

**ADAPTACION MUSICAL DE LA OBRA *LA GUANEÑA* DE VICTORIANO
VALENCIA RINCÓN DE BANDA SINFÓNICA ESPECIAL PARA BANDA
SINFÓNICA INFANTIL**

**LUIS MIGUEL CARDONA GIRALDO
CÓDIGO: 1060652075**



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

**ADAPTACION MUSICAL DE LA OBRA *LA GUANEÑA* DE VICTORIANO
VALENCIA RINCÓN DE BANDA SINFÓNICA ESPECIAL PARA BANDA
SINFÓNICA INFANTIL**

LUIS MIGUEL CARDONA GIRALDO

**INFORME FINAL
TRABAJO DE GRADO**

**DIRECTOR
LEOPOLDO DANTE LÓPEZ GONZÁLEZ
MAGISTER EN MÚSICA CON ÉNFASIS EN DIRECCIÓN DE ORQUESTA
UNIVERSIDAD EAFIT**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

Nota de aceptación

Firma del director

Firma del jurado

Firma del jurado

Pereira, noviembre 14 del 2017

CRÉDITOS

Relación de personas que participarán en este proyecto

1	NOMBRE COMPLETO: Luis Miguel Cardona Giraldo		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input checked="" type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
		Asesor	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: luvilla.cla@hotmail.com			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Decimo semestres de Licenciatura de Música de la Universidad Tecnológica de Pereira			
2	NOMBRE COMPLETO: Leopoldo Dante López González		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input checked="" type="checkbox"/>
		Asesor	<input type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: Leopoldo@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Magister en música con énfasis en Dirección de Orquesta Universidad EAFIT			
3	NOMBRE COMPLETO: Carlos Eduardo Uribe Beltrán		
FUNCIÓN EN EL PROYECTO			
Autor	<input type="checkbox"/>	Director	<input type="checkbox"/>
		Asesor	<input checked="" type="checkbox"/>
CORREO ELECTRÓNICO: musico@utp.edu.co			
INFORMACIÓN ACADÉMICA			
Licenciado en Música de la Universidad Tecnológica de Pereira, Especialista en docencia universitaria, Magister en comunicación educativa, Magister en educación docente			

CONTENIDO

CONTENIDO	5
1 CARACTERIZACIÓN	14
1.1 INSTITUCIÓN	14
1.2 GRUPO DE CONTROL	14
2 AREA PROBLEMATICA	14
3 OBJETIVOS	16
3.1 OBJETIVO GENERAL	16
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
3.3 PROPÓSITOS	16
4 JUSTIFICACIÓN	17
5 MARCO REFERENCIAL	18
5.1 ESTADO DEL ARTE	18
6 MARCO TEÓRICO	22
7 METODOLOGÍA	27
7.1 PRIMERA PARTE	27
7.2 SEGUNDA PARTE	28
7.2.1 TIPO DE TRABAJO	28
8 PROCEDIMIENTO	28
8.1 Fase 1. Tesituras y recursos técnicos de los instrumentos musicales.....	28
8.2 Fase 2. Análisis musical de la obra <i>La Guaneña</i> de la versión de Victoriano Valencia Rincón.	28
8.3 Fase 3. Adaptación de la obra <i>La Guaneña</i> en la versión de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Infantil.....	29
8.4 Fase 4. Redacción definitiva del trabajo escrito.....	29
9 CRONOGRAMA.....	30
10 RESULTADOS.....	31
10.1 Tesituras y recursos técnicos de los instrumentos musicales, respecto a los parámetros de los niños.....	31
10.1.1 Recursos técnicos de la adaptación para Banda Sinfónica Infantil.	34
10.1.2 Síntesis de la organología del formato de Banda Sinfónica Infantil.	36
10.1.3 Referencias musicales de la interpretación de la obra <i>La Guaneña</i> .	37

10.2	Análisis musical de la obra <i>La Guaneña</i> en la versión de Victoriano Valencia Rincón	38
10.2.1	Análisis formal.....	38
10.2.2	Análisis armónico.....	47
10.2.3	Análisis rítmico.....	48
10.2.4	Descripción de la Obra.....	52
10.2.5	Línea del tiempo con diagrama retorico de la obra <i>La Guaneña</i>	53
10.2.6	Análisis de la letra.....	53
10.3	Adaptación de la obra <i>La Guaneña</i> en la versión de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Infantil	55
10.3.1	Cambio de voces, octavas y tesituras de los instrumentos.....	56
10.3.2	Distribución de las voces por la transformación de las campanas..	62
10.3.3	Simplificación y adaptación rítmica del solo del Timbal Sinfónico...	64
11	FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS	65
11.1	Tesituras y recursos técnicos de los instrumentos	65
11.2	Análisis musical de la obra <i>La Guaneña</i> de la versión de Victoriano Valencia Rincón	65
11.3	Adaptación de la obra <i>La Guaneña</i> en la versión de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Infantil	65
12	CONCLUSIONES	66
13	RECOMENDACIONES	67
14	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	68

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1.	Tesitura de la flauta travesa.....	31
Imagen 2.	Tesitura Oboe.....	31
Imagen 3.	Tesitura Fagot.....	31
Imagen 4.	Tesitura del clarinete y clarinete bajo.....	31
Imagen 5.	Tesitura de los saxofones.....	32
Imagen 6.	Tesitura de la trompeta.....	32
Imagen 7.	Tesitura del cornos francés.....	32
Imagen 8.	Tesitura del trombón.....	32
Imagen 9.	Tesitura del barítono.....	32

Imagen 10. Tesitura de la tuba.....	33
Imagen 11. Introducción que da lugar a la exposición del primer.....	38
Imagen 12. Primer puente.....	39
Imagen 13. Tema A.....	39
Imagen 14. Segundo puente.....	40
Imagen 15. Tema B.....	40
Imagen 16. Tercer puente.....	41
Imagen 17. Tema Á.....	41
Imagen 18. Tema B.....	42
Imagen 19. Cuarto puente.....	42
Imagen 20. Coda.....	43
Imagen 21. Presentacion del primer tema melodico.....	43
Imagen 22. Presentacion del tema principal.....	44
Imagen 23. Presentacion del tema principal en el cambio de tonalidad.....	44
Imagen 24. Réplica del intervalo de tercera menor del tema principal.....	45
Imagen 25. Intervalo de tercera tema principal.....	45
Imagen 26. Reexposicion del primer tema de la obra.....	45
Imagen 27. Variacion ritmica de la melodica.....	46
Imagen 28. Introducción del tema función rítmica.....	48
Imagen 29. Ostinato bajo la escala pentatónica.....	48
Imagen 30. Variación rítmica del ostinato.....	49
Imagen 31. Ritmo del bambuco sureño-tradicional.....	49
Imagen 32. Cortes rítmicos en tónica.....	50
Imagen 33. Tipos de medida.....	54
Imagen 34. Tipo de tiempo.....	55
Imagen 35. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo del compás 8 al 11.....	55
Imagen 36. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo Del compás 64 al 68.....	56
Imagen 36. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo Del compás 64 al 68.....	56

Imagen 37. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo Del compás 91 al 95.....	56
Imagen 38. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo Del compás 99 al 106 y del 217 al 226.....	56
Imagen39. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo Del compás 187 al 216.....	57
Imagen 40. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo Del compás 251 al 259.....	57
Imagen 40. Cambio de voces y tesituras en las flautas traversas y piccolo, del compás 251 al 259.....	57
Imagen 41. Cambio de tesituras en el oboe del compás 106 al 132.....	57
Imagen 42. Cambio de voces y tesituras en el oboe inversión de las voces compás 142 al 249.....	57
Imagen 43. Cambio de tesituras en el oboe del compás 235 al 244.....	57
Imagen 44. Cambio de tesituras en el clarinete del compás 56 al 63.....	58
Imagen 45. Cambio de tesituras en el clarinete del compás 226 al 245.....	58
Imagen 46. Cambio de voces y tesituras en el saxofón alto compás 85 al 89.....	58
Imagen 47. Cambio de voces y tesituras en el saxofón alto del compás 188 al 217.....	58
Imagen 48. Cambio de octava en el saxofón barítono compás 170 al 176.....	59
Imagen 49. Cambio de disposición de las voces de las trompetas y los trombones del compás 100 al 107.....	59
Imagen 50. Cambio octava de la nota “fa” de las trompetas del compás 100 al 107.....	59
Imagen 51. Melodía a tres voces del compás 205 al 217.....	60
Imagen 52. Cambio octava de las trompetas del compás 251 al 107.....	60
Imagen 53. Cambio de voces y tesituras de la sección de los trombones, del compás 120 al 126 y 239 al 244.....	60
Imagen 54. Cambio de voces y tesituras de la sección de los trombones del compás 185 al 216.....	61
Imagen 55. Cambio de tesituras de la sección de los cornos del compás 99 al 112 y del 217 al 229.....	61
Imagen 56. Distribución de las voces sección de clarinetes del compás 127 al 134 y del 185 al 216.....	61
Imagen 57. Transformación del corte.....	62
Imagen 58. Solo original de timbal.....	63

Imagen 59. Transformación del solo de timbal.....	63
Imagen 60. Supresión del intervalo de sexta en los saxofones y cornos.....	63

Lista de tablas

Tabla 1. Estudios previos.....	34
Tabla 2. Referencias musicales de la interpretación de la obra <i>La Guaneña</i>	37
Tabla 3. Tabla de versiones de la melodía.....	37

Lista de graficas

Grafica 1. Representación altimétrica de la obra <i>La Guaneña</i> . Fuente. Partitura recuperada de la Cámara de Comercio de Pasto.....	33
Grafica 2. Representación altimétrica de la obra <i>La Guaneña</i> de la versión para Banda Sinfónica Especial de Victoriano Valencia.....	34

Lista de diagramas

Diagrama 1. Organología del formato de Banda Sinfónica Infantil.....	36
Diagrama 2. Línea de Tiempo.....	51
Diagrama 3. Representación de los componentes armónicos.....	46

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A. Partitura original de la versión musical *La Guaneña*, de victoriano valencia rincón para Banda Sinfónica Especial en formato PDF y MUS.

ANEXO B. Partitura recuperada de la Cámara de Comercio de Pasto. *La Guaneña* en formato JPG, PDF y MUS.

ANEXO C. Análisis armónico de la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia Rincón.

ANEXO D. Análisis altimétrico de la obra *La Guaneña*, partitura recuperada de la Cámara de Comercio de Pasto, y en la versión de Victoriano Valencia Rincón.

ANEXO E. Partitura analiza y escaneada de la obra *La Guaneña* de versión de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Especial.

ANEXO F. Partitura de la nueva adaptación de obra *La Guaneña* para Banda Sinfónica Infantil en formato PDF Y MUS.

GLOSARIO

Ostinato: Un término utilizado para referirse a la repetición de un patrón musical muchas veces en sucesión, mientras que otros elementos musicales generalmente cambian. Un método de construcción simple y fácil de recordar, el Ostinato, está muy extendido en las tradiciones musicales orales. También se ha utilizado en la música artística occidental.¹

Pentatónica: Un término aplicado a una escala, o, por implicación, un estilo musical o sistema caracterizado por el uso de cinco notas o lanzamientos o clases de pitch. El término se usa más estrictamente para describir la llamada colección pentatónica anhemitónica, tipificada por el conjunto C-D-E-G-A; de los cinco modos que surgen de la colección, el mayor (es decir, con la tónica C) generalmente se considera como 'la escala pentatónica (común)', aunque el modo eólico también es importante.²

Tesitura: Término utilizado para describir la parte de una brújula vocal (o menos a menudo instrumental) en la que se encuentra una pieza de música, ya sea alta o baja, etc. La tesitura de una pieza no se decide por los extremos de su rango, sino más bien por qué parte del rango es la más utilizada. El papel de Siegfried en el anillo de Wagner, por ejemplo, de c a c ", pero su tesitura se describiría como alta (y muy exigente) porque se requiere que el tenor cante en el rango c 'a a', con gran frecuencia (y a menudo a alto volumen).³

Octava: El intervalo entre dos notas cualquiera que están separadas por siete grados de escala diatónica (por ejemplo, c-c ', d-d'). El término generalmente implica "octava perfecta", que es la suma de cinco tonos enteros y dos semitonos diatónicos; sin embargo, también cubre la octava aumentada, que es la suma de una octava perfecta y un semitono cromático (por ejemplo, c-c ', d-d'), y la octava disminuida, que es una octava perfecta menos un semitono cromático (p. -c ', d-d'). Acústicamente, la octava es el más simple de todos los intervalos, dando una relación de frecuencia de 2: 1 (una relación 1: 2 de longitud de cuerda); también es el intervalo entre una nota y su primer armónico.⁴

¹ New Grove Dictionary (Música y músicos) WILLIAM DRABKIN página 156. Anexo O

² New Grove Dictionary (Música y músicos) ROBIN DENSELOW pagina 976- Anexo P.

³ New Grove Dictionary (Música y músicos) OWEN JANDER página 792. Anexo T.

⁴ New Grove Dictionary (Música y músicos) DONNA G. CARDAMONE. 970. Anexo O.

RESUMEN

El proyecto se enfocó en realizar una adaptación musical de la obra *La Guaneña* de Victoriano Valencia Rincón de Banda Sinfónica Especial para Banda Sinfónica Infantil. Es una propuesta de tipo cualitativo – descriptivo –investigativo, centrado en los procesos de análisis y versiones de la obra *La Guaneña*, fundamentada en los conceptos de la musicología teórica, etnomusicología referente al ritmo de la región, y elementos que se conectan con el área de la sociología e historia de la obra, se cumplieron a cabalidad con cada uno de los objetivos planteados gracias a la metodología establecida, los resultados del proceso nos dejó como conclusiones: los tipos de tesituras, articulaciones, medidas de compas, figuras musicales y rangos dinámicos de los instrumentos para la interpretación de los niños haciendo uso correcto de los requerimientos técnicos.

