

**EDUCACIÓN MUSICAL Y CULTURA CIUDADANA  
“FORMACIÓN DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL-JUVENIL  
MERCEDES ÁBREGO, COLEGIO SANTANDER SEDE D”.**

**NELSON IVÁN GONZÁLEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTÍNEZ DÍAZ**



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2004**

**EDUCACIÓN MUSICAL Y CULTURA CIUDADANA  
“FORMACIÓN DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL-JUVENIL  
MERCEDES ÁBREGO, COLEGIO SANTANDER SEDE D”.**

**NELSON IVÁN GONZÁLEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTÍNEZ DÍAZ**

**Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar  
al título de LICENCIADO EN MÚSICA**

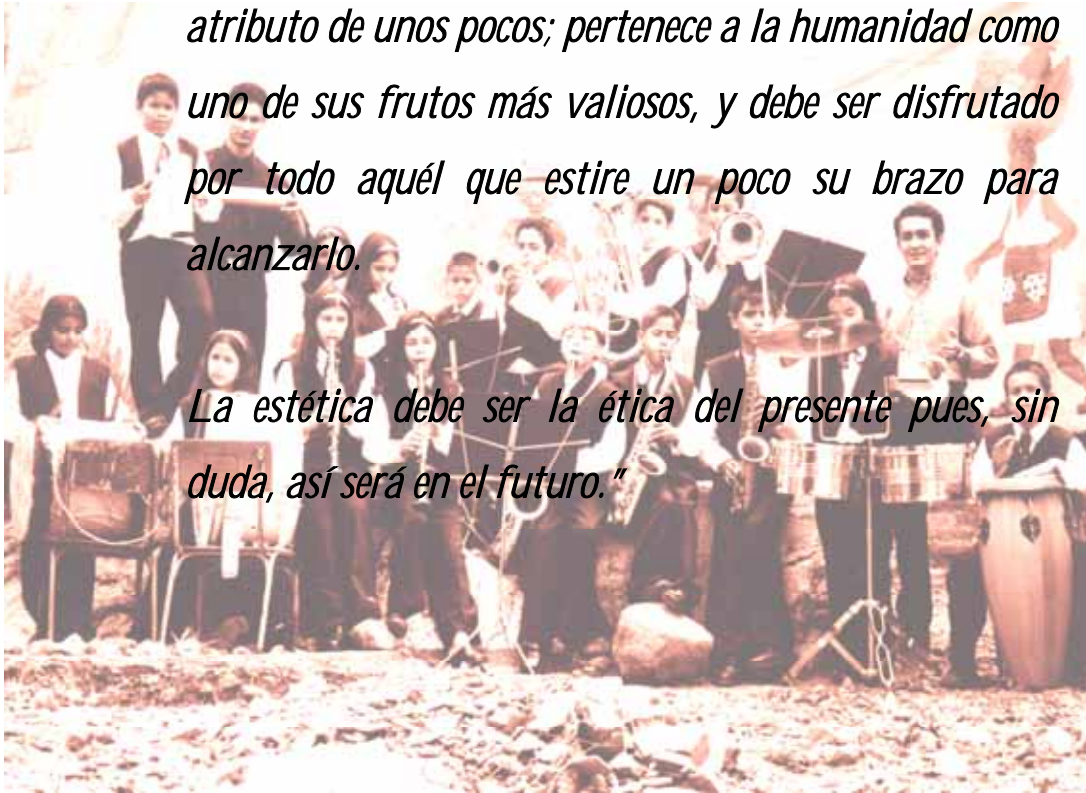
**Director:  
Jorge Antonio Ramírez Uribe  
Maestro**



**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
ESCUELA DE ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
BUCARAMANGA  
2004**

*“El arte, expresión del hombre, no es privilegio o atributo de unos pocos; pertenece a la humanidad como uno de sus frutos más valiosos, y debe ser disfrutado por todo aquél que estire un poco su brazo para alcanzarlo.*

*La estética debe ser la ética del presente pues, sin duda, así será en el futuro.”*



## DEDICATORIA

A mi ángel terrenal, el que Dios dispuso para mi, en mi transcurrir por este mundo expiatorio. Por la que todo tiene sentido.

A Luis Francisco Soto Márquez, por haber sido siempre mi modelo a seguir. El que me convenció que todo siempre puede ser mejor.

A mis niños, a quienes vi crecer durante el transcurso de este sueño. Los que quiero seguir viendo así, hasta el final.

Nelson Iván González Pedraza

## *Dedicatoria*

*A mi madre, por el inmenso amor que siempre me ha dado, por apoyar todas mis ideas y locuras.*

*A mi padre quien me enseñó todas esas cositas importantes para la vida, el que siempre creyó en mí. Aunque ahora no te vea por acá, siento que tu presencia me acompaña donde quiera que estoy.*

*A mi esposa, el motor que impulsa mi existencia, la que con su amor ilumina nuestro hogar, la que está pendiente de todo lo mío sin esperar nada a cambio, la que está ahí en lo bueno y en lo malo, la que me acepta tal como soy.*

*A mi hija por quien procuro ser cada día mejor, la razón más bonita para vivir, la prolongación de mi ser.*

*A mis hermanos, los mejores amigos que tengo.*

*A todos los que han creído en mí, los que conocen mi trasegar, los que han estado ahí en las verdes y las maduras.*

*Carlos Ariel Martínez Díaz*

## **AGRADECIMIENTOS**

A Nelson Henry Cruz, Director de la Escuela de Música por la ayuda y colaboración que siempre mantuvo durante la formación de nuestra banda.

A Ludwing Caicedo Coordinador del Colegio Santander Sede "D" por su compromiso, entrega y apoyo con este proyecto.

A Patricia Díaz por su enorme colaboración, pues sin ella todo hubiese sido más arduo.

A Rigoberto Vega por su excelente labor como Presidente de la Junta de Padres de Familia de la Banda, por sus consejos y recomendaciones constantes y acertadas.

A "Chava" por su excelente labor como Tesorera de la Junta y su entrega y trabajo abnegado con la Banda.

A Claudia Rey por su trabajo y apoyo incondicional que siempre demostró durante el transcurso de este proyecto.

A Luis Francisco Soto Márquez, Héctor Fabián Cristancho, Ciro Rozo, Jaime González, Erika Mantilla, Shirly Acevedo y Eduardo Prada Arismendi, entre otros miembros de la Banda de Girón, por su colaboración y enseñanzas desinteresadas a los niños.

A los Profesores de la Escuela de Música por sus consejos y enseñanzas.

A los niños y niñas de la banda por habernos permitido compartir con ellos nuestras experiencias y nuestro tiempo. Porque fue más lo que aprendimos nosotros de ellos que ellos de nosotros, porque vivimos amargos y gratos momentos, porque juntos crecimos y conquistamos las metas que nos trazamos, porque hemos dejado una huella que difícilmente se borraré.

A los integrantes de la Banda Sinfónica Infantil-Juvenil, Mercedes Ábrego:

<i>Jennifer Sarely Gómez Badillo</i>	<i>Clarinete</i>
<i>Bertha Victoria Rodríguez Forero</i>	<i>Clarinete</i>
<i>Leonardo Carvajal Santamaría</i>	<i>Saxofón Alto</i>
<i>Miguel Ángel García Ayala</i>	<i>Saxofón Alto</i>
<i>Oscar Fabián Galvis Cadena</i>	<i>Saxofón Tenor</i>
<i>Jonathan Carvajal Santamaría</i>	<i>Trompeta</i>
<i>Cristian Vega Rangel</i>	<i>Trombón</i>
<i>Harvey Alexis Herrera Badillo</i>	<i>Fliscorno</i>
<i>Jessica Tatiana Graterón Rey</i>	<i>Percusión</i>
<i>Josué Carvajal Santamaría</i>	<i>Percusión</i>
<i>Wendy Loraine Gómez Badillo</i>	<i>Percusión</i>
<i>Jhon Jairo Jácome</i>	<i>Percusión</i>
<i>Lina María Plata Suárez</i>	<i>Percusión</i>
<i>Anderson Graterón Rey</i>	<i>Percusión</i>
<i>Jenny Paola Pérez Plata</i>	<i>Percusión</i>
<i>Stefanny Natalia Moreno Roa</i>	<i>Percusión</i>

A nuestras familias por haber creído en nosotros y por el apoyo incondicional que siempre nos brindaron.

A doña Ángela Vargas por sus atenciones diarias.

A doña Teresa y a Gloria por los refrigerios de tres años.

A los Profesores del Colegio Santander sede "D" por su colaboración y apoyo.

## **TABLA DE CONTENIDO**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>Pág.</b> <b>1</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>3</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>4</b>
<b>OBJETIVO GENERAL</b>	<b>4</b>
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	<b>5</b>
<b>1. GENERALIDADES</b>	<b>7</b>
<b>1.1. ORIGEN DE LAS BANDAS</b>	<b>7</b>
<b>1.1.1. SÍNTESIS DEL ORIGEN DE LA BANDA NACIONAL</b>	<b>9</b>
<b>1.2. CLASIFICACIÓN DE LAS BANDAS</b>	<b>12</b>
<b>1.2.1. Bandas Municipales</b>	<b>12</b>
<b>1.2.2. Bandas Regionales</b>	<b>13</b>
<b>1.2.3. Bandas Departamentales</b>	<b>14</b>
<b>1.2.4. Bandas Militares</b>	<b>15</b>
<b>1.2.5. Bandas de Marcha</b>	<b>16</b>
<b>1.2.6. Bandas Sinfónicas</b>	<b>16</b>
<b>1.3. OTRAS AGRUPACIONES MUSICALES</b>	<b>18</b>
<b>1.3.1. La Papayera</b>	<b>18</b>
<b>1.3.2. La Orquesta de Baile y los Combos</b>	<b>19</b>
<b>1.4. ESTRUCTURA Y CONFORMACIÓN DE LAS BANDAS</b>	<b>21</b>
<b>1.4.1. INSTRUMENTACIÓN DE LAS BANDAS</b>	<b>21</b>

1.4.1.1.	Las Maderas	21
1.4.1.2.	Los Bronces	21
1.4.1.3.	La Percusión	21
1.4.1.3.1.	Instrumentos de Sonido Determinado	21
1.4.1.3.2.	Instrumentos de Sonido Indeterminado	22
1.4.2.	<b>INSTRUMENTOS DE VIENTO</b>	23
1.4.2.1.	De Corredera o Vara	24
1.4.2.2.	De Pistones	24
1.4.2.3.	De Hoyos Laterales	25
1.4.2.4.	El Sistema Böhm	25
1.4.3.	<b>CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO</b>	26
1.4.3.1.	<b>FAMILIA DE LAS MADERAS</b>	26
1.4.3.1.1.	Instrumentos de Embocadura	26
1.4.3.1.1.1.	El Flautín	27
1.4.3.1.1.2.	La Flauta Traversa	28
1.4.3.1.2.	Instrumentos de Lengüeta	29
1.4.3.1.2.1.	De Lengüeta Idiofónica	30
1.4.3.1.2.2.	De Lengüeta Heterofónica	30
1.4.3.1.2.3.	Instrumentos de Lengüeta Simple	31
1.4.3.1.2.3.1.	El Clarinete	31
1.4.3.1.2.3.2.	El Saxofón	34

1.4.3.1.2.4.	Instrumentos de Lengüeta Doble	35
1.4.3.1.2.4.1.	El Oboe	35
1.4.3.1.2.4.2.	El Fagot	36
1.4.3.2.	FAMILIA DE LOS METALES	36
1.4.3.2.1.	La Trompeta	37
1.4.3.2.2.	El Trombón	39
1.4.3.2.3.	La Trompa	40
1.4.3.2.4.	La Tuba	41
1.4.3.3.	FAMILIA DE LA PERCUSIÓN	42
1.4.3.3.1.	Los Timbales	43
1.4.3.3.2.	El Bombo	44
1.4.3.3.3.	El Redoblante	45
1.4.3.3.4.	Los Platillos	45
1.5.	COMPOSICIÓN INSTRUMENTAL DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO	46
1.5.1.	Los Instrumentos	46
1.6.	CLASIFICACIÓN DE LA BANDA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO SEGÚN SU COMPOSICIÓN INSTRUMENTAL	48
1.7.	LA BANDA ESCOLAR	48
1.8.	LA TRADICIÓN MUSICAL	52
1.9.	LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA	56
1.10.	LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL	62

1.11.	LA INSTRUCCIÓN FORMAL	63
1.12.	LA ORQUESTA Y LA BANDA	65
1.13.	MÚSICA PARA BANDA	66
1.14.	EL DESARROLLO DE LA BANDA MODERNA	67
2.	FORMANDO CIUDADANOS	69
2.1.	LA NIÑEZ Y SUS DERECHOS	69
2.2.	¿QUÉ ES LA CONVENCIÓN DE LOS DERECHOS DE LA NIÑEZ?	69
2.2.1.	HISTORIA	70
2.2.2.	CONVENCIÓN DE LOS DERECHOS DE LA NIÑEZ	71
2.2.2.1.	CONTENIDO DE LA CONVENCIÓN SOBRE LOS DERECHOS DE LA NIÑEZ	72
2.2.2.1.1.	DEFINICIÓN DE NIÑO O NIÑA	72
2.2.2.1.2.	PREÁMBULO	73
2.2.2.1.3.	DERECHOS DE LA NIÑEZ	73
2.2.2.1.4.	DEBERES DE LA NIÑEZ	74
2.2.2.1.3.1.	La Igualdad	75
2.2.2.1.3.2.	El Interés Superior de los Niños y Niñas	75
2.2.2.1.3.3.	La Supervivencia y Desarrollo	75
2.2.2.1.3.4.	Nombre y Nacionalidad	75
2.2.2.1.3.5.	Separación de los Padres	75
2.2.2.1.3.6.	Esparcimiento, Recreación y Cultura	75

<b>2.2.2.1.3.7. Trabajo Infantil</b>	<b>76</b>
<b>2.2.2.1.3.8. Estupefacientes</b>	<b>76</b>
<b>2.2.2.1.3.9. Explotación Sexual</b>	<b>76</b>
<b>2.2.2.1.3.10. Tortura y Privación de la Libertad</b>	<b>76</b>
<b>2.2.2.1.3.11. Los Niños y Niñas con Limitaciones</b>	<b>76</b>
<b>2.2.2.1.3.12. Salud y Servicios Sociales Básicos</b>	<b>77</b>
<b>2.2.2.1.3.13. Calidad de Vida</b>	<b>77</b>
<b>2.2.2.1.3.14. Educación</b>	<b>77</b>
<b>2.2.2.1.3.15. Las Minorías</b>	<b>77</b>
<b>2.2.2.1.3.16. Recuperación Psicoafectiva</b>	<b>77</b>
<b>2.2.2.1.3.17. Justicia</b>	<b>78</b>
<b>2.2.2.1.3.18. Libertad</b>	<b>78</b>
<b>2.2.2.1.3.19. Acceso a la Información</b>	<b>78</b>
<b>2.2.2.1.3.20. Responsabilidad de los Padres</b>	<b>78</b>
<b>2.2.2.1.3.21. Protección</b>	<b>78</b>
<b>2.2.2.1.3.22. Adopción</b>	<b>79</b>
<b>2.2.2.1.3.23. Los Niños y Niñas Refugiados</b>	<b>79</b>
<b>2.2.2.2. COMPROMISO DE LA UNICEF CON LA CONVENCION</b>	<b>79</b>
<b>2.2.2.3. LA CONVENCION DE LOS DERECHOS DE LOS NIÑOS Y NIÑAS EN COLOMBIA</b>	<b>79</b>
<b>2.2.2.3.1. Reserva de Colombia</b>	<b>80</b>
<b>2.2.2.3.2. Declaración de Colombia</b>	<b>80</b>

2.2.2.3.2.1.	Acciones Posteriores a la Incorporación de la Convención	80
2.2.2.3.2.2.	Niñez y Conflicto Armado en Cifras	82
2.2.2.3.2.3.	Tipo de Vinculación	83
2.3.	LA DEMOCRACIA DENTRO DEL PROCESO DE FORMACIÓN DE LA BANDA	84
2.3.1.	CONCEPTO DE DEMOCRACIA	84
2.3.2.	REQUISITOS DE LA DEMOCRACIA	85
2.3.2.1.	La Solidaridad	85
2.3.2.2.	El Pensamiento Crítico o Fundamentación Científica	85
2.3.2.3.	El Trabajo Social	86
2.3.3.	OBJETIVO DE LA DEMOCRACIA	87
2.3.4.	LA ESCUELA Y LA EDUCACIÓN PARA LA DEMOCRACIA	87
2.3.5.	EL ROL DEL DOCENTE EN LA EDUCACIÓN PARA LA DEMOCRACIA	89
2.4.	LA BANDA SINFÓNICA Y SU EFECTO SOCIAL	90
2.4.1.	MANUAL DE CONVIVENCIA BANDA SINFÓNICA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO	91
2.4.1.1.	JUSTIFICACIÓN	91
2.4.1.2.	MIS DEBERES	91
2.4.1.2.1.	MIS DEBERES COMO MIEMBRO DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL	91
2.4.1.2.2.	MIS DEBERES PARA CON MIS PROFESORES	93

2.4.1.2.3.	MIS DEBERES PARA CON MIS COMPAÑEROS Y CONMIGO MISMO	93
2.4.1.2.4.	MIS DEBERES PARA CON MIS PADRES	94
2.4.1.2.5.	MIS DEBERES COMO PADRE DE FAMILIA O ACUDIENTE	94
2.4.1.2.6.	MIS DEBERES COMO PROFESOR	95
2.4.1.3.	FUNCIONES DE LOS DIRECTIVOS	97
2.4.1.3.1.	MIS DEBERES COMO RECTOR	97
2.4.1.3.2.	MIS DEBERES COMO PRESIDENTE DE LA JUNTA DE PADRES DE FAMILIA	98
2.4.1.3.3.	MIS DEBERES COMO VICEPRESIDENTE	99
2.4.1.3.4.	MIS DEBERES COMO TESORERO	99
2.4.1.3.5.	MIS DEBERES COMO SECRETARIA	99
2.4.1.3.6.	MIS DEBERES COMO VOCAL	100
2.4.1.4.	MIS DERECHOS	100
2.4.1.4.1.	MIS DERECHOS COMO MIEMBRO DE LA BANDA INFANTIL	100
2.4.1.4.1.1.	DERECHOS INTEGRALES	100
2.4.1.4.1.2.	DERECHOS ACADÉMICO-MUSICALES	102
2.4.1.4.2.	MIS DERECHOS COMO PADRE DE FAMILIA O ACUDIENTE	102
2.4.1.4.3.	MIS DERECHOS COMO PROFESOR	103
2.4.1.5.	ACCIONES CORRECTIVAS	104
2.4.1.5.1.	FALTAS LEVES	104

<b>2.4.1.5.2.</b>	<b>FALTAS GRAVES</b>	<b>104</b>
<b>2.4.1.5.3.</b>	<b>EVALUACIÓN DE LAS FALTAS</b>	<b>105</b>
<b>2.4.1.5.3.1.</b>	<b>La Naturaleza</b>	<b>105</b>
<b>2.4.1.5.3.1.1.</b>	<b>Las Circunstancias</b>	<b>105</b>
<b>2.4.1.5.3.1.1.1.</b>	<b>Las Circunstancias Atenuantes</b>	<b>106</b>
<b>2.4.1.5.3.1.1.2.</b>	<b>Las Circunstancias Agravantes</b>	<b>106</b>
<b>2.4.1.5.4.</b>	<b>PROCEDIMIENTO CORRECTIVO</b>	<b>106</b>
<b>2.4.1.5.4.1.</b>	<b>Etapas Informativa</b>	<b>106</b>
<b>2.4.1.5.4.2.</b>	<b>Etapas Analítica</b>	<b>107</b>
<b>2.4.1.5.4.3.</b>	<b>Etapas Decisoria</b>	<b>107</b>
<b>2.4.1.6.</b>	<b>MEDIDAS PEDAGÓGICAS</b>	<b>107</b>
<b>2.4.1.7.</b>	<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>107</b>
<b>2.5.</b>	<b>PROMOVIENDO LOS VALORES DESDE LA MÚSICA</b>	<b>108</b>
<b>2.5.1.</b>	<b>El Respeto Mutuo</b>	<b>108</b>
<b>2.5.2.</b>	<b>La Responsabilidad</b>	<b>109</b>
<b>2.5.3.</b>	<b>La Tolerancia</b>	<b>109</b>
<b>2.5.4.</b>	<b>La Disciplina</b>	<b>111</b>
<b>2.5.5.</b>	<b>La Perseverancia</b>	<b>111</b>
<b>2.5.6.</b>	<b>La Colaboración</b>	<b>112</b>
<b>2.5.7.</b>	<b>El Liderazgo</b>	<b>113</b>
<b>2.5.8.</b>	<b>El Trabajo en Grupo</b>	<b>114</b>

<b>3.</b>	<b>ETAPAS DE FORMACIÓN DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL</b>	<b>116</b>
<b>3.1.</b>	<b>ETAPA DE SELECCIÓN</b>	<b>116</b>
<b>3.1.1.</b>	<b>ESCUELAS, CONCENTRACIONES, INSTITUTOS Y CENTROS EDUCATIVOS ADSCRITOS AL PROYECTO</b>	<b>116</b>
<b>3.1.2.</b>	<b>PRESENTACIÓN DEL PROYECTO A LA COMUNIDAD</b>	<b>119</b>
<b>3.1.2.1.</b>	<b>CONVOCATORIA ABIERTA</b>	<b>120</b>
<b>3.1.2.1.1.</b>	<b>En Busca de Talentos</b>	<b>120</b>
<b>3.1.2.1.1.1.</b>	<b>EL JUEGO COMO HERRAMIENTA PARA EL PROCESO DE SELECCIÓN</b>	<b>121</b>
<b>3.1.2.1.1.2.</b>	<b>SELECCIÓN DEL MATERIAL HUMANO</b>	<b>122</b>
<b>3.1.2.1.1.2.1.</b>	<b>FASE GRUPAL</b>	<b>122</b>
<b>3.1.2.1.1.2.1.1.</b>	<b>Actividades</b>	<b>122</b>
<b>3.1.2.1.1.2.1.1.1.</b>	<b>Siguiendo el Ritmo</b>	<b>122</b>
<b>3.1.2.1.1.2.1.1.2.</b>	<b>Jugando al Eco</b>	<b>123</b>
<b>3.1.2.1.1.2.1.1.3.</b>	<b>Demostrando Aptitudes</b>	<b>124</b>
<b>3.1.2.1.1.2.2.</b>	<b>FASE INDIVIDUAL</b>	<b>124</b>
<b>3.1.2.1.1.2.2.1.</b>	<b>Sección Rítmica</b>	<b>125</b>
<b>3.1.2.1.1.2.2.1.1.</b>	<b>Actividades</b>	<b>125</b>
<b>3.1.2.1.1.2.2.1.1.1.</b>	<b>Jugando al Eco</b>	<b>125</b>
<b>3.1.2.1.1.2.2.1.1.2.</b>	<b>Obstinatis Corporales</b>	<b>125</b>
<b>3.1.2.1.1.2.2.2.</b>	<b>Sección Melódica</b>	<b>126</b>
<b>3.1.2.1.1.2.2.2.1.</b>	<b>Actividades</b>	<b>126</b>

3.1.2.1.1.2.2.2.1.1.	Cantemos una Canción	126
3.1.2.1.1.2.2.2.1.2.	Imitando Sonidos	127
3.2.	ETAPA DE INICIACIÓN	128
3.2.1.	DIAGNOSTICO DE GRUPO	128
3.2.1.1.	Aspecto Musical	128
3.2.1.2.	Aspecto Social	130
3.2.2.	TEORÍA MUSICAL BÁSICA PARA LA CAPACITACIÓN DE LOS FUTUROS INTEGRANTES DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO	130
3.2.2.1.	PROGRAMA SUGERIDO	130
3.2.2.1.1.	Música	130
3.2.2.1.2.	¿Qué es Música? Algunas Opiniones y Definiciones	131
3.2.2.1.3.	Las Cualidades del Sonido	133
3.2.2.1.3.1.	La Altura	133
3.2.2.1.3.2.	La Intensidad	134
3.2.2.1.3.3.	El Timbre	134
3.2.2.1.4.	Los Elementos de la Música	134
3.2.2.1.4.1.	El Ritmo	134
3.2.2.1.4.2.	La Melodía	135
3.2.2.1.4.3.	La Armonía	136
3.2.2.1.5.	Nombre de los Sonidos o Notas Musicales	137
3.2.2.1.6.	El Pentagrama	140
3.2.2.1.7.	Las Claves	141
3.2.2.1.7.1.	La Clave de Sol	141

<b>3.2.2.1.7.2.</b>	<b>La Clave de Fa</b>	<b>141</b>
<b>3.2.2.1.7.3.</b>	<b>La Clave de Do</b>	<b>142</b>
<b>3.2.2.1.8.</b>	<b>Las Líneas Adicionales</b>	<b>143</b>
<b>3.2.2.1.9.</b>	<b>Las Figuras de las Notas</b>	<b>145</b>
<b>3.2.2.1.9.1.</b>	<b>Partes de la Figura</b>	<b>145</b>
<b>3.2.2.1.10.</b>	<b>El Valor Relativo de las Figuras de las Notas</b>	<b>147</b>
<b>3.2.2.1.11.</b>	<b>Los Silencios</b>	<b>149</b>
<b>3.2.2.1.12.</b>	<b>Relación de Valor entre las Figuras de Nota y las Figuras de Silencio</b>	<b>150</b>
<b>3.2.2.1.13.</b>	<b>Las Alteraciones</b>	<b>151</b>
<b>3.2.2.1.13.1.</b>	<b>El Sostenido</b>	<b>151</b>
<b>3.2.2.1.13.2.</b>	<b>El Bemol</b>	<b>151</b>
<b>3.2.2.1.13.3.</b>	<b>El Becuadro</b>	<b>151</b>
<b>3.2.2.1.13.4.</b>	<b>El Doble Sostenido</b>	<b>152</b>
<b>3.2.2.1.13.5.</b>	<b>El Doble Bemol</b>	<b>152</b>
<b>3.2.2.1.14.</b>	<b>Los Signos Secundarios</b>	<b>152</b>
<b>3.2.2.1.14.1.</b>	<b>El Puntillo</b>	<b>153</b>
<b>3.2.2.1.14.1.1.</b>	<b>Valor de las Notas con Puntillo</b>	<b>154</b>
<b>3.2.2.1.14.2.</b>	<b>El Doble Puntillo</b>	<b>154</b>
<b>3.2.2.1.14.3.</b>	<b>El Tresillo</b>	<b>155</b>
<b>3.2.2.1.14.3.1.</b>	<b>Tabla de Valores de las Notas en Tresillo</b>	<b>156</b>
<b>3.2.2.1.14.4.</b>	<b>El Seisillo</b>	<b>157</b>
<b>3.2.2.1.15.</b>	<b>Las Divisiones Irregulares</b>	<b>157</b>

<b>3.2.2.1.16.</b>	<b>La Ligadura</b>	<b>158</b>
<b>3.2.2.1.17.</b>	<b>El Compás</b>	<b>159</b>
<b>3.2.2.1.17.1.</b>	<b>Las Líneas Divisorias</b>	<b>159</b>
<b>3.2.2.1.17.2.</b>	<b>La Doble Barra</b>	<b>160</b>
<b>3.2.2.1.18.</b>	<b>Los Tiempos</b>	<b>161</b>
<b>3.2.2.1.19.</b>	<b>Los Cifrados de Compás</b>	<b>162</b>
<b>3.2.2.1.20.</b>	<b>Los Compases Simples</b>	<b>163</b>
<b>3.2.2.1.21.</b>	<b>Los Compases Compuestos</b>	<b>165</b>
<b>3.2.2.1.22.</b>	<b>Relación de los Compases Simples con los Compases Compuestos</b>	<b>167</b>
<b>3.2.2.1.23.</b>	<b>La Rítmica</b>	<b>170</b>
<b>3.2.2.1.24.</b>	<b>El Ritmo</b>	<b>170</b>
<b>3.2.2.1.24.1.</b>	<b>La Síncopa</b>	<b>171</b>
<b>3.2.2.1.24.2.</b>	<b>El Contratiempo</b>	<b>172</b>
<b>3.2.2.1.25.</b>	<b>Un Lenguaje Rítmico</b>	<b>173</b>
<b>3.2.2.1.25.1.</b>	<b>El Pulso</b>	<b>174</b>
<b>3.2.2.1.25.2.</b>	<b>Grupos Rítmicos</b>	<b>174</b>
<b>3.2.2.1.25.2.1.</b>	<b>La Negra</b>	<b>175</b>
<b>3.2.2.1.25.2.2.</b>	<b>La Corchea</b>	<b>176</b>
<b>3.2.2.1.26.</b>	<b>Movimiento y Marcaje del Compás</b>	<b>178</b>
<b>3.2.2.1.27.</b>	<b>Figuras y Expresiones Gráficas de Fuerza y Velocidad</b>	<b>180</b>
<b>3.2.2.2.</b>	<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>186</b>
<b>3.2.3.</b>	<b>PRINCIPALES PROBLEMAS DURANTE EL TRANCURSO DEL PROYECTO</b>	<b>187</b>

3.2.3.1.	Inconformidad con el Proyecto	187
3.2.3.2.	Llegada de los Instrumentos	188
3.2.3.3.	Niños y Niñas que Trabajan	188
3.2.3.4.	Otros Proyectos en el Sector	188
3.2.4.	NUEVAS CONVOCATORIAS	189
3.3.	ETAPA DE DESARROLLO	189
3.3.1.	BANDA Y PREBANDA	190
3.3.1.1.	¿Quiénes Pertenecen a la Banda?	190
3.3.1.2.	¿Quiénes Pertenecen a la Prebanda?	191
3.3.2.	PROCESO DE PREPARACIÓN PARA LA BANDA	192
3.3.2.1.	DESIGNACIÓN DEL INSTRUMENTO	192
3.3.2.1.1.	POSIBLES EVENTUALIDADES DURANTE LA ASIGNACIÓN DEL INSTRUMENTO	193
3.3.2.1.1.1.	Inconformidad con el Instrumento sobre el cual se tuvo mayor rendimiento	193
3.3.2.1.1.2.	Varios Aspirantes por Instrumento	194
3.3.2.1.1.3.	Varias Posibilidades por Aspirante	194
3.3.2.1.1.4.	Instrumentos no Apetecidos	195
3.3.2.2.	GUÍAS DE INICIACIÓN A LOS INSTRUMENTOS	195
3.3.2.3.	EJERCICIOS DE PREPARACIÓN PARA LA BANDA	196
3.3.2.3.1.	Calentamiento Individual	196
3.3.2.3.2.	Calentamiento Colectivo	196
3.3.2.3.2.1.	EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO	197

3.3.2.3.2.1.1. Escalas	197
3.3.2.3.2.1.2. Arpeggios	308
3.3.2.3.2.1.3. Sucesión de Escalas Ascendentes por 3eras	199
3.3.2.3.2.1.4. Sucesión de Escalas Descendentes por 3eras	200
3.3.2.3.3. La Afinación	201
3.3.2.3.3.1. EJERCICIOS DE AFINACIÓN	201
3.3.2.3.4. Melodías al Unísono	202
3.3.2.3.4.1. EJERCICIOS AL UNÍSONO	202
3.3.2.3.5. Melodías a Dos Voces	203
3.3.2.3.5.1. EJERCICIOS A DOS VOCES	204
3.3.2.3.6. Melodías a Tres y Cuatro Voces	205
3.3.2.3.6.1. EJERCICIOS A TRES Y CUATRO VOCES	205
3.3.2.4. EL ENSAYO	207
3.3.2.4.1. El Ensayo Parcial	208
3.3.2.4.2. El Ensayo General	208
3.3.2.4.2.1. Síntesis	209
3.3.2.4.2.2. Análisis	209
3.3.2.4.2.2.1. Proveer un Modelo	209
3.3.2.4.2.2.2. Proveer la Práctica	210
3.3.2.4.2.2.3. Proveer la Retroalimentación	210
3.3.2.4.2.3. Segunda Síntesis	210
3.3.3. PROCESO DE PREPARACIÓN PARA LA PREBANDA	211

<b>3.3.3.1.</b>	<b>La Práctica Grupal</b>	<b>211</b>
<b>3.3.3.2.</b>	<b>La Práctica Individual</b>	<b>211</b>
<b>3.3.3.3.</b>	<b>La Sana Competencia</b>	<b>212</b>
<b>3.3.3.4.</b>	<b>Las Lúdicas y Dinámicas</b>	<b>212</b>
<b>3.3.3.5.</b>	<b>Las Audiciones Musicales</b>	<b>212</b>
<b>3.3.3.6.</b>	<b>Ejercicios de Atención</b>	<b>213</b>
<b>3.3.4.</b>	<b>ALGUNAS TÉCNICAS DE ENSEÑANZA</b>	<b>215</b>
<b>3.3.4.1.</b>	<b>Repetición Planeada</b>	<b>215</b>
<b>3.3.4.2.</b>	<b>Redundancia Verbal</b>	<b>216</b>
<b>3.3.4.2.1.</b>	<b>Repetición Literal o Verbal Simple</b>	<b>217</b>
<b>3.3.4.2.2.</b>	<b>Repetición Libre</b>	<b>217</b>
<b>3.3.4.2.3.</b>	<b>Repetición Masiva</b>	<b>217</b>
<b>3.3.4.2.4.</b>	<b>Repetición Inmediata</b>	<b>217</b>
<b>3.3.4.2.5.</b>	<b>Repetición Espaciada</b>	<b>217</b>
<b>3.3.4.2.6.</b>	<b>Repetición Acumulativa</b>	<b>218</b>
<b>3.3.4.3.</b>	<b>Redundancia Variada</b>	<b>218</b>
<b>3.3.4.4.</b>	<b>Variación de Estímulos</b>	<b>218</b>
<b>3.3.4.5.</b>	<b>Estímulos no Verbales</b>	<b>220</b>
<b>3.3.4.6.</b>	<b>El Enfoque</b>	<b>220</b>
<b>3.3.4.7.</b>	<b>Estilos de Interacción</b>	<b>220</b>
<b>3.3.4.7.1.</b>	<b>Profesor-Grupo</b>	<b>220</b>
<b>3.3.4.7.2.</b>	<b>Profesor-Alumno</b>	<b>220</b>

3.3.4.7.3.	Alumno-Alumno	220
3.3.4.8.	Cambios de Canal de Comunicación	221
3.3.4.9.	Desplazamiento	222
3.4.	ETAPA DE CONSOLIDACIÓN	222
4.	EL ARTE DE LA DIRECCIÓN	225
4.1.	EL DIRECTOR	225
4.1.1.	El Estudio Personal del Director	226
4.1.2.	Análisis y Preparación del Score	227
4.1.2.1.	Pasos Básicos para el Análisis del Score	228
4.1.2.1.1.	Adquirir una Percepción del Score	229
4.1.2.1.2.	Anticipar Problemas de Dirección	230
4.1.2.1.3.	Anticipar Problemas de Ensamble y Ensayo	231
4.1.3.	Ejercicios Preparatorios a la Técnica de la Dirección	232
4.1.3.1	Ejercicios	232
5.	LA PRESENTACIÓN	234
6.	EL REPERTORIO PARA BANDA	235
6.1.	LA ESCOGENCIA DEL REPERTORIO	235
6.1.1.	La Instrumentación y la Orquestación	235
6.1.2.	El Grado de Dificultad	236
7.	LAS ADAPTACIONES	236
8.	RECOMENDACIONES	238
9.	CONCLUSIONES	239

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>241</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>242</b>

## LISTA DE ANEXOS

		Pág
<b>ANEXO 1</b>	<b>INTEGRANTES DE LA BANDA SINFÓNICA</b>	
	<b>MERCEDES ÁBREGO</b>	<b>242</b>
<b>ANEXO 2</b>	<b>ADAPTACIONES PARA LA BANDA SINFÓNICA</b>	
	<b>MERCEDES ÁBREGO</b>	<b>251</b>

## RESUMEN

### TITULO

EDUCACIÓN MUSICAL Y CULTURA CIUDADANA  
"FORMACIÓN DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL-JUVENIL MERCEDES ÁBREGO, COLEGIO SANTANDER SEDE D".

### AUTORES

NELSON IVÁN GONZÁLEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTÍNEZ DÍAZ

**PALABRAS CLAVES** BANDA MUSICAL INFANTIL

PROCESO  
COMUNIDAD  
CONVOCATORIA  
SELECCIÓN  
GRAMÁTICA MUSICAL  
INSTRUMENTOS MUSICALES  
BANDA-PRE-BANDA  
REPERTORIO  
ADAPTACIONES  
ENSAYOS  
PRESENTACIONES  
CULTURA CIUDADANA

### DESCRIPCIÓN

El proyecto comprende la creación y formación de una Banda Sinfónica Infantil en la antigua Concentración Escolar Mercedes Abrego, ahora Colegio Santander sede D, ubicada en la calle 1 N° 2-23 barrio La Independencia (Ciudad Norte) municipio de Bucaramanga, departamento de Santander, Colombia. Dicha banda está integrada por niños pertenecientes a la misma institución con edades que oscilan entre los 8 y los 16 años. El proyecto tiene como objetivo primordial incidir en la formación ciudadana propiciando el desarrollo de sus competencias éticas y estéticas integrando las distintas dimensiones que existen en el ser humano, (cognitiva, psico-social y sensorio motriz), por medio de su participación en la banda.

Este proyecto, incluye generalidades de este tipo de agrupaciones como origen, historia, función, clasificación, estructura, conformación, instrumentación, etc. Además de un detallado informe sobre la niñez y sus derechos, la Convención de los Derechos de la Niñez en Colombia y en el mundo, la democracia participativa en la formación de ciudadanos y un manual de convivencia creado como medio regulador entre las relaciones de quienes forman parte de una u otra forma de la banda. Seguidamente se proporciona una descripción de todo el proceso de formación de la Banda Sinfónica Infantil realizada en cuatro etapas. Los principales problemas, el nivel de banda y pre-banda, algunas técnicas de enseñanza y guías de iniciación a los instrumentos hacen igualmente parte fundamental de este proyecto. El repertorio y adaptaciones realizadas para la banda, así como ejercicios de calentamiento, afinación, lectura, atención y preparación de las obras, los ensayos y las presentaciones, culminan este proceso de forma integral. De igual forma se realiza una descripción del proceso que se realizó con respecto a la formación ciudadana, el cual involucró no solamente a niños, niñas y profesores sino a padres de familia y comunidad en general.

El proyecto tuvo una duración de 3 años y logró reunir a 16 niños y niñas con quienes se realizó un montaje de 15 obras de las cuales 7 son adaptaciones hechas para esta banda en particular, las mismas que fueron difundidas y escuchadas en innumerables presentaciones realizadas en colegios, auditorios, empresas y parques de la ciudad, así como en algunos municipios del Departamento. En la parte final de este proyecto encontraremos las partituras de las obras adaptadas como aporte al repertorio bandístico infantil.

**Proyecto de Grado**  
**Facultad de Ciencias Humanas**  
**Asesor: Jorge Antonio Ramírez Uribe**

## SUMMARY

### TITLE

MUSICAL EDUCATION AND CITIZEN CULTURE  
"INCEPTION OF THE CHILDREN-TEENAGERS SYMPHONIC BAND MERCEDES ABREGO, COLEGIO SANTANDER, 'D'  
HEADQUARTERS"

### AUTHORS

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

### KEYWORDS:

CHILDREN'S MUSICAL BAND  
PROCESS  
COMMUNITY  
RECRUITING PERSONNEL  
SELECTION  
MUSICAL GRAMMAR  
MUSICAL INSTRUMENTS  
BAND-PRE-BAND  
REPERTOIRE  
ADAPTATIONS  
REHEARSALS  
PERFORMANCES  
CITIZEN CULTURE

### DESCRIPTION

This project is about the creation of a children's symphonic band in the old Concentración Escolar Mercedes Abrego, now called Colegio Santander "D" headquarters, located at Calle 1 # 2-23 La Independencia (Ciudad Norte), city of Bucaramanga, Santander state, Colombia. Such band's lineup is comprised of students from the same school, whose ages go from 8 to 16 years old. The main purpose of this project is to serve as an influence in the citizen education allowing the development of ethic and aesthetic skills joining the different dimensions present in the human being (cognitive, psycho-social and sensory-motive).

This project includes an overview of these kinds of musical groups like origin, function, classification, structure, conformation, instrumentation, and so forth, plus a detailed writing about childhood and children's rights, the Colombia and Worldwide childhood's rights convention, participative democracy in forming citizens and a How To Live Together handbook created as a way to regulate the relationships among band members. Then, we provide a description of the whole process of creating the children's symphonic band in four stages. Main problems, band and pre-band levels, some teaching techniques and musical instruments introduction's guides are equally important in this project. Repertoire and adaptations for the band, along with warm-up exercises, tuning, reading, attention and preparing the works, rehearsals and performances finish this process in an integral way. Likewise, a description of the process regarding citizen education was made, which involved not only children and teachers, but parents and the whole community.

This project had a duration of three years and could join sixteen boys and girls who assembled fifteen works, from which seven are adaptations made for this specific group, played and listened in countless performances in schools, auditoriums, enterprises and city parks, as well as in some other cities in Santander. At the end of this writing you can find the music score sheets of the adapted works as a contribution to the children bands' repertoire.

Degree Project

**Human Science Faculty**

Advisor: Jorge Antonio Ramirez Uribe, teacher.

## INTRODUCCIÓN

**“Es la música ese bello idioma que se sobrepone a toda palabra, fuente vital de comunicación que posee su propia fuerza expresiva y contribuye paralelamente al acercamiento, integración y sensibilización del hombre”.**

Nuestro país Colombia, extenso territorio que se distingue por una amplia variedad en su geografía, en sus climas, en sus razas y como consecuencia de ello en sus costumbres y tradiciones, ha generado una significativa gama de manifestaciones que dan fé de la riqueza e idiosincrasia de sus pobladores. Todas estas manifestaciones que se han de mencionar con el nombre de “Folklore”, son tradicionalistas y reaccionarias huellas de una mezcla indígena, negra y española que dan pie a la creación de ritmos como el bambuco, la guabina, la cumbia, el joropo y el bunde entre otros. Los colombianos manifestamos una proverbial alegría y un espíritu vivo al entonar una cumbia, un porro o un tan conocido vallenato; por esto y todo lo anterior se nos identifica como un país de grandes contrastes, ostentosos de una amplia y bella variedad folklórica, que a su vez habla de su gente, la misma que ama sus raíces y su cultura.

El movimiento de bandas de viento en Colombia, ha estado tradicionalmente arraigado en la cultura popular de nuestro país. A lo largo y ancho de nuestro territorio la música hace parte de la cotidianidad y a través de ella se expresa la sensibilidad artística de nuestro talento y creatividad. Sin embargo este gran movimiento se encuentra en proceso de desarrollo musical, el cual no debe implicar una ruptura con la tradición popular, fuente inagotable de calidades musicales y humanas. Este proceso puede fortalecer igualmente la

noción del valor de la tradición musical y contribuir paralelamente a la integración de toda la diversidad musical de nuestro país.

Las bandas de música en Colombia representan una de las tradiciones culturales más importantes por su arraigo social, su aporte como medio de expresión de las comunidades y como espacio formativo para las nuevas generaciones. Las bandas corresponden a un proceso cultural que se ha consolidado en las más diversas regiones del país desde la época de la independencia, constituyéndose en una actividad eminentemente socializante y generadora de identidad colectiva. Se trata de un espacio ideal para el encuentro, el reconocimiento, la valoración y la construcción de nuevos paradigmas a través de una expresión artística.

La participación de niños y jóvenes en las bandas de música les permite no solamente canalizar sus intereses y energías hacia una actividad artística, sino además desarrollar su talento dentro de una actividad de crecimiento personal. Actualmente existen alrededor de 900 bandas activas en todo el territorio nacional, que son el reflejo de la expresión cultural, regional y constituyen en su campo el movimiento más diverso y dinámico de América Latina.

“El arte musical es quizá el factor educativo de mayor importancia y el de más fecundas esperanzas para conseguir paulatinamente la fraternidad humana”.(1)

**"La música es un arte dotado del poder de penetrar en lo más profundo del alma para impregnar al hombre del amor de la virtud." “ PLATÓN”**

---

(1. Extractos del informe presentado al I Congreso de música, celebrado en Ibagué, en 1936. In: Serie de lineamientos curriculares, Educación Artística, MEN. Bogotá, julio 2000, p. 137

## **JUSTIFICACIÓN**

Es preciso iniciar desde la escuela con una formación artístico-musical en los infantes, ya que ésta favorece enormemente aspectos como la motricidad, lateralidad y coordinación entre otros factores importantes para el desarrollo integral del ser.

El desarrollo de las competencias éticas y estéticas a través de la música enriquecen el sentido de la formación de la persona para integrarla al mundo, con una sensibilidad adecuada.

## OBJETIVOS

### OBJETIVO GENERAL

Potenciar un desarrollo armónico equilibrado e integrado de las distintas dimensiones que existen en el ser humano, (cognitiva, psico-social y sensorio-motriz), por medio de la conformación de una Banda Sinfónica Infantil en la Concentración Escolar Mercedes Abrego, ahora Colegio Santander Sede D.



## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Crear una agrupación musical (banda sinfónica), en la Concentración Escolar Mercedes Abrego; conformada por niños entre 8 y 14 años a partir de un pequeño núcleo instrumental, desarrollando una actividad didáctico-musical.
- Dar herramientas de tipo motivacional para el sano desarrollo de la personalidad a través de la música.
- Familiarizar a los niños y niñas con la música y su lenguaje como medio de expresión directa del pensamiento y exteriorización de sus emociones.
- Impartir conocimientos técnico-musicales que sirvan de base al niño como opción para el posterior desarrollo profesional.
- Orientar el presente proyecto a nivel práctico, teniendo en cuenta la formación socio-cultural al que está dirigido.
- Permitir que el niño/niña reconozca que es una persona única, especial e importante y desempeña un rol significativo dentro de la banda y su comunidad.
- 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.

- Inculcar en el niño y la niña respeto y tolerancia hacia los integrantes de la comunidad mediante diversas actividades, adquiriendo conciencia de los deberes y derechos que en ella toma como directo participante.
- Lograr que el niño y la niña expresen sentimientos de aceptación, aprecio y solidaridad hacia sus compañeros y maestros.
- Propiciar un espacio adecuado para el crecimiento integral del niño(a), a través de la motivación y el estímulo.
- Favorecer el desarrollo personal en los aspectos de autoestima, responsabilidad e independencia, los cuales conllevan a mejorar las relaciones con sus vecinos y amigos.
- Preparar al niño y la niña para que asuma una posición de líder frente a su comunidad y que adquiera conciencia de trabajar en pro de los suyos.

## **1. GENERALIDADES**

Antiguamente se le llamaba banda, a cualquier tipo de grupo musical. En la actualidad se emplea para definir una agrupación de carácter instrumental conformada en su gran mayoría por maderas, metales y percusión. Se puede mencionar con este nombre a otros tipos de banda, por ejemplo: banda militar, banda sinfónica, banda de jazz, banda de metales, banda de baile, entre otras.

En nuestro medio, una banda puede constituirse por un grupo de músicos que utilizan instrumentos de viento y percusión y se reúnen para con su música suplir necesidades de tipo cívico-culturales en cada pueblo o región.

### **1.1. ORIGEN DE LAS BANDAS**

Nacen en la época de los trovadores europeos y se consolida al final del renacimiento veneciano, donde se conocieron y florecieron grupos de fanfarria que utilizaban instrumentos de cobre de todos los tamaños y pocos instrumentos de percusión. Estas bandas fueron evolucionando y variaron de nación en nación y casi de aldea en aldea.

Antiguamente en Francia este término servía para designar conjuntos de instrumentos de cuerda “Grande Bande” de Luis XIV, estaba formada por 24 violines; en la actualidad este término designa otro tipo de grupo.

Podemos también remontarnos aproximadamente a 1653 cuando Federico el grande determinó la instrumentación para la banda en los regimientos Prusianos. Su conformación consistía en 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompetas y

dos fagotes. De igual manera existen anotaciones de Haydn, Mozart, K.P.E. Bach, y Beethoven para este tipo de agrupaciones de fines de siglo XVIII.

La historia de las bandas en Colombia data según el Padre José Ignacio Perdomo Escobar apenas del año 1784 cuando fue fundada la primera banda llamada “De la Corona” por el español Pedro Carricarte, quien era experimentado director de bandas militares y hábil compositor, además poseía el “Bordón” que era una especie de contrabajo.

Este español fue el primer director de bandas que registra nuestra historia de la música en Colombia.

Ya hacia el año de 1809 se fundó otra banda llamada “La de las Milicias” dirigida por Antonio Zuner quien era un músico clarinetista de la banda de la corona la cual adoptó el nombre de banda de “Artilería”, a partir de ese momento las bandas entran a jugar un papel preponderante en el movimiento musical del país.

La banda de la “Artilería” tocaba conciertos al rey mientras que “La de las Milicias”, alegraba con sus contradanzas las tertulias y fiestas religiosas contratadas por los parroquianos.

Se cuenta que el maestro José María Cancino, remoto precursor de nuestros directores de banda fue quien ejecutó en Boyacá la famosa contradanza “La Vencedora” con un muy reducido grupo de músicos de entre 5 a 6 instrumentistas.

Además durante las campañas cumplió con la noble labor de director de banda de donde le fue impuesto el apelativo de “Músico Alférez”.

Varios de los batallones con el grito de independencia tuvieron el privilegio de poseer su propia banda de música.

Actualmente una banda bien constituida debe contar con todas las familias de instrumentos de viento, tanto cobres como maderas para lograr un buen equilibrio de los diferentes timbres de estos instrumentos.

Por ser un elemento del desarrollo socio-cultural del país, el movimiento bandístico ha sido modelado según las épocas de acuerdo a los intereses predominantes. Así, han pasado de épocas de gran apogeo a gran olvido. Desafortunadamente hemos visto como las bandas municipales y departamentales han ido muriendo en todo el país ante los ojos de los colombianos. La falta de presupuesto para la cultura y el desinterés por promocionarlas, han sido los dos grandes factores que han provocado la desaparición de las mismas.

Sin embargo, y por la urgente necesidad de remediar estos problemas, en los últimos años gracias a la gestión del ministerio de cultura, a través del programa nacional de bandas, se ha generado un resurgir del movimiento bandístico en Colombia, el cual, busca apoyar estas agrupaciones mediante estrategias de capacitación para músicos y directores. Esta capacitación se ha realizado por medio de la preparación de monitores regionales, quienes a su vez son multiplicadores en sus respectivos departamentos. Además el Ministerio de Cultura ha establecido convenios para dotación de nuevas bandas y apoyo a las ya existentes.

### **1.1.1. SÍNTESIS DEL ORIGEN DE LA BANDA NACIONAL**

Debido a las insistentes peticiones del Maestro Italiano Manuel Conti y de Don Guillermo Uribe Holguín quien estaba al frente del conservatorio

nacional de música, fue promulgado el decreto por el cual se oficializaba la banda nacional.

Este es el contenido de dicho documento. Decreto 272 del 17 de marzo de 1913.

El Presidente de la República en uso de sus facultades legales decreta:

Artículo 1. Las bandas de música que han venido prestando sus servicios en el “Regimiento de Infantería N°. 1” y el “Grupo de Artillería Bogotá”, acantonados en esta plaza y que por decreto N°. 203 del corriente año, quedaron adscritas al Ministerio de Instrucción Pública, se reducen desde la fecha de este decreto a una sola que se denominará “Banda Nacional de Bogotá”.

Artículo 2. Comuníquese y publíquese dado en Bogotá a los 17 días del mes de marzo de 1913.

Ministro Instrucción Carlos E. Restrepo C. Cuervo Márquez.

Fue así como nació nuestra Banda Nacional siendo Manuel Conti su primer director, quien había sido contratado en 1888 durante la administración Núñez-Holguín, para organizar las bandas de música de Bogotá. (Regimiento de Infantería N°. 1 y Grupo de Artillería de Bogotá) y además inspeccionar todas las bandas de la República logrando éxitos en su labor durante 25 años, por la calidad de profesores que formó y por la divulgación de obras de maestros europeos, particularmente música operática Italiana, que dio a conocer por primera vez en Colombia instrumentada para banda.

A la muerte del maestro Conti, el 6 de febrero de 1914 fue nombrado sucesor Don Andrés Martínez Montoya quien ejerció en esa época con notoria competencia el profesorado de piano y órgano en el conservatorio nacional. Posteriormente Andrés Martínez, estuvo durante 40 años a cargo de la banda. Don José Rozo Contreras, quien había regresado de Europa enriquecido con conocimientos de maestros italianos y austriacos, especializado en dirección, instrumentación y transcripción para banda, también en composición y pedagogía musical; fue el primero en exigir la integración de la banda como conjunto sinfónico dentro del género.

De acuerdo a la ley 6ª del 28 de enero de 1935, se consagró la reorganización que el maestro solicitó lo cual dio paso a una serie de disposiciones legislativas que se han venido actualizando.

Dentro de la importancia de la reorganización de la banda tenemos:

- La creación de bandas de música en todo el país, mediante aportes nacionales, departamentales y municipales propuesta por el congreso musical de Ibagué en 1936.
- La realización de conciertos al aire libre en plazas, centros educativos, etc. Con su respectiva información acerca del autor y su composición, así como de las familias instrumentales de la banda.
- El nombramiento del maestro Rozo Contreras como inspector general de bandas sinfónicas nacionales, implantando muchos de sus puntos de vista. Rozo Contreras murió en Bogotá el 7 de octubre de 1976.

Como cuarto director de la Banda Nacional está Roberto Pineda, quien nació el 29 de agosto de 1910; fue un destacado compositor que renovó las instrumentaciones, sustituyendo las tradicionales del maestro Vasella por las de modernos compositores y directores de bandas norteamericanas, además transcribió algunas composiciones suyas y de músicos antes no oídas. Murió en Bogotá el 13 de noviembre de 1977.

El quinto director es Luis Becerra Álvarez, quien estuvo al frente desde 1978; en su labor aspira a dotar la Banda Nacional de un perfeccionamiento técnico de sus ejecuciones, hasta lograr colocarla en el puesto de honor que como agrupación musical merece, haciendo de sus integrantes, instrumentistas destacados para ofrecer al país una cultura musical en la forma más depurada y poder así reclamar a la sociedad la consideración y el aprecio de que son acreedores los sacrificios de sus 74 participantes.

Posteriormente encontramos a Luis Fernando Pérez como director de la Banda Sinfónica Nacional entre 1983 y 1986. Más adelante, aparecen como directores invitados Kenneth Singleton, director de la banda de la Universidad de Northern Colorado en 1993 procedente de Estados Unidos, después aparece Germán Augusto Gutiérrez en el año de 1994 (colombiano), posteriormente David Mackenzie director de la Orquesta de la Universidad Northern Colorado en 1995 y Gerald Brown en el año de 1997. Con estos directores surgen grandes cambios ya que solo tocan en recintos cerrados, ya no usan uniformes y tocan piezas universales y aires colombianos.

## **1.2. CLASIFICACIÓN DE LAS BANDAS**

### **1.2.1. Bandas municipales:**

Como su nombre lo indica son agrupaciones musicales que representan los valores culturales, folklóricos y tradicionales de determinada región, pueblo o ciudad.

Estas agrupaciones en su mayor parte están conformadas por músicos empíricos quienes se han formado por experiencias personales bajo la tutela o enseñanza de un músico más experimentado quien de una manera desinteresada apoya la formación musical creando así nuevos valores culturales para la comunidad.

Gracias a estas personas impulsadoras del arte musical, se engendra paso a paso, la formación de unas bandas que auspiciadas, aunque en mínima parte por el municipio, tratan de sobrepasar estas barreras, haciendo el máximo esfuerzo para llegar de una manera directa a la comunidad y lograr así el esparcimiento y diversión de los habitantes mediante las tradicionales “retretas” folklóricas.

Dentro de sus funciones también está la participación en la celebración de las fiestas patronales del pueblo, como también actos cívicos y demás reuniones sociales de interés particular.

### **1.2.2. Bandas regionales:**

Es un grupo popular pequeño, empírico en su mayor parte, que representa determinada región pueblo o vereda; se diferencia de la banda municipal en que no posee ningún auspicio económico por parte del municipio, departamento o nación.

En algunas partes la misma banda representa determinada región.

Estas bandas no tienen un trabajo constante, sus integrantes lo hacen por gusto personal sin recibir ningún tipo de beneficio y solo se organizan para determinadas épocas, ya sea para las festividades decembrinas o fiestas organizadas por la comunidad, también “toques” particulares que les suministran algún aporte económico con el cual se financia el mantenimiento de sus instrumentos.

Generalmente estas agrupaciones no poseen director, tienen poco repertorio y presentan deficiencia en su instrumental.

### **1.2.3. Bandas departamentales:**

A diferencia de las otras bandas, estas se conforman por personal previamente seleccionado, que está obligado a presentar ciertos requisitos exigidos por el director de la banda o el encargado de su organización.

Sus integrantes son el resultado de la selección del personal más experimentado y sobresaliente del departamento.

Estas agrupaciones gozan de ciertos privilegios:

- Devengan un sueldo por su labor.
- Poseen instrumentos un poco más sofisticados.
- La mayor parte de los integrantes poseen conocimientos sobre gramática musical, por lo tanto son buenos lectores y han tenido otras experiencias musicales.

- Poseen un director permanente que es el encargado de seleccionar repertorio y realizar arreglos que él crea conveniente para su agrupación.
- Su proyección no es limitada como las anteriores agrupaciones sino que tienen el privilegio de representar su departamento a nivel nacional y a veces internacional.
- Estas agrupaciones poseen un repertorio de carácter selecto de acuerdo al tipo de recital o retreta que ellos realizan.

#### **1.2.4. Bandas militares:**

Este término se usa para designar las auténticas bandas de los regimientos. Es muy tradicional dentro de la milicia poseer este tipo de agrupaciones que tienen que ver más con el aspecto musical que marcial.

Allí participan todos los instrumentos que son característicos y que forman una agrupación de esta naturaleza.

Se le denomina Banda Militar porque representa a la milicia y además esta conformada por músicos que están al servicio de las fuerzas armadas; representan su estamento y participan y colaboran en actos cívicos. Poseen el instrumental que tienen las demás bandas, claro está que en mayor número y además incluyen las liras.

Las pocas bandas existentes en nuestro medio, se caracterizan por poseer en su repertorio marchas destinadas a desfiles y paradas militares. También el montaje de himnos que representan las insignias de la patria.

### **1.2.5. Bandas de marcha:**

Siendo las menos exigentes musicalmente, son las más prolíferas en nuestro medio. Es muy común encontrarlas en las instituciones educativas como colegios, escuelas, etc., donde los integrantes acompañan las marchas y los desfiles al compás de cajas, redoblantes, bombos, liras y trompetas entre otros. Estas bandas tienen un carácter mucho más marcial que musical y esto se evidencia en la falta de instrumentos de viento que en estas bandas se pueden apreciar y en el gran número de instrumentos de percusión que en ellas predominan.

### **1.2.6. Bandas sinfónicas:**

Este tipo de agrupaciones son las que reúnen la mayor cantidad de músicos instrumentistas.

Es el tipo de agrupación más completa. Allí participan todos los instrumentos de viento y de percusión que se han desarrollado a través de la historia, por esta razón se denominan sinfónicas. Interpretan música hecha por los grandes compositores o por compositores regionales que le dan el carácter sinfónico a sus composiciones. Se llama banda sinfónica por su magnitud, cantidad de instrumentos y repertorio.

El desarrollo de las bandas sinfónicas o bandas de conciertos como también se les puede llamar, se ha dado por el creciente repertorio para este tipo de agrupaciones especialmente desde la época de 1920.

El origen de la banda sinfónica es inseparable de la banda militar, estas fueron reorganizadas por músicos como A. Sax, en 1854, o por Wieprecht, en 1845, lo cual llevó a la versatilidad y diversidad en la instrumentación debido a la incorporación de nuevos instrumentos como los saxofones y los instrumentos de metal con válvulas y pistones. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las bandas sinfónicas interpretan obras de compositores como Gustav Holst, Ralph, Vaughn Willians, Hindemith, Prokofiev, Krenek, Stravinsky, Milhaude, Barber, Gould, Persichetti, entre otros. De igual manera es de destacar las adaptaciones que se vienen realizando desde mediados del siglo XIX del repertorio orquestal para banda sinfónica, lo cual les permite interpretar sinfonías, overturas y conciertos con instrumentos solistas. En la actualidad una banda de conciertos esta conformada por: 2 píccolos, 6 flautas, 2 clarinetes en Eb, 4 oboes, un corno inglés, 24 clarinetes en Bb, 2 clarinetes alto, 2 clarinetes bajo, 4 fagotes, un saxofón alto, un saxofón tenor, un saxofón barítono, 6 cornetas, 4 trompetas, 8 trompas, 4 trombones, 5 tubas y seis percusionistas.

A diferencia de la orquesta sinfónica, la banda en nuestro medio al menos no ha contado con una escuela; la escuela de la banda, es la banda misma. Por su misma definición y las formas de inscripción social que ha prestado históricamente, el repertorio bandístico del país se ha caracterizado por su alimentación constante de fuentes populares de base regional sin que esto implique desconocimiento de otras fuentes de tipo universal.

Desde el período final de la colonia y primeros días de la independencia, las bandas han desempeñado un rol importante socio-cultural, integrador de múltiples actividades en la escasa paz y en las abundantes guerras internas.

El repertorio bandístico ha simbolizado los intereses de muy diversas conformaciones sociales, ha sido discutido y valorado de diversas maneras y ha servido de espacio formativo ha innumerables generaciones de músicos que todavía no tienen clara sus posibilidades de proyección social, cultural, creativa, tampoco esta clara, entre ellos, la relación con las formas de producción musical de las innumerables regiones del país.

El manejo de repertorio sinfónico por parte de una banda regional suele adjudicarle cierto status de calidad que de una manera u otra se considera “superior” en el medio.

La producción sinfónica transpuesta a la banda de vientos puede ser vista como un ejercicio inter-clasista, que en ciertas oportunidades no deja de tener visos arribistas; de cualquier manera, la tradición bandística ha incorporado una buena cifra de obras sinfónicas.

### **1.3. OTRAS AGRUPACIONES MUSICALES**

#### **1.3.1. La papayera:**

Para muchos costeño-sabaneros, este término es falso o despectivo (algunos recuerdan todavía el “combo solo” para designarla); sin embargo la significación ganó difusión nacional y por tal entendemos la agrupación de vientos que con clarinetes, trompetas, bombardinos y tuba (en algunos casos saxofones y trombones de pistón), un redoblante, un bombo y platillos de entrechoque, ejecuta porros y fandangos como repertorio fundamental. Las relaciones entre timbres están “institucionalizadas” y constituyen una rígida estructura donde clarinetes y trompetas responden por las líneas melódicas

principales (mucho más los denominados primeras voces que las segundas), y el resto asume el acompañamiento rítmico-armónico en bloques cerrados.

El Bombardino desempeña un doble rol, acompañante rítmico-armónico unas veces y solista en muchas otras.

### **1.3.2. La Orquesta de baile y los combos:**

Entre banda y orquesta de baile, existe una relación que se podría concebir como “genética”, en muchos sentidos la orquesta es “hija” de la banda de vientos, especialmente en la región costera (Atlántica). Son muchos los rasgos morfológicos y tímbricos que la orquesta heredó de la banda; en otro sentido la orquesta representa una especie de “urbanización”, cosmopolita, de la banda tradicional al tomar contacto con las Big Band norteamericanas, constituidas enteramente por metales, saxofones y clarinetes.

En la década de la años 50 tuvo un gran auge una conformación orquestal que consiste en:

- Dos o tres trompetas (a veces cuatro).
- Cuatro o cinco saxofones (dos altos, dos tenores, un barítono).
- Clarinetes alternos (dos), tocados por los mismos saxofonistas.
- Piano, contrabajo de cuerda, percusión (batería completa, percusión menor), voces (hasta tres cantantes).

