

**Música cinematográfica, un complemento del proceso educativo
dentro de la estudiantina andina colombiana**

Nixon Fabián Abreo Fajardo

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C

2020

**Música cinematográfica, un complemento del proceso educativo
dentro de la estudiantina andina colombiana**

Trabajo de grado para optar por el título de licenciado en música

Nixon Fabián Abreo Fajardo

2014275001

Asesor específico:

Óscar Orlando Santafé Villamizar


Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C

2020

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 28-02-2020	Página 1 de 2	


1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	MÚSICA CINEMATOGRAFICA, UN COMPLEMENTO DEL PROCESO EDUCATIVO DENTRO DE LA ESTUDIANTINA ANDINA COLOMBIANA
Autor(es)	ABREO FAJARDO, NIXON FABIÁN
Director	OSCAR ORLANDO SANTAFÉ
Publicación	BOGOTÁ. Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 118 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	MÚSICA CINEMATOGRAFICA, ESTUDIANTINA ANDINA COLOMBIANA, ORQUESTA TÍPICA UPN, GRADACIÓN MULTINIVEL EN CUERDAS PULSADAS.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de Licenciado en Música.</p> <p>Propuesta musical que pretende adaptar músicas cinematográficas al formato de estudiantina andina colombiana, en función del proceso pedagógico dentro de esta agrupación, asociando herramientas de gradación multinivel que contribuyen al montaje de las obras seleccionadas.</p> <p>En el proceso de investigación, se realiza un trabajo de campo en distintos departamentos de Colombia, mediante el cual se hace posible entrevistar algunos directores de estudiantinas que aportan desde su punto de vista antecedentes de tipo: teórico, socio-cultural y pedagógico, promoviendo el desarrollo musical y emocional dentro de este tipo de agrupaciones, estos recursos son empleados en el montaje de las composiciones hechas por Randy Newman y Michael Giacchino, las cuales son interpretadas por la Orquesta Típica UPN, quien es seleccionada como grupo base de la investigación, dada la organología instrumental que esta contiene.</p>

3. Fuentes
<p>Marín, H. R. (2009). <i>De liras a cuerdas, una historia social de la música a través de las estudiantinas</i>. Medellín: Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de historia.</p> <p>Sapró, M. (2012). <i>El interlenguaje musical en el cine: Transculturalidad e integración comunicativa</i>. Granada: Universidad de Granada.</p> <p>Palacín, S. (2013). <i>Enseñanza/aprendizaje de la música a través del cine, una propuesta didáctica para tercer ciclo de educación primaria</i>. Trabajo de grado. Tomado de: https://reunir.unir.net.</p>

4. Contenidos
<ul style="list-style-type: none"> - En un primer momento se realiza una descripción de los siguientes parámetros: Introducción, planteamiento del problema, pregunta de investigación, objetivo general, objetivos específicos, justificación, metodología. - Influencia sonora del cine en el espectador, influencia socio-cultural de las estudiantinas en Colombia. - Entrevistas a directores de estudiantinas andinas colombianas (José Ignacio Cruza mora, John Jaime Villegas, Gabriel Chaparro) - Análisis musical de las obras adaptadas (You've got a friend in me – UP) y descripción general de sus compositores. - Descripción de la gradación multinivel aplicada en este trabajo. - Diario de campo asociado al montaje de las obras con la Orquesta Típica UPN.

5. Metodología

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>MINISTERIO DE EDUCACIÓN</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 28-02-2020	Página 2 de 2	

Este proyecto contiene elementos creados y apoyados en una atmósfera de estructuras musicales específicas (Música para cine). En los objetivos establecidos se buscó apoyo en modelos de investigación cualitativa: entrevistas, observación directa y observación participativa.

6. Conclusiones

- La propuesta didáctica de este documento, deja abierta la posibilidad de investigación en torno a la Gradación Multinivel para las estudiantinas andinas en Colombia, e intensifica el uso de la música cinematográfica como elemento artístico de comunicación activa.
- Las adaptaciones desarrolladas logran brindar a los músicos una nueva forma de percibir las posibilidades sonoras contenidas en cada instrumento, conectando a los integrantes de la orquesta desde tres niveles distintos según sus habilidades técnicas.

Elaborado por:	Nixon Fabián Abreo Fajardo.
Revisado por:	Oscar Santafé 

Fecha de elaboración del Resumen:	02	03	2020
--	----	----	------

Resumen

La estudiantina andina colombiana durante poco más de un siglo, se ha forjado en espacios prófugos del conflicto venerado cotidianamente en nuestro país, este trabajo refleja una oportunidad de bienestar social para niños, jóvenes y adultos, dado que permite la creación de una atmosfera familiar en el oyente e intérprete, asociando imágenes mentales o recuerdos de experiencias en espacios cinematográficos, con el gusto que surge al interpretar música desde instrumentos andinos tradicionales de Colombia.

Abstract

The estudiantina andina colombiana for a little over a century remains in spaces that escape from conflict which has been daily revered in our country. This Project is a social welfare opportunity for children, teenagers and adults, due to it allows the creation of a familiar mood for both the spectator and performer. It relates mental images or memories with experiences of cinematographic spaces and the pleasure of performing traditional Colombian music with andean instruments.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	9
Planteamiento del problema.....	11
Pregunta de investigación.....	12
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos.....	14
Justificación.....	15
Metodología.....	17
Marco teórico.....	21
Influencia sonora del cine en el espectador.....	21
Influencia sociocultural de las estudiantinas en Colombia.....	23
Descripción de formatos musicales asociados al formato seleccionado.....	30
Entrevistas.....	35
José Ignacio Cruz Mora – Director de la estudiantina de Guatavita.....	35
Jhon Jaime Villegas – Director de la estudiantina Concertantes.....	36
Gabriel Chaparro – Director de la estudiantina Contrastes.....	38
Tabla comparativa entre el formato original de las obras y el formato seleccionado para el trabajo.....	40

Orquesta Típica UPN (Descripción general de la agrupación).....	41
Descripción de los compositores.....	44
Análisis musical.....	47
You have got a friend in me.....	47
UP.....	64
Descripción de la gradación multinivel.....	97
Diario de campo.....	103
Conclusiones.....	117
Bibliografía.....	121
Lista de imágenes.....	123

Introducción

El formato de estudiantina andina colombiana se consolida históricamente en las primeras décadas del siglo XX, gracias a figuras como el maestro Pedro Morales Pino, quien propone el acercamiento de instrumentos generados por la tradición colombiana, como: el Tiple y la Bandola a espacios urbanos de interpretación, (conciertos, fiestas, eventos de gala); eso de plano, genera una nueva forma de mirar tanto los instrumentos como las músicas interpretadas, dado que estas músicas no permanecen estrictamente en la tradición, sino que pasan a manos de personas que se dedican al estudio profesional o a una profundización rigurosa entorno a estos instrumentos, generando inmediatamente una nueva forma de observar las músicas andinas colombianas; en esta misma dimensión, durante el Siglo XX músicos como: Jerónimo Velasco, Emilio Murillo, Luis Antonio Calvo, Fulgencio García, Carlos Escamilla, Ricardo Acevedo Bernal, se dieron a la tarea de generar repertorios para estas nuevas agrupaciones, permitiendo una evolución sonora del formato.

El advenimiento del Siglo XXI con sus nuevas tecnologías, brinda oportunidades de acercamiento a la música andina colombiana, creándose así una necesidad social por entender e interpretar estos géneros; gracias a esto, espacios formales de educación como: universidades, academias y centros culturales, se unen a dicha difusión mediática y brindan la oportunidad de formar profesionalmente a individuos en la interpretación de instrumentos como la bandola y el tiple. Tener que repensar el asunto de la enseñanza frente a esos instrumentos, genera muchas inquietudes, las cuales abarcan aspectos: Interpretativos, técnicos, compositivos y participativos, estos últimos dentro de diferentes espacios de formación, los cuales, en su mayoría, son quienes conforman las estudiantinas andinas colombianas más destacadas musicalmente.

Entonces: *¿Qué pasa con esos formatos? ¿Qué está sucediendo en relación a los repertorios que se están trabajando? ¿Siguen siendo repertorios del siglo xx?*

Es muy probable que estos repertorios hagan parte del asunto, pero se han venido explorando en otras dimensiones durante los últimos años, por ello surge la inquietud de abordar nuevos repertorios, los cuales deben aportar elementos disimiles, pero que aún permanezcan dentro del ámbito y el contexto de lo que se acepta en la comunidad de práctica como una *Estudiantina Andina Colombiana*.

Junto a dicha descripción, este trabajo busca dar una dimensión pedagógica al asunto, el cual se ve apoyado de dos aspectos fundamentales:

- 1. Estructuración de repertorios comunes:** El repertorio abordado aquí se relaciona directamente con música cinematográfica, la cual es intervenida en este trabajo por la sonoridad característica que el formato de estudiantina andina colombiana proyecta al oyente.
- 2. Formación por niveles (Multinivel):** Las obras adaptadas para el formato de estudiantina colombiana, contienen una estructura basada en procesos pedagógicos que permiten integrar músicos de diferentes niveles en una misma ejecución instrumental.

Estos aspectos mencionados anteriormente, se encuentran desarrollados en este trabajo desde dos adaptaciones musicales, las cuales están pensadas y escritas para la *Orquesta típica de la UPN*, a partir de la estructura formal contenida en los Film scores compuestos por Michael Giacchino y Randy Newman.

Planteamiento del problema

Año tras año, géneros colombianos como el bambuco, el pasillo, la guabina, el torbellino, entre otros, se han transmitido por medio de las estudiantinas andinas colombianas entre grupos reducidos de espectadores, generando un espacio de circulación mínimo comparado con el de otros géneros y conjuntos musicales, por ende, niños, jóvenes y adultos, tienen poco acceso a estos formatos y en muchas ocasiones los desconocen por completo.

