	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
		PAGINA: 1 de 7

16

FECHA	Martes, 11 de junio de 2019
--------------	-----------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquira
------------------------	---------------------

TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
--------------------------	------------------

FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
---	----------

PROGRAMA ACADÉMICO	Música
---------------------------	---------------

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Bojaca Pachón	Diego Camilo	1072711752

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Hernandez Martinez	Manuel Antonio
TÍTULO DEL DOCUMENTO	

Carrera 7 no. 1-31 Zipaquira – Cundinamarca
 Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
 www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 2 de 7

PRODUCCIÓN DE REPERTORIO ESCRITO DE MÚSICA COLOMBIANA, PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y PEQUEÑOS ENSAMBLES

SUBTÍTULO

(Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

TRABAJO PARA OPTAR AL TÍTULO DE:

Aplica para Tesis/Trabajo de Grado/Pasantía

Maestro en Música

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO

24/05/2019

NÚMERO DE PÁGINAS

65

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)

ESPAÑOL	INGLÉS
1. Música Colombiana	Colombian music
2. Repertorio	Repertoire
3. Producción	Production
4. Partituras	Score
5. Interpretación	Interpretation
6. Educación Superior	Superior education

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 3 de 7

Resumen

Este proyecto dirigido a la formación de la educación superior se basa en la recolección de diferentes documentos relacionados a los géneros y ritmos de la música colombiana; enfocándose específicamente en la música de la región andina (partituras originales, transcripciones, arreglos, investigaciones), mediante entrevistas y búsquedas documentales en repositorios de diferentes universidades, bibliotecas, trabajos de grado entre otros, se realiza una selección del material final a trabajar. Posteriormente se realiza la edición de partituras y grabación de todos los acompañamientos que llevará el material final de las obras seleccionadas, teniendo como resultado un modelo de presentación de partituras y *play along* (pista) con sus adecuadas articulaciones y fraseos, permitiendo una correcta interpretación y así mismo promoviendo el conocimiento y estudio de esta música en la educación superior. Además, este proyecto busca involucrar el trabajo del semillero SEINMUS de la universidad de Cundinamarca, con el fin de generar experiencia investigativa alrededor de las músicas tradicionales del País, en el trabajo específico de la Investigación- Creación.

Abstract

This project is based on the collection of different documents related to the genres and rhythms of the Colombian music; focusing specially in the Andean music (original Sheets music, transcriptions, musical arrangements, Researches papers about it) through interviews and documental searches in repository of different universities, libraries, grade works among others, it realizes a selection of the final material to work. Later it realizes to edition of the sheets music and records of all accompaniments that it will take the final material to the selected works, having as result a model of presentation of sheets music and play along with their adequate musical joints and phrasing, for their correct interpretation and study in superior education. In addition, this project seeks to involve the work of SEINMUS seedbed of the University of Cundinamarca, in order to generate research experience around the traditional music of the country, in the specific work of Research-Creation.



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 4 de 7

AUTORIZACION DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública por cualquier procedimiento o medio físico o electrónico, así como su puesta a disposición en Internet.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos)



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 5 de 7

el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI ___ NO _x_.

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos), en carta adjunta tal situación con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

Carrera 7 no. 1-31 Zipaquirá – Cundinamarca
Teléfono (091) 8281483 Línea Gratuita 018000976000
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
NIT: 890.680.062-2



MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 3
DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2017-11-16
	PAGINA: 6 de 7

- a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).
- b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.
- c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.
- d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.
- e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.
- f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.
- g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.
- h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”
- i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional, está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. PerezJuan2017.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. Produccion de repertorio escrito de musica colombiana, para instrumentos solistas y pequeños ensambles.pdf	Texto

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafa)
Bojaca Pachón Diego Camilo	

16-32.4

PRODUCCIÓN DE REPERTORIO ESCRITO DE MÚSICA COLOMBIANA, PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y PEQUEÑOS ENSAMBLES

Docente líder del proyecto: Manuel Antonio Hernández

Docente Co investigador: Carlos Cetina

Diego Camilo Bojacá Pachón



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2019

PRODUCCIÓN DE REPERTORIO ESCRITO DE MÚSICA COLOMBIANA, PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS Y PEQUEÑOS ENSAMBLES

DIEGO CAMILO BOJACÁ PACHÓN

Cód. 891214203



**Informe de semillero sometido como requisito parcial en los requerimientos para el
grado de Maestro en Música**

Director

MANUEL ANTONIO HERNANDEZ

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2019

Tabla de Contenido

Tabla de Figuras	4
Resumen	5
Descriptores O Palabras Claves.....	6
Palabras clave	6
Contenido	7
Objetivos.....	7
Objetivo general.....	7
Objetivos específicos	8
Resumen del planteamiento del problema	8
Compendio de la justificación	9
Descripción del marco de referencia.....	10
Descripción del marco metodológico	15
Descripción de resultados	22
Actividades Del Semillerista	24
Resultados Y Conclusiones	27
Resultados y conclusiones admitidos en el marco general de la investigación	27
Resultados propios del proceso de participación del estudiante dentro del.....	28
proyecto de investigación	28
Bibliografía.....	29
Anexos.....	31
Anexo 1. Modelo entrevista.....	31
Anexo 2. Evidencias de entrevistas grabadas.	32
Anexo 3. Modelo de transcripción de entrevistas.....	33
Anexo 4. Páginas - artículos etc.....	39
Anexo 5. Clasificación para selección de bambuco vocal.....	43
Anexo 6. Clasificación para selección de bambucos instrumentales.....	44
Anexo 7. Selección de los temas finales.....	45
Anexo 8. Digitalización de partituras.	46
Anexo 9. Documento la eficacia de la música latinoamericana.	53

Anexo 10. Documento el camino para la transcripción musical.	57
Anexo 11. Documento de digitalización de partituras.....	62

Tabla de Figuras

<i>figura 1.</i> Información compartida del proyecto.....	15
<i>figura 2.</i> Modelo entrevista (véase anexo 1)	16
<i>figura 3.</i> Modelo transcripción entrevistas (véase anexo 2).....	17
<i>figura 4.</i> Pagina artículos etc. (véase anexo 3).....	18
<i>figura 5.</i> Información de los exponentes	18
<i>figura 6.</i> Pantallazos de reproducciones	19
<i>figura 7.</i> Clasificación de los temas del bambuco (véase anexo 5 y 6).....	20
<i>figura 9.</i> Digitalización de partituras (véase anexo 8).....	22
<i>figura 10.</i> selección de los temas finales (véase anexo 7).....	23

Resumen

Este proyecto dirigido a la formación de la educación superior se basa en la recolección de diferentes documentos relacionados a los géneros y ritmos de la música colombiana; enfocándose específicamente en la música de la región andina (partituras originales, transcripciones, arreglos, investigaciones), mediante entrevistas y búsquedas documentales en repositorios de diferentes universidades, bibliotecas, trabajos de grado entre otros, se realiza una selección del material final a trabajar. Posteriormente se realiza la edición de partituras y grabación de todos los acompañamientos que llevará el material final de las obras seleccionadas, teniendo como resultado un modelo de presentación de partituras y *play along* (pista) con sus adecuadas articulaciones y fraseos, permitiendo una correcta interpretación y así mismo promoviendo el conocimiento y estudio de esta música en la educación superior. Además, este proyecto busca involucrar el trabajo del semillero SEINMUS de la universidad de Cundinamarca, con el fin de generar experiencia investigativa alrededor de las músicas tradicionales del País, en el trabajo específico de la Investigación- Creación.

Abstract

This project is based on the collection of different documents related to the genres and rhythms of the Colombian music; focusing specially in the Andean music (original Sheets music, transcriptions, musical arrangements, Researches papers about it) through interviews

and documental searches in repository of different universities, libraries, grade works among others, it realizes a selection of the final material to work. Later it realizes to edition of the sheets music and records of all accompaniments that it will take the final material to the selected works, having as result a model of presentation of sheets music and play along with their adequate musical joints and phrasing, for their correct interpretation and study in superior education. In addition, this project seeks to involve the work of SEINMUS seedbed of the University of Cundinamarca, in order to generate research experience around the traditional music of the country, in the specific work of Research-Creation.

Descriptores O Palabras Claves

Palabras clave

Música colombiana, partituras, repertorio, producción, interpretación, educación superior, entrevista, transcripción, región andina.

Key Words

Colombian music, sheets music, repertoire, production, musical interpretation, superior education, interviews, transcriptions, Andean region.

Contenido

Objetivos

Se presentan los siguientes objetivos que fueron tomados del documento principal proyecto, en los cuales se busca dar una proyección y dirección de lo que se quiere lograr en esta investigación, buscando recoger, analizar y producir un material de estudio e interpretación sobre músicas colombianas, en medios escritos (físicos y digitales), con el fin de aportar y fortalecer el estudio académico-interpretativo de algunos de los aires más representativos de la música tradicional colombiana y como lo es en este caso, de la música de la región andina. Se involucra el trabajo que he desarrollado en el semillero del programa de música SEINMUS de la universidad de Cundinamarca. Cada uno de estos objetivos proyecta como resultado, la creación de un documento de repertorio de la música de la región andina, que cumpla con todas las características para los niveles de educación superior de los programas de música, con la finalidad de ofrecer, mediante este material, la posibilidad de acceder al conocimiento sobre la música colombiana.

Objetivo general

Producir un documento compilatorio de repertorio de música de la región andina, para instrumentos solistas y pequeños ensambles, a un nivel de educación superior en Música.

Objetivos específicos

1. Estudiar las características interpretativas de los principales ejes de influencia de la música tradicional colombiana de la región andina
2. Articular el repertorio y las normas de notación a utilizar para la transcripción y fijación de las obras.
3. Realizar la grabación del acompañamiento de las obras finales, para que puedan ser tocadas en *play along* (pista).

Resumen del planteamiento del problema

La investigación e interpretación de la música colombiana de la región andina, ha tenido gran repercusión e interés en los estudiantes de diferentes escuelas y universidades de música de las distintas regiones de Colombia, por acercarse al estudio del repertorio de los distintos géneros de esta región. Gracias a un proceso de investigación que se ha llevado a cabo por el semillero del programa de música SEINMUS de la universidad de Cundinamarca en el cual yo participo, se han encontrado varios problemas que han dificultado la relación del estudiante frente a esta música.

Evidentemente existe un amplio material que proviene de diferentes programas de música del país, documentos de La Biblioteca Nacional, trabajos de grado, becas nacionales y distritales, que representan avances fundamentales. Sin embargo, las publicaciones finales de dichos documentos y su circulación siguen siendo escasa; Los principales documentos de amplia circulación lo constituyen las cartillas del Ministerio de Cultura, que en su gran

mayoría son materiales de iniciación musical, esto provoca un problema en la educación superior, ya que no existe un material lo suficientemente estructurado para los procesos formación académicos superiores de los programas de música del país, donde se encuentren todas las herramientas necesarias, investigativas, musicales y auditivas, para un estudiante de esta categoría.

En consecuencia, para obtener un repertorio de música de la región andina pensado para estudiantes de educación superior, logrando un aporte en la difusión de esta música, “surge el interés por preguntarnos por el ¿Cómo producir un repertorio escrito de música colombiana, enfocado a instrumentos solistas y pequeños ensambles, de programas de educación superior?” (Hernández & Cetina,2017).

Compendio de la justificación

Esta investigación se realiza debido a la escasa información y documentación en la música andina colombiana, es decir que se halla un extenso repertorio, pero así mismo no se encuentra la calidad adecuada en esta información tales como: la edición, la condición (manuscritos), o en su mayoría son partituras con ediciones anónimas, que hacen difícil el entendimiento de la música escrita al momento de su interpretación.

De ahí la importancia de llevar a cabo un trabajo de levantamiento digital que se realice de manera minuciosa sobre las bases de datos de bibliotecas, escuelas y universidades del país con el fin de brindar a estudiantes y músicos herramientas que

permitan un mayor estudio y comprensión de la música de la región andina colombiana, tales como: las características musicales (la melodía, armonía, articulaciones, dinámicas, formas, escritura), herramientas investigativas (conceptos, análisis, recolección de bases de datos), herramientas auditivas (grabación de acompañamientos) etc. importantes para una correcta interpretación de este tipo de música. Al producir un documento que cumpla con todas las características mediante un proceso de selección, edición y revisión final, se pretende generar un cambio en el desarrollo académico - interpretativo del aprendizaje de la música de la región andina.

Descripción del marco de referencia

En el desarrollo del marco de referencia del proyecto se buscaron referentes para hablar de música colombiana a nivel general, tomando como modelo visitas al Ministerio de Cultura, recolección de trabajos de grado, monografías de recitales y/o análisis de repertorios. Así mismo para lograr un buen trabajo en la recolección, se toma como inicio de la investigación la música de la región andina.