Hacia los años setenta esta conformación empezó a verse afectada por limitaciones económicas, lo que llevo a su reducción; se puede comprender

como entonces los arreglos y las orquestaciones transformaron su factura. Cada vez fueron menos abundantes las grandes masas de acordes, los grandes contrastes entre secciones, las conducciones contrapuntísticas, la gran potencia sonora, las dinámicas variadas etc. Surgió el “combo” con muchas opciones tímbricas “necesariamente limitadas”, una nueva sonoridad, una dinámica uniforme, la amplificación eléctrica y últimamente la coyuntura electrónica (sintetizadores) que asume los problemas de potencia, hasta el punto de medir la calidad de agrupaciones por el vatiaje que son capaces de emitir(orquestra-emisora).

El espacio de los combos cubre una variadísima gama tímbrica; tres o cuatro trombones son a veces suficientes para asumir la estructura fundamental, de pronto, dos trompetas y la base rítmica (que incluye el piano eléctrico); dos trompetas, un trombón de pistones (o un bombardino), un saxofón (tenor o alto) y un acordeón de botones, entre otros.

En grupos tan reducidos (“sub-orquestas) las posibilidades de mixturación (clasificación) se ven naturalmente limitadas, las tímbricas electrónicas (los sintetizadores), por su mismo carácter tiende a formar espacios muy homogéneos con resultados monótonos. El fenómeno consiste en que ciertas músicas demasiado “planas” inactivas y de extrema pobreza en sus textos sean realizadas en combos que representan una alta limitación tímbrica (la música que en nuestro medio se conoce como “chucu-chucu”).



## **1.4. ESTRUCTURA Y CONFORMACIÓN DE LAS BANDAS**

### **1.4.1. INSTRUMENTACIÓN DE LAS BANDAS**

Una banda dentro de su estructura comprende tres tipos de familias instrumentales.

#### **1.4.1.1. Las maderas:**

En la cual participan, flautas, clarinetes, oboes, fagotes y saxofones, en sus diferentes tesituras.

#### **1.4.1.2. Los bronces:**

Estos comprenden, trompetas, trombones, fliscornos, cornetas, bugles, tubas, trompas, barítonos, en todas sus extensiones.

#### **1.4.1.3. La percusión:**

Son todos aquellos instrumentos que al ser golpeados o percutidos producen un sonido y estos comprenden dos clases: los instrumentos de sonido determinado y los de sonido indeterminado.

- **1.4.1.3.1. Instrumentos de sonido determinado:** son aquellos susceptibles a tensión, es decir que se pueden afinar; son instrumentos de sonidos claros, de entonación definida y apreciable y por ello se pueden ubicar en el pentagrama; pertenecen a estos, todos aquellos cuyas posibilidades los hace aptos para interpretar melodías y armonías. Los más usados son: timbales, xilófonos, glokenspiel's, liras, la celesta, campanas tubulares, entre otros.

- **1.4.1.3.2. Instrumentos de sonido indeterminado:** son aquellos no susceptibles a la tensión, produciendo sonidos de entonación confusa o no definida y por consiguiente no registrables en el pentagrama, entre ellos podemos encontrar: bombos, platillos, redoblantes, panderetas, triángulos y otros instrumentos para producir efectos sonoros como: maracas, güiro, guacharaca, caja china, gong's, tontones, etc.

En la estructura de las bandas, todo depende de los instrumentos que se tengan por región y de sus instrumentistas, con excepción de las bandas departamentales o sinfónicas donde hay una estructura clásica, esa estructura corresponde a la familia que se ha mencionado anteriormente, pero con muchos más instrumentistas.

Hay pueblos donde se carece de los instrumentos necesarios. Por decir algo no hay instrumentos de madera, sólo instrumentos de cobre o boquilla circular, entonces estas bandas se conforman tan solo de trombones, trompetas, fliscornos, tubas y percusión, esto limita visiblemente las posibilidades de la banda al no contar ésta con todo el instrumental necesario. En otras partes si se poseen tanto clarinetes, flautas, flautines, saxofones, etc., y por tanto así, se van conformando las estructuras de acuerdo a las posibilidades, a las circunstancias, a los recursos y a las características de los instrumentos e instrumentistas que hacen parte y pertenecen a cada lugar o región.

La organización de una banda varía notablemente de un país a otro en cuanto a los instrumentos que la integran y hasta en la forma en que éstos son tratados, según el gusto o la costumbre de cada nación. Por otra parte, el número de sus componentes es tan variable que al lado de las bandas

constituidas por 80 o más músicos, encontramos otra con una veintena o aún mucho menos. En fin, toda una escala de núcleos diferentes y grupos variados.

Quien instrumenta una obra para banda debe tener en cuenta como, está organizada, qué número de ejecutantes la integran, qué tipo de instrumentos y cuántos de cada clase posee el conjunto, etc.

#### **1.4.2. INSTRUMENTOS DE VIENTO**

Con este nombre se conoce a todos los instrumentos en los cuales el medio generador de sonido es una columna cerrada de aire. También se les conoce como aerófonos.

En cada instrumento de viento una columna cerrada de aire, cilíndrica o cónica (según la perforación del instrumento), es lo que hace vibrar al tubo. El tono del sonido producido depende de la longitud del tubo y de si este es un resonador abierto o cerrado; su timbre depende del embocadura, la forma de los orificios, en ensanchamiento de la campana o pabellón, etc.

Un tubo de determinada longitud produce sólo un tono. Sin embargo, por medio del control de la respiración y de los labios puede fácilmente lograrse que un tubo no sólo dé su tono normal, el fundamental, sino también armónicos más altos. Esos tonos constituyen los llamados tonos naturales de los instrumentos de viento.

Para regular la producción de sonido, estos instrumentos se valen de algunos sistemas, entre los más comunes encontramos:

- **1.4.2.1. De corredera o vara:** el instrumento así provisto consiste en dos porciones separadas de tubo, uno que se desliza dentro del otro, de manera que pueda “estirarse”. De esa manera el tubo puede agrandarse y en cada posición queda disponible en una serie de tonos naturales. Puesto que el hueco más grande en la serie de armónicos es la 5ta (que contiene siete semitonos) puede obtenerse una escala cromática completa por los tonos combinados de siete series de armónicos, cuyos fundamentales están separados por siete semitonos adyacentes. Este principio se emplea en el trombón.
- **1.4.2.2. De pistones:** según el diccionario Harvard de la música, este es un nombre desorientador, puesto que se trata realmente de mangos adheridos permanentemente a un instrumento, para ser abierto y cerrado momentáneamente por medio de pistones. Este mecanismo fue inventado en 1815 por Bluhmel (en Silesia) y, simultáneamente por Stolzel (en Berlín), que permite el empleo de todos los tonos de la escala cromática en los instrumentos de metal. El dispositivo altera el tono del instrumento al aumentar o disminuir la longitud del tubo a través del cual el viento debe pasar. Los pistones descendentes ponen en juego longitudes adicionales en el tubo, lo que baja el tono; los pistones ascendentes eliminan una porción de tubo principal, lo que eleva un tono. Normalmente, el instrumento tiene tres pistones (I, II, III), que bajan el tono en dos, uno o tres semitonos, en tanto que su uso combinado baja cinco (I+III), cuatro (II+III), y seis (I+II+III), semitonos. Así quedan disponibles siete series de armónicos, lo que da por resultado una escala cromática completa.
- **1.4.2.3. De hoyos laterales:** estos hoyos se perforan en la pared lateral del instrumento y pueden abrirse o cerrarse con los dedos, y

generalmente con la ayuda de un mecanismo de llaves. Si todos los hoyos están abiertos, la longitud acústica de la columna de aire se acorta y se producen tonos más altos.

- **1.4.2.4. El sistema Böhm:** es la forma de regular el tono de un instrumento de viento, de madera, que permite que los hoyos que varían el sonido vayan de acuerdo a la posición acústica y en el tamaño correcto y se encuentran dentro de la extensión de la mano regular. Fue inventado aproximadamente en 1830 por el flautista Theobalt Böhm de Munich, en sustitución de métodos anteriores en los cuales los hoyos no eran colocados exactamente desde el punto de vista acústico sino en una posición intermedia, con mayor atención a la mano que al oído. A pesar de su complicado mecanismo y del hecho de que disminuye ligeramente la calidad tonal del instrumento, el sistema ha sido adoptado universalmente en la fabricación de flautas, oboes, clarinetes, fagotes y saxofones. El funcionamiento del sistema Böhm se basa en tres principios fundamentales:

1. Hay que disponer de agujeros para todas las notas cromáticas, y estos agujeros se deben colocar en las posiciones acústicamente correctas.
2. Los agujeros han de ser lo más grande posible para tener un mejor sonido, entonación y deben permanecer abiertos.
3. El mecanismo ha de disponerse de tal manera que los dedos controlen todos los agujeros por medio de llaves, ejes y resortes.

### 1.4.3. CLASIFICACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO

#### 1.4.3.1. FAMILIA DE LAS MADERAS

##### 1.4.3.1.1. Instrumentos de embocadura

El termino embocadura se refiere al dispositivo que sirve para poner en vibración por simpatía la columna de aire, y se refiere también a la manera de soplar como en el caso de las flautas, en la cual los labios dirigen una columna de aire concentrada contra el bisel de un agujero oval practicado en el tubo.

Sin duda alguna, el factor que determina el color característico del instrumento es la embocadura. Sin embargo no hay que olvidar otros factores como las proporciones del tubo y los agujeros, el diámetro interior del tubo, los materiales de los que está construido y muy especialmente, el sonido que puede moldear cada instrumentista. Es este quien construye o modela el sonido. Los elementos humanos como la sensibilidad, la calidez y el vibrado natural son factores misteriosos que no se pueden producir mecánicamente, a tal punto que podemos encontrar calidad de sonido diferentes en los instrumentistas aun cuando sea el mismo instrumento.

**1.4.3.1.1.1. El flautín** (Ingl. Piccolo; Fr. Petite Flaute; Al. Kleine Flote; It. Flauto Piccolo, Ottavino.)



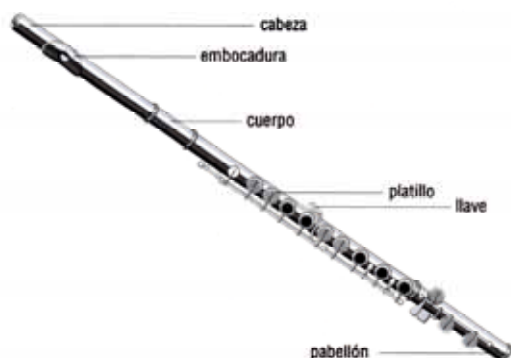
En cada una de las cuatro familias de las maderas hay uno que se considera el instrumento normal o principal y los otros auxiliares tienen como misión,

extender el ámbito sonoro de la familia a la que pertenecen.

El flautín prolonga el ámbito sonoro de la familia de la flauta una octava más arriba. Sin embargo el Si natural y el Do agudo son difíciles de obtener. Su tamaño más pequeño favorece el registro agudo pero las notas graves tienden a ser de cálida inferior a las de la flauta. Además le falta el “pie”, lo que indica que la nota más grave del flautín es el Re. Su digitación es igual a la de la flauta (salvo por la parte que le falta), su tamaño es más pequeño (la mitad de la flauta), lo cual hace que las notas suenen una octava más aguda, por tanto es un instrumento transpositor.

El registro agudo del flautín es brillante y penetrante, fácilmente captable sobre la sonoridad de la orquesta y de insuperable poder de penetración. Ante todo, el flautín proporciona luminosidad a los “tutti”. Se cometen errores habituales en su uso al escribir pasajes una y otra vez en el registro agudo al creer que es un instrumento para pasajes exclusivamente fortes. Por lo tanto la eficacia del flautín es inversamente proporcional a su uso. Se escribe en clave de sol.

#### 1.4.3.1.1.2. La flauta traversa (Ingl. Flute; Fr. Grande Flute; Al. Flote, Grosso Flote; It. Flauto, Flauto Grande.)



La flauta es uno de los instrumentos musicales más antiguos que el hombre conoce. Las flautas primitivas fueron hechas de bambú o de carrizo y todavía se emplean como instrumentos folklóricos en todo el mundo. Se las encuentra entre los

egipcios y los griegos en sus formas originales: rectas o verticales como la flauta de pico y horizontales o traversas, en las que se sopla a través de la boquilla situada cerca de un extremo del tubo. Durante la Edad Media ambos tipos de instrumentos aparecieron en toda Europa.

A pesar de que en este siglo se ha adoptado el metal para la construcción de las flautas es de lamentar el hecho de haber abandonado la madera como material base para la construcción de este instrumento, (ya que originalmente lo fue), sin embargo la encontramos clasificada dentro de los instrumentos de madera. Para su digitación la flauta moderna incorpora el sistema Böhm explicado anteriormente.

La flauta se compone de tres piezas: la cabeza, el cuerpo del instrumento y el pie. La nota más grave que puede dar la flauta es el Do de dos pies. Eventualmente puede dar el Si grave si se agrega un pie más largo. En el registro grave, especialmente las cuatro primeras notas, tiene un sonido débil y pesado. A medida que el registro aumenta a lo largo de la primera octava, el sonido se vuelve más brillante sin embargo, no alcanza la claridad y serenidad de la segunda octava. La tercera octava es tal vez la más conveniente para el instrumento dada su potencia pero sin ser estridente, especialmente hasta el La o Sib. A partir del Do o Re más agudos se consideran registros excepcionales, los cuales solamente pueden ser tocados forte y se aconseja para orquestación duplicarlos con el flautín. En cuanto a la agilidad tal vez ningún instrumento de viento pueda superar la flauta. Las partes para flauta (tanto en orquesta como en la banda) presentan todo tipo de pasajes rápidos, escalas, saltos, arpeggios y pasajes de bravura. Los grandes saltos entre los registros es característico del instrumento. Los pasajes en el registro agudo requieren más aire por lo tanto, al escribir para

el instrumento se debe permitir al instrumentista ricamente ya sea mediante el fraseo o el silencio.

La flauta permite ejecutar diferentes armónicos que en los instrumentos de madera se refiere al hecho de ejecutar un sonido en diferentes posiciones. (Por ejemplo, el Re agudo es posible tocarlo en tres posiciones). Este recurso permite en un momento dado ejecutar pasajes difíciles con una digitación más cómoda sin que el sonido se vea afectado en mayor proporción. Los trinos y trémolos son una dificultad tanto por digitación como por embocadura. Estas dificultades son suavizadas utilizando llaves adicionales en el instrumento. Se escribe en clave de sol.

#### **1.4.3.1.2. Instrumentos de lengüeta**

La lengüeta es un pequeño trozo de caña, que se fija en un extremo del tubo y se deja en libertad de vibrar en el resto del instrumento.

Hay dos clases de lengüeta:

##### **1.4.3.1.2.1. De lengüeta idiofónica:**

Estas generalmente están hechas de metal y pueden producir sonido de un solo tono, el cual se determina por su longitud y su espesor, como el caso del acordeón y la armónica entre otros, los cuales no son parte de este estudio.

##### **1.4.3.1.2.2. De lengüeta heterofónica:**

Estas se hacen de un material flexible y ligero, generalmente de caña. Pueden producir una gama muy amplia de tonos al ser puestas en un tubo

cuya longitud determina cierto sonido. En instrumentos como el oboe o el clarinete, la longitud del tubo que determina el sonido puede variar abriendo o cerrando diferentes hoyos, con lo que se obtiene de la lengüeta una escala completa. Hay dos clases principales de lengüeta hatero-fónica: las lengüetas simples o sencillas (clarinete y saxofón), donde la lengüeta vibra contra la ranura del tubo, y las dobles (oboe, corno inglés, fagote y contrafagote), en este caso las dos lengüetas, separadas por una ligera abertura, vibran la una contra la otra.



### 1.4.3.1.2.3. Instrumentos de lengüeta simple

1.4.3.1.2.3.1. **El clarinete** (Ingl. Clarinet; Fr. Clarinette; Al. Clarinete; It. Clarinetto.)



El clarinete es un tubo cilíndrico con un pabellón en forma cónica. Puede estar construido en madera (como granadillo, ébano, palo de rosa, etc.), ebonita, pasta o metal. Las llaves son de plata niquelada. El cuerpo se divide en boquilla (que a su vez se divide en

boquilla, abrazadera, o ligadura y lengüeta), barrilete, cuerpo superior (o de la mano izquierda), cuerpo inferior (o de la mano derecha), y pabellón. La boquilla esta hecha de ebonita o cristal. La lengüeta esta sujeta a la boquilla por el lado de la abertura. A la hora de tocar, la caña se apoya sobre el labio inferior y el labio superior descansa sobre la parte superior de la boquilla. La calidad del sonido y el volumen del instrumento están condicionados por la cantidad de lengüeta que se sitúa dentro de la boca y la presión del labio inferior sobre la lengüeta.

La familia del clarinete es bastante grande. De los once que existen o que algún día existieron solo cuatro se pueden considerar parte importante en la actualidad. Al igual que en las flautas, existen instrumentos auxiliares los cuales amplían el registro de la familia del clarinete. Dentro de los más relevantes en este sentido tenemos el clarinete bajo en Bb, el cual resulta ser un excelente bajo en las maderas y el clarinete piccolo en Eb el cual existe por la necesidad de reforzar la zona más aguda de las maderas. Aunque estos dos tienen el mismo mecanismo, el clarinete en Bb resulta más difícil

para el instrumentista pasar rápidamente al instrumento más pequeño que al más grande. Es por esto que algunos de los miembros de la sección de clarinetes se especializan en la interpretación del clarinete en Eb.

El clarinete pertenece a otra familia de instrumentos de madera. La diferencia con los oboes radica en el timbre, y en que para tocarlos requieren de una "lengüeta simple"; son cilíndricos en vez de cónicos. En esta familia el miembro más importante es el equivalente a la mezzosoprano, a diferencia de las otras en las que el equivalente es la soprano.

Hay tres clarinetes en el registro mezzosoprano, y se distinguen por la forma en que se afinan, se conocen como clarinete en "la", en "si bemol" y en "do", aunque este último ya ha caído en desuso, pues con los avances técnicos se vuelve innecesario; aún el clarinete en "la", va tendiendo a desaparecer. Existen dos clarinetes "sopranos", uno en re que ha ido desapareciendo y otro en mi bemol. Además hay un clarinete "barítono", afinado en sol; y uno bajo, aunque sólo se usa en algunas bandas militares, pues es incómodo y su timbre no es agradable.

## **INSTRUMENTO**

## **SONIDO REAL**

Sopranino, piccolo o requinto en Eb	3ª menor sobre la nota escrita
Soprano en Bb	2ª mayor por debajo
Soprano en A	3ª mayor por debajo
Bajo en Bb	9ª menor por debajo

Los clarinetes proporcionan un claro ejemplo de los instrumentos transpositores ya que el instrumentista siempre toca con la digitación como si fuera el instrumento en Bb (el más común de todos), y las notas reales son determinadas por el instrumento. Todos poseen el mismo sistema de

digitación (lo que indica que quien aprende a tocar el sistema de uno de ellos o puede llegar a tocarlos todos). El clarinete moderno adopta también el sistema Böhm. El clarinete posee una extensa gama de registros que van desde el más grave conocido “Chalumeau” debido al nombre de alguno de sus antepasados. Este registro es oscuro, dramático y marcadamente diferente a los demás registros del clarinete. Este registro resulta muy provechoso para efectos de acompañamiento.

El gran contraste entre los registros agudos y graves del clarinete hace suponer a veces la existencia de dos instrumentos diferentes. A medida que asciende la tesitura nos acercamos al sonido característico del clarinete. Las notas comprendidas entre el Si natural intermedio al Do por encima del pentagrama constituyen el registro brillante, cálido incisivo y expresivo propios del clarinete. (A este registro se le llama clarino). A partir del Do, el sonido tiende a ser bastante penetrante. Hasta el Sol se puede obtener un sonido de buena calidad, por lo tanto es el tope para las partes de orquesta y banda. A partir del Sol sostenido tenemos el registro extremo del instrumento. Con el sistema Böhm el clarinete permite trinos y trémolos con resultados excelentes en casi todos sus registros.

En cuanto a la articulación el clarinete permite un staccato claro y seco, legato expresivo, doble o triple articulación, y variedad de ataques valiéndose de la lengua. En lo que a agilidad se refiere el clarinete ofrece posibilidades semejantes a la flauta, lo cual lo convierte en un instrumento ideal para toda clase de escalas rápidas, arpeggios y pasajes de gran movilidad y fluidez. Le es permitido ejercer importantes funciones melódicas, al igual que ofrece posibilidades armónicas, acompañantes y colorísticas al ser combinado con otros instrumentos. Actualmente se escriben en clave de sol.

**1.4.3.1.2.3.2. El saxofón** (Ingl. saxophone; Fr. saxophone; Al. saxophon; It. saxófono, saxófono.)



Inventado alrededor de 1840 por Adolfo Sax, el saxofón se clasifica como un instrumento de madera aunque esta hecho en su totalidad de metal, esto es debido a que su sonido se produce mediante una embocadura y una lengüeta, similar a los clarinetes. Generalmente es

ejecutado por clarinetistas sin necesitar entrenamiento especial. Su tubo es cónico y al contrario que en los clarinetes, el numero de los agujeros va aumentando hacia el extremo más grande del tubo. El instrumento se sostiene por un cordón puesto alrededor del cuello.

Los saxofones son de una gran variedad de tamaños y llaves. Todos son escritos en clave de sol y sus numerosos tamaños provocan diferentes transposiciones en los sonidos producidos. Los más utilizados en nuestras bandas son el contralto en Eb (que suena una sexta mayor debajo de lo escrito), y el tenor en Bb (que suena una novena mayor debajo de lo escrito). Casi tan frecuente como los anteriores tenemos el barítono en Eb (que suena una octava y una sexta mayor abajo de lo escrito) y el soprano en Bb (que suena una segunda mayor debajo de lo escrito). Este regularmente presenta un diseño recto sin el pabellón hacia arriba como los demás. En cuanto a la agilidad presenta posibilidades similares al clarinete excepto en lo que se refiere a la lengua, ya que la respuesta no es tan rápida a causa de la embocadura.

El saxofón no hace parte de la planta instrumental de la orquesta sinfónica, no pasa lo mismo con las bandas en donde cumplen funciones melódicas y armónicas.

#### 1.4.3.1.2.4. Instrumentos de Lengüeta Doble

##### 1.4.3.1.2.4.1. El oboe (Ingl. Oboe; Fr. Hautbois; Al. Oboe; It. Oboe.)



El instrumento de madera más representativo es el oboe. Del francés "au-bois", que, quiere decir "de madera". Tiene el timbre más penetrante de todos los instrumentos de la orquesta y es el que sirve como patrón de afinación de todos los demás instrumentos.

El cuerpo del oboe es un tubo cónico compuesto de tres secciones: La superior, la inferior y el pabellón. La lengüeta es doble, separada por un pequeño orificio por el que pasa la corriente de aire y está atada al tubo mediante un hilo enrollado. La afinación del oboe puede variarse, aunque muy ligeramente, metiendo y sacando la lengüeta. En cuanto a la digitación, conserva algunos principios similares a la flauta, posee de trece a dieciséis llaves y suele agregársele algunas para lograr determinado trino o adorno, por lo tanto existe una gran cantidad de posibilidades de digitación.

#### 1.4.3.1.2.4.2. El fagot (Fr. Basson; Ingl. Bassoon; Al. Fagott; It. Fagotto.)



Consta de dos mitades y se divide en cuatro secciones: el pabellón, el gran brazo o bajo, el tubo y el pequeño brazo tenor. Tiene una lengüeta doble que se ajusta a la embocadura de metal curva llamada bocal, que a su vez se ajusta al extremo superior del brazo pequeño. Su afinación se modifica con solo cambiar la posición de la lengüeta al final del bocal. En la actualidad se usan dos clases de fagotes; el francés (Buffet) y el alemán (Heckel) y llevan de 17 a 22 llaves. Se escribe fundamentalmente en clave de “fa” y los registros altos en clave de “do” en cuarta línea. Su escritura corresponde al sonido real. En su familia cuenta con un instrumento de extensión que es el contrafagot (Fr. Contrebasson; Ing, Contrabassoon; Al, Kontrafagott; It, Contrafagotto ). Duplica la técnica y la extensión del fagote una octava mas grave, alcanzando el “si bemol” un tono entero por debajo de la nota mas grave del contrabajo de cinco cuerdas.

#### 1.4.3.2. FAMILIA DE LOS METALES

Los instrumentos de viento de metal (o de embocadura) producen un sonido brillante y marcial que no tiene comparación con ningún otro grupo de instrumentos. Consiste generalmente en un tubo largo y doblado sobre si mismo. En un extremo va la boquilla y en el otro que tiene forma de pabellón por donde sale el sonido. También se les llama instrumentos de embocadura porque la boca debe aprender a acoplarse a la boquilla del mismo, de acuerdo con el mayor o menor grado de presión que se necesita para lograr una determinada nota musical.

El sonido se produce cambiando la longitud de la columna de aire que vibra dentro del tubo, por medio de émbolos o pistones. Cuando los pistones no se accionan, el aire pasa directamente por el tubo principal. Cuando se acciona un pistón, el aire pasa por otro tubo adicional con lo que se alarga la columna de aire haciendo más grave el sonido.

Los instrumentos de viento de metal más conocidos y utilizados en la orquesta sinfónica son: La trompeta, el trombón de vara, la trompa o corno francés y la tuba. El Soubasson y el saxófono más utilizados en las bandas y orquestas populares también están comprendidas en este grupo.

#### 1.4.3.2.1. La trompeta (Fr. Trompette; Ingl. Trumpet; Al. Trompete; It. Tromba.)



Como la mayoría de los instrumentos de viento, las trompetas aparecen en épocas prehistóricas. Inicialmente fueron hechas en madera o cuernos de animales las cuales carecían de

boquilla y pabellón. El descubrimiento de los metales y especialmente del cobre, facilitó la fabricación de estos instrumentos.

En Egipto las trompetas fueron usadas con fines militares. En la tumba del faraón Tutankamón (quien murió hacia el año 1532 a de c) se descubrió una trompeta elaborada en plata. Entre los Hebreos tuvo un carácter divino y fue utilizada en ceremonias religiosas. Todavía hoy los Judíos usan el “shofar”, un cuerno de carnero el cual nos revela un poco el uso y la forma que tuvo

un antecesor de la trompeta. Los griegos y los romanos usaron las trompetas con fines militares y por su puesto religioso.

Al caer el imperio romano en occidente, las trompetas desaparecieron por varios años en Europa. Los cristianos que habían quedado admirados con la presencia de las trompetas en las orquestas musulmanas, la volvieron a utilizar a su regreso de las cruzadas, las introdujeron en las cortes europeas y en sus orquestas.

Hasta el siglo XV las trompetas fueron completamente rectas. Para entonces comenzaron a fabricarlas con el tubo curvo, posteriormente se le amplió el pabellón pero aun así continuó siendo limitada en su expresión musical. En 1815 Heinrich Stölzel inventó el sistema de pistones, que incorporado a los demás instrumentos de la familia, abrió su paso definitivo hacia las orquestas sinfónicas.

Con este nombre genérico se conocen todos los instrumentos de metal rectos y curvos que se emplearon preferencialmente en actividades de tipo militar. Hasta el siglo XV fue recta, ya en el siglo XVI fue construida con el tubo curvo, siendo así que solo se podía ejecutar los armónicos de su nota fundamental (como el clarín de las bandas de guerra). Claudio Monteverde fue el primer compositor que utilizó este tipo de trompetas en la ópera "Orfeo" en el año 1607.

En el siglo XVII y XVIII evolucionó la técnica de ejecución al introducirse en la música de concierto ,gracias al constructor alemán Heinrich Stölzel (1722-1844) quien inventó en 1815 el sistema de pistones con lo cual fue posible lograr la ejecución de escalas cromáticas. Existen varios tipos de trompetas según su afinación. La utilizada en la orquesta sinfónica es la de "si bemol"

El sonido de la trompeta es fuerte y claro, brillante y marcial, imponente y sublime. Una de sus principales cualidades estriba en que produce mayor variedad de tonos que los demás instrumentos de la orquesta de tal forma que puede ejecutar escalas ,arpeggios vibratos ,stacatto, legato, entre otros tantos recursos técnicos y sonoros que la hacen en la actualidad uno de los instrumentos mas sobresalientes.

Entre las obras mas famosas para trompeta tenemos:

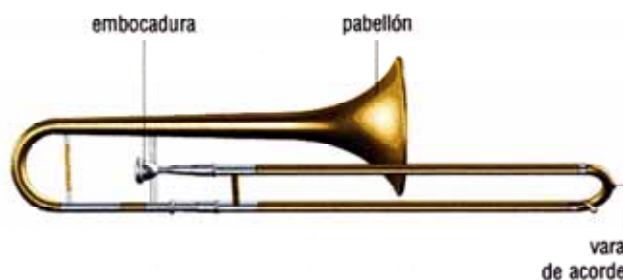
Concierto para trompeta de J. Haydn.

Concierto para trompeta de B.H. Hummel.

Concierto para trompeta de D. Shostakovich.

Obertura para trompeta de H. Shostakovich.

**1.4.3.2.2. El trombón** (Fr. Trombone; Ingl. Trombone; Al. Posaune; It. Trombone.)



Consiste en un tubo cilíndrico, el cual se ensancha al final para formar el pabellón. En lugar de los émbolos de los otros instrumentos de metal tiene un tubo largo y

corredizo, en forma de "U" llamado "Vara", que al extenderse cambia la longitud de la columna de aire para hacer más o menos agudos o graves los sonidos. Esta misma particularidad le permite ejecutar efectos de "glissando". El trombón tradicionalmente es más apropiado para tocar en grupo que solo. Se usa frecuentemente en la armonía a tres partes, consiguiendo una función de fondo similar a la que obtienen las trompas. Las melodías más

aconsejables para el trombón son aquellas que tienen un espíritu deliberadamente solemne y digno o las de tipo coral. La sonoridad del trombón es magnífica, clara y potente. Posee un amplio margen sonoro, puede hacer amplios pasajes cromáticos aún cuando su agilidad es inferior a otros instrumentos de viento. También se han construido trombones con el sistema de pistones y otros que combinan los dos sistemas.

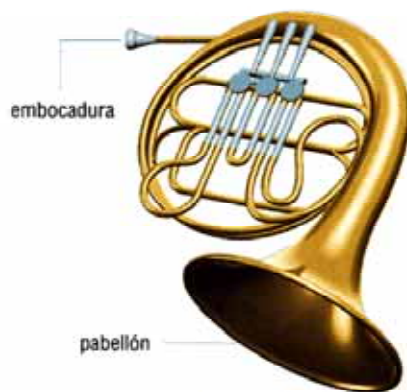
Entre las obras mas famosas para trombón tenemos:

Concierto para trombón de N. Rimsky Korsakov.

Obertura de Tannhäuser de Richard Wagner.

Sinfonía en Do mayor "La Grande" de F. Schubert.

#### 1.4.3.2.3. La trompa (Fr. Cor; Ingl. Horn; Al. Horn; It. Corno.)



A menudo se llama en inglés trompa francesa, aunque los franceses no le llamen así. El termino podría haberse originado en Inglaterra alrededor del siglo XVIII. Sin embargo, la trompa tal como se le conoce hoy en día ha sido desarrollada especialmente por los alemanes y por tanto debería llamarse trompa alemana. La

transición de las trompas naturales a las trompas de válvulas fue mas larga para los compositores que para los ejecutantes. El nuevo instrumento tenia que probar su efectividad y vencer prejuicios y nostalgias que favorecían a la trompa natural.

En la actualidad la trompa de válvulas en fa, sigue siendo considerada la trompa común, sin embargo se evidencia el gusto y la necesidad de un registro más agudo emitido por la trompa en Bb. Para obtener los mismos sonidos en la trompa en Bb las notas se transportaban una cuarta justa descendente.

El manejo de las trompas generaba dificultades que parecen estar resueltas con la invención de la trompa doble, que es una combinación de las dos, formando un solo instrumento.

Los tubos de las válvulas están duplicados y operan a partir de un conjunto simple de válvulas rotatorias, con una cuarta válvula accionada por el pulgar, para ir de la trompa en fa a la trompa en Bb y viceversa.

La música para este instrumento se escribe en fa aunque se ejecute en si bemol. La función de la mano derecha en el pabellón tiene una importancia fundamental para controlar la calidad del sonido de la trompa doble, además al tapar totalmente el tubo con la mano, se consiguen sonidos con sordina.

#### **1.4.3.2.4. La tuba** (Fr. Tuba; Ingl. Tuba; Al. Tuba; It. Tuba.)



Es el instrumento de metal menos atendido por los compositores, el interprete de tuba actual puede escoger entre cuatro o cinco tubas pero lo cierto es que siempre se van a referir a “tuba” simplemente.

Su cuerpo es un tubo de notable desarrollo cónico, excepto para el necesario sistema de pistones cilíndricos y tiene un

pabellón voluminoso. Detalles que junto a la anchura y la profunda boquilla, facilita las notas graves, incluyendo las notas pedales.

Se usan igualmente las de válvulas o las de pistones. El sistema de válvulas posee generalmente tres de ellas, a las que se le adiciona una cuarta válvula con la cual es posible descender la afinación dos tonos y medio.

La función más usual de las tubas es la de dar solidez a la sección de los bajos. A menudo actúa duplicando el trombón bajo o eventualmente el cuarto corno. Se escribe en clave de fa y existe en diferentes afinaciones. En nuestras bandas las más usadas son las de Do y el sousaphono de Si bemol.

#### **1.4.3.3. FAMILIA DE LA PERCUSIÓN**

Se puede considerar que la historia de la percusión nace con la historia del hombre. Inicialmente el hombre primitivo produjo sonidos chocando sus palmas o golpeando cualquier parte de su cuerpo. Posteriormente hizo ruidos percutiendo objetos entre si y finalmente construyo objetos sonoros. Se considera que hacia el paleolítico superior (homo sapiens) se confeccionan objetos que producen sonidos con alturas determinadas: troncos ahuecados y piedras de diversos tamaños (precursores de los tambores, citófonos y xilófonos).

En Egipto, bajo el imperio MEDIO (2060 a 1554 a.d.C.), aparecen documentos que registran conjuntos instrumentales de los cuales hacen parte: el sistro (instrumento provisto de unos anillos metálicos que suenan al ser sacudidos), Crótalos (pequeños discos metálicos chocados entre si por los dedos), Tambores (de diversos tipos: madera, barro cocido, tipo pandero, etc ).

A partir del S. XV podemos hacer referencia de manera más precisa a los instrumentos de percusión como los conocemos actualmente.

Los triángulos, címbalos (platillos) y tambores, jugaban un papel importante en la música militar turca y los turcos, hasta comienzos del siglo XVIII, tuvieron un gran contacto con Europa Oriental. Luego de ser derrotado el ejército turco, los ejércitos europeos comenzaron a adoptar el legado de sus bandas militares. El formato de percusión tradicional era bombo, címbalo y triángulo.

En el siglo XIX los compositores (Debussy, Ravel, etc), desean enriquecer la música con nuevas sonoridades y comienzan a acudir a los instrumentos de percusión provenientes de los países asiáticos, africanos y americanos.

El siglo XX presenta en la música universal un desarrollo sin precedentes en la percusión. Stravinsky compone "LA HISTORIA DE UN SOLDADO"; Varesse, escribe una obra para grupo de percusión "IONIZACIÓN" y un gran número de importantes compositores acude a la percusión, creando obras donde estos instrumentos aparecen incluso como solistas.

La fusión de las técnicas de la percusión desarrolladas por la música erudita, con aquellas provenientes de la música popular, están enriqueciendo cada día el panorama universal de la percusión y los diversos géneros musicales crecen gracias a dichas fusiones.

**1.4.3.3.1. Los timbales** (Fr. Timbales; Ingl. Kettledrums; Al. Pauken; It. Timpani.)



Los timbales se mencionan siempre en plural porque nunca se emplean menos de dos. En el periodo clásico se acostumbraba a hablar de un par de timbales afinados en la tónica y en la dominante de la respectiva obra a interpretar. En la actualidad,

a menudo, se utilizan tres a cuatro timbales, con numerosas alteraciones de alturas a lo largo de un mismo movimiento.

Los timbales generalmente son hechos de cobre pero hoy en día podemos encontrarlos de otros materiales. Su diseño esférico se asemeja a un caldero que descansa sobre un trípode. Estirado en la parte superior está el parche, sujeto por un aro de metal; la tensión se regula mediante una serie de tuercas dispuestas regularmente alrededor de la circunferencia. La afinación de los timbales requiere de una gran habilidad y un sentido de la entonación inmejorables. Se hace necesario indicar al comienzo de la partitura la cantidad de timbales necesarios y la afinación inicial que deben tener. Para producir el sonido se golpea con baquetas que son mangos de madera cuya cabeza está forrada de diferentes materiales: fieltro, franela, fibra de algodón, madera, corcho o esponja, etc.

#### 1.4.3.3.2. El bombo (Ingl. Bass Drum; It. Gran Cassa; Fr. Grosse Caisse; Al. Grosse Trommel.)



El bombo es el mayor de estos instrumentos. Se construye en forma cilíndrica con dos parches sensibles y se coloca sobre una tarima aislante, con el fin de que no haga resonancia con el piso. Se toca

con baqueta corta que termina en un mazo de fieltro, aunque igualmente se pueden utilizar las baquetas del timbal para conseguir efectos dramáticos.

Este instrumento es muy conocido y utilizado en las bandas de nuestro medio donde se le emplea para marcar los diferentes golpes y acentos rítmicos. El poder sonoro del bombo es mayor que el de cualquier otro instrumento de percusión de la orquesta. Se le escribe sobre una línea, ya que no produce notas y tan sólo se le debe indicar el ritmo en su respectiva partitura.

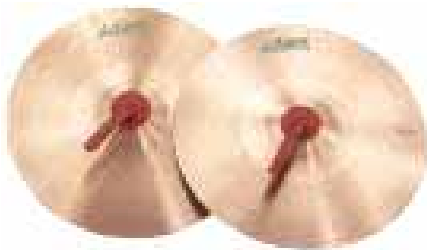
#### **1.4.3.3.3. El redoblante** (Fr. Caisse Claire; Ingl. Snare Drum; It. Cassa Chiara; Al. Kleine Trommel.)



El redoblante moderno es el producto de la evolución de diversos tipos de tambores. Su origen directo es el tambor militar, un tambor largo que el percusionista cuelga a un lado de su cuerpo y que es utilizado generalmente en las bandas marciales.

El redoblante, conocido también como caja o caja clara por su sonoridad aguda y clara, es más pequeño que el tambor militar. Consiste en un tambor de caja (vaso) de madera o metal con dos membranas (parches) y unas cuerdas metálicas ubicadas en su parte inferior (entorchado), las cuales producen su timbre característico.

#### **1.4.3.3.4. Los platillos** (Ingl. Cymbals; Fr. Cymbales; Al. Becken; It. Piati.)



De origen Turco; están fabricados de metal, por pares, en diferentes tamaños y grados de espesor que van desde muy finos hasta los muy gruesos.

No son completamente planos, sino ligeramente convexos, de modo que se tocan los bordes. La parte central se alza como una bóveda. En el centro tienen un orificio para permitir el paso de la cinta de cuero por donde se sostiene el platillo. Su sonido es metálico y brillante. El golpe de una sola nota es el choque de los dos platillos. Si se les mantiene en el aire el sonido se prolonga por mucho tiempo, lo que se indica con una ligadura o con las palabras “dejar vibrar” (Fr. Laissez Vibrer; Ingl. Let Ring; Al. Klingen Lassen; It. Lasciar Vibrare.), algunas veces se utiliza una línea de puntos para mostrar la duración deseada del sonido. Se escribe en una sola línea.

## **1.5. COMPOSICIÓN INSTRUMENTAL DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL MERCEDES ABREGO**

### **1.5.1. Los instrumentos:**

De acuerdo con lo que se menciona en el ámbito musical y según algunas fuentes vivas y escritas, un factor muy importante para que una banda suene relativamente bien, es una correcta distribución instrumental; pues se requiere de un buen balance sonoro, es decir, que dicha agrupación esté conformada por cierto número de instrumentos musicales que compensen la sonoridad de otros.

Según esto, es aconsejable tener como mínimo el siguiente número de instrumentos distribuidos así:

- Dos flautas traversas en C
- Cuatro clarinetes en Bb
- Dos saxofones altos en Eb
- Un saxofón tenor en Bb
- Tres trompetas en Bb
- Dos trombones en C
- Dos fliscornos barítonos en Bb
- Una tuba en Bb ó en C
- Un par de platillos
- Un redoblante
- Un bombo

La Banda Sinfónica Infantil Mercedes Abrego, no cuenta con la totalidad de los instrumentos mencionados anteriormente, sin embargo, esto no ha sido inconveniente alguno para hacer que la banda comience y desarrolle su proceso de formación, el cual se efectúa con gran éxito hasta la presente.

Las adaptaciones han jugado un papel muy importante para alcanzar un buen balance sonoro, puesto que, a través de estas, se ha logrado compensar la ausencia de algunos instrumentos; en otras palabras, el número de instrumentos no determina la calidad de la banda, lo que si es definitivo, es el tipo de arreglo o adaptación que se realice para la misma.

Este es el instrumental con que cuenta actualmente la Banda Sinfónica Mercedes Abrego:

- Dos clarinetes en Bb
- Dos saxofones altos en Eb

- Un saxofón tenor en Bb
- Dos trompetas en Bb
- Un trombón en C
- Un fliscorno barítono en Bb
- Un par de platillos
- Un redoblante
- Un bombo
- Un timbal latino
- Una tambora folklórica
- Un par de congas
- Una guacharaca
- Un guache

#### **1.6. CLASIFICACIÓN DE LA BANDA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO, SEGÚN SU COMPOSICIÓN INSTRUMENTAL**

De acuerdo a esta composición instrumental y a los parámetros internacionales, la Banda Mercedes Abrego se puede clasificar como una **“Pequeña Banda”**, pues cuenta con un equilibrio sonoro a pesar de su corto número de integrantes.

Aspiramos a que en los próximos años, con la incorporación de nuevos instrumentistas, se logre conformar una organización musical en la cual estén presentes la mayoría de los instrumentos de viento y percusión que en la actualidad conocemos y que sin duda, van a brindar unas mejores posibilidades tímbricas a la banda.

#### **1.7. LA BANDA ESCOLAR**

Aquí se presentan una serie de reflexiones y pautas técnicas con las cuales se busca reforzar y enfatizar el sentido de la banda escolar como núcleo generador de la banda “adulta” en relación a sus roles tradicionales (afirmación, identidad, cultura), plantando una decidida integración de la música regional, el repertorio bandístico, vía instrumentos regionales (de percusión y en lo posible vientos y cuerdas).

No se trata de “arreglar” o “transcribir” solamente la idea consistente en que la banda y tímbricas regionales se contacten en un espacio sonoro integrado. Este espacio requiere al menos dos niveles de concreción.

1. Formación (técnica y expresiva).
2. Proyección (a la comunidad).

Había que plantear, igualmente, la necesidad de que las instancias oficiales reconozcan el sentido de escuela que la banda posee, así como su enorme peso en la formación de los músicos y músicas populares. De la misma manera, el sector de la educación oficial, conjuntamente con otras instituciones, deberá asumir la dotación de infraestructura, presupuesto y apoyo multivectoriales que permitan proyectar en el corto plazo la institución de la BANDA-ESCUELA. En otras palabras, no se debe pensar que se estaría creando una nueva estructura educativa en sentido literal, sino reconociendo, apoyando e impulsando (con recursos concretos, tangibles), una tradición nacional más que centenaria que es la auténtica escuela musical de base en el país.

La banda escolar en este sentido, se debe integrar en una macro-estructura que en su perfil mínimo está conformada por:

- El ciclo base que ella cumple en la inducción y primeras realizaciones con la población escolar infantil-juvenil.
- Los conservatorios regionales.
- Las academias oficiales dedicadas a la formación musical con población infantil-juvenil.
- Las bandas no escolares (municipales, departamentales, distrital de Bogotá, nacional, sinfónica de Bogotá, etc.), que se definen de alguna manera como profesionales.

La banda escolar cumplirá en dicha estructura el papel de la base de la pirámide, buscando un muy amplio cubrimiento, adhiriendo a los modernos conceptos y procesos de la educación musical integral y teniendo en la mira una rigurosa formación y una clara selección de quienes van a conformar las agrupaciones “adultas”, o ingresar a un conservatorio o academia para el perfeccionamiento técnico, que les permita proyectarse a sus comunidades con una doble orientación, estético-educativa, por una parte y de afirmación cultural racionalizada, por otra.

Es claro que muchas instituciones educativas de corte tradicional, más o menos innovador o diversificado (INEM, institutos técnicos-industriales, etc.), cuentan con bandas de viento que por el hecho de inscribirse en esos medios son de manera automática “Bandas Escolares”. Sin embargo, se da en todas las regiones del país, la banda escuela tradicional, donde tocan juntas hasta tres generaciones (sin una conexión necesaria con instituciones escolares formales) y la tradición musical, así como las técnicas y las diferencias se transmiten, se retroalimentan, se reproducen, pero también se recuecen, se circularizan y se congelan.

Hace dos décadas, en ciertos medios culturales del país (no exentos de ciertos esnobismos) empezó a cobrar un inusitado valor la banda que tocaba en estado de franca desafinación. Y este desajuste instrumental-auditivo casi llegó a convertirse en garantía de una falsa autenticidad. Se pasaba así del reconocimiento de un fenómeno de franco deterioro técnico-expresivo (desafinación, altísimo volumen en la ejecución), a la valoración de dicho deterioro como paradigma cultural (una anticultura en el fondo).

Esta situación fue reforzada por tesis de folclorología como aquella que suponía más auténtico un tiple con clavijas de madera que uno con clavijero de tornillos y piñones (“mecánico”).

De varias maneras, no estudiadas aún, las bandas escolares (institucionales, de colegios, etc.), se han resentido de semejantes despistes culturales oficiales y privados. Las tradicionales “bandas de guerra”, son en general, la apoteosis de la desafinación y el ruido. En ellas el trabajo técnico es mínimo, mientras el espectáculo callejero capta todo interés de las instituciones y de los propios integrantes, absorbiendo los recursos y los materiales en detrimento de lo que podría constituir una seria educación musical.

La banda escolar se concibe aquí como un espacio de formación que trasciende los muros de los colegios, es decir, debe formarse un continuo entre las instituciones educativas y la comunidad. En otras palabras y de manera paradójica la auténtica banda escolar debería armarse en el seno de la tradición comunitaria (regional, sub-regional, etc.) y de ésta se alimentarían las bandas (de guerra o marcha y de música, propiamente dicha), de las instituciones.

Como ya se dijo, la opción más franca para la realización de esta propuesta es la acción oficial de base, a distintos niveles (incluyendo la congestión y aún la vinculación de sectores educativos de tipo privado). De cualquier manera y dentro de la obvia complejidad de lo que aquí se plantea, el cubrimiento mínimo de expectativas deberá articularse a partir de tres sectores que son absolutamente fundamentales:

- La tradición musical del país, la región. La sub-región, las creaciones individuales basadas en dicha tradición.
- La enseñanza de la lectura de la música, ritmo-armónico-melódica.
- La formación técnico-expresiva en una enorme gama de instrumentos, entre los cuales se incluye los que tienen significación regional.

Como se comprenderá, se parte del material nacional-regional para adquirir herramientas que, sin embargo, de ninguna manera limitan el conocimiento a una cierta exclusividad regionalista. La lectura melódica, rítmica y armónica (armonía funcional), es un recurso que permite el acceso a cualquier música tradicional de las esferas socio-económicas europeas, populares y de “escuela concierto”, así como en registro y racionalización de nuestras músicas caribeño-hispanoamericanas (no incluimos músicas indígenas por construir, ellas, una producción cultural muy diferente de la que se trabaja en las bandas); es un campo especializado que supera los alcances de este trabajo.

A continuación una serie de formulaciones y posibilidades conceptuales y de acción, referidas a los tres sectores citados.

## **1.8. LA TRADICIÓN MUSICAL**

En el país se entiende por “tradición musical”, lo que en ciertos círculos intelectuales se denomina “música folklórica”; en otros términos más dinámicos, los dos hacen referencia de alguna manera a la música regional. Por otro lado, con algún respaldo histórico, existe una hipotética música “nacional”.

¿Cuáles son los contenidos de esta “tradición musical”? ¿Lo regional y lo nacional?, ¿Cómo se relacionan?, ¿o acaso no lo hacen?, ¿Existe realmente música nacional en nuestro país?, ¿O son una construcción política, sin arraigo que pretende asignarles? Las preguntas anteriores y muchas más posibles, ocupan los intereses y el trabajo de un reducido sector de investigadores y músicos desde hace algunos pocos años.

En ese proceso de preguntas sin respuestas se ha dado una interesante confrontación, generada igualmente en los círculos de la folclorología: la oposición entre música folklórica y música “popular”. Desde el ángulo de la folclorología parece existir la música denominada popular, que supuestamente no tiene nada que ver con la que es considerada tradicional, que a la vez sería, por supuesto, la “auténtica”, es decir la que representa los valores culturales de las regiones o en caso extremo del país en su totalidad.

La folclorología colombiana, a pesar de haber logrado importantes trabajos de relevamiento y clasificación (taxonomía), ha permanecido cerrada y ciega a los procesos de urbanización del país que desde mediados del siglo XX, vienen conformando una nación cada vez mas compleja, con menor aislamiento entre sus regiones, con un mayor acceso a los procesos y problemas de la producción cultural de otros países, con una abierta y decidida vocación “internacionalizante”. La folclorología ha dejado de percibir. Igualmente, como la imagen cultural-musical del país presenta

varias capas (varios países en uno), diversos niveles, en los que a pesar de la internacionalización, lo regional sigue vigente, lo nacional como esquema unitario es aún dudoso y la producción musical autóctona se transforma, crece, decae, pierde vigencia, crea nuevas formas o conforma espacios más o menos continuos entre lo rural y lo urbano.

Visto desde otro punto, el país musical se articula en diversos niveles que conviven interactuando. Así lo tradicional no puede definirse como un canal único, sino a partir de una estructura muy compleja en la que los distintos vectores pueden enriquecerse con base en su intercomunicación.

La música tradicional colombiana tienen mil caras, mil formas, mil conformaciones tímbricas y de manera significativa, la gran causa que la folclorología sostenía (y algunos sectores todavía sostienen), desde la década de los treinta, la “bambuquidad” totalizante del país, se encuentran hoy en franco retroceso, con unos cuantos focos regionales que le apoyan sin logros muy claros a los que se pueda distribuir un cubrimiento nacional.

Vale la pena aclarar que “Difusión no es arraigo”. Ciertos festivales y concursos se proyectan a nivel nacional, con el propósito de concentrar músicos de todo el país que participan en los encuentros, pero resulta que los aportes son siempre, de alguna manera, regionales. A continuación se estructuran formas de difusión-animación que pretenden armar imágenes publicitarias de una nacionalidad unitaria que las regionalidades desmienten. Las tradiciones musicales locales son las que siguen teniendo una significación fundamental, cada una en su entorno socio-histórico y económico; otras publicaciones, como las pretendidas nacionales y las “internacionales”, son unas capas más de la estructura multivectorial de los

sistemas de comunicación que, al contrario de las posiciones folcloristas, han propiciado una cierta apertura que conduce al fenómeno de la inter-música.

En estas condiciones se hace imperioso re-elaborar el concepto de lo tradicional-musical, en el país. Para esta re-elaboración son fundamentales la reflexión y el análisis técnico de lo que representa los continuos entre el gran espacio rural y el desarrollo urbano. Lo anterior significa en términos musicales, que una cumbia o un bambuco son un haz de posibilidades y no un medio único y rígido. Podemos hablar de cumbia “de base” (tal vez, con gaitas, tambores y un maracón), o de cumbia en orquesta “de baile” (como lucho Bermúdez, Pastor López), o finalmente de cumbia elaborada, re-compuesta.

Lo que hay que destacar es como, a pesar de las diferencias tímbricas y de otros órdenes en los tres ejemplos citados, todos se encuentran inscritos en la misma estructura (no en los mismos instrumentos). Estos tres “tipos de cumbia” son parte y proyección de una tradición y forman un continuo rural-urbano. Cuando un compositor costeño se disponía a viajar a París, en plan de perfeccionamiento, su abuela trataba de disuadirlo de semejante idea. ¿Por qué no estudiar con fulano de tal, Director de la banda de cierto pueblo de Córdoba? Esta anécdota ilustra la problemática de la formación musical en el marco de los significados y valores regionales, enfrentada a los procesos de urbanización y cosmopolitismo.

Los sectores básicos de la educación (oficial y privada), deberán emprender una decidida conexión con las corrientes de la tradición musical regional; aunque ya se da, en algunos focos sub-regionales, un esfuerzo orientado a tal sentido; es forzoso reconocer que no constituye una pauta de acción generalizada, de cubrimiento nacional, así como tampoco se cuenta con una

planificación central sobre la cual se propongan estrategias aplicables a cada región según las características, variedad e idiosincrasia de los distintos tipos regionales.

Una de las mejores opciones de trabajo en esta posibilidad (en la producción tradicional por regiones), es la banda escolar o, como ya se dijo la institucionalización de las bandas regionales como escuelas de las cuales tomarían estrategias y pautas técnico-expresivas las bandas de los colegios y las escuelas de cada región. Esto implica una nueva actitud frente al problema de los programas para la formación musical, como se verá en los dos puntos siguientes.

### **1.9. LA ENSEÑANZA DE LA LECTURA**

Es sabido que este campo constituye un auténtico “cuello de botella” de la educación musical en nuestro medio; las soluciones planteadas desde muy diversos frentes oficiales y privados, han sido múltiples y presentan una gama de resultados muy constantes entre sí. ¿Qué tan satisfactorio puede ser un proceso de enseñanza de lectura musical?, ¿Cómo medir los logros y el dominio de esta herramienta en un grupo infantil-juvenil que tal vez comparte el mismo campo de práctica con la población adulta como en nuestras bandas de viento?

Una respuesta parcial a las anteriores preguntas está siendo dada a partir de la creación de bandas infantil-juveniles en diversas instituciones de educación primaria y secundaria; los instructores suelen ser músicos adultos con una experiencia de muchos años en instrumentos de viento, pero se dá cada vez más la vinculación de licenciados a éste tipo de práctica (que probablemente no presentan una fuerte experiencia en el género bandístico,

pero poseen en cambio una formación metodológica adecuada, en general para la conducción de procesos de educación musical integral que no siempre se dan en las bandas regionales).

A pesar de lo diverso del panorama (constituido por la parte institucional oficial y privada, la no institucional y al menos dos niveles: infantil-juvenil, en la población objetivo), es posible plantear una acción integral que para la enseñanza de la lectura cuenta con capacitación en el análisis y ejecución de la música regional.

Lo anterior significa que los repertorios deberían ser estructurados; las posibilidades de formación técnica de los instrumentistas y la forma de proyección en la comunidad tendrían que experimentar transformaciones de fondo, que sin embargo se inscriban en las señales y valores más estables de su entorno cultural.

Una de las principales y mejores posibilidades de reestructuración de las bandas infantil-juveniles se presenta así, en la superación de lo regional, en el sentido de una trascendencia de las formas melódicas, armónicas, rítmicas y tímbricas que no poseen en la actualidad una difusión satisfactoria (ni desde los sectores oficiales ni desde las empresas privadas).

Como se anotó antes, difusión no es arraigo por si misma, pero expande las opciones de conocimiento inter-regional, así como de enriquecimiento de programas y de repertorio.

La enseñanza de la lectura musical en conservatorios y otro tipo de academias del país, padece desde lustros atrás, de una descontextualización crónica. En pocas palabras, se pretende que la población estudiantil asimile

música que poco o ningún sentido posee en el medio o en casos más graves, que se aprenda a leer con base a la combinación de las figuras (redonda, blanca, blanca con puntillo, negras, corcheas, fusas, etc.).

La enseñanza de la lectura musical, en el caso de las bandas de tipo escolar, presenta dos aspectos básicos:

- La formación cinestético-auditiva.
- La apropiación operativa de los códigos gráficos (notas escritas, pentagrama, formas rítmicas, alturas, intervalos, etc.).

La consideración siguiente se refiere, lógicamente al medio de producción sonora; es aquí donde se presenta el campo de la enseñanza propiamente instrumental, es decir en cuál o cuales instrumentos (vientos-percusión), va el estudiante a aplicar lo aprendido en los dos aspectos citados anteriormente.

Y no dejan de surgir dificultades conceptuales y operativas. ¿Cuál es la edad más adecuada para iniciar la ejecución de instrumentos de viento? (se entiende que por tratarse en este caso de banda, no se hace referencia a flautas dulces, por ejemplo). ¿Cómo enfrentar el problema de la potencia sonora en instrumentos como el clarinete o la trompeta, en una población, digamos de entre los 10 y los 12 años de edad?. Las dos preguntas anteriores aparecen en cualquier entorno en donde se proponga la conformación de una banda infantil-juvenil (en países como Inglaterra, Estados Unidos, entre otros, se cuenta con una prolongada y profunda experiencia en este campo; sin embargo, de ninguna manera se ha llegado a respuestas definitivas, ni de aplicación uniforme).

Las posibilidades son múltiples y muy contrastantes entre sí: empíricamente, es más probable que un niño desarrollado en un medio donde se da una fuerte práctica bandística, se encuentre en capacidad de manejar aceptablemente un clarinete a una edad más temprana que otro niño que no esté inserto en un medio semejante (si el candidato a clarinetista forma parte de una “dinastía” de músicos, tal vez aumentarán las posibilidades de un buen manejo instrumental en edad temprana). Lo anterior se verifica igualmente en medios no bandísticos, como en regiones donde predominan las cuerdas, las flautas de carrizo, los acordeones, los típles-bandolas-guitarras, etc.

La respuesta regional no resuelve por supuesto, el problema, puesto que no siempre se da una conducta ni resultados como los que acabamos de mencionar (se trata solamente de tendencias, no de esquemas fijos); lo que si es constante, es una formación instrumental que tiende a descuidar los procesos de audición interna, así como campos un poco más amplios de formación musical general; la región tiende a resolver sus problemas de acuerdo a sus condiciones de desarrollo local (recursos, apoyos institucionales, si es que existe, contactos inter-regionales, incidencia de medios de comunicación, etc.), y en esa medida los resultados son muy desiguales.

Se ha reconocido la importancia de las bandas de viento como escuelas, con el apoyo de los procesos históricos de las regiones, pero es forzoso reconocer igualmente la necesidad de una estructuración metodológica y de contenidos de esa escuela, en la que la música regional debe tener un rol protagónico; no se entienda, sin embargo, que se hace referencia a la música de cada región de manera aislada, al contrario se propone aquí el trabajo sobre la música regional del complejo nacional.

Se pretende cubrir la música entendida como un sistema, no todas las piezas, como producciones colectivas o individualizadas. Entre “sistema” y “pieza” se dá una diferencia importante; hay una enorme gama de elementos comunes entre los sistemas que facilitan su apropiación (por ejemplo los sistemas mínimos binario y ternario, el sistema armónico de tónica, subdominante, dominante, etc.); entre piezas, al contrario, puede darse enormes diferencias de detalle que llegan a enmascarar orígenes y pautas que si se refieren al sistema, evidencian su inter-relación.

La enseñanza de lectura musical en nuestras bandas no debería abocarse demasiado temprano a la enseñanza formal de piezas y si al manejo de estructuras rítmico-melódicas y armónicas que son comunes a la producción popular de regiones y contextos amplios del espacio caribeño-hispanoamericano; un conocimiento operativo que en este sentido permite el acceso técnico-expresivo al problema de la pieza desde un punto de vista con capacidad de comprensión generalizada y que a su vez abre puertas a la creatividad racional.

El montaje de piezas musicales, ha sido el objetivo tradicional de la enseñanza lecto-instrumental, en nuestras bandas, sin una visión estructural-panorámica; los procesos básicos de formación parecen contradecir los sentidos más profundos y humanísticos de la adquisición y desarrollo del conocimiento referidos al crecimiento del individuo, (como instrumentista con una amplia comprensión de su cultura musical de base y de las relaciones de ésta con otras en su entorno), y a su proyección social, con su función educativa e identificadora.

La metodología básica en este campo consiste en una aproximación global a las formas rítmicas y melódicas fundamentales de la música a la que ya se ha referido en otros términos. Se debe enseñar a leer a partir de estructuras

mínimas, que sean significativas, apropiadas de manera global y reconocidas de manera integral (no punto a punto, ni nota a nota, como ocurre en las aproximaciones tradicionales).

En consecuencia, aspectos como el “pulso”, el “acento”, las subdivisiones de los “tiempos” y del “compás”, etc., se inscriben en un contexto que dá un sentido estructurado a la ejercitación de la lectura.

Por ejemplo, los acentos de nuestra música regional, así como los de la música caribeña e hispanoamericana en general, se estructuran según pautas muy diferentes de las que operan en la música europea. En el gran caribe (Antillas y costas de Centroamérica, Colombia y Venezuela, entre otras), la dominancia del cuarto tiempo es casi absoluta.

Parecería que en nuestra música de mayor difusión, la energía se concentra en regiones lo más distanciada posible del primer tiempo del compás; la enseñanza de la lectura musical deberá tener entonces, siempre éste fenómeno.

En cuanto a la lectura de alturas (intervalos de la escala), es necesario entender que un instrumentista de banda debe llegar a formar imágenes internas que le permitan controlar la afinación centrada de su instrumento, así como desarrollar una intensa inter-escucha (cuando toca en grupo), aunque no sea un “solfista vocal” de gran eficiencia.

Lo anterior se constituye en uno de los problemas de más difícil tratamiento cuando se intenta estructurar una agrupación como la banda infantil-juvenil. Tradicionalmente se pretende que el solfeo sea un objetivo por sí mismo y no una herramienta, un medio, que permita el logro de objetivos no solfísticos.

El instrumentista suele construir una buena parte (acaso la totalidad) de sus imágenes a partir de su instrumento, en razón de que éste puede, como “máquina” hacer los intervalos; en ésta medida tiende a descargarse la intensidad de la tarea de fabricación de sonoridades interiorizadas. En otras palabras, el instrumento descarga al instrumentista la necesidad de solfear automáticamente. Se comprenderá que en este punto adquiere una enorme importancia el problema de la enseñanza específicamente instrumental, que se examinará a continuación.

### **1.10. LA ENSEÑANZA INSTRUMENTAL**

Cualquier tipo de enseñanza instrumental debería basarse en el hecho de que un instrumento musical es de muchas maneras una prolongación del sistema nervioso del instrumentista, una especie de proyección-expansión del cuerpo en su entorno. Un instrumento resuena con el cuerpo de quien lo ejecuta (especialmente en instrumentos que no poseen una caja de resonancia, es decir que el cuerpo del instrumento es su propia “caja”).

Instrumentista e instrumento conforman un sistema de resonancia, a la manera de un condensador eléctrico, en consecuencia, el instrumentista deberá aprender a sentirse inscrito en dicho sistema, percibiendo una resonancia integrada que de ninguna manera es externa a su cuerpo.

La producción de sonido en los instrumentos de viento es una operación de alta complejidad, en la que intervienen:

- El cuerpo del instrumentista.
- El tubo o cuerpo del instrumento (madera o metal).
- El sistema diafragma-embocadura, del instrumentista.

- La memoria fija (posiciones en las llaves o pistones) del instrumento.
- La memoria de imágenes en el instrumentista (que interactúa con la memoria fija del instrumento), entre las dos se fabrican los intervalos, las escalas y arpeggios que se requieren; estos dos niveles de memoria (una mecánica y otra neurológica), se interrelacionan corrigiéndose mutuamente, sobre todo en lo que respecta a la afinación.
- El medio de propagación del sonido: un instrumentista obtiene imágenes sonoras diferentes a partir de su instrumento, de acuerdo al espacio donde lo ejecute (un auditorio “brillante”, de alta reverberación, un salón de clase con o sin revestimiento acústico, o la alcoba, con alta capacidad de absorción, cortinas, tapetes, sábanas, etc., o un espacio totalmente abierto como el de las “retretas”, etc).

La enseñanza instrumental, así, se entiende como un espacio de formación musical integral, que establece relaciones necesarias con los espacios creativos y no exclusivamente mecánicos.

