

# **INSTRUCTIVO PEDAGÓGICO DE “GUARDIANES DEL COSMOS”, 30 PIEZAS DE ACERCAMIENTO A LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE CÁMARA**

**Jonny Alexander Pasos Villa <sup>1</sup>**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

**UNIVERSIDAD EAFIT**

**MEDELLÍN**

**2015**

---

<sup>1</sup> **JONNY PASOS (1975)** Maestro en clarinete y especialista en composición de la Universidad de Antioquia. Se ha desempeñado como profesor de clarinete y saxofón en varias universidades. Actualmente es el Director de Ensamble de Música Populares de la Red de Escuelas de Música de Medellín.

## RESUMEN

El presente trabajo es un instructivo pedagógico complementario de la obra de Cámara “Guardianes del Cosmos”, un material producto compositivo que se propone para la práctica de música contemporánea de cámara en niveles de iniciación instrumental, pre-banda y pre-orquesta.

Este instructivo se basa en los grados de dificultad sugeridos por el Ministerio de Cultura de Colombia para las prácticas aludidas y tiene, como punto de partida, la necesidad de un material multinivel que desarrolle, además, otras estéticas musicales. Se incluyen lenguajes como politonalidad, bitonalidad, bimodalidad, polimetría, heterometría y formas de escrituras no convencionales, que puedan servir para la práctica instrumental, de cara a la formación de un instrumentista integral y con fundamentos para una formación profesional.

## PALABRAS CLAVES

Música contemporánea, Instructivo, Pedagogía Musical, Composición, Música de Cámara, Politonalidad, Bitonalidad, Bimodalidad, Polimetría, Heterometría

## ABSTRACT

The present article is an supplementary pedagogical Instructive to the Chamber work "Guardians of the Cosmos", a composition product material that is proposed for the practice of contemporary chamber music in the levels of Instrumental initiation, pre-band and pre-orchestra.

This instructive is based on the degrees of difficulty suggested by the Ministry of Culture of Colombia for the aforementioned practices and has, as a starting point, the need of a multilevel material that develop in addition, new musical aesthetics languages such as polytonality, bitonality, bimodality, polymedia, heterometry, and forms of unconventional writings that can be used for instrumental practice, in the face of the education of an integral instrumentalist with sufficient bases for professional training.

Key Words: Contemporary music, instructive, music pedagogy, composition, Chamber music, polytonality, bitonality, bimodality, Polymetry, heterometry.

# INTRODUCCIÓN

En los procesos de enseñanza-aprendizaje de instrumentos musicales, se deben utilizar métodos activos y reflexivos que generen resultados diferentes y cuyos efectos puedan ser aplicados a estudiantes de iniciación.

Esta obra busca integrar, en la enseñanza musical, los lenguajes que se encuentren vigentes en la cotidianidad, en los medios de comunicación social y en la conducta espontánea de niños y jóvenes, provenientes de las músicas tradicionales y la música contemporánea académica, aunque impliquen dos lenguajes diferentes.

Se pretende que docentes, niños y jóvenes instrumentistas se beneficien de nuevos lenguajes estilísticos de origen académico o no y que el uso del presente material pueda abarcar todos los niveles de enseñanza musical instrumental, dando una respuesta a las necesidades evolutivas de los estudiantes en relación con temas de música contemporánea y de cámara.

De igual manera, las experiencias sonoras que se proponen en ‘Guardianes del Cosmos’ buscan generar en los niños y jóvenes curiosidad hacia nuevos lenguajes.

Esta propuesta, además de ser un producto para optar al título de Magister en Composición, pretende servir como material permanente para escuelas básicas de formación musical.

# 1. PUNTO DE PARTIDA

## 1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El panorama de la enseñanza musical-instrumental contemporánea en Colombia, puede asemejarse a las realidades homólogas de los demás países latinoamericanos, pero ser completamente diferente a la experiencia y alta especialización que tienen los países europeos en general, debido a la riqueza de material didáctico e instrumental, al extenso horario de clases, a las actividades musicales o a las facilidades que brindan los establecimientos educativos, lo que ha permitido ramificar la enseñanza musical en actividades más especializadas, según Bindhoff de Sigren (1960).

Otro factor que puede dificultar la formación musical entre nosotros, es la diferencia de conceptos en cuanto al cometido de su enseñanza, ya sea como asignatura humanística o puramente lúdica o artística.

Esta situación hace que el docente ocupe un papel relevante en la transformación del método y la metodología para que la música sea accesible, apreciada y disfrutada. De acuerdo con la tendencia o postulado didáctico que aquél asuma, puede despertar necesidades nuevas y develar la existencia de dudas que únicamente se satisfarán con la adquisición de conocimientos más profundos, con nuevas lecturas e incluso con la aproximación a otros modelos que permitan preparar a los ejecutantes intérpretes (estudiantes) para nuevos retos, en la medida en que vayan adelantando sus planes de estudio. (Giraldez & Díaz, 2007)

En Colombia, la enseñanza de la música se ha centrado en repertorios y materiales educativos importados para banda y orquesta que, en su momento, suplieron necesidades en la formación de los instrumentistas, pero que hoy quedan cortos ante la tendencia global de generar materiales específicos que tengan en cuenta los problemas e intereses de la población en formación.

En los niveles de formación musical superior, la mayoría de las obras tiene formas de escritura, sonoridades, técnicas extendidas, entre otros considerandos, que podrían aprenderse

en los niveles de iniciación, facilitando así el tránsito posterior entre los diferentes ciclos de formación.

## 1.2. ANTECEDENTES

Los antecedentes se plantean desde dos perspectivas. La primera tiene relación con los materiales, los repertorios y la enseñanza de la música contemporánea para niños y jóvenes. La segunda presenta una breve síntesis del desarrollo de la pedagogía de la música contemporánea de cámara en Latinoamérica.

Una de las experiencias o programas importados para la formación musical en Latinoamérica, es el *Sistema* en Venezuela, reproducido en 50 países alrededor del mundo, entre ellos Colombia. Esta propuesta fue creada en 1974 por José Antonio Abreu, quien se concentró en trabajar para formar una orquesta en la que los jóvenes desarrollaran sus prácticas de manera grupal. Fue así como la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil de Venezuela comenzó ese mismo año sus conciertos y su carrera, que se ha convertido en referente para el mundo.

Este programa de educación musical venezolano ha tenido muchos reconocimientos nacionales e internacionales, entre los que se destaca el Premio Internacional de Música de la UNESCO, que fue otorgado en honor a la constancia, a los logros y al modelo que representa para la juventud del mundo.

En la actualidad, forman parte del Sistema:



*Ilustración 1 El Sistema, Programa de Intervención musical de la República Bolivariana de Venezuela. Fuente: Elaboración propia*

El programa está vigente en toda Venezuela y cuenta con 180 núcleos que atienden a 350.000 niños, niñas, adolescentes y jóvenes, y forman una red de orquestas y coros juveniles e infantiles. (Rojas & Fuentes, 2015).

Aunque es significativo que, hoy en día, la oferta de programas de música cada vez se hace más extensa, existe una brecha teórico-práctica entre los niveles de iniciación instrumental, los niveles de desarrollo musical y la formación universitaria. Un breve ejemplo de ello es que la mayoría de las obras por ejecutar en escenarios universitarios contiene formas de escritura, sonoridades, técnicas extendidas, entre otras características, que deberían abordarse antes de comenzar este proceso formativo, para que fuera más gradual y ordenado.

No sólo existe un contraste entre el lenguaje musical que el instrumentista universitario debería dominar y el que el joven debe abordar, según su nivel de formación inicial; muchas de las obras de música contemporánea exigen un nivel de ejecución alto y sobrepasan la formación de jóvenes instrumentistas. Por consiguiente, teniendo en cuenta especialmente la ausencia de repertorio de Música de Cámara Contemporánea para instrumentistas en formación, surgen, en el momento de desarrollar este material, preguntas como ésta: ¿qué referentes previos pertinentes de la música contemporánea hay en la educación musical para su cabal ejecución?

Según Hemsy de Gainza, *“la música contemporánea irrumpe en la pedagogía musical a mediados de la década del sesenta, principalmente con las publicaciones de George Self y Brian Dennis en Inglaterra, Lili Friedemann en Alemania, Folke Rabe y Jan Bark en Suecia, y el "Contemporary Music Project" en los Estados Unidos. Posteriormente, se adicionarán (sic) Murray Schafer (Canadá), John Paynter (Inglaterra) y, a partir de mediados de la década del setenta, un elevado número de educadores musicales en diferentes países de Europa y América, entre ellos Roque Cordero de Panamá”*

Estos autores proponen diversas fórmulas para integrar los principios, materiales y técnicas introducidas desde la música de este siglo en todos los niveles y formas de la enseñanza musical.

En Argentina, la integración de la música contemporánea en la enseñanza tiene lugar a partir del año 1971. Como resultado de los estudios realizados durante las Terceras Jornadas

convocadas por la Sociedad Argentina de Educación Musical en Buenos Aires. En aquella oportunidad, un grupo de compositores, entre los que se contaban Mariano Etkin, Enrique Belloc, Carmelo Saitta y Eduardo Bértola, presentaron, ante un foro de educadores musicales, sus respectivos enfoques sobre la pedagogía actual de la música.

En dicho foro, se hizo referencia a las formas y a algunas experiencias esporádicas de formación y, a partir de estos contactos entre compositores y pedagogos musicales, el interés se intensificó, a tal punto que algunos jóvenes maestros se preguntaron: ¿Cómo proceder frente a la música tradicional? ¿Qué hacer con las canciones, con los instrumentos (el piano, por ejemplo)? Hubo quienes sintieron que no quedaba otra alternativa que definirse drásticamente a favor de una u otra música. No cabe duda de que la música concreta, la música electroacústica, el continuo sonoro, las nuevas grafías, el lenguaje mismo que usaban esos compositores, influido por la semiología y el estructuralismo, encandilaron a algunos y confundieron a otros, dejando indiferentes sólo a muy pocos, todo lo anterior según Hemsy de Gainza, 1995.

Por otra parte, se encuentra el Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música *de Arte*; su objetivo es difundir sistemáticamente la obra de compositores sobresalientes cuya obra y trayectoria incluya música de cámara, obras sinfónicas, corales, electroacústicas y electrónicas. En su base de datos, existen alrededor de 708 obras organizadas de acuerdo con tres categorías: título, instrumento y compositor.

