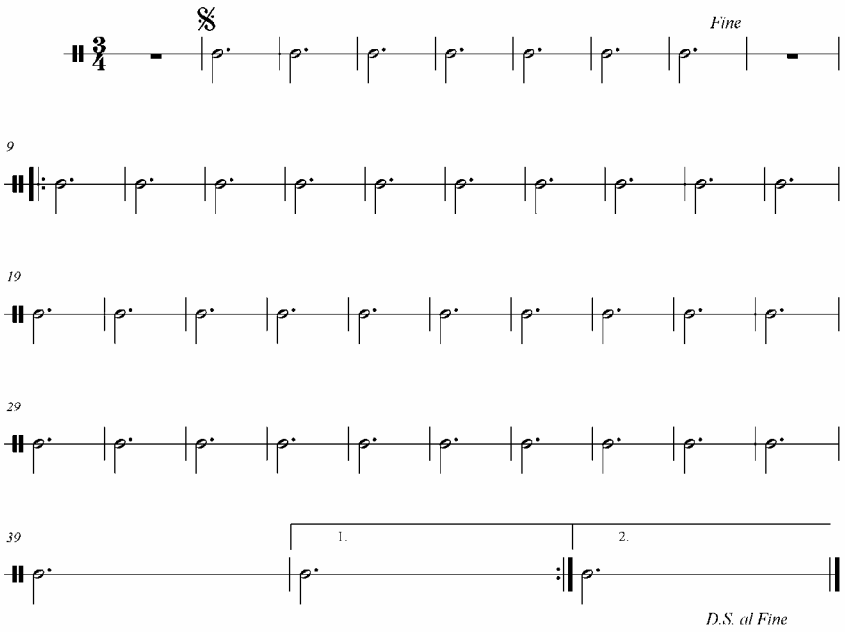


2004

TUTAINA

Bass Drum

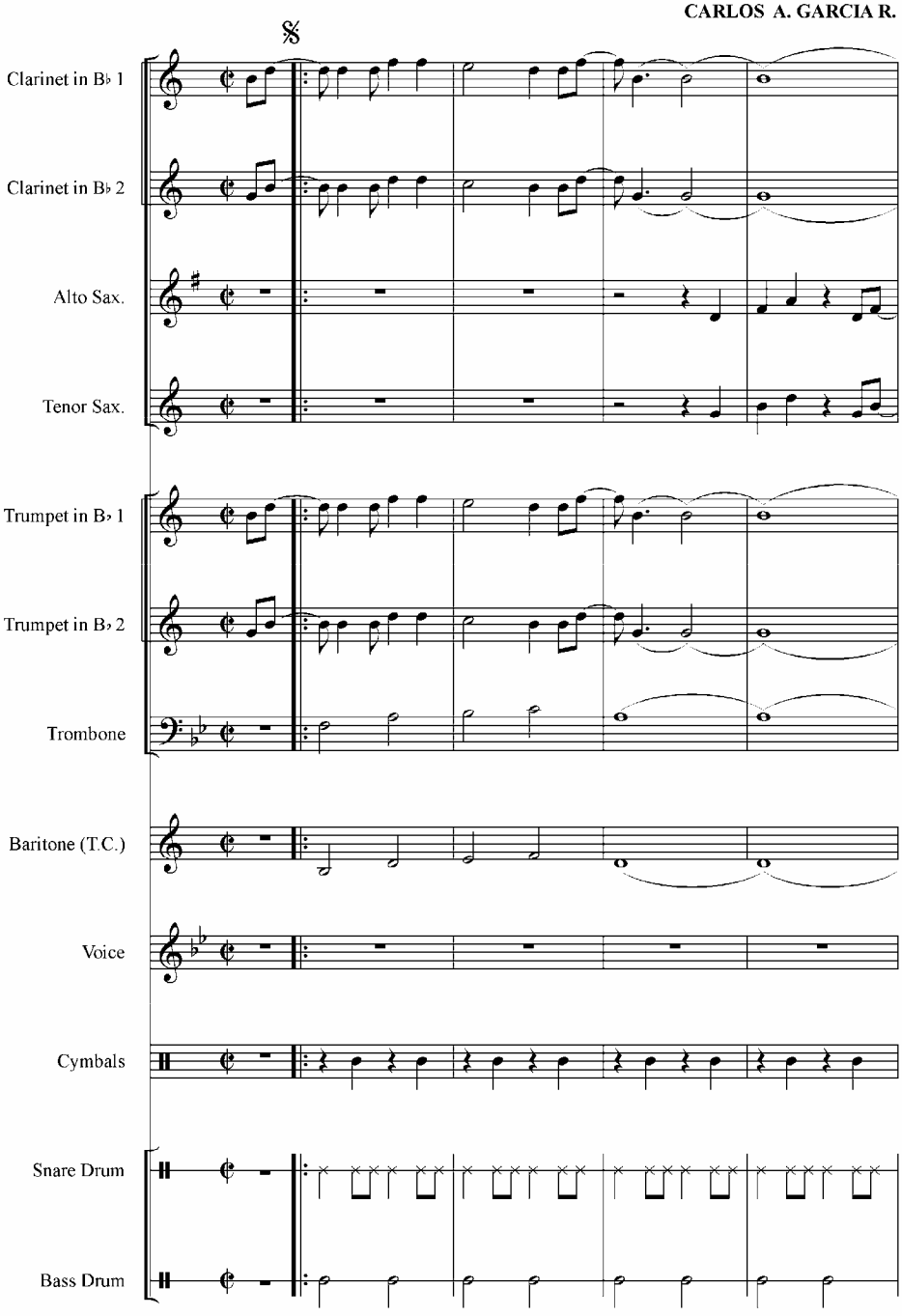
Popular
Arreglo Gustavo Mantilla
Adaptación Carlos García

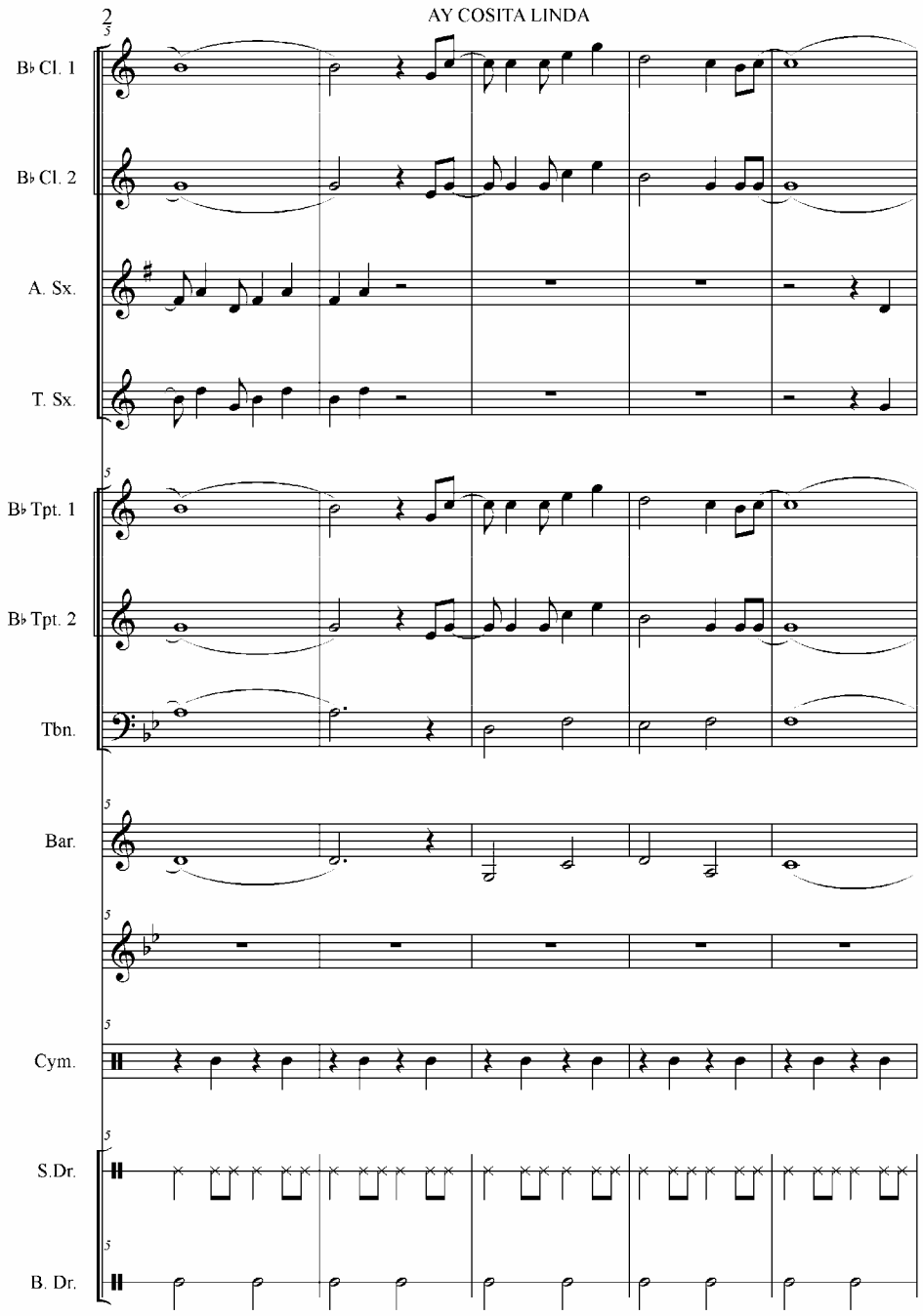


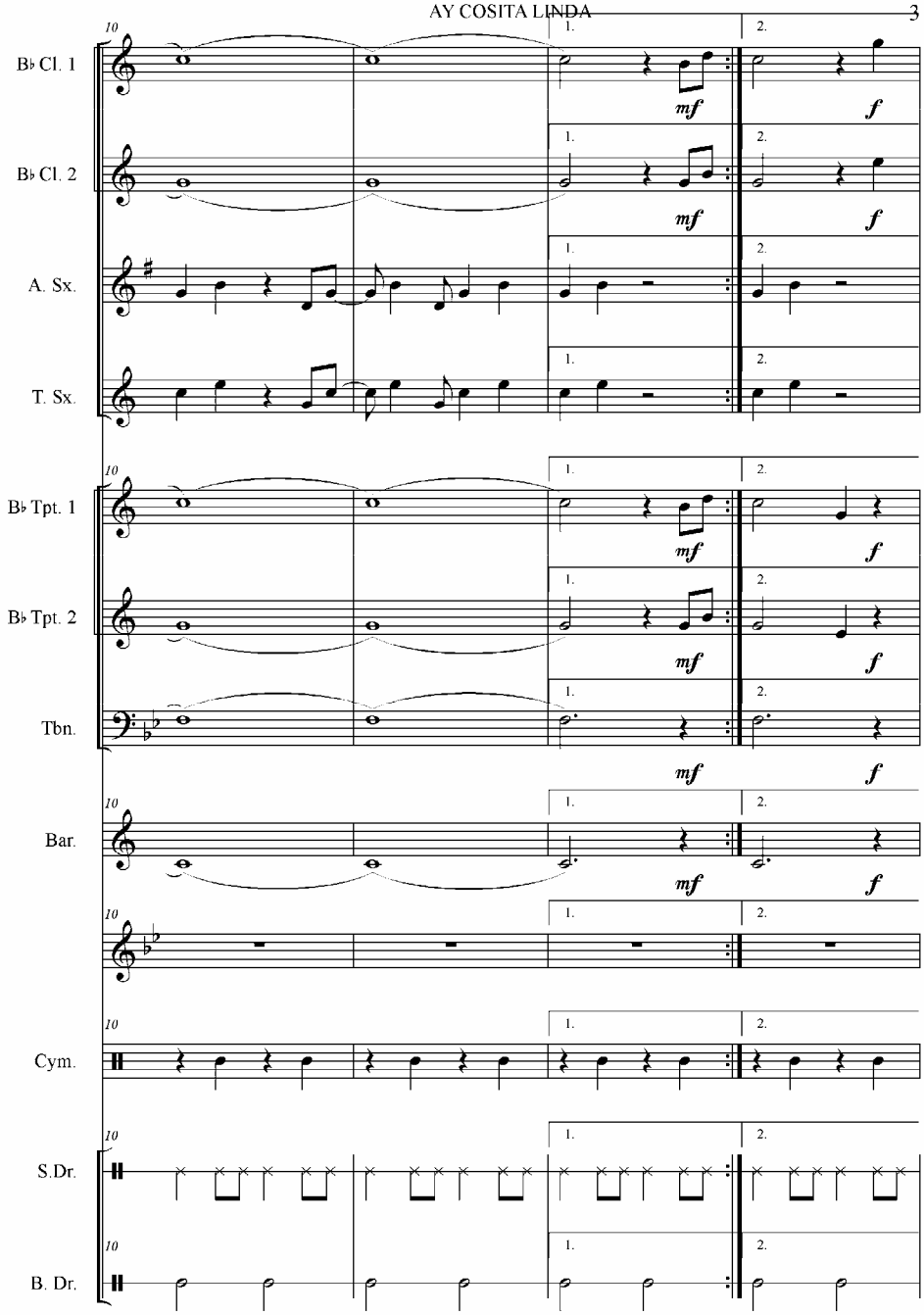
2004

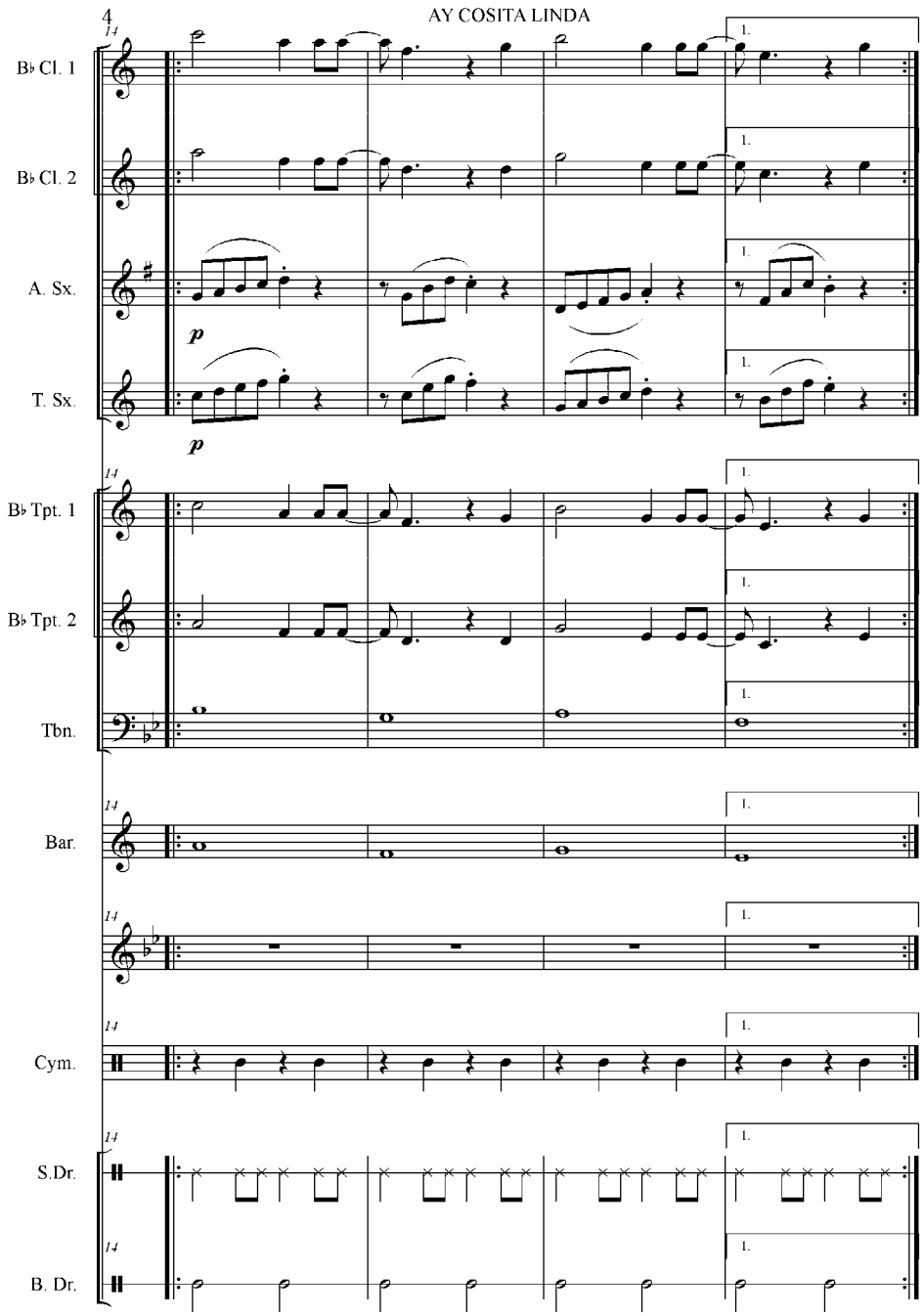
AY COSITA LINDA

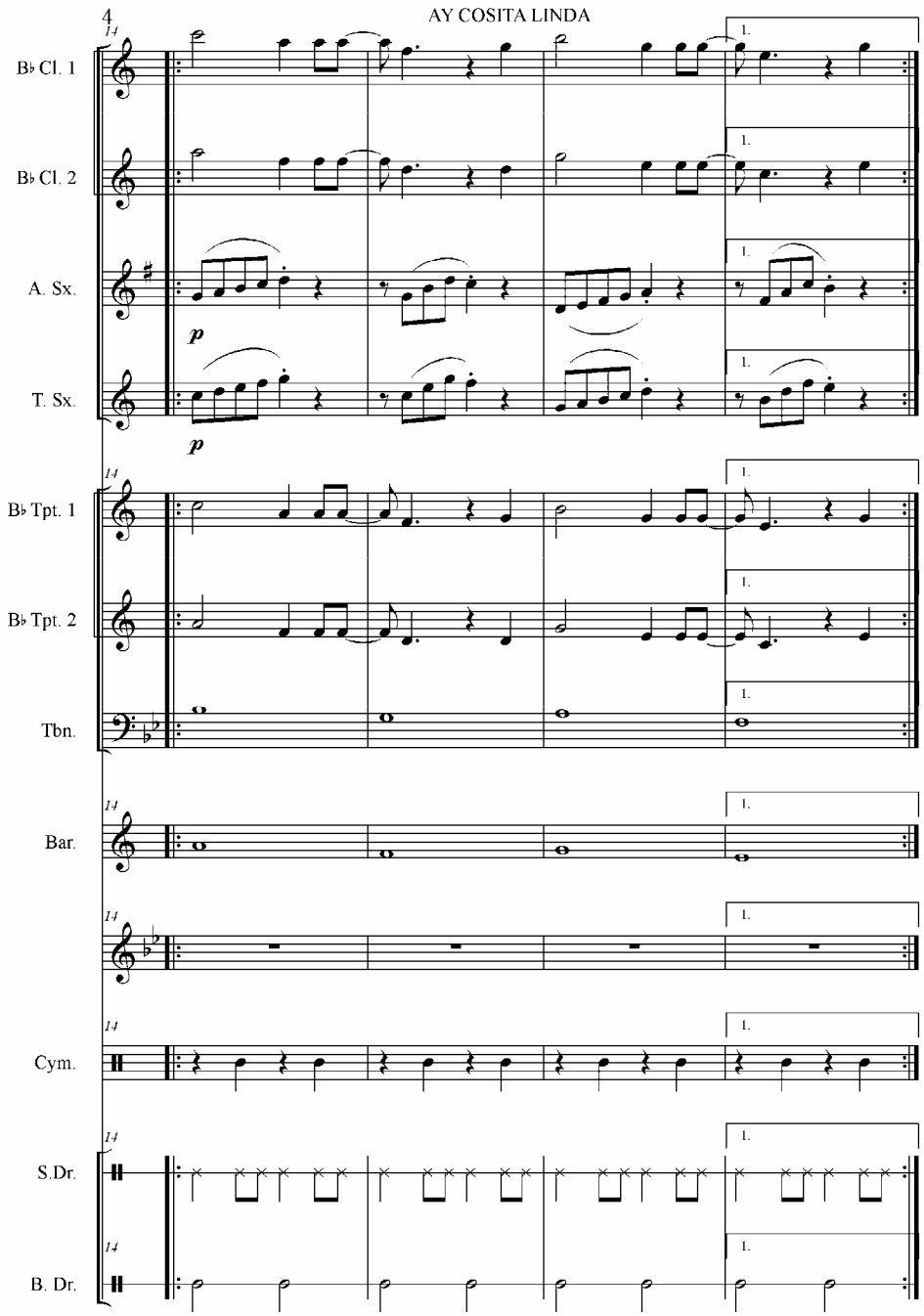
Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

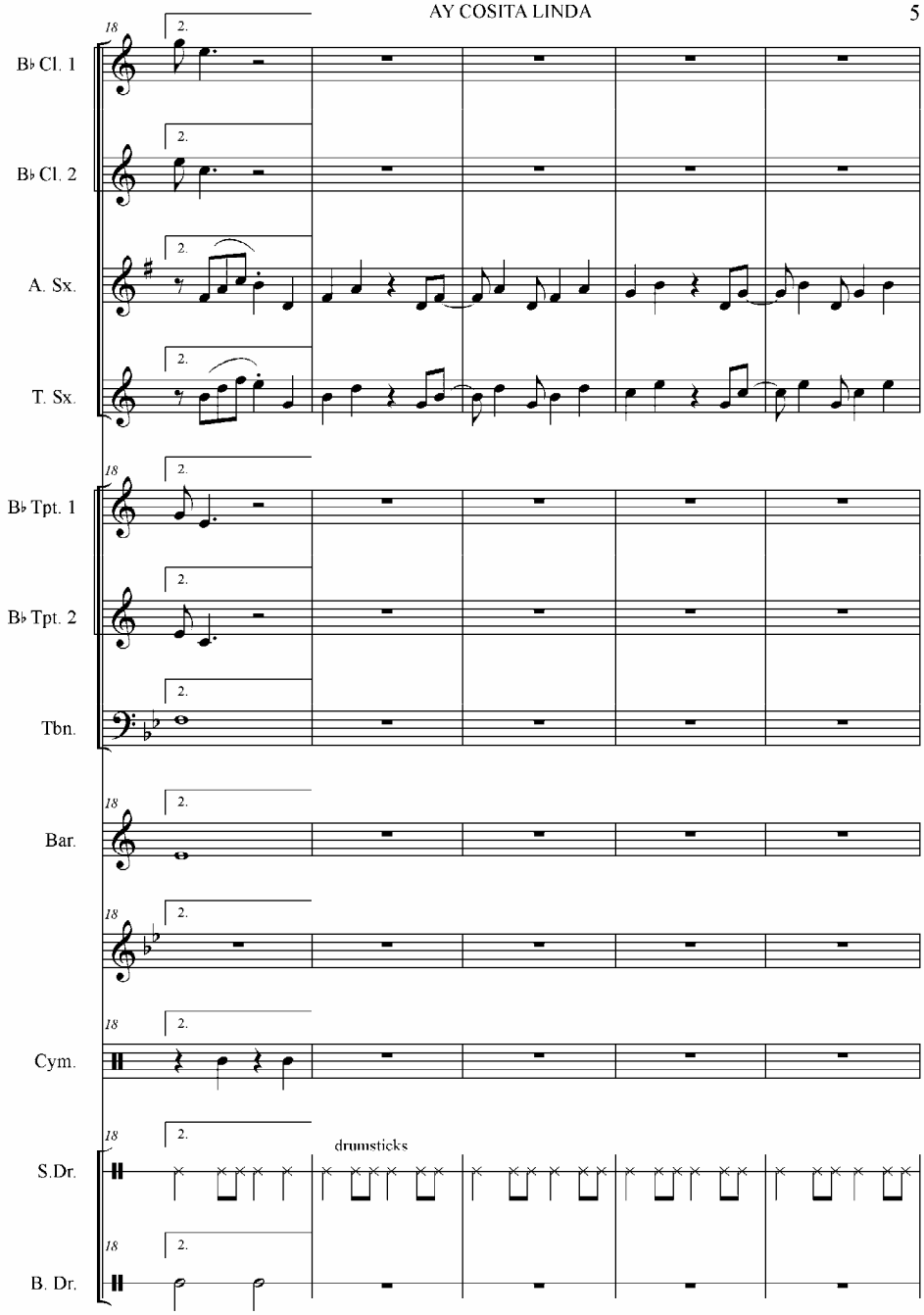


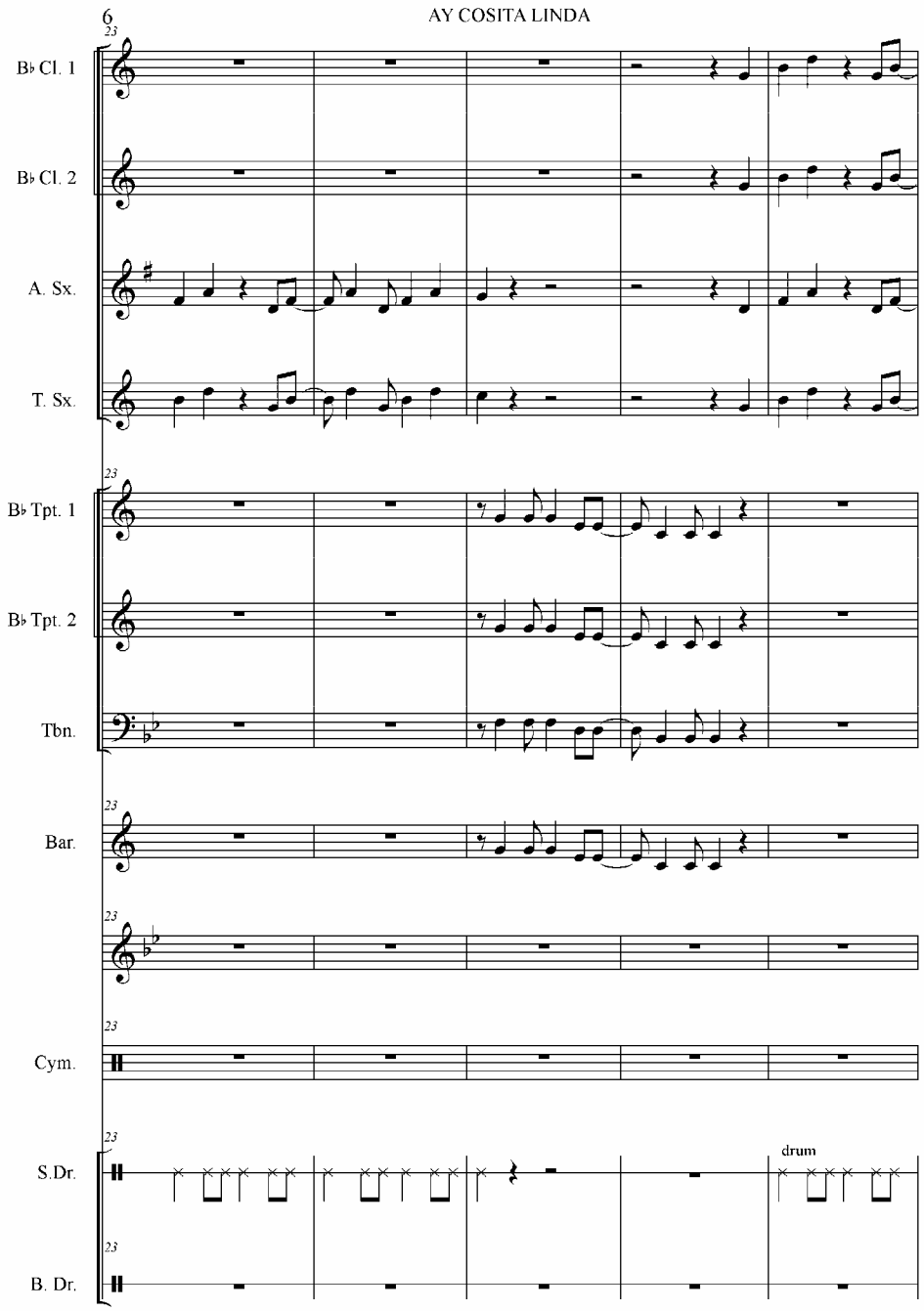

AY COSITA LINDA
2
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

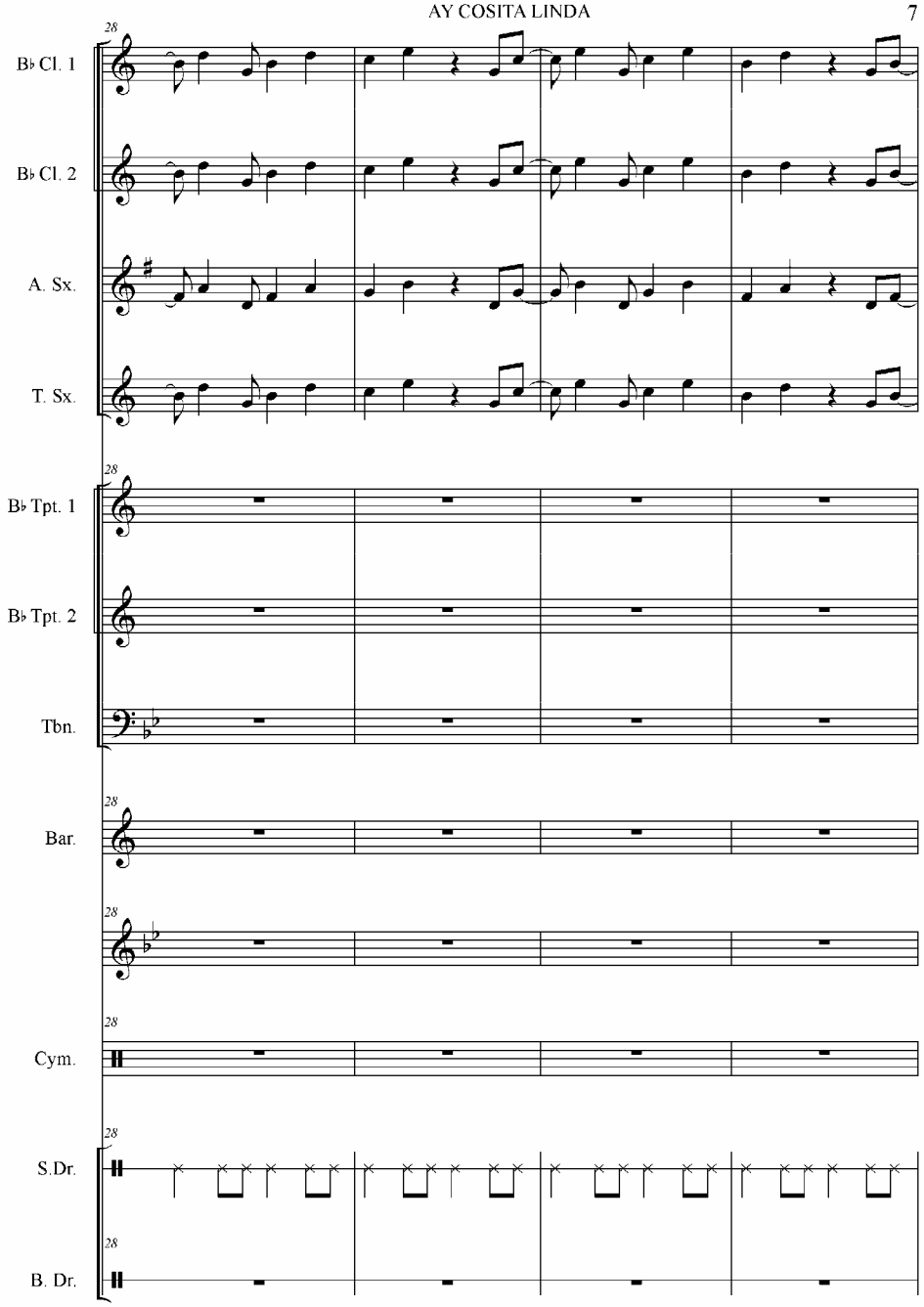

B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
10
1.
2.
mf
f

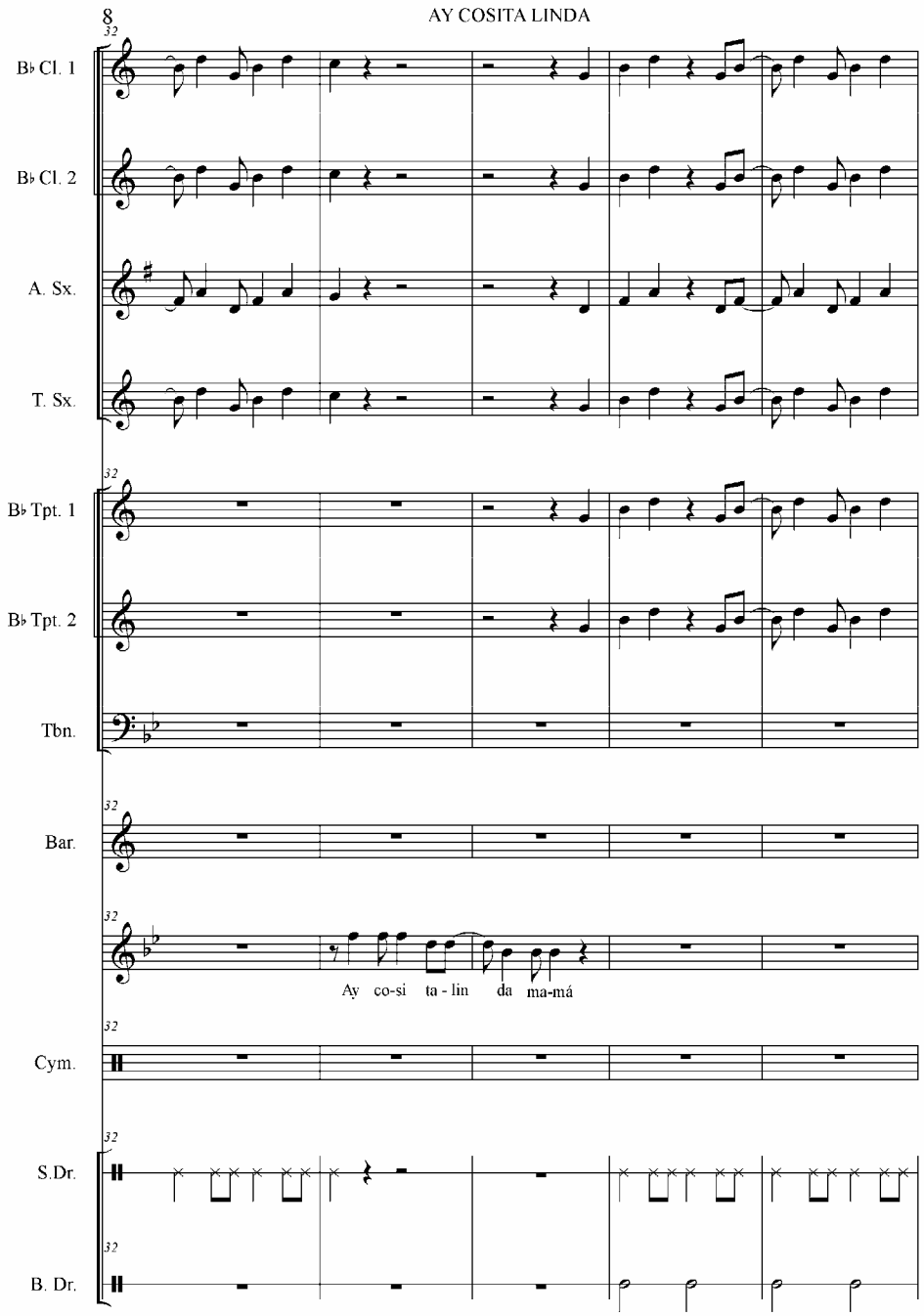

4
AY COSITA LINDA
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
p
p
1.

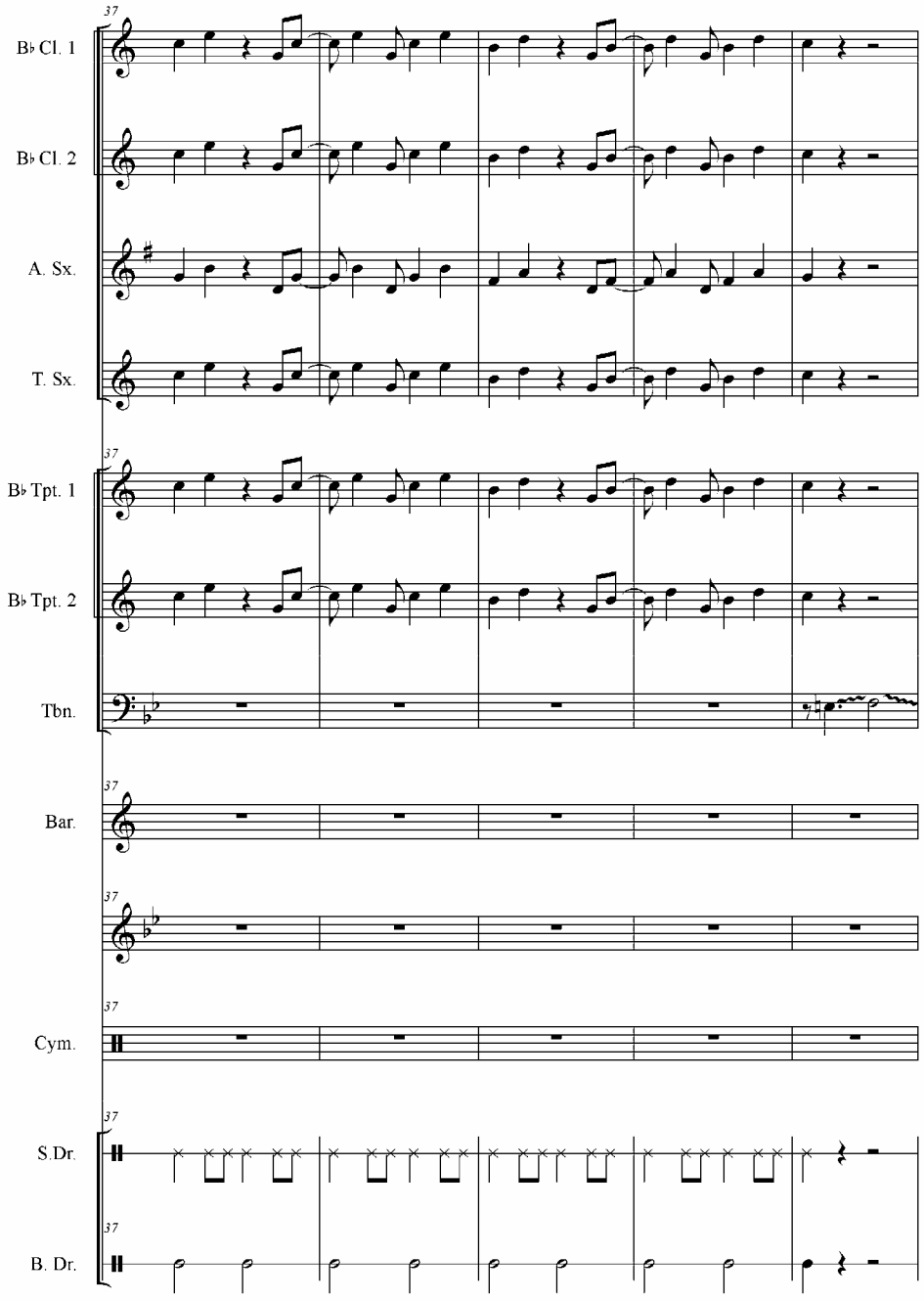

4
AY COSITA LINDA
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
p
p
1.

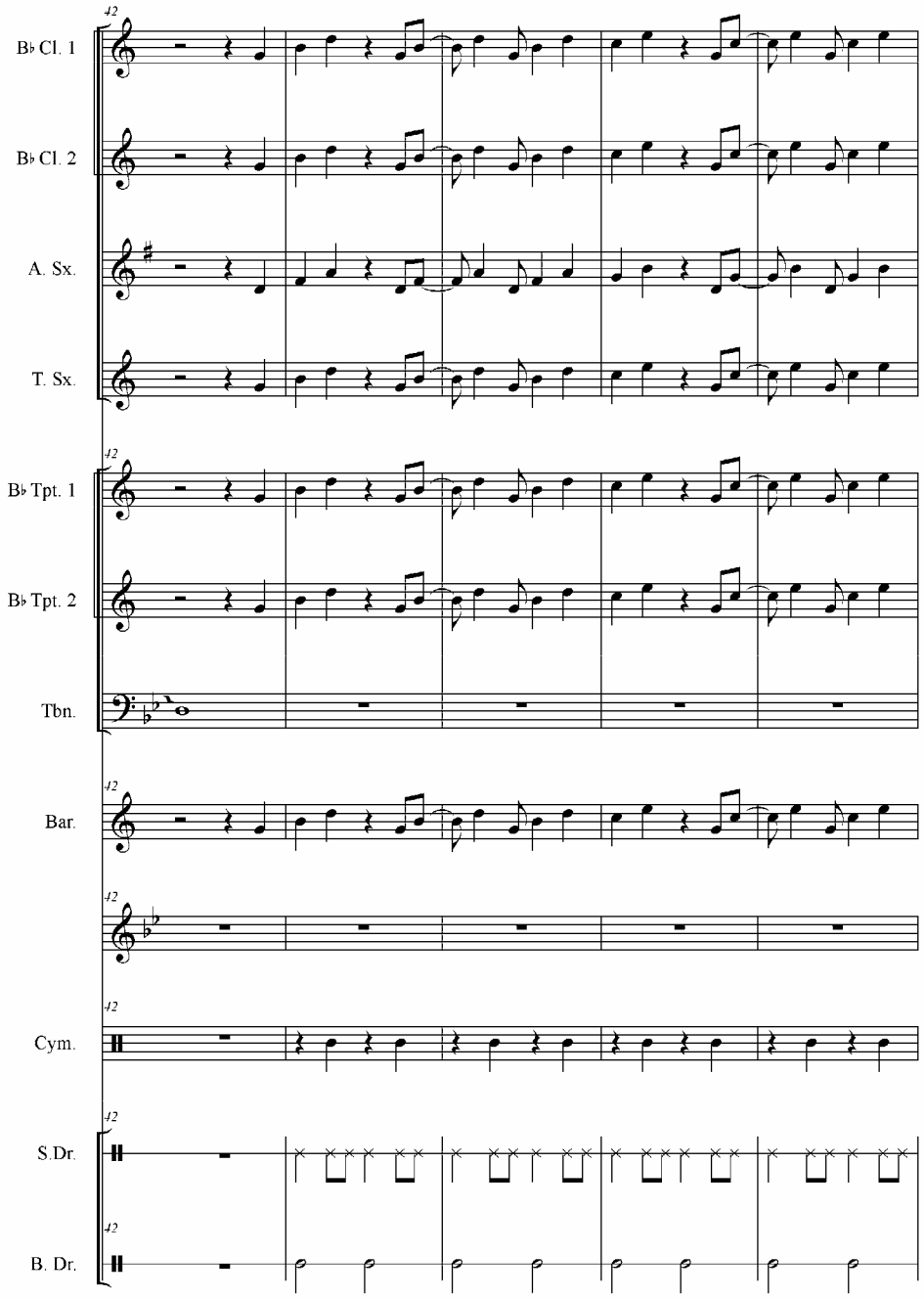

B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
drumsticks
B. Dr.

