

REPERTORIO PARA BANDAS DE MÚSICOS DE LA REGIÓN ANDINA
DEL DEPARTAMENTO DE NARIÑO.

FAVIO ERNEY PORTILLO PORTILLO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2007

REPERTORIO PARA BANDAS DE MUSICOS DE LA REGIÓN ANDINA
DEL DEPARTAMENTO DE NARIÑO.

FAVIO ERNEY PORTILLO PORTILLO

Monografía presentada como requisito para optar el título de Licenciado en Música

Asesor
Esp. LUIS ALFONSO CAICEDO RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN MÚSICA
SAN JUAN DE PASTO
2007

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, 28 de mayo de 2007

DEDICATORIA

A mis padres Pedro y Ernestina, quienes siempre han sido ejemplo en mi vida
A mis hermanas Mirian y Doris, quienes siempre creyeron en mí
A mi compañera Leanny, por su apoyo y cariño
A Yoselyn Xiomara, mi hija, mi inspiración
A todos mis familiares y amigos

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por darme la firmeza para terminar este trabajo.

A la Universidad de Nariño.

A mi asesor: Esp. Luis Alfonso Caicedo Rodríguez.

A todos mis profesores, quienes me orientaron durante el transcurso de la carrera.

A la Banda Sinfónica Juvenil de la Red de Escuelas de Formación Musical del municipio de Pasto.

Al maestro Leonardo Guerrero, asesor escuela Aurelio Arturo, sede Pandiaco.

A los maestros Jair Bastidas, Alexander Paredes y Albeiro Ortiz docentes Red de Escuelas de Formación Musical, municipio de Pasto.

A mis familiares y amigos que de una u otra manera contribuyeron significativamente en el desarrollo del este trabajo.

RESUMEN

El presente informe de investigación propone un repertorio para banda que favorece la formación musical de músicos como también coadyuve al director musical con el estudio y montaje de obras utilizando los medios impresos y medios propios de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación

ABSTRAC

The formless present of investigation proposes a repertoire for band that favors the musical formation of musicians as well as cooperates to the musical director with the study and assembly of works using the printed means and means characteristic of the new technologies of the information and the communication

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	14
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	15
2. OBJETIVOS	16
2.1 OBJETIVO GENERAL	16
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	16
3. JUSTIFICACIÓN	17
4. MARCO DE REFERENCIA	18
4.1 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	18
4.1.1. Las Bandas de Viento	18
4.1.2 Configuración Instrumental de las Bandas de Viento	19
4.1.3 Música tradicional de la región andina de Nariño	20
4.2 MARCO LEGAL	22
4.3 MARCO GEOGRÁFICO	23
5. PROPUESTA	24
5.1 OBRA MUSICAL “PASIONAL – GUAYAQUIL DE MIS AMORES”	24
5.1.1 Letra original de la obra “Pasional”	24
5.1.2 Biografía del autor ENRIQUE ESPÍN YEPES	25
5.1.3 Letra original de la obra “Guayaquil de mis amores”	25
5.1.4 Biografía del autor LAURO DÁVILA	26
5.1.5 Biografía del compositor NICASIO ESPIRIDRÓN SAFADI REVES	26

5.1.6 Análisis	27
5.1.7 Score	29
5.2 OBRA MUSICAL “ORIENTE”	29
5.2.1 Análisis	29
5.2.2 Score	30
5.3 OBRA MUSICAL “BAMBUCO OBONUQUEÑO”	30
5.3.1 Análisis	30
5.3.2 Score	31
5.4 OBRA MUSICAL “COLOMBIA TIERRA QUERIDA”	31
5.4.1 Letra original de la obra “Colombia tierra querida”	31
5.4.2 Biografía del autor LUIS EDUARDO “LUCHO” BERMUDES	31
5.4.3 Análisis	33
5.4.4 Score	35
6. DISEÑO METODOLÓGICO DE INVESTIGACIÓN	36
7. RESULTADOS Y ANÁLISIS	37
7.1 MANEJO DE INFORMACIÓN	37
7.2 ANÁLISIS DE INFORMACIÓN	39
7.2.1 Arreglos	39
7.2.2 Aportes a directores y músicos	39
7.2.3 Valores	39
7.2.4 Medios Tecnológicos	40
8. CONCLUSIONES	41
9. RECOMENDACIONES	42
BIBLIOGRAFÍA	43
ANEXOS	44

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Categorización deductiva – inductiva	36
Tabla 2. Tabla de manejo de información	37

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Anexo A. PASIONAL – GUAYAQUIL DE MIS AMORES Score y Guías para dirección.	44
Anexo B. ORIENTE Score y Guías para dirección.	45
Anexo C. BAMBUCO OBONUQUEÑO Score y Guías para dirección.	46
Anexo D. COLOMBIA TIERRA QUERIDA Score y Guías para dirección.	47

LISTA DE DISCOS COMPACTOS

Disco 1. Pasional – Guayaquil de mis amores, Guías del director

- Track 1. Guía – score
- Track 2. Guía – Maderas I y tuba
- Track 3. Guía – Maderas II y tuba
- Track 4. Guía – Bronces
- Track 5. Guía – Percusión

Disco 2. Oriente, Guías del director

- Track 1. Guía – score
- Track 2. Guía – Maderas I y tuba
- Track 3. Guía – Maderas II y tuba
- Track 4. Guía – Bronces
- Track 5. Guía – Percusión

Disco 3. Bambuco Obonunqueño, Guías del director

- Track 1. Guía – score
- Track 2. Guía – Maderas I y tuba
- Track 3. Guía – Maderas II y tuba
- Track 4. Guía – Bronces
- Track 5. Guía – Percusión

Disco 4. Colombia tierra querida, Guías del director

- Track 1. Guía – score
- Track 2. Guía – Maderas I y tuba
- Track 3. Guía – Maderas II y tuba
- Track 4. Guía – Bronces
- Track 5. Guía – Percusión

GLOSARIO

AERÓFONOS: son instrumentos que producen sonido a través del aire ejemplo zampoñas.

PERCUSIÓN: conjunto de instrumentos cuyo sonido se producen al ser golpeados.

PULSO: compás acento periódico en la música métrica.

RITMO: proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente.

TRADICIÓN: doctrinas, costumbres, ritos, etc., transmitidas de padres a hijos a través de los tiempos.

INTRODUCCIÓN

La investigación y la formación humana son dos componentes indivisibles pues la formación es el campo donde la investigación estudia la realidad a la luz de las posibilidades del mejoramiento continuo de la humanidad.

La música es el arte que posibilita el desarrollo de la dimensión sensible del ser humano, es decir, que potencia la capacidad profundamente humana de conmoverse ante lo bello, lo bueno y ante toda realidad que genere interés a sus sentidos.

El presente informe de investigación tiene como fin último, la comunicación de resultados de un estudio investigativo que concluyo con la creación de repertorio musical didáctico para bandas municipales de la zona andina del departamento de Nariño con el propósito de poner al alcance de los directores de bandas municipales una herramienta musical y didáctica que además de mejorar el nivel técnico de los estudiantes integrantes de las bandas, coadyuve en el montaje de repertorio y la dirección de la agrupación musical.

El lector encontrará en primera instancia, la descripción del problema del que se ocupa esta investigación, luego los propósitos o metas a cumplir a manera de objetivos, seguidamente se encontrará con los motivos y razones que demuestran la importancia de la presente investigación luego el marco de referencia. En la propuesta se explicita la forma de los arreglos, su análisis su estructura y los scores con sus partes aparecen como anexos dada la cantidad de material impreso que se necesita para tal fin, el material de audio que contiene las imágenes sonoras y las partituras está en los discos compactos (Cds) y permiten tener un acercamiento mayor a los alcances y posibilidades del presente trabajo, por último se encuentran las conclusiones y recomendaciones que son fruto del análisis cualitativo de los resultados.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

El departamento de Nariño es una parte política del territorio nacional Colombiano donde las agrupaciones musicales tipo Banda municipal son tan comunes que en algunos municipios tienen hasta dos y tres bandas musicales que interpretan varios tipos de repertorio musical conservando, construyendo e innovando la cultura musical de los Nariñenses.