Un sucinto análisis de la producción musical permite identificar 173 obras que se ajustan al tipo de instrumentos que conforman la agrupación de cámara para la que fue compuesto 'Guardianes del Cosmos', entre los que se encuentran flauta, oboe, clarinete, fagot, saxofón, trompeta, tuba, trombón, corno en Fa, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

En la siguiente tabla, se relata el número de obras escritas para dichos instrumentos:

Tabla 1 Obras por instrumentos del Colegio de Compositores Latinoamericanos. Fuente: Elaboración propia

Instrumento	Nº Obras
Flauta	34
Oboe	17
Fagot	17
Clarinete	23
Saxofón	1
Trompeta	3
Corno en Fa	1
Trombón	4
Tuba	4
Violín	31
Viola	24
Violonchelo	11
Contrabajo	3

La búsqueda de material de música contemporánea de cámara para niños y jóvenes ejecutantes intérpretes, nos llevó a encontrar el texto publicado en 1995 por Antón García Abril, que incluye doce piezas para violín y piano. Se caracteriza por la simplicidad melódica, con elementos básicos para el violín, cuerdas al aire, uso de *pizzicati* y una armonía rica en sonoridades modales y tonales.

Por último, en el contexto nacional, existe el Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC). Esta agremiación, que representa los intereses de aquéllos que hacen música en la manera de nuestro tiempo, tiene como objetivo fomentar, desarrollar y promover la música académica contemporánea en Colombia. Asimismo, la asociación reúne todo tipo de interesados en este campo: músicos (ejecutantes intérpretes, musicólogos, teóricos, investigadores y compositores) y no-músicos (gestores, periodistas, aficionados, etc.), para propiciar el estudio, fomento y difusión de la música contemporánea como elemento inseparable del desarrollo social y la dignidad del hombre (Círculo Colombiano de Música Contemporánea, 2011)

De igual manera, en diferentes áreas de la composición musical en Medellín, la Universidad EAFIT cuenta con la experiencia de profesores como el Mg. Andrés Posada Saldarriaga (Composición y teoría); el Dr. Marco Alunno (Composición y teoría); el Dr.

Víctor Hugo Agudelo Ramírez (Composición y teoría); el Dr. Casey Dickey (Composición jazz). De las demás instituciones universitarias, no recibimos la información pertinente.

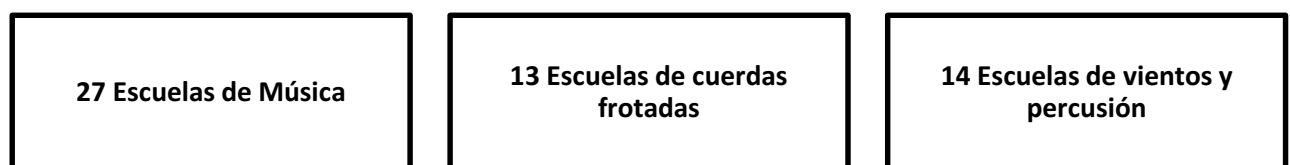
En síntesis, existen en el medio compositores activos de música contemporánea y las universidades de Colombia cuentan con un repertorio vasto en música de cámara, aunque es necesario aclarar que dicho repertorio, en su mayoría, es de concierto y con niveles de exigencias elevados.

Por su parte, la Alcaldía de Medellín cuenta con el programa “Red de Escuelas de Música”, creado a partir de los Acuerdos Municipales No. 03 y 04 de 1996 y No.72 de 1998, con el propósito de generar y fortalecer procesos de convivencia entre niños, jóvenes y sus familias, a través del aprendizaje y disfrute de la música. Dicho programa tiene como objetivos:

- Fomentar actitudes de concertación, inclusión, participación e integración social.
- Formar a la ciudadanía para la vida con atención al arte y a la cultura en general.
- Garantizar derechos de los niños y jóvenes en las dimensiones del ser, el hacer y el saber.
- Fortalecer y proyectar un programa público, social y musical de Medellín (Universidad de Antioquia, 2011)

Dichos propósitos se logran mediante la formación humana y musical, la práctica musical colectiva y el trabajo en equipo.

La estructura de La Red comprende:



*Ilustración 2 Estructura de la Red de Escuelas de Música de Medellín*

Con cobertura de 6.000 estudiantes con edades entre los 7 y 24 años (ubicadas en 14 comunas y 3 corregimientos de Medellín) que disfrutan y aprenden música y enriquecen los procesos

culturales y artísticos de la ciudad, mediante procesos de formación, observamos la conformación de las siguientes agrupaciones:

- Coros
- Semilleros de instrumento
- Pre-bandas
- Pre-orquestas
- Bandas
- Orquestas

La estructura curricular de la Red se caracteriza por contemplar la electiva de Integración y Desempeño, en la cual los estudiantes pueden escoger hacer parte de: La Banda Sinfónica, La Orquesta Sinfónica, El Coro Juvenil, La Orquesta de Tango, Música de Cámara o un Ensamble de Músicas Populares; estas agrupaciones permiten, además, la proyección del programa hacia la comunidad.

Al llegar a este punto, es de anotar que el repertorio ejecutado por todas estas agrupaciones no está catalogado, debido a que no se cuenta con un archivo digital o físico de las obras; por consiguiente, es difícil hacer un análisis histórico y estilístico de la música ejecutada. A casusa de ello, la Red de escuelas de música no cuenta con un material que se pueda replicar en todas las escuelas y que tenga unas búsquedas concretas en lo estético musical.

En los últimos años y en dos eventos que se celebran al año -el Congreso Internacional de Bandas y el Seminario Nacional de Pedagogías y Didácticas- los directores invitados han traído obras cuya estructura gramatical amplía el lenguaje musical y las nuevas técnicas, y expande el estilo y el panorama estético de los jóvenes instrumentistas.

Añádase a esto que el repertorio que ejecutan las agrupaciones se consigue a través de los aportes de los docentes, instructores y directores; otros materiales son aportes institucionales. Conseguir obras de Música Contemporánea exige una gran inversión, o bien, el nivel de ejecución de las existentes sobrepasa el nivel de formación de los estudiantes de la Red.

El diseño de Música de Cámara se puede concebir desde tres tradiciones musicales, cada una divergente de la otra de acuerdo con el tipo de repertorio, el lenguaje musical propio y la técnica de interpretación: las músicas académica tonal, popular y erudita contemporánea.



*Ilustración 3 Perspectivas de a Música de Cámara. Fuente: Elaboración propia*

### **1.2.1 Música Académica tonal**

Dentro del repertorio de la comúnmente denominada “música Académica tonal”, podría decirse que los compositores de música de cámara más interpretados en programas de formación para los jóvenes a quienes está dirigido el instructivo, son: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, Tchaikovsky, Ibert, Debussy, Ravel, Milhaud, Shostakóvich y Stravinsky, entre otros. (Departamento de comunicaciones (U de A) (Festicámara, Red de escuelas de música de Medellín, Secretaría de cultura)

### **1.2.2 Música popular**

Este repertorio cuenta con varias vertientes en sus estéticas; entre ellas, podríamos encontrar música tradicional colombiana, música latinoamericana y jazz. Entre los compositores colombianos que más interpretan los grupos de cámara están: Edmundo Arias, Lucho Bermúdez, José Barros, Crescencio Salcedo, Oriol Rangel, José Alejandro Morales, Carlos Vieco, Bonifacio Bautista, Alex Acosta, León Cardona, Pedro Morales Pino, Emilio Sierra, Julián Díaz, *Peyo* Torres y Germán Darío Gutiérrez, entre otros. (Departamento de comunicaciones U de A) (Festicámara, Red de escuelas de música de Medellín, Secretaría de cultura)

Los compositores latinoamericanos más populares en las agrupaciones de cámara son: Alberto Ginastera, Astor Pantaleón Piazzolla, Silvestre Revueltas Sánchez, Aldemaro Romero y Antônio Carlos Jobim, entre otros.

### 1.2.3 Música contemporánea

Este repertorio aparece en los concierto gracias a la labor de las universidades, en este caso la Universidad EAFIT y de Antioquia, las que abren un espacio para la puesta en escena de estos repertorios que, generalmente, son de los estudiantes y profesores de música, muchas veces con la participación de otras áreas como fotografía, artes plásticas y teatro; un ejemplo de estas prácticas universitarias son: *Ensamble Periscopio* de la Universidad Eafit y las muestras de maestría en artes de la U de A.

Partiendo del hecho de que, en Colombia, se encuentran compositores cada vez más interesados en la música contemporánea y que la oferta de programas de música se hace cada vez más extensa, se hace necesario realizar un tránsito académico entre los niveles de iniciación instrumental y de desarrollo musical hacia la formación universitaria.

Hay que recordar algo ya previamente dicho: la mayoría de las obras que estudian los estudiantes universitarios contiene formas de escritura, sonoridades y técnicas extendidas, entre otros considerandos, que deberían verse antes en su proceso formativo; generalmente, no hay un hilo conductor entre estos estadios del conocimiento.

La elaboración de un material de música contemporánea de Cámara, cercano y que permita apropiación de los instrumentistas, en este caso los jóvenes entre siete y catorce años de edad, facilita dicho tránsito y genera inquietudes que se abordan desde lo pedagógico.