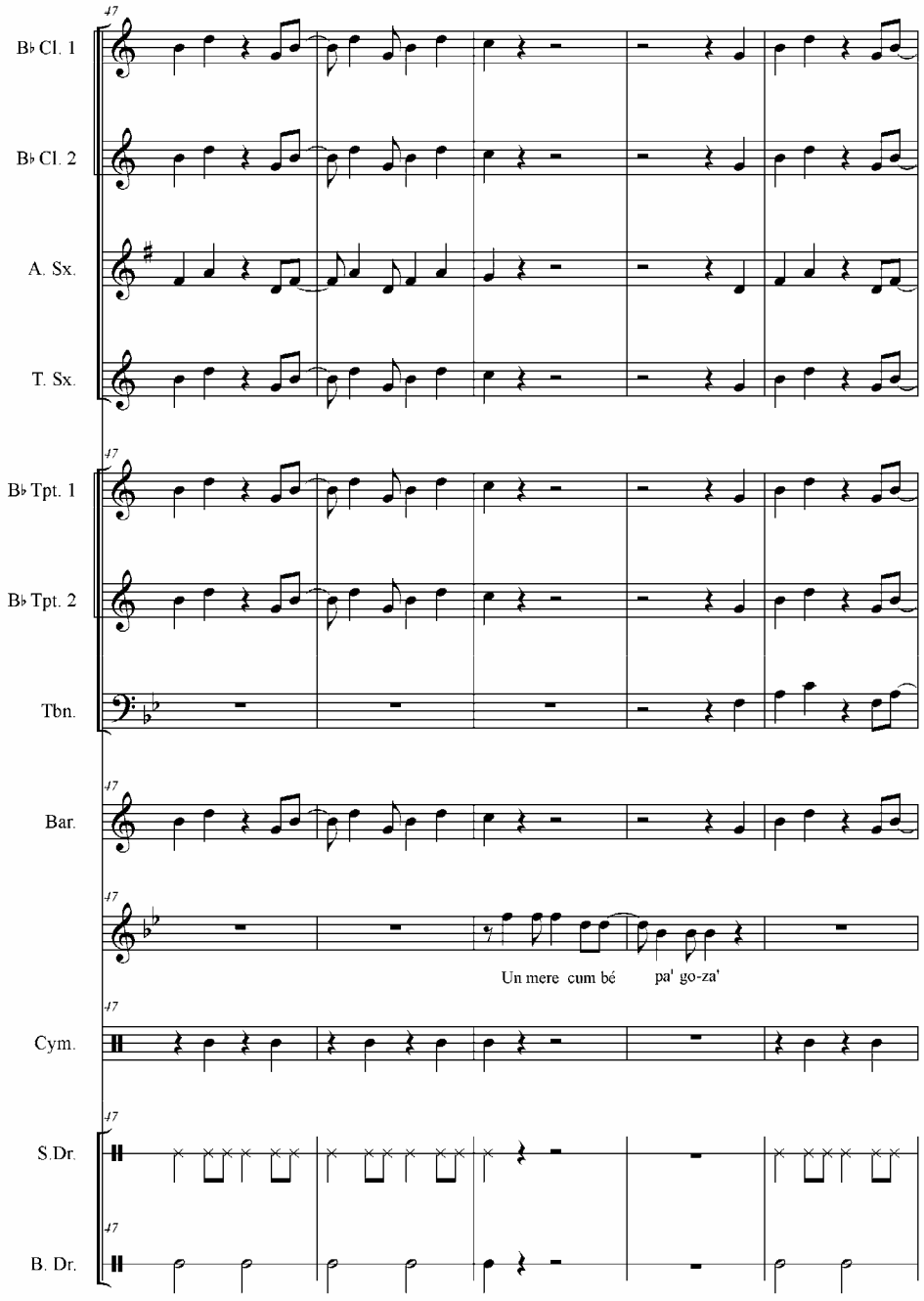

6
AY COSITA LINDA
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
drum
B. Dr.

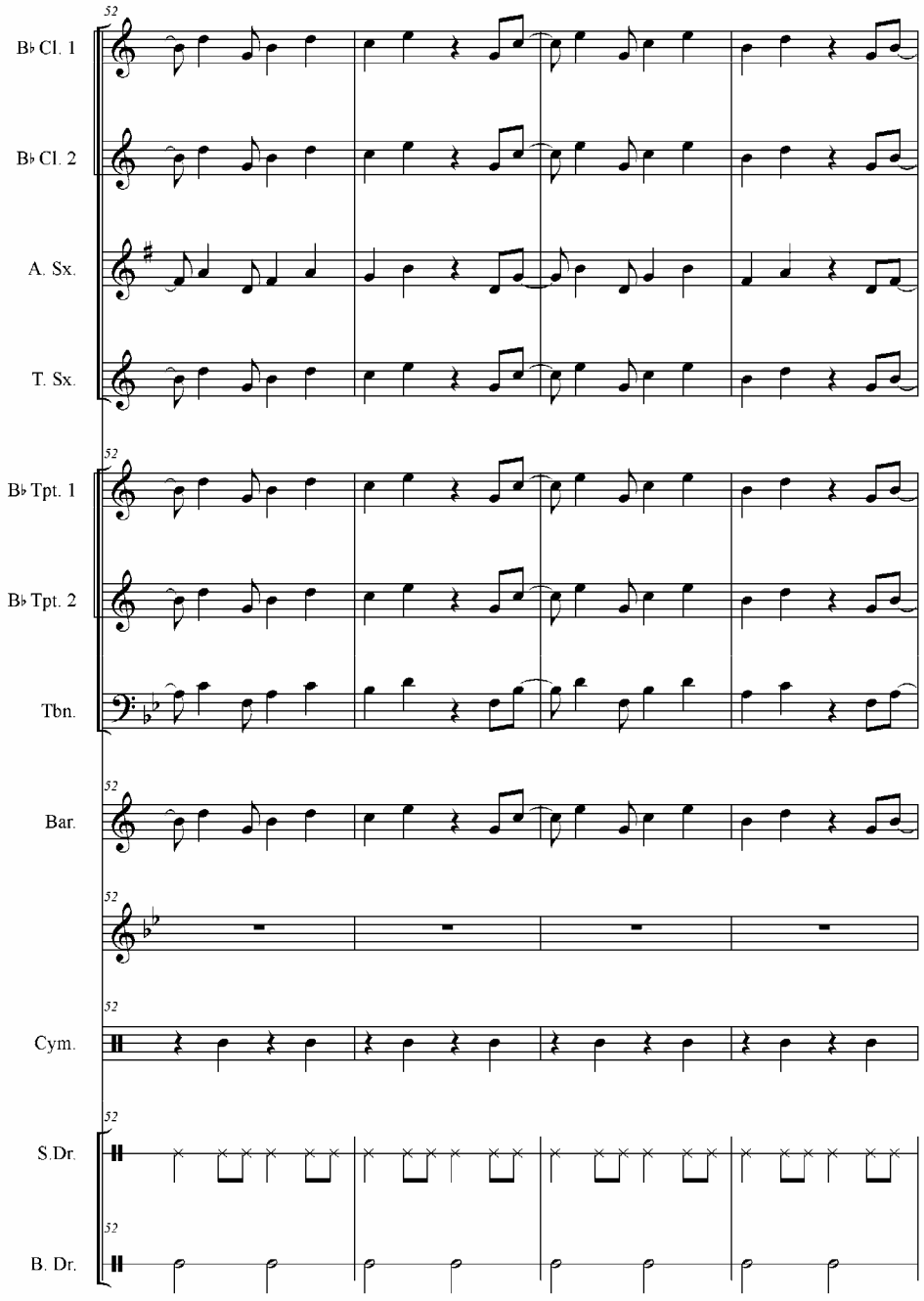

28
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

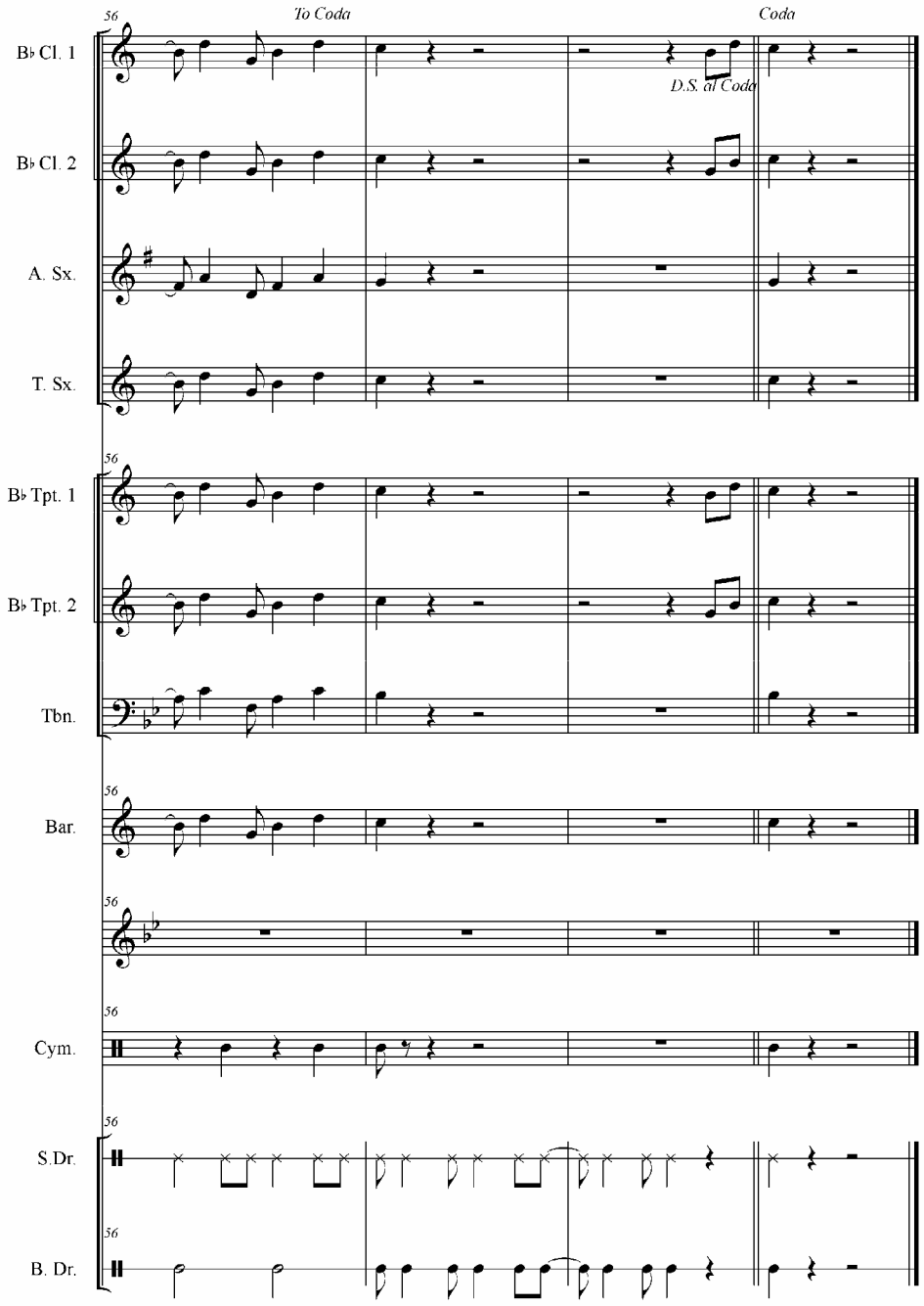

AY COSITA LINDA
8
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Ay co-si ta - lin da ma-má
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


37
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


47
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Un mere cum bé pa' go-za'
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

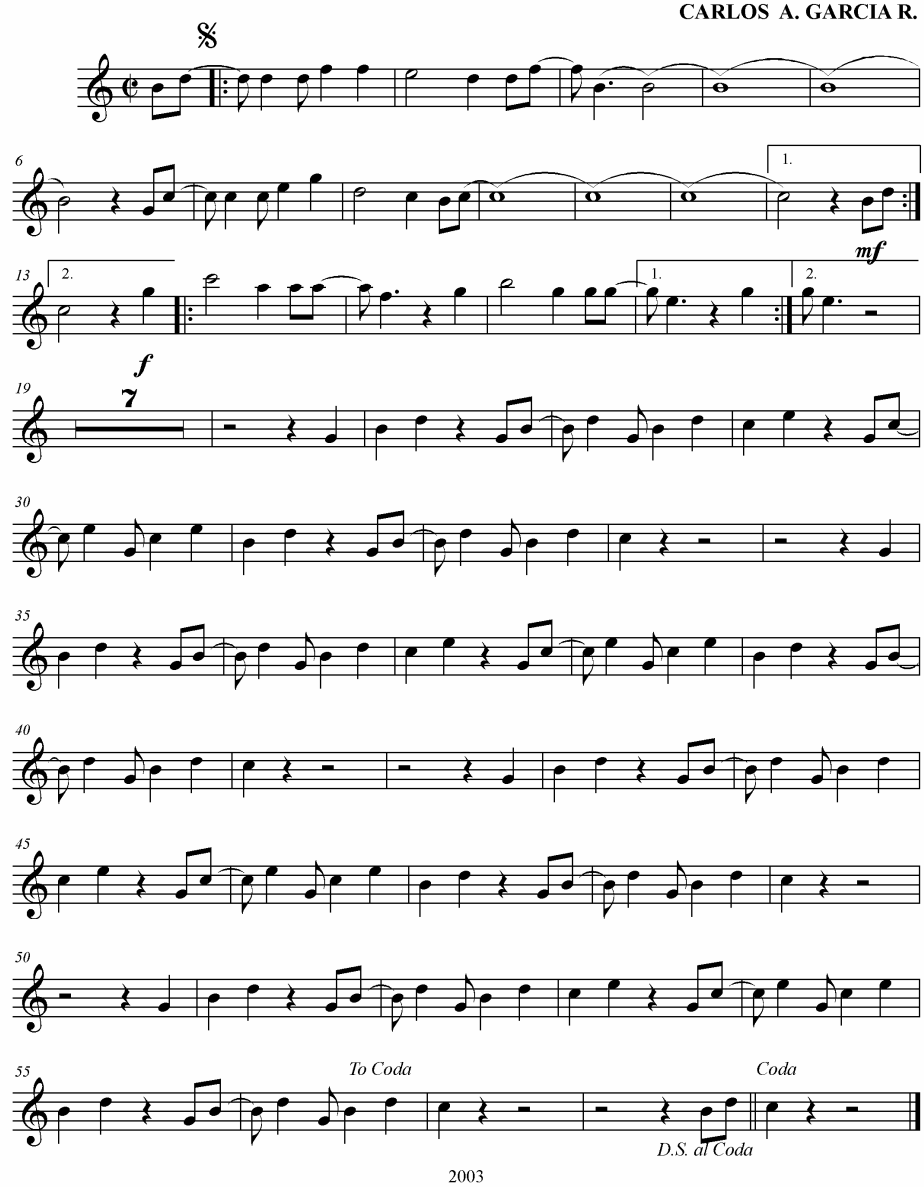

52
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


56
To Coda
Coda
D.S. al Coda
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

AY COSITA LINDA

Clarinet in B♭ 1

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

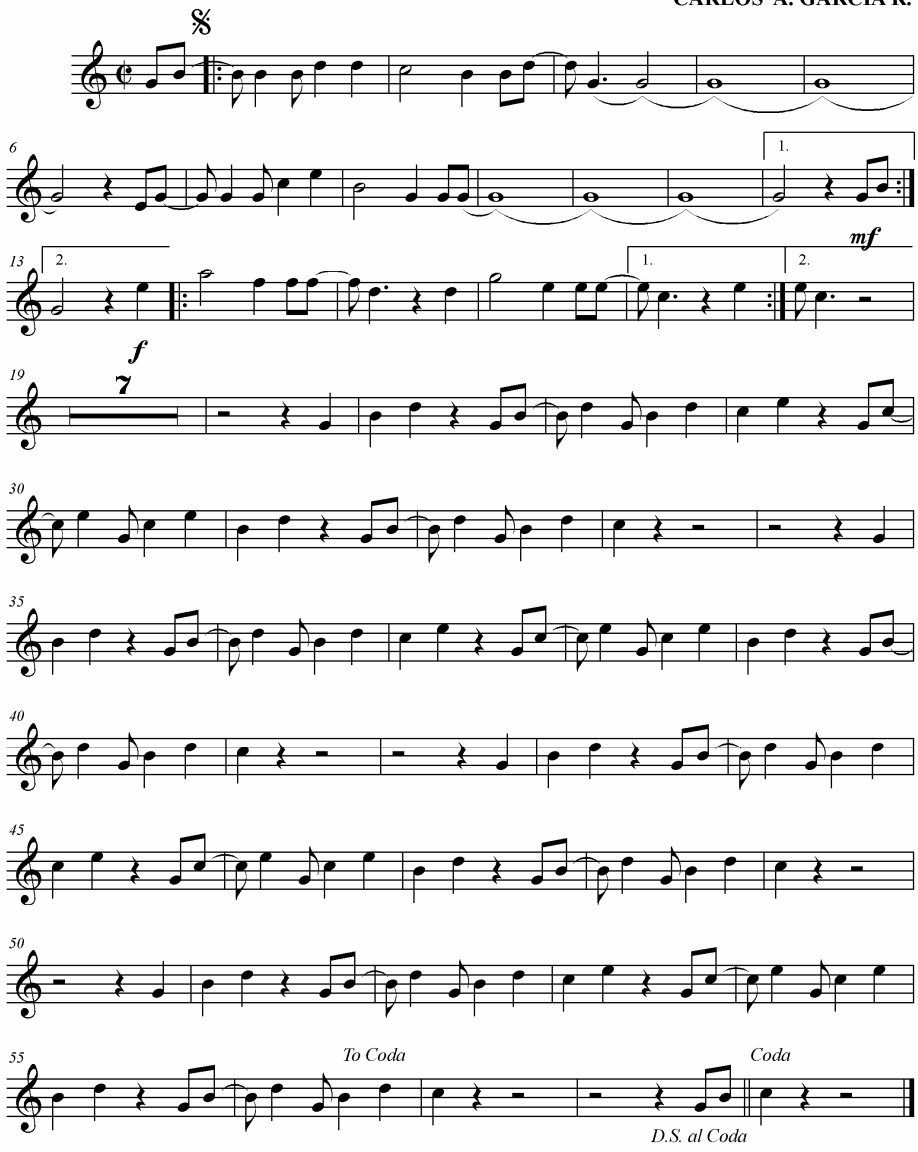


2003

AY COSITA LINDA

Clarinet in B♭ 2

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

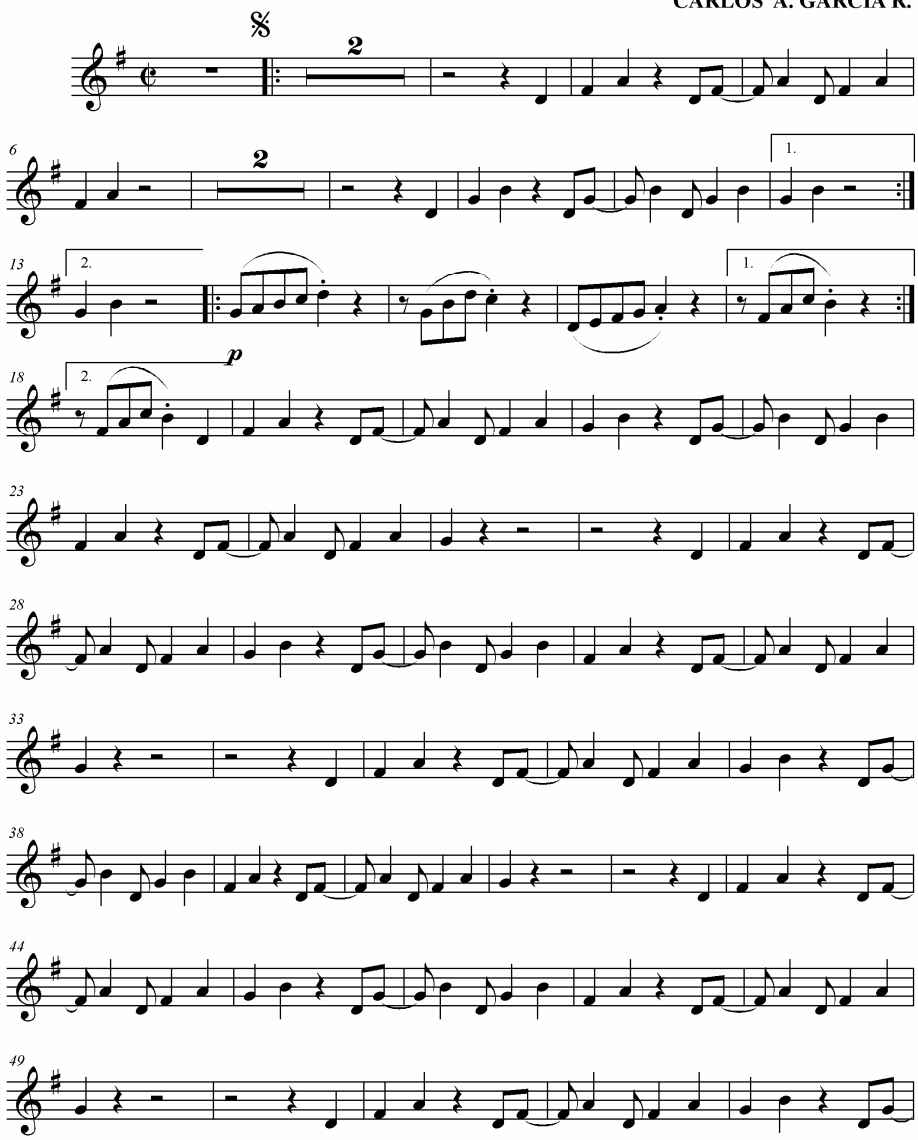


2003

AY COSITA LINDA

Alto Sax.

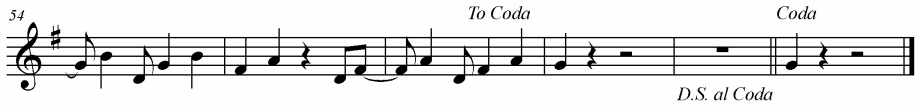
Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.



2003

AY COSITA LINDA

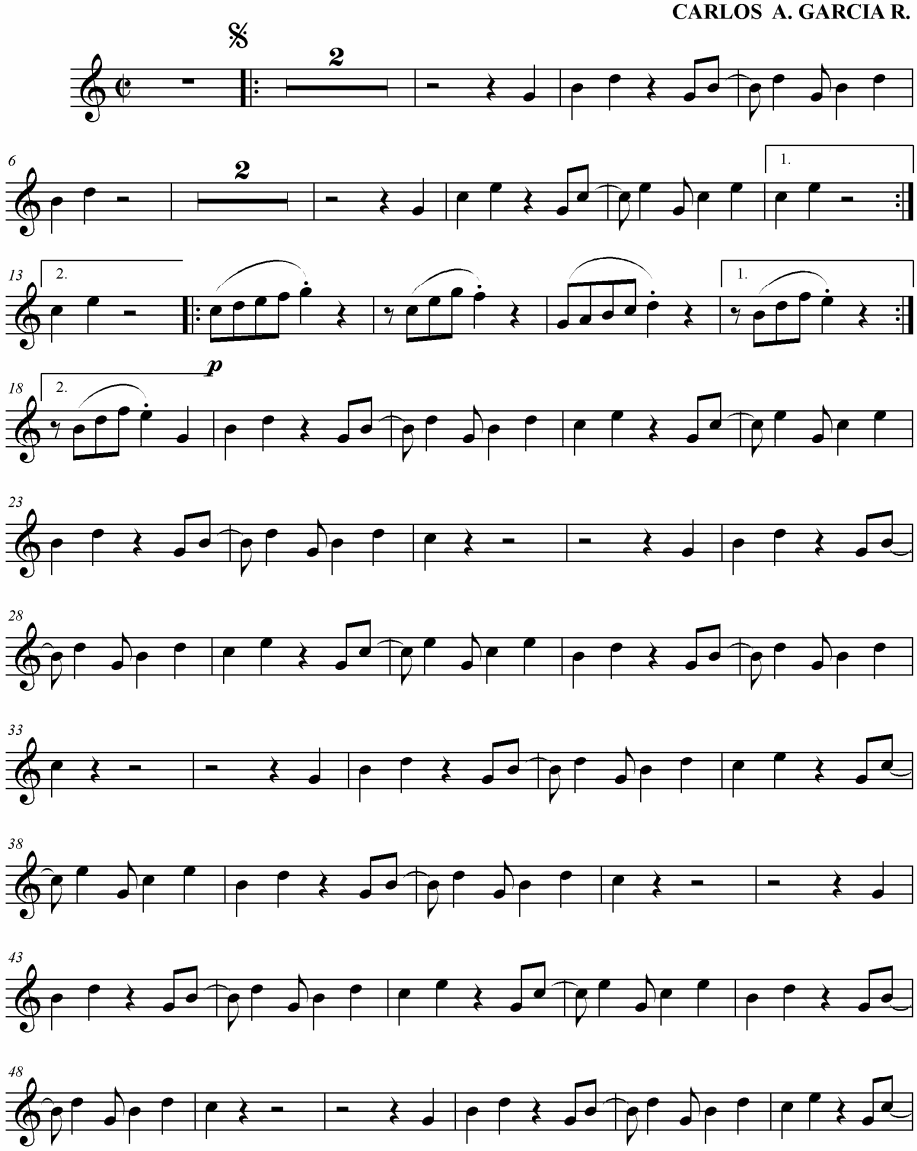
2



AY COSITA LINDA

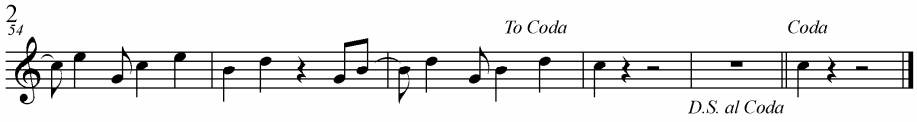
Tenor Sax.

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.



2003

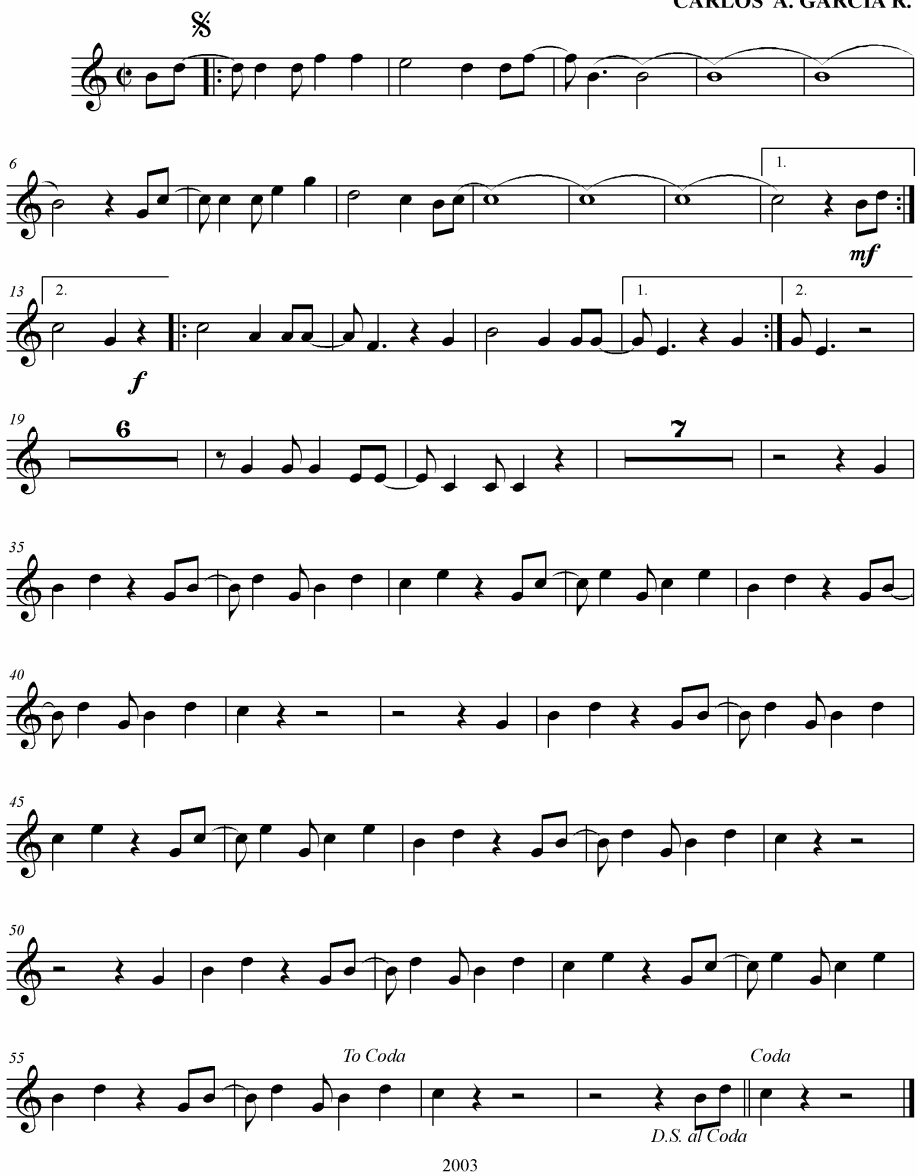
AY COSITA LINDA



AY COSITA LINDA

Trumpet in B♭ 1

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

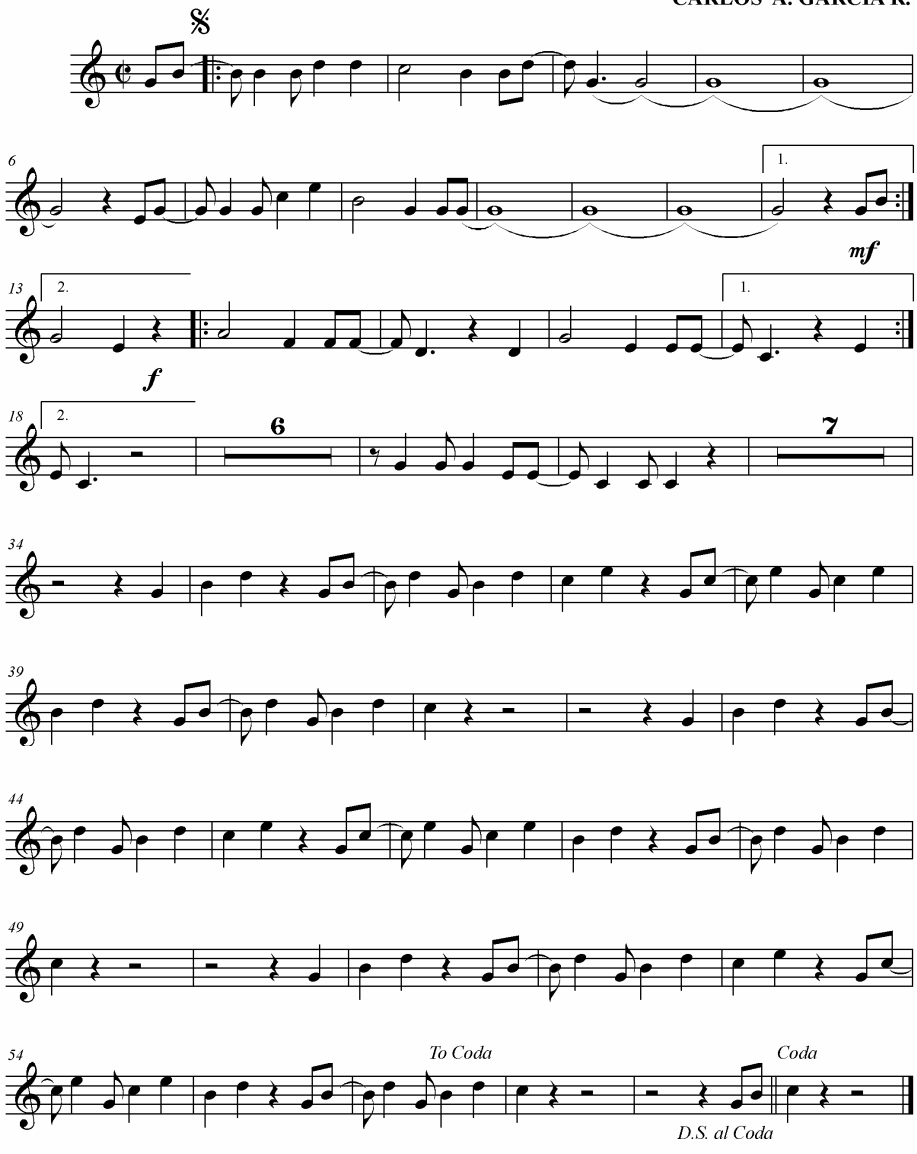


2003

AY COSITA LINDA

Trumpet in B♭ 2

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

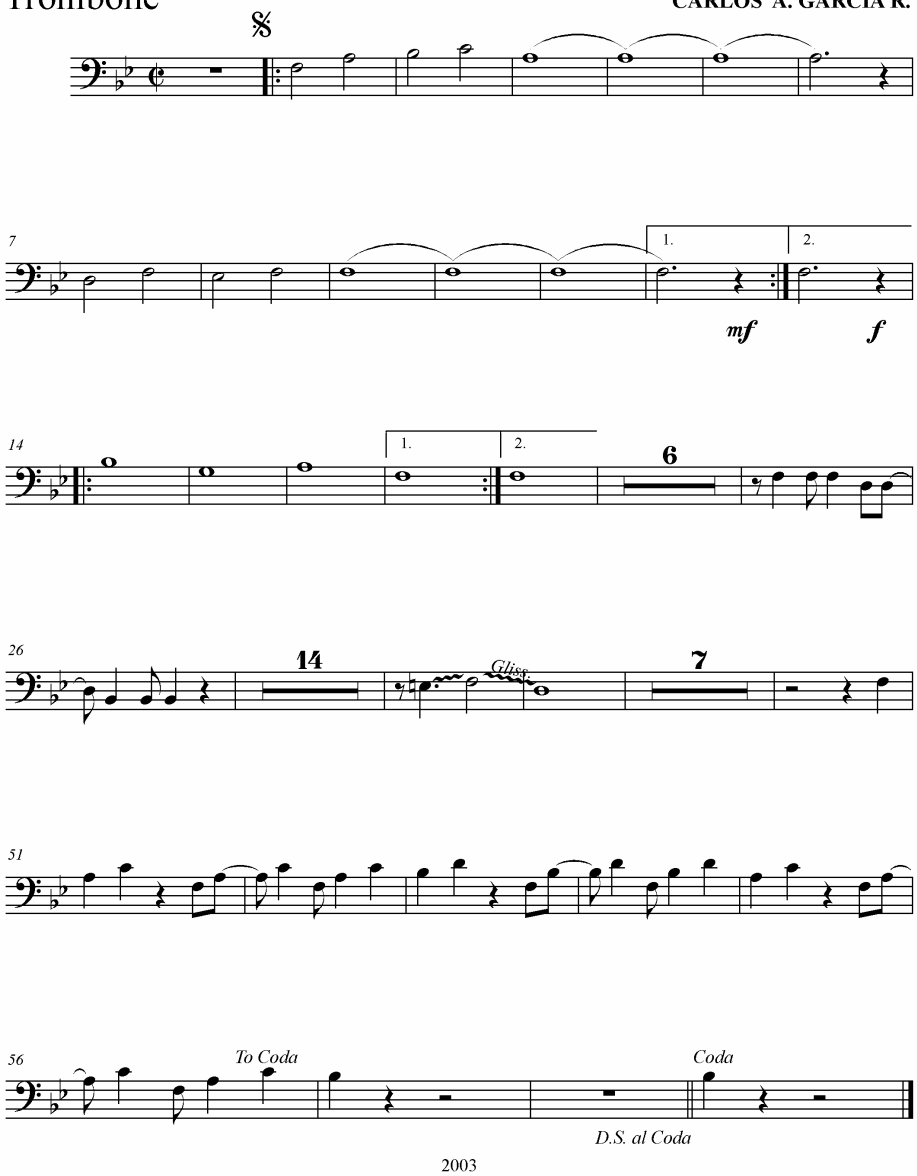


2003

AY COSITA LINDA

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

Trombone

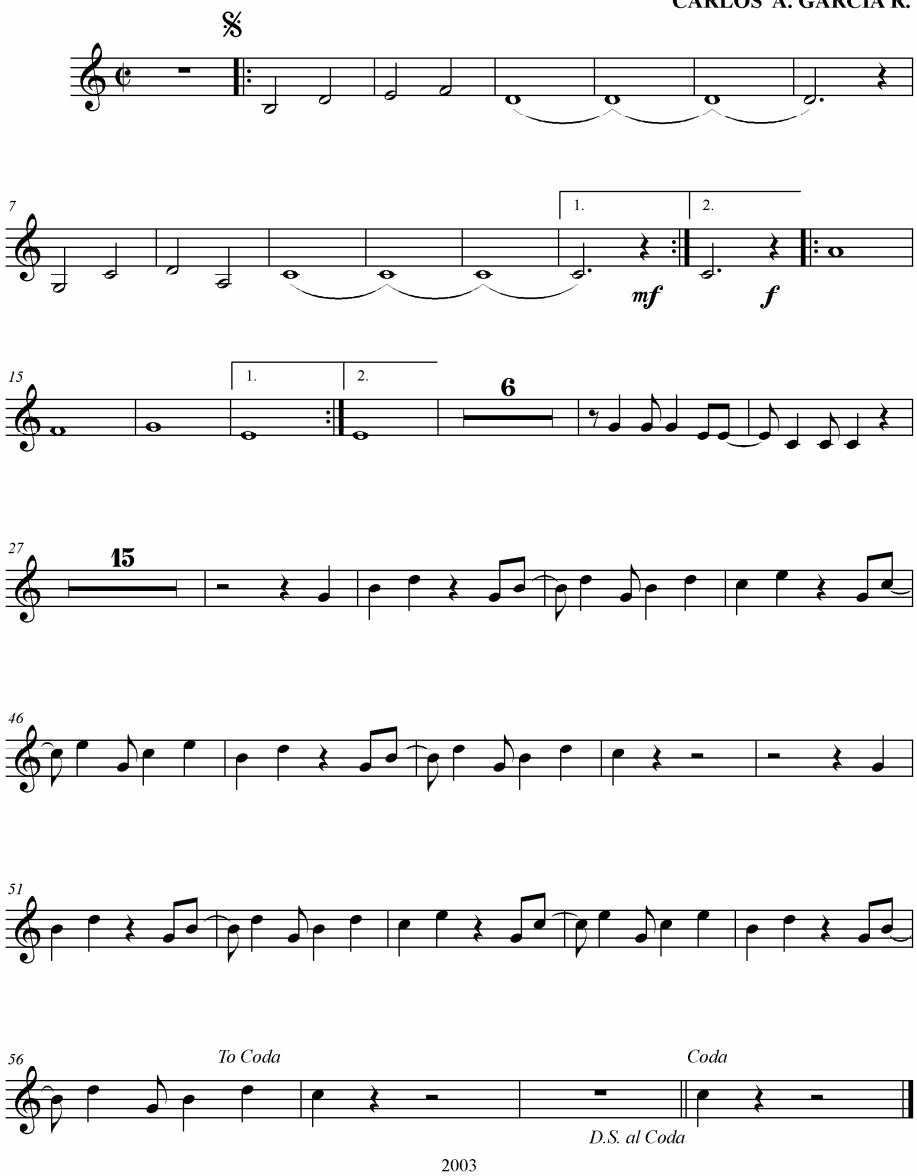


2003

AY COSITA LINDA

Baritone (T.C.)

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

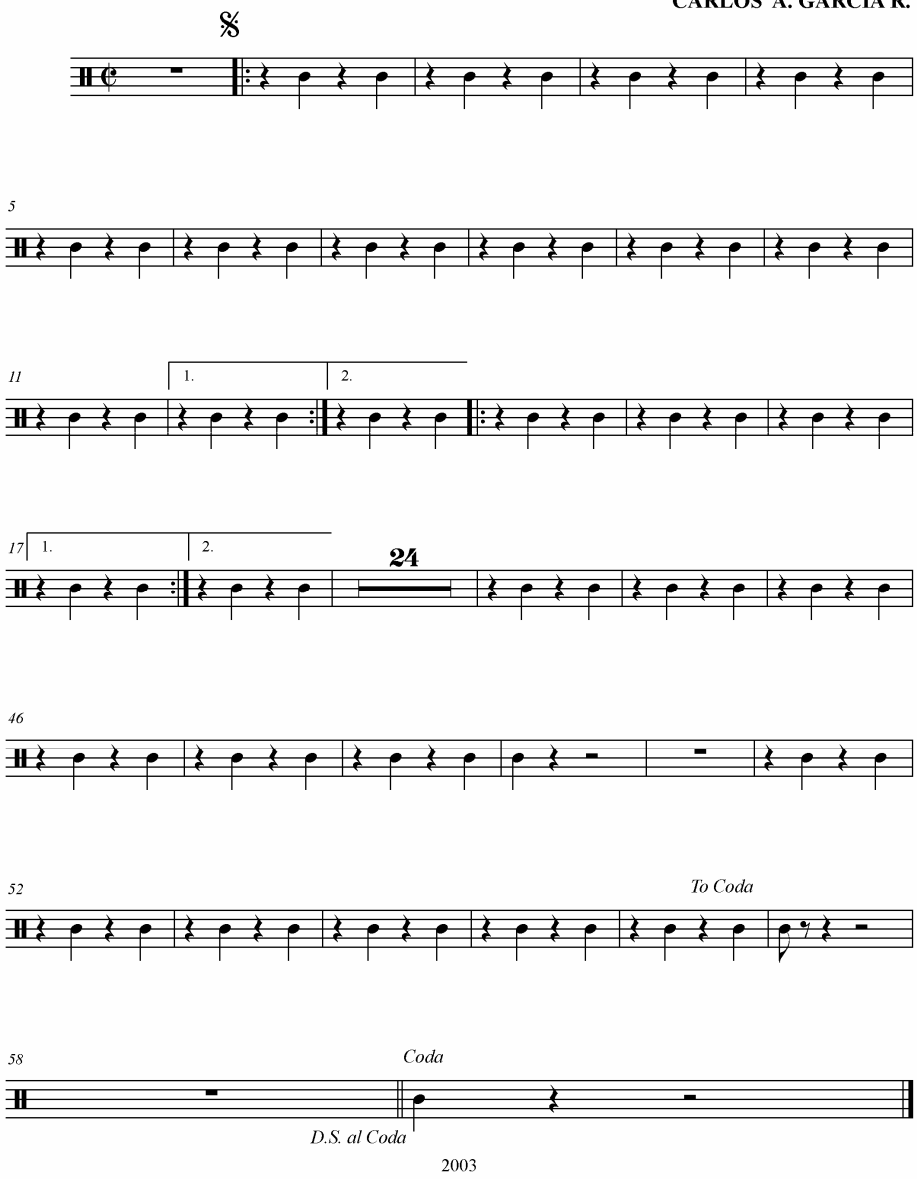


2003

AY COSITA LINDA

Cymbals

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

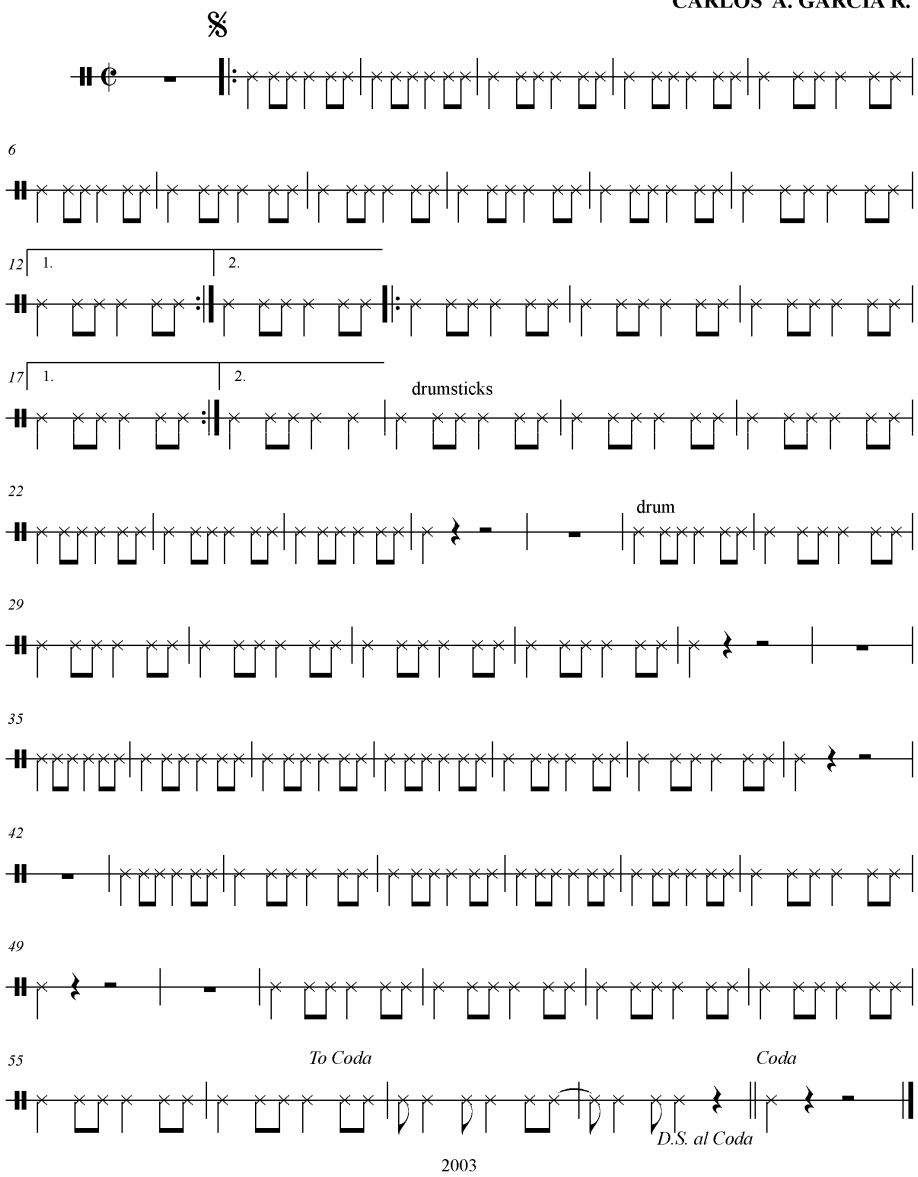


2003

AY COSITA LINDA

Snare Drum

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

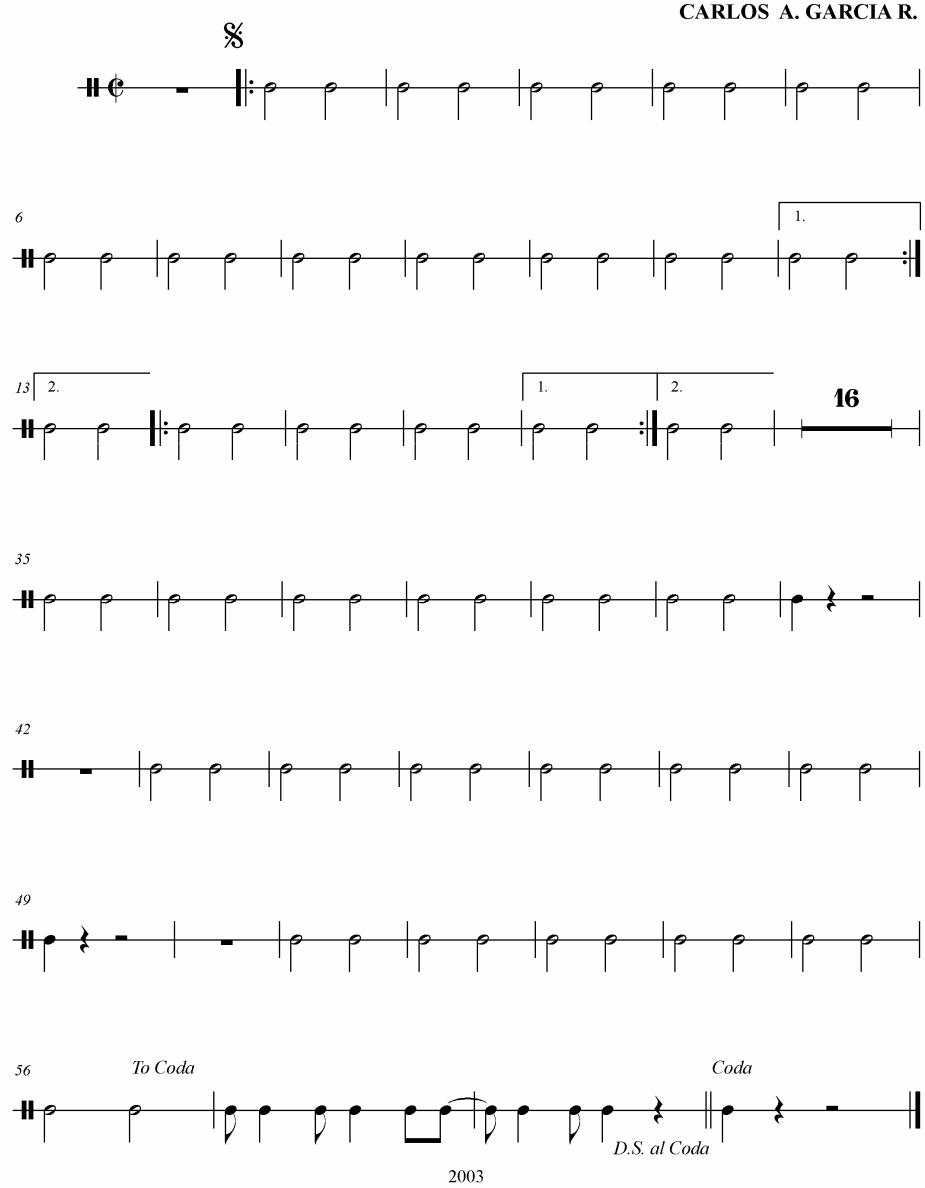


2003

AY COSITA LINDA

Bass Drum

Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

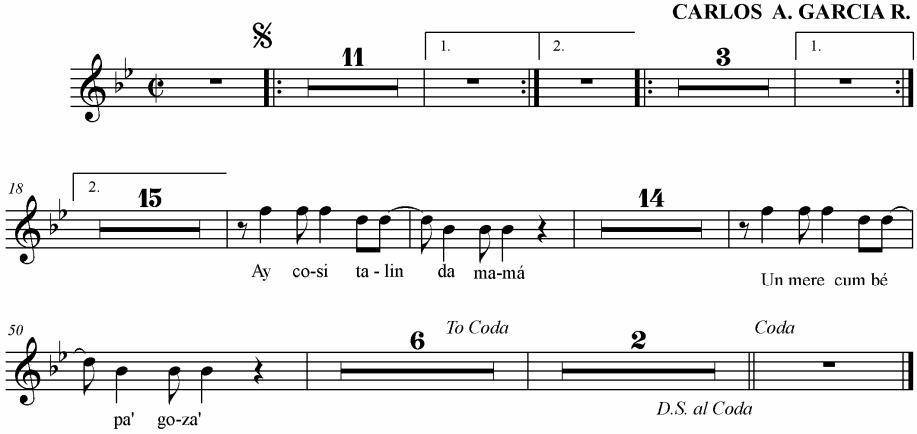


2003

AY COSITA LINDA

Voice

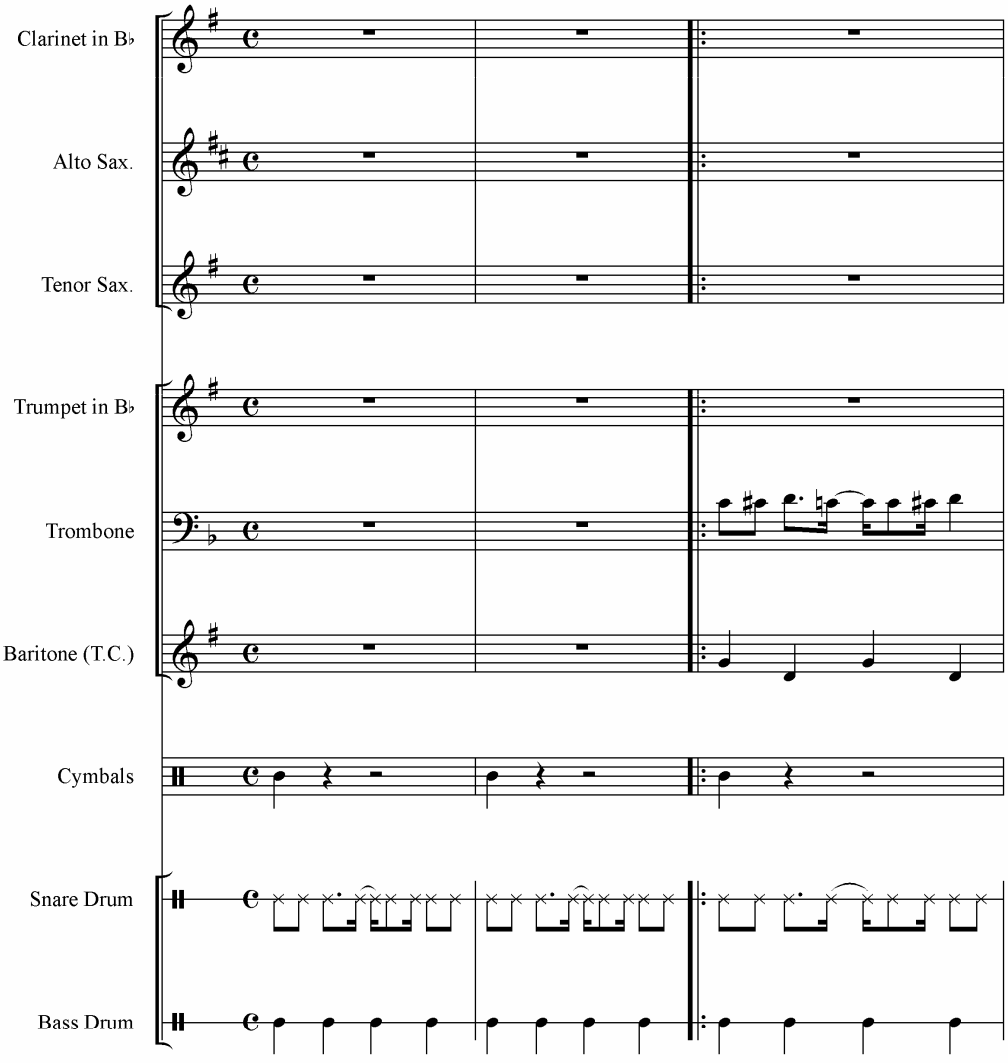
Pacho Galán
Adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.