En nuestro país otros conjuntos musicales tales como: Bandas sinfónicas, Orquestas de cámara, Coros y demás, manejan dentro de sus procesos diferentes repertorios acoplados a las necesidades técnicas del estudiantado en cada nivel musical; lo cual no sucede con frecuencia en agrupaciones musicales como estudiantinas y orquestas típicas colombianas, quienes carecen de un repertorio multinivel documentado; esta escasez de material musical, se debe precisamente a la instrumentación particular que este tipo de conjuntos maneja dentro de su estructura organológica, el uso de la bandola y el tiple dentro de grandes conjuntos musicales consolidados, no ha redundado lo suficiente, por lo tanto la creación y adaptación de repertorio multinivel para estos formatos se ha visto afectada.

Agrupaciones destacadas musicalmente como lo son: *la Orquesta de cuerdas pulsadas de Risaralda, la Orquesta típica de la universidad pedagógica nacional, la estudiantina de Guatavita, la estudiantina Concertantes, la Orquesta de cuerdas pulsadas de Santander*, se han cuestionado este tipo de problemáticas y han generado diferentes soluciones, integrando repertorios que se acoplan al gusto de los estudiantes, pero se siguen omitiendo hechos como: la relación entre estudiantes de nivel avanzado y estudiantes de nivel intermedio o básico en la escena, lo cual impide a estos primeros niveles interiorizar el conocimiento de manera más rápida.

Pregunta de investigación

¿Cómo generar herramientas pedagógicas para el repertorio de la estudiantina andina colombiana, a partir de la adaptación, el montaje y la socialización de músicas cinematográficas?

Objetivo General

Realizar dos adaptaciones musicales con gradación multinivel para *Estudiantina Andina Colombiana*, a partir de la síntesis, el análisis, la extracción y el montaje de Film scores compuestos por Michael Giacchino y Randy Newman.

Objetivos específicos

1. Generar una herramienta pedagógica, asociada al repertorio de la Orquesta Típica de la UPN, que le permita al estudiantado desarrollar elementos técnicos en su instrumento, a partir de obras musicales adaptadas desde la atmósfera que contiene la música cinematográfica.
2. Aplicar, ensayar y presentar las dos adaptaciones realizadas, con ayuda de un conjunto seleccionado, que posea características organológicas de Estudiantina Andina Colombiana.
3. Diagnosticar fortalezas y debilidades en los procesos de montaje y las experiencias musicales de la *Orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional*, colaborando así con el desarrollo de las adaptaciones.

Justificación

En esa búsqueda constante, que pretende dar respuesta a las necesidades musicales del territorio nacional, *ASODIBANDAS*, (Asociación Nacional de Directores de Bandas Musicales de Colombia) ha generado un gran apoyo a los directores de banda y a la actividad bandística que se desenvuelve en gran parte del país, ello a partir de la agremiación y asociación generada por los sujetos pertenecientes a la misma. Varios integrantes de esta asociación, fortalecen los procesos musicales con el apoyo de repertorios pertenecientes a compositores como: *Victoriano Valencia* (compositor y arreglista colombiano), quien ha concentrado gran parte de su trabajo en la elaboración de obras musicales que responden a procesos pedagógicos, implementando el *repertorio multinivel* en sus composiciones y empleando a su vez parámetros específicos que contribuyen a los procesos técnicos e interpretativos de las bandas musicales en Colombia. A partir de ese ejemplo, diferentes directores de estudiantinas en Colombia, comenzaron a cuestionar una posible “agremiación y asociación” entre ellos, reuniones y pláticas dieron a conocer hasta hace poco tiempo el proyecto: *CONCUERDA*, que busca establecer unos parámetros similares a los que maneja *ASODIBANDAS*, pero con la organología y el repertorio característico de estudiantina andina Colombiana.

Sin embargo, a pesar de la existencia de estos proyectos la escasa documentación aún es notable, un ejemplo de ello se puede visualizar dentro de las agrupaciones: *Estudiantina* y *pre-estudiantina de Guatavita*, quienes han optado por abordar repertorios musicales desde diferentes géneros, sin dejar de lado la sonoridad andina colombiana, pero que junto a otras estudiantinas, no poseen un archivo de obras multinivel almacenado y de fácil acceso que apoye la formación de sus estudiantes, como si sucede en gran parte de las bandas musicales en Colombia.

¿Y entonces, cómo la música cinematográfica puede contribuir a la solución de este problema?

La música de cine dentro de una comunicación efectiva, permite transmitir un significado, cuya interpretación es moldeada por el receptor, de tal manera que logra salvar las diferencias socioculturales provenientes del origen, es decir, esta posee la capacidad de conectarse con la subjetividad de cada persona, estableciendo un enlace efectivo en la comunicación y adaptándose a las condiciones particulares que exige una vida cotidiana.

Por otra parte, el acceso de la población al denominado: *Séptimo Arte*, hoy en día es muy amplio; esto genera un lenguaje común entre muchos niños, jóvenes y adultos colombianos, lo cual permite estandarizar algunos moldes audiovisuales.

Leydi Carreño (2017) Tiplista e integrante de la Estudiantina de Guatavita, da testimonio del goce que siente al interpretar el Film score de Piratas del Caribe adaptado para la Estudiantina por su director: *José Ignacio Cruz Mora*, ella lo expresa con las siguientes palabras:

“La música de esta película es muy chévere, cuando toco con mis compañeros de la estudiantina recuerdo varias escenas del Perla negra, por ejemplo, cuando Jack Sparrow pelea contra Barbosa y le corta el sombrero”.

Con base en esto, un repertorio multinivel adecuado y abordado desde sonoridades características de la música cinematográfica, puede facilitar y fortalecer la participación de diferentes individuos en orquestas de cuerdas pulsadas o estudiantinas, creando mayor interés en la población por el arte colombiano.

Metodología

Este proyecto contiene elementos creados y apoyados en una atmósfera de estructuras musicales específicas (Música para cine). Cumplir con los objetivos que este propone implica buscar apoyo en modelos de investigación cualitativa: entrevistas, observación directa y observación participativa; ello ayudará a discernir y establecer parámetros pertinentes, en torno a las necesidades presentadas por la comunidad abordada y su posible significación en las agrupaciones.

Además, desde la dirección del montaje realizado con la Orquesta Típica de la UPN, se establece comunicación continua con estudiantes de la Licenciatura en música, creando un puente entre las experiencias que generan ciertas necesidades del estudiantado y la opinión de terceros plasmada en ponencias que giran alrededor de este trabajo.

Aunque el análisis del estudiantado y sus necesidades respondan a ciertas preguntas, es sumamente importante, reconocer también la organología musical que se presenta en esta investigación, dado que es el pilar de todas las adaptaciones aquí expuestas; el pleno desarrollo y entendimiento de este trabajo depende entonces no solo de las necesidades humanas dentro de la agrupación, sino de un abordaje en materia instrumental riguroso, que logra reanimar ciertos estados de pertenencia histórica a la cultura colombiana.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, este trabajo abordará tres aspectos importantes con base a los resultados que se esperan obtener:

1. Contextualización, trabajo y relación directa con la estudiantina: En mi experiencia como intérprete y practicante en dirección, tuve la oportunidad de conocer la *Orquesta típica de la UPN*, un conjunto que ha demostrado la gran riqueza interpretativa que posee a través de sus diferentes participaciones en numerosos festivales a lo largo y ancho del país,

convirtiéndose en un excelente referente al hablar de procesos musicales consolidados dentro del formato de estudiantina andina en Colombia.

Este conjunto me motivó a iniciar un trabajo colaborativo en el repertorio musical; por ello a través de una relación directa con los integrantes que conforman la agrupación, documentaré y aportaré a este trabajo de la siguiente manera:

Con entrevistas: Como base para obtener respuestas delimitadas, se realizarán entrevistas que contribuyan a la síntesis de experiencias personales, a partir de ideas recogidas desde los saberes que algunos directores de Estudiantina Andina Colombiana puedan compartir.

Desde la relación interpretativa en la escena: A lo largo de estos últimos 5 años, he logrado establecer contacto directo en la escena con cada una de las personas que pertenecen a esta agrupación, lo cual me ha permitido desarrollar diferentes capacidades musicales y crear un gran vínculo de confianza. (Se espera poder participar en algunos eventos que las estudiantinas tengan programados a nivel nacional, realizando un acompañamiento cercano a las agrupaciones).

Bajo otros contextos: El mejoramiento de la capacidad interpretativa y del conocimiento musical, muchas veces debe ir apoyado de impulsos extra musicales, estos se dan fuera del contexto musical; Es aquí donde la relación con los estudiantes en normalidades cotidianas, logran fortalecer el trabajo.

2. Descripción del proceso de adaptación musical:

Se procederá a visualizar la estructura de cada una de las adaptaciones de la siguiente manera:

2.1. Tabla comparativa entre el formato original de las obras y el formato seleccionado para el trabajo:

La variedad instrumental contenida en los formatos originales de las obras es muy amplia, por lo tanto, se establecerá un esquema, que organice las posibilidades sonoras encontradas en el formato original y las compare con el formato seleccionado para este trabajo, es decir, aquellas similitudes técnicas, de tesitura y de proyección sonora.

2.2. Descripción del conjunto seleccionado para el montaje de las obras:

La orquesta típica UPN será el conjunto base que se encargará de interpretar las obras en escena.

2.3. Descripción del compositor en relación con sus obras:

Reconocer el contexto en el cual fueron compuestas las obras es pertinente, por lo tanto, se realizará una síntesis biográfica de Randy Newman y Michael Giacchino, que nos aproxime a los picos creativos en los cuales ellos realizaron las obras.

2.4. Análisis musical de las obras:

Establecer una adaptación musical adecuada al formato, requiere realizar un análisis de los siguientes aspectos en cada una de las obras:

- Forma

- Armonía, Construcción tonal o modal

- Análisis melódico

- Construcción de Texturas Ritmo-métricas

Por lo tanto, se hará una descripción gráfica y textual, en la cual se podrán visualizar detalladamente estos 4 aspectos dentro del trabajo.