La ejercitación se proyecta en otras dimensiones, permitiendo al estudiante hacer música sin tener que inscribirse en tediosos periodos de estudio sin contenido musical, ni significación cultural.

### **1.11. LA INSTRUCCIÓN FORMAL**

La enseñanza instrumental, como parte del proceso de constitución de una banda escolar, en su dimensión de clase periódica presenta una serie de problemas metodológicos que de ninguna manera encuentran soluciones de aplicación uniforme a todos los campos de formación.

La enseñanza instrumental forma parte de una estructura de comunicación donde es necesario considerar problemas de concepto, objetivos, logros y

metodología. En un nivel básico encontramos un sistema metodológico según el cual es necesario articular, de manera constante, la enseñanza de la lectura con la del instrumento. Este sistema plantea condiciones y posibilidades para la estructuración de un proceso integrado de enseñanza donde se persigue de manera simultánea el desarrollo auditivo y dominio técnico-mecánico de algún instrumento.

En términos de la formulación de objetivos y conformación de espacio-clase, será necesario determinar en primer lugar, la cantidad de tiempo disponible para el trabajo de instrucción-organización de la banda, el cual tiende a ser muy restringido en los programas de colegios y otras instancias, generalmente extra-clases.

Aunque las variantes son casi ilimitadas, podemos esperar que siempre funcione bien (en términos de objetivos y logros), un esquema que reparta la clase formal en dos segmentos; uno de formación lecto-auditiva con una fuerte base de trabajo en percusión corporal, instrumentos de percusión, etc., y otro de técnica instrumental en grupo, que en el desarrollo del proceso conducirá al montaje del repertorio. Esto, naturalmente no impide que se dé algún tipo de instrucción “individual”, sobre todo en las etapas iniciales, aunque de todas maneras el trabajo individual en banda también equivale a decir, trabajo de grupos tímbricos o de familias tímbricas (clarinetes solamente, trompetas solamente, etc.), en razón de la necesidad de apropiar estrategias de inter-escucha.

El material sonoro para la enseñanza de las técnicas instrumentales consiste, en los enfoques tradicionales, en una colección de ejercicios tomados de algún texto (“método” de trompeta, de saxofón, de clarinete, etc.), que no posee ninguna capacidad dinamizadora ni constituye una motivación

resonante para el estudiante, en términos de un significado cultural-regional o nacional.

Es claro que ciertos recursos, como la ejecución de notas “filadas”, la ejercitación de tetracordios estructurados según el orden de posición de los dedos en las llaves, la ejecución mecánica de octavas y otros intervalos, poseen un valor instruccional innegable para la producción del sonido. Pero la banda escolar debería entrar desde etapas tempranas en el aprendizaje de estructuras melódico-rítmicas globalizantes, que den un sentido musical a la ejecución mecánico-técnica.

La palabra estructura no significa lo mismo que pieza. Una enorme cifra de músicos de nuestras bandas y orquestas de todo tipo, ejecutan sus instrumentos por varias décadas, sin tener la mínima comprensión del concepto de estructura sonora. Una aproximación pedagógica en este sentido, desde etapas tempranas de la formación, permitiría superar en corto plazo algunos de los problemas técnico-expresivos: lectura integral, imágenes internas de control, afinación, balance, control técnico-dinámico, acoplamiento rítmico, inter-escucha, entre otros.

El trabajo acórdico debería prepararse igualmente en etapas tempranas de la instrucción formal, fundamentado en la construcción de intervalos entre dos o más instrumentos.

## **1.12. LA ORQUESTA Y LA BANDA**

La diferencia fundamental entre orquesta y banda es definitivamente, la presencia o la ausencia del timbre de los arcos (no es la única diferencia, pero si la más destacada, desde el punto de vista del tratamiento tímbrico).

El término “orquestar” tiene igual validez para la orquesta o para la banda, puesto que los fundamentos instrumentales, las condiciones de resonancia, las posibilidades de combinación tímbrica, etc. Son básicamente los mismos.

Sin embargo, es importante observar que los resultados sonoros globales son bien diferentes. Como se nota en la dirección, montaje de repertorio y transcripción para banda, la sonoridad de esta tiende a ser más pastosa, ligeramente velada y con mayor robustez en los registros graves, que la orquesta de tipo sinfónico.

El término “sinfónico”, es necesario aclarar, no determina un resultado específicamente orquestal, puesto que existen bandas con el mismo carácter; habrá que referir lo sinfónico al repertorio, más que a la configuración del grupo. De cualquier manera se trata más con el repertorio de tipo popular, que según la orientación del orquestador (o arreglista), podrá ser tratado de manera más o menos sinfónica de acuerdo a condiciones que no siempre son estrictamente musicales (la inscripción institucional, el significado social, lo que la comunidad espera, el término socio-musical, el carácter de escuela que poseen las bandas, la estructura de proyección de la agrupación que monta y difunde las obras orquestales, etc.).

### **1.13. MÚSICA PARA BANDA**

La música de concierto interpretada con instrumentos de viento ha tenido, desde los tiempos del director prusiano de bandas militares Friedrich Wilhelm 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. Su 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 Igor Stravinsky 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.

En Estados Unidos se ha desarrollado a lo largo del siglo XX un importante papel tanto en música militar como erudita contemporánea para banda sinfónica, destacándose grandes compositores como John Phillip Sousa, Aaron Copland, John Williams, Henry Mancini y Leonard Bernstein entre otros. Hoy en día, todas las instituciones militares, gubernamentales y universitarias norteamericanas disponen de banda propia con una completa gama instrumental.

En Colombia hemos tenido importantes compositores expertos en este género, como Temístocles Carreño, Guillermo Uribe Holguín, José Rozo Contreras, Jesús Pinzón Urrea, entre otros. En la actualidad se destaca a nivel nacional e internacional el compositor contemporáneo y pedagogo Blas Emilio Atehortúa Amaya, uno de los más brillantes orquestadores y directores de América Latina y del mundo.

#### **1.14. EL DESARROLLO DE LA BANDA MODERNA**

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, que reemplazó al “oficleide”, un antiguo instrumento de metal utilizado por Hector Berlioz. Conjuntado éste con otros metales recientemente desarrollados, Wieprecht creó una banda de caballería que, en efecto, era un vuelco a los anteriores intentos de conjurar un grupo efectivo de percusión y de vientos.

La banda de vientos moderna evolucionó a partir de los logros de Wieprecht. Luis 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 contribuciones 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.



## **2. FORMANDO CIUDADANOS**

### **2.1. LA NIÑEZ Y SUS DERECHOS**

Teniendo en cuenta que el presente proyecto esta dirigido a un sector muy importante de la sociedad conformado por la población infantil; es apenas lógico conocer al niño ó niña como tal, sus conductas, sus juegos, su lenguaje etc. Pero no solo esto basta, es importante también conocer aspectos básicos olvidados por muchos de nosotros, como los “DERECHOS” que constan de una serie normas que apuntan todas hacia el bienestar y desarrollo de los niños y niñas. Sobra decir que según las estadísticas, Colombia es uno de los países que se ve enormemente involucrado con la violación de estos derechos; es por eso que se ha querido adicionar todo un documento en donde se encuentran contemplados uno a uno estos derechos, para aprenderlos, recordarlos, y sobre todo, respetarlos y hacerlos respetar.

### **2.2. ¿QUÉ ES LA CONVENCIÓN DE LOS DERECHOS DE LA NIÑEZ?**

La convención de los derechos de los niños es un convenio de las Naciones Unidas que describe los derechos que tienen todos los niños y niñas, que establece las normas básicas para su bienestar y desarrollo. Los países que ratifican la convención (y que por consiguiente, se convierten en Estados partes de la misma) aceptan comprometerse legalmente a sus estipulaciones e informar regularmente a un comité de derechos del niño sobre sus avances.

Históricamente, la convención es el primer código universal de los derechos de los niños, que implica obligatoriedad para los países que lo acogen;

contiene 54 artículos y reúne en un solo tratado todos los asuntos pertinentes a los derechos de los niños, los cuales pueden dividirse en cuatro amplias categorías: Derecho a la supervivencia, al Desarrollo, a la Protección y a la participación.

### **2.2.1. HISTORIA**

En 1948 la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó una Declaración Universal de los Derechos Humanos. Implícitamente este documento incluía los derechos de los niños, pero estos no tardaron en alcanzar su independencia dado que las necesidades particulares de los niños debían ser especialmente definidas.

En 1959 las Naciones Unidas aprobaron una Declaración de los Derechos de los Niños que contenía 10 derechos y no constituía una obligación legal para aquellos países que firmaran.

En 1978 el gobierno de Polonia sometió a la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas la versión provisional de una convención sobre los derechos de los niños. Durante el año internacional del niño en 1979, la comisión creó un equipo de trabajo para coordinar la reestructuración del documento que se presentó a los gobiernos de todo el mundo.

Antes de aprobar el texto definitivo vinieron diez años de riguroso estudio y negociaciones. En 1989 se concluyó la Convención y fue adoptado por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 20 de noviembre. En 1990 comenzó a aplicarse después de ser ratificada por 20 países; para el 1 de febrero la convención había sido adoptada por 187 países diferentes.

### **2.2.2. CONVENCIÓN DE LOS DERECHOS DE LA NIÑEZ**

El 20 de noviembre de 1999 se conmemoró el décimo aniversario de la Convención de los Derechos de los Niños: el más poderoso instrumento legal que reconoce los derechos de las niñas, niños y adolescentes. Todos los países del mundo, con excepción de Estados Unidos y Somalia, han adoptado la Convención. En la actualidad, Somalia no puede avanzar hacia la ratificación porque carece de un gobierno reconocido. Estados Unidos por su parte, lleva a cabo exhaustivos exámenes y escrutinios de los tratados internacionales antes de incorporarlos a su legislación. Estos incluyen una evaluación sobre el grado de armonización entre el tratado, las leyes y prácticas vigentes en el país en los ámbitos estatal y federal. Este proceso puede durar varios años e incluso más tiempo si el tratado genera controversia o si el proceso de análisis se politiza.

La Convención constituye un compromiso de la comunidad internacional que reconoce los derechos de los niños, niñas y los jóvenes para la protección de sus derechos civiles y políticos al igual que los de naturaleza económica, social y cultural.

La Convención sobre los derechos de la niñez es un tratado que reconoce los derechos de los niños y las niñas en 41 artículos esenciales y establece en forma de ley internacional para los Estados Partes, la obligación de garantizar a todos los niños- sin ningún tipo de discriminación- el beneficio de una serie de medidas especiales de protección y asistencia; acceso a la educación y atención médica; condiciones para desarrollar plenamente su personalidad, habilidades y talentos; un ambiente propicio para crecer con felicidad, amor y comprensión; y la información en la manera en que pueden alcanzar sus derechos y ser parte del proceso en una formación participativa.

### **2.2.2.1. CONTENIDO DE LA CONVENCION SOBRE LOS DERECHOS DE LA NIÑEZ**

Las normas que aparecen en la Convención sobre los Derechos de los Niños y las Niñas, fueron negociados durante un periodo de diez años por los gobiernos parte de la Convención, organizaciones no gubernamentales, entidades promotoras de derechos humanos, abogados, especialistas de la salud, trabajadores sociales, educadores, expertos de desarrollo de los niños y líderes religiosos de todo el mundo. El resultado es un documento consensual que tiene en cuenta la importancia de los valores tradicionales y culturales para la protección y desarrollo armonioso de los niños.

#### **2.2.2.1.1. DEFINICIÓN DE NIÑO O NIÑA**

La Convención define como “niño” o “niña” a toda persona menor de 18 años, a menos que las leyes de un país reconozcan antes la mayoría de edad. En algunos casos, los Estados tienen que ser coherentes a la hora de definir las edades para trabajar y hacer parte de un sistema educativo.

La Convención presenta una serie de normas universales a las que todos los países pueden adherirse. Los niños y niñas no se consideran propiedad de sus padres ni beneficiarios indefensos de una obra de caridad. Son considerados seres humanos y titulares de sus propios derechos. Según la perspectiva que presenta la Convención, los niños son individuos y miembros de una familia y una comunidad, con derechos y responsabilidades propios de su edad.

Reconocer los derechos de los niños y las niñas permite de esta forma, concentrarse en ellos como seres inteligentes. Si en una época las

necesidades de los niños se consideran negociables, ahora se han convertido en derechos fundamentales. Los niños y las niñas dejaron de ser receptores pasivos de beneficios para convertirse en seres autónomos y sujetos de derechos.

#### **2.2.2.1.2. PREAMBULO:**

En el preámbulo de la Convención se reitera el concepto de que los niños requieren atención y protección especial por ser particularmente vulnerables destacando su responsabilidad de la familia en materia de atención primaria y protección. También se reafirma la necesidad de que las niñas y los niños reciban protección antes y después del nacimiento. La importancia del respeto a los valores culturales de las comunidades y el papel fundamental de la cooperación internacional, cuando se trata de garantizar los derechos de los niños y las niñas.

#### **2.2.2.1.3. DERECHOS DE LA NIÑEZ**

Todos los niños y niñas tenemos derecho a:

- La vida: Disfrutar de ella y tener buena salud.
- La educación: Estudiar, jugar y descansar.
- La diferencia: Ser tratados igual sin importar nuestra raza, costumbres o religión.
- Buen trato: Que nos protejan del maltrato, de las drogas ilícitas y el abuso sexual.
- Cuidados especiales: Cuando tenemos dificultades para ver, oír, hablar, caminar y expresarnos.

- La paz: Estar protegidos en situaciones de conflicto armado o de guerra.
- Ser los primeros: Que nos atiendan primero en las inundaciones, terremotos o deslizamientos etc.
- Al amor y a una familia: Al amor y cuidado de nuestros padres, a un nombre y a una identidad.
- No trabajar antes de la edad permitida: Que sea más importante mi educación y mi formación, disfrutar el juego y la recreación.
- Un ambiente sano: Una alimentación adecuada, una vivienda agradable y sana, al agua pura, el aire puro y el cielo claro.

#### **2.2.2.1.4. DEBERES DE LA NIÑEZ**

Nuestros deberes son tan importantes como nuestros derechos, por eso todos los niños y todas las niñas debemos:

- Respetar a nuestros semejantes, sin importar su sexo, nivel socioeconómico, religión, nacionalidad o sus impedimentos físicos o mentales.
- Respetar a nuestros adultos mayores, padres y maestros.
- Aprender a respetar las opiniones y costumbres de los demás.
- Respetarnos a nosotros mismos. Nuestro cuerpo, nuestros pensamientos y sentimientos.
- Cumplir con nuestras normas de convivencia ciudadana.
- Hablar siempre con la verdad y cumplir lo que prometemos.
- Cuidar y proteger el medio ambiente.
- Ayudar a proteger los bienes públicos.
- Ayudar a nuestro prójimo, especialmente a los enfermos y los ancianos.

- Respetar los símbolos, héroes y leyes de la patria.

**2.2.2.1.3.1. La igualdad:** Todos los derechos se aplican a todos los niños y las niñas sin ninguna excepción. Es obligación del Estado protegerlos de toda forma de discriminación y adoptar medidas para fomentar sus derechos.

**2.2.2.1.3.2. El interés superior de los niños y niñas:** Una consideración primordial es el interés superior de los niños y niñas. El Estado deberá brindarle la protección adecuada cuando no lo hagan sus padres u otras personas que tengan esa responsabilidad a su cargo.

**2.2.2.1.3.3. La supervivencia y desarrollo:** Todos los niños y niñas tienen el valor intrínseco de la vida y el Estado tiene la obligación de garantizarles la supervivencia y desarrollo.

**2.2.2.1.3.4. Nombre y nacionalidad:** Desde el nacimiento los niños y niñas tienen derecho a un nombre, una nacionalidad y, en la medida posible, conocer sus padres y ser cuidados por ellos. El estado tiene la obligación de proteger y, de ser necesario, establecer los aspectos fundamentales de la identidad del niño o niña.

**2.2.2.1.3.5. Separación de los padres:** Los niños y las niñas tienen derecho a vivir con sus padres excepto cuando se considere que ello es incompatible con el interés superior del niño o niña. Los niños que estén separados de uno o ambos padres también tienen derecho a mantener relaciones personales y contacto directo con los dos.

**2.2.2.1.3.6. Esparcimiento, recreación y cultura:** Los niños y niñas tienen derecho al esparcimiento, al juego y a participar en actividades artísticas y culturales.

**2.2.2.1.3.7. Trabajo infantil:** Los niños y niñas tienen derecho a la protección. El Estado debe garantizar que los niños no tengan que realizar ningún trabajo que ponga en juego su salud, educación o desarrollo. El Estado fijará una edad o edades mínimas para trabajar y dispondrá la reglamentación apropiada de las condiciones de trabajo.

**2.2.2.1.3.8. Estupefacientes:** Los niños y las niñas tienen derecho a la protección contra el uso ilícito de estupefacientes y sustancias psicotrópicas y contra la producción y participación en el tráfico de esas sustancias.

**2.2.2.1.3.9. Explotación sexual:** El Estado debe proteger a los niños contra la explotación y los abusos sexuales, el ejercicio de la prostitución o la participación en espectáculos y materiales pornográficos.

**2.2.2.1.3.10. Tortura y privación de la libertad:** Los niños y niñas no serán sometidos a torturas ni a penas crueles. Tampoco serán detenidos o privados de su libertad ilegalmente. No se impondrá la pena capital o la cadena perpetua sin posibilidad de excarcelación a menores de 18 años de edad. Los niños privados de su libertad estarán separados de los adultos, a menos de que se considere contrario al interés superior del niño. Los niños privados de su libertad tendrán asistencia jurídica y contacto regular con su familia.

**2.2.2.1.3.11. Los niños y niñas con limitaciones:** Los niños y niñas física o mentalmente impedidos deben gozar del derecho a cuidados especiales, educación y capacitación con el objeto de ayudarlos a disfrutar de una vida

plena y decente, en condiciones que aseguren su dignidad y le permitan llegar a integrarse a la sociedad.

**2.2.2.1.3.12. Salud y servicios sociales básicos:** Los Estados harán especial énfasis en la prestación de atención primaria y preventiva de la salud, educación sanitaria y reducción de las tasas de mortalidad infantil. Al respecto, buscarán cooperación internacional y se esforzarán porque todos los niños y niñas tengan acceso a estos servicios.

**2.2.2.1.3.13. Calidad de vida:** Los niños tienen derecho a un nivel de vida adecuado para su desarrollo físico, mental, espiritual, moral y social. Los padres tienen la responsabilidad primordial de proporcionar condiciones de vida adecuadas. El estado es responsable de garantizar que los padres puedan dar cumplimiento a este derecho.

**2.2.2.1.3.14. Educación:** Las niñas y los niños tienen derecho a la educación y es deber del Estado asegurar que la enseñanza primaria sea gratuita; fomentar el desarrollo de la enseñanza secundaria y facilitar el acceso a la enseñanza superior. El Estado fomentará la cooperación internacional para vigencia de este derecho. La educación estará encaminada a desarrollar su personalidad, aptitudes y capacidades hasta el máximo de sus posibilidades. La educación preparará a los niños y las niñas a asumir una vida responsable en la que predomine el respeto a sus padres, su identidad cultural, su idioma y sus valores.

**2.2.2.1.3.15. Las minorías:** Las niñas y los niños de las comunidades minoritarias y poblaciones indígenas tienen derecho a crecer dentro de su propio entorno cultural, a profesar y practicar su propia religión, y a emplear su propio idioma.

**2.2.2.1.3.16. Recuperación psicoafectiva:** El Estado tiene la obligación de garantizar el tratamiento psicoafectivo a los niños que hayan sido víctimas del conflicto armado, tortura abandono, maltrato y explotación, para que puedan lograr su recuperación y reintegración social.

**2.2.2.1.3.17. Justicia:** Los niños y las niñas tienen derecho a expresar su opinión libremente y a que esa opinión sea tenida en cuenta en todos los asuntos que le afecten.

**2.2.2.1.3.18. Libertad:** El Estado debe respetar el derecho de los niños a la libertad de pensamiento, conciencia y religión, de acuerdo con una orientación adecuada por parte de sus padres. Los niños tienen derecho a asociarse libremente y a vincularse en grupos en donde puedan desarrollar sus capacidades e intereses.

**2.2.2.1.3.19. Acceso a la información:** El Estado debe garantizar que los niños tengan derecho a la información y buscará que los medios de comunicación difundan información de interés social y cultural para los niños. Además tomará medidas para protegerle contra todo material perjudicial para su bienestar.

**2.2.2.1.3.20. Responsabilidad de los padres:** Los padres tienen obligaciones comunes en lo que respecta a la crianza y desarrollo de los niños y las niñas. El Estado les prestará la asistencia adecuada para el correcto desempeño de sus funciones en lo concerniente a la educación de sus hijos.

**2.2.2.1.3.21. Protección:** El Estado debe proteger a los niños contra el maltrato y explotación y creará programas sociales adecuados para la

prevención y del abuso y el tratamiento de los niños víctimas. El Estado está obligado a brindar protección especial a los niños privados de su medio familiar y debe garantizar que en esos casos se disponga de lugares diseñados para su cuidado.

**2.2.2.1.3.22. Adopción:** En los países que se reconozca o permita la adopción, esta se realizará teniendo como consideración primordial el interés superior del niño y se velará porque esa adopción sea legalmente autorizada, garantizando el bienestar del niño o niña con su nueva familia.

**2.2.2.1.3.23. Los niños y niñas refugiados:** Los niños refugiados o que traten de tener el estatuto de refugiado, serán objeto de protección especial. Es obligación del estado cooperar con las organizaciones competentes que brindan la protección y asistencia.

**2.2.2.2. COMPROMISO DE LA UNICEF CON LA CONVENCIÓN:** La amplia aceptación que ha recibido la convención sobre los derechos de los niños, ha revitalizado la tarea de **UNICEF** en el mundo. El propósito de la organización es la defensa de los derechos de los niños y niñas, los jóvenes y las mujeres. Las labores de **UNICEF** se guían por los principios y las normas establecidas por la convención.

Desde su fundación poco después de la Segunda Guerra Mundial, **UNICEF** ha manifestado su firme compromiso con los derechos de los niños en tiempos de paz y de guerra. **UNICEF** promueve actividades para la defensa de los niños desfavorecidos y olvidados; en la década de los noventa, después de la aprobación de la Convención sobre los Derechos de los Niños se ha convertido en un órgano indispensable en el ámbito de los derechos humanos.

### **2.2.2.3 LA CONVENCIÓN DE LOS DERECHOS DE LOS NIÑOS Y NIÑAS EN COLOMBIA**

La Asamblea General de las Naciones Unidas, adoptó la convención sobre los derechos de los niños el 2 de noviembre de 1989. La convención constituye el marco fundamental a partir del cual los gobiernos desarrollan sus políticas para la niñez y la adolescencia. El congreso de la república de Colombia, la ratificó por medio de la ley numero 12 de 1991. El gobierno nacional debe asegurar su aplicación y, debido a su condición de ley, el país debe cumplirla y respetarla.

#### **2.2.2.3.1. Reserva de Colombia:**

El Gobierno Nacional de Colombia adoptó el protocolo adicional de la Convención de los Derechos de los Niños propuesto por la ONU, que busca elevar de 15 a 18 años la edad mínima para ser parte de las fuerzas armadas. El Congreso de la República de Colombia decretó en 1999 la ley 548 que prohíbe taxativamente la vinculación de los menores de 18 años en el servicio militar obligatorio.

#### **2.2.2.3.2. Declaración de Colombia:**

Colombia, siguiendo los lineamientos de la Convención, la Asamblea Nacional Constituyente reformó la carta Magna e incluyó los criterios y los principios de protección integral de la niñez en su doble dimensión: garantía de los derechos de los niños y protección en condiciones especialmente difíciles. Además establece la responsabilidad del Estado, la sociedad y la familia, en la obligación de asistir y proteger a los niños y las niñas para

asegurar su desarrollo armónico integral en el ejercicio pleno de sus derechos.

#### **2.2.2.3.2.1. Acciones posteriores a la incorporación de la convención**

Desde el comienzo de la década de los 90's, luego de suscribir e incorporar en la legislación nacional la convención internacional de los derechos del niño, Colombia se ha propuesto diseñar y desarrollar planes de acción específicos para dar vigencia a los derechos de los niños y niñas. El país se ha empeñado en ofrecerle a la infancia las mejores condiciones para el ejercicio pleno de sus derechos. Los siguientes hechos son muestra del interés y compromiso del país para enfrentar la problemática de la niñez en el país.

- La ratificación de la convención y la consagración de los derechos fundamentales de la niñez en la constitución política de 1991, donde se establece que sus derechos prevalecen sobre los derechos de los demás.
- Legislación por la infancia, la formulación y puesta en marcha en los últimos 10 años del plan de atención a favor de la infancia (PAFI), en el que adopta las metas de la cumbre mundial a favor de la infancia de 1990 y prioriza a la niñez en la agenda política, económica y social del estado.
- El desarrollo del programa para la erradicación paulatina del trabajo infantil y la protección del joven trabajador.
- Inclusión de la situación de la niñez en los planes de desarrollo de los gobiernos desde 1990 hasta el 2002.
- Propuesta de revisión, actualización y desarrollo del código del menor, iniciando con la responsabilidad penal juvenil.
- La creación del programa rumbos promovido por la presidencia de la república orientado a afrontar el problema del incremento en el consumo

de drogas y sustancias psicoactivas en la población de niños, niñas y adolescentes.

- El Proyecto Enlace orientado también a la prevención del consumo de drogas, que vincula al Ministerio de Educación, ICBF y otros organismos públicos.
- La reforma en proceso al ICBF como organismo rector del Sistema de Bienestar Familiar, promovida por su actual director y orientada a impulsar el proceso de descentralización y optimizar la función del Instituto.
- La adopción por parte del ICBF del enfoque de los derechos y la doctrina de la protección integral como marco ético para la planeación, seguimiento, evaluación y asesoría a las instituciones vinculadas al sistema nacional de bienestar familiar.
- El plan nacional de alimentación y nutrición orientado a impulsar el logro de las metas establecidas en seguridad alimentaria y mejoramiento de las condiciones nutricionales de la población.
- El plan nacional contra la violencia intra-familiar, orientado a promover las buenas relaciones intra-familiares y contribuir a la construcción de una cultura de convivencia pacífica. El actual gobierno ha dado especial prioridad a la prevención y atención del maltrato y la violencia intra-familiar a través del Programa Haz – Paz.
- La presentación de un proyecto de ley, actualmente en trámite en el Congreso de la República, orientado a fortalecer la normativa sobre prevención y control de la prostitución infantil y el abuso sexual.
- La ley de juventud dirigida a reconocer y promover la participación de los jóvenes y a mejorar la oferta y calidad de servicios de salud, educación y capacitación para el trabajo, entre otros. A pesar de todos los esfuerzos la situación general del país ha afectado negativamente la situación de la

infancia, niñez y adolescencia, y las violaciones a sus derechos continúa siendo importantes.

#### **2.2.2.3.2.2. Niñez y conflicto armado en cifras**

El conflicto armado es un flagelo que atenta día a día contra los derechos de las niñas y niños. Las cifras hablan por sí solas....

“El principal derecho de un niño es ser niño y algunos nunca han tenido la ocasión de serlo” Jorge Valles, UNICEF.

- En la década de los 1990's, 2 millones de niños murieron en el mundo por causa de la guerra.
- También en la década de los 1990's, 6 millones de niños fueron mutilados en el mundo por causa de la guerra.
- Colombia es el cuarto país en el mundo con más niños vinculados en la guerra.
- 14.000 menores de edad están vinculados a grupos armados. 7.000 entre guerrilla y paramilitares y otros 7.000 en grupos de delincuencia común.
- Al menos 1 de cada 4 miembros de grupos armados son menores de edad.
- Colombia es el único país en el continente que utiliza minas antipersonales todos los días.
- 10 de cada 100 niños colombianos son víctimas de minas antipersonales.
- Entre el 2000 y el 2002 hubo 2.000.000 de desplazados en Colombia. Más de la mitad (1.100.000) son menores de edad.

#### **2.2.2.3.2.3. Tipo de vinculación**

- El 83% se vinculan “voluntariamente”.
- 14% de los menores tienen una vinculación forzada.
- 2% ingresan por engaños.
- 1% No responde.

Con el fin de darle nuevas oportunidades a los menores en Colombia, recientemente surgió la iniciativa para Prevenir la Vinculación al Conflicto Armado. UNICEF, la Presidencia de la República, el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar,-ICBF-, la Defensoría del Pueblo, entre otros organismos nacionales e internacionales, se unieron para ofrecer a los niños y niñas alternativas que no dejen lugar a las armas. La educación, la salud, la vivienda, la recreación y la convivencia pacífica crearán para ellos una opción de vida de cara al país que respeta sus derechos.

### **2.3. LA DEMOCRACIA DENTRO DEL PROCESO DE FORMACIÓN DE LA BANDA**

Convencidos de que la mejor manera de favorecer la convivencia ciudadana en donde se persigue una vida social armoniosa en la cual las libertades tengan muchos defensores, es la practica de la democracia. Es por eso que desde este punto se ha querido desarrollar un trabajo conjunto en donde se vean involucrados dos aspectos muy importantes (música y sociedad). Para este ultimo, vamos a citar unos conceptos que se han de tener en cuenta para lograr tal fin.

#### **2.3.1. CONCEPTO DE DEMOCRACIA**

La democracia es un sistema social en el cual, por medio de la acción coordinada de todos los miembros de una comunidad se obtiene la

satisfacción de los intereses comunes. La palabra democracia significa la autoridad del pueblo.

De la definición se deduce que el ejercicio de la democracia implica:

- La prevalencia de los intereses comunes sobre los intereses particulares.
- La colaboración de todos como requisito esencial para alcanzar el bien común.

### **2.3.2. REQUISITOS DE LA DEMOCRACIA**

Los requisitos esenciales para la vida democrática, y los principios democráticos son: la solidaridad, el pensamiento crítico o fundamentación científica y trabajo social.

#### **2.3.2.1. La solidaridad**

La solidaridad es una actitud caracterizada por:

- La cooperación, en lugar de competencia en las distintas actividades de una comunidad y entre las actividades individuales en todo nivel.
- La comunicación clara, oportuna y completa.
- El respeto y amabilidad en las relaciones interpersonales.
- Participación de todos los miembros de la comunidad en el trabajo, el usufructo de la producción, la educación que habilite al individuo para la mejor percepción de la realidad.

#### **2.3.2.2. El pensamiento crítico o fundamentación científica**

Todos los miembros de la comunidad deben tener capacidad para tomar sus decisiones fundamentándolas en:

- La observación correcta.
- El discernimiento o distinción entre las ideas y las realidades extramentales, entre lo conveniente y lo inconveniente.
- El razonamiento para deducir conclusiones.

### **2.3.2.3. El trabajo social**

Es la acción coordinada de la comunidad para obtener la satisfacción de las necesidades y el usufructo de los productos por todos.

#### **El trabajo social debe ser:**

1. Planeado
2. Coordinado
3. Disciplinado

La cantidad de bienes requeridos para la satisfacción de las necesidades humanas, para la vida de la comunidad, no puede producirse por ningún individuo aislado; se requiere la colaboración de muchos, el trabajo del colectivo para el uso de los integrantes. Ese es el carácter social del trabajo. Cuando hay marginados en el trabajo social, el producto se hace insuficiente, la distribución es inequitativa, el equilibrio psicológico se perturba, descomponiéndose la armonía social.

La apropiación del producto social por pocos implica la exclusión de los demás en la participación, en el análisis y toma de decisiones, en el trabajo y

la cultura. Al producirse este marginamiento, muere la convivencia, surge la dominación con sus jerarquías. En la medida del aumento del número de marginados del trabajo social y sus beneficios, aumentan proporcionalmente el número de traumas sociales.

**La democracia es un orden de normas y actitudes que permiten la practica del interés general sobre los intereses particulares; es un método para la solución de conflictos sin que resulten perdedores; es un orden apto para el desarrollo del humanismo y estéril para que surjan la dominación y la barbarie.**

### **2.3.3. OBJETIVO DE LA DEMOCRACIA**

El objetivo de la democracia es el permanente mejoramiento del nivel de vida, la satisfacción de las necesidades comunes a todos los integrantes de la comunidad.

### **2.3.4. LA ESCUELA Y LA EDUCACIÓN PARA LA DEMOCRACIA**

Las instituciones educativas, además de tener el encargo social de enseñar a pensar y ampliar los conocimientos de los educandos, cumplen un papel determinante en la formación de ciudadanos que posean las condiciones necesarias para el logro de una convivencia democrática, anhelo fundamental de la Constitución Política Nacional de 1.991.

**La resolución número 1600 de 1994, expedida por el Ministerio de Educación Nacional dice:**

“Es necesario contribuir desde la institución escolar, a través de los medios más adecuados, en la formación de una cultura política y democrática para

superar las crisis que afectan la convivencia social.” En este orden de ideas el proyecto de formación de bandas escolares infantiles debe constituirse fundamentalmente en una estrategia para el logro de personas con ideales y comportamientos democráticos lo cual es posible dado al efecto socializador y humanizante que tiene el proyecto antes mencionado.

No dudamos que la adopción del proyecto de formación de bandas, fundamentado en la practica de la solidaridad, el pensamiento crítico y de trabajo planificado en procura del bien común, permitirá cambiar las formas autoritarias del abordaje de los conflictos a los cuales nos hemos habituados y que nos impulsan a excluir al contrario en lugar de escucharlo y comprenderlo para llegar con su concurso al logro de metas diseñadas en consenso.

La construcción de la democracia se inicia con la formación de las actitudes democráticas desde la infancia, de manera que la conciencia y la practica de ellas se conviertan en un hábito propio de la personalidad. Por tanto la educación democrática no se logra haciendo que los niños se aprendan uno a uno los artículos de la Constitución Nacional, sino logrando que practiquen y se apropien de todo un conjunto de hábitos y calidades democráticas como son: La capacidad de ver la realidad social y analizarla en sus dificultades, carencias, recursos; la importancia de tomar la iniciativa y aportar ideas para la construcción de un plan de desarrollo y el establecimiento de un código de normas destinado a regular la cooperación y a solucionar los conflictos pacíficamente. Educar para la democracia significa aprender a vivir en democracia con la capacidad de actuar cívica y responsablemente, apropiándose de valores como la justicia, la libertad, la responsabilidad, el pluralismo, el respeto mutuo, la tolerancia, la participación y la democracia propiamente dicha. Se trata de saber ser persona y sujeto social, saber

respetar y valorar a los otros, el orden constitucional y la vida democrática, saber defender los derechos humanos y preservar el mundo natural, saber analizar los aspectos morales de la realidad y vivirlos para insertarse responsablemente en un mundo complejo atravesando por transformaciones profundas.

**“Es indispensable educar para la vida y es el deber de la escuela, junto con la familia y otras instituciones, brindar a los chicos las herramientas necesarias para poder desenvolverse en una realidad cambiante y conflictiva”.**

### **2.3.5. EL ROL DEL DOCENTE EN LA EDUCACIÓN PARA LA DEMOCRACIA**

En primer lugar, debemos considerar que trabajar y tratar de implementar estos contenidos, apelan directamente a la persona, a su propia escala de valores, por lo tanto difícilmente podremos ser objetivos debido que nuestras convicciones están presentes en todos nuestros actos aunque no seamos conscientes de ello. Sin embargo debemos acudir al viejo refrán que dice: “La mejor forma de enseñar es el ejemplo” Siendo así que los niños y niñas aprenden del docente todo lo que ven, lo que hace, lo que dice, como se viste etc.( Esto se denomina CURRÍCULO OCULTO )

Por eso el docente se convierte desde el primer momento en un modelo a seguir por la mayoría de los niños y niñas de los cuales se escucha con frecuencia frases como: “yo quiero ser como el profe” “yo quiero tocar como el profe”. Por lo tanto, saquemos a flote todas nuestras cualidades y virtudes, permitámonos ser amplios, aceptemos las contradicciones y trabajemos sobre ellas, ya que son un elemento social con el que convivimos,

enseñemos a analizar y cuestionar esta realidad e imaginemos entre todos soluciones creativas.

**“El rol del docente será, fundamentalmente, generar espacios de reflexión y discusión en un clima de confianza mutua, favoreciendo la comunicación, el intercambio de opiniones, la expresión de sentimientos, la aceptación, el respeto mutuo, la construcción de acuerdos”.**

#### **2.4. LA BANDA SINFÓNICA Y SU EFECTO SOCIAL**

La música en grupo adquiere un componente muy educador puesto que incide en la socialización, acercando a las personas entre si ya que comparten un amplio conjunto de experiencias inherentes a la música. La interpretación musical en grupo requiere flexibilidad y capacidad de adaptarse al mismo por el bien del conjunto. Desde allí se aprenden grandes valores y normas para la buena convivencia, hábitos que también se ven reflejados en el comportamiento con el medio en el cual se desenvuelven, convirtiéndose entonces en entes forjadores de nuevas conductas y aptitudes, todas ellas encaminadas a mejorar su estilo de vida y la de los suyos, trasformando de esta forma su entorno y a la vez la sociedad en general.

No obstante se ha diseñado un manual de convivencia lo que permitirá mejorar las relaciones entre los miembros del grupo y a la vez garantiza el cumplimiento de los objetivos propuestos.



## **2.4.1. MANUAL DE CONVIVENCIA BANDA SINFÓNICA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO**

### **2.4.1.1. JUSTIFICACIÓN**

El manual de convivencia es el medio, con énfasis en el respeto por el cual se regulan las relaciones entre quienes forman parte de una u otra forma de la BANDA SINFONICA INFANTIL de la Concentración Escolar Mercedes Ábrego.

La BANDA SINFONICA INFANTIL de la Concentración Escolar Mercedes Ábrego, es una comunidad organizada con fines y metas específicas, por tanto requiere de un Manual de Convivencia que determine con precisión cuales son los derechos y los deberes de los distintos actores educativos que han de guiar el comportamiento individual y social para el logro eficaz de los proyectos e ideales de superación personal y de servicio a la sociedad.

### **2.4.1.2. MIS DEBERES**

Se entiende por deber aquella obligación ineludible de obrar correctamente que tiene un ser humano al cumplir las leyes naturales, humanas y divinas.

#### **2.4.1.2.1. MIS DEBERES COMO MIEMBRO DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL**

- Leeré y asumiere este manual de convivencia.
- Saludaré cordialmente a todos los miembros de la banda.

- Llegaré puntualmente a todas las actividades programadas por la banda.
- Practicaré reglas de higiene personal y convivencia social que preserven el bienestar del grupo.
- Asistiré y participaré con entusiasmo y energía a todas las actividades programadas.
- Velaré por el cuidado y el mantenimiento del instrumento que me ha sido asignado y el de mis compañeros y de los muebles y enseres de la institución.
- Respetaré los bienes y pertenencias de cada uno de los miembros de la banda.
- Participaré con interés y voluntad en cada uno de los ensayos programados.
- Utilizaré los recipientes para depositar las basuras y botellas.
- Practicaré buenos modales y vocabulario correcto dentro y fuera de la banda.
- Respetaré las creencias religiosas, opiniones ideológicas y políticas distintas a la mía.
- Escucharé con atención y respeto las observaciones y correcciones hechas por mis profesores y superiores.
- Velaré por el aseo y el mantenimiento de los lugares asignados para los ensayos y demás actividades de la banda.
- Evitaré al máximo el maltrato físico y verbal con cada uno de los miembros de la Banda Sinfónica Infantil, (compañeros, profesores y padres de familia).
- Evitaré el bullicio y el desorden cuando quiero dar mi opinión.
- Me retiraré de los ensayos solo con la autorización de los profesores.
- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

#### **2.4.1.2.2. MIS DEBERES PARA CON MIS PROFESORES**

- Respetaré sus ideas y su dignidad, como personas humanas y educadores.
- Acataré las observaciones y las orientaciones que me conduzcan a mejorar mi desarrollo musical y disciplinario.
- Valoraré su aporte formativo, mediante actitudes de atención, interés y esfuerzo.
- Utilizaré el dialogo y las buenas maneras en la solución de problemas y dificultades, respetando las diversas opiniones.
- Mantendré relaciones cordiales que expresen sinceridad, respeto y gratitud por el constante aporte que recibo de mis profesores.
- Atenderé y participaré activamente en clases, ensayos, talleres y seminarios que sean programados.
- Solicitaré el permiso por escrito al respectivo profesor cuando exista motivo justificado para retirarme del aula.

#### **2.4.1.2.3. MIS DEBERES PARA CON MIS COMPAÑEROS Y CONMIGO MISMO**

- Respetaré la dignidad personal y las opiniones de mis compañeros.
- Evitaré el chisme, la burla, las chanzas y las riñas que causen daños y problemas dentro y fuera de la banda.
- Emplearé un lenguaje culto y cordial en las relaciones interpersonales.
- Colaboraré al desarrollo de las actividades culturales y sociales.
- Respetaré las pertenencias, los instrumentos y los accesorios de cada uno de mis compañeros.
- Llamaré a mis compañeros por su nombre y apellido.
- Evitaré toda forma de discriminación con mis compañeros.

- Me abstendré de fomentar, incitar e involucrar compañeros en desordenes de clase y demás actividades.
- Valoraré a mis compañeros como personas con muchas cualidades y riquezas por descubrir.
- Estimularé y corregiré a mis compañeros mediante el dialogo, la reflexión, el buen ejemplo y el cumplimiento del deber.
- Informaré de las tareas, actividades, talleres y consultas cuando un compañero falte a clase.

#### **2.4.1.2.4. MIS DEBERES PARA CON MIS PADRES**

- Los honraré, apreciaré, respetaré y comprenderé el esfuerzo que hacen en procura de mi formación.
- Retribuiré con mi buen comportamiento y rendimiento académico-musical sus continuos esfuerzos.
- Los informaré con anticipación de las convocatorias a reuniones sea para entrega de informes de asuntos generales o citaciones especiales.
- Mantendré informados a mis padres de mi comportamiento y mis logros académico-musicales.
- Integraré a mis padres en las distintas actividades programadas por los profesores, directivos y miembros de la junta de padres de familia de la banda.

#### **2.4.1.2.5. MIS DEBERES COMO PADRE DE FAMILIA O ACUDIENTE**

- Colaboraré con la banda en el proceso formativo de mis hijos o acudidos apoyando a directivos y profesores en sus políticas, estrategias y programaciones educativas.

- Aceptaré las normas estipuladas en este manual de convivencia o en su defecto haré las sugerencias necesarias para el mejoramiento del mismo y de la banda.
- Suministraré a mis hijos los elementos necesarios para que puedan desempeñar sin contratiempos sus labores para con la banda.
- Fomentaré en mis hijos las actividades de carácter ético y moral, cultural y deportivo que complementen su educación y favorezca el buen empleo del tiempo libre.
- Asistiré a la banda para informarme directamente del comportamiento y los logros alcanzados por mi hijo así como de las actividades programadas.
- Mantendré con los profesores y los directivos de la banda un dialogo constante y respetuoso.
- Acompañaré a mi hijo a las presentaciones de la banda cuando sea invitado y me sea posible ir, para estimularlo e impulsarlo en su formación personal y musical.
- Responderé por la restauración de los daños causados por mi hijo dentro de la escuela y dentro de la banda.
- Presentaré por escrito una excusa cuando mi hijo halla faltado a los ensayos o actividades programadas.
- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

#### **2.4.1.2.6. MIS DEBERES COMO PROFESOR**

- Mantendré un comportamiento ético y profesional con los miembros de la banda y sus directivos.
- Inculcaré a los educandos el amor a los valores históricos y culturales de la nación y el respeto a los símbolos patrios.

- Velaré por el buen comportamiento y el bienestar de todos y cada uno de los miembros de la banda dentro de la escuela y fuera de ella en las diferentes actividades que puedan presentarse (conciertos, ensayos, reuniones, etc.).
- Desempeñaré con eficiencia, pulcritud y ética las funciones correspondientes a mi cargo.
- Respetaré las ideas ajenas y crearé ambientes de dialogo como medio racional para solucionar situaciones problemáticas.
- Cuando por motivos de fuerza mayor no pueda asistir a uno o más ensayos de la banda, la haré saber con anticipación y asignaré un profesor sustituto en mi lugar.
- Asistiré puntualmente y tomaré parte activa en las reuniones y diferentes actividades requeridas por la banda.
- Escucharé con el debido respeto y consideración a cada uno de los miembros de la banda.
- Respetaré las ideas, creencias religiosas y la dignidad de cada uno de los miembros de la banda.
- Animaré a los estudiantes para que formulen y anhelan altas metas personales y grupales.
- Actuaré con imparcialidad y justicia en la evaluación formativa y musical de los educandos.
- No mezclaré los problemas personales con el ejercicio docente.
- Velaré por la conservación de los elementos propios de la institución.
- Promoveré el análisis de las situaciones conflictivas de los alumnos y coordinaré las soluciones más adecuadas.
- Orientaré a los educandos en la toma de decisiones sobre su comportamiento y aprovechamiento académico-musical.
- Participaré activa y críticamente con responsabilidad en el planeamiento y evaluación de los educandos.

- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

### **2.4.1.3. FUNCIONES DE LOS DIRECTIVOS**

Teniendo en cuenta que la Banda Sinfónica Infantil de la Concentración Escolar Mercedes Ábrego es un factor importante en la promoción y enaltecimiento del buen nombre de la institución, se hace necesario entonces involucrar a todos y cada uno de los miembros de la comunidad educativa, (directivos, docentes, padres de familia y estudiantes.) para el buen desarrollo y funcionamiento de dicho proyecto que beneficiará a toda la comunidad.

#### **2.4.1.3.1. MIS DEBERES COMO RECTOR**

- Mantendré un comportamiento ético y profesional con los miembros de la banda.
- Facilitaré los elementos necesarios para el buen funcionamiento de la banda.
- Estableceré canales de comunicación entre los diferentes estamentos de la comunidad educativa para la promoción y sostenimiento de la banda.
- Asistiré a las actividades y reuniones programadas por la banda y sus directivos.
- Vincularé la banda con otros establecimientos y con la comunidad en general.
- Involucraré la banda en actividades importantes de la institución.
- Gestionaré las actividades y recursos necesarios para la permanencia y desarrollo de la banda teniendo en cuenta que se trata de un proyecto a largo plazo.
- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

#### **2.4.1.3.2. MIS DEBERES COMO PRESIDENTE DE LA JUNTA DE PADRES DE FAMILIA**

- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.
- Mantendré un comportamiento ético y profesional con los miembros de la banda.
- Tomaré parte activa en las decisiones que hayan surgido después de haber sido sometidas al criterio de la junta.
- Asistiré a las actividades y reuniones programadas.
- Actuaré con imparcialidad y justicia en la toma de decisiones que involucren a los miembros de la banda.
- Coordinaré junto con los docentes estrategias para la convivencia y mejor rendimiento en el campo musical.
- Crearé espacios para la concertación y el dialogo y facilitaré soluciones para el desarrollo de problemas.
- Velaré por el cumplimiento de las funciones docentes y de cada uno de los miembros de la banda.
- Controlaré el oportuno aprovechamiento y disposición de los recursos necesarios para el funcionamiento de la banda.
- Presentaré propuestas que contribuyan al desarrollo, funcionamiento y continuidad de la banda.
- Haré los llamados de atención necesarios a los miembros de la banda que así lo requieran haciendo uso de las facultades que el ser presidente me otorga.
- Ejerceré las funciones disciplinarias que están sujetas a este manual de convivencia.

#### **2.4.1.3.3. MIS DEBERES COMO VICEPRESIDENTE**

- Mantendré un comportamiento ético y profesional con los miembros de la banda.
- Asistiré a las actividades y reuniones programadas.
- Sustituiré al presidente cuando este no pueda desempeñar sus funciones adquiridas.
- Asumiré las responsabilidades propias del presidente de la junta cuando este no se encuentre.
- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

#### **2.4.1.3.4. MIS DEBERES COMO TESORERO**

- Asistiré a las actividades y reuniones programadas.
- Mantendré un comportamiento ético y profesional con los miembros de la banda.
- Presentaré un informe por escrito de los aportes efectuados, a todas las reuniones.
- Promoveré el suministro y la puntualidad con la entrega de los aportes programados por la junta.
- Cuidaré los dineros recaudados y el buen uso de los mismos.
- Haré los desembolsos necesarios con puntualidad y eficacia.
- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

#### **2.4.1.3.5. MIS DEBERES COMO SECRETARIA**

- Mantendré un comportamiento ético y profesional con los miembros de la banda.
- Asistiré a las actividades y reuniones programadas.
- Realizaré un informe escrito de los compromisos y acontecimientos más importantes de cada reunión.

- Presentaré un acta de la reunión inmediatamente anterior ante los miembros de la junta.
- Guardaré la información recaudada de las reuniones con la junta y la suministraré en el momento en que sea necesario.
- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

#### **2.4.1.3.6. MIS DEBERES COMO VOCAL**

- Asistiré a las actividades y reuniones programadas.
- Mantendré un comportamiento ético y profesional con los miembros de la banda.
- Plantearé las sugerencias y solicitudes necesarias.
- Aportaré soluciones y alternativas en el momento en que sean necesarias.
- Velaré por el buen funcionamiento y desarrollo de la banda.

#### **2.4.1.4. MIS DERECHOS**

Se entiende por derecho la facultad del hombre de hacer lo que no está prohibido o de exigir lo que la ley o la autoridad establece en su favor.

##### **2.4.1.4.1. MIS DERECHOS COMO MIEMBRO DE LA BANDA INFANTIL**

###### **2.4.1.4.1.1. DERECHOS INTEGRALES**

Tengo derecho a:

- Recibir una formación integral.
- Recibir un trato justo, digno y cordial.
- Gozar de profesores idóneos.

- Ser escuchado por la estancia superior cuando mis derechos han sido desconocidos.
- Elegir y ser elegido como representante de los miembros de la banda.
- Presentar iniciativas, opciones y sugerencias en bien de mi proceso formativo o el de mis compañeros.
- Representar o ser representado en los diversos concejos o reuniones en los que se requiera la participación del estudiante.
- Tener igualdad de oportunidades para participar en los diferentes eventos o actividades de la banda sin discriminación alguna.
- Ser representado ante la banda por mis padres o acudiente.
- Recibir orientación y asesoría cuando tenga dificultades: personales, familiares y académico-musicales.
- Que se me conceda permiso para ausentarme de la banda por tiempo limitado siempre que exista una causa justificada.
- Que se me proteja mi integridad personal, en consecuencia no podré ser sometido a tratos crueles y degradantes.
- Ser estimulado de acuerdo a mis actuaciones en bien de la comunidad y de mi mismo.
- Que se me siga el proceso debido en caso de que infrinja las normas de este manual, sin tener en cuenta las faltas anteriores.
- En caso de insuficiencia académico-musical ser nivelado.
- Que se me respeten y cumplan los 10 principios fundamentales de los Derechos del Niño.

#### **2.4.1.4.1.2. DERECHOS ACADÉMICO-MUSICALES**

Tengo derecho a:

- Asistir y participar de las actividades que se desarrollen durante los ensayos.
- Recibir instrucción y orientación suficiente por parte de los docentes que conduzcan a mi educación integral.
- Conocer desde el comienzo los logros que debe alcanzar la banda y la forma en que se llegará a ellos.
- Participar en la programación y desarrollo de las actividades que me competen.
- Recibir asesoría y orientación adecuada para la buena ejecución e interpretación de mi instrumento.
- No ser excluido de los ensayos por motivos leves.
- Que se me brinde la oportunidad de autoevaluarse integralmente.
- Hacer críticas constructivas a los distintos estamentos de la banda para su mejor funcionamiento.
- Que se me respondan oportunamente mis preguntas e inquietudes siempre y cuando estas tengan un trasfondo serio y edificante para mi o para mis compañeros.
- Retirarme de los ensayos en caso de causa justificada.
- Un descanso moderado en el intermedio de cada sesión.
- Disfrutar de la planta física, materiales y herramientas que me faciliten el proceso de aprendizaje (instrumentos musicales, salones, sillas, etc.).

#### **2.4.1.4.2. MIS DERECHOS COMO PADRE DE FAMILIA O ACUDIENTE**

Tengo derecho a:

- Recibir Información sobre el manual de convivencia.
- Recibir información sobre el rendimiento académico-musical, comportamiento y asistencia de mi hijo(s).

- Ser atendido en mis opiniones y justas reclamaciones sobre aspectos relacionados con la banda y mis hijos.
- Participar activa e indiscriminadamente en las diferentes reuniones y actividades que se lleven a cabo dentro de la banda.
- Recibir información sobre el manejo del presupuesto de la junta de padres de familia.
- Recibir asesoría y orientación a través de conferencias, charlas y seminarios.
- Formar parte de la junta de padres de familia y participar democráticamente en la elección de la misma.
- Representar a mi hijo ante la banda o delegar mis funciones en el acudiente cuando realmente me sienta impedido y asumir a los acuerdos a que se llegue.
- Recibir un trato respetuoso por parte de las directivas profesores y demás miembros de la banda.

#### **2.4.1.4.3. MIS DERECHOS COMO PROFESOR**

Tengo derecho a:

- Ser tratado sin discriminación de raza, credo, política o posición social.
- Ser respetado y valorado por mis alumnos, padres de familia y directivos de la banda.
- Solicitar y obtener permisos cuando la razón sea justa.
- Elegir y ser elegido democráticamente como miembro de la junta.
- Hacer las sugerencias y solicitudes pertinentes ante la junta de padres y directivas de la institución que contribuyan al mejoramiento y buen funcionamiento de la banda.
- Recibir un trato justo, digno y cordial.

- Disfrutar de los espacios necesarios para el buen desarrollo de las actividades de la banda.

#### **2.4.1.5. ACCIONES CORRECTIVAS**

##### **2.4.1.5.1. FALTAS LEVES**

Son aquellos actos que se cometen por impulsos naturales como respuesta a un estímulo exterior, sin perjuicio físico o moral para los demás.

##### **2.4.1.5.2. FALTAS GRAVES**

Las que se cometen dentro o fuera de la banda y causan perjuicio moral, material o físico, que atenten contra los derechos de las personas y entorpezcan los objetivos educativos.

Se consideran faltas graves:

- La reincidencia en una falta leve.
- La desobediencia formal y burla a las órdenes impartidas por los profesores y directivos.
- La sustracción o robo en todas sus manifestaciones.
- El evadirse de los ensayos y demás actividades de la banda.
- Los actos de inmoralidad dentro y fuera de la banda plenamente comprobados.
- El irrespeto a cualquier miembro de la banda (directivos, profesores y/o alumnos).
- El encubrimiento de las faltas graves de un compañero.

- El daño a un instrumento musical o elemento de la institución por voluntad, negligencia o descuido.
- El porte, uso o suministro de cualquier tipo de armas, bebidas embriagantes o drogas alucinógenas.
- El incumplimiento constante de los deberes.
- El utilizar el nombre de la banda para actividades personales.
- El emplear un vocabulario soez, o escritos en los baños, muros y afiches.
- La inasistencia a las actividades de la banda programadas con anticipación sin justificación válida.
- El propiciar escándalos, desórdenes e indisciplina.
- El irrespeto a los derechos ajenos.
- El chisme y los comentarios malintencionados que atenten contra la integridad de cualquiera de los miembros de la banda.

#### **2.4.1.5.3. EVALUACIÓN DE LAS FALTAS**

Para evaluar una falta se tendrá en cuenta los siguientes criterios:

**2.4.1.5.3.1. La naturaleza:** la cual se medirá según el perjuicio causado.

**2.4.1.5.3.1.1. Las circunstancias:** para lo cual se tendrá en cuenta dos clases:

**2.4.1.5.3.1.1.1. Las circunstancias atenuantes:**

- El buen comportamiento, cumplimiento y responsabilidad permanente en el tiempo anterior a la falta.

- La confesión personal y voluntaria de la falta.
- El haber sido inducido a cometer la falta por un superior.
- El haber actuado por defender derechos personales o comunitarios.
- El haber enaltecido el nombre de la institución.

#### **2.4.1.5.3.1.1.2. Las circunstancias agravantes:**

- La mentira.
- El haber sido sancionado con anterioridad.
- El haber incurrido en una falta con el propósito de hacerlo.
- El haber incurrido una falta para encubrir otra.
- La complicidad con otro u otros.
- El cometer la falta por abuso de confianza.
- El haber procedido por razones o motivos de los cuales ya estaba informado y advertido.

#### **2.4.1.5.4. PROCEDIMIENTO CORRECTIVO**

Comprende tres etapas a saber:

**2.4.1.5.4.1. Etapa informativa:** es el conocimiento del acto que produjo la falta por parte de cualquier instancia de la banda, para lo cual se hace una relación del hecho por parte de afectados, testigos y/o protagonistas.

**2.4.1.5.4.2. Etapa analítica:** en la cual se presentan las pruebas y antecedentes disciplinarios, descargos o derecho de defensa, análisis de motivos, circunstancias atenuantes, agravantes, aceptación del hecho y tipo de falta.

**2.4.1.5.4.3. Etapa decisoria:** determinación de la falta, aplicación racional de la medida correctiva y compromiso personal.

#### **2.4.1.6. MEDIDAS PEDAGÓGICAS**

Para la corrección de las faltas se tendrán en cuenta los siguientes pasos:

- Llamado de atención verbal por el docente conocedor del hecho.
- Información y remisión a los directivos de la banda.
- Estudio del caso por los miembros de la junta.

El alumno gozará del derecho a:

- Ser oído.
- Presentar descargos.
- Hacer uso de su propia defensa.

#### **2.4.1.7. CONCLUSIÓN:**

El manual de convivencia se convierte en una herramienta esencial para el buen funcionamiento de la banda, pues a través de este, se logra mantener un equilibrio en cuanto a las relaciones interpersonales se refiere, además de recordar cada una de las funciones de los miembros de la Junta de Padres de Familia, de forma tal que desempeñen una labor satisfactoria en pro de la banda contribuyendo desde allí en el desarrollo del grupo y en últimas en el éxito de sus hijos.

### **2.5. PROMOVRIENDO LOS VALORES DESDE LA MÚSICA**

Algunos valores y normas de convivencia que se pueden formar, desarrollar, retomar e implementar desde la banda mediante la participación en ella son:

### **2.5.1. El respeto mutuo:**

Es reconocer, valorar y aceptar la libertad de alguien al lado de la propia, obrando en concordancia. El fondo del respeto es la actitud personal y colectiva de considerar al otro como igual, es decir, tan valioso como uno mismo y por lo tanto con los mismos derechos y deberes.(Angulo, A., Rodríguez, M., Garzón, A., 1989).

El respeto es una condición necesaria para la convivencia y el buen desarrollo de cualquier grupo social, la ausencia de este factor trae como consecuencia las agresiones y desacuerdos constantes, por lo tanto no habrá armonía de grupo imposibilitando el normal desempeño del mismo. Este valor debe ser inculcado desde la infancia por los padres pues son ellos los primeros y mas importantes educadores del niño ó niña, luego en la etapa escolar es acogido por los docentes quienes toman parte activa en la formación de hábitos de respeto hacia los demás. Desde el punto de vista de la banda, el respeto es un factor que debe ir implícito en todo(en el trato con los demás miembros del grupo y con las personas que están dentro de la escuela, en el trato con los profesores, en el trato con su instrumento y el de los demás, en el trato con los elementos que hay dentro de la institución, etc.)

### **2.5.2. La responsabilidad:**

Es darse cuenta que las consecuencias de las propias acciones inciden sobre si mismo, los otros seres, humanos y no humanos, ya sea directa o

indirectamente; así como decidir y actuar de acuerdo con si uno quiere o no esas consecuencias (Maturana 1992).

Una de las condiciones necesarias para permanecer dentro de la banda es el buen desempeño y rendimiento musical dentro de la misma y para conseguir esto el niño ó niña debe cumplir cabalmente con tareas y trabajos asignados lo que le garantiza el éxito y la permanencia dentro del grupo. Por otra parte a cada miembro de la banda se le ha asignado un instrumento musical el cual debe cuidar y mantener en buenas condiciones en todo momento, también debe preocuparse de la buena ejecución de la partituras del repertorio de la banda, pues de no hacerlo, atrasa el proceso y el equilibrio del grupo se pierde. También debe mantener una buena compostura antes y durante las presentaciones dentro de la banda y fuera de ella, de igual forma es un deber velar por una buena presentación personal especialmente durante las presentaciones.

Todo esto y mucho más , son obligaciones y deberes que el niño ó niña puede y debe asumir a su edad “responsabilizándose” de cada uno de ellas y de esta forma ir creando y fortaleciendo buenos hábitos lo que le garantiza de gran manera el éxito en la vida venidera.

### **2.5.3. La tolerancia:**

Una banda sinfónica esta compuesta por una gran diversidad de instrumentos como: (flautas, clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, fliscornos, tuba, etc. En nuestro caso contamos con (dos clarinetes, dos saxofones altos, un saxofón tenor, dos trompetas, un trombón, un fliscorno, un bombo, un redoblante, platillos, una tambora folklórica, un timbal latino, una guacharaca, un guache). Todos los instrumentos poseen unas

características muy particulares como (la forma, el material con que esta hecho, el timbre de cada uno, el papel que desempeña dentro de la banda ya sea en la melodía, armonía o en la percusión etc.) lo que los hace diferentes entre sí y por consiguiente difícilmente puede ser reemplazado por otro, luego, todos y cada uno de los instrumentos son muy importantes para la banda y la ausencia de uno de ellos afectaría el equilibrio del grupo en general.<sup>(1)</sup>

Esto se aplica perfectamente para las personas ya que al igual que los instrumentos, todos y cada uno de nosotros posee unas características específicas lo que nos hace únicos e irrepetibles, de igual forma todos cumplimos un papel importante por lo tanto todos somos necesarios para nuestra sociedad.

Es así como los niños han comprendido el valor que tienen todas las personas, aceptando las diferencias, las semejanzas, los defectos y virtudes que éstas pueden tener, favoreciendo la convivencia ciudadana.

---

**(1)** Es recomendable hacer un ejercicio al respecto. Consiste en tocar una obra del repertorio de la banda suprimiendo cualquier instrumento de la misma durante la ejecución: Ej. Una vez sin saxofón, una vez sin trompeta, etc. El objetivo que se busca es percibir el vacío que deja la ausencia de cualquier instrumento y así valorar la importancia que tiene cada uno de ellos.

#### **2.5.4. La disciplina:**

Es el timón de la voluntad que guía la propia existencia al porvenir deseado. Por ella la persona aprende a formar buenos hábitos, actitudes y valores sólidos que le proporcionarán confianza en si mismo y la convertirán en persona esforzada, responsable y dueña de si.

¿Cómo han aprendido los niños y niñas este concepto desde la Banda sinfónica?... Si realizáramos una encuesta entre los miembros de la misma, para a través de ella saber cuales son sus perspectivas de vida, sus aspiraciones, sus sueños, sus metas etc. Muy seguramente la respuesta sería: “Yo quiero ser músico profesional”. ¿Como han llegado a esta conclusión tan trascendental para sus vidas? es importante mencionarlo.

Desde el primer momento en que los niños y niñas iniciaron su proceso de formación musical, estuvieron expuestos a diversos factores que influyeron enormemente en este aspecto. Indudablemente el profesor es quien desde un comienzo se convierte en el primer modelo a seguir por todos los niños, y niñas, pues quieren tocar y ser como él; posteriormente, en el contacto con otras personas, bandas de nivel superior (regionales, departamentales y nacionales), videos musicales, CDS, casetes, etc., van cambiando su mirada adoptando nuevos modelos ampliando, sus perspectivas de vida, y sobre todo, mejorando sus hábitos de estudio para de esta forma llegar a tal fin.

#### **2.5.5. La perseverancia:**

Capacidad de llevar a cabo una decisión tomada, aunque surjan dificultades internas o externas, o pese a que disminuya la motivación personal a través del tiempo transcurrido.

Desde el punto de vista de la banda, la perseverancia es un aspecto que los niños y niñas adquieren poco a poco principalmente mediante la practica del instrumento pues es bien sabido que tocar uno u otro, es un largo y duro proceso, lo que implica una gran fuerza de voluntad y por su puesto, también requiere mucha fuerza física; ahora hay que tener en cuenta que los ejecutantes son niños y niñas y por lo tanto el cansancio llega más pronto, no obstante, es necesario continuar si es que existen anhelos de ver los frutos del trabajo realizado. En este proceso muchos desfallecen pues como dice la frase “muchos son los llamados y pocos los escogidos” puesto que no todos tienen el arrojo necesario para enfrentarse a tan formidable reto y si lo tienen, les falta voluntad para desempeñarse bien y mantenerse en él.

