

Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa

Victoriano Valencia Rincón. Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y candidato a Magister en Composición de la Universidad EAFIT de Medellín

Abril de 2011 / Revista Acontratiempo / N° 16

Artículo escrito en desarrollo de la Maestría en Música con Énfasis en Composición. Medellín: Universidad Eafit, 2010.'
onmouseout="tooltip.hide();">1



Bandas en América Latina. De la funcionalidad militar al servicio social

El arraigo social es una característica común en la práctica de las bandas de música a nivel mundial. La existencia de las bandas se asocia al ámbito militar pero, gracias a su vínculo con otros escenarios en la sociedad, actualmente nuestra memoria colectiva la identifica con las agrupaciones musicales de las plazas de pueblos, los desfiles, las iglesias y, en general, de los espacios públicos (Briceño, 2007).

Durante la Edad Media aparecieron las primeras bandas municipales o bandas de ciudad las cuales, junto a las bandas de la corte y las bandas de iglesia, conformaron un conjunto de organizaciones musicales que se dedicaron al entretenimiento de todos los miembros de la comunidad a la que servían. (Briceño, 2007: 9-10)

De esta manera, de la funcionalidad militar en ceremonias y actos oficiales (incluidos los oficios religiosos), la banda de música en occidente adquirió progresivamente un papel social más amplio, de servicio estético y entretenimiento.

Esta transformación de la banda de función institucional a la banda de servicio social también tuvo lugar en América Latina, especialmente a lo largo del siglo XIX, en el cual las nuevas naciones independientes empezaron a incorporarse al mercado mundial. En este contexto aparecieron "nuevos servicios, nuevas actividades y nuevos patrones de consumo" (Vargas, 2004:45), que para las bandas significaron crecimiento del formato a partir de la importación de instrumentos cada vez más perfeccionados (impacto propiciado por la Revolución Industrial en Europa), enriquecimiento de los repertorios gracias al acceso a partituras editadas, y diversificación de los tipos de agrupaciones y oficios musicales (Pérez, s.f)

En Colombia las primeras bandas militares se conformaron a finales del siglo XVIII, teniendo como primera referencia la Banda de la Corona de Pedro Carricarte en 1784, y muy pronto se proyectaron a los escenarios religiosos y posteriormente a los festivos. Al respecto vale destacar los relatos que señalan a Simón Bolívar como bailarín consumado de las contradanzas "La vencedora" y "La libertadora" en las celebraciones de la tropa libertadora (González, 1988). También, la participación en la primera década del siglo XIX de las bandas de la Artillería (posiblemente la misma Banda de la Corona, dirigida por Carricarte) y la de las Milicias en "alguna festividad religiosa o acto público y que podía ser contratada por cualquier parroquiano" (Zambrano, 2008:24); y la participación de las bandas de los regimientos de Cartagena en los bailes de la ciudad, según cuenta el general Joaquín Gutiérrez Posada en sus Memorias histórico-políticas, citado por González Henríquez y Muñoz Vélez (Muñoz, 2207: 23).

Las primeras bandas civiles se conformaron a lo largo del siglo XIX vinculándose, primordialmente, con los bailes de salón¹⁰. Tal es el caso de Medellín en 1836, banda que, como relata Zapata Cuéncar citado por Gustavo López y otros, "amenizaba los bailes que periódicamente se hacían en Medellín, cobrando por sus actuaciones sumas exiguas". Y la de Montería en 1845: "el profesor José Angel Ruiz Viaña fundó una banda de música a cuyos acordes se bailaban piezas clásicas" (Exbrayat, 1996: 250). Estos dos casos, por mencionar sólo algunos, ilustran el posicionamiento creciente de las bandas de música en las celebraciones festivas de la sociedad civil como un oficio reconocido económicamente.

La creación de bandas demandó, lógicamente, la formación de músicos en la enseñanza de los instrumentos de viento Este modelo pedagógico tradicional establece una relación vertical entre maestro y alumno.'; onmouseout="tooltip.hide();">2 . Esta dinámica expresa otro profundo vínculo de servicio social, en este caso educativo, que se proyecta en el contexto colombiano desde las primeras agrupaciones hasta nuestros días. Los ejemplos de incorporación de aprendices en las bandas son comunes en el ámbito mundial, continental y, por supuesto, en el nacional y local³, donde se configura la imagen del director de banda/músico mayor/maestro de música. El servicio educativo musical informal de las bandas "tanto del propio músico integrante de las bandas que va desarrollando sus facultades y habilidades, como de formación del buen gusto y conocimientos por parte del público" (Pérez, s.f.: capítulo 17) la convierte, junto a las estudiantinas, en importante referente para los primeros procesos de educación formal a finales del siglo XIX en el país (Zambrano, 2008: 25).

En Colombia diversos músicos aportaron en la conformación de bandas y la formación de músicos, entre ellos: Jorge Price (1853-1956) quien creó los primeros métodos para la formación instrumental y un manual de banda. Manuel Conti (1868-1914), músico italiano contratado en 1888 como Inspector General de Bandas en el gobierno de Rafael Núñez; este presidente impulsó "la creación de bandas en los diferentes batallones, aportó las dotaciones instrumentales (y) oficializó y unificó las plantillas de músicos" (Zambrano, 2008: 25). También, los directores de banda en las regiones contribuyeron de forma importante en la creación de estas agrupaciones y en la formación musical. Por citar un ejemplo, está José de la Paz Montes, músico antillano, y su pupilo José Dolores Zarante, quienes desempeñaron un importante liderazgo en la conformación de bandas en la región del Sinú a finales del siglo XIX (Wade, 2000: 58).

La promoción de programas de formación y creación de bandas continuó en el siglo XX, en donde se destaca la labor del maestro José Rozo Contreras (1884-1976) "como inspector general de bandas de música y orquestas sinfónicas en todo el territorio nacional" (López, 2007:23). En términos generales, la formación musical de los integrantes de las bandas se fundamenta en la enseñanza instrumental, de la gramática y de las bases de la teoría tonal. Por lo general existe una etapa preparatoria en teoría de la música y fundamentos de lectura para posteriormente emprender la práctica instrumental apoyada en métodos del instrumento correspondiente y los repertorios de la agrupación.