2.5. Adaptación de las obras con gradación Multinivel:

Uno de los pilares de este trabajo es la inclusión de diferentes estudiantes en la interpretación de una misma obra, por lo tanto, en este punto se realizará una descripción gráfica y textual de los elementos aplicados en cada nivel, resaltando la importancia del papel que cada uno juega en el desarrollo de la obra.

2.6. Adaptaciones:

Se anexarán al documento los respectivos Films scores adaptados a los formatos de *Estudiantina Andina Colombiana*.

3. Diarios de Campo:

Durante el montaje de las obras con la Orquesta Típica UPN, se documentará en diarios de campo cada ensayo realizado, esto con el fin de enriquecer el proceso de ensamble con el conjunto.

4. Conclusiones:

En este último ítem, se plasmarán las experiencias, los aprendizajes y las inseguridades encontradas, durante el desarrollo de las adaptaciones y el montaje de las obras.

Marco Teórico

En este punto se hace referencia a las diferentes teorías e ideas que sostienen y argumentan los objetivos de este trabajo, por ello se abordarán tres aspectos contruidos a partir de fuentes bibliográficas e ideas personales que surgen en mi experiencia musical.

El primero de estos aspectos explica brevemente la incidencia de la música cinematográfica en el contexto sociocultural colombiano.

El segundo, enmarca la influencia sociocultural de las estudiantinas en Colombia.

Por último, el tercero, hace una descripción del concepto *Multinivel* y su aplicación al formato.

1. Influencia sonora del cine en el espectador

El cine más allá de la imagen y el movimiento, posee la sonoridad, la cual se ubica como uno de sus elementos comunicativos fundamentales. En efecto, el compendio del lenguaje verbal, musical y analógico, dota a las bandas sonoras de una capacidad emocional y evocativa que anticipa la acción, como música incidental, sus efectos en este sentido son más determinantes, comparados con los de la música pensada para otros enfoques.

La música también puede considerarse, como un recurso dramático fundamental en la narración, pues la plasticidad de su lenguaje, la versatilidad de sus recursos y la potencialidad expresiva de su discurso, hacen de ella un componente esencial en el relato audiovisual. Una de las claves para hacer efectiva su comunicación con el espectador, es la exportación y colonización de la industria cinematográfica estadounidense, la cual logra culturizar los significados que el oyente proyecta en su propio universo musical, por ello el vínculo

emocional que establece el espectador con la narración audiovisual, aumenta a medida que se integra en el consumo del cine comercial.

Pero este factor social no es el único que nos lleva a vincular la imagen con el sonido, aquí el compositor que logra ubicar los elementos sonoros con detalle, es quién determina el fervor emocional causado en el espectador.

¿Pero cuáles elementos de la narración musical intervienen en la atracción generada al espectador?

Aunque siempre se interfieran desde el laboratorio las capas musicales para adaptarlas al film, se puede asegurar que la importancia radica, en el uso que el compositor le da a los elementos que le proporciona la banda sonora, esta puede estructurarse dentro del Film en tres partes: en primer lugar aparece un tema de inicio, que acompaña los títulos o la primera escena, posteriormente se presentan todo un conjunto de temas que complementan las diferentes escenas de la película, a modo de música de fondo o incidental. Finalmente se presenta un tema de cierre que suele acompañar a los títulos de crédito finales.

Por supuesto, la banda sonora de cualquier película moderna no solo se compone de la música sino también de la voz humana, ruidos y efectos especiales. El sonido en general, no necesariamente musical, tiene la potencialidad de intervenir en la creación de atmósferas, localizaciones y personajes, definiendo sus características y alcanzando en la subjetividad del espectador la apariencia tanto de sus magnitudes físicas como psicológicas. Además, el sonido ejerce una influencia muy notable en el sentido aparente de las imágenes, en cómo estas son interpretadas y conectadas en el imaginario del espectador con nuevos significados.

(Porta, 1998) Establece una diferenciación general en cuanto a los distintos tipos de sonido en el cine: *el sonido en el campo*, vinculado a la visión de la fuente sonora; el sonido fuera de

campo, que se sitúa en el mismo tiempo de la acción, pero en un espacio contiguo (no visible); y *el sonido en off*, que surge de una fuente invisible situada en otro tiempo.

La música de cine contiene gran poder comunicativo en el medio audiovisual, puesto que posee la capacidad de capturar la atención, sobre condiciones que han influido en la codificación de relaciones entre imagen y sonido.

La elevada capacidad de adaptación por parte de los seres humanos, al contexto del lenguaje audiovisual y los medios de difusión, ha posibilitado la creación de una identidad universal, la cual permite convivir con rasgos musicales propios de cada región en el planeta. Gracias al desarrollo de la banda sonora musical, la música se convierte en un elemento de significación en el cine y puede considerarse como uno de los componentes más importantes de la articulación narrativa de la película.

(Sapró, 2012) La música actúa como un medio compartido y asimilado en distintos contextos para comunicar tanto la idea que representa, como aspectos de la identidad sociocultural que ha propiciado esa representación, participando no únicamente de la historia sino también incitando en el espectador una respuesta empática y emocional.

2. Influencia sociocultural de las estudiantinas en Colombia

Hoy en día, a nivel mundial existen diferentes agrupaciones que interpretan la música de acuerdo a las experiencias socioculturales que allí perduran, Colombia por supuesto, no está exento de esa influencia; en el país, gran parte de la vanguardia musical proveniente del estilo y la forma europea descansa dentro de nuestros aires regionales: Bambucos, pasillos, torbellinos, danzas, valeses. Estos aires típicos, son además una mezcla de todo el proceso de transformación que ha sufrido Latinoamérica, reflejado musicalmente en aspectos

relacionados con: violencia, corrupción, amor, patria y otras situaciones humanas adentradas en la naturaleza cotidiana del contexto colombiano.

Como resultado de esas expresiones humanas, la instrumentación musical también se adapta a las necesidades que se le imponen, en Colombia instrumentos típicos como la Bandola y el Tiple, son un vivo ejemplo de la transformación cultural latinoamericana, aquellos instrumentos nacen de las modificaciones que procesualmente se han hecho a los provenientes de Europa y otros lugares del mundo, pero gracias a esto, Colombia ha creado sus propios valores musicales, asociados numerosas veces al nacionalismo o en señal de protesta social.

Los colombianos con frecuencia tratamos de incorporar la esencia de nuestra nación en la música que hacemos, lo cual es una ardua labor, dado que nuestra memoria histórica se torna frágil a consecuencia de los desprendimientos presentados en la identidad cultural, convirtiéndose en un conflicto que ha sido uno de los ejes centrales de la expresión artística latinoamericana.

El músico y antropólogo Colombiano *Sergio Ospina*, menciona la problemática presentada en la investigación e indagación de nuestros propios elementos y características musicales de la siguiente manera:

En líneas generales, a lo largo del siglo XX los estudios sobre musicología e historia en Colombia han ido por caminos más bien separados, cuando no divergentes. La primera de estas disciplinas lleva una tradición académica muy corta en el país y la segunda, aunque mucho más consolidada, no ha mostrado mayor interés por las cuestiones de índole musical. Esta falta de inclusión de los asuntos musicales en la agenda investigativa de la historia se hace notoria al considerar los balances historiográficos de los historiadores sobre el país, en los cuales los trabajos sobre historia de la música no son ni siquiera

tenidos en cuenta. Se asumen como pertenecientes a otros saberes y a otros campos disciplinares, y se ubican automáticamente fuera de las fronteras de la disciplina histórica. (Ospina Romero, 2012, pág. 4)

El investigador musical Eliecer Arenas Monsalve, expone otra problemática presentada en las prácticas sociales de las universidades, las cuales actualmente desvirtúan ciertos parámetros epistemológicos provenientes de la música popular:

Los procesos de formación deben propender por subjetividades desestabilizantes, que se revelen contra prácticas sociales conformistas, rutinarias y repetitivas y se dejen estimular por experiencias liminares, o sea, por formas de sociabilidad excéntricas o marginales (Santos 2009). Necesitamos un enfoque que se asuma flagrantemente traductor, en el sentido que la Santos, es decir, que “incentiva conceptos y teorías desarrollados localmente a emigrar para otros lugares cognitivos, de modo que puedan ser utilizados fuera de sus contextos de origen.

(...) La prospectiva es clara: nuestras universidades estarán llenas de japoneses, australianos, europeos y africanos queriendo estudiar aquí, porque al haber asumido a tiempo el papel de mediadores-traductores y al habernos atrevido a darle la cara a la naturaleza híbrida en que nos movemos, representamos una alternativa realmente innovadora, interesante y crucial, para la música del mundo. En ese escenario, nuestros *luthiers* multiplicarán la venta de tiples, bandolas, cuatros, arpas, cavaquinhos, gaitas, instrumentos de percusión, etc., porque esas músicas se harán universales. (Monsalve, 2015, pág. 108)

En una de esas búsquedas populares surge la Estudiantina Andina Colombiana, la cual describe con ciertas características *Héctor Rendón Marín*, en su trabajo de grado *de Liras a Cuerdas*:

Los conjuntos musicales tradicionales de Colombia, y específicamente aquellos circunscritos a la zona Andina, están constituidos por cordófonos tañidos, como la bandola, el tiple y la guitarra, instrumentos que han estado incorporados, desde el siglo XIX, a una serie de agrupaciones conocidas como estudiantinas. Las músicas que estas agrupaciones interpretan corresponden a ritmos muy particulares que, a la par con los instrumentos, han evolucionado y se han adaptado a las diversas necesidades expresivas de cada época.