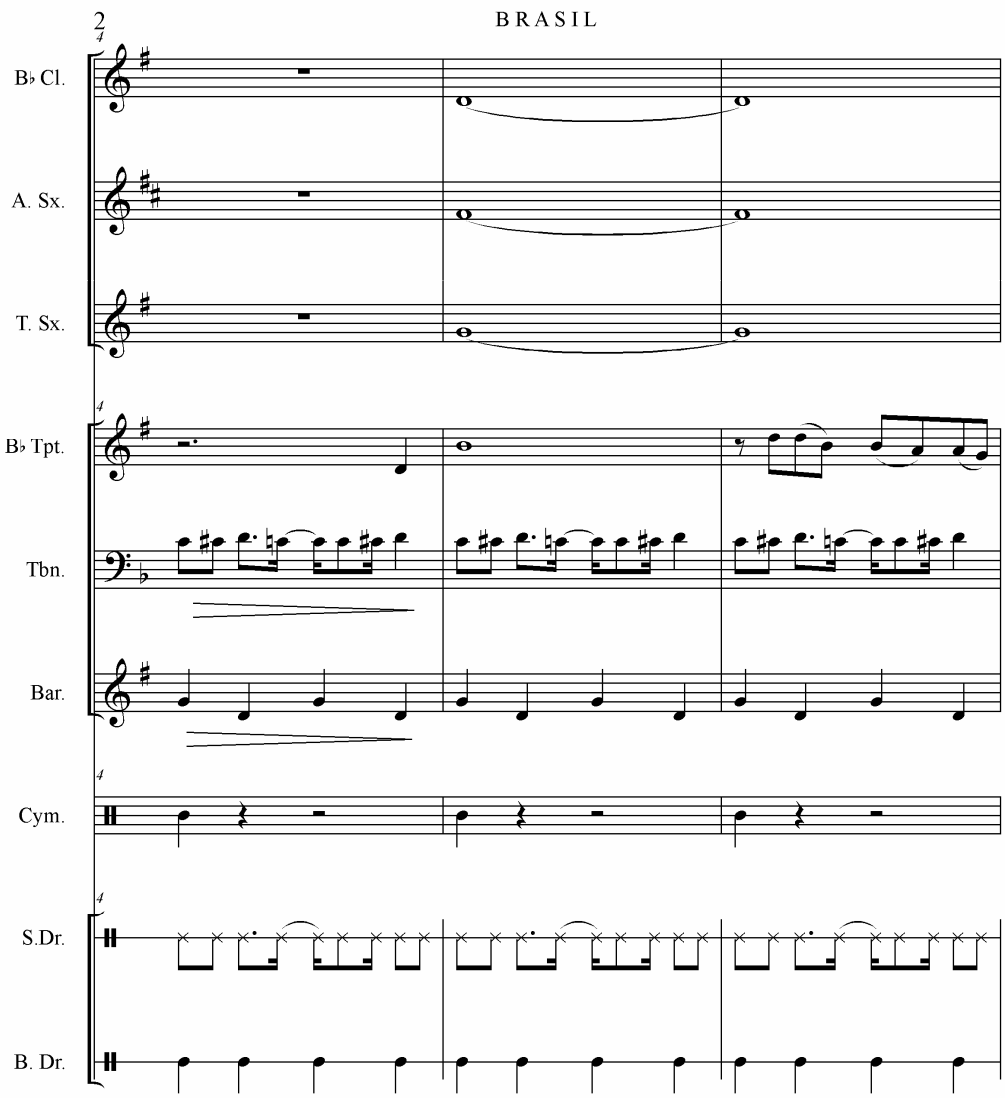
2003

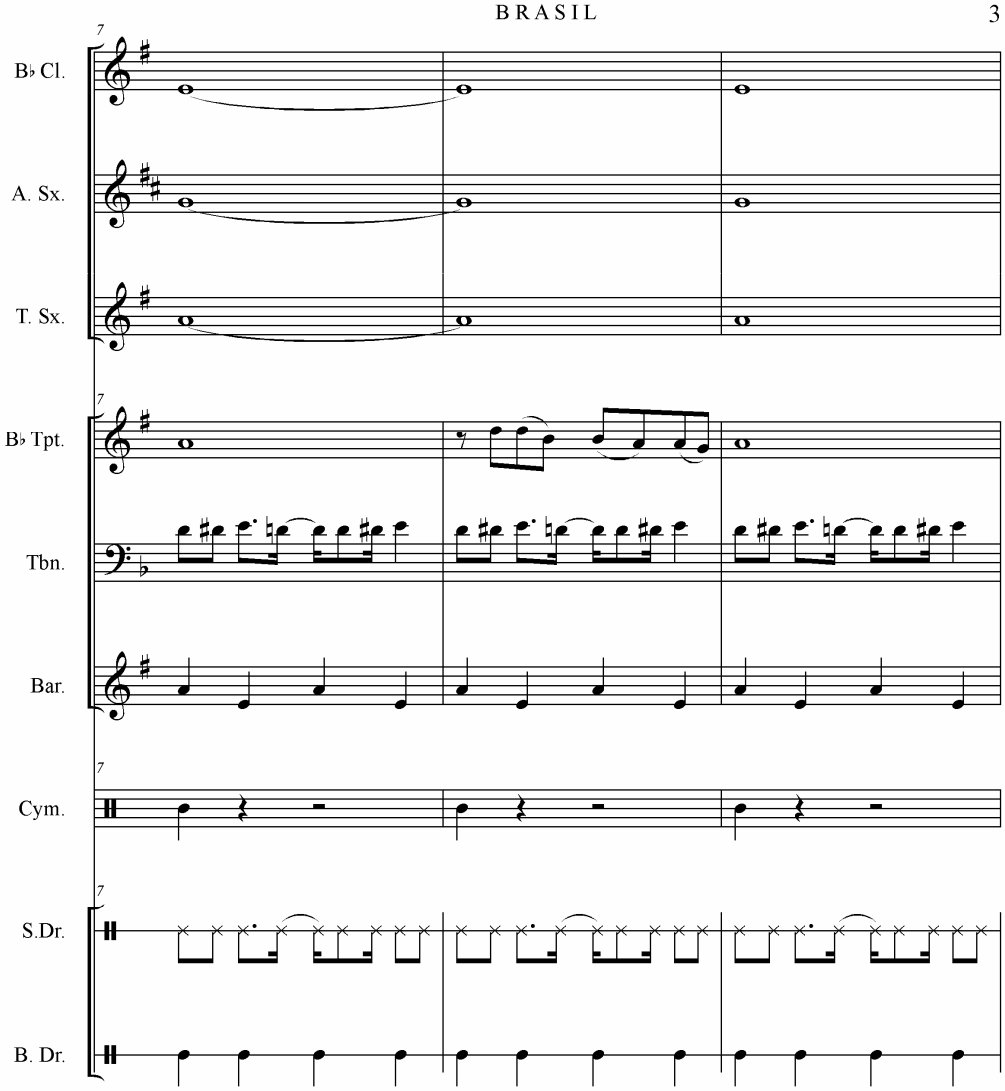
B R A S I L

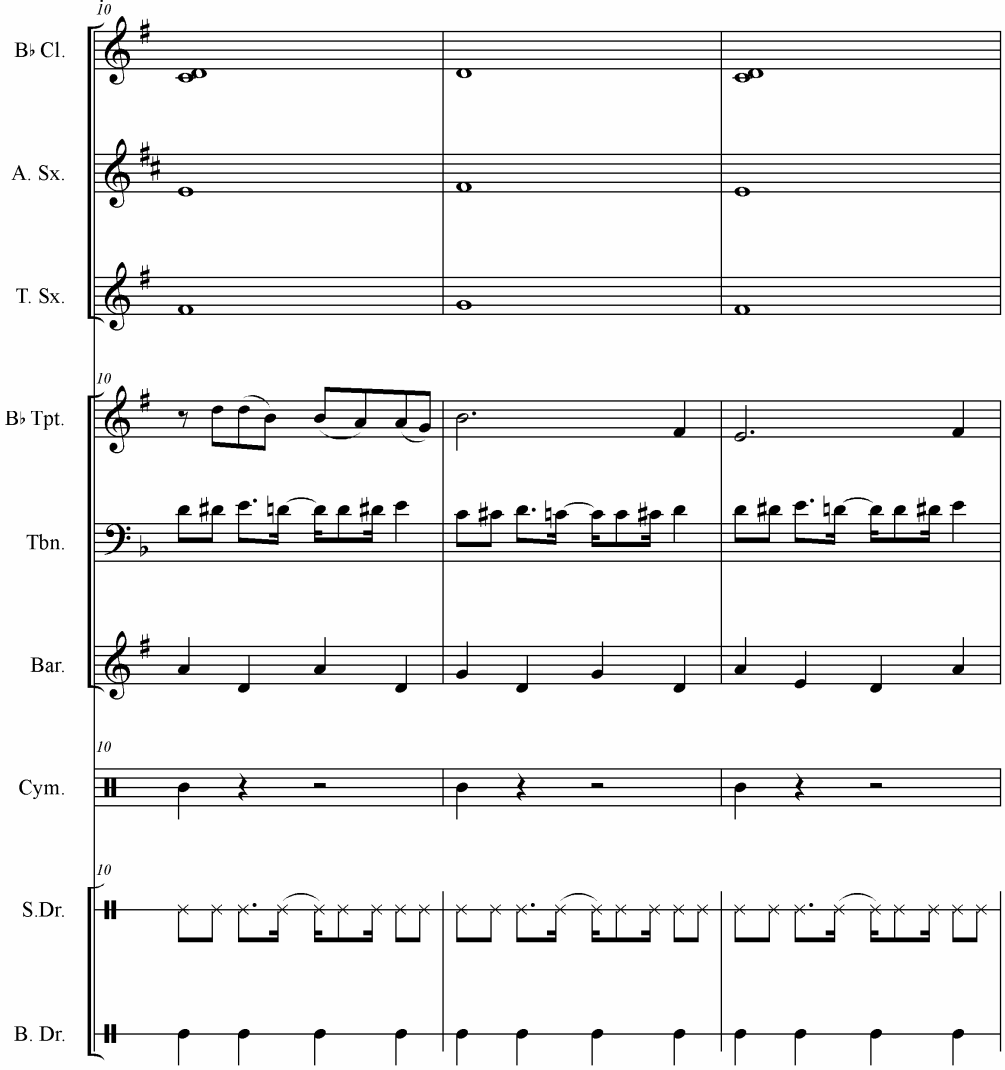
L. de M. SALINA
adaptación para banda
CARLOS A. GARCIA R.

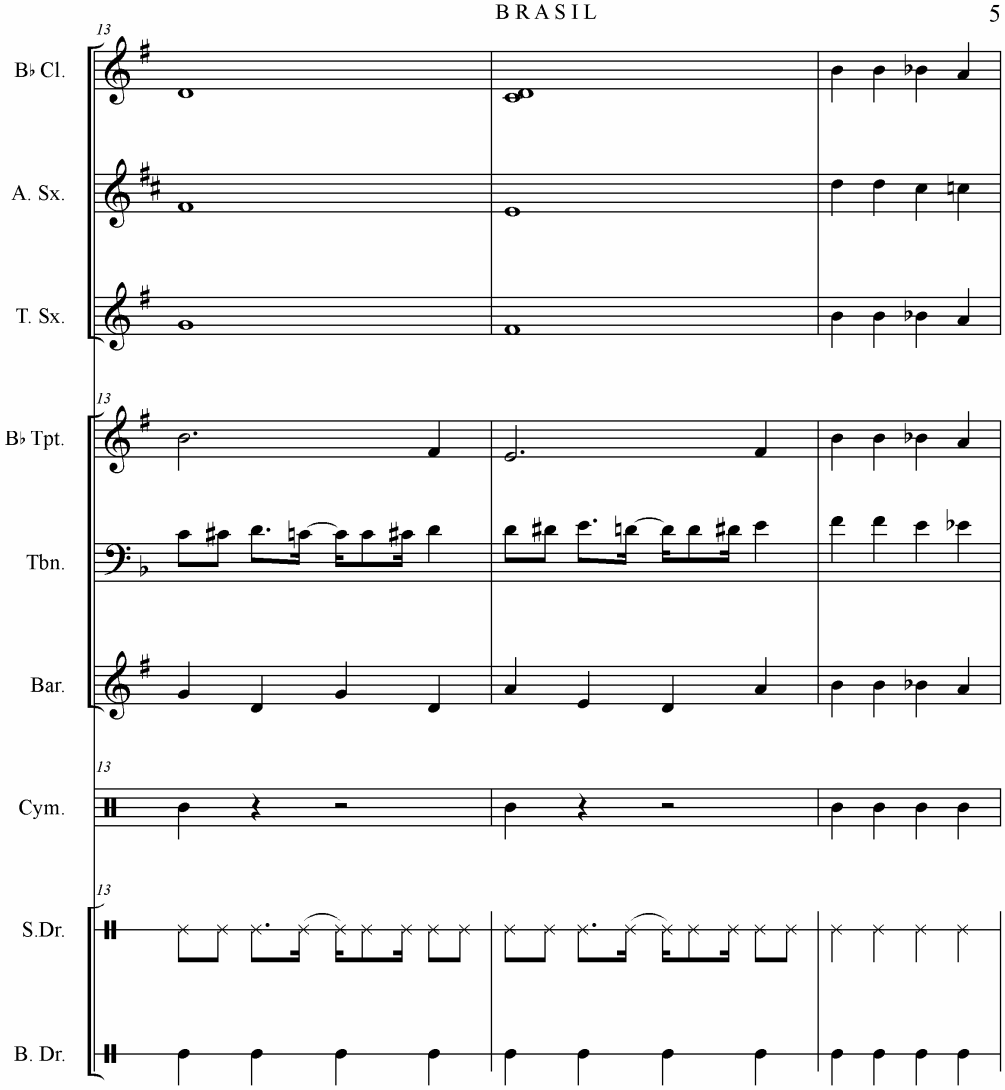


2003

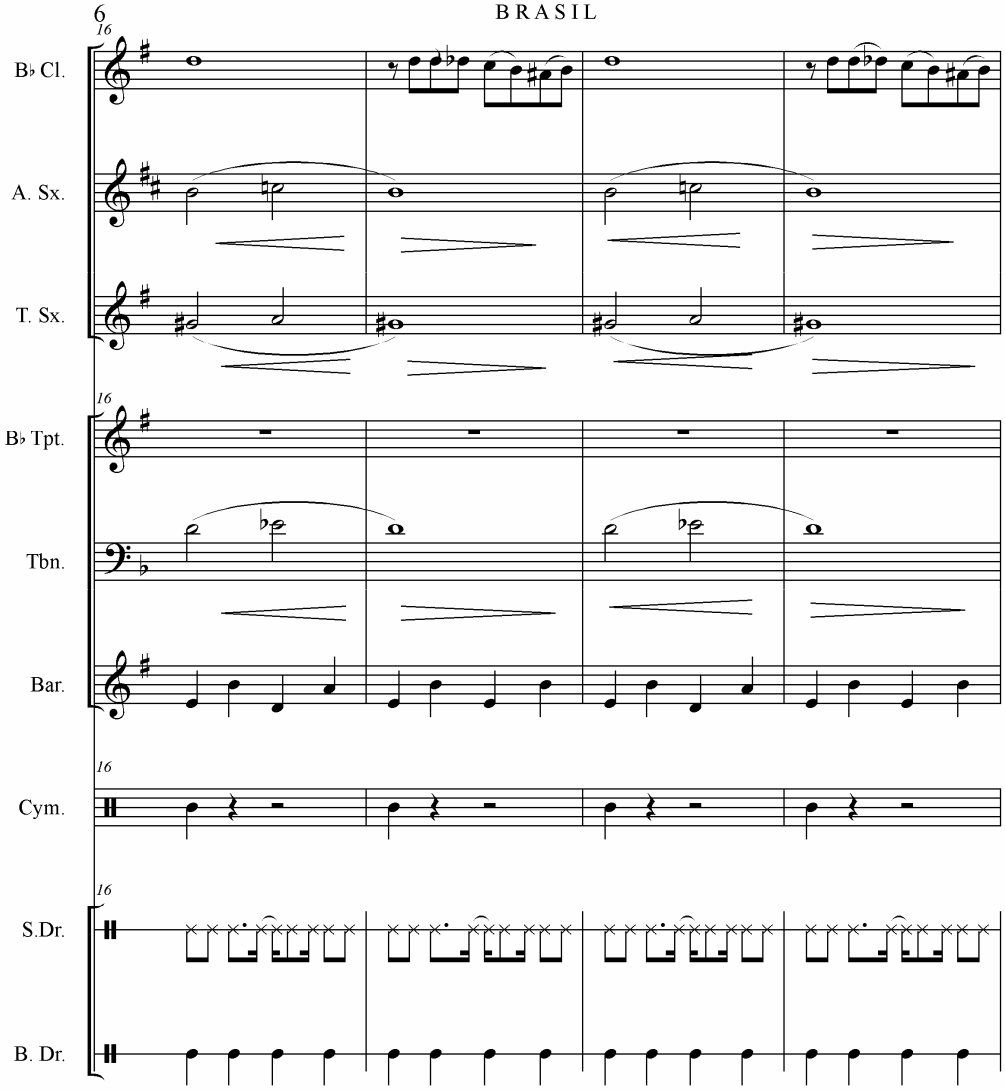

2
BRASIL
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

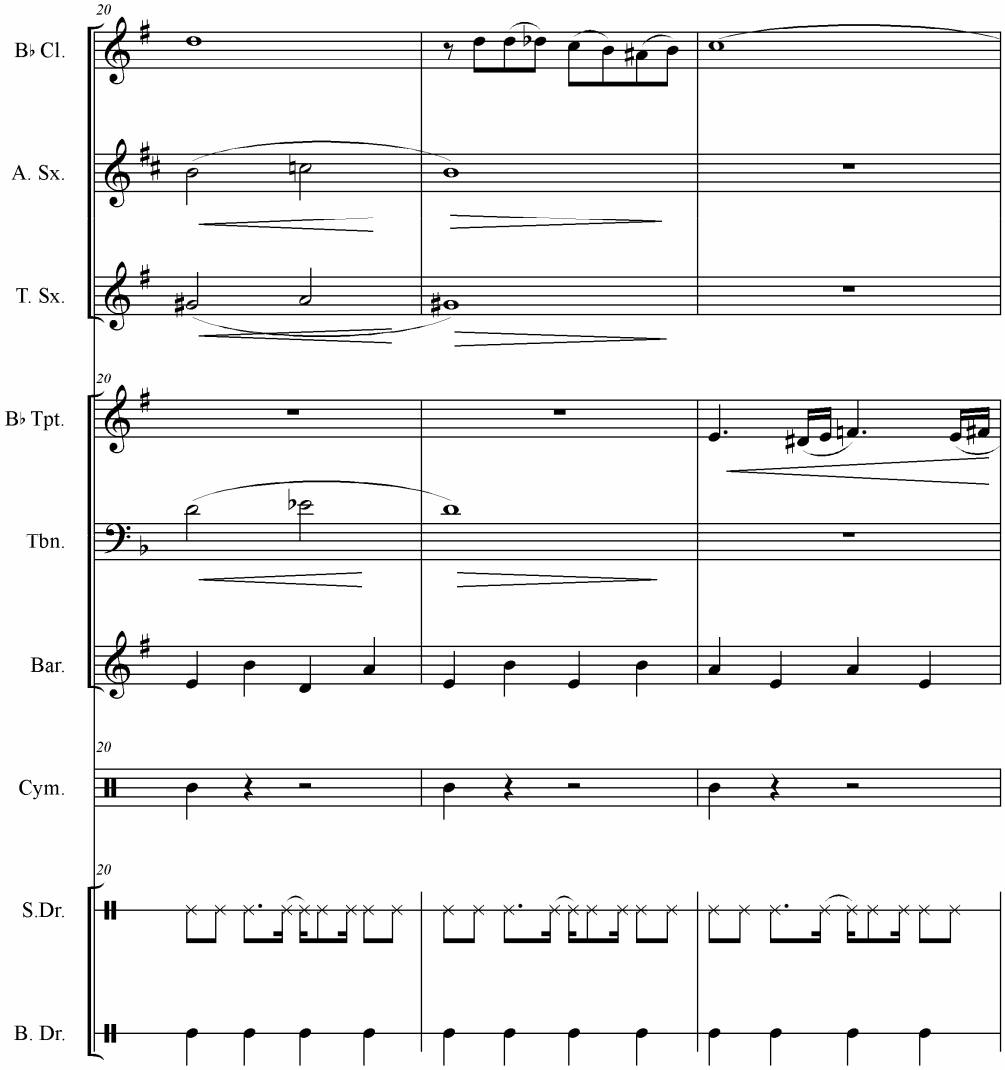

7
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
7
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
7
Cym.
7
S.Dr.
B. Dr.

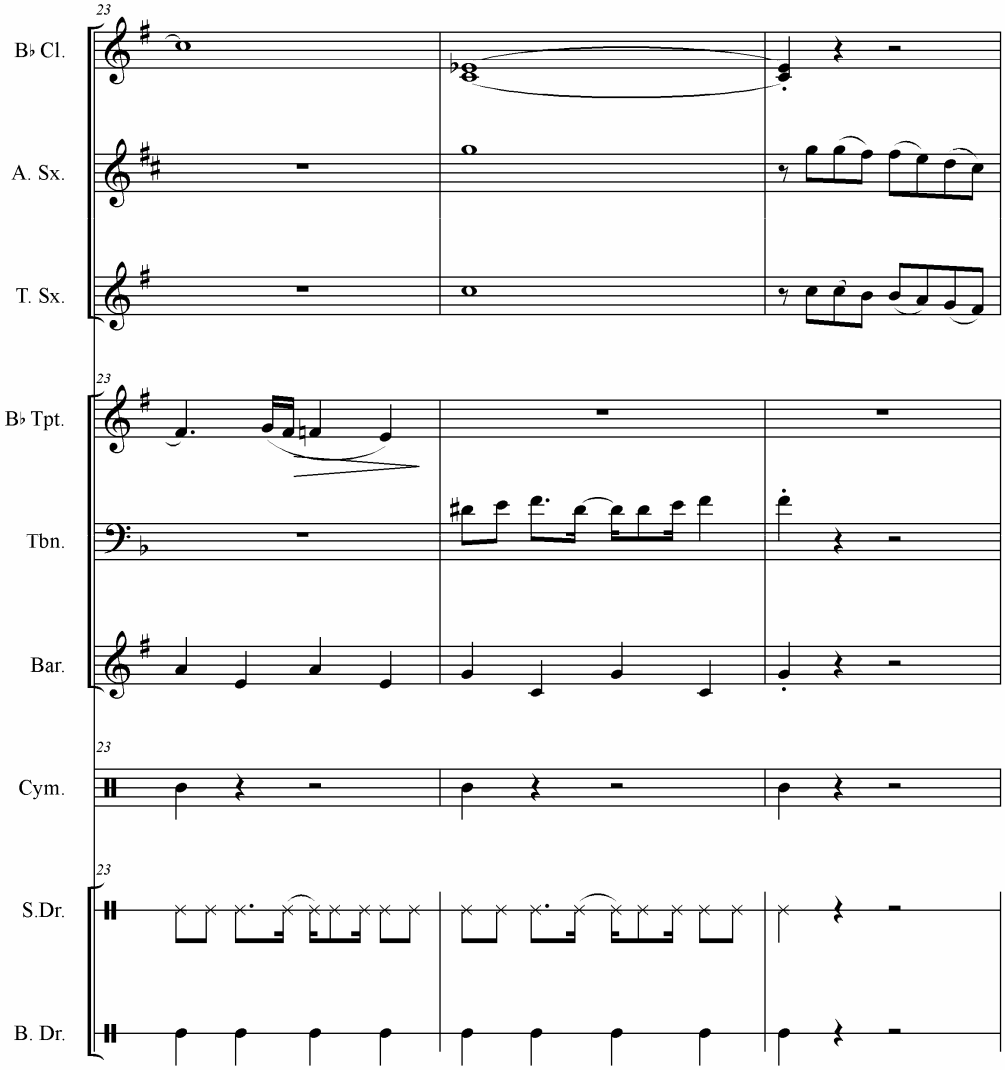

10
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
10
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
10
Cym.
10
S.Dr.
B. Dr.

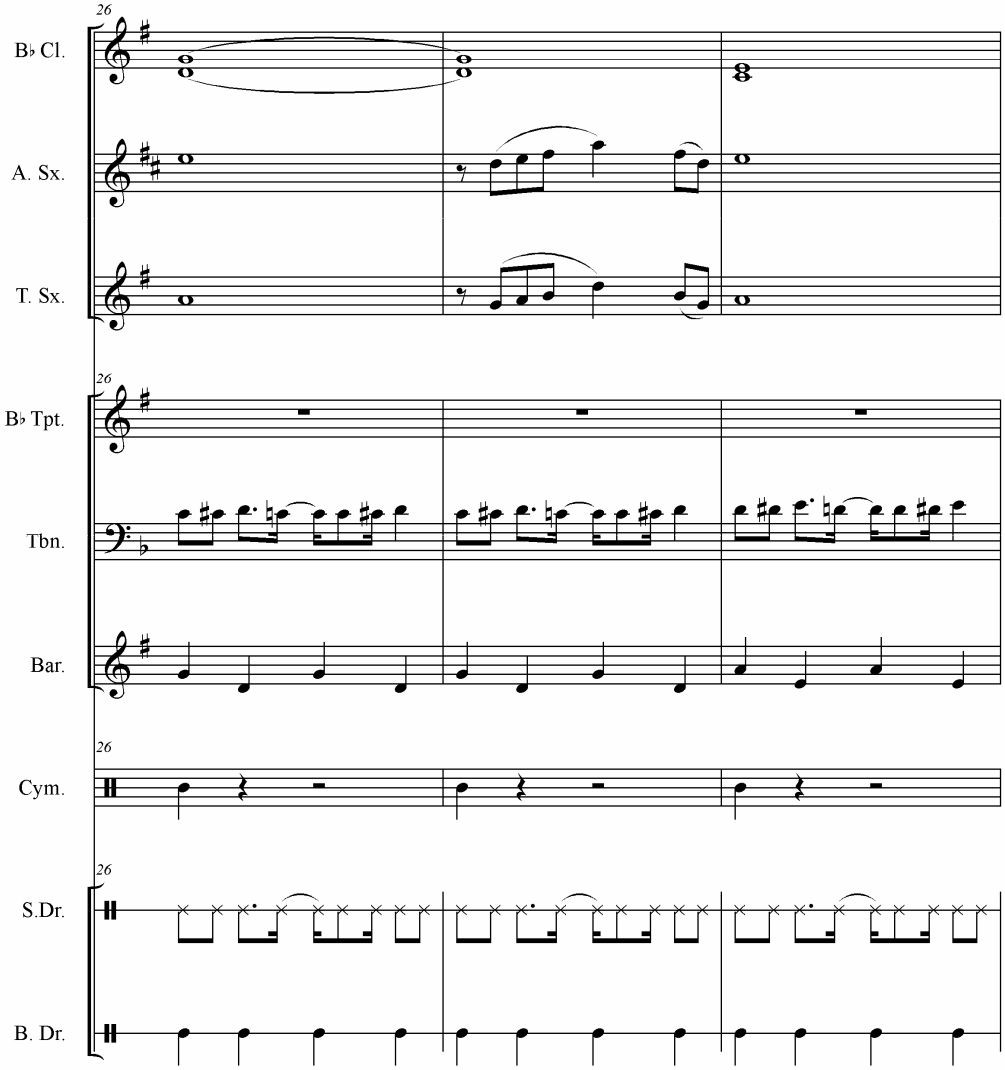

13
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
13
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
13
Cym.
13
S.Dr.
B. Dr.

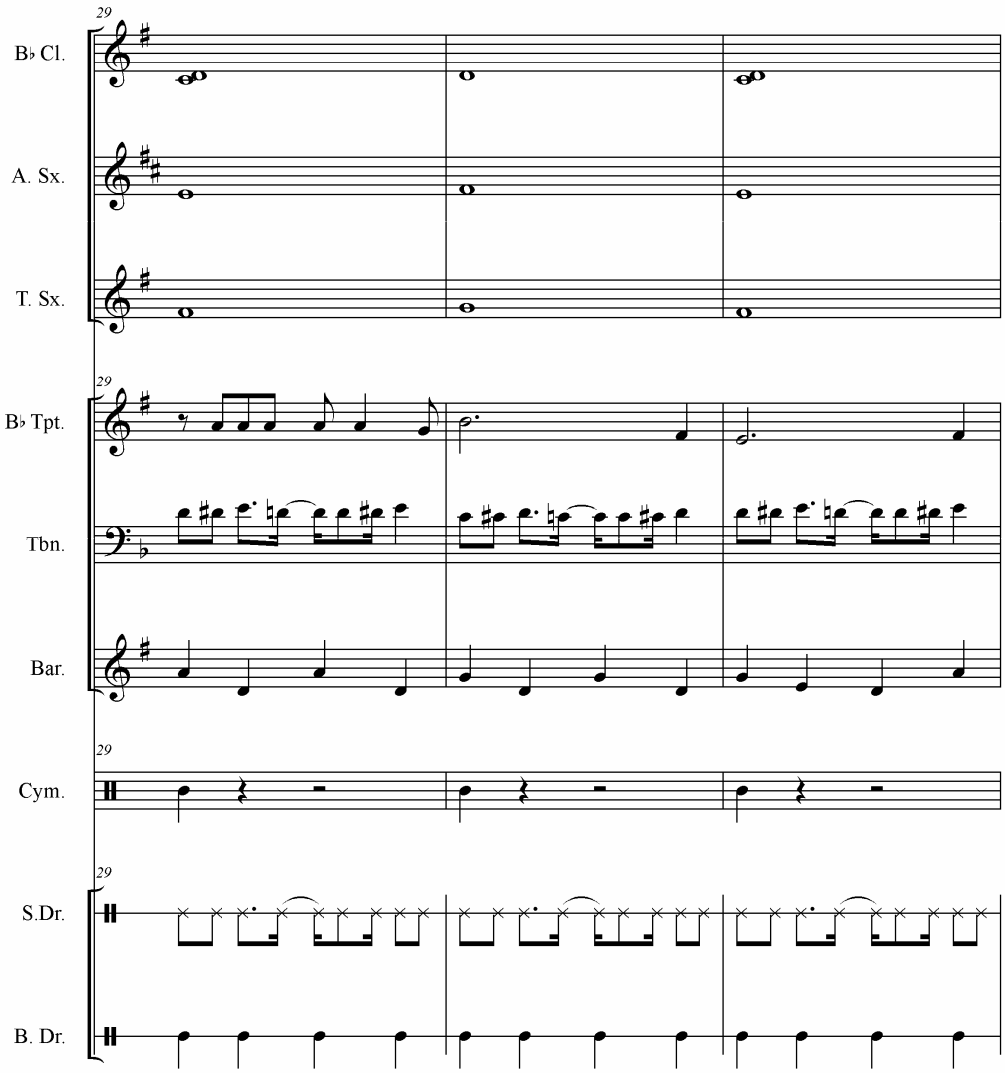
BRASIL

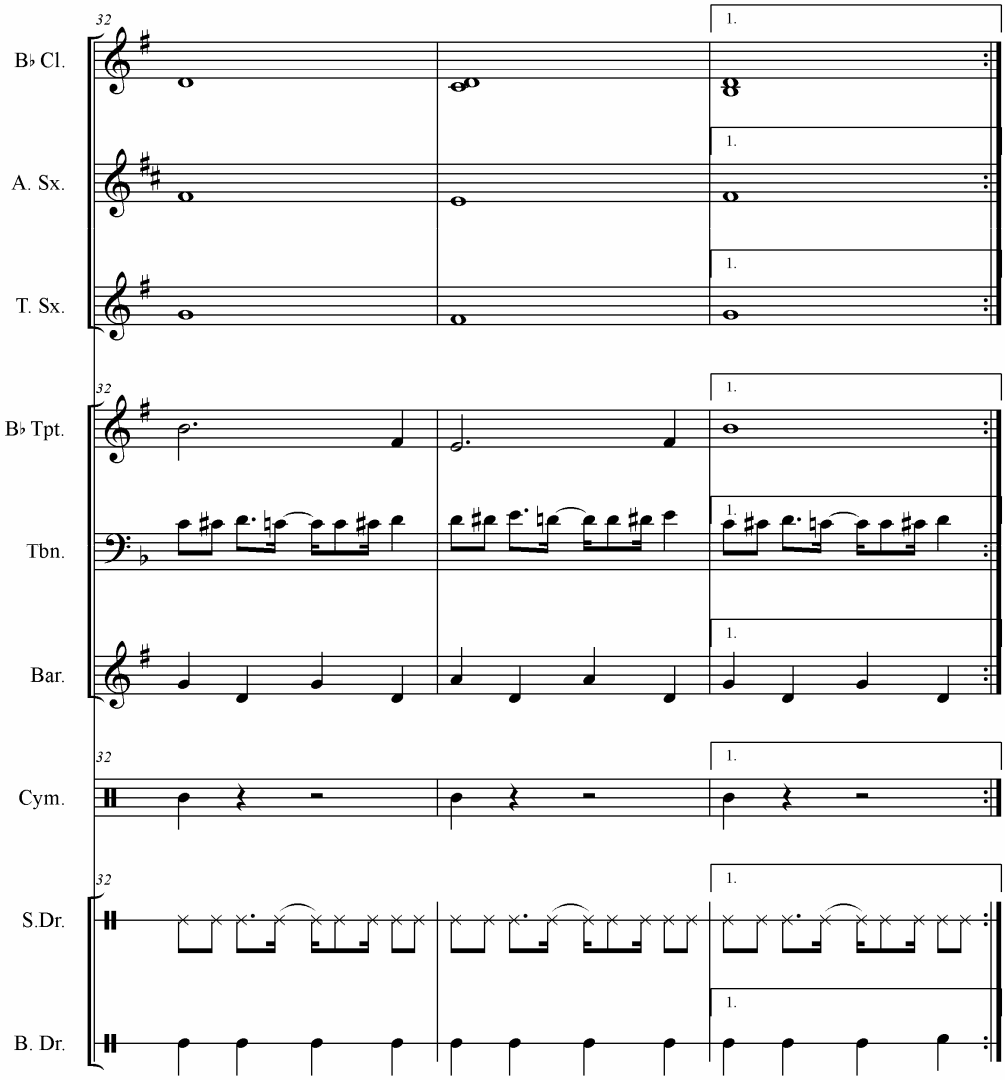


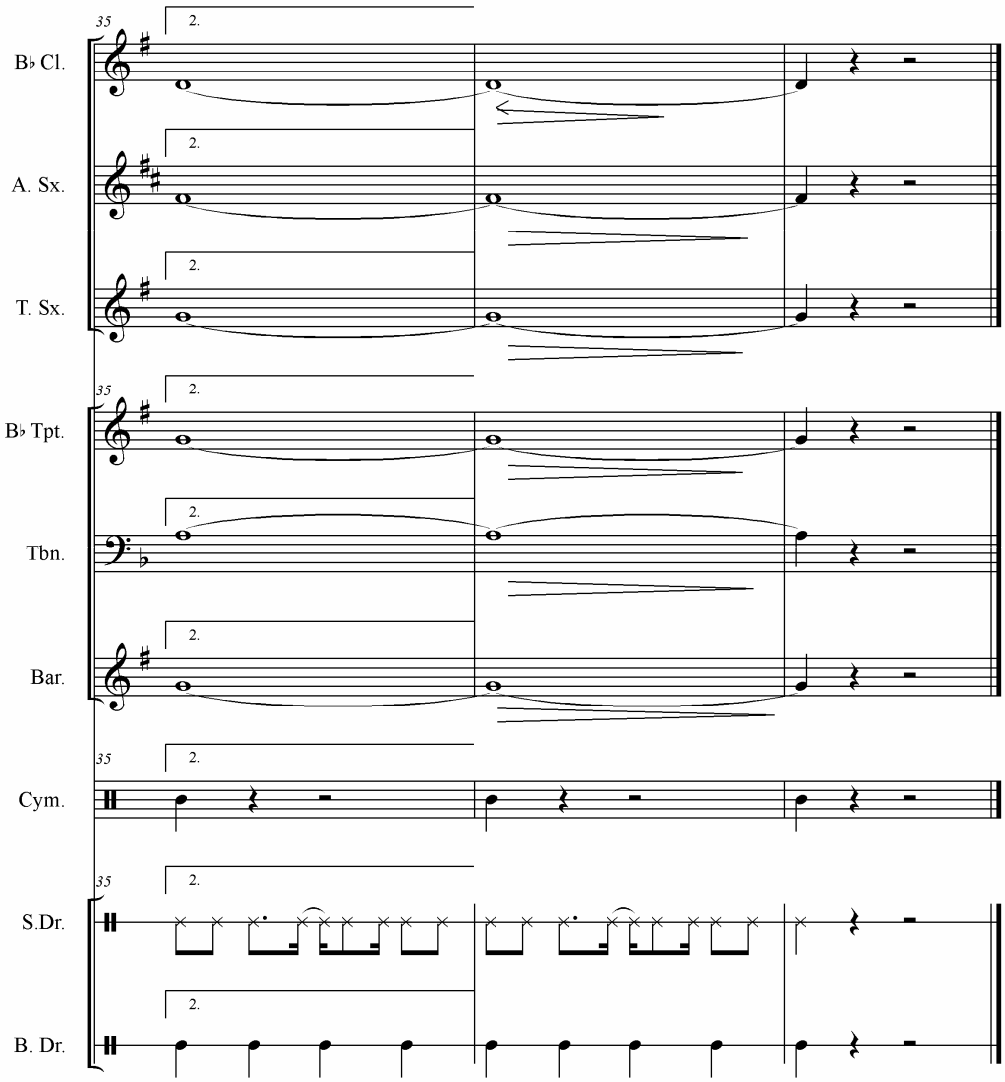

20
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
20
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
20
Cym.
20
S.Dr.
B. Dr.


23
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
23
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
23
Cym.
23
S.Dr.
B. Dr.


26
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
26
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
26
Cym.
26
S.Dr.
B. Dr.


29
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
29
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
29
Cym.
29
S.Dr.
B. Dr.

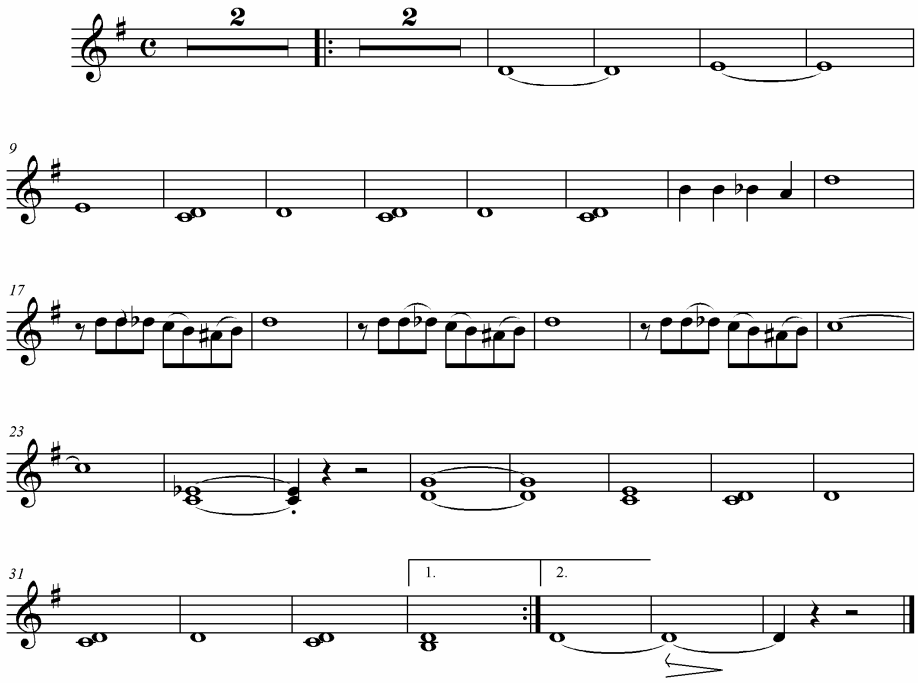

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
32
1.


35
2.
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

B R A S I L

Clarinet in B♭

L. de M. SALINA
adaptacion para banda
CARLOS A. GARCIA R.



2003

B R A S I L

Alto Sax.

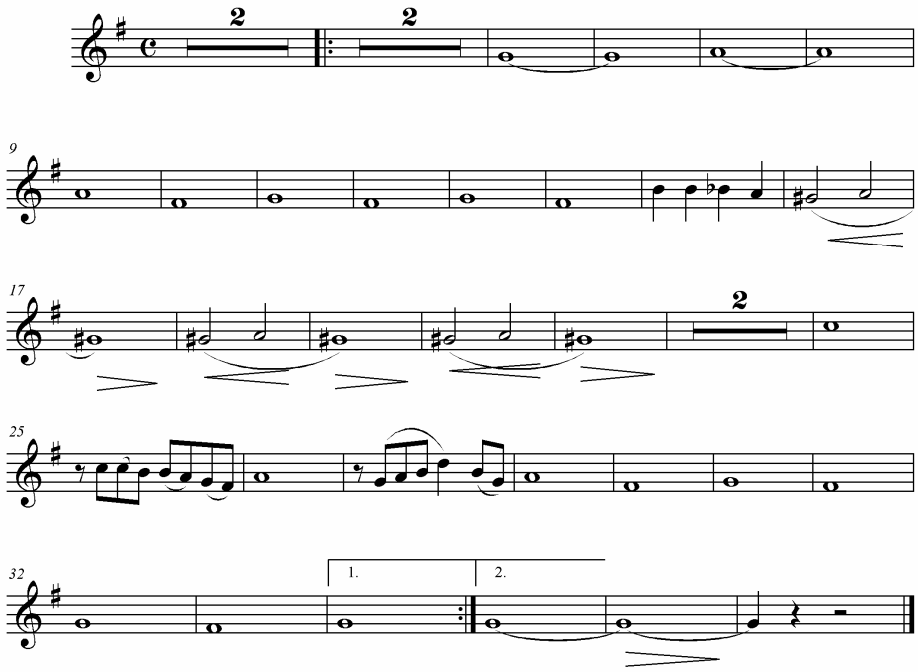
L. de M. SALINA
Adaptación paara Banda
CARLOS A. GARCIA R.

2003

B R A S I L

Tenor Sax.

L. de M. SALINA
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

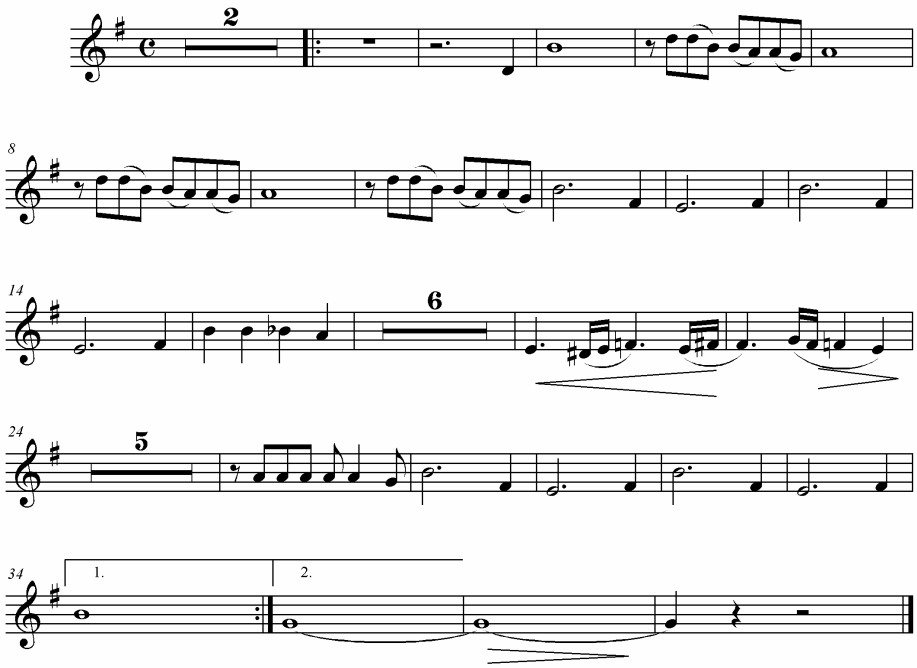


2003

B R A S I L

L. de M. SALINA
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

Trumpet in B♭

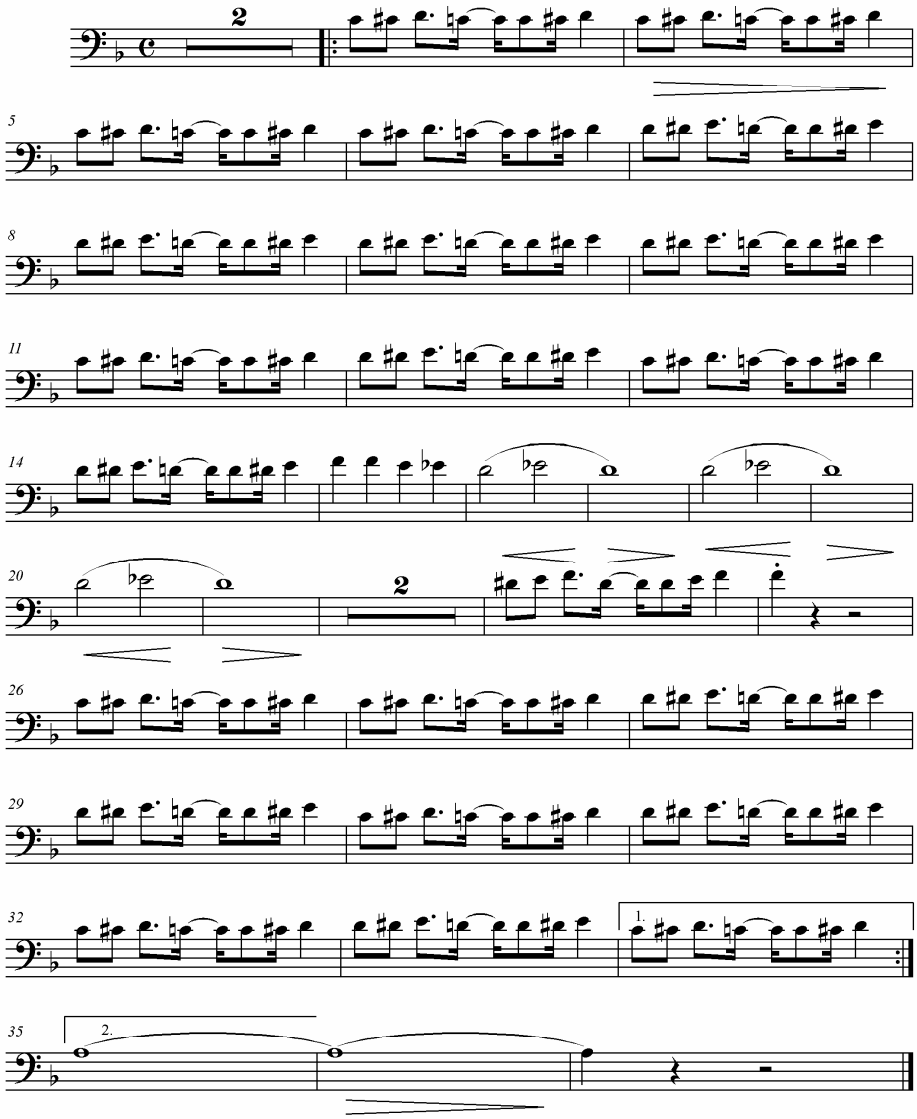


2003

B R A S I L

Trombone

L. de M. SALINA
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

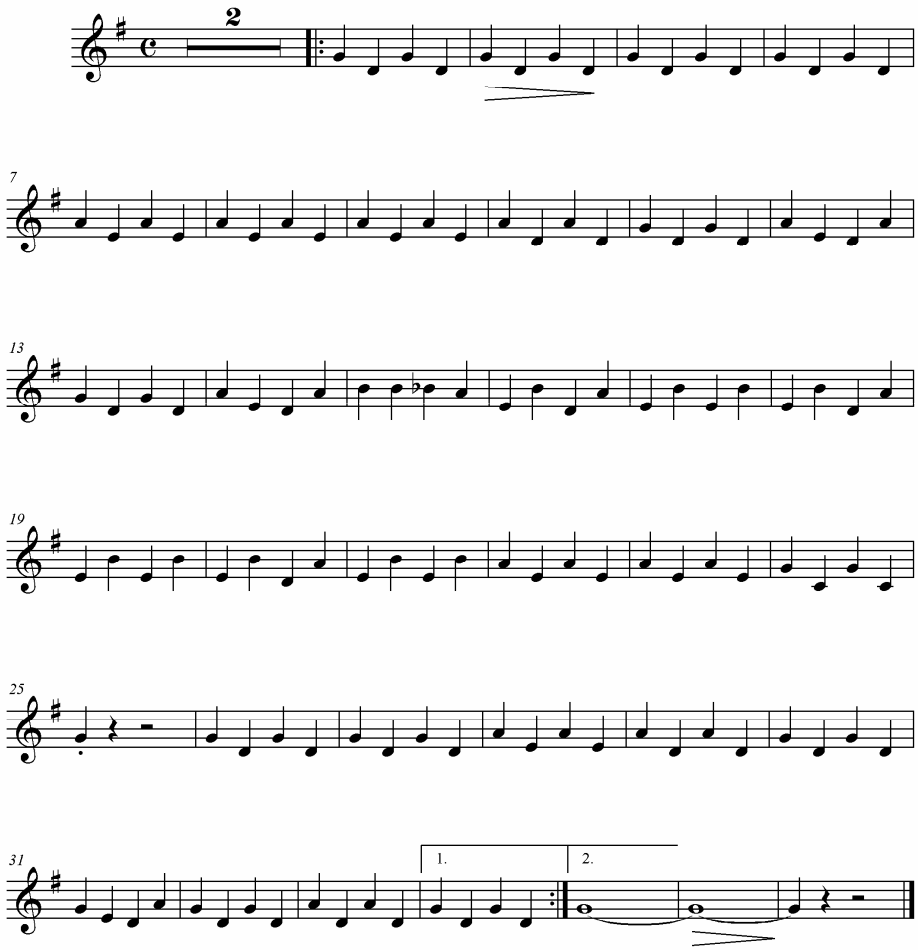


2003

B R A S I L

Baritone (T.C.)