En su transformación desde la funcionalidad militar al rol diverso, de servicio público y formativo, la banda se constituye en un medio fundamental tanto para la difusión como para la creación de repertorios y nuevos estilos sonoros. Por un lado la banda es vehículo que propaga músicas de

diversos contextos, pero también, en su proceso de articulación cultural y económica con diversos ámbitos de la vida de las comunidades, la banda apropiada, reproduce y recrea los repertorios y sistemas musicales característicos de dichos ámbitos, participando activamente en la construcción del patrimonio sonoro del continente. Este es el caso de las bandas de las sabanas del Caribe colombiano que a finales del siglo XIX, en su proceso de vinculación con la fiesta popular, incorporaron formas musicales de los conjuntos tradicionales de tambores, aerófonos y voces. Estas formas musicales fueron adaptadas a las posibilidades tímbricas y técnicas de la banda generando estilos musicales derivados y significativamente distanciados del referente tradicional pero que, gracias a la tradición oral, hoy día, más de cien años después, representan la práctica musical tradicional de bandas de la región Ver referencias europeas en Pérez Perazzo, Jesús Ignacio (s.f.), Capítulo 8; referencias en Costa Rica en Vargas Cullel, María Clara (2004), p. 61; y referencias en Colombia en López Gil, Gustavo Adolfo y otros (2007), p. 23'; onmouseout="tooltip.hide();">3 (Valencia, 1999a).

Los repertorios regionales. Del director "todero" al arreglista/compositor de oficio.

Entrado el siglo XX es notoria la dispersión de bandas en todo el país ante la creación de agrupaciones impulsada, entre otros, por los gobiernos de los presidentes Rafael Núñez, ya mencionado, entre 1880-1882, 1884-1886 y 1887-1888 y del además general Rafael Reyes Prieto, entre 1904 y 1909. En esta expansión, las bandas adicionaron progresivamente al repertorio habitual de las actividades militares, religiosas y oficiales, las músicas de salón y otras demandadas en las celebraciones festivas La influencia del Caribe es notoria en la música de bailes de salón apoyada, como sustenta Peter Wade (2000), en las rutas de importación de bienes culturales (Cartagena, Santa Marta y el Río Magdalena), en la primera estación de radio en 1929 (Barranquilla) y la primera compañía de grabación de discos en 1934 (Cartagena).'; onmouseout="tooltip.hide();">4 , en las que aparecen poco a poco repertorios de músicas tradicionales regionales.

Como consecuencia de la incorporación de los repertorios populares en la interacción entre la banda y su contexto social cercano, estas agrupaciones musicales se diversifican. Sólo en un departamento con lógicas geográficas y culturales contrastantes como lo es Antioquia, las bandas toman rumbos distintos. "Ya para mediados del siglo XX, [la banda] refleja diferencias culturales y regionales locales; contrastaban dos tipos de repertorio: uno que incluía sólo música erudita o 'clásica', y el que integraba expresiones tradicionales" (López, 1997: 26).

En algunas regiones de Colombia las bandas de música logran interactuar, desplazar e incluso sustituir a otros formatos y prácticas musicales en su labor social, como la de gaitas y tambores en los fandangos del Caribe y como la de los tríos y estudiantinas de la región andina. La capacidad sonora de la banda en espacios libres incide altamente en este sentido (Valencia, 1999b), factor que además sustenta las preferencias en la conformación instrumental para los desempeños habituales de las bandas en su contexto, tales como el ambiente festivo en espacios abiertos.

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

Esta hipótesis puede estar soportada en las referencias que tenemos hoy día de los maestros que "habían heredado una tradición cordofonista" (López, 1997 :27) y se vincularon con la dirección de bandas en municipios de departamentos como Caldas, Cundinamarca, Antioquia, Boyacá, entre otros.

Hoy día conocemos experiencias de prácticas de banda con repertorios de música tradicional colombiana que no fueron mediadas por la partitura. En algunos casos, como en las primeras bandas de San Pelayo, municipio del departamento de Córdoba, se tocaba la música "clásica" escrita, pero la música regional, los porros y fandangos se tocaban de oído, enseñados por el director de la agrupación (Fortich, 1994). También en bandas conformadas por músicos adultos en distintas regiones del país se encuentran referencias de abordaje de repertorio por tradición oral, e incluso apoyados en los recursos tecnológicos propiciados por la grabación, tal como relata el maestro antioqueño John Fredy Ramos citado por Gustavo López y otros, "[hacia los años setenta] había muchos músicos que tocaban a oído [valiéndose de] casetes y lo que escuchaban, lo tocaban en el instrumento" (López, 1997: 28).

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

Una de las metodologías comunes en la escritura de repertorios para banda consistía en "repartir" (Valencia 1999a) el discurso melódico en instrumentos de registro soprano, práctica que fundamentó la noción de lo que hoy identificamos como la escritura tradicional de la música para banda en Colombia y caracterizada por una clara asignación de roles a los distintos grupos instrumentales. Clarinetes, trompetas y, eventualmente, saxofones, cumplían el rol protagónico, melódico, mientras que trombones, fliscornos, bajos y percusión acompañaban. Con escasa frecuencia se escribía en notación musical la percusión e incluso la línea de bajos. En ejemplos más ligados a la tradición regional de las bandas, como en el caso de las bandas pleyeras-sabaneras del Caribe colombiano o de las bandas populares del Tolima grande, los roles de acompañamiento ritmo armónico raramente se escribían, característica sustentada en un inventario muy reducido de estructuras rítmicas para dicho desempeño fijadas en la memoria colectiva de los instrumentistas. Otro aspecto usual de esta producción consistía en la poca referencia o utilidad de la partitura general o score como herramienta para el diseño creativo y para la dirección.

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

Sin embargo, tres factores contribuyeron a la limitación de la circulación masiva de estos repertorios. Por un lado, el diseño ajustado a las posibilidades de "esa" banda para la cual escribía el director que no necesariamente coincidía con las condiciones de bandas vecinas o de otra región. En segundo lugar, la diversidad de los formatos instrumentales entre departamentos y municipios del país, ante la ausencia de estrategias de dotación homogéneas que condujeron a plantillas instrumentales disímiles. Y tercero, la escasa circulación de referentes sonoros y fuentes analíticas de las músicas regionales en otras regiones que limitaron la circulación de repertorios locales en contextos culturales distintos.

