

**ELECCIÓN Y ENSAYO DEL REPERTORIO PARA
LA BANDA ESCOLAR O PARAESCOLAR SEGÚN
GRADOS DE DIFICULTAD, EJEMPLIFICADAS CON
TRES OBRAS**

Luis Felipe Padilla Restrepo

Músico compositor de la Universidad EAFIT, actualmente trabaja en la Red de Escuelas de Música de Medellín, en la comuna 6, 12 de Octubre, como director de banda sinfónica.

Trabajo académico escrito, requisito parcial para la obtención del título de Magister en Música con énfasis en Dirección de Orquesta de la Universidad EAFIT.

**Universidad EAFIT
Escuela de Humanidades
Departamento de Música
Maestría en Música, énfasis en Dirección
Medellín, Noviembre de 2015**

RESUMEN

La presente monografía pretende servir de herramienta para directores de bandas musicales que deseen ampliar su experiencia en el estudio de la obra, su ensayo y su proceso en la agrupación musical, de acuerdo con los estándares generales de grados de dificultad. El trabajo presenta, con una pieza musical por cada nivel, consejos sobre cómo analizar y realizar una correcta selección del repertorio, cómo abordar el ensayo y ejemplos para simular las condiciones que el director encontrará en la obra y en su agrupación.

PALABRAS CLAVES

Grados de dificultad, Niveles para banda, Banda Sinfónica, Dirección de Banda, Técnicas de ensayo.

ABSTRACT

This paper is intended as an additional tool for conductors of bands wanting to expand their experience in the study of the musical work, rehearsal and his musical group process according to general standards of grade levels for wind band. The paper presents a musical piece for each level, advice on how to analyze and make a correct selection of the repertoire, and how undertake the rehearsal and examples to simulate the conditions that, as conductor, will find in the work and the band.

KEY WORDS

Difficulty levels, Band as a Wind Band, Band Conducting, Rehearsal techniques.

INTRODUCCIÓN

Como parte de las agrupaciones y plantillas orquestales alrededor del mundo, se encuentra la banda sinfónica, llamada también banda de vientos (*Wind Band*), orquesta de vientos, “banda de calle” (Adler, 2006, p. 774) o simplemente banda; este tipo de conjunto musical ha jugado un papel fundamental en las nuevas enseñanzas y pedagogías, además de nuevos repertorios, nuevas sonoridades e inclusive contextos diferentes en cuanto a su conformación, trabajo y formas de dirección musical.

En diferentes países con alta actividad musical o con tradiciones arraigadas, como Colombia, las bandas de música se han proyectado como parte del trabajo cultural en el desarrollo de la conformación de conjuntos en el ámbito escolar y como parte del esparcimiento y aprovechamiento del tiempo libre de niños y jóvenes.

En la actualidad, en Colombia se cuenta con un número elevado de bandas juveniles con algunos directores capacitados y otros que aún se encuentran en proceso de formación. Existe, no obstante, una diferencia fundamental entre las bandas colombianas –y de otros países similares– y las de países musicalmente más avanzados. En éstos, las bandas de nivel básico son conformadas por niños o jóvenes que han tenido instrucción instrumental y musical general dentro del sistema educativo académico formal planeado para toda la población (primaria y secundaria); en cambio, el infante o adolescente llega a una banda de nivel inicial, en Colombia, a comenzar su preparación instrumental, la misma que debe desarrollarse, por otra parte, con una enseñanza colectiva o, por lo menos, grupal. Es preciso aclarar que este trabajo no va a referirse a estos niveles remediales sino a los subsiguientes, en donde pueda contarse con instrumentistas de niveles más avanzados.

Existen particularmente más directores formados o estudiantes formales de orquesta que de banda y, aunque según mi percepción no encuentro una diferencia técnica entre ambos, sólo puedo decir que la formación debe tener cabida en el contexto de las agrupaciones: la

orquesta, con una tradición más amplia y conformaciones profesionales y la banda con una proyección más socialmente incluyente que da cabida a una mayor cantidad de grupos aunque usualmente menos profesionales, académicamente hablando y más de aficionados o principiantes.

La mayoría de los directores de banda cuentan con una experiencia propia en el método de trabajo con la agrupación, gracias a la idiosincrasia de ésta, de tal manera que, al final, se evidencia un sistema musical amplio pero con pocas utilidades o herramientas de trabajo que permitan un mejor desarrollo de la agrupación.

El presente trabajo habla sobre uno de los momentos más importantes en el ciclo de la preparación para una presentación en escena o concierto: el ensayo. No nos detendremos solamente en el acto de hacerlo en una agrupación cualquiera; nuestro punto es centrarnos en el ensayo de la banda sinfónica. El ensayo de esta agrupación se basa en el método que contempla un esquema de niveles para banda que son usados en las escuelas preparatorias de los países de Norteamérica; estos niveles o grado de dificultad, como son llamados, tienen los parámetros que definen el estado avanzado de estudio o proceso de la agrupación de acuerdo con su tiempo de trabajo, madurez, habilidad instrumental, conceptos musicales, etc.

Durante el proceso de análisis de los grados de dificultad, se estudiaron textos de varias casas editoriales con niveles que diferían en cuestiones mínimas; sin embargo, se planteó el uso de una tabla cuyo contenido fuese el promedio o factor común de las diferentes tablas publicadas, y ésta es la que utilizaremos para el análisis de las obras ejemplos. La tabla es de uso frecuente en las agrupaciones pero, curiosamente, en nuestras ciudades no parece ser usual.

El ensayo de la banda sinfónica se realiza abordando una obra musical con las características de cada uno de los niveles de banda; es decir, que para cada uno de los cinco niveles de banda, se escogerá una obra musical para trabajar los problemas de la agrupación

según el grado de dificultad. Esto, para efectos de recrear el ensayo en todos los momentos del avance de la agrupación y hacerle frente a las dificultades que se pudieran encontrar en cada instrumento, en el montaje de la obra y de su dirección.

La realización de esta monografía se enfoca en varios puntos importantes que rodean la banda sinfónica como agrupación.

Un tema importante es el desarrollo bandístico acelerado en nuestros sistemas nacionales e internacionales y la poca estructuración en el tema del ensayo, puesto que su creación se basa en modelos sociales que, en muchas circunstancias, no apuntan a un alto nivel de la agrupación, sino más bien al recreación y el aprovechamiento del tiempo libre de los jóvenes.

Es importante tener en cuenta que éste es el factor común en el contexto de nuestro país, pero no se quiere decir con ello que no existan bandas sinfónicas de alto nivel o profesionales. Colombia cuenta con algunos conjuntos de vientos como la Banda sinfónica Manuel J. Posada de Caldas, la Banda departamental del Valle del Cauca, la Banda sinfónica de Pereira y la reciente Banda Filarmónica Juvenil, que se encuentran fortaleciendo esta tradición tan especial de nuestro país.

Otro tema es la relación del director con la agrupación en el ensayo, tomando el sistema de niveles de banda como herramienta para colaborar en la preparación del conjunto y hallar los parámetros de estos grados de dificultad, de acuerdo con la clasificación de las obras y con la posible elaboración de piezas musicales pedagógicas para la evolución musical de las bandas.

Algunas de las bandas-escuelas de música tienen directores que no lo son profesional o especializadamente pero son músicos y, aunque mi intención no es pretender formarlos técnicamente, se pretende que esos talentosos músicos que se encuentran frente a estas agrupaciones puedan tener esta herramienta para el desarrollo o avance de su agrupación.

Desde mi experiencia como músico de banda, he encontrado dificultades musicales que deben ser resueltas con cuidado, lo que ha llevado a la realización de esta producción, con el propósito de continuar con la ayuda necesaria para una tradición que hoy se convierte en un pilar importante del desarrollo de la educación musical en nuestro país, como lo son las bandas de vientos.

El proyecto se presenta entonces en: Bases primordiales, en las que se muestra la técnica básica, consejos del oficio de director, la agrupación como tal y la técnica del ensayo basada en los grados de dificultad, según los proponemos en el desarrollo de este trabajo; esto, con el fin de remitir al director a ejercicios que ayuden a la superación de los objetivos en cada nivel. Vienen luego tres (3) capítulos que son el grueso del proyecto. En ellos, se iniciará con la tabla de contenido de cada nivel o grado de dificultad para banda, continuando con la obra musical misma, que es el medio para tratar el trabajo del ensayo o la simulación de éste, para que cumpla con las exigencias del nivel.

Para los niveles iniciales (uno y dos), por supuesto se cuenta con unas características del proceso de aprendizaje, como la selección de repertorio, la afinación, la dirección para instrumentistas y la lectura de la obra. Además, la consideración de posibles inconvenientes que deben abordarse para el objetivo de la correcta evolución del grupo y que requieren de un estudio individual.

En el nivel medio (nivel tres), el mantener la métrica es un tema que debemos tener en cuenta, lo mismo que detalles métricos, dinámicos, articulatorios, de afinación y otros, tales como, ya en lo particular, pulir ligaduras, *staccati*, *portati*, acentos explícitos, entre otros. En esto se convierte el ensayo de una agrupación común y, además, para el caso específico de la orquesta de vientos, el manejo de las tímbricas de las piezas musicales, incluido también el sonido colectivo como objetivo muy importante.

Se presenta entonces **“Elección y ensayo del repertorio para la banda escolar o paraescolar según grados de dificultad, ejemplificadas con tres obras”** ubicándolo en

nuestro entorno nacional y adecuándolo a un contexto internacional como el que se refiere a los grados de dificultad que se utilizan en diferentes países. Las técnicas de ensayo basadas en los grados de dificultad y su aplicabilidad en nuestras salones de ensayo, simplemente complementan la utilización de estos parámetros en la clasificación de obras, en el aprendizaje, en la calificación de concursos de bandas musicales, en la composición y, ahora, en un nuevo campo de trabajo como es la preparación del proceso musical a través del tiempo y la formación de los pequeños pero talentosos instrumentistas de nuestras bandas sinfónica del país.

