

La Inclusión del Director en un Formado de Banda Folclórica

Modalidad

Creación Artística - Dirección Coral – Instrumental

Samy Martínez Ulloa

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música

Director

Carlos Humberto Lozano Arias

Licenciado en Música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2024

Dedicatoria

Dedico este trabajo primeramente a Dios, a mi madre Alba Cecilia Ulloa Arias quien ha sido padre y madre, gracias por su apoyo incondicional y cada muestra de amor y cariño. A Leidy Cárdenas Zubieta, quien ha sido mi apoyo incondicional y la mujer que Dios puso en mi camino. A mis hijos que son el motor de mi vida y el motivo por el cual lucho todos los días para ser un padre ejemplar.

Agradecimientos

Agradezco a Dios por la vida, a mi madre Alba Cecilia Ulloa Arias quien nunca dejo de animarme para cumplir este sueño de graduarme,

A Marcela Pardo Zambrano quien estuvo a mi lado en los inicios de esta carrera brindándome todo su apoyo para que nunca perdiera las fuerzas de alcanzar esta meta.

A mi compañera de vida Leidy Cárdenas Zubieta quien llegó para complementarla, por su paciencia y apoyo y quien ha estado compartiendo momentos de dificultad y alegrías.

Al maestro Carlos lozano por confiar en mí y ayudarme a darle continuidad a mi sueño.

Al maestro Jorge Negrete y a cada uno de los integrantes de la gran banda 26 de abril por abrirme las puertas, a todos mil gracias por el apoyo con este proyecto que llega a feliz término.

Contenido

	Pág.
Introducción	12
1. Planteamiento del Problema	13
1.1 Antecedentes	13
1.2 Pregunta de Investigación	17
2. Objetivos	18
2.1 Objetivo General	18
2.2 Objetivos Específicos	18
3. Justificación	19
4. Marco Referencial	20
4.1 Aceptaciones sobre el Concepto del Director	20
4.2 Percepciones en el Ámbito de las Bandas en Colombia.	22
4.3 El Director como Instructor en la Banda	25
4.4 El Director como Dinamizador de la banda Folclórica	26
4.5 Dinámica de Ingreso a la Banda Folclórica	26
5. Metodología	27
5.1 Análisis Interpretativo	27
5.1.1 La Interpretación desde el Repertorio en la Banda Folclórica	27
5.1.2 La Interpretación desde la Practica Informal	28
5.1.3 El Director como Conocedor de la Capacidad Interpretativa	29
5.1.4 La Interpretación como Construcción Colectiva Liderada por el Director	29

INCLUSIÓN DEL DIRECTOR EN LA BANDA FOLCLÓRICA	5
5.1.5 La Interpretación y los Roles del Director en el Contexto de las Bandas Folclóricas	30
5.1.6 El Rol del Director como Pedagogo	30
5.1.7 El Rol del Director como Arreglista	31
5.1.8 El Rol del Director como Compositor	32
6. Sistematización Pedagógica.....	33
6.1 Rutinas de Ensayo.....	33
6.2 Resolución de Inquietudes Previas al Ensayo.....	34
6.3 Sobre el Repertorio a Interpretar.....	35
6.3.1 Descripción General de La Puya del Diablo.....	36
6.3.1.1 Elementos de Dirección en la Puya del Diablo.....	36
6.3.2 Descripción General de Mi Manguelito.....	39
6.3.2.1 Elementos de Dirección en Mi Manguelito	39
6.3.3 Descripción General de La Cama Angosta	41
6.3.3.1 Elementos de Dirección de La Cama Angosta	41
6.3.4 Descripción General de Pedro Julio.....	43
6.3.4.1 Elementos de Dirección de Pedro Julio	44
6.4 Ensayo General de la Banda 26 de Abril	46
6.4.1 El Director y Apartes del Ensayo General.....	46
6.5 Recomendaciones Técnicas y Musicales	47
6.5.1 Acerca de la Afinación.....	47
6.5.2 Acerca del Balance Sonoro.....	48
6.5.3 Acerca del Ajuste Rítmico	48
6.5.4 Acerca de los Ejercicios de Atención	49

INCLUSIÓN DEL DIRECTOR EN LA BANDA FOLCLÓRICA	6
6.6 Recursos Utilizados en el Desarrollo del Proyecto.....	49
7. Conclusiones.....	50
Referencias Bibliográficas	51
Apéndices.....	52

Lista de Tablas

	Pág.
Tabla 1. <i>Roles del Director en la Banda Folclórica</i>	30
Tabla 2. <i>Listado de obras a interpretar</i>	36
Tabla 3. <i>Elementos constitutivos generales de la Puya del Diablo</i>	36
Tabla 4. <i>Elementos constitutivos generales de Mi Mangelito</i>	39
Tabla 5. <i>Elementos constitutivos generales de la cama angosta</i>	41
Tabla 6. <i>Elementos constitutivos generales de Pedro Julio</i>	44
Tabla 7. <i>Acerca de los diferentes recursos</i>	49

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. <i>Actividades de Rutina Previas al Ensayo</i>	34
Figura 2. <i>Resolución de Inquietudes en el Ensayo</i>	35
Figura 3. <i>Inicio de la puya del diablo</i>	37
Figura 4. <i>Despliegue melódico de los bombardinos</i>	37
Figura 5. <i>Efecto In Crescendo en la Playa del diablo</i>	38
Figura 6. <i>Final de la Puya del Diablo con dinámicas</i>	38
Figura 7. <i>Fragmento de la Introducción de mi manguelito</i>	39
Figura 8. <i>Generación de un ambiente sonoro específico en mi manguelito</i>	40
Figura 9. <i>Indicaciones que competen al director</i>	40
Figura 10. <i>Introducción del fandango la cama angosta</i>	41
Figura 11. <i>Ejemplos de dinámica de la cama angosta</i>	42
Figura 12. <i>Corte y despliegue de los clarinetes</i>	43
Figura 13. <i>Indicación de da capo y salto al signo para la fin de la cama angosta</i>	43
Figura 14. <i>Inicio del porro palitiao Pedro Julio</i>	44
Figura 15. <i>Sección de la bosa del porro Pedro Julio</i>	45
Figura 16. <i>Elementos finales del porro Pedro Julio</i>	45
Figura 17. <i>Ensayo general de la banda</i>	46

Lista de Apéndices

	Pág.
Apéndice A.	52

Resumen

Título: “La Inclusión del Director en un Formato de Banda Folclórica”*

Autor: Samy Martínez Ulloa**

Palabras Clave: Director, Folclórica, Banda, Inclusión, Formato.

Descripción: Este trabajo se encuentra enmarcado dentro de la modalidad de Dirección Coral-Instrumental, propuesto por la Escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander. La Inclusión del Director en un Formato de Banda Folclórica, se plantea como un proyecto que dentro de su principal objetivo, está el de contribuir con el desarrollo musical e interpretativo de las bandas folclóricas, mediante la implementación del director como actor dinamizador, que garantice un óptimo desempeño en estas agrupaciones.

Para lograr este fin, se plantea un trabajo dirigido y enfocado a elementos como la afinación, la dinamización, el trabajo de ensamble grupal, la articulación y muchos otros temas técnicos e interpretativos, soportados en la dinámica de los ejercicios de atención, como componente vital de la función del director.

Como resultado de este trabajo, vale decir que estas agrupaciones por ser de corte tradicional, en su trabajo empírico de tradición oral intergeneracional conservan su esencia. Sin embargo, es meritorio reconocer que, al darles un tratamiento desde un contexto académico, es posible hacer algunas mejoras de base, que redundarán en la calidad musical e interpretativa, contribuyendo así con bandas folclóricas más estructuradas que sin dejar de lado su naturaleza, podrán realizar un mejor trabajo desde lo estrictamente musical.

Como conclusión, vale mencionar que, aplicadas las diferentes estrategias de carácter técnico e interpretativo, la banda se percibe como una agrupación que adquiere nuevas herramientas que le permiten optimizar sus propios recursos musicales y de esta manera lograr mejores resultados que sin duda redundan en bienestar y desarrollo en todos los ámbitos de su propio entorno artístico.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Licenciatura en Música. Director: Carlos Humberto Lozano Arias, Licenciado en Música

Abstract

Title: “The Inclusion of the Conductor in a Folk Band Format.”*

Author: Samy Martínez Ulloa **

Keywords: Director, Folklore, Band, Inclusion, Format.

Description: This work is framed within the Choral-Instrumental Direction modality, proposed by the School of Arts-Music of the Industrial University of Santander. The Inclusion of the Director in a Folk Band Format is proposed as a project that, within its main objective, is to contribute to the musical and interpretative development of folk bands, through the implementation of the director as a dynamic actor, which guarantees a optimal performance in these groups.

To achieve this goal, a work directed and focused on elements such as tuning, dynamization, group assembly work, articulation and many other technical and interpretive topics is proposed, supported by the dynamics of attention exercises, as a vital component. of the director's role.

As a result of this work, it is worth saying that these groups, because they are traditional, in their empirical work of intergenerational oral tradition, preserve their essence. However, it is worth recognizing that, by treating them from an academic context, it is possible to make some basic improvements, which will result in musical and interpretative quality, thus contributing to more structured folklore bands that, without leaving aside their nature, will be able to do a better job from a strictly musical point of view.