PALABRAS CLAVES:

- Análisis
- Adaptación
- Musicología
- Etnomusicología

Abstract

The project focused on making a musical adaptation of the work La Guaneña by Victoriano Valencia corner of special symphonic band for children's symphonic band. It is a proposal of qualitative - descriptive -investigative type, focused on the analysis processes and versions of the work La Guaneña, based on the concepts of theoretical musicology, ethnomusicology that refers to the rhythm of the region, and elements that connect with the area of sociology and the history of the work, were completed to the fullness with each of the objectives raised thanks to the established methodology, the results of the process and the conclusions: the types of tessitura, joints, measures of compass, musical figures and dynamic ranges of instruments for interpretation in children.

KEYWORDS:

- Analysis
- Adaptation
- Musicology
- Ethnomusicology

INTRODUCCIÓN

La banda de vientos moderna, a menudo referida con distinción como un conjunto de vientos de gran importancia en la sociedad, es el resultado del proceso evolutivo de los últimos trescientos cincuenta años. Todo empezó con bandas militares y se han ido desarrollando a lo que hoy conocemos como Bandas Sinfónicas.⁵ Estos cambios han obligado a quienes fabrican instrumentos a mejorar la calidad de su producto, y han inspirado a compositores a escribir para nuevos formatos musicales. Durante la Guerra Revolucionaria Americana, existieron muchas bandas no oficiales. Estas bandas iban desde pequeños grupos de música con tambores redoblantes y pífanos (pequeña y aguda flauta traversa), a bandas más grandes con muchos intérpretes de instrumentos de madera metal y percusión. Al igual que las bandas militares modernas, estos grupos realizaban en gran medida, actividades ceremoniales y protocolos, por razones políticas, o para los partidos. “Es interesante observar que muchos generales tenían bandas, a veces más de una. ⁶La obra *La Guaneña* hizo parte del paisaje emocional de las marchas y de las batallas. En 1824 la Banda Militar del Batallón Voltigeros de la guardia realizo una versión de *La Guaneña* en la batalla de Ayacucho. A través del tiempo la música colombiana ha sido llevada a las salas de conciertos por grandes artistas de la música, esta clase de hazañas ha permitido pensar la música colombiana desde otros tipos de ensambles musicales, como un formato sinfónica infantil, sin embargo hay gran cantidad de obras que solo se encuentran hoy en día en sus formatos iniciales o no corresponden a los recursos técnicos. Se plantea a través de la metodología utilizar los recursos técnicos correspondientes para realizar la adaptación de la obra *La guaneña* de la versión del compositor Victoriano Valencia Rincón de Banda Sinfónica Especial para el formato de Banda Sinfónica Infantil.

⁵Frank Erickson. Arranging for the Concert Band. 1983

⁶ Simon V. Anderson. “The Unofficial Bands of the American Revolution,” Revista para Educadores de Música vol. 61, no. 4 (1974). Página 26 citado por Ricardo Diaz Largo Tesis Maestría: “Saxophones quarter”. Pereira 2016. Pg. 06

1 CARACTERIZACIÓN

1.1 INSTITUCIÓN

La Secretaria de Cultura de Pereira “Lucy Tejada” es una entidad pública que coordina, fija los lineamientos y las políticas culturales en el Municipio de Pereira, todos los procesos y gestiones culturales de la ciudad. Actualmente la entidad desarrolla diversas actividades en áreas rurales y urbanas relacionada con la música, la literatura, las danzas, el teatro, las artes plásticas, artes visuales y la divulgación del patrimonio arqueológico; la institución fue constituida en el año 1992 bajo el nombre de Instituto de Cultura y Turismo al Fomento de Pereira certificada con la norma de calidad ISO 9001 NTC GP-1000:2004 actualmente lleva el nombre de Secretaria de Pereira, su ubicación es en el departamento de Risaralda, Municipio de Pereira y su dirección Carrera 10 # 16 - 60 teléfono: 3116544.

1.2 GRUPO DE CONTROL

El grupo musical está conformado por niños entre 7 y 15 años, es una Banda Sinfónica Infantil con un grupo aproximado a 35 jóvenes, de estrato 1, 2 y 3 de la ciudad de Pereira.

2 AREA PROBLEMATICA

En la extensión del ámbito musical de la Secretaria de Cultura de Pereira (Lucy Tejada), se viene realizando un proyecto social de formación musical a los jóvenes Pereiranos de la región a través de la Banda Sinfónica Municipal de Pereira que este año conmemora un siglo de música, los jóvenes asisten a diferentes cursos de educación musical entre los que se encuentran, las prácticas de conjunto (Bandas Sinfónicas), las cuales están organizadas por niveles musicales y por edades. Todos los años se ha visto la carencia de repertorio para las agrupaciones, por lo cual los directores han realizado la tarea de componer, adaptar o hacer arreglos de obras musicales, los jóvenes más pequeños del programa han presentado dificultades con estos arreglos musicales, debido a que no corresponden con las necesidades y habilidades técnicas que presentan los niños, sus cualidades técnicas no están totalmente desarrolladas, por ende se ve la necesidad de crear una adaptación musical de la obra *La Guaneña* acorde a sus necesidad técnicas, rescatando el ritmo y el folclor de la región. La famosa obra musical *La Guaneña*, es una tonada de guerra por lo tanto es alegre y nostálgica, la música de *La Guaneña* hizo parte del paisaje emocional de las marchas y de las batallas. En 1824 la Banda Militar del Batallón Voltigeros de la guardia realizo una versión de *La*

Guaneña en la batalla de Ayacucho, en ritmo de contradanza la banda de Pupiales en la batalla de Cuaspud y en el aniversario número 450 de Nariño en arreglo de Raúl Rosero, No obstante, fueron dos proyectos musicales más recientes los que sellaron el estrellato internacional de *La Guaneña*. En primer lugar, en el 2007, la Orquesta Filarmónica de Bogotá al celebrar sus 40 años lanzo una producción de 4 “CD” en la que se encontraba *La Guaneña*, con el cual se hizo ganador de un Grammy Latino, y en ritmo de chachachá la Big band la Universidad de Nariño con varios elementos del jazz y música latina la llevo a los escenarios Estadounidenses. Es por estas razones que abordar y seguir rescatando las melodías de *La Guaneña* en versión de Banda Sinfónica Infantil es fundamental tanto para no olvidar nuestra tradición folclórica como para emplear el uso correcto de los recursos técnicos en el aprendizaje de la Banda Sinfónica Infantil.

- **Factores o aspectos que intervienen.** Según el análisis del objeto de estudio se encontraron los siguientes
 - **Factor o aspecto 1. Tesituras y recursos técnicos.** Se requiere identificar las tesituras y los recursos técnicos de los instrumentos musicales, respecto a los parámetros de los niños.
 - **Factor o aspecto 2. Análisis musical.** Se requiere realizar el análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón.
 - **Factor o aspecto 3. Adaptación musical.** Se requiere adaptar la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia Rincón al formato de Banda Sinfónica Infantil.
-
- **Preguntas que guiarán la investigación.** A partir del análisis de los hechos y factores descritos anteriormente se plantean las siguientes preguntas:
 - **Pregunta o hipótesis del trabajo.** ¿Cómo adaptar la obra musical *La Guaneña* de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Infantil haciendo uso recursos técnicos y lograr una nueva adaptación?

Preguntas específicas

- ¿Cómo Identificar las tesituras y los requerimientos técnicos de los instrumentos musicales, respecto a los parámetros de los niños basados en los estándares de niveles musicales para banda Infantil?
- ¿Cuáles son los aspectos más relevantes del análisis musical de la obra *La Guaneña* en versión de Banda Sinfónica Especial?
- ¿Cómo realizar una adaptación para Banda Sinfónica Infantil de la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia?

3 OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Adaptar la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia Rincón de Banda Sinfónica Especial para Banda Sinfónica Infantil, haciendo uso correcto de los requerimientos técnicos, teniendo como base los niveles musicales.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- **Objetivo 1.** Identificar las tesituras y los recursos técnicos de los instrumentos musicales, respecto a los parámetros de los niños.
- **Objetivo 2.** Realizar el análisis formal, melódico, armónico y rítmico de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón.
- **Objetivo 3.** Adaptar la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia para Banda Sinfónica Infantil.

3.3 PROPÓSITOS

- Conseguir que los estudiantes de la Banda Sinfónica Infantil pueda acceder a un tipo de música más completa pero con sus cualidades técnicas.
- Conseguir que este texto deje un precedente y unas herramientas para trabajar con Banda Sinfónica Infantil.

4 JUSTIFICACIÓN

La Secretaria de Cultura de Pereira busca impactar socialmente la población de la ciudad, en especial aquellos jóvenes que disponen de tiempo libre, para que puedan realizar unas prácticas musicales dentro de los programas de (Bandas Sinfónicas, Cuerdas Sinfónicas, Cuerdas Típicas, Coros y Bandas Marciales) las cuales están organizadas por niveles musicales y por edades. La Banda Sinfónica Infantil, que oscila entre niños y jóvenes de 7 y 15 años, la banda Sinfónica Juvenil, con integrantes entre 15 y 18 años y la Banda Especial con jóvenes-adultos entre los 18 y 23 años; Año tras año se ha visto la falta de repertorio musical acorde a nuestro folclor y los niveles de los niños, por lo cual los profesores han hecho la tarea de organizar, componer o hacer versiones de las obras musicales; por ende se ve la necesidad de crear un proyecto de grado, en el cual quede el legado de cómo escribir y arreglar obras musicales para los niños, por medio de una adaptación musical. No es un secreto que cada proceso musical es distinto, por ende es bueno rescatar que en una ciudad como Pereira el acceso a una academia musical no es para todos, por lo que la Secretaria de Cultura de Pereira realiza una buena labor al brindar una educación musical gratuita y con accesibilidad de toda la comunidad Pereirana. Aun así se presentan distintas problemáticas que se tienen en cuenta en el normal desarrollo de los jóvenes, como las distancias y el desplazamiento que existe entre las diferentes comunas y barrios hasta el centro educativo, ya que es extenso para la mayoría de los estudiantes e integrantes, por lo que el proceso musical no tiene tanta constancia. De ésta forma el desarrollo musical de la secretaria no está centrado en la elaboración y formación de grandes músicos solistas de talla internacional, sino que le apuesta a un impacto social y a un trabajo de comunidad en conjunto con jóvenes y profesores de la ciudad.

5 MARCO REFERENCIAL

5.1 ESTADO DEL ARTE

Tesis Maestría: “Saxophones quarter”. 2016 Ricardo Díaz Largo

Universidad Tecnológica de Pereira.

Colombia

El presente trabajo es una propuesta de creación de una nueva versión instrumental del “Saxophone Quartet” que en su versión original pertenece al compositor venezolano Aldemaro Romero; se trata de una adaptación para cuatro saxofones (soprano, alto, tenor y barítono) al gran formato de banda de vientos con percusión. La nueva versión es una búsqueda de un contexto cercano a la tradición latinoamericana, que se genera mediante el despliegue versátil de todos los grupos instrumentales de la banda, donde se entreteje la adaptación con los elementos de arreglo. Previamente a la adaptación se exploraron los rasgos tipificados de diferentes géneros musicales que se utilizan en la obra, que nos sumergen en diferentes ambientes sonoros de la cultura latinoamericana. La nueva propuesta tímbrica se caracteriza mediante el desenvolvimiento sonoro y funcional de todos los grupos instrumentales de la banda – maderas, metales y percusión - de una manera tan versátil, donde los instrumentos se desplieguen en funciones melódicas, contrapuntísticas, armónicas, enriquecidas por la presencia de una atractiva metro-rítmica en la parte de percusión, nos conectan directamente con unos determinados géneros tradicionales latinoamericanos: choro, tango, fandango. La nueva versión para la banda de vientos del “Saxophone Quartet” proporciona no solamente una nueva sonoridad tímbrica; al mismo tiempo es la conservación, manejo y difusión de rasgos tradicionales de la música de nuestro continente y obviamente es un aporte al nuevo repertorio al catálogo bandístico latinoamericano, enriquecido por los ritmos tradicionales para este formato. La cultura musical Latinoamericana manifiesta una tendencia marcada hacia la incursión en las bandas de viento y la demanda de repertorio para estos formatos sigue vigente. Aunque para la banda de vientos cuenta con una representativa dimensión creativa mediante composiciones, arreglos y adaptaciones, existen muchas obras del repertorio para diferentes formatos que merecen ser adaptados para este tipo de formatos. En particular se trata del “Saxophone Quartet” del compositor venezolano Aldemaro Romero, cuyas obras hasta el momento no aparecen en versiones para banda. Por lo tanto, la presente propuesta es la oferta de aproximar el repertorio para la banda de vientos con la estética musical de una de las obras de Romero, que permitiría no solamente dimensionar un nuevo timbre, sino además, ayudar a aproximarse a tales ritmos latinoamericanos como son el brasilero choro, el tango argentino y el fandango que es muy popular en la costa del caribe colombiano. Además de realizar la adaptación

para la banda de vientos, el “Saxophone Quartet” presenta una posibilidad para explorar las particularidades métrica – rítmicas de los géneros tradicionales mencionados, y en particular, introducir los rasgos tipificados del choro, del género tradicional que por lo general no está presente en las versiones para banda, destacando el importante papel que juega la percusión en la adaptación. El presente trabajo enriquece notoriamente el repertorio académico latinoamericano para Banda de Vientos, ya que ninguna obra de Aldemaro Romero se evidencia en este amplio formato. Asimismo, las partituras resultantes de esta adaptación, representan una contribución muy importante, como mecanismo de consulta, tanto para interesados en la instrumentación para banda, como para directores de estos conjuntos instrumentales que constantemente se ven en la necesidad de acceder a nuevas propuestas musicales.