BASES PRIMORDIALES

El Director

El director es el músico mayor de la agrupación, es el poseedor de la llave mágica que decodifica la obra, que puede transmitirla y ofrecer instrucciones sencillas pero precisas, para un desarrollo funcional de la obra en la agrupación. Por esta razón es imperativo ser cuidadoso y mucho más, si las personas con las que trabajará son afectadas musicalmente por lo que digamos o hagamos en este oficio. El trabajo de ser director es complejo pero no es imposible; basta con disciplina, cuidado y conocimiento en lo que se hace, de esta manera entonces, hablaremos de puntos para tener en cuenta en la dirección de bandas de acuerdo con la función del director, enfocados en los grados de dificultad y la agrupación banda sinfónica.

“The conductor must be a trained musician, must know how to work with people in a group, and must be able to convey musical intentions to players by means of gestures.

A conductor’s training must have included courses in composition, and the conductor must have gained insight into all the questions of interpretation, such as structural analysis, style, and performance practice. Most important, a conductor must be a competent performer on at least one instrument, aside from possessing a working knowledge of all instruments used in an orchestra. The ability to read an orchestral score and, if necessary, play it on the piano is vital part of the conductor’s faculties. While absolute pitch is not prerequisite, the conductor’s ear should be keen enough to recognize inaccuracy in pitch and to maintain the proper balance. The mastery of all these elements will give the conductor the authority to be a genuine leader.

But musicianship and thorough study of scores will help little unless a conductor knows how to talk to people, work with them, and get results in a quick and direct manner. Knowledge of the principles of group psychology is of great value in rehearsing efficiently and in stimulating the players to a good performance.

Musicianship and knowledge of psychology, however, still do not make a conductor, There is a technique of conducting just as there is a technique of playing an instrument.” (Rudolf, 1993, p. xv)

La parte técnica es fundamental, es necesario conocerse como director y saber cuáles son las virtudes que pueden ayudar a nuestra agrupación o los defectos y mejorarlos. No es necesario conocer o ser perfecto en todos los aspectos musicales pero se debe ser diestro y conocedor de sus propias habilidades y de la obra.

[...]Por útil que sea para un director de orquesta el tener cierta experiencia en la lectura de las diversas claves, sería una pérdida de tiempo para un pianista aturullarse con problemas tan especializados[...] [...]Si nuestros ejecutantes – instrumentistas, cantantes y aún directores- tuvieran un conocimiento mas profundo en la esencia de las obras musicales, no nos enfrentaríamos con lo que parece haberse convertido en una regla en las ejecuciones superficialmente barnizadas de hoy en día: el repiqueteo de un trozo sin ninguna articulación lógica, sin la menor penetración profunda de su carácter, movimiento, expresión[...] (Hindemith, 1946, p. viii-ix)

Llevar un pulso constante es bastante necesario puesto que los estudiantes de niveles iniciales –aunque parezcan no ser muy buenos mirando al director- es obligatorio enseñarles que la figura de conductor musical existe para que su educación musical sea mucho más expresiva y precisa con el pasar de los años y el aumento del nivel. Un pulso claro ayuda a los estudiantes a mantener su estructura metronómica interna a salvo, sin fluctuaciones que puedan hacer errar su lectura; tengamos presente el tiempo desde el principio y sin variaciones considerables durante el ensayo.

El pulso y la expresión están reflejados en los esquemas de dirección, porque con estos esbozos gestuales se realizará la comunicación efectiva con nuestros músicos; por tal motivo, deben conocerse, aprender cómo usarlos, para qué sirven y cuándo sustituirlos; Ilustrarse buscando algunas referencias donde pueden ser encontradas, para el aprendizaje e instrucción en la dirección. Estos patrones musicales para el director son de fácil acceso; sin embargo –en la medida de lo posible– se debe recibir lecciones que favorezcan el crecimiento intelectual en este campo.

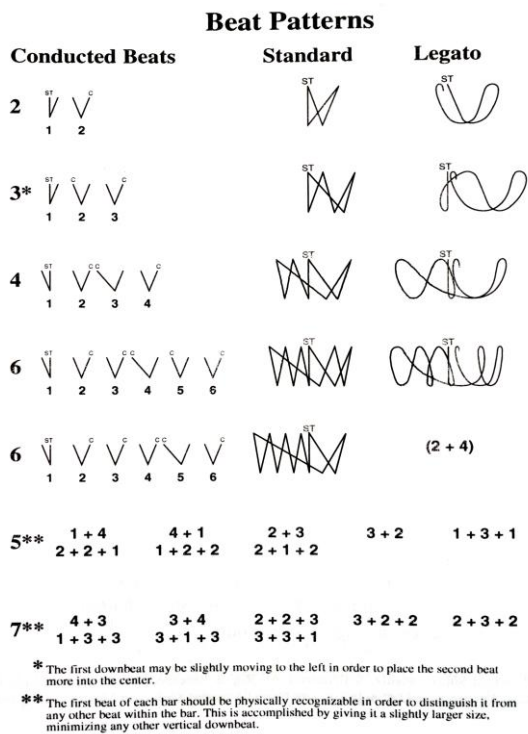


Figura 1¹

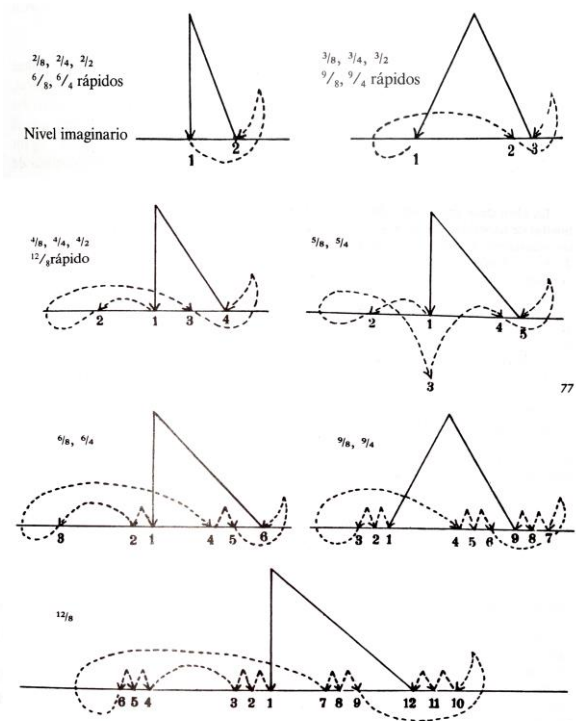


Figura 2²

El director debe ser muy estudioso, además de lograr una visión de su proyecto o perspectivas enfocadas en su banda y en lo mejor y más adecuado para que su agrupación crezca como se espera. Hay que estudiar la partitura y esto conllevará también el conocimiento de mucha teoría, orquestación, instrumentación, análisis y el conocer la plantilla de la banda, cuya disposición es diferente a la de la orquesta y a la de otras bandas.

El entorno de trabajo debe ser previsto y preparado; el director será ordenado con las obras que estudia y no perderá tiempo en el ensayo; preverá a sus músicos tocando, con sus habilidades o dificultades según sea el caso y determinará retos para la agrupación. Hay que estudiar también el contexto de sus estudiantes; desde cómo aprenden hasta cómo tocan, y ese aspecto hará de aquél una persona más preparada para trabajar con ellos, reflexionando además sobre el papel sociológico que tiene la enseñanza de la música para su agrupación.

¹ Patrones de dirección tomados de MEIER, Gustav. *The score, the orchestra, and the conductor*

² Patrones de dirección tomados de SWAROWSKY, Hans. *Dirección de Orquesta, defensa de la obra*

Como director, debe conocer los puntos de alta complejidad en la ejecución, buscar recursos en el calentamiento o en la parte inicial del ensayo, tales que ofrezcan unas bases sólidas al instrumentista para poder abordar, tanto individual como grupalmente, su trabajo. Por esto, el director cuenta con unas responsabilidades que lo hacen ser el músico mayor de su agrupación.

La Banda Sinfónica

La banda de vientos, banda sinfónica, orquesta de vientos, o simplemente banda, es una agrupación que usa los instrumentos de viento y percusión como parte esencial de su conformación:

The term 'wind band' is used to differentiate this type of group from the brass band, and other ensembles such as dance, jug, mummers, rock, steel, string and theater bands. The wind band, also known as circus, college, concert, military, parade or town band, normally consists of conventional woodwind, brass and percussion instruments. The largest ensemble is the symphonic band, which includes a full range of available instruments –English horn, contraalto and contrabass clarinets, contrabassoon, string bass (and, in some traditions, such as the Spanish, cello), harp, gongs and a full range of auxiliary and mallet percussion– and a larger proportion of flutes and clarinets. Because of its size and instrumentation, the symphonic band is sometimes referred to as a wind orchestra, or symphony of winds, in spite of its lack of stringed instruments, which are the foundation of the symphony orchestra. Except for the wind ensemble, a concept discussed below, and big bands, wind bands share a common heritage, traditions and basic repertoire” (Camus, 2003, p. 82)

Mientras la orquesta tiene una sonoridad homogénea entre las cuerdas, la banda usa la gama tradicional de instrumentos de viento de forma individual y por secciones: Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, corno, trombón de vara, barítono, tuba, también suele usar en conformaciones más grandes instrumentos complementarios de las familias de instrumentos mencionados, y se incluye un instrumento realmente novedoso como lo es el saxofón:

“El saxofón lo inventó Adolphe Sax en París hacia 1840. En la actualidad hay una gran variedad de saxofones y se usan profusamente; se utilizan también como sección en el repertorio para banda y banda de jazz, y de manera más limitada en el repertorio de orquesta convencional.” (Adler, 2006, p. 217)

Las bandas en nuestro contexto musical colombiano. –en su gran mayoría– no son de carácter profesional sino, más bien, de carácter social incluyente, es decir, que son creadas para el aprovechamiento del tiempo libre y el fortalecimiento de las habilidades sociales o humanas de las comunidades donde son creadas, con frecuente participación de estudiantes escolares y largos procesos de formación en el tiempo y pueden llegar a ser de muy buena calidad a medida que avanzan. La agrupación musical ‘banda’ es la cima de una pirámide escolar musical, es decir, detrás de una agrupación como la banda, existe una escuela de música coordinada por el director, que prepara jóvenes músicos que, tarde o temprano, entrarán a fortalecer la orquesta de vientos; de esta forma se genera un ciclo que siempre está a favor de la agrupación.