A partir de la orquestación, se contemplaron las siguientes estructuras que facilitan el trabajo didáctico y el control en el salón de clase:

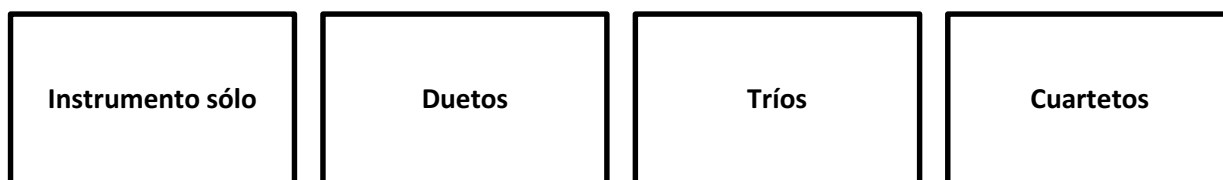


Ilustración 4 Organología del Instructivo. Fuente: Elaboración propia

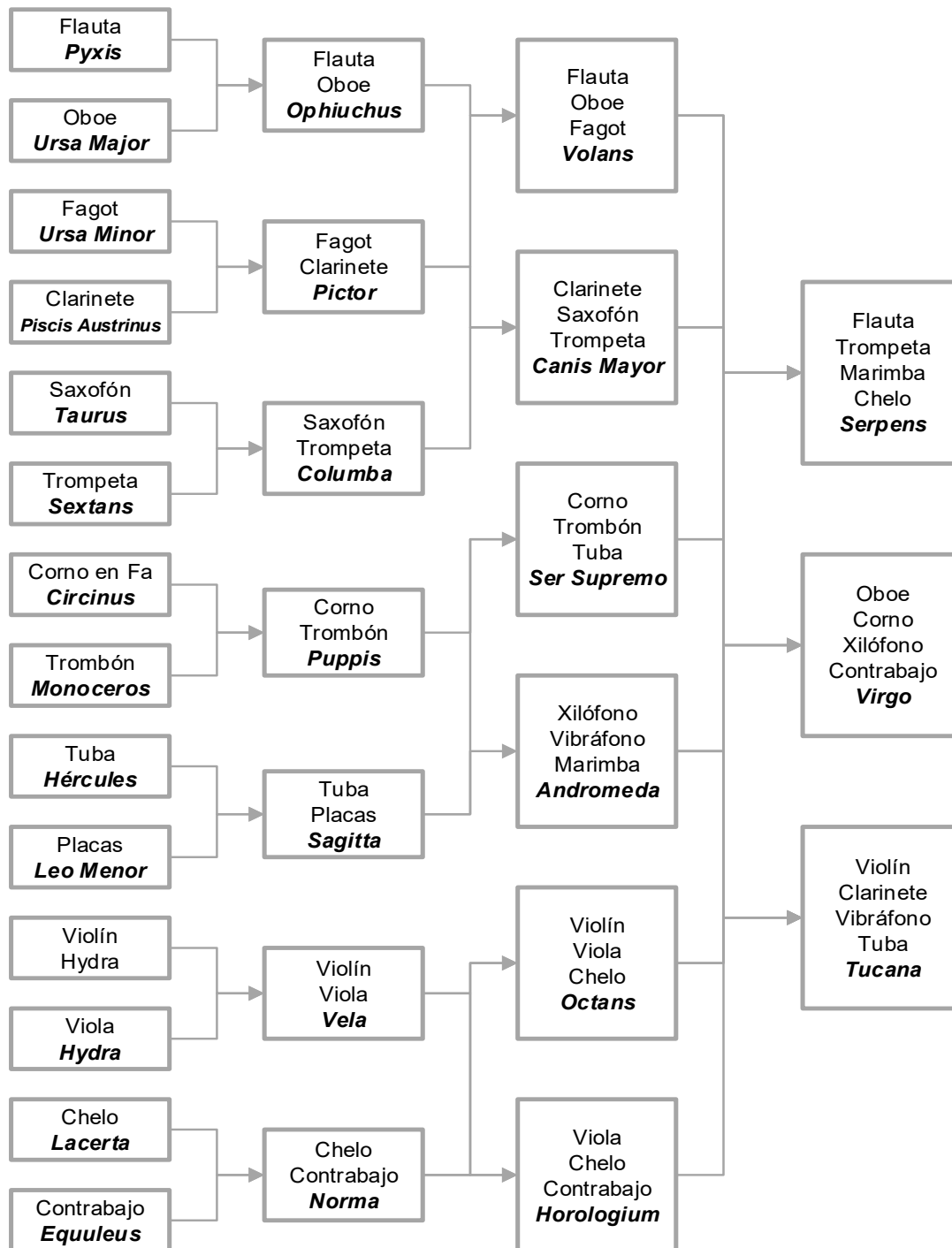
Además, se ha incluido material para la integración de familias de instrumentos (Aerófonos, Cordófonos, Idiófonos, Membranófonos) que promueva un contenido social de

integración y genere un espacio para la libre conformación de agrupaciones por parte de los estudiantes.

LA OBRA. La elección del nombre del ciclo de piezas, “Guardianes del Cosmos”, que buscan servir de material para los fines antes declarados, tiene origen en los conceptos, temas y expresiones que jóvenes y niños usan en los juegos de video, buscando que el aprendizaje sea significativo al vincular los nuevos conocimientos con los previos y, mediante la organización del material, buscar que se comprenda la técnica, las nuevas formas de escritura y las nuevas sonoridades, por la mediación de escenarios y personajes que atraigan y generen en el niño y el joven una actitud favorable frente a la música de cámara. Para esos efectos, se propone una publicación para el desarrollo de la música contemporánea en los jóvenes intérpretes de la ciudad de Medellín, pues son ellos los inspiradores de este trabajo pedagógico.

Los instrumentos y grupos instrumentales que se trabajan en “Guardianas del Cosmos” se muestran en la siguiente tabla:

Tabla 2 Organización instrumental - Obras. Fuente: Elaboración propia



## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVO GENERAL

Elaborar un instructivo pedagógico de “Guardianes del cosmos”, 30 piezas introductorias de acercamiento a la música contemporánea de cámara

### 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 2.2.1. Diseñar un instructivo de música contemporánea de nivel básico, que pueda ser incluido en procesos de formación musical y que sirva de tránsito hacia los procesos de formación avanzada.
- 2.2.2. Promover el desarrollo de la música de cámara desde niveles de la iniciación musical.
- 2.2.3. Componer 30 piezas musicales para diferentes formatos orquestales de cámara, incorporando lenguajes contemporáneos a los procesos de iniciación musical y presentarlas como anexo de este trabajo.

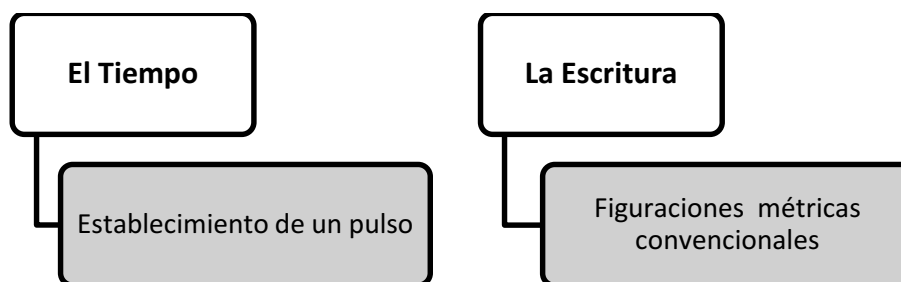
### 3. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA COMPOSICIÓN

#### 3.1 RITMO

Antes de iniciar, y en lo que respecta al ritmo, no es propósito de este escrito ahondar en las definiciones del mismo, que abundan en los textos, no sólo de música, sino de arte en general y que llevarían a un extensivo discurso de los complejos conceptos de espacio y tiempo, sino referirse con ello exclusivamente a la música.

Aceptada la existencia de la diversidad de definiciones, lo que se propone en el instructivo es tomar el ritmo como un elemento constitutivo de la música, que ayuda a ordenar el discurso, aportando unidad y congruencia en la estructura.

Se tienen en cuenta dos elementos que servirán para comprender la elaboración del material sonoro para este instructivo:



*Ilustración 5 Elementos del ritmo. Fuente: Elaboración propia*

El tiempo se asume a partir de tres maneras: libre, con tempo regulado y métrico. La notación rítmica utilizada es la misma del lenguaje musical de la práctica común.

En ese mismo orden de ideas, un concepto importante fue la presentación de objetos de conocimiento uno por uno; por ejemplo, uso de compases de amalgama pero con duraciones homogéneas de sonidos y silencios. Esto se evidencia en las piezas para instrumento solo (de la 1 a la 14): el tempo se deja a discreción del intérprete, obviamente bajo la tutela de su profesor, con la intención de que el instrumentista explore sus posibilidades ejecutivo-interpretativas teniendo la opción de alejarse del metrónomo y concentrarse en la comprensión del lenguaje que presenta la pieza. En el ejemplo siguiente, vemos cómo la pieza contiene un

motivo con rítmica repetitiva, que permite al ejecutante concentrarse en el aspecto melódico, no tonal en este caso.

30 piezas de acercamiento a la música contemporánea de cámara.

**Guardianes del cosmos**

Circinus Jonny Pasos

Tempo libre

Como en F

Gráfica 1 Ejemplo rítmico N° 1. Fuente: Elaboración propia

Reconocemos que la medición del tiempo es importante, ya que sirve como parámetro para medir las destrezas técnicas del intérprete, así como las complejidades de las obras y la posibilidad de interactuar con dos o más intérpretes. Sin embargo, en la mayoría de los casos el metrónomo se convierte en un obstáculo que hay que rebasar, dejando a un lado el propósito musical y convirtiendo el acto musical en una competencia contra el dispositivo electrónico o mecánico (metrónomo). Debe esperarse, entonces, el momento propicio para el uso del metrónomo, como un medio específico para lograr ciertos propósitos.

Otro criterio pedagógico es la introducción, en cierta etapa del proceso, de la métrica como se observa en las piezas para dúos instrumentales (de la 15 a la 22), donde el empleo de palabras italianas como *moderato* indican fluidez y facilidad en la interpretación, con un *tempo* concertado pero flexible:

Gráfica 2 Ejemplo rítmico N° 2. Fuente: Elaboración propia

La tercera y última forma de escritura en lo que corresponde al *tempo*, es la metronómica, como se aborda en las piezas para agrupaciones de tríos y cuartetos (de la 23 hasta la 30). Se emplea para facilitar la simultaneidad de los intérpretes y para establecer una meta de *tempo* para el estudio personal de cara al montaje musical.

Sin embargo, estos tiempos son sugeridos como acercamientos a una velocidad de pulso y se señalan con base en la unidad de tiempo establecida ( $\varepsilon - \theta - \theta - \eta$ ) según el diseño de la pieza.