Aunque dichos ritmos no se pueden vincular exclusivamente al legado de las músicas académicas europeas, sin duda podemos rastrear desde allí la derivación de dos tipos de expresiones: unas de origen erudito, que conservan en múltiples aspectos su forma y uso, elaboradas para piano, cuerdas frotadas y voces, como misas y arias, así como gavotas, danzas habaneras, contradanzas, valeses y polkas, que alcanzaron cierto desarrollo académico luego de trasegar por ambientes cotidianos; y otras del ámbito popular, apropiadas y reelaboradas en un contexto social más amplio, utilizadas para animar la fiesta, el baile o la guerra, como bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, sanjuaneros, merengues y rumbas; o para acompañar el trabajo y los oficios, como cañas, cañabravas y rajaleñas. (Marín, 2009, pág. 9)

Este formato conformado por cuerdas pulsadas en su mayoría, tiene un carácter orquestal que posibilita a compositores, arreglistas y directores; desarrollar obras musicales con grandes exigencias; el tiple, la bandola y la guitarra, como menciona *Hector Rendón Marín* caracterizan al formato, sin embargo las estudiantinas en Colombia también se han

fortalecido gracias al apoyo de otras sonoridades producidas por: flautas, clarinetes, violines, contrabajos, percusión menor e instrumentos de los llanos orientales, los cuales extienden las texturas y dinámicas del conjunto.

Una de las preguntas más recurrentes en el contexto de la estudiantina andina colombiana es: ¿Cómo formamos músicos que puedan fortalecer y visualizar el formato de estudiantina?

Entonces, es aquí donde entran a jugar varios aspectos que pueden responder coherentemente al asunto:

- El primero tendría que ver con la pregunta por la técnica, si comparamos instrumentos andinos con otros instrumentos como: el violín, la flauta, el piano, notaremos que históricamente estos últimos han pasado por una mayor transformación, lo cual le ha permitido a los intérpretes resolver los problemas musicales presentados por el instrumento, esto no quiere decir que intérpretes de bandola o tiple no se hagan preguntas acerca de su instrumento, claro que sí, pero la formación musical en dichos instrumentos es de menor demanda a nivel global, por lo tanto, la población interesada en desarrollar elementos técnicos e interpretativos no posee igualdad de condiciones históricamente, causando una reducción en la interacción y desarrollo de estos instrumentos.

Proponer y defender una escuela que logre abarcar un contexto más amplio a nivel global, es una labor en primera estancia que le corresponde a los músicos colombianos, pero que debe ser apoyada por mecanismos globales hasta lograr visibilizarse en gran escala.

- El segundo aspecto corresponde al repertorio, el cual debe estar centrado en el estudio individual y el estudio en conjunto, es aquí donde podemos entrar a evaluar el repertorio que existe actualmente para las estudiantinas en Colombia, este puede ser algunas veces de fácil acceso para los músicos, pero la gran mayoría de veces no.

En Colombia el músico que gira alrededor de ese contexto, piensa en el repertorio como una fuente necesaria para crear habilidades y virtudes en la estudiantina, un buen ejemplo de estos exponentes es el maestro Fernando León, “El chino león”, quien con su gran intervención logró demostrar que la estudiantina andina colombiana posee muchas facultades para interpretar obras que antes solo eran tocadas por orquestas filarmónicas o bandas, gestionando además algunos espacios de musicalización por parte de las estudiantinas en la televisión colombiana, Novelas como: *Lejos del Nido* (1977) y *Entre primos* (1980), producidas por Promec Televisión, fueron musicalizadas por la *Estudiantina León* (la cual fue conformada exclusivamente para acompañar estas producciones, dejando además un disco titulado : *Hola que tal*), en colaboración con los libretos de Álvaro Salom Becerra y Manuel Medina Mesa; Otra estudiantina que obtuvo cabida en la musicalización de la televisión colombiana fue *La estudiantina de Santa Helena*, quien participó en la producción de la novela *Un tal bernabe Bernal* (1982) patrocinada por Caracol televisión, además en la producción *La casa de las dos palmas*, novela patrocinada por RCN televisión y protagonizada por Aura Cristina Geithner, también se priorizó el ambiente sonoro de la estudiantina andina colombiana, conjunto musical que en esta ocasión no se denominó con un nombre en específico, pero fue conformado instrumental y vocalmente por excelentes intérpretes como: *Fabián Forero, Diver Higueta, Maria S.Rivera, Alberto Puentes, Dario Montoya, Luis Miguel Castañeda, Manuel García, Josefina Severino, Antonio Ramirez, Jairo Rincón, Manuel Bernal.*

Con lo mencionado anteriormente, es notable la capacidad sonora que tienen las estudiantinas andinas colombianas, para hacerse notar en diferentes contextos, sin embargo, aunque ya existe cierto repertorio establecido para estas agrupaciones, falta bastante en comparación con otros conjuntos, que a nivel nacional e internacional han logrado alcanzar un gran auge en diferentes campos de participación artística. Prueba de lo anterior se evidencia en el trabajo

que ha realizado la asociación nacional de directores de bandas musicales *ASODIBANDAS*, (esta surge a partir de la consolidación del *Sistema Nacional de Bandas*, promovido por el *Ministerio de Cultura*, dentro del *Plan Nacional de música para la convivencia* y gestionado desde el año 2003 en Colombia) la cual dentro de sus parámetros sustenta y fundamenta la necesidad pedagógica de pensar el repertorio para los conjuntos por medio de la formación multinivel, esto permite que las personas interesadas en aprender algún instrumento musical, accedan fácilmente a una agrupación sin necesidad de tener un estudio previo del instrumento, formando así poco a poco a los músicos desde un nivel básico hasta un nivel avanzado en este contexto.

Gracias a todo este proceso bandístico que se realiza en el país, los músicos que hacen parte de estos conjuntos logran alcanzar un alto nivel y muchos de ellos se poseionan como mejores intérpretes en el país, entre las bandas que han logrado traer a Colombia reconocimientos de talla mundial están: la sinfónica de Nimaima, ganadora del festival europeo de música para la juventud (2019) y las bandas Sinfónicas de Tocancipá y Cajicá, quienes en el Word Music Concours en Holanda (2017) obtuvieron una gran puntuación, quedando entre las mejores.

Esto demuestra la importancia de establecer un repertorio llamativo y funcional en las estudiantinas, el cual puede ayudar a conducir el sonido de los instrumentos tradicionales de la música andina colombiana a muchas personas en nuestro país, que a su vez, pueden abrirse paso a eventos de talla mundial, dejando en alto nuestra imagen como colombianos desde el arte.

Pero el problema del repertorio abarca muchos aspectos, en primera instancia actualmente hay poco reconocimiento de las estudiantinas tanto en nuestro país como en todo el mundo, con esta problemática se han encontrado muchos músicos que andan constantemente en el

medio de las cuerdas pulsadas colombianas, por ello tanto directores como arreglistas y compositores a nivel nacional, han pensado en diferentes soluciones, un gran ejemplo está situado en la ciudad de Pereira, en donde recientemente la Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Risaralda acaba de lanzar su Quinta temporada de conciertos, reuniendo a grandes intérpretes de instrumentos como: la Bandola, el Tiple y la Guitarra; este proyecto busca dar vida a diferentes estilos de música, pero con un poco del aire andino colombiano, es decir, con las características propias de los instrumentos nacionales. Actualmente este proyecto está acompañado por la dirección del maestro Diego Sánchez, el cual junto con otros maestros en el área y apoyo de la Secretaría de cultura de Pereira, han creado una formación por niveles, utilizando instrumentos como el Bandolín y el Guitarrillo para los niveles de iniciación en instrumentos como la Bandola, la guitarra y el tiple, ya que estos se adaptan a las necesidades de los niños (estructura ósea, fuerza en las manos y altura corporal).

Nos queda la opción entonces, de contribuir al trabajo que muchos músicos en Colombia han venido realizando, creando, adaptando y mostrando un repertorio que posibilite la participación musical de más personas dentro de las estudiantinas andinas colombianas, un repertorio con características novedosas, llamativas y pedagógicas.

3. Descripción de formatos musicales asociados al formato seleccionado (Estudiantina Andina Colombiana):

Desde mi interpretación, la palabra *Formato* es una extensión del término “*Forma*”, el cual da coherencia y organización a todas aquellas cosas pensadas para la expresión del mismo y la comprensión del otro.

Musicalmente hablando, el formato instrumental pretende organizar una serie de elementos sonoros dentro de un conjunto, ya sea este: Vocal, instrumental, o vocal-instrumental.

Como primer elemento tenemos *la voz*, tal vez uno de los primeros instrumentos musicales explorados por el ser humano; sonidos producidos por nuestro propio cuerpo se han transformado paulatinamente con el paso del tiempo, ello en respuesta a las necesidades evolutivas presentadas en la exploración musical, que comienzan probablemente con cantos en la prehistoria y pasan paulatinamente a la conformación de conjuntos vocales organizados por tesituras, esta evolución ha logrado dar paso a un compendio teórico- musical aceptado socialmente por la comunidad de práctica, junto a ello, uno de los conjuntos musicales que nace de dicha evolución es el Coro, el cual está conformado por diferentes tipos de voces: Bajo, Barítono, tenor, contratenor, soprano y sus diferentes combinaciones, las cuales posibilitan enormemente la interpretación de obras musicales escritas hasta la actualidad, dada la recursividad que estas proveen.

Probablemente la exploración sonora fue el causante principal del nacimiento de muchos instrumentos, en ella el acompañamiento armónico y melódico hecho al canto se convirtió en un elemento fundamental, que aún prevalece y responde a la naturaleza expresiva de la voz, como resultado de esa exploración, existen varios conjuntos musicales que están catalogados como formato vocal-Instrumental, montajes de Ópera por ejemplo, requieren de un gran número de intérpretes que colaboran simultáneamente en un mismo ensamble, lo cual logra dar a la interpretación musical gran fortaleza.

Con lo anterior podríamos afirmar que: los formatos musicales se caracterizan por surgir de necesidades socio-culturales que el ser humano ha presentado durante su existencia; Orquestas, Coros, Conjuntos de cámara, Big bands norteamericanas y otros conjuntos, que responden a esa búsqueda social resuelta, organizada y visualizada, otorgando así una nueva “forma”, de establecer el sonido.