No existe una diferencia técnica entre director de orquestas y director de bandas; se cree que la discrepancia puede radicar en que el director de banda musical obedece a un contexto diferente: no hay tantas agrupaciones profesionales como se quisiera y la mayoría están ancladas en las escuelas de música en un contexto escolar. En cuanto a la música que ejecutan, sólo se puede sugerir la evidente diferencia orquestal y el arduo trabajo de decodificación de la escritura de los instrumentos transportables, además de que las obras musicales son mucho más novedosas, por el hecho de no tener una tradición musical tan amplia como la de la orquesta. Una de las obras más antiguas originales para banda son las famosas primera y segunda suites para banda sinfónica del compositor Gustav Holst (1874-1934), que tienen el primero y tercer puestos, consecutivamente, de las obras más tocadas y registradas en los programas de las orquestas de vientos según la investigación de Timothy W. Oliver (Oliver, 2012, p 47-63)

Un punto interesante y de cuidado en la agrupación bandística es la transposición, pues

muchos de los instrumentos de ella son transportables y, además, son secciones completas, por lo que un error puede afectar a varias personas que dependen de su instrucción. El director debería conocer “*Chart of transpositions and clefs*” [...] *It must investigate practical matter such as instrumentation, transposition[...] Learn all transpositions and clefs involved*” (Melcher & Warch, 1971) Puede ser muy útil para ellos conocer las técnicas de transposición, bien sea por intervalos o por una transposición por cambio de claves.

One of the most admired musical accomplishments is performance on the piano of reasonably faithful version of full orchestral score. However, it is not the purpose[...] [...]More importantly, everyone who faithfully studies these lesson assignment, be he an advanced or only elementary pianist, will learn to read music written in the various C clefs and for the transposing instruments of the orchestra and band with the same ease and pleasure that he now reads music written for his own instrument. Score reading is a complex process that must be developed step by step. (Melcher & Warch, 1971, p. v)

La agrupación banda es tan versátil en su paleta sonora que produce una sensación bastante inestable en la afinación; por cuestiones de producción de armónicos; por ello, el oído debe ser bastante agudo para reconocer esta debilidad técnico-sonora de la agrupación y guiar por el camino indicado a sus estudiantes. La afinación es mucho más compleja que la de la orquesta pero, con estudio y énfasis en las clases de solfeo, los músicos desarrollarán una habilidad propia del temperamento. Durante todo el proceso, desde los niveles iniciales hasta los más altos, deberá ser responsabilidad del director la corrección apropiada de la afinación para encontrar el color que desea.

Ya hemos visto cómo el director es pilar esencial en la enseñanza y conducción de bandas; en principio, el director es responsable de su agrupación en mayor o menor medida dependiendo del nivel y carga también con el enorme peso de escoger cuidadosamente las piezas musicales que ofrecerán una ordenada continuidad en el avance de los estudiantes de la agrupación de vientos.

De la disposición de la Agrupación. Ella dependerá de las potencias sonoras de los diversos instrumentos, de la simultaneidad más frecuente de los doblajes instrumentales, del tamaño de la banda misma y hasta de los espacios de actuación. Por ello, aconsejamos estudiar el asunto en buenos tratados de orquestación e instrumentación, sin descartar, para un mayor y más fino acercamiento al tema, las acústicas física y arquitectónica.

Ver tratado de orquestación

CAPÍTULO PRIMERO

Nivel I












Grade	1		
Meter	Simple: 2/4, 3/4, 4/4, \mathfrak{C} , \mathfrak{C}		
Key Signature	One to three flats (Key of C-end of year)		
Tempo	Andante-Moderato (72-120)	Flute Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Note/Rest Value		Oboe	
Rhythm	Simple; mostly unison rhythm (dotted rhythm end of year)	Bassoon Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Dynamics	<i>p</i> to <i>f</i>	Clarinet Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Articulation	Attack, release, slurs, staccato, accent	Alto/Bass Clarinet Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Ornaments	None	Saxophones Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Scoring	Limited color combinations (clar-tpt, sax-tpt) Very limited part division within sections	Trumpet Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Length	1 to 3 minutes	Horn Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Things to Avoid	Exposed solos, divisi tbn or horn parts, clarinet crossing the break, frequent meter changes, key changes, chang- ing syncopated rhythms.	Trombone/Baritone	
Percussion Usage	Pitched: bells. Non-pitched: triangle, tambourine, cymbals, woodblock, snare, bass drum. Limited use of special effects.	Tuba	

Figura 3³

³ Las figuras 3, 5 y 6, fueron tomadas de "AMERICAN BAND COLLEGE MUSIC GRADING CHART."
<https://www.bandworld.org/pdfs/GradingChart.pdf>.

La labor del director para el comienzo de los niveles es escoger cuidadosamente las obras del repertorio que se va a utilizar, de acuerdo con los grados de dificultad o niveles para bandas que vamos a proponer.

Es importante que el director se tome su tiempo para realizar un análisis detallado de la obra, que después de situada ésta en la tabla de niveles, examine si todos sus estudiantes pueden tocar sus partes, si está acorde con sus capacidades o si, por el contrario, no sería un acertado reto para ellos. Así mismo, en caso de que se prevean pasajes con ciertos retos o dificultades resolubles, prever cómo podrán resolverse en la práctica y cómo, con buen método y comunicación efectiva, los estudiantes podrán afrontar los retos y mantener su interés en la música misma y en el conjunto bandístico.

No debe esperarse que todos los instrumentos o líneas de instrumentos se adapten a las especificaciones precisas del nivel, ya que, en la mayoría de los casos, las obras son pensadas como música y no como parte de un proyecto pedagógico, ahora bien, no todos tienen que tocar exactamente lo mismo, la idea es que se encaje la música como grupo y no como parte individual en el nivel.

La obra de inicio no quiere decir que los estudiantes ya pueden tocar todo de inmediato o por lo menos que lo harán fácilmente, estas obras iniciales de los niveles 1, 2 son las más importantes debido a que son básicamente el manual con el que los músicos adquirirán las habilidades técnicas de emisión proyección e interpretación que les dará unas bases fundamentales en la práctica musical.

SELECCIÓN DE LA OBRA

Space Cadet March

Dale Lauder

Para esta ocasión vamos entonces a utilizar la obra “*Space Cadet March*” del compositor *Dale Lauder*. Esta pieza musical se ha escogido porque se adapta al nivel I de trabajo. El análisis siguiente refleja el encuadre de los parámetros del grado de dificultad con la obra.

Es de suma importancia realizar una exhaustiva observación y comparativa de la obra con el nivel para poder garantizar un proceso adecuado con los instrumentistas, también ayuda a tener claros los objetivos a cumplir durante el tiempo que dure la formación de los estudiantes en este grado de dificultad.

El tiempo requerido en el transcurso del aprendizaje exige más obras del mismo nivel que por obvias razones se pueden enfocar en otros parámetros como por ejemplo, lo expresivo, lo técnico, el afianzamiento de algunas figuras rítmicas, etc. Por lo cual debe aprovechar el tiempo y conocimiento en la búsqueda de más repertorio del mismo nivel.

La obra musical *Space Cadet March* está compuesta en métrica 2/4, en tonalidad de Eb que se encuentra en el rango de 1 a 3 bemoles, inicia con un aire *marcato*; por ser una marcha se puede sugerir un tempo entre $\square\square=112$ y 120, el tempo se mantiene estable y sin fluctuaciones como retardando y acelerando, la notación más compleja que tiene la obra es semicorcheas para los percusionistas, corcheas continuas para flautas, clarinetes y trompeta, pero estas se dan solo en un pasaje corto en la introducción, y aunque no parezca, la negra con punto y corchea dará un poco de trabajo, de hecho la tabla de nivel dicen que al final del año se logrará los ritmos con puntillos, pero, durante el tiempo de ensayos de la obra, se fortalecerá el pasaje, lo que permite que se pueda lograr el objetivo.

El grado de dificultad sugiere como dinámica, *forte* y *piano* pero en la obra podemos encontrar en el compás <43 un *mezzo forte*, si analizamos la instrumentación, no damos cuenta que es un solo de trompeta, acompañado de la percusión al final de las frases y teniendo en cuenta la cantidad de personas que haya en ensayo, puede sonar *piano*, o por lo menos la sensación sonora será muy parecida.

Tampoco se menciona un crescendo para este nivel, sin embargo la frase del compás 25 propone un crescendo orquestal y melódico, que al final puede ser solventado rápidamente, la percusión juega un papel importante en este momento; de cualquier modo, no olvide ayudar con una breve pero concisa explicación sobre este recurso dinámico, la banda lo agradecerá, un buen ejemplo puede ser de gran ayuda.

Las articulaciones están muy acordes con grado de dificultad: tiene ataque separado, tiene ligaduras de duración y unas pocas de articulación al inicio de la obra, podemos observar acentos en el tema inicial en el compás <9 y 71, en el solo de trompeta la articulación es exigente con acentos y staccato en el compás <43. No tiene ornamentos que compliquen la técnica interpretativa o mecánica de los dedos en el instrumento, así la obra puede ser más fluida para el avance individual del estudiante y de acuerdo a las capacidades de este.

Trate, como director, de conocer estos puntos de alta complejidad interpretativa, para buscar recursos en el calentamiento o la parte inicial del ensayo, que le ofrezcan bases sólidas al instrumentista para poder abordar tanto individual como grupal el perfecto desarrollo de una calidad técnica en estos pasajes.

En la partitura general o partitura del director encontrará una obra pequeña con disposiciones que refieren directamente al nivel, un ejemplo de ello es precisamente la instrumentación, en algunas partituras como en este ejemplo podrá ver que los instrumentos están juntos, por ende tiene menos líneas de lo que puede pasar en los niveles superiores.

En *Space Cadet March* hay seis líneas: Flauta, Clarinetes, Saxofón Alto, trompetas, bajos y maderas graves juntas y la percusión, sin embargo, en las partituras individuales originales están las partes dobladas de estas voces.

La orquestación está dispuesta en estas seis líneas, precisamente porque el nivel tiene como objetivo que los estudiantes erijan una buena base auditiva fundamentada en el unísono, que ayuda a tener un control de la línea musical, por ello existen las duplicaciones de las

voces para resaltar la melodía, de modo que al final se escuchan pocas líneas distribuidas de manera uniforme en la agrupación. Referente a esto no se permiten muchas divisiones de las voces de instrumentos de boquilla circular para no desestabilizar su sonido el cual requiere de un esfuerzo auditivo mayor.