Los directores de estas agrupaciones son en su mayoría músicos licenciados que no han tenido una formación musical específica en la dirección de bandas y otros ni siquiera han recibido formación académica en cuanto a música, pero en ambos casos, los directores de las bandas han suplido esta deficiencia a través del desarrollo o la asistencia a cursos de cualificación impartidos por el Ministerio de Cultura, donde aprenden además de técnicas de dirección, la enseñanza de algunos de los instrumentos musicales propios del formato musical en mención y el montaje de repertorio.

Los cursos duran entre tres y cuatro días y en ellos se trabaja con un repertorio que ha sido elaborado por maestros con un criterio amplio en cuanto a la pertinencia del material musical para las diferentes regiones del territorio nacional y es aquí precisamente donde los directores entran en una encrucijada puesto que para cumplir con las metas establecidas en los cursos hay la necesidad de montar estas obras en sus bandas, pero la población donde su banda musical ejerce su función social y artística le pide la interpretación de obras que están en el marco de los ritmos musicales regionales, para los cuales ellos mismos tienen que hacer sus arreglos musicales y que a veces se salen de los límites y propósitos que quiere el Ministerio.

La ausencia de un repertorio musical regional no representa todo el problema, sino también las exigencias de las autoridades locales quienes en lapsos escasos de tiempo exigen a los directores el montaje de obras musicales con el fin de mostrar de manera rápida unos resultados que lejos de contribuir a la formación seria y comprometida del músico, causan reacciones efectistas que desdibujan los procesos porque el director no tiene el suficiente tiempo para estudio, adaptación y creación de una imagen musical interna total que le permita una mejor dirección de su agrupación musical.

Esta realidad lleva al director a realizar montajes de obras sin a veces tener el pleno conocimiento musical de cómo debe sonar la obra y es sólo en el momento

del montaje cuando el director va construyendo la imagen sonora de la obra, su estructura y el conocimiento de los demás elementos musicales y de dirección que son necesarios para el trabajo musical. Esta realidad afecta a muchos directores en los municipios de la zona andina de Nariño y sobre todo a aquellos directores que no se han formado en el seno de la academia como directores.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Es posible crear una estrategia para mejorar el montaje de obras musicales y a la vez contribuir al trabajo del director y los músicos de las bandas musicales de los municipios de la zona andina del departamento de Nariño?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Arreglar y compilar repertorio musical para las bandas de los municipios de la zona andina del departamento de Nariño acompañado por medios tecnológicos que faciliten el montaje de obras musicales y a la vez contribuya al trabajo del director y los músicos de las bandas musicales.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Realizar los arreglos musicales de temas que sean de uso general en las comunidades de la zona andina de Nariño.
- Identificar los aportes que este tipo de arreglos ofrecen a los directores y músicos de las bandas.
- Identificar los medios técnicos y tecnológicos que puedan aportar al trabajo de directores y músicos de las bandas.
- Contribuir a la formación de valores de identidad cultural regional a través del montaje e interpretación de repertorio propio de la zona andina de Nariño.

3. JUSTIFICACIÓN

Adelantar investigaciones en música y en cualquier espacio de la realidad es de vital relevancia puesto que la investigación genera nuevo conocimiento, validación del ya existente y el replanteamiento de otros a la luz de las nuevas teorías y los nuevos descubrimientos.

La presente investigación tiene gran importancia porque no solo crea y plantea innovaciones en cuanto a repertorio musical se refiere, sino también está de por medio la pertinencia de ese repertorio como medio para la formación de músicos y directores de bandas municipales, toda vez que aquellos adolecen de un material con este tipo de características.

El hecho de trabajar con repertorios musicales regionales y nacionales genera en los actores valores de pertenencia e identidad cultural musical local y nacional pues es de reconocer que estos repertorios se van sumando a la gran cantidad de conocimientos previos que a la vez se convierten en estructuras musicales previas que le permitirán el crecimiento continuo de repertorios musicales con sentido social, regional y cultural.

Los resultados de la presente investigación beneficiarán a los directores y músicos de las bandas de los municipios de la zona andina de Nariño, a la comunidad académica de la Universidad de Nariño y a toda la comunidad en general.

4. MARCO DE REFERENCIA

4.1 MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

4.1.1. Las Bandas de Viento. Colombia es el país con el movimiento de Bandas de Música más numeroso y activo de Latinoamérica¹. Según la información recopilada por el Ministerio de Cultura, existen en la actualidad aproximadamente 1022 bandas ubicadas en 791 municipios de todos los departamentos, lo que equivale a una cobertura del 72% de los municipios del país. De estas agrupaciones se estima que cerca del 80% son juveniles e infantiles, y el otro 20% son bandas de músicos mayores urbanos y campesinos, como en el caso de las bandas de la región de las sabanas de la Costa Atlántica, Nariño, Huila y Tolima, entre otros.

Al observar la distribución de las bandas en el territorio, es posible identificar una concentración en la Región Andina y en el Caribe Colombiano, formando un cinturón que va desde Nariño hacia el centro del país y termina en la región de Córdoba y Sucre.² Se estima que el movimiento abarca cerca de 35.000 niños y jóvenes, la mayoría de extracción semirural y de los estratos 1, 2 y 3. Sin embargo, la población involucrada alrededor de esta práctica se extiende al núcleo familiar de sus integrantes.

Con relación a los niveles de desarrollo musical, se estima que el 94% de las bandas son de nivel básico, el 5% de nivel medio y el 1% de nivel profesional, dentro del cual se cuenta con la existencia de siete (7) bandas departamentales.³ Sin embargo, un factor que limita la consolidación del movimiento es la ausencia de una visión técnica y artística expresada en una agrupación nacional representativa y en un fuerte grupo de bandas de alto nivel en los departamentos.

Por estar las bandas arraigadas en el imaginario colectivo desde hace dos siglos y por haberse constituido en parte fundamental de la institucionalidad local y herramienta de integración comunitaria, trascienden las fronteras étnicas, políticas, económicas y estéticas y hace que las Bandas de Viento sean una opción cultural importante para el país. Por ello cada día, en una nueva comunidad y municipio son apropiadas y recreadas por todas las edades y ámbitos socioeconómicos.⁴

1 Información obtenida en el Seminario Latinoamericano de Bandas de Viento, realizado en diciembre de 1998 en la ciudad de Santiago de Cali.

2 Conpes 3191 “Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas de Viento” DNP 2002

3 De las diez bandas departamentales (Cundinamarca, Antioquia, Huila, Boyacá, Valle, Sucre, Nariño, Atlántico, Meta y Caquetá), las tres últimas son infantiles y juveniles.

4 Ibidem, página 5.

4.1.2 Configuración Instrumental de las Bandas de Viento. La banda de vientos es una agrupación conformada por instrumentos musicales pertenecientes a las familias de los vientos (maderas y metales) y percusión, así:

- Maderas: Flautas, oboes, clarinetes, saxofones y fagotes.
- Metales: Trompetas, bugles, cornos, trombones, fliscornos, bombardinos y tubas.
- Percusión: Los instrumentos de percusión que se usan habitualmente en las bandas en Colombia son:
 - Básicos: Platillos, redoblante y bombo.
 - Percusión colombiana y latina: Maracas, capachos, guasá, guacharaca, güiro, claves, cucharas, cencerro, batería, congas, bongoes, timbaletas, tambora, tambores, etc.

4.1.3 Música tradicional de la región andina de Nariño. En la región andina de Nariño encontramos diferentes ritmos y estilos musicales, algunos autóctonos y otros que son el resultado de la influencia sociocultural de diferentes regiones de Colombia, Ecuador y otros países cercanos.