Imaginemos la pregunta de un director de bandas en un municipio de Cundinamarca, ¿Cómo tocar un porro o un fandango si no hay papeles de percusión, de tuba, de eufonios? Y reflexiones similares, en el caso de repertorios andinos para las bandas de las costas.');

De todas formas, esta práctica de “escritura a la medida” ubica un referente muy importante para la producción de repertorios en los procesos actuales de banda-escuela puesto que constituye una estrategia metodológica apropiada para manejar la superposición permanente de niveles de desarrollo técnico en los integrantes que continuamente se suman al proceso bandístico en curso. Esta manera informal de producción de repertorios de los directores “toderos” de los 70’s y 80’s del siglo pasado la encontramos hoy técnicamente referenciada por editoriales y pedagogos de la práctica colectiva como escritura multinivel, posibilitando la experiencia musical de conjunto de músicos en distintos niveles de desarrollo, sin forzar saltos desproporcionados en los nuevos integrantes y sin frenar los desempeños de los integrantes más destacados.

En la década del 70 empiezan a generarse espacios para el fomento, encuentro e intercambio de experiencias bandísticas a nivel departamental, regional y nacional, básicamente bajo el mecanismo de concurso, los cuales contribuyen en la circulación de músicas locales y universales y en la expansión del todavía incipiente modelo de banda-escuela y el movimiento de bandas juveniles que se empezaba a generar en departamentos como Caldas y Antioquia. Algunos estos eventos son el Concurso Nacional de Bandas Musicales de Paipa, Boyacá, realizado desde 1975; el Concurso Departamental de Bandas de Villeta Cundinamarca, realizado también desde 1975; y el Festival Nacional del Porro de San Pelayo, Córdoba, realizado desde 1977.

Y es precisamente en la dinámica de los encuentros y concursos de banda en donde empieza a formarse la imagen del arreglista/compositor por encargo. Varios de estos concursos Para el movimiento nacional de bandas son definitivos los enfoques y reglamentos de los eventos tales como el Concurso Nacional de Bandas de Paipa, Boyacá, y, entre otros, el Concurso Nacional de Música Inédita para Bandas de San Pedro, Valle. ');' onmouseout=’tooltip.hide();’>6 empezaron a promover la creación de obras originales y arreglos especiales de piezas obligatorias, labor en la que se destacaron algunos de los directores de las bandas y, poco a poco, se fueron vinculando músicos especializados en este oficio. El arreglista/compositor sigue escribiendo a la medida, sigue siendo cercano a la banda, la conoce, conoce al director, conoce a la familia de la banda (comunidad) y el impacto en ella del repertorio. Además de escribir a la medida, empieza a construir estilos y tendencias que funcionan en un circuito concreto de creación, interpretación y públicos.

Paralelamente, las bandas crecen significativamente en formato, nivel y cobertura. Los veinte integrantes promedio de los 70’s se duplican en la actual década; cada vez los logros estéticos son más destacados, referidos a tipo, complejidad y duración de las obras; las escuelas crecen en convocatoria, se diversifican los niveles de formación desde los semilleros y las prebandas hasta llegar a la agrupación principal de cada escuela y cada vez la comunidad de padres y beneficiados indirectos es mayor. Ante este crecimiento exponencial del movimiento, que “actualmente (...) vincula a cerca de 42.000 niños y jóvenes” (Programa Nacional de Bandas, 2005: 14), los oficios necesariamente se diversifican y especializan, encontrando actores dedicados a la dirección, a la formación, la reparación de instrumentos y, por supuesto, a la creación de repertorios. Estos desarrollos no son homogéneos en todo el territorio nacional y hoy día en muchos municipios todavía existen los directores “toderos”. Las bandas de los municipios con mayor desarrollo musical, cobertura de población y nivel de gestión, amplían su equipo de trabajo; los estudiantes avanzados se convierten en monitores; el director sólo tiene tiempo para dirigir y esto posibilita la especialización del arreglista/compositor.

Los proyectos de dotación instrumental del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) y los programas departamentales de bandas constituyen un campo propicio para la producción de repertorios en tanto se avanza en la unificación de las plantillas instrumentales. Esta unificación de formatos, en la que inciden también los repertorios internacionales, favorece el intercambio de repertorio y, de paso, representa una seria amenaza a los derechos de autor.

A diferencia de las orquestas sinfónicas, las bandas son un escenario de permanente consumo de nuevo repertorio. La banda que tiene la oportunidad de ir al concurso encarga obras pues no quiere arriesgarse a jugar con las mismas cartas de la competencia. Por otro lado, los seguimientos en la gestión local y departamental y la demanda de la comunidad obligan al estreno constante, dinámica voraz de las bandas en todo el mundo que contrasta con el relativo estatismo de los programas de concierto de la orquesta sinfónica.

La banda-escuela de música y el movimiento infantil y juvenil de bandas en Colombia.

“El modelo de la banda-escuela surgió en las décadas de los años 70 y 80 como resultado de proyectos adelantados por las gobernaciones de los departamentos de Caldas y Antioquia” (Programa Nacional de Bandas, 2005: 14) y ágilmente se dispersó hacia otras regiones del país. En el departamento de Caldas, y ante el notorio debilitamiento de las bandas municipales que condujo a encontrar sólo cinco agrupaciones en un festival departamental en 1975, Hernán Bedoya, jefe de Educación Media, impulsó desde 1977 un nuevo proceso en el Instituto Neira Neira es un municipio cercano a Manizales, la capital del departamento de Caldas.');

Igual que la banda del Instituto Neira, las nuevas bandas tuvieron sede en los colegios oficiales del departamento y se conformó un programa coordinado desde la gobernación que asesoró en aspectos metodológicos y

elaboró un reglamento donde se definía la inserción de la banda como programa curricular de cada colegio con base en normas nacionales. (...) Todos los integrantes debían ser alumnos de planteles educativos (que) asistían a banda a cambio de clases como vocacionales, técnicas y educación estética (...) Por último, se adaptó el formato de tres grupos: pre-banda, banda infantil y banda juvenil. (Bedoya, 2007: 4)

Por su parte, el Plan Departamental de Bandas de Antioquia se implementó a partir de 1978 por iniciativa del maestro Luis Uribe Bueno quien se había vinculado con la Dirección de Extensión Cultural del Departamento en 1974. La perspectiva educativa del Plan aparece en su ordenanza departamental la cual señala “...Será cargo del Departamento la creación de las plazas de los Directores de la ‘Banda Municipal’ de cada municipio con la función de, además, regular las cátedras de educación musical en los establecimientos docentes de Antioquia” (López, 2007: 28-29).