Las maderas tienen menos inconvenientes, gracias a su sistema de digitación, en el que tienen básicamente una posición para cada nota o, cuando mucho, dos en octavas diferentes, o por quintas en el caso del clarinete; estos instrumentos se enfocan mucho más en la velocidad y en la embocadura que en tratar de buscar y mantener notas en una misma posición como los instrumentos de bronce.

Un apunte notable es la posibilidad de tener un instrumento de viento madera y de bronce por cada línea, es decir, flautas que tocan en octavas con clarinetes y trompetas; corno con saxofones alto y tenor; fagot con trombones y tubas en octava baja; todo ello, en un panorama de no dejar solo a instrumento alguno. Luego de mucha práctica, eso se cambia gradualmente en los niveles superiores.

En la orquestación de este nivel inicial, no se plantea la partitura para instrumentos complementarios, es decir, prescindibles; en la plantilla, se observa que los instrumentos son todos obligados; sin embargo, se incluyen partituras individuales por si se tienen los instrumentistas para algunos de los otros instrumentos complementarios. La razón es porque el aprendizaje se hace en el instrumento principal y, con la experiencia adquirida, la necesidad de algún efecto importante o simplemente el crecimiento de la agrupación, los estudiantes pueden ser asignados en los instrumentos complementarios, tales como saxofón barítono, clarinete alto, flauta *piccolo*, trombón bajo, o algunos adicionales de cada familia.

Una de las dificultades de trabajar con las bandas juveniles de formación escolar no profesionales y que afectan la orquestación es que se puede contar con cantidades enormes de un mismo instrumento o, por el contrario, cantidades mínimas de algún tipo de instrumentos, lo que puede afectar la compensación sonora de la obra. Veamos la

instrumentación que proponen los editores y el compositor para un balance pertinente que, evidentemente, es el ideal de la agrupación. No obstante, no hay que desanimarse si no se tiene esas condiciones, porque siempre habrá alguna solución para el conjunto con que se cuenta.

Instrumentation	
1 — Conductor	4 — 1st B♭ Trumpet
10 — Flute	4 — 2nd B♭ Trumpet
1 — Oboe	5 — Trombone
6 — 1st B♭ Clarinet	(Baritone B.C. --- Bassoon)
6 — 2nd B♭ Clarinet	3 — Baritone T.C.
4 — E♭ Alto Saxophone	(Tenor Saxophone
(Alto Clarinet — Alto Horn)	— Bass Clarinet)
1 — E♭ Baritone Saxophone	2 — Tuba
2 — French Horn	3 — Percussion

Figura 4

La duración de la obra está alrededor de los dos minutos (1'56") lo que es un buen margen para este nivel, pues lo propuesto es de un minuto hasta tres, debido a que los instrumentos de viento requieren de un esfuerzo bastante grande con su postura y mantener el aliento continuo para hacer la música. En este momento inicial, la resistencia es un factor que juega en contra, puesto que un niño que toca tuba posiblemente encontrará inconvenientes en sostener este gran instrumento, y mantener también su sonido y el aire requerido para ello. El clarinete, por ejemplo, debe ser cargado sobre el dedo pulgar de la mano derecha, lo que conlleva una distracción si el tiempo que supera su resistencia se sobrepasa; y de modo semejante, con cada uno de los instrumentos de la banda.

Los rangos instrumentales están fijados y corresponden con lo planteado en la tabla de los grados; la percusión es básica: redoblante, bombo y platillos de choque, puesto que son los instrumentos que permitirán estudiar la técnica de las baquetas y una lectura sin dificultades técnicas de algún golpe o rudimento que aún no hayan aprendido.

Dentro de las sugerencias para evitar, tenemos una que se plasma en la obra y es un *solo* expuesto de trompeta en dos voces; es importante tener conocimientos de ello pues el

nerviosismo del joven instrumentista puede arruinar el momento; para que esto no ocurra o se logre disimular, ponga a tocar a toda la sección y así se sentirán acompañados y se recobrarán la confianza.

Debe recordarse que este solo está acompañado de percusión y tiene la dificultad inherente a las articulaciones y, por tanto, ser estudiado con toda la sección de trompetas o, en caso de tener pocos instrumentistas, animar a algún entusiasta de otra sección a realizarlo.

DIRECCIÓN MUSICAL PARA INSTRUMENTISTAS

La mayoría de músicos instrumentistas son formados en la técnica hasta niveles relativamente altos pero no así en lo analítico e interpretativo. En consecuencia, compensar estas debilidades puede fundamentarse en la labor del director, como formador e instructor de sus músicos mediante su ejemplo como músico completo a quien todos los factores interesan por igual.

Dentro de la enseñanza de la música es pertinente introducir a los estudiantes en el arte de la dirección, no como directores o con la intención de hacerlos profesionales en ello sino, más bien, por razones de operatividad musical, es decir, lo que van a aprender es la información básica sobre dirección, para que sean capaces de realizar el trabajo grupal necesario como instrumentistas de gran conjunto, en este caso la banda.

Se debe enseñar a los alumnos los esquemas gestuales básicos de dirección, cómo los va a utilizar en la obra, su pertinencia para medir y poner de acuerdo la agrupación en cuanto a tiempos, dinámicas, expresión, etc. Comuníqueles la importancia de observar al director, sus gestos, sus intenciones y así esta charla será el paso inicial para crear conciencia de la necesidad de trabajar en grupo.

Para este ejercicio puede hacer que los estudiantes prueben el ser directores, que vean y se nutran de la observación de sus compañeros, de modo que noten la pertinencia del oficio. Permita entonces que los estudiantes se paren enfrente de la agrupación, pero no a que hagan algo simplemente por hacerlo; dé una indicación para que ella se realice, ceda su puesto por un momento, y los estudiantes se fijarán firmemente en su compañero pues desconocen lo que él hará. Pueden acometerse ejercicios de dirección métrica caprichosamente cambiante de música ya ensayada en alguna medida, para obligarlos a la atención sobre los gestos de dirección.

Otro ejercicio de ayuda para comprender los esquemas básicos por parte de los instrumentistas, es hacer el ritmo de sus pasajes musicales también en solfeo rezado y manteniendo la dirección, con varios ejercicios o practicando cada que deban corregir una frase musical en la que tengan duda para que logren interiorizar el pasaje difícil.

Para la obra musical que utilizamos como ejemplo, no son necesarios los cambios de dirección, el tempo debe ser parejo desde el principio; los estudiantes tiene una tendencia a apresurarse, lo que debe ser controlado; hay que ser muy claro en la dirección, estable, pues si los instrumentistas reciben la indicación de mirar al director, esperan encontrar en él algo que sea apreciable si van a hacer el esfuerzo. Deben tenerse todas las entradas preparadas, ya que los alumnos aún no cuentan con la habilidad desarrollada del conteo de compases y pueden perderse fácilmente.

Debemos hacer sentir acompañados a los pupilos; mírarlos, ofrecerles una entrada clara, sin afanes, pero firme y consistente; acompañarlos con la dirección también en lo expresivo, poniendo en contexto lo que hay escrito, un *forte que se exprese en verdad como forte*, un pasaje que es staccato debe insinuarse así con slas manos, ser explícito en la dirección, pero también dejarlos tocar, es decir, hacer lo que debe hacerse pero no sin exageraciones.

AFINACIÓN

La afinación de la orquesta sinfónica tiene un estándar que parte de la afinación por el oboe y depende de la frecuencia (en Hz) en la que se desee estar y de esta manera, ofrecer a los demás instrumentos un modelo por seguir. En el caso de la banda, el sistema de afinación puede no cambiar y replicar el mismo esquema que utiliza al oboe, pero tenga en cuenta que éste es un instrumento escaso, por lo que el modelo de afinación, en algún momento y lugar, no se pueda replicar en las bandas juveniles tal como en las orquestas profesionales. Sin embargo puede usar un afinador que es bastante común aunque engorroso en algunos casos, debido a que, por lo general, se afina instrumento por instrumento, a diferencia de los violines, violas, violoncelos y contrabajos que afinan una cuerda y deben estar en la capacidad de afinar las demás con respecto a ella. También es frecuente el uso del diapasón; sin embargo, la frecuencia de éste suele quedar bastante alta, ocasionando que algunos instrumentos, en este nivel, queden por fuera de rango, no por los instrumentos mismos, sino por la falta de técnica en la emisión del aire y producción del sonido, lo que puede causar dificultades al afinar. Aconsejamos, a este respecto, observar el instructivo que aparece luego, según la referencia que sigue:

<http://es.wikihow.com/afinar-un-clarinete>

Por otra parte, un instrumento que puede sustituir la falta del oboe es el clarinete. Su sonido se amalgama muy bien con los demás y, gracias a esto, podemos utilizarlo como opción para la afinación, que puede ser con la nota A (B o H para el clarinete. Aunque las bandas ahora lo hacen de esta manera, en alguna época la afinación era con Bb y hoy en días se continúa con esta tradición en algunas bandas. Un ejemplo de esto son los trombones cuya preferencia por la afinación es Bb, debido a que, en esta nota, la vara queda completamente retraída y es más fiel la afinación del resto de las posiciones.

Más adelante, cuando la agrupación cuente con un poco más de experiencia, puede probar el uso de cualquiera de estas opciones y encontrar su propio estilo que, inclusive, puede variar, afinando las maderas en A y los bronce en Bb, todo de acuerdo con la comodidad

de la agrupación y, por supuesto, la del director; la idea es utilizar lo que más convenga con el proceso de cada grupo.

Otra opción es empezar con los instrumentos graves y continuar con los instrumentos en orden de altura e ir subiendo hasta los agudos; finalmente, la afinación se hace desde la familia de los bronce hasta las maderas, más agudas, como si semejara un ejercicio de armonía, tomando el bajo como referencia o como si fuera la generación y suma de armónicos.