- El Pasillo Ecuatoriano. El pasillo es un género musical urbano que se deriva del vals europeo y llega a territorios ecuatorianos con las guerras independentistas a principios del siglo XIX. Actualmente, el pasillo se caracteriza por el acompañamiento de guitarras y requinto, aunque también son populares versiones instrumentales para piano, bandas militares, estudiantinas y orquestas. El pasillo tradicional es en esencia un poema de amor musicalizado, cuyos textos están influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que tuvo su apogeo en Ecuador con los poetas de la "Generación Decapitada" en la década de 1910.

En Ecuador, el pasillo ha sido considerado "la música nacional por excelencia" porque simboliza el "sentimiento del alma ecuatoriana". A diferencia de otros géneros musicales que resaltan la raíz indígena en la ideología de la "nación mestiza", como el *sanjuanito* y el *yaraví*, el pasillo de principios del siglo XX era el único género mestizo de gran popularidad que no tenía asociación alguna con las raíces indígenas y afro-ecuatorianas de la nación. Con su métrica ternaria y contornos melódicos de carácter diatónico, los pasillos de esa época se asemejaban más a una "música criolla" que a una música indígena o mestiza.

Existen diferentes versiones sobre el origen y evolución del pasillo ecuatoriano, muchas de las cuales carecen de sustento histórico y musical. Mientras unas relacionan al pasillo con géneros musicales europeos, otras lo asocian con la música indígena. Entre los historiadores, Gabriel Cevallos García considera al pasillo como una versión ecuatoriana del *lied* alemán, mientras que Hugo Toscano lo asocia con el carácter nostálgico del *fado* portugués (Guerrero 1996b). Los escritores José de la Cuadra y Carlos Aguilar Vásquez relacionan al pasillo con el *zortzico* vasco y con el *passepied* francés, respectivamente. Más conocidas son las versiones que relacionan al pasillo con el *bolero* español y el *vals* austríaco (ibid.).

Desde una perspectiva difusionista, la versión más aceptada es la que asume que el pasillo se deriva del vals europeo, la música popular de la clase dominante, que fue introducido al actual territorio ecuatoriano desde Colombia y Venezuela. Ecuador fue parte del Virreinato de Nueva Granada durante una parte del período colonial, y de la Gran Colombia (1822-1830) después de su independencia. Es lógico asumir que la gente de Ecuador, Colombia y Venezuela escuchaban pasillos que con el tiempo fueron cambiando su fisonomía al ser influenciados por las músicas regionales e idiosincrasias de sus gentes. Es así como el pasillo colombiano recibe la influencia del *bambuco*, mientras que el pasillo venezolano del *joropo* (Portaccio 1994, V.2, 136). Al aclimatarse en tierras ecuatorianas, el pasillo es influenciado por el *sanjuanito* y el *yaraví*, adquiriendo un tempo más lento que el de los pasillos colombianos y venezolanos.

El pasillo no es exclusivo del Ecuador. Existen pasillos con similares características rítmicas y melódicas en Colombia y en Costa Rica. Sin embargo, a diferencia del pasillo ecuatoriano, los pasillos colombianos y costarricenses no son considerados símbolos de la identidad nacional ya que su popularidad se circunscribe a una región geográfica específica: la región andina en el caso de Colombia y la zona guanacastense en el caso de Costa Rica.

Históricamente, el pasillo ha desempeñado varias funciones en la vida socio-cultural de los ecuatorianos. En sus orígenes, fue uno de los géneros musicales populares tocados por las bandas militares en las ya desaparecidas retretas de los jueves y domingos. En la segunda mitad del siglo XIX fue un baile popular, así como también uno de los géneros de "música de salón" que se acostumbraba escuchar al piano y en conjuntos de cámara en las casas de la aristocracia criolla. Desde principios del siglo XX el pasillo se vuelve una canción cuyos textos cantan principalmente a los amores frustrados, al despecho, o a la ausencia de la mujer amada. Debido a que la mayor parte de los textos reflejan sentimientos de pérdida, desesperación y nostalgia por tiempos pasados, académicos ecuatorianos han llamado al pasillo la "canción

de la nostalgia" o "canción del desarraigo"⁵ Otros textos, sin embargo, expresan admiración por los paisajes ecuatorianos, así como por la belleza de sus mujeres y valentía de sus hombres. Estos pasillos en honor a una ciudad o a una provincia son muchas veces más conocidos y populares que los propios himnos. Tal es el caso de los pasillos "Guayaquil de mis Amores", "Manabí", y "Alma Lojana".

Actualmente solemos pensar que los pasillos de antaño fueron siempre canciones con textos originales y poéticos que exaltan a la mujer y al amor. Los cancioneros de las décadas de 1910 y 1920, sin embargo, muestran una práctica muy distinta. A principios del siglo XX se acostumbraba cambiar las letras de los pasillos que estaban de moda por textos que jóvenes enamorados dedicaban a su amada. En el cancionero "El Aviador Ecuatoriano" (1922, Tomo 1, No. 1) se encuentra la letra del pasillo "Te Perdono", el cual es "dedicado a la espiritual damita H.I.G.F.". En el cancionero se indica que este pasillo debe ser cantado con la música del famoso pasillo "El Alma en los Labios", compuesto por Francisco Paredes Herrera en 1919.

La Revolución Liberal de 1895 ha tenido un rol fundamental en el desarrollo social, económico y cultural del Ecuador en el siglo XX. La abolición del monopolio de la iglesia católica y la parcial secularización de la sociedad ecuatoriana prepararon la atmósfera para el advenimiento de la poesía modernista. Esta, a su vez, facilitó los textos poéticos para los pasillos debido a su estructura y rima cadenciosa, apropiadas para ser adaptadas a la música. El desarrollo económico del país, centrado en la producción y exportación del cacao, promovió un rápido desarrollo urbano y las condiciones necesarias para el intercambio de expresiones culturales de Ecuador con las metrópolis europeas y norteamericanas.

- El son sureño. Según algunos tratadistas y exigentes antropólogos, el "son sureño" es pariente cercano del bambuco y del pasillo (por algo el maestro Luis E. Nieto inventó en sus mejores épocas de artista el ritmo denominado "bampasillo"), que se han constituido en las composiciones musicales bailables más tradicionales y repetidas del sur de Colombia y aún de la América meridional, donde han florecido casi por generación espontánea, por lo cual se les rinde particular devoción desde hace largo tiempo, como quiera que ellas se vienen formando y escuchando casi desde la imprecisa era emancipadora.⁶

Por otra parte, cabe mencionar la notoria influencia del tradicional "albazo" ecuatoriano en nuestro son sureño.

⁵ Núñez, Jorge. "Pasillo: canción del desarraigo". Cultura, Vol. 3:7 Quito: Banco Central del Ecuador.

⁶ <http://sonsur.4t.com/>

- La cumbia. Es el ritmo patrón del litoral Caribe, interpretada por grupos estrictamente instrumentales. Su origen parece remontarse al siglo XVIII, cuando se dio la asociación entre las melodías indígenas, de características melancólicas, con los ritmos africanos, que sobresalían por su alegría y por la impetuosa resonancia de los tambores.

Es interpretada por grupos típicos denominados gaiteros, milleros y piteros. La fuerza plástica y la calidad de los matices rítmicos de esta tonada se logran por la confluencia de los diversos instrumentos empleados en su toque. La percusión, por ejemplo, está a cargo del yamaró, el quitambre, la tambora, las maracas y el guache o güiro. La melodía es registrada por la gaita hembra, la caña de millo o el acordeón, según sea el conjunto, junto con el tambor mayor. Hay una reiteración del fraseo melódico, encadenado al predominio absoluto del proceso rítmico, marcado por la gaita macho, que es acompañada por el yamaró y por una maraca de origen indígena.