#### **2.5.6. La colaboración:**

Consiste en hacer lo que el otro pide y necesita desde un querer espontáneo como parte de la armonía de convivir; y no hay auto negación ni obediencia, sino un aportar en el auto respeto y por lo tanto, en la dignidad de un hacer reflexivo y responsable. (Angulo N, Rodríguez M, Garzón A. 1989; Maturana, 1993).

El trabajo en equipo debe ser una constante dentro de la banda pues es importante que el grupo marche uniforme, es así que quienes tienen más habilidades, ayudarán a aquellos que no logran desempeñarse de la misma manera; es claro que esto no se da de un momento a otro, pues es necesario inculcarles desde un comienzo la importancia que tiene este aspecto y los beneficios que implica tanto para la persona como para la banda en general, favoreciendo de esta manera la armonía del grupo, mejorando los hábitos de buena convivencia.

### **2.5.7. El liderazgo:**

Capacidad de ejercer autoridad más allá de una jerarquía establecida formalmente, lograda por la habilidad de comprometer a los demás, coordinar equipos de trabajo, motivar la generación de ideas, delegar funciones a los demás miembros del grupo, corregir contradicciones e ineficiencias, y mantener el buen clima de las relaciones del grupo. (Cornejo ,1996; Clase empresarial N, 1996).

Casi siempre que nos enfrentamos por primer vez a un grupo de niños y niñas, percibimos con facilidad los líderes del mismo y no necesariamente por ser los mejores (con algunas excepciones), sino por conductas todas orientadas a llamar la atención del grupo como del profesor; es decir, son niños o niñas que en un momento dado interrumpen con alguna broma, chiste o “payasada”. Lo que generalmente sucede es que el profesor o profesora lo discrimina, lo calla, lo regaña etc. Reprimiendo todo su potencial posible o ignorando aquello que realmente quiere decir. A ciencia cierta no sabemos que cosas haya detrás de estas conductas pues es posible que estos niños o niñas reciban maltrato alguno por parte de sus progenitores o familiares; quizá, como suele suceder, permanecen la mayor parte del tiempo solos en sus casas mientras sus padres trabajan, entonces encuentran en su escuela un lugar para sacar todo lo que está reprimido, un lugar para decir “aquí estoy ,quiero que me escuchen, quiero sentirme importante etc.” Lo que debemos hacer es escucharlo, entenderlo y corregirlo si es el caso, delegarle funciones, responsabilidades y tareas que lo comprometan frente al grupo como a si mismo, de manera que pueda sentirse importante y su labor sea reconocida y valorada por los demás miembros del mismo. De esta manera logramos que el niño o niña se convierta en una persona valiosa para el grupo, que en determinado momento pueda delegar funciones a sus

compañeros, convocar a la concertación, tomar decisiones, en fin, llevar la iniciativa en todas las situaciones a las cuales debe someterse el grupo.

Durante todo el tiempo de formación de la banda, los líderes han estado presentes y han sido un factor fundamental para el progreso y desarrollo de la misma. Generalmente el trabajo de la banda se divide en 3 partes: Ensayo parcial o por grupos( cañas, metales y percusión), descanso, ensayo general.

Durante el ensayo parcial, es importante delegar un líder, quien se caracteriza por su buena conducta además de su buen desempeño musical, para que sea él, quien bajo la orientación del profesor, guíe y trabaje con su grupo durante la ausencia del mismo. La labor del profesor será entonces, circular por cada uno de los grupos corrigiendo y orientando tanto al líder como a los demás.

#### **2.5.8. El Trabajo en grupo:**

En donde es necesario desarrollar la capacidad de saber oír, intercambiar ideas, coordinar iniciativas, sumar esfuerzos, establecer objetivos y trabajar por metas comunes. Para ello es preciso lograr una homogeneidad en el lenguaje además de una comunicación clara y precisa.(Toro B., 1992).

Desde la Banda Sinfónica; el trabajo en equipo es un factor que se ha desarrollado desde un comienzo, y se ha convertido en pieza fundamental para lograr los objetivos propuestos por el mismo grupo. Uno de los objetivos que nos trazamos fue aumentar el número de instrumentos de la banda, pues el grupo de niños y niñas interesados en formar parte de ella, fue demasiado grande teniendo en cuenta la cantidad de implementos donados para tal fin. Para lograr tal objetivo fue necesario convocar la comunidad

educativa (profesores, padres de familia, estudiantes, etc.), crear la necesidad de la banda y comprometerla con la misma. Una vez reunidos todos los entes educativos, presentadas las propuestas y necesidades de la banda, desarrollamos en común acuerdo estrategias y formas diferentes de obtener recursos (rifas, bazares, donaciones, etc.).

Con gran dedicación, esfuerzo y trabajo se llevaron a cabo una a una las actividades programadas por la misma comunidad y paulatinamente se fueron obteniendo los instrumentos que a continuación mencionaremos.

Los instrumentos obtenidos fueron:

Una tambora folklórica	\$ 150.000 =
Un guache	\$ 10.000 =
Un par de congas	\$ 550.000 =
Un timbal Latino	\$ 490.000 =
Una guacharaca	\$ 20.000 =

Sumando así, un número de 5 instrumentos los cuales tuvieron un costo de \$1'220.000. Además de un saxofón alto y una batería, en calidad de préstamo, para un total de 7. De esta manera, se logró aumentar el número de instrumentos y por consiguiente el número de participantes, pasando inicialmente de 11 a 18 miembros de la banda.

La Banda Sinfónica es entonces un lugar en donde el niño o niña además de crear su propio proyecto de vida, que la mayor de las veces esta relacionado con la música, logra establecer los parámetros que inciden en la relación con su entorno, amplía la visión que tiene del mundo y el papel que desempeña en él.

### **3. ETAPAS DE FORMACIÓN DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL**

La conformación de la BANDA SINFÓNICA iniciando de un nivel cero implica un largo y arduo proceso, pasando por varios momentos importantes los cuales hemos denominado “ETAPAS”, siendo estas etapas las que desarrollaremos en el transcurso de este proyecto con el objetivo de conocer, analizar y estudiar uno a uno los pasos que se han de tener en cuenta para lograr tal fin. Estas etapas son:

1. Etapa de Selección
2. Etapa de Iniciación
3. Etapa de Desarrollo
4. Etapa de Consolidación

#### **3.1. ETAPA DE SELECCIÓN**

Una vez elegidas las diez (10) escuelas por la Alcaldía y la Secretaria de Educación de Bucaramanga, se procedió a efectuar el sorteo de las mismas entre los 22 estudiantes de la Universidad Industrial de Santander, aspirantes a desarrollar el proyecto “FORMACIÓN MUSICAL Y CULTURA CIUDADANA”, para optar al título de LICENCIADO EN MÚSICA.

##### **3.1.1. ESCUELAS, CONCENTRACIONES, INSTITUTOS Y CENTROS EDUCATIVOS ADSCRITOS AL PROYECTO**

Estas fueron las escuelas y demás entes educativos favorecidos por el proyecto “FORMACIÓN MUSICAL Y CULTURA CIUDADANA”, en su primera promoción, junto con los estudiantes (o monitores), encargados de cada uno de ellos:

### **CENTRO EDUCATIVO GUSTAVO COTE URIBE**

Barrio: Maria Paz  
Zona: Ciudad norte  
Monitores: Edgar Barajas Pico  
Eduardo Mauricio Pinzón Siachoque  
Directora de la Escuela: Marlene Mercedes Díaz Oñate

### **CONCENTRACIÓN ESCOLAR BUCARAMANGA**

Barrio: Comuneros  
Monitores: Maritza Rivera Hernández  
Víctor Manuel Rozo Álvarez  
Gustavo Adolfo Afanador Ortiz  
Directora de la Escuela: Carmen Elena Hernández

### **CONCENTRACIÓN ESCOLAR ESPERANZA III**

Barrio: Esperanza III  
Zona: 2  
Monitores: Sandra Margarita Navarro  
Luis Francisco Vega Peñaloza  
Directora de la Escuela: Araceli Montañés

### **CONCENTRACIÓN ESCOLAR LUIS CARLOS GALÁN SARMIENTO**

Barrio: Estoraques  
Zona: 4  
Monitores: Fernando Villamizar Navas  
Alexandro Moreno Cáceres  
Directora de la Escuela: Sofía Méndez

### **CONCENTRACIÓN ESCOLAR PABLO VI**

Barrio: Pablo VI  
Zona: Comuna 8  
Monitores: Víctor Manuel Guarín  
María Margarita Ardila Díaz  
Ricardo Augusto Berrío  
Directora de la Escuela: Laym Sepúlveda

### **ESCUELAS SAN MARTÍN Y SANTA CLARA**

Barrio: San Martín (San Martín)  
Antonia Santos (Santa Clara)  
Zona: Sur  
Monitores: Sandra Ríos  
Samuel Sánchez  
Directora de la Escuela: Melba Perdomo (San Martín)  
Elga Lucía Moreno (Santa Clara)

### **ESCUELA E INSTITUTO 16 DE MARZO Y CLUB UNIÓN**

Barrio: San Rafael  
Zona: Ciudad Norte  
Monitores: Iván Andrés Chaparro Mantilla  
Fridman Iván Güecha Hernández  
Directora de la Escuela: Alba Zoraida Ortiz (16 de Marzo)  
Edilma Rodríguez Carvajal (Club Unión)

### **CONCENTRACIÓN ESCOLAR REPÚBLICA DE COLOMBIA**

Barrio: Colorados  
Zona: Norte  
Monitores: Francisco José Mora Mogollón

Carlos Alberto García Rincón

Directora de la Escuela: Julia Edith Colmenares Martínez

### **CONCENTRACIÓN ESCOLAR MERCEDES ÁBREGO -ahora- COLEGIO SANTANDER SEDE “D”**

Barrio: La Independencia

Zona: Ciudad Norte

Monitores: Nelson Iván González Pedraza

Carlos Ariel Martínez Díaz

Director de Escuela: Ludwing Caicedo

Siendo ésta última institución en donde se desarrolla el presente proyecto, “La Banda Sinfónica Infantil Mercedes Ábrego”.

#### **3.1.2. PRESENTACIÓN DEL PROYECTO A LA COMUNIDAD**

La primera reunión se realizó el día 8 de septiembre de 2001 a las 9:00 am, a la cual asistieron profesores de dicha escuela, padres de familia y niños; en fin, las personas llamadas a formar parte de este ambicioso proyecto que pretende a través de la música sensibilizar a la comunidad, mediante el cual los actores sociales propician el éxito del otro como ser autónomo para construir su propia vida en un horizonte de interacciones sociales.

El proyecto fue recibido con mucha acogida y gran aceptación, especialmente por los niños quienes demostraron su afán por pertenecer a ese grupo que hasta entonces era desconocido para la mayoría de ellos, “**LA BANDA SINFONICA INFANTIL**”.

### 3.1.2.1. CONVOCATORIA ABIERTA

#### 3.1.2.1.1. En busca de talentos

Una vez presentado el proyecto a la comunidad y resueltas sus expectativas, dudas y demás, se lanzó la convocatoria a todos los niños y niñas mayores de 8 años, pertenecientes a la misma institución para formar parte de la **“BANDA SINFÓNICA INFANTIL”**. Para sorpresa nuestra, no había espacio para más niños en aquél salón que hasta entonces fue utilizado para la enseñanza y aprendizaje de otras áreas como las matemáticas, español, biología, sociales, etc. Luego de habernos presentado ante tan formidable auditorio, comenzamos con la ardua tarea de descubrir y promocionar aquellos niños que trajeran consigo algunas o muchas aptitudes especialmente naturales para la música (Todos los tenemos, algunos más que otros). Sin embargo se observó con mayor interés a aquellos con más aptitudes, porque es sabido que ellos asimilan más rápido y con mayor fluidez todo lo concerniente al mundo de la música.

Tenemos la certeza del beneficio que supone la actividad musical para todos, y además la convicción de que no existe ningún niño sin algunos dotes para la música, sin embargo se hace necesaria la selección de los niños, por dos razones muy importantes:

- Se requieren ya unas cualidades específicas para aquellos niños que aspiren formar parte de la banda y así orientar sus estudios hacia la música como profesión.
- La razón más importante por la cual nos obliga a efectuar una selección es quizá el pequeño y reducido número de instrumentos donados para formar dicha banda (dos clarinetes, un saxofón alto, un

saxofón tenor, dos trompetas, un trombón, un fliscorno barítono y un set de percusión), sumando así un total de once instrumentos. Número muy pequeño, considerando la magnitud de los aspirantes.

### **3.1.2.1.1.1. EL JUEGO COMO HERRAMIENTA PARA EL PROCESO DE SELECCIÓN**

“El niño debe disfrutar plenamente de juegos y recreaciones, los cuales deberán estar orientados hacia los fines perseguidos por la educación. La sociedad y las autoridades públicas se esforzarán por promover el goce de este derecho”. (Del principio VII de la declaración de los derechos del niño aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas, el 20 de noviembre de 1959).

Actualmente los niños tienen muchos artilugios con los que pueden jugar, pero pocas veces los podemos observar jugando con todo su cuerpo. Cuando somos conscientes de la necesidad de movimiento del niño y que mediante este aprenden, la actividad musical con expresión corporal estará presente en cada sesión.

Cuando el niño inicia sus estudios de primaria, el desarrollo de sus capacidades sensoriales están en el momento óptimo para poder ser aplicados en el aula. Por medio del juego y del movimiento interioriza su esquema corporal, mejora la coordinación de sus movimientos, practica las distintas formas de locomoción, caminar, trotar, correr, saltar, etc., conoce su espacio individual (en relación a su cuerpo), y el espacio total (en relación con los demás). Mejora su capacidad de equilibrio, conoce y controla su respiración y es capaz de compensar tensiones: sabe relajarse. A través del

movimiento corporal en relación con el espacio, es como adquiere también el sentido del tiempo.

Es así que a través del juego hemos implementado una forma divertida de aprender, interactuar y expresar, a la vez que se convierte en un mecanismo que nos permite observar las capacidades individuales y grupales.

### **3.1.2.1.1.2. SELECCIÓN DEL MATERIAL HUMANO**

Para la realización de dicha selección se ha tenido en cuenta dos fases importantes:

Fase Grupal

Fase Individual

#### **3.1.2.1.1.2.1. FASE GRUPAL**

El objetivo que persigue esta primera fase consiste en ambientar, divertir y desinhibir al niño, trasladándolo a una atmósfera familiar en donde se pueda expresar libremente aprovechando las condiciones naturales y la necesidad de movimiento que este tiene.

##### **3.1.2.1.1.2.1.1. Actividades:**

- **3.1.2.1.1.2.1.1.1. Siguiendo el ritmo:** haciendo uso de una grabadora se escucharán diferentes obras musicales en donde los niños seguirán el ritmo de diferentes formas: con las palmas, caminando o trotando de acuerdo como lo sugiera la canción, percutiendo sobre diferentes partes del cuerpo o percutiendo sobre diferentes objetos (sillas, mesas, etc.); esta actividad también se puede realizar a través de una ronda, de la siguiente forma: utilizando un espacio suficientemente amplio (salones,

aulas múltiples o escenarios deportivos), se conformará una ronda donde el profesor deberá estar ubicado en el centro con claves, caja china u otro instrumento de percusión, llevando un pulso que podrá ir modificando en el transcurso del juego. Los niños por su parte deben seguir dicho pulso caminando, trotando o corriendo si es así como lo sugiere el profesor. Este a su vez debe ir impartiendo las correcciones necesarias. (Es bueno que varios niños pasen al centro y hagan las veces del profesor).

- **3.1.2.1.1.2.1.1.2. Jugando al eco:** es un juego fácil, en donde una persona ejecuta un ritmo, percutiendo sobre diferentes partes de su cuerpo o sobre diferentes objetos mientras el grupo trata de reproducir el mismo patrón rítmico.

Implementación del juego: inicialmente se lanza una pregunta al grupo (¿conocen el eco?), la mayoría sabe que es un eco puesto que todos en algún momento hemos estado expuestos a este fenómeno natural; sin embargo se hace necesaria una explicación clara sobre el término; “es un sonido que se repite después de otro en determinados lugares, como por ejemplo salones amplios, montañas, etc.” Una vez los niños hayan entendido el concepto, pasarán a hacer las veces del eco. Por consiguiente deberán repetir lo que la voz principal –en este caso el profesor- realice. (Al igual que la anterior actividad es recomendable que los niños lideren la dinámica). Ejemplo:

1. Maestro o alumno

Todos imitando

2. Maestro o alumno

Todos imitando

- **3.1.2.1.1.2.1.1.3. Demostrando aptitudes:** es una convocatoria abierta y voluntaria a todos aquellos niños y niñas que deseen mostrar sus aptitudes para el baile, el canto, la coreografía, etc. ante sus compañeros. Generalmente son las niñas las más decididas a realizar este tipo de actividades, conformando grupos coreográficos y de canto, tratando de imitar a sus ídolos musicales del momento. Por otra parte, no sucede lo mismo con los niños, pues ellos son más introvertidos para este tipo de actividades. De esta forma, salen a flote las capacidades rítmicas, melódicas y expresivas, la creatividad, la espontaneidad y el liderazgo, etc.

### 3.1.2.1.1.2.2. FASE INDIVIDUAL

El objetivo principal que busca esta segunda fase es el de observar con mayor detenimiento a cada uno de los aspirantes, para valorar así sus capacidades expresivas, creativas, retentivas; rítmicas, melódicas y por que no, armónicas, en forma individual. Se tendrá en cuenta los preconceptos musicales que los niños hayan desarrollado de forma intuitiva.

Es importante que el profesor se coloque frente al alumno en una actitud de respeto hacia su naturaleza, orientando su espontaneidad en un clima no competitivo ni comparativo permitiendo al niño mayor fluidez y libertad a la hora de expresarse durante la realización de los ejercicios y prácticas individuales.

Para la realización de la etapa individual es necesario dividir ésta en dos secciones:

Sección Rítmica

Sección Melódica

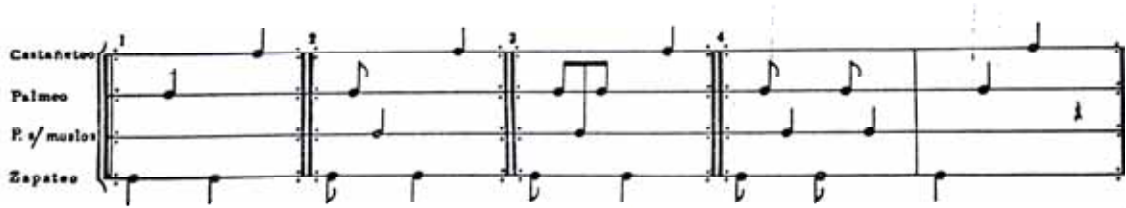
#### **3.1.2.1.1.2.2.1. Sección rítmica**

Es importante tener en cuenta la percepción auditiva que consiste en la captación inmediata del sonido, que es una de las formas naturales propias del hombre para comunicarse con el mundo. De acuerdo a esto observaremos como el niño capta las múltiples facetas del ritmo en sus variadas combinaciones (pulso, acento, duración, carácter, intensidad, etc.).

##### **3.1.2.1.1.2.2.1.1. Actividades:**

- **3.1.2.1.1.2.2.1.1.1. Jugando al eco:** es exactamente la misma actividad realizada en la etapa grupal mencionada anteriormente, solo que en esta sección podremos observar individualmente las aptitudes rítmicas de cada niño.
- **3.1.2.1.1.2.2.1.1.2. Obstinatis corporales:** Son ejercicios que se realizan como su nombre lo indica con el cuerpo; utilizando los pies, los muslos,

las palmas, los dedos, etc. Se llevan a cabo para desarrollar la coordinación y motricidad en el niño. En este caso lo usaremos para sondear sus posibilidades psicomotrices.



### 3.1.2.1.1.2.2.2. Sección melódica

Las primeras experiencias musicales las adquiere el niño cantando canciones populares o folclóricas. Estas, en el mayor de los casos, siempre son aprendidas por audición, excluyendo cualquier tipo de enseñanza musical previa.

La afinación implica un proceso paulatino que se logra a través de un trabajo intenso, relacionado especialmente con la percepción auditiva y la práctica del canto. Sin embargo se hace necesario un chequeo de cada uno de los niños, pues existen entre ellos, quienes poseen grandes aptitudes rítmicas pero no melódicas y viceversa.

#### 3.1.2.1.1.2.2.2.1. Actividades:

- **3.1.2.1.1.2.2.2.1.1. Cantemos una canción:** en esta actividad se observa principalmente la capacidad de afinación y entonación de cada niño.

Implementación de la actividad: el niño cantará una canción que este dentro de sus preferencias musicales. El profesor por su parte apoyado en una guitarra o un teclado, acompañará la canción y posteriormente

modificará el tono inicial para que el niño cante sobre el nuevo tono, y así sucesivamente en repetidas ocasiones.

- **3.1.2.1.1.2.2.2.1.2. Imitando sonidos:** es un ejercicio donde el profesor ayudado de una guitarra, teclado o cualquier otro instrumento melódico produce un sonido determinado buscando que el niño pueda reproducirlo con su voz. Este ejercicio debe realizarse en repetidas ocasiones variando la altura del sonido para de esta forma identificar sus capacidades o falencias en el ejercicio. Ejemplos:

1.

Maestro

Alumno

etc.

2.

Maestro

Alumno

etc.

Cabe anotar que estas actividades de afinación y entonación no son definitivas para el proceso de selección del material humano, puesto que la mayoría de los niños no logran afinar y entonar correctamente (con algunas muy buenas excepciones). Es decir, si un niño logra realizar la etapa rítmica satisfactoriamente, pero no tiene la misma suerte en la sección melódica, no

significa esto que no pueda emprender el proceso de formación musical, pues este factor puede ser desarrollado paulatinamente.

Una vez realizadas las etapas anteriores, (grupal e individual) y analizado uno a uno los resultados de las mismas, se procedió a hacer público mediante carteles, el nombre de los aspirantes seleccionados para conformar la “Banda Sinfónica Infantil”.

De un número aproximado de 70 niños, que se presentaron a la convocatoria, fueron seleccionados de allí un total de 30 aspirantes, con quienes se iniciará el proceso de formación de la banda. Por lo tanto damos paso a la siguiente etapa a la cual hemos llamado “Etapa de Iniciación”, en donde comenzará el niño a conocer los conceptos básicos de la música y la gramática entre otros aspectos.

## **3.2. ETAPA DE INICIACIÓN**

Es una de las etapas más importantes puesto que es aquí, donde se funden todas las bases para la realización del proyecto. Esta etapa comprende no solo los fundamentos teóricos de la música, sino también los principios básicos para el buen desempeño del individuo dentro de su entorno y sociedad, haciendo énfasis en el respeto, la tolerancia, el buen trato, la responsabilidad, el cumplimiento, la puntualidad, etc.

### **3.2.1. DIAGNOSTICO DE GRUPO**

#### **3.2.1.1. Aspecto musical**

Por fin hoy somos concientes de que por muy pronto que empecemos a inculcar la música en los niños, siempre resulta tarde. La tan conocida

anécdota del pedagogo y compositor húngaro Zoltan Kodaly, resulta muy ilustrativa al respecto: En el año 1966 él mismo escribía: -“Hace más o menos 16 años durante una conferencia sobre educación musical organizada por la UNESCO se me preguntó”-: ¿Cuándo conviene iniciar el estudio de la música? -y respondí-: “Nueve meses antes del nacimiento”. -Si hoy me volviesen a hacer la misma pregunta respondería-: “Nueve meses antes de nacer la madre”. Si somos verdaderamente optimistas, algún día en Colombia podrán ser realidad las palabras del pedagogo Zoltan Kodaly. De momento tendremos que conformarnos con iniciar esta labor lo mas pronto posible.

Cuando el niño llega a recibir educación musical por primera vez, generalmente ha escuchado muy poca música; excepto por aquella que a diario escucha por radio, televisión o aquella que le ofrece su entorno, pues ésta no resulta un aporte muy efectivo para su formación musical, debido al bajo nivel que generalmente trae consigo, por esto es importante poner en contacto al niño con un repertorio de calidad superior, suministrándole nuevas posibilidades; de tal manera que tenga opción de elegir entre que escuchar y que no. Claro...no cabe la menor duda que no vamos a lograr grandes cambios de un día para otro puesto que todo es un proceso por lo tanto es necesario ir suministrando módicas dosis de nuevos repertorios enfocados hacia las bandas sinfónicas y los instrumentos que la componen, lo cual nos permite modificar y mejorar paulatinamente los hábitos de escucha en el niño. Sin embargo observamos que todos estos niños traen consigo unos elementos importantes llamados “PRESABERES”, pues han vivido algunos o muchos hechos musicales sin tener conciencia de ellos, siendo estos mismos “PRESABERES" los que vamos a promover durante todo el proceso de formación de la banda.

### **3.2.1.2. Aspecto social**

Observando al grupo desde otro punto de vista, es fácil detectar algunas falencias y desequilibrios en algunos de ellos a la hora de comportarse con los demás integrantes del grupo. La agresión verbal y física es una constante en ciertos casos. El respeto, la tolerancia, el buen trato etc., no son aspectos muy tenidos en cuenta por muchos de los niños, siendo estos, factores importantes para el buen funcionamiento de cualquier grupo o sociedad. Es aquí en donde entra en juego la música como elemento transformador y humanizante, propiciando los mecanismos necesarios para proveer tal cambio, por eso damos paso a la teoría básica de la música, como herramienta ineludible para la formación de los futuros integrantes de la BANDA SINFÓNICA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO, y así, dar inicio al proceso del cual estamos convencidos, traerá buenos resultados tanto para los niños y niñas del sector como para la comunidad en general.

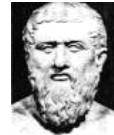
### **3.2.2. TEORÍA MUSICAL BÁSICA PARA LA CAPACITACIÓN DE LOS FUTUROS INTEGRANTES DE LA BANDA SINFÓNICA INFANTIL MERCEDES ÁBREGO**

#### **3.2.2.1. PROGRAMA SUGERIDO:**

**3.2.2.1.1. Música:** es el arte de los sonidos. La música se lee y se escribe con tanta facilidad como se leen y se escriben las palabras que pronunciamos. Para leer la música y comprender su lectura, es necesario conocer los signos por medio de los cuales se escribe, y las leyes que los rigen. El estudio de estos signos y leyes son el objeto de este programa de iniciación musical.

### 3.2.2.1.2. ¿Qué es la Música? Algunas Opiniones y Definiciones

**Platón:** “No se puede hacer un cambio en la música sin que se produzca otro cambio en el Estado.”



**Dannhauser:** “Es el arte de combinar los sonidos de manera agradable al oído humano.”



**Larousse:** “La música es un lenguaje sonoro.”



**Littré:** “Ciencia o empleo de los sonidos denominados racionales, es decir, que entran en una escala llamada “gama”. La música es una arquitectura sonora.”



**Robert Schumann:** “Arte de combinar los sonidos musicales, de organizar una duración con elementos sonoros.”



**Berlioz:** “Todo cuerpo sonoro utilizado por el compositor es un instrumento musical.”



**Moles:** “La música es una reunión de sonidos que debe ser percibida como algo que no es resultado del azar.”

**Stravinsky:** “El fenómeno de la música ha sido dado con la única finalidad de instituir un orden en las cosas y sobre todo un orden entre el hombre y el tiempo. Su realización exige, pues, sola y necesariamente, una construcción. Realizada ésta, alcanzado el orden, todo está dicho; será vano tratar de buscar o esperar otra cosa. Es precisamente esta construcción, este orden, lo que produce en nosotros una emoción especialísima, que no tiene nada en común con nuestras sensaciones ordinarias y con las reacciones debidas a las impresiones de la vida cotidiana. No se podría precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con la que provoca en nosotros la contemplación de las formas arquitectónicas. Goethe comprendía bien esto al decir que la arquitectura era la música petrificada.”



La música es, de todas las artes, la más abstracta. Como principio, hablaremos del elemento físico con el que se constituye. Este elemento es el SONIDO, su materia prima que la hace vivir como percepción real, sensorial. Pero ahora, ¿qué es el sonido? Desde luego, para el músico tiene una concepción y enfoque diferente al que tiene para el físico. Mientras que éste lo estima como una serie de acciones o movimientos que se inician en un cuerpo vibratorio, llamado CUERPO ELÁSTICO, que al atacarse transmite su vibración molecular al medio ambiente que lo rodea, el cual, generalmente es el aire, pero también puede ser el agua e incluso otro cuerpo sólido, produciendo así las llamadas vibraciones sonoras, en cambio, para el músico, su concepción la estima más bien en su resultante, y ésta viene a ser la SENSACIÓN que de estas vibraciones se producen en su oído, sin tomar en gran consideración los antecedentes físicos que la originan.

El sonido, aunque es un fenómeno físico, es de por sí sumamente abstracto, pues prácticamente es perceptible a uno solo de nuestros sentidos: el OÍDO.

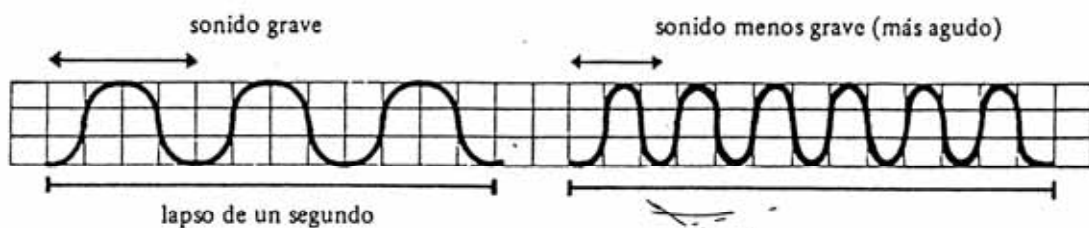
La música, el arte más abstracto, posee una cualidad especial, en comparación con las demás artes: como un lenguaje espiritual más directo que, al ser manejado esencialmente con la imaginación, nos permite esa comunicación simple y pura, sin elementos extraños que en cierta forma, pueden desviarla, confundirla o mediatizarla; con lo cual nos atrevemos a aseverar que, de acuerdo con estos preceptos, la música es el arte esencial por excelencia, ya que permite de manera más llana, simple y efectiva cumplir con la función primordial de las artes: ser el lenguaje de expresión propio de nuestro espíritu.

### 3.2.2.1.3. Las cualidades del sonido:

El sonido es una sensación producida sobre el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos sonoros. Se distingue el sonido musical del ruido, en que se puede medir exactamente su altura, mientras que no se puede apreciar el valor musical del ruido.

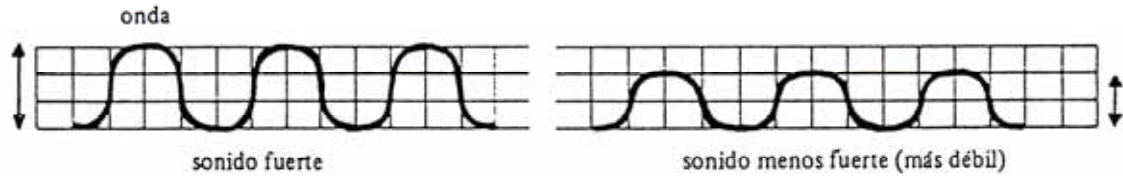
El sonido musical posee cinco cualidades especiales: la altura, la intensidad, el timbre, la densidad y el transiente. Las tres más importantes son:

**3.2.2.1.3.1. La altura:** es el resultado del mayor o menor número de vibraciones producidas en un tiempo dado. (Cuantas más sean las

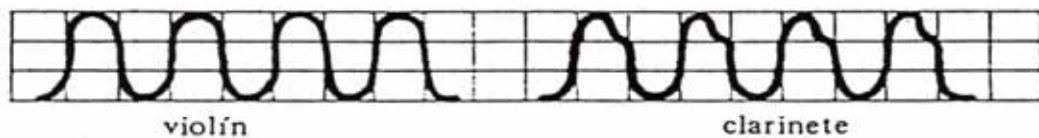


vibraciones, tanto más agudo será el sonido, y viceversa.)

**3.2.2.1.3.2. La intensidad:** o fuerza del sonido, depende de la amplitud de las vibraciones.



**3.2.2.1.3.3. El timbre:** es una cualidad particular del sonido, que hace que dos instrumentos diferentes no puedan ser confundidos entre sí, aunque ambos produzcan un sonido a la misma altura e intensidad. (La causa del



timbre no está aún bien definida.)

#### **3.2.2.1.4. Los elementos de la música:**

La música contiene en su estructura, tres elementos que, hasta ahora, son los que esencialmente la componen. Ellos son: el **RITMO**, la **MELODÍA** y la **ARMONÍA**. Y se establecen en este orden por corresponder al orden cronológico que el hombre, de acuerdo con una lógica de la historia de su propia evolución, las concibió, enriqueciendo así la estructura de este arte, el cual se puede considerar, como arte maduro y trascendente, ya que su último elemento, la armonía, que es el que le da a la música su estructura de arte complejo y acabado, data de no más de cuatro siglos en que se concibió.

**3.2.2.1.4.1. El ritmo:** al ser el ritmo elemento primario de la estructura musical, es también el más simple en su concepción, pero fundamental para

la música y para todas las artes que se mueven a través del tiempo. Pero el ritmo no sólo tiene que ver con las artes sino con todo aquello que traiga consigo una acción. En otras palabras, se puede decir que todo movimiento tiene implícito un ritmo. Visto como un principio dinámico en la acción, podemos decir que éste se compone de dos movimientos básicos: el IMPULSO y el DESCANSO, o lo que los griegos denominaban “arsis” y “tesis”. Se puede ejemplificar claramente este principio en la acción que hacemos al caminar; en la cual se realiza un doble ciclo, al alzar y descansar cada pie. También lo podemos percibir en el impulso cardiaco, etc. Pero el ritmo, dentro de una concepción ya musical, tiene un sentido mucho más amplio y rico, y no se refiere propiamente sólo a este movimiento básico y regular, aunque, en principio, no es ajeno de ninguna manera a él.

Para la música, el ritmo representa la estructura o esqueleto de todo un complejo, donde se juntan diversas acciones de fuerza o intensidad -DINÁMICA-, en variadas duraciones de sonidos y silencios o reposos -AGÓGICA-, complementadas o enriquecidas ambas con sutiles matices de graduación en la fuerza, velocidad, densidad armónica, carácter, etc., pero en el fondo existe como base una estructura sólida de acentos en DURACIONES REGULARES que lo dimensionan y lo hacen comprensible, al que llamamos METRO o MEDIDA. Este ritmo elemental o básico es lo que en música se establece con el nombre de COMPÁS; denominación que nos representa todo un código de principios con los que se reglamentan estas fracciones regulares de duraciones y acentos, los cuales se suceden a través de toda una obra musical.

**3.2.2.1.4.2. La melodía:** la función que la melodía tiene en el contexto general de la música es primordial. Entenderemos objetivamente esta función

comparándola, por ejemplo, con la que tiene en una obra escénica el argumento del personaje principal.

En un análisis escueto de su estructura, diremos que se trata sólo de una sucesión más o menos continuada de sonidos de variada altura y duración, en los que se intercalan algunas pausas o silencios. La melodía viene a ser, musicalmente hablando, la idea generadora de la música, de donde surgen normalmente todos sus demás elementos; los cuales la enriquecen en función de sus propios atributos, permitiendo apreciarla en todo su significado y belleza, pero no por eso deja de ser la esencia creadora de la inspiración del compositor. Sin ella, los otros dos elementos, ritmo y armonía, carecen de significado propio o de una causa para su existencia.

**3.2.2.1.4.3. La armonía:** sin duda alguna, es la armonía, la que le dará a la música su estructura de arte complejo y acabado. El antecedente más directo de la ARMONÍA fue la POLIFONÍA, nacida todavía dentro de un concepto de tratamiento melódico horizontal -sucesión de sonidos- consistente en la unión de varias melodías simultáneas de ritmo independiente cada una - POLIFONÍA LIBRE-, o en CONTRAPUNTO en el que las diferentes melodías o voces siguen determinadas interrelaciones rítmicas y melódicas que pueden ser: todas las voces con un mismo ritmo -NOTA CONTRA NOTA-, la IMITACIÓN -fracción melódica que es imitada por otra u otras voces-, el CANON, que es una melodía completa, la cual es imitada en otra voz un poco después de iniciada ésta, realizándose una repetición cíclica muy ingeniosa de este procedimiento; y la FUGA, cuya técnica es la más compleja del contrapunto. Tanto uno como otro tratamiento, donde existían coincidencias sonoras simultáneas, fueron marcando el camino que habría de conducir al nuevo concepto de ARMONÍA, tratado ya plenamente durante todo el siglo XIX.

La diferencia fundamental entre POLIFONÍA y ARMONÍA es, como podemos apreciar por lo antes dicho, que el concepto polifónico se basa en un tratamiento de melodías contrapuestas en el que los sonidos de cada una de ellas se relacionan simultáneamente sólo por coincidencia, respetando la conducción melódica de cada voz. En cambio, el concepto armónico se basa en sonoridades estructuradas en grupos o bloques de sonidos simultáneos presentados verticalmente, llamados ACORDES, los cuales quedan supeditados al acompañamiento y adorno de la melodía.

Cabe aclarar, a propósito de lo dicho sobre estos tres elementos musicales, sobre todo refiriéndonos a la función y jerarquía de cada uno, que, como en otros aspectos, la idea es dejar sentado un principio generalizado; pero esto no quiere decir que tales principios no puedan alterarse.

#### **3.2.2.1.5. Nombre de los sonidos o notas musicales:**



Los nombres de las notas que representan a la escala diatónica, se deben a la idea original de un monje benedictino italiano llamado Guido D Arezzo quien, por el siglo XI, los inventó, tomándolos a manera de acróstico invertido, de las sílabas iniciales que formaban los versos en la primera estrofa del Himno de San Juan Bautista, cuyo canto es el siguiente:

## HIMNO DE SAN JUAN BAUTISTA

UT que - ant la - xis

RE - so - na - re fi - bris

MI - ra ge - sto - rum

FA - mu - li tu - o - rum

SOL - ve pol - lu - ti

LA - bi - i re - a - tum

San - cte Io - an - nes

The image shows a musical score for a hymn. It consists of seven staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'UT que - ant la - xis'. The second staff has 'RE - so - na - re fi - bris'. The third staff has 'MI - ra ge - sto - rum'. The fourth staff has 'FA - mu - li tu - o - rum'. The fifth staff has 'SOL - ve pol - lu - ti', with a triplet of three eighth notes over the word 'pol'. The sixth staff has 'LA - bi - i re - a - tum'. The seventh staff has 'San - cte Io - an - nes'. The music is written in a simple, melodic style.

**Ut** queant laxis

**Resonare** fibris

**Mira** gestorum

**Famuli** tuorum

**Solve** polluti

**Labi** reatum

**Sancte Ioannes**



Los nombres (sílabas mayúsculas), de acuerdo con esos versos, quedaron en el siguiente orden: **UT, RE, MI, FA, SOL, LA**; los cuales correspondieron para nombrar, en ese mismo orden, la sucesión de seis sonidos (hexacordo) que en ese entonces formaba la escala. El séptimo sonido, **SI**, aumentado a este posteriormente, recibió su nombre de las iniciales de las palabras latinas **Sancte Ioannes**, con las que terminaba el mismo himno, siguiendo así la ida original del autor. Conjuntamente, la frase musical de cada verso en este himno iba ascendiendo gradualmente en entonación, la cual concordaba también en este sentido con la estructura melódica de la escala. Guido utilizó dicho canto como una forma didáctica para facilitar el estudio en el dominio de su entonación.

La nota **UT**, fue también cambiada posteriormente por los pueblos latinos (con excepción de Francia), a la denominación de **DO**. Por su más fácil fonética. Dando como resultado la actual serie de notas que hoy conocemos: **Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si**.

En los países sajones, Alemania e Inglaterra principalmente, usan como sistema de nomenclatura para estas mismas notas las siete primeras letras del alfabeto, iniciando la escala a partir de la nota **LA**, lo cual nos da el siguiente orden de correspondencia:

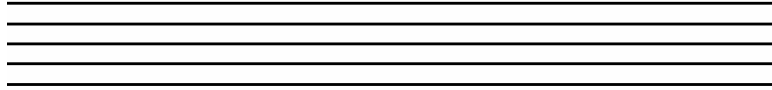
**LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL.**

**A, B, C, D, E, F, G.**

### **3.2.2.1.6. El pentagrama:**

**Penta:** cinco

**Gramas:** líneas



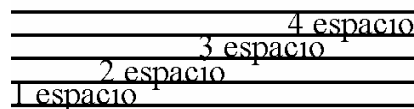
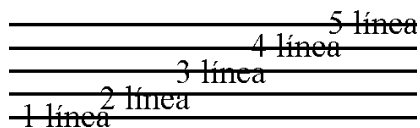
El pentagrama es una pauta formada de cinco líneas horizontales, paralelas y equidistantes entre sí.

Se ha convenido en contar las líneas de abajo hacia arriba: la línea inferior será, pues, la primera y por consiguiente, la línea superior, será la quinta.

Las distancias comprendidas entre las líneas, se llaman espacios. Los espacios se enumeran igualmente de abajo hacia arriba; así pues, el primer espacio, se halla entre la primera y segunda línea; el segundo espacio, entre la segunda y tercera, y así sucesivamente.

#### **Líneas del pentagrama**

#### **Espacios del pentagrama**



El pentagrama se compone pues, de cinco líneas y cuatro espacios. Y sobre dicho pentagrama, es donde se colocan los signos que sirven para escribir la música. Ejemplo:



### 3.2.2.1.7. Las claves:

Las claves son signos que se escriben al principio del pentagrama, dando su nombre a la línea sobre la cual se ubican<sup>(1)</sup>, y así las demás líneas y espacios reciben su respectivo nombre que han de ocupar en la escala general.

Las figuras de las claves son solamente tres:

#### 3.2.2.1.7..1 La clave de SOL:



Antiguamente, su denominación completa era “Clave de Sol en Segunda”, por establecerse entonces, diferentes posiciones para esa misma nota; pero en la actualidad, al tener una sola posición, resulta superfluo denominarla así. Esta es empleada para el registro agudo.


#### 3.2.2.1.7.2. La clave de FA:



Para el registro grave se usa la Clave de Fa, la cual se fija en la cuarta línea del pentagrama. Su referencia a esta posición se determina por medio de dos puntitos que van agregados al signo, los cuales quedan a los lados de dicha línea.

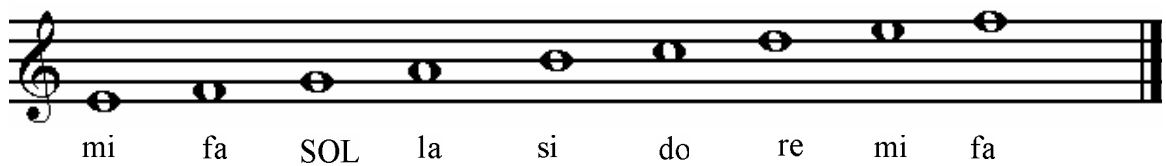
(1) Las claves siempre se ubican sobre las líneas del pentagrama, nunca sobre los espacios.

### 3.2.2.1.7.3. La clave de Do:

 Esta clave es utilizada para el registro medio que esta comprendido entre las claves de “FA” y “SOL”. Puede ser ubicada sobre la primera, segunda, tercera o cuarta línea del pentagrama.

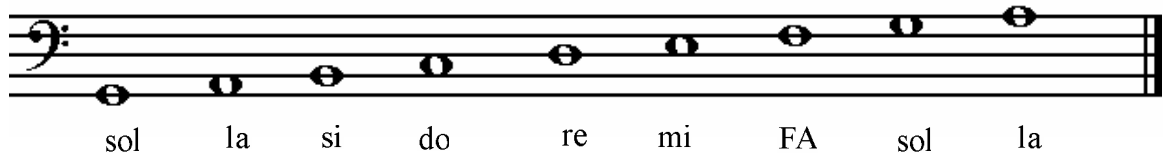
Entonces, el nombre de las líneas y espacios esta determinado por la ubicación de la clave sobre el pentagrama; de tal manera que la línea donde se ubique u origine la clave, tomara su respectivo nombre y a partir de ésta, las demás líneas y espacios recibirán su nombre correspondiente. Ejemplo:

#### Clave de SOL:



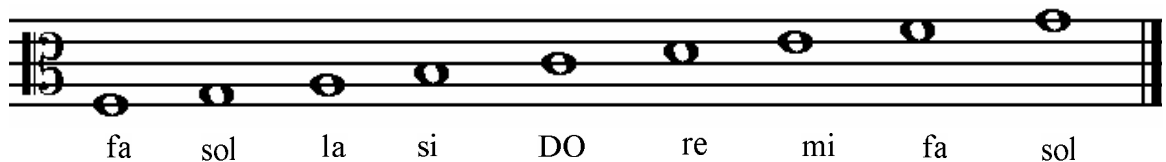
mi fa SOL la si do re mi fa

#### Clave de FA:



sol la si do re mi FA sol la

#### Clave de DO:



fa sol la si DO re mi fa sol

En la escritura para el piano, que es uno de los pocos instrumentos que por su gran extensión usa los dos registros en forma simultánea, se aplican también ambas claves en dos pentagramas relacionados. El pentagrama superior se utiliza para los sonidos agudos que se ejecutan normalmente con la mano derecha y los graves, escritos en el pentagrama inferior, se tocan con la mano izquierda. Pero eventualmente, estas funciones pueden cambiar cuando la melodía desciende al registro grave, o el acompañamiento se va al registro agudo, etc. Ejemplo:



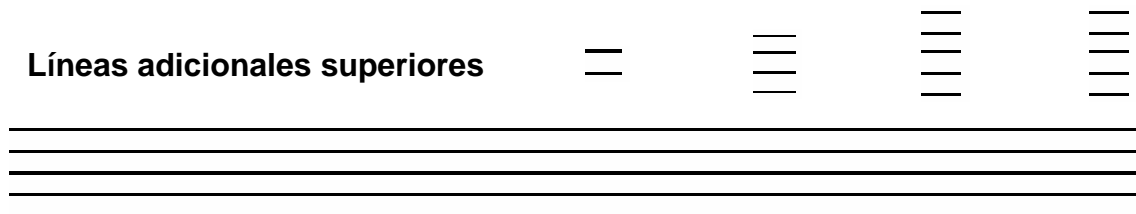
### 3.2.2.1.8. Las líneas adicionales:

Es evidente que la extensión del pentagrama, con todas sus líneas y espacios, es insuficiente para representar una extensión tan grande como es el ámbito general de los sonidos musicales. El recurso más directo para solucionar en parte esta insuficiencia, consiste en agrandarlo artificialmente por medio de “**líneas y espacios adicionales**”, sólo en los lugares que éstos se requieran, con lo cual aumenta considerablemente su extensión. Lo que significa que la sucesión de los sonidos ascendentes y descendentes continúa en su orden.

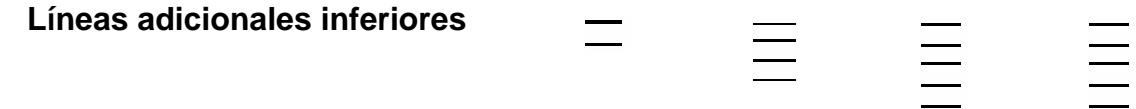
Las líneas adicionales son unas cortas líneas, que se escriben encima y/o debajo del pentagrama, de tal forma que resulten paralelas y equidistantes

con las líneas del mismo. Estas líneas adicionales representan una extensión del pentagrama y su número es ilimitado, pudiéndose usar, cuantas sean necesarias, tanto en la parte superior, como en la parte inferior. Ejemplo:

**Líneas adicionales superiores**



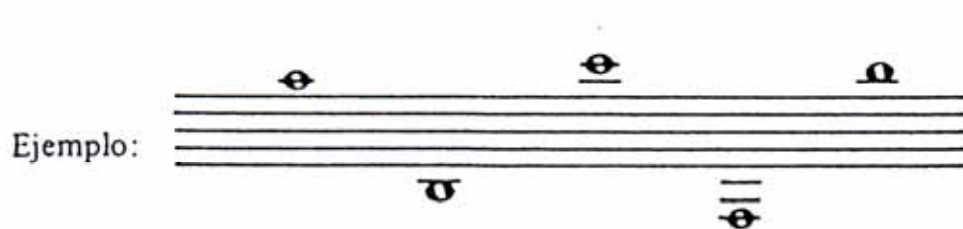
**Líneas adicionales inferiores**



Las líneas adicionales proporcionan el medio de escribir las notas más agudas que las que corresponden a la 5ta línea del pentagrama y las más graves que las de la 1era línea.

- **Si la nota está ubicada sobre una línea adicional ésta debe atravesarla.**
- **Si la nota corresponde a un espacio se debe ubicar entre las líneas necesarias para su altura.**








Ejemplo:




### 3.2.2.1.9. Las figuras de las notas:

Las **NOTAS**, son los signos que representan las duraciones y los sonidos o alturas en el lenguaje musical. Según sus diferentes figuras, expresan diferentes duraciones y según sus diferentes posiciones en el pentagrama, expresan diferentes sonidos.

Las figuras de las notas son siete a saber. Entre las más utilizadas encontramos:

1º	La REDONDA .....	
2º	La BLANCA .....	
3º	La NEGRA .....	
4º	La CORCHEA .....	
5º	La SEMICORCHEA .....	
6º	La FUSA .....	
7º	La SEMIFUSA (1) .....	

#### 3.2.2.1.9.1. Partes de la figura:

Las figuras constan de tres partes y aunque no todas ellas contienen su totalidad, presentan al menos una, dos o más de ellas. Estas son: el neuma, la plica y el (los) corchete(s).

---

(1) Nótese la analogía que existe entre cada una de estas figuras y la que la sigue o precede, pues la corchea no es más que la figura de la negra a la que se le ha añadido un corchete; la semicorchea no es más que la figura de la corchea con dos corchetes en vez de uno.



Entonces tendremos que:

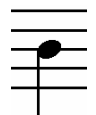
La redonda, esta formada por un neuma.



La blanca, esta formada por un neuma y una plica.



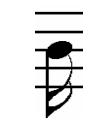
La negra, esta formada por un neuma relleno y una plica.



La corchea, esta formada por un neuma, una plica y un corchete.



La semicorchea, esta formada por un neuma, una plica y dos corchetes.

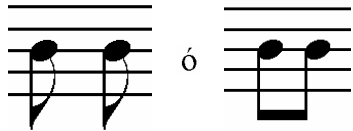


Y así, sucesivamente, se irá añadiendo un corchete más para la fusa, quedando ésta con: un neuma, una plica y tres corchetes, y un corchete más para la semifusa, quedando ésta con: un neuma, una plica y cuatro corchetes, etc.

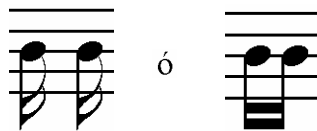
Cuando varias corcheas o semicorcheas, fusas o semifusas van colocadas unas a continuación de las otras, se pueden reemplazar los corchetes por unas barras que unan dichas notas, y el número de barras ha de ser siempre igual para cada nota, al número de corchetes que ellas reemplacen; así,

pues, para las corcheas, se necesita una barra; para las semicorcheas dos y así, sucesivamente. Ejemplo:

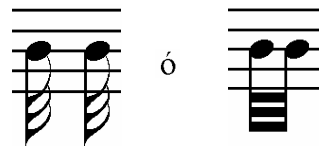
Dos Corcheas



Dos Semicorcheas




Dos Fusas





etc.


### 3.2.2.1.10. El valor relativo de las figuras de las notas:


Estando dispuestas las **FIGURAS DE LAS NOTAS** en el orden que acabamos de indicar, tendremos que, la redonda representa la más larga duración y cada una de las otras figuras vale la mitad de la que la precede, y por lo tanto, el doble de la que la sigue. Ejemplo:

La **REDONDA** .....  vale: 2 blancas ó 4 negras u 8 corcheas ó 16 semicorcheas ó 32 fusas ó 64 semifusas.

La **BLANCA** .....  vale: 2 negras ó 4 corcheas u 8 semicorcheas ó 16 fusas ó 32 semifusas.

La **NEGRA** .....  vale: 2 corcheas ó 4 semicorcheas u 8 fusas ó 16 semifusas.

La **CORCHEA** .....  vale: 2 semicorcheas ó 4 fusas u 8 semifusas.

La **SEMICORCHEA** .....  vale: 2 fusas ó 4 semifusas.

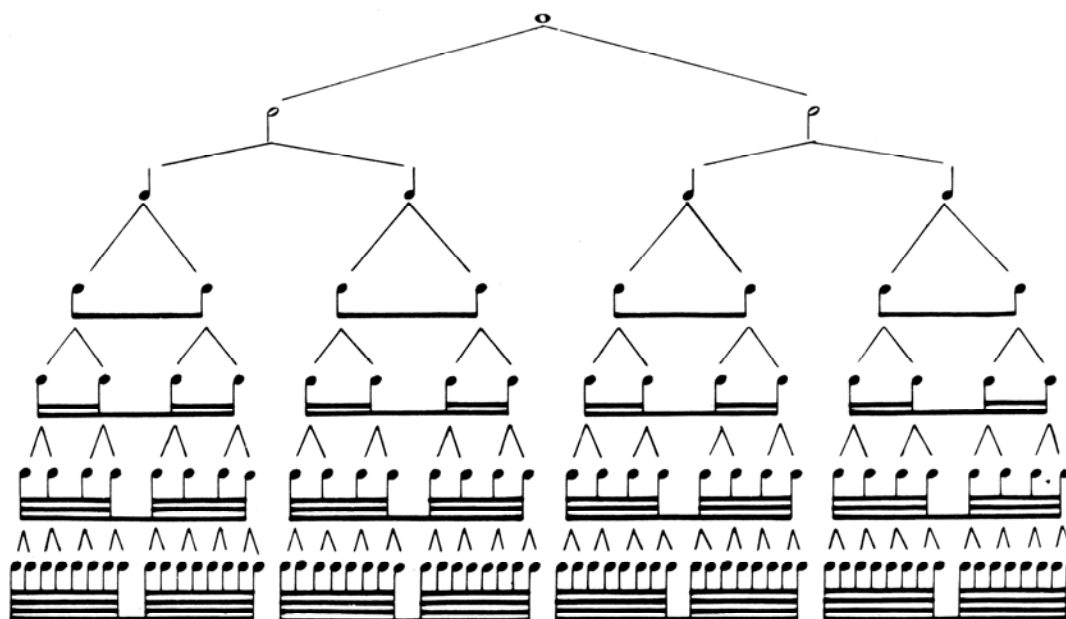
La **FUSA** .....  vale: 2 semifusas.

Representando la **redonda** la mayor duración, es considerada como la unidad de valor: teniendo las demás figuras un valor menor a la unidad, y por consiguiente, estas son consideradas como fracciones de la redonda.

Ejemplo:








La <b>BLANCA</b> .....	equivale a una mitad .....	$\frac{1}{2}$
La <b>NEGRA</b> .....	— un <b>cuarto</b> .....	$\frac{1}{4}$
La <b>CORCHEA</b> .....	— un <b>octavo</b> .....	$\frac{1}{8}$
La <b>SEMICORCHEA</b> .....	— un <b>dieciseis avo</b> .....	$\frac{1}{16}$
La <b>FUSA</b> .....	— un <b>treintidós avo</b> .....	$\frac{1}{32}$
La <b>SEMIFUSA</b> .....	— un <b>sesenticuatro avo</b> .....	$\frac{1}{64}$

Sugerimos el siguiente esquema para entender la equivalencia de las figuras y sus correspondencias:



### 3.2.2.1.11. Los silencios:

Los silencios son unos signos que indican la ausencia momentánea del sonido. Hay siete figuras de silencio que expresan la duración más o menos larga de la ausencia del sonido y existe para cada figura un signo de silencio, éstas son:

<b>1º SILENCIO DE REDONDA</b> .....	
<b>2º SILENCIO DE BLANCA</b> .....	
<b>3º SILENCIO DE NEGRA</b> .....	 (1)
<b>4º SILENCIO DE CORCHEA</b> .....	
<b>5º SILENCIO DE SEMICORCHEA</b> .....	
<b>6º SILENCIO DE FUSA</b> .....	
<b>7º SILENCIO DE SEMIFUSA (2)</b> .....	

Estando dispuestas las **figuras de silencio**, en el orden que hemos indicado, la pausa de redonda representa la más larga duración y cada una de las otras figuras, vale la mitad de la que la precede y por consiguiente el doble de la que le sigue. Ejemplo:

(1)En algunas ediciones el silencio de negra, puede variar considerablemente con una de las formas siguientes: .....



<b>EL SILENCIO DE REDONDA</b> ...		vale: 2 pausas de blanca ó 4 de negra u 8 de corchea ó 16 de semicorchea ó 32 de fusa ó 64 de semifusa.
<b>EL SILENCIO DE BLANCA</b> ...		vale: 2 pausas de negra ó 4 de corchea u 8 de semicorchea o 16 de fusa ó 32 de semifusa.
<b>EL SILENCIO DE NEGRA</b> .....		vale: 2 pausas de corchea ó 4 de semicorchea u 8 de fura ó 16 de semifusa.
<b>EL SILENCIO DE CORCHEA</b> .....		vale: 2 pausas de semicorchea ó 4 de fusa u 8 de semifusa.
<b>EL SILENCIO DE SEMICORCHEA</b> ...		vale: 2 pausas de fusa ó 4 de semifusa.
<b>EL SILENCIO DE FUSA</b> .....		vale: 2 pausas de semifusa.

### 3.2.2.1.12. Relación de valor entre las figuras de nota y las figuras de silencio:

Cada figura de nota, tiene un valor correspondiente al de una figura de silencio. Ejemplo:

	El silencio de Redonda equivale a una Redonda	El silencio de Blanca equivale a una Blanca	El silencio de Negra equivale a una Negra	El silencio de Corchea equivale a una Corchea	El silencio de Semicorchea equivale a una Semicorchea	El silencio de Fusa equivale a una Fusa	El silencio de Semifusa equivale a una Semifusa
	entero a whole intero	mitad a half metà	cuarto a quarter quarto	octavo an eighth ottavo	dieciseis a sixteenth sedicesimo	treinta y dos a thirtysecond trentaduesimo	sesenta y cuatro a sixtyfourth sessantaquattresimo
Notas Notes Note							
Pausas Rests Pause							

He aquí, un cuadro de conjuntos, donde se pueden apreciar, en forma relacionada, los valores más usuales de NOTAS y SILENCIOS:



El uso de los valores, tanto en las notas como en los silencios, al no tener una duración fija preestablecida, en su aplicación práctica dentro de la música se establece a criterio, ya sea del compositor cuando la escribe o del ejecutante cuando la interpreta; de una manera convencional, buscando el valor más adecuado con las duraciones reales de los tiempos establecidos en cada obra.

### 3.2.2.1.13. Las alteraciones:

Las alteraciones, son unos signos que modifican el sonido de las notas a las cuales afectan. Entre las más comunes encontramos tres:

**3.2.2.1.13.1. El sostenido #** : que sube la entonación de la nota, a la cual precede, medio tono.

**3.2.2.1.13.2. El bemol b** : que baja la entonación de la nota, a la cual precede, medio tono.

**3.2.2.1.13.3. El becuadro ♮** : que destruye el efecto del sostenido y del

bemol, esto es, baja el sonido que antes ha elevado el sostenido, y sube el que anteriormente ha bajado el bemol.

Las alteraciones se colocan, antes de las notas que se han de modificar, y sobre la misma línea o en el mismo espacio que ocupan dichas notas. (Su efecto se hace extensivo sobre todas las demás notas del mismo nombre que se hallen después, dentro del mismo compás). En este caso toman el nombre de ALTERACIONES ACCIDENTALES o ACCIDENTES.

También son colocadas las alteraciones, al principio del pentagrama e inmediatamente después de la clave, siempre sobre la misma línea o en el mismo espacio que ocupa la nota que ha de ser modificada. (Mientras que las alteraciones permanezcan en la clave, su efecto continuará sobre todas las notas del mismo nombre, sea cual fuere la octava en que estén colocadas). En este caso toman el nombre de ARMADURAS.

Existen además de las alteraciones anteriormente mencionadas:

**3.2.2.1.13.4. El doble sostenido x :** que sube la entonación de la nota, a la cual precede, dos medios tonos ó un tono.

**3.2.2.1.13.5. El doble bemol bb :** que baja la entonación de la nota, a la cual precede, dos medios tonos ó un tono.

**3.2.2.1.14. Los signos secundarios:**

Hemos visto que los valores representados por las figuras de las notas pueden dividirse en “mitades, cuartos, octavos, etc”.; pero esas diferentes figuras no son suficientes para obtener todas las combinaciones posibles

sobre la duración. Para este caso se han inventado otros signos denominados, “signos secundarios”. Estos son:

El puntillo y el doble puntillo

El tresillo

La ligadura













**3.2.2.1.4.1. El puntillo:** se coloca inmediatamente después de una figura, y aumenta el valor de esta figura, la mitad de su duración primitiva. Una blanca, por ejemplo, que equivale a dos negras; con puntillo valdrá esta misma equivalencia más su mitad, es decir; dos negras, más una negra más, que vendría siendo la mitad del valor inicial. Por consiguiente una blanca con



puntillo equivale a tres negras.

Resulta, pues, que con el auxilio del puntillo se pueden obtener duraciones equivalentes a tres cuartas partes del valor de cualquiera de las figuras de las notas. En el ejemplo que precede, la blanca con puntillo vale tres negras, y por consiguiente, equivale a tres cuartas partes de la redonda.

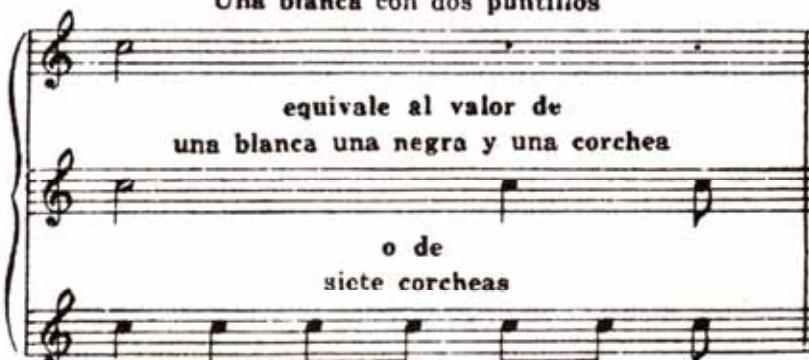
### 3.2.2.1.14.1.1. Valor de las Notas con Puntillo:

<b>LA REDONDA CON PUNTILLO</b> .....		vale 3 blancas .....	
<b>LA BLANCA CON PUNTILLO</b> .....		— 3 negras.....	
<b>LA NEGRA CON PUNTILLO</b> .....		— 3 corcheas .....	
<b>LA CORCHEA CON PUNTILLO</b> .....		— 3 semicorcheas .....	
<b>LA SEMICORCHEA CON PUNTILLO</b> .....		— 3 fusas .....	
<b>LA FUSA CON PUNTILLO</b> .....		— 3 semifusas .....	

Igualmente, puede colocarse también el puntillo después de las figuras de silencio. Su efecto es el mismo que cuando sigue a una figura de nota, esto es, aumenta al silencio la mitad de su duración.

**3.2.2.1.14.2. El doble puntillo:** pueden también colocarse dos puntillos después de una nota o de un silencio. El segundo puntillo aumenta la duración de la nota o del silencio la mitad del valor del primer puntillo, es decir, aumenta aún a la nota o al silencio la cuarta parte de su duración primitiva.

**Una blanca con dos puntillos**



equivale al valor de  
una blanca una negra y una corchea

o de  
siete corcheas

Resulta, pues, que con el auxilio del doble puntillo, se pueden obtener duraciones equivalentes a siete octavas partes del valor de cualquiera de las figuras de las notas. en el ejemplo que precede, la blanca con dos puntillos equivale a siete octavos de redonda.