Para comenzar, se hace una pequeña investigación sobre la región andina, donde se define la cultura de la región andina. Algunos folkloristas la definen como el intento de identificar y resaltar todo un movimiento que comprende vertientes como religión, cosmovisión, ecología, costumbres y expresiones nativas de la región de los andes, sin embargo como lo expresa Edgardo Civalero en su artículo “Sonidos, Ecos y voces de la América andina”, que esto hace referencia a lo más mínimo de la expresión cultural andina,

en su texto resalta que no se puede hablar de una cultura andina como tal ya que tanto los grupos andinos del sur como los del norte son totalmente distintos. (Civallero, 2010), También se nombran los países que constituyen esta cordillera. Así mismo se habla sobre la gran variedad de documentos que evidencian la diversidad de géneros, que se encuentran en esta región en los diferentes puntos cardinales, como lo refleja el ministerio de Cultura en su cartilla *“Al Son de la Tierra Músicas tradicionales de Colombia”*. Algunos de estos géneros son: la guabina, torbellino, carranga, pasillo, bambuco, los cuales son algunos de los más característicos, además son interpretados por guitarras, bandolas, requintos, tiples, flautas, quenás, quiribillos, cucharas, chuchos, guacharacas y marranas según la cartilla *“Al Son de la Tierra Músicas tradicionales de Colombia”* (Zapata, 2005).

La música de la región andina se considera como: música tradicional y/o campesina, la cual expresa en sus letras la cotidianidad del pueblo, sus vivencias y anécdotas diarias, dentro de los formatos destacados en esta región se encuentra la estudiantina, la lira colombiana, los tríos, grupos de cámara, duetos, vocal Instrumental, solistas, entre otros, de esta manera la cartilla *“Al Son de la Tierra Músicas tradicionales de Colombia”* (Zapata, 2005) nos hace una recopilación de instrumentos, géneros y formatos.

Por otra parte, también se habla sobre el lugar e importancia de la música andina colombiana, sintetizando la información tomada del blog *“Música andina historia y evolución”* (Martín, s.f.) donde se habla un poco de la transformación que tuvo la música andina desde la época preincaica y el importante cambio que sufrió está por la consecuencia de la llegada y conquista de los europeos. Llevándola a una gran transformación en los instrumentos de cuerda, escalas heptatónicas temperadas y diversas armonías, que como

consecuencia de este mestizaje (lo andino con lo europeo), se crearon nuevos ritmos y festejos que modificaron muchas de las tradiciones y costumbres que se exponían en las letras de sus músicas y también en las danzas, por esta huella traída y adaptadas a los gustos de la moda europea se trata de dar un estatus académico desde el desarrollo de los lenguajes instrumentales, para adquirir tintes definitivos de música nacional. Es importante tener en cuenta que, para una debida interpretación de un instrumento, es necesario contar con herramientas suficientes, aunque cabe resaltar que las transcripciones hechas con anterioridad reflejan antecedentes de esta música (música andina). Por lo tanto, la importancia de un material legible es clave para que el instrumento a interpretar se acerque al lenguaje óptimo de la música andina y la concepción del compositor, y en base a esto tener una compilación que permita resaltar los principales gestos del género.

Ahora bien, para lograr un buen trabajo en el desarrollo de partituras del repertorio a seleccionar, se investigó sobre la transcripción y fundamentos de la música popular. “la transcripción se define como la acción y efecto de transcribir, lo cual a su vez significa representar elementos fonéticos, fonológicos, léxicos o morfológicos de una lengua o dialecto mediante un sistema de escritura” (RAE, 2018). Ya que básicamente la transcripción es la acción de traducir un mensaje de un lenguaje a otro, en música se realiza escuchando una melodía de cualquier tipo, la cual se traspara una información sonora a un pentagrama. Esto conlleva a una mejor comprensión y reinterpretación de sus contenidos. Cabe aclarar que la interpretación musical “Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales” (Robert,2012), es decir que interprete debe partir de la comprensión y manejo

pleno de un lenguaje escrito. Desde esta perspectiva, las formas que adquiere la práctica de la transcripción musical se diversifican con relación a los objetivos que cumplen, estas formas pueden ser gráficas, textuales, conceptuales e incluso sonoras.

En el escrito “El camino para la transcripción musical” (Zurschmitten, 2016) plantea unos pasos para la transcripción melódica, determinando algunas variables y herramientas que facilitan el desarrollo de la práctica de la transcripción musical. Aun así al momento de llegar a la música popular como la de la región andina, observamos que determinadas formas de escribir la música no están debidamente claras, en el escrito “La eficacia en la escritura de la música latinoamericana” (Lerman , 2017) sugiere unos ítems a tener en cuenta, como el fraseo del ritmo, los 6/8 en Latinoamérica, el solfeo de la síncopa, la duración de las notas, la duración de los sttacatti, demostrando una forma de cómo escribir la música para poder llevarla a un parecido resultado sonoro.

Por otro lado para ampliar la información y la base teórica, se procede a indagar en base de datos académicos de Estados unidos y Europa, explorando otros referentes de cómo se ha trabajado el levantamiento digital y la transcripción musical tradicional de distintos países, ya que cada uno contiene un lenguaje variado y es muy útil conocer los procesos de otros lugares, donde se muestra un registro de partituras en las bibliotecas y casas editoriales, describiendo los procesos de la digitalización desde sus comienzos hasta el día de hoy.

Finalmente, dentro de los antecedentes investigados se encuentran bancos de partituras (PDF) donde se pueden buscar las obras de diversos temas de música

colombiana, los cuales son arreglos para banda, coro o simplemente tablaturas, en otros casos existen partituras en internet para algún instrumento en específico. Se puede notar como estas partituras que están expuestas en internet (gratis la mayoría de los casos), no cuentan con una notación académica lo suficientemente estructurada, es decir, que las características musicales estén implícitas en el documento como: dinámicas, articulaciones, duración, fraseos, tempo, etc. Las cuales son necesarias en este sistema de escritura, para precisar cómo es exactamente cada sonido que forma parte de la pieza musical.

Por lo tanto, no hay una clara evidencia de que, en estos bancos y recopilaciones de partituras de música Andina, se encuentre un material ideal para trabajar en educación musical universitaria. Además, las fuentes de las que provienen estos documentos casi siempre son desconocidas, por lo tanto, la legitimidad de las partituras puede ser escasas. Aunque cabe destacar que existen páginas que tienen un material más claro, el cual se encuentra en bibliotecas virtuales de universidades públicas, privadas y/o bibliotecas públicas (digitales). Dicho material es de fácil acceso en algunos casos, en otros casos no, ya que en algunas universidades se tiene que contar con una contraseña para ingresar al material. También se destaca el material producto de tesis, libros de investigación u otros documentos realizados por personas con educación superior, ya que el material resultante tiene como base la investigación. Para entender de una forma más clara lo que se puede encontrar de música Andina, se clasificó el material encontrado de la siguiente forma: tesis, investigaciones, libros de partituras, recopilación y banco de partituras. Toda esta información se reúne en un drive, donde los líderes del proyecto y semilleristas comparten la información encontrada.

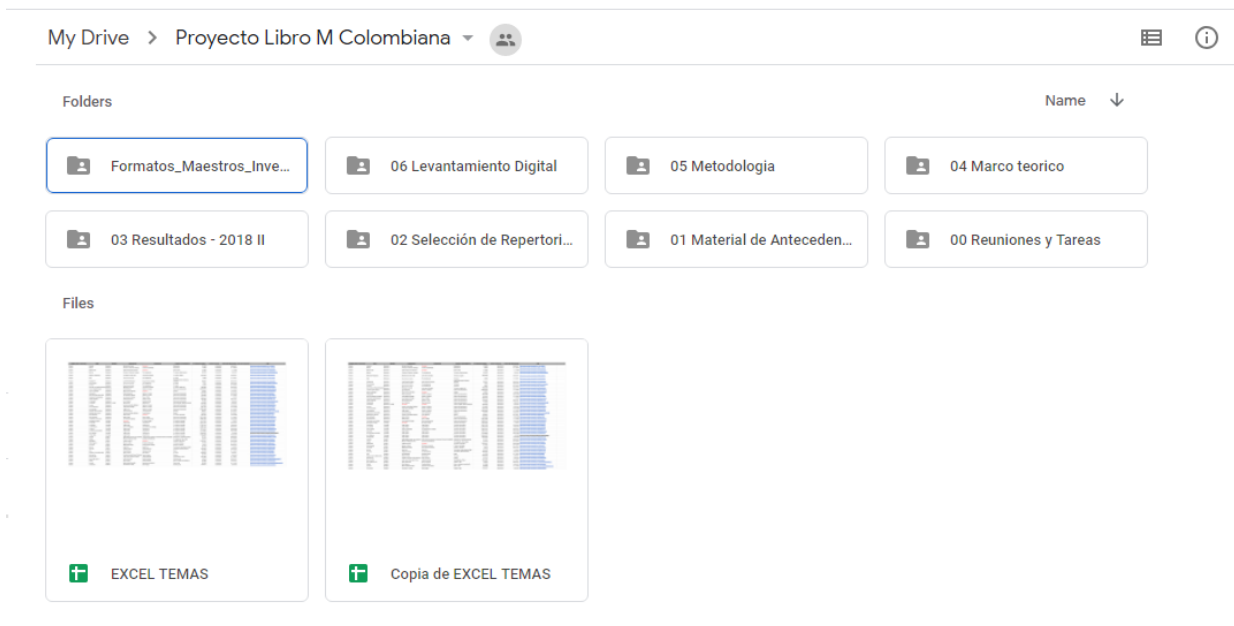


figura 1. Información compartida del proyecto

Descripción del marco metodológico

En el desarrollo del semillero de investigación (SEINMUS), como inicio se planteó una revisión y recolección de antecedentes, los cuales tuvieron una base de estudio, contextualización y fundamentación técnico-interpretativa acerca de los principales ejes de música tradicional de la región andina de Colombia.

Al obtener tal información se continuó haciendo una recolección de repertorio, sobre los temas más escuchados, tocados o conocidos que se obtienen de diversas fuentes, teniendo en cuenta los criterios definidos como lo son:

1. Entrevistas: en el cual se planteó un formato de entrevista con diferentes preguntas dirigidos a expertos en la música andina, haciendo su debida transcripción de estas, para que se tomara como parte del análisis de la selección de repertorio. En mi caso iba dirigido al género del bambuco.

1. Cuál es su nombre completo?
2. Qué estudios y experiencia musical tiene?
3. Cuál ha sido su contacto, estudios y experiencia con la música colombiana?

1-¿según las diferentes regiones usted que bambucos conoce?

2- según la época:

¿qué bambucos fueron característicos desde el comienzo del bambuco hasta la mitad de siglo xx?

¿Qué bambucos son característicos de la mitad del siglo 20 hasta la actualidad?

3-¿qué formatos se han manejado en el bambuco y qué temas han sido más interpretados?

figura 2. Modelo entrevista (véase anexo 1)

Entrevistado: Juan Pablo Rico Quintero

Fecha: 3 de abril

Hora: 7:00 pm

Lugar: Casa de la cultura Chía

Medio: Personal

TEMAS, SUBTEMAS Y # DE CITA	TEXTO DE LA ENTREVISTA
Estudios y experiencia	
1 Universidad pedagogía	Soy estudiante de octavo semestre de la universidad Pedagógica, y en la música colombiana llevo 10 años de experiencia
2 Agrupaciones musicales	La gran mayoría de experiencia que he obtenido en la música colombiana, ha sido en los diferentes grupos musicales en los cuales he estado.
Regiones y tipos de expresiones (Tipos de bambucos, pasillos, <u>tornellinos</u> , etc)	
1	Me he especializado en la región andina, sobre todo en los departamentos de Cundinamarca y Boyacá....
2	El bambuco es un sistema, tiene unos "subgéneros" como el sanjuanero la caña, la rajaleña ... hablar de una pieza como tal de bambuco es difícil desconociendo esos "subgéneros"

figura 3. Modelo transcripción entrevistas (véase anexo 2)

2. Consultas en internet: se hace una recolección de diferentes páginas web, blogs, artículos, concursos nacionales de música colombiana y documentos que contengan información sobre los temas más conocidos, así mismo se buscan los autores, compositores e intérpretes más reconocidos con sus temas más famosos.

- Siete canciones colombianas que llevamos en la memoria

<https://www.radionacional.co/noticia/cultura/siete-canciones-colombianas-recuerdo>

Agencia de noticias Universidad Nacional

243 4180 0 4354

Siete canciones colombianas que llevamos en la memoria

Lunes, 21 Marzo, 2016 - 17:11

Desde Radio Nacional de Colombia celebramos la diversidad de ritmos, instrumentos y compositores que en cada región del país se han convertido en la banda sonora de generaciones de millones de colombianos. Desde el sabor caribe de José Barros, Totó la Momposina, pasando por Garzón y Collazos, Silva y Villalba hasta la carranga de Jorge Velosa, el país palpita en cada una de estas canciones.

MÁS LEÍDO

CULTURA

Una fiesta de sabores, así será el Congreso Gastronómico de Popayán

MEDIO AMBIENTE

Campesina santandereana

figura 4. Pagina artículos etc. (véase anexo 3)

Entre los más reconocidos exponentes de la música Andina Colombiana se encuentran:

- **Luis Carlos González Mejía**, (Autor): Nacido en la ciudad de Pereira el 26 de Septiembre de 1908, y fallece el 17 de Agosto de 1985. Autor de más de 200 poemas musicalizados a ritmo de Bambuco por los más destacados compositores nacionales.
- **José Alejandro Morales**, (Autor y Compositor): Nacido en la Ciudad del Socorro, Santander, el 19 de marzo de 1913, y fallece el 22 de Septiembre de 1978. Primer compositor en hacer canción protesta con la canción: "Ayer me echaron del pueblo". Su discografía comprende aproximadamente 370 composiciones.
- **Carlos Vieco Ortiz**, (Compositor): Nacido en Medellín el 14 de Marzo de 1900 y fallece en esta misma ciudad el 13 de Septiembre de 1979. Compositor de más de 3000 obras entre las cuales se encuentran 400 bambucos, entre fiesteros y cantables.
- **Álvaro Dalmar**, (Autor y compositor): Nacido en la ciudad de Bogotá el 7 de Marzo de 1923, y fallece en esta misma ciudad el 17 de Mayo de 1999. Su actividad como compositor está respaldada por aproximadamente 2.000 obras.

figura 5. Información de los exponentes

3. Reproducciones en diferentes plataformas audiovisuales: de los datos obtenidos por las diferentes bases de datos, se busca obtener el número de reproducciones que hay en las distintas plataformas audiovisuales más que todo en YouTube, así con esto, obtener otra herramienta más para la selección de repertorio.