Cuando se esté completamente seguro de qué técnica se utilizará, habrá que abocar la afinación de la agrupación. Debe cuidarse que el sonido del instrumentista sea el mismo que el que afectivamente va a usar, es decir, que suene como si estuviera tocando el repertorio; no permitir que el instrumentista, al afinar, apague o esconda el sonido, que mueva la embocadura para acomodar la afinación. Aunque no es el caso para este nivel, recuérdese afinar instrumentos de percusión que también lo necesitan, como el timbal sinfónico en niveles más avanzados. La afinación se puede ver afectada drásticamente por la temperatura y es necesario tenerlo en cuenta, puesto que las bandas son agrupaciones diseñadas para tocar por fuera del escenario por su potencia sonora y, por este motivo, el calor o el frío del día pueden afectar notablemente la afinación; así que, de ser necesario, debe rectificarse el conjunto completo antes y durante el concierto. Esto cambia si la situación es más controlable, como en un auditorio o en un recinto cerrado.

CALENTAMIENTO

El entrenamiento es un acto disciplinario y siempre exige una fase de adaptación o preludeo antes de entrar de lleno en el trabajo arduo, en este caso el del ensayo musical, El calentamiento es ese momento precioso donde los estudiantes comparten su unidad de criterio sobre las figuras rítmicas, las escalas, el sonido y su calidad y todo un trabajo

grupal necesario para adecuarse a las características propias de sus instrumentos y las necesidades del ensayo, de las obras y, por tanto, del director.

Un buen inicio del calentamiento previo al ensayo es tocar la escala de la obra que se va a interpretar, para acostumbrarse a las digitaciones de ella, además de prepararse físicamente con el fin de obtener del ejercicio mucha más resistencia. Realice entonces la escala en diferentes figuras musicales, puesto que cada una de ellas tiene unos beneficios diferentes cuando las estudia.

Las figuras largas como las cuadradas, redondas y blancas, mejoran el sonido y la afinación, las notas en figuras cortas, como las negras y corcheas, ofrecen mejoría en la articulación y precisión metronómica; sin embargo, también puede hacer breves combinaciones de diferentes figuras para colaborar con la interiorización de ellas como, por ejemplo, corchea con puntillo y semicorcheas, semicorchea y corchea con puntillo, corchea y dos semicorcheas, dos semicorcheas y corchea, tresillos, negras con punto y corchea y otras. Realícelos con utilización de los sonidos escalares musicales.

Puede ser creativo e imaginativo; por ejemplo, poner a hacer a los bronces la escala, primero y, luego, encomendar a las maderas el modo mixolidio, todo ello para mejorar la afinación de cada uno de los grados de la escala que estudian; luego podrá dividirlos por terceras y quintas para hacer acordes paralelos, pero no deje de escuchar, siempre atento a dar recomendaciones que permitan un crecimiento de la agrupación. Así poco a poco, se dará cuenta de que la agrupación va tomando parte en todos los aspectos de la formación de una banda según su criterio conductor.

Los instrumentos, en el calentamiento, van calentándose y pueden variar su afinación. Por ello, es importante realizar una afinación previa pero, después del calentamiento, hay que hacer una rectificación de ella, con la intención de estar siempre dispuestos a la afinación general pero también al temperamento antes de poderse ocupar de otros asuntos como la lectura, la expresión, etc.

LECTURA DE LA OBRA

La obra debe ser estudiada previamente por todos; sin embargo, finalizando algún ensayo, puede dar una pequeña lectura de la obra a primera vista, para que los alumnos tengan presente cómo abordarla cuando tengan su tiempo de estudio individual y también para que ellos puedan observar las dificultades y el ejercicio al que se enfrentarán la próxima vez que regresen a su ensayo general.

Durante la lectura del ensayo general, si alguno de los jóvenes presenta dificultades con algún pasaje en especial, pídale que deje de hacerlo con el instrumento y que lo lea, solamente el ritmo, primero, y luego rezado: nombre de notas y ritmo; una vez hecho esto, remítalo a realizar el ejercicio con el instrumento una vez más.

La obra *Space Cadet March* comienza en *marcato* con una introducción de ocho compases, en la que flautas, oboe, clarinetes y trompetas tienen un unísono que luego se abre a dos voces en el tercer compás; la percusión es intermitente en los primeros cuatro compases y continúa en los siguientes cuatro; entonces ingresan los bajos y saxofones, La dinámica es *forte* pero las dificultades que encontrará se pueden observar en diferentes lugares de acuerdo con los instrumentos que analice.

La flauta travesa es un instrumento que requiere de mucho aire, lo que será vital en la interpretación de las corcheas continuas de los últimos cuatro compases de la introducción; los clarinetes estarán muy cómodos y debería usarlos como ejemplo para sus compañeros. Tenga especial cuidado con las ligaduras de las trompetas; puede que requieran de un poco más de atención. Sea claro con la dirección y ayude a los bajos y a los saxofones, que tienen que contar cuatro compases de 2/4 en silencios. Generalmente, estarán más preocupados de sus compañeros que de contar silencios, lo que los distraerá para sus entradas.

La sección del compás 9 al 24 tiene la misma disposición de la introducción: unísono en principio, que se abre en voces más adelante; la figuración es muy simple y, por tanto, escuche bien la percusión durante toda la obra, porque la figuración de esa sección sí es muy diferente e intentarán tocar siempre muy fuerte; es algo con lo que se debe lidiar casi todo el tiempo.

El fragmento del c. 25 al 42 será quizá la sección la más difícil a la que se puedan enfrentar en esta obra musical; la división de voces es mayor y, además, la expresividad que requiere es también mayor, tanto melódica como dinámicamente. Se inicia con un *piano* y un *crescendo* que tardará ocho compases en desarrollarse para llegar a un evidente *forte* en una única corchea, que pueden cortar o dejar sonar estridentemente y con un sonido vago y poco afinado. La figuración tiene una única negra con punto y, en el momento de mayor alturas sonora, se concluye con algunas notas cromáticas.

El solo de trompeta, que anticipadamente debió decidir si lo hace la sección completa o sólo un trompetista, se encuentra en los cc. 43 al 58; tiene similitudes en la figuración y la articulación, además de una intervención de la percusión que se activa al final de cada inciso del instrumento solo durante todo el período.

El final es una reminiscencia o recapitulación del c. 9, que se presenta exactamente igual; los últimos ocho compases son la *codetta* que se asemeja al tema de la obra y deja sonidos estáticos en los cuatro compases finales, donde la percusión se encarga de cerrar la obra en lo rítmico.

En la obra, hay secciones que se repiten; decida si en el ensayo desea hacerlo, pues puede no ser necesario puesto que es idéntico. Si lo hace, puede aprovechar para afianzar la lectura; si nó, puede avanzar en la pieza musical para un mejor rendimiento. Cuide los finales de frase porque, generalmente, los estudiantes de este nivel, por motivos de resistencia, terminarán antes o después; comprométase a que sean precisos, tanto con los inicios como con los finales.

Para incentivar el estudio individual de los instrumentistas, hágales saber sobre la forma musical; esto les permitirá saber que, si estudian una sola parte, pueden aprenderse otra que es parecida, exactamente igual como se repite. Explíqueles un poco cómo estudiar, el uso del metrónomo, no repetir lo que ya saben, abordar los errores y superarlos metódica y tranquilamente y luego, unir las partes. Recálque la importancia de practicar la escala musical de la obra.

Éste fue el nivel uno y durante este nivel debe permanecer el tiempo requerido. El grado de dificultad no se desarrolla solamente por la interpretación de una obra musical; hay que tener la capacidad, como agrupación, de poder estudiar varias de ellas con el mismo nivel, reforzar conocimientos y madurar técnica, instrumental y musicalmente. Tómese el tiempo como director para elegir varias piezas instrumentales para su agrupación, con criterios como los descritos. Pasado un tiempo, tendrá la oportunidad de sentirse agradecido con el progreso y pasar al nivel dos.

CAPÍTULO SEGUNDO

Nivel II

Grade	2		
Meter	2/4, 3/4, 4/4, C, C, 6/8 (easy compound)		
Key Signature	None to four flats		
Tempo	Andante-Allegro (72-132) ritard, accel.	Flute	Whole notes indicate end-of-year, advanced range.
Note/Rest Value	As in Grade 1 plus simple 16th note patterns and triplets	Oboe	
Rhythm	Add simple syncopation & well-prepared dotted rhythms. More use of non-unison rhythms.	Bassoon	Whole notes indicate end-of-year, advanced range.
Dynamics	<i>p</i> , <i>mp</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> short cresc, decresc.	Clarinet	Whole notes indicate end-of-year, advanced range.
Articulation	Attack, release, slurs, staccato, accent, legato	Alto/Bass Clarinet	Whole notes indicate end-of-year, advanced range.
Ornaments	Simple trills and single grace notes.	Saxophones	Whole notes indicate end-of-year, advanced range.
Scoring	Independent contrapuntal lines, limited exposed parts, 1 (possibly 2) horn parts.	Trumpet	Whole notes indicate end-of-year, advanced range.
Length	2 to 5 minutes	Horn	Whole notes indicate end-of-year, advanced range.
Things to Avoid	Frequent key changes, frequent meter changes, wide range for 3rd parts.	Trombone/Baritone	
Percussion Usage	Add: Pitched: chimes, xylophone. Non-pitched: timpani. Special effects on cymbals.	Tuba	

Revised 3/1/00

Figura 5

Superar el nivel uno es básicamente cuestión de tiempo y estudio; el nivel uno aporta las bases primordiales para el desarrollo técnico instrumental con metas claras que deben ser cumplidas para, de esta manera, aumentar el nivel mediante la práctica, a fin de superar serenamente el objetivo.

El nivel dos introduce nuevos propósitos que son la nueva finalidad de este nivel. Debe centrarse en lograr hacer que sus instrumentistas avancen seriamente en la consecución de las habilidades previstas; estos objetivos deberán estar siempre presentes en la obra musical que elija; de ahí, la importancia de que lo haga prudentemente para que el proceso dé frutos.

A continuación presentamos los nuevos cambios que se encuentran en la tabla de niveles de dificultad: En todo lo referente a la armadura, tendremos tonalidades que van desde ninguna alteración hasta cuatro bemoles; un tempo que se amplía desde $\square = 72$ hasta 132, lo que es una gama bastante amplia de velocidades métricas (desde *andante* hasta *allegro*); además, se suma el *ritardando* y el *accelerando* en composiciones fáciles con compases de 2/4, 3/4, 4/4, 2/2 y el 6/8 que es nuevo en este nivel.