El escritor y ensayista Suizo *René Berger*, enmarca parte de ese origen en las creaciones artísticas, ligadas a la evolución del pensamiento humano:

Lo que importa conocer es el fenómeno que conduce al nacimiento del objeto (materialización de una síntesis artística), pues implica toda una serie de fenómenos sociales, técnicos, culturales y políticos. El objeto no existe jamás aisladamente y muy a menudo, por no decir siempre, está determinado por los medios de comunicación en curso. La imagen de un mundo que se está haciendo y con ella el arte de hoy y de mañana depende de quienes poseen o hayan de poseer el control de los emisores de masas. (Berguer, 1977)

Con ello Berger, adiciona a la creación artística, el problema en la difusión del objeto, es decir, toda materialización artística otorga cierta dependencia al emisor, pues es este quien controla el medio de comunicación y da protagonismo al objeto en el ámbito socio- cultural.

El sonido que emite cada instrumento tiene ciertas cualidades, las cuales pueden llegar a crear una sensación particular en los seres humanos, no es lo mismo hablar de la nota Do causada por el viento de una flauta, que hablar de esa misma nota pero causada por el golpe de un martillo contra una cuerda (como sucede en el piano), las diferentes sensaciones que puede llegar a ocasionar un instrumento en el cuerpo humano, hacen que la búsqueda de formas musicales continúe, es decir, las diferentes mezclas de instrumentos como: Cuerdas pulsadas, Cuerdas frotadas, vientos, percusión y demás, se perpetuarán en el interés del músico, pues la novedad siempre será causante de nuevas emociones.

Dicha relación sonora mencionada anteriormente, la sitúa el compositor, director de orquesta y Pedagogo Ruso: Nikolái Andréyevich Rimski- Kórsakov, explica la asociación sonora que producen los diferentes grupos instrumentales en relación con otros, lo cual describe de la siguiente manera:

Asociación entre Cuerdas frotadas y Maderas

Entre arcos y maderas toda duplicación o asociación es buena, una madera marchando al unísono con un instrumento de arco refuerza la sonoridad de este último y le da más plenitud, el timbre del arco endulza el de la madera, el carácter que predominará será el del instrumento de arco si las fuerzas respectivas de cada uno de los instrumentos unidos se equivalen; por ejemplo, si una parte del violín se halla doblada por un oboe, o una parte de violonchelo por un fagot.

Si varias maderas juntas tocan al unísono con una sola parte del cuarteto se afirmarían a expensas de esta. Generalmente, las asociaciones atenúan un poco el carácter que ofrece cada instrumento tomado aisladamente; las maderas pierden más que los instrumentos de arco.

Asociación entre cuerdas pulsadas y Metales

La gran disparidad que se afirma entre el timbre de los arcos y el de los cobres hace que de la unión al unísono de esos dos grupos no resulte una sonoridad tan fundida como la que dan las asociaciones entre arcos y maderas.

Cuando un cobre y un instrumento marchan al unísono, podremos continuar oyéndolos cada uno aparte, sin tener la impresión de un timbre compuesto, mixto. A pesar de ello, los instrumentos de cada grupo que pueden asociarse mejor, son aquellos donde las tesituras respectivas se corresponden lo más exactamente.

Asociación entre Metales, Maderas y Cuerdas frotadas

La asociación al unísono de los tres grupos es más fuerte que la precedente; la intervención de una de las maderas tiene por efecto el dar un timbre compuesto más lleno, unido y fundido. Según el número respectivo de los instrumentos que participan en tal conjunto, dependerá que predomine el timbre de un grupo o de otro. (Kórsakov, Edición en ruso 1922, Edición en español 1946, págs. 67,70,72)

Entrevistas

Estas entrevistas se realizaron con preguntas cerradas, por ende los temas tratados son exactamente los mismos en cada una de ellas, sin embargo se destacan las diferentes opiniones que los directores comparten en cada pregunta.

Entrevista #1

Fecha y lugar:

9 de noviembre del 2017, Guatavita, Cundinamarca.

Persona entrevistada:

José Ignacio Cruz Mora, director de la escuela de música de Guatavita.

Temas:

- Función del director a cargo de la agrupación.
- Tiempo de conformación de la agrupación y características principales la misma.
- Papel de las estudiantinas dentro del crecimiento musical del país.
- Repertorio: características y necesidades a las cuales debe responder.
- Aportes que podrían fomentar el crecimiento y el reconocimiento musical de las estudiantinas en el país.

Ideas centrales:

- Destaca la importancia de reconocer nuestras raíces para defenderlas.
- Habla de la ganancia de espacios culturales por parte de las estudiantinas.

- Propone organizar los repertorios por niveles, para un mejor desarrollo en las escuelas.
- Deja sobre la mesa la idea de asociarse con diferentes directores de estudiantinas en el país, para crear una entidad que defienda el crecimiento musical de las mismas.

Cita:

“un aporte para fomentar el reconocimiento de las estudiantinas en Colombia sería la agremiación, por la cual se puede crear una asociación, canalizando recursos para estas agrupaciones, puesto que en todo el país se hace trabajo con estudiantinas: en Risaralda, en Antioquia, en los santanderes y pues cada uno hace el trabajo en su zona, pero al final no están articuladas todas la agrupaciones del país, si pudiéramos articular de una mejor forma estas agrupaciones, se podría hacer una mayor circulación a nivel nacional”.

Conclusiones:

El gran trabajo que lleva el maestro José Ignacio, refleja la importancia de colaborar con el crecimiento de las estudiantinas en el país, su interés por crear nuevos medios para difundir la música, me motiva a seguir luchando por esos aportes artísticos para los niños y los jóvenes del país.

Entrevista #2

Fecha y lugar:

11 de noviembre del 2017, Tuluá-Valle del cauca.

Persona entrevistada:

John Jaime Villegas, director de la estudiantina Concertantes de Bello Antioquia.

Temas:

- Función del director a cargo de la agrupación.

- Tiempo de conformación de la agrupación y características principales a misma.
- Papel de las estudiantinas dentro del crecimiento musical del país.
- Repertorio: características y necesidades a las cuales debe responder.
- Aportes que podrían fomentar el crecimiento y el reconocimiento musical de las estudiantinas en el país.

Ideas centrales:

- Habla sobre la importancia del tejido social a través del arte, que puede ampliarse mucho más, si se aprovechan los recursos tecnológicos actuales.
- Sitúa la importancia de los encuentros de estudiantinas como el de Tuluá, pues estos permiten compartir libremente con otros músicos del país, interesados por el mundo de la música andina colombiana.

Cita:

“Encuentros como los que estamos viviendo aquí en Tuluá permiten el crecimiento de nuestras músicas, no solamente los festivales donde hay una competencia, así no se vea desde ese punto de vista, sigue siendo competencia y no está el tema de compartir, yo pienso que más encuentros propiciarían un bonito espacio para todos los músicos”

Conclusiones:

- La gestión de la que habla el maestro John Jaime Villegas me parece sumamente importante, pues refleja el interés de compartir sin prejuicios toda nuestra música, pienso que realmente estos objetivos están comenzando a generar más interés por parte de los directores pertenecientes a diferentes zonas del país.

Entrevista #3

Fecha y lugar:

11 de noviembre del 2017, Tuluá - Valle del cauca.

Persona entrevistada:

Gabriel chaparro, director de la estudiantina Contrastes de Bogotá.

Temas:

- Función del director a cargo de la agrupación.
- Tiempo de conformación de la agrupación y características principales a misma.
- Papel de las estudiantinas dentro del crecimiento musical del país.
- Repertorio: características y necesidades a las cuales debe responder.
- Aportes que podrían fomentar el crecimiento y el reconocimiento musical de las estudiantinas en el país.

Ideas centrales:

- Propone una nueva postura en escena para las estudiantinas, que incluye la danza y el protagonismo de los intérpretes.
- Destaca la importancia de la comunicación con las audiencias.
- Habla de compartir músicas conocidas por el público a través de su propuesta artística, para un mayor disfrute.
- Deja claro el fin de su propuesta artística, que consiste en hacer conocer la instrumentación andina colombiana.

- Destaca la importancia de compartir información por medio de una biblioteca virtual, hecha para músicos interesados en los formatos de estudiantina andina colombiana.

- Habla de los valores que se crean dentro las estudiantinas cuando hay un proceso adecuado.

Cita:

“Las estudiantinas primero que todo generan una relación a modo de familia con los integrantes, una hermandad bella cuando se trabaja mucho tiempo, además motivan a encontrar un conocimiento más grande de la música, llevando a lugares personales especiales, por otro lado forman muchos músicos a diferencia de los tríos o cuartetos que son formatos de cámara, la estudiantina es algo un poquito más grande en donde puede haber mucha gente proyectada a la formación musical, entonces yo considero que la finalidad de las estudiantinas es cultivar esa semillita, ese interés por la música colombiana”

Conclusiones:

La propuesta artística de Gabriel Chaparro me causa bastante curiosidad, puesto que realmente esa mirada alterna a lo tradicional, puede ocasionar un verdadero interés por parte del público de cualquier generación, ya que emplea música realmente agradable y la puesta en escena invita a gozarse toda la interpretación de la estudiantina.

Tabla comparativa entre el formato original de las obras y el formato seleccionado para el trabajo

Formato	Estudiantina Andina Colombiana	Big Band o gran banda (You've got a friend in me)	Banda Sinfónica o Banda de concierto (UP)
No. habitual de músicos por agrupación.	10	18	Puede tener de 30 a 100
Instrumentación habitual en la agrupación.	<ul style="list-style-type: none"> - 2 bandolas - 2 tiples - 2 guitarras - 2 Flautas - Contrabajo - Percusión tradicional. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cinco Saxofones (dos altos, dos tenores y un barítono) - Tres trombones - Cuatro trompetas - Sección Rítmica: (Guitarra, Piano, Contrabajo, Batería y percusión) - Voz solista. 	<ul style="list-style-type: none"> - Flautas - Oboes - Fagotes - Clarinetes - Saxofones - Cornos - Trompetas - Trombones - Eufonios - Tubas. <p>- Instrumentación de percusión. <i>Nota: La instrumentación puede variar dependiendo exclusivamente de cada banda en particular, la escrita aquí está referenciada en la obra tomada para la adaptación.</i></p>
Tipo de repertorio habitual en la agrupación.	Repertorio nacional y latinoamericano.	Música norteamericana (Producciones cinematográficas, Jazz, Swing)	Gran parte de la música escrita en tradición académica por compositores a nivel mundial.