Garzon y Collazos - La ruana

467,797 vistas

1 K 80 COMPARTIR

<https://www.youtube.com/watch?v=Q6oqmpEHeL4>

figura 6. Pantallazos de reproducciones

Para la clasificación de las reproducciones Cetina, Suarez, Hernández (2018)

participantes en proyecto, hicieron la organización de la siguiente manera:

- de 1 a 10.000 la calificación fue de 1
- de 10.000 a 100.000 la calificación fue de 2
- de 100.000 a 500.000 la calificación de 3
- de 500.000 a 1.000.000 la calificación fue de 4
- de 1.000.000 para arriba la calificación fue de 5

Buscando con esta puntuación que no hubiera diferencias tan grandes en las reproducciones entre un tema y otro.

BAMBUÇOS VOCALES				
TEMA	COMPOSITOR	FORMATO INSTRUMENTAL	Nº REPRODUCCIONES	FECHA DE PUBLICACIÓN
Alla en la montaña	Efrain Orozco Morales	Guitarra	13.891	11/03/2012
El enterrador	Luis C Romero	Dueto vocal instrumental	19.306	5/09/2013
Muchacha de mis amores	Jaime Echavarría	Solista (r)	22.971	31/05/2012
Muchacha de risa loca	José de Jesús Mazo Martínez	Revisar	154.061	25/10/2011
La Guaneña	Pendiente	Grupo de gaitas. (Música sureña) R	202.926	6/02/2013
Muy antioqueño	Hector Ochoa	Trio vocal instrumental	229.232	12/02/2008
Cuatro Preguntas	Pedro Morales Pino	Dueto vocal instrumental	229.902	20/01/2011
La ruana	José de Jesús Mazo Martínez	Dueto vocal instrumental	476.489	12/02/2010
Campesina Santandereana	Jose Alejandro Morales	Dueto vocal instrumental	530.472	1/12/2010
Antioqueñita	Pelón Santamarta	Dueto vocal instrumental	557.428	26/04/2008
Los Cucaracheros	Jorge Añez Avendaño	Dueto vocal instrumental	630.165	31/03/2008
Ayer me hecharon del pueblo	Jose Alejandro Morales	Dueto vocal instrumental	784.300	19/12/2007
A quien engañas abuelo	Amulfo Briceño	Dueto vocal instrumental	2.042.876	14/12/2007

figura 7. Clasificación de los temas del bambuco (véase anexo 5 y 6)

4. Otros: parte de la selección de repertorio y no la menos importante, se tuvieron en cuenta otros criterios como: fecha de composición, la cual en su mayoría no se encontraban las fechas, pero se hizo una aproximación según la fecha de fallecimiento del compositor; complejidad de las obras y con respecto a las partituras existentes se tuvo en cuenta la calidad, estado y disponibilidad de estas.

En proporción a los criterios nombrados anteriormente, que fueron organizados y clasificados por Cetina, Suarez, Hernández (2018), y seleccionaron 23 temas (ir a *figura 9*), de los cuales se hace una revisión melódica, armónica y de forma para la digitalización de cada tema, intentando que estas guías sean lo más parecidas a los primeros audios grabados de cada tema, ya que algunos no fueron grabados por el compositor original. De la selección, edición y revisión final del repertorio se grabarán los audios de acompañamiento.

Para llegar a manos de los estudiantes de educación superior (pensado a futuro) se creará un software online (tipo mixer) con canales individuales y con las partituras de cada una en resolución de alta calidad, para el estudio de los diferentes temas, totalmente gratuito para todo público, el cual pueda quedar en la página de la universidad de Cundinamarca. Como resultado, se planteó no solo el material de creación, sino demás documentos (artículos) de análisis y reflexión sobre el proceso de investigación-creación, visto como un espacio investigativo fundamental en el proceso de formación profesional en música, para el país y a nivel global.

Riete Gabriel

Pasillo

Comp: Gabriel Uribe

Transcrip: Diego Camilo Bojaca

The musical score is presented in four staves. The first staff begins with a tempo of quarter note = 115 and a dynamic of *mf*. It features a melodic line with eighth notes and chords including D⁷, D⁷/C, and C. The second staff starts with a tempo of quarter note = 190 and 'A TEMPO'. It continues the melody with chords F, F^{#dim}, and G^m. The third staff has chords C⁷ and F. The fourth staff has chords D^m and A^m. The piece ends with a 'RIT.' marking.

figura 8. Digitalización de partituras (véase anexo 8)

Descripción de resultados

En el desarrollo en los objetivos propuestos para la selección de repertorio de la música andina, se logró obtener compilar una base de datos sobre todo lo que define la música andina (según lo descrito en el marco de referencia), los antecedentes que se han dado hasta la actualidad, y las diferentes formas y criterios que se hicieron para la selección de repertorio. gracias a toda esta información se organizaron estos temas por género, compositor, intérpretes, formato y nivel de dificultad, haciendo una selección y revisión de 23 temas junto con sus guías armónicas listas para comenzar el proceso de grabación.

No.	Nombre	Compositor	Época	Procedencia	Ritmo	Tempo	Tonalidad
1	Las Brisas del Pamplonita	Eliás Mauricio Soto Uribe	1858-1944	Norte de Santander	Bambuco	131	Dm-D
2	Vivan las Fiestas	Eleuterio Suárez Arce	1900----	Tolima	Bambuco	106	Dm-D
3	¿Pa' qué me miró?	Francisco Cristancho Camargo	1905-1977	Boyacá	Bambuco	96	D-Bb
4	Patria	Manuel José Bernal González	1924-2004	Antioquia	Bambuco		
5	Bambuquísimo	León Cardona García	1927	Antioquia	Bambuco	122	Am-C-F
6	Fantasia en 6/8	José Azael Revelo Burbano	1958	Nariño	Bambuco	98	Fm
7	Ancestro	Germán Darío Pérez Salazar	1968	Cundinamarca	Bambuco	152	Dm-D

figura 9. selección de los temas finales (véase anexo 7)

Actividades Del Semillerista

Descripción detallada de actividades y aportes realizados en el proyecto de investigación				
Nombre del semillerista: Diego Camilo Bojacá Pachón				
Producción y selección de repertorio de la región andina				
FECHA	ACTIVIDADES DESARROLLADAS	HALLAZAGOS	DIFICULTADES	PROPUESTAS
feb-18	Se plantea hacer una selección de 20 temas del bambuco de la región andina, pero no se establece ningún criterio para realizar esta búsqueda, así que se realizan unas preguntas para diferentes personas, músicos o no músicos que conozcan un poco sobre este género, las preguntas eran: "¿qué temas conoces del bambuco?, ¿qué compositores son más conocidos para ti del bambuco?", también se realizaron algunas búsquedas en internet, escribiendo "temas más conocidos del bambuco".	Al realizar esta búsqueda se encontraron, una gran variedad de temas, algunos de estos en muchos casos coincidían, pero así mismo no se logró una búsqueda muy concreta al obtener información.	Al no tener establecido una pauta y un orden para la recolección del repertorio, se dificultó hacer una selección concreta.	Se realizó la propuesta de establecer un formato de entrevistas dirigidas a personas expertas en el bambuco para una mejor selección.
mar-18	Se plantea para todo el semillero la búsqueda de repertorio solo en la música de la región andina, en mi caso continúe en el género del bambuco y establecí un modelo de entrevista dirigido a expertos para los géneros de la región andina, teniendo como objetivo una mejor recolección, busque tres expertos en esta música y realice la entrevista a cada uno de ellos (las entrevistas eran grabadas), también el líder del proyecto planteo un	Al realizar las entrevistas se encontró información clara del porqué de cada pregunta, esto hizo que la recolección fuera más sencilla ya que cada tema	Ninguna.	Ninguna.

	formato en Excel en el cual se ordenó toda la información obtenida por las entrevistas para la selección del repertorio.	tenía una razón para su selección.		
abr-18	En la continuación de la selección de repertorio se planteó una búsqueda de diferentes fuentes en documentos, paginas, blogs, artículos etc. En esta búsqueda encontré información de documentos que hablan sobre los exponentes (autores y compositores) más reconocidos de la música andina. También en páginas y artículos como la radio nacional de Colombia, el tiempo, revista don juan, etc. Hablan sobre temas que han marcado y que están en la memoria de Colombia siendo toda esta información muy útil para la selección del repertorio.	Aunque no se encontró una extensa información sobre el bambuco ya que la mayoría de la información iba dirigida a la música andina en general, se escogieron algunos temas que ayudaron en la selección del repertorio.	Ninguna.	Se propone hacer una búsqueda de reproducciones que hay en las plataformas audiovisuales como YouTube en base a los temas obtenidos (véase anexo 5 y 6).
may-18	Con el repertorio obtenido por las entrevistas y en la búsqueda de diferentes fuentes sobre el bambuco, se hizo un sondeo del número de reproducciones que hay en la plataforma de YouTube, teniendo como objetivo buscar cuales de los temas han sido más escuchados, para esto se tomó un pantallazo a cada tema y su número de reproducciones, lo recopilado se juntó en un documento, de igual manera todo lo anterior se hizo con el bambuco vocal para una profunda investigación, ya que el abarcar un solo formato musical, ayuda a conseguir información más concreta de lo que se quiere encontrar.	Se encontró que algunos temas tuvieron muchas reproducciones mientras que otros no, pero así mismo se logró obtener aún más un buen resultado en la búsqueda.	Ninguna.	Ninguna.

ago-18	Entre tres semilleristas se hizo una investigación para hacer un documento donde se define el concepto de música andina.	Se encontró gran información del concepto de música andina definiendo su cultura y su proceso hasta el día de hoy.	Ninguna.	Ninguna.
sep-18	Se hizo una revisión del levantamiento digital y normas de digitalización, se buscaron otros documentos para complementar la información dada, definiendo las normas y/o características finales a utilizar para la transcripción y edición final de partituras en el proyecto.	Se encontró en el documento “Digitalización de documentación musical Una guía de implantación” (Diaz, 2017) que habla sobre algunos parámetros para tener en cuenta para digitalización de partituras. Así mismo se adquiere y se sintetiza esta información para el proyecto. (véase anexo	Ninguna	Ninguna
oct-18 nov-18	Se seleccionaron 23 temas, cada semillerista le correspondió de a dos o tres temas para hacer la transcripción y revisión de las partituras en FINALE, a mí me correspondió 2 temas los cuales son: Ríete Gabriel (Pasillo) y Vivan las fiestas (Bambuco), del cual se hizo una transcripción melódica y armónica, con base a las partituras y audios existentes de estos temas, corrigiendo sus articulaciones, dinámicas, fraseos y forma musical para una correcta interpretación.	Se encuentra que las partituras existentes, les hace falta varias características como las articulaciones, fraseos, dinámicas, etc.	Ninguna.	Ninguna.

Resultados Y Conclusiones

Resultados y conclusiones admitidos en el marco general de la investigación

Gracias al proceso de investigación que se ha llevado a cabo en el proyecto, se ha logrado un gran avance en los resultados obtenidos, sobre el material de repertorio de música colombiana de la región andina. Debido a la raíz del proceso de investigación liderado por Manuel Hernández y Carlos Cetina se abarco en la investigación de la música de la región andina, y no en toda la música colombiana, ya que cada región contiene una extensa variedad de ritmos y géneros. Esto permitió una mejor profundización en todos los ámbitos como: conceptos, antecedentes, base de datos, repertorio entre otros, para la selección del repertorio final. De acuerdo en los resultados de selección final del repertorio y el trabajo de digitalización de partituras, se ha obtenido un material completo que ha cumplido con todas las características esperadas para lograr que los estudiantes de educación superior tengan una apropiada formación investigativa y de interpretación de la música colombiana.

Resultados propios del proceso de participación del estudiante dentro del proyecto de investigación

El proceso que yo como semillerista lleve a cabo en el proyecto, fue de gran importancia ya que como se describió en las actividades del semillerista, se llevaron varias actividades que aportaron al avance del proyecto tales como: entrevistas, bases de datos, recolección de las obras, elaboración de transcripciones y levantamiento digitales, que gracias al desarrollo de cada uno estos ítems, se llevara a la segunda etapa, que será la grabación de los acompañamientos de cada obra, y todo esto con base a la música región andina, dando un pequeño resultado para el avance del proyecto.

Bibliografía

Cetina, C & Hernández, M. (2017). *Producción de repertorio escrito de música colombiana, para instrumentos solistas y pequeños ensambles*. Universidad de Cundinamarca, Fusagasugá. Convocatoria interna por financiar proyectos de investigación 2017.

Zurschmitten, G. (2011). *El camino para la transcripción musical*. Argentina. Universidad nacional de la plata. Recuperado de <http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/102.Zurschmitten.pdf>.