En la ejecución de la cumbia, el conjunto musical costeño emplea la caña de millo para obtener un sonido de gran agudeza y de altísima tonalidad. El acordeón, la caja y la raspa se usan en la región vallenata, y en Córdoba su interpretación se hace con banda de hojita o banda pelayera. Se conocen varias modalidades regionales de esta tonada: la cumbia sampuesana, la soledaña, la cienaguera, la momposina y las de San Jacinto, Cartagena, Cereté, Magangué, etc. Asimismo, existen variantes, derivaciones y tonadas afines conocidas como la chalupa, la puya, la gaita y el porro.⁷

4.2 MARCO LEGAL

El proyecto de investigación toma como soporte legal el PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA (PNMC) creado por la Presidencia de la República y liderado por el Ministerio de Cultura. El PNMC, a su vez legalmente se sustenta en la Constitución Política Colombiana de 1991 y en la Ley General de Cultura 397 de 1997. Respecto de la Constitución, los Artículos 7 y 8 establecen que el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la nación y determina como su obligación y de las personas, proteger las riquezas culturales y naturales de la misma.⁸

El Artículo 70, registra la obligación del Estado de “promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de

⁷ <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-82906.html>

⁸ Constitución Nacional de Colombia Artículos 7 y 8.

la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación y de la identidad nacional.”⁹

En esta perspectiva, la Ley 397 de 1997, en su Artículo 1 señala como principios fundamentales: “2. La cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la nacionalidad y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la identidad y la cultura colombianas. 3. El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana. 8. El desarrollo económico y social deberá articularse estrechamente con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. El Plan Nacional de Desarrollo tendrá en cuenta el Plan Nacional de Cultura que formule el Gobierno. Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social.”¹⁰

Por otra parte, el Artículo 2 de la misma Ley establece: “Las funciones y los servicios del Estado en relación con la cultura se cumplirán de conformidad con lo dispuesto en el artículo anterior, teniendo en cuenta que el objetivo primordial de la política estatal sobre la materia son la preservación del Patrimonio Cultural de la Nación y el apoyo y el estímulo a las personas, comunidades e instituciones que desarrollen o promuevan las expresiones artísticas y culturales en los ámbitos locales, regionales y nacional.”¹¹

De igual manera, el Artículo 17 sustenta el fomento a las actividades culturales como fundamento de la convivencia: “El Estado a través del Ministerio de Cultura y las entidades territoriales, fomentará las artes en todas sus expresiones y las demás manifestaciones, como elementos del diálogo, el intercambio, la participación y como expresión libre y primordial del pensamiento del ser humano que construye en la convivencia pacífica.”¹²

Por último, el Artículo 64 otorga competencia al Ministerio de Cultura en la educación no formal: “Corresponde al Ministerio de Cultura, la responsabilidad de orientar, coordinar y fomentar el desarrollo de la educación artística y cultural no formal como factor social, así como determinar las políticas, planes y estrategias para su desarrollo.”¹³

9 Citado, Artículo 70.

10 Ley 397 de 1997. Artículo 1.

11 Citado, Artículo 2.

12 Citado, Artículo 17.

13 Citado, Artículo 64.

5. PROPUESTA

Se propone la realización de arreglos musicales para las bandas de músicos de los municipios de la zona andina del Departamento de Nariño con scores, partes de cada familia de instrumentos que componen los scores pero siempre acompañados del bajo (Tuba) o acompañados de la percusión para que el director y los músicos vayan construyendo una imagen sonora más cercana a la realidad musical y así facilitar y mejorar cualitativamente el montaje del repertorio, además se presenta datos importantes de las obras como sus autores con las biografías y el análisis de melódico, armónico y de forma de las obras.

5.1 OBRA MUSICAL “PASIONAL – GUAYAQUIL DE MIS AMORES”

Esta versión es el resultado de unir dos grandes obras tradicionales de la república del Ecuador como son el pasillo “Pasional” del compositor Enrique Espín Yepes y “Guayaquil de mis amores” del Autor: Lauro Dávila y del Compositor: Nicasio E. Safadi R. Las versiones originales de estas obras corresponden al género de pasillo tradicional ecuatoriano.

5.1.1 Letra original de la obra “Pasional”

*Amar sin esperanza
es dar el corazón con toda el alma
porque siempre yo he de amarte
sin haberte comprendido.*

*Qué triste es el vivir soñando
una ilusión que nunca a mí vendrá.*

*Yo te ame con locura
y te di mi ternura
más burlaste mi vida
sin tener compasión.*

*Más nunca olvidas
que te he querido
y aunque me hayas herido
siempre te recuerdo*

sin sentir rencor.

5.1.2 Biografía del autor ENRIQUE ESPÍN YEPES. Quito 9 noviembre 1924 - México 21 de mayo 1997. Compositor, director de orquesta y violinista.

Hijo del compositor y clarinetista Manuel María Espín Freire. Inicialmente Espín Yepes estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito con el profesor Jorge Paz V. y luego en la Universidad Central Autónoma de México. También asistió a cursos de música en Chile y Bonn (Alemania). Recibió clases con el violinista Henryk Szeryng, quien lo designó su asistente técnico y heredero de su técnica pedagógica y de su violín Cerrutti, fabricado en 1810.

Entre sus composiciones se hallan: Aquella noche, Confesión, Danza en mi menor, Imposible, Invocación, Noches sombrías, Nostalgias, Nocturnal, Pasional, Serenata (pasillos); y, Suite del yaraví; Rapsodia ecuatoriana; la sinfonía Preludio y variaciones para piano y orquesta. Desde 1969 se radicó en México, allí dicta clases de violín en el Conservatorio de esa ciudad. También fue subdirector técnico de la Orquesta Sinfónica del Estado Mexicano. Actuó en algunas ocasiones en la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y fundó un cuarteto denominado Candhilght Concert. (Bibliografía: FPE, II; CME).¹⁴

5.1.3 Letra original de la obra “Guayaquil de mis amores”

Tu eres perla que surgiste
del más grande e ignoto mar,
y si al son de su arrullar
en jardín te convertiste;
soberana en sus empeños
nuestro Dios formo un pensil
con tus bellas Guayaquil;
Guayaquil de mis ensueños.

Si a tus rubias y morenas,
que enloquecen de pasión
les palpita el corazón
que mitiga negras penas
con sus ojos verdes mares
o de negro anochecer,
siempre imponen su querer
Guayaquil de mis cantares.

¹⁴ Edufuturo Pichincha – Ecuador 2006

Porque tienes las princesas
que fascinan al mirar
y que embriagan al besar
con sus labios de cerezas,
te reclamo las dulzuras
con que anhelo yo vivir,
para nunca más sufrir;
Guayaquil de mis ternuras.

Y al mirar sus verdes ojos
donde mi alma anhela estar
prisionero cual el mar
o al hundirme ya, de hinojos,
en las noches con fulgores
que sus ojos negros son,
te dirá mi corazón:
Guayaquil de mis amores...

5.1.4 Biografía del autor LAURO DÁVILA. Compositor y poeta orense, autor de las obras: "Lira del alma", "El Diablo", "Películas relámpago" (estampas) y sainetes. Inquieto buceador de la vida, escribió la letra para el pasillo "Guayaquil de mis amores", musicalizado por Nicasio Safadi que tanta acogida tuviera en el ámbito nacional e internacional, cuando en Nueva York, el dúo Ecuador lo hiciera trascendente; inclusive se lo escuchó en la película "Cantar de las Américas". La letra del pasillo "Guayaquil de mis amores", exalta a la perla del Pacífico. Con letra y música, Lauro Dávila, ha compuesto otros pasillos: "Flor de Guayaquil", "Llora corazón tu amor", "Te quiero" y más aires populares. En los pasillos se eleva el valor artístico destacándose el ambiente popular y tantas preferencias románticas.