*30 piezas de acercamiento a la música contemporánea de cámara.*

## Guardianes del cosmos

Virgo Jonny Pasos

Aprox:  $\text{♩} = 80$

*Ritmico*

Oboe *mf*

Como en F *mf*

Xilófono *mf*

Contrabajo *pizz.* *mf*

*Gráfica 3 Ejemplo rítmico N° 3. Fuente: Elaboración propia*

Tomando como referencia los grados de dificultad, podemos inferir que el pulso más usado para estos niveles de formación es el pulso de ( $\theta$ ), en un tempo que oscila entre 60 y 120 pulsos por minuto aunque la mayoría del material tiene un pulso estable obra por obra.

Se añade a esto que el avance en lo que respecta a la percusión ha sido significativo en nuestra ciudad; esto se debe a la inclusión de las placas (*glockenspiel*, xilófono, vibráfono y marimba), que se pueden encontrar en universidades e instituciones educativas como instrumentos de estudio. Desde el instructivo se aborda de una manera fácil, que aporta una escritura melódica que se centra en una línea de interpretación que utiliza sólo una baqueta por mano.

Un factor relevante en lo rítmico-melódico es la eliminación de la barra de compás, que aparece por primera vez en estos materiales educativos y que cambia por completo la perspectiva educativa, abriendo un espacio para la formulación de una nueva línea de desarrollo en el lenguaje musical para los jóvenes intérpretes.

Es necesario hacer un trabajo de capacitación a los profesores de las áreas instrumentales, basado en lenguajes contemporáneos, para propiciar su tarea consciente en la difusión de estos materiales pedagógicos.

Como síntesis, y para mayor comprensión de las características métricas del instructivo, se elaboró la siguiente tabla:

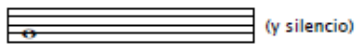
*Tabla 3 Características métricas*

<b>Características metronómicas</b>	<b>Piezas</b>
Sin barras de compás	<b>1, 4, 10, 15, 16, 17, 22</b>
2/4	<b>6</b>
3/4	<b>7, 24, 28, 30</b>
4/4	<b>2, 3, 5, 14, 27</b>
2/2	<b>8, 9, 26, 29</b>
6/4	<b>11</b>
7/4	<b>12</b>
3/8	<b>23</b>
6/8	<b>13, 18, 19, 20</b>
7/8	<b>21, 25</b>

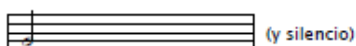
Otro aspecto que se tomó en cuenta en el uso de las figuras rítmicas utilizadas en el instructivo, está relacionado con los grados de dificultad diseñados para el contexto colombiano, escrito por Valencia. (2015)

## BANDA GRADO 0 a 1

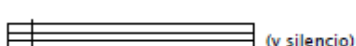
1 **Figuración rítmica**



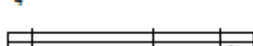
2



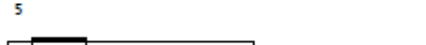
3




4




5




6




7




8



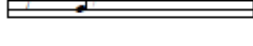
9



10



11



Propuesta grados de dificultad para banda en Colombia - V. Valencia

*Gráfica 4 Grados de dificultad Min Cultura. Fuente: Victoriano Valencia*

El anterior cuadro se complementa con tresillo de corcheas, tresillo de negras y compases de amalgama como siete cuartos y siete octavos, como se observa en la pieza 12. Esta escritura no representa dificultad para la interpretación, debido a que el estudiante sólo debe leer negras y silencios de negra.

Una de las dificultades que encuentran los profesores de instrumento y de música de cámara, es que no cuentan con suficiente material para la enseñanza de lenguajes contemporáneos.

En el instructivo, la escritura de las figuras rítmicas como las síncopas es escasa, para facilitar la tarea de conjunto; sin embargo, deben interpretarse con cuidado las acentuaciones sugeridas para cada pieza y así diferenciar el cambio de lenguaje métrico.

(Piezas de la 21 a la 25).

Otra cualidad sonora que forma parte del desarrollo rítmico de la música es el *pizzicato*, (obsérvese en la pieza 21), herramienta que se utiliza para que los instrumentistas, en este caso viola y chelo, no tengan que pensar en el movimiento preciso de los arcos y se remitan al pensamiento rítmico en el momento de hacer la lectura. Dentro de este contexto, las notas de más valor en el cello (blanca con doble puntillo), sirven sólo como reposo melódico; así mismo, las blancas que se observan al final de la pieza no tienen la consistencia sonora deseada en el cello, en forma diferente al contrabajo, que puede generar un *pizzicato* más largo debido a su caja de resonancia.

Para finalizar, obsérvese la pieza 25, que da un paso adelante en la escritura en estos niveles de formación instrumental y se considera la más compleja rítmicamente. Escrita para idiófonos (xilófono, vibráfono y marimba), se inscribe en un compás de amalgama dividido en  $2/8$ ,  $2/8$ ,  $3/8$ . Es la única pieza que contiene síncopas internas al compás y entre compases, lo que propicia un pensamiento rítmico individual y más responsabilidad en la interpretación.

En principio, las síncopas en estos niveles de formación no se deberían incluir; sin embargo, éste será un punto de inflexión del material formativo, en comparación con los otros que se encuentran a disposición del profesor de instrumento. Se justifica este uso en tanto que la mayoría de ejemplos musicales que los jóvenes escuchan está cargada de síncopas; además, en el entorno de las músicas populares, es predominante en la ejecución de los percusionistas.

En conclusión, es importante resaltar que el aspecto rítmico en los programas de formación no formal, no tiene la relevancia que se merece y que la competencia rítmica se sobreentiende, no sólo en los estudiantes de instrumentos melódicos y armónicos sino

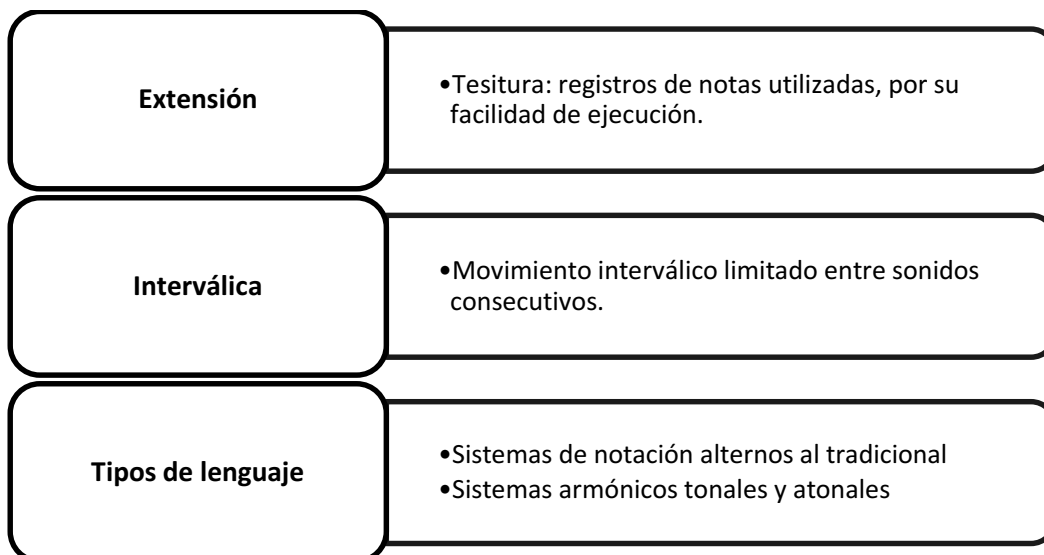
también en los estudiantes de percusión. Por lo expuesto anteriormente, esta última pieza se convierte en un conector con otros lenguajes rítmicos, que ayudará a la congruencia y al propósito de este instructivo, que es propiciar un tránsito amable entre los modelos de escritura y los discursos musicales contemporáneos.

### 3.2. MELODÍA

Uno de los aspectos más importantes en la construcción de este material es el estar basado en la implementación de los niveles de dificultad diseñados para banda y orquesta, de tal manera que, al determinar el nivel de formación, se delimite el repertorio que se utilizará en las agrupaciones y, a la vez, sea un indicador del crecimiento estilístico y técnico.

Así, en el momento de ordenar y escoger un repertorio para su conjunto, el director detiene la mirada en la construcción melódica de su repertorio, teniendo en cuenta los aspectos estéticos y los límites de registro que se encuentran en él. Dichos límites (tesitura) determinan la factibilidad del montaje y de la interpretación.

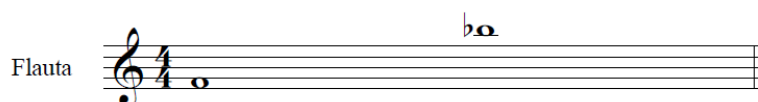
En lo que corresponde al aspecto melódico del instructivo, se tuvieron en cuenta los siguientes parámetros:



*Ilustración 6 Parámetros melódicos. Fuente: Elaboración propia*

A continuación, se citarán varios casos de construcción melódica.

Caso 1. La primera pieza en el instructivo es para flauta (Pyxis). Según los grados de dificultad, la extensión melódica va de F<sub>4</sub> al Bb<sub>5</sub>.



Gráfica 5 Extensión de la flauta en la obra

Sin embargo, esta extensión del instrumento presenta posiciones que son difíciles desde un aspecto técnico. Por ejemplo, el cambio de registro (C<sub>5</sub>-D<sub>5</sub>) compromete la columna de aire y el uso alterno y simultáneo de las dos manos; por consiguiente, el uso de intervalos que excedan la octava son evitados con el fin de buscar la facilidad y la fluidez del discurso.



Gráfica 6 Fragmento Pyxis. Fuente: Elaboración propia

En el fragmento anterior, se observa un claro ejemplo de las consideraciones expuestas alrededor de la gradación pedagógica. Se parte de la idea de que, técnicamente, las notas más fáciles de producir en la flauta por un estudiante de nivel 1, son A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub> y G<sub>4</sub>, con una dinámica de *mf* y con un carácter dulce. Luego, se obvia el cambio de octava, es decir, las notas C<sub>5</sub>, C#<sub>5</sub>, D<sub>5</sub>, D#<sub>5</sub>, y se pasa al E<sub>5</sub>, haciendo una bordadura con el F<sub>5</sub>.

Con respecto a la gráfica 1, se infiere que el estudiante de flauta no debería tener dificultades técnicas ni de lectura de la pieza, ya que el tiempo es libre y sólo debe leer la duración de las notas según su pulso, para descansar en la fermata del E<sub>5</sub>.