Lerman, F. 2007. *La eficacia en la escritura de la música latinoamericana*. Argentina. Universidad Nacional de Cuyo.

Ministerio de cultura. (2005). *Al Son de la Tierra Músicas tradicionales de Colombia*. Colombia. Plan de música para la convivencia.

Rico, J, P. *Comunicación personal*. 3 de abril del 2018.

Vera, J, S. *Comunicación personal*. 4 de abril de 2018.

Navarro, O, I. *Comunicación personal*. 8 de abril de 2018.

Tamayo, L. (2008). *El bambuco como expresión cultural de la región andina - conciertos didácticos*. Colombia. Universidad tecnológica de Pereira. Recuperado de <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/1619/7809861T153.pdf;sequence=1>.

Real Academia Española. (2001). Transcribir. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=aIglBpD>

Robert, L, O. *La interpretación musical*. 2012. Chile. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v66n218/art06.pdf>

Martin, D. (s.f.). *Música andina historia y evolución*. Recuperado de: <http://danielmartinmallets.com/blog-percusion/es/musica-andina-historia-y-evolucion/?repeat=w3tc>

Civallero E (2010). *Sonidos, Ecos y voces de la América andina*. Ecuador. Recuperado de: <http://tierradevientos.blogspot.com>

Cetina, C. Suarez, I. & Hernández. L. (2019). *Producción de repertorio escrito de música colombiana, para instrumentos solistas y pequeños ensambles*. Universidad de Cundinamarca, Fusagasugá. Clasificación de repertorio de música andina.

Diaz, J. (2017). *Digitalización de documentación musical Una guía de implantación*. Madrid – España. Recuperado de: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/25333/TFM_jesus_diaz_valdes_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Anexos

Anexo 1. Modelo entrevista.

Zipaquirá, ____ de ____ de 2018

Buenos días,

1. ¿Cuál es su nombre completo?
2. ¿Qué estudios y experiencia musical tiene?
3. ¿Cuál ha sido su contacto, estudios y experiencia con la música colombiana?

1-¿Según las diferentes regiones usted que bambucos conoce?

2- Según la época:

¿Qué bambucos fueron característicos desde el comienzo del bambuco hasta la mitad de siglo xx?

¿Qué bambucos son característicos de la mitad del siglo 20 hasta la actualidad?

3-¿Qué formatos se han manejado en el bambuco y qué temas han sido más interpretados?

4-¿Hacer una división de los temas más conocidos de bambuco entre instrumentales y vocales?

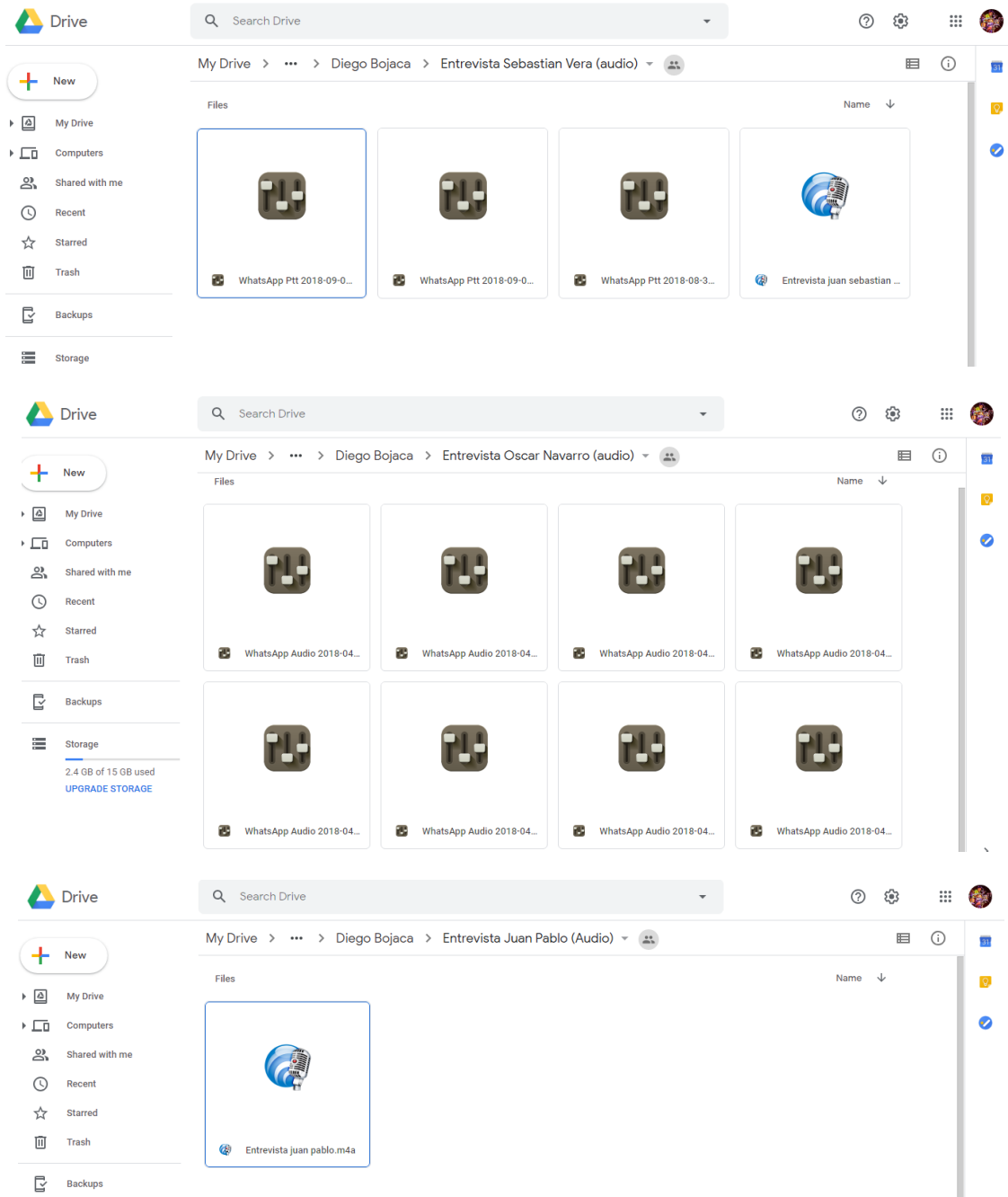
5-¿Qué bambucos son más conocidos que estén dentro del formato tradicional?

6- ¿Puede dar un valor de dificultad de 1 a 10 a los temas dichos?

7- ¿Si fuera a buscar un libro de música colombiana, que tipo de (Género asignado) le gustaría encontrar ahí?

8- Si fuera a interpretar (Género asignado) qué temas le gustaría trabajar.

Anexo 2. Evidencias de entrevistas grabadas.



Anexo 3. Modelo de transcripción de entrevistas.

Universidad de Cundinamarca
 Programa de Música
 Grupo de Investigación UDECARTE
 Semillero: SEINMUS

Proyecto: Producción de repertorio escrito de música colombiana para instrumentos solistas y pequeños ensambles

Entrevistado: Juan Pablo Rico Quintero
 Fecha: 3 de abril
 Hora: 7:00 pm
 Lugar: Casa de la cultura Chía
 Medio: Personal

TEMAS, SUBTEMAS Y # DE CITA	TEXTO DE LA ENTREVISTA
Estudios y experiencia	
1 universidad pedagogía	Soy estudiante de octavo semestre de la universidad Pedagógica, y en la música colombiana llevo 10 años de experiencia
2 agrupaciones musicales	La gran mayoría de experiencia que he obtenido en la música colombiana ha sido en los diferentes grupos musicales en los cuales he estado.
Regiones y tipos de expresiones (Tipos de bambucos, pasillos, tornellinos, etc)	
1	Me he especializado en la región andina, sobre todo en los departamentos de Cundinamarca y Boyacá....
2	El bambuco es un sistema, tiene unos “subgéneros” como el sanjuanero la caña, la rajaleña ... hablar de una pieza como tal de bambuco es difícil desconociendo esos “subgéneros”
3	
Repertorio de antes de mitad del siglo XX	
Pedro morales pino	El bambuco más característico es cuatro preguntas que fue una musicalización de unos textos de otra persona.
Luis Carlos Gonzales	Unos textos de Luis Carlos Gonzales que muchos de los textos de él, se musicalizaron en aires de bambucos.

Repertorio desde la segunda mitad del S XX	
Álvaro romero Sánchez	Flor de romero y los doce
Francisco Cristancho	Bambucos con nombres indígenas: Bochica, Bachue. Bacata y guatavita
German Diario Pérez	Ancestro
Formatos y repertorio más tocado de Bambuco	
Instrumentales y/o Vocales	
Instrumental	Bochica, Bachue, Bacata, guatavita, flor de romero, los doce, ancestro, Dical
Vocales	El enterrados, la ruana, muchacha de risa loca, muchacha de mis amores, así como te quería.
Bambuco en formato más tradicionales (puede ser dependiendo de la región)	Hay que definir los que es tradicional, se puede hablar del trio típico o del cuarteto, los más conocidos gracias a las orquestaciones que ha hecho el maestro Fernando León han sido los nombrados anteriormente mayoría de los que se nombraron anteriormente.
Dificultad de los temas	
	Todos tienen un grado de dificultad, hay sentir la sincopa del bambuco, a los compositores antiguos el grado de dificultad sería 6 y a los compositores más recientes el grado de dificultad sería 8
¿Materiales y géneros que quisiera encontrar el entrevistado?	
¿Qué repertorio quisiera encontrar el entrevistado?	

Entrevistado: Juan Sebastián Vera Varela

Fecha: 4 de abril

Hora: 11:00 am

Lugar: Universidad de Cundinamarca

Medio: Personal

TEMAS, SUBTEMAS Y # DE CITA	TEXTO DE LA ENTREVISTA
Estudios y experiencia	
1 estudios	Soy licenciado en música de la universidad pedagógica y realce algunos estudios en Francia de Mandolina y de música clásica.
2 familia	Mi experiencia se dio por una relación paterna ya que en mi familia siempre han tocado música colombiana y aprendí a tocar bandola a través de las serenatas y las tertulias de música colombiana.
Regiones y tipos de expresiones (Tipos de bambucos, pasillos, tornellinos, etc)	
1	El bambuco se ha premiado por las regiones de Boyacá, Santander o Antioquia. dependiendo el lugar el bambuco es el mismo, pero solo se cambia un poco la interpretación de la parte rítmica.
2	Lo de Antioquia tocan el bambuco un poco más a sincopado, haciendo los acentos como un bambuco a 3, los del interior en Boyacá o en la zona más del centro, tocan un poco más hacia la carranga o hacia la rumba criolla y los Santanderes es un estilo un poco más hacia torbellino
3	
Repertorio de antes de mitad del siglo XX	
	Los primeros bambucos más conocidos fueron los de la época de la independencia, pero no hay un registro como tal ya entrando al siglo xx y es que le dio una estructura al bambuco, porque se escribió en partitura fue Cuatro preguntas de Pedro Morales Pino, ya que el dio las bases de cómo se escribió el bambuco y la estructura de la bases cantadas e instrumentales.
Repertorio desde la segunda mitad del S XX	
	Aparecen compositores del interior de Antioquia y del valle del cauca de Santander, una los más conocidos es el maestro

	Francisco Cristancho que fueron bambuco dedicados a las deidades chibchas, los bambucos más conocidos esta Bochica, bachue, Guatavita...
Formatos y repertorio más tocado de bambuco	
	Los bambucos se comenzaron a interpretar a través de las extensiones de las estudiantinas, que eran una extensión del trio típico y también se incluía otros instrumentos como percusión, violina o flauta. Ya después de la mitad del siglo XX se comenzó a tocar en tríos o cuartetos. Un formato característico de mitad del siglo XX era el conjunto granadino un tema muy conocido es tipacoque, unos formatos más pequeños y más famoso era el trio morales pino, que grabo 23 LP entre los años 50 y 60, otros grupos más famosos a nivel vocal eran los hermanos Martínez, Garzón y Collazos, y Silva y Villalba.
Instrumentales y/o Vocales	
Instrumentales	Bochica, bachue, flor de romero, Guatavita y Beatriz.
Vocales	Soy colombiano, muy antioqueño, la nigua, la ruana, yo también tuve 20 años y cuatro preguntas.
_____ en formato más tradicionales (puede ser dependiendo de la región)	
	dependiendo de la zona hay unos bambucos más conocidos que otros, por ejemplo, de la región de Antioquia está el bambuco de soy colombiano, y este mismo en Cundinamarca y Boyacá, aunque se varían algunas cosas.
	también están unos bambucos como bochica y bachué.
	en Santander está un compositor muy conocido que es Luis A. Calvo, es compositor de Gambita Santander y el republicano y el sanjuanero huilense que es uno de los bambucos más conocidos, que es un bambuco sanjuanero
Dificultad de los temas	No son complicados al momento de hacerlo a través de la partitura sino, lo complicado es poderlo tocar en el estilo dependiendo de la región, en calificación son más difíciles los del maestro León Cardona un grado de dificultad seria 8 y los demás bambucos que menciono les pondría un grado dificultad de 6.
¿Si fuera a buscar un libro de música colombiana, que temas de bambuco le gustaría encontrar ahí?	uno de músico que conoce la música colombiana, tiene temas que le gustaría interpretar más que todo modernos, pero para alguien que no haya tenido contacto con la música colombiana, es mucho mejor encontrar música colombiana

	tradicional, para poder entender las bases de la música colombiana y llenar de la esencia de está. Pensar más que todo a quién va dirigido el material
¿Qué repertorio quisiera encontrar el entrevistado?	Depende el gusto, pero a mí más que todo me gustaría encontrar bambucos de León Cardona, de Gentil Montaña, más cosas modernas. Pero también cosas de música tradicional que a veces no están escritas, buenas transcripciones para hacer arreglos, todo depende del público.