5.1.5 Biografía del compositor NICASIO ESPIRIDRÓN SAFADI REVES. ("El Turco"). Beirut (Líbano), 1897 - Guayaquil 29 octubre 1968. Compositor de música popular. Llegó a Guayaquil cuando contaba cinco años de edad, radicándose en esa ciudad porteña definitivamente. Recogemos en esta parte su testimonio autobiográfico: "Aprendí a entonar guitarra; en 1910 canté con Alvarado, Zapatier, Bazo, Marco Landívar, Cortés, Johnson y Rosado; en 1912 realicé mis primeras grabaciones con Encalada [y Cía.]....". "...En 1915, la marca Víctor, de Estados Unidos nos hizo ganar los primeros centavos artísticos; grabamos: No sabes cuanto te amo y Van cantando por la sierra... tocamos la danza A ella; en esa época canté también los pasillos Súplicas y Al cielo con Alberto Valdivieso Alvarado*, así como también los pasillos Soñarse muerto y Corazón que sufre, -de don Carlos Amable Ortiz- con Rafael Villavicencio". "...En 1920 me volví autodidacta el ambiente estaba lleno de egoísmo... tuve que ser un roble

invulnerable a todo ataque a mi carrera artística; la época, está bien, se justifica para ese egocentrismo, pero ser terco, turco y músico era lo mismo... yo estudié solo, sin escuela ni academia, sin embargo no desconozco que tuve contactos con maestros como Segundo Luis Moreno*... En 1927 grabé por contrato con Chávez, Zapatier e Ibáñez". En 1930 conformó con Enrique Ibáñez Mora* el dúo, al que José Domingo Feraud Guzmán* bautizó como Dúo Ecuador, el mismo que se enrumbo hacia New York para realizar 38 grabaciones de música popular ecuatoriana, entre ellas una de las más populares que compusiera Safadi, el pasillo Guayaquil de mis amores. A su vuelta hicieron numerosas presentaciones en los teatros guayaquileños. Posteriormente realizarían una gira por el Perú en 1932. Nicasio Safadi fue un creador prolífico, guitarrista y organizador de varias orquestas y conjuntos musicales. Algunas de sus obras son: Prisionero en tus pupilas (pasillo) / Lauro Dávila, texto; Sueños de opio (pasillo) / Julio Flores, texto; De corazón a corazón (pasillo) / Jorge Ismael Gandú, texto; Invernal (pasillo) / Dr. José María Egas, texto; La novia lejana (pasillo) / Martín de la Mota, texto; Limosna de amor (pasillo) / César Maquilón Orellana, texto; Horas de dolor (pasillo) / César Maquilón Orellana, texto; Romance criollo de la niña guayaquileña (pasillo) / Abel Romeo Castillo, texto; La casa de mi madre (valse); Luz de unos ojos (valse); Entre los dos (valse); Yanquecita vamos a bailar (one step) / Lauro Dávila, texto; Delirio del indio (aire típico) / Lauro Dávila, texto, etc. (Bibliografía: FPE; COMEC).

5.1.6 Análisis: La obra está diseñada para una banda juvenil de nivel 2 (de 1 a 3). El arreglo, en su mayor parte, conserva la armonía tradicional que se emplea en las versiones originales de los temas mencionados y el ritmo de pasillo ecuatoriano marcado en la mayor parte de la obra por la percusión, tuba, trombones y cornos.

La versión que he planteado se divide en las siguientes partes tiene la siguiente estructura: A-B

- *La parte A* corresponde al pasillo *Pasional*, y a su vez consta de los siguientes temas:
 - Tema 1: inicia *lento* con una frase en tutti, con funciones I-V-I en la tonalidad de Gm, crescendo en el primer compás y legato hasta el primer tiempo del compás número 4, luego, desde el segundo tiempo del compás 4 y en el compás 5, aparecen con figuraciones en estacato, preparando el inicio del tema 2.
 - Tema 2: está formado a su vez por una pregunta y una respuesta. La pregunta inicia en el compás 6 con anacrusa de corchea con la trompeta Bb 1 y la sección de maderas en contrapunto hasta el compás 12. la respuesta inicia en el compás 13 con anacrusa de corchea con toda la

sección de las maderas hasta el compás 16. En el compás 17 se inicia una repetición exacta de los temas 1 y 2. Luego de la repetición se retoma el tema 1 acelerando desde el compás 19 hasta el primer tiempo del compás 20 y se da paso al siguiente tema.

- El tema 3 corresponde a un *allegro* con la trompeta Bb 1 en la melodía principal y contrapunto de flautas y clarinetes, con una pequeña pregunta en funciones VII-III, y una y su respectiva respuesta en funciones vii^o-V-i ritardando desde el compás 28 hasta el compás 29 donde se da paso al siguiente tema.
- El tema 4 corresponde a un puente que inicia con un calderón en el compás 30 y continua *lento* desde el compás 31 hasta el compás 34, el cual permite que en el compás 35 se retome acelerando el tema 1 y se da paso al tema B en el compás 39.
- *La parte B* corresponde al pasillo “Guayaquil de mis amores” y consta de las siguientes partes:
 - Tema 1: inicia moderato en el compás 39 expuesto por el oboe1 como solista y con juegos de contrapunto por parte de los clarinetes, saxofones altos, trompetas y fagots. Consta de una pregunta sencilla de los 4 primeros compases en tónica y dominante, seguida por una respuesta que se desarrolla entre los grados III-VI-VII-III hasta el compás 50, donde empieza una pequeña transición al siguiente tema retomando algunas notas del inicio del tema, pero esta vez expuestas por los clarinetes y saxofones hasta el compás 54.
 - Intermedio: consta de 8 compases en *tutti* y *forte*, de los cuales los dos primeros corresponden a una pregunta, en la dominante, que se repite dos veces más: una en la tónica y otra entre los grados VI y V para dar paso a una respuesta corta en funciones V-i. en esta sección también se puede apreciar disimulados contrapuntos por parte de los saxofones altos.
 - Tema 2: inicia con anacrusa en el compás 63 nuevamente con el oboe en el papel de solista y contrapunto de los clarinetes, y lo constituyen dos partes: una pregunta de 4 compases que se realiza en el grado VII y luego se adapta al grado III. y una pequeña respuesta que concluye en el compás 74, donde se retoma nuevamente la transición del tema 1 para dar paso al mismo intermedio mencionado anteriormente, que en este caso corresponde a la parte conclusiva de la obra.

5.1.7 Score. Ver Anexo A.

5.2 OBRA MUSICAL “ORIENTE”

Se propone esta obra musical como un estudio de armonía moderna y modal.

En esta obra podemos apreciar una gran riqueza tímbrica, armónica, melódica y contrapuntística con tendencias contemporáneas, lo cual nos permite contemplar diversas texturas y proponerla en formato banda sinfónica como parte de un repertorio universal.

5.2.1 Análisis. Esta obra consta de tres partes y su estructura se representa por A-B-C-A-B

- Parte A. está formada por 43 compases, cuya característica principal es de encontrarse en la función de dominante de Gm. En la parte introductoria la flauta traversa propone una frase con intervalos de terceras menores que descienden cromáticamente hasta terminar en un calderón, luego se prepara la entrada del primer tema con dos notas en las flautas, saxofones y bronces. En el compás 6 se propone el tema con los clarinetes con una duración de 2 compases, luego, la flauta, oboe y saxofones realizan una repetición del mismo tema. En el compás 10, nuevamente los clarinetes proponen el tema principal, pero ahora un semitono más agudo del anterior, al cual responden los bronces a manera de imitación. A partir del compás 14 se proponen variaciones del tema enriquecidas por contrapuntos y combinaciones tímbricas que forman exquisitas texturas y colores, complementadas por el uso de cromatismos y tensiones que terminan en el compás 25 cuando se retoma el tema inicial y se da paso a un nuevo tema propuesto desde el compás 29, el cual se desarrolla con el apoyo de un bajo ostinato en la tuba, trombón bajo y fagot, sobre el cual el saxofón alto realiza trinos y escalas modales con figuraciones rápidas. En el compás 37 se propone un tutti donde prima las tensiones causadas por disonancias crecientes que culminan en una total tensión en fortísimo con un calderón que prepara una nueva parte de la obra.
- Parte B. inicia en el compás 44 y corresponde a un adagio que en tan solo 12 compases complementa perfectamente al tema anterior por estar en función de tónica (Gm), donde se propone contrapuntos progresivos hasta de seis voces. En el compás 55 se prepara la entrada del siguiente tema con un calderón preparado por un crescendo

- Parte C. nuevamente con un bajo ostinato, esta vez en compas de 5/4, se expone el tercer tema de la obra. En esta ocasión prima la parte rítmica con figuraciones repetitivas las cuales son el soporte de diferentes melodías que se entrecruzan y superponen con diferentes timbres que producen agradables sensaciones al oído, puesto que en la parte final (clímax) podemos apreciar hasta 7 melodías diferentes apoyadas por firmes figuraciones de la percusión. En el compas 76 encontramos una repetición que nos lleva nuevamente a los temas 1 y 2 antes mencionados. Luego tenemos una coda que concluye la obra con una cadencia auténtica dada mediante dos calderones con un tutti enérgico.