L. de M. SALINA
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

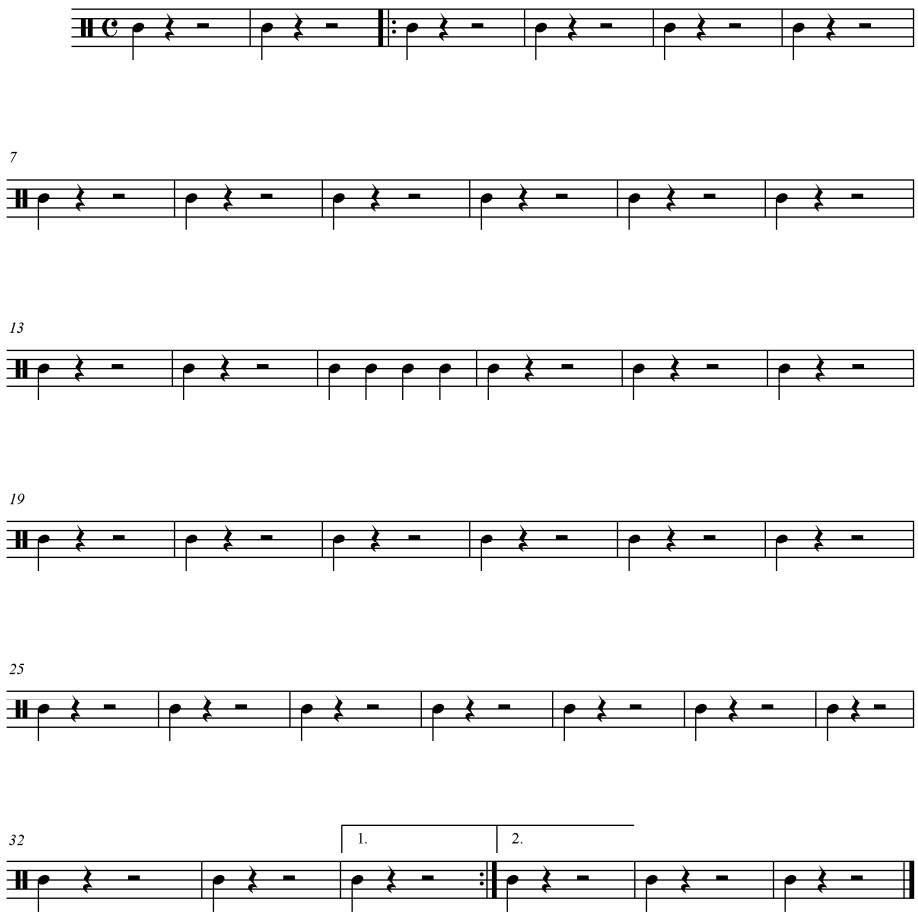


2003

B R A S I L

Cymbals

L. de M. SALINA
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

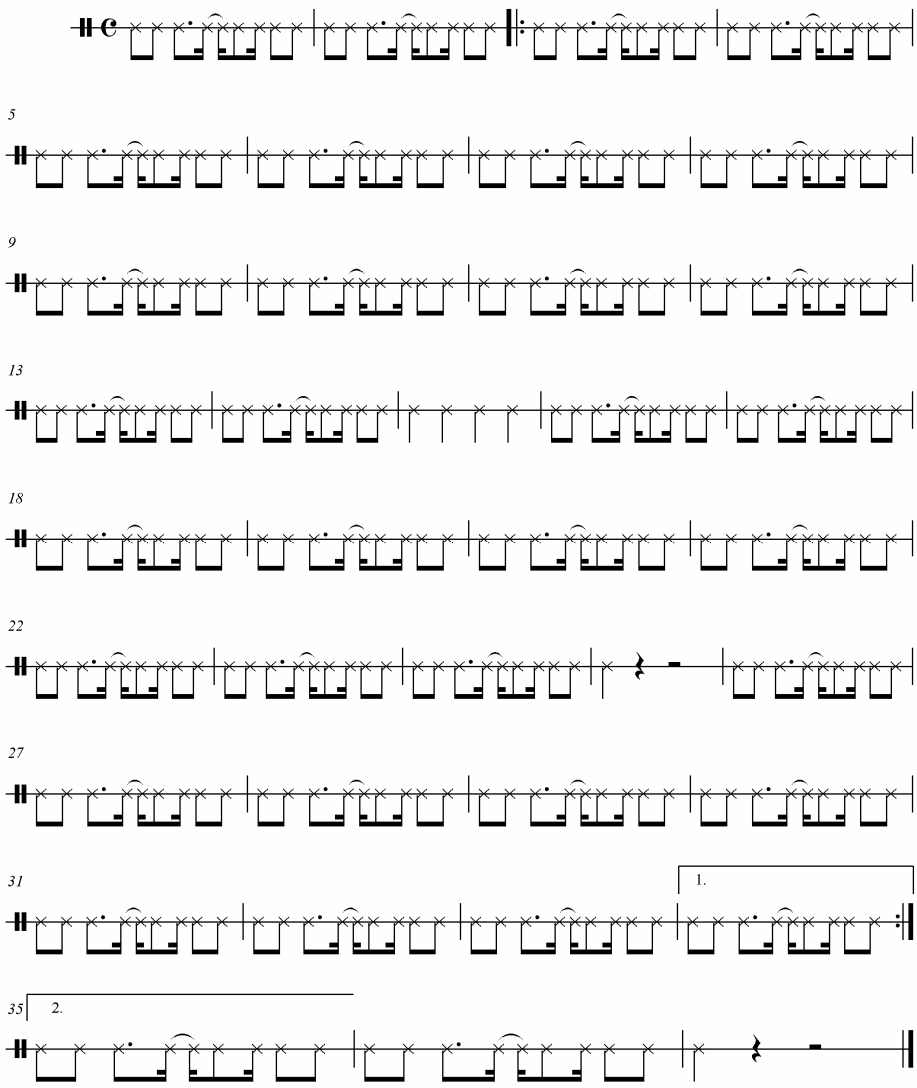


2003

B R A S I L

Snare Drum

L. de M. SALINA
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

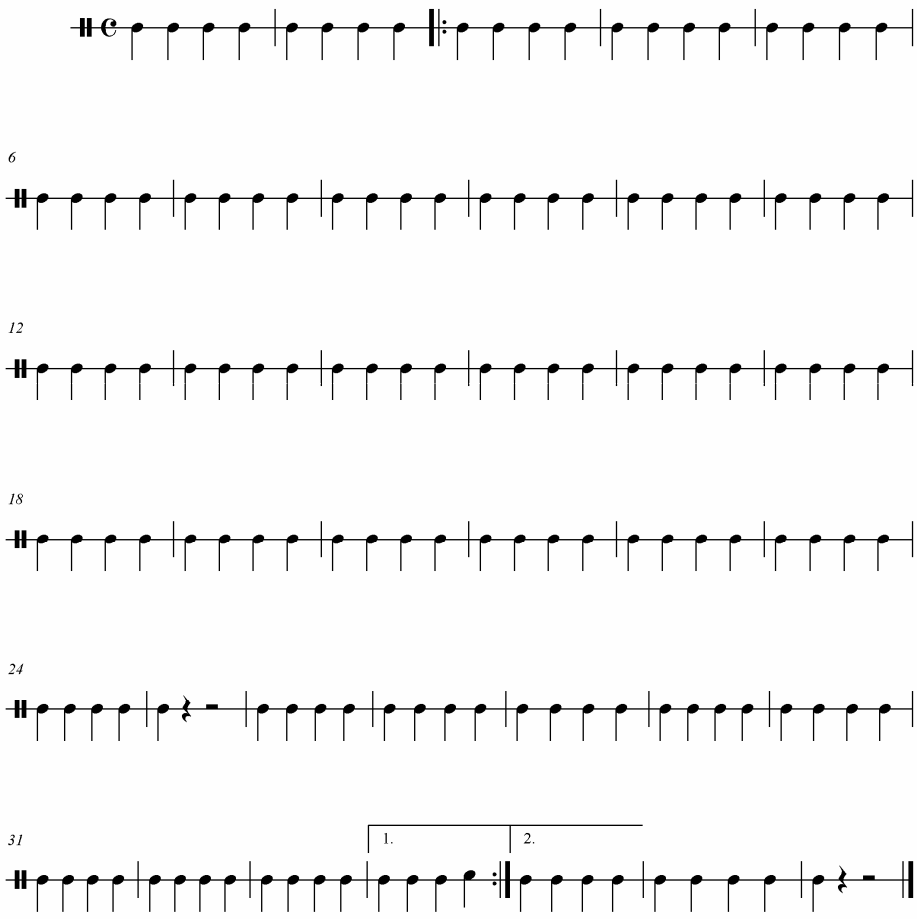


2003

B R A S I L

Bass Drum

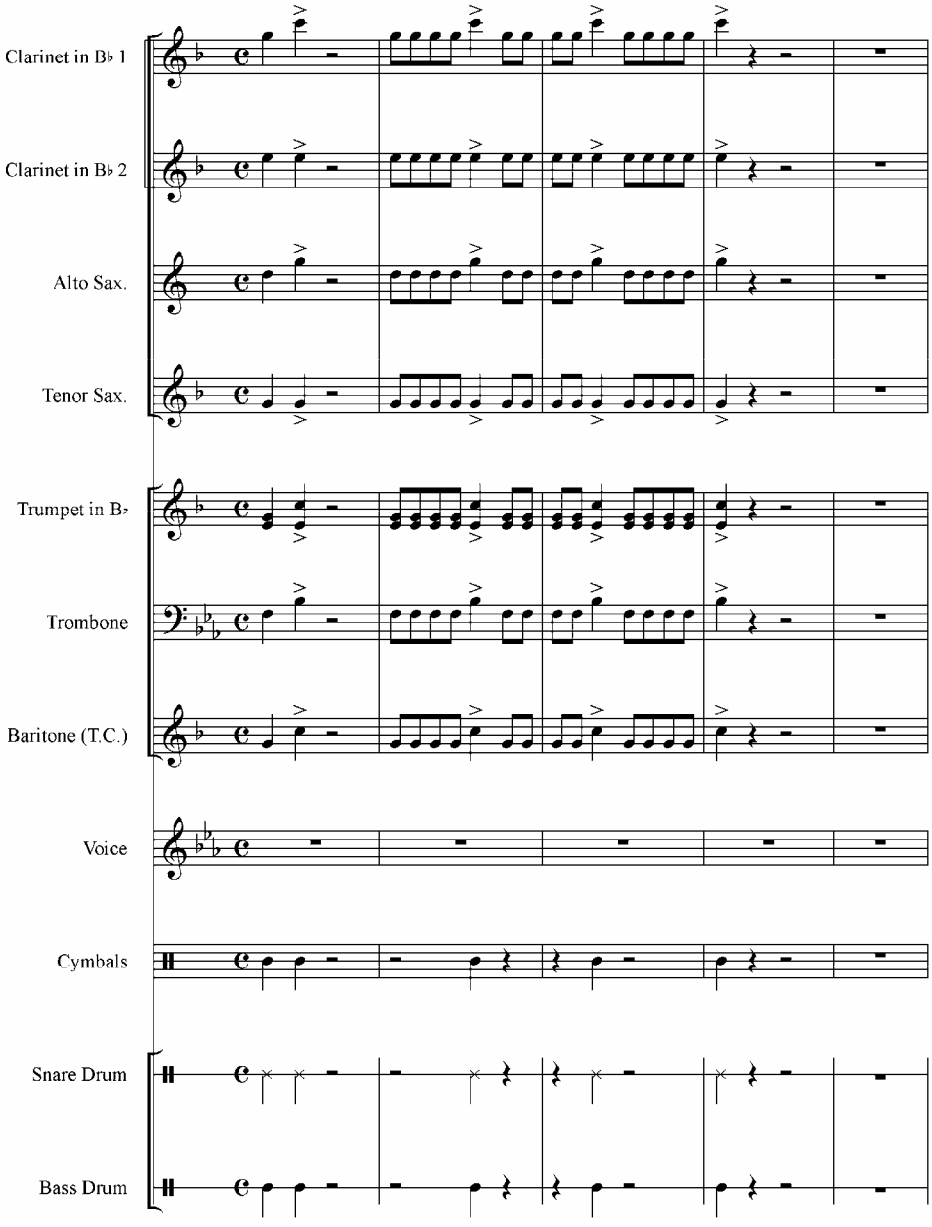
L. de M. SALINA
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.



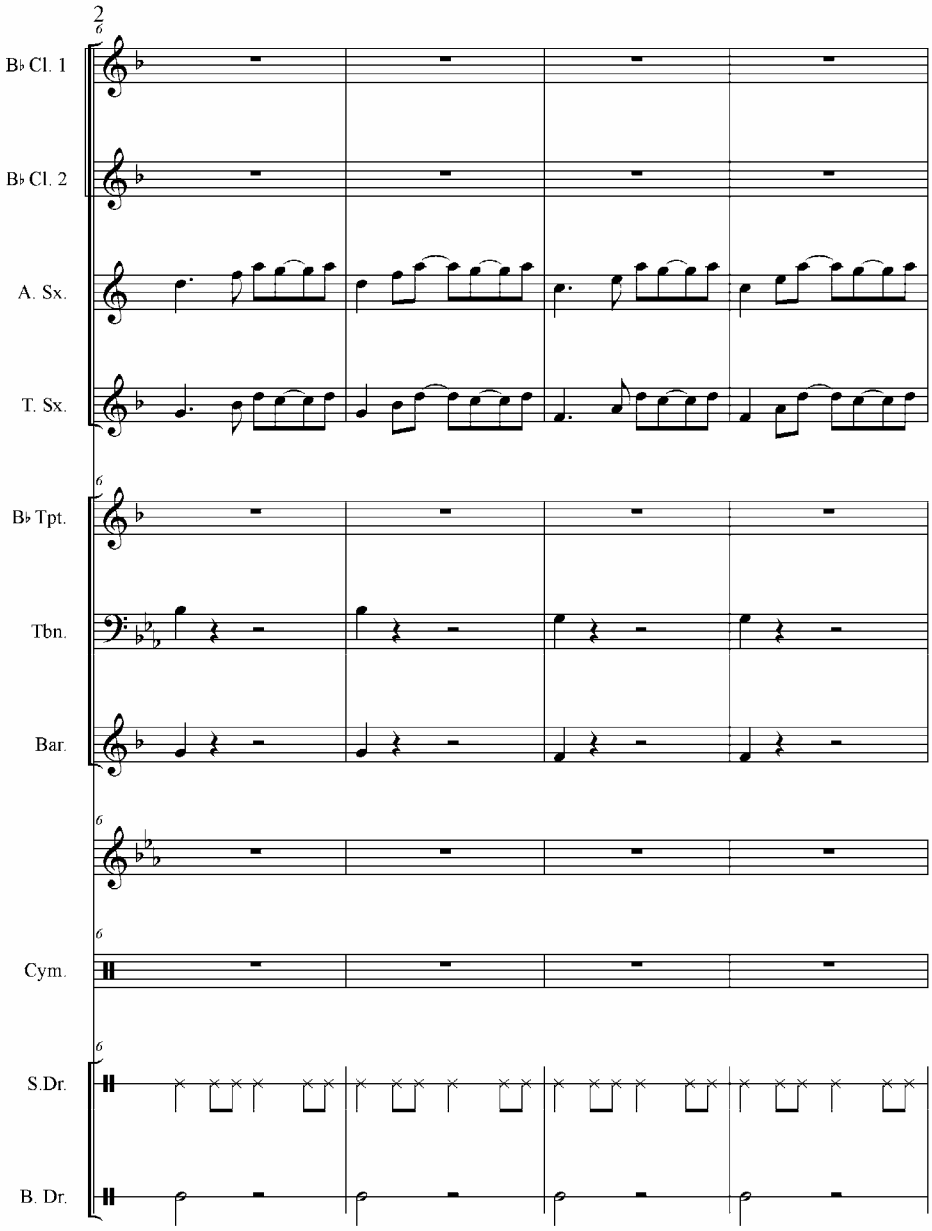
2003

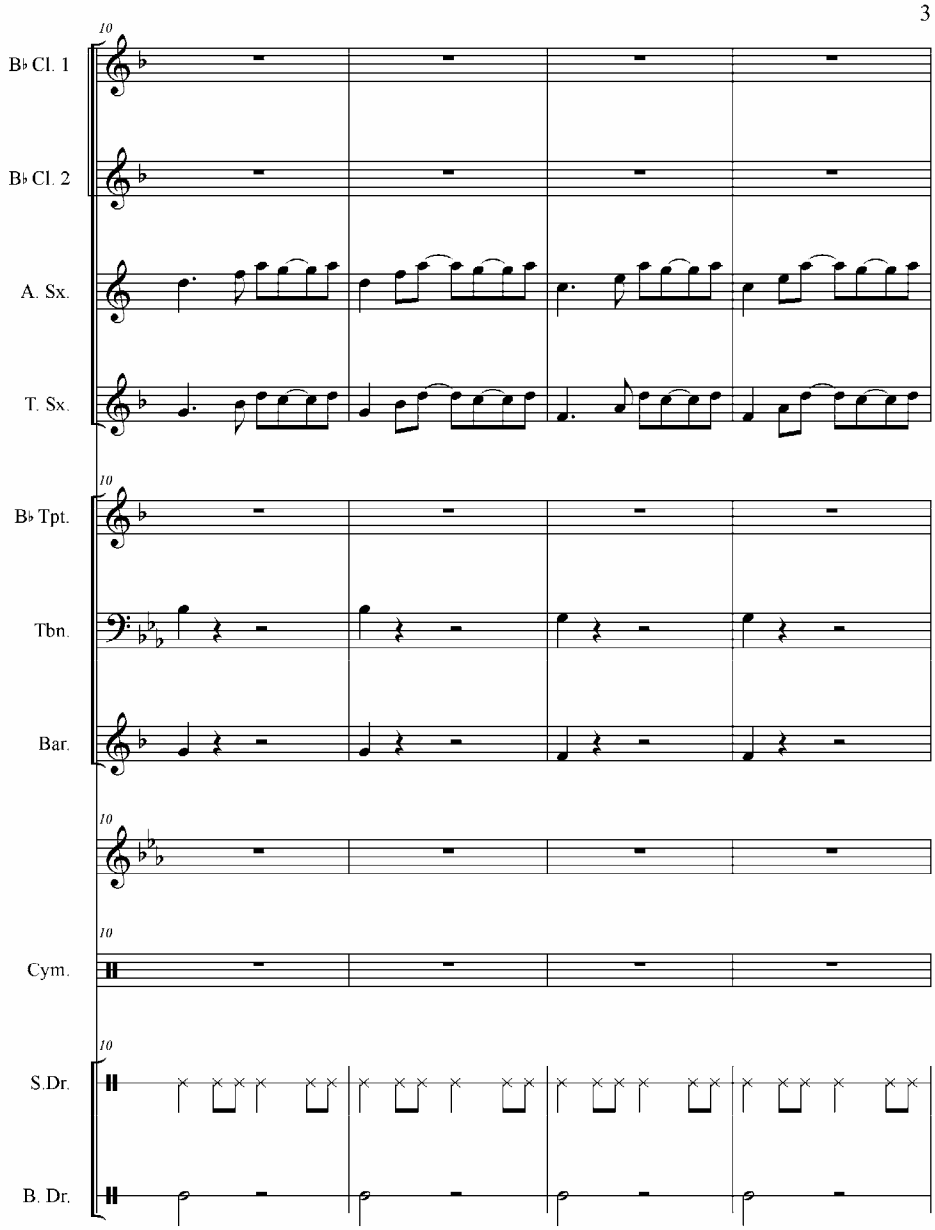
MAMBO Nº 5

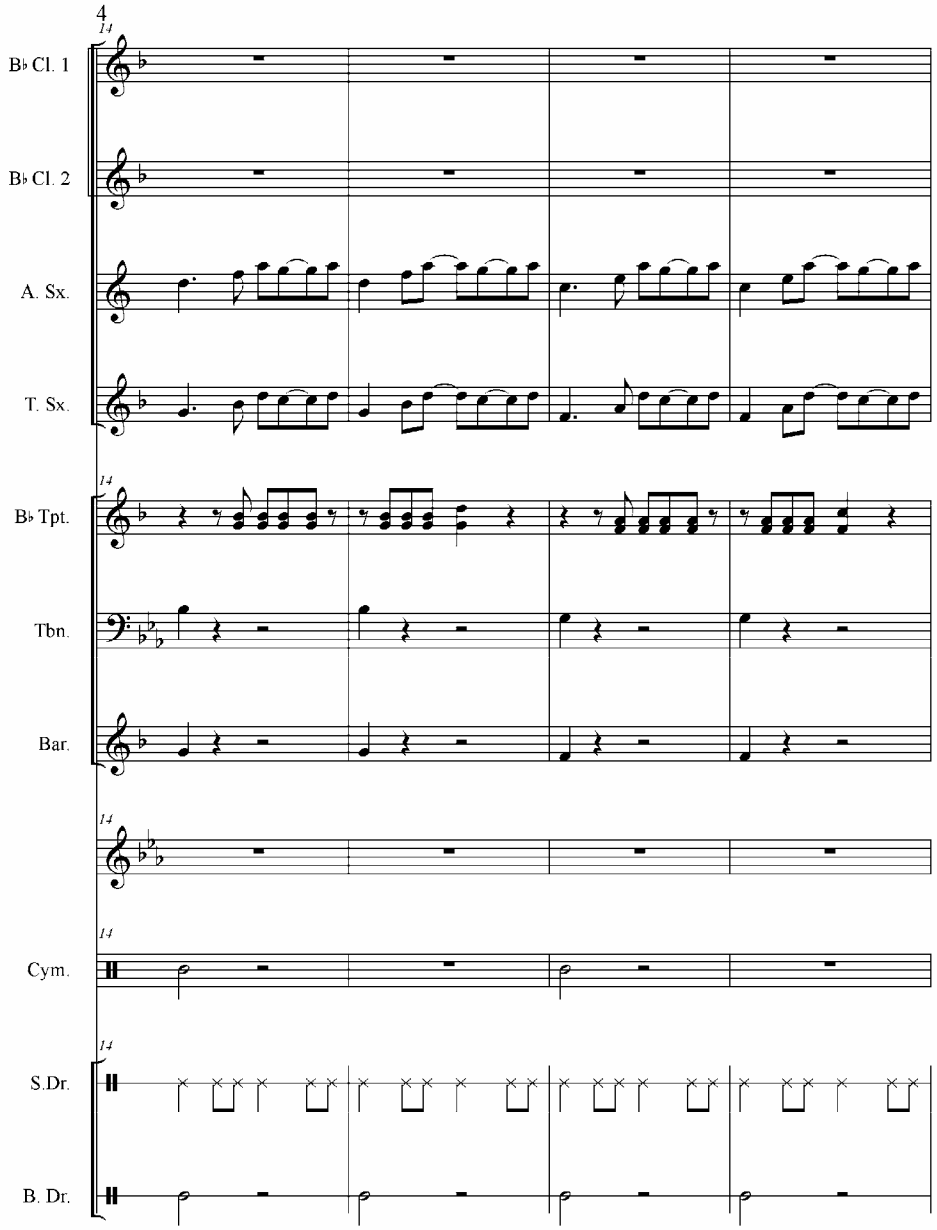
PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

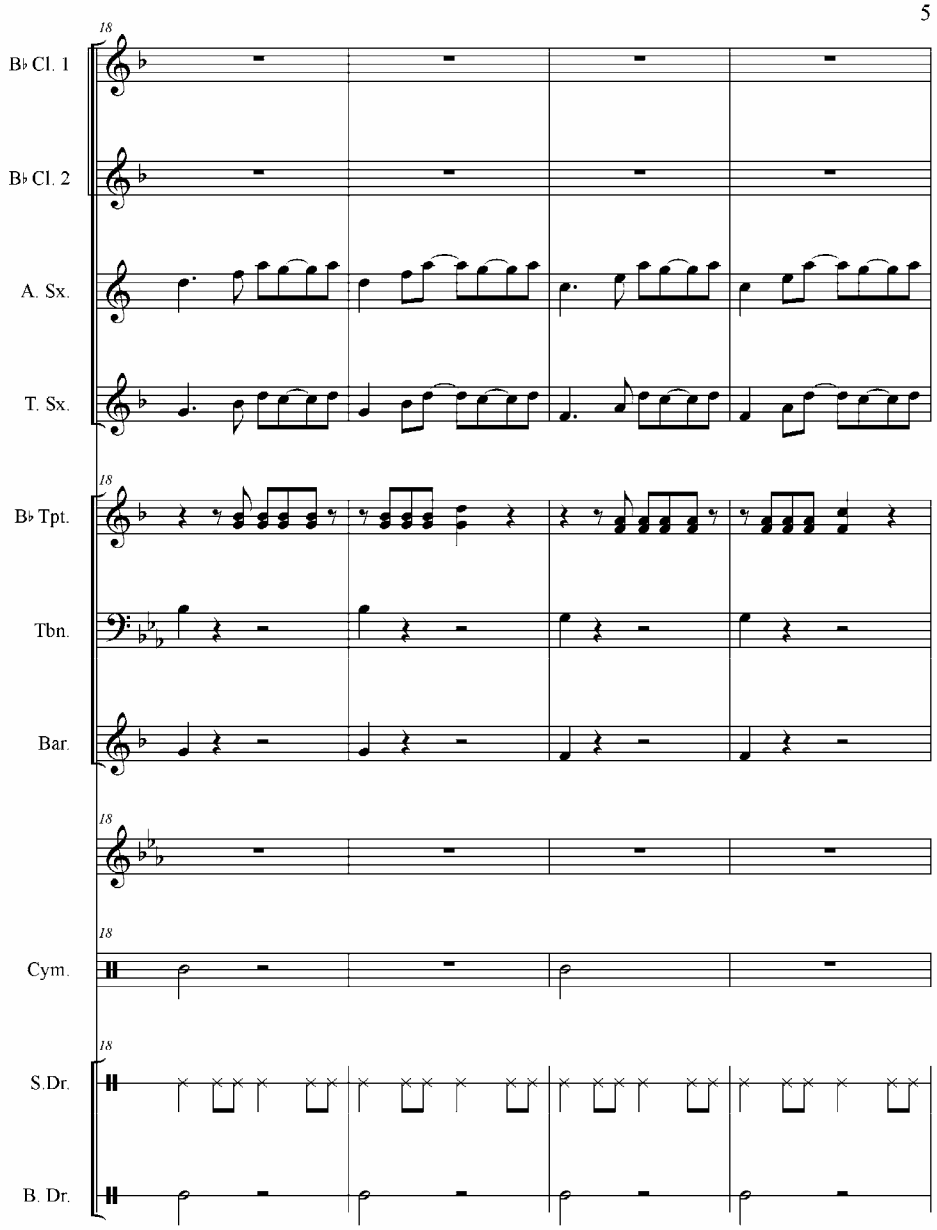


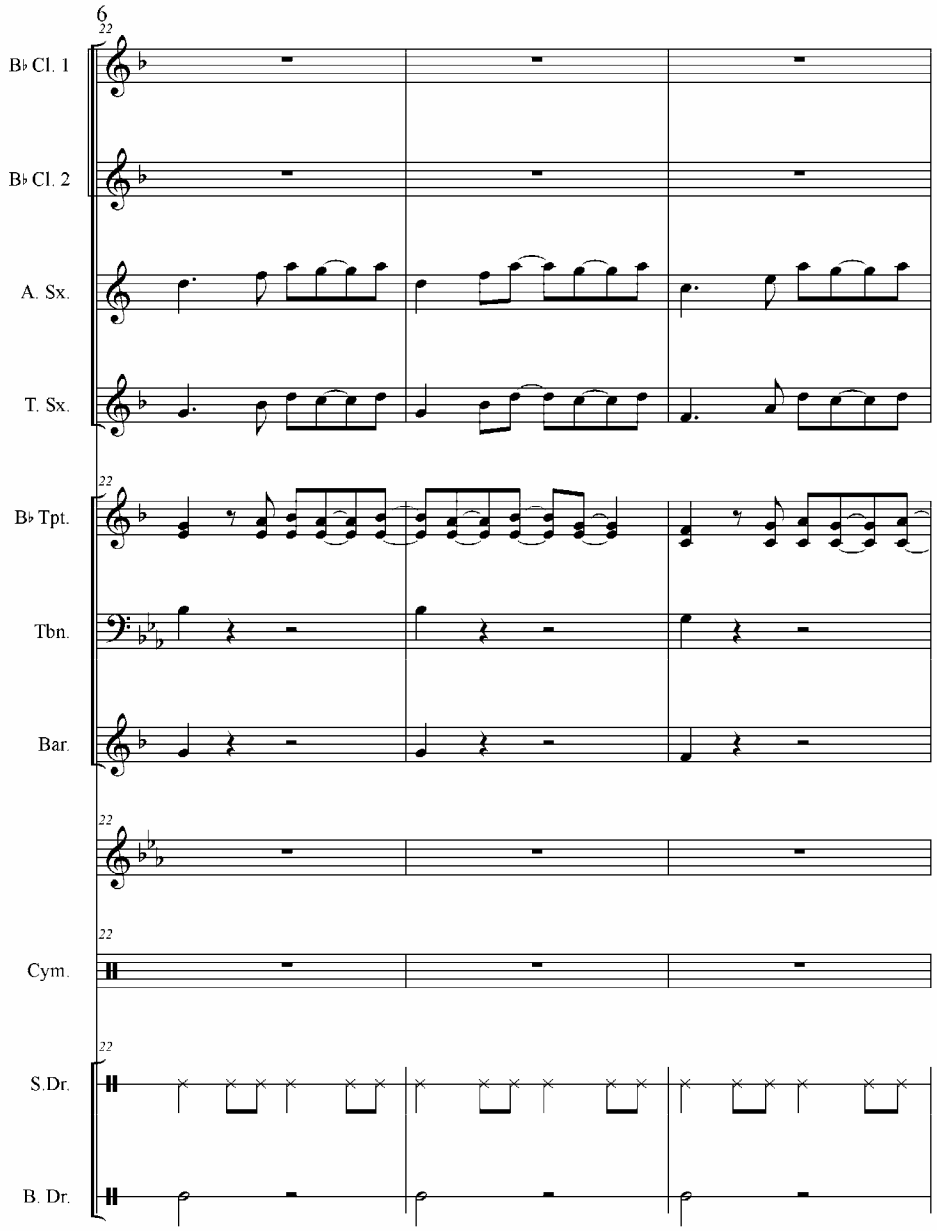
MAMBO Nº 5

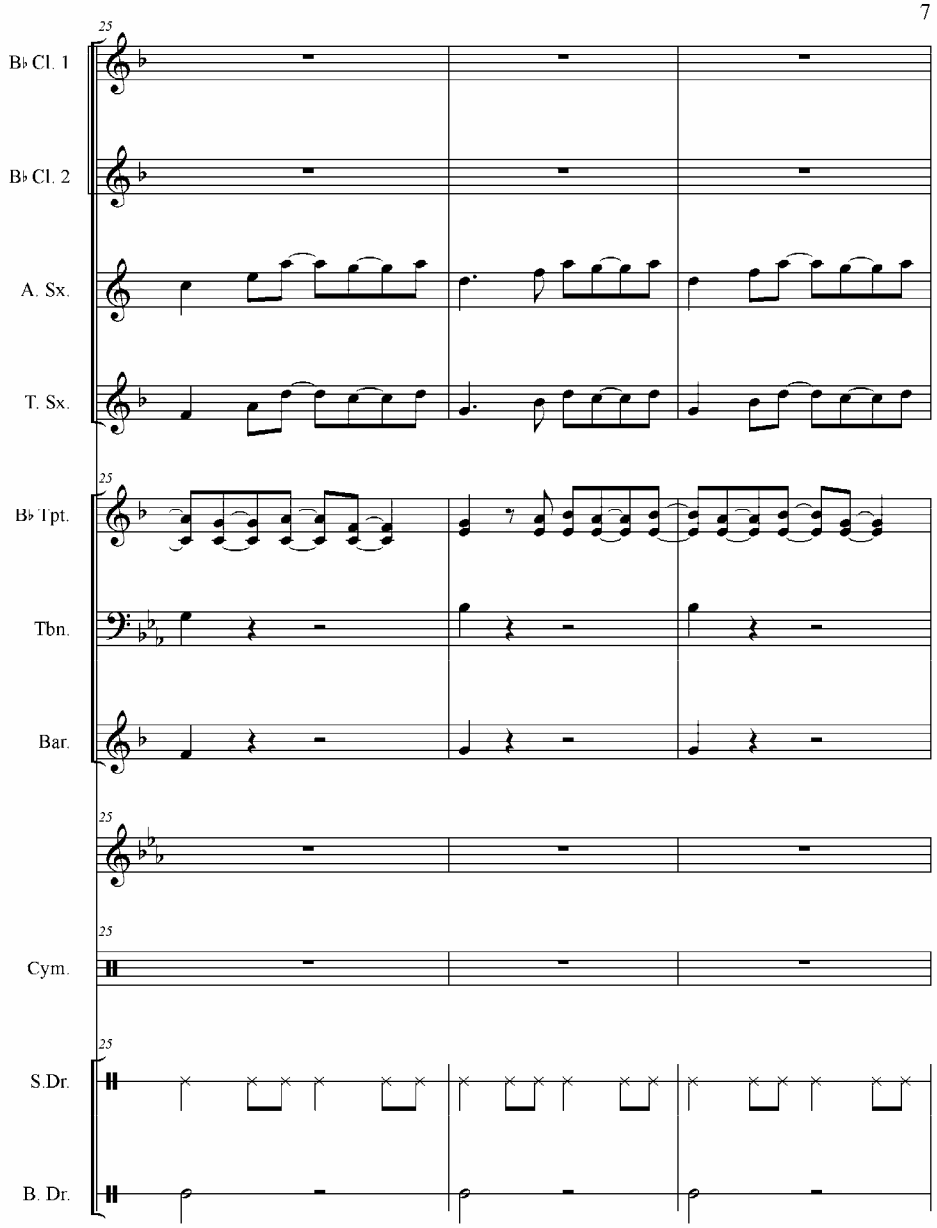


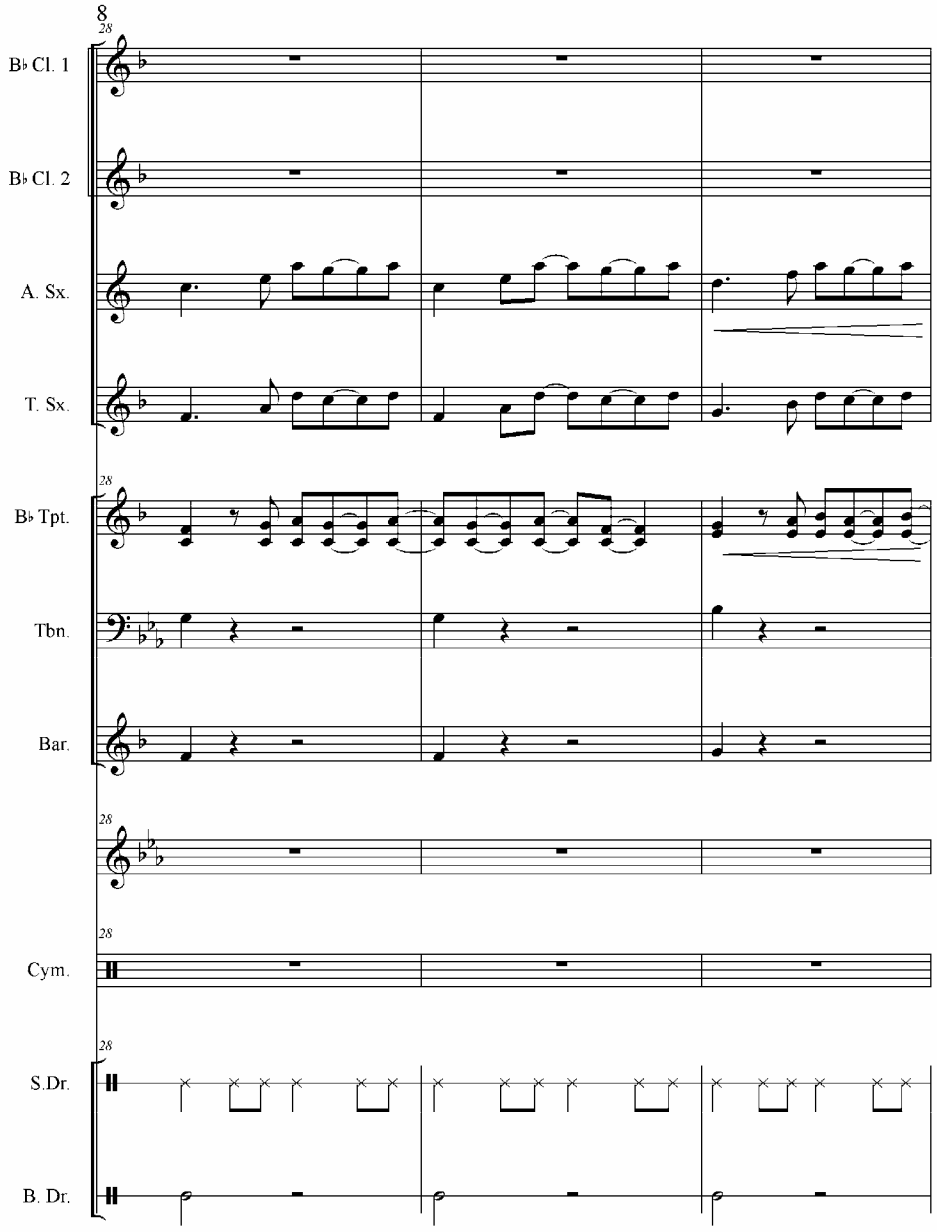

10
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
10
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
10
10
Cym.
10
S.Dr.
B. Dr.

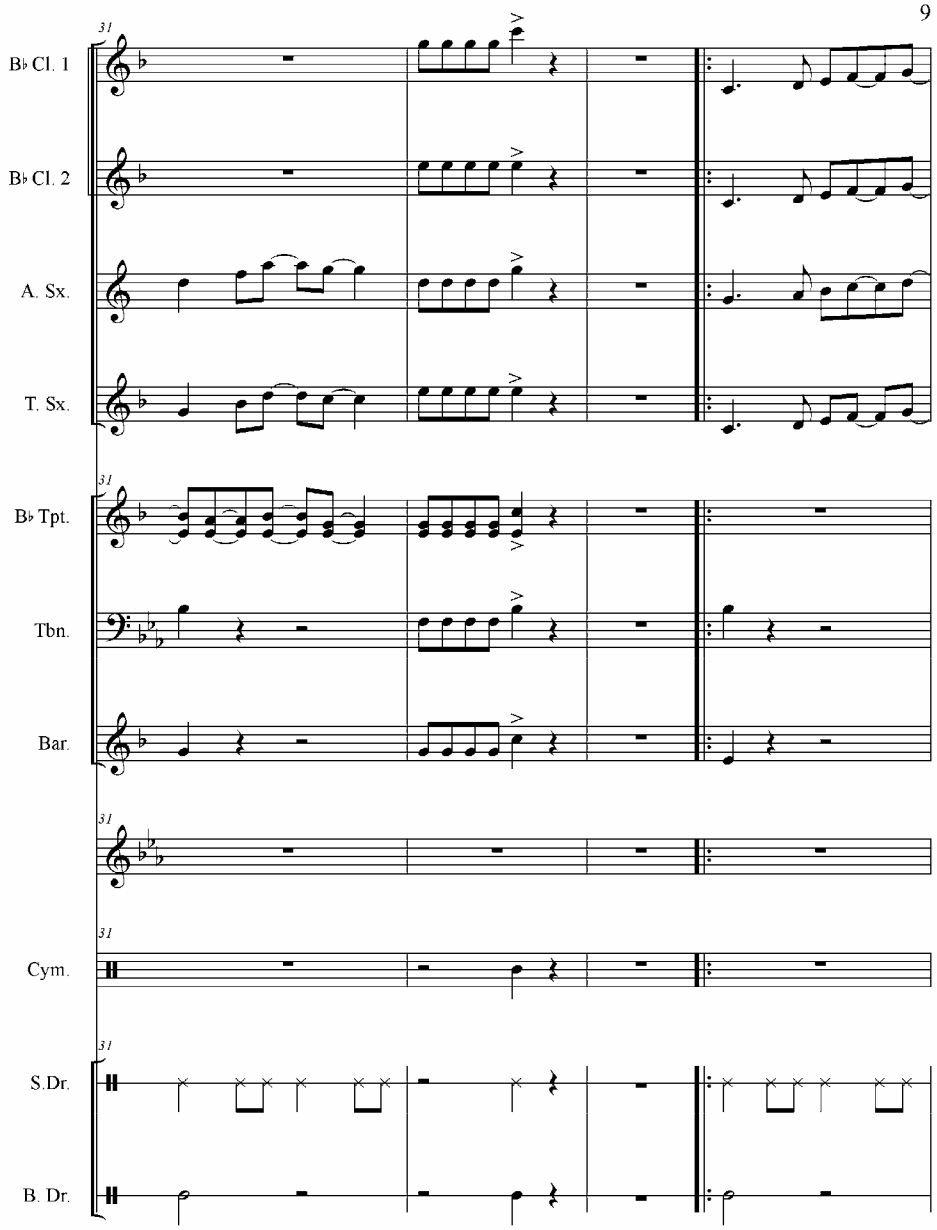

4
14
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
14
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
14
14
Cym.
14
S.Dr.
B. Dr.


18
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
18
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
18
18
Cym.
18
S.Dr.
B. Dr.

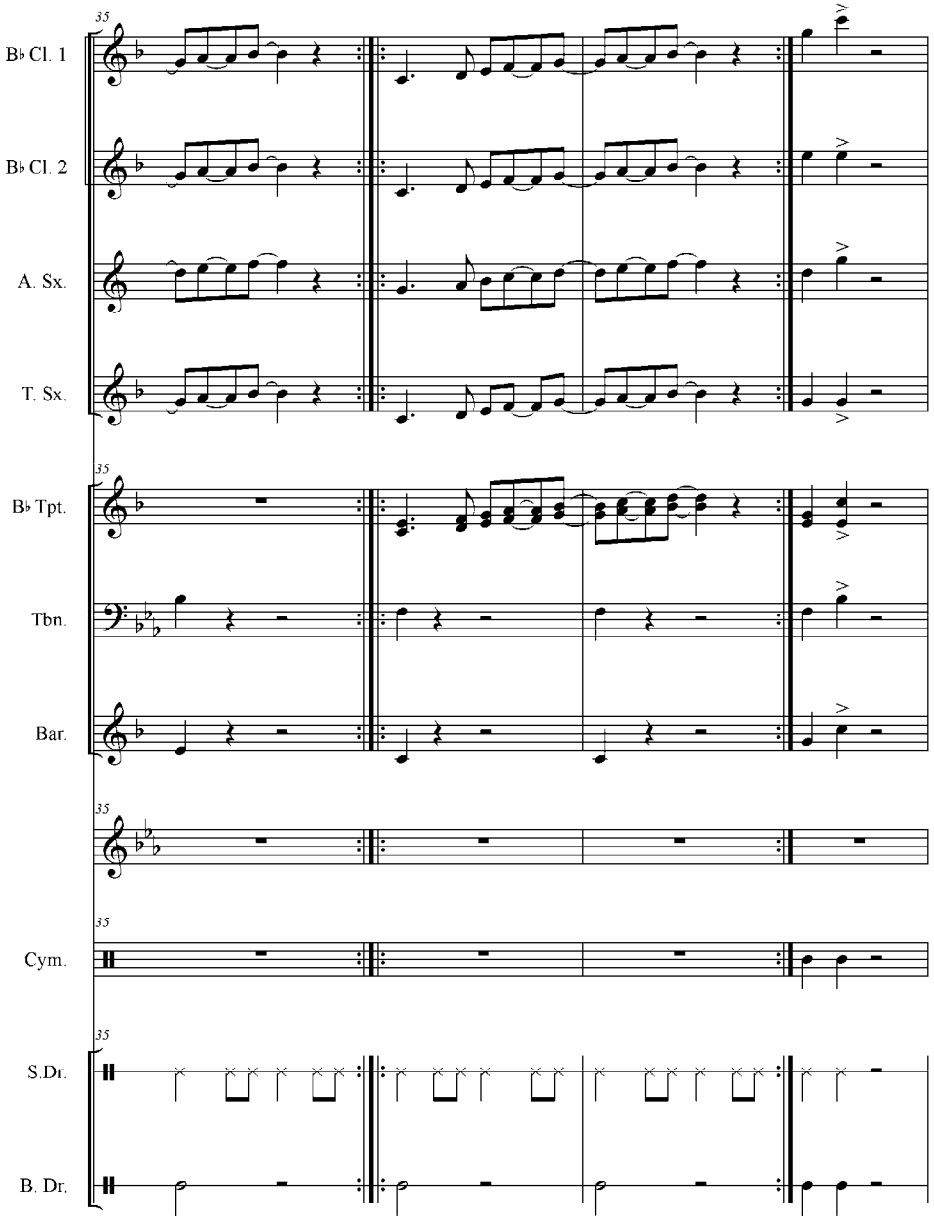

6
22
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

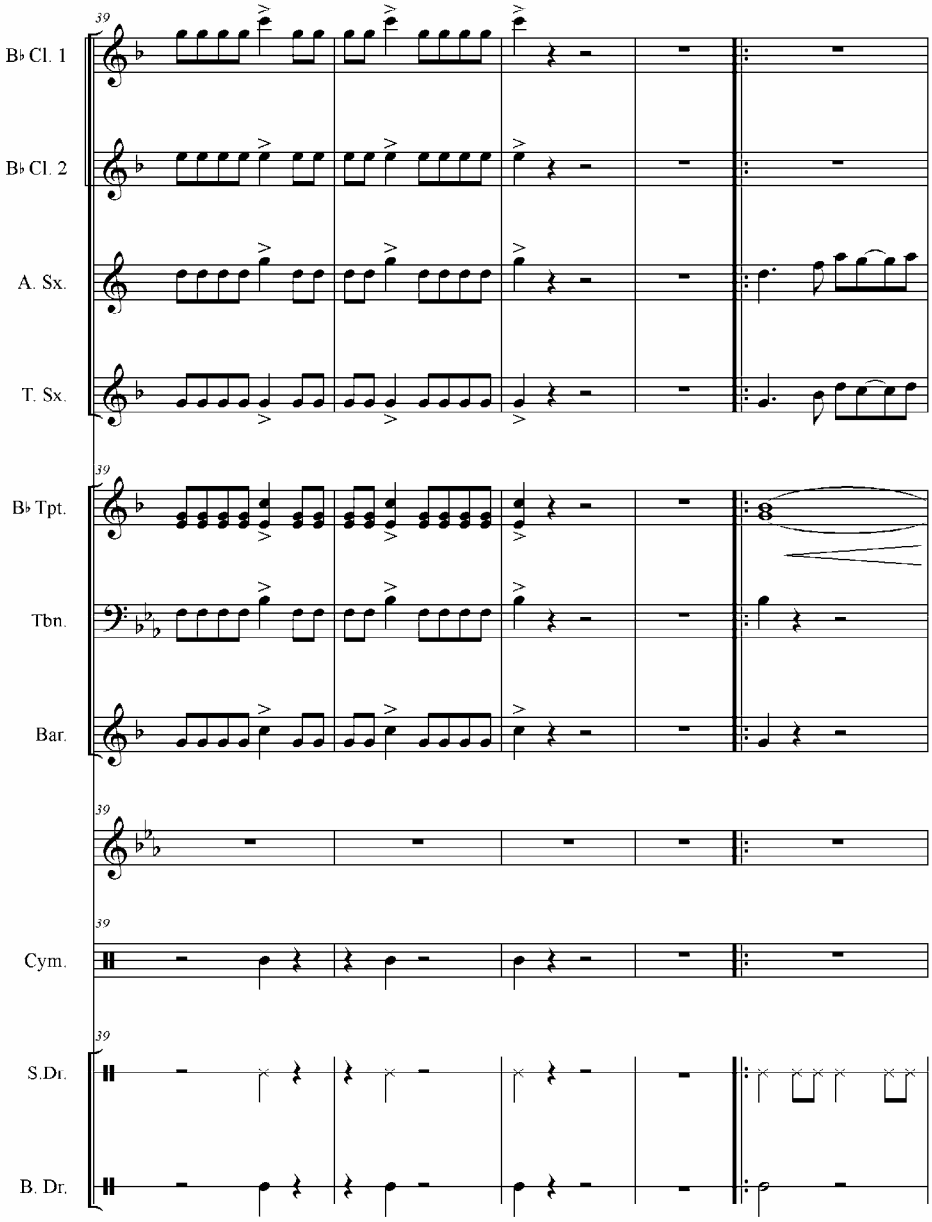

25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
25
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
25
25
Cym.
25
S.Dr.
B. Dr.