In conclusion, it is worth mentioning that by applying the different technical and interpretive strategies, the band is perceived as a group that acquires new tools that allow it to optimize its own musical resources and, in this way, achieve better results that undoubtedly result in well-being and development. in all areas of his own artistic environment.

* Degree Work

** Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Bachelor of Music. Director: Carlos Humberto Lozano Arias, Graduate in Music

Introducción

El presente trabajo tiene como fin hacer un aporte en la contribución con el desarrollo musical e interpretativo de las bandas folclóricas, mediante la implementación del director como eje dinamizador, que dé garantías sobre un óptimo desempeño en quehacer musical de estas agrupaciones. En primer lugar, plantea los elementos integradores de un trabajo académico puntualizando sobre sus objetivos generales, específicos, los antecedentes, y los demás esenciales que son la razón de ser de este proyecto. Como primer capítulo, se aborda un marco referencial que acoge el marco conceptual, sobre los elementos más relevantes del lenguaje musical. En un segundo capítulo, se plantea la metodología, que da lugar a la forma como se busca sistematizar y documentar las experiencias obtenidas durante el montaje y análisis en el desarrollo del proyecto. En un tercer capítulo, se plantea la denominada sistematización pedagógica que dará cuenta de técnicas de ensayos, montaje, rutinas de estudio y las diferentes sugerencias interpretativas de las obras. No obstante, las recomendaciones se convierten en una herramienta muy importante toda vez que se traducen en una serie de aspectos que deberán ser tenidos en cuenta a la hora de implementar en otras agrupaciones de esta índole.

Por último y no menos importante, estarán las conclusiones que son en esencia la evidencia del resultado del proceso. En este apartado, se registrarán basado en las diferentes experiencias, la materialización de cada uno de los aspectos de diversa índole desarrollados en el transcurso del proyecto y así mismo se podrá hacer un balance de la efectividad de este trabajo después de llevar a cabo todo el proceso.

1. Planteamiento del Problema

Las bandas folclóricas en Colombia, entendidas estas como las de la costa caribe que entre otras cosas han incursionado en muchos pueblos y ciudades del interior del país, desde sus orígenes, han cumplido una labor importante en la vida de los pueblos, siendo fuentes de proyección de la cultura musical. Una de las dificultades que han enfrentado estas bandas es la falta de un director musical que oriente elementos técnicos expresivos musicales e interpretativos. Estos grupos por su carácter festivo, tradicionalmente han tocado sin la presencia de esta figura del director. Sin embargo, con el paso de los años, y más aún gracias a los concursos de bandas en las que han sido incluidas estas agrupaciones, ha surgido de manera empírica la figura del director y así mismo han surgido algunas inquietudes relacionadas con la posibilidad de implementar algunos elementos de mejora sobre aspectos de base como la afinación, las dinámicas, el ensamble entre otros, los cuales podrán ser materializadas con la figura de este actor como elemento dinamizador para lograr estos objetivos.

1.1 Antecedentes

Se tomaron en consideración las siguientes fuentes, entre las que destacan en su mayoría trabajos de pregrado de instituciones como la UIS y algunas instituciones que permitan conocer de manera global la panorámica respecto a la pertinencia de este proyecto.

El trabajo titulado: “Composición y Arreglo de Cinco Obras Basadas en Ritmos Tradicionales Colombianos para la Formación de Ensamblés de Metales como Material de Apoyo para los Procesos de Formación de Banda” del Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander Jafet Eliud Peñaloza, tiene como objetivo fortalecer la formación de la banda de vientos del Instituto Tecnológico Salesiano a través de la composición y arreglo de cinco obras

basadas en ritmos tradicionales colombianos. Para ello se realiza un análisis minucioso de la música colombiana para obtener los elementos necesarios para el repertorio pedagógico y así crear las composiciones.

El trabajo titulado: “Adaptación y Arreglo de Cinco Obras de Música Tradicional Colombiana para Formato de Banda Sinfónica en Proceso de Formación”, del autor Carlos Andrés Ferreira Diaz para obtener su título de Licenciado en Música de la Universidad Industrial de Santander, tiene como finalidad la creación de un repertorio para banda sinfónica en proceso de formación, que pueda ser utilizado como herramienta pedagógica en los diferentes procesos que día a día surgen a lo largo del territorio colombiano y especialmente en el departamento de Santander.

El trabajo titulado: “Cinco Piezas del Folclore Colombiano en Arreglo para Formato de Big Band” del Licenciado en Música UIS, Jhon Felipe Dávila Rincón tiene como objetivo realizar arreglos de cinco piezas con diferentes aires musicales colombianos, los cuales tienen modificaciones en sus aires y ritmos para así crear ambientes sonoros interesantes usando recursos propios del formato Big Band con el fin de incentivar por medio del proyecto a la creación de este formato en la escuela de música, ya que es una nueva propuesta para abrir otras perspectivas en el quehacer del músico pues beneficia a los estudiantes de la escuela porque influye en su formación académica y profesional.

De igual manera, el trabajo titulado: “La Composición Musical de Piezas Colombianas como Repertorio para las Bandas Infantiles y Juveniles” del Licenciado en Musica Luis Francisco Soto Márquez, de la Universidad Industrial de Santander, está basado en la forma en la cual se llevó a cabo el proceso compositivo de cinco piezas musicales escritas para banda sinfónica infantil-juvenil basadas en ritmos colombianos, su forma, su estructura, su armonía, sus

características rítmicas y melódicas como aporte al desarrollo de los procesos musicales formativos y a la identidad Colombiana.

Así mismo, el trabajo titulado: “Propuesta Pedagógica de Ensamble y Montaje de Repertorio de la Banda Sinfónica Juvenil del Municipio de San Vicente de Chucuri Santander”, del Licenciado en Musica UIS Guillermo Gordillo Galán, es una propuesta que muestra aspectos pedagógicos de formación en banda sinfónica, los cuáles han sido adquiridos en la experiencia como director titular de la Banda Sinfónica Juvenil de este municipio. Para la realización de este proyecto fue necesario profundizar en aspectos técnicos musicales como técnica de dirección, estudio de la partitura, ensamble de agrupaciones de este formato instrumental, afinación, balance, sonoridad, montaje y acoplamiento de repertorio, además se tuvieron en cuenta elementos de formación personal dirigidos a los integrantes de la banda.

En el ámbito nacional, el trabajo titulado: “La labor del Director de la Banda-Escuela de Música del Municipio de Cisneros Antioquia”, para obtener su título de Licenciado en Música de la Universidad de Antioquia, plantea la propuesta de realizar una investigación documentada que destaque la labor del director de banda. Además, se hace hincapié en la situación de la banda y los retos que aspira a enfrentar, para mejorar el desempeño artístico musical.

Por su parte el proyecto titulado: “Esquema Metodológico para la Iniciación de Procesos de Banda Sinfónica en las Escuelas de Formación Municipales” de Edwin Alberto Cifuentes Barreto quien opta por el título de Magister en Dirección Sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia, aborda. las problemáticas que puede encontrar un director en un grupo de formación inicial, enmarcadas en el desarrollo de tres ejercicios propuestos para el grupo y con una investigación enmarcada en la cantidad de repertorio existente sobre la cual se pueden poner en

práctica los elementos técnicos trabajados. dentro de los ejercicios, se pueden encontrar elementos para cambiar y hacer más dinámico el desarrollo de los estudiantes y del grupo en general.

En el trabajo titulado: “Banda Sinfónica de la Casa de la Cultura de la Virginia Risaralda: Evaluación del Ciclo Inicial Segundo Semestre 2019” de los estudiantes Víctor Julián Hernández Quiroz y Andrés Felipe López Restrepo, quienes optan por el título de Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, tratan de establecer y describir el proceso de formación en el ciclo inicial del programa de banda sinfónica de la Casa de la Cultura del Municipio de La Virginia Risaralda, en el segundo semestre del año 2019, que contenga sus tres niveles de formación musical: iniciación, Pre- Banda y banda titular, que garantice la permanencia en el tiempo de estos procesos artísticos en esta comunidad.

La tesis de maestría titulada: “Las Lógicas de Apropiación Presentes en las Músicas de Banda Pelayera”, del estudiante Edward Yepes Fontalvo, para obtener su título de maestría de la Pontificia Universidad Javeriana, busca caracterizar las formas y maneras particulares de intervención y transmisión musical que se hacen evidentes en las lógicas de apropiación de las practicas musicales de las bandas pelayeras. Así mismo, identifica los materiales utilizados (repertorios, contenidos, instrumentos, técnicas), en los procesos de este formato musical. Además, describe metodológicamente las formas de aprendizaje (patrones, estilos, y elementos que han formado parte de las prácticas formativas) de los músicos y determina las mediaciones sociales y musicales presentes en los procesos de banda pelayera, desde los agentes que participan en el desarrollo de estas prácticas.

El artículo titulado: “Bandas de Música en Colombia: La Creación Musical en la Perspectiva Educativa” del maestro Victoriano Valencia Rincón, escrito para obtener su título de maestría en la Universidad EAFIT 2010, hace una referencia muy interesante y de manera integral

sobre las bandas musicales colombianas abarcando aspectos históricos, evolutivos, académicos, repertorios, estímulos, concursos y muchos otros aspectos pertinentes, que permiten tener una panorámica bastante clara sobre lo que ha sido el movimiento bandístico en Colombia.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cuál es la importancia de incluir el director en el formato de bandas folclóricas?