Tesis Doctoral. “aptitudes musicales y atención en niños entre diez y doce años” Eva Martín López.

Universidad De Extremadura.

Esta investigación ha surgido desde la propia práctica educativa y por el convencimiento de que Música y Psicología, aunque sean campos con objetivos de estudio diferentes, poseen numerosos puntos de encuentro desde los que se pueden realizar provechosos intercambios. La observación de mi labor diaria con los niños de Educación Infantil y Primaria y el análisis y reflexión críticos sobre la misma ha estimulado el nacimiento de esta investigación-acción.

La Música, enmarcada en el currículo actual dentro del área de Educación

Artística, emplea como elemento material y mediador ciertas cualidades de la sonoridad y se caracteriza como forma de expresión por basarse en la ordenación temporal de sonidos de una cierta cualidad. Su innegable presencia en la experiencia cultural de nuestro tiempo y su gran auge y difusión gracias a los medios de reproducción audiovisual y a las TIC hacen indispensable una formación musical desde la más tierna infancia. Con ella se aspira a educar al alumnado a observar, a analizar y a apreciar las cualidades sonoras así como a participar en actividades musicales de escucha activa y de producción o interpretación propia, haciéndoles vivir la música como fuente de experiencia gozosa.

Es precisamente en la percepción musical, o actividad de escucha activa donde encontramos que la Psicología, a través del estudio de los Procesos Psicológicos Básicos como la atención, hunde sus raíces en campos muy diversos de la actividad humana, entre ellos, la Música. La atención, se halla estrechamente vinculada al resto de los procesos básicos activados en la formación musical: percepción, memoria, motivación, emoción, aprendizaje, pensamiento...Por ello, y tras observar como desde los primeros años ofrecemos a nuestros alumnos la posibilidad de

identificar, discriminar y analizar sonidos del entorno, y como, poco a poco, el alumno va progresando en la selección, descripción y apreciación de los sonidos, creemos que es fundamental poner todos los medios posibles para que sean capaces de escuchar música con atención y así comprenderla y disfrutarla en profundidad. Estamos convencidos de que solo aquello que se conoce realmente se puede llegar a amar.

Favorecer este proceso de escucha atenta, nos ha llevado a analizar nuestra metodología para plantearnos la inclusión en ella de modificaciones beneficiosas para el proceso de enseñanza-aprendizaje de nuestros alumnos. En los primeros cursos de Educación Primaria y en Educación Infantil, la labor de escucha atenta conlleva habituar a los niños a valorar la sonoridad que les rodea, a percibir sus sonidos y variaciones y a jugar con ellos. Pero a medida que avanzamos en los niveles de Primaria, hemos de iniciarlos en el reconocimiento de las cualidades sonoras y en las producciones musicales, para lo cual es necesario el reconocimiento y comprensión del lenguaje musical: diferenciación de altura, intensidad, ritmo, duración, timbre y percepción y memoria de fragmentos musicales.

Conocidos los principales aspectos analizables del lenguaje musical nos dispusimos a analizar de qué manera la percepción de estas aptitudes musicales, trabajadas sobre todo en el tercer ciclo de Educación Primaria (10-12 años), que implicaba en todos los casos una escucha atenta, podría mejorar si incluíamos en nuestra metodología diaria un trabajo sistemático y constante en atención que a la vez resultara atractivo y beneficioso para nuestros alumnos. Paulatinamente, fuimos dándole forma a esta idea eligiendo los instrumentos de medida adecuados, diseñando actividades propias del nivel de nuestros alumnos y sobre todo, entusiasmándonos con un trabajo lento y no exento de dificultades pero muy gratificante para nosotros como docentes y para nuestros alumnos como mejores conocedores del lenguaje musical y en definitiva como personas capaces de hacer una buena utilización de sus capacidades de atención, lo cual resulta beneficioso no solo para el aprendizaje de la música sino para el resto de las áreas. Bajo el título "Influencia de la creatividad y la atención en las aptitudes musicales de niños entre diez y doce años" trataba de analizar los aportes de estas variables de la personalidad a las aptitudes musicales al considerar que ambas pueden condicionar el rendimiento musical y el grado de selectividad de las distintas aptitudes musicales medidas en el test de Seashore: tono, intensidad, ritmo, tiempo, timbre y memoria tonal.

Al finalizar el Proyecto de Investigación y tras analizar los resultados obtenidos, pudimos comprobar que era la atención la variable de la personalidad que más

inflúa en las aptitudes musicales. Por ello, decidimos realizar esta Tesis Doctoral: "Aptitudes musicales y atención en niños de entre 10 y 12 años".

Trabajo de Maestría. "diseño de estrategias didácticas para las actividades musicales que faciliten el desarrollo de la motricidad de los niños" Mariela González.

Universidad de Valle de Pascua, Estado Guárico

La expresión musical es un territorio poco explorado por los docentes de educación Inicial en Venezuela, de allí que surge esta idea de parte de la investigadora para ofrecer a los colegas unas ideas acerca de cómo trabajar más con la música en el quehacer diario del aula de una manera lúdica y divertida para todos. Actualmente la música es un instrumento de comunicación de carácter masivo y de gran valor, ya que puede movilizar a personas de cualquier edad, condición social, y provenientes de cualquier parte del mundo. Por lo tanto, se puede considerar la música como un lenguaje universal que además de transmitir palabras, también transmite sentimientos y emociones. Quizá la poca utilización de la música como recurso educativo en Venezuela, se deba a que el docente de preescolar no posee una formación regular en cuanto a didáctica de la música, esto no debe suponer ningún impedimento para desarrollar la expresión musical en el aula con los niños, ya que la idea no es formar a los niños como artistas en esas lides, sino acercarlos al mundo de la música y utilizar ese lenguaje como otra forma de expresión; por otra parte los juegos musicales para estimular el desarrollo motor de los niños y niñas de preescolar no requieren tampoco de una formación musical por parte del docente. Normalmente el medio más recurrente para trabajar la música en el aula, cuando se recurre a ella, es la canción, sobre todo las infantiles, con esto se pueden estimular actividades físicas como correr, saltar, etc. que ayuden al niño además en su desarrollo motor. Dado que la música es un lenguaje y como tal puede expresar impresiones, sentimientos y estados de ánimo pueden los docentes estimular la motricidad a través de la vinculación del niño y la niña con la música, al mismo tiempo descubrir sus potencialidades y orientar de forma decisiva el desarrollo de su desarrollo motricidad. En función de ello, se pretendió con este trabajo proponer algunas alternativas para trabajar la música a través de juego en el nivel de educación inicial. Para tal fin se estructura el informe de investigación en cinco capítulos, en el I se hizo el planteamiento del problema y se propusieron los objetivos general y específicos. Luego en el capítulo II, que corresponde a la fundamentación teórica de la investigación se hizo una relación de los antecedentes de la misma y los fundamentos teóricos que la sustentaron, para presentar seguidamente el capítulo III, con la parte metodológica que permitió llegar a los resultados esperados, de acuerdo con los datos obtenidos que se analizaron en el capítulo IV para, en función de estos, elaborar la propuesta de estrategias didácticas para las actividades musicales que faciliten el desarrollo motor de los niños y niñas de educación inicial.

6 MARCO TEÓRICO

EL CRECIMIENTO DE LAS BANDAS

La denominación banda de música significa un conjunto musical formado por instrumentos aerófonos, idiófonos y membranófonos. Ahora bien, este término ha sido aplicado con anterioridad a distintos tipos de agrupaciones musicales tanto de viento como de cuerda.

Aunque el uso de los instrumentos de viento se remonta a los tiempos más remotos del Antiguo Testamento,⁷ las primeras manifestaciones que tenemos sobre las agrupaciones de música de viento fueron bajo el mandato de Servio Tulio (578-534 A.C.), donde fueron instauradas en Roma las primeras bandas militares,⁸ Estas primitivas agrupaciones tenían una escasa variedad de instrumentos musicales. Solamente estaban constituidas por lituus, de sonido agudo y estridente; tubas o trompetas rectas, de sonido más grave; y buccinas, con una acústica más grave y que se adaptaban al cuerpo en forma de espiral.⁹

Durante la Edad Media se usaban tambores y trompetas para las batallas. Las Cruzadas tuvieron un impacto particular en la música occidental a través de la introducción de una amplia gama de instrumentos en los ejércitos sarracenos: los metales, maderas, tambores y timbales.¹⁰ Es conocido que los ejércitos musulmanes hacían formar delante de sus combatientes a nutridas filas de tambores, cuyas sonoridades atemorizaban tanto a los visigodos, que creían ver con la llegada de estos adversarios la del fin del mundo.¹¹

Los egipcios, 3.100 a. C., daban bastante importancia a la música militar y usaban tubas, trompetas rectas, tambores, flautas, etc., que utilizaban tanto en desfiles como en el culto a los muertos.

⁷ (Jos 6, 4ss.). (Cfr.: Triviño Monrabal, M. V.: Música, danza y poesía en la Biblia, Valencia, Edicep, 1996, pp. 31 y 44). 4 citado por salvador astruells moreno, la banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana, tesis doctoral, 16/07/2003, pg 09

⁸ Ermenegildo, P.: Il maestro di banda, Milán, Ricordi, 1958, p.4 citado por salvador astruells moreno, la banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana, tesis doctoral, 16/07/2003, pg 09.

⁹ Franco Ribate, J.: Manual de instrumentación para banda, Madrid, Música Moderna, 1983, pp. 7-8.

¹⁰ Idem, pp. 8 – 9. 4 citado por salvador astruells moreno, la banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana, tesis doctoral, 16/07/2003, pg 10.

¹¹ Fernández de Latorre, R.: Historia de la música militar de España, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2000, p. 36.

En la antigua Grecia, los soldados marchaban al son del aulós, con el apoyo rítmico de tambores y timbales, para mantener el orden correcto y el ritmo de marcha. Para las señales militares utilizaban el salpinx (trompeta de metal). Durante el Imperio Romano, se formaron grupos de músicos en las legiones; entre sus instrumentos podemos citar flautas, cornos, trompetas, platillos, pandereta (tympanum), etc. Los romanos desarrollaron actos y costumbres militares en los que intervenían los músicos con los instrumentos citados. Hacia el año 400 d. C. Las bandas militares solían estar integradas por instrumentos de percusión, trompetas y cornos básicamente, que se utilizaban para dar órdenes y señales, y para marcar rítmicamente la marcha de los combatientes.¹²

Hacia la mitad del siglo XIII, aparecen las primeras organizaciones musicales de carácter municipal (Pérez Perazzo, 2002): bandas municipales o hermandades. Así se desarrollan bandas en las ciudades alemanas. También con los ministriles surgen formaciones instrumentales de viento en desfiles y procesiones. En Inglaterra, durante los siglos XV y XVI, los “Waits”, bandas de músicos pagados por las comunidades para tocar por las calles en las distintas fiestas y ceremonias, tocaban chirimías, cornetas, sacabuches y flautas. En España, la infantería marchaba ya precedida por tambores y pífanos. A mediados del siglo XVII existen agrupaciones musicales más numerosas y completas con la incorporación y mejora de nuevos instrumentos. Hacia 1650, el rey Luis XIV estableció “Les Grands Hautbois”, grupo de viento integrado por oboes, fagotes y cornetas. Este monarca promovió también “Les Trompes du Roi” (banda montada) y la “Grande Écurie” o Banda Real.¹³

La Edad Media también fue uno de los períodos más ricos en el desarrollo de las artes, pero aunque los arquitectos, pintores y escritores nos han dejado grandes ejemplos de ello, lamentablemente las tradiciones musicales se han perdido. Hasta la invención de la imprenta en el siglo XVI, la música era improvisada, se transmitía por vía oral, de generación en generación, al igual que los grandes poemas épicos y canciones. Durante este período, una de las figuras clave en el desarrollo de la música para instrumentos de viento fueron los juglares y trovadores. Estos artistas eran muy ingeniosos y sabían tocar diversos instrumentos.¹⁴

¹² Pérez Perazzo, Comotti, 1986 citado por Miguel A. Pacheco del Pino, Banda de música en los montes de Toledo, 2012 pg. 86.

¹³ Pérez Perazzo, Comotti, 1986 citado por Miguel A. Pacheco del Pino, Banda de música en los montes de Toledo, 2012 pg. 88.

¹⁴ Salvador astruells moreno, la banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana, tesis doctoral, 16/07/2003, pg 10.

En 1724 se establece, bajo el reinado del emperador Federico Guillermo I de Prusia, una plantilla más definida para las bandas: dos oboes, dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes, y la primera Escuela de Música Militar en Berlín. En 1737 se constituye la Banda del Reggimento di Piamonte, y en 1742 se crea una Banda de Música para la Guardia de Coldstream.¹⁵

Dentro de las bandas militares del siglo XIX podemos distinguir tres períodos. El primero es a principio de siglo con las invasiones napoleónicas, cuando las agrupaciones militares en la mayoría de los países parecían continuar con el octeto de viento existente en el clasicismo, si bien Francia usaba la misma disposición pero con mayor número de instrumentistas. La segunda etapa empieza aproximadamente entre 1820 – 1825, es una época de desarrollos extraordinarios en los instrumentos de viento. Aparecen nuevos instrumentos y un crecimiento en el tamaño e instrumentación de las bandas de música.