**3.2.2.1.14.3. El tresillo:** el tresillo es la división ternaria de una figura de nota. Ya hemos visto anteriormente, que el valor de una figura de nota es divisible por dos (cuya división se llama binaria); pero hasta ahora no conocíamos ningún signo para dividir la duración de una figura de nota en tres partes iguales. Esta división se obtiene por medio del tresillo y se llama división ternaria.

A fin de no aumentar los signos que sirven para escribir la música, lo cual haría difícil su lectura, se emplean para representar el tresillo, las mismas figuras de duración que ya conocemos. Solamente que tres de estas figuras (o un número de figuras equivalentes a la misma suma de valor), empleadas en una división ternaria, tienen igual valor que dos de las mismas empleadas en una división binaria. Para tal fin, se escribe la cifra 3 encima o debajo del tresillo, cuya cifra es suficiente para indicar la división ternaria.



**Este tresillo de corcheas equivale a una negra.  
Cada corchea vale por consiguiente el tercio  
de una negra.**

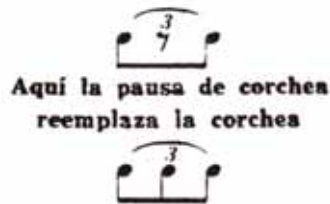
**3.2.2.1.14.3.1. Tabla de valores de las notas en tresillo:**

LA REDONDA		vale: 3 blancas	en tresillo	
LA BLANCA		— 3 negras	—	
LA NEGRA		— 3 corcheas	—	
LA CORCHEA		— 3 semicorcheas	—	
LA SEMICORCHEA		— 3 fusas	—	
LA FUSA		— 3 semifusas	—	

Puede un tresillo, no formar un grupo de tres notas iguales, con tal que la suma de sus duraciones sea equivalente a la de tres notas iguales. Ejemplo:



Los silencios pueden también formar parte del tresillo, en este caso su valor debe ser igual al de las notas que reemplacen. Ejemplo:





**3.2.2.1.14.4. El seisillo:**


el seisillo es la reunión

en un solo grupo de dos tresillos inmediatos. En lugar de indicar con un 3 cada tresillo por separado, se escribe con un 6 colocado encima del grupo entero. Ejemplo:



Es preciso no confundir el seisillo, con el tresillo, en el cual, cada nota está dividida en dos.

El primero  es la división ternaria de las notas de un grupo binario 

El segundo  es la división **binaria de las notas de un grupo**  **ternario**

**3.2.2.1.15. Las divisiones irregulares:** a veces, se presentan algunos grupos que dividen irregularmente una figura de nota. Estos grupos compuestos de un número de notas impar, como por ejemplo de 5, 7, 9, etc., son representados por la especie de nota par que proporciona la división más análoga e indicados siempre por una cifra sobrepuesta al grupo. Ejemplo:



**3.2.2.1.16. La ligadura:** la ligadura <sup>(1)</sup> es un signo que une dos notas de un mismo sonido y casi siempre de un mismo nombre, aunque sean de diferente duración. Este signo indica la unión del valor de la segunda nota al valor de la primera. Se dice entonces que las dos notas son ligadas. Ejemplo:



El primer ejemplo expresa una duración igual a una blanca y una corchea. El segundo ejemplo expresa una duración igual a dos redondas.

Igualmente, pueden ligarse unas a otras, más de dos notas consecutivas. Ejemplo:



En el primer ejemplo de este caso, se expresa una duración igual a una blanca, una negra y una corchea. El segundo ejemplo, expresa una duración igual a cinco redondas.

La ligadura es indispensable, para obtener las duraciones que no se pueden escribir por medio de los signos de que ya hemos hablado anteriormente.

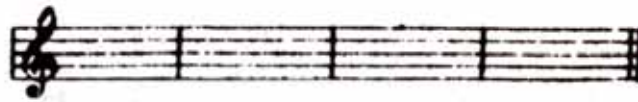
---

(1) Hablamos aquí, de la ligadura solamente como signo de duración

### 3.2.2.1.17. El compás:

Hemos tratado anteriormente, los signos que representan las duraciones, esto es, de las figuras de las notas y de los silencios, así como su valor relativo; después hemos tratado del puntillo, del doble puntillo, del tresillo y de la ligadura. Ahora veremos la forma de agrupar y coordinar estos signos. Las reglas que rigen estas disposiciones, son el objeto del estudio del compás.

**3.2.2.1.17.1. Las líneas divisorias:** “El compás”, es la división de un trozo de música en partes iguales. Esta división se indica por medio de unas líneas que atraviesan perpendicularmente el pentagrama y que se llaman LÍNEAS DIVISORIAS. Ejemplo:

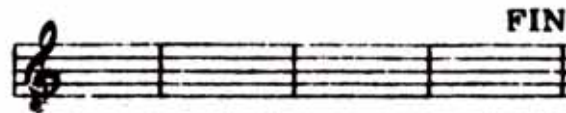


El conjunto de los valores, notas o silencios, que estén comprendidos entre dos líneas divisorias, forman UN COMPÁS. La suma de estos valores, debe ser igual para todos los compases que forman un trozo de música (mientras no haya un cambio de compás), y por consiguiente dichos compases serán todos de igual duración. Ejemplo:



Vemos por este ejemplo, que cada compás, encierra una suma de valores igual a una blanca con puntillo o a tres negras.

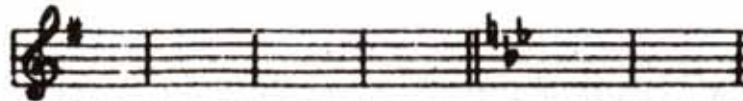
**3.2.2.1.17.2. La doble barra:** el final de un trozo de música se indica siempre por una DOBLE BARRA encima de la cual se escribe la palabra FIN. Ejemplo:



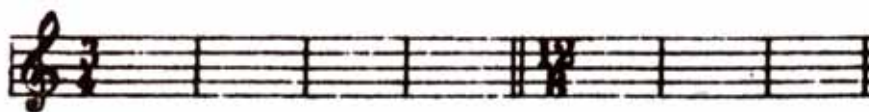
La doble barra (que este caso hace las veces de línea divisoria y doble barra), se usa también para separar dos partes de un trozo de música. Ejemplo:



Además, la doble barra, se puede usar antes de un cambio de armadura de clave. Ejemplo:



También, la podremos encontrar, antes de un cambio de compás. Ejemplo:



### **3.2.2.1.18. Los tiempos:**

El compás, se subdivide en dos, tres o cuatro partes que se llaman TIEMPOS. Existe, pues: el “compás de dos tiempos”, el “compás de tres tiempos” y el “compás de cuatro tiempos”.

Los tiempos del compás, no tienen todos igual importancia desde el punto de vista de la acentuación. Unos han de ser articulados con más fuerza que los otros, los primeros se llaman TIEMPOS FUERTES y los segundos, TIEMPOS DÉBILES. Los TIEMPOS FUERTES son: el primer tiempo de cada compás y el tercer tiempo del compás de cuatro tiempos. Entonces tendremos que:

- En el compás de 2 tiempos, el primer tiempo es fuerte y el segundo es débil.
- En el compás de 3 tiempos, el primer tiempo es fuerte, el segundo y el tercero son débiles.
- En el compás de 4 tiempos, el primero y tercer tiempo son fuertes, el segundo y el cuarto son débiles.

Cada uno de estos tiempos puede subdividirse a su vez en varias partes: la primera parte de un tiempo es fuerte con relación a las otras, que son débiles.

Cuando los tiempos de un compás son divisibles por dos, se llaman tiempos binarios y constituyen el compás simple. Cuando los tiempos de un compás son divisibles por tres, se llaman tiempos ternarios y constituyen el compás compuesto. Existen, pues, dos especies de compás: el COMPÁS SIMPLE,

cuyos tiempos son binarios y el COMPÁS COMPUESTO, cuyos tiempos son ternarios.

### 3.2.2.1.19. Los cifrados de compás:

Se indican los diferentes compases, por medio de dos cifras dispuestas en forma de quebrado (omitiendo la barrita que en los quebrados separa las dos cifras), cuya unidad es la redonda. Ejemplo:

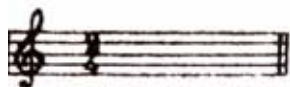
2 3 9 4  
4; 2; 8; 1

Estas dos cifras se escriben al principio del trozo musical, e inmediatamente después de la clave. Si durante el curso de una misma pieza se presenta un cambio de compás, se indicará esta nuevo compás por otras cifras que se colocarán después de la doble barra. Ejemplo:

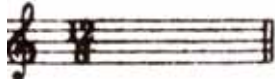


- La cifra superior (numerador, porque indica el número), expresa la cantidad de valores que forman un compás.
- La cifra inferior (denominador, porque indica la denominación), expresa la calidad de estos valores.

Ejemplos:



Expresa un compás formado de dos cuartos de redonda, es decir, de dos negras. El 2, indica que hay dos valores; el 4, indica que estos valores son dos cuartos de redonda, esto es, dos negras.



Expresa un compás formado por doce octavos de redonda, es decir, por doce corcheas. El 12, indica que hay doce valores; el 8, indica que estos valores son octavos de redonda, esto es, corcheas.

Se denominan los diferentes compases por el nombre de las cifras que los representan; por consiguiente:

- Un compás compuesto de dos cuartos de redonda y cifrado así  $\frac{2}{4}$  se llama “compás de dos cuartos”.
- Un compás compuesto de doce octavos de redonda y cifrado así  $\frac{12}{8}$  se llama “compás de doce octavos”.

Se emplea casi siempre, una abreviación para los compases que se cifran

con  $\frac{2}{2}$  y con  $\frac{4}{4}$

El que se cifra con,  $\frac{2}{2}$  está indicado por un solo 2 o por el siguiente signo:



El que se cifra con,  $\frac{4}{4}$  está indicado por un solo 4 o por el siguiente signo:



### 3.2.2.1.20. Los compases simples:

El COMPÁS SIMPLE es aquel en que la suma de los valores que forma cada uno de sus tiempos equivale siempre a un signo de valor simple, o sea: una redonda, una blanca, una negra o una corchea. Este compás es por consiguiente aquel cuyos tiempos son divisibles por dos. (Tiempos binarios)

En los compases simples, la cifra inferior (denominador) indica la duración que ocupa un tiempo. Luego, si en cada una de los tiempos de estos compases no puede entrar más que una redonda, una negra o una corchea, resulta que esta cifra inferior ha de ser precisamente el 1, el 2, el 4 ó el 8.

La cifra	1	representa	la unidad	la redonda.
—	2	—	la mitad	la blanca.
—	4	—	el cuarto	la negra.
—	8	—	el octavo	la corchea.

La cifra superior (numerador) indica la cantidad de estos valores y por consiguiente el número de tiempos. Luego, si los compases no pueden ser más que de dos, tres o cuatro tiempos, la cifra superior será el 2, el 3 ó el 4.

Ejemplo:



Las cifras:  $\frac{3}{2}$  colocadas al principio de este compás, indican, que entran, tres mitades, es decir, tres blancas, en el compás entero (o una suma de valores igual a tres blancas); y al mismo tiempo, el 3 indica que el compás es de tres tiempos, y el 2 que entra una blanca (o una suma de valores igual a una blanca) en cada tiempo.

Los compases simples más usados en la música moderna, son aquellos que contienen una negra en cada tiempo:

$\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  y **C**.

También se usan con frecuencia, el de dos tiempos en el que entra una blanca, en cada

**C** (c) tiempo.

### 3.2.2.1.21. Los compases compuestos:

El COMPÁS COMPUESTO es aquel en que la suma de los valores que forma cada uno de sus tiempos equivale siempre a un signo de valor con puntillo, o sea: una redonda con puntillo, una blanca con puntillo, una negra con puntillo o una corchea con puntillo. Este compás es por lo tanto aquel cuyos tiempos son divisibles por tres. (Tiempos ternarios)

En los compases compuestos, la cifra inferior (denominador), indica la duración que ocupa un tercio de tiempo. Si en cada uno de los tiempos de estos compases no puede entrar más que una redonda con puntillo, una blanca con puntillo, una negra con puntillo o una corchea con puntillo, esta cifra inferior no será otra que el 2, el 4, el 8 ó el 16.

- La cifra 2, representa una blanca, tercio de un tiempo ocupado por una redonda con puntillo.
- La cifra 4, representa una negra, tercio de un tiempo ocupado por una blanca con puntillo.
- La cifra 8, representa una corchea, tercio de un tiempo ocupado por una negra con puntillo.

- La cifra 16, representa una semicorchea, tercio de un tiempo ocupado por una corchea con puntillo.

La cifra superior (numerador), indica la cantidad de estos valores. Luego, si los compases no pueden ser más que de dos, tres o cuatro tiempos, la cifra superior será el 6, el 9 ó el 12.

La cifra 6 indica 6 tercios de tiempo, para el compás de 2 tiempos.  
 La — 9 — 9 — — — — 3 —  
 La — 12 — 12 — — — — 4 —

Ejemplo:



Las cifras: <sup>12,</sup> <sub>4</sub> colocadas al principio de este compás, indican, que entran, doce cuartos de redonda, es decir, doce negras, en cada compás entero (o una suma de valores igual a 12 negras). Luego, siendo cada negra un tercio de tiempo, el compás será de cuatro tiempos y en cada tiempo entrarán 3 negras (o una suma de valores igual a 3 negras).

Los compases compuestos más usados en la música moderna, son aquellos que contienen una negra con puntillo en cada tiempo. Ejemplo:  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ .

Los compases de  $\frac{6}{4}$  y de  $\frac{9}{16}$  se emplean también algunas veces.

### 3.2.2.1.22. Relación de los compases simples con los compases compuestos:

Cada compás simple corresponde a un compás compuesto y viceversa. Los dos compases que se corresponden tienen siempre el mismo número de tiempos.

- En el compás simple, por ejemplo, entra en cada tiempo una figura de nota simple (produciendo tiempos binarios).
- En el compás compuesto correspondiente, entra la misma figura de nota con puntillo en cada tiempo (produciendo tiempos ternarios).

#### EJEMPLO

Compases correspondientes

(Simple)  
Tiempos binarios

(Compuesto)  
Tiempos ternarios

2 tiempos (Entra en cada tiempo una negra simple)

2 tiempos (Entra en cada tiempo una negra con puntillo)

Para transformar un compás simple en compás compuesto, se ha de añadir un puntillo a la figura de nota que forma un tiempo del compás simple.

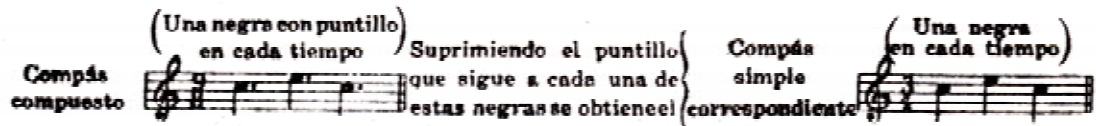
Compás simple (Una negra en cada tiempo)

Añadiendo un puntillo a cada una de estas negras se obtiene el

Compás compuesto (Una negra con puntillo en cada tiempo)

Ejemplo:

Para transformar un compás compuesto en compás simple, se invierte la operación, es decir, se suprime el puntillo que sigue a cada figura de nota que forma un tiempo del compás compuesto. Ejemplo:



Para hallar las cifras indicadoras de un compás compuesto correspondiente a un compás simple, se ha de multiplicar por 3 la cifra superior de este mismo compás simple, y por 2, su cifra inferior.

### EJEMPLO

**CIFRAS INDICADORAS**  
de un compás simple

**CIFRAS INDICADORAS**  
del compás compuesto correspondiente

3 ..... multiplicado por 3, da ..... 9  
2 ..... multiplicado por 2, da ..... 4

Para hallar las cifras indicadoras de un compás simple correspondiente a un compás compuesto, se invierte la operación, es decir, se divide por 3 la cifra superior de este mismo compás compuesto, y por 2, su cifra inferior. Ejemplo:

**CIFRAS INDICADORAS**  
de un compás compuesto

**CIFRAS INDICADORAS**  
del compás simple correspondiente

9 ..... dividido por 3, da ..... 3  
4 ..... dividido por 2, da ..... 2

Para expresar un compás compuesto, es necesario tomar como cifra inferior (denominador), la que expresa el valor equivalente al tercio de un tiempo, puesto que un tiempo está formado por un valor de nota con puntillo que no puede representarse por una cifra. Si el denominador, en vez de ser representado por una cifra, lo fuera por la misma figura de nota que entra en un tiempo, el numerador podrá ser el mismo, tanto para un compás simple como para el compás compuesto correspondiente. Ejemplo:

<b>Compases simples</b>	2 P	en vez de	2 4	3 P	en vez de	3 2
<b>y por consiguiente</b>						
<b>Compases compuestos correspondientes</b>	2 P.	en vez de	6 8	3 P.	en vez de	9 4

En el compás simple, el numerador es siempre 2,3 ó 4.

- El numerador 2 para el compás de 2 tiempos
- “ 3 “ 3 “
- “ 4 “ 4 “

En el compás compuesto, el numerador es siempre 6, 9 ó 12.

- El numerador 6 para el compás de 2 tiempos
- “ 9 “ 3 “
- “ 12 “ 4 “

### 3.2.2.1.23. La rítmica:

La música, como sabemos, vive a través del tiempo; donde el presente se convierte de inmediato en pasado, de tal manera, que si ésta se ha de apreciar, será por medio de la retención mental, ordenando nuestra memoria

en un proceso de análisis crítico-estético de lo escuchado. La obra musical no admite, como sucede en las obras de las artes plásticas o espaciales, la contemplación estática por la observación visual.

En este constante fluir, el tiempo va siendo técnicamente computado por el músico en duraciones regulares -TIEMPOS- que, como decíamos, le sirven de unidad de medida. Estas duraciones, o tiempos, no son de un valor absoluto, como son, por ejemplo, los segundos en el cronometraje de un reloj; su duración se establece en cada obra de acuerdo con lo que ésta requiera, pero, una vez definida, todos los tiempos que sigan serán de una duración exacta y regular, siempre que no se establezcan nuevos cambios de velocidad o computación y, desde luego, habrá que tomar en cuenta las pequeñas variaciones en el cómputo de esa velocidad que el intérprete le da, de acuerdo con su sensibilidad, en función de la elasticidad propia del ritmo musical y de la obra en particular. Conforme a esto, la duración de cada sonido o pausa que se va sucediendo, es computado por el número de tiempos que contenga.

#### **3.2.2.1.24. El ritmo:**

El ritmo es el orden más o menos simétrico y característico en que se presentan las diferentes duraciones.

El sonido y la duración son los principales elementos de la música; pero un canto, una melodía, no están formados únicamente de sonidos y duraciones tomados al azar, como una frase pronunciada no está compuesta de palabras colocadas unas tras otras, sin ningún vínculo gramatical.

Reglas especiales enseñan a coordinar los sonidos y las duraciones, pero estas reglas pertenecen a la composición, y hablar de ellas sería ir más allá del fin que nos hemos propuesto. Diremos solamente que el ritmo es a la duración, como el diseño, el contorno melódico de una frase musical es al sonido. Algunas veces el ritmo es aún más característico que el contorno melódico; la simple percusión de un ritmo, prescindiendo del sonido puede muchas veces dar a conocer un canto, mientras que la audición de un contorno melódico, prescindiendo del ritmo, rara vez sería suficiente para conocer este mismo canto.

En conclusión podemos decir que, “el ritmo es el diseño que los diferentes sonidos colorean”.

Entre las varias formas rítmicas que existen, citaremos dos muy importantes, éstas son: la SINCOPA y el CONTRATIEMPO.

#### **3.2.2.1.24.1. La síncopa:**

La síncopa es un sonido articulado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, y prolongado sobre un tiempo fuerte o sobre la parte de un tiempo. Ejemplo:



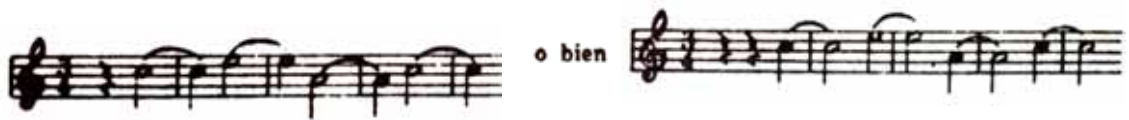
Soni

dos articulados sobre la 2ª parte de cada tiempo (parte débil), y prolongados sobre la 1ª parte (parte fuerte). Ejemplo:



Sonidos articulados sobre el 2º y 4º tiempo (tiempos débiles), y prolongados sobre el 1º y 3er tiempo (tiempos fuertes).

Cuando las dos partes de la síncopa no son de igual duración se llama SINCOPA IRREGULAR. Ejemplo:



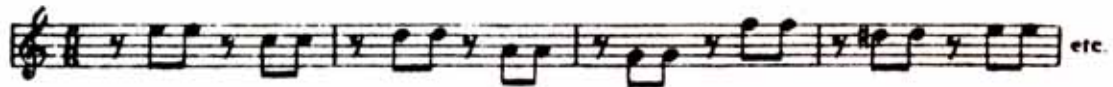
Debiéndose articular siempre la síncopa con fuerza, resulta que en realidad es la sustitución del tiempo fuerte o de la parte fuerte del tiempo.

### 3.2.2.1.24.2. El contratiempo:

El contratiempo es un sonido articulado sobre un tiempo débil o sobre la parte débil de un tiempo, pero que no se prolonga sobre el tiempo fuerte o sobre la parte fuerte del tiempo. Este tiempo fuerte o esta parte fuerte del tiempo están entonces ocupado por un silencio. Ejemplo:



Cuando hay dos tiempos débiles contra un tiempo fuerte o dos partes de tiempo débiles contra una parte fuerte, el CONTRATIEMPO es IRREGULAR.



Ejemplo:

El CONTRATIEMPO es una forma rítmica muy empleada, sobre todo en los acompañamientos.

### 3.2.2.1.25. Un lenguaje rítmico:

Así como cada sonido, de acuerdo con su propia entonación o altura, tiene una denominación particular, cada ritmo, conforme con su propia estructura temporal, puede adquirir una denominación expresada en un principio de lenguaje silábico, basada en la dinámica propia de determinados fonemas en el lenguaje hablado, concordante con la dinámica del ritmo al que represente.

Por lo visto anteriormente, sabemos que dentro del compás existen TIEMPOS FUERTES o de mayor acentuación, y TIEMPOS DÉBILES de acentuación suave o átona (sin acento). Ahora, además de esta dinámica, se encuentra dentro de un mismo tiempo lo que denominamos la PARTE FUERTE, situada en el inicio de éste, y la PARTE DÉBIL, correspondiente al resto de su duración. Así pues. Todo sonido, de acuerdo con su situación dentro del compás o del tiempo, se verá afectado por los principios de esta dinámica.

En el lenguaje hablado, aunque en forma más libre e irregular, sucede algo similar a la dinámica musical. Los fenómenos que componen la estructura sonora de las palabras, son unos de mayor fuerza sonora que otros.

### 3.2.2.1.25.1. El pulso:



Para identificar correctamente el concepto de “pulso”, podemos utilizar diferentes ejercicios tales como colocarnos una mano sobre el corazón y percibir el ritmo cardíaco en un determinado tiempo, por ejemplo, 60 segundos, y contar luego los latidos por minuto.

De la misma manera, provistos de un reloj, podremos mirar y llevar simultáneamente el pulso junto con los segundos de su manecilla indicadora. Saliéndonos de lo natural, otra manera eficaz de identificar el pulso, sería la de llevar el ritmo de una canción cualquiera.

Con estos ejercicios, nos damos cuenta que el pulso es un acento rítmico que puede disminuir o aumentar de velocidad o, por el contrario, ser métricamente constante.

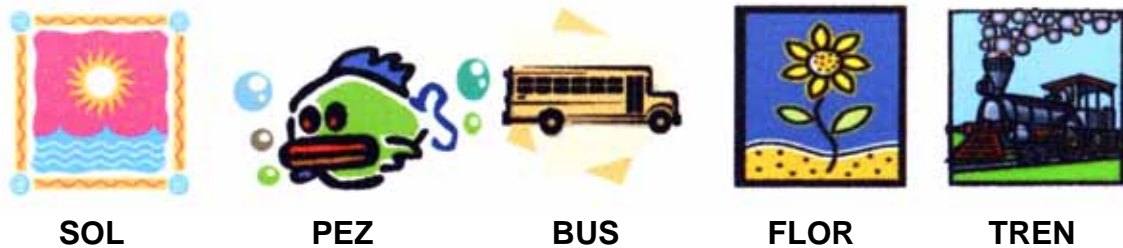
### 3.2.2.1.25.2. Grupos rítmicos:

Teniendo ahora el concepto de pulso ya establecido, iniciaremos entonces el conocimiento de algunas figuras rítmicas:

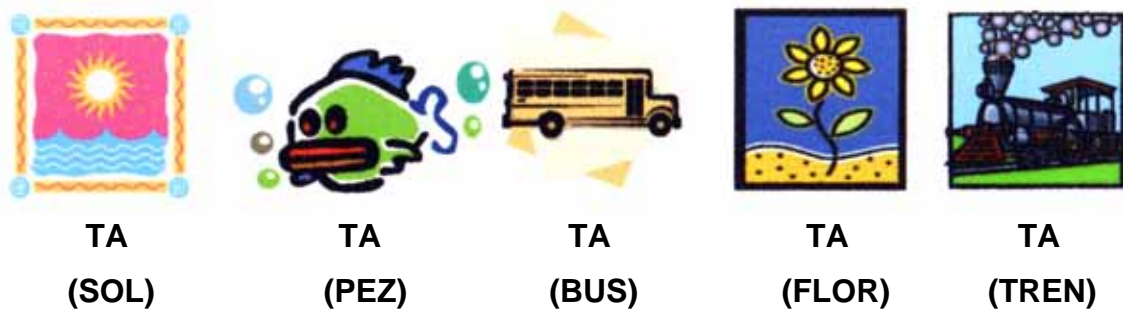
- **3.2.2.1.25.2.1. La Negra :** 

Vamos a asimilar esta figura rítmica como equivalente a un pulso constante. Es de resaltar que en este caso tomamos el valor de la negra como de “1 tiempo”, aunque como ya sabemos el valor de las figuras esta sujeto al cifrado de compás correspondiente.

Se inicia el proceso de enseñanza mediante la pronunciación de monosílabos comprensibles y la ayuda de fichas técnicas visuales como las siguientes:



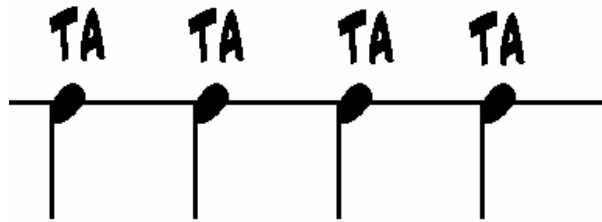
Seguidamente reemplazaremos el nombre de cada uno de los gráficos por la sílaba “TÁ”, aunque tendremos siempre en mente el nombre original como ayuda. Ejemplo:



Por último, reemplazaremos los gráficos anteriores por la figura rítmica de la Negra:



Se podrá pensar en los gráficos mientras se pronuncia la silaba TA, reemplazando esta, el nombre original de cada uno de ellos. Este método facilitará considerablemente la lectura rítmica de las Negras. Ejemplo:



• 3.2.2.1.25.2.2. La Corchea:

De la igual forma, manteniendo el mismo tiempo constante, ejercitamos las siguientes fichas técnicas pronunciando palabras bisílabas por cada pulso, acentuando siempre la primera sílaba de cada palabra. Ejemplo:



**TI-GRE**



**VA-CA**



**CA-SA**



**CA-RRO**

Seguidamente reemplazaremos el nombre de cada uno de los gráficos por las sílabas “TI - TI”, aunque tendremos siempre en mente el nombre original como ayuda. Ejemplo:



**TI-TI**  
**(TI-GRE)**



**TI-TI**  
**(VA-CA)**



**TI-TI**  
**(CA-SA)**

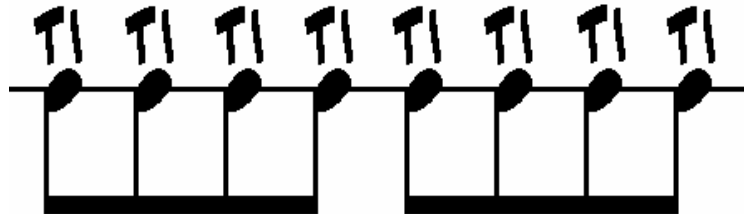


**TI-TI**  
**(CA-RRO)**

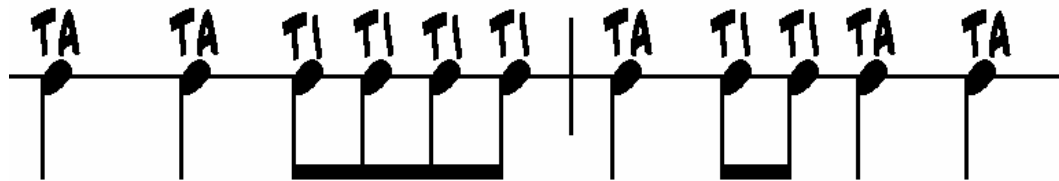
Por último, reemplazaremos los gráficos anteriores por la figura rítmica de la Corchea:



Se podrá pensar en los gráficos mientras se pronuncia las sílabas TI-TI, reemplazando estas, el nombre original de cada uno de ellos. Este método facilitará considerablemente la lectura rítmica de las Corcheas. Ejemplo:



Ahora se podrán practicar ejercicios en los cuales se combinarán las figuras rítmicas ya vistas. Ejemplo:



etc.

**Nota:** la función primordial de este sistema es de carácter técnico y didáctico, para el análisis y la más fácil comprensión de la estructura rítmica de la música; sirviendo, además, de un magnífico medio de referencia verbal para estos ritmos y cualesquiera otros que puedan surgir. Su aplicación práctica está en el ejercicio de la ejecución que, al empleársele como elemento fonético, nos permite un razonamiento lógico y consciente en el momento preciso de la realización.

### 3.2.2.1.26. Movimiento y marcaje del compás:

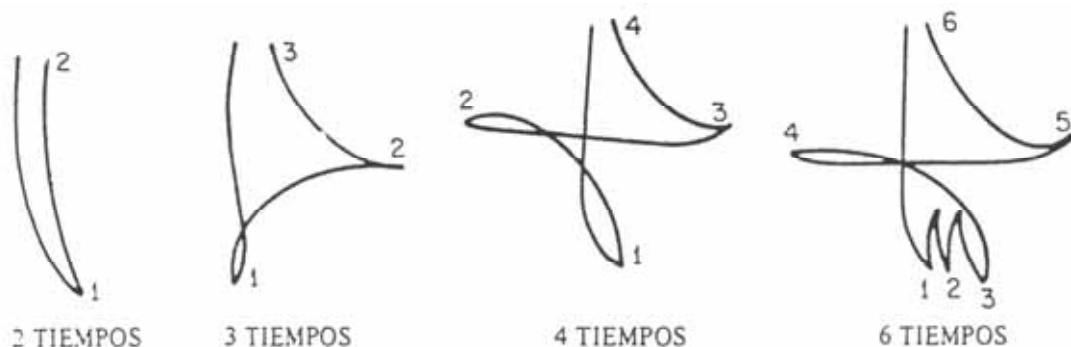
El cómputo de los TIEMPOS en los compases, requiere eminentemente, o en última instancia, el control y la disciplina mental, pero se suele reforzar

marcándolo en forma visual con movimientos o BATIMENTOS DE BRAZO, A LO CUAL SE LE DENOMINA marcaje del compás.

Este movimiento se realiza en el campo práctico de la ejecución musical, sobre todo por el director o conductor de un grupo de músicos más o menos numeroso (orquesta, banda, coro, etc.) en una obra, con el fin primordial de unificar la interpretación de este cómputo y la expresividad que la misma obra requiere; pero también se usa como técnica en el proceso de enseñanza, para la disciplina y comprensión de la buena conducción métrica de los tiempos y del compás por el alumno.

El marcaje del compás, como guía para la computación en la duración de sus tiempos, tiene una ventaja fundamental sobre el uso del metrónomo o cualquier otro efecto percutiente manual; puesto que aquél, al ser sólo una indicación visual, no produce ruidos extraños a los sonidos propios de la música que se esté ejecutando, como sucede con el segundo procedimiento. Además, los movimientos del marcaje, aparte de darnos la duración y velocidad de cada tiempo, nos define la naturaleza del compás que estamos tratando, pues cada uno, dentro del mismo compás tiene una trayectoria diferente, indicándonos con claridad el orden de cada tiempo en el compás que se marca.

En seguida expondremos de manera esquemática el marcaje particular, con sus movimientos propios de los compases más usuales.



Como podemos ver, cada movimiento se manifiesta de manera diferente, y guarda su orden dentro del ciclo de cada compás. Solamente en el compás de seis tiempos, el segundo y tercero repiten su movimiento a manera de rebote, sin que llegue a ser un movimiento amplio como los demás. Esto se hace para conservar, lo más posible, el movimiento modelo de los compases básicos.

Para comprender mejor la interpretación de dichos movimientos, es bueno conocer ciertos principios que los rigen. Si observamos detenidamente los esquemas anteriores, podremos darnos cuenta en primer término que: todo primer tiempo se inicia bajando el brazo y, por consecuencia, todo tiempo final se realiza subiéndolo. También es importante saber que: la duración de un tiempo se establece en el lapso de espera de un movimiento a otro. Esto quiere decir que sólo estamos marcando el inicio de cada tiempo al mover el brazo. La duración de éste será hasta el momento en que empezamos el siguiente movimiento. Por tal, es necesario que éstos se hagan de manera decidida y explícita, para indicar en forma precisa dicho inicio, no así su duración.

No está por demás aclarar que las gráficas anteriores no son una indicación exacta de los movimientos reales para esos compases, u otros similares, pues, al ser esquemáticas, no reflejan la elasticidad propia de una acción anatómica como es ésta. Así entonces, deberán interpretarse solamente como sugerencia de un orden y no con un sentido rígido o estricto.

#### **3.2.2.1.27. Figuras y expresiones gráficas de fuerza y velocidad:**

No obstante que la escritura musical posee, como hemos visto, signos y figuras que nos representan con toda claridad musical, por un lado, la exacta

duración del sonido y del silencio, así como su forma precisa de medición; y por otro lado, la entonación del primero en todas las diferencias que la música requiere, es necesario, para la amplia y rica expresión que ésta tiene, de una gran variedad de elementos gráficos complementarios con los cuales podamos transcribir en el papel sus también variadas y diferentes formas de expresión. Éstas se refieren básicamente, como ya anteriormente se ha planteado, a los aspectos de FUERZA o INTENSIDAD y VELOCIDAD que van afectando en el suceder de todo el contenido que compone la obra musical.

Estos dos aspectos, como es de suponer, no funcionan separadamente como elementos aislados. Aunque desde el punto de vista físico tienen efectos diferentes, para la música forman un complejo dinámico-agógico, el cual se funde o relaciona íntimamente con los demás elementos. Sin embargo, para su representación gráfica, cada uno es manejado generalmente con su propia simbología.

Como un planteamiento general, diremos en primer término que ambos aspectos afectan a la música de dos maneras diferentes: una, que se puede calificar de FIJA o ESTABLE y la que podemos entender como algo PASAJERO o CIRCUNSTANCIAL.

Sabemos que en toda obra musical se requiere para su interpretación, entre otras cosas, conocer previamente el MATIZ con el que se ha de impulsar; esto es, básicamente, el grado de fuerza y movimiento o velocidad que debe imprimírsele. Con ello se manifiesta el carácter que, en este sentido, ha de prevalecer en toda la obra, a menos que se establezca un nuevo cambio de este tipo. Sin embargo, en el transcurso de la misma se llegan a efectuar ciertas variantes, ya sea en la fuerza o en la velocidad, o en ambas cosas a

la vez, que sin ser un cambio definitivo, manifiesta una elasticidad propia de este carácter y en general de la expresividad musical que no admite en ningún aspecto una rigidez absoluta.

El MATIZ, que es hasta cierto punto estable, se indica normalmente con expresiones que son tomadas del lenguaje hablado. El idioma que universalmente usa la música para estas y otras expresiones es, tradicionalmente, el italiano aunque desde luego no siempre es así. Dichas expresiones son usualmente colocadas al inicio de lo que es propiamente la escritura musical, como una indicación de advertencia. No así, las indicaciones que representan un cambio de matiz circunstancial o pasajero. En esta caso, se colocan en el lugar preciso donde se efectúa dicho cambio.

En seguida presentaremos en primer término, de acuerdo con el orden expuesto anteriormente, las expresiones que a nuestro juicio son las más representativas para indicar el aire o velocidad que más se suele aplicar en las obras musicales, eludiendo sólo aquéllas que nos parecen redundantes, extremosas o de poco sentido práctico.

La forma de presentación que en seguida expondremos, se hará catalogando en un orden gradual que va desde la indicación más lenta a la más rápida, dando además la traducción que estas palabras tienen musicalmente al castellano.

**LARGO, ADAGIO, GRAVE:** lento, amplio.

**LARGHETTO, POCO ADAGIO:** menos lento, poco amplio.

**LENTO:** lento.

**MODERATO:** moderado, moderadamente.

**ANDANTE:** velocidad del andar normal.

**ANDANTINO:** andar algo más rápido.

**ALLEGRO MODERATO:** algo alegre y rápido.

**ALLEGRO:** alegre y rápido.

**PRESTO:** aprisa.

**PRESTÍSSIMO:** lo más aprisa.

Existen algunos adverbios o superlativos que, antecediéndose o posponiéndose a las anteriores palabras, le dan un mayor o menor grado de énfasis a su significado. Las más usuales son, además de las ya presentadas:

- Los que se anteponen:

**PIU:** muy.

**MOLTO:** muy o mucho.

**MEZZO:** medio (a la mitad)

**MENO:** menos.

**POCO:** poco.

- Los que se posponen como adjetivos o sufijos:

**ASSAI, ALLEGRO ASSAI:** muy, muy alegre.

**CON BRIO, COL BRIO:** con brío.

**CON MOTO:** con movimiento.

**MA NON TROPPO:** pero no tanto.


Sin embargo, la tendencia de algunos compositores contemporáneos es la de no confiar en estas indicaciones a las que se les suele dar una interpretación muy subjetiva, recurriendo mejor a la indicación metronómica (señalando la velocidad del metrónomo), obligando así al intérprete a usar la velocidad exacta que se pide.

En cuanto a las expresiones que indican un cambio o variación pasajera en la velocidad, tienen generalmente una acción gradual, no constante, ya sea en la aceleración o detención del tiempo. He aquí las más usuales. (Se excluye su traducción por ser ésta demasiado obvia para el castellano).

### **ACELLERANDO o STRINGENDO**

### **RITARDANDO o ALLARGANDO**

Como decíamos, estas expresiones se colocan justo en el lugar de la escritura donde está la parte que se ha de afectar (abajo o arriba del pentagrama). Cuando esta parte ocupa cierta longitud, se suele también alargar la palabra; por ejemplo: a – c – e – ll – e – r – a – n – d – o; ó posteriormente a ésta se le agrega una serie de guiones: acellerando-----, cubriendo toda la parte en la que se realiza esta acción. Se acostumbra, como vía precautoria, que al terminar la afectación se ponga la indicación, A TEMPO, haciendo ver que la obra debe volver a su velocidad normal.

Una indicación que es diferente en su naturaleza y en su gráfica a las anteriores, es el llamado CALDERÓN o FERMATA: . Esta figura se coloca justo sobre una nota o silencio. Indica la detención total del tiempo, quedando suspendida un momento breve. Sólo que esta detención no se realiza bruscamente, sino que se prepara con una detención gradual previa.

Para las indicaciones de FUERZA o INTENSIDAD, se utilizan alternadamente tanto figuras como expresiones.

Siguiendo el orden anterior, presentaremos primero las expresiones que representan la indicación previa de la DINÁMICA o fuerza que se le debe

imprimir a determinada obra. En este caso ordenaremos dichas palabras por su indicación en una graduación que va de lo más débil a lo más fuerte.

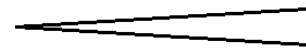
<b>PIANISSIMO</b>	se abrevia	<i>pp</i>	lo más débil.
<b>PIANO</b>	”	<i>p</i>	débil.
<b>MEZZO PIANO</b>	”	<i>mp</i>	medio débil.
<b>MEZZO FORTE</b>	”	<i>mf</i>	medio fuerte.
<b>FORTE</b>	”	<i>f</i>	fuerte.
<b>FORTISSIMO</b>	”	<i>ff</i>	muy fuerte.

En seguida expondremos las que corresponden a variaciones pasajeras. Las cuales también tienen un incremento o reducción de efecto gradual en la fuerza. La característica particular de ellas, es que, además de las expresiones, existen como complemento, ciertas figuras que dan una claridad visual en el efecto de algunas de estas acciones. Veamos en seguida las de uso más común:

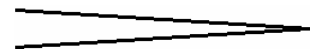
Expresiones

Figura Equivalente

**CRESCENDO** (incremento)



**DECRESCENDO o DIMINUENDO** (reducción)



La diferencia práctica entre una indicación y otra, da cierta ventaja de uso ala que está representada por la figura, ya que, además de lo mencionado en el sentido de su claridad visual, en ella es posible determinar con mayor precisión el grado de su efecto en el incremento o disminución del sonido. Para ello, se suelen agregar indicaciones del grado de fuerza con el que se

inicia y se concluye este efecto. Veamos su realización en el siguiente ejemplo:



Pero en sí la figura, de acuerdo con su ángulo de abertura, ya nos da a la vista una idea del grado en la variación de estas acciones. La limitación o desventaja que pudiera tener esta forma de indicación está en su dificultad de acomodo y realización gráfica en el tratamiento de efectos prolongados.

Otras variaciones de este tipo se refieren a efectos momentáneos en los cuales se acción abarca un solo sonido. El más usado es el denominado ACENTO DINÁMICO; a diferencia de la acentuación propia del compás ACENTO MÉTRICO, el cual no tiene ninguna indicación específica, y es por naturaleza de menor fuerza que el anterior. La figura de este acento se representa en la siguiente forma: > o más raramente así: ^ .

Una forma diferente de representar algo similar se indica con la palabra SFORZATO (también SFORZANDO o RINFORZANDO), pero su escritura práctica, se hace con sus abreviaciones: *sf* ó *sfz* . En ambas formas, la figura y palabra abreviada, se colocan sobre o bajo la nota afectada y solamente afectará a esa nota.

Agregaremos, por último, aquellas expresiones que sin ser la indicación principal de la dinámica o velocidad característica de una obra, afectan de forma pasajera o permanente en uno u otro aspecto.

**AD LIBITUM, A PIACERE:** a placer, sin seguir el tiempo estricto.

**CON MOTO:** con movimiento, movido.

**FORZANDO:** dar cada sonido con mayor fuerza.

**MARCATO:** marcar o destacar cada sonido.

**MENO MOSSO:** dar menor velocidad al movimiento.

**MORENDO, PERDENDOSI, SMORZANDO:** disminuir gradualmente la fuerza y velocidad, muriendo.

**PIU MOSSO:** aumentar la velocidad.

**RUBATO:** dar libre expresión al movimiento.

**SOTTO VOCE:** a media voz, bajar la fuerza.

### **3.2.2.2. CONCLUSIÓN**

El solfeo, base de toda instrucción musical verdadera, comprende dos partes importantes: la parte práctica y la parte teórica. La parte práctica consiste en pronunciar cantando el nombre de las notas. la parte teórica tiene por objeto explicar todo lo que se relaciona con los signos que se emplean para escribir la música y las leyes que los rigen tanto con relación a los sonidos como a las duraciones de los mismos.

La teoría vista anteriormente, es tan solo una parte importante que debemos tener en cuenta, además de ser recomendable para una formación musical bien fundamentada.

No debemos olvidar la lúdica y la didáctica como herramientas indispensables de las cuales puede echar mano el profesor durante sus clases, pues estas favorecen enormemente el aprendizaje de estos conceptos tanto en los pequeños como en los grandes.

### **3.2.3. PRINCIPALES PROBLEMAS DURANTE EL TRANCURSO DEL PROYECTO**

El principal problema que hallamos enfrentado durante el transcurso del proyecto fue el correspondiente a la deserción y por consiguiente, la necesidad de vincular nuevos integrantes al grupo. Los motivos que contribuyeron a la deserción fueron varios; entre los más importantes tenemos:

- **3.2.3.1. Inconformidad con el proyecto:** A pesar de las múltiples explicaciones y aclaraciones respecto a las pretensiones, dimensiones y conformación del grupo, muchos niños y niñas quisieron creer que se trataba de una banda marcial, pues, es quizá ésta, la única posibilidad que les ha ofrecido el medio, desconociendo casi en su totalidad la “Banda Sinfónica” y lo que esto significa. Fueron bastantes los esfuerzos por mantener la motivación respecto a pertenecer en aquel mencionado grupo, sin embargo muchos niños y niñas desertaron sin dar más explicaciones que aquellas nacidas de la inconformidad.
- **3.2.3.2. Llegada de los instrumentos:** Otro factor que influyó poderosamente con la deserción fue el correspondiente a la llegada de los instrumentos musicales, pues según lo previsto, el instrumental llegaría poco tiempo después de haber iniciado el proceso de formación de las bandas. Por razones que desconocemos, el instrumental demoró un largo año en arribar a cada una de las instituciones que habían sido seleccionadas para tal fin. Este factor produjo mucha desmotivación por parte de los niños y niñas pertenecientes al proyecto, razón por la cual finalmente lo abandonaron a pesar de los esfuerzos de los monitores por mantener la permanencia dentro del grupo.
- **3.2.3.3. Niños y niñas que trabajan:** Es normal observar niños y niñas que trabajan para ayudar a sus progenitores, pues, las condiciones

en que a veces se ven sometidas las familias del sector, conllevan a que los menores tengan que asumir responsabilidades y trabajos que no corresponden a su edad. Esta fue también una razón por la cual muchos niños y niñas aspirantes a tocar un instrumento musical no lo lograron, pues resulta más apremiante satisfacer necesidades primarias que la educación misma.

- **3.2.3.4. Otros proyectos en el sector:** Esta es otra situación que influyó bastante en la deserción del personal escogido para la banda, debido a que quisieron pertenecer a dos proyectos simultáneamente; es lógico pensar que por más que deseen, no se puede estar en dos programas diferentes por razones de tiempo, disposición, transporte, entre otras; por ello, varios niños y niñas pertenecientes a la banda se vieron obligados a elegir una sola opción y música no siempre salió favorecida ante esta decisión. Sin embargo, esta situación no produce ningún daño en los menores, por el contrario, es bueno porque ellos tienen la posibilidad de escoger que es lo que realmente quieren aprender. De otro lado, si es un punto desfavorable para quienes están al frente del proyecto ya que sufren algunas pérdidas importantes.

#### **3.2.4. NUEVAS CONVOCATORIAS**

Las nuevas convocatorias son la consecuencia de la deserción, pues, al observar un grupo con 60 o más integrantes, reducido a tan solo 10 o quizá menos, no queda más remedio que recurrir a este recurso para vincular más niños y niñas al proyecto. Es decir, hay que comenzar de nuevo con estos integrantes y realizar todo el proceso mencionado en la “ETAPA DE SELECCIÓN”. Es importante citar que para la realización de la nueva convocatoria y las etapas siguientes con el nuevo grupo, fue necesario dividir

el trabajo entre los dos monitores encargados así: Mientras un monitor continúa con el proceso de aprendizaje del grupo más aventajado, el otro se encarga de echar a andar el nuevo grupo. Fué precisamente de esta forma que nació la Banda y Prebanda.

Las nuevas convocatorias se convirtieron entonces en una herramienta indispensable para tratar de mantener el grupo, pues fue necesario utilizar este recurso en tres o más ocasiones por razones que ya mencionamos con anterioridad, hasta lograr un grupo de niños y niñas más o menos compacto con quienes se puede contar para los fines propuestos.

### **3.3. ETAPA DE DESARROLLO**

Una vez implementadas gran parte de las bases teóricas y prácticas de la música, además de inculcar ciertos principios y valores importantes para el desarrollo del individuo dentro de su entorno, pasaremos entonces a iniciar un trabajo muy importante basado en gran parte en el aprendizaje y la ejecución instrumental, para trasladarla posteriormente a la práctica con banda en donde se hará especial énfasis del trabajo en equipo, lo que a su vez es definitivo para lograr la convivencia y por ende, el cambio social que se persigue con este proyecto. Es en esta etapa en donde se reafirman todos los conceptos adquiridos en las secciones anteriores mediante la práctica individual y grupal.

#### **3.3.1. BANDA Y PREBANDA**

La consecuencia directa de la realización de varias convocatorias para vincular más miembros a la banda, fue el nacimiento de estos dos grupos debido a que siempre se mantuvo un cierto número de integrantes con

quienes continuar el proceso, mientras se hacía necesario la vinculación de otros tantos nuevos para suplir las vacantes existentes, siendo esta última una razón más que suficiente para dividir el grupo en dos, dando origen a lo que llamamos “Banda y Prebanda”

La Banda y Prebanda se convierten en una estrategia importante en cuanto a la motivación de los integrantes del grupo se refiere puesto que es el lugar a donde quieren llegar los integrantes de la Prebanda mientras que para los miembros de la Banda es un sitio de privilegio que deben tratar de mantener, pues estar allí implica rendir musicalmente, cumpliendo con los trabajos y deberes adquiridos, además de mantener una buena relación con todos los miembros del grupo tanto de la banda como de la Prebanda.

### **3.3.1.1. ¿Quiénes pertenecen a la banda?**

A este grupo pueden pertenecer aquellos niños y niñas que hayan mantenido un buen o excelente desempeño durante el proceso de formación de la banda mostrando gran interés por aprender, dando muestras de buena conducta y disciplina al interior del grupo como fuera de él.

El rendimiento musical es un factor importante que se debe tener en cuenta a la hora de vincular un niño o niña a la banda, pues es su deber, cumplir a satisfacción los requerimientos exigidos por los profesores, de lo contrario debe continuar su proceso de formación en la prebanda hasta tanto haya alcanzado los conocimientos necesarios para ingresar a ella.

Teniendo en cuenta que el objetivo primordial del proyecto es incidir en la formación ciudadana de los niños y niñas, hemos acordado que esto también sea un requisito para poder pertenecer al grupo de la banda, es decir, los

niños y niñas deben mostrar disciplina, compañerismo, respeto, cordialidad, entre otros tantos elementos necesarios para EL GRUPO como para si mismo, de esta forma se pretende que cada uno vaya moldeando sus hábitos y conductas que le garanticen un mañana mejor.

Una vez el estudiante tiene las herramientas necesarias para desenvolverse en el grupo instrumental, está en condiciones de pertenecer a la banda.

### **3.3.1.2. ¿Quiénes pertenecen a la prebanda?**

A este grupo deben pertenecer todos aquellos niños y niñas que recientemente inician su proceso de formación musical o quienes no han cumplido satisfactoriamente los requisitos para poder ascender; el tiempo de transición entre un escalón al otro depende única y exclusivamente de cada cual, de esta forma la persona se convierte en artífice de sus propios logros, suministrando desde aquí, herramientas que conllevan a la autoconstrucción de la personalidad.

La prebanda es el lugar en donde van germinando uno a uno los integrantes de la banda o en su defecto, el sitio a donde regresan quienes después de haber estado allí (en la banda), no han aprovechado de la mejor manera la oportunidad que obtuvieron en alguna ocasión. Allí se enseñan los conceptos básicos de la música y se inculcan otros aspectos relacionados con la sociabilidad a quienes recientemente llegan o si es el caso, se refuerzan en aquellos que los han olvidado.

## **3.3.2. PROCESO DE PREPARACIÓN PARA LA BANDA**

### **3.3.2.1. ASIGNACIÓN DEL INSTRUMENTO**

Sin duda alguna, uno de los momentos más difíciles y complejos para un profesor de música es precisamente asignarle a cada niño o niña el instrumento correspondiente, pues como saber que éste o aquel es el más adecuado para cada uno. La forma de solucionar esta situación, según nuestro criterio y experiencia fue la siguiente:

Como primera medida, es importante realizar un recorrido por cada uno de los instrumentos musicales que van a ser asignados, para que los interesados tengan mayor claridad y conocimiento de los mismos; esto se logra a través de la emisión de videos y CDS, en donde el aspirante pueden ver, escuchar, observar cosas como la forma, el timbre, los recursos técnicos así como las obras e interpretes más reconocidos para los mismos. Posteriormente se realiza una presentación de todos los instrumentos en vivo y en directo en donde se comienza a impartir más información de éstos y en lo posible, produciendo sonoridades con cada uno, trabajo que le corresponde a los profesores encargados del grupo, además de indicar el nombre de las partes, accesorios y quizá lo más importante, los cuidados que se deben tener con los mismos. Es recomendable recalcar sobre este último pues los niños tienden a ser muy inquietos e hiperactivos, lo cual sería fatal para el instrumental en caso de que no hubiese la información pertinente.

Seguidamente, realizamos un ejercicio de carácter lúdico en donde todos los niños y niñas tienen un contacto más directo con los instrumentos. Bajo la orientación de los profesores, los aspirantes van pasando por cada instrumento (hay que tener en cuenta algunas normas de higiene como la desinfección de las boquillas), pues se trata de hacer sonar de la mejor manera aquel que le asignaron de momento, es allí en donde los profesores toman atenta nota de quien se desempeñó mejor, quien tuvo mayor destreza y disposición sobre uno u otro, pues a pesar de no haber una formación

previa, las diferencias son notorias entre los aspirantes sobre un mismo instrumento, esto, gracias a las características físicas e intelectuales que cada uno trae consigo. De esta forma se van perfilando los futuros ejecutantes de la banda.

### **3.3.2.1.1. POSIBLES EVENTUALIDADES DURANTE LA ASIGNACIÓN DEL INSTRUMENTO**

Durante la realización de esta actividad pueden presentarse varias situaciones como las siguientes:

**3.3.2.1.1.1. Inconformidad con el instrumento sobre el cual se tuvo mayor rendimiento:** Cuando se presenta esta dificultad, es importante dialogar con el interesado para tratar de remediar la situación y en lo posible convencerlo de no realizar ningún cambio, pues basados en nuestra experiencia, podemos decir que muy pocas veces se ven buenos resultados con estos últimos, es decir, “cuando a un niño o niña le sonó el instrumento de una sola vez, casi siempre este es el que le corresponde; de lo contrario, cuando no le sonó y además mostró muchas dificultades, es mejor no forzarlo y tratar de reubicarlo en otro diferente” sin embargo, es bueno darle otra oportunidad con aquel instrumento deseado, para esto, el nuevo aspirante debe tomar las prácticas con dicho instrumento en horarios alternos a quien ocupa de momento ese lugar; si pasado algún tiempo el aspirante logra mayor desempeño que el ejecutante actual, este podría tomar su lugar y continuar su proceso con este último; si de lo contrario no logra mayores resultados por diversas causas, él mismo terminará convencido de que su instrumento es aquel con el cual obtuvo mayores logros.

**3.3.2.1.1.2. Varios aspirantes por instrumento:** Esta es otra situación muy frecuente cuando de distribuir los instrumentos se trata pues es posible que resulten varios opcionados con un solo instrumento. La manera de llegar a un buen término con esta situación es propinar los espacios necesarios para que todos los aspirantes tengan acceso al instrumento y puedan realizar practicas en horarios alternos; después de un buen tiempo se programa una audición en donde participarán sus compañeros y profesores como auditorio y a la vez como jurado calificador, de esta forma y en consenso con todos, se define quien será el primer ejecutante del instrumento. Los demás, deben buscar otra opción y de igual forma tratar de alcanzarla.

**3.3.2.1.1.3. Varias posibilidades por aspirante:** No siempre pasan estas maravillas pero si existen casos en que un solo niño o niña muestra facilidad en varios instrumentos. Lo mejor que podemos hacer en estos casos es orientarlo hacia aquel por el cual se incline mayormente y en donde a juicio del profesor, pueda desempeñar un mejor papel.

**3.3.2.1.1.4. Instrumentos no apetecidos:** Existen algunos instrumentos que en ocasiones no son tan deseados por los niños y niñas quizá por la forma, tamaño, timbre, por el papel poco protagónico que cumple en la banda y la mayoría de las veces, por el escaso conocimiento que tienen del mismo. Lo que el maestro debe hacer en estos casos es darle la importancia que se merece a cada uno de los instrumentos, hacerles entender que todos son muy importantes para la banda y por consiguiente, la ausencia de uno de ellos produce un vacío enorme, difícil de sustituir.

### **3.3.2.2. GUÍAS DE INICIACIÓN A LOS INSTRUMENTOS**

Estas guías comprenden un material básico sobre el cual se ha desplegado el proceso de la enseñanza instrumental a los miembros de esta banda. Ofrecen la posibilidad de desarrollar un buen inicio sobre cada instrumento, evitando la adquisición de malos hábitos y posturas desde un comienzo, lo que constituye, la plataforma sobre la cual se implementará todo un cúmulo de enseñanzas enfocadas hacia la técnica, destreza y habilidades interpretativas de cada ejecutante y por lo tanto hacia un buen desempeño grupal.

Este material ha sido tomado del Ministerio de Cultura quien lo ha diseñado pensando en los niños, jóvenes y adultos de Colombia quienes se inician en la práctica instrumental, con el objetivo de suministrar los mejores medios para la expresión de la cultura y como espacio formativo de las nuevas generaciones.

La adopción de estas guías obedecen a su concepción elemental, clara y progresiva con que han sido ideadas suministrando las herramientas necesarias para la formación de nuevos y habilidosos músicos. ( los interesados en obtener mayor información sobre las cartillas, debe remitirse al programa nacional de bandas en donde muy seguramente encontrará buen material al respecto).

### **3.3.2.3. EJERCICIOS DE PREPARACIÓN PARA LA BANDA**

#### **3.3.2.3.1. Calentamiento individual:**

Cada uno de los instrumentistas tanto de los metales como las maderas y la percusión, deben realizar un calentamiento antes de un ensayo parcial o

general. Este calentamiento consiste principalmente en la ejecución de notas largas, escalas y arpeggios, etc. El objetivo de este ejercicio es preparar los músculos implicados en la emisión y producción del sonido y a la vez, fortalecer y mejorar la calidad del mismo.

### 3.3.2.3.2 Calentamiento colectivo:

El calentamiento también puede ser en grupo, en donde el director hace las indicaciones necesarias como el tipo de ejercicio que se va a ejecutar, la velocidad, las dinámicas, etc. El objetivo de este ejercicio al igual que el anterior es preparar los músculos, mejorar la calidad del sonido y por ende, la afinación.

**Nota:** Los ejercicios de calentamiento que aparecen a continuación, se pueden realizar una vez los estudiantes hayan logrado cierto nivel sobre su instrumento, es decir, que estén en capacidad de realizar sonidos en todo el registro del instrumento. (grave, medio, agudo)

#### 3.3.2.3.2.1. EJERCICIOS DE CALENTAMIENTO

##### 3.3.2.3.2.1.1 Escalas: I.

The musical score is for six instruments: Clarinet in Bb, Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in Bb, Tenor Trombone, and Fluegelhorn. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into two parts, I and II. Part I consists of six measures of eighth-note scales. Part II consists of six measures of quarter-note scales. The instruments are arranged in a standard concert band order from top to bottom: Clarinet in Bb, Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in Bb, Tenor Trombone, and Fluegelhorn.

3.3

CLARINET IN B $\flat$

CLARINET IN B $\flat$

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B $\flat$

TENOR TROMBONE

FLUEGELHORN

.2.3.2.1.2. Arpeggios: I.

CLARINET IN B $\flat$

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B $\flat$

TENOR TROMBONE

FLUGHORN

II.

3.3.2.3.2.1.3. Sucesión de escalas ascendentes por 3eras: I.

CLARINET IN B $\flat$

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B $\flat$

TENOR TROMBONE

FLUGHORN

CLARINET IN B $\flat$

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B $\flat$

TENOR TROMBONE

FLUEGELHORN

II.

CLARINET IN B $\flat$

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B $\flat$

TENOR TROMBONE

FLUEGELHORN

3.3.2.3.2.1.4. Sucesión de escalas descendentes por 3eras: I.  
II.

## II.

### 3.3.2.3.3. La afinación:

Inicialmente, todos los músicos proceden a afinar su instrumento a partir de la nota “La (440Hz)”. Con frecuencia se presentan muchos problemas durante este ejercicio puesto que se acude directamente a la embocadura la que a su vez implica un proceso largo en el cual el niño o niña va adaptándose al instrumento; de acuerdo a esto, es obvio que al inicio no lograremos una afinación óptima, por eso se hace necesaria la realización de una práctica de afinación con todo el grupo, por lo tanto, los ejercicios de notas largas, escalas a un tempo lento, acordes con notas largas serán el fundamento de una buena afinación individual y grupal a largo plazo.

#### 3.3.2.3.3.1. EJERCICIOS DE AFINACIÓN

The image shows a musical score for five instruments: Clarinet in Bb, Alto Sax, Tenor Sax, Trumpet in Bb, and Flishorn. Each instrument part is written on a five-line staff. The music consists of a sequence of notes, primarily quarter notes, with dynamic markings (accents) and repeat signs (double slashes) indicating a specific rhythmic and dynamic pattern. The instruments are arranged vertically, with Clarinet in Bb at the top and Flishorn at the bottom.

I.

**3.3.2.3.4. Melodías al unísono:**

La realización de los unísonos (varias voces que producen una misma nota en la misma altura), son la base sobre la cual se construirá un trabajo posterior y más complejo, que consta en la producción de melodías a voces diferentes. Los unísonos además ayudan a mejorar la afinación, cuando esto se logra, se puede pensar en interpretar pequeñas piezas en compañía de otros instrumentos cumpliendo funciones diferentes.

**3.3.2.3.4.1. EJERCICIOS AL UNÍSONO**

# I.

CLARINET IN B $\flat$

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B $\flat$

TENOR TROMBONE

FLUEGELHORN

### 3.3.2.3.5. Melodías a dos voces:

Este ejercicio favorece la audición, pues el músico empieza a discriminar funciones entre los diferentes instrumentos y lo más importante, toma conciencia de la presencia de otros instrumentos y otras voces que son tan importantes como la suya.

Al comienzo es bueno iniciar con melodías que tengan la misma composición rítmica y a medida que se vaya obteniendo progresos, éstas se hacen cada vez más complejas para así finalmente realizar melodías y ritmos diferentes.

Cabe anotar que con la realización de este ejercicio estamos inculcando y practicando ciertos valores. El hecho de tomar conciencia del otro como un miembro igual de importante a si mismo es ya un gran paso dado hacia la construcción y mejoramiento de la convivencia.

### 3.3.2.3.5.1. EJERCICIOS A DOS VOCES

The image displays a handwritten musical score for a two-voice exercise. The score is organized into two systems, each containing six staves. The instruments listed on the left of each system are: Clarinet in B<sub>b</sub>, Alto Sax., Tenor Sax., Trumpet in B<sub>b</sub>, Tenor Trombone, and Flis Horn. The notation is written in black ink on white paper. The first system shows the initial measures of the exercise, with various note values and rests. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The handwriting is clear and legible.

### 3.3.2.3.6. Melodías a tres y cuatro voces:

Con esta práctica, las funciones de los instrumentos tanto rítmicas como armónicas son un poco más complejas y serán la introducción para empezar el abordaje de las obras propiamente dichas como repertorio de la banda. Se pretende a través de este trabajar sobre el acople grupal y por consiguiente en la uniformidad del grupo.

#### 3.3.2.3.6.1. EJERCICIOS A TRES Y CUATRO VOCES

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument. The instruments are: CLARINET IN B $\flat$ , ALTO SAX., TENOR SAX., TRUMPET IN B $\flat$ , and FLUTE HORN. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score is divided into four measures. The first three measures contain eighth notes, and the fourth measure contains a half note. The melody is consistent across all instruments, with some variations in pitch and articulation. A '5' is written below the first measure of the Clarinet and Trumpet staves, indicating a fingering or breath mark. The Flute Horn staff has a '17' written below the first measure, indicating a fingering or breath mark.