Entrevistado: Oscar Iván Navarro

Fecha: 8 de abril

Hora: 9:00 pm

Lugar:

Medio: Whatsapp

TEMAS, SUBTEMAS Y # DE CITA	TEXTO DE LA ENTREVISTA
Estudios y experiencia	
	Soy Licenciado en música del conservatorio del Tolima, mi experiencia musical ha sido relacionada directamente con la música andina colombiana y en la interpretación del tiple
Regiones y tipos de expresiones (Tipos de bambucos, pasillos, tornellinos, etc)	
	Me he especializado en la región andina, sobre todo en los departamentos de Cundinamarca y Boyacá...
Repertorio de antes de mitad del siglo XX	Sobre todo, es como hablar de personajes muy importantes en este tema, uno de ellos fue Pedro Morales Pino.
	Uno de los temas más importantes fue cuatro preguntas que fue el primer bambuco que se transcribió a una partitura, que tuvo una connotación muy importante en el bambuco, también otros temas como: allá en la montaña, tipacoque, el fusagasugueño, el tato, el villetano.
	Adolfo mejía es otro personaje muy importante con su bambuco en si mejor, bambuco en mi menor. Carlos roso con el Condenillo y por otro lado esta Álvaro romero como los doce, flor de romero...
Repertorio desde la segunda mitad del S XX	Ancestro

	De diego Sánchez: don centenario, Maru
	De Lucas Saboya: el arenoso
Formatos y repertorio más tocado de bambuco	Los formatos que se han manejado han sido muy variados, ya que van relacionados directamente con la época. Hubo una época nacionalista entonces se interpretaba mucho en el piano como Adolfo mejía.
	Después encontramos el trio típico con el trio morales pino o también el también el cuarteto típico. Para el formato de estudiantina esta también el conjunto granadino, que era una mezcla de instrumentos sinfónicos con instrumentos típicos. Entonces empezaron a ver fusiones y a incorporarse otros instrumentos como batería, bajo eléctrico... entonces es amplio, no hay un formato establecido, pero, hay una característica de formatos de acuerdo a la época.
	Hacer una medición de los bambucos más interpretados sería un poco difícil, un de las mejores opciones es solicitar a los festivales los registros de los participantes, de los cuales se podría dar un número más argumentado de los temas más interpretados, pero podría mencionar algunos desde mi punto de vista de las obras del maestro Francisco Cristancho: pa' que me miro bachue, bacata y bochica Adolfo Mejía: bambuco en si menor y bambuco en mi menor. Pedro Morales Pino: cuatro preguntas León Cardona: optimista y bambuquisimo.
Instrumentales y/o Vocales	No sabría cómo hacer la división de los temas vocales e instrumentales.
Bambuco en formato más tradicionales (puede ser dependiendo de la región)	Cuatro preguntas, pa que me miro, bachue, el dorado, san pedro en el espinal.
Dificultad de los temas	El tema de grado de dificultad, yo diría que podría oscilar dentro de 6 y 8, por el tema de cómo se debe interpretar, además de que tiene una connotación en particular en su escritura, en su fraseo y en su acompañamiento entonces la persona que la persona que no conozca de esto no le va ser tan fácil interpretarlo de acuerdo a la época.
¿Materiales y géneros que quisiera encontrar el entrevistado?	
¿Qué repertorio quisiera encontrar el entrevistado?	

Anexo 4. Páginas - artículos etc.

- Las 50 mejores canciones de Colombia (<http://www.revistadonjuan.com/cultura/las-50-mejores-canciones-de-colombia+articulo+12683827>)

13 DE MARZO DE 2013 - AUTOR: POR JAIME ANDRÉS MONSALVE

Esta lista es, por mucho, la banda sonora de Colombia. Por Jaime Andrés Monsalve.

Esta lista es de las canciones que en determinado momento contaron con una preferencia popular importante que acaso ahora es menor, de piezas que sortearon con holgura la barrera del tiempo y el olvido, y de melodías que se han vuelto himnos de nuestro país en el exterior. Lea, disfrute y juzgue. Son la banda sonora de Colombia.



PUBLICIDAD



La guaneña, Soy colombiano, Los cucaracheros, La ruana. Los guadales y A quién engañas abuelo.

- 20 Bambucos y Pasillos Tradicionales de Varios Artistas en Apple Music (<https://itunes.apple.com/co/album/20-bambucos-y-pasillos-tradicionales/957954480>)

Antioqueña, Cuatro preguntas, Brisas de pampinopla y San pedro en el espinal

- Siete canciones colombianas que llevamos en la memoria (<https://www.radionacional.co/noticia/cultura/siete-canciones-colombianas-recuerdo>)



Siete canciones colombianas que llevamos en la memoria

Lunes, 21 Marzo, 2016 - 17:11

Desde Radio Nacional de Colombia celebramos la diversidad de ritmos, instrumentos y compositores que en cada región del país se han convertido en la banda sonora de generaciones de millones de colombianos. Desde el sabor caribe de José Barros, Totó la Momposina, pasando por Garzón y Collazos, Silva y Villalba hasta la carranga de Jorge Velosa, el país palpita en cada una de estas canciones.

Campesina santandereana

- 10 canciones que representan la diversidad cultural en Colombia (<http://blogs.eltiempo.com/la-escuela-blog/2016/04/20/10-canciones-que-representan-la-diversidad-cultural-en-colombia/>)



Colombia | Entretenimiento | 20 de Abril de 2016

10 canciones que representan la diversidad cultural en Colombia

Por: Escuela Multimedia EL TIEMPO

Publicado en: [La Escuela blog](#)

SEGUIR ESTE BLOG +

2 COMENTARIOS

Colombia ya no es el país más feliz del mundo. Diariamente suceden situaciones trágicas: mueren niños por desnutrición, asesinatos, secuestros, narcotráfico, corrupción, desplazamientos, entre otros.

Sin embargo, son quizás esas cosas malas las que han hecho aflorar lo mejor de nosotros y tener historias para contar a través de algo que sabemos hacer muy bien: música. Tan diversa, tan llena de ritmos. Por eso he querido en este espacio seleccionar 10 canciones que han quedado para la historia como representativas de nuestra cultura y nuestras regiones.

De seguro al leer este artículo pensará en muchas canciones que también deberían ser parte y no fueron incluidas, por eso quisiera que entre los comentarios mencionaran aquellas que para ustedes son representativas de este pueblo y así, olvidarnos un 'poquito' de las cosas malas que suceden en este país. ¡Qué mejor que la música para eso!

La guaneña y El sanjuanero

MÁS LEÍDO








Una fiesta de sabores, así será el Congreso Gastronómico de Popayán

MEDIO AMBIENTE

- Una selección de las mejores canciones de la música colombiana por regiones (<http://www.portafolio.co/economia/finanzas/seleccion-mejores-canciones-musica-colombiana-regiones-261344>)

Una selección de las mejores canciones de la música colombiana por regiones

Es claro que Colombia es una país de contrastes, no solo por sus paisajes, su gastronomía y su gente, sino por su música, que en última instancia tiene una identidad a cada región.

	FACEBOOK
	ENVIAR
	TWITTER
	LINKED IN
	GOOGLE PLUS

POR: AGOSTO 02 DE 2008 - 05:00 A.M.

Y es que la música colombiana se puede dividir por territorios: las costas Caribe y Pacífica, dueñas de un gran folclor; los Llanos Orientales, con acordes compartidos con Venezuela y la cultura andina, llena de bambucos, torbellinos, guabinas y pasillos. Su historia, autores e intérpretes forjaron un cúmulo de enseñanzas que hoy todavía son motivo de extensas charlas y conversatorios de homenajes y festivales que la enaltecen. El bambuco, por ejemplo, es uno de los ritmos más conocidos y sus letras se han elevado a la condición de himnos para expresar las costumbres, el amor y la dignidad del colombiano. Basta con escuchar La ruana, compuesta por Luis C. González, que habla de dos culturas entrelazadas, la española y la quimbaya. Otra



Lo más leído

La ruana

- 10 curiosas razones para detenerse en el bambuco (<https://www.radionacional.co/noticia/10-curiosas-razones-para-detenerse-en-el-bambuco>)

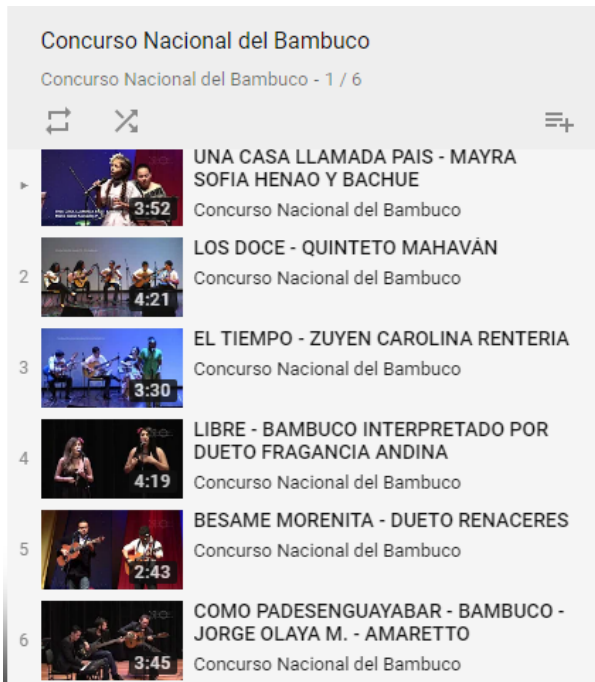
10 curiosas razones para detenerse en el bambuco

Juan Carlos Lasso Fuentes Domingo, 3 Noviembre, 2013 - 17:03

El bambuco no es la excepción, pero inmersos en el encanto del Concurso Nacional que por estos días se desarrolla en Pereira, encontramos 10 hechos curiosos alrededor de la danza, la interpretación y el concurso que si usted sabe muy poco sobre el tema, por lo menos le quedará la inquietud e incluirá en su próxima búsqueda en internet alguna melodía bien campesina.

Soy colombiano

- Algunos temas interpretados en el Concurso nacional de bambuco- YOUTUBE (https://www.youtube.com/watch?v=tQb_QG_kA8I&list=PLIovxDKIZ64YSsARTohqZlhf_ZYWBH-XD)



Una casa llamada país, el tiempo, libre, bésame morenita, como pa' desenguayabar, soy colombiano, los doce.

Anexo 5. Clasificación para selección de bambuco vocal.

BAMBUÇOS VOCALES				
TEMA	COMPOSITOR	FORMATO INSTRUMENTAL	Nº REPRODUCCIONES	FECHA DE PUBLICACIÓN
Alla en la montaña	Efraín Orozco Morales	Guitarra	13.891	11/03/2012
El enterrador	Luis C Romero	Dueto vocal instrumental	19.306	5/09/2013
Muchacha de mis amores	Jaime Echavarría	Solista (r)	22.971	31/05/2012
Muchacha de risa loca	José de Jesús Mazo Martínez	Revisar	154.061	25/10/2011
La Guaneña	Pendiente	Grupo de gaitas. (Música sureña) R	202.926	6/02/2013
Muy antioqueño	Héctor Ochoa	Trio vocal instrumental	229.232	12/02/2008
Cuatro Preguntas	Pedro Morales Pino	Dueto vocal instrumental	229.902	20/01/2011
La ruana	José de Jesús Mazo Martínez	Dueto vocal instrumental	476.489	12/02/2010
Campesina Santandereana	José Alejandro Morales	Dueto vocal instrumental	530.472	1/12/2010
Antioqueñita	Pelón Santamarta	Dueto vocal instrumental	557.428	26/04/2008
Los Cucaracheros	Jorge Añez Avendaño	Dueto vocal instrumental	630.165	31/03/2008
Ayer me hecharon del pueblo	José Alejandro Morales	Dueto vocal instrumental	784.300	19/12/2007
A quien engañas abuelo	Arnulfo Briceño	Dueto vocal instrumental	2.042.876	14/12/2007
Soy colombiano	Rafael Godoy	Dueto vocal instrumental	2.231.950	17/12/2007
Los Guaduales	Jorge Villamil	Dueto vocal instrumental	2.550.688	16/12/2007
Yo también tuve 20 años	José Alejandro Morales	Dueto vocal instrumental	4.308.102	16/04/2009

Anexo 6. Clasificación para selección de bambucos instrumentales.

BAMBUCOS INSTRUMENTALES				
TEMA	COMPOSITOR	FORMATO INSTRUMENTAL	Nº REPRODUCCIONES	FECHA DE PUBLICACIÓN
Dical	Álvaro Romero Sánchez	Trio típico	6.402	14/12/2011
Flor de romero	Álvaro Romero Sánchez	Trio típico	7.331	22/07/2016
Bachue	Francisco Cristancho Camargo	Estudiantina	8.929	21/10/2013
Los Doce	Álvaro Romero Sánchez	Trio típico	9.547	23/10/2014
Bambuco Bm	Adolfo Mejía Helvia Mendoza	Piano solista	17.456	7/11/2009
Ancestro	German Darío Pérez	Estudiantina	19.040	24/06/2011
Fantasia 6/8	José Revelo Burbano	Dueto Instrumental (Guitarra y clarinete)	35.521	28/04/2012
Bochica	Francisco Cristancho Camargo	Trio típico y flauta traversa	43.639	7/03/2012
San Pedro en el Espinal (Instrumental)	Milcíades Garavito	Trio típico y órgano (re)	560.885	26/02/2010
Brisas Del Pamplonita	Elías Mauricio Soto Uribe	Trio típico y órgano	826.455	22/06/2011

Anexo 7. Selección de los temas finales.