Finalmente, el tercer período, que es a mitad del siglo XIX, lo podemos considerar como la edad de oro de las agrupaciones militares. En esta fase su repertorio comenzó a incrementarse, incluyendo trabajos y arreglos musicales hechos por músicos mayores. A partir de la primera mitad del siglo XIX las bandas militares pasaron de ser un conjunto que servía a una función totalmente castrense, a representar una amplia gama de tareas musicales y culturales que, poco a poco, fue ampliando el contacto con la población civil,¹⁶

BANDA DE VIENTOS MODERNA

La banda de vientos moderna, a menudo referida con distinción como un conjunto de vientos de gran importancia en la sociedad, es el resultado del proceso evolutivo de los últimos trescientos cincuenta años que hemos contado con anterioridad. “El papel de un instrumentista de viento ha cambiado desde un rol de menor importancia en el entorno de orquesta, a un papel de apoyo en situaciones militares y ceremoniales, y a un músico clave en un grupo de vientos con desempeño profesional. Estos cambios han obligado a quienes fabrican instrumentos a mejorar la calidad de su producto, y han inspirado a compositores a escribir para nuevos formatos musicales¹⁷

Durante la Guerra Revolucionaria Americana, existieron muchas bandas no oficiales. Estas bandas iban desde pequeños grupos de música con tambores redoblantes y pífanos (pequeña y aguda flauta travesa), a bandas más grandes con muchos intérpretes de instrumentos de madera metal y percusión. Al igual que las bandas militares modernas, estos grupos realizaban en gran medida, actividades

¹⁵ Adam Ferrero, 1986; Astruells, citado por Miguel A. Pacheco del Pino, Banda de música en los montes de Toledo, 2012 pg. 88.

¹⁶ Wieprecht. (Cfr: AA. VV.: Instruments musical, op. cit., p. 159).

¹⁷ Frank Erickson. Arranging for the Concert Band. 1983

ceremoniales y protocolos, por razones políticas, o para los partidos. “Es interesante observar que muchos generales tenían bandas, a veces más de una incluso, sin embargo, los historiadores a menudo tienen dificultades para adjudicárselas, ya que existe una clara falta de documentación donde se muestre que eran algo más que “grupos con percusionistas y flautistas”. Sin embargo, existen numerosas citas que han surgido recientemente que indican que existieron grupos con una amplia variedad de instrumentos.¹⁸

Los casi veinticinco años que abarcó la Revolución Francesa y el Imperio Napoleónico (1789 – 1813), representan un gran giro en el período histórico de las bandas de música. La incidencia de la Revolución Francesa en el campo musical fue de una importancia relevante “La Revolución Francesa impulsó en gran medida los avances en las agrupaciones musicales, generando muchísimas agrupaciones de gran envergadura que disfrutaban de una gran prosperidad, ya que nuevos instrumentos fueron desarrollados, y el repertorio original para estos formatos nacientes, floreció.”¹⁹

Por un lado, la música militar y los himnos a la libertad se convirtieron en los géneros más típicos dentro de la sublevación, lo cual dio vital importancia a las agrupaciones de viento y percusión. Por otro, la simpatía por lo grande y lo enérgico significó una potenciación hacia las bandas de viento. Fuera de los teatros y de las salas de concierto, la Revolución generó una gran cantidad de música para consumir al aire libre en calles y plazas. En el momento de la toma de la Bastilla las bandas en Francia estaban formadas por conjuntos de entre ocho y doce miembros, muy similar a la música militar de este período que había en Inglaterra, Austria y Prusia. Pero un año después en París encontramos que la Banda de la Guardia Nacional se compone de cuarenta y cinco miembros²⁰

INSTRUMENTOS DE LA BANDA SINFÓNICA

Los instrumentos de la banda se pueden agrupar en tres secciones según el tipo de transposición:

El primer tipo lo clasificaremos en aquellos instrumentos que no usan transposición y que utilizan la Clave de Sol en sus partituras, los cuales son: El Glockenspiel y la flauta piccolo que suenan dos y una octavas por encima de su escritura respectivamente, la Flauta Traversa, el oboe, el xilófono y el vibráfono donde su sonoridad real coincide con la escritura.

¹⁸ Simón V. Anderson. “The Unofficial Bands of the American Revolution,” Revista para Educadores de Música vol. 61, no. 4 (1974). Página 26 citado por Ricardo Díaz Largo Tesis Maestría: “Saxophones Quartet”. Pereira 2016. Pg. 06

¹⁹ Richard Franko Goldman. The Concert Band. New York 1946. Página 190, citado por Ricardo Díaz Largo, Maestría: “Saxophones Quartet”. Pereira 2016. Pg. 06.

²⁰ (Cfr.: Whitwell, D.: Concise history of wind band and wind ensemble, op. cit., pp. 188 – 191)

La segunda sección de instrumentos son aquellos que también usan la clave de sol, pero son “transpositores”, y estos son: el clarinete en Bb y la trompeta en Bb, ambos transponen una 2ª mayor por debajo de su escritura; el saxofón alto en Eb transpone una 6ª mayor por debajo del punto de escritura, el corno francés suena 5ª justa por debajo de la sonoridad, el clarinete bajo en Bb, el saxofón tenor y el fiscorno barítono transponen una octava más una 2ª mayor por debajo de donde se escriben y el saxofón barítono en Eb que suena una octava más 6ª mayor por debajo del punto de escritura.

La tercera sección encontramos los instrumentos que usan la clave de Fa, ya que utilizan registros bajos o graves, y estos son: el Fagot, el trombón, la tuba y el timbal sinfónico cuya escritura concuerda exactamente con la sonoridad real, y el contrabajo cuyo sonido se da una octava por debajo de su punto de escritura.²¹

Tipos de análisis

Tipos de textura II: Melodía con acompañamiento

La textura de dos elementos, en un su forma más simple y común, es la que llamamos textura homofónica, y consta de melodía y acompañamiento.²²

Tipos de textura III: Melodía secundaria

Una textura de tres elementos consta generalmente de una melodía principal, una secundaria y un acompañamiento. La melodía secundaria suele ser un obligatoria completamente subordinado (también se le llama contra melodía) o tiene una significación temática que le concede la misma importancia que la melodía principal.

Tipos de textura VI: Acordes

Los acordes aislados han de ser estudiados para elegir el color, el orden vertical de los instrumentos, la espacialidad, el balance y el equilibrio de los registros. Todos estos componentes se deben considerar en relación con el nivel dinámico y con la intención musical del acorde. Las relaciones verticales entre los sonidos instrumentales son importantes para asegurar un plano vertical de sonido nivelado sin que se noten fisuras de un color a otro. Se suelen distinguir (aparte de las duplicaciones del unísono y la octava) cuatro tipos de relación que pueden existir verticalmente entre partes de instrumentos, a saber: concatenación, superposición, engranaje e inclusión.²³

²¹ Frank Erickson. Arranging for the Concert Band. 1983. Página 7 citado por Ricardo Díaz Largo, Maestría: “Saxophones Quartet”. Pereira 2016. Pg. 11.

²² Walter Pistón, Orquestación, Tipos de texturas. Tipo III, Pg. 397

²³ Walter Pistón, Orquestación, Tipos de texturas. Tipo VI, Pg. 421

7 METODOLOGÍA

7.1 PRIMERA PARTE

Tabla 1. Estudios previos

Año	Objetivos
2013	Inicio la licenciatura de música en la universidad tecnológica de Pereira con la finalidad de ampliar los conocimientos musicales, al igual que llenar los vacíos tanto musicales como educativos.
2014	Conozco la finalidad e importancia de la licenciatura en música como proceso educativo, y se conoce el camino del educador.
2015	Se empiezo a dictar clases de música en la Institución Educativa INEM Felipe Pérez y emplear cada uno de los conocimientos aprendidos en la didáctica musical.
2016	Se empiezo a dictar clases de música como director titular de una Banda Sinfónica Infantil de la Secretaria de Cultura de Pereira. Se reconozco la carencia de obras colombianas infantiles en los formatos asequibles de las primeras infancias musicales.

7.2 SEGUNDA PARTE

7.2.1 TIPO DE TRABAJO

Es una propuesta centrada en los procesos de creación y adaptación, al mismo tiempo es un trabajo multifacético ya que se fundamenta en los conocimientos de la musicología teórica, etnomusicología referente a los ritmos de la interpretación de la obra, al igual que se empleara en la adaptación de un formato masivo a un formato simple.

Descripción del objeto de estudio. Adaptación de la obra *La Guaneña*.

Número y descripción de la población. Obra *La Guaneña* del compositor Victoriano Valencia Rincón

Descripción de la Unidad de Análisis. Análisis formal, melódico, armónico, y rítmico de la obra *La Guaneña*. (Anexo C, E); y Adaptación de la misma. (Anexo F)

Descripción de la Muestra. No aplica.

Instrumentos de recolección de la información. La información se plasmará en el software de Microsoft "Word", también en una bitácora que posteriormente se escaneará para guardar los resultados de manera digital.

Formas de sistematización. Fínale V14, Office de Microsoft corp.

Estrategias para la aplicación. El proyecto se realizará a partir de un cronograma de actividades.

8 PROCEDIMIENTO

El procedimiento por el cual se realizará el proyecto, consta de las siguientes fases:

8.1 Fase 1. Tesituras y recursos técnicos de los instrumentos musicales

Está centrada en las tesituras y los recursos técnicos de los instrumentos musicales, respecto a los parámetros de los niños. De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Revisión de materiales y registro.** Se revisó los registros donde se alojaban los informes sobre las tesituras de los instrumentos.
- **Actividad 2. Redacción de proceso de adaptación en las tesituras.** Basado en los registros la experiencia al hacer el análisis se redactó el proceso de tesituras de la obra *La Guaneña*.
- **Actividad 3. Recursos técnicos de los instrumentos.** Se revisó los registros donde se alojaban la información y se anexo al trabajo.

8.2 Fase 2. Análisis musical de la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia Rincón.

De esta fase hacen parte las siguientes actividades:

- **Actividad 1. Edición de la obra *La Guaneña*.** Se transcribió la obra *La Guaneña* con la ayuda del programa Finale para contar con una partitura que ofreciera mayor claridad. Anexo E.
- **Actividad 2. Análisis formal de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón.** Este análisis contiene la estructura de la obra, se realizó sobre la partitura en físico con la ayuda de una bitácora y se plasmó en el programa “Word”. Anexo E.
- **Actividad 3. Análisis melódico de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón.** Este análisis se realizó sobre la partitura en físico con la ayuda de una bitácora y se plasmó en el programa “Word”. Anexo E.
- **Actividad 4. Análisis armónico de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón.** Este análisis se realizó sobre la partitura en físico con la ayuda de una bitácora y se plasmó en el programa “Word”. Anexo C.
- **Actividad 5. Análisis rítmico de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón.** Este análisis se realizó sobre la partitura en físico con la ayuda de una bitácora y se plasmó en el programa “Word”. Anexo E.
- **Actividad 6. Análisis retórico de la obra.** Descripción de la obra desde la vista retórica.
- **Actividad 7. Análisis retórico de la obra.** Plasmado en diagrama de línea del tiempo.
- **Actividad 8. Análisis de la letra.** Descripción retórica de la letra

8.3 Fase 3. Adaptación de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Infantil

De esta fase hace parte la siguiente actividad:

- **Actividad 1: Cambio de tesituras y octavas en los instrumentos**
- **Actividad 2: Cambio de voces y distribución en los registros**
- **Actividad 3: Simplificación y transformación de los compases.** Compases que no corresponden al desarrollo técnico de los niños

8.4 Fase 4. Redacción definitiva del trabajo escrito.

De esta fase hace parte la siguiente actividad:

- **Actividad 1: Redacción definitiva de los detalles del informe final.**

9 CRONOGRAMA

Actividades	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE
Establecer el formato				
Identificar las tesis				
Analizar				
Editar				
Organizar				
Sustentación				

10 RESULTADOS

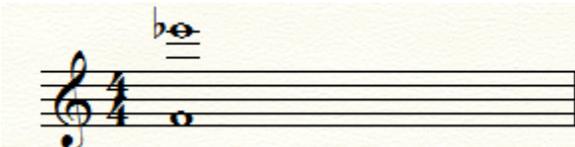
10.1 Tesituras y recursos técnicos de los instrumentos musicales, respecto a los parámetros de los niños

Adaptación de la obra *La Guaneña* en el formato de Banda Sinfónica Infantil. Haciendo uso correcto de los requerimientos técnicos, teniendo como base los niveles musicales.

A continuación, se describen las tesituras de los instrumentos de la Banda Sinfónica Infantil con un grado de dificultad “2” en una escala de “1 a 5”. Según BANDWORLD Grading Chart por Dr. Cynthia Hutton.

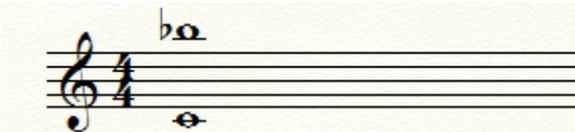
La flauta travesa en do. Es el instrumento más agudo de la Banda y su registro es de un “Fa” de primer espacio hasta un “Mib” de 3 líneas adicionales Ej.

Imagen 1. Tesitura de la flauta travesa



El oboe en do con un registro de “Do” una línea adicional por debajo del pentagrama a un “Sib” una línea adicional por encima del pentagrama Ej.

Imagen 2. Tesitura Oboe



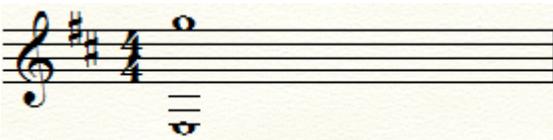
El fagot en do es un instrumento de la familia de las maderas, es de registro grave al igual que el clarinete bajo, por lo que su lectura gramatical es en “clave de FA”, Ej.