Otro aspecto que se tomó en cuenta en el momento de la construcción melódica, son las escalas que se trabajan en este nivel: C, G, D, F, Bb, con sus escalas relativas menores.

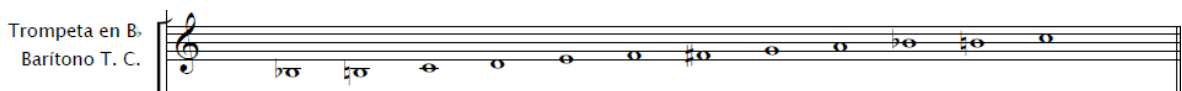
La diferencia en el tratamiento radica en la combinación de sostenidos y bemoles dentro de una pieza, sin tener en cuenta ejes tonales, lo que no es común en la mayoría de partituras que se encuentran para estos niveles.

Por otra parte, un elemento gráfico que desaparece en la partitura es la barra de compás. Es importante resaltar la ausencia de este recurso de escritura pues modifica el sistema convencional de lectura binario/ternario, de usanza en métodos escritos para estos niveles.

En el instructivo, se propone una diferenciación del sistema de escritura convencional y, por ende, de pedagogía musical, en tanto que los métodos anteriores limitan el sistema melódico a acentuaciones periódicas en el discurso musical.

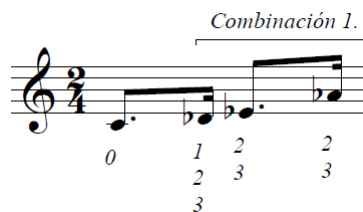
Caso 2. La segunda pieza que se tomará como ejemplo del aspecto técnico-melódico es la N° 6, diseñada para trompeta.

Para iniciar, se tiene la tesitura acordada para el grado de dificultad 1.



Gráfica 7 Extensión trompeta. Fuente: Elaboración propia

Ahora bien, las notas que generan más dificultad en los trompetistas en este nivel son B y Bb debajo del C y las que tienen por combinación dos y tres pistones, es decir Db, Eb, Ab. Por lo tanto, en esta pieza se trabajan todas las notas dentro de un rango melódico de una octava, teniendo en cuenta el uso del tercer pistón; después de utilizarlo, se debe dejar pisado para la nota siguiente, como se observa en el ejemplo:



Gráfica 8 Uso continuo del pistón 3. Fuente: Elaboración propia

Otra combinación que se aborda es la secuencia entre los pistones 2/3 y luego el 1, que en grado conjunto de F a Eb se trabaja para el desarrollo del dedo anular -encargado del tercer pistón-.



Gráfica 9 Uso de pistones, combinación 2/1. Fuente: Elaboración propia

El uso del tercer pistón es reiterativo en toda la pieza, situación que no es habitual en el repertorio para este instrumento, debido a que las tonalidades que se recomiendan son las de C, G, D y A, hablando de sostenidos; y de F, Bb y Eb, hablando de bemoles.

Por otra parte, un punto de inflexión del presente instructivo en relación con otros textos, es que el sistema melódico no es tonal y por ende, los cimientos técnicos cambian y dan un origen a otras competencias instrumentales para resolver los problemas técnicos que se presentan en los sistemas anteriores.

Apréciese el contraste con lo expuesto por Valencia (2015), en tanto que restringe el uso de cromatismos y se da prioridad a la disposición diatónica en la melodía; no sucede así a nuestro largo del instructivo, donde se piensa la composición desde la factibilidad técnica.

Se consideró, para la segunda parte de esta pieza, el uso de sostenidos durante el ascenso de las notas, y de bemoles en el descenso, dada la facilidad para el instrumentista de usar estos cromatismos; en este caso, partiendo del F1 hasta el C2, en un pensamiento claramente instrumental.



Gráfica 10 Ejemplo Movimiento N° 2. Fuente: Elaboración propia

Nótese además el uso del carácter melódico que en este caso es *leggiero* y de articulaciones de fraseo como ligaduras y *staccati* para el desarrollo de la pieza. Todo esto, enmarcado en un *tempo* libre pero guiado por un profesor.

Caso 3. Hasta el momento, se han abordado ejemplos de la familia de las maderas y de los metales. La tercera pieza (11) se caracteriza por sus cualidades técnico-melódicas y es realizada para violín, con un rango de tesitura de G<sub>3</sub> hasta D<sub>6</sub> en un compás de 6/4.

El pensamiento con el cual fue construida la pieza se basa en las primeras lecciones del instrumento y en el uso de la primera posición para tocar todas las notas escritas.

El diagrama muestra cuatro cuerdas (E, A, D, G) en tres posiciones: Al aire, Primera Posición, Segunda Posición y Tercera Posición. Las notas y sus respectivos dedos (0-4) están indicados en colores: 0 (negro), 1 (púrpura), 2 (rojo), 3 (verde), 4 (naranja).

Cuerda	Al aire	Primera Posición	Segunda Posición	Tercera Posición
E	0	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
A	0	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
D	0	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
G	0	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4

Gráfica 11 Primera posición, segunda posición y tercera posición. Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con esto, el profesor de violín elabora la posición ergonómica de la mano izquierda del instrumentista, de tal manera que, en los primeros niveles, no excede la segunda posición, es decir, el C<sub>3</sub>.

(articulaciones concertadas con el profesor)

Violín. Partitura musical en sol mayor y 6/4, mostrando un ejercicio de primera posición con articulaciones concertadas.

Gráfica 12 Ejemplo 1 de Trabajo de posición 1 para violín

Mov.2

Mov.2. Partitura musical en sol mayor, 6/4, con un dinámico *p* (piano).

Gráfica 13 Ejemplo 2 de Trabajo de posición 1 para violín

Caso 4. Como último ejemplo del desarrollo melódico, se mencionará la pieza 23, hecha para clarinete, trompeta y saxofón, donde se usa la melodía de timbres. En esta pieza, la melodía

consta de 26 compases que, inicialmente, ocurre entre los tres instrumentos, para luego terminar en un bloque sonoro de seis compases.

El resultado melódico es el flujo constante que se desarrolla entre estos timbres instrumentales, que tienen como articulación común el *staccato*, para dar unidad a la pieza. Además, las tesituras son adecuadas; de acuerdo con el nivel de interpretación, se sugiere una velocidad aproximada de (  $\theta. -100$  ) que da hilación a la pieza.

Es importante recalcar que el uso melódico es inédito en el instructivo que, en este caso, se aleja de la melodía con acompañamiento, paralelismos (parafonías) y contrapunto para adentrarse en una melodía de colores, la que, para llevarse a buen término, responde más al aspecto rítmico, la igualdad en los ataques y la concentración en la lectura, y nó al carácter expresivo, que sí puede ocurrir en otras piezas de esta propuesta pedagógica.

The image shows a musical score for three instruments: Saxophone (Sax.), Trumpet (Tp.), and Clarinet (Cl.). The score is written in 3/8 time and consists of three staves of music. The melody is characterized by staccato articulation and is shared among the three instruments. The first staff shows the Saxophone, Trumpet, and Clarinet playing the melody. The second staff shows the Saxophone, Trumpet, and Clarinet playing the melody. The third staff shows the Saxophone, Trumpet, and Clarinet playing the melody.

Gráfica 14 Ejemplo melodía de timbres. Fuente: Elaboración propia

### 3.3. ARMONÍA

Antes de exponer el pensamiento armónico de las piezas de este instructivo, es conveniente revisar los parámetros sobre los que se construyen las obras, de acuerdo con el modelo expuesto por el Ministerio de Cultura. Dicho modelo se caracteriza por dar un tratamiento tonal y modal al material que se elabora para este nivel y que define la sonoridad desde lo funcional (tónica, subdominante y dominante), teniendo como eje un sistema de acordes basados en las tríadas mayores, menores, disminuidas y aumentadas y, como única excepción a la tríada, el acorde de séptima de dominante.

En contraste con el sistema tonal ya citado, el documento realizado por Valencia (2014) para la elaboración de estos materiales pedagógicos, sugiere utilizar el modalismo diatónico e intercambios modales como, por ejemplo: Dórico-Mixolidio, Eólico-Dórico.

A lo anterior se agrega que el interés por el estudio de la armonía en los aprendices de niveles de formación básica, es cada vez mayor y, en el jazz, ven una puerta de entrada para adquirir conocimientos relacionados en este campo. Todo esto se enmarca en la facilidad que tienen a través de internet para acceder a tutoriales de auto entrenamiento virtual, realidad que lleva a la reflexión sobre el papel del pedagogo en esta área de la música.

Con respecto al instructivo, se aclara que no se trata de saltar de un esquema armónico a otro sin tener un objetivo académico. El sistema tonal tradicional es de usanza en la escritura de los repertorios realizados para estos niveles de formación; sin embargo, la apertura a otros sistemas armónicos enriquecerá los procesos, ampliando sus posibilidades sonoras y estéticas, aunque se hará necesario que el instructor aclare conceptos y corrija teorizaciones deficientes.

Se agrega que el adiestramiento de armonía en estos niveles de formación y en las instituciones de carácter formal y no formal es muy precario, por no decir nulo, y que el estudiante de instrumento realmente ve armonía ordenadamente en procesos académicos de profesionalización.

Entrando en materia, empecemos por decir que el tratamiento armónico en este instructivo es implícito en las piezas de instrumento sólo (piezas de la 1 a la 14) y subyace en las piezas de dúos instrumentales (piezas de la 15 a la 21). Pero donde se pueden discernir con más facilidad los elementos armónicos es, desde luego, en las piezas diseñadas para tríos y cuartetos instrumentales (piezas 22 hasta la 30).

En el primer ejemplo de interacción armónica, -pieza 23, compás 28-, el material para la construcción de los acordes es el resultado del material melódico expuesto anteriormente en los tres instrumentos, de la siguiente manera:

Gráfica 15 Ejemplo armónico. Fuente: Elaboración propia

Véase cómo aparece el primer tricordio en el compás número seis de la pieza, expuesta por el clarinete. Surge luego el segundo tricordio, expuesto en la trompeta en el compás número cinco y, por último, el saxofón presenta el tercer tricordio en el compás número cuatro. La conjunción de este material genera los siguientes acordes:

- Agrupación de notas u acorde uno: en orden ascendente, Bb- F#, G.
- Agrupación de notas u acorde dos: en orden ascendente, Cb, Eb, G.
- Agrupación de notas u acorde dos: en orden ascendente, D, Eb, B.