Orquesta Típica UPN (estudiantina andina colombiana seleccionada para el montaje de las obras)



Imagen 1: *Fotografía tomada en la academia musical: Fernando Sor – Bogotá.*

La agrupación se proyecta dentro de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia, como un espacio de participación académica y musical, previsto en el currículo del programa de licenciatura en música conocido como “conjunto musical”; cuyo objetivo es ofrecer al estudiante un área de aprendizaje y formación desde la práctica en grupo como un acercamiento pedagógico a la creación, participación y dirección de agrupaciones de música andina colombiana.

En el año 2003 se conforma la ESTUDIANTINA como agrupación representativa oficial de la facultad y la Universidad, orientada, por supuesto, al análisis, interpretación, investigación y proyección de nuestras músicas andinas tradicionales y contemporáneas, desde sus inicios comienza a tener una seria proyección en el ámbito musical y pedagógico en la ciudad de Bogotá.

En el año 2007 con el fortalecimiento del proceso, nuevos integrantes y mayores posibilidades tanto en número como diversidad de instrumentos, se da inicio a la “Orquesta

Típica”, que además se traza el objetivo de consolidar la idea de la orquesta desde los instrumentos tradicionales colombianos siempre con el apoyo de flautas, contrabajo y percusión.

También se orienta el trabajo de la orquesta hacia algunos objetivos de carácter social, ofreciendo recitales y conciertos de tipo didáctico y pedagógico a poblaciones específicas como colegios en edades de primaria y preescolar, tercera edad, grupos de jóvenes, entre otros.

Sus integrantes son en su totalidad, estudiantes de Licenciatura en Música; programa bandera de la facultad de bellas artes quienes adelantan sus estudios de instrumento principal en Tiple, Bandola, Guitarra, Cuatro, Arpa Llanera, siempre con el apoyo de flauta, contrabajo y percusión.

Obras a interpretar por la Orquesta Típica UPN

1.

Nombre: You´ve got a friend in me

Compositor: Randy Newman

Álbum: Toy Story - Disney Soundtrack

Género: Balada

(Adaptación realizada desde la versión de big band presentada en ToyStory 2)

Año: 1995.

2.

Nombre: Up

Compositor: Michael Giacchino

Álbum: UP - Walt Disney/ Intrada Soundtrack

Género: Mosaico musical

(Adaptación realizada con base al mosaico musical presentado por la Banda sonora de Up)

Descripción de los compositores

Randy Newman:

Músico estadounidense, nacido el 28 de noviembre de 1943 en Los Ángeles (California), que se ha destacado sobre todo como compositor de bandas sonoras de películas.

El temperamento musical de Randy Newman debe mucho a la tradición familiar. De hecho, se dedican al mundo de la banda sonora sus tíos Alfred, Lionel y Emil Newman, y sus primos David y Thomas Newman. No obstante, antes de participar de lleno en la música de cine, Randy desarrolla una exitosa carrera en el universo del rock. Es más, en alguna ocasión su nombre aparece en los créditos musicales de ciertas películas no porque sea el compositor de la partitura original, sino porque puede oírse a lo largo del metraje alguna de sus canciones más conocidas.

Las raíces de la obra de Newman hay que buscarlas en el blues más irónico, al estilo del que solía oírse en los ambientes más mundanos de ciudades como Nueva Orleans. El primer disco publicado, *Randy Newman* (1968) sorprende por las elaboradas orquestaciones y también por la voz característica del propio Newman. El siguiente trabajo, *12 songs* (1970) supone la colaboración del músico con el guitarrista y compositor Ry Cooder.

En el disco *Sailaway* (1972) figura una de las canciones más conocidas de Newman, “You can leave your haton”, interpretada luego por Joe Cocker y Tom Jones en las bandas sonoras de *Nueve semanas y media* y *Full monty*, respectivamente. *Good old boys* (1974), *Little criminals* (1977), *Born again* (1979), *Trouble in paradise* (1983) y *Land of dreams* (1983) son las siguientes aportaciones de Newman al mundo del rock, que coinciden en el tiempo con los primeros trabajos para el cine.

Como autor de bandas sonoras, Newman combina pasajes de mayor clasicismo con elementos procedentes de la música ligera. Destacan en su carrera las composiciones más coloristas y luminosas, caso de Dulce hogar... ¡a veces! y Toy story. En 1995 edita en forma de disco su primera ópera-rock, Fausto, con la cual pretende llegar a los escenarios de Broadway. (mcnbiografias.com)

Michael Giacchino

Nacido el 10 de octubre de 1967 en Nueva Jersey, hijo de inmigrantes italianos, desde pequeño demostró tener talento a la hora de crear obras musicales, pues con diez años ya hizo varias historias de animación en stop-motion con música que compuso él mismo, pero no fue hasta el instituto cuando su profesor de arte le recomendó a sus padres que fuera a la Escuela de Artes Visuales en Nueva York.

Sus primeros trabajos una vez licenciado fueron como compositor para videojuegos de Disney, con arreglos para los juegos de Gárgolas o El Rey león. Sin embargo su primer trabajo importante y reconocido es la banda sonora del videojuego “El mundo perdido”, adaptación de la popular película de Steven Spielberg y uno de los primeros videojuegos en contar con una banda sonora orquestada. Más adelante se convertiría en el compositor de la popular saga de videojuegos Medal of Honor, así como de los primeros Call of Duty.

En 2001 Michael Giacchino daría el salto a la pequeña pantalla gracias a J.J.Abrams, del que contaría con el tiempo que en su primer encuentro ambos se sentían como si se conociesen de toda la vida, a pesar de crecer cada uno en un extremo del país. Pronto desarrollarían una amistad que llevaría a Giacchino a encargarse de la banda sonora de Alias y años más tarde de Lost.

Su primera experiencia en la gran pantalla fue con la película de Pixar, Los Increíbles, y su trabajo gustó tanto que ganó varias nominaciones y premios, además de una colaboración regular con Disney que le llevaría a componer las bandas sonoras de Ratatouille, Up o John Carter.

Él mismo se refiere a uno de los momentos más importantes de su carrera cuando J.J. Abrams le pidió que se encargase de la banda sonora de las nuevas películas de StarTrek.

Otros trabajos suyos son la música de la atracción Space Mountain en Disney Land Paris o la dirección de la orquesta de la gala de los Oscar en el año 2009, así como componer la melodía del logo del centésimo aniversario de Paramount.

Entre sus premios cuenta con numerosos Grammys, un Emmy, un Globo de Oro y un Oscar de la academia por Up. (Laguna, 2013)

Análisis musical de “YOU´VE GOT A FRIEND IN ME”

El presente análisis se llevará a cabo con base en el método de análisis del músico Jan La Rue, abarcando dos dimensiones: medianas y pequeñas. El análisis estará asociado a cuatro elementos contributivos planteados por La Rue: el sonido, la armonía, la melodía y el ritmo.

Tabla descriptiva:

Título	You´ve got a friend in me
Compositor	Randy Newman
Formato	Estudiantina Andina Colombiana
Instrumentación	Voz Tenor/ Flauta 1 Flauta 2 /Bandola 1, Bandola 2 /Tiple 1, Tiple 2 /Guitarra 1, Guitarra 2 /Bajo/Batería/Glockenspiel
Orquestación	Obra adaptada por el autor de este trabajo de grado, para la Orquesta Típica UPN.

Forma:

PARTE	COMPASES	TONALIDAD
1. Pre-intro	1-4	Mi bemol mayor (Eb)
2. Intro	5-9	Mi bemol mayor (Eb)
3. A	10-26	Mi bemol mayor (Eb)
4. B	27-40	Mi bemol mayor (Eb)
5. C	41-50	Mi bemol mayor (Eb)
6. D	51-67	Fa mayor (F)

1. Pre-intro:

Frase en unísono entre la guitarra 1 y el Glockenspiel; En este último, aparece eventualmente una segunda voz que refuerza la síncopa, mientras que la guitarra 2 acompaña con armonía, marcando el primer y tercer tiempo de los tres compases iniciales, resaltando las síncopas de la melodía.

Los acordes que realiza la guitarra 2 son los siguientes:

Compás 1	Compás 2	Compás 3	Compás 4
Eb (I) - G7/D (V43/V)	Cm (vi) - B7 (Vsub/V)	Eb (I) - Eb°7 (I°) - Bb7 (V7)	Eb (I)

2. Intro: compases 5-7

Textura: Entran todos los instrumentos excepto la voz, el Glockenspiel y la guitarra 2. Su movimiento ritmo-melódico es en bloque, la guitarra 1 y el tiple 2 se ocupan de la armonía, mientras los demás instrumentos hacen melodía.

Ritmo: Presenta síncopas que se ubican en la última corchea del compás (en el cuarto tiempo), y se extienden a la primera del siguiente.

Melodía: Las flautas hacen la melodía en unísono, separadas entre sí por una octava. Las bandolas, el tiple 1 y el bajo, tienen un rol contrapuntístico. La batería se encarga de la base rítmica acentuando de igual forma las síncopas.