En lo que tiene que ver con la lectura de la música tenemos todo lo anterior, correspondiente al nivel uno en las figuras rítmicas; sin embargo, aparecen patrones de semicorcheas y tresillos y se pide preparar también las figuraciones con puntos, síncopas simples. Se debe empezar a separar un poco las voces alejándose del unísono, convirtiendo así la agrupación en una paleta de colores más amplia. Se agrega, en cuanto a la articulación, el *staccato* y el *legato* y aparece la novedad de poder utilizar, para este grado, la ornamentación, con los recursos del *trino* y la *apoyatura*. El nivel también amplía la gama dinámica incluyendo el *mezzo forte*, *mezzo piano*, *crescendo* y *decrescendo* cortos.

En lo referente al grupo de herramientas que inciden en la orquestación, encontramos el uso de la percusión con los instrumentos de placas (xilófono específicamente), timbales sinfónicos y algunos efectos sobre el platillo; aún se cuenta con algunos instrumentos de

bronces al unísono o con una voz común para la sección; sin embargo, se hace énfasis en expandir o abrir las voces en contrapunto. El rango de los instrumentos es básicamente el mismo con la salvedad de algunas mínimas ampliaciones pero, esta vez, los instrumentistas usan los sonidos adicionales como parte de su estudio.

La duración de la música se amplía hasta, máximo, cinco minutos y se menciona evitar cambios muy frecuentes de métrica y ampliar el rango orquestal a terceras partes, para seguir consecuentemente el proceso auditivo, en especial de los instrumentos de bronce.

CALENTAMIENTO

Para este momento tan necesario, previo al ensayo propiamente dicho, los estudiantes ya han estado familiarizados con las figuras básicas desde redonda hasta semicorchea (entera a dieciseisava), porque, durante un largo tiempo, han estado practicando esto en el calentamiento. Ahora pueden los instrumentistas estar teóricamente mejor formados y con una disposición muscular en sus manos que les permite un mejor dominio de su instrumento. En este punto de la formación, puede usted empezar rápidamente con el trabajo que ha venido realizando pero con otras escalas diferentes; esta vez, practique éstas con saltos por terceras alternadas y, en otro ejercicio, con sonidos en diferentes figuras rítmicas que varían melódicamente por compases. Se trata de hacer estudio parecidos a los ejercicios mecánicos para instrumento solo, pero con la agrupación.

Existen diferentes tipos de ejercicios mecánicos, para los que puede recurrir a algún libro de estudio instrumental, Tome un buen ejemplo y transcríbalo o instrumentélo para la banda o para una sección como los bronces y luego para las maderas de forma independiente si es que lo considera necesario. Quizá deba tener cuidado con la instrumentación para no usar notas que no pertenezcan al registro del instrumento, en esta nueva experiencia que ofrece unas nuevas habilidades para el conjunto.

Otra opción que queda muy bien en este nivel es hacer la escala hasta una octava y cada sonido durante cuatro pulsos, y distribuir en cada uno de ellos figuras rítmicas de las obras musicales que requieran de tiempo y afianzamiento, para que sean practicadas, escuchadas y reafirmadas antes del ensayo como tal.

Sea muy insistente en escuchar a su agrupación y también en que los estudiantes se escuchen entre sí, de tal suerte que puedan seguir a otros instrumentos que tienen su misma línea melódica o a los compañeros que tiene figuras contrastantes, Procure que los estudiantes cultiven ese gusto por entender cómo funciona la música, la armonía, el contrapunto, lo que no necesariamente tiene que ser con palabras técnicas, por lo menos no por ahora; sin embargo, si tiene una clase continua de teoría durante su proceso, podría entrenarlos mejor en este aspecto.

Commemoration

(Robert W. Smith)

Nuestra siguiente obra musical quizá no sea un pieza musical para el comienzo del nivel, pero la idea no es comentar qué hacer con algo específico sino, más bien, exponer las diferentes opciones con las que se puede encontrar en la búsqueda del repertorio para su agrupación y cómo abordar éste con un agudo criterio. Además, el proceso temporal del nivel puede verse reflejado en la búsqueda de una compilación musical de obras que aborden las dificultades específicas del grado de dificultad de este nivel.

Depende entonces de un cuidadoso método de selección de esas obras para que el nivel de la agrupación aumente sin contratiempos. Una recomendación para la selección de un repertorio de diferente nivel o que se refiera adecuadamente a otras situaciones orquestales, técnicas o expresivas del nivel, es ver la partitura y analizarla, y no solamente los audios. Éstos últimos son grabados generalmente por orquestas de alto nivel lo que hace parecer que sean, o más complejas o más sencillas de lo que realmente son. Esta recomendación

debida a que la obra del compositor *Robert W. Smith*, la misma que analizaremos, tiene unas características que la hacen ver como de un nivel más alto. *Commemoration* es, entonces, una obra cuyo resultado sonoro parece de gran contenido para el nivel dos, si la comparamos con algunas obras iniciales del nivel tres, aunque, en verdad, está enmarcada en la tabla de grados de dificultad presente, salvo algunos detalles en los que nos centraremos más adelante. La dificultad técnica de la obra es un tanto inferior al nivel expresivo y es por esta simple razón por la que el nivel de la obra se ajusta al segundo grado y, debido a esto, se hace importante el mencionado análisis concienzudo de la partitura sin dejarse influir por la perspectiva única del audio.

La obra encaja perfectamente en lo relacionado con la métrica pues inicia en 4/4 y con una tonalidad dentro del rango de cero a cuatro *bemoles* (Bb), con aumento del rango dinámico que va desde *piano* hasta *mezzoforte*, con *crescendi* y *decrescendi* cortos; aumenta también el uso de figuras rítmicas que ahora acepta patrones de semicorcheas, no presentes en la obra. Pero sí se enfoca en modelos rítmicos de síncopas y hemiolas, también llamadas *hemiolias*. Se suman los *legatos*, que aparecen en la obra muy frecuentemente, con un tempo *With spirit!* $\square\square = 132 - 144$, que está en el límite de la velocidad máxima para el grado de dificultad. En la orquestación, ahora podemos ver divisiones de dos voces de flautas, clarinetes y trompetas; esto permite un nivel más avanzado en el contrapunto o armonía de las mismas voces. Se agregan más instrumentos de percusión, como el timbal sinfónico, xilófono y diferentes efectos en los platillos. Otro instrumento que agrega la posibilidad de aumentar las voces es el corno pero, en la obra, aparece como opcional, por si los instrumentistas sienten la independencia auditiva para lograrlo; de lo contrario, se puede realizar con una sola voz.

Se recomienda evitar cambios frecuentes de métrica, de tonalidad y divisiones de voces en tres partes. Las alturas de los sonidos ahora son más confiables en sus rangos grave y agudo y siguen en aumento. La obra puede ser ejecutada en un espacio de tiempo de alrededor de 3'39" que está perfectamente ubicado en el tiempo de resistencia sugerido para este segundo nivel.

LECTURA DE LA OBRA

La obra se inicia con un fuerte sonido de la agrupación completa, seguido por un llamado sincopado de trompeta respondido por las maderas; en ese primer momento, es importante que toda la banda empiece certeramente al mismo tiempo, así que es necesario ser bastante claro con la dirección; el ejercicio de que todos respiren con el director puede funcionar, además de asegurarse éste de que todos estén preparados y lo estén viendo en el *levare* inicial; las distracciones se pueden dar muy fácilmente, en especial si la atención silente y atenta demandada a los instrumentistas se toma demasiado tiempo y se demora así el ataque de aquel primer sonido. Siempre hay que exigir con entera decisión y voluntad que el conjunto de los instrumentistas aprendan a responder al gesto preparatorio del director en forma inmediata.

La respuesta de las maderas tiene unos *crescendi* cortos que, si son bien realizados, insinúan un cambio de acento seguido de corcheas continuas, cuya ligadura está entre dos compases; el final de ella está ubicado en el segundo pulso del compás 4. Encontramos una *hemiola* más pronunciada en el c. 11. Tenga presente que se debe obtener, con exigencia, muy bien el efecto de los *crescendi*; otro especial cuidado es el acento puesto en la corchea del c. 8; la dificultad de interpretación puede hacer que los estudiantes rompan la ligadura y se compliquen, además, con la dinámica.

En dos instrumentos puede haber opciones que el director elegirá en función de la habilidad de, y el estudio realizado por sus flautistas y cornistas. Las flautas tienen *divisi* pero, en algunas ocasiones, tendrán la opción de interpretar una parte una octava arriba; los cornos, por otra parte, podrían ejecutar con imprecisión, según sus técnicas de embocadura, los cc 33 y 37 y podrían dividirse en dos partes; en cualquier caso, sólo el director, como conocedor de su proceso, decidirá la pertinencia de cada opción.

En el c. 13, tenemos un *fortissimo* y aunque ésta no es una dinámica fácil para este nivel, se prepara en compases anteriores con entradas de trompeta, cornos, trombón, barítono y tuba, además de un *crescendo* de la percusión, cornos y saxofones un compás antes. Quizá podamos justificar esta dinámica como producto de toda la suma de la sensación sonora, puesto que los bronce son mucho más potentes por sus grandes campanas y la percusión ayuda bastante; sin embargo, cuide que los instrumentistas interpreten bien el *fortissimo*, lo que puede prepararse también desde los ejercicios de calentamiento.

En dinámicas fuertes, permita que los estudiantes jueguen con la presión de aire, para que los sonidos forzados no se produzcan en instrumentos como el trombón o la tuba; la presión debe ser mayor pero con un máximo control del instrumento, sin desubicar la embocadura. Otra dinámica que no está referida en el nivel es el *sfp*, que se encuentra en el c. 66, pero sólo para los timbales, la tuba y el barítono. Aunque está escrito, la sensación sonora de la que hablábamos crea este efecto por orquestación, puesto que los demás inmediatamente quedan en silencio y transcurre todo normalmente.

Luego de esto, viene la melodía constituida por variaciones del llamado inicial de la trompeta y está encomendada a las maderas con un sencillo acompañamiento de percusión hasta llegar al *segno*. Allí la variación es rítmica y todo es tranquilo; la melodía regresa a las trompetas y hay un acompañamiento como contra-melodía, en el clarinete bajo, el Saxofón barítono y la tuba, que no debe pasar desapercibida en esta frase. Se suma mucha más percusión y, con ella, siempre es importante y nunca sobra pedir a los ejecutantes mesura en el volumen.