El plan antioqueño contempló, entre otras estrategias, la realización de un festival anual de bandas de música, la figura de directores-promotores culturales, la capacitación de directores y la creación de escuelas de música y centros musicales subregionales (López, 2007: 31).

De esta manera, en el desarrollo del movimiento infantil y juvenil en Colombia se identifican dos esquemas organizativos o tipos de bandas. Son ellos el de banda estudiantil y el de banda municipal.

La banda estudiantil tiene como institución de soporte el establecimiento educativo. Es característica del caso caldense en donde el organismo

rector es la Secretaría de Educación del Departamento con una planta de directores que opera en los colegios oficiales de los municipios. Este tipo de banda se encuentra también en los colegios INEM, creados en las capitales departamentales del país por medio del decreto 1962 de 1969 durante la administración del presidente Carlos Lleras Restrepo. Los INEM se cimentaron en el modelo comúnmente denominado Tecnología Educativa proveniente de los Estados Unidos (Guerrero, falta año) y, entre otras dotaciones que buscaban soportar el entrenamiento de la mano de obra, recibieron conformaciones instrumentales numerosas que alimentaron prácticas musicales diversas, entre ellas la de bandas. Otras variantes del modelo estudiantil se observan en instituciones educativas oficiales y privadas que por iniciativa particular desarrollan proyectos de formación bandística.

Por su parte, la banda juvenil municipal se apoya en la institucionalidad cultural del Estado. Este esquema, ejemplificado en el caso antioqueño y con referencias importantes en departamentos tales como Cundinamarca, Boyacá, Nariño, y otros, se replica en los 70's y 80's inicialmente a nivel municipal mediante la conformación de bandas de música que funcionan en Casas de la Cultura con apoyo de la alcaldía en la contratación del director y la dotación instrumental. En este proceso la iniciativa civil resulta fundamental, tal como ocurre en el contexto de la práctica musical de tradición popular en las bandas de Sucre y Córdoba. Los músicos adultos de estas bandas, que viven de su oficio musical en la fiesta popular, impulsan y gestionan la creación de bandas infantiles y juveniles para sus hijos y familiares como alternativa para un desempeño futuro en el campo de la música y para la transmisión de los saberes tradicionales.

En estos dos esquemas de gestión y soporte institucional de las bandas infantiles y juveniles se observan tres vertientes pedagógicas que constituyen el denominado modelo banda-escuela de música. Estas vertientes son la pedagogía tradicional, la incorporación de metodologías de aprendizaje provenientes de sistemas de músicas regionales y los métodos colectivos de práctica bandística.

La pedagogía o método tradicional es el mecanismo de formación musical practicado en la tradición de bandas desde el siglo XIX ya expuesto en el primer apartado de este documento. En dicho mecanismo se da una relación vertical maestro/alumno, el propósito educativo es la enseñanza y la teoría antecede a la práctica. Por esta razón en algunos procesos de formación bandística, hoy día cada vez menos frecuentes, el director realiza un proceso previo de formación teórica con contenidos que deben ser "aprendidos" antes de acceder al instrumento y tocar en conjunto.

La segunda vertiente surge como consecuencia del abordaje y producción de repertorios basados en músicas tradicionales. En los sistemas de música tradicional es frecuente encontrar "un mecanismo de apropiación-reproducción" (Rojas, Romero y Valencia., 2003: 11) consistente en transitar por desempeños musicales que parten de los roles de acompañamiento para desembocar en los roles protagónicos melódicos e improvisatorios. Así, en algunas prácticas regionales de bandas infantiles y juveniles es factible observar en el proceso de los aprendices un primer desempeño en la percusión menor (a manera de iniciación musical), luego en un instrumento de función armónica y posteriormente en un instrumento de función melódica. Este tránsito fue favorecido por la tradición en la producción de repertorios del director "todero" durante gran parte del siglo XX, ya expuesta en el segundo apartado de este documento, asentada en la asignación de roles orquestales a cada sección de la banda y en la distribución del rol melódico a los integrantes de mayor desarrollo técnico musical.

Desde mediados del siglo pasado existen referencias de incorporación de otra vertiente pedagógica en la formación de bandas de música. Esta vertiente está representada por la utilización de métodos colectivos de formación bandística que provienen, fundamentalmente, de Norteamérica. Uno de los primeros métodos colectivos promocionados y aplicados en Colombia fue el Taylor importado por Casa Jayes de Medellín (Arias, 2006: 4) al que se le fueron sumado el Belwin, el 21st Century y recientemente el Yamaha Advantage, utilizado con frecuencia en el presente. La característica básica de estos métodos es la compilación en un solo material de contenidos de formación teórica, gramatical y técnica instrumental, entre otros componentes, que son abordados mediante el montaje de ejercicios y piezas musicales con nivel de dificultad progresivo. El director posee su libro con scores e instrucciones metodológicas y cada instrumentista tiene su libro con las partes correspondientes.

Aunque los métodos colectivos constituyen un notorio distanciamiento del modelo pedagógico tradicional, en tanto rompen el esquema de la instrucción teórica previa a la práctica, ordenan el proceso formativo con una estructura curricular subyacente y cubren los vacíos en repertorios adecuados a los niveles básicos de formación bandística, es posible asociar su lógica de formación musical con fuente en los contenidos musicales del repertorio con la tradición de la "escritura a la medida" de los directores de bandas de pueblo del pasado siglo.

El modelo de banda-escuela es fomentado desde inicios de los 90's por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), organismo que, con la asesoría de los pedagogos musicales Alejandro Mantilla y Oscar Alviar, comenzó a promover la creación de programas departamentales de bandas como entes asesores y de inversión en procesos de formación y dotación de las bandas. Esta estructura de gestión cimentó las bases del Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura en 1998 (Machado, 2007: 4) y del Plan Nacional de Música para la Convivencia [PNMC] que, desde el 2002, se ha focalizado en "la creación o fortalecimiento de escuelas de música de modalidad no formal en los municipios, en torno a los conjuntos de música popular tradicional y las prácticas de bandas, coros y orquestas"(Ministerio de Cultura, 2005 : 7).