CLARINET IN B<sub>b</sub>

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B<sub>b</sub>

TENOR TROMBONE

FLISHORN

This system of musical notation covers measures 9 through 12. It features six staves: Clarinet in B<sub>b</sub> (treble clef), Alto Sax (treble clef), Tenor Sax (treble clef), Trumpet in B<sub>b</sub> (treble clef), Tenor Trombone (bass clef), and Flishorn (treble clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The music consists of rhythmic patterns of eighth and quarter notes across all instruments.

CLARINET IN B<sub>b</sub>

ALTO SAX.

TENOR SAX.

TRUMPET IN B<sub>b</sub>

TENOR TROMBONE

FLISHORN

This system of musical notation covers measures 13 through 16. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The music continues with rhythmic patterns, and there are fermatas at the end of measures 13, 14, and 15 in the Clarinet, Alto Sax, and Trumpet parts.

#### 3.3.2.4. EL ENSAYO



Una vez el niño o niña ha recibido las herramientas necesarias acerca de cómo desenvolverse dentro del grupo instrumental, está listo para iniciar los ensayos con la banda propiamente dicha.

Aquí, es donde se prepara la banda tanto técnica como artísticamente. El director actúa como guía de la banda, construyendo sobre sus mentes, un concepto de la obra, paralelo al suyo, pensando en una eventual presentación en público, para lo cual, se requiere de cierta sensibilidad y luminosidad por parte del músico no inferior a la del director sino más bien igual.

Durante el ensayo, se clarifican todos los problemas de métrica y tempo, acudiendo a la concepción de la obra. Igualmente, se equilibran todas las marcaciones de dinámicas así como el adecuado sonido instrumental, para lograr un balance perfecto en todos los componentes. Durante el ensayo, el director, chequea su concepto propio de la música y lo compara con el resultado obtenido.

Un ensayo eficiente y dinámico es quizá la función más importante del director, así pues, este debe poseer una técnica de ensayo clara y planificada para aprovechar el tiempo al máximo y no caer en el error de ocuparse de aspectos menos importantes dentro del montaje.

Es importante recalcar la importancia de un espacio adecuado ya que este influye de gran forma en el mucho o poco rendimiento musical durante el

ensayo. El espacio debe ser un lugar en lo posible amplio, ventilado, iluminado, y que cuente con los implementos necesarios que brinden comodidad y faciliten el buen desarrollo instrumental a los practicantes; en fin, un lugar agradable tanto para los ejecutantes como para el director.

En conclusión, el ensayo concentra una importante cantidad de tiempo, esfuerzo físico y técnico, en donde el director actúa como guía y canalizador del grupo.

Buscando el mejoramiento instrumental, se proponen dos modalidades de ensayo:

#### **3.3.2.4.1. El Ensayo parcial:**

Consiste en la división del grupo por familias (familia de las maderas, familia de los metales y familia de la percusión), con el objetivo de realizar un trabajo minucioso enfocado hacia el montaje de las obras en donde se tiene en cuenta la afinación, el fraseo, la intención de la obra, etc., lo que conlleva por supuesto, al mejoramiento de la ejecución instrumental.

Hay que tener en cuenta los parámetros del tratamiento melódico y armónico que tradicionalmente se la ha dado a los instrumentos, por eso el ensayo parcial es fundamental para que cada una de las secciones tenga la mejor preparación en su función particular dando la oportunidad de una más acertada interpretación de la obra.

#### **3.3.2.4.2 El ensayo general:**

Después del trabajo personal, se procederá a la articulación de las dos partes. Existe una forma que resulta muy efectiva, se trata de la Síntesis-Análisis-Síntesis.

**3.3.2.4.2.1. Síntesis:** En la síntesis inicial se toca una vez la obra completa, para apropiarse del conjunto, esto debido a que ya se ha hecho un acercamiento primario en los ensayos parciales. En este momento se tiene la oportunidad de detectar errores tanto técnicos como interpretativos (balance, estilo, afinación, etc.)

**3.3.2.4.2.2. Análisis:** En este momento se aplica la solución más apropiada de los problemas técnicos e interpretativos.

Para un aprovechamiento del tiempo en esta fase, se proponen tres pasos los cuales están relacionados y tienen como objetivo llevar progresivamente a la eliminación de los posibles errores. Estos son:

1. Proveer un modelo.
2. Proveer la práctica.
3. Proveer una retroalimentación.

Los tres son esenciales para un ensayo efectivo.

**3.3.2.4.2.2.1. Proveer un modelo:** Es importante enseñar, mostrar o hacerle ver al interprete, qué es lo correcto. Se debe mostrar la articulación, ritmo o expresión correcta (puede ser a través de palmas, canto etc.). Eventualmente también se le puede pedir a un miembro del grupo que realice una demostración correcta de determinado pasaje, teniendo en cuenta su digitación, articulación, calidad de sonido, estilo, etc. Otra forma de presentar un modelo acertado de la obra al grupo es

emitir la obra a través de videos, CD's o grabaciones, para que este tenga una idea más amplia de la misma.

**3.3.2.4.2.2. Proveer la práctica:** Una vez los ejecutantes han recibido la información de que es correcto e incorrecto, se les brinda un espacio para que practiquen aquel pasaje en donde presentan dificultad. Los pasajes difíciles se deben abordar a un tempo lento para asegurar el patrón de acción física (memoria muscular). Luego se aumenta gradualmente la velocidad para de esta forma perfeccionar la precisión y técnica del pasaje en particular. Se pueden ejecutar acordes en “tutti” para chequear y reforzar aspectos como entradas, ataques, cierres, afinación, atención o balance. En general, es importante extractar de las obras todo tipo de ejercicios en donde se anticipen las diferentes dificultades que pueda traer consigo.

**3.3.2.4.2.3. Proveer la retroalimentación:** Esto significa darle a conocer al interprete los progresos que ha logrado durante el proceso. Es importante mantenerlo al tanto de su evolución y progreso para estimular su trabajo y llevarlo a solucionar sus dificultades.

**3.3.2.4.2.3. Segunda síntesis:** En la segunda síntesis es bueno ejecutar la obra completa para confirmar los resultados de la práctica y sus instrucciones. Es posible que las dificultades no hayan desaparecido totalmente, por lo tanto, es preciso repetir el proceso en el caso pertinente.

Finalmente, existe una recomendación para tener en cuenta al realizar un último ensayo antes de un concierto o presentación.

Para organizar bien el tiempo y evitar el cansancio de los músicos es importante hacer un plan para este ensayo. En este plan se extraen de cada obra las partes más neurálgicas o las que pueden presentar cierto riesgo o peligro en el momento del concierto, las cuales se ejecutan para darle seguridad tanto a los músicos como al director.

### **3.3.3 PROCESO DE PREPARACIÓN PARA LA PREBANDA**

Inicialmente se debe implementar gran parte de la teoría básica de la música, teniendo en cuenta que todos los integrantes de este grupo no tienen conocimiento alguno en este aspecto. Todo este proceso de la enseñanza de la teoría debe acompañarse de juegos y dinámicas de tal manera que el aprendizaje sea divertido y por consiguiente, la motivación del grupo sea alta, logrando que los niños y niñas tengan un mayor interés por aprender

De la mano con la teoría debe estar la práctica, por tanto, es aquí en donde se aplican todos los conceptos aprendidos, logrando que el niño o niña afiance sus conocimientos musicales. Para esto, existen diversas formas de lograrlo:

- **3.3.3.1. La práctica grupal:** Consiste en la realización de uno o varios ejercicios con el grupo, observando la participación de todos y cada uno de los integrantes, con el objetivo de desinhibir, divertir, y propiciar un ambiente cálido y familiar. A la par con estos ejercicios, se busca interiorizar elementos importantes de la música como el acento, el pulso y el ritmo, y así mismo, llevar al aspirante a tomar conciencia del trabajo en equipo, del director y sus funciones entre otros aspectos.
- **3.3.3.2. La práctica individual:** Igualmente es la realización de un ejercicio en donde el niño o niña debe mostrar sus capacidades y

logros individuales obtenidos durante la clase o durante el proceso de su formación musical. El trabajo individual también tiene que ver con la realización de trabajos y ejercicios en horarios y espacios diferentes de la prebanda en donde el participante recuerda, aplica y afianza los conceptos impartidos durante las clases.

- **3.3.3.3. La sana competencia:** Es la realización de un juego en donde se divide al grupo por equipos y el mejor será aquel que logre ejecutar correctamente los ejercicios suministrados por el profesor. Los ejercicios pueden ser: (Ejercicios de coordinación, lectura, lectura a primera vista, lectura rítmica a varias voces, solfeos rezados y cantados, etc.). El concurso se mide por puntos, lo que promueve un gran estímulo para los concursantes, dando excelentes resultados en participación, motivación, aprendizaje, diversión, sana competencia, etc.
- **3.3.3.4. Las lúdicas y dinámicas:** Son juegos en donde se involucra a todo el grupo lo que implica interacción entre todos los participantes; por lo tanto estas dinámicas fortalecen no solo el aprendizaje, la concentración, la coordinación y la motricidad, sino también otros aspectos que tienen que ver con la solidez y la armonía del grupo, como son la amistad, el compañerismo y lo más importante, la alegría que siempre debe caracterizar a los niños y niñas, y así mantener vivo el interés y la participación de todos hacia la banda y prebanda.
- **3.3.3.5 Las audiciones musicales:** Son un elemento esencial para el proceso de formación de la banda pues estas suministran muchas herramientas que favorecen el aprendizaje del idioma musical. Por medio de las audiciones pretendemos:

1. Formar el hábito de escucha activa, sensorial y efectiva hasta lograr la audición conciente favoreciendo el acercamiento al lenguaje musical.
  2. Despertar la sensibilidad, haciendo de la audición un proceso continuo, una actividad deseada, habitual y gratificante.
  3. Dar a conocer un variado repertorio de obras, autores y estilos de distintas agrupaciones vocales e instrumentales, reconociendo e identificando sus instrumentos y voces.
  4. Valorar la importancia del silencio como elemento imprescindible para la concentración, percepción, conocimiento y comprensión de la música.
  5. Captar los contrastes expresivos entre sonido—silencio.
  6. Expresar opiniones sobre obras e interpretaciones escuchadas.
  7. Provocar y educar la capacidad de escucha interior, como paso previo a la expresión, improvisación e invención musical.
- **3.3.3.6. Ejercicios de atención:** Estos ejercicios buscan crear en el futuro ejecutante la conciencia y la importancia del director de la banda, así como las funciones que este cumple dentro de ella como guía y canalizador de la misma. Los ejercicios deben incluir las indicaciones de dinámicas, entradas, cortes, cambios de velocidad, cambios de compás, calderones, etc.

En nuestro caso, la Prebanda no tiene instrumentos musicales, no obstante, estos ejercicios se pueden realizar prescindiendo de ellos haciendo uso de

nuestro propio cuerpo (palmas, voz, pies, muslos, etc.), también se pueden realizar haciendo percusión sobre mesas u otros objetos, etc.

Fue durante la etapa de desarrollo, donde se lograron las primeras grandes metas, pues fue precisamente allí donde la banda da sus primeros pasos por el largo trayecto de la música. En esta etapa se logró hacer un montaje de 7 obras de las cuales 6 fueron hechas para ser interpretadas en compañía de otras bandas y una obra fue arreglada y adaptada para esta banda en particular. Estas obras fueron:

- **Noche de paz:** Arreglo hecho por el maestro Blas Emilio Atehortúa para el programa de Bandas Musicales Infantiles.
- **Marcha de Schubert:** Arreglo hecho por el maestro Blas Emilio Atehortúa para el programa de Bandas Musicales Infantiles.
- **Marcha fanfarria:** Arreglo hecho por el maestro Blas Emilio Atehortúa para el programa de Bandas Musicales Infantiles.
- **Pequeña cumbia:** Arreglo hecho por el maestro Blas Emilio Atehortúa para el programa de Bandas Musicales Infantiles.
- **Alma llanera:** Arreglo hecho por el profesor Alberto Luis Sánchez de la Universidad Industrial de Santander.
- **James Bond:** Arreglo hecho por el profesor Nelson Henry Cruz, actual director de la escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander.

- **Cumbia del caribe:** Arreglo hecho por los monitores Nelson Iván González y Carlos Ariel Martínez.

Durante el transcurso de esta etapa, la Banda Sinfónica Infantil Mercedes Ábrego realiza sus primeras presentaciones en público en donde se refleja el trabajo realizado, el interés y la alegría de los niños y niñas pertenecientes al grupo. Logramos llegar a varios escenarios entre los cuales tenemos el Auditorio Luis A Calvo, CENFER (Centro de Ferias y Exposiciones de Bucaramanga), Casa de la Cultura del Municipio de San Andrés Santander, auditorio de Bellas Artes UIS, Centro Cultural del Oriente Colombiano, escuelas y colegios de la ciudad, entre otras.

A partir de este momento la banda se convierte en el orgullo de profesores, padres de familia y la comunidad entera. La banda se transforma en el heraldo y símbolo del sector, razón por la cual se hace más efectiva la participación y colaboración en las diferentes actividades programadas para el beneficio de la misma logrando reunir múltiples esfuerzos para la consecución de nuevas metas.

### **3.3.4. ALGUNAS TÉCNICAS DE ENSEÑANZA**

Los siguientes son algunos elementos de la enseñanza que aplicamos durante el proceso de formación de la banda, especialmente en el aprendizaje de la teoría musical e instrumental.

#### **3.3.4.1. Repetición planeada:**

El olvido es uno de los fenómenos más conocido por todos. ¿Por qué se olvida?. Esta es una pregunta interesante y para tratar de responderla es

bueno determinar las causas del olvido. Aunque son variadas y de diferente índole, sin duda las más comunes son:

- Falta de uso de lo aprendido.
- Interferencia entre el material nuevo y conocido.
- La represión, produce ansiedad y al ser asociado con algo se presenta el fenómeno del olvido.
- Otras veces se olvida un hecho porque en el momento de percibirlo, se presentó una distorsión causada por una influencia de nuestro campo experiencial.

El volver a aprender algo se define re-aprendizaje. Si no se quiere caer en este fenómeno debe combatirse el olvido mediante el sobre-aprendizaje que también es útil para retener por largo tiempo lo que se ha aprendido. Una de las normas de lograr el sobre-aprendizaje, es la repetición. El profesor debe planear las situaciones de aprendizaje de tal manera que el estudiante se encuentre varias veces con el concepto importante que debe aprender.

Por otro lado, la repetición de los conceptos fundamentales es importante no solo para atacar olvido sino para suplir la deficiencia en su captación debido a la existencia de los fenómenos de los lapsos de atención.

La repetición es pues el arma poderosa con que cuenta el profesor para producir sobre-aprendizaje y atacar el olvido. Las formas más frecuentes de repetición son:

#### **3.3.4.2. Redundancia verbal:**

La redundancia se obtiene mediante la repetición de lo mismo varias veces; Verbal consiste, en decir lo mismo repetidamente.

Hay varias formas de hacer la repetición verbal:

- **3.3.4.2.1. Repetición literal o verbal simple:** Consiste este tipo de repetición, en decir lo mismo con las mismas palabras, suficiente número de veces.
- **3.3.4.2.2. Repetición libre:** Difiere de la anterior en que la repetición se hace sobre lo mismo pero no con las mismas palabras. Se repiten los conceptos, pero no las palabras. Se suministran unos indicios claves para que el estudiante construya su propio concepto.
- **3.3.4.2.3. Repetición masiva:** Esta repetición consiste en volver a mencionar todos los puntos importantes de una sesión o unidad de trabajo al final de la misma. La repetición toma forma de resumen o de cuadro sinóptico.  
La repetición masiva tiene por objetivo fundamental el dar unidad lógica a lo aprendido y permitir relacionar lo visto con otros conocimientos de la misma materia, con otras disciplinas o con problemas de la vida diaria.
- **3.3.4.2.4. Repetición inmediata:** Tanto la repetición simple como la libre pueden hacerse inmediatamente se dio el concepto que se requiere que se aprenda. Se utiliza preferencialmente cuando su objetivo es una mecanización o el dominio de destrezas y conocimientos. Esto ocurre, por ejemplo, en el aprendizaje de la música o de idiomas extranjeros.

- **3.3.4.2.5. Repetición espaciada:** Es la que se hace dejando un intervalo entre una y otra repetición. La repetición simple, libre o inmediata puede hacerse de forma espaciada.
- **3.3.4.2.6. Repetición acumulativa:** Los procesos por ser secuenciales, exige el aprendizaje de la secuencia misma. Cuando la secuencia es inalterable y cada vez que se presenta un nuevo paso se repiten los precedentes, la repetición es acumulativa. El objetivo de esta repetición es el dominio no del concepto sino de la secuencia misma.

#### **3.3.4.3. Redundancia variada:**

La redundancia variada consiste en expresar lo mismo varias veces, pero se van utilizando varios medios de comunicación: palabras, sonidos, ayudas audiovisuales, graficas, esquemas etc. Esta redundancia se hace pues, pasando de un canal de comunicación a otro o usando simultáneamente varios canales para fortalecer las ideas principales.

Aunque la memorización puede ser importante para lograr ciertos objetivos, se debe tener en cuenta que el éxito de la retención de lo aprendido depende mucho del significado y de la organización lógica de lo visto. El material que no tiene sentido para el estudiante, es olvidado muy fácilmente.

#### **3.3.4.4 Variación de estímulos:**

Como ocurre en casi todas las actividades del ser humano el individuo es afectado por los diferentes estímulos que vienen del medio que lo rodea. Por ejemplo, cuando se lee un libro en donde hay mucho movimiento público, el

lector está sometido a toda clase de ruidos, música, voces, gritos y hasta empujones; tales estímulos pueden alterar la concentración del lector dependiendo del interés que el libro produzca en él.

La concentración en la lectura, en el caso anterior puede alterarse o no porque sencillamente la mente humana es completamente selectiva y solo registra aquello que tiene significado para el individuo. Si el lector está muy interesado en su libro, su mente no registra los estímulos del ambiente en el cual se mueve. Para que cambie de actividad será necesario un estímulo diferente.

En la clase puede ocurrir algo parecido. Si el estudiante está interesado en la actividad, prestará toda su atención en ella y se olvidará de lo demás. Pero ocurre que el lapso de atención en la mayoría de las personas es muy corto. Después de cierto tiempo, la atención decrece, por lo tanto el profesor debe producir estímulos adecuados para recobrar el interés y así poder competir con todos aquellos que han disminuido el grado de atención.

El profesor puede crear en su clase, una situación de aprendizaje de interés sostenido si apela a ciertas conductas que permiten variar los estímulos. Esta habilidad se basa en los principios relacionados con los efectos y los cambios en el ambiente. Uno de estos principios es que la atención es más intensa y se mantiene durante más tiempo, con la frecuencia del estímulo más que con la intensidad del mismo. El profesor, además, puede hacer uso de su propia persona y de su comportamiento como recurso de la variación de estímulos.

El propósito de este ejercicio es, estudiar y practicar algunas conductas con las cuales el profesor puede variar los estímulos. Conviene advertir que esto no debe limitarse a las conductas que se describen a continuación, sino que

puede incorporar todos aquellos comportamientos que mejor se ajusten a su propio estilo de enseñanza.

#### **3.3.4.5. Estímulos no verbales:**

El profesor durante el desarrollo de esta habilidad, necesita tomar ciertas actitudes en cuanto a su desempeño. Los movimientos del cuerpo, de las manos y de la cabeza, son importantes en la comunicación oral.

Hay que volverse a veces un actor. Los gestos hacen más expresiva y dinámica la actividad de un profesor en su clase. El mensaje oral es más efectivo, si se combina con gestos expresivos.

#### **3.3.4.6. El enfoque:**

En el proceso enseñanza-aprendizaje, ocurre con mucha frecuencia que el profesor desea que sus estudiantes concentren su atención en un determinado punto o determinado material. A este hecho es lo que denomina enfoque y puede ser desarrollado por él, con sugerencias verbales, gestos o combinaciones de éstos, por ejemplo:

- Observen lo que ocurre cuando trazamos esta línea ...
- Presten especial atención a esto...
- Miren el ejercicio de la página 34...
- Miren esta figura (señalándola y encerrándola con un color especial etc.)

#### **3.3.4.7. Estilos de interacción:**

Cuando la clase es unidireccional, es decir, un monólogo por parte del profesor, esta se hace pesada y aburrida para el estudiante. Para evitar este tipo de situaciones y buscar relaciones con los alumnos mientras se presenta la explicación, el profesor puede ensayar una de las tres clases de interacciones siguientes:

- **3.3.4.7.1. Profesor-grupo:** El profesor dialoga con el grupo, formula preguntas a todos los estudiantes y no a uno en particular.
- **3.3.4.7.2. Profesor-alumno:** El profesor formula preguntas a un alumno en particular o dirige su exposición a un determinado alumno para pedirle aclaraciones o complementaciones sobre el tema que está explicando y así llevarlo a que profundice y razone.
- **3.3.4.7.3. Alumno-alumno:** El profesor después de formular preguntas, guarda silencio sobre las respuestas de cada uno de los alumnos o bien las acepta pero pide que otro las aclare o las comente. Esta estrategia es tan efectiva que en ocasiones el profesor solamente se encarga de dirigir el debate, de esta forma el profesor logra que todos sus estudiantes participen de su clase y construyan sus conceptos a partir del debate. La variación de los estilos de interacción da como resultado un nivel más alto en la atención por parte de los alumnos.

#### **3.3.4.8. Cambios de canal de comunicación:**

Estos cambios ayudan a aumentar la atención en los alumnos ya que se obliga a un nuevo ajuste para entender el mensaje que les está llegando. Cuantos más canales utilice el profesor tanto más puede llegar a un número

considerable de estudiantes. Algunos pueden captar el mensaje cuando el profesor utiliza un canal, mientras que otros pueden aprender lo mismo a través de otro diferente al anterior.

#### **3.3.4.9. Desplazamiento:**

El movimiento exige ajustes sensoriales y visuales por parte del estudiante con respecto al profesor, este a su vez, circula deliberadamente por la clase mientras que se detiene ante un alumno o se dirige hacia un sitio específico del aula, de esta forma está llevando a sus estudiantes a producir ajustes sensoriales. Esto constituye una gran ventaja puesto que se está consiguiendo la atención continua ya que esta es directamente proporcional a la frecuencia de los estímulos.

### **3.4. ETAPA DE CONSOLIDACIÓN**

En esta etapa se realiza un trabajo basado en gran parte, en el mejoramiento de la ejecución instrumental, la teoría aplicada al instrumento y al montaje de las obras en general, las cuales pasarán a ser parte del repertorio de la banda. Es a través de este último elemento que logramos reafirmar y ampliar los conocimientos musicales, ya que cada obra trae consigo novedades y dificultades, las cuales son necesarias explicar y aclarar antes y durante el montaje de la misma, para así fortalecer los conceptos musicales y la técnica en el instrumento.

Dando mayor importancia a aspectos como la calidad del sonido, la digitación, la interpretación, la afinación, la lectura, la expresión, las dinámicas, etc., nos darán como resultado una buena interpretación de las obras que se pretenden agregar al repertorio de la banda. Los ejercicios para mejorar todos estos aspectos son los mismos de etapas anteriores (notas

largas, escalas, escalas por terceras, arpeggios, octavas, etc.). Por lo tanto, es importante continuar con el trabajo que iniciamos en la etapa inmediatamente anterior (calentamiento individual, calentamiento grupal, escalas, acordes, melodías a varias voces etc.).

El trabajo mancomunado de padres de familia, profesores y comunidad en general, suministra un valor mucho más intenso al proyecto, que permite así mismo soñar, imaginar y trazarse metas cada vez mayores. Ya no es el esfuerzo de dos o tres personas por dichos objetivos, sino la unión de todo un conglomerado en torno de la banda y su crecimiento.

Se han trazado metas como la ampliación del número de integrantes, lo que implica ampliar el número de instrumentos, para esto, se han realizado innumerables presentaciones en donde se plantearon las necesidades de la banda, y desde allí se gestionaron donaciones y recursos destinados para los fines propuestos. A la fecha, existen tres instrumentos que serán donados a la banda. Uno por parte de una empresa transportadora de la ciudad y otros dos través de una ONG.

Otro de los objetivos trazados fue el de participar en el Concurso Departamental de Bandas, realizado en Floridablanca Santander (Sep 2004) como una muestra del trabajo realizado durante los tres años, meta que se logró con mucho éxito, al mismo que pretendemos regresar en el próximo año como banda concursante en una de sus categorías.

Difundir el proyecto y darlo a conocer a nivel del Área Metropolitana también constituyó una de nuestras tareas, razón por la cual optamos por realizar presentaciones en diferentes parques de la ciudad en las cuales obtuvimos el respaldo, la admiración, la colaboración y los aplausos de la ciudadanía, además de la satisfacción y la alegría que florece en los niños y niñas al

recibir todo tipo de elogios. Esto se vió reflejado en el interés de hacer cada vez las cosas mejor. Entre los lugares visitados tenemos:

- Parque de las Cigarras.
- Parque Santander.
- Parque de Floridablanca.
- Parque de Girón.
- Parque del Agua.
- Parque Turbay.

Durante esta etapa logramos el montaje de 6 obras de las cuales todos fueron arreglos realizados para esta banda en particular, estas son:

**Himno Nacional de la República de Colombia.** Adaptación: Nelson Iván González Pedraza-Carlos Ariel Martínez Díaz. (ver anexos)

**Colombia Tierra Querida.** (Cumbia) Adaptación y Arreglos: Nelson Iván González Pedraza-Carlos Ariel Martínez Díaz. (ver anexos)

**Gato Montés.** (Pasodoble) Adaptación y Arreglos: Nelson Iván González Pedraza-Carlos Ariel Martínez Díaz. (ver anexos)

**Still Life.** (Balada) Adaptación y Arreglos: Nelson Iván González Pedraza-Carlos Ariel Martínez Díaz. (ver anexos)

**Alma Llanera.** (Joropo) Adaptación y Arreglos: Nelson Iván González Pedraza-Carlos Ariel Martínez Díaz. (ver anexos)

**Rebelión.** (Salsa) Adaptación y Arreglos: Nelson Iván González Pedraza-Carlos Ariel Martínez Díaz. (ver anexos)

De esta manera damos por terminado el proceso de formación de la Banda Sinfónica Infantil-Juvenil Mercedes Abrego.

#### **4. EL ARTE DE LA DIRECCIÓN**

El arte de la dirección es una de las actividades más complejas y más solicitadas en el campo de la música. Comprende tanto la visión de la interpretación como una constante aplicación de la técnica. Sin embargo, como un aspecto inseparable de la interpretación está el poder analizar los problemas que cada obra pueda presentar. De la misma forma el director ejerce su función en tres niveles que dependen el uno del otro y todos culminan en la interpretación propiamente dicha. Estos niveles son el estudio personal, el ensayo y la interpretación.

##### **4.1 EL DIRECTOR**

Es el responsable de que su instrumento, (-la banda u orquesta-) adquiera el nivel óptimo de presencia y efectividad musical. Por tanto de su preparación, intuición e inteligencia musical dependerán estos buenos logros.

Ante todo el director debe asumir su formación a un alto nivel, que le de la autoridad musical y humana frente a su agrupación. De ahí que no solo basta con tener una formación técnica, sino, una disposición humana consecuente con su papel protagónico.

Para un eficiente desarrollo de su papel, el director debe prepararse tanto en la “técnica de dirección” como en el “conocimiento de la música”. La técnica de dirección implica una serie de ejercicios corporales que son el lenguaje a través del cual se comunica con los músicos. Estos deben ser claros y en todo momento están condicionados a la música. En cuanto al conocimiento de la música el director debe ser un músico muy bien preparado especialmente a nivel teórico. Los temas como solfeo, armonía, contrapunto, análisis y orquestación, instrumentación y composición deben ser de su total dominio.

#### **4.1.1. El Estudio personal del Director**

El director se prepara tanto técnica como artísticamente, siendo músico, historiador, analista de las formas y los estilos, orquestador y muy buen escucha. El debe estudiar el score como si lo escuchara en su mente, de esta forma puede empezar a hacerse a una idea de cada una de las líneas musicales. El director deberá entender el contexto histórico en que cada una de las obras ha sido concebida y traer a la memoria cada una de las características interpretativas que requiere la obra, esto solamente será posible conociendo completamente el estilo inherente a la obra.

Entre los elementos del estilo encontramos el tempo y las dinámicas. Un allegro de Mozart, difiere en gran medida de un allegro de Tchaikovsky. De igual forma, un forte de Haydn, es totalmente diferente a un forte de Wagner, etc.

Un completo estudio del color y del timbre orquestal ayuda al estudio de la dirección y permite a su vez escuchar el sonido de la orquesta mientras se estudian estos aspectos.

Cuando se dirigen compositores del pasado, la dirección se debe compensar al mismo tiempo por medio de la técnica, con las correspondientes indicaciones de tiempo, intensidad, entre otras; contrario a lo que pasa con esos mismos aspectos en la actualidad, ya que hoy en día tenemos obras y orquestas más complejas, y de igual forma intérpretes con habilidades mucho más desarrolladas. Toscanini decía que la dirección es, “Hacer todo cuanto está en la partitura”.

Finalmente y como parte de su estudio, el director debe escuchar objetivamente la obra, observando las partes climáticas, haciéndose a un concepto global de la arquitectura musical y evaluándose tal como lo haría el público que lo está escuchando. Todo director debe recordar siempre la frase de Richard Strauss que decía, “Recuerda que estas haciendo música no para confesar tus placeres propios sino para el placer de tus oyentes”.

#### **4.1.2. Análisis y preparación del score**

En esta sección se busca evidenciar la importancia del estudio, el análisis y la preparación de los scores para el ensayo y la interpretación.

El estudio del score previo a los ensayos es esencial para una interpretación válida, un ensayo eficiente y el desarrollo efectivo de una técnica de dirección. No es conveniente procurar entender la música con su sola interpretación durante la práctica o el ensayo. Siempre se necesita de una concepción de la partitura antes de pretender iniciar su montaje.

El director debe estar siempre al tanto de todo cuanto hay en la partitura. Para el desarrollo de una mayor habilidad, hay que entrar en la intención del

compositor, analizando la estructura musical y buscando siempre la mejor imagen sonora posible de la obra.

Como músicos somos muy dados a recurrir a la intuición, recurso que puede ser válido en algunas ocasiones, pero que también nos puede llevar a una concepción errónea o una interpretación falsa de la obra, por lo tanto, el estudio y análisis del score es una herramienta indispensable para el ejercicio de la dirección tanto por razones prácticas como teóricas. Este proceso complementa la intuición musical del director.

#### **4.1.2.1. Pasos básicos para el análisis del score**

El propósito general del análisis del score es el de hacerse a una idea general del mismo, preferiblemente mediante la audición interna. Esta audición interna de la interpretación ideal, servirá como punto de referencia y guiará al director a la hora de realizar el ensayo. Para esto, el director compara como suena el grupo con su audición interna ideal. Entonces, la primera meta del ensayo es lograr hacer que la banda suene tal como el la oye en su interior; esto se logra eliminando progresivamente, errores de interpretación y técnica en cada uno de los ensayos.

Además, una imagen válida del sonido interno, dará las bases sólidas para el desarrollo de las habilidades de la dirección, dado que los movimientos y gestos que el director emplea en la ejecución de las obras, deben ir de la mano con el discurso musical. Podemos concluir con esto que la dirección encierra más que patrones de tiempo y expresión. El director debe, “hacer música” con las notas que tiene en la partitura.

El estudio del score ayuda a anticipar problemas que deben ser solucionados con la dirección y el ensayo, como calderones, cortes, entradas, balance, precisión, etc. Igualmente se debe estar preparado para eventuales problemas que se puedan dar en el transcurso del montaje y estar asimismo en la capacidad de plantear soluciones prácticas e inmediatas a dichos problemas.

Las siguientes recomendaciones para el análisis del score están contenidas en tres pasos que se relacionan entre si:

#### **4.1.2.1.1. Adquirir una Percepción del Score**

Se hace necesario desarrollar un concepto general del score con base en la estructura y el análisis expresivo de la música. Este análisis debe involucrar mucho más que una típica asignatura de formas y análisis y se deben tener en cuenta aspectos como el estudio del compás, movimientos de frase, tensión armónica, clímax y lo que envuelve los diversos aspectos dinámicos de la línea melódica. Es muy importante detenerse en aspectos como métrica, instrumentación, transposición, terminología y contexto histórico.

A continuación se presentan una serie de consideraciones que son importantes para adquirir una percepción más clara de la partitura:

- Hacer un análisis estructural de la obra.
- Localizar frases y secciones para indicar puntos y tipos de cadencias. (Es conveniente utilizar doble barra para separar las secciones grandes o divisiones importantes de la obra).

- Señalar partes de la obra con elementos o materiales similares, estableciendo comparaciones y contrastes.
- Marcar la estructura armónica, distinguiendo las áreas mayores del plan tonal. Chequear modulaciones, colorido armónico, disonancias, tensiones armónicas y clímax.
- Clarificar los términos y técnicas expuestas en idioma extranjero.
- Chequear los tempos y cambios de tempo en el transcurso de la obra.
- Estudiar el plan dinámico, el clímax de las frases y el de las secciones.
- Revisar el colorido usado por la dinámica, como fp, sfz, sf, pp, mp, etc.
- Considerar la textura y el timbre para la expresión y balance entre las partes.
- Localizar las melodías importantes, las contra-melodías y las líneas contrapuntísticas.
- Determinar los tipos de frases, ya sean lentas, rápidas, o con rubato.
- Ubicar la composición en su contexto histórico.
- Cantar completamente cada una de las partes, considerando transposición y claves.
- En lo posible reducir el score para piano.
- Escuchar grabaciones de muy buenas interpretaciones que hayan logrado una concepción completa de la obra. (De alguna manera ésta audición agiliza la comprensión de la obra, sin embargo no se debe utilizar este como el único recurso, puesto que en un momento dado se puede caer en el error de ir detrás de la grabación).

La expresión en la dirección depende del movimiento y dirección de las líneas, las cadencias, -que son dictadas por la estructura-, y la forma de la composición. Es importante recordar como la tensión y los gestos están directamente condicionados por la música.

#### **4.2.2.1.2. Anticipar Problemas de Dirección**

El segundo paso del análisis del score es localizar en él, posibles dificultades en la dirección y marcarlas para prevenir dichos problemas a la hora de dirigir. Debido a la complejidad del “full score”, y a la necesidad de claridad en él, se debe marcar en forma general las dificultades que presenta la obra en lo que a dirección se refiere, apropiándose de un sistema de códigos personales que podría ser utilizado con colores u otros elementos, (por ejemplo, azul para las dinámicas, rojo para las entradas, etc.).

Es conveniente indicar la forma de dirigir los posibles problemas, como, cambios de métrica, cambios de tempo, entradas, calderones, dinámicas, etc. Para una mejor ubicación se deben marcar las entradas de los instrumentos con abreviaturas, por ejemplo, Ob. Fl. Cl.

Se recomienda ser ordenado, claro y consistente. Tratar en la medida de lo posible de escoger los mayores problemas, porque muchas marcas en el score, pueden terminar confundiendo antes que dar claridad.

#### **4.1.2.1.3. Anticipar Problemas de Ensamble y Ensayo**

Se debe tomar nota de los posibles errores de técnica e interpretación que se puedan presentar en el montaje de las obras musicales y de cómo se intentará corregir, si ocurren en el ensayo. Específicamente, los problemas de interpretación, como notas erradas, ritmos errados, balance, estilo, articulación, dinámicas, etc. son los más comunes y propensos a ocurrir.

Es conveniente, usar el “full score” para ensayar con la banda eficientemente. Si bien, usarlo puede ser un poco complicado al principio, contar con él, es esencial, pues permite tener todas las partes en frente para examinar atentamente y llegado el caso hacer las correcciones correspondientes. El score condensado o la reducción para piano, es una muy buena ayuda para el análisis de la estructura de las obras y es muy usado durante la interpretación para evitar el excesivo cambio de páginas.

#### **4.1.3 Ejercicios preparatorios a la técnica de la Dirección**

A continuación, se presentan algunas consideraciones, que se deben tener en cuenta para iniciarse en la técnica de la dirección:

- Antes de empezar a dirigir, debe tenerse en cuenta que toda la música, con sus partes y órdenes, deben tenerse en el cerebro, para obtener un mayor dominio a la hora de dirigir.
- El conjunto de **Brazos-Manos**, conforman la técnica de la dirección. Ellos deben de “hablarle” al músico en un lenguaje claro y exacto. Para esto, se debe ser muy cuidadoso con este lenguaje.
- Se debe primero, construir la técnica de la dirección lejos del podio o tarima. Hay que ajustar los patrones y trayectorias de **Brazos-Manos** antes de pretender comenzar el ensayo o presentación.

**4.1.3.1. Ejercicios:** estos son algunos ejercicios útiles para las dos manos, sirven para perfilar la técnica, desarrollando a su vez, un aspecto en particular.

- Colocar el brazo derecho con la palma de la mano plana, sobre una mesa o brazo de una silla, posteriormente, girar la mano hacia arriba

tan lejos como sea posible para luego bajarla lentamente. Se debe ir aumentando la velocidad gradualmente logrando la altura máxima en todo momento. Si se siente cansancio o tensión en el hombro o parte superior del brazo, es recomendable disminuir la velocidad y la altura, trayendo cada vez la mano más cerca a la mesa. Seguidamente, curvar los dedos y dar golpecitos con un buen ritmo, fortalecerán el movimiento de muñeca desde el comando del cerebro. Terminado este ejercicio con la mano derecha, repetirlo del mismo modo, con la mano izquierda.

- Dejar caer el brazo de tal forma que la mano cuelgue del borde de la mesa o del reposa-brazos y seguidamente, elevar la mano y la muñeca hasta el nivel del brazo. Relajar los músculos dejando que la mano colapse hacia abajo desde la muñeca, para luego levantarla lentamente hasta el mismo nivel. Posteriormente, usando la caída relajada de la mano, moverla siempre lentamente, en forma de recuperación descendente. Con la constante práctica de este ejercicio, se notará una suavización del movimiento en los tempos lentos. No olvidar, repetir el ejercicio, con la mano izquierda. Los movimientos lentos, aumentan el control e hipnotizan a la audiencia, mientras que los movimientos rápidos la excitan.
- Pararse con los brazos colgando a los lados con las palmas hacia atrás, mientras se gira rápidamente de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, varias veces, manteniendo los pies siempre firmes. Los brazos deberán oscilar libremente alrededor del cuerpo. Si se está completamente relajado, el brazo derecho llegará hasta el lado izquierdo del cuerpo y viceversa. Luego, parar el movimiento del cuerpo y dejar que los brazos continúen su movimiento oscilatorio, tanto como ellos puedan. Mientras que los brazos se aproximan al

final, se moverán sólo levemente hasta parar de forma espontánea. En las primeras etapas, los brazos se pararán rápidamente, pero a medida que se va repitiendo el ejercicio, el movimiento relajado será cada vez más duradero.

- Pegar los brazos firmemente a sus lados desde los hombros hasta las muñecas. En posición rígida y con las palmas mirando hacia atrás, aletear las manos hacia delante y hacia atrás tan rápido como se pueda, moviéndolas desde las muñecas. Esto cansará muy pronto, por lo tanto se debe parar enseguida que los brazos empiecen a doler. Este ejercicio tiene como fin, establecer algunas conexiones neuronales entre relajación y tensión.
- Poner los brazos colgando completamente a los lados con las palmas hacia atrás. Elevar los brazos verticalmente mientras las manos cuelgan. Parar en el punto más alto posible y apuntar los dedos hacia arriba. Seguidamente, bajar los brazos en línea recta hasta el punto más bajo, mientras los dedos y las manos siguen apuntando hacia arriba, para luego volver las manos a la posición inicial. Repetir el ejercicio varias veces.

La práctica de estos ejercicios, ayudarán a desarrollar una buena técnica de brazos-manos.

## **5. LA PRESENTACIÓN**



Es en la presentación donde el director opera con el más alto y exigente nivel. Aquí la obra está concluida técnicamente; la banda está totalmente preparada para todo lo que la presentación demande. En esta etapa el director llega a la completa interpretación,

debiendo mantener contacto con la música mientras que esta se desarrolla y evaluando el sonido en el andar de la interpretación. El director debe estar preparado para realizar algunos ajustes instantáneamente, ya que diversos factores pueden cambiar el curso de la interpretación.

En conclusión, la realización de estos niveles, permiten medir el mérito del director tanto como músico como artista. En su estudio personal, puede separar el arte de la técnica, pero en la interpretación, se deben integrar completa y constantemente, para alcanzar una experiencia artística total.

## **6. EL REPERTORIO PARA BANDA**

Dependiendo de la conformación instrumental, el carácter y el medio en el que se desenvuelvan, las bandas pueden interpretar obras sinfónicas originalmente escritas para esta agrupación, al igual que adaptaciones del repertorio orquestal universal y popular de cualquier región, procurando siempre darles un tratamiento sinfónico. En nuestro caso en particular, nos inclinamos por las adaptaciones del repertorio universal y popular, debido a la conformación instrumental de la banda, que es una limitante a la hora de interpretar obras para banda sinfónica completa.

## **6.1. LA ESCOGENCIA DEL REPERTORIO**

Es recomendable tener en cuenta los siguientes aspectos:

### **6.1.1. La instrumentación y la orquestación:**

El número y el tipo de instrumentos requeridos por la obra, debe estar acorde con la conformación de la banda para 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 este análisis, permite determinar si la obra puede o no ser ejecutada, aún faltando algunos instrumentos.

### **6.1.2. El Grado de dificultad:**

Es de suma importancia que el nivel de las obras, sea pertinente al nivel de ejecución del grupo. El hecho de tratar de trabajar obras, con pasajes mucho más complejos, a los que el grupo puede interpretar, podría ocasionar ciertos problemas.

## **7. LAS ADAPTACIONES**

Esta es tal vez, la herramienta más utilizada por directores y músicos de banda, a la hora de pensar en el montaje del repertorio. Son varias las razones que llevan a un director de banda a realizar el montaje de adaptaciones. Ante todo, se atiende a la falta de repertorio bandístico en nuestro medio, si se compara con la posibilidad real de encontrar repertorio para orquesta. Por otra parte, la diversidad en los niveles de ejecución de los músicos, puede en determinado momento, obligar al director a realizar una variación de cierto pasaje o asignarlo a otro instrumento.

Cuando se cuenta entre los integrantes, con gran diversidad de niveles de ejecución, el trabajo de adaptación se hace más complejo, debido a que se deben asignar a los músicos más hábiles, los pasajes de mayor complejidad, y los esquemas armónicos o acompañantes, que suelen ser los más sencillos, (aunque no en todos los casos) a los músicos que todavía no presentan un alto nivel instrumental.

Otra razón, son las particularidades en la instrumentación de cada agrupación. Por diversos motivos, en nuestro medio no podemos contar con bandas de estructura estándar, lo que hace necesario en muchas ocasiones, realizar versiones propias de las adaptaciones. De ahí la importancia de conocer muy bien, las funciones, colores y tesituras de los diferentes instrumentos que la conforman. El conocimiento y dominio de estos aspectos nos permite realizar sustituciones con propiedad, dando un resultado que si bien, no es igual al original, debe ser el más acertado. Por ejemplo, si la obra presenta un pasaje para oboe solista, y no se dispone de este instrumento, se puede reemplazar éste, por un clarinete o una flauta, dependiendo de la tesitura utilizada por el instrumento original. No se tendrá el mismo efecto, si se reemplaza por un corno o un saxofón tenor, etc.

En la **Banda Sinfónica Infantil Mercedes Ábrego**, esta herramienta se ha utilizado en todo momento. La ausencia de algunos instrumentos ha sido causa para adaptar algunas partes instrumentales y en ocasiones, pasajes completos.

## 8. CONCLUSIONES

- Las bandas de música en Colombia representan una de las tradiciones culturales más importantes por su arraigo social, su aporte como medio de expresión de las comunidades y como espacio formativo para las nuevas generaciones. Las bandas corresponden a un proceso cultural que se ha consolidado en las más diversas regiones del país desde la época de la independencia, constituyéndose en una actividad puramente socializante y generadora de identidad colectiva. Se trata de un espacio ideal para el encuentro, el reconocimiento, la valoración y la construcción de nuevos paradigmas a través de una expresión artística.
- A través de este proyecto, logramos convencer a la comunidad de adoptar otras formas de distracción y sano esparcimiento, además de comprometerla a trabajar en pro del mismo para beneficio propio, el de sus hijos y por ende, el de la comunidad entera.
- A lo largo del proyecto, logramos desarrollar un proceso de formación artística que muy seguramente traerá buenos resultados no solo en el campo de la música sino también en la solución del conflicto que vive actualmente nuestro país.
- Podemos afirmar que la música es una fuente de experiencias estéticas muy necesarias para el hombre, así mismo es una fuente de gratificación que nace de sentirse realizado. El sentimiento de ser “competente” mejora los estados de autoestima los cuales son absolutamente necesarios para el desarrollo del hombre.

- La participación de niños, niñas y jóvenes en las bandas de música les permite no solamente canalizar sus intereses y energías hacia una actividad artística sino además desarrollar su talento dentro de una actividad de crecimiento personal.



## 9. RECOMENDACIONES

- Los músicos, padres de familia, profesores y en fin, todos los beneficiados con este proyecto deben procurar la permanencia, continuidad y crecimiento de este trabajo, pues ya está claro que con la unión, la persistencia, la voluntad, la colaboración y el deseo de superación que han demostrado a lo largo del proyecto, pueden lograr cualquier cosa que se propongan, por eso estamos seguros de que esto es tan solo el comienzo de una labor que no termina aquí y por supuesto seguirá trayendo alegrías, triunfos, satisfacción, sueños y sonrisas a todos.
- Es importante recalcar a aquellos responsables de llevar estos proyectos a las comunidades, de apoyar, mantener y difundir este tipo de trabajos, ya que constituyen un excelente medio a través del cual lograremos los cambios con que soñamos.
- Para quienes desean incursionar en proyectos similares en donde esta involucrada la comunidad, es recomendable convencerla con hechos y con palabras de la importancia, dimensiones y beneficios que implican el abordaje los mismos, pues solo así, el trabajo recibirá la seriedad, respaldo y compromiso absolutamente necesario para el desarrollo y realización de esta labor.
- El trabajo con niños siempre y en lo posible debe ser divertido, es por eso que el profesor procurará ser un actor, un “payaso”, un amigo, un maestro, un padre. Así asumirán la música como algo gratificante, divertido y alegre favoreciendo el aprendizaje.

## BIBLIOGRAFÍA

Barrera Martín Gustavo. Entendamos la música, UNAM, México, 1986.

Danhauser, Teoría de la música, Ed. Ricordi

GARCÍA ESTEVEZ, Medardo y SANTIAGO JÁCOME, Jesús Oriello. Formación y Creación de la Banda del municipio de California Santander. Propuesta Metodológica. Universidad Industrial de Santander. UIS. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Artes. 1994.

LOZANO, Carlos Humberto. Adaptación de Piezas Colombianas como Repertorio para las Bandas de Música Infantiles-Juveniles. Volumen I. Universidad Industrial de Santander, UIS. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Artes. 1997.

GOMEZ PRADA, Rubén Darío. Formación de la Banda Sinfónica Estudiantil U. I. S. Universidad Industrial de Santander, UIS. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. 1999.

BAYONA ROPERO, Jimmy Rolando. Creación de una Banda Musical con Carácter Didáctico en el Municipio de Ábrego. Universidad Industrial de Santander, UIS. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Artes. 2000.

## **ANEXO 1**

### **INTEGRANTES DE LA BANDA SINFÓNICA MERCEDES ÁBREGO**

Jennifer Sarely Gómez Badillo	Clarinete
Bertha Victoria Rodríguez Forero	Clarinete
Leonardo Carvajal Santamaría	Sax Alto
Miguel Ángel García Ayala	Sax Alto
Oscar Fabián Galvis Cadena	Sax Tenor
Jonathan Carvajal Santamaría	Trompeta
Cristian Vega Rangel	Trombón
Harvey Alexis Herrera Badillo	Fliscorno
Jessica Tatiana Graterón Rey	Percusión
Josué Carvajal Santamaría	Percusión
Wendy Loraine Gómez Badillo	Percusión
Jhon Jairo Jácome	Percusión
Lina María Plata Suárez	Percusión
Anderson Graterón Rey	Percusión
Jenny Paola Pérez Plata	Percusión
Stefanny Natalia Moreno Roa	Percusión

**NOMBRE: JENNIFER SARELLY GÓMEZ BADILLO**

**EDAD : 13 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 6 DE MAYO DE 1991**

**PADRE: JAIME GÓMEZ**

**MADRE: NANCY BADILLO**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO REGADERO NORTE**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO**

**AURELIO MARTÍNEZ MUTIS**

**INSTRUMENTO: CLARINETE**

*“LO MEJOR QUE ME HA PASADO EN MI CORTA VIDA ES HABER ENCONTRADO EN LA MÚSICA, UNA FORMA DE EXPRESAR MIS SENTIMIENTOS Y TOCAR EN CADA UNO DE LOS CORAZONES, DE LAS PERSONAS QUE ME ESCUCHAN; TODO ESTO NO LO HABRÍA LOGRADO SIN LA ENSEÑANZA DE MIS PROFESORES QUE ME HAN APOYADO Y SE HAN ESMERADO POR PREPARARNOS.”*



**NOMBRE: BERTA VICTORIA RODRÍGUEZ FORERO**

**EDAD: 13 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 21 DE SEPTIEMBRE DE 1990**

**PADRE: MARTÍN RODRÍGUEZ GONZÁLEZ**

**MADRE: ANA ELENA FORERO JIMÉNEZ**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO MAIPORE**

**INSTRUMENTO: CLARINETE**

*“EN LA VIDA SI CREES QUE NO PROGRESARÁS NO LO HARÁS, SI CREES EN TI, LO PODRÁS LOGRAR PORQUE EN LA LUCHA POR APRENDER, NO SIEMPRE GANA EL QUE SABE, GANA QUIEN CREE PODER HACERLO.”*



**NOMBRE: LEONARDO CARVAJAL SANTAMARÍA**

**EDAD: 14 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 3 DE NOVIEMBRE DE 1989**

**PADRE: GILDARDO RAÚL CARVAJAL**

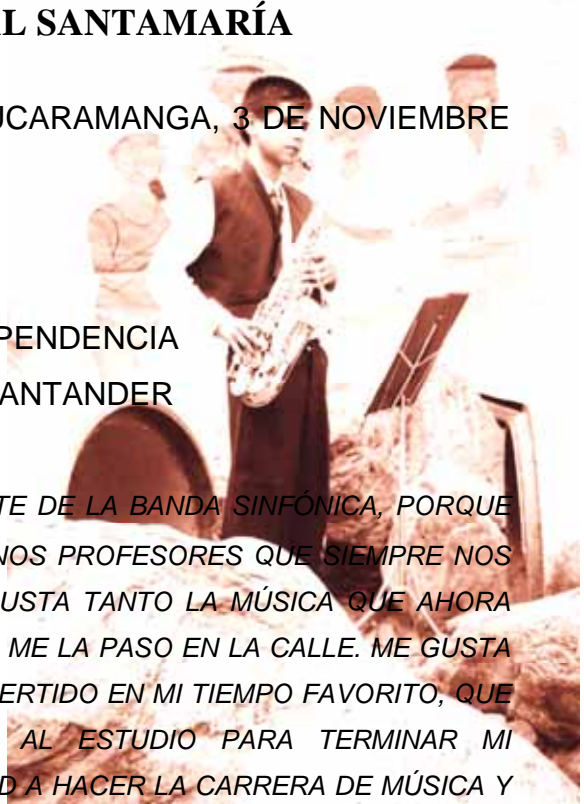
**MADRE: LEONOR SANTAMARÍA**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER**

**INSTRUMENTO: SAXOFÓN ALTO**

*“YO ME SIENTO MUY FELIZ DE HACER PARTE DE LA BANDA SINFÓNICA, PORQUE TENGO UNOS AMIGOS MARAVILLOSOS Y UNOS PROFESORES QUE SIEMPRE NOS HAN COLABORADO EN TODO. Y A MI ME GUSTA TANTO LA MÚSICA QUE AHORA DEJO DE VER TANTA TELEVISIÓN Y CASI NO ME LA PASO EN LA CALLE. ME GUSTA TANTO LA MÚSICA QUE AHORA SE HA CONVERTIDO EN MI TIEMPO FAVORITO, QUE VOY A SEGUIR PONIÉNDOLE ATENCIÓN AL ESTUDIO PARA TERMINAR MI BACHILLERATO Y ENTRAR A LA UNIVERSIDAD A HACER LA CARRERA DE MÚSICA Y SER ALGUIEN EN LA VIDA.”*



**NOMBRE: MIGUEL ÁNGEL GARCÍA AYALA**

**EDAD: 11 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 26 DE ABRIL DE 1993**

**PADRE: MIGUEL ÁNGEL GARCÍA**

**MADRE: GLORIA AYALA MORALES**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER**

**INSTRUMENTO: SAXOFÓN ALTO**

*“TRATAR DE SER UNA PERSONA DE BIEN. CAMBIANDO UN POCO MI FORMA DE SER Y VALORANDO MÁS A LAS PERSONAS QUE QUIEREN UN BIEN PARA MI.”*



**NOMBRE: OSCAR FABIAN GALVIS CADENA**

**EDAD: 11 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA,  
20 DE ABRIL DE 1993**

**PADRE: CARLOS JULIO CADENA RUIZ**

**MADRE: ISABEL FLOREZ PINTO**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO REGADERO NORTE**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER**

**INSTRUMENTO: SAXOFÓN TENOR**

*“LA BANDA PARA MI, ES ALGO MUY IMPORTANTE EN MI VIDA, PORQUE TENGO MUCHOS AMIGOS Y ADEMÁS NOS ENSEÑAN MUCHAS COSAS BUENAS. YO QUIERO TOCAR BIEN EL SAXOFÓN Y SER MUY RECONOCIDO HE IR A MUCHAS PARTES.”*



**NOMBRE: JONATHAN CARVAJAL SANTAMARÍA**

**EDAD: 16 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 23 DE ABRIL DE  
1988**

**PADRE: GILDARDO RAÚL CARVAJAL**

**MADRE: LEONOR SANTAMARÍA**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER**

**INSTRUMENTO: TROMPETA**

*“YO ME SIENTO BIEN EN LA BANDA PORQUE ESTOY APRENDIENDO UN ARTE Y NO ESTOY POR AHÍ, EN LA CALLE, CON MALAS AMISTADES APRENDIENDO COSAS MALAS. YO QUIERO LLEGAR A SER UN BUEN TROMPETISTA DE AQUÍ A MAÑANA Y SI UNO SE LO PROPONE, LO LOGRA”.*



**NOMBRE: JENNY PAOLA PEREZ PLATA**

EDAD: 11 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 31 DE AGOSTO DE 1992

PADRE: PABLO PEREZ RINCÓN

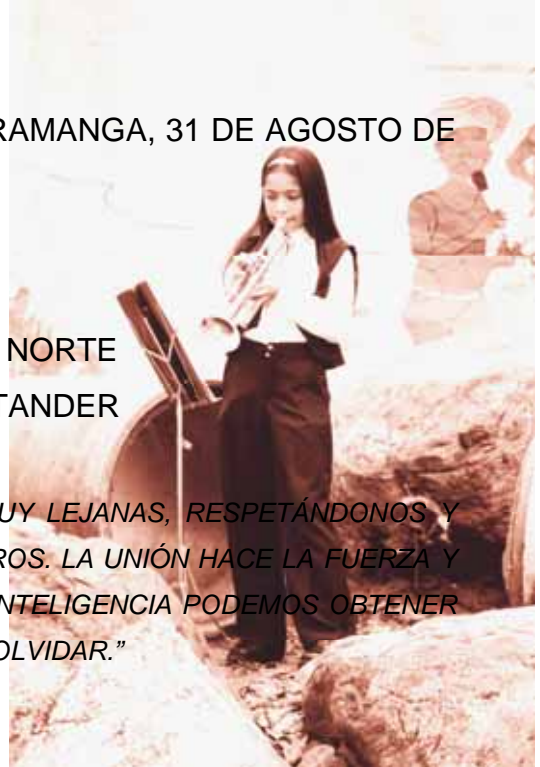
MADRE: CLARA INÉS PLATA LOZADA

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO REGADERO NORTE

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER

INSTRUMENTO: TROMPETA

*“PODEMOS LOGRAR COSAS AUNQUE ESTEN MUY LEJANAS, RESPETÁNDONOS Y COMUNICÁNDONOS CON NUESTROS COMPAÑEROS. LA UNIÓN HACE LA FUERZA Y NOSOTROS SABEMOS QUE USANDO NUESTRA INTELIGENCIA PODEMOS OBTENER MUCHOS TRIUNFOS QUE NUNCA LOGRAREMOS OLVIDAR.”*



**NOMBRE: CRISTIAN VEGA RANGÉL**

EDAD: 11 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: OCAÑA, 11 DE ENERO DE 1993

PADRE: RIGOBERTO VEGA PÉREZ

MADRE: MARÍA RESFA RANGÉL

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO CALDAS

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: INSTITUTO TECNOLÓGICO SALESIANO ELOY VALENZUELA

INSTRUMENTO: TROMBÓN

*“QUISIERA SER UN TROMBONISTA RECONOCIDO POR MUCHAS PERSONAS, EN ESPECIAL, POR AQUELLAS QUE DOMINAN EL INSTRUMENTO. ME GUSTARÍA QUE NUESTRA BANDA FUERA DE LAS MEJORES, AUNQUE NOS FALTA MUCHO. Y POR QUE NÓ, QUISIERA VER LLEGAR EL DÍA EN QUE FUÉRAMOS A UN CONCURSO DEPARTAMENTAL DE BANDAS.”*



**NOMBRE: HARVEY ALEXIS HERRERA BADILLO**

EDAD: 12 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 5 DE ENERO DE 1992

PADRE: WILSON HERRERA

MADRE: RUTH BADILLO

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO VILLA HELENA

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER

INSTRUMENTO: FLISCORNO

*“LA BANDA, ES PARA MI UNA BÚSQUEDA DE CONOCIMIENTO, EMOCIÓN Y ALEGRÍA. NOS DIVIERTE Y NOS DA LA POSIBILIDAD DE APRENDER CADA VEZ MÁS.”*



**NOMBRE: JESSICA TATIANA GRATERÓN REY**

EDAD: 11 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 5 DE JULIO DE 1992

PADRE: VICTOR MANUEL GRATERÓN PEDROZA

MADRE: CLAUDIA PATRICIA REY CHAPARRO

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO

PROMOCIÓN SOCIAL DEL NORTE

INSTRUMENTO: PERCUSIÓN

*“LA BANDA ME PARECE MUY AGRADABLE, PORQUE EN ELLA ENCONTRAMOS COSAS VALIOSAS COMO LA AMISTAD Y LA COMPRENSIÓN Y DESCUBRIMOS EL TALENTO QUE TENEMOS MUCHOS NIÑOS PARA LA MÚSICA. EN LAS PRESENTACIONES ME GUSTA ESTAR CON TODOS MIS COMPAÑEROS, SIEMPRE REUNIDOS, COMO GRUPO QUE SOMOS. ESPERO QUE ESTE PROYECTO SIGA ADELANTE CON MUCHOS MÁS NIÑOS Y BANDAS.”*



**NOMBRE: JOSUÉ CARVAJAL SANTAMARÍA**

EDAD : 13 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA,  
6 DE MARZO DE 1991

PADRE: GILDARDO RAÚL CARVAJAL

MADRE: LEONOR SANTAMARÍA

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO REGADERO NORTE

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER

INSTRUMENTO: PERCUSIÓN

*“ME SIENTO MUY BIEN EN LA BANDA GRACIAS A MIS PROFESORES. ELLOS ME HAN DADO LA OPORTUNIDAD DE TOCAR UN INSTRUMENTO Y ME GUSTA MUCHO HACERLO.”*



**NOMBRE: WENDY LORAINÉ GÓMEZ BADILLO**

EDAD: 10 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 23 DE MARZO DE  
1994

PADRE: JAIME GÓMEZ

MADRE: NANCY BADILLO

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO REGADERO NORTE

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER SEDE D

INSTRUMENTO: PERCUSIÓN

*“ LA BANDA ES PARA MI, LA UNIÓN DE VARIOS SOLISTAS QUE INTENTAN CONSTRUIR Y LLENAR DE ALEGRÍA AL MUNDO.”*



**NOMBRE: JHON JAIRO JÁCOME ORTÍZ**

EDAD: 9 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO:

BUCARAMANGA, 6 DE DICIEMBRE DE 1994

PADRE: ALIRIO JÁCOME

MADRE: MARÍA GLORIA ORTIZ

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER SEDE D

INSTRUMENTO: PERCUSIÓN

*"EN LA BANDA, VI LA VIDA DE OTRA MANERA. ADEMÁS DE LA MÚSICA, APRENDÍ A VOLAR A LOS DEMÁS."*



**NOMBRE: LINA MARÍA PLATA SUAREZ**

EDAD: 10 AÑOS

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA,

14 DE SEPTIEMBRE DE 1993

PADRE: INYEMAR PLATA MORA

MADRE: ELSA SUAREZ RODRÍGUEZ

ZONA RESIDENCIAL: BARRIO REGADERO NORTE

INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER SEDE D

*INSTRUMENTO: PERCUSIÓN*

*"GRACIAS A LA BANDA, MI VIDA HA CAMBIADO. ESPERO QUE ESTE PROCESO SIGA ADELANTE, PARA QUE AL IGUAL QUE A MI, CAMBIE LA VIDA DE OTROS NIÑOS Y JÓVENES."*



**NOMBRE: ANDERSON GRATERÓN REY**

**EDAD: 13 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA,  
3 DE MARZO DE 1991**

**PADRE: VICTOR MANUEL GRATERÓN PEDROZA**

**MADRE: CLAUDIA PATRICIA REY CHAPARRO**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO**

**PROMOCIÓN SOCIAL DEL NORTE**

**INSTRUMENTO: PERCUSIÓN**

*“GRACIAS A LA BANDA, HE APRENDIDO COSAS MUY VALIOSAS Y HE PODIDO APROVECHAR MI TIEMPO LIBRE EN ALGO ÚTIL PARA MI VIDA, QUE SIN DUDA ME SERVIRÁ EN UN FUTURO NO MUY LEJANO.”*



**NOMBRE: STEFANNY NATALIA MORENO ROA**

**EDAD: 11 AÑOS**

**LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: BUCARAMANGA, 16 DE AGOSTO DE  
1992**

**PADRE: LUIS FERNANDO MORENO SUAREZ**

**MADRE: LUZ MARINA ROA PANQUEVA**

**ZONA RESIDENCIAL: BARRIO LA INDEPENDENCIA**

**INSTITUCIÓN EDUCATIVA: COLEGIO SANTANDER SEDE D**

**INSTRUMENTO: PERCUSIÓN**

*“EN LA BANDA HE APRENDIDO A CONSERVAR SIEMPRE LA CARIDAD PARA CON TODOS, AYUDANDO SIEMPRE A QUIEN LO NECESITE. ENCONTRE MUCHOS AMIGOS EN QUIEN CONFIAR Y UNA OPORTUNIDAD PARA SOÑAR.”*



## ANEXO 2

### ADAPTACIONES PARA LA BANDA SINFÓNICA MERCEDES ÁBREGO

1. HIMNO NACIONAL DE LA REPÚBLICA DE  
COLOMBIA 252
2. CUMBIA DEL CARIBE  
273
3. EL GATO MONTES 307
4. COLOMBIA TIERRA QUERIDA  
337
5. STILL LIFE  
373
6. ALMA LLANERA  
409
7. LA REBELIÓN 461

# HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA

## DE COLOMBIA MARCH

**BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO**

**MUSICA: ORESTE SINDICI**

**LETRA: RAFAEL NUÑEZ**



# HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINDICI  
LETRA: RAFAEL NUÑEZ

CLARINET IN B $\flat$  1

CLARINET IN B $\flat$  2

ALTO SAX. 1

ALTO SAX. 2

TENOR SAX.

TRUMPET IN B $\flat$  1

TRUMPET IN B $\flat$  2

TENOR TROMBONE

BARITONE (T.C.)