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

Implementar la inclusión del director en el formato de banda folclórica como elemento dinamizador, que contribuya con el óptimo desempeño musical e interpretativo de estas agrupaciones.

2.2 Objetivos Específicos

Realizar dinámicas basadas en ejercicios de atención sobre la dirección musical, como mecanismo de apropiación de conceptos.

Desarrollar diferentes conceptos teóricos e interpretativos a través de la práctica y los ensayos como dinamización del factor vivencial en la música.

Realizar el montaje de cuatro piezas que permitan evidenciar el desarrollo de los diferentes elementos y conceptos abordados.

3. Justificación

Las bandas folclóricas, son una de las manifestaciones culturales musicales de mayor arraigo en Colombia, no solo en la costa caribe sino en todos los rincones del país. Estas agrupaciones, en muchos casos son la fuente de proyección de los pueblos y cumplen una importante función desde lo social, en diferentes ámbitos como el educativo, social, religioso y cultural entre otros.

Tradicionalmente, las bandas folclóricas desde hace muchos años y en su gran mayoría, tocan sin la presencia de un director que sea el que coordine los diferentes aspectos de una interpretación grupal. Este fenómeno desde la perspectiva de la funcionalidad y con probadas evidencias vale decir que funciona sin mayores inconvenientes. Sin embargo, en las últimas décadas y gracias a los concursos de bandas realizados a lo largo y ancho del territorio colombiano, las bandas folclóricas han ido ganando espacios valiosos en cuanto a su proyección y esto en parte es debido a la presencia de un director, que sin poseer los vastos conocimientos de un director profesional como tal, si contribuye significativamente en el buen desempeño de los músicos y de la música misma, implementando elementos como, mejor afinación, dinámicas, balance sonoro, expresividad y en general, imprimiendo un sentido estético, que ubica a estas bandas según el contexto en un punto más alto musicalmente hablando.

Por tal razón, este trabajo se justifica en el orden de ideas anteriormente descritas. La inclusión del director en el formato de bandas folclóricas, se plantea como una alternativa de mejoramiento en el desempeño de estas importantes agrupaciones de nuestra tradición cultural y musical.

4. Marco Referencial

La realización de este trabajo, toma como parte importante la fundamentación teórica de algunas fuentes universales que permiten tener una aproximación a las concepciones propuestas por diferentes autores, relacionadas con el ejercicio de dirigir orquestas y/o bandas en el contexto convencional, pero que obviamente, permiten apropiarse y entender esos principios fundamentales de la labor del director.

4.1 Aceptaciones sobre el Concepto del Director

Para abordar este punto, es conveniente recordar en esencia como puede ser definido el concepto del director en una agrupación musical, hecho que permite tener una visión en principio básica, pero que a su vez permite contextualizar el sentido de la dirección en sí misma. Inicialmente se hace referencia a un primer concepto. Según (Fernández, 2019) en su Artículo publicado en el número 51 de *Thémata. Revista de Filosofía*.

.... veamos en qué consiste eso de la dirección musical. En el nivel más básico, consiste en establecer el tempo e indicar claramente los comienzos y finales tanto de la pieza en general como de algunos fragmentos de ella. La necesidad de esas competencias elementales del director siempre ha estado presente en la Historia de la Música. Al director se le exige alta musicalidad, experiencia en su trabajo, liderazgo y personalidad, capacidad de comunicar, conocimientos absolutos de solfeo, armonía y contrapunto, pensamiento holista, audición interior perfecta y con ello un gran oído, conocimientos técnicos de varios instrumentos (idealmente, de todos los instrumentos que se usen en la orquesta), y una imaginación y personalidad para con las interpretaciones que no se salga del rigor, pero llegue a ser original.

En un segundo momento y según (Pico, 2023), en su artículo: Técnicas de ensayo, el rol del director y la pandemia por Covid-19: reflexiones de tres directores de orquesta (Doctoral Dissertation, Universidad EAFIT).

...el director de banda tiene la función de ser mediador entre la banda y el público, para finalmente, hacer posible la interpretación de una pieza musical. Para lograr este objetivo, el director se vale de técnicas y metodologías de ensayo que permiten unificar musicalmente la ejecución al interior de la agrupación. En etapas iniciales de la formación de una banda, por ejemplo, el director tiene un rol principalmente pedagógico, donde se encarga de brindar las herramientas necesarias a sus estudiantes con el fin de que ellos puedan superar con mayor facilidad los problemas técnicos e interpretativos que presente el estudio de una obra determinada.

Quizás porque el director es el único músico que no trabaja directamente con sonidos, sino con las personas que los producen, se suele describir como un misterio la dirección musical. El director no produce sonidos, ni los compone, sino que hace otra cosa: concebir en abstracto lo que debe ser la obra desde la partitura y diseñar un método para hallar junto a los instrumentistas de un conjunto musical una interpretación musical apropiada a base de ensayos (Fernández, 2019).

En esa misma dirección de conceptos acerca del ejercicio de la dirección en la banda, es muy conveniente mencionar la siguiente apreciación. Según (Fernández, 2019) manifiesta:

...empero, dirigir música sin seguir un código establecido, sin una técnica que establezca lo definitivamente correcto o incorrecto, como algo que está determinado por la acción misma, ¿es seguir una regla? Aunque las acciones del director determinan la identidad de la interpretación musical, parece que podamos hablar de su estatus normativo tanto en el sentido de estar regladas, como en el sentido contrario.

Por su parte (Pegalajar, 2019) en su artículo, El director de orquesta en el ensayo: análisis teórico y práctico. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid· Número 26.*

Año 2019, 179 manifiesta lo siguiente:

...la dirección musical –ejemplificada aquí en el estándar de la dirección orquestal- comprende tres procesos: el estudio individual, el trabajo de ensayo y la ejecución en el concierto. Probablemente, de ellos es el más relevante para el hecho musical de trabajo de ensayo, ya que es en éste donde se condiciona en gran medida el resultado musical. Sin embargo, este campo carece de un estudio científico y musicológico acorde con su importancia. Ante esta situación, se hace necesario comprender la estructura el ensayo desde las distintas perspectivas organizativas –definidas a nivel temporal y conceptualizadas en las técnicas de ensayo- y a partir de los distintos trabajos musicales- definidos en el concepto de la concertación-. Del mismo modo, debido a la situación central y a la relevancia del director, es inevitable entender cuál es su función dentro del ensayo de conjunto

4.2 Percepciones en el Ámbito de las Bandas en Colombia.

Según el maestro Victoriano Valencia Rincón, Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en su artículo, Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa; en algunas regiones de Colombia las bandas de música logran interactuar, desplazar e incluso sustituir a otros formatos y prácticas musicales en su labor social, como la de gaitas y tambores en los fandangos del Caribe y como la de los tríos y estudiantinas de la región andina. La capacidad sonora de la banda en espacios libres incide altamente en este sentido, factor que además sustenta las preferencias en la conformación instrumental para los

desempeños habituales de las bandas en su contexto, tales como el ambiente festivo en espacios abiertos. (Valencia,1999)

Así mismo, sostiene que este proceso de proyección de las bandas de música al servicio comunitario demandó la creación de repertorios de música popular y tradicional, bien sea desde la transcripción, los arreglos o la composición, que no pudo ser cubierta por la edición musical impresa y que debió ser asumida por los maestros de música/directores de las agrupaciones. Esta necesidad le sumó al perfil del especialista en la enseñanza teórica y técnica instrumental del maestro de música/director de banda, una nueva competencia o función consistente en la capacidad de crear y/o adaptar repertorios basados en músicas regionales, labor que, además, requirió de músicos que conocieran el funcionamiento de los sistemas de música tradicional regional. (Valencia 1999).

Hoy día conocemos experiencias de prácticas de banda con repertorios de música tradicional colombiana que no fueron mediadas por la partitura. En algunos casos, como en las primeras bandas de San Pelayo, municipio del departamento de Córdoba, se tocaba la música “clásica” escrita, pero la música regional, los porros y fandangos se tocaban de oído, enseñados por el director de la agrupación (Fortich, 1994).

También en bandas conformadas por músicos adultos en distintas regiones del país se encuentran referencias de abordaje de repertorio por tradición oral, e incluso apoyados en los recursos tecnológicos propiciados por la grabación, tal como relata el maestro antioqueño John Fredy Ramos citado por Gustavo López y otros, “[hacia los años setenta] había muchos músicos que tocaban a oído [valiéndose de] casetes y lo que escuchaban, lo tocaban en el instrumento” (López, 1997: 28).

El trabajo del director de banda folclórica en Colombia, tradicionalmente ha estado representado de una manera multifuncional o en términos más coloquiales denominados por Victoriano Valencia como un todero¹. Desde una perspectiva más personal, son pocos los músicos líderes de las bandas folclóricas, que han tomado la decisión de ubicarse frente al grupo, a cumplir dicha función convencional necesaria en otro tipo de formatos como la banda sinfónica, la orquesta sinfónica o el coro. Por tal motivo, vale la pena tener en cuenta la opinión del maestro Victoriano Valencia Rincón quien afirma:

...los maestros de banda empezaron a producir repertorios populares escritos para sus agrupaciones. Estas actividades del director/maestro/creador encarna la figura de lo que hoy denominamos como característica común en las bandas de pueblo del siglo XX en Colombia: el director “todero”. Este maestro, dirigía la actividad musical, desempeñaba labores formativas, reparaba los instrumentos y, entre muchas otras funciones, producía el repertorio de la banda mediante composiciones y arreglos diseñados con total precisión a las capacidades del formato instrumental y el nivel de los integrantes. En la producción de estos repertorios contrastaban alcances de elaboración que podían ir desde el guion melódico hasta la orquestación completa para banda, determinados tanto por el grado de formación de los directores/creadores, como por los grados de apropiación y conocimiento del funcionamiento de las músicas locales por parte de directores/creadores e integrantes de las bandas (Valencia, 1999).