En desarrollo del componente de formación del PNMC, en el 2003 se conformó una comisión de expertos para la construcción de una propuesta de formación

"...que propicie el fortalecimiento del movimiento de bandas en el país, mediante la implementación de una estrategia de capacitación para los directores, que permita la consolidación de bandas-escuela, como espacios de valoración individual y colectiva para la coexistencia pacífica dentro del reconocimiento de los contextos culturales. (...) El modelo propuesto debe adaptarse a las características y necesidades de la región, teniendo en cuenta la evolución local del movimiento bandístico y las particularidades del formato banda, de manera consecuente con sus realidades, necesidades y contexto"(Ministerio de Cultura, 2003: 19,36)

Esta estrategia de capacitación se formuló para atender a dos actores diferenciados, los directores de las bandas y los integrantes (niños y jóvenes). La formación de directores se proyectó en dos ciclos, a saber, básico y medio, y en cuatro áreas: formación musical general, formación en dirección, formación instrumental y formación en gestión. A su vez, la formación para los integrantes de las bandas se proyectó de igual manera en dos ciclos, básico y medio, y en tres áreas: desarrollo musical general (rítmico y melódico), desarrollo instrumental y desarrollo de conjunto. La estrategia fue diseñada para capacitar a los directores de las bandas de las escuelas de música del PNMC mediante talleres de cobertura regional, por lo que los parámetros de formación para estudiantes representaron una guía metodológica para la labor de los directores en las escuelas que fue acompañada parcialmente mediante "visitas de asesoría musical, pedagógica y de gestión al 70% de los municipios que participan [en] la formación, (principalmente en bandas) con el propósito de fortalecer e impulsar el trabajo pedagógico de los directores con sus agrupaciones y semilleros" (Garzón, 2007: 3). (El paréntesis es del texto original).

Al igual que el Ministerio de Cultura en el orden nacional, algunos departamentos han emprendido procesos de actualización y formación continua de los directores e instrumentistas de banda en diversos campos, entre los que se destacan la pedagogía, la dirección, los arreglos y composición, la formación instrumental y la informática musical. En estos procesos ha sido importante el interés creciente de las administraciones departamentales, habituadas al trabajo local, por establecer contacto con referentes destacados del país bandístico, tal como lo señala Nefatalí Alonso Loaiza, actual coordinador de bandas del departamento de Caldas. "En la formación [de los directores de las bandas de Caldas] ha sido muy importante el aporte de músicos de gran reconocimiento nacional [...]. Mi visión es que no sólo tenemos que mostrarnos nosotros a nivel

nacional, sino traer los músicos destacados a Caldas" (Loaiza, 2008: 6).

Por otra parte, tanto por gestión del Ministerio de Cultura, como por la iniciativa de algunas instituciones de educación superior se han venido adelantando procesos de profesionalización de directores, entre los que podemos mencionar la Licenciatura de Directores de Banda del Departamento de Caldas en la Universidad de Caldas en los 90's, el convenio entre el Ministerio de Cultura y la Universidad de Caldas con alrededor de 30 egresados en 2006, varias promociones de Licenciados en Música de la Universidad de Antioquia y recientemente el programa Colombia Creativa en distintas artes y que ha puesto en curso la profesionalización de muchos directores de banda en todo el país. Sin embargo, el necesario diálogo entre tradiciones, la bandística y la académica, aún está por generar mayores sinergias en la perspectiva de programas de formación más aterrizados a las necesidades del movimiento y que redunden en desarrollo musical para el país.

Un proyecto especial de bandas que viene siendo alimentado por la perspectiva académica se ha venido desarrollando en la Red de Escuelas de Música de Medellín, programa de la Alcaldía de Medellín operado por la Universidad de Antioquia. Este proyecto, iniciado en 1999 y que actualmente cuenta con 26 escuelas en los distintos barrios y comunas de la ciudad, 13 de cuerdas y 13 de vientos, recoge la experiencia del programa departamental de bandas de Antioquia y ha venido construyendo una estructura curricular de soporte al proceso no formal de educación musical de niños y jóvenes.

La estructura curricular del proyecto no formal de la Red de Escuelas de Música de Medellín se encuentra soportada en ciclos (iniciación, fundamentación, básico y profundización) con cuerpos de competencias del hacer, saber y ser y alcances en cada ciclo, áreas y asignaturas (integración y desempeño –banda y práctica coral–, formación teórica, formación instrumental y expresión corporal), principios articuladores (la práctica de conjunto y los repertorios ordenados según grados de dificultad) y flexibilidad metodológica.

Con un currículo consistente en niveles, áreas y asignaturas (que requiere consolidarse con el establecimiento de competencias mínimas en cada estadio importante del proceso formativo) y con un eje de formación establecido en la práctica de conjunto, la Red ha propiciado la flexibilidad en recursos metodológicos y didácticos complementarios a la práctica de conjunto y la actividad coral. En este sentido, las metodologías, entendidas éstas como opciones y caminos abiertos para la construcción del conocimiento, no configuran puntos de partida o finalidad del proceso formativo, sino que son seleccionadas, acogidas e implementadas de acuerdo a los enfoques de las distintas áreas, necesidades de los procesos e, incluso, intereses y experiencias de directores y docentes (Valencia, 2009: 15).

A nivel de la teoría pedagógica, las tendencias construidas en la construcción del modelo de banda-escuela en el país y los direccionamientos realizados por el Ministerio de Cultura, algunas iniciativas departamentales y la Red de Escuelas de Música de Medellín, dialogan con referentes que provienen de modelos tales como el de Escuela Activa (Dewey y el aprender haciendo), el Constructivista (construcción del conocimiento a partir de la experiencia), el Aprendizaje Significativo (apoyado en el Constructivismo y relacionado con la experiencia emocional) y el de la Pedagogía Social (la formación del individuo en interacción comunitaria) (Arango, 2009: 8-10).

En síntesis, la banda-escuela en Colombia se ha forjado históricamente a través de múltiples interacciones y referentes culturales, sonoros y pedagógicos; constituye un rico escenario para la investigación y producción educativa capaz de dialogar con la academia y otras tradiciones; construye sentido estético, histórico y territorial en individuos y comunidades; y, a través de repertorios que generan patrimonio sonoro y fuente de formación, señala rutas seductoras y vanguardistas para el desarrollo musical latinoamericano.