The musical score is written for a marching band. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The key signature is one flat (B $\flat$ ) and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The first two measures are mostly rests for the woodwinds and saxophones, while the brass instruments (Trumpets and Trombone) play a rhythmic pattern. In the third and fourth measures, all instruments play active parts. The woodwinds and saxophones play a melodic line, while the brass instruments provide a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as  $f$  (forte) and  $mf$  (mezzo-forte).

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

B $\flat$  CL. 1  
B $\flat$  CL. 2  
A. SX. 1  
A. SX. 2  
T. SX.

B $\flat$  TPT. 1  
B $\flat$  TPT. 2  
T. TBN.  
BAR.

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

B $\flat$  CL. 1  
13

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

*cres...*

*cres...*

*cres...*

*cres...*

B $\flat$  TPT. 1  
13

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

*cres...*

*cres...*

*cres...*

*cres...*

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

B $\flat$  CL. 1  
 B $\flat$  CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX.  
 B $\flat$  TPT. 1  
 B $\flat$  TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

17  
 3  
 ff  
 3  
 ff

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

B $\flat$  CL. 1  
 B $\flat$  CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX.  
 B $\flat$  TPT. 1  
 B $\flat$  TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

21  
 p  
 cres...  
 p  
 cres...  
 p  
 cres...  
 p  
 cres...  
 p  
 cres...  
 21  
 p  
 cres...  
 p  
 cres...  
 p  
 cres...  
 p  
 cres...

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

25

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

FINE

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the National Anthem of Colombia. It features eight staves for different instruments: B-flat Clarinet 1, B-flat Clarinet 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone, B-flat Trumpet 1, B-flat Trumpet 2, Tenor Trombone, and Baritone. The score is in 2/4 time and B-flat major. Each staff begins with a treble clef (except for the Tenor Trombone which has a bass clef). The music consists of a main melody and accompaniment. A first ending bracket spans the first two measures of each staff, leading to a 'FINE' marking. A second ending bracket spans the last two measures of each staff, leading to a piano (*p*) dynamic marking. The Tenor Trombone part includes a key signature change to B-flat major in the second ending. The Baritone part has a key signature change to B-flat major in the second ending. The title 'HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA' is written at the bottom left of the page.

B♭ CL. 1  
 B♭ CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX.  
 B♭ TPT. 1  
 B♭ TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

This musical score is for the National Anthem of Colombia, titled "HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA". It is arranged for a concert band or orchestra. The score consists of eight staves, each representing a different instrument or voice part:

- B♭ CL. 1:** First B-flat Clarinet. Starts with a *ss* (sotto) dynamic marking.
- B♭ CL. 2:** Second B-flat Clarinet.
- A. SX. 1:** First Alto Saxophone.
- A. SX. 2:** Second Alto Saxophone.
- T. SX.:** Tenor Saxophone.
- B♭ TPT. 1:** First B-flat Trumpet. Starts with a *ss* dynamic marking.
- B♭ TPT. 2:** Second B-flat Trumpet.
- T. TBN.:** Trombone part, written in bass clef with a key signature change to two flats (B♭) in the second measure.
- BAR.:** Baritone part.

The score is divided into four measures. Dynamics include *ss* (sotto), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The title "HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA" is printed at the bottom of the page.

B $\flat$  CL. 1  
 B $\flat$  CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX.  
 B $\flat$  TPT. 1  
 B $\flat$  TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

37  
 cresc...

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

41

B $\flat$  CL. 1 (D.C. AL FINE)

B $\flat$  CL. 2 (D.C. AL FINE)

A. SX. 1 (D.C. AL FINE)

A. SX. 2 (D.C. AL FINE)

T. SX. (D.C. AL FINE)

B $\flat$  TPT. 1 (D.C. AL FINE)

B $\flat$  TPT. 2 (D.C. AL FINE)

T. TBN. (D.C. AL FINE)

BAR. (D.C. AL FINE)

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

# CLARINET IN B $\flat$ 1

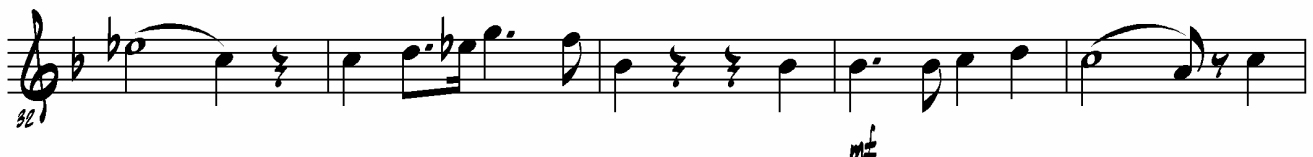
## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINICCI

LETRA: RAFAEL NUÑEZ



# CLARINET IN B $\flat$ 2

## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINICCI  
LETRA: RAFAEL NUÑEZ

7  $f$

12  $cres...$

18  $ff$   $p$

23  $cres...$   $f$  **FINE**  $p$

28

33  $mf$   $cres...$

38  $f$  **(D.C. AL FINE)**  $ff$

2004

# ALTO SAX. 1

## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINICCI  
LETRA: RAFAEL NUÑEZ

2

7

13

19

25

30

35

40

**FINE**

**(D.C. AL FINE)**

2004

# ALTO SAX. 2

## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINICCI  
LETRA: RAFAEL NUÑEZ

2

7

13

19

25

30

35

40

**FINE**

**D.C. AL FINE**

2004

# TENOR SAX.

## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINICCI  
LETRA: RAFAEL NUÑEZ

Musical score for Tenor Saxophone, consisting of eight staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music includes various dynamics such as *mf*, *ff*, *p*, *mf*, and *ff*, as well as performance instructions like *cres...*, *fine*, and *D.C. AL FINE*. Measure numbers 6, 12, 18, 24, 29, 34, and 40 are indicated at the beginning of their respective staves. The score concludes with a double bar line and a *ff* dynamic marking.



# TRUMPET IN B $\flat$ 2

## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINDICI  
LETRA: RAFAEL NUÑEZ

6

11

16

20

25

36

40

**FINE**

**D.C. AL FINE**

*f* *f* *cres...* *f* *cres...* *f* *p* *cres...* *f* *f* *p* *mf* *f* *cres...* *f*

# TENOR TROMBONE

## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINICCI

LETRA: RAFAEL NUÑEZ

The musical score is written for Tenor Trombone in the bass clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score consists of nine staves of music. The first staff begins with a whole rest, followed by a half note G2, and then a series of eighth notes. The second staff starts with a half note G2, followed by a half note chord of G2 and B-flat2, and then a series of eighth notes. The third staff continues with eighth notes and includes a *cres...* marking. The fourth staff features eighth notes and includes a *ff* dynamic marking. The fifth staff has eighth notes and includes a *p* dynamic marking and a *cres...* marking. The sixth staff contains chords and includes a *f* dynamic marking and a **FINE** box. The seventh staff has chords and includes a *p* dynamic marking. The eighth staff continues with chords and includes a *mf* dynamic marking and a *cres...* marking. The ninth staff concludes with chords and includes a *ff* dynamic marking and a **(D.C. AL FINE)** marking.

# FLISHORN

## HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA DE COLOMBIA

MARCH  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

MUSICA: ORESTE SINICCI  
LETRA: RAFAEL NUÑEZ

6

12

18

22

27

32

37

42

2004

*p*

*mf*

*ff*

*cres...*

*ff*

*p*

*cres...*

*mf*

*ff*

*cres...*

*ff*

**FINE**

**(D.C. AL FINE)**

# CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO



DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

# CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPATACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

	PERCUSSION				
CLARINET IN B $\flat$ 1					
CLARINET IN B $\flat$ 2					
ALTO SAXOPHONE					
TENOR SAXOPHONE					
TRUMPET IN B $\flat$ 1					
TRUMPET IN B $\flat$ 2					
TENOR TROMBONE					
BARITONE (T.C.)					

B $\flat$  CL. 1  
 B $\flat$  CL. 2  
 A. SX.  
 T. SX.  
 B $\flat$  TPT. 1  
 B $\flat$  TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

6  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
 6  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mf*

CUMBIA DEL CARIBE

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes:

- B♭ CL. 1**: Treble clef, key signature of one flat. Part 11. Melody with eighth-note patterns and rests.
- B♭ CL. 2**: Treble clef, key signature of one flat. Part 11. Melody with eighth-note patterns and rests.
- A. SX.**: Treble clef, key signature of one sharp. Melody with eighth-note patterns and rests.
- T. SX.**: Treble clef, key signature of one flat. Melody with eighth-note patterns and rests.

The second system includes:

- B♭ TPT. 1**: Treble clef, key signature of one flat. Part 11. Sustained notes.
- B♭ TPT. 2**: Treble clef, key signature of one flat. Sustained notes with sharps in the second and fourth measures.
- T. TBN.**: Bass clef, key signature of two flats. Sustained notes with sharps in the second and fourth measures.
- BAR.**: Treble clef, key signature of one flat. Sustained notes.

CUMBIA DEL CARIBE

16

*SOLI*

*SOLI*

16

*mf*

*mf*

*mf*

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX.

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

CUMBIA DEL CARIBE

Musical score for "CUMBIA DEL CARIBE". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes:
 

- B♭ CL. 1**: First Clarinet in B-flat, Treble clef, 21.
- B♭ CL. 2**: Second Clarinet in B-flat, Treble clef, 21.
- A. SX.**: Alto Saxophone, Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- T. SX.**: Tenor Saxophone, Treble clef, key signature of one sharp (F#).

 The second system includes:
 

- B♭ TPT. 1**: First Trumpet in B-flat, Treble clef, 21.
- B♭ TPT. 2**: Second Trumpet in B-flat, Treble clef, 21.
- T. TBN.**: Trombone, Bass clef, key signature of two flats (B♭).
- BAR.**: Baritone, Treble clef.

 The music consists of five measures. The woodwinds and saxophones play a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The brass instruments play a rhythmic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes. The baritone part provides a steady bass line.

CUMBIA DEL CARIBE

Bb CL. 1  
 26  
 Bb CL. 2  
 A. SX.  
 T. SX.  
 Bb TPT. 1  
 26  
 Bb TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

CUMBIA DEL CARIBE

8b CL. 1  
8b CL. 2  
A. SX.  
T. SX.  
8b TPT. 1  
8b TPT. 2  
T. TBN.  
BAR.

CUMBIA DEL CARIBE

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "CUMBIA DEL CARIBE". The score is arranged in a system of seven staves. The instruments are: 8b Clarinet 1, 8b Clarinet 2, Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), 8b Trumpet 1, 8b Trumpet 2, Trombone (T. TBN.), and Baritone (BAR.). The music is written in 2/4 time. The key signature for the saxophones and baritone is one sharp (F#), while the trumpets and clarinets are in B-flat. The score consists of four measures. The first two measures show the initial melodic lines for the saxophones and clarinets. The third and fourth measures show the full ensemble playing together, with some instruments having rests. There are some markings like "31" and "H" on the staves, possibly indicating fingerings or breath marks.

Bb CL. 1  
 Bb CL. 2  
 A. SX.  
 T. SX.  
 Bb TPT. 1  
 Bb TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

3/4  
 mf  
 f

CUMBIA DEL CARIBE

**B♭ CL. 1**  
 41  
 D.C. Y SIGUE  
 ARMONIA

**B♭ CL. 2**  
 D.C. Y SIGUE  
 ARMONIA

**A. SX.**  
 D.C. Y SIGUE  
 ARMONIA

**T. SX.**  
 D.C. Y SIGUE  
 SOLI

**B♭ TPT. 1**  
 41  
 D.C. Y SIGUE  
 SOLI

**B♭ TPT. 2**  
 D.C. Y SIGUE  
 ARMONIA

**T. TBN.**  
 D.C. Y SIGUE  
 SOLI

**BAR.**  
 D.C. Y SIGUE  
 SOLI

**CUMBIA DEL CARIBE**

1 2

Bb CL. 1

Bb CL. 2

A. SX.

T. SX.

Bb TPT. 1

Bb TPT. 2

T. TBN.

BAR.

CUMBIA DEL CARIBE

Musical score for "CUMBIA DEL CARIBE". The score is arranged in two systems. The first system includes parts for B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone. The second system includes parts for B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Tenor Trombone, and Baritone. The music is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It features a main melodic line in the woodwinds and saxophones, with brass instruments providing harmonic support. The score includes first and second endings, a repeat sign, and a double bar line. The tempo marking "50" is present at the beginning of the first system.

CUMBIA DEL CARIBE

Musical score for "CUMBIA DEL CARIBE". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes:
 

- B♭ CL. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B♭ CL. 2 (B-flat Clarinet 2)
- A. SX. (Alto Saxophone)
- T. SX. (Tenor Saxophone)

 The second system includes:
 

- B♭ TPT. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B♭ TPT. 2 (B-flat Trumpet 2)
- T. TBN. (Tenor Trombone)
- BAR. (Baritone)

 The key signature is two sharps (F# and C#). The score features woodwind parts with notes and rests, and brass parts with rhythmic patterns and articulation marks. A double bar line with repeat dots is present in the middle of each system.

CUMBIA DEL CARIBE

58

ARMONIA

ARMONIA

ARMONIA

SOLI

SOLI

SOLI

SOLI

ARMONIA

SOLI

SOLI

SOLI

The image shows a page of a musical score for the piece 'CUMBIA DEL CARIBE'. It features seven staves for different instruments: Bb Clarinet 1, Bb Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bb Trumpet 1, Bb Trumpet 2, Tenor Trombone, and Baritone. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). A rehearsal mark '58' is placed at the beginning of the first staff. The word 'ARMONIA' is written above the first three staves, and 'SOLI' is written above the Tenor Saxophone, Bb Trumpet 1, Tenor Trombone, and Baritone staves. The music consists of a series of notes, mostly quarter and eighth notes, with some rests. There are also some dynamic markings like 'v' (accents) and 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into two systems by a double bar line.

CUMBIA DEL CARIBE

Bb CL. 1  
 Bb CL. 2  
 A. SX.  
 T. SX.  
 Bb TPT. 1  
 Bb TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

The score is for the piece "CUMBIA DEL CARIBE". It features seven instrumental parts: two Bb Clarinets (CL. 1 and CL. 2), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), two Bb Trumpets (TPT. 1 and TPT. 2), Tenor Trombone (T. TBN.), and Baritone (BAR.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8. The second system contains measures 9 through 12. A double bar line with repeat dots is placed after measure 8. The first ending (marked '1') spans measures 9 and 10, leading back to the beginning of the first system. The second ending (marked '2') spans measures 11 and 12. The Tenor Trombone part has a 'SOLO' section starting in measure 12, indicated by a sharp sign and a curved line above the staff.

CUMBIA DEL CARIBE

67

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX.

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

CUMBIA DEL CARIBE

(D.S. AL CODA)

71

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX.

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

CUMBIA DEL CARIBE

Musical score for "CUMBIA DEL CARIBE". The score is arranged in a system of seven staves, each representing a different instrument. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure contains the beginning of the piece, marked with a rehearsal mark "75". The second measure contains a rest for all instruments. The third measure contains the end of the piece, marked with a rehearsal mark "FIN". The instruments are: Bb CL. 1, Bb CL. 2, A. SX., T. SX., Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, T. TBN., and BAR. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs.

CUMBIA DEL CARIBE

FIN

# CLARINET IN B $\flat$ 1

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSION

6

11

16

21

26

32

38

SOLI

SOLI

D.C. Y SIGUE

ARMONIA

3

CLARINET 1

46

1 2

f

51

mf

56

1 2

ARMONIA

f

64

f

69

1 2

(D.S. AL CODA)

f

74

f

CUMBIA DEL CARIBE

FIN

# CLARINET IN B $\flat$ 2

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSION

Musical score for Clarinet in B $\flat$  2, Percussion part of "Cumbia del Caribe". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B $\flat$ ) and a 6/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 6/8 time signature and a common time signature. The second staff is marked with a measure rest and a dynamic marking of  $mf$ . The third staff is marked with a measure rest and a dynamic marking of  $f$ . The fourth staff is marked with a measure rest and a dynamic marking of  $f$ . The fifth staff is marked with a measure rest and a dynamic marking of  $f$ . The sixth staff is marked with a measure rest and a dynamic marking of  $f$ . The seventh staff is marked with a measure rest and a dynamic marking of  $f$ . The score concludes with a double bar line, a measure rest, and a dynamic marking of  $f$ . A box containing a clef symbol and the word "ARMONIA" is positioned above the final staff. Below the final staff, the text "D.C. Y SIGUE" is written, followed by a 3/4 time signature.

11

16

21

26

32

38

D.C. Y SIGUE

ARMONIA

3

CLARINET 2

46 Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 46 has a first ending bracket. Measure 47 has a second ending bracket. Dynamics include *f* and *mf*.

51 Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 51 has a first ending bracket. Measure 52 has a second ending bracket. Dynamics include *mf*.

56 Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 56 has a first ending bracket. Measure 57 has a second ending bracket. The word "ARMONIA" is written above the staff. Dynamics include *f*.

64 Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 64 has a first ending bracket. Measure 65 has a second ending bracket. Dynamics include *f*.

69 Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 69 has a first ending bracket. Measure 70 has a second ending bracket. The instruction "(D.S. AL CODA)" is written above the staff. Dynamics include *mf*.

74 Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time. Measure 74 has a first ending bracket. Measure 75 has a second ending bracket. The title "CUMBIA DEL CARIBE" is written below the staff. The word "FIN" is written at the end of the staff.

# ALTO SAXOPHONE

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:


NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSSION

The musical score is written for Alto Saxophone in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 6-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is placed below the first staff. The second staff continues the melodic line. The third staff features a triplet of eighth notes. The fourth staff includes a dynamic marking of *f*. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff has a dynamic marking of *f*. The seventh staff concludes with a dynamic marking of *f* and the instruction "D.C. Y SIGUE". Measure numbers 11, 16, 23, 23, 33, and 33 are indicated at the beginning of their respective staves.

ALTO SAXOPHONE 1 AND 2

49 

50

SOLI

55

ARMONIA

65

68

(D.S. AL CODA)

75

CUMBIA DEL CARIBE

FIN

# TENOR SAXOPHONE

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSION

Musical score for Tenor Saxophone, Percussion part of 'Cumbia del Caribe'. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 6-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of  $mf$  is present. The second staff continues the melodic line. The third staff features a 3-measure rest. The fourth staff includes a dynamic marking of  $f$ . The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff begins with a dynamic marking of  $f$  and includes a double bar line with repeat dots and a circled 'S' symbol. Below the staff, the text 'D.C. Y SIGUE' is written. The score concludes with a series of eighth notes.

TENOR SAXOPHONE

46

Musical staff 1: Tenor saxophone part, measures 46-50. Includes first and second endings.

51

Musical staff 2: Tenor saxophone part, measures 51-55. Includes a Coda symbol.

56

SOLI

Musical staff 3: Tenor saxophone part, measures 56-60. Includes a SOLI instruction.

61

Musical staff 4: Tenor saxophone part, measures 61-65.

66

Musical staff 5: Tenor saxophone part, measures 66-70.

(D.S. AL CODA)

71

Musical staff 6: Tenor saxophone part, measures 71-75. Includes D.S. AL CODA instruction.

76

CUMBIA DEL CARIBE

FIN

Musical staff 7: Tenor saxophone part, measures 76-78. Includes CUMBIA DEL CARIBE and FIN instructions.

# TRUMPET IN B $\flat$ 1

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSION

6

11

17 *mf*

23

29 *mf*

35 *mf*

41 *f* *o.c. y sigue* 1

TRUMPET 1

47 **2** **mf** **1**

52 **f**

57 **mf**

62 **mf** **1** **2**

67 **3** **1** **2** **(D.S. AL CODA)**

74 **CUMBIA DEL CARIBE** **FIN**

# TRUMPET IN B $\flat$ 2

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSION

6

11

17

23

29

35

41

D.C. Y SIGUE

ARMONIA

3

1

2

TRUMPET 2

48 *mf*

58

57 *mf* ARMONIA

65 *mf* (D.S. AL CODA)

72

77 CUMBIA DEL CARIBE FIN

# TENOR TROMBONE

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSION

The musical score is written for Tenor Trombone in bass clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 'PERCUSION' marking and a '6' above the staff, indicating a six-measure rest. The music then proceeds with various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with accents. Measure numbers 11, 16, 21, 26, 31, and 36 are marked at the beginning of their respective staves. The score concludes with a final measure on the seventh staff.

41 **D.C. Y SIGUE** **TENOR TROMBONE**

46 **mf**

51 **f**

56 **f** **SOLO**

61 **mf**

66 **SOLO**

71 **(D.S. AL CODA)**

76 **CUMBIA DEL CARIBE** **FIN**

# FLISHORN

## CUMBIA DEL CARIBE

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: EDUARDO ARIAS

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

PERCUSION

6

11

17

23

29

35

41

D.C. Y SIGUE

SOLI

1

The musical score is written on a single staff in treble clef with a 6/8 time signature. It begins with a 6-measure rest. The melody starts at measure 11 and continues through measure 41. Measure 41 features a dynamic marking of *f*. A double bar line with repeat dots is placed at the end of measure 41. Above the staff, there are performance instructions: 'PERCUSION' at the beginning, '6' above the first rest, 'D.C. Y SIGUE' above measure 41, 'SOLI' above measure 42, and '1' above the first measure of the final repeat. The piece concludes with a repeat sign and a fermata.

FLISHORN

47

52

57

62

67

72

77

# EL GATO MONTES

PASODOBLE  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



18

Bb CL. 1

Bb CL. 2

A. SX.

T. SX.

Bb TPT. 1

Bb TPT. 2

T. TBN.

SAR.

18 EL GATO MONTES

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "EL GATO MONTES". The score is arranged in a grand staff format with eight staves. The instruments are: Bb Clarinet 1, Bb Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bb Trumpet 1, Bb Trumpet 2, Trombone, and Bass. The music is in the key of D major (one sharp) and begins at measure 18. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is written in the bass clef, while the other instruments are in the treble clef. The title "EL GATO MONTES" is written in bold capital letters at the bottom of the page, with the measure number "18" to its left.

23

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. TBN.

SAR.

23

**EL GATO MONTES**

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'EL GATO MONTES'. The score is written for a large ensemble and consists of eight staves. The instruments are: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Bass. The music is in the key of D major (one sharp) and begins at measure 23. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is particularly active, featuring a steady eighth-note pattern. The title 'EL GATO MONTES' is printed in bold capital letters at the bottom of the page, with a small '23' above it.

23

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. TBN.

SAR.

23

EL GATO MONTES

Detailed description: This is a musical score page for a piece titled "EL GATO MONTES". The score is arranged in a grand staff with eight staves. The instruments are: B♭ Clarinet 1 (B♭ CL. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ CL. 2), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), B♭ Trumpet 1 (B♭ TPT. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ TPT. 2), Trombone (T. TBN.), and Snare Drum (SAR.). The music is in the key of A major (one sharp) and 4/4 time. The score begins at measure 23. The B♭ Clarinet 1 part features a melodic line with grace notes and slurs. The B♭ Clarinet 2 part plays a similar melodic line. The Alto Saxophone part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tenor Saxophone part plays a melodic line. The B♭ Trumpet 1 part plays a melodic line. The B♭ Trumpet 2 part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Snare Drum part plays a simple rhythmic pattern. The title "EL GATO MONTES" is written in bold capital letters at the bottom of the page.

84

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. TBN.

SAR.

84

EL GATO MONTES

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "EL GATO MONTES". The score is arranged for a large ensemble. The instruments listed on the left are B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Baritone. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score consists of eight staves. The first staff (B♭ CL. 1) has a rehearsal mark "84" at the beginning. The second staff (B♭ CL. 2) has a rehearsal mark "84" at the beginning. The fifth staff (B♭ TPT. 1) has a rehearsal mark "84" at the beginning. The eighth staff (SAR.) has a rehearsal mark "84" at the beginning. The title "EL GATO MONTES" is written in bold capital letters below the Baritone staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

40

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. TBN.

BAR.

40

EL GATO MONTES

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'EL GATO MONTES'. The score is arranged in a system of eight staves. From top to bottom, the staves are: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Baritone. The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked '40'. The score consists of six measures. The B♭ Clarinet 1 and B♭ Trumpet 1 parts have a '40' marking at the beginning. The Baritone part has a '40' marking and the title 'EL GATO MONTES' written below it. The Trombone part is in bass clef. The Alto Saxophone part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

40

**EL GATO MONTES**

The musical score consists of seven staves for different instruments: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, and Trombone. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score begins at measure 40 and includes a first ending bracket. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout. The title 'EL GATO MONTES' is written in bold capital letters at the bottom of the page.

52

B♭ CL. 1 *mf*

B♭ CL. 2 *mf*

A. SX. *f*

T. SX. *f*

B♭ TPT. 1 *mf*

B♭ TPT. 2 *mf*

T. TBN. *f*

BAR. *mf*

EL GATO MONTES

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'EL GATO MONTES'. It features seven staves for different instruments: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, and Trombone. The Baritone part is written in a lower register. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The B♭ Clarinet 1 and 2 parts have melodic lines with some slurs and accents. The Saxophone parts play a rhythmic accompaniment, with the Tenor Saxophone often playing eighth-note patterns. The Trumpet and Trombone parts provide harmonic support, with the Trombone playing a steady eighth-note accompaniment. The Baritone part has a simple, steady melodic line. The score concludes with a final measure.

58

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX.

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

58

EL GATO MONTES

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'EL GATO MONTES'. The score is written for a large ensemble. The top four staves are for woodwinds: B $\flat$  Clarinet 1, B $\flat$  Clarinet 2, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone. The next three staves are for brass: B $\flat$  Trumpet 1, B $\flat$  Trumpet 2, and Trombone. The bottom staff is for Baritone. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score consists of five measures. The woodwinds and saxophones play melodic lines with various articulations like accents and slurs. The trumpets and trombone play rhythmic patterns, often with rests. The baritone part is a simple bass line. The number '58' appears at the beginning of the first staff and at the end of the baritone staff.

Musical score for the piece "EL GATO MONTES". The score is arranged for a large ensemble and consists of eight staves:

- B♭ CL. 1**: First Clarinet in B-flat, starting at measure 64.
- B♭ CL. 2**: Second Clarinet in B-flat.
- A. SX.**: Alto Saxophone.
- T. SX.**: Tenor Saxophone.
- B♭ TPT. 1**: First Trumpet in B-flat, starting at measure 64.
- B♭ TPT. 2**: Second Trumpet in B-flat.
- T. TBN.**: Trombone.
- BAR.**: Baritone.

The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "64" and the dynamics are "mf". The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs. A first ending bracket is present at the end of each staff.

**EL GATO MONTES**

70

**B $\flat$  CL. 1** (D.C. AL FINE)

**B $\flat$  CL. 2** (D.C. AL FINE)

**A. SX.** (D.C. AL FINE)

**T. SX.** (D.C. AL FINE)

**B $\flat$  TPT. 1** (D.C. AL FINE)

**B $\flat$  TPT. 2** (D.C. AL FINE)

**T. TSN.** (D.C. AL FINE)

**BAR.** (D.C. AL FINE)

**EL GATO MONTES**

**FIN**

# CLARINET IN B $\flat$ 1

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  1. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff starts with a forte (**f**) dynamic. The second staff begins at measure 6 and includes a piano (**p**) dynamic, a crescendo (**cres...**) marking, and a mezzo-forte (**mf**) dynamic. The third staff starts at measure 12 and features a forte (**f**) dynamic and a mezzo-forte (**mf**) dynamic. The fourth staff begins at measure 18. The fifth staff starts at measure 24. The sixth staff begins at measure 30 and includes a forte (**f**) dynamic. The seventh staff starts at measure 36.

CLARINET 1

42

48

*mf* *f* *mf*

54

60

*mf*

66

71

*mf* *f*

(D.C. AL FINE)

EL GATO MONTES

FIN

# CLARINET IN B $\flat$ 2

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

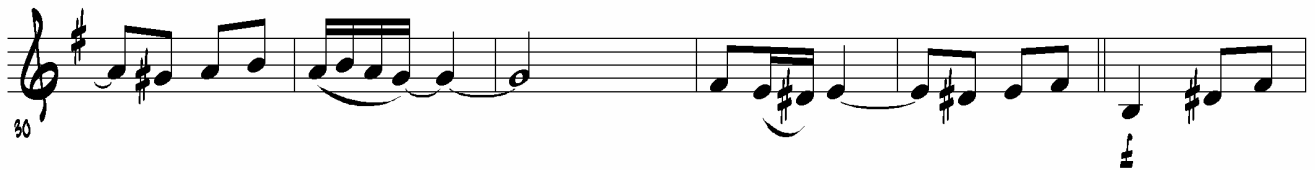
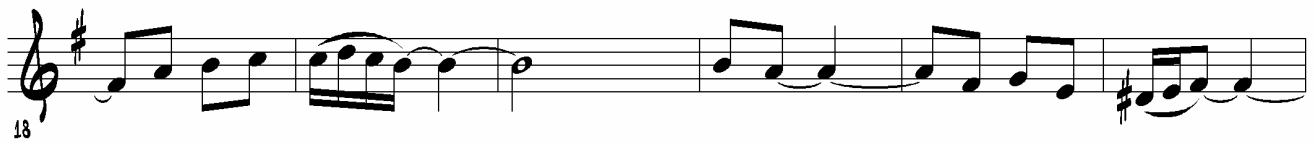
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



CLARINET 2

42

48

54

60

66

71

(D.C. AL FINE)

EL GATO MONTES

FIN

# ALTO SAXOPHONE

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

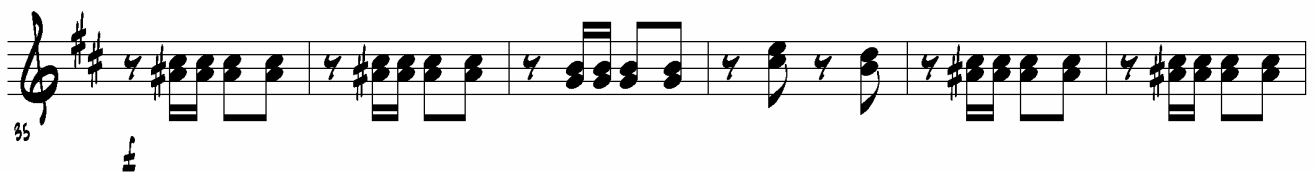
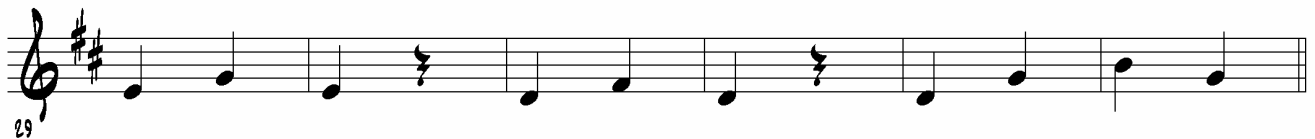
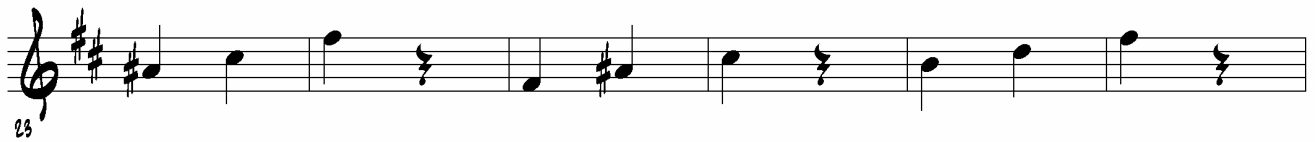
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



ALTO SAXOPHONE 1 AND 2

41

47

52

58

64

70

EL GATO MONTES

FIN

(D.C. AL FINE)

# TENOR SAXOPHONE

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

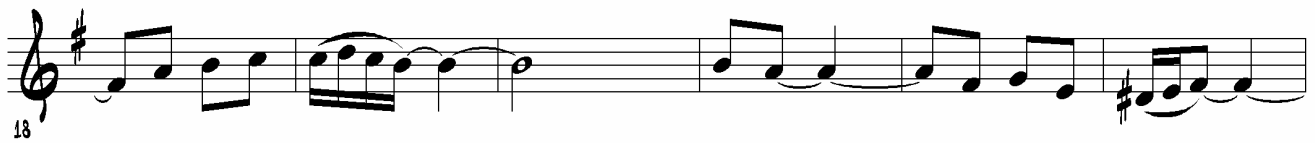
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



TENOR SAXOPHONE

42

48

54

60

66

71

(D.C. AL FINE)

FIN

EL GATO MONTES

# TRUMPET IN B $\flat$ 1

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

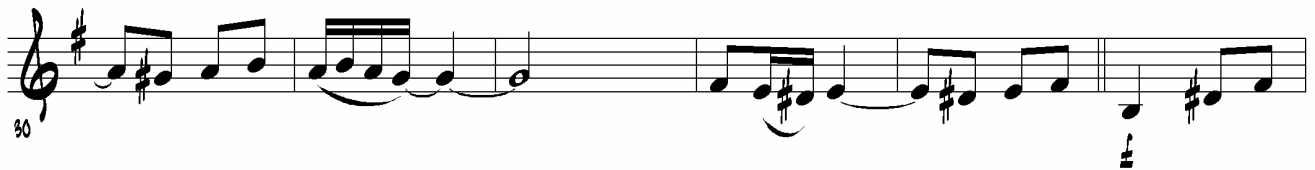
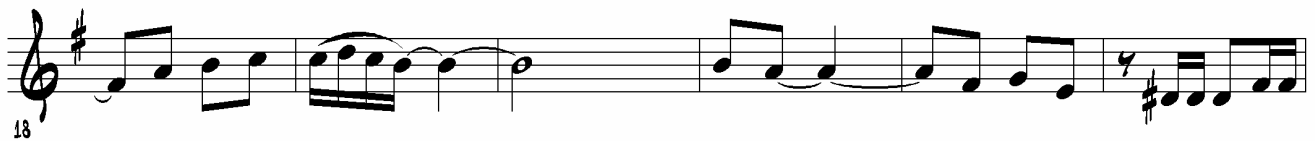
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



TRUMPET 1

42

48

54

60

66

71

EL GATO MONTES

FIN

# TRUMPET IN B $\flat$ 2

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

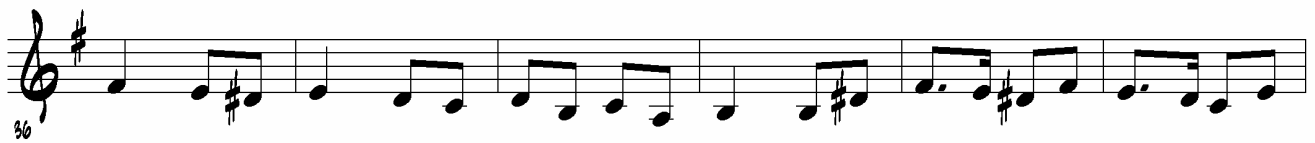
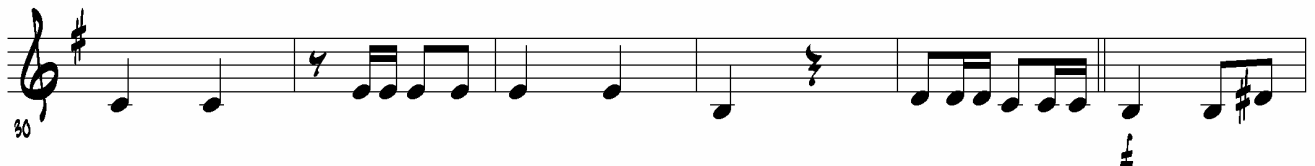
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



TRUMPET 2

42

48

54

60

66

71

EL GATO MONTES

FIN

(D.C. AL FINE)

# TENOR TROMBONE

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



TENOR TROMBONE

Musical staff 41-46. Bass clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 41-46. Measure 41 starts with a repeat sign. Measure 46 ends with a double bar line.

Musical staff 47-51. Bass clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 47-51. Measure 47 starts with a repeat sign. Measure 51 ends with a double bar line.

Musical staff 52-57. Bass clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 52-57. Measure 52 starts with a repeat sign. Measure 57 ends with a double bar line.

Musical staff 58-63. Bass clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 58-63. Measure 58 starts with a repeat sign. Measure 63 ends with a double bar line.

Musical staff 64-69. Bass clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 64-69. Measure 64 starts with a repeat sign. Measure 69 ends with a double bar line.

Musical staff 70-70. Bass clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measure 70. Measure 70 ends with a double bar line. The text "EL GATO MONTES" is written below the staff. The text "FIN" is written below the staff. The text "(D.C. AL FINE)" is written above the staff.

# FLISHORN

## EL GATO MONTES

PASODOBLE

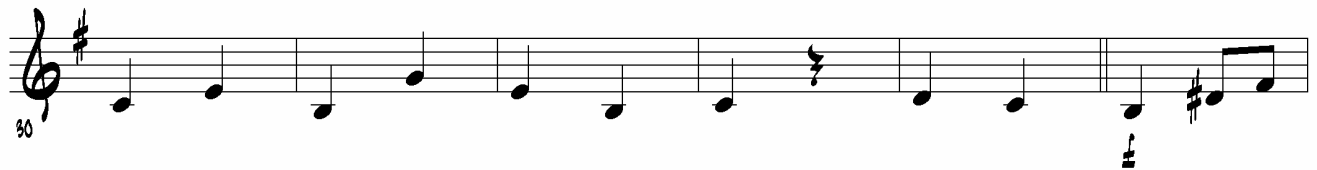
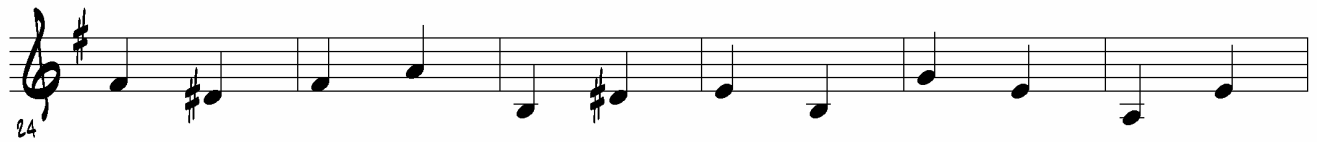
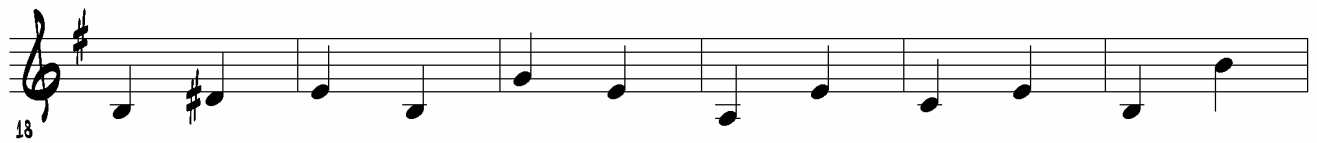
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: MANUEL PENEYA

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



FLISHORN

42

48

54

60

66

71

(D.C. AL FINE)

EL GATO MONTES

# COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO



DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

# COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

Musical score for 'Colombia Tierra Querida' in C major, 2/4 time. The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments and their parts are:

- CLARINET IN B $\flat$  1**: Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- CLARINET IN B $\flat$  2**: Similar melodic line to Clarinet 1.
- ALTO SAX. 1**: Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- ALTO SAX. 2**: Melodic line with eighth-note patterns and slurs, including a first ending bracket.
- TENOR SAX.**: Melodic line with eighth-note patterns and slurs, including a first ending bracket.
- TRUMPET IN B $\flat$  1**: Rests for the first two measures, then a melodic line with a first ending bracket.
- TENOR TROMBONE**: Rests for the first two measures, then a melodic line with a first ending bracket.
- FLISHORN**: Melodic line with eighth-note patterns and slurs.

Musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments and their parts are:

- B♭ CL. 1**: First B-flat Clarinet, Treble clef.
- B♭ CL. 2**: Second B-flat Clarinet, Treble clef.
- A. SX. 1**: First Alto Saxophone, Treble clef.
- A. SX. 2**: Second Alto Saxophone, Treble clef.
- T. SX.**: Tenor Saxophone, Treble clef.
- B♭ TPT. 1**: First B-flat Trumpet, Treble clef.
- T. TBN.**: Trombone, Bass clef.
- FLIS.**: Flute, Treble clef.

The score is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. A first ending bracket labeled "A" spans the first measure of each staff. The woodwinds (Clarinets, Saxophones, and Flute) play a melodic line starting with a quintuplet of eighth notes. The brass instruments (Trumpet, Trombone, and Flute) play a rhythmic accompaniment, with the Trombone and Flute featuring a triplet of eighth notes. The Flute part includes a triplet of eighth notes in the final measure.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

Musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed on the left are: B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX., B♭ TPT. 1, T. TBN., and FLIS. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains the woodwinds (B♭ Clarinets, Alto Saxophones, Tenor Saxophone) and the second system contains the brass (B♭ Trumpet, Trombone, Flute). Each staff includes first and second endings, indicated by "1" and "2" above the staff. A key signature change to G major is indicated by a circled "B" above the staff in the second system. The music features melodic lines for the woodwinds and harmonic support from the brass.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

Musical score for "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged for a band and includes the following parts:

- B♭ CL. 1** and **B♭ CL. 2**: B-flat Clarinets, starting at measure 13.
- A. SX. 1** and **A. SX. 2**: Alto Saxophones.
- T. SX.**: Tenor Saxophone.
- B♭ TPT. 1**: B-flat Trumpets, starting at measure 13.
- T. TBN.**: Trombones.
- FLIS.**: Flutes.

The score is divided into two systems. The first system contains measures 13 through 16. The second system contains measures 17 through 20. A vertical line separates the first and second endings. The word "TRUMPET" is written above the staff for the B-flat Trumpets in measures 17 and 18. A circled "C" symbol is present at the end of the first system and above the Trombone staff in the second system.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

17

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B♭ TPT. 1

T. TBN.

FLIS.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'COLOMBIA TIERRA QUERIDA'. The score is arranged in a system of seven staves. The top three staves are for woodwinds: B♭ Clarinet 1 and 2, and two Alto Saxophones. The middle staff is for Tenor Saxophone. The bottom three staves are for brass: B♭ Trumpet 1, Trombone, and Flute. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure of each staff is marked with a rehearsal mark '17'. The woodwinds play a rhythmic eighth-note pattern, while the saxophones and trumpets play a melodic line with a prominent eighth-note motif. The trombone and flute provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

21

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

T. TBN.

FLIS.

The musical score is arranged in a system of nine staves. The top five staves are for woodwinds: B $\flat$  Clarinet 1 and 2, Alto Saxophone 1 and 2, and Tenor Saxophone. The bottom three staves are for brass: B $\flat$  Trumpet 1, Trombone, and Flute. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). A rehearsal mark '21' is placed at the start of the first staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations like accents and slurs. A repeat sign with first and second endings is used at the end of the piece. The first ending leads back to the beginning of the section, while the second ending concludes the piece.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

Musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments and their parts are:

- B♭ CL. 1 & 2:** Both parts play a melodic line in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). They feature a first ending (1) and a second ending (2).
- A. SX. 1 & 2:** Both parts play in the treble clef with a key signature of two sharps (D#). They feature a first ending (1) and a second ending (2).
- T. SX.:** Plays in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a first ending (1) and a second ending (2).
- B♭ TPT. 1:** Plays in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a first ending (1) and a second ending (2).
- T. TBN.:** Plays in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a first ending (1) and a second ending (2).
- FLIS.:** Plays in the treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a first ending (1) and a second ending (2).

The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like accents (^) and slurs. The piece is titled "COLOMBIA TIERRA QUERIDA" at the bottom.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

29

**E SWING**

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

T. TBN.

FLIS.

The musical score is for the piece 'COLOMBIA TIERRA QUERIDA'. It is written for a concert band and includes parts for B $\flat$  Clarinet 1 and 2, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone, B $\flat$  Trumpet 1, Trombone, and Flute. The score is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The tempo and mood are marked 'E SWING'. The woodwind and trumpet parts play a rhythmic melody of eighth and sixteenth notes, while the saxophones and trombone play sustained chords with long slurs. The flute part provides a steady accompaniment of eighth notes. The number '29' is written at the beginning of the first staff.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

The image shows a page of a musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are labeled on the left as follows: B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX., B♭ TPT. 1, T. TBN., and FLIS. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The B♭ Clarinet and B♭ Trumpet parts begin with a dynamic marking of *ss*. The Alto Saxophone and Tenor Saxophone parts feature long, sweeping melodic lines with ties across measures. The Trombone part has a more active, rhythmic line. The Flute part plays a steady, eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

37

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B♭ TPT. 1

T. TBN.

FLIS.

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top two staves are for B♭ Clarinets (1 and 2), both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next three staves are for saxophones: Alto Saxophone 1 and 2, and Tenor Saxophone, all in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The bottom three staves are for brass instruments: B♭ Trumpet 1 (treble clef, one sharp), Tenor Trombone (bass clef, one flat), and Flute (treble clef, one sharp). The score begins at measure 37. The B♭ Clarinets and B♭ Trumpet 1 play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The saxophones play sustained notes with long slurs. The Tenor Trombone has a single note with a natural sign in the final measure. The Flute plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

TEMPO DE CUMBIA

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

T. TBN.

FLIS.

The musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments are: B $\flat$  Clarinet 1, B $\flat$  Clarinet 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone, B $\flat$  Trumpet 1, Trombone, and Flute. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'TEMPO DE CUMBIA'. The score is divided into three measures. The first measure contains the main melody for most instruments. The second measure features a melodic line for the Tenor Saxophone and Trombone. The third measure contains a final melodic phrase for most instruments, with a first ending bracket and a '1' marking. A dynamic marking of '41' is present at the beginning of the first and fifth staves.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

B♭ CL. 1  
 B♭ CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX.  
 B♭ TPT. 1  
 T. TBN.  
 FLIS.

(D.C. AL CODA)  
 (D.C. AL CODA)  
 (D.C. AL CODA)  
 (D.C. AL CODA)  
 (D.C. AL CODA)  
 (D.C. AL CODA)  
 (D.C. AL CODA)  
 (D.C. AL CODA)

SAXOPHONE'S  
 SAXOPHONE'S  
 SOLI  
 SOLI  
 SOLI  
 SAXOPHONE'S  
 SAXOPHONE'S  
 SAXOPHONE'S

45  
 45  
 45  
 45  
 45  
 45  
 45  
 45

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

Musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged for a woodwind and string ensemble. The instruments listed on the left are:

- B $\flat$  CL. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B $\flat$  CL. 2 (B-flat Clarinet 2)
- A. SX. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. SX. 2 (Alto Saxophone 2)
- T. SX. (Tenor Saxophone)
- B $\flat$  TPT. 1 (B-flat Trumpet 1)
- T. TBN. (Trombone)
- FLIS. (Flute)

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The woodwind parts (A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX., and FLIS.) contain melodic lines with various ornaments and articulations. The brass parts (B $\flat$  CL. 1, B $\flat$  CL. 2, B $\flat$  TPT. 1, and T. TBN.) are mostly silent, indicated by rests. The string part (FLIS.) has a few notes at the end of the piece. The number 49 is written in the first measure of the B $\flat$  CL. 1 and B $\flat$  TPT. 1 staves.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

4 VECES

Musical score for 'Colombia Tierra Querida' featuring B♭ Clarinet (CL.), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), B♭ Trumpet (TPT.), Trombone (T. TBN.), and Flute (FLIS.). The score is in G major and 4/4 time. The flute part starts at measure 54. The music is divided into sections, with '4 VECES' (4 times) indicated above the first, second, and third systems. The first system includes B♭ CL. 1 and B♭ CL. 2. The second system includes A. SX. 1, A. SX. 2, and T. SX. The third system includes B♭ TPT. 1 and T. TBN. The fourth system includes FLIS. Each system concludes with a double bar line and a fermata symbol. The piece is titled 'COLOMBIA TIERRA QUERIDA' at the bottom.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

The image shows a page of a musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged in a system of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone, B♭ Trumpet 1, Trombone, and Flute. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score begins with a first ending bracket over the first two measures of each staff, marked with a double bar line and repeat dots. A vertical line separates this first ending from the rest of the piece. Above this vertical line, the number "4" is written, indicating a fourth ending. The music continues with various melodic lines and rests across the staves. The flute part starts with a dynamic marking of *58*. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

The image shows a musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed on the left are B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX., B♭ TPT. 1, T. TBN., and FLIS. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score is divided into four measures. The B♭ Clarinet parts (CL. 1 and CL. 2) play a melodic line with various ornaments and slurs. The Alto Saxophone parts (A. SX. 1 and A. SX. 2) and Tenor Saxophone (T. SX.) play a similar melodic line, often with slurs. The B♭ Trumpet (B♭ TPT. 1) and Trombone (T. TBN.) parts play a lower, more rhythmic line. The Flute (FLIS.) part plays a simple, rhythmic accompaniment. The score is written on a grand staff with eight staves. The first two staves are for the B♭ Clarinets, the next three for the Saxophones, and the last three for the Trumpet, Trombone, and Flute. The key signature is F# and the time signature is 4/4. The piece is titled "COLOMBIA TIERRA QUERIDA" at the bottom.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

The image shows a musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, and Tenor Saxophone. The second system includes B♭ Trumpet 1, Trombone, and Flute. The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The first system has three measures, and the second system has three measures. A rehearsal mark 'H' is placed above the first staff of each system at the beginning of the fourth measure. The flute part in the second system features a rhythmic pattern of quarter notes with eighth-note accents.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes B♭ Clarinet 1 and 2, Alto Saxophone 1 and 2, and Tenor Saxophone. The second system includes B♭ Trumpet 1, Trombone, and Flute. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score begins with a dynamic marking of *70*. The B♭ Clarinets and B♭ Trumpet 1 play a rhythmic melody of eighth and quarter notes. The Alto Saxophones and Tenor Saxophone play a sustained harmonic accompaniment with long notes and some grace notes. The Trombone and Flute parts provide additional harmonic support with simple rhythmic patterns.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

Musical score for the piece "COLOMBIA TIERRA QUERIDA". The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments and their parts are:

- B♭ CL. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B♭ CL. 2 (B-flat Clarinet 2)
- A. SX. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. SX. 2 (Alto Saxophone 2)
- T. SX. (Tenor Saxophone)
- B♭ TPT. 1 (B-flat Trumpet 1)
- T. TBN. (Trombone)
- FLIS. (Flute)

The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The piece begins at measure 74. Each instrument part concludes with a "FINE" marking. The title "COLOMBIA TIERRA QUERIDA" is printed below the Flute part.

# CLARINET IN B $\flat$ 1

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  1 and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Performance instructions include "TRUMPET" and "TEMPO DE CUMBIA". Rehearsal marks A, B, C, D, E, and F are placed above the staff lines. A section labeled "E SWING" begins at measure 29. The score concludes with a double bar line and a fermata.

SAXOPHONES  
CLARINET 1

47

62

**H**

67

72

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

**FINE**

# CLARINET IN B $\flat$ 2

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  2 and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Performance instructions include "TRUMPET" and "TEMPO DE CUMBIA". The score is divided into sections labeled A, B, C, D, E, and F. Section E is marked "SWING" and Section F is marked "TEMPO DE CUMBIA". The score concludes with a double bar line and a fermata.

5

12

17

21

25

29

33

37

42

TRUMPET

A

B

C

D

E SWING

F TEMPO DE CUMBIA

D.C. AL CODA

1

2

3

1

2

1

2

**SAXOPHONES** **CLARINET 2**

47 6 2 4 VECES 2 3 2 4 2

53 54 55

56 57 58 H

59 60 61 62 63 70

64 65 66 67 68 74 FINE

**COLOMBIA TIERRA QUERIDA**

# ALTO SAX. 1

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Alto Saxophone 1 in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and dynamic markings like *mf* and *f*. Performance instructions include **TRUMPET** (measures 15-16), **SWING** (measure 28), and **TEMPO DE CUMBIA** (measure 39). Section markers are indicated by letters in boxes: **A**, **B**, **C**, **D**, **E**, **F**, and **G**. First and second endings are marked with '1' and '2'. A **SOLI** section begins at measure 45. The score concludes with a **D.C. AL CODA** instruction at measure 45 and a final **CODA** symbol at measure 50.

4 VECES

55

59

64

70

74

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

FINE

# ALTO SAX. 2

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

1

2

5

11

15

21

27

33

40

45

50

TRUMPET

SWING

TEMPO DE CUMBIA

Ó.C. AL CODA

SOLI

Detailed description: This is a musical score for Alto Saxophone 2, titled "COLOMBIA TIERRA QUERIDA" by Lucho Bermudez, adapted by Nelson Ivan Gonzalez Pedraza and Carlos Ariel Martinez Diaz. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a measure rest for 5 measures. The third staff has a measure rest for 11 measures. The fourth staff has a measure rest for 15 measures and is labeled "TRUMPET". The fifth staff has a measure rest for 21 measures. The sixth staff has a measure rest for 27 measures and is labeled "SWING". The seventh staff has a measure rest for 33 measures. The eighth staff has a measure rest for 40 measures and is labeled "TEMPO DE CUMBIA". The ninth staff has a measure rest for 45 measures and is labeled "Ó.C. AL CODA" and "SOLI". The tenth staff has a measure rest for 50 measures. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, as well as rests, dynamics, and section markers.

4 VECES

55

59

64

70

74

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

FINE

# TENOR SAX.

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Tenor Saxophone in G major and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1: Measures 1-4, ending with a repeat sign.
- Staff 2: Measures 5-8, featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 3: Measures 9-14, featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 4: Measures 15-20, labeled 'TRUMPET' and 'C', featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 5: Measures 21-26, featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 6: Measures 27-32, labeled 'E SWING', featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 7: Measures 33-38, featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 8: Measures 39-43, labeled 'F TEMPO DE CUMBIA', featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 9: Measures 44-49, labeled 'D.C. AL CODA' and 'G SOLI', featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.
- Staff 10: Measures 50-54, featuring a first ending (1) and a second ending (2) with a repeat sign.

4 VECES

55

59

64

70

74

**FINE**

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

# TRUMPET IN B $\flat$ 1

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

3 1 2 A

8 3 1 2 B

13 1 2 C

19 3 1 2 E SWING

24 30

35 1 2 D.C. AL CODA

40 1 2 F TEMPO DE CUMBIA

46 6 G SAXOPHONE'S 4 VECES

56 3 4

61 **7** **H** **TRUMPET**

Musical notation for trumpet part, measures 61-71. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 61 contains a whole rest with a '7' above it. Measure 62 has a whole rest. Measure 63 starts with a circled 'H' above a quarter note G4. The melody continues with quarter notes and eighth notes, ending with a quarter rest in measure 71.

72 **COLOMBIA TIERRA QUERIDA** **FINE**

Musical notation for trumpet part, measures 72-81. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 72 starts with a quarter note G4. The melody continues with quarter notes and eighth notes, ending with a quarter rest in measure 81. A 'FINE' box is placed at the end of the staff.

# TENOR TROMBONE

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

6

11

16 *mf*

21

27 *mf* SWING

33

37 *mf* TEMPO DE CUMBIA

42 *mf* G.C. AL CODA

47 *mf* SAXOPHONES 6 4 VECES

Detailed description: This is a musical score for Tenor Trombone, written in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into systems of staves. The first system starts at measure 6 and includes first and second endings. The second system starts at measure 11 and includes first and second endings, with the word 'TRUMPET' written above the staff. The third system starts at measure 16 and includes a first ending with a dynamic marking of *mf*. The fourth system starts at measure 21 and includes a first ending with a dynamic marking of *mf*. The fifth system starts at measure 27 and includes a first ending with a dynamic marking of *mf* and the word 'SWING' above the staff. The sixth system starts at measure 33. The seventh system starts at measure 37 and includes a first ending with a dynamic marking of *mf* and the tempo change 'TEMPO DE CUMBIA' above the staff. The eighth system starts at measure 42 and includes a first ending with a dynamic marking of *mf* and the instruction 'G.C. AL CODA' above the staff. The ninth system starts at measure 47 and includes a first ending with a dynamic marking of *mf*, the instruction 'SAXOPHONES' above the staff, and the number '6' below the staff. The final measure of the system has the instruction '4 VECES' above the staff.

TENOR TROMBONE

57

62

67

72

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

FINE

# FLISHORN

## COLOMBIA TIERRA QUERIDA

CUMBIA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: LUCHO BERMUDEZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

1 2

6 **A** 1 2

11 **B** 1 2 TRUMPET

16 **C**

22 **D**

27 **E** SWING

32

37 **F** TEMPO DE CUMBIA

42 **G** SAXOPHONE'S 1 2 D.C. AL CODA 4 VECES

57

62

68

74

COLOMBIA TIERRA QUERIDA

FINE

# **STILL LIFE**

**BALLAD**  
**BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO**



**DE: JEAN KESTEMAN**  
**ADAPTACION Y ARREGLOS:**  
**NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA**  
**CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ**

# STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

Musical score for 'Still Life' featuring Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet, Tenor Trombone, and Baritone. The score is written for a band and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure shows the initial melodic lines for the Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone, and Tenor Trombone. The second measure continues the melodic development. The third measure features a more active bass line for the Tenor Trombone and Baritone (T.C.), while the upper instruments play sustained notes or chords. The Baritone (T.C.) part starts with a *p* dynamic and ends with a *f* dynamic. The Tenor Trombone part also starts with a *p* dynamic and ends with a *f* dynamic. The Clarinet and Alto Saxophone parts start with a *p* dynamic and end with a *f* dynamic. The Trumpet part is mostly silent, with a few notes in the third measure. The Alto Saxophone 2 part is mostly silent, with a few notes in the third measure. The Tenor Saxophone part is mostly silent, with a few notes in the third measure. The Clarinet in Bb 1 part is mostly silent, with a few notes in the third measure. The Clarinet in Bb 2 part is mostly silent, with a few notes in the third measure.

5

B♭ CL. 1 TRUMPET

B♭ CL. 2 TRUMPET

A. SX. 1 TRUMPET

A. SX. 2 TRUMPET

T. SX. TRUMPET

5

B♭ TPT. 1 SOLO

T. TBN. TRUMPET

BAR. TRUMPET

STILL LIFE

B♭ CL. 1  
 B♭ CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX.

B♭ TPT. 1  
 T. TBN.  
 BAR.

STILL LIFE

Bb CL. 1  
 Bb CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX.  
 Bb TPT. 1  
 T. TBN.  
 BAR.

13  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf  
 mf

STILL LIFE

17

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*p*

**STILL LIFE**

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "STILL LIFE". The score is arranged in a system of seven staves. The instruments are: B♭ Clarinet 1 (CL. 1), B♭ Clarinet 2 (CL. 2), Alto Saxophone 1 (A. SX. 1), Alto Saxophone 2 (A. SX. 2), Tenor Saxophone (T. SX.), B♭ Trumpet 1 (TPT. 1), and Trombone (T. TBN.). The Baritone (BAR.) part is on the bottom staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 17. The Clarinet 1, Clarinet 2, Alto Saxophone 1, and Alto Saxophone 2 parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tenor Saxophone part has a melodic line with a slur. The B♭ Trumpet 1 part has a melodic line with a slur. The Trombone part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Baritone part has a melodic line with a slur. The dynamics are marked as *p* (piano) for the Clarinets and Saxophones, and *mf* (mezzo-forte) for the Trumpet and Tenor Saxophone. The title "STILL LIFE" is written in bold capital letters at the bottom of the page.

21

21

STILL LIFE

The image shows a musical score for a piece titled "STILL LIFE". The score is arranged in a system of eight staves, each representing a different instrument. The instruments are: Bb CL. 1, Bb CL. 2, A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax., Bb TPT. 1, T. TBN., and BAR. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure contains the beginning of the piece, with a first ending bracket (21) over the first two measures. The second measure continues the first ending. The third measure is the end of the first ending. The fourth measure is the beginning of the second ending, which concludes the piece. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The baritone part (BAR.) has a more melodic line compared to the other instruments.

The image shows a page of a musical score for the piece "Still Life". The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Bb CL. 1, Bb CL. 2, A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX., Bb TPT. 1, and T. TBN. Below the T. TBN. staff is the label BAR. The music is written in a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also dynamic markings like  $\text{mf}$  and  $\text{f}$ , and articulation marks like accents and breath marks. A circled "S" symbol is present in each staff, likely indicating a section or rehearsal mark. The bottom of the page features the title "STILL LIFE" in all caps.

STILL LIFE

29

Bb CL. 1

Bb CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

Bb TPT. 1

T. TBN.

BAR.

STILL LIFE

The musical score is arranged in a system of eight staves. The top four staves (Bb CL. 1, Bb CL. 2, A. SX. 1, A. SX. 2) contain melodic lines with slurs and accents. The fifth staff (T. SX.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The sixth staff (Bb TPT. 1) has a melodic line with slurs and accents. The seventh staff (T. TBN.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The eighth staff (BAR.) contains a simple harmonic line. The key signature is Bb major, and the time signature is 4/4. The piece is titled 'STILL LIFE'.

STILL LIFE

Musical score for the piece "Still Life". The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX., B♭ TPT. 1, T. TBN., and BAR. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into three measures. Each instrument part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) starting in the second measure. The woodwind parts (A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX.) feature eighth-note patterns with accents. The brass parts (B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, B♭ TPT. 1) feature longer note values with slurs. The T. TBN. part has a steady eighth-note accompaniment. The BAR. part provides a simple harmonic accompaniment. There are five circular performance markings (possibly breath or attack marks) distributed across the parts. The title "STILL LIFE" is centered at the bottom of the page.

41

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

T. TBN.

BAR.

STILL LIFE

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled "STILL LIFE". It is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The piece begins at measure 41. The woodwind section includes Bb Clarinet 1 and 2, Alto Saxophone 1 and 2, and Tenor Saxophone. The brass section includes Bb Trumpet 1, Tenor Trombone, and Baritone. The percussion part is indicated by a bar line. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos. The score is written for a concert band or symphonic band.

45

Bb CL. 1

Bb CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

Bb TPT. 1

T. TBN.

BAR.

STILL LIFE

49

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

T. TBN.

BAR.

STILL LIFE

SOLO

*mf*

Bb CL. 1  
54

Bb CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

Bb TPT. 1  
54

T. TBN.

BAR.

STILL LIFE

58

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

T. TBN.

BAR.

The musical score is for the piece "Still Life" and consists of eight staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 58. The B $\flat$  Clarinet 1, B $\flat$  Clarinet 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, and Tenor Saxophone parts feature melodic lines with long, sweeping phrases. The B $\flat$  Trumpet 1 part is mostly silent, indicated by a horizontal line. The Tenor Trombone part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Baritone part plays a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

STILL LIFE

02

02

STILL LIFE

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "STILL LIFE". The score is arranged in a system of seven staves. The top five staves are for woodwinds and saxophones: 1. B♭ Clarinet 1 (B♭ CL. 1), 2. B♭ Clarinet 2 (B♭ CL. 2), 3. Alto Saxophone 1 (A. SX. 1), 4. Alto Saxophone 2 (A. SX. 2), and 5. Tenor Saxophone (T. SX.). The bottom two staves are for brass instruments: 6. B♭ Trumpet 1 (B♭ TPT. 1) and 7. Trombone (T. TBN.). Below the Trombone staff is a Baritone (BAR.) staff. The music is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a common time signature. The score consists of four measures. The woodwinds and saxophones play melodic lines with various articulations like slurs and accents. The Trombone and Baritone parts provide a rhythmic and harmonic foundation. The Trumpet 1 part has rests in the first three measures. A rehearsal mark "02" is present at the beginning of the first staff.

Musical score for "STILL LIFE". The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- B♭ CL. 1**: Flute 1, Treble clef, key signature of B♭. Starts with a dynamic marking of *60*. Includes a *stacc* marking and a hairpin.
- B♭ CL. 2**: Flute 2, Treble clef, key signature of B♭. Includes a *stacc* marking and a hairpin.
- A. SX. 1**: Alto Saxophone 1, Treble clef, key signature of B♭. Includes a *stacc* marking and a hairpin.
- A. SX. 2**: Alto Saxophone 2, Treble clef, key signature of B♭. Includes a *stacc* marking and a hairpin.
- T. SX.**: Tenor Saxophone, Treble clef, key signature of B♭. Includes a *stacc* marking and a hairpin.
- B♭ TPT. 1**: Trumpet 1, Treble clef, key signature of B♭. Includes a dynamic marking of *60*. Includes a *stacc* marking and a hairpin.
- T. TBN.**: Trombone, Bass clef, key signature of B♭. Includes a *stacc* marking and a hairpin.
- BAR.**: Baritone, Treble clef, key signature of B♭. Includes a *stacc* marking and a hairpin.