Desde una nueva perspectiva atinente al papel del director en la banda folclórica en Colombia es muy conveniente mencionar lo expuesto por el músico Edward Yepes Fontalvo quien

¹ Toderó: persona que hace todo tipo de oficios basando sus conocimientos en vivencias.

en el acápite de las conclusiones de su tesis de Magister en Musica de la Universidad Javeriana asegura:

.... la figura del maestro director, juega un papel determinante en los procesos de apropiación de saberes en el ámbito pelayero². Según lo evidenciado en el proceso de investigación, es notable la presencia de ciertos maestros, cuya labor ha sido formar bandas en los diferentes municipios de la región. Estos maestros se convierten en referentes por su saber musical, que en muchos casos ha estado mediado por una amplia experiencia en la práctica instrumental, en calidad de músicos de diferentes bandas, así como la ejecución de varios instrumentos. Sumado a lo anterior se reconoce la capacidad de generar procesos, convocar y lograr resultados musicales con niños, jóvenes e incluso adultos. (Yepes, 2015).

Siguiendo por la misma línea y según (Valencia, 1999), en esta práctica creativa compositiva y arreglística del director “todero”, y como sucede en cualquier tipo de agrupación en la que el repertorio es elaborado por su director/formador, los diseños resultan totalmente adecuados. Se le asignan los solos y las partes de mayor complejidad a los músicos que pueden asumir dichos retos mientras que se simplifica las partes de los miembros de la agrupación con menor desarrollo técnico; en síntesis, se le escribe a cada quien lo que puede tocar. Esta metodología resultó apropiada y efectiva para la práctica musical de músicos en distintos estadios formativos y propició la creciente vinculación de jóvenes a las bandas en la década de los 70's del pasado siglo.

4.3 El Director como Instructor en la Banda

Es muy común, encontrar al director como actor facilitador de los procesos de enseñanza de los temas que la banda folclórica interpreta. Esta situación es muy común en lo que se podría

² Pelayero: denominación a quien a nacido en san Pelayo Córdoba Colombia

denominar *banda de pueblo*, en las que por lo general solo se cuenta con una persona que se encarga de todo o como se refiere en algunos puntos anteriores a este, el director “*todero*”. Con relación a este punto, adicionalmente es importante decir, que el Ministerio de Cultura, diseñó el Plan nacional de Musica Para la Convivencia. Este programa, entre muchos objetivos que propuso, planteó la posibilidad de que los directores de banda de los pueblos adscritos, tuvieran capacitación en la iniciación a los diversos instrumentos de la banda. Es decir, si el director era trompetista, el PNMC le brindaba la posibilidad de hacer un proceso inicial en flauta travesera, clarinete, saxofón, Eufonio, trombón, tuba y percusión, para que a su vez el transmitiera esos conocimientos en sus comunidades.

4.4 El Director como Dinamizador de la banda Folclórica

Como se ha mencionado en otros apartes de este trabajo, las bandas folclóricas en Colombia desde su creación hasta hace algunos años atrás, siempre habían tocado sus repertorios sin la presencia de un director. A partir de algunos concursos, estas agrupaciones sintieron la necesidad de contar con un director que fuera un agente dinamizador de múltiples aspectos relacionados con la interpretación musical, tales como la afinación, el balance sonoro, las dinámicas, cortes, entradas, y todas las diferentes funciones que cumple un director. Generalmente, estos directores no usan partitura para dirigir, y su desempeño a la hora de hacer sonar la banda para el público está más definido en las entradas, dinámicas, ritornelos y finales.

4.5 Dinámica de Ingreso a la Banda Folclórica

En muchos casos, los músicos de la banda van ingresando en la medida en que sus capacidades musicales individuales se lo van permitiendo. Es decir, aquel músico que, en la banda del pueblo, ya toca algunas melodías, ingresa a la banda, al lado de otros músicos con más

experiencia. En estas dinámicas, se van dando con el paso de los días y la práctica continua, aprendizajes que se quedan con cada músico.

5. Metodología

Siguiendo con la aplicación y siendo consecuente con la Guía de Elaboración del Informe Final de Trabajos de Grado propuesto por la Universidad Industrial de Santander, vale decir que en este punto se presentarán diversos componentes de lo que se denomina metodología enfocados en la lingüística y la semiología. Estos diferentes acápite estarán integrados por elementos como análisis interpretativo, sistematización pedagógica y recursos.

5.1 Análisis Interpretativo

Este acápite del proyecto, se plantea como el reconocimiento y valoración de las experiencias de aprendizajes y las vivencias de los integrantes de la banda, quienes en su mayoría, han desempeñado su oficio interpretativo por tradición oral; es decir por transmisión intergeneracional de conocimiento o si se quiere fundamentado en el denominado componente empírico, el cual prioriza el papel de la experiencia y la evidencia, mediante la percepción sensorial, en la formación de ideas y adquisición de conocimientos musicales para este caso, sobre la concepción de ideas innatas y tradición.

5.1.1 La Interpretación desde el Repertorio en la Banda Folclórica

Las bandas folclóricas en Colombia, tradicionalmente han interpretado sus repertorios desde un enfoque empírico. Los aprendizajes se van dando por transmisión oral de una generación a otra. La mayoría de las veces se interpretan los mismos ritmos tradicionales como son: el porro

tapao³, porro palitiao⁴, fandangos y puyas. En este punto es importante destacar la apreciación de (Yepes, 2019) quien en este punto afirma:

...es importante tomar en consideración lo conveniente que resulta para la construcción de un discurso musical, trabajar sobre dos ejes fundamentales de repertorio a saber: Porro palitiao y Sabanero (Binario), y Fandango (ternario), todos los anteriores basados en un modelo armónico básico (tónica-dominante-tónica). De esta forma el músico se apropia de estas lógicas estructurantes del sistema, las reproduce y la recrea en un discurso *propio*.

La incorporación de música tradicional, folclórica y/o música popular, fenómenos de reconocida vigencia cultural, es un rasgo saliente del aprendizaje informal. Estas músicas aportan a la construcción de identidades, ya que son la expresión de un colectivo social. Tienen el valor de constituir un repertorio rico y significativo integrado a las prácticas sociales de la comunidad, proporcionando experiencias emocionales intensas (Gorostidi,2007).

5.1.2 La Interpretación desde la Practica Informal

La situación de aprendizaje informal no se secuencia de antemano, la actividad dirige la forma de trabajar, tocar, componer y el proceso pasa por la interacción de los participantes en la actividad, también se describe como "autoelegida y el aprendizaje voluntario" (Yepes, 2015).

Este punto del aprendizaje informal es muy relevante en el ejercicio de la interpretación de las músicas de las bandas folclóricas. En muchos casos, se asume que lo que cuenta es el resultado, más que el proceso. Es evidente, que el proceso de lectura musical es por si mismo largo y requiere de una práctica continua y consciente. Es por esto mismo, que la transmisión de conocimientos y experiencias al interior de la banda, se convierte en una dinámica basada en el trabajo en equipo, en primer lugar, entre instrumentistas del mismo instrumento y por ende entre un instrumentista

³ Porro tapao: aire musical en el que quien toca el bombo tapa con la mano el parche que no se percute

⁴ Porro palitiao: forma como se golpea con el percutor una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este

conocedor que enseña a través de la repetición y de oído, melodías, segundas y terceras voces y algunas funciones desde lo rítmico-armónico. Normalmente, estas bandas interpretan su música, de memoria, lo cual es el resultado del aprendizaje por imitación, y el ejercicio de la repetición constante.

5.1.3 El Director como Conocedor de la Capacidad Interpretativa

Según Yepes (2015) al interior del colectivo de los integrantes de la banda, se presentan dos situaciones: por un lado, lo que lo “*saben los músicos*”, visto esto como la posibilidad de entender elementos y conceptos ya sean teóricos musicales o simbologías y por otro lado lo los músicos “saben hacer” en relación a habilidades desarrolladas en el transcurso de las prácticas musicales, pero que igualmente están relacionado con habilidades físicas e incluso sociales (p.109).

Ante lo dicho anteriormente, es válido reiterar que el director, deberá estar en capacidad de reconocer las habilidades mencionadas de todos y cada uno de los integrantes de su banda. Esto le permitirá plantear diversas estrategias, las que, a su vez, le garantizarán los más óptimos resultados a la hora de interpretar sus obras. Como en todos los trabajos colectivos, existen diversos tipos de liderazgo y las bandas no son la excepción. Por tal razón, es deber del director conocer quien o quienes de sus músicos tienen habilidades improvisatorias, quienes tienen mejor registro sonoro, para el caso de las trompetas y todos los demás aspectos que rigen el ejercicio de la interpretación musical en las bandas folclóricas.