La perspectiva en la elaboración de repertorios como herramienta de desarrollo musical para un país de bandas

En Colombia existen aproximadamente 1.200 bandas de música, de las cuales "se estima que cerca del 85% son juveniles e infantiles" (PNB, 2005). En las bandas-escuela "se requieren repertorios musicales y recursos didácticos que correspondan a las distintas etapas del desarrollo musical de la agrupación" (PNB, 2005: 28) específicamente en repertorios regionales, en los que se identifica una sensible escasez de obras que correspondan a los grados 1 y 2. Esta necesidad se convirtió en una motivación fundamental para que el Ministerio de Cultura concibiera la serie de arreglos para banda-escuela denominada Acento, en la cual, en sus tres volúmenes, se han creado nuevas versiones de "obras musicales de las diversas regiones del país, para formatos básico y reducido, con diferentes niveles de dificultad" (PNB, 2005: 10).

Otras iniciativas públicas y privadas han intentado satisfacer las demandas del movimiento de bandas mediante la comisión y edición de repertorios adecuados a su dinámica cultural y a sus características de desarrollo. Una de esas iniciativas es la adelantada por el Departamento de Antioquia "con la firme convicción de que es a partir de las exigencias de la música, en donde las agrupaciones encuentran la ruta para su proceso de desarrollo musical" (Gobernación de Antioquia, 2007: 3). A diferencia de la serie Acento del Ministerio, en la cual el concepto básico es partir de obras conocidas para elaborar arreglos adecuados a los procesos iniciales de formación, en la iniciativa del Departamento de Antioquia, titulada Viva la Banda, se comisionan piezas originales a partir de unos parámetros editoriales que incluyen una aproximación a los grados de dificultad de repertorios y a las conformaciones instrumentales de las bandas en Antioquia.

Entre los rasgos de diversidad más importantes a considerar para la elaboración y circulación de los repertorios bandísticos es posible destacar dos elementos: primero, la amplia gama de formatos instrumentales de las bandas de vientos existentes en los municipios, que va desde conformaciones instrumentales reducidas hasta grandes formatos cercanos a lo sinfónico; y segundo, los diferentes momentos de desarrollo técnico de las agrupaciones que establecen sus posibilidades interpretativas en relación con la complejidad de los repertorios abordados. (Gobernación de Antioquia, 2007: 3)

La clasificación y ordenamiento de los repertorios según su dificultad dentro del proceso de formación no ha sido habitual en Colombia. Sólo a partir de la década pasada, a través de la circulación y uso de obras y métodos de formación de editoriales norteamericanas y españolas, directores, compositores y docentes, entre otros actores del movimiento, empezaron a interesarse por la gradación de repertorios del ámbito internacional y a homologar el inventario sonoro nacional con dicho referente. En esta clasificación, que va usualmente de los grados 1 a 5, el grado 1 corresponde al repertorio más sencillo comparativamente⁸.

La noción de grados de dificultad se encuentra asociada, en primera instancia, a parámetros de registro instrumental⁹ y figuración rítmica de la música, pero en sentido más amplio e integrador, hace referencia a una combinación en los aspectos técnicos de los distintos niveles de estructuración sonora, a saber, la figuración rítmica, la extensión e interválica melódica, el lenguaje armónico, los mecanismos instrumentales, el registro instrumental y los elementos técnicos expresivos implicados en la producción del sonido, entre otros.

Los repertorios adecuados a los procesos de formación de bandas infantiles y juveniles se ubican entre los grados 1 y 3 de los estándares internacionales¹⁰, parámetros que establecen unas claras limitaciones para el abordaje de ciertas características constructivas y discursivas de las músicas regionales, especialmente en el plano de estructuración rítmica. Este aspecto ha llevado a compositores y pedagogos del contexto nacional a proponer el abordaje de algunas figuraciones con mayor prontitud en los procesos de formación bandística, como es el caso de figuraciones de grado dos del contexto internacional que, por las características rítmicas de las músicas de base tradicional regional, pueden ser

abordadas en grado uno colombiano.¹¹

Algunos ritmos, aires o géneros nacionales poseen rasgos musicales más adecuados a los parámetros de estos grados iniciales. Es el caso del vals criollo, la guabina, el pasillo lento y otros ritmos de división binaria con bajo nivel de síncopa en la figuración, que resultan comparativamente más sencillos que ritmos como el joropo, el currulao y la cumbia, entre otros. Aunque esta clasificación de ritmos fáciles y complejos puede ser relativamente aceptada en el contexto de las bandas, la experiencia cultural resulta fundamental en la apropiación, comprensión y expresión de la música, puesto que en el terreno del conocimiento, la estética, el disfrute y lo sensible, “la experiencia musical vital está mediada por el cuerpo” (Zapata, Goubert y Maldonado, 2004). En esta medida, cualquier criterio acerca de la complejidad de las músicas en general, más que de sus parámetros constructivos en abstracto, debe estar condicionado por la experiencia cultural.

Aún así, las músicas tradicionales funcionan “como sistemas fuertemente estructurados y en los cuales los desempeños musicales-instrumentales cumplen un rol específico sin que sus diversos desarrollos (niveles-competencias) de destrezas técnicas y expresivas reduzcan la complejidad global del sistema”(Rojas, Romero y Valencia. 2003:11). Esta visión estructuralista de las músicas, comprendidas como corpus sonoros sistémicos, constituye un fuerte referente de reflexión en la producción de repertorios de música tradicional colombiana adecuados a los niveles básicos de desarrollo musical bandístico.

Es aquí precisamente donde se configura la tensión entre los sistemas de música tradicional y popular de las regiones de Colombia y los parámetros de clasificación de repertorios por grados de dificultad de los procesos formativos. Estas se dan en reflexiones dentro del acto creativo: ¿hasta qué medida debo simplificar este bambuco de tal manera que se adecúe al grado dos? y paralelamente ¿en qué momento, por la simplificación de sus parámetros, esta pieza deja de ser bambuco?