8
28
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

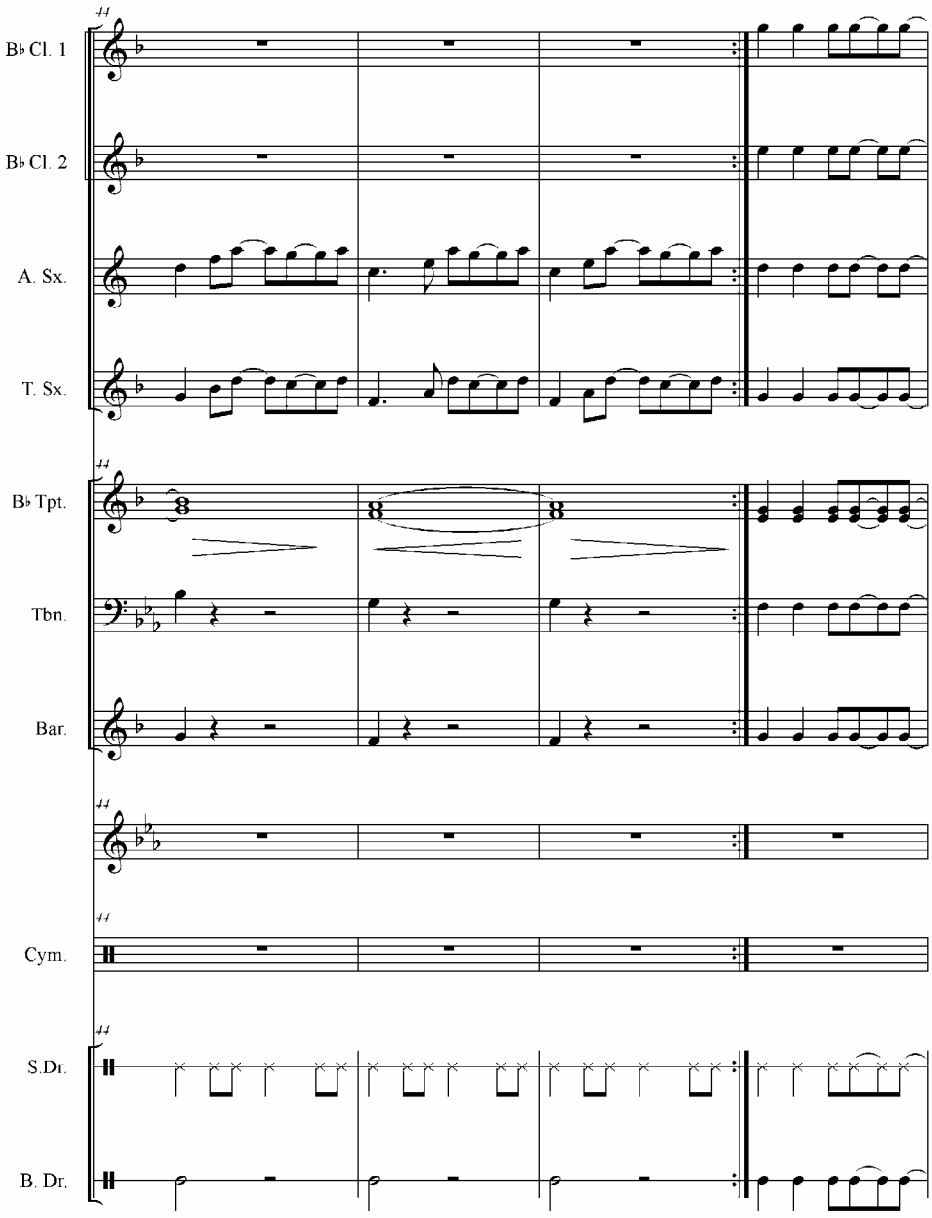

31
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

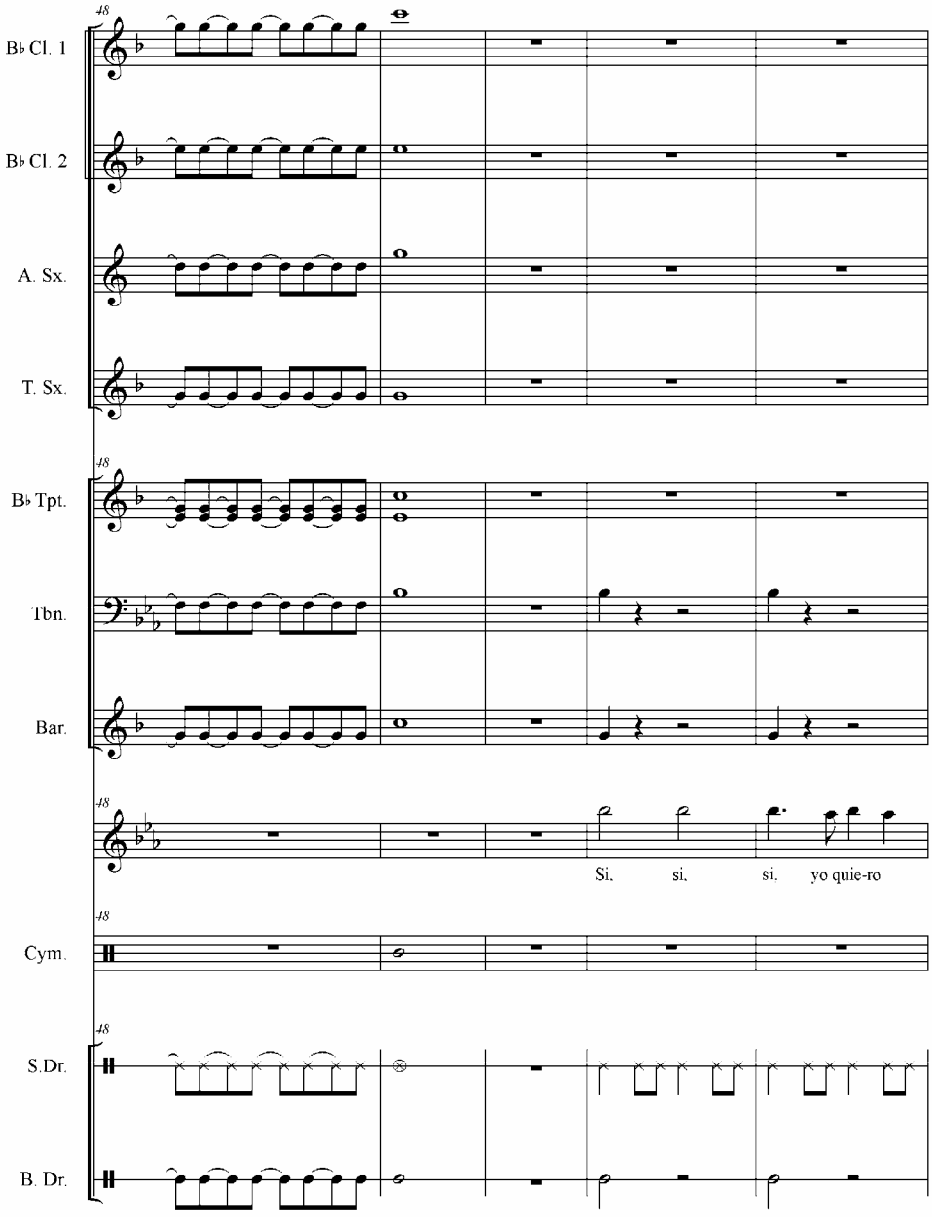
10



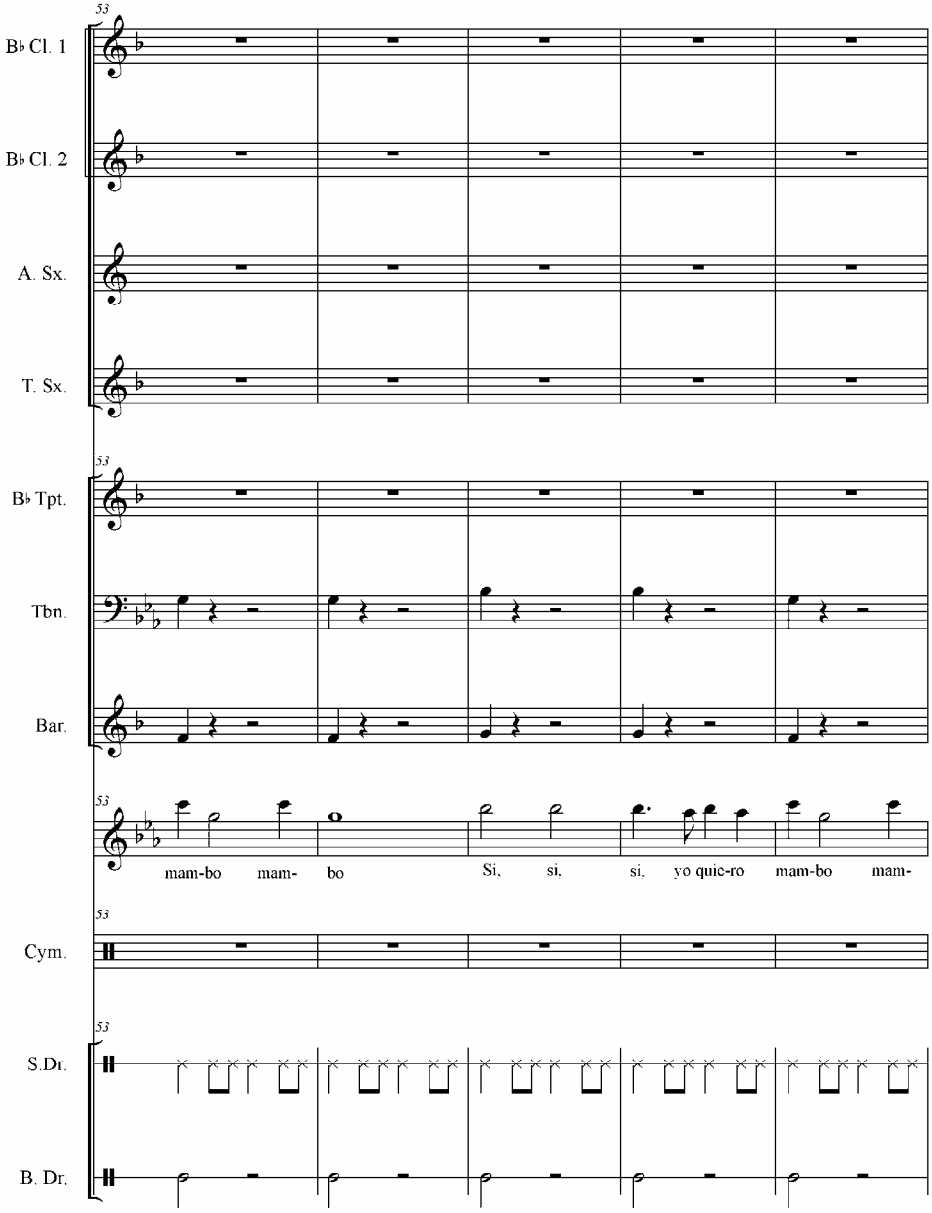

39
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

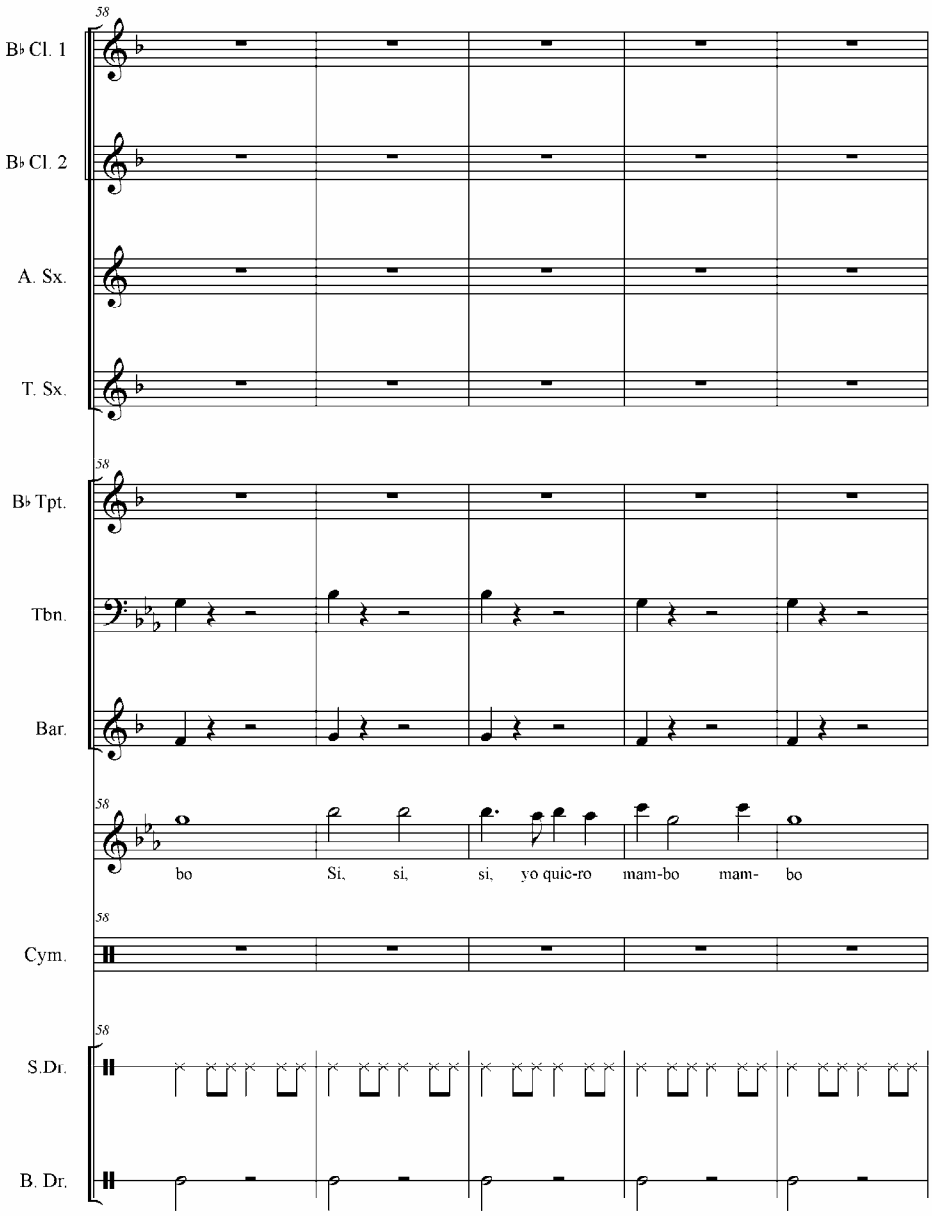
12



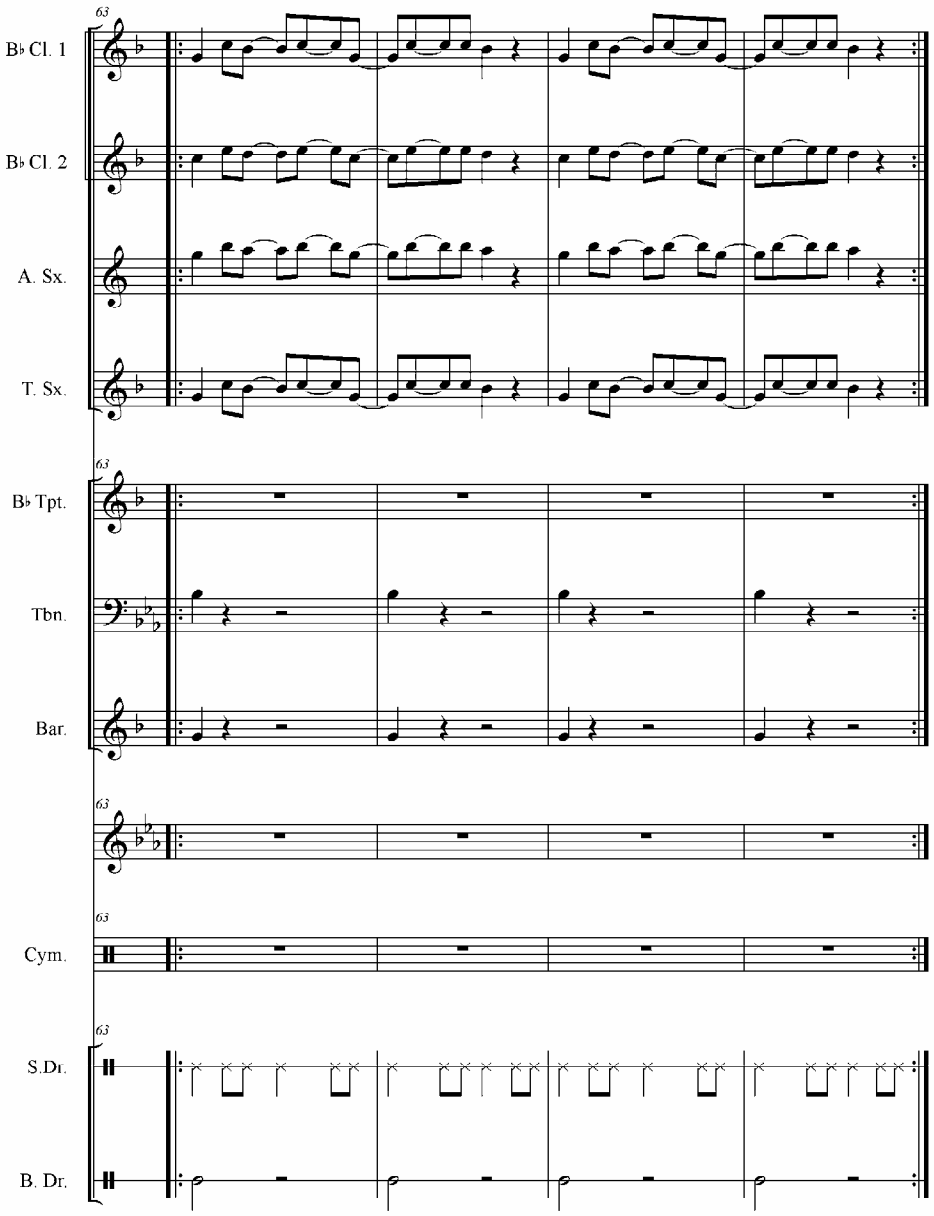

B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Si, si, si, yo quie-ro
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

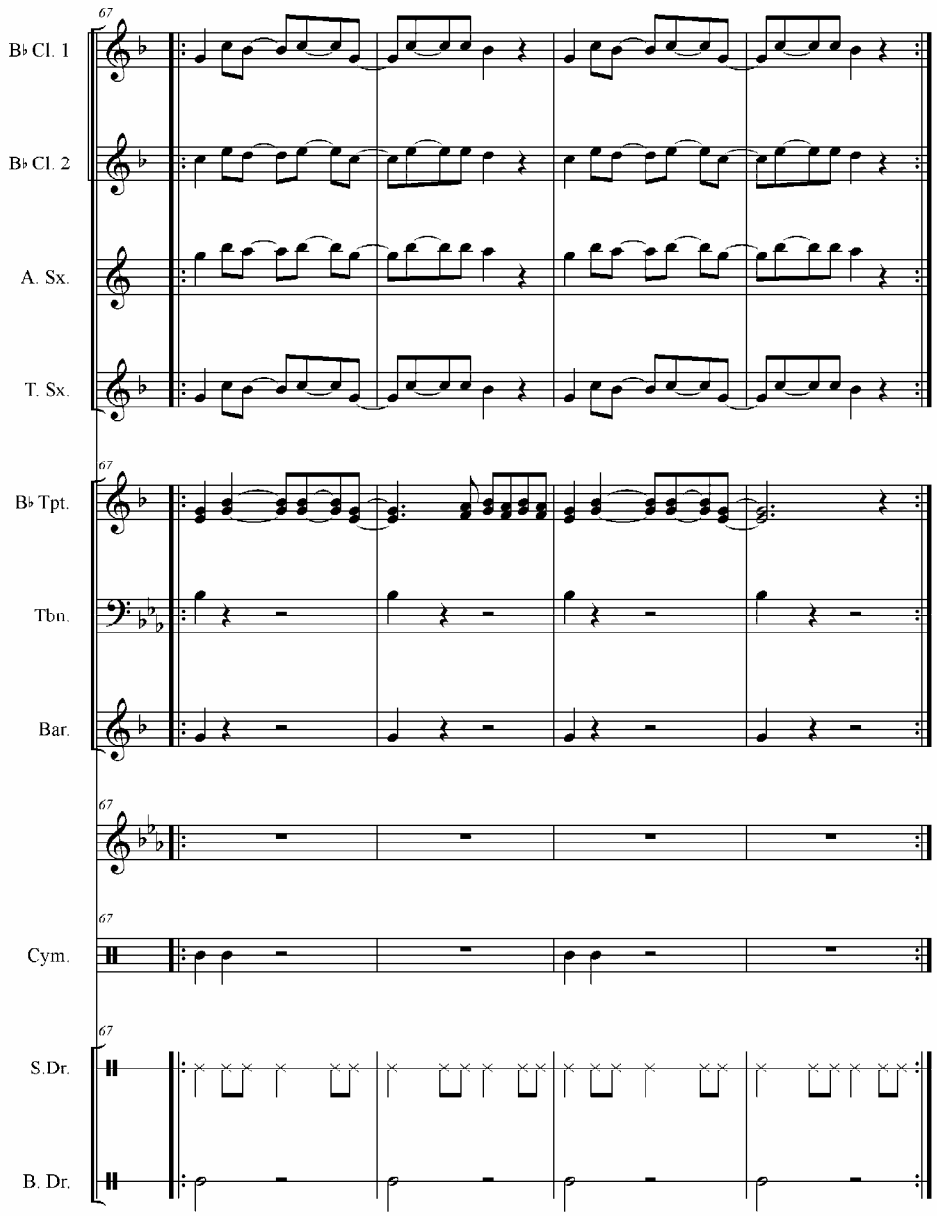
14


53
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
53
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
53
mam-bo mam- bo Si, si, si, yo quie-ro mam-bo mam-
53
Cym.
53
S.Dr.
B. Dr.

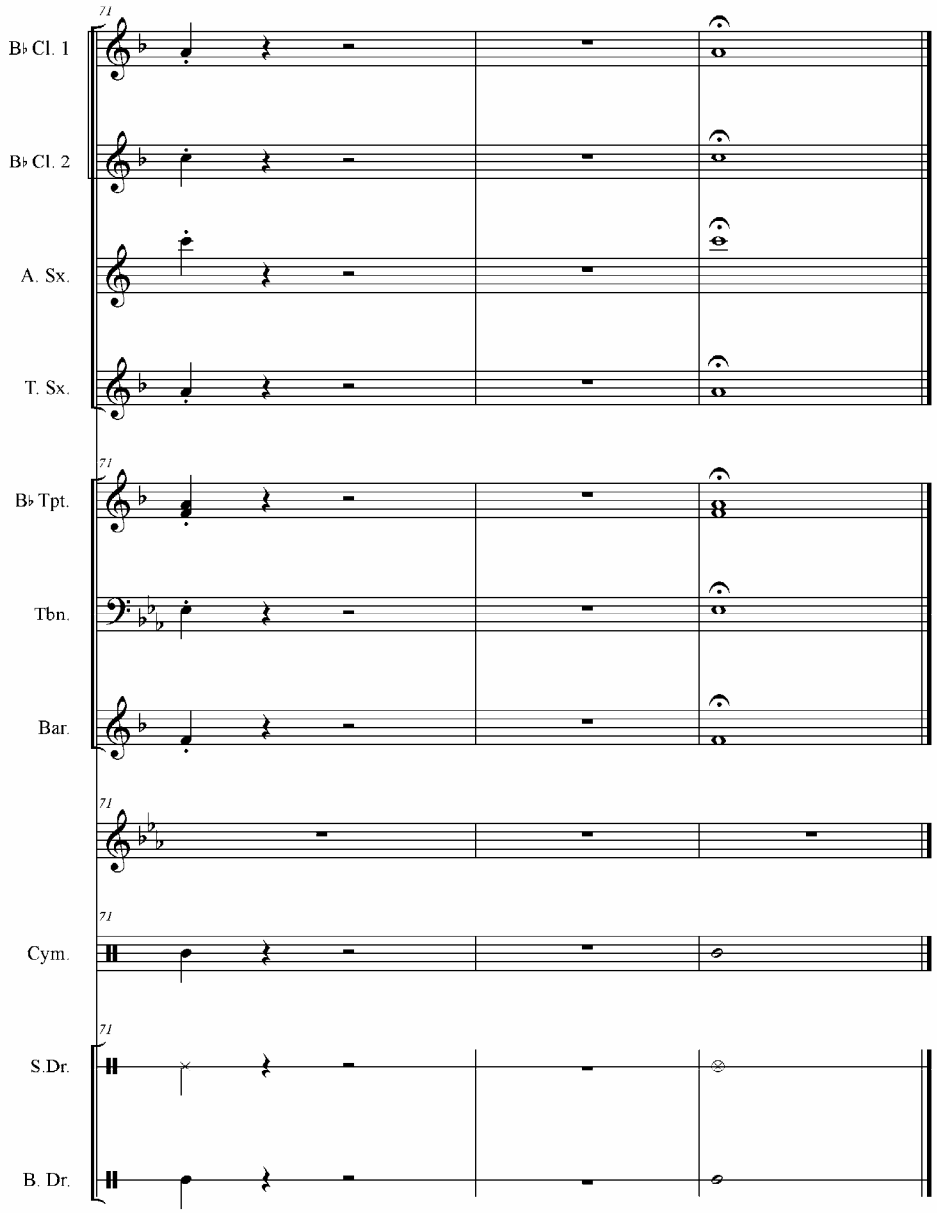

58
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
58
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
58
bo Si, si, si, yo quie-ro mam-bo mam- bo
58
Cym.
58
S.Dr.
B. Dr.

16




67
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
A. Sx.
T. Sx.
67
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
67
67
Cym.
67
S.Dr.
B. Dr.

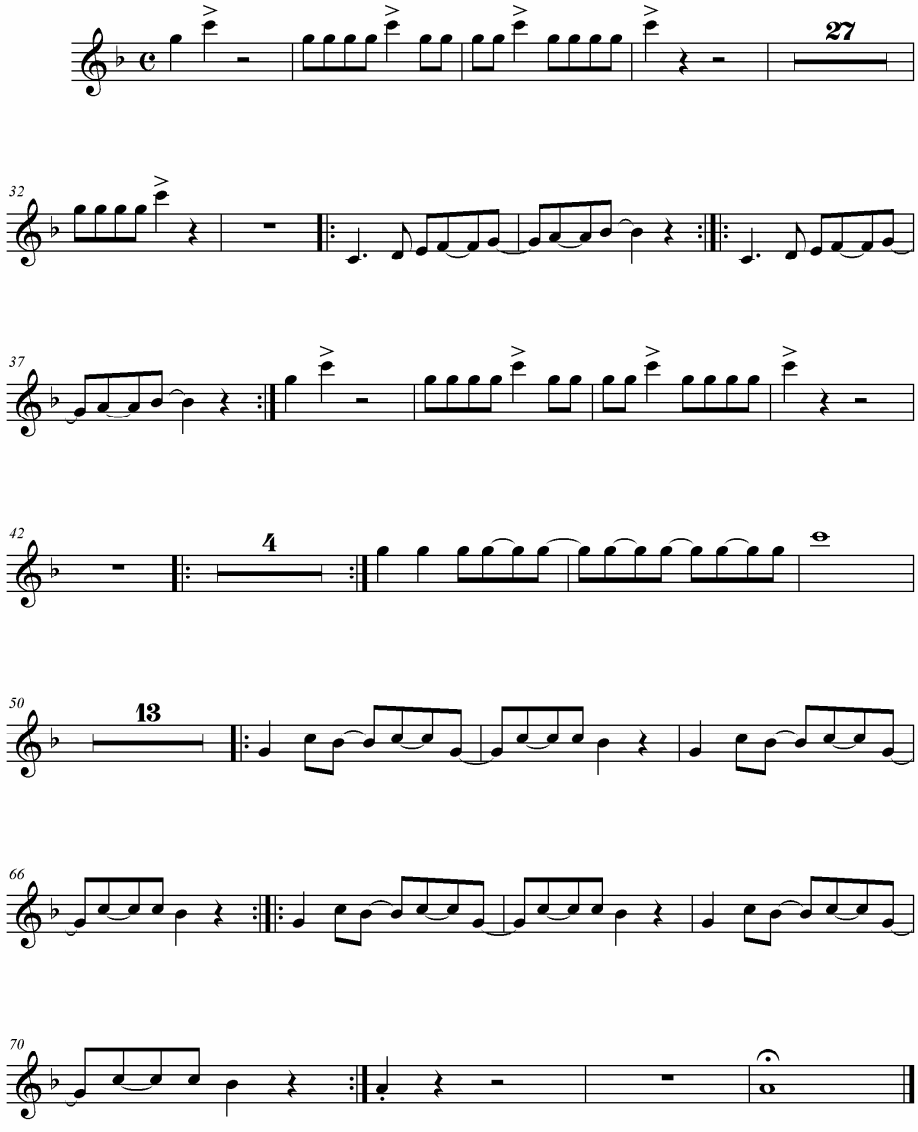
18



MAMBO Nº 5

Clarinet in B♭ 1

PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

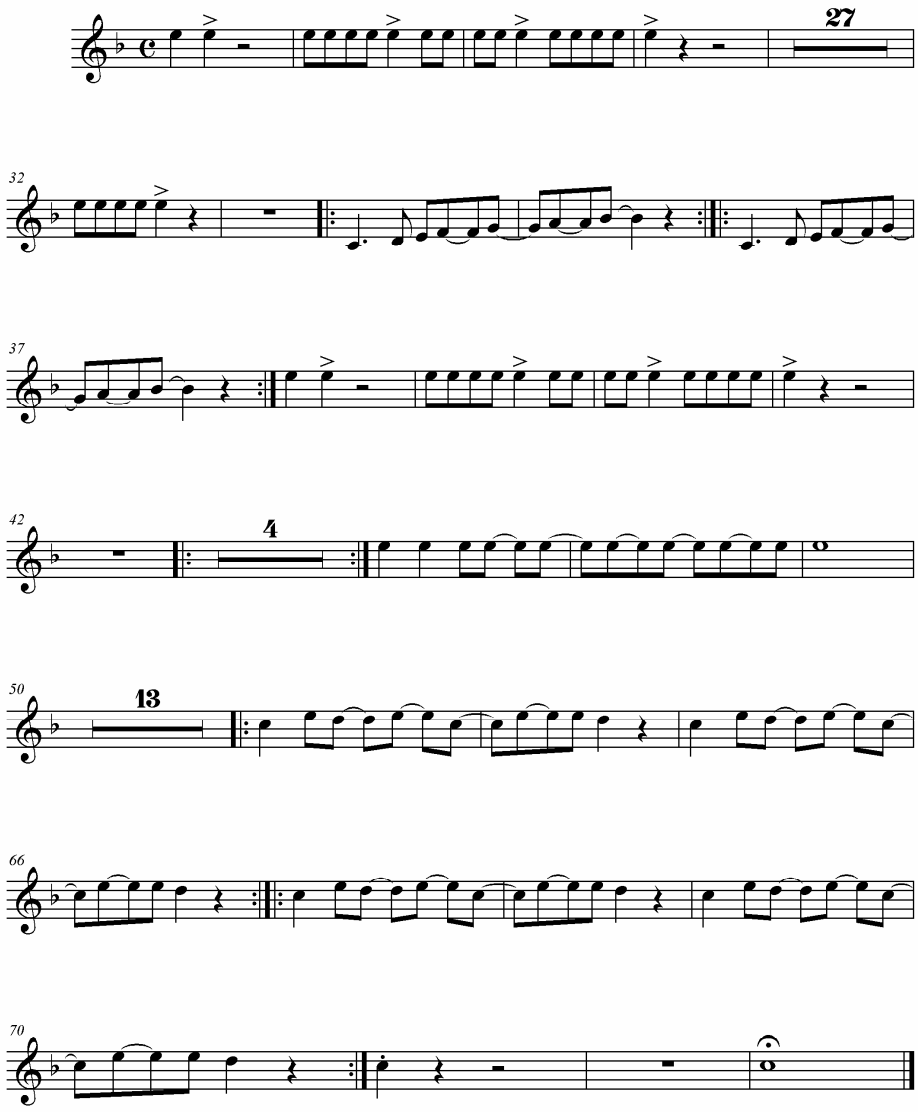


2004

MAMBO Nº 5

Clarinet in B♭ 2

PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

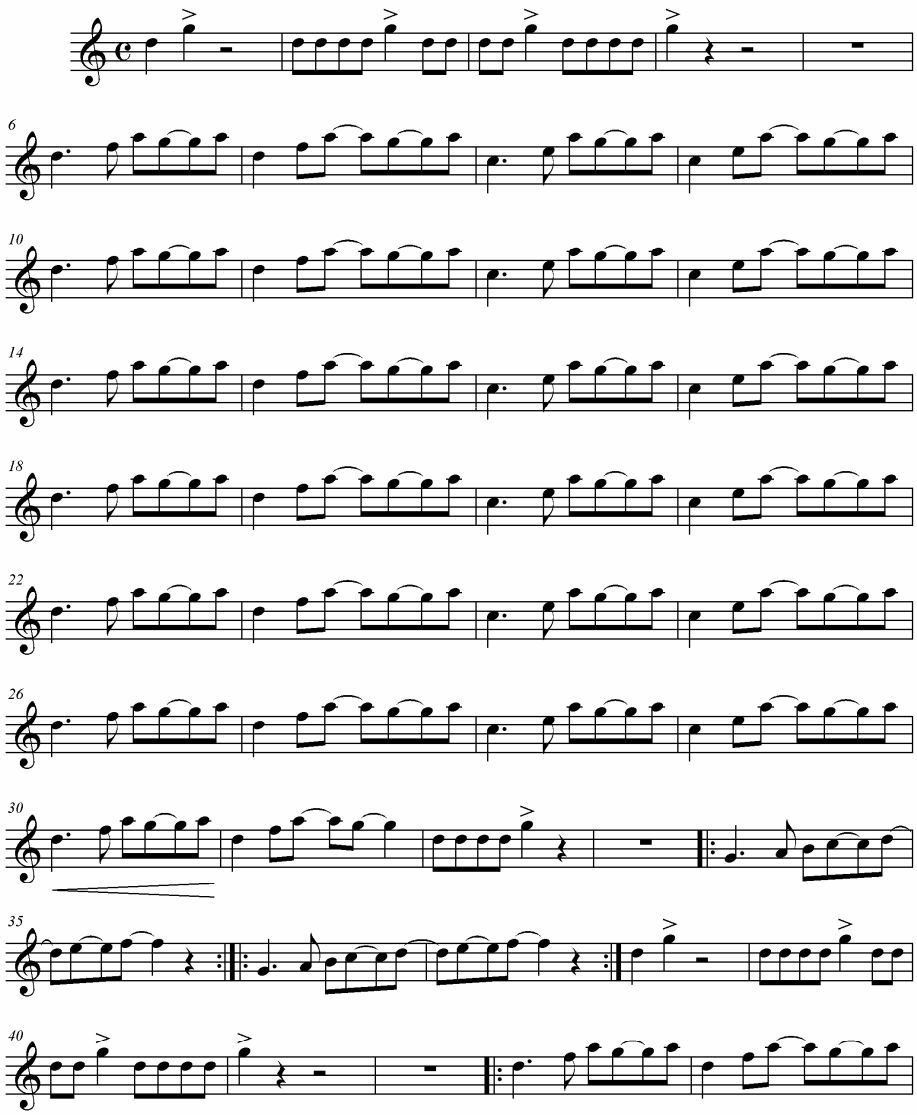


2004

MAMBO Nº 5

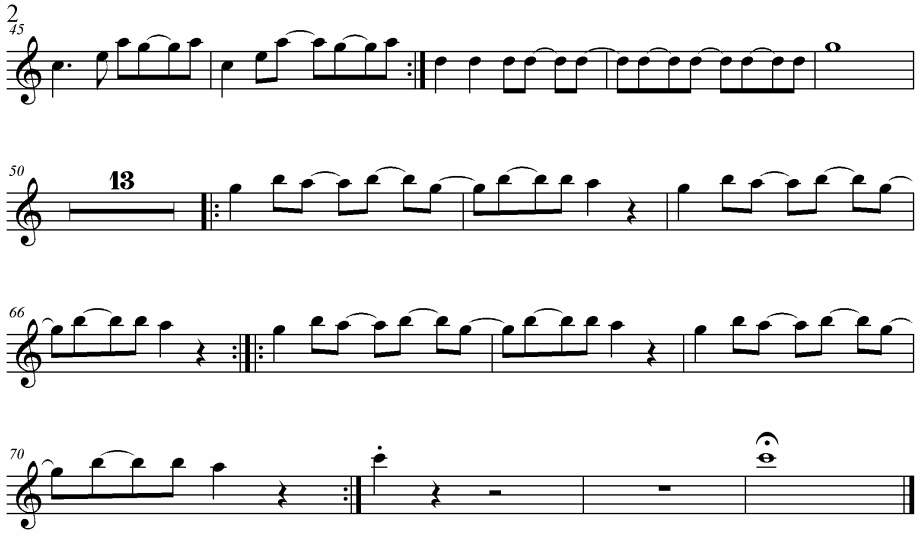
Alto Sax.

PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.



2004

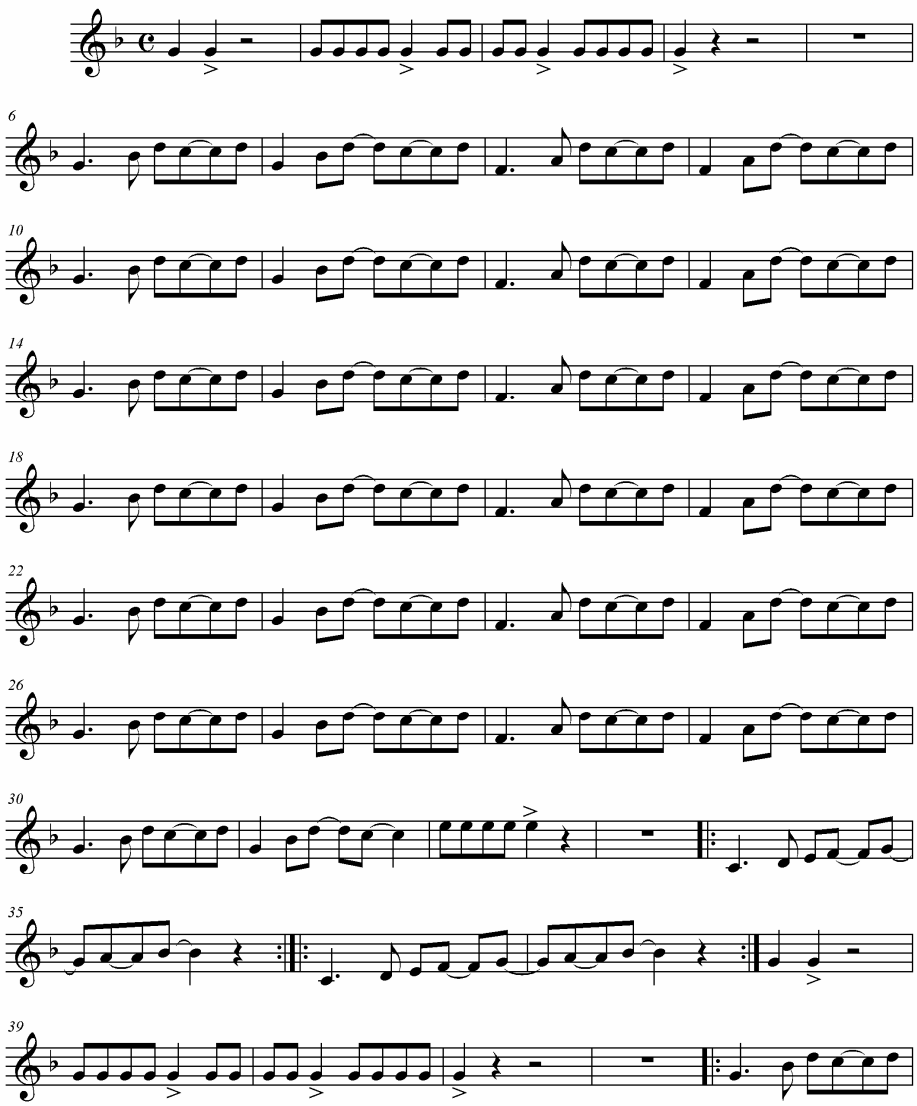
MAMBO Nº 5



MAMBO Nº 5

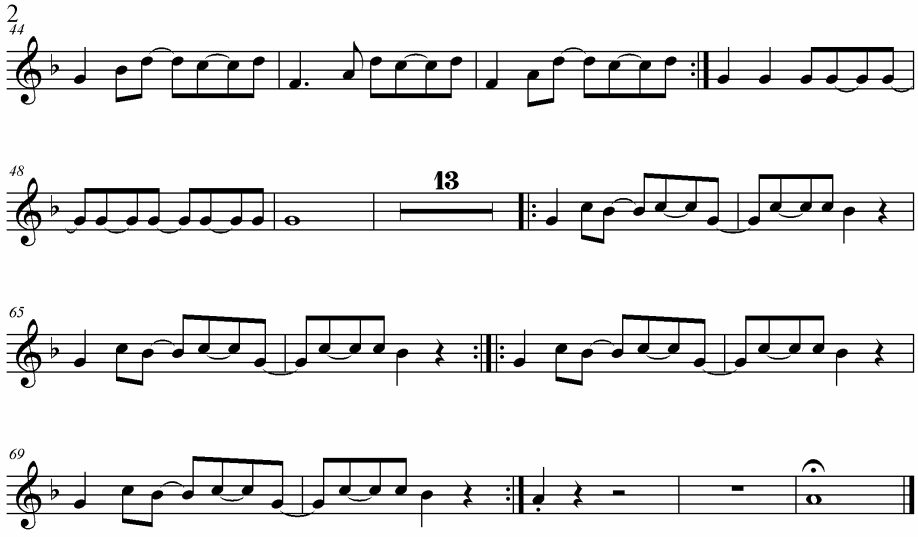
PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

Tenor Sax.



2004

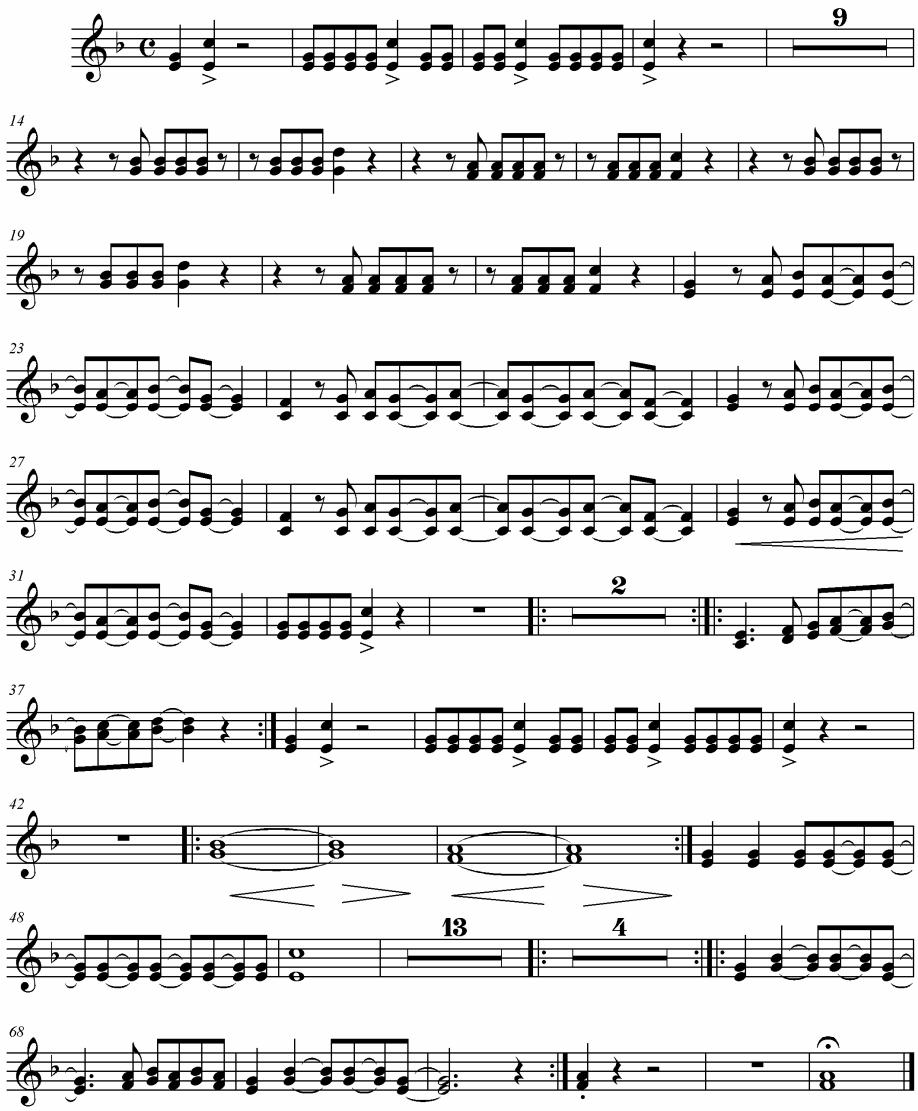
MAMBO Nº 5



MAMBO Nº 5

PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

Trumpet in B♭

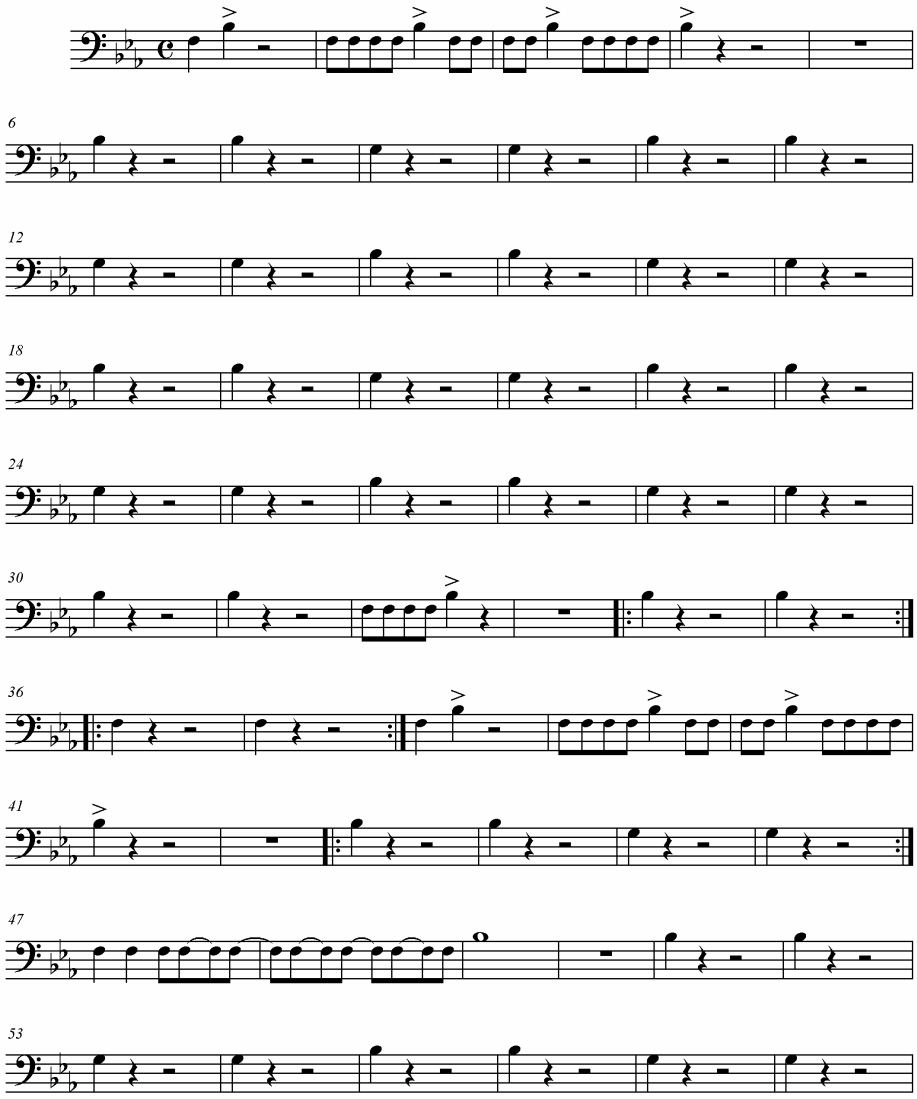


2004

MAMBO Nº 5

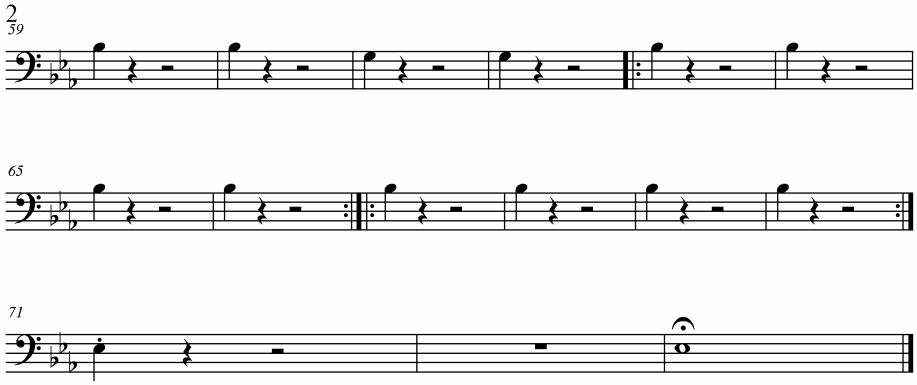
PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

Trombone



2004

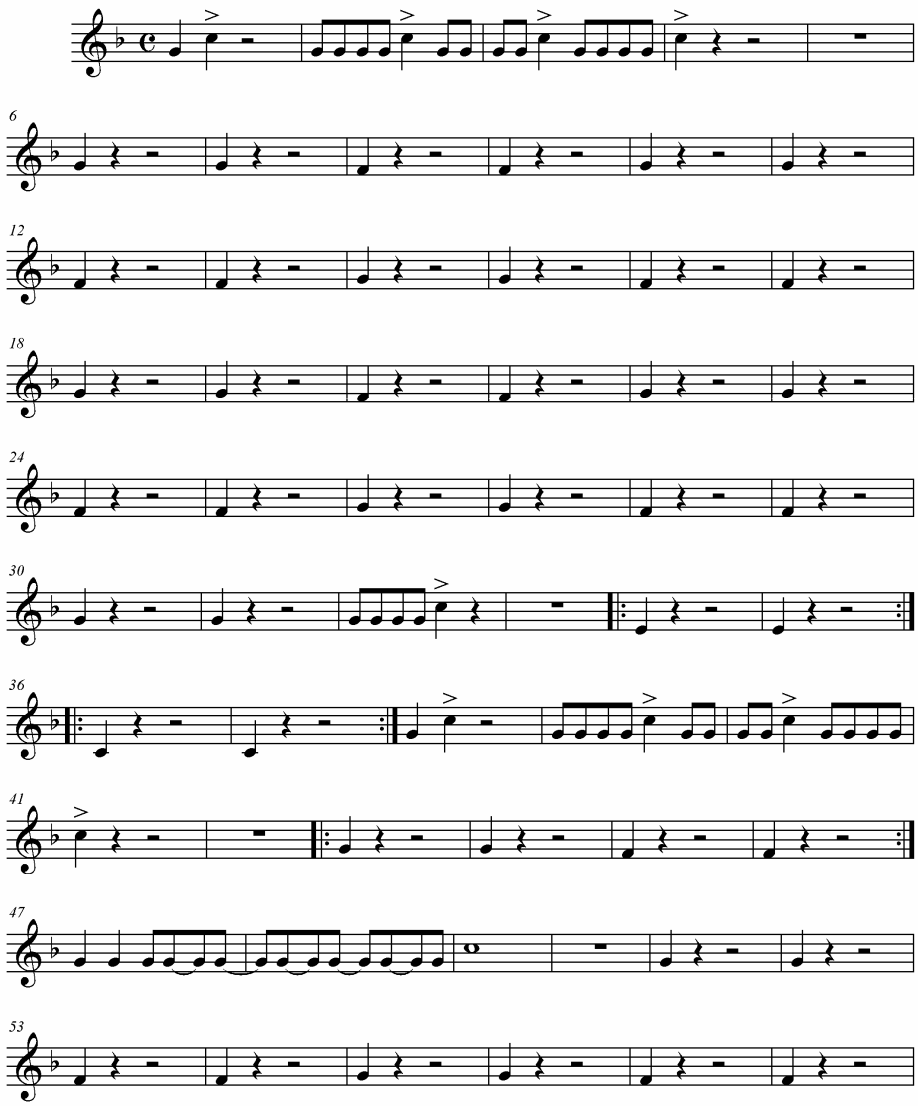
MAMBO Nº 5



MAMBO Nº 5

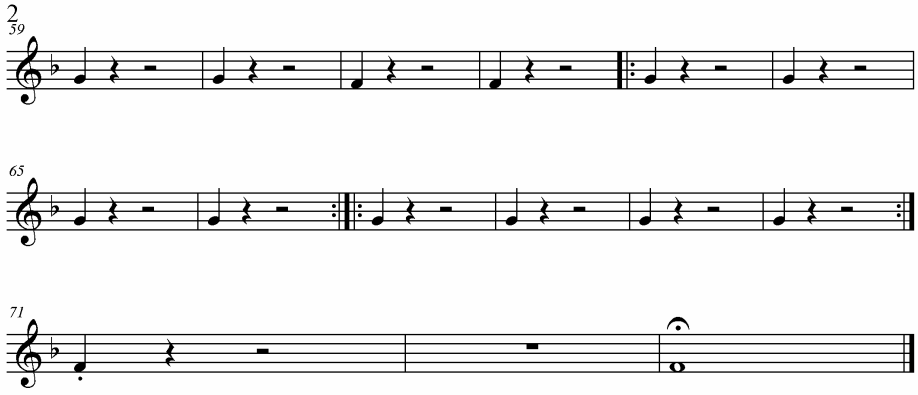
Baritone (T.C.)

PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.