5.1.4 La Interpretación como Construcción Colectiva Liderada por el Director

La dinámica de aprendizaje de las bandas populares, tiene marcados patrones de comportamiento en los músicos. Normalmente, los aprendizajes se dan de manera grupal. En los espacios o lugares donde ensaya la banda, por lo general, los músicos se reúnen a construir sus

piezas y se genera una interacción que paulatinamente va dando forma a las piezas musicales. Este es un trabajo que en muchos casos cuenta con el acompañamiento del director, en quien recaen las dudas, preguntas inquietudes de los músicos. Este escenario, sin embargo, no es el único. Hay que decir, que en muchos procesos de banda folclórica dependiendo de las condiciones y circunstancias propias de cada entorno, los músicos construyen sus ideas individualmente y luego integran el ensayo haciendo cada quien su aporte, contando con el acompañamiento del director.

5.1.5 La Interpretación y los Roles del Director en el Contexto de las Bandas Folclóricas

En el contexto de las bandas folclóricas a diferencia de otros tipos de bandas de corte sinfónico profesional, las funciones del director, aunque en esencia son las mismas, en la realidad y la práctica son distintas. El director de la banda folclórica debe asumir diversos roles en la interpretación los cuales se darán a conocer en la tabla que a continuación se presenta.

Tabla 1.

Roles del Director en la Banda Folclórica

Rol de Pedagogo	El director debe ayudar a construir el concepto de la pieza musical, con aquellos integrantes menos experimentados
Rol de Arreglista	El director debe reconocer el nivel de sus músicos y contextualizar su repertorio y adaptar a las capacidades de los músicos.
Rol de Compositor	En este contexto, es común que el director componga y gracias al conocimiento de su equipo humano, logre buenos resultados aprovechando este recurso.

5.1.6 El Rol del Director como Pedagogo

La figura del maestro director, juega un papel determinante en los procesos de apropiación de saberes en el ámbito pelayero. Según lo evidenciado en el proceso de investigación, es notable la presencia de ciertos maestros, cuya labor ha sido formar bandas en los diferentes municipios de la región.

Estos maestros se convierten en referentes por su saber musical, que en muchos casos ha estado mediado por una amplia experiencia en la práctica instrumental, en calidad de músicos de diferentes bandas, así como la ejecución de varios instrumentos. Sumado a lo anterior se reconoce la capacidad de generar procesos, convocar y lograr resultados musicales con niños, jóvenes e incluso adultos.

Aunque normalmente inician sus procesos con el abordaje de elementos gramaticales básicos, lo sensorial ocupa un lugar preponderante en su labor, en la que la observación, imitación, y las distintas prácticas de apropiación presentadas en el capítulo anterior, son elementos que posibilitan el aprender haciendo, desde la práctica.

En este sentido el contacto con los instrumentos musicales, se presenta normalmente de forma inmediata al inicio del proceso, en muchos casos se realiza un tránsito, primero por instrumentos de percusión, para luego llegar a los instrumentos de viento. (Yepes, 2015)

5.1.7 El Rol del Director como Arreglista

Este es un factor muy importante en el ámbito de las bandas folclóricas y las bandas musicales en proceso de iniciación. En el ámbito de las bandas folclóricas especialmente en aquellas en las que los músicos son jóvenes e incluso niños que llevan poco o mediano tiempo de practica con sus instrumentos, es un factor altamente preponderante, toda vez, que el director reconoce a sus músicos, y deberá contextualizar los elementos constitutivos de las obras que montará con su colectivo.

Normalmente, muchos directores no hacen este tipo de análisis por falta de tiempo o por la premura de montar piezas que están adaptadas para otro tipo de músicos. El escenario ideal, es que el director adapte la música a las capacidades de los integrantes de la banda. Muchos directores

incluso, elaboran algunas líneas simplificadas, con el propósito de incluir a quienes por su falta de experiencia tocando, requieren ser incluidos en la banda.

El director que arregla sus propias piezas, tiene un valor agregado, pues de esta forma logra generar inclusión y da tiempo a sus músicos de lograr crecer y mejorar de manera gradual.

5.1.8 El Rol del Director como Compositor

La perspectiva en la producción de repertorios para banda es diversa. Desde la dimensión formativa el compositor puede dibujar un proyecto creativo a largo plazo que contribuya en el fortalecimiento de las bandas, la formación de públicos, el desarrollo musical del país y la consolidación de su oficio y su producción estética.

Este proyecto creativo podría abarcar una abundante producción de repertorios que alimenten los procesos iniciales de formación bandística y, en coherencia con la interdependencia entre banda y su contexto cultural cercano, gran parte de esta producción podría estar basada en repertorios regionales, literatura que no es posible encontrar en las editoriales internacionales y en los métodos.

Colectivos. Puede abarcar también repertorios en distintos grados de dificultad, mediante los cuales su proyecto creativo estimulará la formación

Técnica y las competencias interpretativas de las bandas, abonando terreno futuro para producción de repertorios más complejos, novedosos y propositivos estéticamente. En este recorrido podrá identificar vacíos, necesidades, redundancias, oportunidades y, de igual manera, podrá dialogar y contrastarse con la producción de otros compositores.

En consecuencia, el compositor será sujeto formador a partir de su producción creativa, pero a la vez objeto de formación a partir de relaciones, negociaciones, concertaciones y lazos cooperativos de sectores con intereses comunes (Valencia 2011).

6. Sistematización Pedagógica

En este apartado se reflejan todos los elementos propios de este proyecto de trabajo con La Gran Banda 26 de abril del municipio de Barrancabermeja, agrupación de corte folclórico que ha querido participar de este proceso en miras de mejorar su desempeño interpretativo apropiando elementos técnicos y musicales propios del ejercicio de la dirección.

6.1 Rutinas de Ensayo

Tradicionalmente los músicos de las bandas folclóricas realizan su trabajo de desarrollo técnico de manera individual; es decir, que cada quien desde su experticia y sus costumbres hace los ejercicios preparatorios previos al ensayo.

Se da inicio con un calentamiento muscular que incluye algunos estiramientos y rutinas de respiración.

Seguidamente se da paso al trabajo con el instrumento. Estos ejercicios, inicialmente están representados en *buzzing*⁵ o vibración de los labios, para el caso de trompetas, bombardinos y trombones, luego se hace un calentamiento con boquilla, ejercicios de sonido largo y escalas en diferentes variaciones, después de este preámbulo se da inicio a revisar las obras.

En el caso de las maderas, además enfocan parte de este trabajo al estudio de escalas en terceras, como medio para estimular y sincronizar los dedos y a su vez sincronizar dedos-lengua con escalas articuladas. La percusión por su parte, dedica parte del tiempo a hacer algunos ejercicios propios de los percusionistas, especialmente el redoblante.

En la siguiente figura se muestra un ambiente previo al ensayo de la gran banda 26 de abril de Barrancabermeja.

⁵ *Buzzing*: termino usado por los instrumentistas de bronce para denominar la vibración de los labios

Figura 1.

Actividades de Rutina Previas al Ensayo



Nota: esta figura muestra rutinas previas al ensayo. Fotografía tomada por el autor del proyecto

6.2 Resolución de Inquietudes Previas al Ensayo

Por lo general las bandas folclóricas cuentan con músicos que conocen los elementos esenciales de la lectura musical. Sin embargo, suele pasar con alguna frecuencia, que el instrumentista recurra al director para resolver algún aspecto en particular, relacionado con figuras, estructuras rítmicas, variaciones melódicas o cualquier otro asunto relacionado con la interpretación de un tema en particular. La gran mayoría de estos músicos tienen la música como una actividad alterna a sus profesiones y actividades cotidianas. Lo que justifica que, al no estar inmersos en procesos formales de educación musical, presenten en algunos casos limitaciones relacionadas con elementos constitutivos de la lectura.

El director de banda dentro de sus atributos debe contar con conocer los parámetros básicos de funcionamiento de los diferentes instrumentos del formato de banda folclórica. Vale decir, que el Ministerio de Cultura, a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia, dentro de sus

metas incluyó la capacitación a los directores de las bandas en el reconocimiento del funcionamiento esencial de los instrumentos de la banda. En la siguiente figura se observa un caso de resolución de inquietudes.

Figura 2.

Resolución de Inquietudes en el Ensayo



Nota: la figura muestra un ambiente de resolución de problemas. Fotografías tomadas por el autor

6.3 Sobre el Repertorio a Interpretar

Los ritmos que se tocan en las bandas folclóricas por tradición han permanecido estandarizados y son de obligatoria ejecución en el ámbito de presentaciones, concursos, festivales y todo tipo de escenarios. Los ritmos típicos son: porro tapao, porro palitiao, fandango y puya.

Según Yepes (2015) en algunos casos se aprecian también puyas y obras extraídas o adaptadas de repertorios foráneos, dentro de las que se destacan valeses, danzones y pasodobles entre otros.

Así mismo Yepes (2015) en su trabajo de maestría destaca algunos aspectos referentes al repertorio de las bandas folclóricas.

...es importante tomar en consideración lo conveniente que resulta para la construcción de un discurso musical, trabajar sobre dos ejes fundamentales de repertorio a saber: Porro

palitiao y Sabanero (Binario), y Fandango (ternario), todos los anteriores basados en un modelo armónico básico (tónica-dominante-tónica). De esta forma el músico se apropia de estas lógicas estructurantes del sistema, las reproduce y la recrea en un discurso *propio*.