Compás 5	C. 6	C. 7	C. 8	C. 9
F (V/V)	Abmaj9(IV) C7 sus4 - Cm7 (Vi)	F (V/V) - Ab7 (IV7 dórico)	Eb (I) - Bb+5 (V)	Eb7 (I7) - Bb+5 (V)

Parte A

En esta parte se presenta el motivo rítmico principal de la obra en la voz del tenor. Previamente, en el intro, algunas variaciones de este motivo fueron interpretadas en conjunto por los instrumentos encargados de la melodía como antesala a la melodía principal. A lo largo de esta parte, las flautas y las bandolas se encargan de realizar contra-melodías, respuestas y eventualmente unísono junto al tenor.



Musical score for the tenor part of 'Parte A'. The score is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It starts at measure 10. The first section (measures 10-13) is marked *mf* and contains the lyrics 'You've got a friend in me'. The second section (measures 14-17) is also marked *mf* and contains the lyrics 'You've got a friend in me'. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final note in the second section marked with an accent (>).

Img. 2



Musical score for the bandola parts of 'Parte A'. The score is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It starts at measure 10. The first section (measures 10-13) is marked *mp* and the second section (measures 14-17) is marked *mf*. The score is labeled 'Dig. Libre' at the bottom right. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final note in the second section marked with an accent (>).

Img. 3

El tiple 2, el bajo, la guitarra 1 y la guitarra 2, se encargan del piso armónico, generalmente en bloque, con algunas excepciones en la parte final de la parte A, en donde la guitarra 1 realiza una melodía en unísono junto con las bandolas. El tiple 1, en la primera sección de la parte A, ejecuta pequeños acompañamientos armónicos y melódicos, luego, en la segunda sección desde el compás 19 se adhiere a su compañero, realizando ampliaciones de los acordes.

Img. 4

Las siguientes imágenes corresponden a las frases que continúan al motivo principal en la voz del tenor. Ambas conservan algunos fragmentos rítmicos vistos anteriormente y síncopas, la extensión de la primera de ellas es de cuatro compases. La segunda frase es una variación de la primera en cuanto a la figuración rítmica, pues presenta algunas ampliaciones y su extensión se reduce a tres compases.

Img. 5

Img. 6

Compás	11	12	13	14	15	16	17	18	19
10									
Eb (I)	Eb7 (I7)	Ab (IV) – A°7 (vii°/V)	Bbm6 (iim/IV) – Eb7 (V7/IV)	Ab (IV) – Eb (I)	G7 (V7/vi) – Cm (vi)	Ab (IV) – Eb (I)	G7 (V7/vi) – Cm (vi)	Ab (IV) – Eb (I)	D6 – Db6 – Cm

20	21	22	23	24	25	26
F7 (V/V) – Bb7 (V7)	Eb (I) – Eb7/Db (I2)	F7 (V/V) – Bb7 (V7)	Eb (I)	Eb (I)	Eb (I)	Eb (I)

Las flautas realizan varias respuestas justo al terminar cada motivo y cada frase, lo que corresponde a cuatro momentos (compases 13, 17, 21 y 23/24). Estas melodías van separadas entre sí, generalmente por intervalos de octava y terceras.

The image shows two musical staves for Flauta 1 and Flauta 2. The first staff is labeled 'Flauta 1' and the second 'Flauta 2'. The first measure shown is measure 13, and the second is measure 17. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). In measure 17, there is a dynamic marking of *mf*.

Img. 7

El tiple 1 tiene un rol melódico en la primera sección de la parte A (compases 10-18) y uno armónico en la segunda (compases 19-26). Este factor permite imprimir el timbre característico del instrumento en estas melodías y luego realizar su papel acompañante.

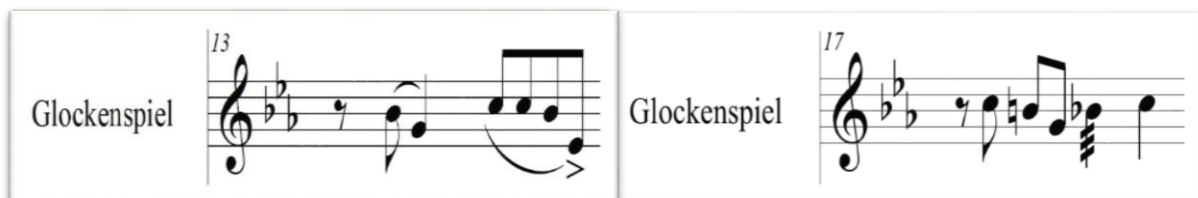


Img. 8



Img. 9

El Glockenspiel acompaña en octavas las melodías que realiza la flauta 1, mientras que, la batería mantiene la base rítmica.



Img. 10



Img. 11

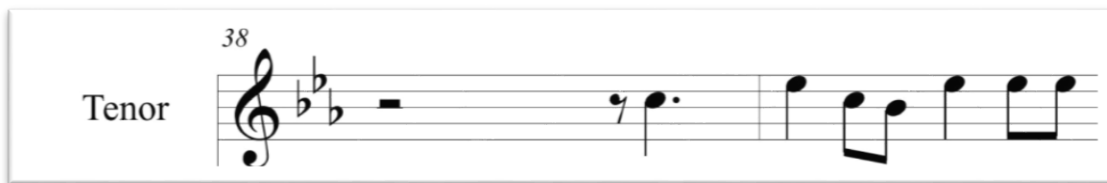
Parte B

La extensión de esta parte es de 14 compases, va desde el compás 27 hasta el 40. Posee una variación en la melodía principal ejecutada por el tenor, los dos primeros motivos se mantienen al igual que la primera frase, mientras que, la segunda frase se reduce a dos compases y se aparece un motivo al final. Por esta razón, no se debe considerar esta parte como A1, pues la cantidad de compases disminuye y la melodía principal se recorta.



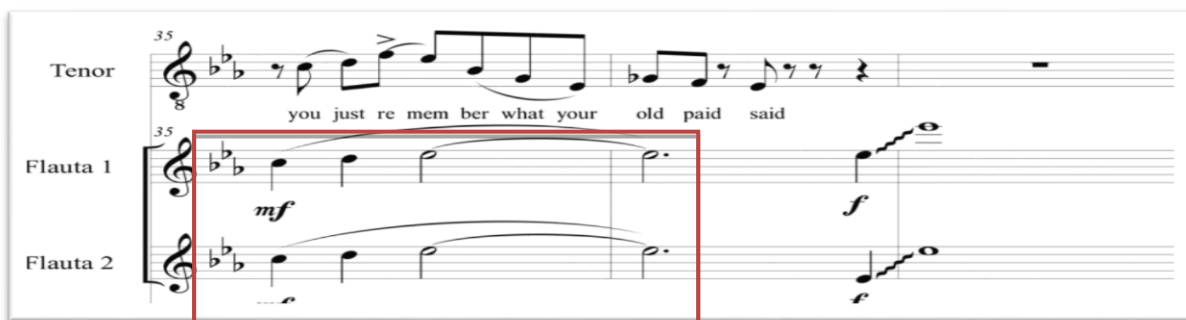
Musical score for Tenor, measures 35-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "you just re mem ber what your old naid said". The melody starts with a quarter rest in measure 35, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. In measure 36, there is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. In measure 37, there is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. In measure 38, there is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. In measure 39, there is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. In measure 40, there is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4.

Img. 12 – Img. 13



Musical score for Tenor, measures 38-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "you just re mem ber what your old naid said". The melody starts with a quarter rest in measure 38, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. In measure 39, there is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. In measure 40, there is a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4.

Las flautas y las bandolas continúan haciendo contra-melodías y respuestas. Sin embargo, algunas de ellas cambian en las flautas, añadiendo notas con mayor duración y motivos que van paralelos (pero no iguales) a la melodía. Las bandolas cambian también algunos factores disminuyendo, en cierta medida, su movimiento, por ejemplo: realizan notas de larga duración con trémolos y eventualmente dobles notas, encargándose de realizar las respuestas en los compases donde la melodía se detiene.



Musical score for Tenor, Flauta 1, and Flauta 2, measures 35-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "you just re mem ber what your old paid said". The Tenor part is as described in the previous images. Flauta 1 and Flauta 2 play a counter-melody consisting of a half note G4 in measure 35, a half note A4 in measure 36, a half note B4 in measure 37, and a half note C5 in measure 38. In measure 39, Flauta 1 plays a half note G4 and Flauta 2 plays a half note A4. In measure 40, Flauta 1 plays a half note B4 and Flauta 2 plays a half note C5. The score includes dynamic markings *mf* and *f*.

Img. 14

Bandola 1

Bandola 2

mf

f

Img. 15

Bandola 1

Bandola 2

f

Img. 16

Los tiples asumen sus roles por aparte. El tiple 1, es completamente acompañante, mientras que el 2, realiza contra-melodía durante toda la parte B. En las guitarras sucede algo similar, la guitarra 1 empieza con acompañamiento y luego pasa a hacer melodía de la mano con el tiple 2; la guitarra 1 en la mayor parte, realiza acompañamiento. Sin embargo, al empezar la parte B, estas siguen en unísono junto con la melodía del tenor, pero eso sólo pasa durante los primeros compases.

Tiple 1

Tiple 2

mf

f

Img. 17

Musical score for two guitars, Guitarra 1 and Guitarra 2. The score is in B-flat major and 4/4 time. Guitarra 1 has a dynamic marking of *mf*. The red box highlights measures 34, 35, and 36.

Img. 18

Musical score for two guitars, Guitarra 1 and Guitarra 2. The score is in B-flat major and 4/4 time. Guitarra 1 has a dynamic marking of *f*. The red box highlights measures 37, 38, 39, and 40.

Img. 19

A partir del compás 36, 5 compases antes de finalizar la parte B, todos los instrumentos excepto la guitarra 1 y el tiple 1, realizan melodía, retomando la textura contrapuntística del principio. Finalmente, el Glockenspiel realiza poco movimiento y la batería mantiene la base rítmica.

Musical score for Glockenspiel and Bateria, starting at measure 32. The score is in B-flat major and 4/4 time. The Glockenspiel part is mostly rests with some chords. The Bateria part shows a rhythmic pattern with various drum symbols.