2004

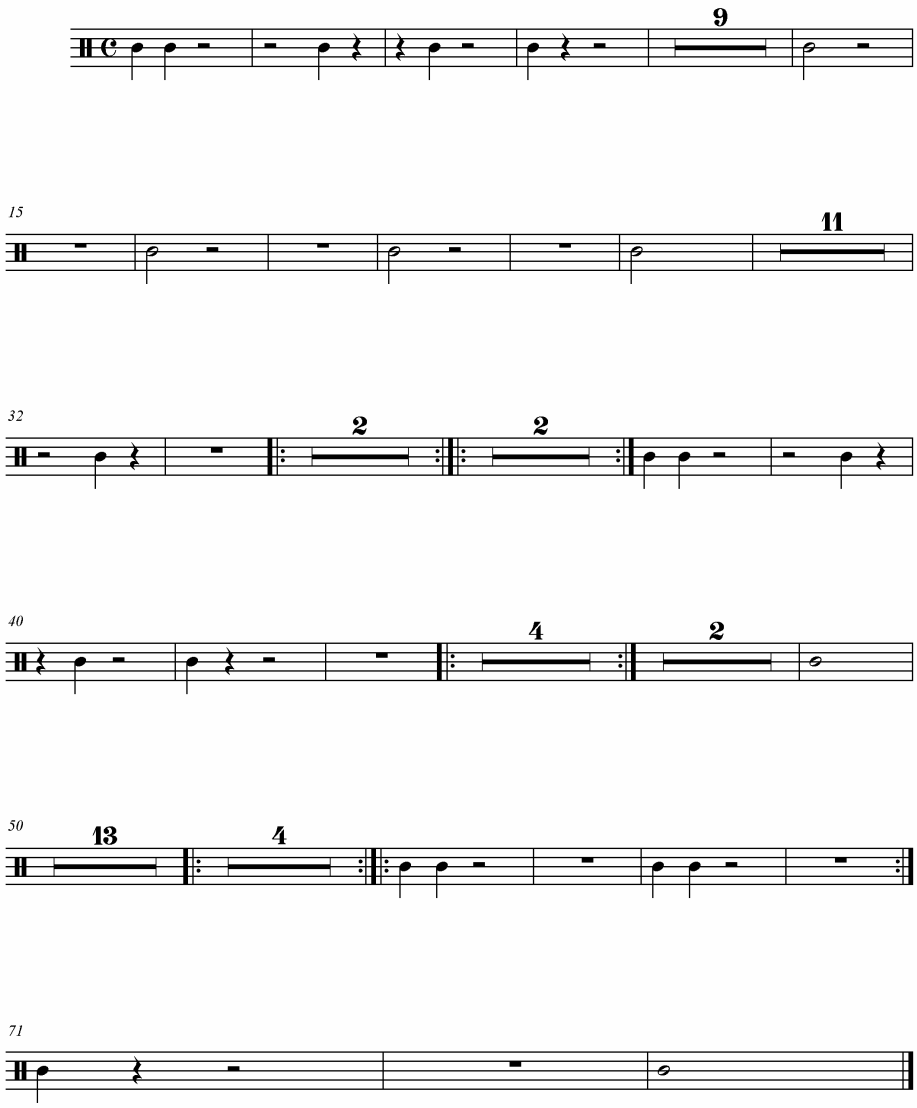
MAMBO Nº 5



MAMBO Nº 5

PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

Cymbals

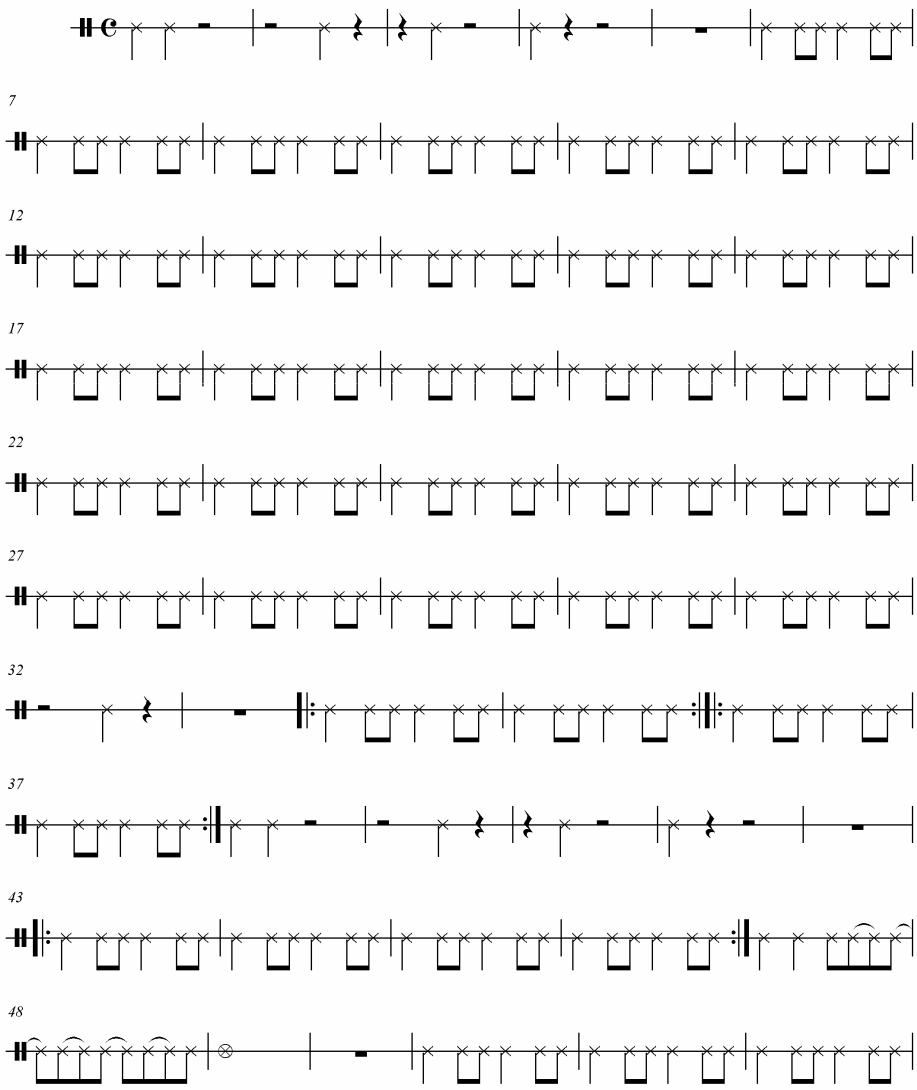


2004

MAMBO Nº 5

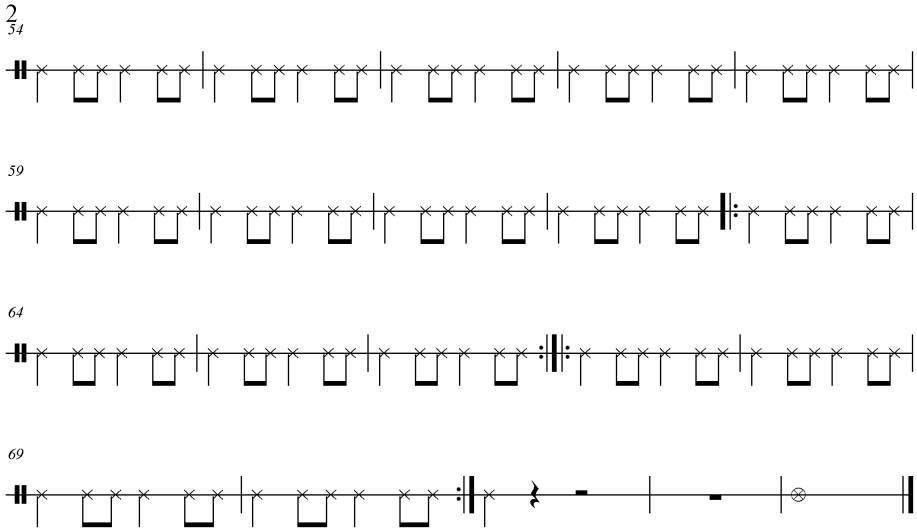
PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

Snare Drum



2004

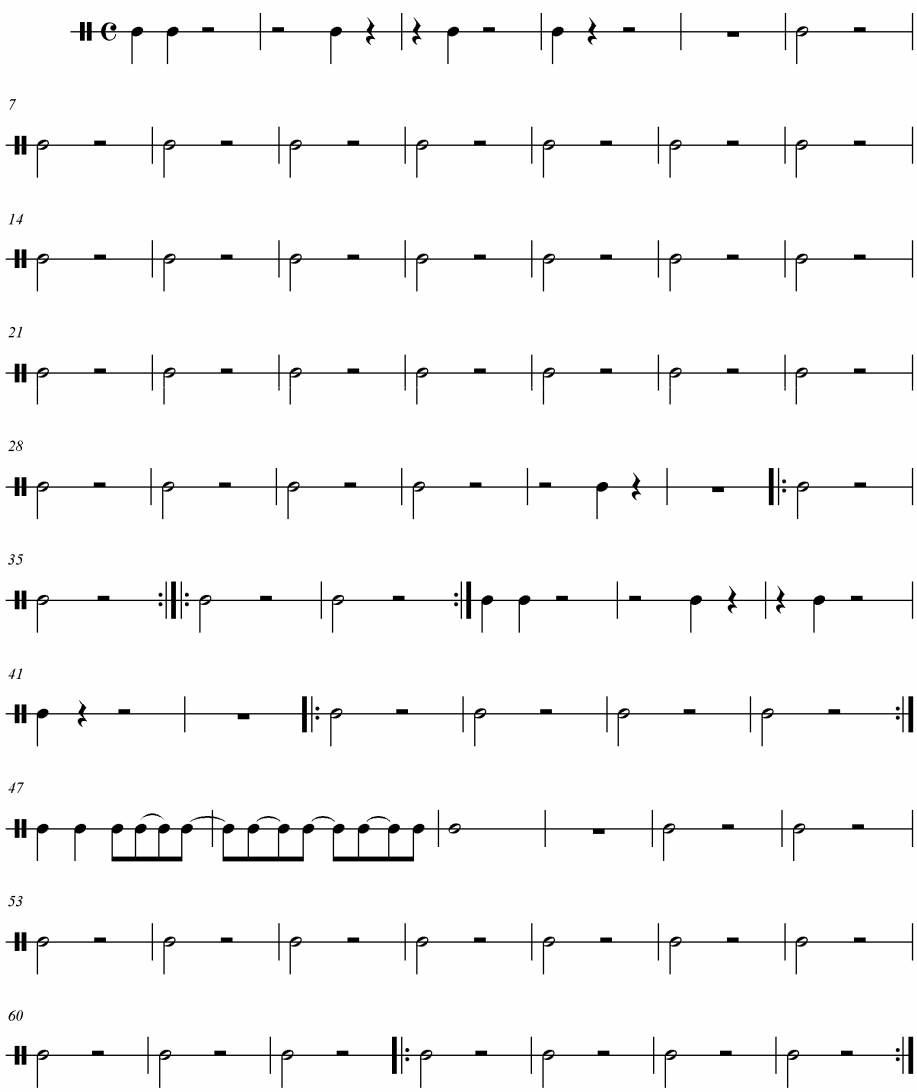
MAMBO Nº 5



MAMBO Nº 5

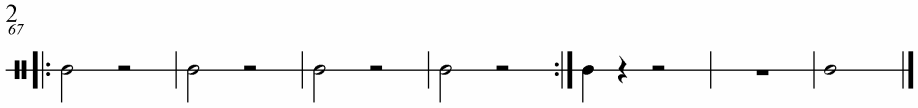
PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

Bass Drum



2004

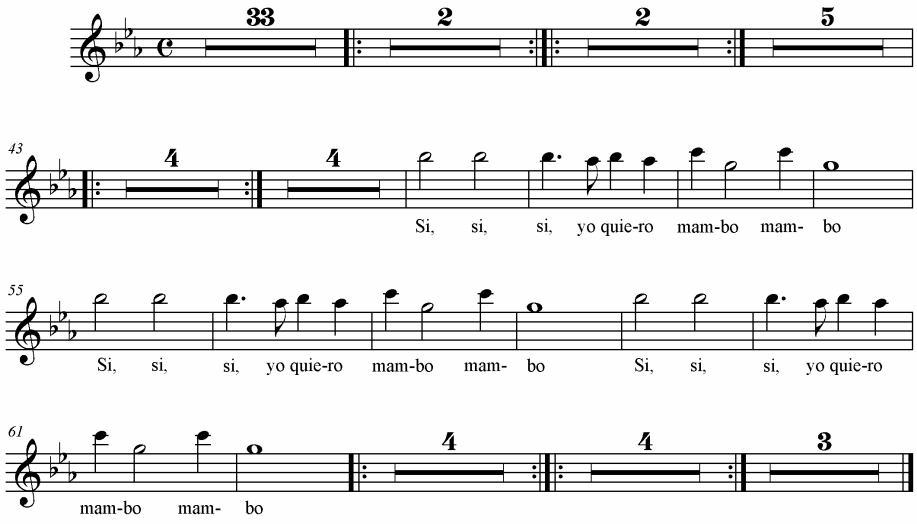
MAMBO Nº 5



MAMBO Nº 5

PEREZ PRADO
Adaptación para Banda
CARLOS A. GARCIA R.

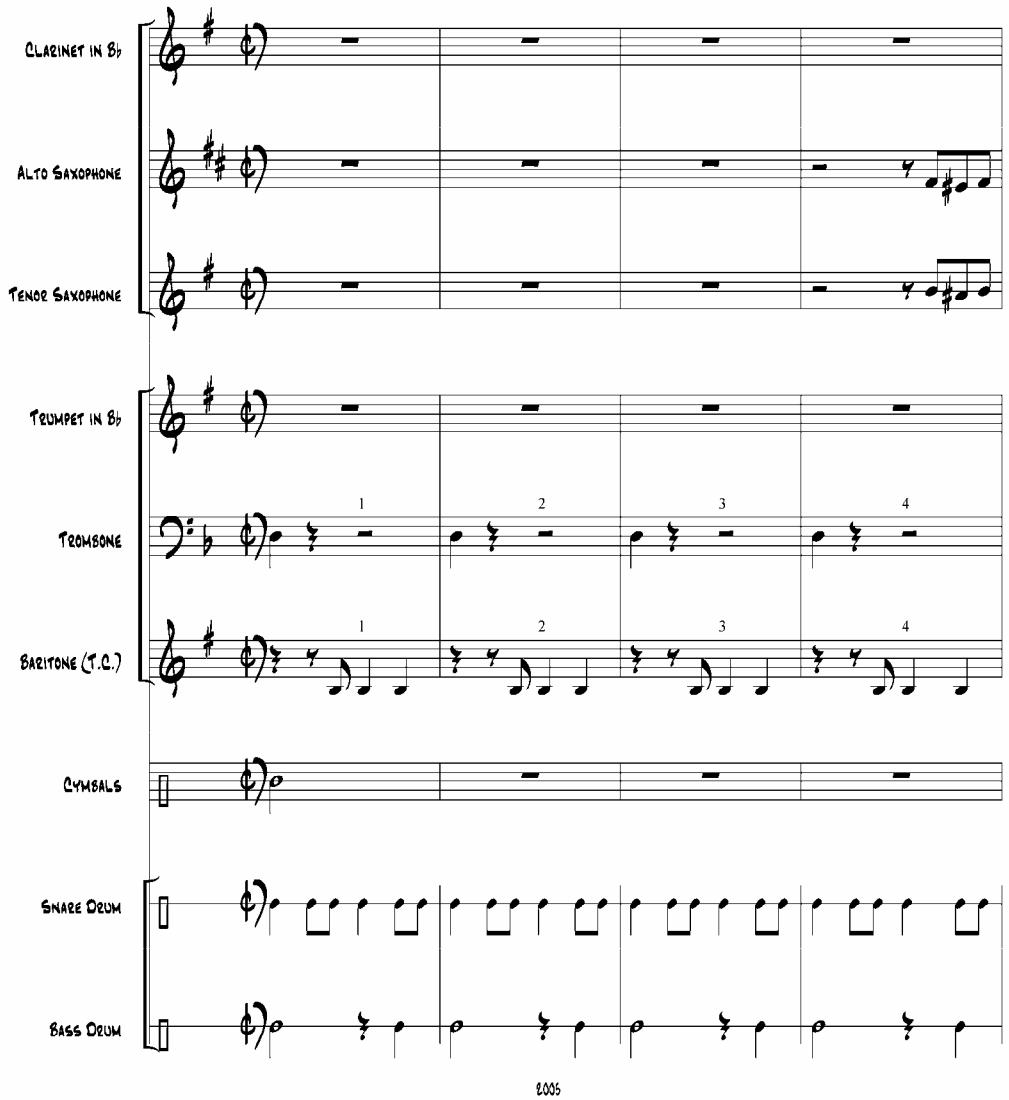
Voice

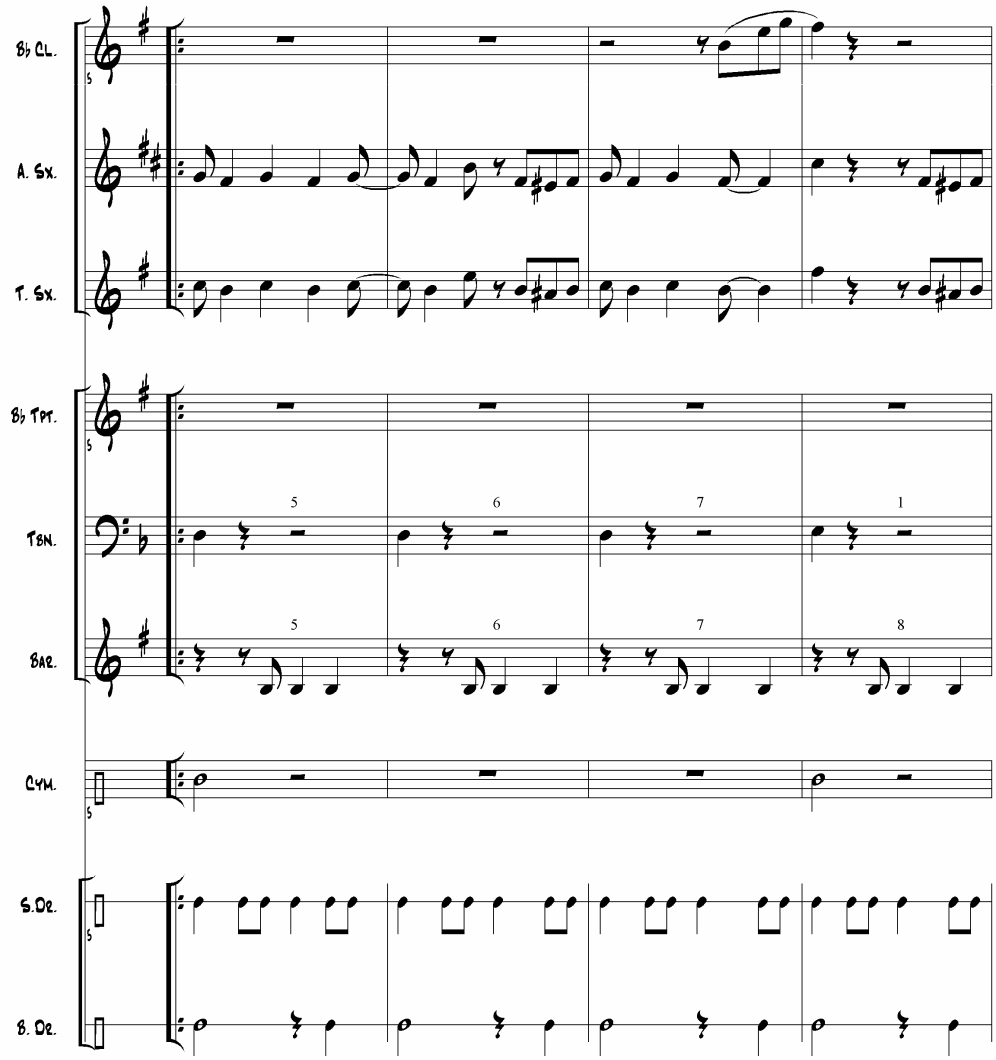


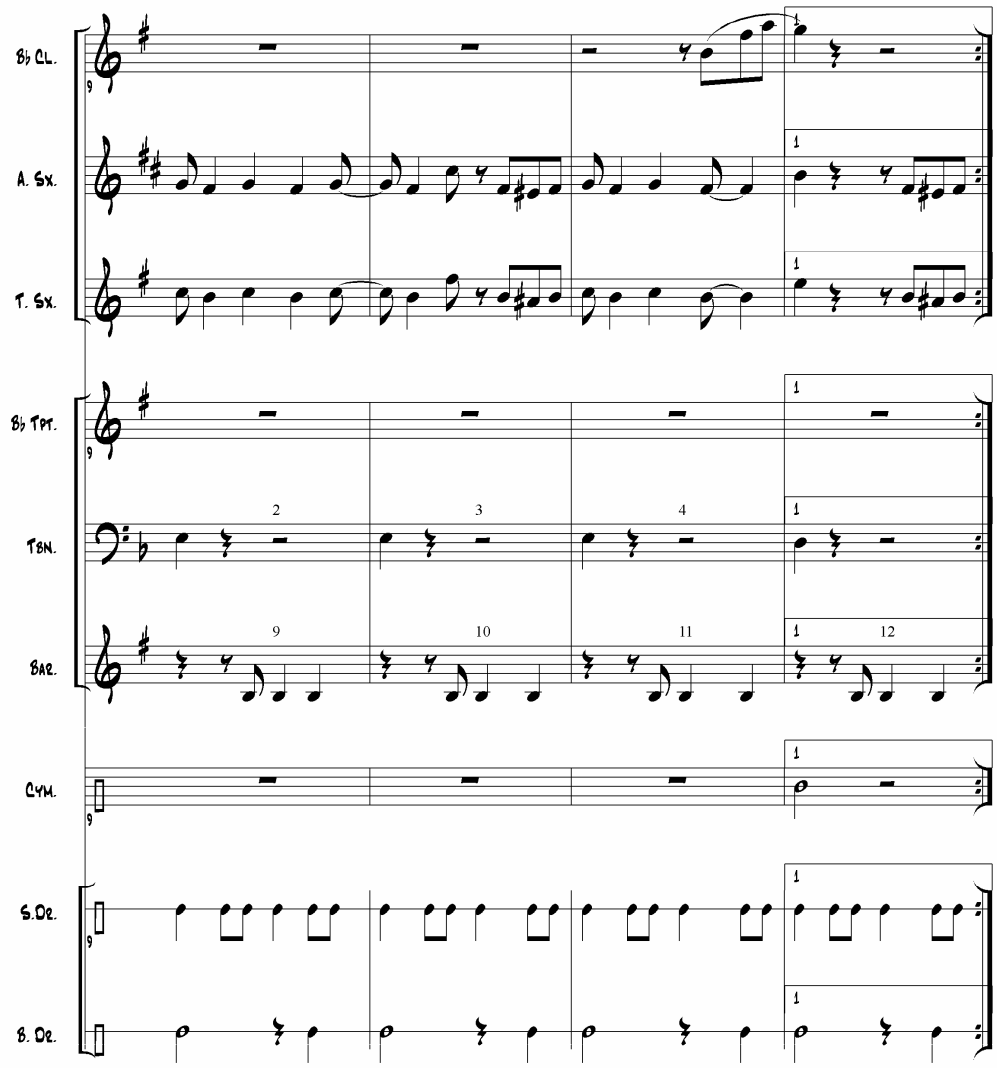
2004

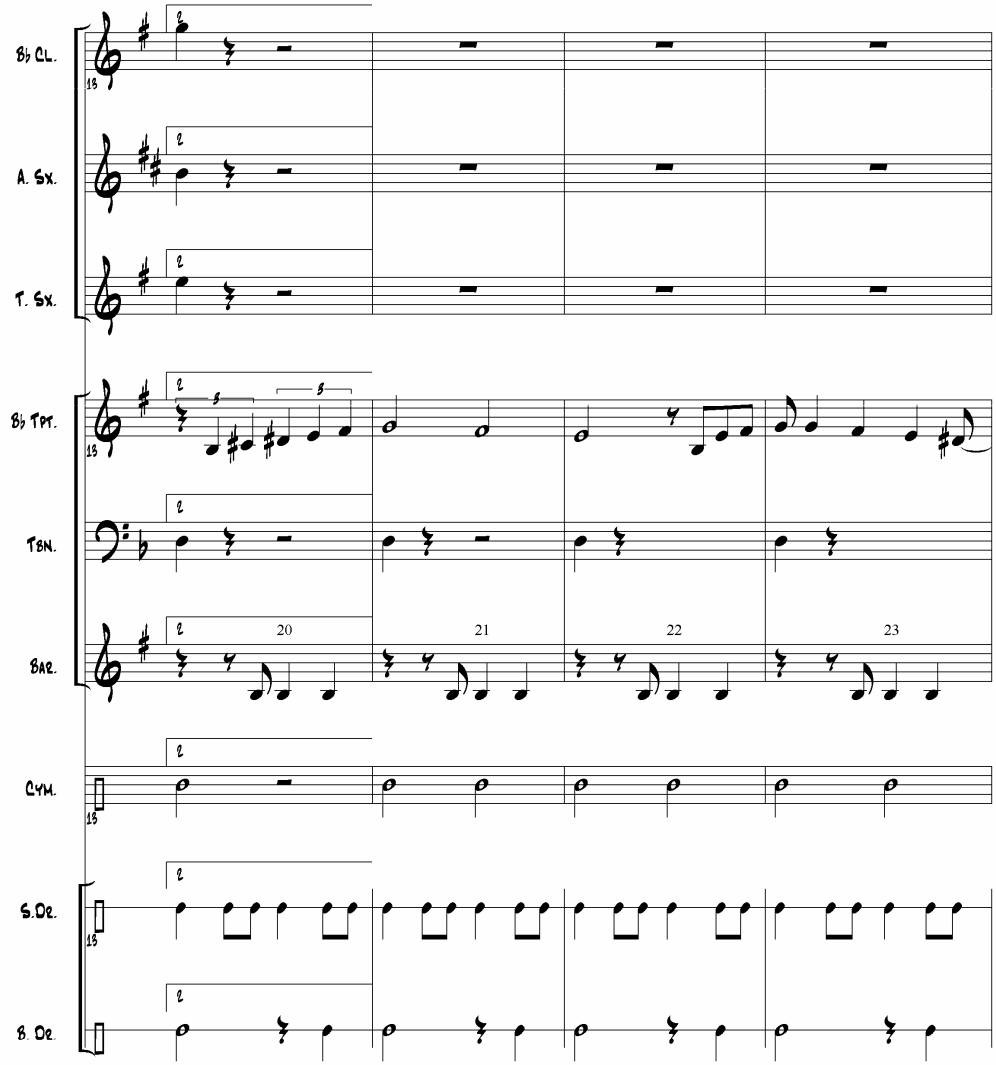
YO NO FUI

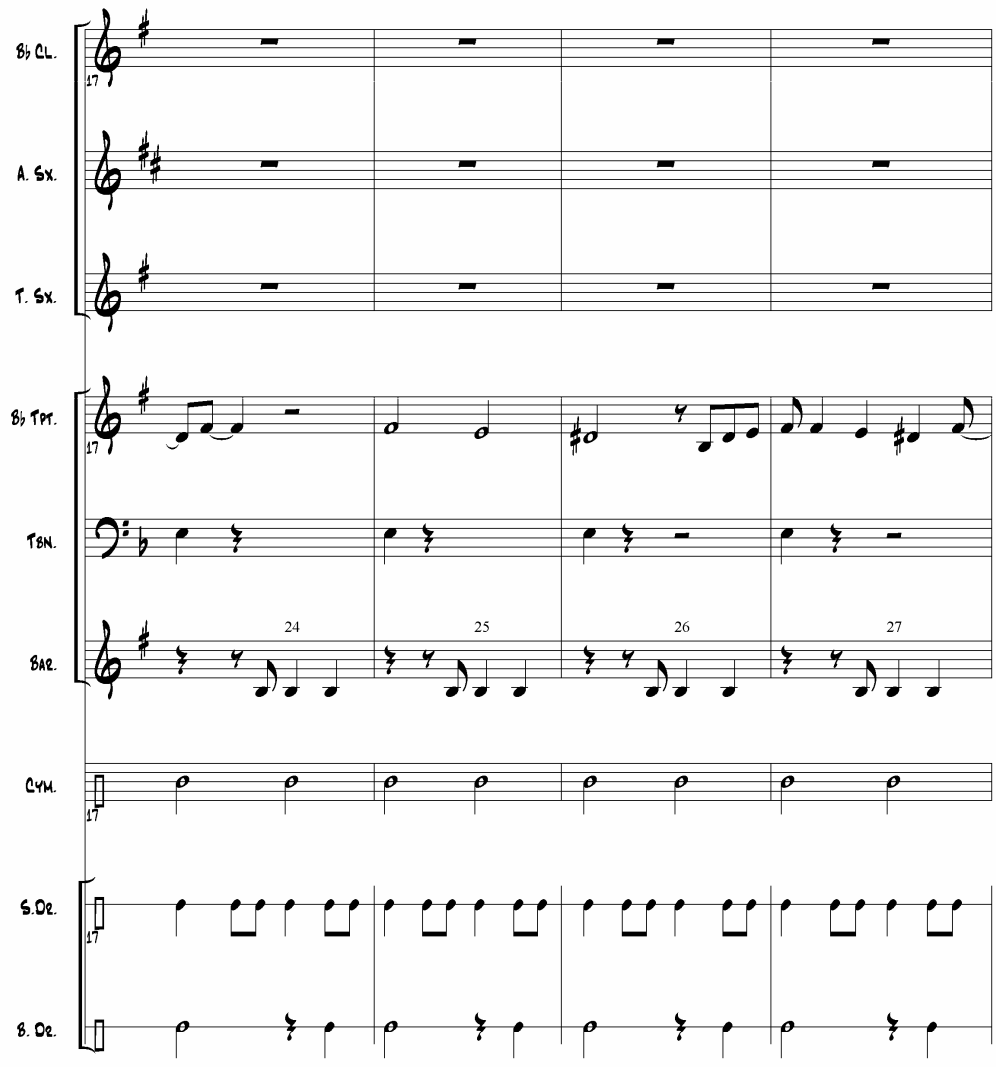
D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.