Para el caso particular de este proyecto en la siguiente tabla se presenta las obras seleccionadas las cuales serán interpretadas por La gran Banda 26 de Abril de Barrancabermeja

Tabla 2.

Listado de obras a interpretar

Titulo	Ritmo	Autor
Mi Manguelito	Porro Tapao	Alfonso Piña
Pedro Julio	Porro Palitiao	César Pérez Gonzales
La Cama Angosta	Fandango	Alfredo Berrocal
Puya del Diablo	Puya	Ricardo Hernández

Nota: esta tabla muestra las obras que se interpretarán con la gran banda 26 de abril

6.3.1 Descripción General de La Puya del Diablo

A continuación, se presenta una tabla con los aspectos fundamentales constitutivos de esta pieza musical del caribe colombiano

Tabla 3.

Elementos constitutivos generales de la Puya del Diablo

Titulo	Ritmo	Tonalidad	Compás	Autor
La Puya del Diablo	Puya	Mi bemol	Binario	Ricardo Hernández

6.3.1.1 Elementos de Dirección en la Puya del Diablo. Este es un tema con una estructura melódica y rítmica básica, pero al cual es necesario imprimirle el carácter festivo propio de estos aires. Dentro de los elementos que se deben destacar esta la marcación del inicio. En la figura se muestra.

Figura 3.*Inicio de la puya del diablo*

The musical score for Figure 3 shows the beginning of the piece 'Puya del Diablo'. It features five staves: three for Trumpets in B♭ (labeled 1, 2, and 3) and two for Trombones (labeled 1 and 2). All staves are in the key of B♭ major and 2/4 time. The music begins with a strong dynamic marking 'f' (forte). The Trumpets play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Trombones play a similar pattern in the bass clef.

La anterior figura igualmente es reforzada por la tuba y es de carácter fuerte y decisivo en la intención del director. Seguidamente aparecen los bombardinos haciendo su despliegue melódico muy característico. A continuación, se muestra en la figura.

Figura 4.*Despliegue melódico de los bombardinos*

The musical score for Figure 4 shows the melodic development of the Bombardinos. It features two staves for Baritone (T.C.) 1 and Baritone (T.C.) 2. The music is in the key of B♭ major and 2/4 time. The Baritone 1 part begins with a melodic line that is repeated in the Baritone 2 part. The melody is characterized by a series of eighth notes and quarter notes, creating a distinctive melodic pattern.

Además de los elementos anteriormente mencionados es importante destacar algunos otros puntos de esta obra en la que el director tiene participación con el ánimo de darle un carácter diferente a la interpretación musical. Esta música tradicionalmente se ha tocado sin dinámicas, sin embargo, se ha querido explorar colocando marcas de dinámica en diferentes pasajes. A continuación, en la figura se muestra dicho elemento.

Figura 5.

Efecto In Crescendo en la Playa del diablo

Dentro del discurso musical de esta obra y por ser de corte folclórico los elementos de dinamización, son poco recurrentes, pero vale decir que, al implementar estas variables en el nivel de la sonoridad, le dan un valor agregado desde lo interpretativo. A continuación, se muestra en la figura el final de esta pieza emblemática de las bandas folclóricas.

Figura 6.

Final de la Puya del Diablo con dinámicas

6.3.2 Descripción General de Mi Mangelito

A continuación, se presenta una tabla con los aspectos fundamentales constitutivos de esta pieza musical del caribe colombiano

Tabla 4.

Elementos constitutivos generales de Mi Mangelito

Título	Ritmo	Tonalidad	Compás	Autor
Mi Mangelito	Porro Tapao	la Bemol	Binario	Alfonso Piña

6.3.2.1 Elementos de Dirección en Mi Mangelito. Este es un porro tapao icónico en las bandas folclóricas de la costa caribe. Como se ha mencionado anteriormente estas piezas tradicionalmente a un mismo nivel que por lo general es fuerte, por su entorno de plaza de ferias y al aire libre en retretas y ruedas de fandango como suelen llamar estas bandas a su actividad musical tradicional. A continuación, se muestra en la figura 5 el inicio enmarcado en un esquema de partitura de esta pieza.

Figura 7.

Fragmento de la Introducción de mi mangelito

The image shows a musical score for the introduction of 'Mi Mangelito'. It consists of five staves: three for Trumpets (B♭ 1, B♭ 2, B♭ 3) and two for Trombones (1 and 2). The key signature is two flats (B♭ major or D minor) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*. Red circles highlight specific melodic phrases in the trumpet parts, and red arrows point to the initial *f* dynamic markings in the trombone parts.

Como se puede apreciar, la propuesta de la presencia el director en la banda folclórica, busca dar valor agregado a través de la implementación de dinámicas, articulaciones entre otros elementos de la interpretación musical. En la figura 6 se muestra la generación de un ambiente sonoro en particular

Figura 8.

Generación de un ambiente sonoro específico en mi mangelito

The image shows a musical score for six instruments: Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Bar. 1, Bar. 2, and Tuba. The key signature is B-flat major (two flats). The score consists of six staves. Red arrows point from the first measure to the second, third, and fourth measures in the Tbn. 1, Tbn. 2, and Tuba parts, indicating a sustained dynamic or phrasing. The Bar. 1 and Bar. 2 parts have a circled 'mf' dynamic marking in the first measure.

Existen algunos otros elementos que destacan la presencia del director en la banda y tienen que ver con indicaciones como las que muestra la figura 7 que son de gran ayuda para los músicos.

Figura 9.

Indicaciones que competen al director

The image shows three musical staves with various performance instructions circled in red. The first staff has 'PLAY LEVEL' written vertically on the right side of the staff. The second staff has 'IMPROV... SOM' written horizontally above the staff. The third staff has 'TACET (-----)' written horizontally above the staff, with 'mf' dynamic markings below the staff.

6.3.3 Descripción General de La Cama Angosta

A continuación, se presenta una tabla con los aspectos fundamentales constitutivos de esta pieza musical del caribe colombiano

Tabla 5.

Elementos constitutivos generales de la cama angosta

Título	Ritmo	Tonalidad	Compás	Autor
La Cama Angosta	Fandango	Mi Bemol	Ternario	Armando Contreras

6.3.3.1 Elementos de Dirección de La Cama Angosta. Este es un fandango, uno de los ritmos más relevantes de las bandas folclóricas junto con el porro tapao y porro palitiao. Por su carácter de compas ternario especialmente el bajo o tuba, el fandango encarna uno de los ritmos más apasionantes de estas músicas caribeñas colombianas. A continuación, se presenta la introducción en la figura 8

Figura 10.

Introducción del fandango la cama angosta

The image shows a musical score for the introduction of 'La Cama Angosta'. The score is written for a band and includes parts for Trumpet in B♭ (1, 2, 3), Trombone (1, 2, 3), Baritone (T.C.) (1, 2), and Tuba. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/8. The Tuba part is circled in red, highlighting its initial rhythmic pattern. The score begins with a double bar line and a key signature change to one flat. The Tuba part starts with a quarter note followed by two eighth notes, creating a characteristic ternary feel. The other instruments follow with similar rhythmic patterns, some marked with dynamics like *mf* and *f*.

Estos ritmos de la costa atlántica, se caracterizan entre otras cosas por su estabilidad rítmica y por estabilidad sonora.

La presencia del director además de ayudar a consolidar elementos constitutivos, les ofrece a las bandas romper algunos paradigmas que incluso a hoy en muchas presentaciones, dadas las costumbres de los oyentes, cuando una banda hace dinámicas lo ven con extrañeza. A continuación, se muestra en la figura 9 elementos de dinámica.

Figura 11.

Ejemplos de dinámica de la cama angosta

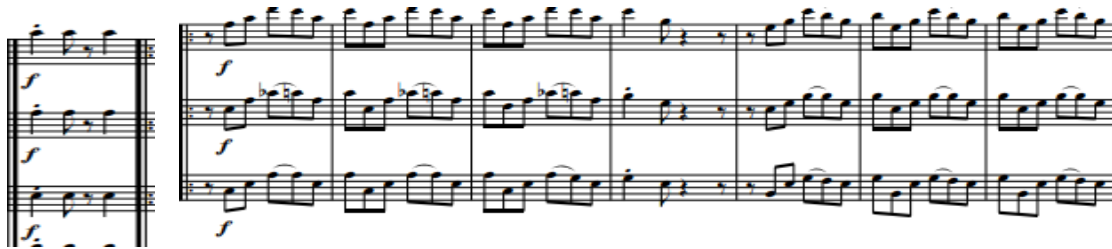


En este mismo sentido, estos ritmos musicales por tener tan definidas sus características en cuanto a su estructura, es muy común realizar un corte para dar paso al despliegue melódico de los clarinetes.

En la siguiente figura 10 se ilustra este efecto.

Figura 12.

Corte y despliegue de los clarinetes



Un elemento adicional concerniente a las bandas folclóricas tiene que ver con los *ritornellos a Da Capo* y salto al *signo*. Estas piezas por ser naturalmente cortas en su estructura morfológica, suelen repetirse las veces que el director dependiendo del contexto requiera. En la figura 11 se muestra este concepto.

Figura 13.

Indicación de da capo y salto al signo para la fin de la cama angosta



6.3.4 Descripción General de Pedro Julio

A continuación, se presenta una tabla con los aspectos fundamentales constitutivos de esta pieza musical del caribe colombiano

Tabla 6.