5.2.2 Score. Ver Anexo B.

5.3 OBRA MUSICAL “BAMBUCO OBONUQUEÑO”

Esta obra musical, de autoría del fallecido compositor nariñense PROSPERO TUCAN, y representa a la música tradicional de nuestra región.

5.3.1 Análisis. Esta obra se estructura de la siguiente manera: A-B-

- Parte A. corresponde a una parte con tempo moderato la cual se desarrolla dentro de la tonalidad de Dm, en compas de 3/4 y tiene una duración de 15 compases. En los 8 primeros compases encontramos una pequeña fuga con los diferentes instrumentos de la sección de las maderas, la cual constituye una preparación de el tema principal que se insinúa a partir del compas 9 con las trompetas y cornos. En el compas 15 encontramos un calderón que a su vez prepara la siguiente parte de la obra.
- Parte B. es una parte rápida (a tempo de bambuco fiestero) en compas de 6/8, que inicia con anacrusa en el compas 17, en el cual se expone el primer tema con las trompetas, adornado con ligeros contrapuntos de los saxofones altos, cornos y trombones y con una duración de 4 compases, luego se repite con una pequeña variación esta vez con una duración de 6 compases, a los cuales se han añadido la sección de las maderas.
- Parte C. inicia con anacrusa en el compas 27 y en la obra funciona a manera de “estribillo”. Consta de 8 compases de los cuales los primeros 4 forman el tema y este se repite en los cuatro siguientes en un forte. En esta parte encontramos la melodía principal en las maderas con breves contrapuntos por parte de los bronce.

- Parte D. corresponde a una variación del primer tema, esta vez en funciones VI-III, en un tutti, con contrapunto por parte de los cornos y con una respuesta de las maderas en el compas 33 con repetición en tutti.

Básicamente la totalidad de la obra esta dada por las partes B-C-D, con varias repeticiones y pequeños cambios en D, que se pueden expresar como A-B-C-D-C-B-C-D-C, y termina con una coda en tutti y una cadencia auténtica.

5.3.2 Score. Ver Anexo C.

5.4 OBRA MUSICAL “COLOMBIA TIERRA QUERIDA”

5.4.1 Letra original de la obra “Colombia tierra querida”

Colombia tierra querida, himno de fe y alegría,
cantemos, cantemos todos gritos de paz y alegría
vivemos siempre vivemos a nuestra patria querida,
tu suelo es una oración y es un canto de la vida,
cantando, cantando yo viviré Colombia tierra querida.

Colombia te hiciste grande con el furor de tu gloria,
América toda canta la floración de tu historia,
vivemos siempre vivemos a nuestra patria querida,
tu suelo es una oración y es un canto de la vida
cantando, cantando yo viviré Colombia tierra querida.

5.4.2 Biografía del autor LUIS EDUARDO “LUCHO” BERMUDEZ (1912-1994)¹⁵
Clarinetista y compositor, es considerado uno de los más importantes intérpretes y compositores de música popular colombiana del siglo XX. La importancia de su obra musical radica en haber adaptado ritmos tradicionales colombianos como la Cumbia y el Porro, en ritmos modernos que se convertirían en símbolos de identidad nacional desde la década de los treinta. Lucho Bermúdez fue uno de los primeros innovadores que experimentaron con la adaptación de éstos ritmos locales del Caribe Colombiano, y que los adaptaron al lenguaje musical contemporáneo de la época. Su obra tuvo gran impacto en otros países de América Latina. Lucho Bermúdez fue tal vez el principal responsable por haber hecho que la Cumbia y el Porro se convirtieran en estandartes de la música

¹⁵ Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango

colombiana a nivel internacional desde la década del 40. Su obra musical siempre estuvo profundamente influenciada por los porros y fandangos interpretados por las bandas de los pueblos cercanos a Barranquilla y Cartagena.

Bermúdez nació el 25 de enero de 1912 en Carmen de Bolívar. Su formación musical empezó a los seis años tocando flautín. Sus primeras composiciones fueron marcha para bandas militares y algunos valeses como "Lágrimas de una madre", compuesta a sus once años. Desde niño, participó en bandas militares como la de Santa Marta, Aracataca, y la banda municipal de Chiriguana, en lo que fue su director.

Luego de 18 años de permanencia en Santa Marta viaja a Cartagena, donde dirige la Orquesta "A No. 1", del maestro Pianeta Pitalúa, uno de los pioneros del porro y de los sones costeños. Allí se vincula a Radio Cartagena y colabora en las primeras grabaciones de discos en Colombia realizadas en la emisora Fuentes, y realiza su primera grabación: el porro "Marbella". Posteriormente viajó a Bogotá para grabar con su "Orquesta del Caribe" fundada en 1939.

Su música de Cumbia, Fandangos, Mapalés, y Gaitas, tuvo gran acogida en la capital, y desde allí fue difundida al resto del país a través de la incipiente industria radial. En 1946 viajó a grabar a Buenos Aires en compañía de Matilde Díaz, la voz que le dio un estilo y una identidad propia a su música. Desde allí su obra empezó a ser difundida en otros países de América Latina, como Cuba, México, Perú, y Argentina. Después de varios meses de viajes y grabaciones Lucho Bermúdez se instaló en Medellín y formó su orquesta "Orquesta de Lucho Bermúdez" de la cual hacía parte el compositor Alex Tobar. Como Medellín era entonces la sede discográfica más importante del país, allí grabó y lanzó temas que se volvieron legendarios en la discografía colombiana como "Salsipuedes" y "San Fernando". En 1950, Lucho Bermúdez fue a grabar a México, donde conoció y trabajó con músicos como Benny Moré, Dámaso Pérez Prado y Tito Rodríguez, entre otros. En este país Bermúdez grabó alrededor de 80 discos. En 1951 se trasladó a Cuba (considerada en ese entonces como el centro musical más importante de América Latina) por invitación de Ernesto Lecuona, donde trabajó y grabó por más de seis meses con agrupaciones como La Sonora Matancera, Los Billo's Caracas Boys, y Los Melódicos, entre otros. Posteriormente regresó a Bogotá donde trabajaría con su orquesta hasta el 23 de abril de 1994, fecha de su muerte.

Lucho Bermúdez fue un compositor muy versátil y prolífico. Se especializó en la composición de porros, cumbias, gaitas, fandangos, mapalés, paseos y merengues, todos ellos ritmos de la Costa Caribe Colombiana. Adicionalmente trabajó con música del interior del país como torbellinos, pasillos y joropos. También experimentó con géneros populares de otros países como el bossa-nova, el tango, el mambo, chirivicos, chachachás, el jazz, y pasodobles. Además inventó nuevos ritmos como el tumbasón y el patacumbia. En su repertorio encontramos

también salsas, guarachas, jalaítos, rancheras, cumbiones, danzonetes, sonsonetes, paseos.