Imagen 3. Tesitura fagot



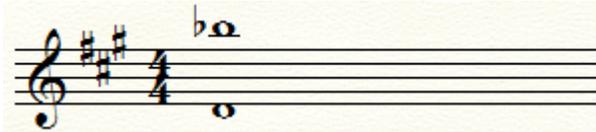
El clarinete y clarinete bajo en Sib son instrumentos de lengüeta simple, leen en “clave de sol” su registro es de un “Mi” 3 líneas adicionales por debajo del pentagrama a un sol por encima del pentagrama, Ej.

Imagen 4. Tesitura del clarinete y clarinete bajo



La familia de saxofones son instrumentos creados con el fin de producir un sonido aterciopelado como el clarinete pero con la fuerza de un instrumento de brass mediante su material de metal, su registro es de “Re” por debajo del pentagrama hasta un “Sib” una línea adicional por encima del pentagrama, Ej.

Imagen 5. Tesitura de los saxofones



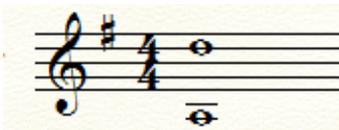
La trompeta en Sib es el instrumento más popular en la familia de los brass, su registro es de un “Sib” por debajo del pentagrama hasta un “Mi” de cuarto espacio en el pentagrama Ej.

Imagen 6. Tesitura de la Trompeta



El corno francés en fa es un instrumento perteneciente a la familia de los cuernos, su registro es de un “Sib” por debajo del pentagrama hasta un “Re” 4 líneas del pentagrama Ej.

Imagen 7. Tesitura del Corno francés



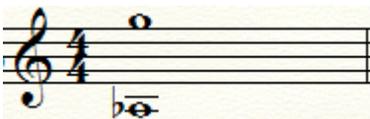
Los trombones en do tiene un registro de “Mi” primera línea y “Si” primera línea adicional por encima

Imagen 8. Tesitura de los trombones



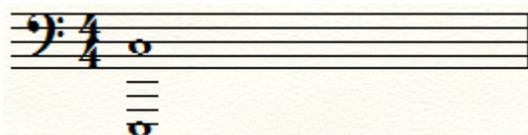
El barítono o friscornio en Sib es el instrumento de la familia de los bronce que consigue un registro más amplio con mayor facilidad, su registro es de un Lab hasta un Sol por encima del pentagrama en clave de Sol.

Imagen 9. Tesitura del Barítono



La tuba en do es el instrumento más importante de la Banda pues es quien el que da la base de la Banda, Su registro es de un La 4 líneas adicional por debajo Ej.

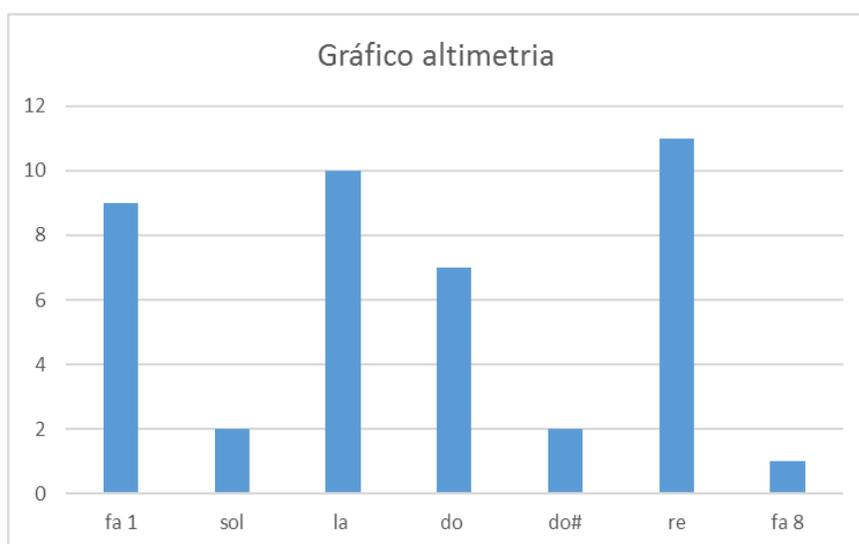
Imagen 10. La tuba



ANÁLISIS ALTIMÉTRICO DE LA OBRA

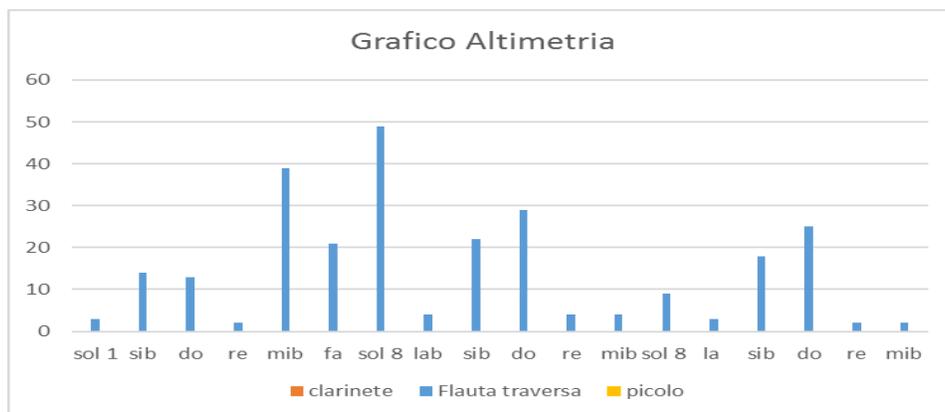
El análisis altimétrico es un recurso estadístico que permite ubicar visualmente las variables de la obra: altura, y nombre de sonidos.

Grafica 1. Representación altimétrica de la obra *La Guaneña*. Fuente: partitura recuperada de la Cámara de Comercio de Pasto (Anexo D)



Como se observa en la gráfica las notas fa1, La y Re hacen parte del eje tonal que es Re menor; lo cual quiere decir que para efectos de la adaptación se deben considerar las duplicaciones y las octavas especialmente con los instrumentos más agudos, de igual manera se toman como orientación para establecer los límites en la ejecución por parte de los niños.

Grafica 2. Representación altimétrica de la obra *La Guaneña* de la versión para Banda Sinfónica Especial de Victoriano Valencia Rincón. Fuente: Ministerio de cultura (Anexo D)



Como se observa en la gráfica las notas Mib, Sol y Do hacen parte del eje tonal de Do menor; lo cual quiere decir que para efectos de la adaptación se deben considerar las duplicaciones y las octavas especialmente con los instrumentos más agudos, de igual manera es de tomar como orientación que tanto la versión original como la de victoriano valencia rincón conservan los mismos intervalos.

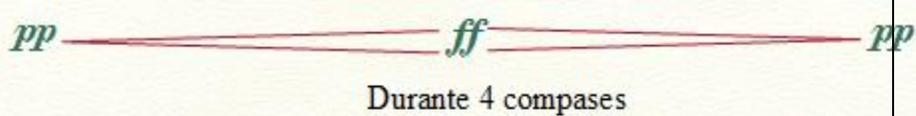
A manera de conclusión el análisis altimétrico y los parámetro de BANDWORLD Grading Chart por Dr. Cynthia Hutton han llevado a identificar las alturas y las tesituras en las que los niños se pueden desenvolver con mayor facilidad, utilizándolo como base para la distribución de las voces y el reparto de la melodía y armonía, al igual que la reiteración del eje tonal en la predominancia de las notas del acorde, por lo que para efectos de la adaptación no se debe colocar notas superpuestas fuera del eje tonal en los tiempos fuertes, se considera utilizar las duplicaciones del acorde o las octavas especialmente con los instrumentos más agudos.

10.1.1 Recursos técnicos de la adaptación para Banda Sinfónica Infantil

Se encuentran los recursos técnicos para la elaboración de la adaptación al igual que la organología del formato de Banda Sinfónica Infantil y las referencias musicales de la interpretación de la obra *La Guaneña* en sus diferentes formatos.

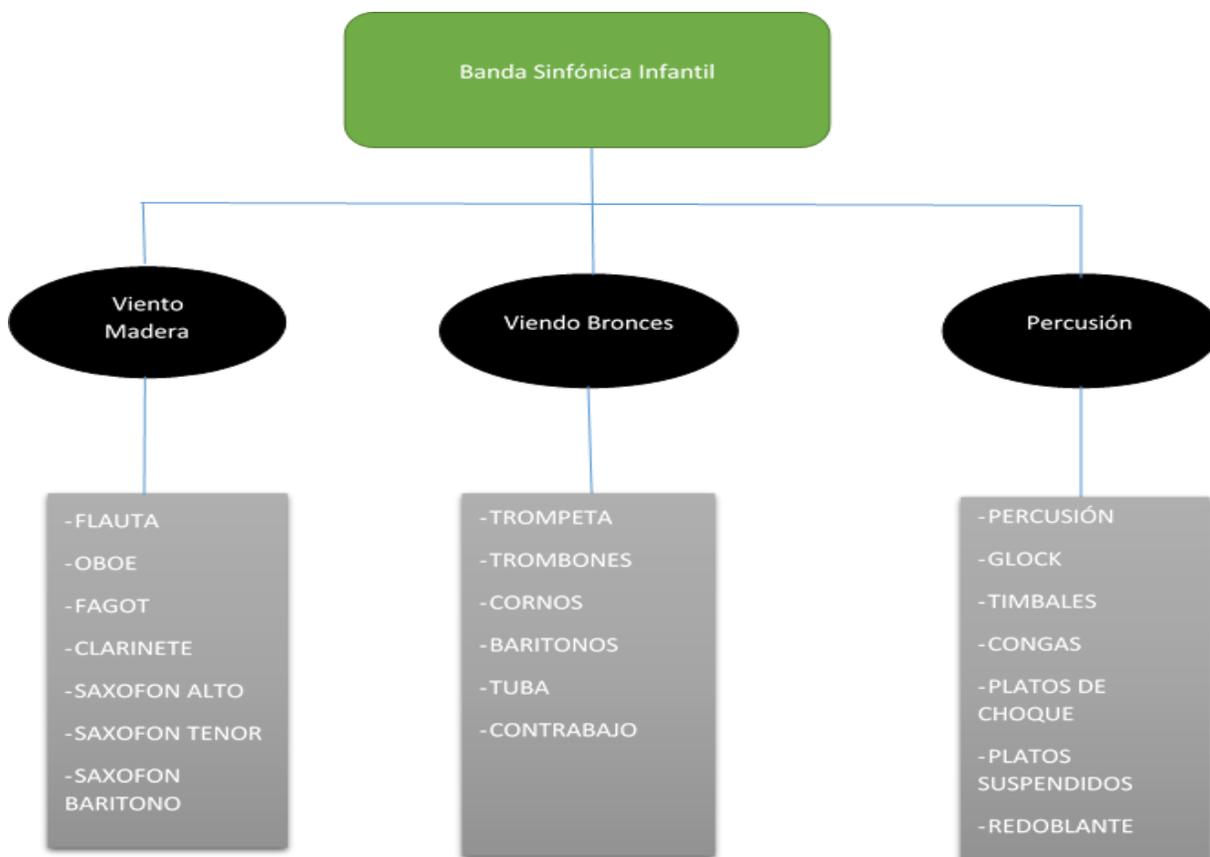
Según los análisis establecidos por BANDWORLD Grading Chart por Dr. Cynthia Hutton en el grado 2 para Banda Sinfónica Infantil, estos son los parámetros que se tuvieron cuenta para la nueva versión.

Tabla 5. Resultados

Medida rítmica	Medida simple: 2/4 – 3/4 - 4/4 Medida compuesta 6/8
Tonalidad	Bb, Eb, F, G. Con sus respectivas tonalidades menores: Gm, Cm, Dm, Em
Tiempo	Andante: 60 Allegro: 132 <i>ritard, accel</i>
Notación musical	Simple:  Compuesta: 
Ritmo	Ritmos básicos en doble, compuesto muy simple, síncopa de corchea simple, hasta 3 partes de independencia
Dinámicas	Rangos dinámicos  Durante 4 compases
Articulación	Tenuto-staccato-legato-martelato-acento 2 articulaciones simultaneas
Ornamentación	Trinos y apoyaturas simples
Orquestación	Solos de instrumentación limitados reducidos para: flauta, clarinete, trompeta, saxofón, división de sección y solos de percusión timpani, Comienza el uso de notación contemporánea
Sustancia musical	El énfasis continuo en el desarrollo de las habilidades de lectura y rendimiento, el contenido varía de manera sincronizada y requiere una respuesta expresiva en el rendimiento
Duración	2 a 5 minutos
Uso de percusión	Deje tiempo para los cambios de tono o de ritmo, movimientos sencillos en la tambora, bombo, congas y redoblante

10.1.2 Síntesis de la organología del formato de Banda Sinfónica Infantil

Diagrama 1. Organología del formato de Banda Sinfónica Infantil



La utilización de la organología en el formato de Banda Sinfónica Infantil nos deja como resultado tres familias de instrumentos: viento maderas, viento metal y percusión. Hay instrumentos que por su utilización no corresponden a este formato en el caso del corno inglés, bugle, clarinete piccolo y el saxofón soprano. Pero también hay un instrumento que no se encontraba en la versión de *La Guaneña* de victoriano valencia que la organología nos permite incluir, que es en el caso del Contrabajo, es un instrumento del formato de orquesta sinfónica que se ha ido incluyendo en el transcurso de los años para las Bandas Sinfónicas.

10.1.3 Referencias musicales de la interpretación de la obra *La Guaneña*

Tabla 3. Referencias musicales de la interpretación de la obra *La Guaneña* en sus diferentes formatos.