No.	Nombre	Compositor	Época	Procedencia	Ritmo	Tempo	Tonalidad	Estructura	Dificultad	Partitura	Encargado
1	Las Brisas del Pamplonita	Elías Mauricio Soto Uribe	1858-1944	Norte de Santander	Bambuco	131	Dm-D	A-B	Medio	Sí	Cesar Hernández
2	Vivan las Fiestas	Eleuterio Suárez Arce	1900----	Tolima	Bambuco	106	Dm-D	A-B-C	Avanzado	Sí	Diego Bojacá
3	¿Pa' qué me miró?	Francisco Cristancho Camargo	1905-1977	Boyacá	Bambuco	96	D-Bb	Introd-A-B-C	Medio	Sí	Cristian Borbón
4	Patria	Manuel José Bernal González	1924-2004	Antioquia	Bambuco				Medio	No	Ivan Suarez
5	Bambuquísimo	León Cardona García	1927	Antioquia	Bambuco	122	Am-C-F	A-B-A-C-A	Avanzado	Sí	Jorge Rojas
6	Fantasia en 6/8	José Azael Revelo Burbano	1958	Nariño	Bambuco	98	Fm	A-B	Medio	Sí	Juan Camilo Rodríguez
7	Ancestro	Germán Darío Pérez Salazar	1968	Cundinamarca	Bambuco	152	Dm-D	A-B-C	Avanzado	Sí	Juan Carlos Medina
8	Reflejos	Pedro Morales Pino	1863-1926	Valle del Cauca	Pasillo	86	G	A-B-C	Básico	Sí	Luis Hernández
9	Trébol Agorero	Luis Antonio Calvo	1882-1945	Santander	Pasillo	-	Cm	A-B-C-D	Avanzado	Sí	Manuel Hernández
10	Edelma	Terig Tucci	1897-1973	Buenos Aires	Pasillo	-	D	A-B-A	Medio	No	Carlos Cetina
11	Espíritu Colombiano	Luis Eduardo Bermúdez Acosta	1912-1994	Bolívar	Pasillo	190	Fm-F	A-B-C	Avanzado	Sí	Cesar Hernández
12	Ríete Gabriel	Miguel Oriol Rangel Rozo	1916-1977	Norte de Santander	Pasillo	208	F	Introd-A-B-C	Avanzado	Sí	Diego Bojacá
13	Gloria Eugenia	Manuel José Bernal González	1924-2004	Antioquia	Pasillo	244	A	A-B-C	Avanzado	Sí	Cristian Borbón
14	Camaleón	Luis Carlos Saboya González	1980	Boyacá	Pasillo	183	Bm	A-B	Avanzado	Sí	Ivan Suarez
15	Guabina Santandereana No. 2	Lelio Olarte Pardo	1885-1940	Santander	Guabina	140	G	A-B	Básico	Sí	Jorge Rojas
16	Ausencia	Diego Alfonso Sánchez Mora	1980	Huila	Guabina	120	A	A-B-C-D	Avanzado	Sí	Juan Camilo Rodríguez
17	Retumban las tambores	José Miller Trujillo		Huila	Sanjuanero	123	F	A-B	Básico	Sí	Juan Carlos Medina
18	Sanjuanero	Anselmo Durán Plazas	1907-1940	Huila	Sanjuanero	113	Cm-C	A-B-C	Básico	Sí	Luis Hernández
19	Malvaloca	Luis Antonio Calvo	1882-1945	Santander	Danza	112	C#m-E	A-B-C	Básico	Sí	Manuel Hernández
20	Ilusa	Germán Darío Pérez Salazar	1968	Cundinamarca	Danza	110	Ebm	A-B-C	Medio	Sí	Carlos Cetina
	Guabina Huilense	Carlos E. Cortés	1900-1967	Huila	Guabina	128	C	A-B	Básico	Si	Ivan Suarez
	Bambuco en Bm	Adolfo Mejía Navarro	1905-1973	Bolívar	Bambuco		Bm	A-B	Basico	Sí	Luis Hernández
	Margaritas	Emilio Murillo Chapull	1880-1942	Cundinamarca	Pasillo	-	-	A-B-C-D	Medio	Sí	Juan Carlos Medina

Anexo 8. Digitalización de partituras.

Riete Gabriel

Pasillo

Comp: Gabriel Uribe

Transcrip: Diego Camilo Bojaca

♩ = 115

mf

D7 D7 D7/C C RT.

♩ = 190

A TEMPO

F Fdim Gm

C7 F

Dm Am

Bdim E7 Am C7

F F7 Bb

Bbm F C7 F

1.

2. C7 F

mp

©2018

2

Riete Gabriel

Musical score for 'Riete Gabriel' in G major, 2/4 time. The score consists of nine staves of music. The first staff (measures 34-37) features chords C7 and F. The second staff (measures 38-41) features chords A7 and Dm. The third staff (measures 42-45) features chords Bb, F, C7, and F, ending with a 'To Coda' instruction. The fourth staff (measures 46-49) begins with a 'pp' dynamic, followed by 'RIT.' and 'A TEMPO' markings, with chords Bbm and Ebm. The fifth staff (measures 50-53) features chords F7 and Bbm. The sixth staff (measures 54-57) features chords Bb7 and Ebm. The seventh staff (measures 58-61) features chords Bbm, F7, and Bbm. The eighth staff (measures 62-65) features a 'RIBATO' marking, a 'f' dynamic, and a Bbm chord. The ninth staff (measures 66-69) features a C7 chord, a 'RIT.' marking, and a 'D.S. al Coda' instruction.

Riete Gabriel 3

♩ = 115

mf

67

D7

D7

D7C

C

71

mf

Vivan la fiestas

Bambuco

Eleuterio Suárez Arce

Transc: Diego Canjilo Bojaca

♩ = 135

mf

5

9

13

17

f

21

25

mf

29

1. 2.

2 Vivan la fiestas

D

34 *p*

38 A7

42

46 D

50

54 D7 G

58 Gm D

62 A7 D

66 D *f*

The image shows a musical score for the piece 'Vivan la fiestas'. It consists of ten staves of music in a treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is marked with a '2' at the top left. The first staff begins with a 'D' chord and a dynamic marking of 'p' (piano) at measure 34. The second staff has an 'A7' chord at measure 38. The third staff starts at measure 42. The fourth staff has a 'D' chord at measure 46. The fifth staff starts at measure 50. The sixth staff has 'D7' and 'G' chords at measures 54 and 55 respectively. The seventh staff has 'Gm' and 'D' chords at measures 58 and 59. The eighth staff has 'A7' and 'D' chords at measures 62 and 63. The ninth staff has a 'D' chord at measure 66 and a dynamic marking of 'f' (forte). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some longer note values with ties or slurs.

Vivan la fiestas

3

70 A7

74

78 D

82

86 D7 G

90 Gm D

94 A7 D

98 Θ D *p*

102 A7

D.C. al Coda
SIN REPETICIONES

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'Vivan la fiestas'. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is written in a treble clef. Various chords are indicated above the staves: A7, D, D7, G, Gm, and D. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the eighth staff. The score concludes with the instruction 'D.C. al Coda SIN REPETICIONES'.

106

110

114

118

122

126

CRESC.

D

D7

G

Gm

f

D

A7

D

A7

D

Anexo 9. Documento la eficacia de la música latinoamericana.

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Artes y Diseño

Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX

Seminario: Interpretación IV

“La eficacia en la escritura de la música latinoamericana”

Profesor: Luis Julio Toro

Maestrando: Fernando Lerman

Fundamentos

Para realizar la monografía correspondiente al Seminario de Interpretación IV se ensaya una reflexión personal acerca de la manera en que los compositores escriben muchos de los ritmos derivados de la música popular. En la práctica cotidiana como intérpretes, observamos que determinadas formas de escribir la música de nuestros países resultan más efectivas que otras.

A continuación referimos algunos ítems de interés:

El fraseo del ritmo

La principal diferencia que encontramos entre una partitura académica y una de música popular es la precisión para la notación del ritmo y las articulaciones. La tendencia normal en la edición de música popular es escribir ritmos aproximados, si analizáramos lo que cualquier intérprete mínimamente preparado ejecuta habitualmente observaríamos que dista en gran medida de la partitura. Tomemos como ejemplo el tango, si el compositor supone que el intérprete conoce la manera de frasear en el género, anota ritmos que se parecen pero no son exactos, si lo que se busca es una escritura académica para ser entendida en otras partes del mundo la notación musical debería ser más rigurosa. Ediciones “standard” de *Adiós Muchachos*, *La Cumparsita* y *Adiós Nonino* (adjuntadas en el Anexo de Partituras scaneadas) nos muestran una habitual manera de escribir la música “poco rigurosa”. Cada intérprete hace su versión: ornamenta, frasea y articula *a piacere*. Para estos temas musicales citados una de las tantas posibilidades de fraseo serían:

Ejemplo #1 Adiós Muchachos



Ejemplo #2 La cumparsita



La duración de las notas

A veces, en la música latinoamericana, las notas son más cortas de lo que se escriben, si el compositor tiene en cuenta eso puede preverlo, sino el intérprete debería intuirlo. En *Niebla y Cemento* de Mario Herrerías cuando el compositor escribe dos negras con puntillo y una negra, la pulsación 3-3-2 no suele percibirse ya que el intérprete clásico respeta a rajatabla la duración, otras maneras de escribir lo mismo quizás colaboren:

Ejemplo #5 *Niebla y Cemento*, Mario Herrerías



La duración de los *staccati*

Las notas con punto arriba que en la música clásica suelen ejecutarse bien cortas, pueden tener una duración intermedia en muchas músicas de nuestra región, en especial en los movimientos de tempo moderato y lento o cuando son la nota final de una ligadura. El ejemplo seleccionado es el Estudio Tanguístico Nro 4 de Piazzolla a partir del compás 17, notas muy cortas después de la ligadura quedarían completamente fuera de estilo.

Conclusión

Sin duda ha avanzado mucho la manera de escribir la música latinoamericana. Será un compromiso para los intérpretes investigar los orígenes y tradiciones de las composiciones para frasear en estilo y de los compositores contribuir en escribir la música de la manera más parecida al resultado sonoro posible.

Fernando Lerman
Noviembre de 2007

Anexo 10. Documento el camino para la transcripción musical.

EL CAMINO PARA LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

Herramientas facilitadoras: ¿realmente funcionan?

GRACIELA ZURSCHMITTEN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Resumen

Leer y escribir música es una actividad sumamente complicada debido a que incluso, la escritura de lo que aparenta la más simple de las melodías requiere diversos complejos mecanismos de interacción que involucran disímiles procesos cognitivos. Los docentes de educación auditiva incluimos diversas actividades, consideradas facilitadoras, convencidos que mediante su empleo facilitamos el engoroso proceso de decodificación de una melodía al alumno. Es dentro de este marco que recurrimos al empleo de diversas actividades entre las cuales las más empleadas suelen ser, la quinonimia o la graficación del contorno melódico mediante una línea que imita sus movimientos. ¿No le estamos ya exigiendo la escritura de la melodía pero en otro código? ¿Cuáles serían entonces las actividades que actuarían verdaderamente como procesos facilitadores y no como el mismo proceso con la utilización de otro código de escritura? La educación auditiva es una parte importante en la formación de un músico debido a que la música es 'sonido'. El sentido de la percepción más importante para la música es la audición si bien no es el único porque también por ejemplo involucra al tacto dado que las notas muy graves podemos también sentirlas como una vibración corporal. "Las habilidades auditivas son esenciales para los músicos porque la música existe fundamentalmente en el ámbito auditivo" (Karpinsky 2000, p. 6). Mediante la comparación con los tiempos y procesos que se utilizan en la lecto escritura y en base a encuestas y experiencias con alumnos esperamos encontrar realmente una herramienta facilitadora.

Abstract

Reading and writing music is a highly complicated activity because, even writing what seems the simplest of melodies, requires several complex mechanisms of interaction involving dissimilar cognitive processes. Teachers of auditory education include various activities, considered facilitators, convinced that through their use they help the students with the awkward process of decoding a melody. Within this framework we resort to the use of various activities, among which the most often used is the quinonimia or graphic design of melodies by means of a line that imitates their movements. But are we not asking students to write melodies using a different code? What activities would then truly act as process facilitators and not as the same process of writing but using another code? Auditory education is an important part in the education of a musician because music is 'sound'. The sense of perception is important for music listening but is not unique; touch is also involved because low notes can also be felt as body vibration. As "Listening skills are essential for musicians because music exists fundamentally in the aural domain" (Karpinsky 2000, p. 6). Comparing with the times and processes used in reading and writing and based on surveys and experience with students we really expect to find a facilitating tool.