Se había observado ya que el pensamiento armónico en el repertorio que se encuentra para los niveles de formación inicial, se basaba en lo tonal y modal teniendo un sistema triádico

Gráfica 16 Ejemplo de inter-modalismo. Fuente: Elaboración propia

Se acude a este ejemplo, no sin recordar que el estudiante, llegado a este punto, ha pasado por dos niveles de preparación, el de iniciación y el medio de formación, y que se ha apropiado de otros elementos musicales que lo adentran en estos lenguajes contemporáneos que harán parte de su formación como instrumentista.

The image shows a musical score for three instruments: Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and features a 'con brio' tempo marking. The Viola part starts with a melodic line marked 'mf' and includes first and second endings. The Violonchelo and Contrabajo parts provide harmonic support with similar 'mf' dynamics.

Gráfica 17 Ejemplo de parafonía. Fuente: Elaboración Propia

Este tratamiento de paralelismo en tonalidad menor contrasta con el realizado en la pieza 27 en tonalidad mayor; ésta parte de la tonalidad de Bb y modula a D en el compás 14, retomando la tonalidad primera de Bb en el compás 19. Nótese, en los dos tratamientos, tanto en menor como en mayor, que el uso de dinámicas y articulaciones es similar, con el fin de dar congruencia y coherencia al discurso musical.

En resumen, se podría decir que el uso armónico utilizado en el instructivo abarca lenguajes que van desde las triadas convencionales hasta el uso de tricordios, modalismo, intermodalismo, técnica de paralelismos, libre-tonalismo y agregados (*clusters*).

### 3.4. FORMA

El análisis de la forma que se utiliza en el instructivo se organizó en este orden:

A. Piezas monofónicas: van de la 1 a la 13, elaboradas con base en una forma binaria. La primera parte de la pieza –parte A- aborda algunos aspectos de lenguaje como:

- ✓ Libre-tonalismo melódico: piezas 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
- ✓ Melodía con variaciones: piezas 2, 11.
- ✓ Minimalismo melódico: piezas 3, 12.
- ✓ Pentafonía: pieza 5.

También se utilizan técnicas extendidas básicas, como *frullati* o *trémoli*, teniendo en cuenta las disposiciones técnicas de cada instrumento según los parámetros del nivel.

Por ejemplo: los *tremoli* en la pieza 4, realizada para clarinete, se desarrollan entre las notas B y D y no comprometen ninguna llave, para facilidad del intérprete.

*30 piezas de acercamiento a la música contemporánea de cámara.*

**Guardianes del cosmos**

Piscis Austrinus Jonny Pasos

Tempo libre

Clarinete en B $\flat$  

B $\flat$  Cl. 

B $\flat$  Cl. 

Gráfica 18 Ejemplo Tremoli. Fuente: Elaboración propia

En el segundo movimiento, parte B, se encuentra el contraste de todos los aspectos de lenguaje anteriormente vistos.

Por ejemplo, el *tempo* es mucho más rápido, la figuración rítmica se vuelve más densa, se acortan los valores métricos y se ejecutan amalgamas y hemiolas rítmicas. El rango melódico se extiende en todas las piezas, los saltos melódicos son cada vez más grandes, aparecen articulaciones como fermatas, acentos, *staccati*, *portati* y dinámicas variadas. Por otra parte, en las cuerdas (violín, viola, chelo y contrabajo), aparecen las opciones de cuerdas dobles, *pizzicato* y manejo de diversos golpes de arco.

Un buen ejemplo es la pieza 13 para violonchelo.

The image displays a musical score for a piece for Cello and Violonchelo. It consists of seven staves. The first staff is labeled 'Cello' and the subsequent six are labeled 'Vc.'. The music is written in bass clef with a 4/4 time signature. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as 'rit.' (ritardando) and 'V V' (accents). The piece concludes with a fermata on the final note of the last staff.

Gráfica 19 Ejemplo pieza para violonchelo. Fuente: Elaboración propia

La escogencia de la forma binaria tiene sus cimientos en los procesos formativos a los cuales apunta el instructivo, ya que está pensado para que el profesor de instrumento tenga,

en una sola pieza, dos estadios de diferente y creciente demanda técnica. El primero (A), de inmersión y el segundo (B), de desarrollo técnico- musical.

Obsérvese un ejemplo con el corno:

The image displays a musical score for Horn in F, consisting of seven staves. The first staff is labeled 'Corno en F' and features a melody with dynamics *f* and *p*. The second staff is labeled 'Cn.' and features a melody with dynamic *f*. The third staff is labeled 'Cn.' and features a melody with alternating dynamics *p* and *f*. The fourth staff is labeled 'Cn.' and features a melody with dynamic *f*. The fifth staff is labeled 'Mov.2' and features a melody with dynamics *fp* and *f*. The sixth staff is labeled 'Cn.' and features a melody with dynamics *fp* and *f*. The seventh staff is labeled 'Cn.' and features a melody with dynamics *dim.*, *mp*, *fp*, and *f*.

Gráfica 20. Pieza para corno. Fuente: Elaboración propia

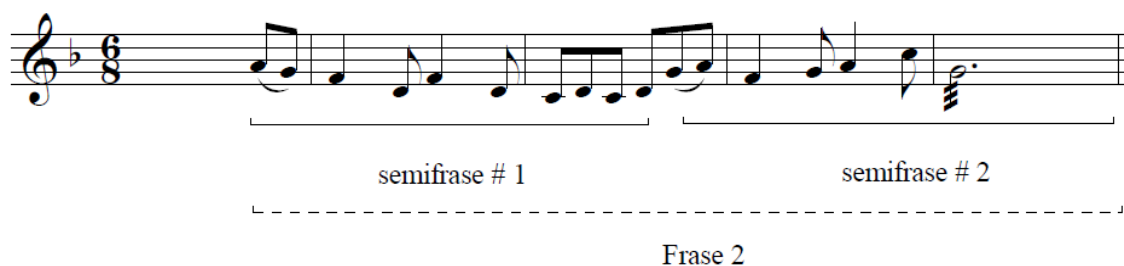
B. Piezas para Dúo. En segundo lugar, acudiremos a las piezas de la 15 a la 21, realizadas para dúo instrumental. Como se observa, estas piezas estas diseñadas de forma monotemática, utilizando la barra de repetición en todas, no sólo para alargar la forma, sino también para crear unidad en el discurso musical.

A continuación, veremos en los siguientes ejemplos, el desarrollo temático, que consta de pregunta y respuesta consolidar la micro-forma musical:



Gráfica 21. Microforma. Fuente: Elaboración propia

En la gráfica 21, se observa una primera semifrase de inicio anacrúsico y terminación acéfala, seguida por la segunda semifrase de inicio anacrúsico y terminación con prolongación post-íctica, para formar la primera frase.



Gráfica 22. Microforma. Fuente: Elaboración propia

En la gráfica, se observa la primera semifrase de inicio anacrúsico con terminación post-íctica, seguida por la segunda semifrase de inicio anacrúsico y terminación íctica. Se termina con la repetición de la sub-frase 2 de la frase 2 repetida tres veces a manera de *coda*, para redondear la micro-forma de la pieza.

Otro aspecto notable en las construcciones mono-formales, es el uso de *ostinati* y frases largas, tal como se observa en las piezas 15 y 16.

Flauta

Oboe

Fl.

Ob.

Gráfica 23 Fragmento pieza 15. Fuente: Elaboración propia

**Moderato dolce**

Clarinete en B $\flat$

Fagot

*mp*

material melódico

*mp*

obstinato rítmico-melódico

Gráfica 24 Fragmento pieza 16. Fuente: Elaboración propia

En resumen, se infiere que los esquemas formales constan generalmente de dos frases que formarían un período (A) y que se equilibran haciendo uso de los elementos rítmico-melódicos que se encuentran en las semifrases.

C. En tercer lugar, están los tríos y cuartetos instrumentales que no tienen formas similares a las otras piezas del instructivo. Estos formatos instrumentales se diferencian en su concepción por adoptar formas derivadas de la música tradicional colombiana.

Si bien no se cuenta con instrumentos tradicionales dentro del formato instrumental, es indudable el uso de ritmos idiomáticos que hacen referencia a géneros de carácter





Gráfica 27 Ritmo idiomático. Fuente: Elaboración propia

*Ritmico*

Gráfica 28 Ritmo Idiomático. Elaboración propia

El primer tema es expuesto por el oboe y el xilófono y el segundo, en manera de mambo (término que se acuña en el estilo), que se caracteriza por un motivo melódico-rítmico que se repite por lo menos dos veces; en este caso, es expuesto por el corno en los compases 11 a 24, tal como se observa en las gráficas 23 y 24.

Gráfica 29. Tema B. Mambo. Fuente: Elaboración propia

### 3.5 ORQUESTACIÓN

“Guardianes del Cosmos” es un texto que trabaja dos dimensiones pedagógicas: la estético-musical y la dimensión social. Pensando en la dimensión social, los proyectos musicales, en estos niveles de formación, apuntan a la práctica colectiva para el disfrute de la ejecución musical, es decir, a las agrupaciones de formatos grandes con un mínimo de 20 personas, lo que limita mucho la práctica instrumental y los procesos de socialización.

No obstante, no hay espacios para la creación espontánea de conjuntos instrumentales más de cámara que fomenten el desarrollo de la música antes y después del ensayo de la banda o de la orquesta. La orquestación de este instructivo está pensado para instrumentos cercanos a su desempeño dentro de la banda u orquesta, así como lo podemos observar en la *Tabla 4 Organización Instrumental - Obras. Elaboración propia*).

La flauta con el oboe, el fagot con el clarinete, el saxofón con la trompeta o el trombón, la tuba con las placas, el violín y la viola, el chelo y el contrabajo. Esto para los dúos instrumentales. La misma lógica se aplica para los tríos instrumentales de flauta, oboe y fagot, que son parte del mismo grupo instrumental (aerófonos maderas); clarinete, saxofón y trompeta (aerófonos); corno, trombón y tuba, miembros de la misma familia instrumental de los aerófonos metales, así como las placas (idiófonos) y las cuerdas frotadas (cordófonos).