Tipología-	Versión	INTERPRETE	AÑO
Dueto	Bambuco tradicional	Flautista: Nicanor Díaz Guitarrista: Lisandro Pablo	1789
Banda Militar	Bambuco	Banda Militar del Batallón Voltigeros	1824
Banda básica	Contradanza	Banda básica de Pasto	1863
Banda Juvenil	bambuco	Banda de Pupiales	Aniversario 450 de pasto
Banda Sinfónica Especial	Bambuco moderno	Banda Sinfónica de Tocancipa	2006
Orquesta Filarmónica de Bogotá	Bambuco Sinfónico	Orquesta Filarmónica de Bogotá	2007
Big Band	chachachá	Big Band Universidad de Nariño	2010

Tabla 4. Referencias de las versiones de la melodía

versiones de la melodía						
#	Versiones	Autor/Arreglista	Tonalidad	Año	Fuente	Anexos
1	Flauta y Guitarra	Anónimo	Re menor	1879	Libro	Cámara de comercio de Pasto
2	Banda Sinfónica Especial	Victoriano Valencia Rincón	Sol menor	2006	Físico	Ministerio de Cultura de Colombia

10.2 Análisis musical de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón

10.2.1 Análisis formal

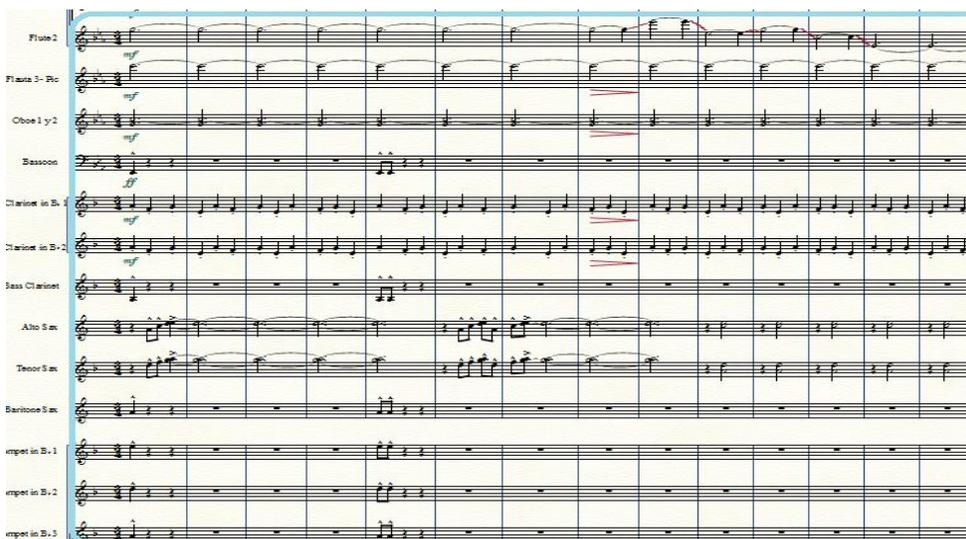
La obra se desarrolla por una **estructura binaria compuestas**, ya que se desarrolla por dos partes con repetición, pero con variación en el primer segmento:

Estructura **A-B-Á-B**.

Estructura completa:

Introducción – puente - parte A – puente - parte B – puente - parte Á - parte B - puente-coda

Imagen 11. Introducción que da lugar a la exposición del primer tema del compás 1 al 52 en color azul, miniatura de una sección del score. (Anexo E)

A musical score for the introduction of the piece 'La Guaneña'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute 2, Flute 1-Piccolo, Oboe 1 y 2, Bassoon, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, and three Trumpets in Bb. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat. The introduction spans measures 1 to 52. A blue vertical bar highlights the first 8 measures, and a red vertical bar highlights measures 45 to 52, indicating a change in meter.

Primer puente. Es una réplica de los 8 primeros compases de la introducción que da lugar al cambio de medida. Del compás 45 al 52 en color azul y en rojo el cambio de medida, miniatura de una sección del score. (Anexo E)

Imagen 12. Primer puente antes del cambio de medida

The image shows a page of a musical score with multiple staves. A blue vertical bar highlights the change in meter to 6/8. A green vertical bar highlights the entry of the main theme for the clarinets (Cl. 1 and Cl. 2) starting at measure 53. The score includes parts for Fl. 2, Pic., Ob., Bsn., B.Cl. 1, B.Cl. 2, B.Cl., A. Sk., T. Sk., B. Sk., B. Tpt. 1, and B. Tpt. 2.

Parte A. Se destaca el cambio de medida a 6/8 en color azul y la entrada del tema principal por parte de los clarinetes de color verde, del compás 53 al 88, miniatura de una sección del score. (Anexo E)

Imagen 13. Parte A

The image shows a page of a musical score with multiple staves. A blue vertical bar highlights the preparation for the next section. A green horizontal bar highlights the entry of the main theme for the clarinets (Cl. 1 and Cl. 2) starting at measure 89. The score includes parts for Ob., Bsn., Cl. 1, Cl. 2, B.Cl., A. Sk., T. Sk., B. Sk., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, and B. Tpt. 3.

Segundo puente. Prepara la llegada a la parte B del tema en color café, del compás 89 al 98, miniatura de una sección del score. (Anexo E)

Imagen 14. Segundo puente

A musical score for Part B, measures 99 to 126. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flutes (Fl. 1, Fl. 2), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bas.), Clarinets (B. Cl. 1, B. Cl. 2, E. Cl.), Saxophones (A. Sax., T. Sax., B. Sax.), Trumpets (Trpt. 1, Trpt. 2), and Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3). A red rectangular box highlights the saxophone and horn parts from measure 99 to 126. The saxophone parts (A. Sax., T. Sax., B. Sax.) feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the horn parts (B. Cl., E. Cl.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds (Fl., Pic., Ob., Bas.) have more complex melodic lines with slurs and ties.

Parte B. se destaca el primer tema de la obra en la sección de los saxofones y cornos, del compás 99 al 126, miniatura de una sección del score. (Anexo E)

Imagen 15. Parte B

A musical score for the Third Bridge, measures 127 to 134. The score includes staves for Saxophones (S. Sax. 1-4), Trumpets (Trpt. 1-4), and Trombones (Tbn. 1-3). The score is divided into two sections: measures 127-133 are highlighted in orange, and measures 134-134 are highlighted in blue. The saxophone parts (S. Sax.) play a melodic line with eighth notes, while the trumpet and trombone parts (Trpt., Tbn.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The woodwinds (Fl., Pic., Ob., Bas.) have more complex melodic lines with slurs and ties.

Tercer puente. Se observa de color naranja preparando la llegada a la modulación a (Em) de color rojo. Del compás 127 al 134 en color azul, cambio de modulación en rojo, miniatura de una sección del score. (Anexo E)

Imagen 16. Tercer puente



Parte Á. Se destaca la modulación a (Em) la variación rítmica del solo de percusión y el regreso a la modulación inicial, del compás 135 al 216, miniatura de una sección del score. (Anexo E)

Imagen 17. Parte Á



Parte B. Reexposición de la parte B de la obra de color amarillo, del compas 217 hasta el 250, miniatura de una sección del score. (Anexo E).

Imagen 18. Parte B

A musical score for a fourth bridge section. The score is arranged in two systems. The first system includes Flutes (Fl. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoon (B. 1), Oboe (Ob.), Trumpets (B. Trp. 1, 2), Trombones (B. Trb. 1, 2), Percussion (Perc. 1-4), and Strings (A. Str., T. Str.). The second system includes Flutes (Fl. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoon (B. 1), Oboe (Ob.), Trumpets (B. Trp. 1, 2), Trombones (B. Trb. 1, 2), Percussion (Perc. 1-4), and Strings (A. Str., T. Str.). A yellow vertical bar highlights a section of the score, likely corresponding to the 'Cuarto puente' mentioned in the text.

Cuarto puente. Solo de campanas tubulares prepara la coda para el final de la obra de color morado, miniatura de una sección del score. (Anexo E).

Imagen 19. Cuarto puente

A musical score for the Coda section. The score is arranged in two systems. The first system includes Trumpets (Trb. 4), Cor Anglais (Cor. F. 1-2, Cor. F. 3-4), Flutes (Flisc. bar. 1-2, Flisc. bar. 3), Trombone (Tba.), Cello (Cb.), Percussion (Perc. 1-6), and Strings (A. Str., T. Str.). The second system includes Percussion (Perc. 1-6) and Strings (A. Str., T. Str.). A purple box highlights a section of the score labeled 'CAMPANAS' with a dynamic marking of *mf*.

Coda. El final de la obra representado en color verde, es del compás 251 al 259, miniatura de una sección del score. (Anexo E).

Imagen 20. Coda

Análisis melódico. Presentación del primer tema melódico de la obra *La Guaneña*, construido bajo la escala pentatónica menor.

Imagen 21. Presentación del primer tema melódico, del compas 17 al 30, miniatura de una sección del score. (Anexo E).



Imagen 22. Presentacion del tema principal de la obra La Guaneña. Compas 45 al 88, miniatura de una sección del score. (Anexo E).



Imagen 23. Presentacion del tema principal de la obra La Guaneña en el cambio de tonalidad. Compas 134 al 165, miniatura de una sección del score. (Anexo E).



Al inicio de la Obra hay uno motivo en la sección de los saxofones y cornos, que es una réplica del intervalo de tercera menor y cuarta justa al inicio del tema principal, que prepara la segunda mayor que se observa en las blancas.

Imagen 24. Réplica del intervalo de tercera menor del tema principal

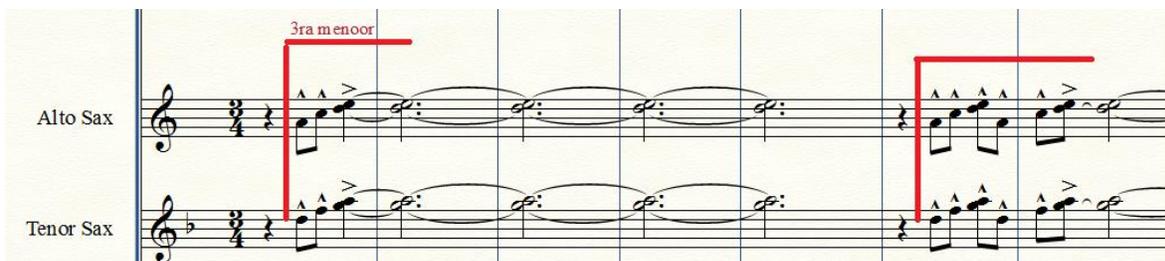


Imagen 25. Intervalo de tercera Tema principal



Imagen 26. Reexposición del primer tema de la obra del compas 217 hasta el 250, miniatura de una sección del score. (Anexo E).

Imagen 27. Variación rítmica de la melódica bajo el esquema de la escala pentatónica menor, del compas 202 al 216. Miniatura del score (Anexo E).

10.2.2 Análisis armónico

Diagrama 3. Representación de los componentes armónicos con relación a la extensión de la obra y su forma. Fuente Versión para Banda Sinfónica Especial de Victoriano Valencia Rincón.

Diagrama 3. Analisis armonico de la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia rincón. Miniatura del score (Anexo C).



Continuación del diagrama armónico.



A modo de conclusión se destaca el acorde de Cm que permanece durante toda la introducción donde se establece como eje tonal, el soli a tres voces alteradas donde la voz principal conserva la tónica y las demás sobre la escala pentatónica y el tema B que se vivencia 2 veces totalmente igual.

10.2.3 Análisis rítmico

Introducción del tema con una media de ($\frac{3}{4}$) en la tonalidad de (Cm) sin base rítmica se encuentra hasta el compás 52 bajo la estructura del acorde de Cm

Imagen 28. Introducción del tema función rítmica, miniatura de una sección del score. (Anexo E).

En la sección de los bajos de madera hay una variación rítmica del ostinato en el compás 169 al 183

Imagen 30. Variación rítmica del ostinato. (Anexo E).



Cambio de medida en el compás 53 a (6/8) donde entra el tema principal apoyado por el ritmo del bambuco sureño-tradicional en la percusión hasta el compás 98

Imagen 31. Ritmo del bambuco sureño-tradicional, miniatura de una sección del score. (Anexo E).

A multi-staff musical score for percussion instruments. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 6/8 time. The instruments and their parts are:

- Timpani 1:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes in 3/4 time, followed by a pattern of eighth notes in 6/8 time. A dynamic marking of *mf* is present in the 6/8 section.
- Timpani 2:** Shows a rest in both measures.
- Timpani 3:** Shows a rest in the 3/4 measure, followed by a pattern of eighth notes in the 6/8 measure. A red label "Guasá" is placed above the staff.
- Timpani 4:** Shows a rest in the 3/4 measure, followed by a pattern of eighth notes in the 6/8 measure. A red label "Tambora" is placed above the staff.
- Drum Set:** Shows a rest in both measures.
- Accessories:** Shows a rest in the 3/4 measure, followed by a pattern of eighth notes in the 6/8 measure. A red label "Tambora" is placed above the staff.

The score includes measure numbers 52 and 53 at the beginning of the first and second measures, respectively.

Primer puente que da lugar a la exposición acompañada por unos cortes rítmicos de tónica desde el compás 90 hasta el 98.

Imagen 32. Cortes rítmicos en tónica, miniatura de una sección del score. (Anexo E).