Elementos constitutivos generales de Pedro Julio

Título	Ritmo	Tonalidad	Compás	Autor
Pedro Julio	Porro Palitiao	Si Bemol	Binario	DRA

6.3.4.1 Elementos de Dirección de Pedro Julio. Este es un porro palitiao, uno de los aires emblemáticos de las bandas folclóricas en Colombia. Dentro de sus características principales se encuentra una sesión inicial a manera de danza, una sesión llamada bozá⁶, y un cierre con la reexposición de la danza inicial. Estos son elementos que requieren la indicación del director. A continuación, en la figura 12 se muestra el inicio del porro palitiao.

Figura 14.

Inicio del porro palitiao Pedro Julio

Como se menciona, el porro palitiao dentro de sus características relevantes plantea la ejecución de la bosá que es un segmento en el que los tres clarinetes tocan una melodía y el bombo acompaña con el palo sobre un jam block para evocar el concepto de palitiao, osea golpear con el

⁶ Bozá: tercera sesión del porro palitiao en la que clarinetes y bombardinos toman más importancia y se genera un contrapunto del cual resulta un dialogo musical.

palo, mientras los clarinetes realizan su función. En la figura 13 se indica este componente de los clarinetes

Figura 15.

Sección de la bosa del porro Pedro Julio

Musical score for Figure 15, showing staves for B♭ Clarinet 1, 2, 3, and B♭ Trumpet 1, 2. The score includes first and second endings and a section titled "PEDRO JULIO" with a forte (f) dynamic marking.

El tema se va desarrollando dentro de su transcurso normal y al final aparece un elemento que requiere la presencia del director. A continuación, se muestra dichos elementos de retorno al signo y danza final

Figura 16.

Elementos finales del porro Pedro Julio

Musical score for Figure 16, showing staves for B♭ Clarinet 1, 2, 3, B♭ Trumpet 1, 2, 3, and Trombone 1. It features a "D.S. al Coda" section circled in red and a "final" section with a "A la danza al final" instruction also circled in red.

6.4 Ensayo General de la Banda 26 de Abril

La Gran Banda 26 de abril de la ciudad de Barrancabermeja Santander, es una banda conformada por 16 hombres, debido a que la mayoría de los integrantes de la banda son adultos mayores que oscilan entre los 20 y 45 años y mucho de ellos tienen ocupaciones laborales, se realizan dos ensayos semanales, uno entre semana en horas de la noche y otro un fin de semana en horas de la mañana. A continuación, se muestra en la figura 15 un ensayo general.

Figura 17.

Ensayo general de la banda



6.4.1 El Director y Apartes del Ensayo General

En los ensayos el director busca que sus músicos hagan de forma correcta la interpretación de las obras teniendo en cuenta que siempre realicen las dinámicas aplicadas en cada uno de los temas, que el sonido y la afinación estén bien y que siempre estén atentos a cada indicación que desde la dirección se propone en la obra.

Al momento de montar una nueva obra, inicialmente a los músicos se les hace entrega de la partitura del tema a fin de que vayan realizando un reconocimiento y un análisis general. Una

vez estudiadas las partes por cada uno de ellos se realiza un ensayo por familias instrumentales para resolver cualquier duda de la partitura y su interpretación. Ya cuando se realizan los ensayos por familia de instrumentos, se realiza un ensamble general para unificar todas las voces y así dar inicio al montaje de la obra.

Una vez explicada la partitura y leída de principio a fin, se da inicio a la implementación de los elementos técnicos y expresivos constituyentes de la obra de estudio. El director como líder y guía de la banda indica cada uno de estos, en los momentos que la obra lo sugiera, cuando se hagan un poco complejos de entender algunos conceptos se sugiere realizar ejercicios aplicados.

6.5 Recomendaciones Técnicas y Musicales

En este acápite, se refieren aspectos relevantes del que hacer musical con las bandas folclóricas, en el entendido que estas agrupaciones que tradicionalmente han tocado sin director, han gozado de total autonomía interpretativa y se ha concedido el manejo autónomo de cada músico y lo que desde su perspectiva musicalmente siente que está bien como aporte en el constructo de sus interpretaciones.

6.5.1 Acerca de la Afinación

Este es un aspecto fundamental en el buen desarrollo musical de una banda. Por lo general, en los grupos donde hay clarinetes, se debe tener en cuenta cuál de los tres presenta una afinación más baja y guiarse por él, hasta donde las circunstancias lo permitan. Es decir, se debe afinar por el más bajo, pero sin que afecte al extremo la totalidad de los demás vientos. Es recomendable que el director al interior de su grupo, realice sesiones de estudio de la afinación mediante escalas, acordes, y todo lo que considere favorable a este tema.

6.5.2 Acerca del Balance Sonoro

Las bandas folclóricas por tradición manejan el estigma de que son ruidosas en determinados contextos. Casi siempre tocan fuerte y en un mismo plano. Se evoca un poco el concepto de la autonomía individual a la hora de tocar. Para mejorar este aspecto hay que trabajar en venderle a los músicos la idea de tocar en conjunto, en el que nadie está por encima de nadie y la que debe salir ganando es la música, y el interés que se logre despertar en quien escucha. Se debe exigir en los ensayos el hecho de escucharse y no perder la conexión con el concepto de balance sonoro. La práctica constante hace que se vuelva un hábito que los mismos músicos van a controlar una vez se apropie el concepto como tal.

6.5.3 Acerca del Ajuste Rítmico

Este es un elemento característico de una buena agrupación. Las bandas folclóricas en el entendido de que sus músicos han aprendido por tradición oral y por métodos de imitación, a pesar de que tienen claros muchos conceptos, en algunos casos no son rigurosos con el concepto de ajuste rítmico como colectivo. Es importante en los ensayos trabajar en la concientización del fraseo, de articulación, de precisión rítmica apoyados en la percusión y la tuba. El ajuste rítmico, se logra a base de trabajo consciente, de ensayar con frecuencia y de alcanzar la suma de pequeños objetivos al abordar una pieza. Una de las maneras más efectivas de perfeccionar algún esquema musical, es la repetición, lo que implica apropiarse los esquemas rítmicos implementando incluso dinámicas que configuran en un buen nivel de ajuste en las obras de la banda. Una de las bases del desarrollo rítmico o ajuste rítmico, está basado en el trabajo individual de escalas con metrónomo por parte de los músicos. De igual manera, al momento del ensayo, es conveniente realizar ejercicios colectivos, que contribuyan a desarrollar la habilidad de tocar rítmicamente, lo que por si mismo facilita algunos otros objetivos colaterales como el balance sonoro y las dinámicas.

6.5.4 Acerca de los Ejercicios de Atención

Para la dinámica de la dirección son muy importantes estos ejercicios. Lo que se busca es desarrollar la capacidad de los músicos de establecer una comunicación con el director a partir del ensayo, con escalas en variaciones de tempo, variaciones de volumen y todo lo que el director considere pertinente que le aporte al buen desarrollo del grupo. Los ejercicios de atención conllevan un elemento adicional importante y es que los músicos, desarrollan la capacidad y la sensibilidad de atender las sugerencias de la dirección y más importante aún es que se crea el hábito de tocar de mejor manera. Los ejercicios de atención, son una actividad que no es muy implementada en estas bandas, pero que sin lugar a dudas contribuyen a mejorar el nivel interpretativo de este tipo de agrupaciones. Una manera de desarrollar estos ejercicios, por ejemplo, puede ser trabajar previo al ensayo, con la tonalidad del tema que se va a trabajar, mediante la práctica de calderones, gestos de dinámica en reguladores crescendo y decrescendo, así mismo escalas o arpeggios en staccato y múltiples contrastes de articulación, lo que contribuye a mejorar el desempeño y a estrechar la relación musical con el director.

6.6 Recursos Utilizados en el Desarrollo del Proyecto

Los recursos para este tipo de proyectos son diversos e imprescindibles. Cuando se trata de trabajos con colectivos, se ven implícitos diferentes recursos entre los que se encuentran según la siguiente tabla de referencia

Tabla 7.

Acerca de los diferentes recursos

Tipo de Recurso	Representación
Humanos	Los integrantes de la banda y director
Materiales	Instrumentos, atriles, mobiliarios
Físicos	Espacios y lugares de ensayo

Tipo de Recurso	Representación
Tecnológicos	Cámaras, Portátiles, Programas, Equipos
Bibliográficos	Textos, Libros, Revistas, Partituras

7. Conclusiones

Una de las principales conclusiones de este trabajo, es la comprobación de los aspectos técnicos y musicales que se logran mejorar con la intervención del director en el formato de la banda folclórica. Se ven favorecidos elementos como la afinación, la dinámica, el balance sonoro, el ajuste rítmico y todos los demás elementos constitutivos de las obras que se ejecutan.

En segundo lugar, se concluye que el ambiente de trabajo se mejora toda vez que los integrantes de la banda se sienten seguros y por lo tanto desarrollan la habilidad de atender las indicaciones sugeridas por el director.

En tercer lugar, se concluye que este trabajo se convierte en un reto, dado que tradicionalmente las bandas folclóricas han trabajado y ejecutado sus piezas de manera autónoma, hecho que hace más difícil romper los paradigmas establecidos por las comunidades que han convivido con sus bandas la presencia del director puede generar inquietud por el hecho de que es un actor que no produce sonido que es lo que la gente del común puede valorar.