A partir del compás 32, encontramos en la partitura cambios de métrica. Si bien los cambios frecuentes de métrica no aplican para el nivel, los vistos en la obra no revisten dificultad debido a la equivalencia de los pulsos y a que ambos compases son binarios (4/4 - 2/4); el más crítico puede ser (4/4 – 3/4 – 4/4 en el c. 44) por la disparidad en los acentos fuertes del compás. De igual manera, advierta a sus estudiantes sobre estos cambios, desles la seguridad de poder hacerlo y, en caso necesario, hága ejercicios sin instrumentos donde

golpeen pulsos y tiempos fuertes de compás, quizás con ayuda de algún instrumento de percusión; luego, puede dejarse que ellos mismos dirijan los compases, En los cambios de métrica, tenga en mente a los instrumentos que tienen silencios en ese pasaje, pues algunos instrumentistas seguirán con la costumbre de contar compases en 4/4 aunque el compás haya cambiado.










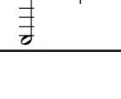
En el compás 48, tenemos un momento contemplativo en *Commemoration*, donde los compases cambian pero también con el mismo pulso. Figuración, expresión y, al parecer, el *tempo* del *Flowing* cambiarán en este compas, pero pulso sigue exactamente igual, aunque la expresión de la obra sí cambia y, en consecuencia, el gesto de sus manos está en la necesidad de hacerlo también. Ahora el ejercicio es suyo como director y nó como docente; no pierda la concentración en la redonda del c. 47 y siga contando mentalmente los pulsos aunque ahora dirija en 2/2 para dejar fluir la música con tranquilidad.

Búsque mucha expresividad en este instante y cree la atmosfera ideal con ayuda de la banda, para que interpreten la duración completa de las notas largas y las ligaduras con un buen fraseo y articulación, dinámicas sin exageraciones y mucho aire. Regrese de nuevo al esquema de 4/4, en el c. 67, con el mismo pulso de 2/2 con el que ha venido dirigiendo para que el compás de 2/4 de antes no se note como un cambio en la dirección.

En el c. 73, tenemos una variación muy similar a la del c. 22, salvo la instrumentación y la orquestación. Flauta, oboe, clarinete bajo y fagot tienen a su cargo, esta vez, la melodía, que presenta la novedad de estar ligada pero, en contraste, tenemos las continuas corcheas en *staccato* de los clarinetes. Toda la frase finaliza con la entrada de los saxofones y los bronces en el c. 81 para subir al *segno* y saltar a la *coda*.

CAPÍTULO TERCERO

Nivel III

Grade	3		
Meter	2/4, 3/4, 4/4, c , ¢ , 6/8, 9/8. easy changing/asymmetrical meters		
Key Signature	None to five flats		
Tempo	Largo-Allegro (56-144) ritard, accel., rall.	Flute Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Note/Rest Value	All values in duple excluding complex syncopation plus easy compound rhythms.	Oboe	
Rhythm	Basic duple and triple syncopation, dotted rhythms.	Bassoon Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Dynamics	<i>pp</i> to <i>ff</i> cresc., decresc., sfz, fp	Clarinet Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Articulation	Attack, release, slurs, staccato, accent, legato, tenuto.	Alto/Bass Clarinet Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Ornaments	Trills with entry or exit grace notes, double or triple grace note figures.	Saxophones Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Scoring	Solos (fl, cl, sax, tpt, bar) Exposed woodwind or brass. 2-part horns.	Trumpet Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Length	3 to 7 minutes	Horn Whole notes indicate end-of-year, advanced range.	
Things to Avoid	Extreme low and high registers, technical playing for 3rd players. Difficult oboe or bassoon solos.	Trombone/Baritone	
Percussion Usage	All common non-pitched Latin and traditional percussion. Limit range of special effects.	Tuba	

Revised 3/1/00

Figura 6

Este tercer nivel es el general de muchas agrupaciones bandísticas en el contexto de bandas escolares o para-escolares en Colombia, con un desarrollo técnico instrumental y teórico; y aunque son de muy buena calidad, en ocasiones cuesta un poco dotarlos de la capacidad para una ejecución musical más profesional, aunque lo logren en algunos momentos.

Llegar a este grado de dificultad es básicamente una estación en la que el camino musical se amplía; existe mucho más repertorio y, fácilmente, la agrupación puede quedar estancada por dedicarse simplemente a montar más repertorio sin calidad técnica o interpretativa en el sonido o avanzar al mismo tiempo en lo referente a la adquisición de nuevas habilidades. En este nivel, se debe empezar a fomentar una mejor expresividad en la ejecución de las obras, como producto de la mayor facilidad con que ahora los estudiantes pueden “montar” nueva música. Ya se ha pasado de un bloque de niveles básicos y ahora los instrumentistas deberían pertenecer al nivel medio, por lo menos.

Los estudiantes ahora pueden tocar un vasto repertorio de niveles anteriores con mejor interpretación mientras afrontan la superación de los objetivos técnicos e interpretativos. Los instrumentistas dominan gran parte del registro de sus instrumentos, con cierta posible dificultad en algunas notas sobreagudas; su respiración es mejor y más apoyada, la calidad sonora es más cuidada y sustentada y su independencia auditiva es mayor. El trabajo grupal, la expresión y la escucha general son, a partir de este grado de dificultad, el reto por superar, mientras siguen su adiestramiento en las técnicas instrumentales y perfeccionando lo aprendido. En este punto, los estudiantes habrán superado los problemas técnicos básicos de digitación, respiración, embocadura y manejo apropiado de la dinámica y de las articulaciones y avanzan hacia los niveles poético y estético a partir del conocimiento analítico más claro posible de la obra en lo formal, armónico, contrapuntístico, organológico, histórico-estilístico y la crítica de otras versiones en vivo o en grabación.

Dentro del trabajo grupal, entonces, es importante lograr que la teoría se aplique cada vez más a la sonoridad controlada y autocrítica de la banda y que los estudiantes puedan saber qué papel juegan en la ejecución musical mediante la escucha general, bajo la idea de

valorar y respetar la función propia y de sus compañeros en la totalidad de la estructura de la composición con especial cuidado de la afinación y del balance sonoro, para que el director pueda, a su vez, acceder a una expresión más depurada y libre de los afanes del mantenimiento de lo más básico únicamente.

CALENTAMIENTO

Para el calentamiento previo al ensayo propiamente dicho, se han de trabajar arduamente las escalas musicales, pasajes cromáticos accesibles, la respiración, la afinación, la respuesta a los signos de dirección en materia de flexibilidad ante los cambios dinámicos, de tempo y de expresión. Ahora se hace también muy necesario que los estudiantes conozcan, teórica y prácticamente, el concepto de los instrumentos transportables, un asunto que ya tendrá algunos curiosos que lo puedan haber asimilado; pero es necesario que el director hable en lenguaje técnico ahora, como decir las notas reales cuando sea necesario y que cada instrumentista esté en la capacidad de transportar inmediatamente, para que el ensayo rinda de la mejor manera.

Otro concepto que agiliza el ensayo es el de afinación previa al calentamiento. Invierta la primera parte del tiempo, al menos ocasionalmente, en que sean ellos, en forma individual alternada, quienes lo ejerciten desde el puesto del director, aunque con la supervisión de éste y, eventualmente con el uso de afinador, del piano, con diapasón o, simplemente con los instrumentos entre ellos mismos. Una vez realizada la afinación o entonación inicial, dé principio al calentamiento que tenga establecido sin olvidar utilizar, al menos algunas veces, escalas musicales de color diferente o que simplemente no sean de uso común, para que sometan su oído y sentido de afinación a ese exigente examen.

Puede sumar un poco de armonía escrita, bien sea en un tablero o en una pantalla electrónica; quizá algunas cadencias y aún frases corales con toda la agrupación. Céntrate su atención en ello, escríbala como para piano –en dos pentagramas- y déje que los estudiantes

puedan transportar su parte, leer en diferentes claves y, de esta manera, educará sus mentes en el arte de la transposición, un tema ineludible para todo director de banda y para ella misma.

Flourish for Wind Band (*Ralph Vaughan Williams*)

Esta obra fue escogida por múltiples razones; una de ellas es la importancia de su compositor quien, al igual que Holst, fue un inglés famoso en la composición de música para banda. Williams compuso, entre sus piezas más famosas para esta agrupación: *Sea Song*, *English Folk Song Suite*, *Toccata Marziale*, *Flourish for Wind Band*, entre otras. Otro motivo de su selección es que hallamos en ella una pieza relativamente sencilla en lo referente a la figuración y con cierto aspecto de pertenecer a lo que podría ser un grado menos; pero en realidad, se adapta perfectamente a este nivel, mostrando un lado completamente expresivo de alta complejidad.

La obra tiene un tiempo de alrededor de dos minutos de ejecución, lo que es muy bajo comparado con muchas obras de su nivel. *Flourish for Wind Band* se adapta a los valores sugeridos por el nivel, la instrumentación, la métrica, tonalidad, dinámica, rangos instrumentales, etc. Encaja perfectamente en el grado de dificultad, con dos rasgos especiales que pueden ser relevantes si se quiere ceñir a la norma y son los registros extremadamente altos y bajos en flautas y tuba respectivamente, que están escritos en figuras básicas que resultarían sencillas de ejecutar; y, por supuesto, el tiempo de duración de la obra.

El valor agregado de la pieza musical es que tiene frases que deben ser cuidadas por su longitud y precisión; las ligaduras están traslapadas entre diferentes instrumentos pero, por el valor expresivo de la obra, es mucho superior a la dificultad técnica establecida, lo que quiere decir que técnicamente puede no ser de gran exigencia. Sin embargo, mantener una

buena respiración en frases largas con un solo sonido requiere de una responsabilidad física muy alta para una buena ejecución.

LECTURA DE LA OBRA

Como su nombre lo indica (*Flourish*⁴) se da inicio con un llamado de bronce en *Maestoso* con cornos y trombones, seguidos por trompetas en un juego de preguntas y respuestas durante diez compases. Seguidamente, en la letra de ensayo *A*, entran todas las maderas en *fortissimo* para completar un pequeño coral que termina nueve compases más tarde. Hasta este momento, hay varias cosas para tener en cuenta en la parte musical: la fanfarria de los metales comienza fortísimo y debe sonar bastante segura, casi como si tuviera un *tenuto* en cada negra inicial; la nota larga debe esperar la entrada de las trompetas y no debe parar antes de que esto suceda. El *fortissimo* de las maderas debe ser claro y su sonido no debe ser forzado (*rajado*); la presión de aire debe ser suficiente para aumentar el sonido sin alterar sus características básicas. El coral debe sonar muy tradicional estilísticamente hablando. Hacia el final de este pasaje, encontramos un cambio de tonalidad antes de empezar *B*.