Su obra es sobretodo reconocida por sus gaitas, boleros, pasillos, patacumbia, y tumbasones, descritos a continuación:

GAITA: Lucho Bermúdez es uno de los pilares de la música costeña. A él se le debe el auge de la gaita, un ritmo derivado de la cumbia. En los gaitas de Lucho se introduce un solo de clarinete, como en los conciertos sinfónicos. Aquí cabe resaltar la profunda influencia del jazz. Uno de sus primeras gaitas fue "Roberto Méndez", y entre sus gaitas se encuentran: "Taganga", "La gaita", "Gaitando", "Minarete", "Los primos Sánchez".

BOLEROS: compuso boleros que hallaron su máxima expresión en la voz de Matilde Díaz: "Embeleso", "Te busco" (bolero guajira).

PORROS: "Kalamary", "Salsipuedes", "Borrachera", "Carmen de Bolívar", "Caracolí", "Porro operático".

PASILLOS INSTRUMENTALES: se destacan "Huracán" y "Espíritu Colombiano".

TUMBASÓN: este ritmo fue ideado por el maestro Lucho y era básicamente un juego de percusión. Constantemente se encontraba en una búsqueda de formas melódicas y rítmicas. Este ritmo lo lanzó en 1960.

PATACUMBIA: este ritmo es un híbrido, creado por el maestro y tomado del Pata-pata africano, al cual Lucho Bermúdez le agregó la cumbia. El patacumbia era como el tumbasón: un juego experimental de percusión.

5.4.3 Análisis. En esta versión de la cumbia "Colombia tierra querida", podemos anotar que está estructurada como música tradicional en cuanto al ritmo y melodía, pero ha sido desarrollada en base a una armonía moderna con una notoria influencia de jazz. Esto hace que el planteamiento de esta obra sea enfatizado a un estudio rítmico, melódico y armónico para la mayoría de los instrumentos de la banda, puesto que en algunos pasajes puede generar mediana dificultad técnica para algunos instrumentos. Por otra parte se sugiere en lo posible, añadir a la banda instrumentos como la conga y maracón para darle un carácter un poco tradicional.

Técnicamente la obra se desarrolla en la tonalidad de Dm y en un tempo de cumbia, y en cuanto a su estructura, se divide en dos partes (A – B):

- Parte A. Está formada por 5 frases bien diferenciadas que forman parte de lo que en la cumbia tradicional se denomina Introducción.

- La primer frase se expone en con los saxofones, clarinete segundo y tuba en los cuatro primeros compases. Los dos primeros corresponden a una pregunta y los compases 3 y 4 son su respectiva respuesta, que a su vez es muy similar a la pregunta pero un tono arriba de la misma, formando los siguientes acordes: Dm-G13 – Em – A13 de un acorde por compás respectivamente. Estos cuatro compases se repiten 3 veces más hasta el compás 16. A partir del compás 9, a la melodía antes mencionada se añade la flauta, oboe, clarinete 1, trompetas y eufonio, los cuales, ayudados con una base rítmica y armónica de los cornos y trombón forman un tutti de 8 compases que prepara el siguiente tema.
- La segunda frase inicia en el compás 17 y corresponde al tema inicial de la versión original del compositor. Es este tema, podemos notar la melodía principal, expuesta en unísono por la flauta, oboe y saxofones tiene una soporte armónico formado en su mayoría por acordes con encadenamientos cuárticos y cromáticos dados por los clarinetes, cornos, trombón y tuba.
- La frase No. 3 corresponde a una frase de cuatro compases, de los cuales tres corresponden a figuraciones de corcheas distribuidas en grupos de tres, las cuales son expuestas por la primera trompeta. Es esta parte cabe anotar que tanto el clarinete 2 como el saxofón tenor realizan una escala cromática con figuraciones rítmicas de síncopa, las cuales al combinarse con las notas y figuras de los saxofones altos y los cornos forman complejas texturas rítmicas, armónicas y melódicas. En el compás 29 se repite la frase anterior, ahora con la adición de la flauta, oboe y trompeta segunda con la melodía principal en una tercera paralela arriba de la primera trompeta.
- La cuarta frase está expuesta por los saxofones altos y tenor con figuraciones de corcheas y a poyadas por trinos de flauta, oboe, saxofón soprano y trompetas que van desde el compás 33 hasta el compás 40, donde nos encontramos con una cadencia rota que da paso a la siguiente frase.
- La quinta y última frase de la introducción está expuesta por las trompetas y tiene un soporte rítmico un poco complejo debido a la síncopa por parte de los demás instrumentos que hacen del ritmo de cumbia una fusión exquisita, que termina en el compás 48 con una cadencia auténtica en Dm.
- Parte B. Esta parte está formada por la melodía principal del tema original. Consta de tres frases:

- La primera frase está expuesta por la sección de maderas. Es una frase de cuatro compases y repetición. En esta parte, los cornos y trombón realizan al trabajo de armonía y ritmo. Por su parte, las trompetas y el eufonio ejecutan breves notas de apoyos armónicos y rítmicos.
- En la segunda frase, la melodía principal corresponde a un solo de 4 compases ejecutado por el clarinete, al cual más adelante se van añadiendo mas instrumentos que enriquecen la armonía y el ritmo y a su vez preparan poco a poco la siguiente frase.
- En el compás 68 inicia la tercera y última frase de esta obra. Está constituida por una pregunta por parte de las cañas y una respuesta por parte de los bronce y saxofones, a manera de “pregón - coro”. Y a su vez prepara una repetición tipo “*D.C. al fine*”, donde el *fine* corresponde a la quinta parte de la introducción, con su respectiva cadencia auténtica.

5.4.4 Score. Ver Anexo D.

6. DISEÑO METODOLÓGICO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación es de enfoque cualitativo y busca interpretar la realidad desde la visión u óptica de los actores y pretende la inmersión del investigador en el contexto de la unidad de estudio para comprender las acciones y realidades desde la lógica de los investigados.

El tipo de investigación es propositivo puesto que pone en consideración una serie de arreglos de obras para banda que tratan de ofrecer una posibilidad de mejoramiento técnico e interpretativo para los estudiantes y un aporte significativo para los directores musicales a quienes les permite conocer de manera auditiva e impresa la estructura general de las obras completas y obras con segmentos y familias de instrumentos.

Los instrumentos de recolección de información se centran en el uso de la observación participante pasiva, moderada y activa.

Para el análisis de la información se utilizará la categorización deductiva en inductiva.

Tabla 1. Categorización deductiva – inductiva

CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	FUENTE	INSTRUMENTO
Arreglos	Pertinencia	Directores	Observación participante
Aportes	A músicos	Músicos	Observación participante
	Al Director	Directores	Observación participante
Valores	Pertenencia	Músicos Directores	Observación participante
	Identidad cultural	Músicos Directores	Observación participante
Medios tecnológicos	Audios	Directores	Observación participante

7. RESULTADOS Y ANÁLISIS

7.1 MANEJO DE INFORMACIÓN

Tabla 2. Tabla de manejo de información

CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	INFORMACIÓN
Arreglos	Pertinencia	Directores. ...me parece que esto si está bueno porque uno a veces no tiene la idea de cómo suenan los arreglos hasta que no los escucha en la banda... esto si está bueno porque así uno ya va con la idea de cómo debe sonar los arreglos Dios quiera que así fuera todo, rendiría el trabajo... yo escuche el Cd de los arreglos y que bueno porque uno pude saber cómo suena no solo la obra sino también las cuerdas, por ejemplo las de saxos, o cómo deben sonar los bronces, la percusión y así.. no... estos temas están buenos porque la gente a veces pide de esta música porque es de acá y eso ya está dentro de uno i con toda seguridad eso gusta...
Aportes	A músicos	Músicos... estas obras están bonitas yo las había oído cuando mis papás ponen unos discos viejos... *bacano* /bien , bueno/ tocar eso fue fácil porque era como si ya lo conociéramos y salió de una, yo no pensé que esas partes rápidas las iba a coger tan fácil, eso está *bacano*... hola, hola, esto está bien, este pasaje parecía difícil pero el ritmo como que lo lleva y sale esto, ¡chévere!... ésta música lo anima, como lo pone bien ¿sí o qué?