Introducción

Viendo los rostros perplejos de muchos alumnos que imitan el gráfico o los movimientos del docente o de algún compañero cercano sin lograr comprender que es lo que están haciendo, y viéndome ante mi propia dificultad de dilucidar tal problemática debido a que mi oído absoluto me facilitó considerablemente la tarea de los dictados melódicos en mi época de estudiante me pregunto cómo podremos ayudar a nuestros alumnos que comienzan su carrera y carentes aún de formación académica, a decodificar las melodías.

Para transcribir debemos relacionar la melodía escuchada y seleccionar de los conceptos ya aprehendidos aquellos que forman parte de la misma, es decir en que tonalidad se encuentra, que notas la componen, etc.

Necesitamos encontrar una herramienta que ayude al alumno a unir los conceptos ya aprendidos con la melodía presentada. Si el alumno ya conoce en forma teórica los conceptos de tónica - dominante, movimiento por grado conjunto, saltos, etc. Necesitamos ayudarlo a 'descubrir' en la melodía presentada esos conceptos.

Alejandro Pereira Chiena, Paz Jacquier, Mónica Valles y Mauricio Martínez (Editores) *Musicalidad Humana: Debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música, pp. 885-892.

© 2011 - Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCOM) - ISBN 978-987-27082-0-7

Las herramientas facilitadoras deben crear un puente entre la melodía escuchada y la decodificación de la misma.

Objetivos

Este trabajo tiene por objetivos: (i) Determinar las variables de facilitación para la transcripción de melodías en el lenguaje musical. (ii) Identificar herramientas que contemplen dichas variables y por tanto funcionen como facilitadores para las transcripciones melódicas. (iii) Identificar entre los facilitadores de uso corriente aquellos que en realidad implican el uso de otros sistemas de codificación. (iv) Incorporar las herramientas facilitadoras encontradas a la práctica de transcripción de melodías.

¿Cuáles son los pasos que conforman una transcripción melódica?

Veamos cuales son los pasos que requiere realizar una transcripción melódica entendiendo como transcripción melódica la capacidad de escuchar, y procesar mentalmente lo que se escucha representándolo de modo idéntico en la grafía musical tradicional.

En primer lugar, generalmente el alumno efectúa una audición de la melodía primero en su totalidad y luego fragmentada por frases. En este paso el alumno solo debe 'escuchar'.

El paso dos consiste en que el alumno cante la melodía primero por fragmentos con ayuda del docente hasta llegar a cantarla completa sin ayuda. Para lograr esto la misma debe ser comprendida en cuanto a diseño y alturas se refiere ya que sino es imposible recordarla y repetirla.

La comprensión en este paso no implica otorgarle un significado teórico o funcional a las alturas sino que se trata de una comprensión más global.

Dentro de las estructuras de andamiaje que propone Vigotsky nos encontramos en el nivel más básico. Se trata de una comprensión auditiva y muy general. Esta comprensión podría compararse a repetir una palabra en algún idioma desconocido, es decir, somos capaces de escuchar una palabra en algún idioma extraño para nosotros y repetirla aunque no conozcamos su significado. Repetimos en este caso por imitación, pero a su vez para imitar otorgamos un nivel de significado y comprensión a dicha palabra. Tuvimos que comprender por ejemplo que fonemas son los utilizados.

Algo similar ocurre en este paso para la transcripción melódica. Podemos repetir una melodía sin saber que función tonal desempeña cada nota y sin racionalizar que tipo de movimiento hace la melodía. Por esta razón hasta los niños muy pequeños pueden cantar.

El tercer paso, y he aquí el quid de la cuestión, consiste en otorgarle un significado a cada sonido de la melodía, relacionarla con los contenidos musicales ya aprendidos seleccionando los que componen la misma, es decir, por ejemplo identificar un salto de quinta ascendente y a la vez advertir entre que notas de la escala se produce y lograr determinar mediante la selección de contenidos ya aprendidos que dicho salto se esta produciendo entre la tónica y la dominante.

"El proceso de codificación genera la escritura musical y el de decodificación el de la lectura, de ahí que el entrenamiento auditivo requiere primero conocer el código para escribir la música y así llegar a decodificarlo con ayuda de la memoria quien es la encargada de retener los sonidos en la mente y poder de esta manera llegar a escribir los sonidos que se escuchan, reconocerlos, ubicarlos por su altura y duración dentro de un sistema universalmente aceptado llamado escritura musical en el pentagrama." (Martínez Navas 2008, p.7)

Este es el paso más complejo, porque requiere poder relacionar todos esos conceptos ya aprehendidos con los sonidos de la melodía presentada. Aquí es donde el verdadero problema se presenta y es donde recurrimos a las herramientas facilitadoras, las cuales a mi entender no funcionan como tal.

Karpinski (2000), describe cuatro fases para tomar un dictado: audición, memoria, entendimiento y notación. La primera fase, audición, se refiere al proceso psicológico actual de los sonidos que recibe el oído y los transmite al cerebro. La siguiente fase que se requiere, es la memoria. Sin una correcta memorización fallan los puntos siguientes. La tercera fase, es el entendimiento. La última fase, la notación, se refiere al acto de escribir las figuras de nota y el ritmo en el pentagrama, para esto, se debe trasladar el entendimiento de la melodía dentro de la notación tradicional.

Las herramientas facilitadoras deben crear un puente entre la melodía escuchada y la decodificación de la misma.

Objetivos

Este trabajo tiene por objetivos: (i) Determinar las variables de facilitación para la transcripción de melodías en el lenguaje musical. (ii) Identificar herramientas que contemplen dichas variables y por tanto funcionen como facilitadores para las transcripciones melódicas. (iii) Identificar entre los facilitadores de uso corriente aquellos que en realidad implican el uso de otros sistemas de codificación. (iv) Incorporar las herramientas facilitadoras encontradas a la práctica de transcripción de melodías.

¿Cuáles son los pasos que conforman una transcripción melódica?

Veamos cuales son los pasos que requiere realizar una transcripción melódica entendiendo como transcripción melódica la capacidad de escuchar, y procesar mentalmente lo que se escucha representándolo de modo idéntico en la grafía musical tradicional.

En primer lugar, generalmente el alumno efectúa una audición de la melodía primero en su totalidad y luego fragmentada por frases. En este paso el alumno solo debe 'escuchar'.

El paso dos consiste en que el alumno cante la melodía primero por fragmentos con ayuda del docente hasta llegar a cantarla completa sin ayuda. Para lograr esto la misma debe ser comprendida en cuanto a diseño y alturas se refiere ya que sino es imposible recordarla y repetirla.

La comprensión en este paso no implica otorgarle un significado teórico o funcional a las alturas sino que se trata de una comprensión más global.

Dentro de las estructuras de andamiaje que propone Vigotsky nos encontramos en el nivel más básico. Se trata de una comprensión auditiva y muy general. Esta comprensión podría compararse a repetir una palabra en algún idioma desconocido, es decir, somos capaces de escuchar una palabra en algún idioma extraño para nosotros y repetirla aunque no conozcamos su significado. Repetimos en este caso por imitación, pero a su vez para imitar otorgamos un nivel de significado y comprensión a dicha palabra. Tuvímos que comprender por ejemplo que fonemas son los utilizados.

Algo similar ocurre en este paso para la transcripción melódica. Podemos repetir una melodía sin saber que función tonal desempeña cada nota y sin racionalizar que tipo de movimiento hace la melodía. Por esta razón hasta los niños muy pequeños pueden cantar.

El tercer paso, y he aquí el quid de la cuestión, consiste en otorgarle un significado a cada sonido de la melodía, relacionarla con los contenidos musicales ya aprendidos seleccionando los que componen la misma, es decir, por ejemplo identificar un salto de quinta ascendente y a la vez advertir entre que notas de la escala se produce y lograr determinar mediante la selección de contenidos ya aprendidos que dicho salto se esta produciendo entre la tónica y la dominante.

"El proceso de codificación genera la escritura musical y el de decodificación el de la lectura, de ahí que el entrenamiento auditivo requiere primero conocer el código para escribir la música y así llegar a decodificarlo con ayuda de la memoria quien es la encargada de retener los sonidos en la mente y poder de esta manera llegar a escribir los sonidos que se escuchan, reconocerlos, ubicarlos por su altura y duración dentro de un sistema universalmente aceptado llamado escritura musical en el pentagrama." (Martínez Navas 2008, p.7)

Este es el paso más complejo, porque requiere poder relacionar todos esos conceptos ya apreñidos con los sonidos de la melodía presentada. Aquí es donde el verdadero problema se presenta y es donde recurrimos a las herramientas facilitadoras, las cuales a mi entender no funcionan como tal.

Karplinski (2000), describe cuatro fases para tomar un dictado: audición, memoria, entendimiento y notación. La primera fase, audición, se refiere al proceso psicológico actual de los sonidos que recibe el oído y los transmite al cerebro. La siguiente fase que se requiere, es la memoria. Sin una correcta memorización fallan los puntos siguientes. La tercera fase, es el entendimiento. La última fase, la notación, se refiere al acto de escribir las figuras de nota y el ritmo en el pentagrama, para esto, se debe trasladar el entendimiento de la melodía dentro de la notación tradicional.



¿Qué proceso cognitivo implica otorgarle un significado funcional a los sonidos de una melodía? ¿Qué proceso cognitivo implica esta decodificación?

Es necesario entender que la música no solo es sonido como presencia física, sino también una elaboración mental ya que hace parte de la evocación y los procesos de memoria.

Para lograr decodificar una melodía necesitamos ser capaces de integrar la percepción con la representación musical. Por lo general, en nuestros alumnos el desarrollo musical no llega a incluir un conjunto de conocimiento integrado, motivo por el cual no logran sin su instrumento relacionar la imagen de la canción con su forma escrita, pero si utilizan su instrumento, rápidamente logran corregir sus errores. ¿Por qué un alumno que con su instrumento puede decodificar una melodía escuchada en forma rápida y precisa no puede hacerlo o tiene grandes dificultades y fallas al decodificar la misma sin su instrumento?

Para decodificar es necesario tener los conceptos teóricos básicos y el conocimiento del código y no solo saber cantar o interpretar un instrumento musical de oído, ya que sin ellos la asociación entre lo escuchado y los contenidos previos es imposible hacerla.

Para poder decodificar, debemos 'recordar' la melodía y los conocimientos previos. Para esto empleamos la memoria semántica, que es la que se refiere más al saber acumulado. Este tipo de memoria es utilizado generalmente en forma inconsciente y es el que nos permite saber el nombre de las notas, la armadura de clave, etc.

Igualmente cabe destacar que la mayoría de los alumnos pareciera no tener dificultades en la escucha de la melodía y muy pocos parecieran tener problemas al momento de memorizarla. Los inconvenientes surgen al solicitarles que a esa melodía que cantan le otorguen una caracterización o descripción, identificando la estructura y forma de moverse de la misma.

La problemática radica en asignar jerarquías a los sonidos que componen la melodía y en identificar los movimientos melódicos que se producen dentro de la misma. Ahora: la dificultad se produce por la falta de conocimientos y experiencias musicales previas lo cual no permite identificar la melodía memorizada con alguna estructura ya adquirida o en el proceso mismo de identificación?

Para reconocer de que se trata la melodía, es decir para saber en que tonalidad se encuentra, que notas son, etc, debe haber una interacción entre la experiencia corriente y la memoria;

"Cuando esta interacción produce continuamente una perfecta competencia, el fenómeno de la habituación puede ocurrir. Cuando 'reconocemos' completamente algo, no es necesario procesar conscientemente la información porque está lista y nos es completamente familiar, lo cual normalmente ocasiona que esta información pase fuera del foco de una alerta consciente y llegue a ser parte de nuestro background perceptual y conceptual. Esto no significa que la información no sea procesada en absoluto, sino que la activación de la memoria ya no está al nivel que la pueda colobar en una alerta consciente." (Martínez Navas 2008, p. 32)

Para poder transcribir una melodía necesitamos poder prestar atención y lograr abstraerlos del entorno, hoy en día lograr ese nivel de concentración para nuestros alumnos también es una dificultad ya que el tipo de vida lleva al poco esfuerzo y a vivir de manera efímera.

"Prestar atención a un patrón temporal y aislarlo del resto de componentes del contexto musical supone atención selectiva y una suerte de abstracción... El prestar atención es considerado como un proceso activo de recepción y selección de información." (Malbrán 2004, p. 10)

Si lo comparamos con el lenguaje, cuando escuchamos a alguien hablar debemos retener en la memoria las palabras escuchadas el tiempo suficiente para reconocer y darles un significado. Cuando escuchamos una melodía sucede lo mismo.

Para memorizar una melodía ayuda analizarla desde diferentes puntos de vista: rítmico, melódico, armónico.

"Tomando las representaciones como el conocimiento estable seleccionado a través de muchas dimensiones, Bruner (1973) presenta tres tipos de procesos representacionales basados en las acciones motoras, imágenes y sistemas de lenguaje. Estas representaciones expresan tipos de conocimientos cualitativamente diferentes que abarcan desde las primeras acciones sensoriomotrices a los sistemas simbólicos completamente funcionales. Según Bruner las representaciones simbólicas más avanzadas enriquecen en vez de reemplazar las etapas iniciales orientadas a la acción." (Davidson y Scripp1990, p. 84)

Ya que los niños son un valioso aporte en el campo de la intuición, veamos que es lo que hacen ellos cuando se les pide que representen la melodía escuchada.