De la letra *B* a la *C*, podemos apreciar un nuevo coral extremadamente profuso en ligaduras, que hacen que la articulación se distinga perfectamente de la del sonido anterior; la instrumentación y la colocación de las ligaduras de esta sección están diseñados para que no se sientan perceptibles los espacios de respiración entre frases, como en los compases 22 a 23, 26 a 27, 30 a 31, donde intervienen las trompetas y trombones; además, debe observarse que durante todo este fragmento, las ligaduras se encuentran entrelazadas, como para dar un sentido general de gran hilación y ligado.

En este espacio de la obra, es necesaria una buena respiración y ser muy cuidadoso con la separación de frases; algunos instrumentos tienen saltos grandes que deben ser articulados

⁴ Flourish: 14. A trumpet call or fanfare. (<http://dictionary.reference.com/browse/flourish>)

meticulosamente para no cortar la ligadura y perder el sentido de la frase; la idea es no escuchar espacios vacíos por falta de sonido o por una prolongada respiración. Debería ser un pasaje de mucha concentración pero muy tranquilo debido a la dinámica *pianissimo* que permite regular mejor el aire.

En los siguientes nueve compases después de la letra *C*, regresamos a la dinámica en fortísimo y encontramos un retorno a la tonalidad axial de la obra; pero, más importante aún, debemos observar una variación en la articulación, que reside en que desaparecen casi por completo las ligaduras, la dinámica aumenta y la sonoridad del coral regresa de nuevo para un final igual de *maestoso* al comienzo de la obra musical

CONCLUSIONES

Colombia tiene una tradición realmente notable en bandas musicales y sus procesos han aportado una cantidad importante de músicos en todos los campos; muchos de ellos, en algún momento, fueron beneficiados por los programas sociales que invierten en la creación, mantenimiento y solvencia de estas agrupaciones musicales, no tantas profesionales como quisiéramos.

Los procesos de formación de las bandas, hasta hace varios años, estaban en cabeza de quienes fueran músicos empíricos o, como se solían llamar, músicos mayores de la escuela, que se ocupaban de la enseñanza de jóvenes entusiastas que buscaban otra alternativa en los pueblos que podían ofrecer esta oportunidad.

Los procesos de formación musical se dedicaban a enseñar los conceptos y técnicas básicas, por medio del estudio de ejercicios mecánicos para adquirir la habilidad que permitiera a los integrantes estar en la agrupación de la escuela de música. Eran tiempos diferentes con sistemas de comunicación un poco más lentos; la información no se pudo permitir más que obtener algunas pocas partituras diferentes del repertorio tradicional.

Hoy se dispone de unas fuentes más numerosas para el desarrollo de una práctica común como las bandas. El acceso a partituras y metodologías nos permite estar hoy más cerca de un más adecuado y rápido desarrollo de la agrupación y su práctica musical y este proyecto pedagógico quiere dar a conocer la relación de los grados de dificultad como herramienta compositiva, como modelo estructural para el uso del repertorio e incluye este modelo por niveles como parte del proceso de formación musical progresivo que permita alcanzar avances importantes en nuestras agrupaciones de vientos. También, desde la perspectiva pedagógica, se aborda la selección pertinente del repertorio, el ensayo y algunos consejos adicionales que nutren nuestro quehacer como directores de banda sinfónica.

ANEXO: Partituras de las tres obras

Space Cadet March

Duration - 1'56"

Dale Lauder

Marcato.

Flute
Clarinets in Bb-1, 2
Alto Sax.
Trumpets in Bb-1, 2
Low Brns & Woodwinds
Percussion (Snare Drum, Bass Drum, Crash Cymbals)

Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
Tpts.
Low Br. & W. W.
Perc.

12939

Copyright © MCMXXCV by Alfred Publishing Co., Inc.
All rights reserved. Printed in USA.

Space Cadet March

Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
Tpts.
Low Br. & W. W.
Perc.

Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
Tpts.
Low Br. & W. W.
Perc.

12939

Space Cadet March

Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
Tpts.
Low Br. & W. W.
Perc.

Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
Tpts.
Low Br. & W. W.
Perc.

12939

Space Cadet March

Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
Tpts.
Low Br. & W. W.
Perc.

Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
Tpts.
Low Br. & W. W.
Perc.

12939

Space Cadet March 5

61
Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
67
Tpts.
Low Br. & W. W.
61
Perc.

77
Fl.
Cl. 1, 2
A. Sax.
77
Tpts.
Low Br. & W. W.
77
Perc.

12939

Commissioned by the Fairport (NY) Central School District's Fifth Grade Band, Mr. Louis De Bacco, Director

COMMEMORATION

Score

ROBERT W. SMITH

1
Fl.
Oboe
Bass Clarinet
Bassoon
Alto Sax.
Tenor Sax.
Baritone Sax.
Whistle
Eb Trumpet
Horns A & B
Trombone
Baritone
Tuba
Mellophone
Euphonium
Perc.
Auxiliary Percussion
Snare Drum
Cymbal
Bass Drum

Copyright © 1993 by BELWIN-MILLS, Inc. CPB-BELWIN, INC., Miami, FL 33104
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

BM0162AC

2

COMMEMORATION

19
Fl.
Oboe
Cl.
Bassoon
A. Sax.
Tenor Sax.
B. Sax.
Whistle
Eb
Horns
Trom.
Bar.
Tuba
Mellophone
Eup.
Perc.
Aux. Perc.
Sn.
B.D.
Cym.
Tom

BM0162AC

COMMEMORATION 3

Score for page 3 of 'COMMEMORATION'. The page contains 16 staves. The top section includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Mellophone (Melo. Phn.), Snare Drum (Snare), and Cymbal (Cym.). The bottom section includes staves for Percussion (Perc.), Acoustic Percussion (Ac. Perc.), and Bass Drum (B.D.). The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

COMMEMORATION 4

Score for page 4 of 'COMMEMORATION'. The page contains 16 staves, continuing the instrumentation from page 3. The musical notation continues with dense rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *mp*.

COMMEMORATION 5

Score for page 5 of 'COMMEMORATION'. The page contains 16 staves. The instrumentation remains consistent with the previous pages. The music features a variety of rhythmic textures and dynamic levels, including *mf*, *mp*, and *pp*.

COMMEMORATION 6

Score for page 6 of 'COMMEMORATION'. The page contains 16 staves. The instrumentation remains consistent. The music continues with complex rhythmic structures and dynamic markings.

COMMEMORATION 7

Musical score for page 7 of 'Commemoration'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (A. Tr., B. Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Mellophone (Melo.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), and Cymbals (Cym.). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

B0910247

COMMEMORATION 8

Musical score for page 8 of 'Commemoration'. This page continues the orchestration from page 7, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (A. Tr., B. Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Mellophone (Melo.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), and Cymbals (Cym.). The music features a prominent woodwind melody in the upper staves.

B0910247

COMMEMORATION 9

Musical score for page 9 of 'Commemoration'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (A. Tr., B. Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Mellophone (Melo.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), and Cymbals (Cym.). The music continues with complex rhythmic textures and melodic development.

B0910247

FLOURISH FOR WIND BAND
R. VAUGHAN WILLIAMS

Score

Musical score for 'Flourish for Wind Band' by Vaughan Williams. The score is arranged for a wind band and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (A. Tr., B. Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Mellophone (Melo.), Snare Drum (Sn.), Bass Drum (Bd.), and Cymbals (Cym.). The music is characterized by its rhythmic complexity and melodic richness.

Reproduced and printed by
Editions de l'É. M. M. (London) Music, England
© Oxford University Press, 1972

2 Flourish for Wind Band

This page contains the second system of a musical score for a wind band. It features 12 staves, each with a different instrument part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A rehearsal mark is present at the beginning of the system.

3 Flourish for Wind Band

This page contains the third system of the musical score. It continues the 12-staff arrangement with complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument. A rehearsal mark is also present at the start of the system.

4 Flourish for Wind Band

This page contains the fourth system of the musical score. The notation is dense with many notes and rests, indicating a technically demanding section. A rehearsal mark is located at the beginning of the system.

5 Flourish for Wind Band

This page contains the fifth and final system of the musical score. It concludes the piece with a final cadence across all 12 staves. A rehearsal mark is present at the start of the system.

BIBLIOGRAFÍA

"AMERICAN BAND COLLEGE MUSIC GRADING CHART."

<https://www.bandworld.org/pdfs/GradingChart.pdf>.

ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. 1ª Ed, en lengua española, correspondiente a la 3ª ed, en inglés. Editado por Manel Rodeiro. Traducido por Fatás Cabeza, Jaime Mauricio y Fatás Cabeza, Luis María. Vol. I. I vols. Barcelona, Barcelona: Idea Books, 2006.

CAMUS, Raoul. "*Part I Performers and Performing: 1. Groups: Wind Band.*" 82-88: Continuum International Publishing Group Ltd / Books, 2003.

LABUTA, Joseph A. *Basic Conducting techniques*. 6th edition. Vol. I. I vols. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2010.

MEIER, Gustav. *The score, the orchestra, and the conductor*. Vol. I. I vols. New York, New York: Oxford University Press, Inc, 2009.

MELCHER, Robert, y WARCH, Willard. *Music for score reading*. Vol. I. I vols. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1971.

OLIVER, Timothy W. "*A Comparison and Analysis of Published Lists of Recommended Wind Band Literature.*" *Journal of Band Research* 47, no. 2 (Spring 2012): 43-63.

RUDOLF, Max. *The grammar of conducting: a comprehensive guide to baton technique and intepretation*. 3rd Edition. Vol. I. I vols. New Yor, New York: Schimer Books, 1993.

SWAROWSKY, Hans. *Dirección de Orquesta, defensa de la obra*. 1ª edición. Editado por Manfred Huss. Traducido por Gómez Rodríguez, Miguel Ángel. Vol. I. I vols. Madrid, Madrid: Real Musical, 1989.