The image displays a musical score for a large ensemble, specifically focusing on the brass and woodwind sections. The score is organized into systems of staves. The top system includes Saxophones (Sax. alt. 1-2, Sax. ten. 1-2, Sax. bar.), followed by a group of four Trumpets (Tpt. B. 1, 2, 3, 4), two Trombones (Tbn. 1, 2-3, Tbn. 4), and a Cor Anglais (Cor. F. 1-2, Cor. F. 3-4). Below these are Flutes (Flaut. bar. 1-2, Flaut. bar. 3), Clarinet (Cl.), and Percussion (Perc. 1-6). The percussion part is further divided into Timbales, Conga, and Bombo. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents (>) and slurs. A blue box highlights the rhythmic patterns in the brass and woodwind parts, while a red box highlights the Cor Anglais part. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

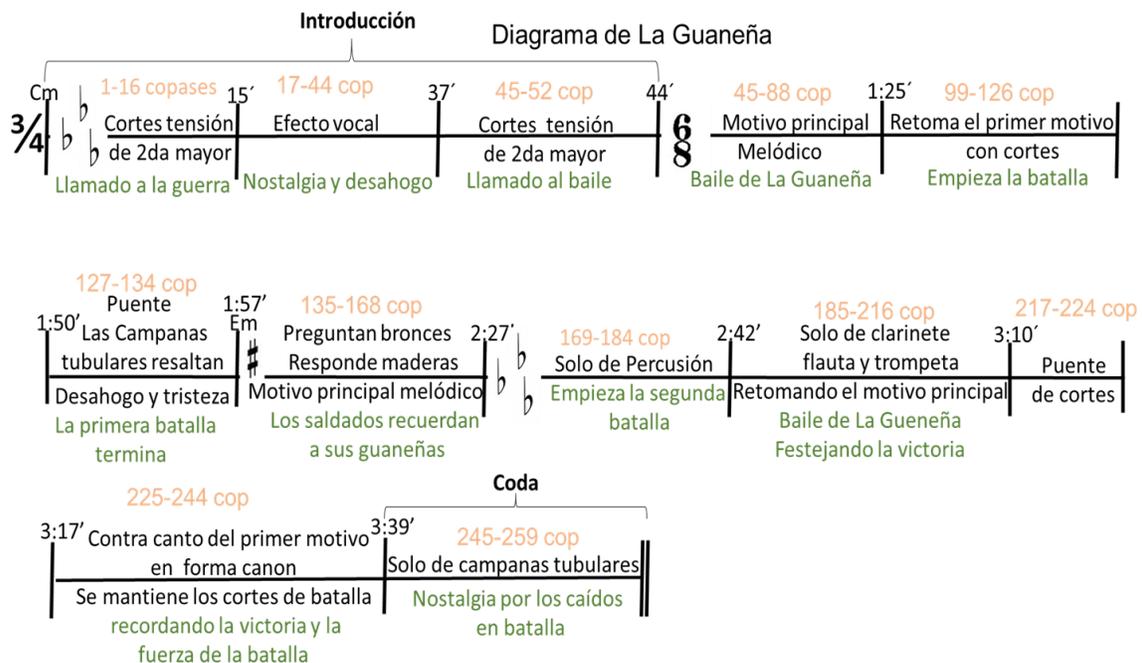
10.2.4 Descripción de la Obra

Descripción retórica de la obra

Es un bambuco sueño tradicional por lo que su medida es en $\frac{3}{4}$ (tres tiempos de negra por compas) es un bambuco de guerra por lo que no trasmite unas emociones de nostalgia y felicidad, empieza con un llamado a la guerra representado por un corte en el primer tiempo de la obra, es en tonalidad de do menor (Cm) por toda la banda dando una preparación por la tensión de 2da mayor en el tercer tiempo interpretado por los saxos alto, tenores y cornos, hay un segundo llamado en el compás 5 con una variación de corcheas en vez de negra, los clarinetes presentan un obstinato hasta el compás 52 donde en una medida de $\frac{6}{8}$ lo retoman las madejas bajos (fagot, clarinete bajo y saxo barítono) en el compás 17 hay 2 notas de bajo pedal en forma coral que se extiende hasta el compás 44, los fliscornos barítonos presenta el primer motivo seguido por las trompetas en el compás 31 hasta el compás 44, en el 45 encontramos la repetición de los 8 primeros compas de la introducción donde realiza un llamado al baile de la guaneña “ el motivo principal” ahora en una medida de $\frac{6}{8}$ con base rítmica; el motivo principal se presenta con 2 solistas de clarinete intercalados con una flauta y un piccolo en la pregunta y en la repuesta con toda la sección de la madera alta en la respuesta hasta el compás 88, el compás 91 los flautistas realizan unos glisando desde las notas medias hasta la agudas y así viceversa simulando el murmullo y la tensión antes de la guerra, en el copas 99 empieza la batalla con los cortes de toda la sección de bronces y percusión, excepto los cornos quienes retoman el primer motivo simbolizando el heroísmo, la grandeza y fuerza de la guerra, en el compás 107 los flautistas retoman el primer motivo pero desplazado un compás lo que surge como una repuestas de motivo inicial se estira rítmicamente y surge una contra melodía por parte de los trombones y cornos muy similar al motivo . en el compás 127 encontramos un dramático cambio de matiz a pianísimo donde resalta las campanas tubulares y se genera una sensación de nostalgia y tristeza por los soldados cados en batalla, en el compás 135 modula a Em y retoma el motivo principal de la obra esta vez con la sección de los bronces preguntando y la sección de las maderas respondiendo hasta el compás 164 en función del recuerdo y el anhelo de la guaneña, en el compás 165 por medio de una campana desde la madera alta hasta los bajos se da la continuidad a la batalla por medio de un solo de percusión en el timbal por 16 compases volviendo al tono original de la obra, en el campos 185 retoma el tema principal en la trompeta y el piccolo hasta el 216, retoma el obstinato de los clarinetes del principio esta vez con toda la sección de bajos. En el compás 2017 se retoma los cortes del compás 99 hasta el compás 24 generando un puente para enlazar el primer motivo de la obra en forma de pregunta y respuesta desplazando un compás y unificando se de nuevo en el compás 242, encontramos una coda en el compás 251 pero la antecede un puente de solo de campanas tubulares, la coda consta de 9 compases es en matiz de fortísimo con mucha fuerza y victoria declarando el final de la obra donde se reencuentra los soldados con sus guaneñas.

10.2.5 Línea del tiempo con diagrama retórico de la obra *La Guaneña*

Diagrama 2. Línea de Tiempo



La línea de tiempo nos deja de referencia las indicaciones de los tiempos, las medidas los cambios de tonalidad al igual que la retórica de la obra como se observa en el diagrama.

10.2.6 Análisis de la letra

Descripción retórica de la letra

Academia Nariñense de Historia. Pasto: "Bajo el beso aborigen del sol".

LETRA

¡Guay que sí, guay que no!
 la Guaneña me engañó
 por tres pesos cuatro riales
 con tal que la quiera yo

Que a mí si... que a otro no
 La Guaneña me lo juró
 Me recibió la platica
 y con otro se la gastó.

Guay que sí...
guay que no la
Guaneña me engañó
el lunes a media noche al
Tambo se me largó.

Guay que sí...
guay que no la
Guaneña me engañó
ñapanga tan mentirosa en
Pasto jamás se vio.

Guay que sí...
guay que no
hay que pena que sentí yo
Mirando por mucho tiempo
Las chanclas que no llevó
Que a mí si que a otro no
La Guaneña me lo juró
las penas que tuvo mi alma
Con cuyes la maté yo.

6 textos que describen el engaño y la traición de la ñapanga (la guaneña) por elegir a otro hombre más adinerado, Es lo que le cuenta Nicanor Díaz a su compañero Lisandro mesa, cuenta el historiador Neftalí Benavides. *“La Guaneña es el alma del nariñense; es la voz de la tierra; es el grito triunfal que se arropa entre los pliegues de la Bandera; es el arrullador canto de amor que busca cobijo en el pañolón campesino y el son macho que ondula en la ruana montañera y pueblerina”*²⁴

²⁴ Academia Nariñense de Historia. Pasto: “Bajo el beso aborigen del sol”. (Pasto: Cámara de Comercio de Pasto, 2007) 31-32, Sergio Ospina Romero, Revista Goliardos XVI, Pg. 9

10.3 Adaptación de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Infantil

Imagen 33. Tipos de medida: Medida simple en 3/4 al inicio de la obra y medida compuesta de 6/8 en el compás 53. Miniatura de un fragmento del score anexo F.

The image displays a musical score for a children's symphonic band. The score is written on ten staves, with the first five staves representing the upper woodwinds and brass, and the last five staves representing the lower woodwinds and percussion. The music begins in a 3/4 time signature. At measure 53, the meter changes to a compound 6/8 time signature, indicated by a red vertical line and a change in the time signature symbol. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. A 'Solo' marking is present in the lower woodwinds section, and a 'Sordas' marking is visible at the bottom of the score.

Imagen 34. Tipo de tiempo: Se especifica la velocidad en la que se interpretara al inicio de la obra. Miniatura de un fragmento del score anexo F.

Bambuco Sureño - Tradicional

♩ = 133

10.3.1 Cambio de voces, octavas y tesituras de los instrumentos

En la versión de La Guaneña de Victoriano Valencia Rincón las tesituras de los instrumentos excede el rango de altura en la que los niños pueden desenvolverse según el análisis del capítulo 1. Por lo que se opta por hacer una repartición nueva de tesituras y voces que observaremos a continuación:

Cambio de voces y tesituras en las flautas travesas y piccolo

En la versión de La Guaneña de Victoriano Valencia Rincón la tesitura de la flauta travesa excede la altura en la que los niños interpretan según el análisis del capítulo 1. Por lo que la altura de esas notas será interpretada en el piccolo y para conservar el color del fragmento la flauta tocara una octava por debajo.

Imagen 35. Cambio de voces y tesituras en las flautas travesas y piccolo del compás 8 al 11. Miniatura del score anexo F.

Imagen 36. Cambio de voces y tesituras en las flautas travesas y piccolo Del compás 64 al 68. Miniatura del score anexo F.

Flute 1

Flute 2

Flauta 3- Pic

Imagen 37. Cambio de voces y tesituras en las flautas travesas y piccolo Del compás 91 al 95. Miniatura del score anexo F.

Flute 1

Flute 2

Flauta 3- Pic

Imagen 38. Cambio de voces y tesituras en las flautas travesas y piccolo Del compás 99 al 106 y del 217 al 226. Miniatura del score anexo F.

Flute 1

Flute 2

Flauta 3- Pic

Flute 1

Flute 2

Flauta 3- Pic

Imagen39. Cambio de voces y tesituras en las flautas travesas y piccolo Del compás 187 al 216. Miniatura del score anexo F.

Flute 1

Flute 2

Flauta 3- Pic

Imagen 40. Cambio de voces y tesituras en las flautas travesas y piccolo, del compás 251 al 259. Miniatura del score anexo F.

Flute 1

Flute 2

Flauta 3- Pic

Imagen 41. Cambio de tesituras en el oboe Del compás 106 al 132. Miniatura del score anexo F.

106

8va

115

124

mp

Imagen 42. Cambio de voces y tesituras en el oboe inversión de las voces para alcanzar las alturas de las notas compás 142 al 249. Miniatura del score anexo F.

Oboe 1 y 2

Imagen 43. Cambio de tesituras en el oboe Del compás 235 al 244. Miniatura del score anexo F.

Oboe 1 y 2

Imagen 44. Cambio de tesituras en el clarinete inversión de las voces para alcanzar las alturas de las notas compás 56 al 63. Miniatura del score anexo F.



Imagen 45. Cambio de tesituras en el clarinete inversión de las voces para alcanzar las alturas de las notas compás 226 al 245. Miniatura del score anexo D



Imagen 46. Cambio de voces y tesituras en el saxofón alto inversión de las voces para alcanzar las alturas de las notas compás 85 al 89. Miniatura del score anexo F.



Imagen 47. Cambio de voces y tesituras en el saxofón alto inversión de las voces para alcanzar las alturas de las notas compás 188 al 217. Miniatura del score anexo F.

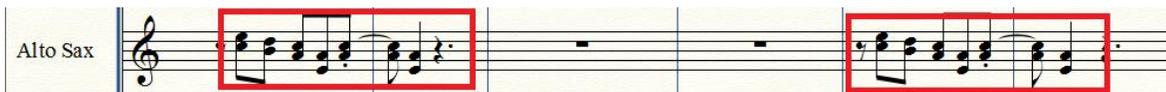


Imagen 48. Cambio de octava en el saxofón barítono para alcanzar las alturas de las notas compás 170 al 176. Miniatura del score anexo F.



Imagen 49. Cambio de disposición de las voces de las trompetas y los trombones para alcanzar las alturas de las notas del compás 100 al 107. Miniatura del score anexo F.

A musical score for a brass section consisting of four trumpets (B♭ Tpt. 1-4) and four trombones (Tbn. 1-4). The score is in 2/4 time and features a melodic line for the trumpets. A vertical orange box highlights a specific measure where the note F (fa) is played. This note is marked with an 'A' above it, indicating an octave change. The score shows the progression of this melodic line across the measures, with the trumpets playing the melody and the trombones providing harmonic support.

Imagen 50. Cambio octava de la nota FA de las trompetas para concordancia con las tesituras, del compás 100 al 107. Miniatura del score anexo F.

A musical score for four trumpets (Tpt. in B♭ 1-4). The score is in 2/4 time and features a melodic line for the trumpets. A vertical red box highlights a specific measure where the note F (fa) is played. This note is marked with an 'A' above it, indicating an octave change. The score shows the progression of this melodic line across the measures, with the trumpets playing the melody and the piccolo playing the same melody. The score also includes a blue box highlighting a specific measure where the note F (fa) is played, indicating an octave change for the piccolo.

Imagen 51. Melodía a tres voces, se observa de color rojo y azul el cambio de octava de la trompeta y el piccolo, en el último esta la opción de octava superior, para compensar la pérdida de la sonoridad de la trompeta se le anexo la melodía al clarinete primero y el obstinato que estaba realizando ahora hace parte del clarinete segundo, del compás 205 al 217. Miniatura del score anexo F.

Imagen 52. Cambio octava de las trompetas para concordancia con las tesituras, del compás 251 al 107. Miniatura del score anexo F.