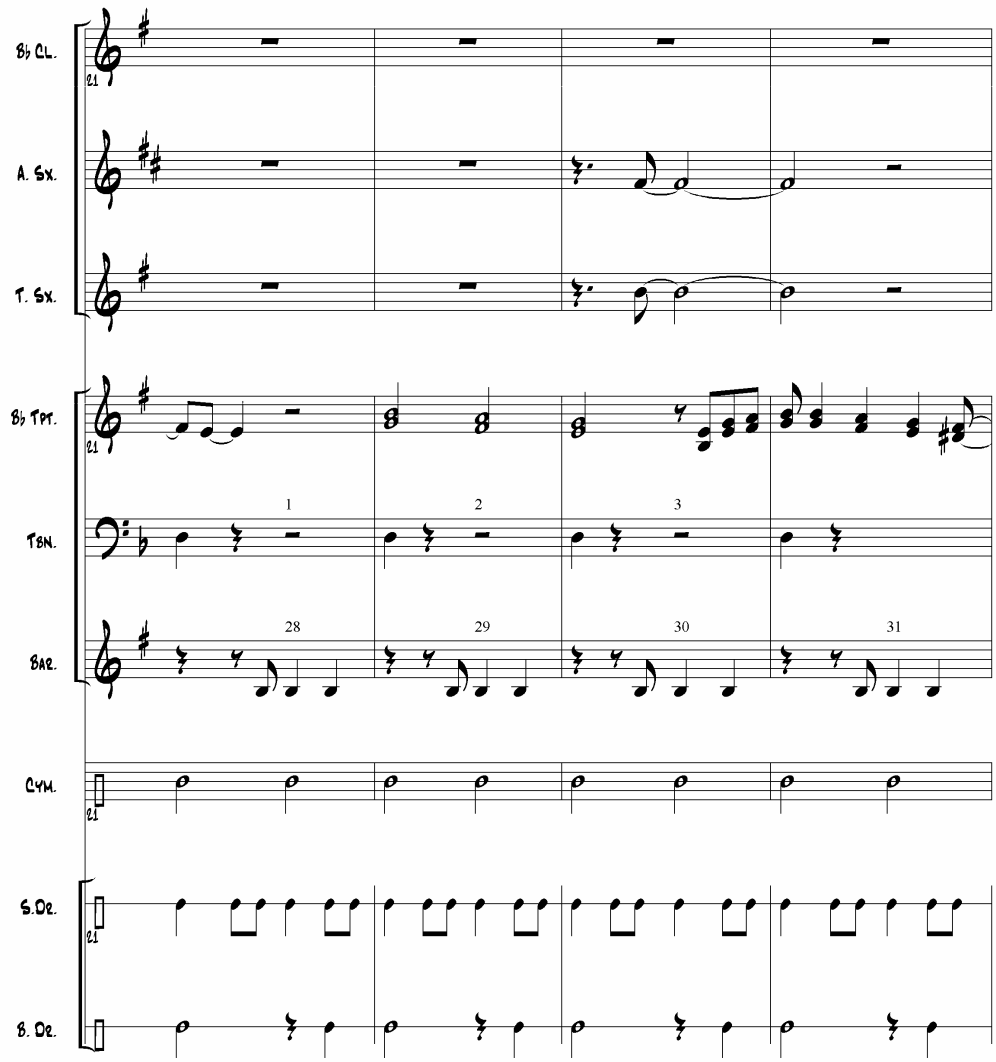


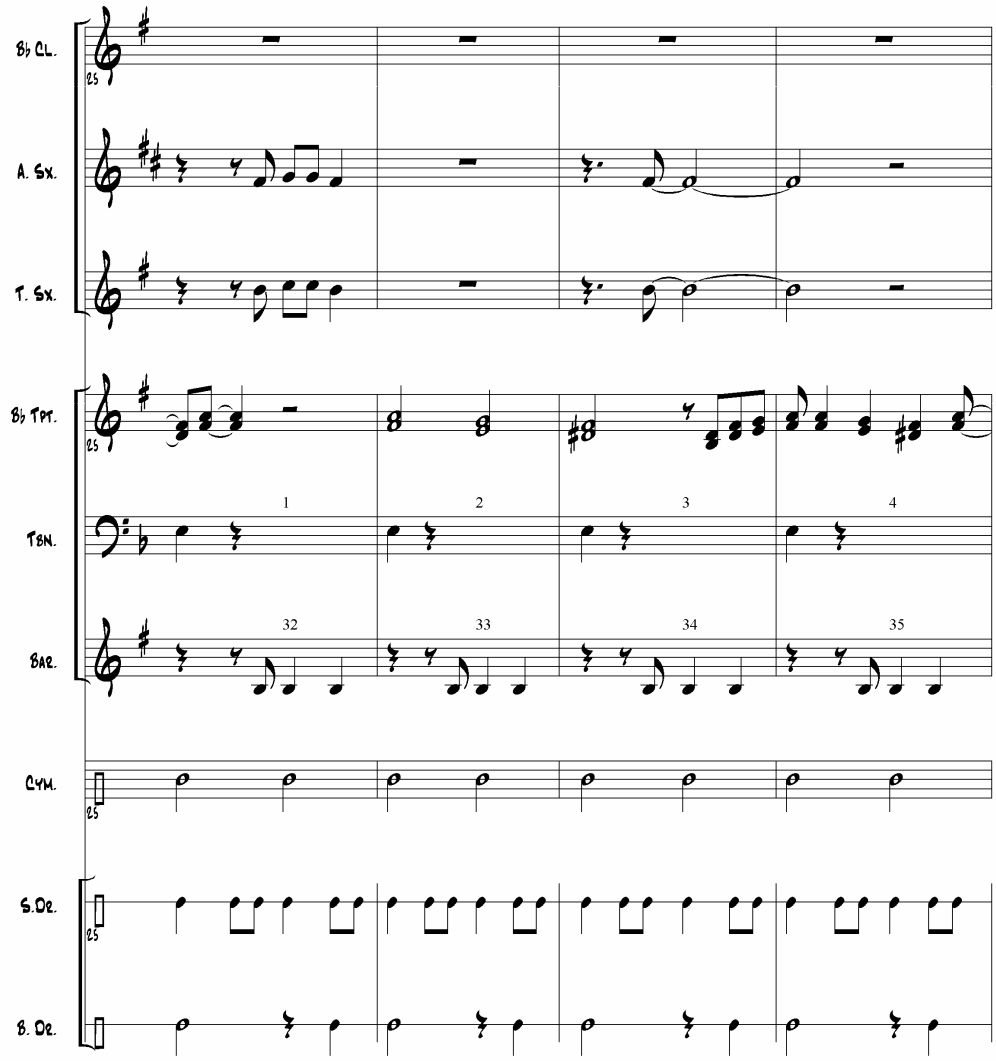

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
5
6
7
1
5
6
7
8

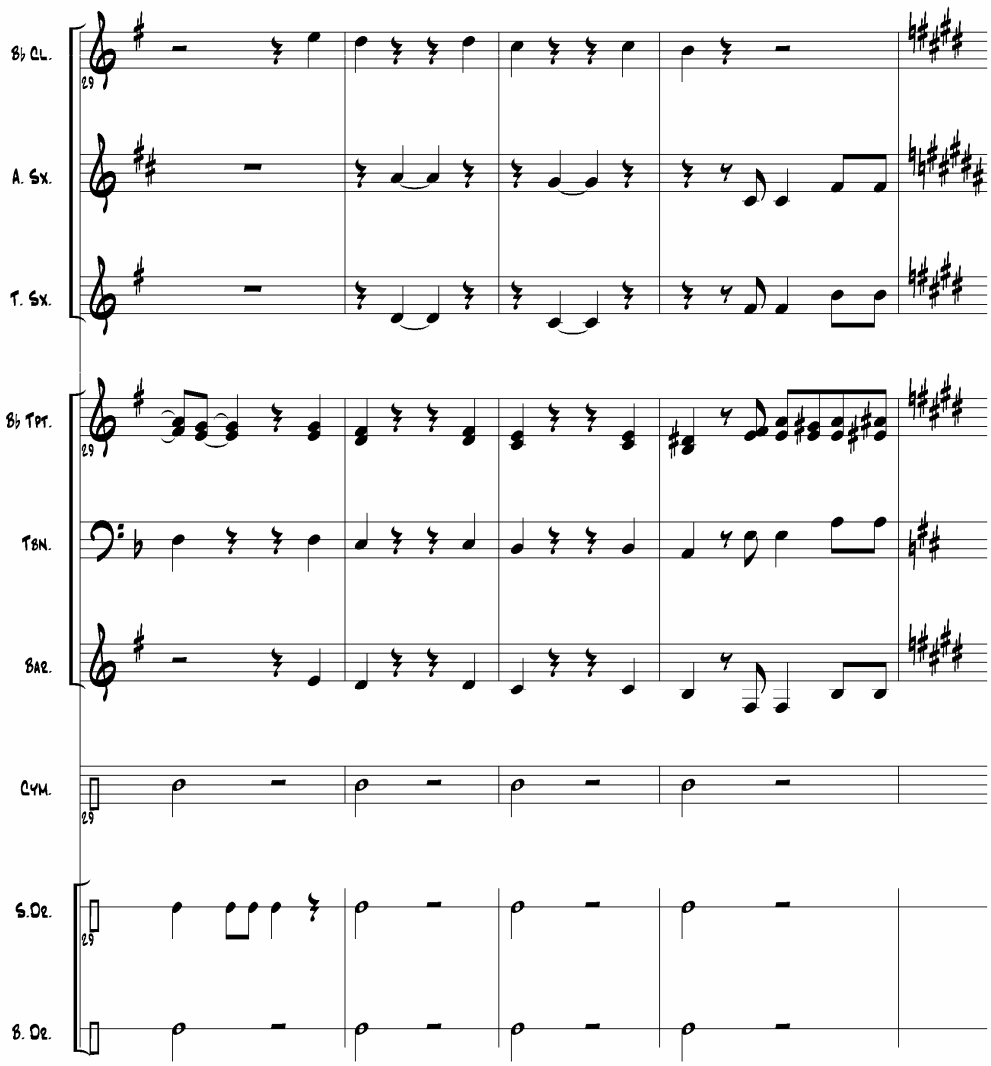

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

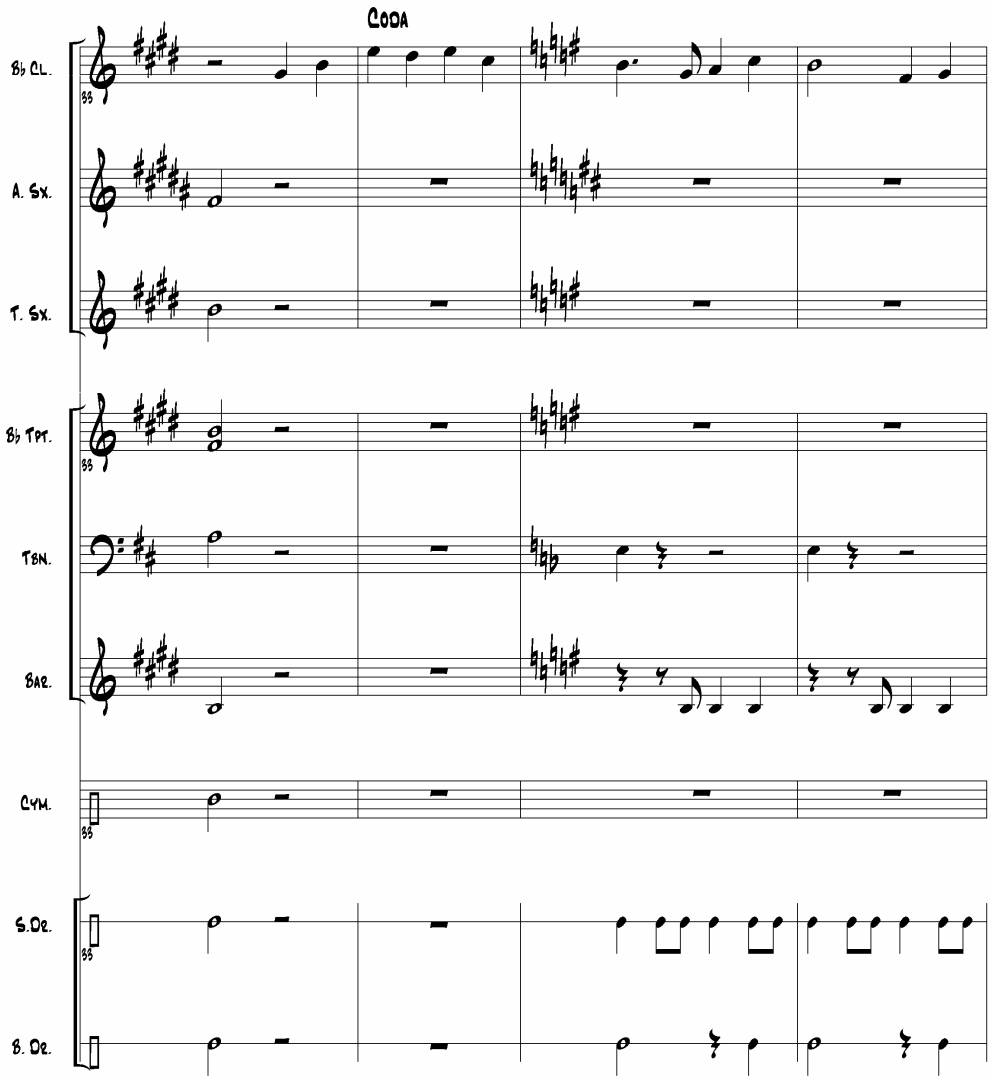

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
15
20
21
22
23

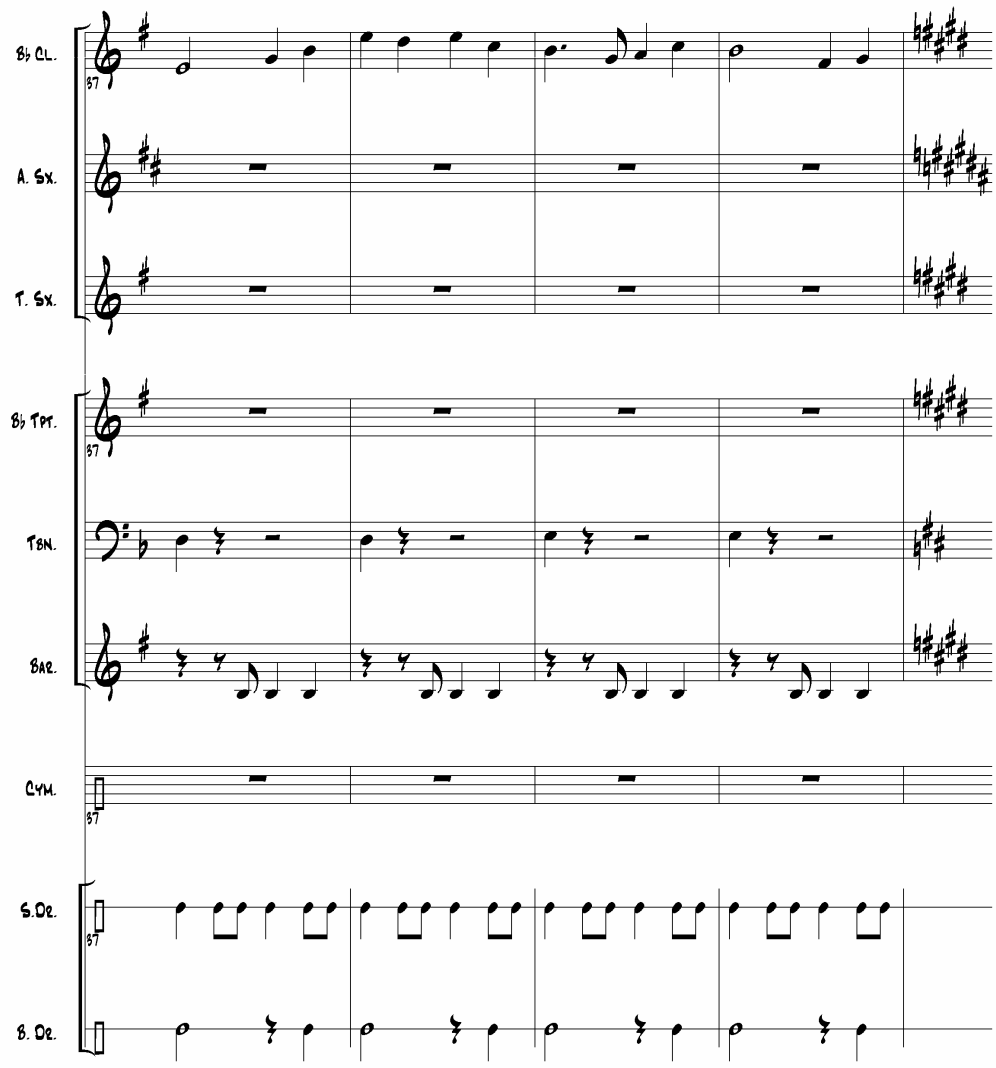

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
17
24
25
26
27

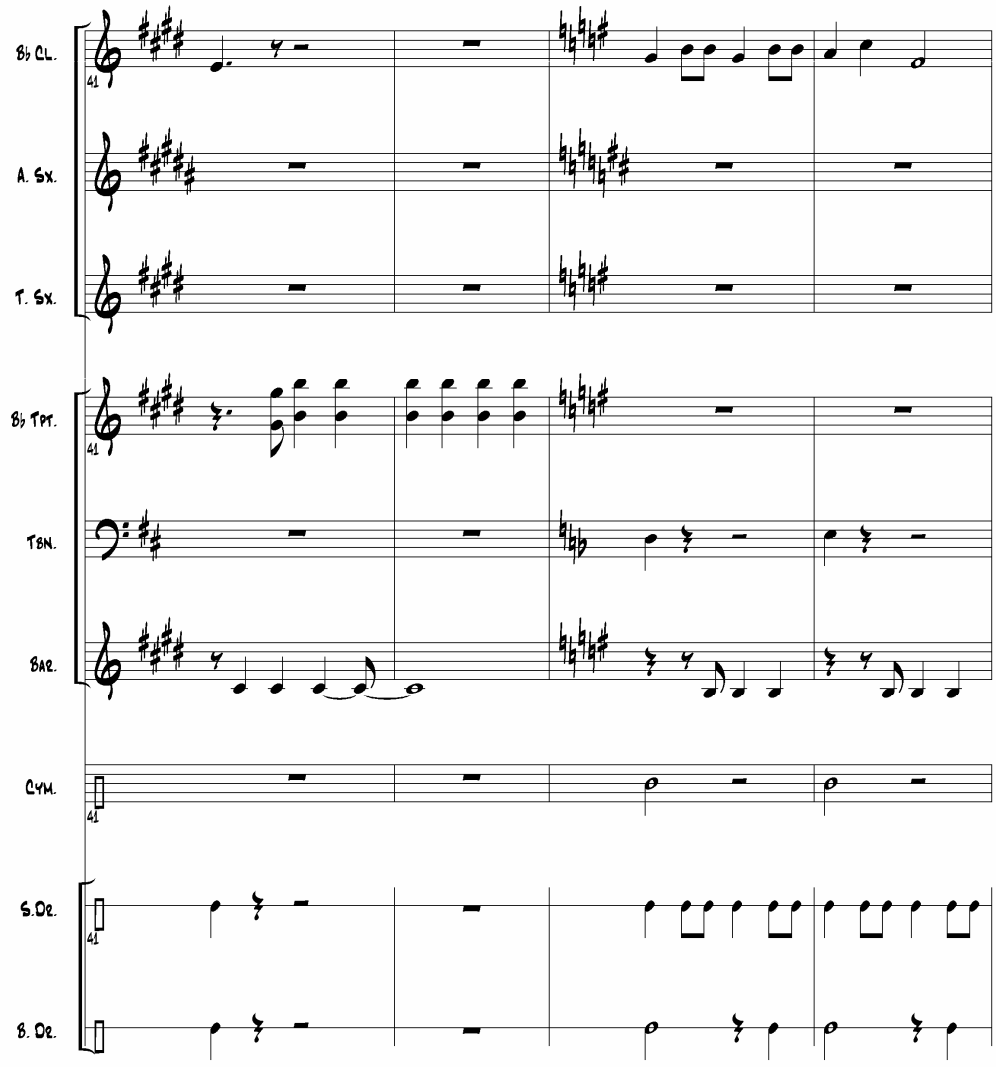

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
1
2
3
28
29
30
31

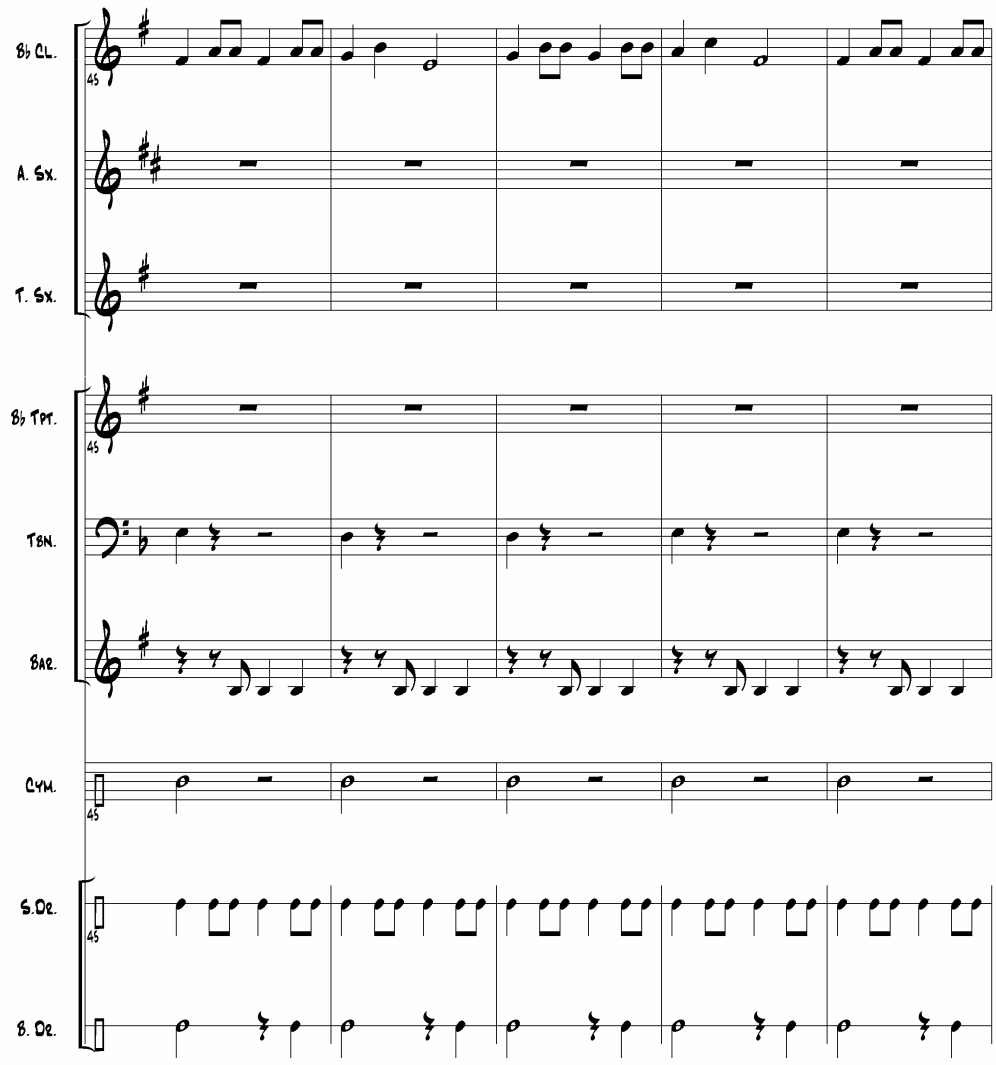

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
1
2
3
4
32
33
34
35

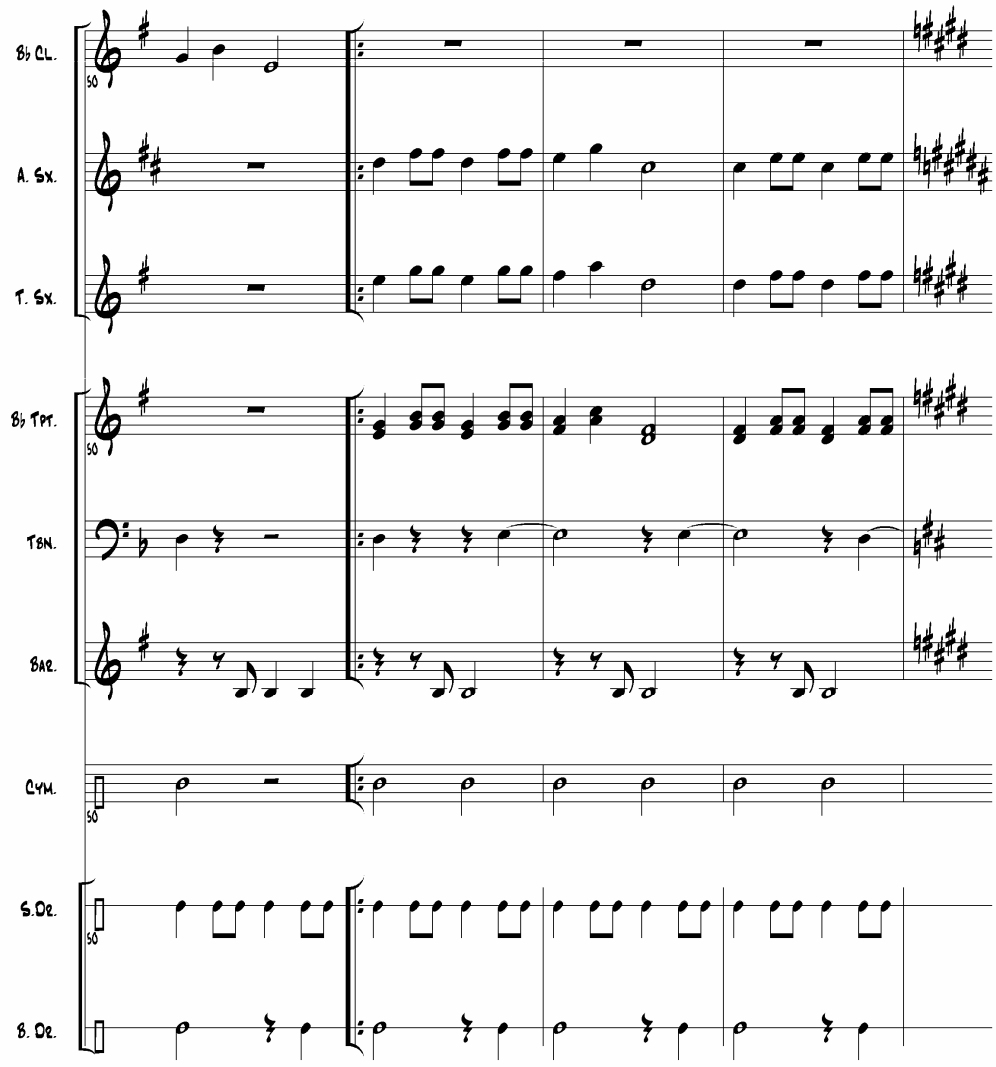

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
29

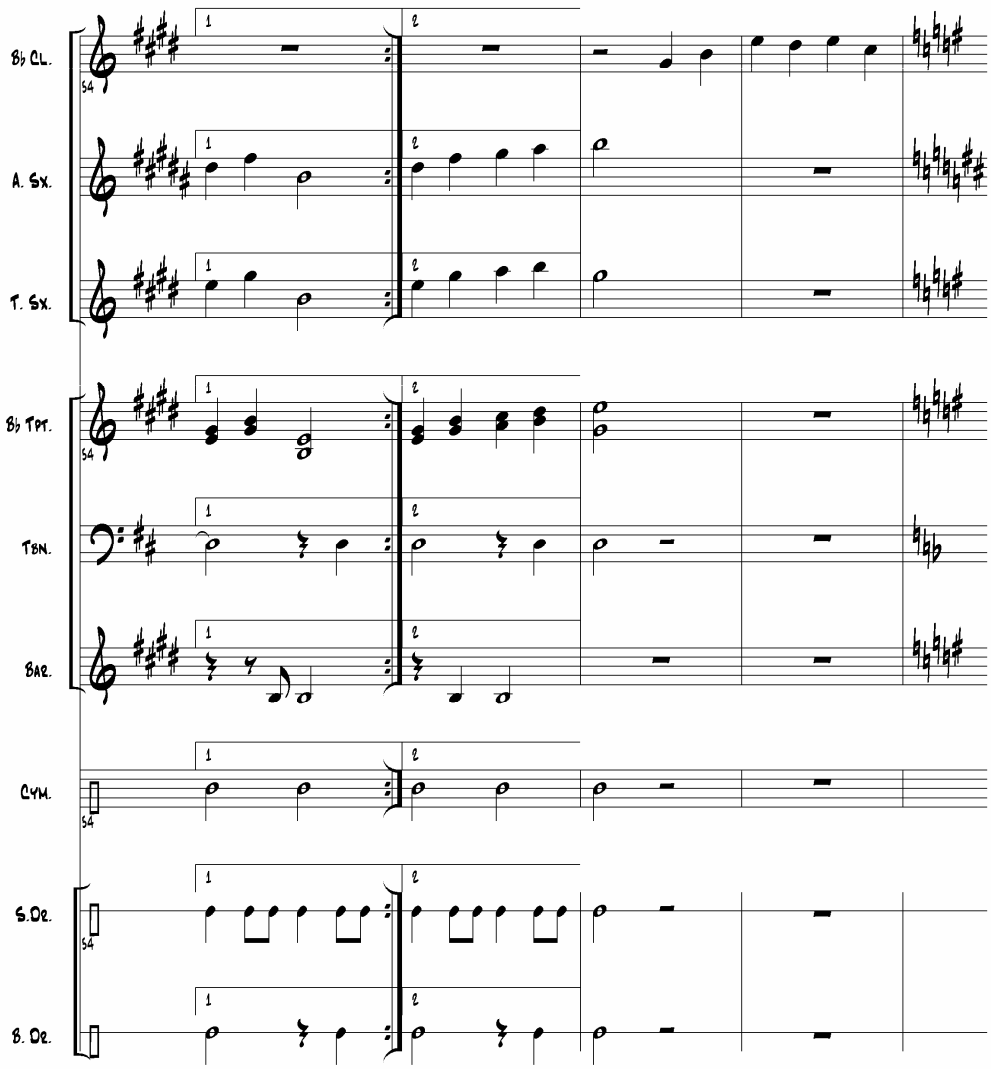

Coda
B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

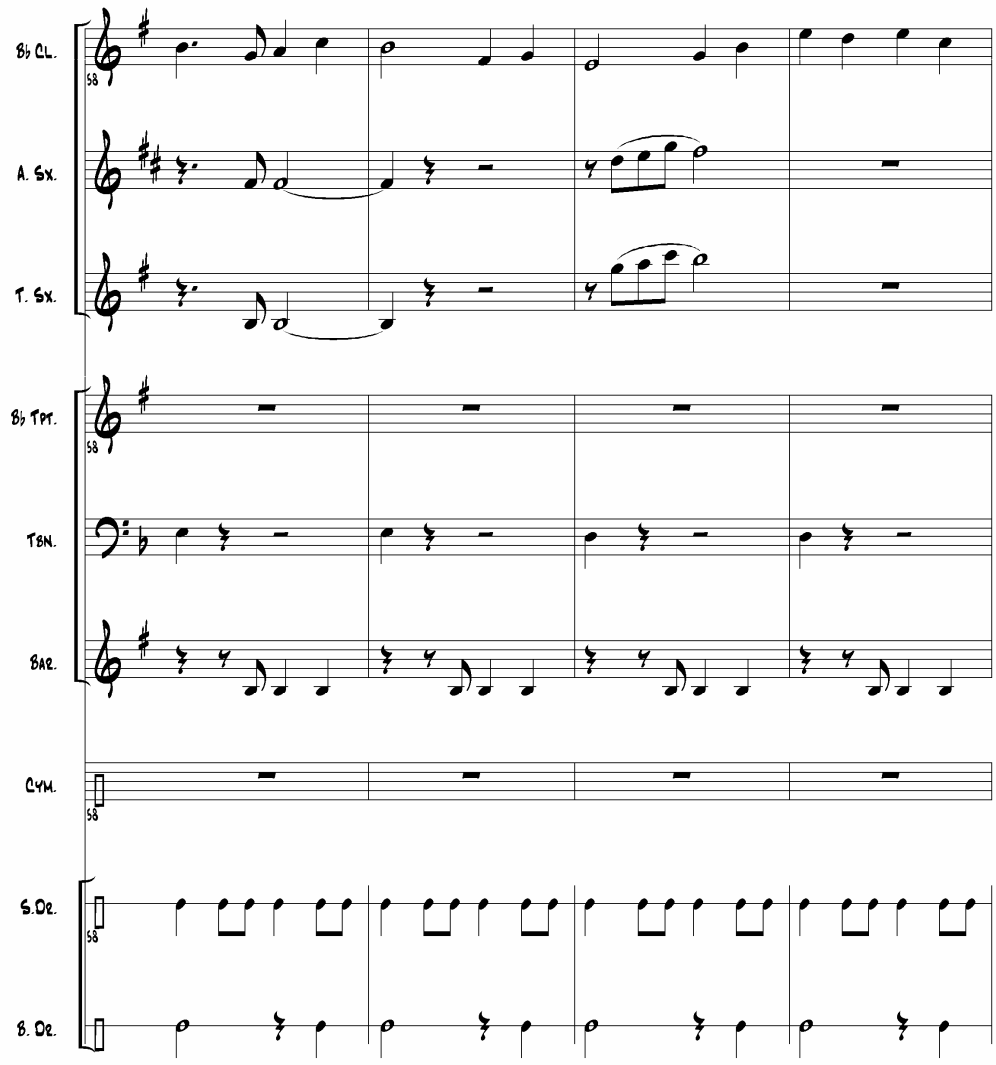

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

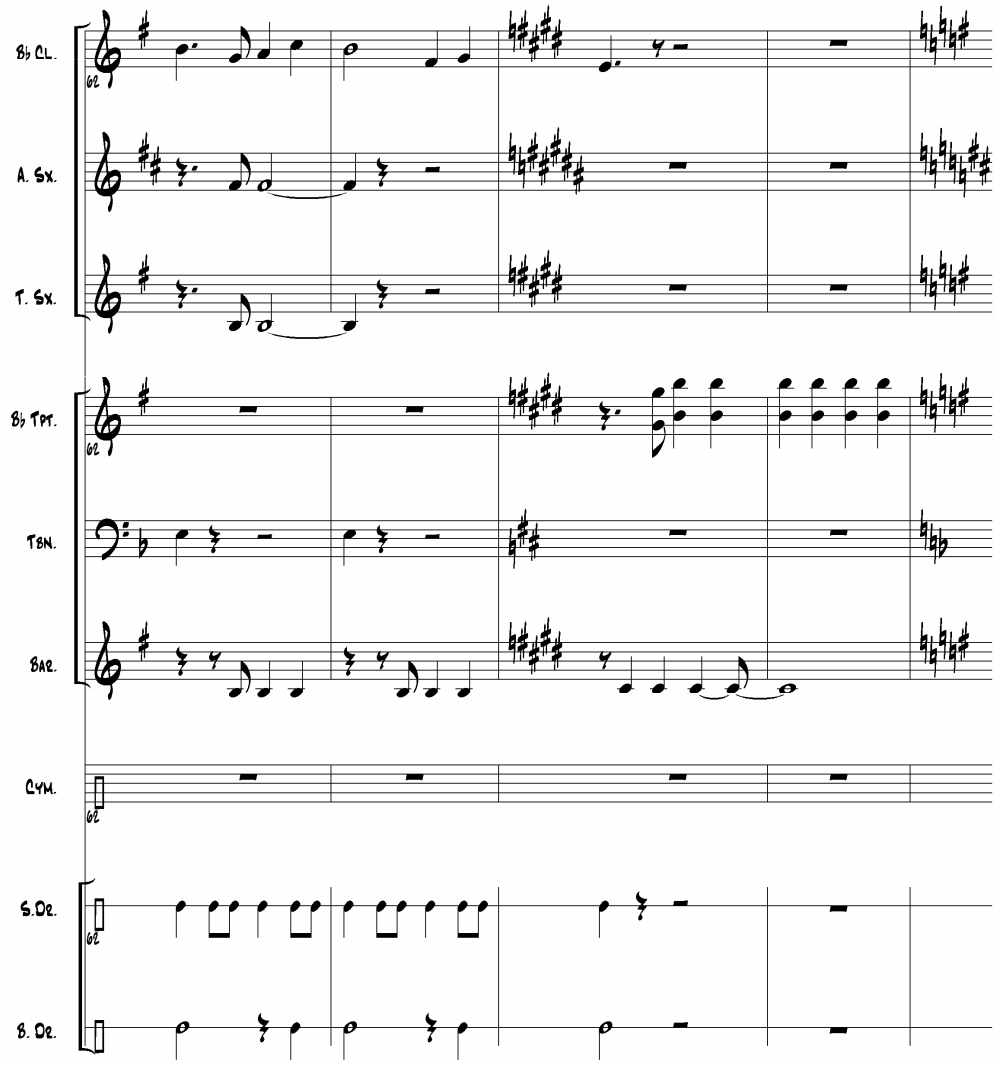

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
41

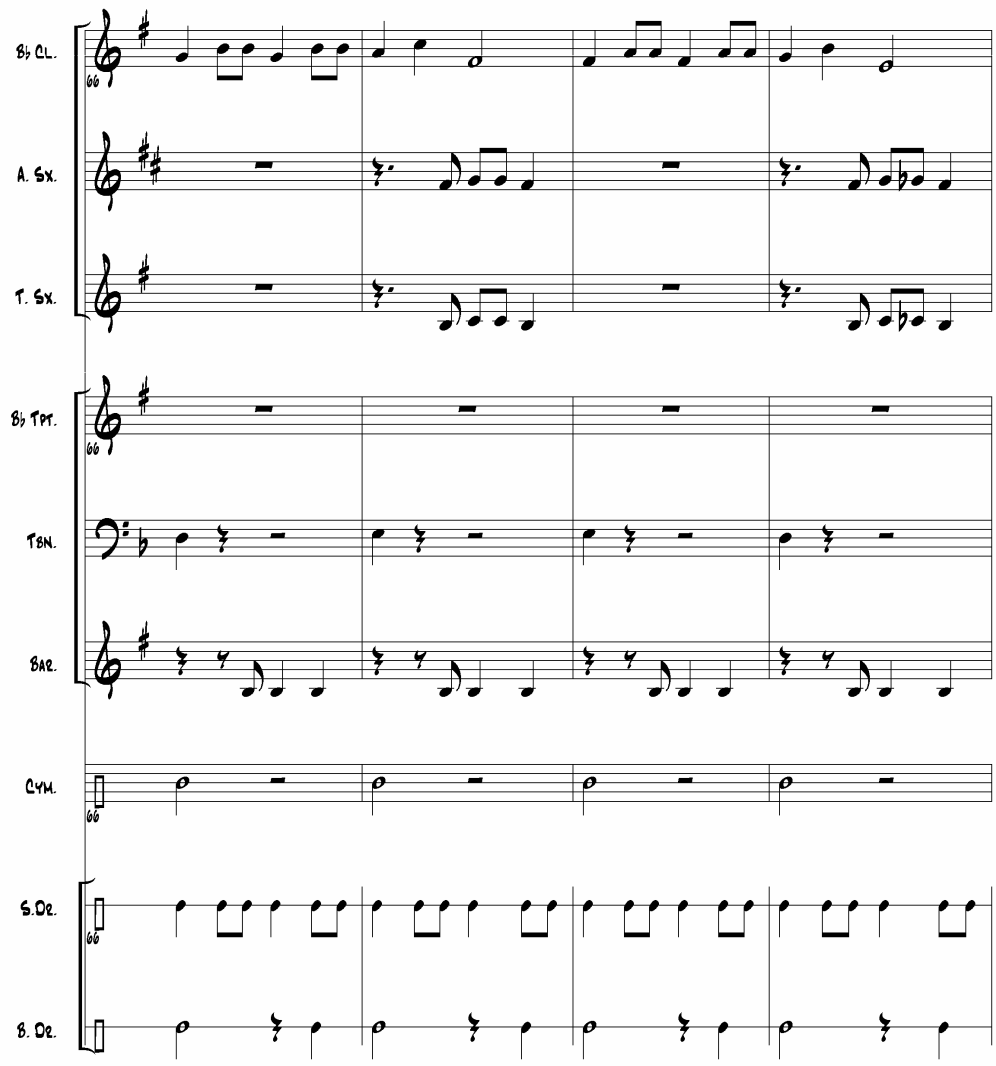

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

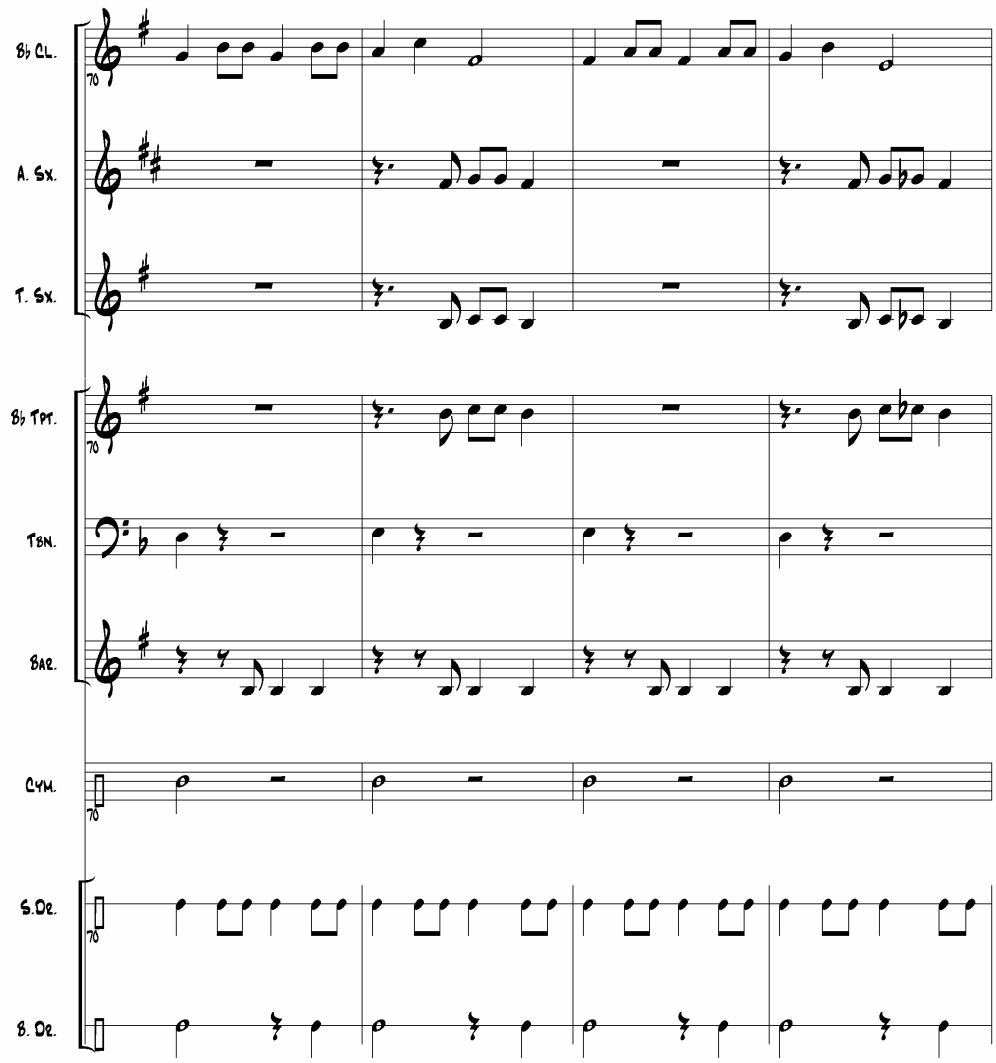

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

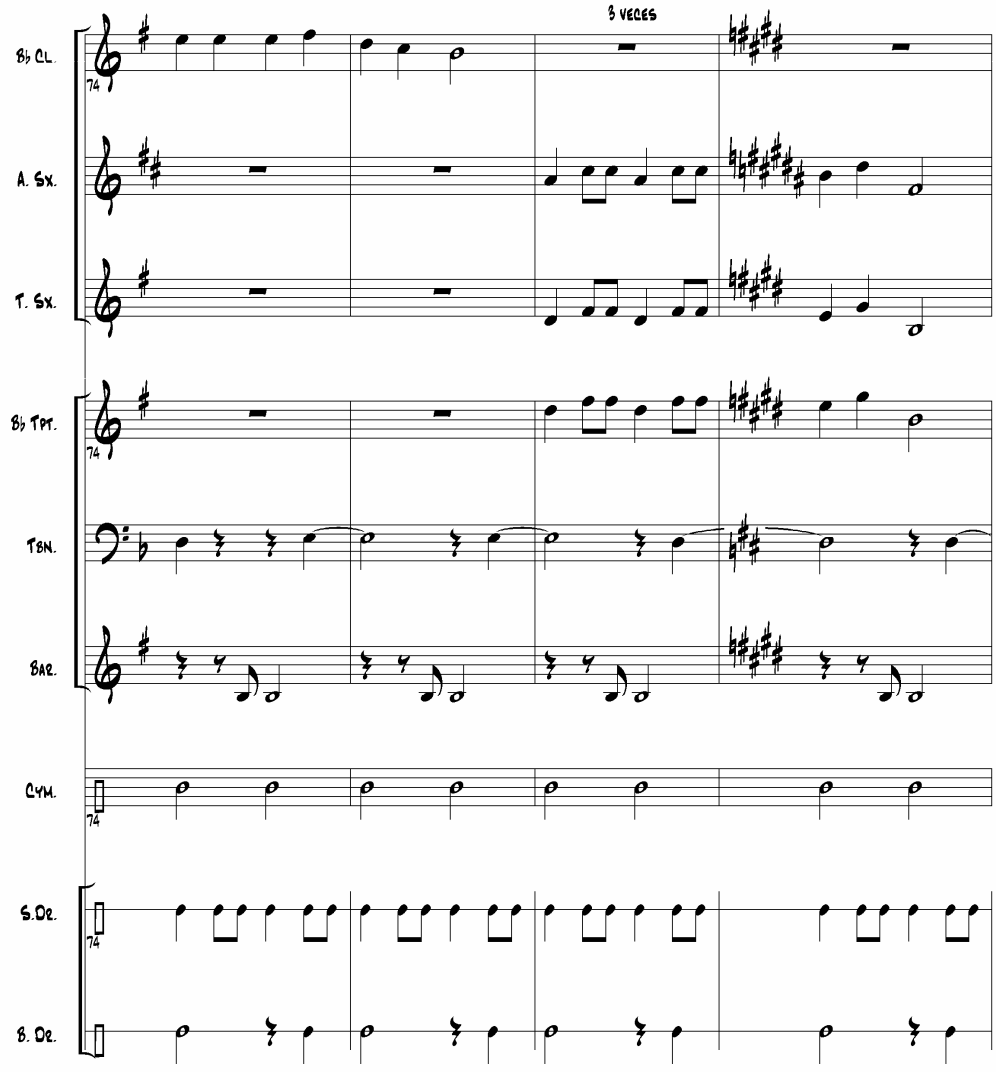

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

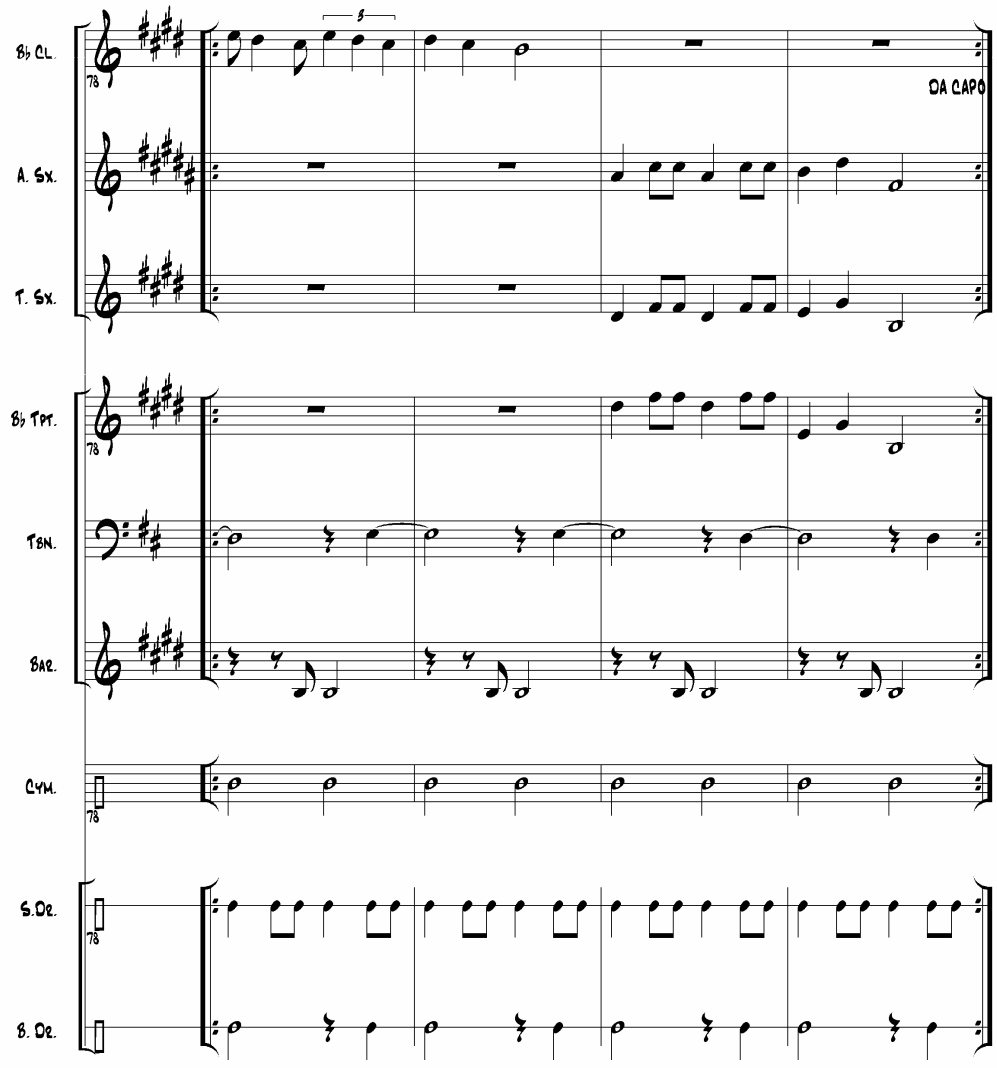

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

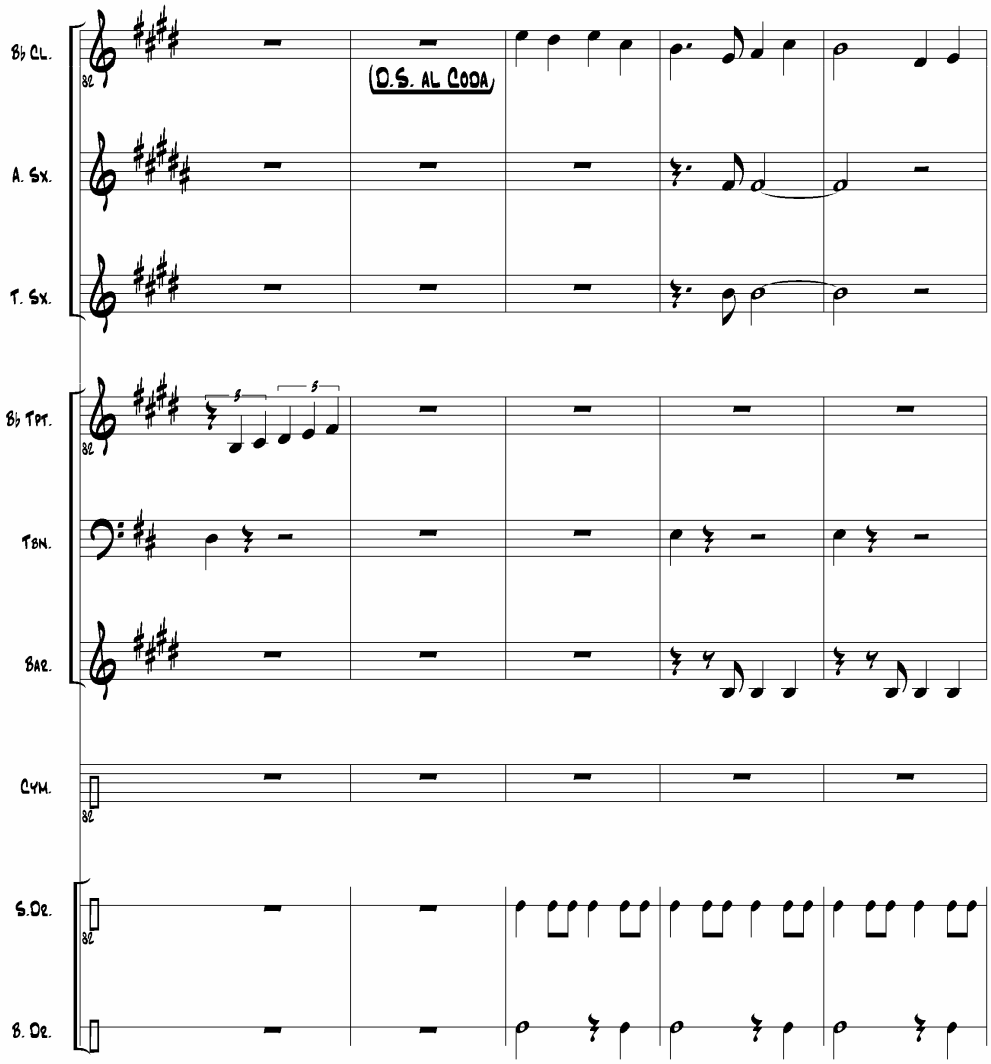

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

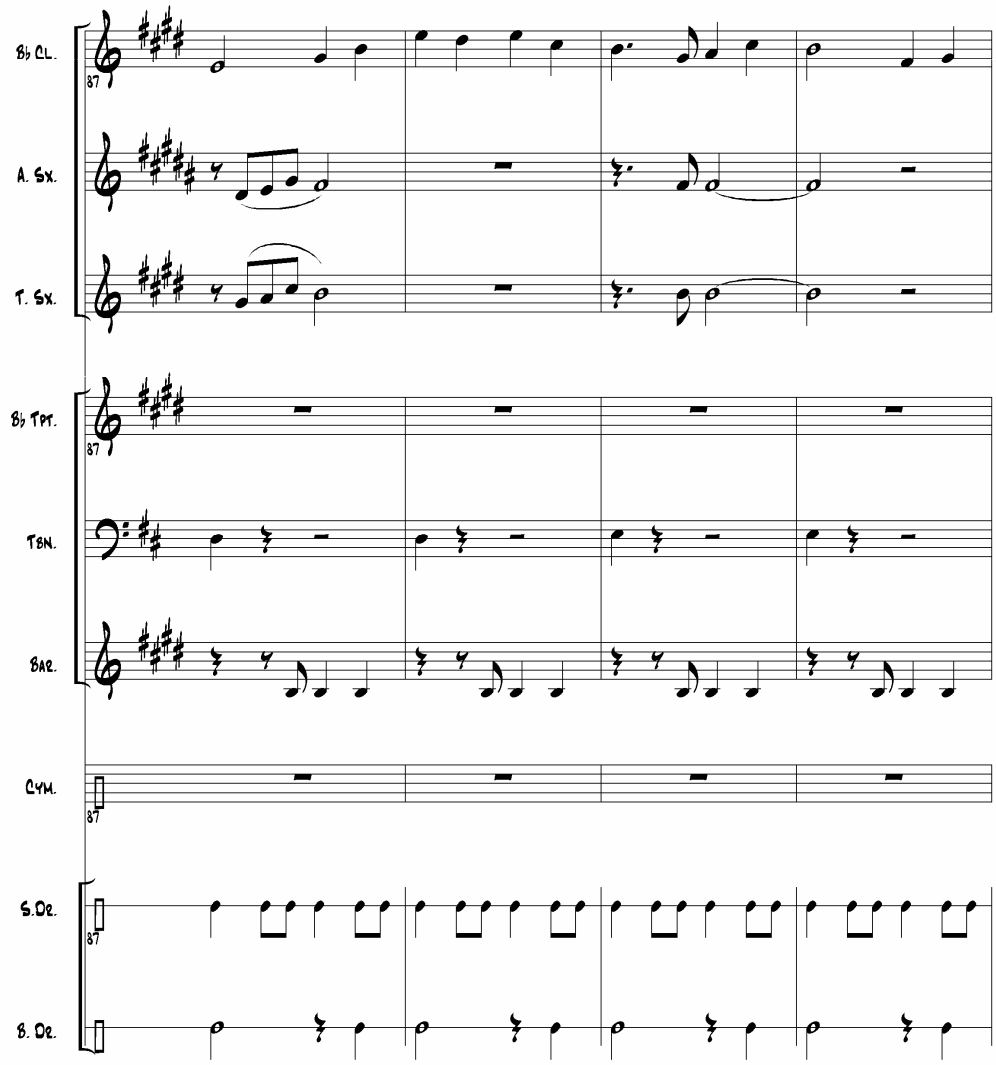

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

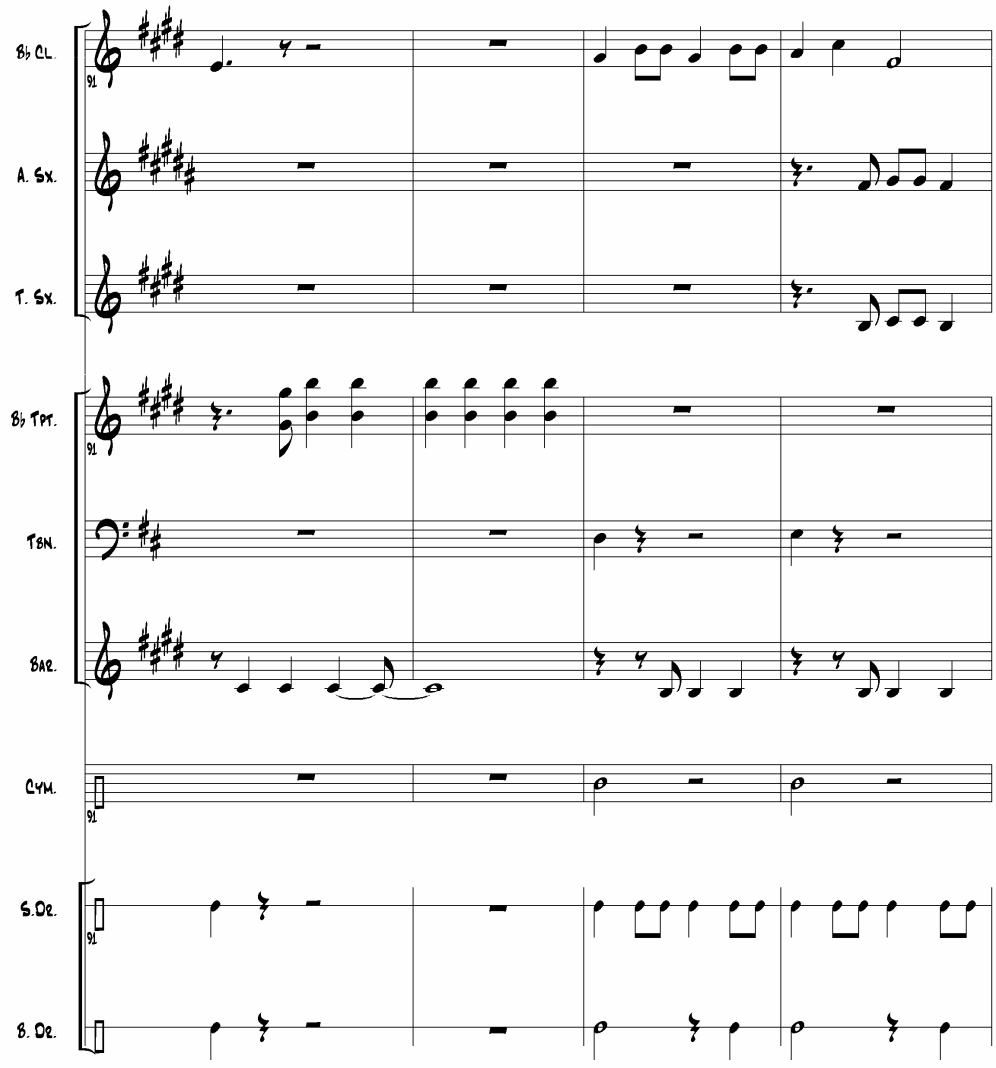

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

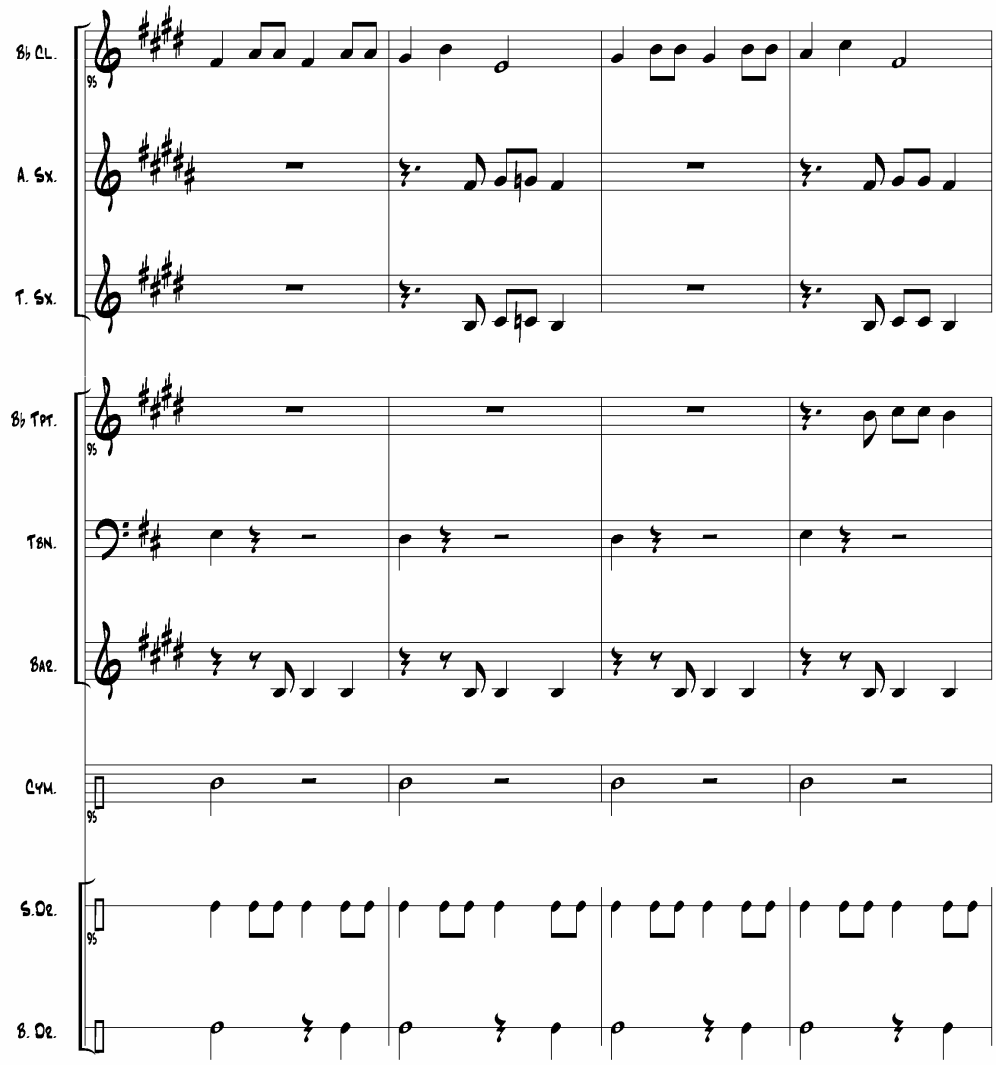

3 VECES
B♭ CL.
A. SX.
T. SX.
B♭ TPT.
TBN.
BAR.
CYM.
S.DR.
B. DR.
74

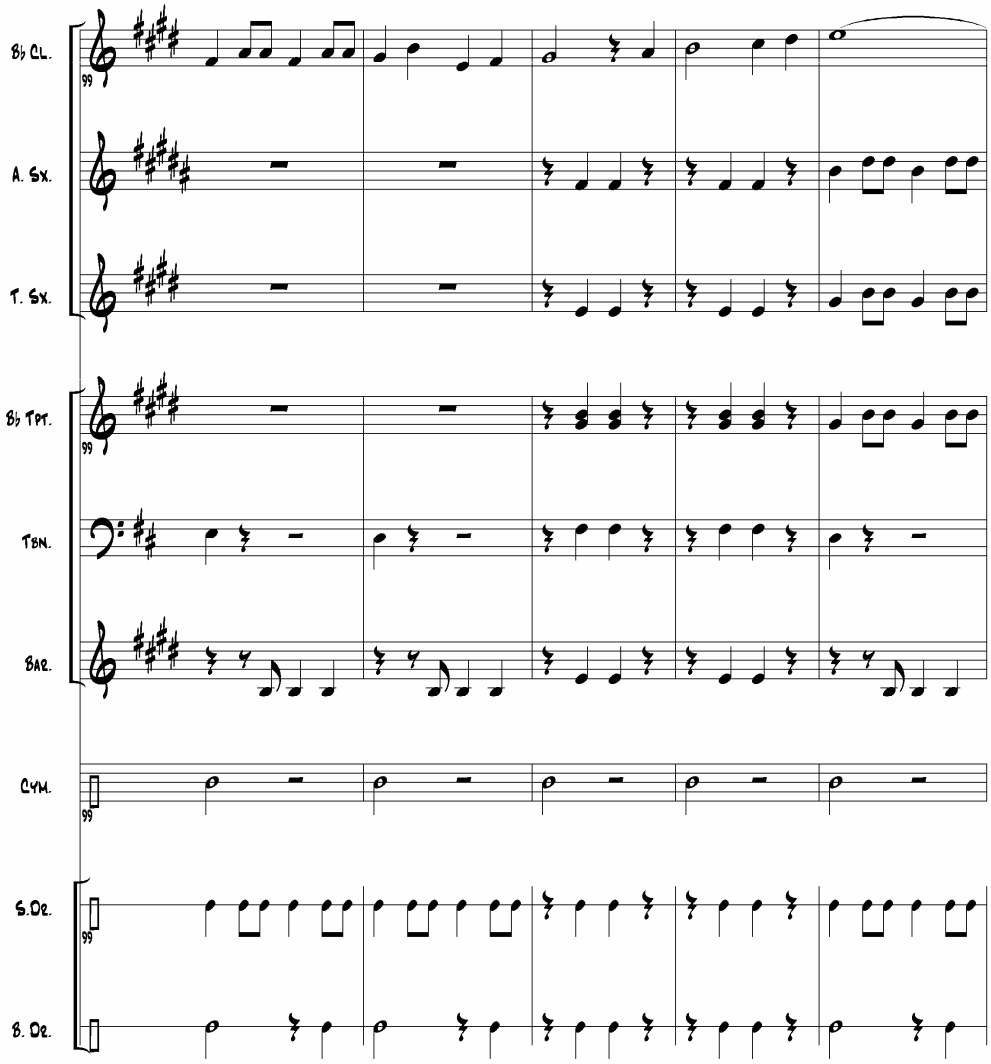

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
78
5
DA CAPO

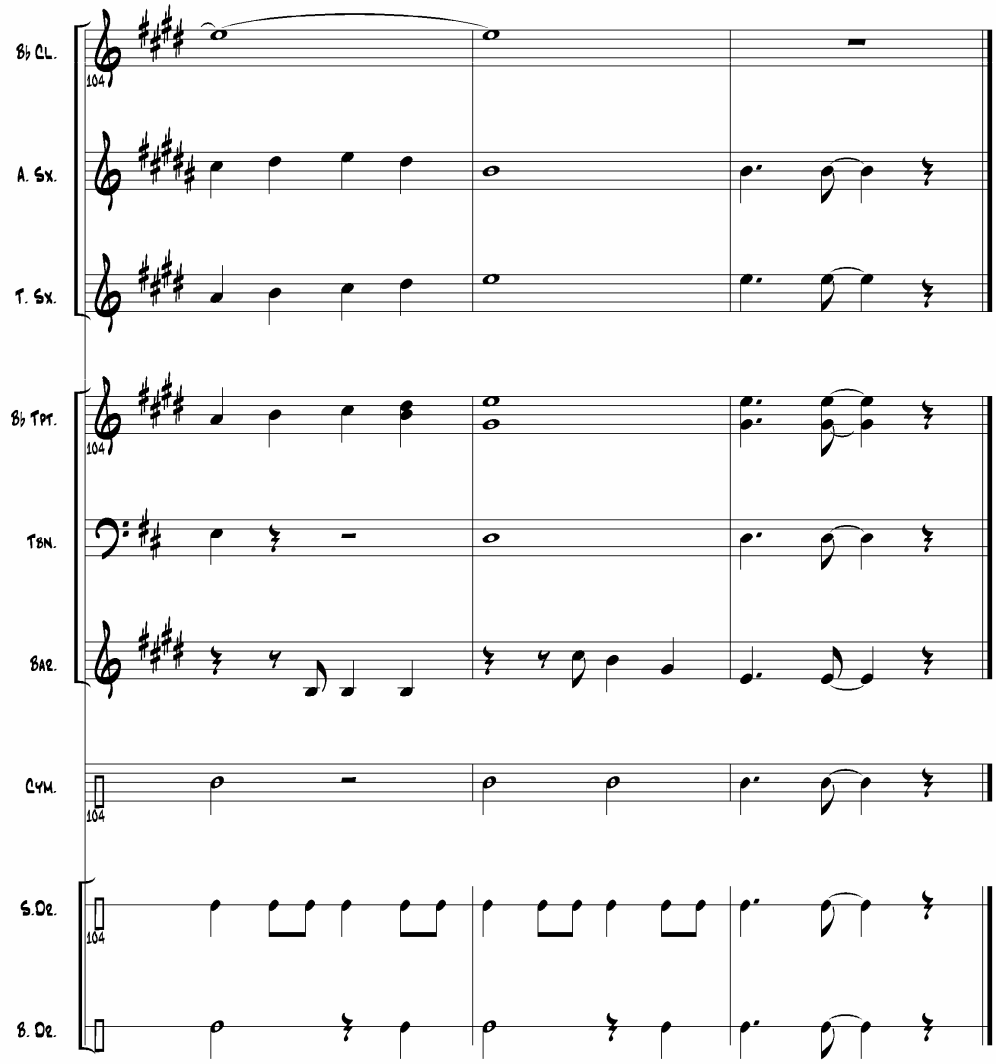

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
D.S. al Coda


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
87


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.


B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.

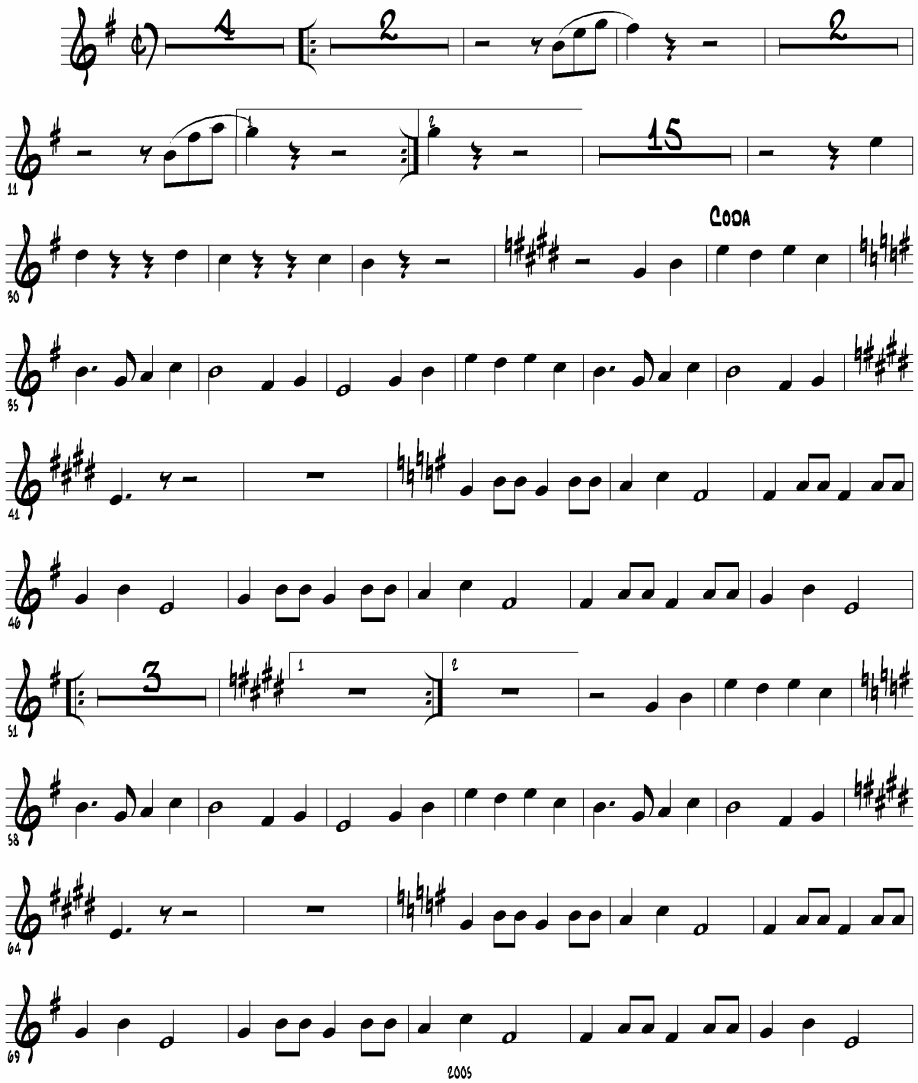

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
99

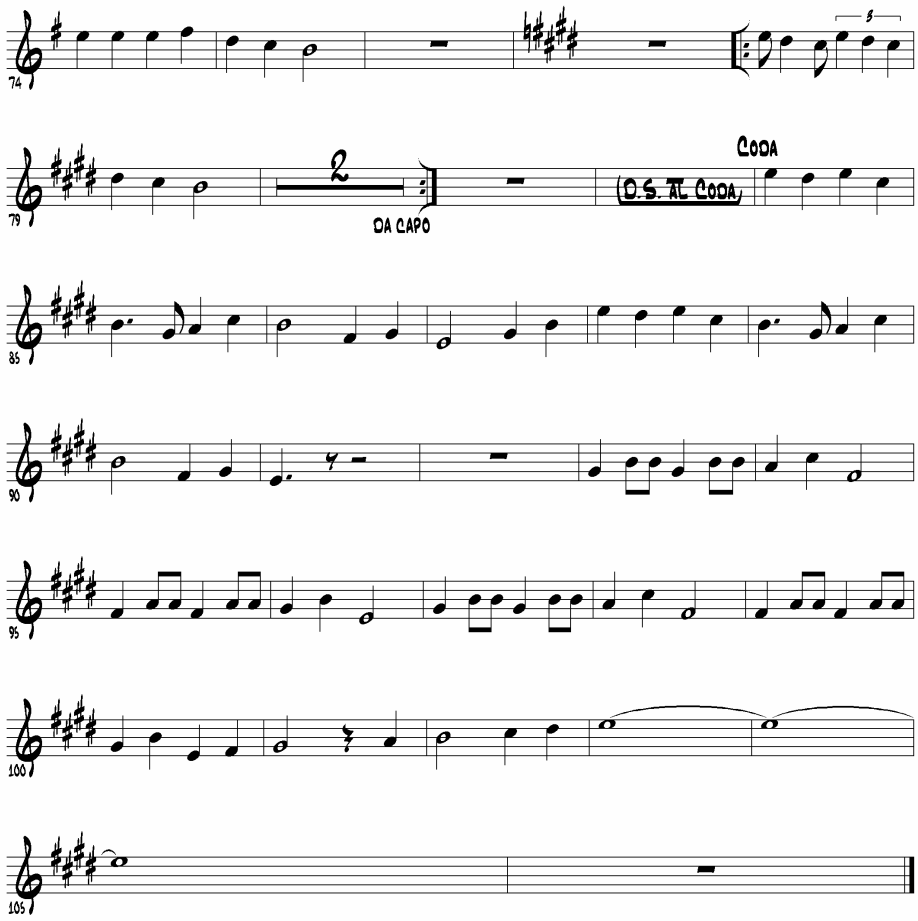

B♭ Cl.
A. Sx.
T. Sx.
B♭ Tpt.
Tbn.
Bar.
Cym.
S.Dr.
B. Dr.
104

YO NO FUI

CLARINET IN Bb

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.