Lo anterior nos dice que, hasta este punto, los conjuntos que se proponen desde la orquestación son de fácil conformación. Cabe anotar que, para la conformación de los cuartetos, último conjunto instrumental, se ha seleccionado aleatoriamente un instrumento de cada una de las familias, de tal modo que, para las tres últimas piezas, se encontrará un instrumento de madera, uno de los metales, uno de las cuerdas y por último, uno de la percusión (marimba, vibráfono o xilófono), lo que obedece a la petición de los profesores del área de integrar estos instrumentos dentro de las agrupaciones de cámara.

Se ha hablado de los instrumentos utilizados dentro del instructivo; sin embargo, es notoria la ausencia de instrumentos armónicos como la guitarra y el piano. La razón de esta decisión radica en que estas agrupaciones de gran formato como las bandas/orquestas

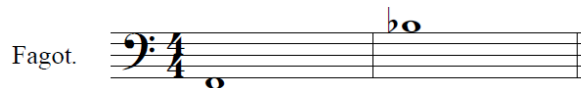
infantiles o juveniles no cuentan, dentro de sus plantillas orquestales, con dichos instrumentos.

Además, no se cuenta con la infraestructura ni con los programas que sustenten el tratamiento dentro de estas agrupaciones, aunque reconocemos en esta situación una falla que se tendría que resolver en los diseños curriculares.

## 4. TÉCNICAS Y ESTÉTICAS DE COMPOSICIÓN

### 4.1. MINIMALISMO

Un primer recurso melódico usado en el proceso de composición es el minimalismo<sup>2</sup>, como se puede observar en la gráfica 30, pieza para fagot - Grado 1.



Gráfica 30 Extensión Fagot. Fuente: Elaboración propia



Gráfica 31 Fragmento Fagot. Fuente: Elaboración propia

Las notas, que se escogieron por su facilidad en la ejecución, son C y G; el C como eje y centro; y, en su órbita, el G en dos octavas. Además, la figuración rítmica escogida fue de corcheas; de esta manera, el ejecutante encontrará tres sonidos melódicos en varias rítmicas.

Ahora bien, la unión del minimalismo y la eliminación de la barra de compás se evidencia en la pieza 16 (*Pictor*) para clarinete y fagot, en la cual se trabaja con cuatro notas transpuestas, C, C#, F, F#, generando una serie [10, 11, 3, 4]. En el clarinete, cada una de estas notas tiene posiciones alternas que puede escoger el el ejecutante a medida que vaya transcurriendo la pieza y un subconjunto de dos notas C, E, para el fagot, que se desplazan rítmicamente durante toda la pieza con el uso de sólo la mano izquierda.

---

<sup>2</sup> Minimalismo. La música minimalista es la que se trabaja a partir de materiales limitados o mínimos; las obras utilizan solamente algunas notas, solamente algunas palabras. Este lenguaje se aplica muy bien a obras escritas para instrumentos con recursos muy limitados. Por ejemplo, hay obras que reducen el tempo hasta dos o tres notas por minuto. Las *Vejeciones* de Erik Satie, con sus 840 repeticiones; y la pieza silente de John Cage, 4'33", constituyen dos primeros ejemplos musicales, a pesar de que este punto de vista no fue extensamente adoptado hasta los años 60 y 70, cuando puede ser observado en numerosos lugares, con la influencia clara de las artes visuales.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Bassoon. The Clarinet part is written in treble clef and is marked with the tempo 'dolce' and the dynamic 'mp'. It contains two motifs: 'Motivo # 1.Cl' and 'Motivo # 2.Cl'. The Bassoon part is written in bass clef and is marked with the dynamic 'mp'. It contains one motif: 'Motivo # 1. Fg'.

Gráfica 32 Fragmento Clarinete y Fagot. Fuente: Elaboración propia

Otro concepto que se trabajó en la elaboración de este material, es el de la melodía de timbres, vocablo acuñado por Schoenberg en su tratado de armonía. Este autor expresa: “el timbre es el gran territorio donde está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección; y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías” (Schoenberg, 1974).

Un ejemplo de este concepto se observa en la pieza 22 –*Volans*-, escrita para trío de maderas -flauta, oboe y fagot- en la que se trabaja una melodía en la flauta, que consta de 12 pulsos, retomada por el oboe; en este punto, se observa un contrapunto libre de la flauta contra la primera sub-frase del oboe en el primer sistema.

The image shows a musical score for three instruments: Flauta, Oboe, and Fagot. The Flauta part is written in treble clef and is marked with the tempo 'espress.' and the dynamic 'mf'. The Oboe part is written in treble clef and is marked with the tempo 'espress.' and the dynamic 'mf'. The Fagot part is written in bass clef and is marked with the dynamic 'mf'.

Gráfica 33 Fragmento *Volans*. Fuente: Elaboración propia

En el segundo sistema, la flauta realiza la melodía dos veces, mientras el oboe interviene imitando el contrapunto expuesto por la flauta en el primer sistema y aparece el fagot con una línea melódica diferente (segundo contrapunto) en movimiento contrario a la flauta.

Hasta esta parte del segundo sistema, se tienen tres melodías que conviven de manera separada haciendo convergencia en los tiempos fuertes. Como se puede observar, hay una nota recurrente en el tema (el a) que sirve de centro para la fluidez melódica.

Ya en la segunda parte, se añade un aspecto que sirve para evitar la monotonía de la melodía principal y es el uso de los tresillos de corcheas que producen una hemiola rítmica entre 2 y 3 notas por pulso; este recurso amortigua los choques de las segundas menores que se generan en los tres instrumentos. Valga decir que el efecto sonoro sugiere que quien escucha se concentraría en la dirección melódica del instrumento de su interés y nó en la consecuencia armónica que se desprende de la conjunción de las tres voces.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.). The score is divided into two parts: 'Primera parte' and 'Segunda parte'. The Flute part is labeled 'Melodía' and 'Orbita melódica-1'. The Oboe part is labeled 'Orbita melódica-2' and 'Orbita melódica-1-Variación'. The Bassoon part is labeled 'mf' and features triplet patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

*Gráfica 34 Ejemplo parafonía. Fuente: Elaboración propia*

Se ha de advertir que lo ideal sería que el fagot estuviera en la octava superior; sin embargo, siendo consecuente con el nivel para el cual está escrito, se escribió en el registro propio de este nivel; el efecto sonoro que se logra es que el oboe domine la sonoridad puesto que es predominante en este registro.

Para contrastar este efecto de melodía de timbres, se utilizó también el unísono; la idea es contrastar la textura antes empleada, para luego culminar con un pedal hecho por el fagot y una melodía desplazada entre la flauta y el oboe.

## 4.2. DODECAFONISMO

Para la elaboración de las piezas 17, *Columba* -para trompeta y saxofón- y 25, *Andrómeda* -para xilófono, vibráfono y marimba- se utilizaron unas series dodecafónicas con dos tratamientos diferentes.

En la pieza *Columba*, la serie utilizada es (3 5 e 7 8 1 t 2 4 6 0 9), para la trompeta.



Gráfica 35. Ejemplo Serie. Fuente: Elaboración propia

Y para el saxofón alto, la serie (5 7 1 9 t 3 0 4 6 8 2 e).



Gráfica 36. Ejemplo serie. Fuente: Elaboración propia

La construcción de la serie obedeció al registro y a los niveles de formación.

En este caso, la trompeta tiene una tesitura de séptima mayor que va desde el C, la nota más grave, hasta el B, la nota más aguda, de acuerdo con el margen de complejidad; desde lo técnico, sólo tendría que ejecutar los tres pistones en la tercera nota, es decir en el Db y tendría otro intervalo difícil entre el Ab y el D natural.

Sin embargo, el comienzo de la pieza está en un registro medio que facilita el flujo de la melodía que, para más facilidad del joven instrumentista, está en *staccato* y culmina en un trino para hacer el final más interesante.

En lo que corresponde al saxofón alto, la serie está un tono por encima de la de la trompeta; se escoge este margen de distancia por la facilidad técnica para el instrumento. Cabe anotar que el trino de Ab y de A natural es complejo y no puede ser tan rápido como el del B y el C de la trompeta por el uso del tercer dedo. A continuación, en el siguiente sistema sigue el retrogrado de la serie, es decir:

Trompeta (90642t187e53). Notas reales que terminan con el último hexacordo de la serie (187e53).



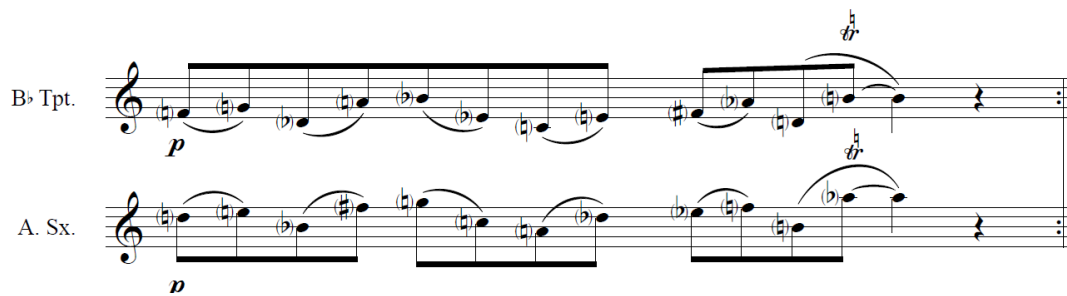
Gráfica 37 (T3R).Ejemplo serie. Fuente: Elaboración propia

Para el saxofón alto, la serie es (e286403t9175), que termina con el último hexacordo de la serie: (3t9175):



Gráfica 38 (T5R). Ejemplo serie. Fuente: Elaboración propia

Se finaliza con la serie original pero con una articulación pensada más para el trompetista que para el saxofonista, es decir, ligadura de dos notas.



Gráfica 39. Ejemplo serie. Fuente: Elaboración propia

Ya se ha señalado que los tratamientos de las piezas 17 y 18 son diferentes debido a la retrogradación y a su inversión especular en la primera pieza y, en la segunda, lo que se evidencia es la ampliación rítmica de la serie, que primero se presenta en corcheas, después en negras y negras con puntillo para terminar en blancas y blancas con puntillo, como lo podemos observar en la siguiente gráfica.