Imagen 53. Cambio de voces y tesituras de la sección de los trombones para concordancia con las tesituras, del compás 120 al 126 y 239 al 244. Miniatura del score anexo F.

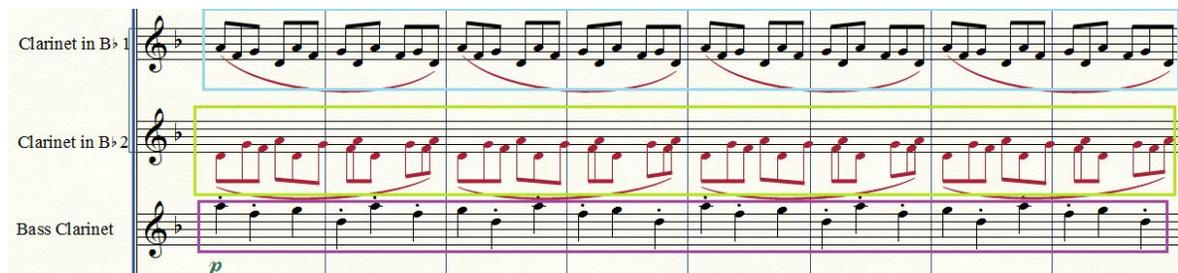
Imagen 54. Cambio de voces y tesituras de la sección de los trombones para concordancia con las tesituras, del compás 185 al 216. Miniatura del score anexo F.



Imagen 55. Cambio de tesituras de la sección de los cornos para llegar a las alturas correspondientes, del compás 99 al 112 y del 217 al 229. Miniatura del score anexo F.



Imagen 56. Distribución de las voces: El clarinete bajo pasa hacer lo del clarinete segundo y el clarinete segundo ahora se distribuye la voz del clarinete primero para menor dificultad, se recomienda que se turnen por grupa 3 corcheas intercalados, del compás 127 al 134 y del 185 al 216. Miniatura del score anexo F.



10.3.2 Distribución de las voces por la transformación de las campanas

Más que una organización tímbrica como la que utilizo Victoriano Valencia Rincón en el compás 164 al 168, se buscó una transformación de alturas de acuerdo a los niveles técnicos de los niños conservando la sonoridad del fragmento musical.

Primer corte son las maderas altas: Flautas traversas, piccolo, oboes clarinete 1, de color azul.

Segundo corte son los medios: Saxo alto, trompetas 3-4, cornos, de color verde.

Tercer corte son los medios bajos: saxo tenor, clarinete 2,3 y bajo, fagot, saxo barítono, fliscornos, de color rojo.

Cuarto corte son los bajos: trombones, bajos de madera, tubas, contrabajo, de color morado.

Imagen 57. Transformación del corte, del compras 164 al 168. Miniatura del score anexo F.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 164 through 168. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. 1, Fl. 2, Picc., Ob., Ban., B. Cl. 1, B. Cl. 2, B. Cl., A. Sr., T. Sr., B. Sr., T. Sr., B. Sr., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, B. Tpt. 3, B. Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Tbn. 4, and Hrn. 1. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is marked with various dynamics and articulations. Several measures are highlighted with colored boxes: a light blue box highlights measures 164-165 in the Flute parts; a red box highlights measures 165-166 in the Bassoon, Bass Clarinet 1, Bass Clarinet 2, Bass Clarinet, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trumpet 4, and Trombone 1 parts; a purple box highlights measures 166-167 in the Bassoon, Bass Clarinet 1, Bass Clarinet 2, Bass Clarinet, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trumpet 4, and Trombone 1 parts; a yellow box highlights measures 164-165 in the Alto Saxophone and Trombone 1 parts; and a green box highlights measures 165-166 in the Alto Saxophone and Trombone 1 parts. The score is presented on a white background with black musical notation.

10.3.3 Simplificación y adaptación rítmica del solo del Timbal Sinfónico

El solo de timbal estaba diseñado para 4 percusionistas del cual cada uno utiliza un timbal e interpreta una célula rítmica completa. De acuerdo a los datos obtenidos se optó por la transformación del solo conservando su intención.

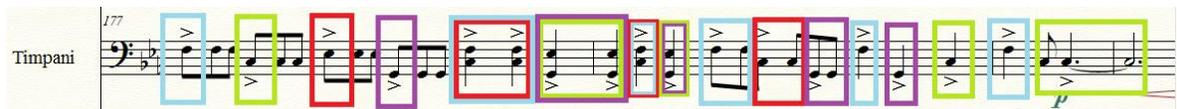
Se representó los 4 timbalistas por 4 colores, la intención fue conservar el sentido audible de la frase, percibir el uso de los acentos, y realizar una reducción métrica rítmica.

Imagen 58. Solo original del timbal de la obra *La Guaneña* de versión de Victoriano Valencia Rincón miniatura de una sección del score. (Anexo F).



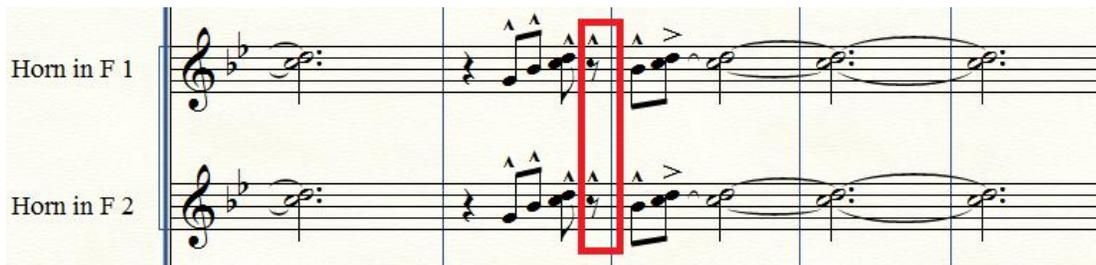
The image shows a musical score for six percussionists, labeled Perc. 1 through Perc. 6. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. Percussion 1 and 2 play a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Percussion 3 plays a pattern of eighth notes. Percussion 4 and 5 play a pattern of eighth notes. Percussion 6 is mostly silent. Various rhythmic cells are highlighted with colored boxes: blue, green, purple, and red. The word 'TAMBORA' is written at the bottom right of the score.

Imagen 59. Transformación del solo de timbal, del compás 169 al 184 y del 201 al 216. Miniatura del score anexo F.



The image shows a musical score for Timpani, starting at measure 177. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. The rhythmic pattern is a sequence of eighth and sixteenth notes. Various rhythmic cells are highlighted with colored boxes: blue, green, red, purple, and yellow. The word 'Timpani' is written on the left side of the score.

Imagen 60. Supresión del intervalo de sexta en los saxofones y cornos, del compás 5 y 49. Miniatura del score anexo F.



The image shows a musical score for two horns, labeled Horn in F 1 and Horn in F 2. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. The rhythmic pattern is a sequence of eighth and sixteenth notes. A red box highlights a specific rhythmic cell in the second measure. The word 'Horn in F 1' and 'Horn in F 2' are written on the left side of the score.

11 FORMA DE DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La discusión de los resultados se realizará a partir de la contraste de los aspectos teóricos y empíricos, con los hallazgos obtenidos durante la realización del trabajo y se presentarán según los capítulos:

11.1 Tesituras y recursos técnicos de los instrumentos

Las tesituras de los instrumentos se basaron en el estudio realizado por “BANDWORLD Grading Chart by Dr. Cynthia Hutton”. Está dirigido a la utilización de los recursos técnicos de la escritura musical en los 5 grados de Banda Sinfónica, de acuerdo a los requerimientos técnicos de la Banda Sinfónica Infantil se utilizara el grado de dificultad 2 ya que es el que corresponde al formato.

En esta parte se desarrolló casa uno de los parámetros técnicos respectivos del nivel 2 de ejecución de la Banda Sinfónica Infantil. No se realizó un énfasis mayor respecto al contexto historio de la banda musical ni la información general de esta, como en los antecedentes citados por Ricardo Díaz Largo, ya que realizo una amplia descripción sobre el surgimiento y la historia de banda musical desde sus inicios, al igual que las estrategias didácticas que facilitan la motricidad de los niños, según la autora, Mariela González, y el desarrollo psicológico en las aptitudes musicales entre niños de 2 a 10 años por Eva Martín López Análisis musical

11.2 Análisis musical de la obra *La Guaneña* de la versión de Victoriano Valencia Rincón

Al hablar de la realización del análisis musical, se encontró que en la tesis de Ricardo Díaz Largo se trabajaron aspectos similares, como es el análisis formal, armónico, melódico y lo que con ello con lleva a la estructura de la obra. El realizo la descripción del análisis por partes, y esto coincidió con el trabajo actual.

A diferencia del trabajo de Eva Martín López y Mariela González. Estos trabajos se centraron más al desarrollo cognitivo del niño. El análisis propuesto en este proyecto es, en definitiva, mucho más detallado y conciso en los aspectos musicales, que los análisis de los trabajos anteriores incluyendo la evolución y los recursos técnicos de las aptitudes musicales del niño.

11.3 Adaptación de la obra *La Guaneña* en la versión de Victoriano Valencia Rincón para Banda Sinfónica Infantil

Ricardo Díaz Largo en alguna parte de su proyecto resalta la importancia de la creación de obras musicales para formatos de las bandas actuales, ya que la gran mayoría de nuestra música tradicional sigue inmersa en sus formatos básicos y en su oralidad. Este trabajo de igual manera está enfocado en dejar un precedente musical de nuestra tradición musical para la interpretación de los niños.

12 CONCLUSIONES

- Es un trabajo enfocado a la realización de una adaptación que permitirá el acceso de las Bandas Sinfónicas Infantiles a un repertorio tradicional característico de la historia de colombiana, como es la obra *La Guaneña*.
- Respecto al análisis musical que se le realizó a la obra *La Guaneña* se encontró realmente un aporte significativo en la versión musical de Victoriano Valencia Rincón ya que resalta en su trabajo cada uno de los aspectos que rodean el bambuco sureño tradicional.
- La bibliografía que se planteó inicialmente y la que se arroja al final del trabajo, posteriormente nos deja como precedente la importancia de tener buenas requerimientos técnicos, ya que generaron ideas pertinentes sobre la construcción del análisis por pasos al igual que la esquematización de todo el proyecto, estos se adjudicaron en los capítulos de este proyecto.
- En lo referente de las distintas versiones, la versión de Victoriano Valencia Rincón fue claves para la parte narrativa, sin embargo, los temas tratados en cátedras teóricas como lo son análisis musical y estructuras musicales permitieron abrir la mente para escribir sobre la parte estructural de la versión realizada.
- Respecto a los objetivos principales del proyecto se puede afirmar que se lograron satisfactoriamente, y se realizó lo que se diseñó en el proyecto de manera completa.

13 RECOMENDACIONES

- Antes de realizar una adaptación es recomendable analizar música del mismo estilo, y no solamente el material físico sino también las referencias musicales, este tipo de contextualización ayuda a encontrar ideas y generar ideas útiles en la realización de la adaptación.
- Antes de adaptar una obra es necesario realizar un análisis, pues este permite al arreglista conocer los aspectos más importantes de la estructuración de la obra musical desde diferentes puntos de vista.
- Un paso importante en la realización de adaptaciones, es contar con recomendaciones y asesorías de expertos, profesores y músicos dentro de la materia, ellos nos llevarán siempre por un buen camino, es tarea cambiar lo que sea necesario y atender de manera respetuosa sus recomendaciones.
- Es importante tomarse el tiempo que sea necesario para realizar la adaptación y trabajar en cortos plazos, de esta manera siempre tendremos nuevas ideas a la hora de plantear el trabajo

14 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia Nariñense de Historia. Pasto: “Bajo el beso aborigen del sol”. (Pasto: Cámara de Comercio de Pasto, 2007) 31-32, Sergio Ospina Romero, Revista Goliardos XVI, Pg. 9
- Adam Ferrero, 1986; Astruells, citado por Miguel A. Pacheco del Pino, Banda de música en los montes de Toledo, 2012.
- Ermenegildo, P.: Il maestro di banda, Milán, Ricordi, 1958
- Fernández de Latorre, R.: Historia de la música militar de España, Madrid, Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2000.
- Franco Ribate, J.: Manual de instrumentación para banda, Madrid, Música Moderna, 1983, pp. 8 – 9.
- Frank Erickson. Arranging for the Concert Band. 1983
- Frank Erickson. Arranging for the Concert Band. 1983. Página 7 citado por Ricardo Díaz Largo, Maestría: “Saxophones querer”. Pereira 2016.
- Música, danza y poesía en la Biblia, Valencia,(Jos 6, 4ss.). (Cfr.: Triviño Monrabal, M. V. Edicep, 1996.
- New Grove Dictionary (Música y músicos) OWEN JANDER página 792. Anexo T.
- New Grove Dictionary (Música y músicos) WILLIAM DRABKIN página 156. Anexo O
- New Grove Dictionary (Música y músicos) ROBIN DENSELOW pagina 976- Anexo P
- New Grove Dictionary (Música y músicos) DONNA G. CARDAMONE. 970. Anexo O.
- Pérez Perazzo, Comotti, 1986 citado por Miguel A. Pacheco del Pino, Banda de música en los montes de Toledo, 2012.
- Richard Franko Goldman. The Concert Band. New York 1946. (Cfr. Whitwell, D.: Concise history of wind band and wind ensemble, op. cit.)
- Salvador Astruells moreno, la banda municipal de valencia y su aportación a la historia de la música valenciana, tesis doctoral, 16/07/2003,
- Simon V. Anderson. “The Unofficial Bands of the American Revolution,” revista para educadores de música vol. 61, no. 4 (1974).

WEBGRAFIA

- <http://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15667/ASTRUELLS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- https://www.jstor.org/stable/20798088?seq=6#page_scan_tab_contents
- <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2643>