	Al Director	Directores... bien esto me hizo tener una idea más afinada de cómo debe sonar esta *vaina* /este arreglo/ ... qué bueno que haya esto ahora porque en un computador suena ya que debe sonar y eso si que es bueno porque cuanto tiempo que le ahorra de estudio y sobre todo que a veces uno no tiene la banda allí para hacer sonar los arreglos, esto es bueno para uno como director... hay cosas de la técnica del instrumento que aquí en estas obras se aprende de una y se ahorra el dejar ejercicios que son como aburridos para los estudiantes, en cambio aquí hace música de acá y a la vez ensaya... qué bueno que todos los arreglos se pudieran tener así , esto si le ayuda a un director....
Valores	Pertenencia	Músicos y Directores... esa música lo hace sentir de acá, aunque es ecuatoriana pero lo hace sentir Nariñense o más Pastuso no... esa cumbia está chévere y lo hace sentir bien, un Colombiano que escuche esto fuera de aquí se sintiera bien o triste porque le ha de recordar esto acá... yo si me siento bien, eso fue *bacano* porque me hizo sentir de aquí así sea ecuatoriano ¿bien no? ... los muchachos se sintieron bien, eso fue como si hubieran tocado toda la vida esta clase de música y parecían que lo sentían como si fueran bien pastusos... hola yo pensé que no les iba a gustar y bien les gustó y se sintieron bien como Nariñenses, bien pastusos...
	Identidad cultural	Músicos Directores... uno aquí tocando esto si se siente de acá... esta es la música de nosotros... ésta si es la música que da la tierra... ésta es la música que le gusta a mis papás porque dicen que esto es lo nuestro... ...ésta música los hace sentir de acá de la tierra, tierra es tierra y la tierra tira para acá...

Medios tecnológicos	Audios	Directores. ...Qué bueno tener estos Cds, y uno los puede escuchar cambiar a las necesidades y lo que tiene en cada banda ... eso es bueno se puede incluso compartir e intercambiar por internet con otros directores y que ellos nos conozcan... miren en un Cd esta todo lo que uno necesita como director de banda eso si es una cosa que le ayuda y es buena...
---------------------	--------	--

7.2 ANÁLISIS DE INFORMACIÓN

7.2.1 Arreglos. Se encontró que los arreglos son muy pertinentes sobre todo para los directores quienes con insistencia reconocen el valor que tiene este recurso para crearse o construir la imagen musical mental de la obra requerimiento indispensable a la hora de dirigir y montar el repertorio. En cuanto al montaje musical se demuestra que el director tiene la oportunidad de llevar una imagen clara sobre la sonoridad de cada instrumento o conjunto o familia de instrumentos.

7.2.2 Aportes a directores y músicos. En cuanto a los directores el aporte que obtuvo mayor reconocimiento fue la posibilidad que brindan los audios de score completo y audios de familias de instrumentos para construir una imagen sonora de la obra y sus diferentes partes. Con los recursos de audio e impresos el director tiene una visión más aproximada a la intención del autor de los arreglos musicales. A la hora de dirigir él ya cuenta con una imagen interna que le permite exigir una interpretación más cercana a la realidad sonora escrita en las partituras de cada uno de los músicos. El director generalmente sólo tiene la posibilidad de escuchar la obra cuando la ha montado con sus músicos, pero con los recursos de audio tiene la oportunidad de escuchar cómo debería sonar el arreglo de las obras antes de llegar al ensayo con la banda así aprovecha este recurso y lo hace en menor tiempo que lo normal. Desde los músicos se puede decir que comprenden los arreglos como el medio para ejecutar o interpretar algunos fragmentos musicales de complejidad ayudados por el ritmo que los enmarca dentro de una musicalidad familiar. Además los anima el hecho de interpretar música que es conocida por ellos y que ha sido escuchada en familia o en el ambiente musical cultural familiar. En fin es música que anima y aviva el deseo y el disfrute de hacer música.

7.2.3 Valores. Aunque se sabe que las músicas tradicionales despiertan el ánimo nacionalista o regional aquí se destaca los valores de identidad cultural musical local, regional y nacional, además es muy notorio la comodidad de los músicos cuando interpretan obras de su cultura musical tanto colectiva como individual.

Otro valor de gran relevancia que se identificó fue la pertenencia con el repertorio tradicional de su región que al ser interpretado lo sienten como suyo. Esto es apropiación colectiva e individual.

7.2.4 Medios Tecnológicos. El hecho de tener al alcance en un disco compacto tanto los scores como los audios de las obras y cada uno de sus partes y familias de instrumentos hace que el director aproveche los recursos que le da las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs) al servicio de la formación musical. También es importante que los directores reconozcan que las posibilidades que ofrecen las TICs favorecen su desempeño musical y profesional.

8. CONCLUSIONES

- Un repertorio musical regional contribuye a la formación de músicos y a la labor de dirección y montaje de repertorio pues todos los actores del proceso tienen la posibilidad de acceder a este repertorio y construir una imagen sonora mental de las obras o arreglos.
- Los arreglos presentados aportan musical y técnicamente a directores como a músicos de las bandas pues permite un crecimiento conjunto desde lo técnico musical y de la adquisición de esquemas rítmicos melódicos y armónicos propios de repertorios que hacen parte de su cultura individual y colectiva.
- Los medios técnicos y tecnológicos aportan de manera significativa en la labor de los directores de bandas municipales, pues le permiten tener mayor conocimiento y claridad de las obras o arreglos que deben dirigir e interpretar.
- Un repertorio que considere las músicas tradicionales genera valores de identidad cultural regional y pertenencia.

9. RECOMENDACIONES

- Es importante continuar considerando los repertorios de músicas tradicionales como elementos aportantes a la formación de músicos y directores por ser músicas que ya hacen parte de sus estructuras musicales previas.
- Investigaciones en formación de directores y músicos siempre serán necesarias para cualificar las bandas municipales y sus directores.
- Es importante señalar que las metodologías cualitativas son pertinentes para este tipo de investigaciones por que consideran y la realidad desde el punto de vista de los actores.
- Para aquellas bandas cuyo formato instrumental sea reducido y no cuenten con instrumentos como oboe, saxofón soprano y cornos, estos podrán ser reemplazados por otros de la misma familia. En el caso específico de los fagots, estos podrán ser suprimidos y no son de obligatoria ejecución dentro de las obras propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

ARANGO, Luis Ángel, Biblioteca virtual.

Ley 23 de 1982 (Derechos de autor)

Ley 44 de 1993 (Derechos de autor)

Ley 136 de 1994 (Modernización de la organización y funcionamiento de los municipios)

Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura)

Ley 617 de 2000 (Racionalización del gasto público)

Lineamientos para la sostenibilidad del Plan Nacional de Cultura.

MILLÁN GRAJALES, Gloria. Organización de archivos musicales de banda. Bogotá D.C., Instituto Colombiano de Cultura, 1994.

MINISTERIO DE CULTURA. Plan Nacional de Cultura “Hacia una Ciudadanía Democrática Cultural” 2001-2010. Programa Nacional de Bandas de Vientos

-----, Plan Nacional de Música para la Convivencia, p. 61

-----, -----, www.mincultura.gov.co/planes/PNMC/PlanNalMusicalIntro.htm

ANEXOS

Anexo A.

PASIONAL – GUAYAQUIL DE MIS AMORES Score y Guías para dirección.

Anexo B.

ORIENTE

Score y Guías para dirección.

Anexo C.

BAMBUCO OBONUQUEÑO
Score y Guías para dirección.

Anexo D.

COLOMBIA TIERRA QUERIDA
Score y Guías para dirección.