*dolce*

Xilofono  
 Vibráfono  
 Marimba

Xil.  
 Vib.  
 Mrb.

Xil.  
 Vib.  
 Mrb.

Gráfica 40. Ejemplo serie. Fuente: Elaboración propia

### 4.3. TEORÍA DE CONJUNTOS<sup>3</sup>

Para la elaboración de la pieza 23, se tomaron como materia prima los tricordios (t,1,4) y (4,7,t), expuestos por el saxofón y la trompeta en los dos primeros compases.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinete en B $\flat$ , Trompeta en B $\flat$ , and Alto Sax. The time signature is 3/8. The Clarinete part is marked 'leggero' and has a whole rest in the first two measures. The Trompeta part is marked 'Mute' and 'p', with a whole rest in the first measure and a quarter-note triplet (F $\sharp$ , G, A) in the second measure. The Alto Sax part is marked 'p' and has a quarter-note triplet (F $\sharp$ , G, A) in the first measure and a whole rest in the second measure.

Gráfica 41. Ejemplo tricordios. Fuente: Elaboración propia

En los compases 4, 5 y 6, se encuentran los siguientes subconjuntos de tricordios que son tratados a través de la pieza de la siguiente manera.

The image shows three musical staves, each with a quarter-note triplet. The first staff has notes F, G, and A. The second staff has notes G, A, and B. The third staff has notes A, B, and C. A dashed line is drawn below the third staff.

Gráfica 42. Ejemplo tricordios. Fuente: Elaboración propia

<sup>3</sup> Teoría de conjuntos de grados genéricos (**Pitch class set theory**). Surge como una herramienta de composición y análisis ante la música atonal iniciada después de Brahms. No es lo mismo que serialismo, aunque se comparten muchas ideas con este sistema. Con esta teoría, podemos analizar también música atonal no serializada. La música se organiza alrededor de los conjuntos (*sets*) o grupos de notas y de las variaciones que son producto de sus manipulaciones o modificaciones. Cada nota de la escala cromática está representada de manera fija por un número del 0 al 11, desde el Do (0) hasta el Si (11). Esta teoría pretende explicar el origen de las alturas de notas cuando la técnica de composición empleada no es "serial". Cuando la música se encuentra "serializada" las distintas series, dodecafónicas o nó, fundamentan las diferentes alturas genéricas de cada nota. Cuando no existe una intención serial, la teoría del set ayuda a fundamentar dichas alturas gracias a la definición de grupos de notas (*sets*). Los mismos poseen una identidad armónica única, producto de una permutación interválica entre las notas constitutivas. Esta identidad se mantiene luego de aplicar procedimientos de transposición. (Tomado de <http://teoriadelset.blogspot.com/>)

#### 4.4. PENTAFONÍA

Como último recurso de composición, encontramos la pentafonía en dos piezas, la 18, hecha para corno y la 5, para saxofón solo.

The image displays three staves of musical notation in 4/4 time, key of D major (one sharp). The top staff is labeled 'Saxofón' and features a melodic line that concludes with a Bm pentatonic scale (B, A, G, F, E) indicated by a bracket and the label 'Bm Pentatonica'. The middle staff is labeled 'Sx.' and shows a melodic line that concludes with a Cm pentatonic scale (C, B, Bb, A, G) indicated by a bracket and the label 'Cm pentatonica'. The bottom staff is also labeled 'Sx.' and shows a chromatic descending line that concludes with a Cm pentatonic scale (C, B, Bb, A, G) indicated by a bracket and the label 'Cm pentatonica'.

Gráfica 43. Ejemplo pentafonía. Fuente: Elaboración propia

El uso de las escalas pentatónicas en la música escrita para los niveles de formación de iniciación y desarrollo instrumental, es de usanza y trae consigo la posibilidad de explorar el modalismo como sonoridad, ya sea dórico o eólico. Los estudiantes ven estas escalas como uno de los primeros recursos de improvisación, recurso creativo que tiene cada vez más fuerza en las estrategias pedagógicas y didácticas para la enseñanza musical. En este caso particular y de nuevo teniendo en cuenta la tesitura sugerida para el nivel uno, la pieza cuenta con dos escalas pentatónicas, la de B menor y la de C menor, que corresponden a las tonalidades que se utilizan en el nivel; es decir, hasta cuatro sostenidos y cuatro bemoles. Se crea, en conjunto, una sonoridad frigia que termina en la dominante de si menor, relativa de D mayor, una de las primeras escalas que se estudian, debido a la facilidad de ejecución.

## 5. CONCLUSIÓN METODOLÓGICA

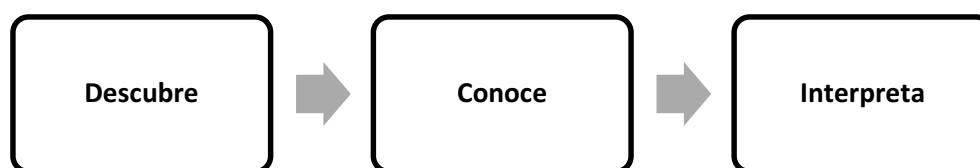
Al comenzar la reflexión del instructivo “Guardianes del Cosmos”, concebido para una población de niños y jóvenes entre los 7 y los 14 años, se contempló tener una línea de trabajo congruente entre lo estético-musical y lo psicosocial, componentes inseparables que son la plataforma conceptual y el motor de desarrollo de esta propuesta pedagógica.

Considérese ahora que el profesor de instrumento debe estar convencido del cambio de paradigma que se propone en el contenido del instructivo y que, al abrir una vertiente que no corresponde a la música tonal, el espectro estético del instrumentista en formación se amplía, para luego acceder a numerosos nuevos compositores.

Es primordial hacer una inducción cuidadosa a los profesores, sobre cada uno de los elementos trabajados, para que, con claridad, puedan ser difusores y promotores de la propuesta.

Entiéndase bien que “Guardianes del Cosmos” no es la solución a todos los problemas actuales de educación instrumental; sin embargo, plantearse unas competencias básicas es necesario para emprender el proceso y llevarlo a buen término, desde el hacer y el ser.

Desde el hacer se contemplan estas competencias:



Y, desde el ser, las siguientes:



Teniendo en cuenta estas competencias, se podría afirmar que el resultado del aprendizaje propuesto por el instructivo llevará a nuevas esferas de conocimiento a los ejecutantes

intérpretes, quienes encontrarán, de una manera cómoda, nuevos lenguajes y conceptos estéticos, además de la posibilidad de interactuar de forma espontánea con otros instrumentistas.

### *Abordaje de las partituras*

Se sugiere, como primer paso, hacer la lectura del instructivo partiendo de las piezas de instrumentos en solo e incluyéndolas en los planes de estudio, trabajando desde lo técnico y lo gramatical y teniendo paralelamente los métodos de instrumento individual; como resultado, se espera el entendimiento de la diferencia de lenguajes. Además, es de considerar la indagación por repertorios de música contemporánea para el instrumento específico, con el objeto de tener un referente de este tipo de partituras y poder generar motivación en los instrumentistas en formación sobre puntos de llegada.

Conjuntamente, también se pueden lograr trabajos que dialogarían con la malla curricular, como la entonación, la rítmica e, incluso, trabajos de improvisación con los recursos obtenidos de la misma pieza, hasta llegar a la ejecución interpretativa, preferiblemente de memoria.

En un segundo momento, se abordan las piezas de dúo instrumental, que traen consigo otro reto pedagógico, que hace referencia al conjunto. Éste será apoyado por el director de la agrupación general y tendrá como objeto el desarrollo del acople rítmico, melódico, ejecutivo e interpretativo de los músicos en formación.

Al comenzar esta reflexión, se señaló que hay dos componentes básicos y transversales del instructivo, lo musical y lo psicosocial. Ahora bien, para ser congruentes y consecuentes con la propuesta, los conjuntos deben ser, en gran parte, iniciativa de los instrumentistas y no imposiciones de los profesores o directores musicales.

## Bibliografía

- Bindhoff de Sigren, C. (1960). Educación musical: Conferencia bienal de la Asociación Nacional de Educadores, en los EE.UU. *Revista Musical Chilena*, 14(71).
- Círculo Colombiano de Música Contemporánea. (2011). *Círculo Colombiano de Música Contemporánea - Imaginarius*. Recuperado el 16 de Abril de 2015, de [http://www.ccmc.com.co/ccmc\\_historia.php](http://www.ccmc.com.co/ccmc_historia.php)
- Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. (2004). *Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte*. Recuperado el 16 de Abril de 2015, de <http://www.colegiocompositores-la.org/presentacion.asp>
- Cornelio V, I. D. (s.f.). *Universidad Autónoma del Carmen*. Recuperado el 5 de Junio de 2015, de <http://www.cnfd.unacar.mx/contenido/difusion/acalan48pdf/contenido.pdf>
- Giraldez, A., & Díaz, M. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Barcelona: Graó.
- Hemsey de Gainza, V. (1995). Didáctica de la Música Contemporánea en el Aula. *Música y Educación*(24).
- López de Rego Fernández, C. (2007). Lo espontáneo, lo reflexivo y lo creativo en el proceso de formación armónica-compositiva del maestro. *Revista Da Abem*.
- Ministerio de Educación Cultura y Deporte. (s.f.). *España es cultura*. Obtenido de [http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas\\_creadores/anton\\_garcia\\_abril.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/anton_garcia_abril.html)
- Rojas, L., & Fuentes, J. (14 de Abril de 2015). *ithinkdigital.com*. Obtenido de <http://www.ithinkdigital.com/uma/orquestas/video.html>
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical.
- Universidad de Antioquia. (2011). *Universidad de Antioquia - Facultad de Artes*. Recuperado el 14 de Abril de 2015, de <http://www.udea.edu.co/portal/page/portal/SedesDependencias/Artes/D.ServiciosProductos/RedMusica>
- Valencia Rincón, V. (2014). *victorianovalencia.com*. Obtenido de <http://victorianovalencia.com/pdf/gradosbanda14.pdf>
- Valencia, V. (2015). *victorianovalencia.com*. Recuperado el 4 de Junio de 2015, de <http://victorianovalencia.com/pdf/gradosbanda14.pdf>