Desde el 2008 el Ministerio de Cultura, con el apoyo de la editorial musical colombiana Scoremusical y de la Fundación Nacional Batuta, ha emprendido una iniciativa para el enriquecimiento de los repertorios de las prácticas musicales colectivas en Colombia y en especial de las agrupaciones de las escuelas del PNMC, por lo que ha lanzado tres convocatorias para la selección de “obras musicales para banda, orquesta de cuerdas frotadas, orquesta sinfónica, coro y prácticas musicales tradicionales que expresen y representen los géneros y estructuras musicales de las diferentes regiones de Colombia (Ministerio de cultura, s.f.). En el 2008 se seleccionaron cuarenta obras, en el 2009 quince y en 2010 ocho, a partir de lineamientos editoriales que incluyeron parámetros de dificultad como uno de los criterios básicos para la selección. Las obras seleccionadas son alojadas para descarga gratuita durante diez años en las páginas web del Gran Concierto Nacional y del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, ambas del Ministerio de Cultura (ver <http://gcn.mincultura.gov.co/ver/descargas/partituras/> y <http://www.bibliotecanacional.gov.co/?idcategoria=39017>

En el campo formativo es posible destacar algunos avances importantes. Aunque en las universidades colombianas la cátedra de banda es poco frecuente, el acceso continuo de jóvenes egresados de las bandas infantiles y juveniles con el propósito de proyectarse no sólo en lo interpretativo sino también en el terreno de la dirección y la creación ha venido incrementando el interés a nivel superior por esta práctica y la fundamentación de estos desempeños como promesa de un futuro cualificado. En el ámbito de lo no formal, deben resaltarse los proyectos emprendidos por el PNMC y algunos de los programas departamentales de bandas con mayor organización y desarrollo musical, tales como los de Caldas, Antioquia, Cundinamarca y Boyacá, entre otros, para la capacitación de directores y músicos en general en el campo de los arreglos y la composición¹². Estos proyectos han posibilitado el encuentro e intercambio de experiencias de diversos compositores y arreglistas del escenario nacional con una producción significativa de repertorios basados en músicas nacionales y visiblemente motivados por enriquecer y jalonar los distintos estadios formativos de las bandas-escuela.

Los estímulos actuales para la creación de obras para banda son diversos. Por un lado figuran las convocatorias dirigidas a la presentación de proyectos para acceder a premios y becas de creación del Ministerio de Cultura y algunas gobernaciones y alcaldías. Ante la celebración en el año 2010 del Bicentenario de la Independencia Nacional, los estímulos por parte del Estado, Universidades y otras entidades se han incrementado. Los concursos de Paipa, Anapoima, San Pedro y otros eventos nacionales, siguen fomentando la creación de nuevas obras consumidas con avidez por las bandas. Y por otra parte, cada vez se abren más oportunidades en concursos de composición de obras para banda a nivel mundial que motivan la producción de los compositores nacionales.

Muchos más músicos y cada vez más jóvenes están escribiendo abundantemente; novedosas sonoridades irrumpen a partir de la utilización de referentes técnicos y lenguajes de contextos diversos y gracias al contacto con el mundo global y virtual; la industria editorial empieza a emerger como campo de acción y alternativa ordenadora; el Estado sigue invirtiendo importantes recursos que se cristalizan en esperanzas de una sociedad más integrada, que disfruta y se proyecta.

La perspectiva en la producción de repertorios para banda es diversa. Desde la dimensión formativa el compositor puede dibujar un proyecto creativo a largo plazo que contribuya en el fortalecimiento de las bandas, la formación de públicos, el desarrollo musical del país y la consolidación de su oficio y su producción estética. Este proyecto creativo podría abarcar una abundante producción de repertorios que alimenten los procesos iniciales de formación bandística y, en coherencia con la interdependencia entre banda y su contexto cultural cercano, gran parte de esta producción podría estar basada en repertorios regionales, literatura que no es posible encontrar en las editoriales internacionales y en los métodos colectivos. Puede abarcar también repertorios en distintos grados de dificultad, mediante los cuales su proyecto creativo estimulará la formación técnica y las competencias interpretativas de las bandas, abonando terreno futuro para producción de repertorios más complejos, novedosos y propositivos estéticamente. En este recorrido podrá identificar vacíos, necesidades, redundancias, oportunidades y, de igual manera, podrá dialogar y contrastarse con la producción de otros compositores. En consecuencia el compositor será sujeto formador a partir de su producción creativa, pero a la vez objeto de formación a partir de relaciones, negociaciones, concertaciones y lazos cooperativos de sectores con intereses comunes.

En una dimensión social o contextual el compositor podrá incidir en la consolidación, enriquecimiento y diversificación de prácticas culturales de las bandas mediante diseños apropiados para el salón de clase, para el desfile, para los actos oficiales, para eventos deportivos, para la verbena y la fiesta, para la sala de conciertos y otros innumerables frentes. Con esta amplia gama podrá alimentar búsquedas especializadas y profesionales, pero también aportar en los roles estrechos entre banda, comunidad bandística y sociedad.

En una dimensión estética el compositor y arreglista de música para banda podrá abordar diferentes estilos, lenguajes y técnicas. Podrá establecer su horizonte, transitar por distintas búsquedas, alinearse y distanciarse de las tendencias tradicionales y recientes. Construyéndose dentro de las dinámicas y potencialidades del movimiento de bandas podrá proyectarse en sentido expresivo, simbólico, histórico y geográfico. Gracias a eventos de carácter internacional efectuados en el país y a las giras que diversas agrupaciones colombianas están realizando a nivel internacional el movimiento nacional se está conectando con el mundo de las bandas y los repertorios de compositores locales están viajando.