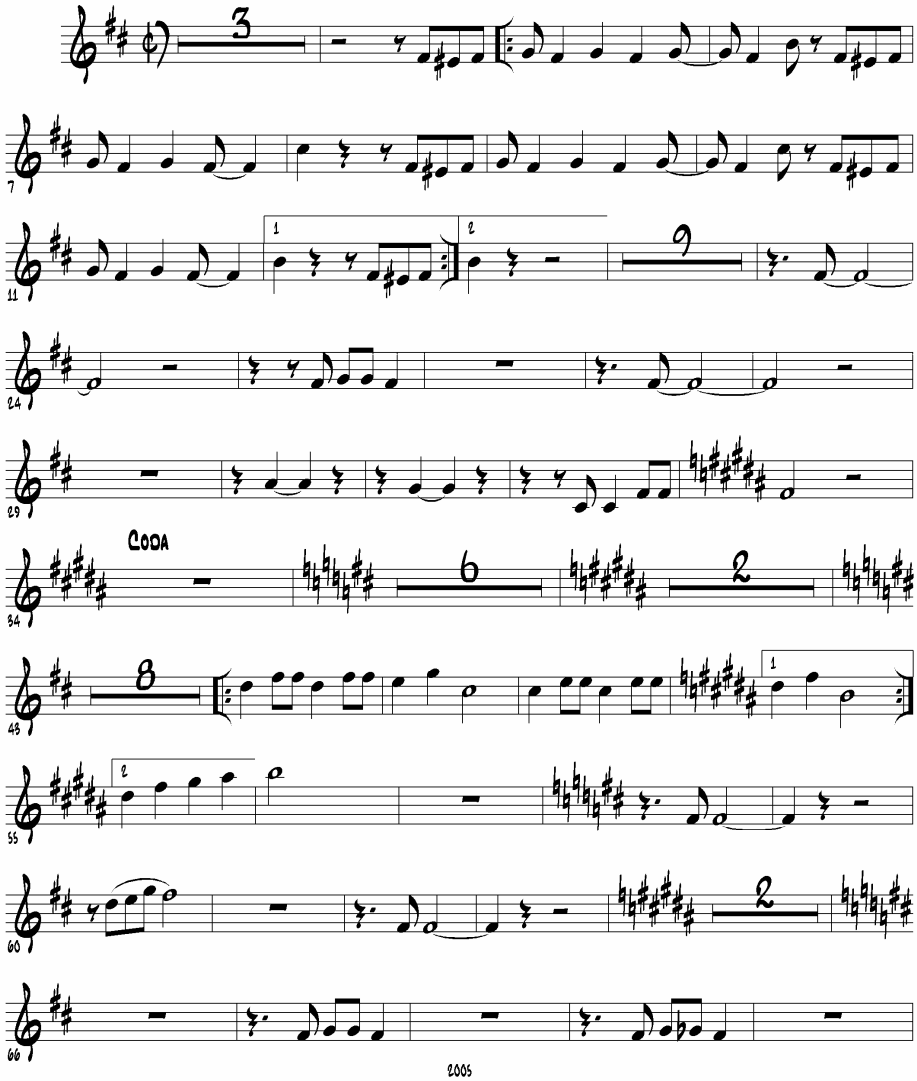



74
5
79
2
D.S. AL CODA
CODA
DA CAPO
85
90
95
100
105

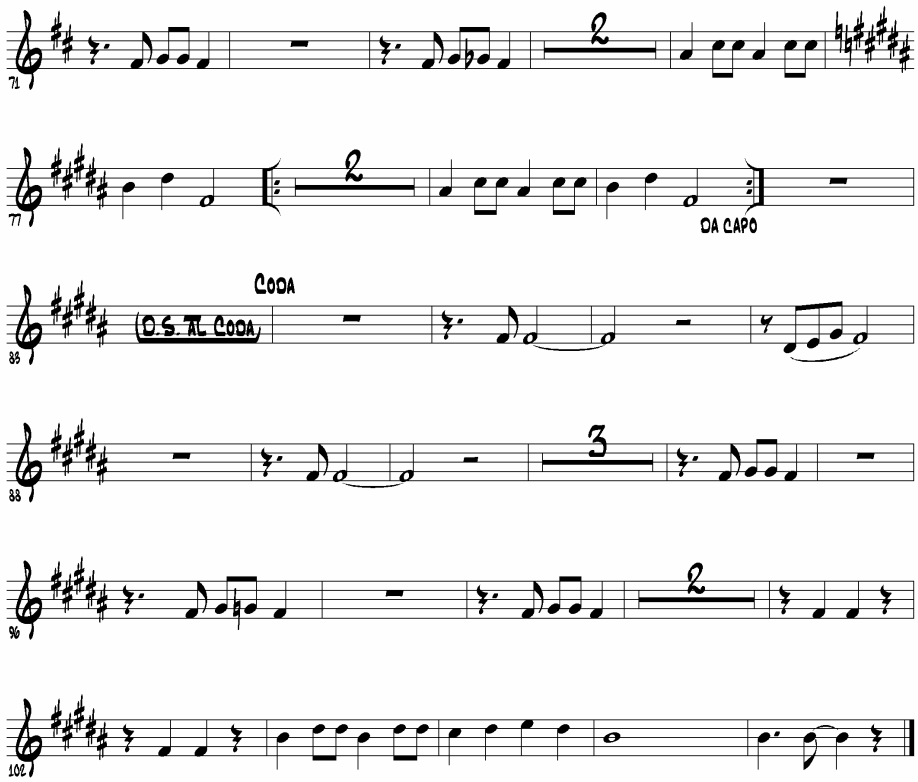
YO NO FUI

ALTO SAXOPHONE

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.



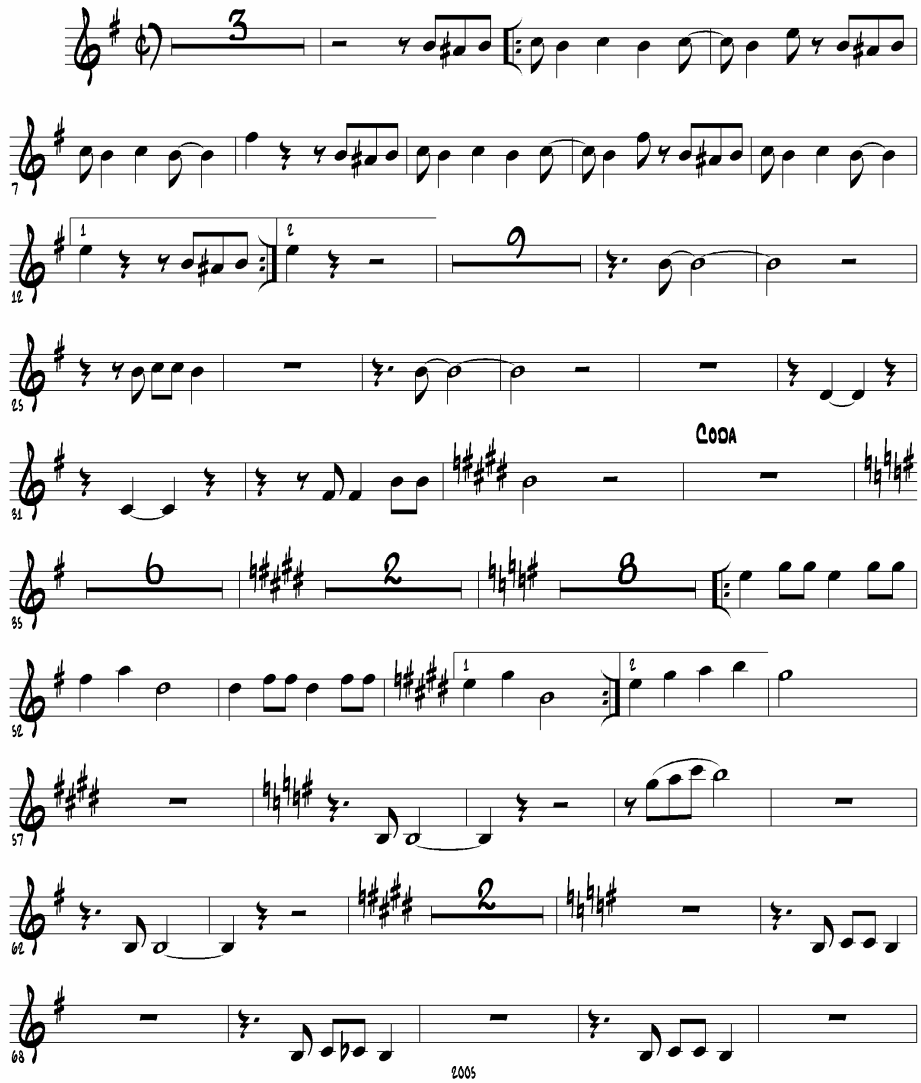
2005

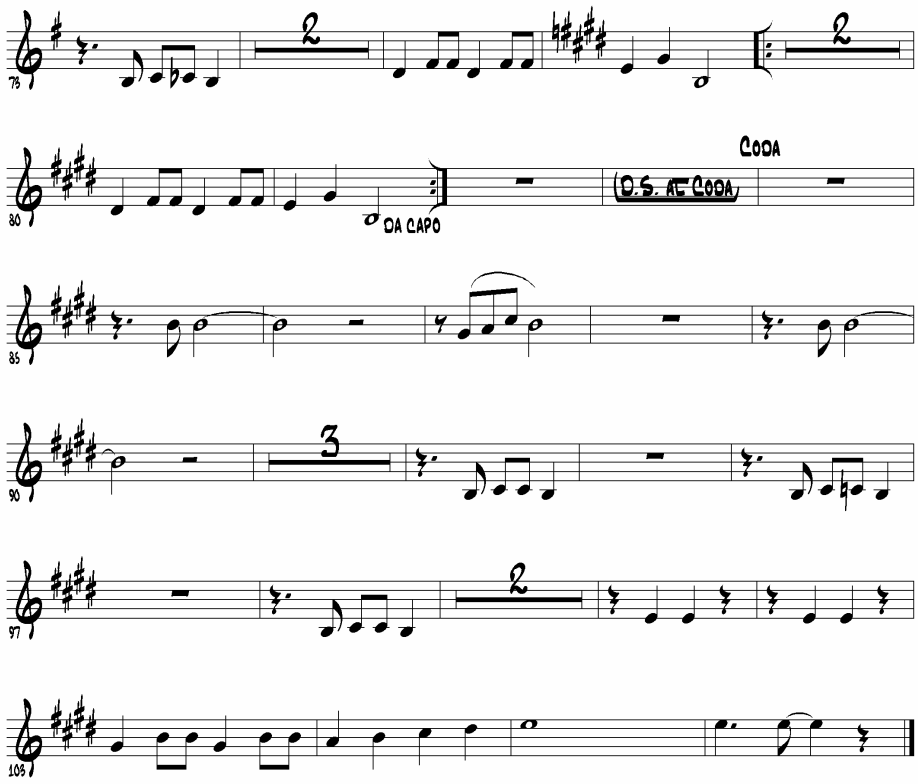

71
77
DA CAPO
CODA
D.S. AL CODA
83
88
96
102

YO NO FUI

TENOR SAXOPHONE

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.

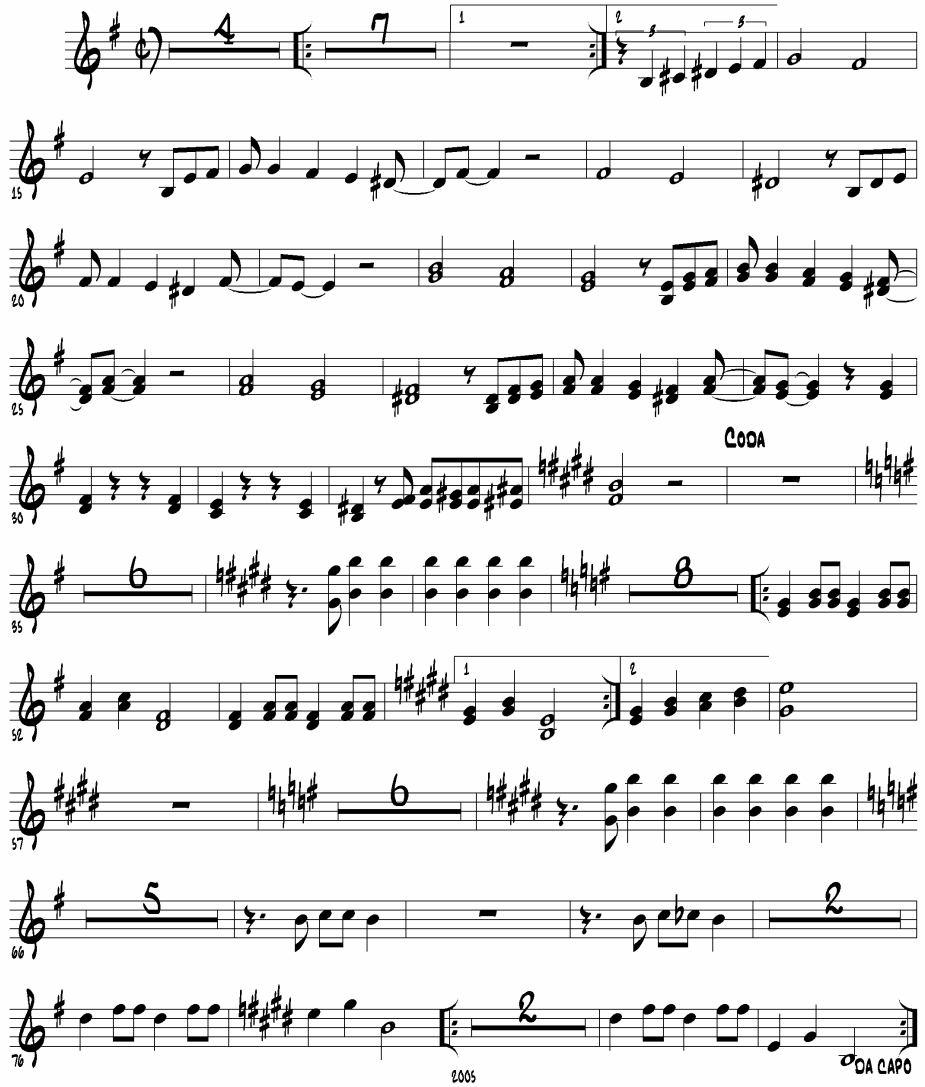


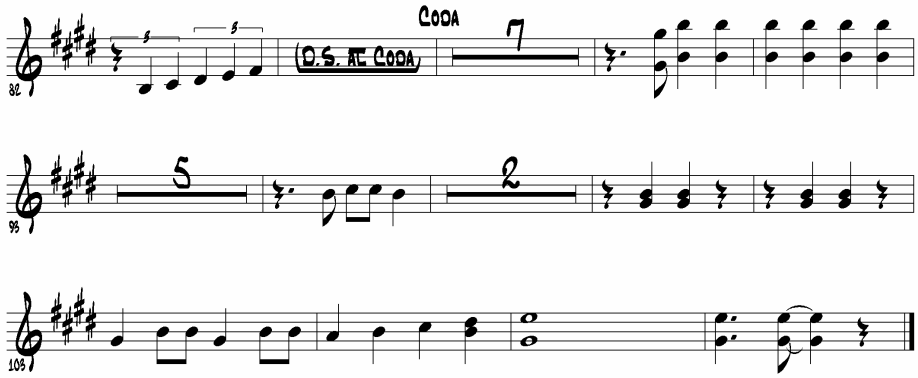

78
2
2
80
D.S. AL CODA
CODA
D.C. DA CAPO
85
90
3
97
2
103

YO NO FUI

TRUMPET IN Bb

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.

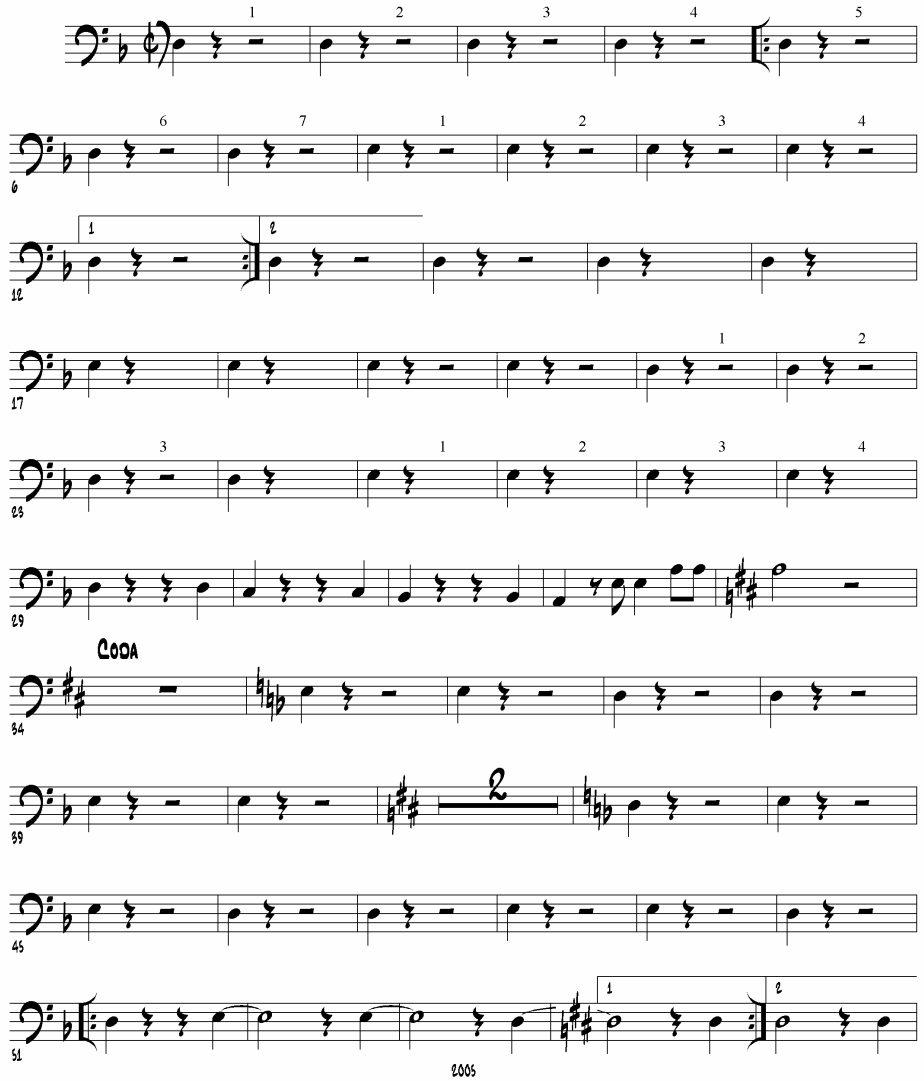


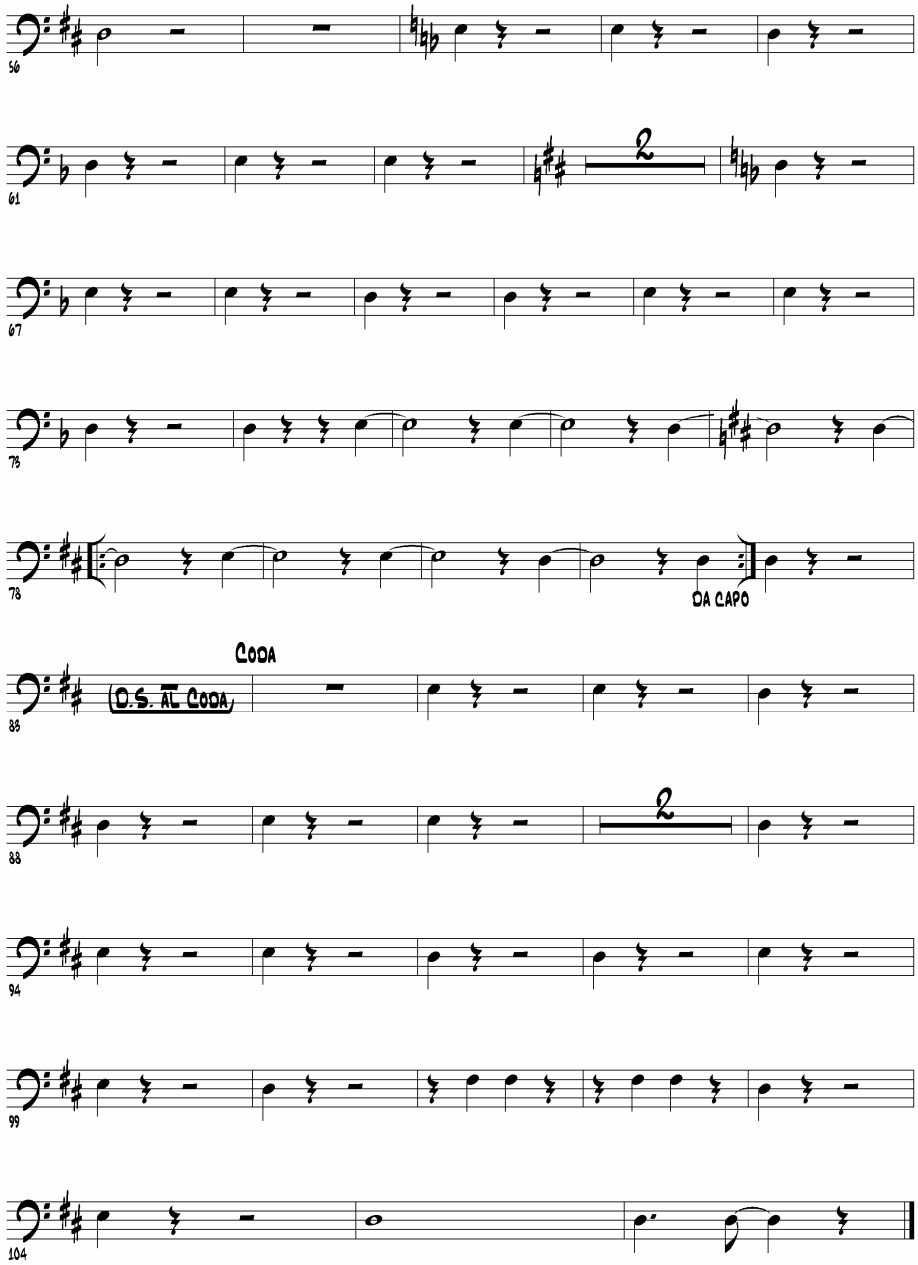

82
D.S. AL CODA
CODA
7
93
5
2
103

YO NO FUI

TROMBONE

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.

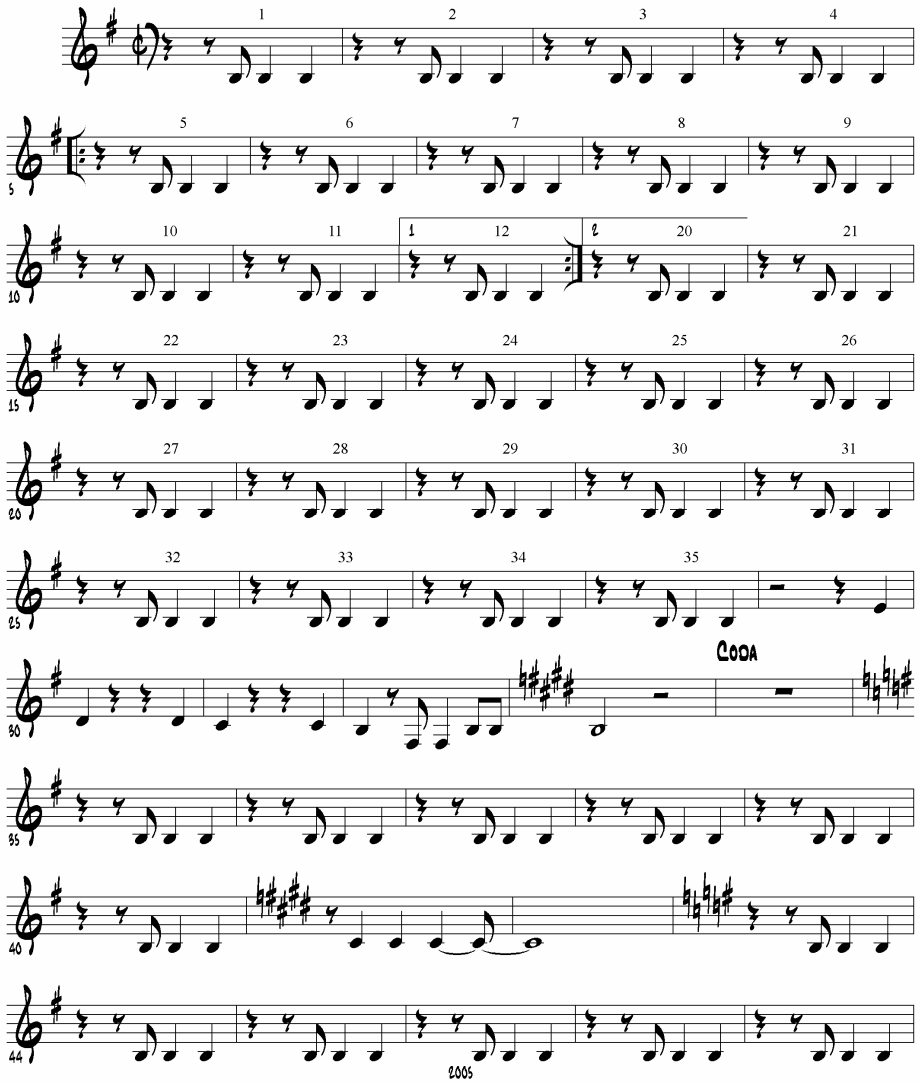


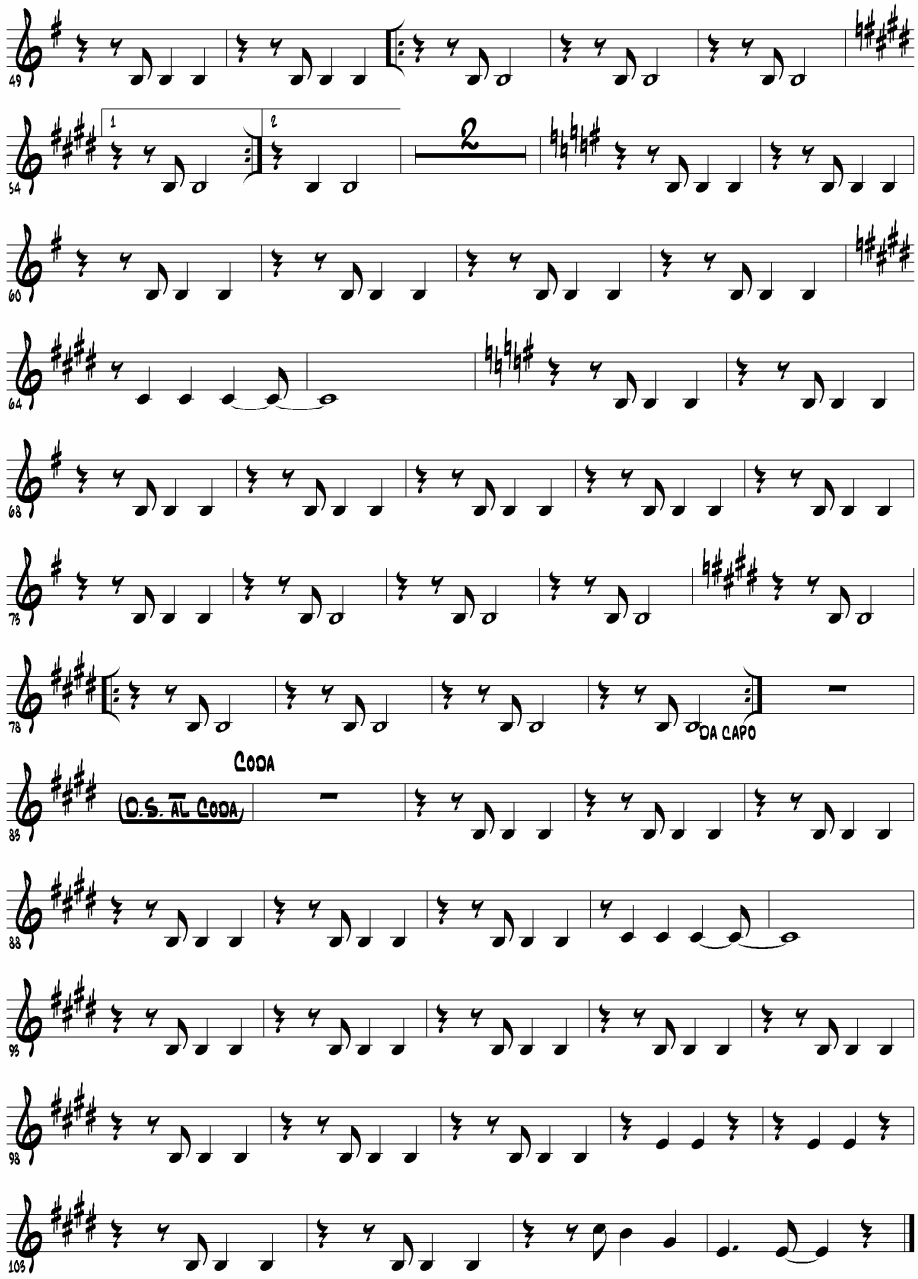

56
61
2
67
73
78
DA CAPO
CODA
D.S. AL CODA
83
2
88
94
99
104

YO NO FUI

BARITONE (T.C.)

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.




49
1
2
54
60
64
68
73
78
DA CAPO
CODA
D.S. AL CODA
83
88
93
98
103

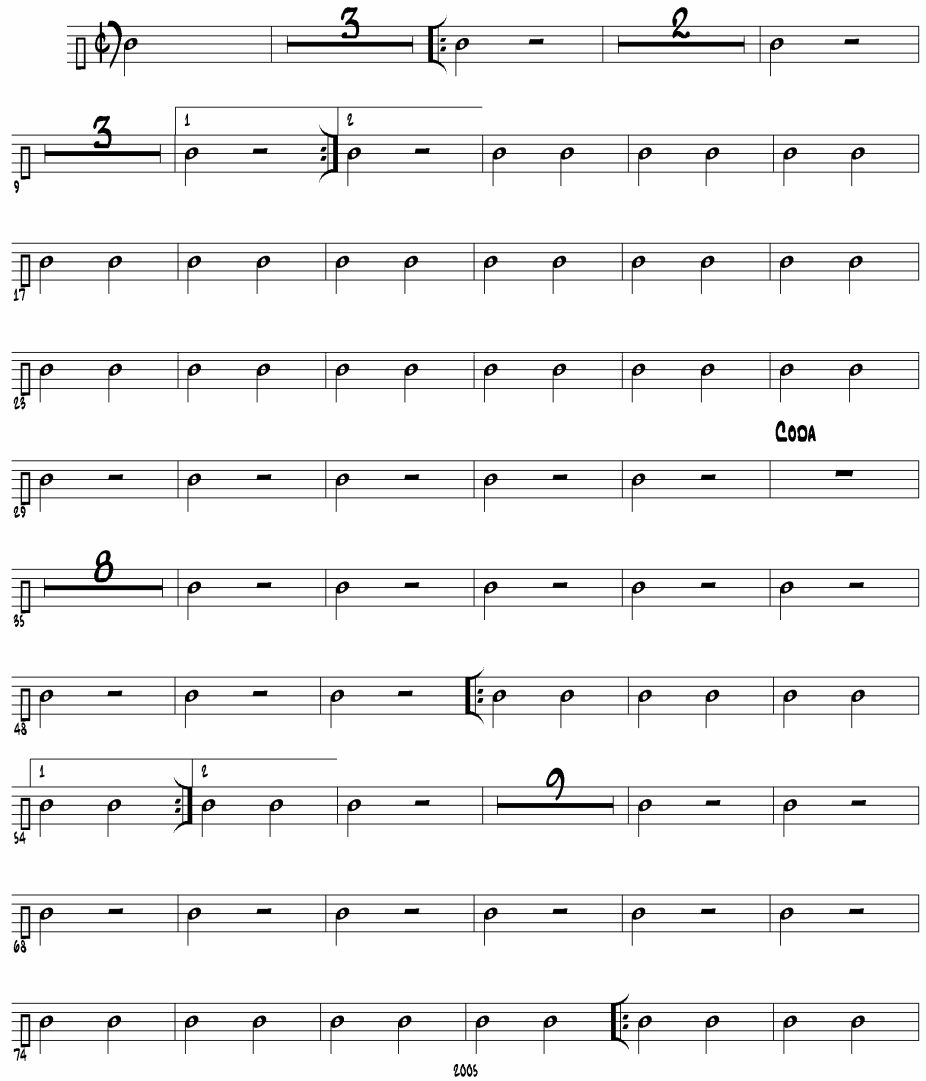
YO NO FUI

D. R. A.

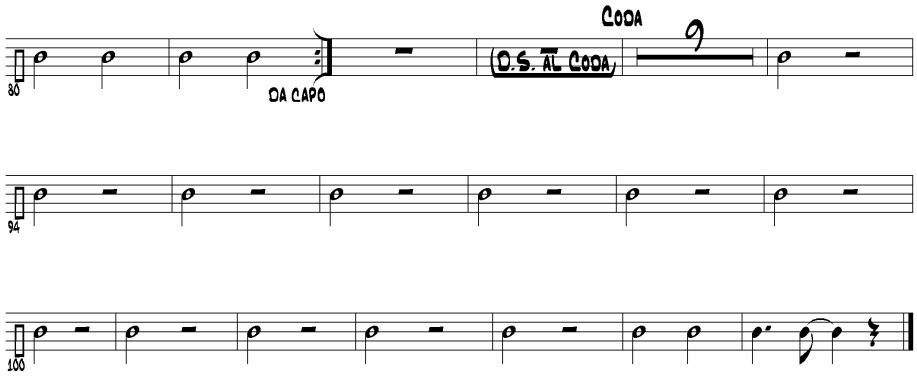
ADAPTACION PARA BANDA

CARLOS A. GARCIA R.

CYMBALS



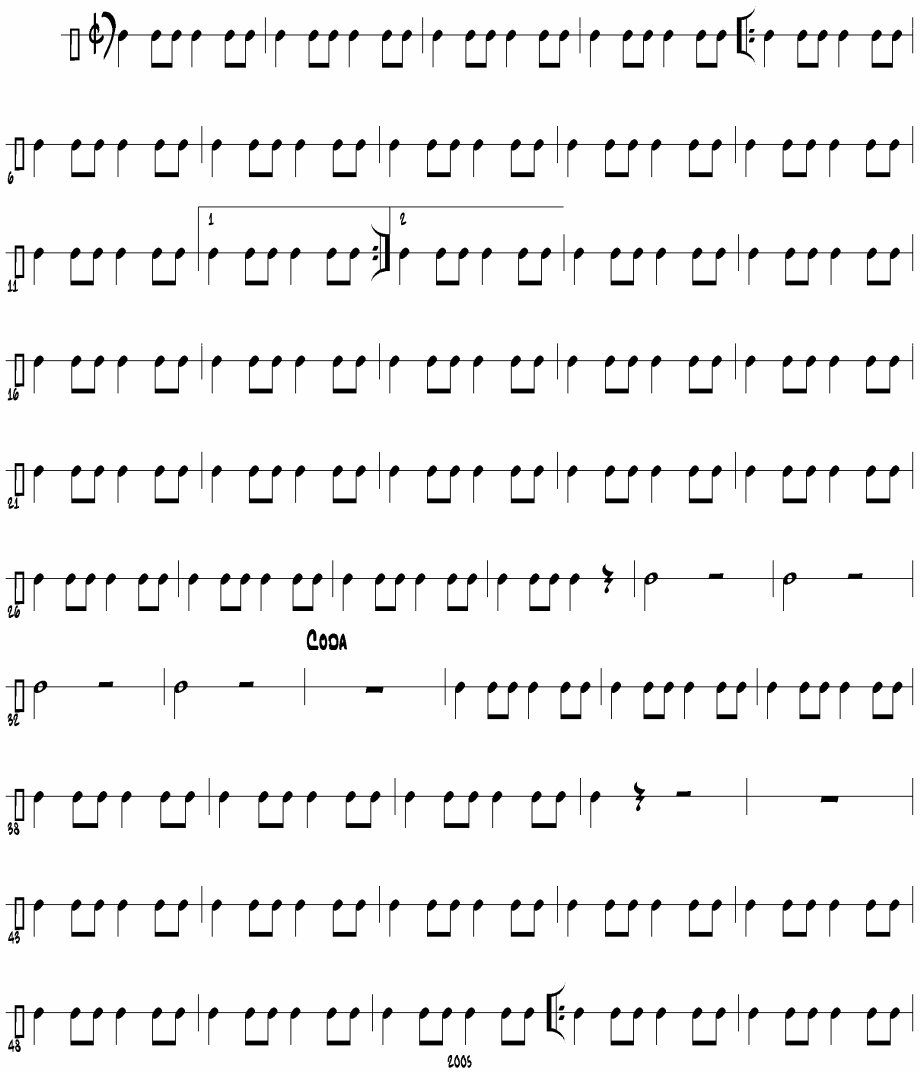
2005

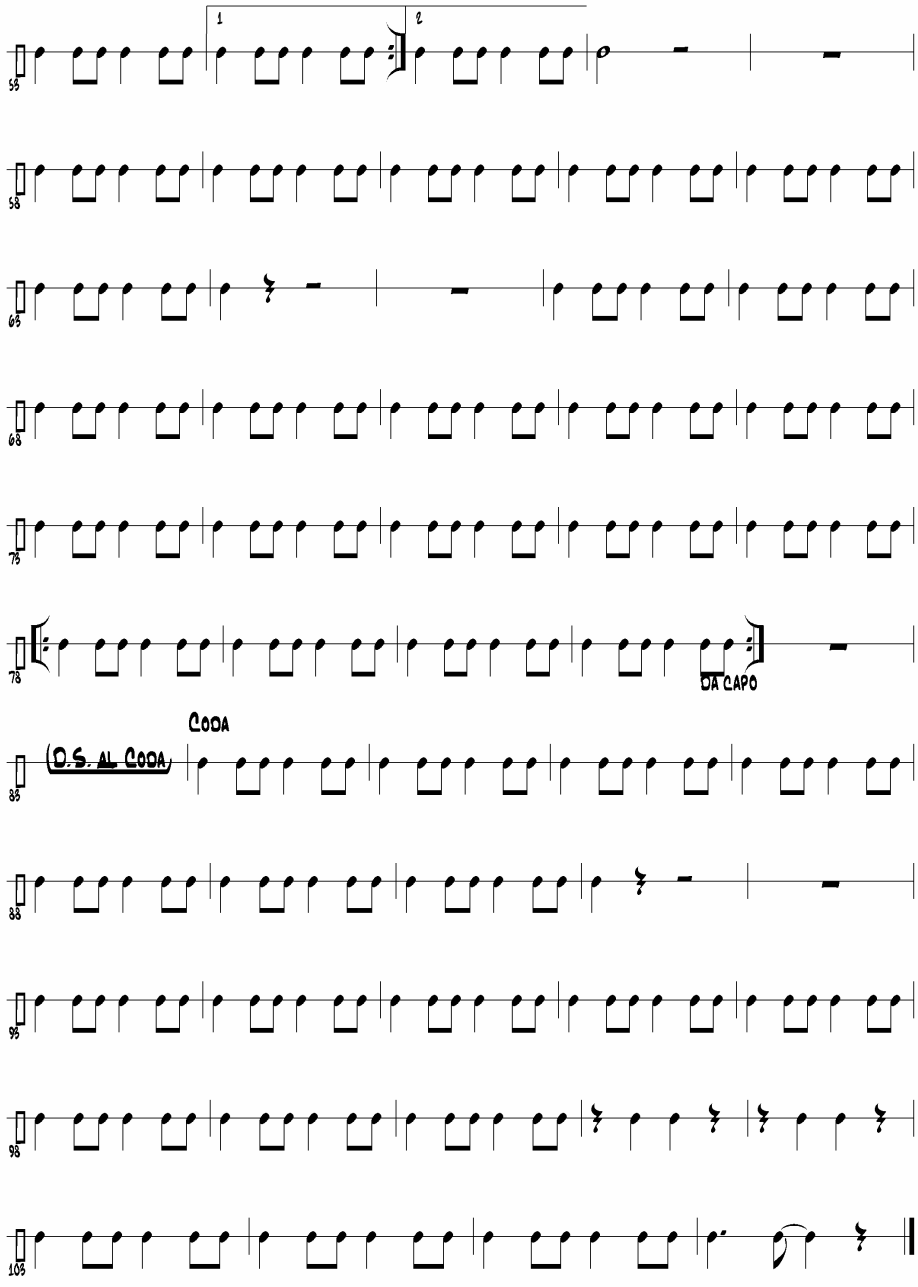

Coda
9
D.S. al Coda
Da Capo
80
94
100

YO NO FUI

Snare Drum

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.

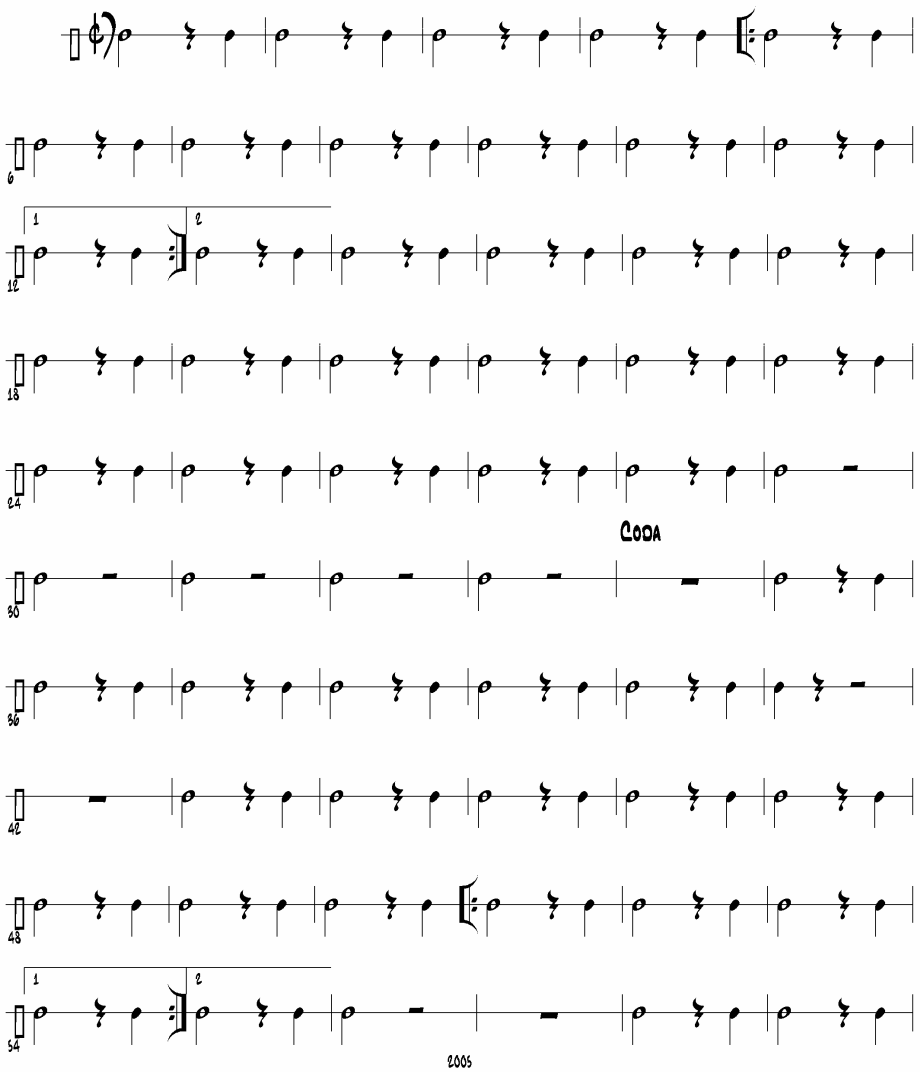


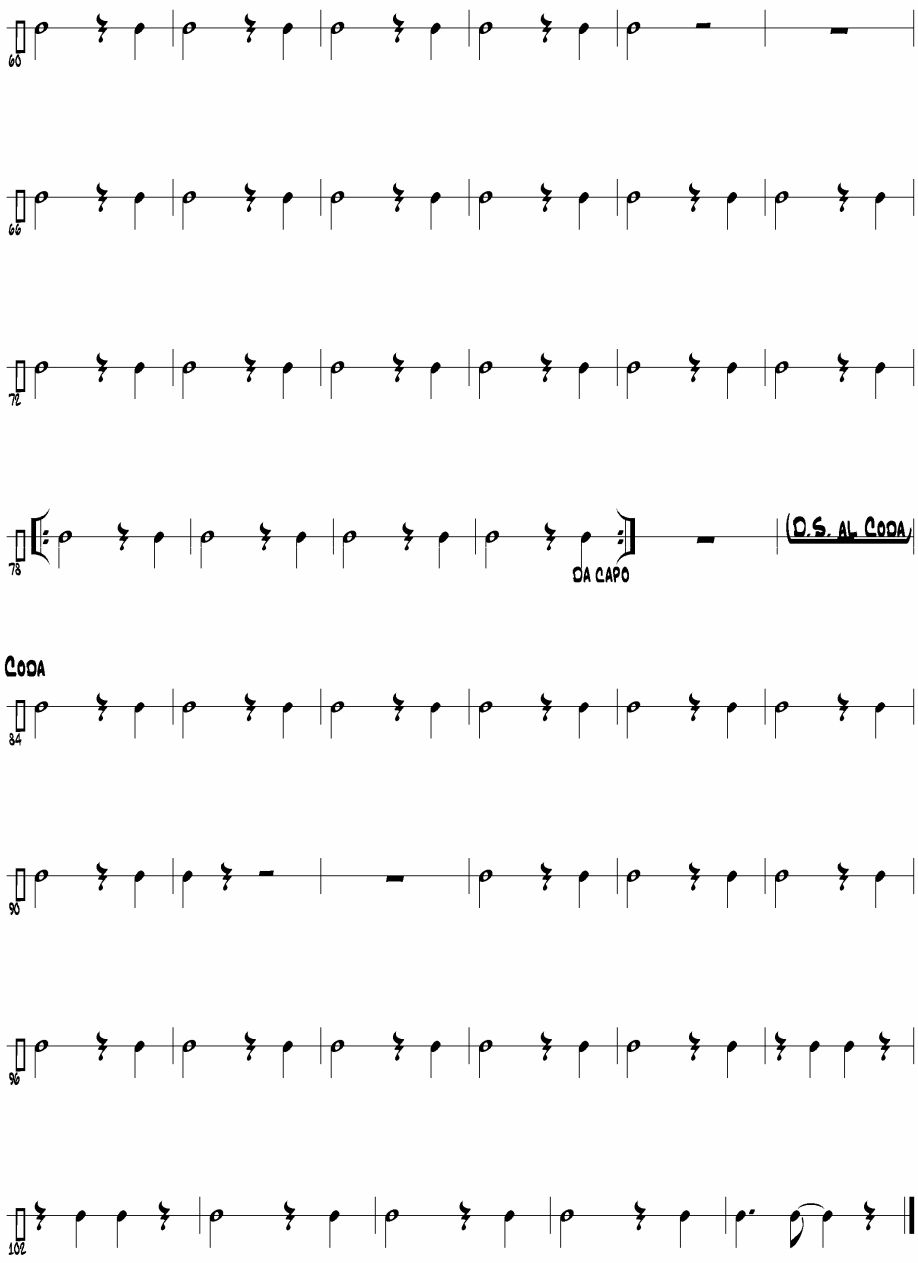

1
2
55
58
63
68
73
78
DA CAPO
CODA
D.S. AL CODA
83
88
93
98
103

YO NO FUI

Bass Drum

D. R. A.
ADAPTACION PARA BANDA
CARLOS A. GARCIA R.




60
66
72
78
D.S. AL CODA
DA CAPO
CODA
84
90
96
102

ANEXO E : FOTOGRAFÍAS

REPUBL