Como cuarto y último, se concluye que la inclusión del director en la banda folclórica eleva a otro nivel estas agrupaciones y les imprime un sello de calidad y mejoramiento sustancial desde lo estético y musical.

Referencias Bibliográficas

- Fernández Rojas, P. (2019). Fundamentos de la gestualidad de la dirección musical: figuras de compás, ontología y normatividad en la dirección de conjuntos musicales.
- Fortich Díaz, W. (1994). Con bombos y platillos. *Domus Libri. Montería*.
- Gorostidi, I. S., & Samela, G. (2008). Los aprendizajes musicales informales y no formales. *Clang*.
- Gorostidi, S. (2007). Prácticas pedagógicas de los aprendizajes musicales informales, fuente de estrategias para la producción de trabajos musicales creativos. 1 congreso latinoamericano de formación académica en música popular. Villa María, Córdoba, Argentina.
- Pegalajar, P. M. (2019). El director de orquesta en el ensayo: análisis teórico y práctico. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Número 26. Año 2019*, 179.
- Pico Ospina, S. (2023). *Técnicas de ensayo, el rol del director y la pandemia por Covid-19: reflexiones de tres directores de orquesta* (Doctoral dissertation, Universidad EAFIT).
- Valencia, V. (2010). Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, (16),
- Yepes Fontalvo, E. (2017). Que suene la Banda. Las lógicas de la apropiación presentes en las músicas de Banda Pelayera.

Apéndices

Apéndice A.

Score

MI MANGUELITO
PORRO TAPA'O

ALFONSO PIÑA
CESAR PERREZ
JORGE NEGRETTE

This musical score is for the piece 'MI MANGUELITO' in Porro Tapa'O style. It includes parts for three Clarinets (in Bb 1, 2, and 3), three Trumpets (in Bb 1, 2, and 3), three Trombones (1, 2, and 3), two Baritone parts (in Eb 1 and 2), and a Tuba. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1 through 8. The music is written in 2/4 time with a key signature of one flat. The Tuba part provides a steady rhythmic accompaniment, while the other instruments play melodic and harmonic lines. A rehearsal mark 'S' is placed above the first system. The score is attributed to Alfonso Piña, Cesar Perrez, and Jorge Negrette.

PROYECTO DE GRADO "LA INCLUSIÓN DEL DIRECTOR EN UN FORMATO DE BANDA FOLCLÓRICA."

2

MI MANGUELITO

This is the second system of the musical score, starting at measure 9. It continues the parts for the three Clarinets (Bb 1, 2, 3), three Trumpets (Bb 1, 2, 3), three Trombones (1, 2, 3), two Baritone parts (Eb 1, 2), and the Tuba. The notation includes various musical symbols such as dynamics (mp, mf, f), articulation marks, and phrasing slurs. The Tuba part remains consistent with the first system. The system concludes with measure 16.

MI MANGUELITO 3

This musical score covers measures 2 and 3 of the piece 'MI MANGUELITO'. It features ten staves: three for B-flat Clarinets (Cl. 1, 2, 3), three for B-flat Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), and four for the rhythm section (Tbn. 1, 2, 3, and Baritone 1 & 2). The clarinets and trumpets play a melodic line with eighth-note patterns. The tubas and baritone parts provide a steady bass line. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The score concludes with a double bar line and a page number '3'.

MI MANGUELITO 4

This musical score covers measures 4 and 5 of the piece 'MI MANGUELITO'. It features the same ten staves as the previous page. The clarinets and trumpets continue their melodic line, with dynamic markings of *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The tubas and baritone parts maintain the bass line. A 'D.S. al fine' marking is present at the end of measure 5. The score concludes with a double bar line and a page number '4'.

MI MANGUELITO 5

Score for 'MI MANGUELITO' featuring instruments: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Bar. 1, Bar. 2, and Tuba. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a 'Tacet' instruction for the trumpets.

Score

LA PUYA DEL DIABLO
PUYA

RICARDO HERNANDEZ
CESAR PEREZ GONZALES

Score for 'LA PUYA DEL DIABLO' featuring instruments: Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Clarinet in B♭ 3, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trumpet in B♭ 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Baritone (TC) 1, Baritone (TC) 2, and Tuba. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and a 'S' marking above the first measure.

2 LA PUYA DEL DIABLO

Br Cl. 1
Br Cl. 2
Br Cl. 3
Bb Tpt. 1
Bb Tpt. 2
Bb Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Bar. 1
Bar. 2
Tuba

mp mf

Detailed description: This page of the musical score, labeled '2', contains the beginning of the piece 'LA PUYA DEL DIABLO'. It features ten staves for various instruments: three Clarinet parts (Br Cl. 1, 2, 3), three Trombone parts (Bb Tpt. 1, 2, 3), three Trombone parts (Tbn. 1, 2, 3), two Baritone parts (Bar. 1, 2), and one Tuba part. The Clarinet parts play a melodic line with slurs and accents. The Trombone parts play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of *mp* and *mf*. The Baritone and Tuba parts provide a steady bass line.

LA PUYA DEL DIABLO 3

Br Cl. 1
Br Cl. 2
Br Cl. 3
Bb Tpt. 1
Bb Tpt. 2
Bb Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Bar. 1
Bar. 2
Tuba

mp mf

Detailed description: This page of the musical score, labeled '3', continues the piece 'LA PUYA DEL DIABLO'. It features the same ten instruments as page 2. The Clarinet parts continue their melodic line. The Trombone parts continue their rhythmic accompaniment with dynamic markings of *mp* and *mf*. The Baritone and Tuba parts continue their bass line. The score concludes with a double bar line.

4 LA PUYA DEL DIABLO 1

This musical score block covers measures 4 through 11 of the piece 'LA PUYA DEL DIABLO'. It features ten staves: three for B♭ Clarinets (Cl. 1, 2, 3), three for Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), three for Trombones (Tbn. 1, 2, 3), and two for Baritone (Bar. 1, 2) and one for Tuba. The music begins at measure 4 with a key signature of one flat and a common time signature. The instrumentation includes woodwinds, brass, and percussion. A first ending bracket is shown above the top three staves, starting at measure 11 and ending at measure 12.

LA PUYA DEL DIABLO 2 5

This musical score block covers measures 12 through 15 of 'LA PUYA DEL DIABLO'. It features ten staves: three for B♭ Clarinets (Cl. 1, 2, 3), three for Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), three for Trombones (Tbn. 1, 2, 3), and two for Baritone (Bar. 1, 2) and one for Tuba. The music continues from measure 12. A second ending bracket is shown above the top three staves, starting at measure 14 and ending at measure 15. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) throughout the section.

Score

LA CAMA ANGOSTA
FANDANGO

ARMANDO CONTRERAS
ALFREDO BERROCAL

4

Clarinete in Bb 1
Clarinete in Bb 2
Clarinete in Bb 3
Trumpet in Bb 1
Trumpet in Bb 2
Trumpet in Bb 3
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Baritone (T.C.) 1
Baritone (T.C.) 2
Tuba

PROYECTO DE GRADO "LA INCLUSIÓN DEL DIRECTOR EN UN FORMATO DE BANDA FOLCLÓRICA."

2

LA CAMA ANGOSTA

Bb Cl. 1
Bb Cl. 2
Bb Cl. 3
Bb Tpt. 1
Bb Tpt. 2
Bb Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Bar. 1
Bar. 2
Tuba

LA CAMA ANGOSTA 3

B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Bar. 1
Bar. 2
Tuba

LA CAMA ANGOSTA

B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Bar. 1
Bar. 2
Tuba

LA CAMA ANGOSTA 5

D.C. al Coda

Score

PEDRO JULIO
PORRO PALITIA'O

D.R.A.
CESAR PEREZ GONZALES

danza

Score

2 PEDRO JULIO

Musical score for measures 2-11 of 'PEDRO JULIO'. The score is for a band and includes parts for B♭ Clarinet 1, 2, and 3; B♭ Trumpet 1, 2, and 3; Trombone 1, 2, and 3; Baritone 1 and 2; and Tuba. The music begins with a dynamic marking of *mf* and features a prominent rhythmic pattern in the brass sections. A section marked *p* begins at measure 10. A double bar line is present at the end of measure 11.

21 PEDRO JULIO 3

Musical score for measures 21-30 of 'PEDRO JULIO'. This section includes first and second endings for the B♭ Clarinet parts, indicated by bracketed measures 21-22 and 23-24. The B♭ Clarinet parts play a melodic line with a dynamic marking of *f*. The rest of the band continues with the established rhythmic accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 30.

4 PEDRO JULIO

Musical score for page 4, measures 4-11. The score is for a band and includes the following parts: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Baritone 1, Baritone 2, and Tuba. The music is in 2/4 time. Dynamics include *f* and *mf*. The piece is titled "PEDRO JULIO".

PEDRO JULIO 5

Musical score for page 5, measures 12-19. The score continues from page 4 and includes the same instruments: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, B♭ Clarinet 3, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, B♭ Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Baritone 1, Baritone 2, and Tuba. The music is in 2/4 time. Dynamics include *f* and *mf*. The piece is titled "PEDRO JULIO".

6
D.S. al Coda
PEDRO JULIO

B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
B♭ Cl. 3
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Bar. 1
Bar. 2
Tuba

final
A la danza al final