Análogamente, y gracias al modelo de escuela que se ha cimentado durante los dos últimos siglos, en este momento un niño colombiano, en alguna de nuestras bandas de pueblo, se proyecta a través de la música.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Samuel. 2002. *The Study of Orchestration*. (Third edition). New York-London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Arango, Marta Eugenia. 2009. *Presente y futuro de la Red. Bases para el redireccionamiento*. Medellín, Universidad de Antioquia, manuscrito.
- Arias Alzate, Alfredo. 2006. *Análisis de los métodos de enseñanza musical para las bandas sinfónicas*. Dirección de Fomento a la Cultura de Antioquia. Manuscrito.
- Bedoya, Hernán. 2007. Programa de bandas de Caldas. Primera parte. *Revista Bandas No 3*. Bogotá: Scoremusical
- Briceño, Rosa. 2007. *Bands In Latin America: An Exploration In Uncharted Land!* WASBE Newsletter Magazine. Volume XXII, Number 4. December 2007.
- Exbrayat Boncompain, Jaime. 1996. *Historia de Montería. Tercera Edición*. Montería: Domus Libri.
- Fals Borda, Orlando. 1986. *El Presidente Nieto*. En *Historia Doble de La Costa*. Vol. 2. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Fortich, William. 1994. *Con bombos y platillos. Origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Montería: Domus Libri.
- Garzón, Leonardo. 2007. *Informe sobre el componente de formación*. Ministerio de Cultura, PNMC. Manuscrito.
- Gobernación de Antioquia. Dirección de Fomento a la Cultura. 2007. *Viva la banda. Obras para banda de vientos Ciclo 1*. Medellín: Gobernación de Antioquia.
- González, Adolfo. 1988. *La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX*. *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 9, No. 2, 1988, pp. 187-206.
- Guerrero, Gerardo León. *La imposición de los modelos pedagógicos en Colombia – Siglo XX*. Tomado de ftp://jano.unicauca.edu.co/proc_acred/Investigacion_curriculo/Coloquio_Curriculo_2/PDFs/Guerrero%20Gerardo%20Leon.pdf en mayo 1 de 2010.
- Loaiza, Neftalí Alonso. 2008. Programa de bandas de Caldas. Segunda parte. *Revista Bandas No. 4*, Bogotá, Scoremusical.
- López, Gustavo Adolfo y otros. 2007. *Un toque de esperanza. Las bandas de música en Antioquia, tradición hecha política cultural*. Medellín, Gobernación de Antioquia.
- Machado, María Rosa. 2007. *El movimiento de bandas en Colombia. Políticas culturales en los últimos diez años*. *Revista Bandas No 1*. Bogotá: Scoremusical.
- Ministerio de Cultura. 2003. *Plan Nacional de Música para la Convivencia. Parámetros de contenidos y alcances para las prácticas colectivas de coros, bandas y orquestas*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Manuscrito.
- Ministerio de Cultura. *Convocatoria para seleccionar 15 obras musicales para banda, orquesta de cuerdas, orquesta sinfónica, coro y prácticas musicales tradicionales*. En <http://www.victorianovalencia.net/VV/images/pdf/convocatoria-banco-2009.pdf>. Consultado el 19 de octubre de 2009.
- Muñoz, Enrique Luis. *Cultura bandística en el Caribe colombiano*. Documento inédito.
- Pérez, Jesús Ignacio. (s.f). *Las Bandas: semblanza de una gran historia*. En www.histomusica.com. Consultado desde febrero hasta mayo de 2010.
- Ministerio de Cultura. *Programa Nacional de Bandas 2005. Manual para la gestión de bandas-escuela de música*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rojas, Carlos, Romero, Omar y Valencia, Victoriano. 2003. *Escuelas de Música Tradicional*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Valencia, Victoriano. 1999a. *Las bandas pelayeras. De la creación colectiva a la individual*. *Revista XXIII Concurso Nacional de Bandas*. Corbandas, Paipa, 25 años
- Valencia, Victoriano. 1999b. *Práctica musical de las bandas pelayeras de la Costa Atlántica colombiana*. Ministerio de Cultura de Colombia: Beca nacional de investigación. Manuscrito.
- Valencia, Victoriano. 2009. *Una mirada al proyecto pedagógico de la Red de Escuelas de Música de Medellín. Informe diagnóstico*. Red de Escuelas de Música de Medellín. Manuscrito.
- Valencia, Victoriano. 2010. *Grados de dificultad en repertorios bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano*. En www.victorianovalencia.com/VV/, 2010.
- Vargas, María Clara. 2004. *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840- 1940)*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Wade, Peter. 2000. *Music, Race & Nation. Música tropical in Colombia*. Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Zambrano, Gerardo. 2008. *Bandas en Colombia. Una historia*. *Revista Bandas No 3*. Bogotá: Scoremusical.
- Zapata, Gloria, Goubert, B. y Maldonado, J. 2004. *Universidad, Músicas Urbanas, Pedagogía y Cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

1 Artículo escrito en desarrollo de la Maestría en Música con Énfasis en Composición. Medellín: Universidad Eafit, 2010.

2 Este modelo pedagógico tradicional establece una relación vertical entre maestro y alumno.

3 Ver referencias europeas en Pérez Perazzo, Jesús Ignacio (s.f.) , Capítulo 8; referencias en Costa Rica en Vargas Cullel, María Clara (2004), p. 61; y referencias en Colombia en López Gil, Gustavo Adolfo y otros (2007), p. 23

4 La influencia del Caribe es notoria en la música de bailes de salón apoyada, como sustenta Peter Wade (2000), en las rutas de importación de bienes culturales (Cartagena, Santa Marta y el Río Magdalena), en la primera estación de radio en 1929 (Barranquilla) y la primera compañía de grabación de discos en 1934 (Cartagena).

5 Imaginemos la pregunta de un director de bandas en un municipio de Cundinamarca, ¿Cómo tocar un porro o un fandango si no hay papeles de percusión, de tuba, de eufonios? Y reflexiones similares, en el caso de repertorios andinos para las bandas de las costas.

6 Para el movimiento nacional de bandas son definitivos los enfoques y reglamentos de los eventos tales como el Concurso Nacional de Bandas de Paipa, Boyacá, y, entre otros, el Concurso Nacional de Música Inédita para Bandas de San Pedro, Valle.

7 Neira es un municipio cercano a Manizales, la capital del departamento de Caldas.

8 En catálogos de algunas editoriales es posible hoy en día encontrar obras clasificadas como grado 6 y hasta 7. Es posible encontrar clasificaciones intermedias, tales como grado 1.5, 2.5..., letras A, B, C... o palabras, easy, medium y otras, que describen el nivel.

9 Ver por ejemplo las tablas para ejecutantes no profesionales en "The study of orchestration" de Adler, Samuel, (2002) donde el autor diferencia rangos para aprendices y para grupos amateur.

10 Para una aproximación a los parámetros internacionales de grados de dificultad en repertorios bandísticos, consulte www.aulamusical.com

11 El autor del presente artículo desarrolló una propuesta de adecuación de los grados de dificultad internacionales al contexto colombiano. Ver Valencia, Victoriano (2010) Grados de dificultad en repertorios bandísticos. Una propuesta para el contexto colombiano.

12 Como apoyo a este proyecto el Ministerio de Cultura se propuso editar tres tomos de una Cartilla de Arreglos para Banda de los cuales se publicó el primero de ellos en el 2005, del autor del presente artículo.

0 comment

Nombre (Obligatorio)

E-mail (No será publicado) (Obligatorio)

Website

Please insert the result of the arithmetical operation from the following image

Ent

+-

Submit comment

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958