Los niños pequeños al escuchar música y pedirles que la representen mediante movimientos corporales suelen representar los sonidos graves con movimientos grotescos y pisadas pesadas mientras que con los sonidos agudos suelen tratar de tener mas altura y hacen pisadas

la N. Su mamá le dijo la 'N' de 'NENE'. Y así siguió el proceso hasta que finalmente logró tener todo el nombre de su hermana escrito.

La escritura es una de las formas superiores del lenguaje y por lo tanto, la última en ser aprendida. Es un sistema simbólico-visual para transformar los pensamientos y sentimientos en ideas. Primero se aprende a comprender y posteriormente utilizar la palabra hablada y más adelante a leer y expresar ideas a través de la palabra escrita. Es la última forma de lenguaje aprendida.

Para lograr escribir un dictado debe existir una comprensión verbal del texto transmitido oralmente y su transcripción en símbolos gráficos.

El proceso de la escritura es la transcripción sin modelo visual o auditivo de frases creadas en la mente.

Uno de los métodos tradicionales de escritura se basa en la ejercitación visual y el reconocimiento de las letras. Sobre su trazado se llega a la formación de sílabas, palabras, frases y textos.

En el aprendizaje de la lectoescritura los niños deben advertir que las palabras están ordenadas dentro de la oración siguiendo un ritmo y una secuencia que nos arbitra. Deben encontrar la correspondencia entre palabra hablada y escrita.

El método Suzuki enseña, a tocar los instrumentos imitando lo que sucede en el proceso de aprendizaje de la lengua materna. Primero se trabaja desde la audición y la memoria de lo que se escucha y luego de varios años se aprenda a leer y a escribir la música de lo que se ha estado tocando.

Si para la enseñanza de la escritura en la lengua materna partimos de letras que asociamos a su fonética correspondiente, pareciera que una traslación de este sistema de enseñanza a nuestras clases de educación auditiva correspondería a la utilización de melodías para dictados melódicos que solo contengan los sonidos pilares de una melodía en nuestro sistema musical; tónica, subdominante y dominante.

Aprender patrones ejemplo: finales dominante tónica como los usados en los finales de los tangos y luego escribir dictados melódicos que sean en realidad la suma y mezcla de todos esos patrones.

Así como la lectura en lengua materna facilita la comprensión y posterior escritura de dictados, creo que la cantidad de obras leídas y ejecutadas en el instrumento facilitan la transcripción de dictados musicales.

Para encontrar la correspondencia entre lengua materna y lenguaje musical que nos sirva como clave para hallar una herramienta facilitadora en la transcripción melódica debemos indagar sobre los dictados de frases o rimas en lengua materna y no de palabras ya que cuando hacemos dictados musicales se trata de melodías (textos musicales) y no de notas aisladas.

En la lengua materna los niños cuando ya dominan la lectoescritura son capaces de escribir un relato escuchado en base a seleccionar las ideas orincipales, respetando de esta forma el relato pero no las palabras exactas usadas por el relator. En las transcripciones musicales necesitamos que los alumnos logren realizar una transcripción exacta aunque esta selección de idea principal de un texto podría asociarse con el reconocimiento de sonidos pilares, de ideas musicales ascendente o descendentes, movimientos por grado conjunto, saltos, etc.

Las letras forman palabras, las notas musicales forman escalas. Las letras se aprenden buscando el fonema conocido: m de mamá. Las notas deben aprenderse dentro de un patrón ya conocido? He encontrado en internet una página que se propone enseñar a transcribir los dictados musicales y que comienza con ese mismo procedimiento mediante un juego que llama Las frases del loro. El mismo consiste en repetir un 'fragmento' escuchado. Este fragmento primero compuesto por tres notas, va complejizándose cada vez más.

"Lorito" es un juego de "llamada y contestación" que consiste en que escuchas una frase musical y tienes que repetirla con un piano o una guitarra virtual. Las frases empiezan siendo muy sencillas y poco a poco se hacen más difíciles por su velocidad y su complejidad."
<http://trainer.thetamusik.com/es/contest/melodico>

Una página que publicita el programa EarMaster se basa en el mismo principio que el juego de Las frases del loro. Ambos programas intentan absolutizar el oído y basan su trabajo en que la repetición constante de frases musicales desarrollará esta habilidad.

Otra página dice:

"Para empezar a desarrollar esta importante habilidad, debes empezar con fragmentos muy cortos- tres o cuatro notas de una melodía simple. Intenta cantar la frase y convertir las notas en números de la escala. Visualiza cómo esa melodía aparecería en tu instrumento. Rápidamente podrás estar preparado para pasar enseguida a frases más complejas. Fíjate como frecuentemente las frases más complejas están formadas por frases más cortas que tú ya conocías. Conforme vayas mejorando tu habilidad llegarás a poder practicar y componer música sin necesidad de tu instrumento." (<http://www.guiaactual.com/solfeo/inicio04to04.php>)

Anexo 11. Documento de digitalización de partituras.

Digitalización de partituras

Para nadie es un secreto que en la actualidad la tecnología juega un papel importante dentro de los modelos educativos que se están desarrollando, ya sean libros artículos revistas o en este caso partituras es relevante el valor que se va adquiriendo de esto ya que se ofrece mayor acceso y facilidad de consulta, dentro de la digitalización de partituras, podemos incluir dos ventajas específicas: mejora de las herramientas de recuperación de la información mediante el OMR, y un estudio en mayor profundidad de las características materiales del documento, a través de imágenes multiespectrales

En los parámetros de calidad en digitalización el OMR (Optical Music Recognition) hace referencia al reconocimiento automático de los símbolos por parte del ordenador. Es una tecnología que ayuda a los usuarios finales a buscar las obras no sólo por título, sino por melodía. Se trata de una herramienta hasta ahora no disponible con los métodos bibliotecarios tradicionales, y que puede acelerar en gran medida muchos procesos de investigación musicológica.

Por otra parte, la imagen multiespectral, aunque compleja, puede ser de gran interés para determinados manuscritos, donde la información ha sido reescrita. Una digitalización multiespectral arrojaría información sobre el proceso compositivo, pudiendo revelar las notas que están detrás y con ello, la evolución de la obra.

Las características más deseables para una colección son las siguientes: tamaño abarcable, homogeneidad en cuanto a formatos, importancia y elevado uso, ya sea uso actual para la versión analógica o uso previsto en el futuro para la versión digital.

La digitalización de fondos es un proceso complejo, que implicaría a un nutrido grupo de profesionales, de muy variados campos. Chohey (2005: 267) señala hasta 6 áreas de conocimiento necesarias para planificar e implementar un repositorio gestionado y organizado con metadatos dentro de estos se pueden encontrar los siguientes:

- Planificación de proyectos, gestión y administración.
- Desarrollo de la colección digital (selección y compilación de los recursos a ser digitalizados).
- Digitalización, formateado y almacenamiento del objeto digital.

El objetivo de esta sección es en primer lugar, discutir la calidad óptima para la captura de las imágenes másteres. Los parámetros que vamos a tratar son: resolución, color, compresión y formato de imagen.

Se manejan dos tecnologías incipientes que se pueden aplicar a una digitalización de música notada: el OMR (Optical Music Recognition) y las técnicas multiespectrales.

Las recomendaciones internacionales más destacadas, en las que basamos el presente apartado, son dos: Metamorfoze, muy influyente en el ámbito europeo, y la guía de FADGI, de gran implantación en Estados Unidos. Ambas tienen un amplio reconocimiento y se han integrado en los estándares ISO 19623 y 19264.

Metamorfoze es el nombre que recibe el programa nacional holandés para la preservación del patrimonio cultural en papel, una iniciativa del denominado Ministry of OCW (Educación, Cultura y Ciencia). El programa empezó en 1997, y está situado en la Koninklijke Bibliotheek, la Biblioteca Nacional de los Países Bajos. Su misión principal es la preservación digital de material de origen holandés guardado en instituciones culturales: bibliotecas académicas, regionales y locales, archivos y museos. A través de un comité de expertos independientes, Metamorfoze se encarga de valorar y juzgar diferentes proyectos de digitalización

FADGI (Federal Agencies Digital Guidelines Initiative) es un “esfuerzo colaborativo” de un grupo de agencias federales estadounidenses con el objeto de articular unas prácticas comunes y sostenibles. Los participantes en esta iniciativa son de muy variada tipología, puesto que el concepto de agencia federal en Estados Unidos incluye instituciones ejecutivas, legislativas y judiciales.

FADGI y Metamorfoze han sido unificados, como decíamos antes, en una nueva serie de normas ISO. Se trata de una línea que, partiendo de un vocabulario previo que ya fue elaborado en 2015 bajo la denominación de 19262, está desarrollando diversos estándares para la digitalización de patrimonio cultural documental. Hasta ahora, se han publicado los documentos ISO 19263 y 19264-1 (ambos de 2017), además del mencionado vocabulario.

ISO 19263 es un informe técnico destinado a describir las mejores prácticas de captura del patrimonio cultural. El documento se centra en el análisis de calidad de los sistemas de captura (cámaras y escáneres). Podría entenderse como una introducción a la norma ISO 19264. Un primer apartado ofrece una definición de las principales características relacionadas con la calidad de imagen e introduce las cartas de medición que van a ser desarrolladas en ISO 19264-1. Posteriormente, pasa a describir los principios básicos de la captura y procesamiento de imágenes.

Parámetros técnicos de captura

La primera operación que debemos hacer es definir nuestros objetivos en cuanto a la captura: qué esperamos obtener. Podemos hablar de dos principales acercamientos, presentes en la bibliografía especializada (Riley y Fujinaga, 2003) y considerados por la BNE en su política de digitalización (Biblioteca Digital Hispánica, 2015):

- Acceso al contenido musical. Se prima la legibilidad de la partitura sobre los demás parámetros. Idóneo para ediciones masivas de obras comunes, en las que no es necesario captar información sobre los colores o el soporte utilizado (casi siempre papel).
- Reconocimiento de características materiales. Se pretende reproducir con exactitud la página en la medida de lo posible. Utilizado para fondo antiguo, libros raros, ilustrados, manuscritos y aquellos recursos donde el color es un detalle importante.

Estas dos aproximaciones, sin embargo, no son excluyentes: de toda partitura se espera una cierta legibilidad y, sobre todo para manuscritos, un reconocimiento de las características materiales. Equilibrar ambos enfoques debe ser una prioridad en la digitalización de documentación musical. Para estos casos, lo óptimo es contar con un máster lo bastante flexible (es decir, de la suficiente calidad) como para permitir diversos usos. Entre estos usos, está la preservación digital y el OMR (Riley y Fujinaga, 2003, p. 64).

Vamos a tratar, en primer lugar, la resolución en píxeles por pulgada (ppp). A veces también se denomina puntos por pulgada (dpi en inglés), pero en el contexto digital, un punto equivale a un píxel. El tamaño total de píxeles lleva a engaño, puesto que no se pone en relación con ninguna unidad de medida real. Metamorfozeo diferencia la resolución por tamaños del folio original. El valor estándar es de 300 píxeles por pulgada, y para aumentarlo o disminuirlo, se debe solicitar permiso.

- 150 ppp para mayores de DIN A2.
- 300 ppp para tamaños entre DIN A5 y DIN A2.
- 600 ppp para menores de DIN A5

La guía de FADGI diferencia por tipos de materiales, aunque la resolución va a ser igual para casi todos:

- 300 y 400 ppp para los niveles de 3 y 4 estrellas, respectivamente.

Por otra parte, Riley y Fujinaga (2003) aportan un punto de vista diferente: “La digitalización debe capturar todos los detalles importantes del original. Un método para determinar la resolución mínima para ilustraciones implica medir el trazo más pequeño y ajustar la resolución para capturar ese trazo con un número 33 determinado de píxeles. Para documentación musical, este detalle más pequeño suele ser el espacio en blanco entre beams (Los beams son las barras horizontales que conectan grupos de notas (corcheas y figuras de menor duración). Aunque se ha recomendado que el detalle más pequeño se capture con 2 píxeles, para un correcto OMR se necesitan 3 píxeles.”

En todo caso, se trata de un método complicado, que exigiría medir cada documento. Por eso, los autores concluyen que una resolución fija de 600 ppp es suficiente para capturar todos los detalles significativos. También reconocen, al igual que en *Metamorfoze*, que para notación musical de gran formato, un valor de 300 podría dar una calidad aceptable. Los autores explicitan un punto que puede resultar debatible: hacen observar que mayores resoluciones de 600 ppp no suelen traducirse en mejoras sustanciales. No obstante, para determinados materiales más pequeños (partituras miniadas, por ejemplo) sí que una mayor resolución podría aportar más información e incluso sería recomendable.

Por otra parte, un valor habitual en los másteres de las bibliotecas digitales es el de 400 ppp. Se utiliza en la BnF, en la LC, en la BNE y en otras regionales como la Biblioteca Valenciana Digital.

En resumen, la resolución aceptable va a estar entre los 300 y 600 ppp, dependiendo de la importancia y características de los fondos, además del objetivo propio. Sin pretender simplificar, 300 suele ser un valor adecuado para documentos impresos y 600 para manuscritos.

Ahora bien, la resolución no es todo lo que cuenta en la calidad de una captura. Una de las cuestiones que más suele obviarse en los proyectos de digitalización es la representación y gestión del color, que en realidad es fundamental si queremos duplicar en pantalla la página analógica. Hay varios parámetros que afectan al color:

- Espacio de color
- Profundidad de bit
- Rango dinámico
- Sistemas de gestión del color