The title "STILL LIFE" is written below the Baritone staff. The score consists of four measures, with various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings.

70

**(D.S. AL CODA)**

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

B♭ TPT. 1

T. TBN.

BAR.

STILL LIFE

*p*

8 $\flat$  CL. 1  
74

8 $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX.

8 $\flat$  TPT. 1  
74

T. TBN.

BAR.

STILL LIFE

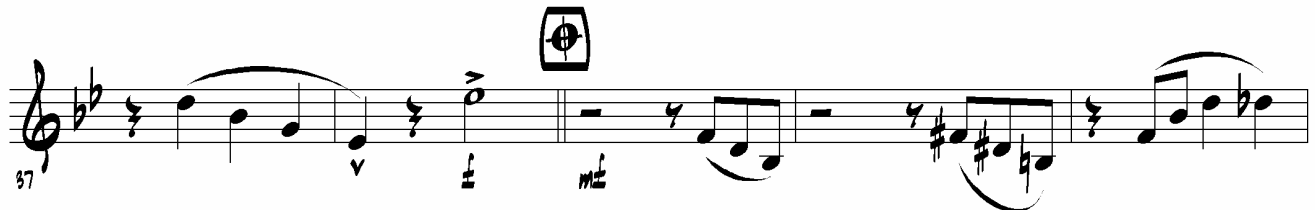
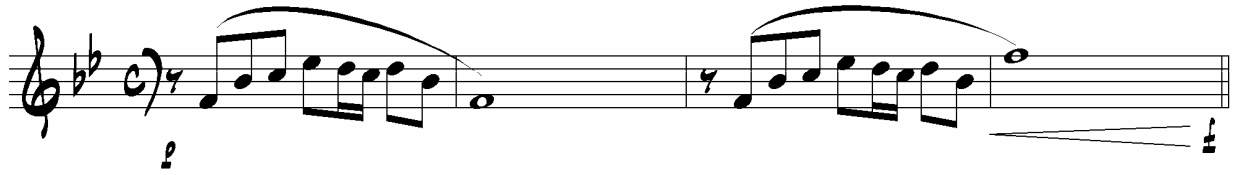
FIN

# CLARINET IN B $\flat$ 1

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



CLARINET 1

42

*f* *p*

Musical staff 42-46: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 42-46. Measure 42 starts with a dynamic of *f* and a hairpin crescendo. Measure 46 ends with a dynamic of *p*.

47

Musical staff 47-50: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 47-50. Measure 47 starts with a dynamic of *f*.

51

*f* *mf*

Musical staff 51-55: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 51-55. Measure 51 starts with a dynamic of *f*. Measure 55 starts with a dynamic of *mf*.

56

Musical staff 56-60: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 56-60. Measure 56 starts with a dynamic of *f*.

61

Musical staff 61-65: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 61-65. Measure 61 starts with a dynamic of *f*.

66

*sfz*

**(D.S. AL CODA)**

Musical staff 66-70: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 66-70. Measure 66 starts with a dynamic of *sfz*. Measure 70 contains the instruction **(D.S. AL CODA)**.

71

STILL LIFE

*p*

FIN

Musical staff 71-75: Treble clef, key signature of two flats, 4/4 time. Measures 71-75. Measure 71 starts with a dynamic of *p*. The piece ends with the word **FIN**.

# CLARINET IN B $\flat$ 2

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

TRUMPET 8

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). It consists of eight staves of music. Measure numbers 13, 18, 22, 27, 32, and 38 are indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. A circled '8' is placed above the first staff, and a circled '8' with a slash is placed above the fourth staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

CLARINET 2

43 *f* *p*

48 *f*

53 *mf*

58

63

68 *sfz* **(D.S. AL CODA)**

73 *p* **STILL LIFE** **FIN**

# ALTO SAXOPHONE 1

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Alto Saxophone 1 in a ballad style. It consists of seven staves of music, all in the key of B-flat major and 3/4 time. The score begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo leading to *f* (forte). The first staff contains measures 1-4. The second staff, labeled 'TRUMPET 8', contains measures 5-8 and features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The third staff, starting at measure 17, contains measures 17-20 and features a dynamic marking of *p*. The fourth staff, starting at measure 21, contains measures 21-25 and features a dynamic marking of *f*. The fifth staff, starting at measure 26, contains measures 26-30 and features a dynamic marking of *f*. The sixth staff, starting at measure 31, contains measures 31-36. The seventh staff, starting at measure 37, contains measures 37-40 and features dynamic markings of *f* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ALTO SAXOPHONE 1

42 *f* *p*

47

51 *f* *mf*

56

61

66 *sfz* **(D.S. AL CODA)**

71 *p* **FIN**

**STILL LIFE**

# ALTO SAXOPHONE 2

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Alto Saxophone 2 in a ballad style. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). The first staff (measures 1-8) features a long, sustained note starting on G4, with a dynamic marking of *p* and a crescendo hairpin leading to a fortissimo (*f*) dynamic. A circled '8' above the staff indicates the instrument's range. The second staff (measures 9-12) contains a melodic line of eighth notes, starting on G4 and moving up to Bb4, with a dynamic marking of *mf*. The third staff (measures 13-16) continues the eighth-note pattern, with a dynamic marking of *p*. The fourth staff (measures 17-21) features a more complex melodic line with eighth notes and a quarter note, ending with a fermata. A circled '8' is present above the staff. The fifth staff (measures 22-26) continues the melodic development with eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *f*. The sixth staff (measures 27-31) shows a melodic line with eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *f*. The seventh staff (measures 32-35) features a melodic line with quarter notes and half notes, with a dynamic marking of *f*. The eighth staff (measures 36-40) concludes the piece with a melodic line of quarter notes and eighth notes, with a dynamic marking of *mf* and a final crescendo hairpin.

ALTO SAXOPHONE 2

43  $\hat{f}$  *p*

48

53 *mf*

58

63

68 *sfz* **D.S. AL CODA**

73 *p* **STILL LIFE** **FIN**

# TENOR SAXOPHONE

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Tenor Saxophone in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes a section for the Trumpet, marked with a circled '8'. The second staff starts at measure 13, marked *mf*, and includes a 'SOLO' section. The third staff starts at measure 18. The fourth staff starts at measure 23 and features a circled 'S' above the staff. The fifth staff starts at measure 28. The sixth staff starts at measure 33 and is marked *mf*. The seventh staff starts at measure 37 and is marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

TENOR SAXOPHONE

42 *f* *mf*

47

52 *f* *mf*

57

62

67 *fz* **D.S. AL CODA**

72 *p* **FIN**

STILL LIFE

# TRUMPET IN B $\flat$ 1

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B $\flat$  and E $\flat$ ) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 3-measure rest, followed by a quarter note G $\flat$  (marked *f*) and a quarter note A $\flat$  (marked *mf*). The second staff starts at measure 8. The third staff starts at measure 13 and includes dynamic markings *mf* at measures 14 and 16. The fourth staff starts at measure 18. The fifth staff starts at measure 23 and includes a square box containing a circled 'S' at measure 25. The sixth staff starts at measure 28 and includes a dynamic marking *f* at measure 29. The seventh staff starts at measure 33. The score concludes with a final whole note G $\flat$  in the seventh staff.


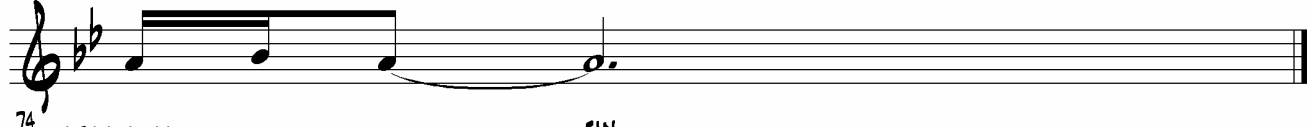
TRUMPET 1

38   ***mf***

43   ***mf***

48  

53  **(D.S. AL CODA)**  ***mf***

74  **STILL LIFE**  **FIN**

# TENOR TROMBONE

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

TRUMPET

The musical score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes a *TRUMPET* part. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11 and features a *mf* dynamic marking. The fourth staff starts at measure 17 and features a *p* dynamic marking. The fifth staff starts at measure 21. The sixth staff starts at measure 25 and includes a circled *sf* dynamic marking. The seventh staff starts at measure 30 and features a *mf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

6

11

17

21

25

30

TENOR TROMBONE

Musical staff 34-37: A series of eighth-note patterns in a bass clef with a key signature of three flats. The notes are: 34: G2, A2, B2, C3; 35: D3, E3, F3, G3; 36: A3, B3, C4, D4; 37: E4, F4, G4, A4.

34

Musical staff 38-42: Staff 38 starts with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note G2. Staff 39: quarter notes A2, B2, C3, D3. Staff 40: quarter notes E3, F3, G3, A3. Staff 41: quarter notes B3, C4, D4, E4. Staff 42: quarter notes F4, G4, A4, B4. Dynamics: *f* (38), *mf* (39-42). A circled cross symbol is above the first measure of staff 38.

38

Musical staff 43-46: Staff 43: quarter notes G2, A2, B2, C3. Staff 44: quarter notes D3, E3, F3, G3. Staff 45: quarter notes A3, B3, C4, D4. Staff 46: quarter notes E4, F4, G4, A4. Dynamics: *f* (43), *p* (44-46).

43

Musical staff 47-50: A series of eighth-note patterns in a bass clef with a key signature of three flats. The notes are: 47: G2, A2, B2, C3; 48: D3, E3, F3, G3; 49: A3, B3, C4, D4; 50: E4, F4, G4, A4.

47

Musical staff 51-55: Staff 51: quarter notes G2, A2, B2, C3. Staff 52: quarter notes D3, E3, F3, G3. Staff 53: quarter notes A3, B3, C4, D4. Staff 54: quarter notes E4, F4, G4, A4. Staff 55: quarter notes B4, C5, D5, E5. Dynamics: *f* (51-52), *mf* (53-55). A circled cross symbol is above the first measure of staff 51. The word "SOLO" is written above the first measure of staff 53.

51

Musical staff 56-60: Staff 56: quarter notes G2, A2, B2, C3. Staff 57: quarter notes D3, E3, F3, G3. Staff 58: quarter notes A3, B3, C4, D4. Staff 59: quarter notes E4, F4, G4, A4. Staff 60: quarter notes B4, C5, D5, E5.

56

Musical staff 61-64: A series of eighth-note patterns in a bass clef with a key signature of three flats. The notes are: 61: G2, A2, B2, C3; 62: D3, E3, F3, G3; 63: A3, B3, C4, D4; 64: E4, F4, G4, A4.

61

Musical staff 65-69: Staff 65: quarter notes G2, A2, B2, C3. Staff 66: quarter notes D3, E3, F3, G3. Staff 67: quarter notes A3, B3, C4, D4. Staff 68: quarter notes E4, F4, G4, A4. Staff 69: quarter notes B4, C5, D5, E5. Dynamics: *f* (65), *mf* (66-69). A circled cross symbol is above the first measure of staff 65. A double bar line with a repeat sign is at the end of staff 69.

65

Musical staff 70-73: Staff 70: quarter notes G2, A2, B2, C3. Staff 71: quarter notes D3, E3, F3, G3. Staff 72: quarter notes A3, B3, C4, D4. Staff 73: quarter notes E4, F4, G4, A4. Dynamics: *f* (70-73). A circled cross symbol is above the first measure of staff 70. The text "(D.S. AL CODA)" is written above the first measure of staff 70. A circled cross symbol is above the first measure of staff 73.

70

STILL LIFE

FIN

# FLISHORN

## STILL LIFE

BALLAD  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: JEAN KESTEMAN  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

TRUMPET

The musical score is written for a trumpet in the key of B-flat major and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a common time signature (C). The music starts with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The third staff has a measure rest marked '11' and continues with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth staff has a measure rest marked '16' and continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The fifth staff has a measure rest marked '21' and continues with a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The sixth staff has a measure rest marked '26' and continues with a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The seventh staff has a measure rest marked '31' and continues with a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also hairpins for crescendo and decrescendo. A square box with a diagonal slash is present above the sixth staff.

FLISHORN

37

42

47

52

57

63

**(D.S. AL CODA)**

69

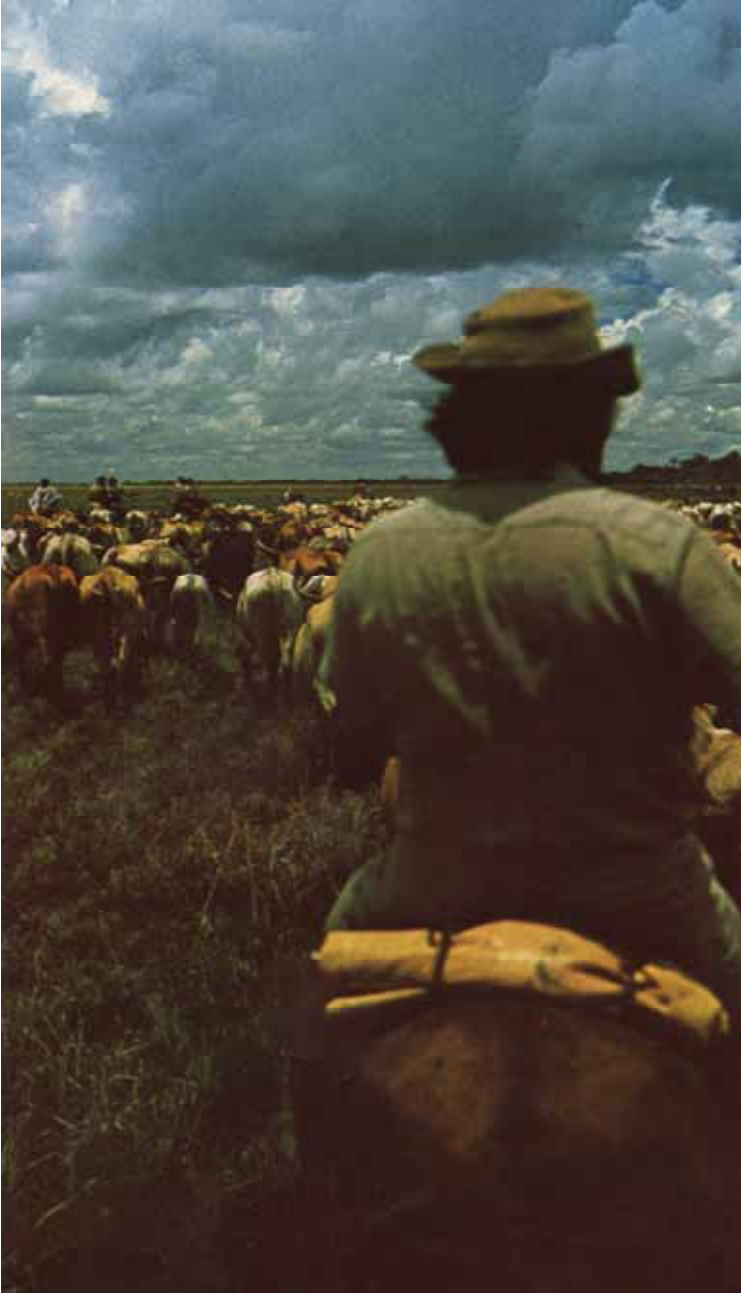
STILL LIFE

FIN

# ALMA LLANERA

JORORO

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO



DE: PEDRO E. GUTIERREZ

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

# ALMA LLANERA

TOROPPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASBREGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

Musical score for Alma Llanera, featuring parts for Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Tenor Trombone, and Baritone (T.C.). The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of 8 measures. The first four measures are marked with a forte (f) dynamic. The score includes a repeat sign at the end of the eighth measure.

trmm  
p

B♭ CL. 1  
6

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1  
6

B♭ TPT. 2

T. TBN.

BAR.

The musical score is for the piece "Alma Llanera" and consists of six staves. The top four staves are for woodwinds: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone. The bottom two staves are for brass: B♭ Trumpet 1 and B♭ Trumpet 2. The Tenor Trombone and Baritone parts are also present. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The trumpets enter in the final measure with a melodic phrase. A dynamic marking of *p* (piano) is present above the first staff in the final measure, and the word "trmm" is written above it.

ALMA LLANERA

*trmm*

Musical score for Alma Llanera, featuring parts for B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, A. SX., T. SX., B♭ TPT. 1, B♭ TPT. 2, T. TBN., and BAR. The score is in 2/4 time and G major. The first staff (B♭ CL. 1) includes a first ending bracket (11) and a dynamic marking of *mf*. The second staff (B♭ CL. 2) also includes a dynamic marking of *mf*. The third staff (A. SX.) includes a dynamic marking of *mf*. The fourth staff (T. SX.) includes a dynamic marking of *mf*. The fifth staff (B♭ TPT. 1) includes a first ending bracket (11) and a dynamic marking of *mf*. The sixth staff (B♭ TPT. 2) includes a dynamic marking of *mf*. The seventh staff (T. TBN.) includes a dynamic marking of *mf*. The eighth staff (BAR.) includes a dynamic marking of *mf*. The title ALMA LLANERA is written below the baritone staff.

B♭ CL. 1  
 B♭ CL. 2  
 A. SX.  
 T. SX.

B♭ TPT. 1  
 B♭ TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

ALMA LLANERA

B♭ CL. 1  
 21  
 B♭ CL. 2  
 A. SX.  
 T. SX.

B♭ TPT. 1  
 21  
 B♭ TPT. 2  
 T. TBN.  
 BAR.

ALMA LLANERA

26

Bb CL. 1

Bb CL. 2

A. SX.

T. SX.

Bb TPT. 1

Bb TPT. 2

T. TBN.

BAR.

ALMA LLANERA

1

trem

1

trem

1

1

1

1

1

1

**A**

B♭ CL. 1 *31* **A** *f* *2* *p*

B♭ CL. 2 **A** *f* *2* *p*

A. SX. **A** *f* *2* *p*

T. SX. **A** *f* *2* *p*

B♭ TPT. 1 *31* **A** *f* *2* *p*

B♭ TPT. 2 **A** *f* *2* *p*

T. TBN. **A** *f* *2* *p*

BAR. **A** *f* *2* *p*

**ALMA LLANERA**

Musical score for *ALMA LLANERA*. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- 8b CL. 1** (B-flat Clarinet 1): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).
- 8b CL. 2** (B-flat Clarinet 2): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *p* and *mf*.
- A. SX.** (Alto Saxophone): Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Dynamics: *p* and *mf*.
- T. SX.** (Tenor Saxophone): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *p* and *mf*.
- 8b TPT. 1** (B-flat Trumpet 1): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *mf*.
- 8b TPT. 2** (B-flat Trumpet 2): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *mf*.
- T. TBN.** (Trombone): Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Dynamics: *p* and *mf*.
- BAR.** (Baritone): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *mf*.

The score is divided into four measures. A vertical bar line is placed after the second measure. The title *ALMA LLANERA* is written below the Baritone staff.

41

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX.

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

ALMA LLANERA

46

46

8b CL. 1

8b CL. 2

A. SX.

T. SX.

8b TPT. 1

8b TPT. 2

T. TBN.

BAR.

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top two staves are for woodwinds: 8b CL. 1 and 8b CL. 2. The next two staves are for strings: A. SX. and T. SX. The bottom three staves are for brass: 8b TPT. 1, 8b TPT. 2, and T. TBN. The BAR. staff is at the bottom. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The woodwind and brass parts have melodic lines with slurs and accents. The string parts provide harmonic support with chords and single notes. The baritone part has a steady rhythmic pattern. The number '46' appears at the beginning of the first and fifth staves.

ALMA LLANERA

Musical score for Alma Llanera, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is written in 4/4 time and includes the following parts:

- B♭ CL. 1**: First B-flat Clarinet, marked *sl* (sforzando) and *ME* (mezzo-forte).
- B♭ CL. 2**: Second B-flat Clarinet, marked *ME*.
- A. SX.**: Alto Saxophone, marked *ME*.
- T. SX.**: Tenor Saxophone, marked *ME*.
- B♭ TPT. 1**: First B-flat Trumpet, marked *sl* and *ME*.
- B♭ TPT. 2**: Second B-flat Trumpet, marked *ME*.
- T. TBN.**: Trombone, marked *ME*.
- BAR.**: Baritone, marked *ME*.

The score consists of five measures. A circled 'B' is placed above the first measure of each staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

ALMA LLANERA

Musical score for Alma Llanera, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is divided into two systems. The first system includes parts for B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone. The second system includes parts for B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Trombone, and Baritone. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). A rehearsal mark 'C' is placed above the first measure of the second system.

ALMA LLANERA

61

8b CL. 1

8b CL. 2

A. SX.

T. SX.

8b TPT. 1

8b TPT. 2

T. TBN.

BAR.

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top four staves are woodwinds: Bb Clarinet 1, Bb Clarinet 2, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone. The bottom three staves are brass: Bb Trumpet 1, Bb Trumpet 2, and Trombone. A Baritone line is also present at the bottom. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of 12 measures, with a double bar line after the 8th measure. The first measure includes a '61' marking. The woodwinds and brass parts feature melodic lines and harmonic support, while the strings play a steady accompaniment.

ALMA LLANERA

66

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. TBN.

BAR.

**f** **p** **f** **p** **f**

ALMA LLANERA

71

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. TBN.

BAR.

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

ALMA LLANERA

70

70

70

70

70

70

70

70

ALMA LLANERA

This musical score is for the piece "Alma Llanera". It features a woodwind section with two flutes (B♭ CL. 1 and 2), an alto saxophone (A. SX.), and a tenor saxophone (T. SX.). The brass section includes two trombones (B♭ TPT. 1 and 2) and a tuba (T. TBN.). The string section (STR.) is represented by a single staff at the bottom. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a melodic line with some rests. The piece is marked with a forte dynamic (f) and includes a first ending bracket (81) for the first two staves.

ALMA LLANERA

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system contains four staves: Bb CL. 1, Bb CL. 2, A. SX., and T. SX. The second system contains four staves: Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, T. TBN., and BAR. The music is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (Bb CL. 1) includes a dynamic marking of *80*. The saxophone parts (A. SX. and T. SX.) feature complex rhythmic patterns and melodic lines. The brass parts (Bb TPT. 1, Bb TPT. 2, T. TBN., and BAR.) provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The baritone part (BAR.) has a more active, rhythmic role.

ALMA LLANERA

91

8b CL. 1

8b CL. 2

A. SX.

T. SX.

8b TPT. 1

8b TPT. 2

T. TBN.

BAR.

ALMA LLANERA

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece "Alma Llanera". The score is arranged in a system of seven staves. The top four staves are for woodwinds: Bb Clarinet 1, Bb Clarinet 2, Alto Saxophone, and Tenor Saxophone. The bottom three staves are for brass and strings: Bb Trumpet 1, Bb Trumpet 2, and Trombone. A separate staff at the bottom is for the Baritone. The music is in the key of D major (indicated by two sharps) and 2/4 time. The first measure of each staff contains a dynamic marking of "91". The woodwind parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes, while the saxophones play chords with accents. The brass parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The baritone part consists of a steady eighth-note accompaniment.

8b CL. 1  
8b CL. 2  
A. SX.  
T. SX.  
8b TPT. 1  
8b TPT. 2  
T. TBN.  
BAR.

ALMA LLANERA

The image shows a page of a musical score for the piece "Alma Llanera". The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: 8b Clarinet 1, 8b Clarinet 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, 8b Trumpet 1, 8b Trumpet 2, Trombone, and Baritone. The music is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of two main sections. The first section spans the first four measures, with the woodwinds and strings playing a melodic line and the brass playing a harmonic accompaniment. The second section spans the last four measures, where the woodwinds and strings play a more active melodic line, and the brass continues with their accompaniment. The title "ALMA LLANERA" is printed at the bottom of the page.

This musical score is for the piece "ALMA LLANERA". It is arranged for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, and strings. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The woodwind section consists of two B-flat Clarinets (CL. 1 and CL. 2), one Alto Saxophone (A. SX.), and one Tenor Saxophone (T. SX.). The brass section includes two B-flat Trumpets (TPT. 1 and TPT. 2), one Trombone (T. TBN.), and a Baritone (BAR.). The string section is represented by a single staff. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. Each staff begins with a treble clef (except for the Trombone and Baritone which use bass clefs) and a key signature of one sharp. A box labeled "E" is placed above the first measure of each staff, indicating the starting pitch for the woodwinds and brass. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a melodic line consisting of eighth and quarter notes. The piece concludes with a final chord in the eighth measure.

106 *mf*

107 *mf*

108 *mf*

109 *mf*

110 *mf*

ALMA LLANERA

This musical score is for the piece "Alma Llanera". It features a woodwind section with two B-flat Clarinets (CL. 1 and CL. 2), an Alto Saxophone (A. SX.), and a Tenor Saxophone (T. SX.). The brass section includes two B-flat Trumpets (TPT. 1 and TPT. 2), a Trombone (T. TBN.), and a Baritone (BAR.). The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The woodwinds and trumpets play a rhythmic eighth-note pattern, while the saxophones and trombone play sustained chords. The baritone plays a steady eighth-note accompaniment. The piece is marked with a first ending bracket (111) in the first three measures of each staff.

ALMA LLANERA

116

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX.

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

ALMA LLANERA

121

121

ALMA LLANERA

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece "Alma Llanera". The score is arranged in a system of staves. The instruments are: B♭ Clarinet 1 and 2 (top two staves), Alto Saxophone (A. SX.), Tenor Saxophone (T. SX.), B♭ Trumpet 1 and 2 (middle two staves), Trombone (T. TBN.), and Baritone (BAR.). The music is in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#) and 4/4 time. The score is divided into four measures. The first measure starts with a whole note chord in the woodwinds and saxophones. The second and third measures feature a melodic line in the woodwinds and saxophones, with the brass playing a rhythmic accompaniment. The fourth measure contains a complex chordal texture with many notes in the woodwinds and saxophones, and a more active bass line in the brass. The title "ALMA LLANERA" is printed at the bottom of the system.

126

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX.

T. SX.

B♭ TPT. 1

B♭ TPT. 2

T. TBN.

BAR.

ALMA LLANERA

131

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX.

T. SX.

B $\flat$  TPT. 1

B $\flat$  TPT. 2

T. TBN.

BAR.

ALMA LLANERA

FIN

(D.C. AL FINE)

(D.C. AL FINE)

(D.C. AL FINE)

(D.C. AL FINE)

(D.C. AL FINE)

(D.C. AL FINE)

(D.C. AL FINE)

(D.C. AL FINE)

# CLARINET IN B $\flat$ 1

## ALMA LLANERA

TOROPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASBEGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  1 and consists of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *trm* (trill). Measure numbers 6, 12, 18, 24, 31, and 37 are indicated at the beginning of their respective staves. A section labeled 'A' is marked with a circled 'A' above the staff starting at measure 31. The score concludes with a repeat sign at the end of the final staff.

CLARINET 1

42

47

52

58

63

68

73

78

84

ALMA LLANERA

CLARINET 1

Musical staff 1 (measures 88-92). Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 88 starts with a quarter rest. Measure 92 ends with a half note G#.

Musical staff 2 (measures 93-97). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 97 ends with a half note G#.

Musical staff 3 (measures 98-102). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 98 starts with a half note G#. Measure 100 contains a first ending bracket with a circled 'E' above it. Measure 102 ends with a half note G#.

Musical staff 4 (measures 103-107). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 103 starts with a half note G#. Measure 107 ends with a half note G#.

Musical staff 5 (measures 108-112). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 108 starts with a half note G#. Measure 112 ends with a half note G#.

Musical staff 6 (measures 113-117). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 113 starts with a half note G#. Measure 117 ends with a half note G#.

Musical staff 7 (measures 118-122). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 118 starts with a half note G#. Measure 122 ends with a half note G#.

Musical staff 8 (measures 123-128). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 123 starts with a half note G#. Measure 128 ends with a half note G#. The word 'PLATILLO' is written above the staff in measure 128.

Musical staff 9 (measures 129-133). Treble clef, key signature of three sharps. Measure 129 starts with a half note G#. Measure 133 ends with a half note G#. The instruction '(D.C. AL FINE)' is written above the staff in measure 133.

129 ALMA LLANERA

FIN

# CLARINET IN B $\flat$ 2

## ALMA LLANERA

TOROPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASBEGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  2 and consists of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a forte (f) dynamic. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 12 and includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff starts at measure 17. The fifth staff starts at measure 22 and includes a first ending bracket labeled '1'. The sixth staff starts at measure 23 and includes a trill marking and a second ending bracket labeled '2'. The seventh staff starts at measure 33 and includes a piano (p) dynamic. The score concludes with a final measure.

CLARINET 2

38 *mf*

43

48 **B** *mf*

53

59 **C**

65 *f* *p* **D**

70 *f* *p* *mf*

75

80 ALMA LLANERA

CLARINET 2

85

91

97

102

108

115

118

123

128

# ALTO SAXOPHONE

## ALMA LLANERA

TOROPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASBEGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

The musical score is written for Alto Saxophone in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f*. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11 and includes a dynamic marking of *mf*. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff starts at measure 22 and includes a first ending bracket labeled '1' and a dynamic marking of *f*. The sixth staff starts at measure 23 and includes a section marker 'A' above the staff and a dynamic marking of *f*. The seventh staff starts at measure 33 and includes dynamic markings of *p* and *f*.

ALTO SAXOPHONE 1 AND 2

39 *mf*

44

49 *mf*

54

59

64 *f* *p*

69 *f* *p*

74 *mf*

79

ALMA LLANERA

ALTO SAXOPHONE 1 AND 2

84

89

94

99

104

109

116

122

128

PLATILLO

**ff**

(D.C. AL FINE)

FIN

# TENOR SAXOPHONE

## ALMA LLANERA

TOROPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASBEGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

Musical score for Tenor Saxophone, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f*. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 12 and includes a dynamic marking of *mf*. The fourth staff starts at measure 18. The fifth staff starts at measure 25 and includes a first ending bracket labeled '1' and a dynamic marking of *f*. A section labeled 'A' in a box begins at measure 31. The sixth staff starts at measure 31 and includes dynamic markings of *f* and *p*. The seventh staff starts at measure 37 and includes dynamic markings of *p* and *mf*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

TENOR SAXOPHONE

42

47

52

58

63

68

73

78

84

ALMA LLANERA

TENOR SAXOPHONE

88

96

98

103

108

113

118

123

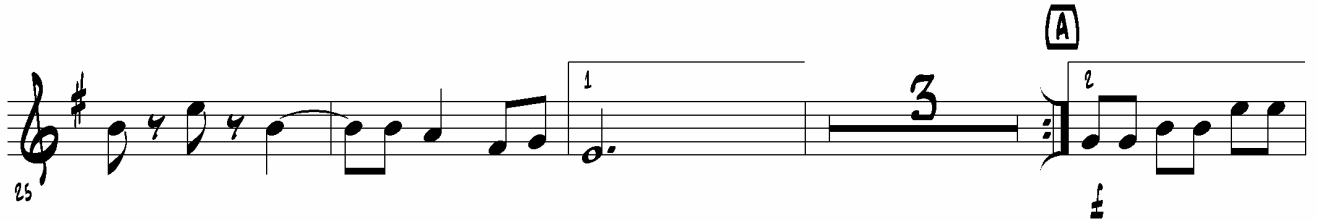
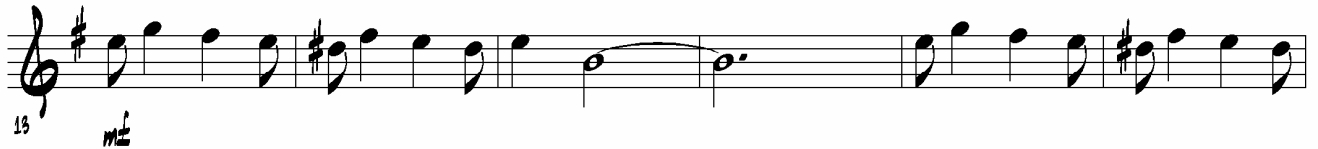
128

# TRUMPET IN B $\flat$ 1

## ALMA LLANERA

TOROPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASREGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



TRUMPET 1

50 8 *mf*

55 9

60

66 10 *f* *p* *f*

71 *p* *mf*

76

81

86

91

ALMA LLANERA

TRUMPET 1

96

Musical staff 96: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4. A first ending bracket labeled '1' encompasses the final eighth-note triplet. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

101

Musical staff 101: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4. A first ending bracket labeled '2' encompasses the final eighth-note triplet. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

106

Musical staff 106: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

111

Musical staff 111: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4.

116

Musical staff 116: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4.

121

Musical staff 121: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4. Dynamics include *f* (forte).

126

Musical staff 126: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word "PLATILLO" is written above the staff.

131

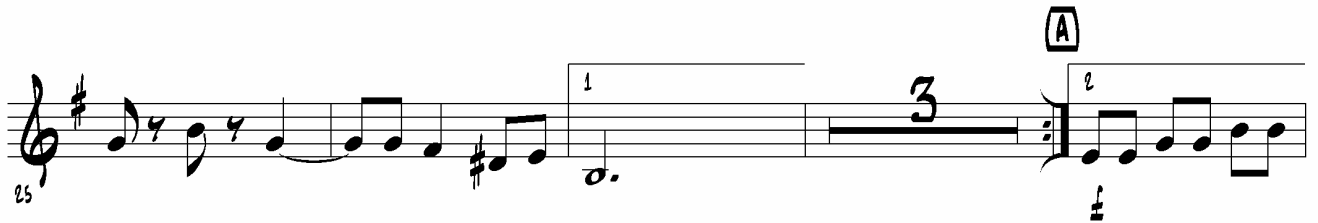
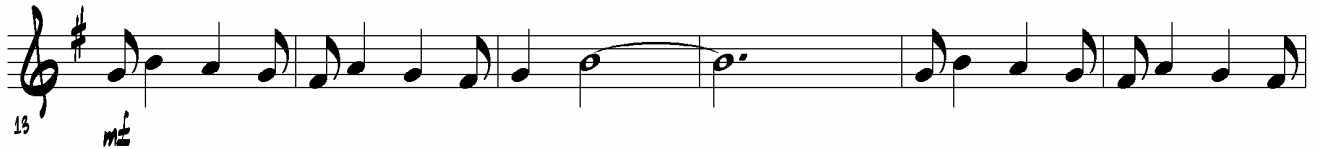
Musical staff 131: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a final eighth-note triplet G4-A4-B4. Dynamics include *f* (forte). The word "ALMA LLANERA" is written below the staff, and "FIN" is written below the staff. A first ending bracket labeled "(D.C. AL FINE)" encompasses the final eighth-note triplet.

# TRUMPET IN B $\flat$ 2

## ALMA LLANERA

TOROPPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASREGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



TRUMPET 2

50 Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 50-54. Measure 51 has a first ending bracket with a 'B' in a box above it. Dynamics include *mf* and *f*.

55 Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 55-59. Measure 59 has a first ending bracket with a 'C' in a box above it.

60 Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 60-64.

65 Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 65-69. Measure 67 has a first ending bracket with a 'D' in a box above it. Dynamics include *f* and *p*.

70 Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 70-74. Dynamics include *f* and *mf*.

75 Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 75-79. Features a long slur over measures 77-79.

80 Musical staff 7: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 80-84.

85 Musical staff 8: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 85-89.

90 Musical staff 9: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time. Measures 90-94.

ALMA LLANERA

TRUMPET 2

95

100

105

110

115

120

125

130

ALMA LLANERA

FIN

# TENOR TROMBONE

## ALMA LLANERA

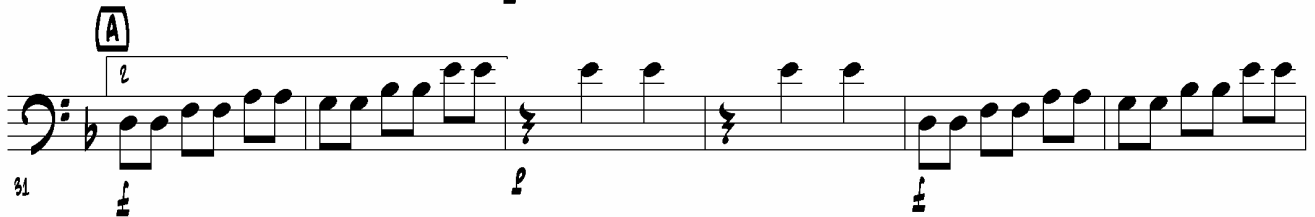
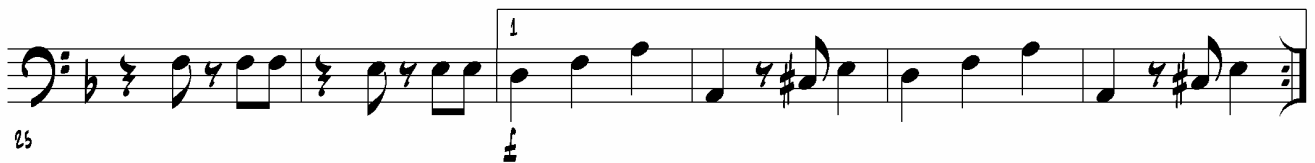
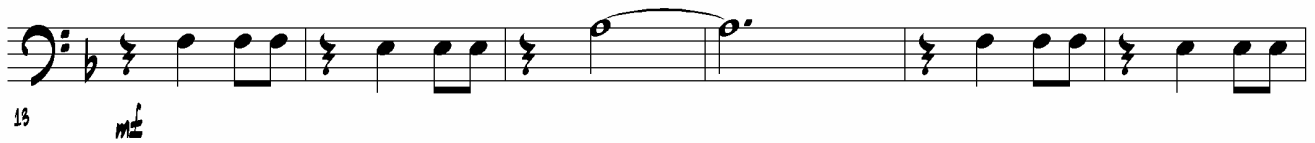
TOROPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ASBEGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ

ADAPTACION Y ARREGLOS:

NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ



TENOR TROMBONE

42

47

52

58

65

70

75

80

85

ALMA LLANERA

TENOR TROMBONE

90

95

100

105

110

115

120

125

130

ALMA LLANERA

FIN

# FLISHORN

## ALMA LLANERA

TOROPO  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO

DE: PEDRO E. GUTIERREZ  
ADAPTACION Y ARREGLOS:  
NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

7

13 *mf*

19

25 *f*

**A**

31 *f* *p* *f*

37 *p* *mf*

FLISHORN

42

47

52

58

63

68

73

78

83

ALMA LLANERA

FLISHORN

88

93

98

103

108

113

118

123

129

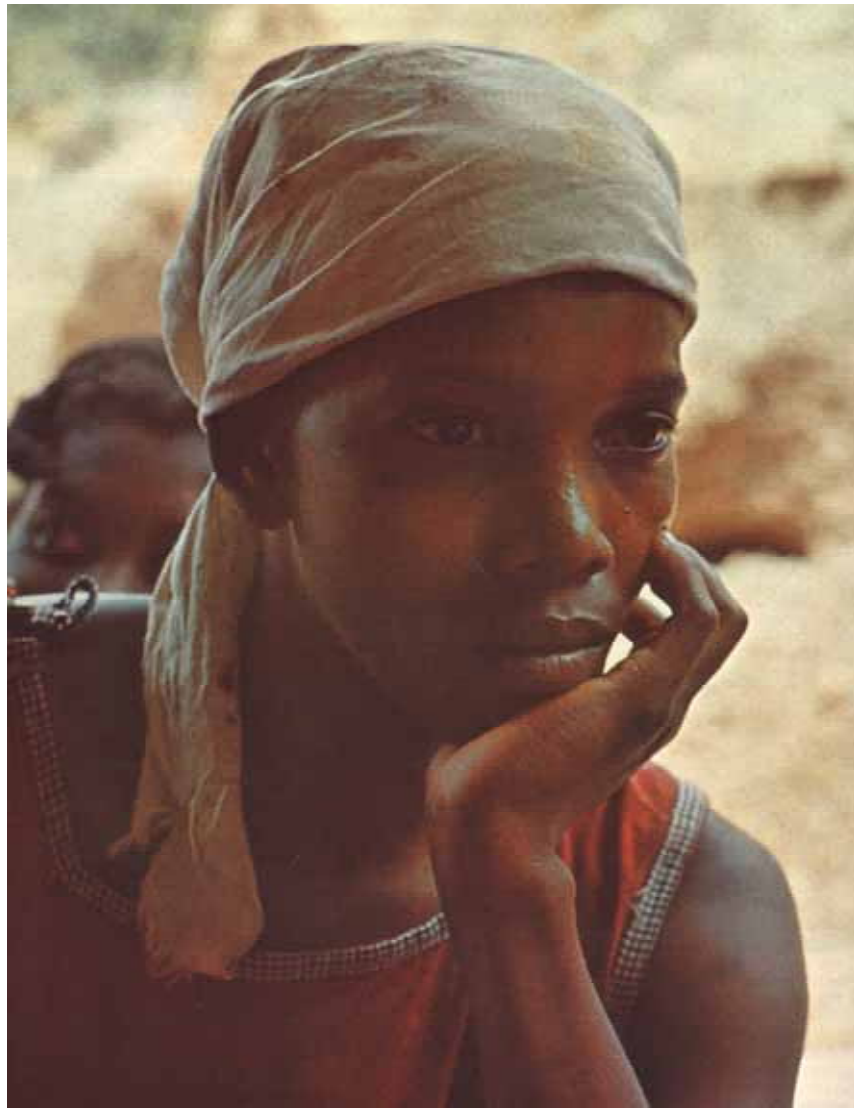
ALMA LLANERA

FIN

# LA REBELION

SALSA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)



DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

# LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for the following instruments: Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Trumpet in Bb 1, Tenor Trombone 1, Tenor Trombone 2, Fluegelhorn, and Electric Bass. Each instrument part begins with a treble clef (except for the Trombones and Electric Bass which use bass clefs), a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is marked 'PIANO-BASS' and features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Electric Bass part at the bottom of the page shows a specific melodic line starting with a quarter note G2, followed by eighth notes and quarter notes in the lower register.

This musical score is for the piece "LA REBELION". It features five parts: B♭ Clarinet 1 & 2, Alto Saxophone 1 & 2, Tenor Saxophone 1 & 2, Baritone Saxophone, and Euphonium. The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B♭ major or D minor). A vertical line with a circled 'S' symbol is placed at the beginning of the fourth measure in every part, indicating a section change. The music consists of eighth and quarter notes, often beamed together in groups of four. The Euphonium part (E.B.) is the only one that begins with a melodic line in the first measure, while the other parts have whole rests.

LA REBELION

12

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

12

The musical score is written for a large ensemble. It consists of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: B $\flat$  Clarinet 1, B $\flat$  Clarinet 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone 1, Tenor Saxophone 2, B $\flat$  Trumpet, Trombone 1, Trombone 2, Baritone, and Euphonium. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B $\flat$  major or D $\flat$  minor). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower parts, with melodic lines in the upper parts. There are several measures of rests at the beginning of the piece, followed by a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

LA REBELION

17

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.

T. T $\delta$ N.

T. T $\delta$ N.

BAR.

E.B.

17

LA REBELION

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'LA REBELION'. The score is arranged in a grand staff format with ten staves. The instruments and voices are: B $\flat$  Clarinet 1, B $\flat$  Clarinet 2, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone 1, Tenor Saxophone 2, B $\flat$  Trumpet, Trombone 1, Trombone 2, Baritone, and Euphonium. The music is in a key signature of two flats (B $\flat$  major or D $\flat$  minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 17. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The bottom of the page features the title 'LA REBELION' and the page number '4'.



29

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B♭ TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

29

LA REBELION

B $\flat$  CL. 1  
34

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.  
34

T. TBN.

T. TBN.  
34

BAR.

E.B.  
34

LA REBELION

B $\flat$  CL. 1  
 B $\flat$  CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX. 1  
 T. SX. 2

B $\flat$  TPT.  
 T. TBN.  
 T. TBN.  
 BAR.  
 E.B.

LA REBELION

B♭ CL. 1  
44

B♭ CL. 2

A. SX. 1  
p

A. SX. 2  
p

T. SX. 1  
p

T. SX. 2

B♭ Tpt.  
44

T. TBN.

T. TBN.  
44

BAR.

E.B.  
44

LA REBELTÓN

Musical score for "LA REBELION". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- B♭ CL. 1
- B♭ CL. 2
- A. SX. 1
- A. SX. 2
- T. SX. 1
- T. SX. 2
- B♭ TPT.
- T. TBN.
- T. TBN.
- BAR.
- E.B.

The score begins at measure 49. The key signature is one flat (B♭ major / F minor), and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines across all parts.

LA REBELION

54

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

54

54

LA REBELION



Musical score for the piece "LA REBELION". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- B♭ CL. 1** and **B♭ CL. 2**: Clarinet parts, both starting with a rehearsal mark *65* and a dynamic marking *p*.
- A. SX. 1** and **A. SX. 2**: Alto Saxophone parts, both starting with a rehearsal mark *65* and a dynamic marking *p*.
- T. SX. 1** and **T. SX. 2**: Tenor Saxophone parts, both starting with a rehearsal mark *65* and a dynamic marking *p*.
- B♭ TPT.**: Trumpet part, starting with a rehearsal mark *65*.
- T. TBN.** (top): Trombone part.
- T. TBN.** (bottom): Trombone part, starting with a rehearsal mark *65*.
- BAR.**: Baritone part.
- E.B.**: Euphonium part, starting with a rehearsal mark *65*.

The score is written in a key signature of two flats (B♭ major / F minor) and a 4/4 time signature. The music features melodic lines with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) are used throughout. Rehearsal marks *65* are placed at the beginning of several staves.

LA REBELION







Musical score for the piece "LA REBELION". The score is arranged in a grand staff format with ten staves. The instruments are: B♭ Clarinet 1 (CL. 1), B♭ Clarinet 2 (CL. 2), Alto Saxophone 1 (A. SX. 1), Alto Saxophone 2 (A. SX. 2), Tenor Saxophone 1 (T. SX. 1), Tenor Saxophone 2 (T. SX. 2), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Tenor Trombone (T. Tbn.), Tenor Trombone (T. Tbn.), Baritone (BAR.), and Euphonium (E.B.). The music is in 4/4 time and B-flat major. The first two staves (CL. 1 and CL. 2) play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The saxophone parts (A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX. 1, T. SX. 2) provide harmonic support with chords and moving lines. The B♭ Trumpet part (B♭ Tpt.) features a more active melodic line with eighth notes and slurs. The Trombone parts (T. Tbn.) and Baritone (BAR.) are mostly silent, indicated by rests. The Euphonium part (E.B.) plays a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *83* and *85*, and articulation marks like slurs and accents.

LA REBELION

88

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B♭ TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

88

The musical score is written for a full orchestra. It begins at measure 88. The woodwind section (B♭ Clarinets, Alto Saxophones, Tenor Saxophones) and strings (Trumpets, Trombones, Baritone, Euphonium) have active parts. The brass section (B♭ Trumpets, Trombones) is mostly silent. The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B♭ major or D minor). Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). The piece concludes with a final cadence in the strings.

LA REBELION

ALTO SAX SOLO

93

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

ALTO SAX SOLO

B $\flat$  TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

ALTO SAX SOLO

E.B.

LA REBELION

98

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

98

B $\flat$  TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

LA REBELION

B $\flat$  CL. 1  
102

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.  
102

T. TBN.

T. TBN.  
102

BAR.

E.B.  
102

LA REBELION

107

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

107

B $\flat$  TPT.

T. T $\text{BN}$ .

T. T $\text{BN}$ .

BAR.

E.B.

107

LA REBELION

Musical score for "LA REBELION". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes:

- B♭ CL. 1
- B♭ CL. 2
- A. SX. 1
- A. SX. 2
- T. SX. 1
- T. SX. 2

The second system includes:

- B♭ TPT.
- T. TBN.
- T. TBN.
- BAR.
- E.B.

The score is in a key signature of two flats (B♭ major or D minor) and a 4/4 time signature. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*fff*) dynamic. The second system shows a transition to a piano (*p*) dynamic. The Euphonium part (E.B.) features a melodic line with a slur and a fermata. The Baritone part (BAR.) has a similar melodic line. The Trombone parts (T. TBN.) have a rhythmic accompaniment. The Trumpet part (B♭ TPT.) has a melodic line. The Saxophone parts (A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX. 1, T. SX. 2) have various melodic and rhythmic parts. The Clarinet parts (B♭ CL. 1, B♭ CL. 2) have melodic lines. The score ends with a double bar line.

LA REBELION

B $\flat$  CL. 1  
116

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.  
116

T. T $\flat$ N.

T. T $\flat$ N.  
116

BAR.

E.B.  
116

LA REBELION

121

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

LA REBELION

126

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

126

LA REBELIÓN

131

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.

T. TBN.

T. TBN.

BAR.

E.B.

131

LA REBELION

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "LA REBELION". The score is arranged in a grand staff format with ten staves. The instruments are: B $\flat$  Clarinet 1 and 2, Alto Saxophone 1 and 2, Tenor Saxophone 1 and 2, B $\flat$  Trumpet, Trombone 1 and 2, Baritone, and Euphonium. The music is in a key signature of two flats (B $\flat$  major or D $\flat$  minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 131. The first two staves (B $\flat$  Clarinets) play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The saxophone and tenor saxophone staves play a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents. The trumpet and trombone staves play a similar rhythmic pattern. The baritone and euphonium staves play a bass line with quarter and eighth notes. The score is divided into four measures. The first measure contains the main melodic and rhythmic material. The second measure continues the pattern. The third and fourth measures show the instruments playing sustained notes or rests, indicating a change in the musical texture.

The musical score is arranged in nine staves, each with a label on the left. The instruments are: B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, A. SX. 1, A. SX. 2, T. SX. 1, T. SX. 2, B♭ TPT., T. TBN., T. TBN., BAR., and E.B. The score begins at measure 136. The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Many notes have accents (^) and slurs. The B♭ Clarinet 1 and 2 parts have a '136' marking at the start. The Euphonium part also has a '136' marking. The overall texture is dense and rhythmic.

LA REBELION

141

B $\flat$  CL. 1

B $\flat$  CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B $\flat$  TPT.

T. T $\text{BN}$ .

T. T $\text{BN}$ .

BAR.

E.B.

141

LA REBELION



B $\flat$  CL. 1  
 B $\flat$  CL. 2  
 A. SX. 1  
 A. SX. 2  
 T. SX. 1  
 T. SX. 2  
 B $\flat$  TPT.  
 T. TBN.  
 T. TBN.  
 BAR.  
 E.B.

The score is for a piece titled "LA REBELION". It features a full orchestral arrangement with the following parts:

- Clarinets (B $\flat$  CL. 1 & 2):** Play a melodic line starting in the third measure, characterized by eighth-note patterns and slurs.
- Saxophones (A. SX. 1 & 2, T. SX. 1 & 2):** Provide harmonic support with similar eighth-note patterns, often playing in unison or octaves.
- Trumpets (B $\flat$  TPT.):** Play a melodic line starting in the third measure, mirroring the clarinet parts.
- Trombones (T. TBN.):** Play a melodic line starting in the third measure, mirroring the saxophone parts.
- Baritone (BAR.):** Plays a melodic line starting in the third measure, mirroring the saxophone parts.
- Euphonium (E.B.):** Provides a bass line starting in the first measure, consisting of a sequence of eighth and quarter notes.

The score is written in a key signature of two flats (B $\flat$  major or D $\flat$  minor) and a 4/4 time signature. The first measure of the piece is marked with a rehearsal mark "151".

LA REBELION



B♭ CL. 1  
102

B♭ CL. 2

A. SX. 1

A. SX. 2

T. SX. 1

T. SX. 2

B♭ TPT.  
102

T. TBN.

T. TBN.  
102

BAR.

E.B.  
102

FINE

FINE

FINE

FINE

FINE

FINE

FINE

FINE

FINE

FINE

LA REBELION

# CLARINET IN B $\flat$ 1

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3  
PIANO-BASS 8

13

18

23

29

34

40

46

51

56

3

Detailed description: This is a musical score for a Clarinet in B-flat, part 1. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor). It begins with a 2+3 time signature and a 'PIANO-BASS' dynamic marking. The first measure includes a circled '8' and a circled 'S' symbol. The score consists of ten staves of music, with measure numbers 13, 18, 23, 29, 34, 40, 46, 51, and 56 indicated at the start of their respective staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A circled 'S' symbol appears at the end of the third staff. The final measure of the score is marked with a circled '3', indicating a triplet.

TRUMPET SOLO

CLARINET 1

64 **2** **5**

74 **5**

83 **5**

ALTO SAX SOLO

92 **32** **3**

101 **3**

110 **3**

119 **3**

128 **3**

137 **D.S. AL CODA** **3**

146 **FINE**

# CLARINET IN B $\flat$ 2

## LA REBELION

SALSA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO

ARREGLO: D.R.A.

ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3  
PIANO-BASS 8

13

18

23

29

34

40

46

51

57

TRUMPET SOLO

3 2

CLARINET 2

66

73

84

ALTO SAX SOLO

93

131

138

149

150

156

160

LA REBELION

# ALTO SAX. 1

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3 PIANO-BASS 8

8 13 18 23 29 34 40 46 52 58

TRUMPET SOLO

ALTO SAXOPHONE 1

Musical score for Trumpet Solo and Alto Saxophone 1, measures 64-134. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It features various musical notations including rests, notes, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a section titled 'LA REBELION'.

64 2

74 5

83 5

92 SOLO

97

100

107

111

117

120 3

129

134 3

LA REBELION

ALTO SAXOPHONE 1

147

3

148

3

155

(D.S. AL CODA) 

160

LA REBELION

**FINE**

# ALTO SAX. 2

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3  
PIANO-BASS 8

13

18

23

29

34

40

46

52

58

2

TRUMPET SOLO

ALTO SAXOPHONE 2

64 **2** *p* **5**

74 *p* **5** *p*

84 **5** *p*

ALTO SAX SOLO

94 **32** **3**

104 **3**

114

124 **3**

134 **3**

144 **(D.S. AL CODA)** **⊕**

154 **FINE**

# TENOR SAX. 1

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3  
PIANO-BASS 8

13

18

23

29

34

40

46

52

58

2

♯

The musical score is written for Tenor Saxophone 1 in a 2+3 time signature. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score consists of ten staves of music. The first staff includes a 'PIANO-BASS' section with a measure containing the number '8' and a circled 'S' symbol. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a double bar line and a '2' time signature.

TRUMPET SOLO

TENOR SAXOPHONE 1

64 **2** **5**

74 **5**

83 **5**

ALTO SAX SOLO

92 **32** **3**

101 **3**

110

119 **3**

128 **3**

137 **(D.S. AL CODA)**

146 **ff** **{ FINE }**

LA REBELION

# TENOR SAX. 2

## LA REBELION

SALSA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO

ARREGLO: D.R.A.

ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

The musical score for Tenor Saxophone 2 consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). Above the first few notes, there are annotations: '2+3' above a quarter note, 'PIANO-BASS' above a half note, and a circled '8' above a quarter note. A circled 'S' symbol is placed above the staff. The music continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff starts with a measure rest labeled '13'. The third staff starts with a measure rest labeled '18' and ends with a circled 'S' symbol. The fourth staff starts with a measure rest labeled '23'. The fifth staff starts with a measure rest labeled '29'. The sixth staff starts with a measure rest labeled '34'. The seventh staff starts with a measure rest labeled '40'. The eighth staff starts with a measure rest labeled '45'. The ninth staff starts with a measure rest labeled '50'. The tenth staff starts with a measure rest labeled '55'. The score concludes with a double bar line.

TRUMPET SOLO

TENOR SAXOPHONE 2

60

Musical staff 60-66: Treble clef, key signature of one flat. Measures 60-66. Measure 60 has a fermata. Measure 61 has an accent (^) and a dynamic marking of *p*. Measure 62 has a fermata. Measure 63 has a dynamic marking of *p*. Measure 64 has a fermata. Measure 65 has a dynamic marking of *p*. Measure 66 has a dynamic marking of *p*.

67

Musical staff 67-73: Treble clef, key signature of one flat. Measures 67-73. Measure 67 has a dynamic marking of *p*. Measure 68 has a dynamic marking of *p*. Measure 69 has a dynamic marking of *p*. Measure 70 has a dynamic marking of *p*. Measure 71 has a dynamic marking of *p*. Measure 72 has a dynamic marking of *p*. Measure 73 has a dynamic marking of *p*.

76

Musical staff 76-82: Treble clef, key signature of one flat. Measures 76-82. Measure 76 has a dynamic marking of *p*. Measure 77 has a dynamic marking of *p*. Measure 78 has a dynamic marking of *p*. Measure 79 has a dynamic marking of *p*. Measure 80 has a dynamic marking of *p*. Measure 81 has a dynamic marking of *p*. Measure 82 has a dynamic marking of *p*.

85

Musical staff 85-91: Treble clef, key signature of one flat. Measures 85-91. Measure 85 has a dynamic marking of *p*. Measure 86 has a dynamic marking of *p*. Measure 87 has a dynamic marking of *p*. Measure 88 has a dynamic marking of *p*. Measure 89 has a dynamic marking of *p*. Measure 90 has a dynamic marking of *p*. Measure 91 has a dynamic marking of *p*.

ALTO SAX SOLO

94

Musical staff 94-100: Treble clef, key signature of one flat. Measures 94-100. Measure 94 has a dynamic marking of *p*. Measure 95 has a dynamic marking of *p*. Measure 96 has a dynamic marking of *p*. Measure 97 has a dynamic marking of *p*. Measure 98 has a dynamic marking of *p*. Measure 99 has a dynamic marking of *p*. Measure 100 has a dynamic marking of *p*.

130

Musical staff 130-136: Treble clef, key signature of one flat. Measures 130-136. Measure 130 has a dynamic marking of *p*. Measure 131 has a dynamic marking of *p*. Measure 132 has a dynamic marking of *p*. Measure 133 has a dynamic marking of *p*. Measure 134 has a dynamic marking of *p*. Measure 135 has a dynamic marking of *p*. Measure 136 has a dynamic marking of *p*.

139

Musical staff 139-145: Treble clef, key signature of one flat. Measures 139-145. Measure 139 has a dynamic marking of *p*. Measure 140 has a dynamic marking of *p*. Measure 141 has a dynamic marking of *p*. Measure 142 has a dynamic marking of *p*. Measure 143 has a dynamic marking of *p*. Measure 144 has a dynamic marking of *p*. Measure 145 has a dynamic marking of *p*.

148

Musical staff 148-154: Treble clef, key signature of one flat. Measures 148-154. Measure 148 has a dynamic marking of *p*. Measure 149 has a dynamic marking of *p*. Measure 150 has a dynamic marking of *p*. Measure 151 has a dynamic marking of *p*. Measure 152 has a dynamic marking of *p*. Measure 153 has a dynamic marking of *p*. Measure 154 has a dynamic marking of *p*.

158

Musical staff 158-164: Treble clef, key signature of one flat. Measures 158-164. Measure 158 has a dynamic marking of *p*. Measure 159 has a dynamic marking of *p*. Measure 160 has a dynamic marking of *p*. Measure 161 has a dynamic marking of *p*. Measure 162 has a dynamic marking of *p*. Measure 163 has a dynamic marking of *p*. Measure 164 has a dynamic marking of *p*.

(D.S. AL CODA)

158

Musical staff 158-164: Treble clef, key signature of one flat. Measures 158-164. Measure 158 has a dynamic marking of *p*. Measure 159 has a dynamic marking of *p*. Measure 160 has a dynamic marking of *p*. Measure 161 has a dynamic marking of *p*. Measure 162 has a dynamic marking of *p*. Measure 163 has a dynamic marking of *p*. Measure 164 has a dynamic marking of *p*.

LA REBELION

FINE

# TRUMPET IN B $\flat$ 1

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3  
PIANO-BASS  
8

13

18

23

29

39

46

51

56

64

SOLO

The musical score is written for a Trumpet in B-flat 1. It begins with a 2+3 piano-bass section, indicated by a circled '8' and a circled 'S'. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a circled 'S' and a circled '8'. The second staff has a circled '13'. The third staff has a circled '18'. The fourth staff has a circled '23'. The fifth staff has a circled '29'. The sixth staff has a circled '39'. The seventh staff has a circled '46'. The eighth staff has a circled '51'. The ninth staff has a circled '56'. The tenth staff has a circled '64' and is marked 'SOLO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

TRUMPET 1

69

74

78

82

86

ALTO SAX SOLO

92

99

108

117

126

134

140

LA REBELION

147 TRUMPET 1

152

3

D.S. AL CODA

155

LA REBELION

# TENOR TROMBONE 1

## LA REBELION

SALSA

BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO

ARREGLO: O.R.A.

ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEORAZA

CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ

LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3  
PIANO-BASS 8

13

18

23

29

39

46

51

56

61

TRUMPET SOLO 30

ALTO SAX SOLO 4

*p*

Detailed description: This is a musical score for Tenor Trombone 1. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a 2+3 time signature and a piano-bass section marked with an '8'. The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and slurs. There are several measure rests and repeat signs. A box with a circled 'S' is present in the first staff. The score is divided into sections: a main piano-bass section and two solo sections for trumpet and alto sax. The trumpet solo section starts at measure 30 and the alto sax solo section starts at measure 4. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

100

109

122

127

132

137

142

147

152

156

(D.S. AL CODA)

160

LA REBELION

**FINE**

# TENOR TROMBONE 2

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3 PIANO-BASS 8

13

18

23

29

39

46

51

56

61

TRUMPET SOLO 30 ALTO SAX SOLO 4

*p*

Detailed description: This is a musical score for Tenor Trombone 2. It begins with a piano-bass section starting at measure 8, marked with a '2+3' time signature and a 'PIANO-BASS' instruction. The score consists of ten staves of music. The first staff includes a circled '8' and a circled 'S'. The second staff has a circled '13'. The third staff has a circled '18'. The fourth staff has a circled '23'. The fifth staff has a circled '29' and contains triplet markings above the notes. The sixth staff has a circled '39'. The seventh staff has a circled '46'. The eighth staff has a circled '51'. The ninth staff has a circled '56'. The tenth staff has a circled '61' and contains circled '30' and '4' markings, with 'TRUMPET SOLO' and 'ALTO SAX SOLO' written above. The score concludes with a dynamic marking of *p*.

TROMBONE 2

100 *p*

109 *p*

122 *p*

127

132

137

143

148

153 (D.S. AL CODA)

158 *mf* **FINE**

LA REBELION

# FLISHORN

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3 PIANO-BASS 8

13

18

23

29

39

46

51

56

61

TRUMPET SOLO ALTO SAX SOLO

3 30 4

Detailed description: This is a musical score for the Piano-Bass part of the song 'La Rebelion'. It consists of ten staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a 2+3 measure rest, followed by a piano-bass line. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are several measures with a circled 'S' symbol. Measure numbers 13, 18, 23, 29, 39, 46, 51, 56, and 61 are indicated at the beginning of their respective staves. The final staff contains three measures with rests of 3, 30, and 4 measures, followed by a short melodic phrase. The score is labeled 'TRUMPET SOLO' and 'ALTO SAX SOLO' above the final two measures.



# ELECTRIC BASS

## LA REBELION

SALSA  
BANDA SINFONICA INFANTIL MERCEDES ABREGO  
(VERSION LATIN JAZZ)

DE: ALVARO JOSE "EL JOE" ARROYO  
ARREGLO: D.R.A.  
ADAPTACION: NELSON IVAN GONZALEZ PEDRAZA  
CARLOS ARIEL MARTINEZ DIAZ  
LUIS FRANCISCO SOTO MARQUEZ

2+3 PIANO-BASS

6

12

18

24

31

40

47

53

59

TRUMPET SOLO

ELECTRIC BASS

65

70

76

82

87

93

ALTO SAX SOLO

99

105

111

117

123

128

ELECTRIC BASS

134

140

146

152

**D.S. AL CODA**

158

**LA REBELION**

**ME**

**FINE**