Img.20

Compás	28	29	30	31	32	33	34	35	36
27									
Eb (I)	Eb7 (I7)	Ab (IV) – A°7 (vii°/V)	Eb (I)	Ab (IV) – Eb (I)	G7 (V7/vi) – Cm (vim)	Ab (IV) – Eb (I)	G7 (V7/vi) – Cm (vim)	Ab (IV) – Eb (I)	Bb+5 (V) – Bbm (v eólico) – Eb6 (I)

37	38	39	40
Fm9 11add (iim) – Bb7 (V7)	Eb (I)	Fm7 (iim) – Bb7 (V7)	Eb (I)

Parte C:

Esta parte es la de menor extensión, abarca desde el compás 41 hasta el 50. La melodía principal se divide en dos frases cada una de cuatro compases. La primera presenta unas agrupaciones rítmicas irregulares (tresillo de corcheas y tresillo de negras); la segunda, es una variación de la segunda frase de la parte A.

Musical score for Part C, measures 41-50. The score is in common time (C) and 8/8 time. It features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is divided into two phrases, each highlighted with a red box. The first phrase (measures 41-44) contains two triplets: a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The second phrase (measures 45-48) contains two triplets: a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The lyrics are: "so meotherfolks might, be - a little bit smarter than, i, am bi gger and stron gger too may be".

Img.21

Musical score for Part C, measures 45-50. The score is in common time (C) and 8/8 time. It features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is divided into two phrases, each highlighted with a red box. The first phrase (measures 45-48) contains two triplets: a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The second phrase (measures 49-50) contains two triplets: a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The lyrics are: "but none of, them will e ver lo ve you the way, i do it's me and you boy".

Img. 22

Las flautas acompañan la primera frase de la melodía principal con notas de larga duración y van separadas entre sí por intervalos de octava. A la segunda frase, se le unen en unísono durante la primer semi-frase y en el último motivo de la segunda semi-frase; más adelante, presentan una variación de la segunda semi-frase.

Musical score for Part C, measures 41-50. The score is in common time (C) and 8/8 time. It features a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Tenor part is in the top staff, and the Flute 1 and Flute 2 parts are in the bottom two staves. The Tenor part is divided into two phrases, each highlighted with a red box. The first phrase (measures 41-44) contains two triplets: a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The second phrase (measures 45-48) contains two triplets: a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes. The lyrics are: "so me other folks might, be a little bit smarter than, i, am bi gger and stron gger too may be".

Img. 23

Img. 24

Las bandolas van en unísono junto con la melodía principal durante la primera frase, añadiendo al final de ella un trémolo en la nota si bemol. En los primeros dos compases de la segunda frase, los cuales corresponden a la primera semi-frase, acompañan con trémolos en blancas y luego; en la segunda semi-frase, se adhieren al ritmo de la melodía principal cortando por medio de corcheas la duración de las notas. Al final realizan una variación de la segunda semi-frase.

Img. 25

Img. 26

Los tiples se dividen de forma similar que en la parte B. El tiple 1, realiza una contra-melodía durante toda la primera frase, enseguida, se alinea rítmicamente con la bandola 2 a lo largo de la segunda frase y el motivo final. El tiple 2, realiza acompañamiento y sólo en los dos últimos compases realiza la misma figuración rítmica de su compañero.

Musical score for two triplets. Tiple 1 (top staff) plays a counter-melody in the first phrase. Tiple 2 (bottom staff) provides accompaniment. In the final two measures, both play the same rhythmic pattern.

Img. 27

Musical score for two triplets. Dynamics include *mf* and *f*. A red box highlights the final two measures where both triplets play the same rhythmic pattern.

Img. 28

Las guitarras difieren únicamente durante la primera frase, pues, la guitarra 1 realiza la misma línea melódica de las bandolas y el tenor; luego, retoma el acompañamiento en unísono con la guitarra 2. El bajo se encarga de la base armónica y la batería de la base rítmica.

Musical score for Guitarra 1, Guitarra 2, and Bajo Eléctrico. Dynamics include *mf* and *legato*. A red box highlights the first phrase.

Img. 29

Com	42	43	44	45	46	47	48	49	50
pás									
41									
Ab	D7	Eb (I) –	Eb	D7	Fm6	Gm	Fm	A7/Bb	Cm9
(IV)	(V7/iii)	D7	(I)	(V7/iii)	(ii6) –	(iii) –	(ii)	(V7/vii)	(vi) –
		(V7/iii)		– C/E	D7/F#	C7	–		C7
				(V/ii)	(V65/iii)	(V7/ii)	Bb7		(V7/ii)
							(V7)		

Parte D

Esta última parte comprende desde el compás 51 hasta el 67 y modula a la tonalidad de Fa mayor (F). En ella se retoma el motivo principal de la obra (visto por primera vez en la parte A) en la voz del tenor, luego, continúa con una variación de este motivo la cual se repite dos veces y, finalmente, una última variación expuesta dos veces, adicionándose un motivo al final.

51 **D**

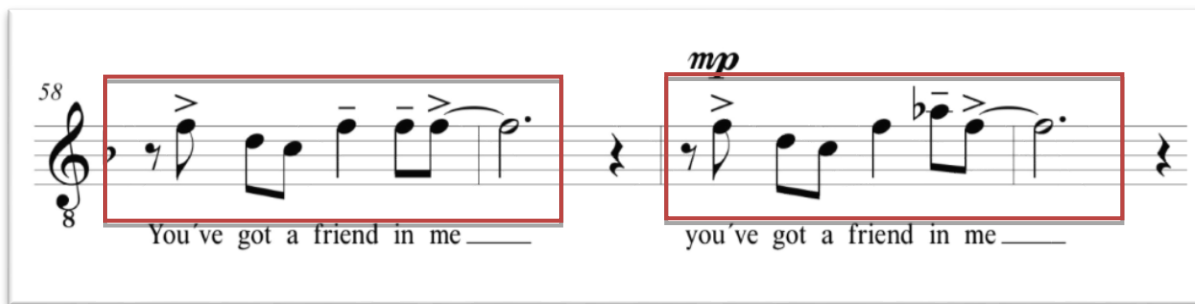
8 And as the years go by ___ our friendship will ne ver die ___

Img. 30

55

8 you're going to see ___ it's, our des ti ny You've got a friend in me ___

Img. 31



Img. 32



Img. 33

Las flautas presentan una serie de contra-melodías generalmente separadas entre sí por un intervalo de octava. En el compás 56 realizan una escala cromática ascendente, en relación interválica de quinta justa hasta retomar la octava.



Img. 34

Las bandolas se encargan también de realizar algunas contra-melodías a lo largo de la parte D. Va cada una por aparte y sólo realizan la misma figuración rítmica en determinados puntos (compás 55-57 y compás 64-67). La bandola 2 imita la melodía durante los primeros dos motivos y posteriormente pasa a realizar una línea contrapuntística.



Img. 35

Bandola 1

Bandola 2

Img. 36

Bandola 1

Bandola 2

Img. 37

En cuanto a los tiples, se dividen los roles. El tiple 1 realiza melodía e imita rítmicamente a la bandola 2 en todo momento, exceptuando el compás 55. El tiple 2, junto con las guitarras y el bajo, se encargan del bloque armónico y difieren entre sí únicamente en los últimos cuatro compases, donde la guitarra 2 realiza la misma línea que el bajo dos octavas arriba.

Tiple 2

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo Eléctrico

f *Habitual* *mf* *f*

Img. 38

Musical score for Tiple 2, Guitarra 1, Guitarra 2, and Bajo Eléctrico. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. A red box highlights the section from measure 55 to 63, where the Glockenspiel (Tiple 2) takes a melodic role. The score includes dynamics such as *mf*, *f*, and *sfz*, and articulations like *Slap*, *CIII*, and *CV*.

Img. 39

El Glockenspiel en esta parte vuelve a tener un papel melódico, apoyando la melodía de las flautas en unísono con la flauta 1 desde el compás 55 hasta el compás 57; luego, apoya la línea melódica de la bandola 2 y el tiple 1 desde el compás 58 hasta el 63. Finalmente, retoma la melodía de las flautas hasta el final.

Musical score for measure 55, showing a melodic line with triplets and dynamics *mf* and *sfz*.

Img. 40

Musical score for measures 58-63, showing a melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *mf*.

Img. 41

Musical score for measure 64, showing a melodic line with dynamics *f* and *sfz*.

Img. 42

Compás	52	53	54	55	56	57	58	59
51								
F (I)	F7 (V7/IV)	F/B (I) - E7#11/Bb (V7/iii)	F7/A (V65/I V)	Bbadd9 (IV) - Bm7b5 (IV lidio)	F7/C (V43/IV) - Bb/D (IV63)	Bb7 (IV7)	G7 (V7/V) - C7 (V7)	F7 (V7/IV) - D7b5 (V7/ii)
60	61	62	63	64	65	66	67	
G7 (V7/V) - C7 (V7)	F (I) - D7 (V7/ii)	G7 (V7/V)	C7 (V7)	F6 (I6) - G7 (V7/V) - Bbmaj9 (IVmaj9)	Dsus4 (VI sus) - Dm (vi)	Bb7su s2 (IV7s us2)	C7+5 (V7+5) - F (I)	

Para concluir, podemos decir que en esta obra los roles melódicos siempre estuvieron presentes en la mayoría de los instrumentos, respetando el papel básico de cada uno de ellos. Las imitaciones ritmo-melódicas están distribuidas de distinta forma en cada parte, lo que permite al oyente tener diferentes percepciones tímbricas de una misma frase o motivo.

Análisis de “UP – From Disney & Pixar”

Tabla descriptiva:

Título	Up
Compositor	Michael Giacchino
Formato	Estudiantina Andina Colombiana

Instrumentación	Flauta 1, Flauta 2 /Bandola 1, Bandola 2 /Tiple 1, Tiple 2 /Guitarra 1, Guitarra 2 /Contrabajo/Batería/Glockenspiel.
Orquestación	Obra adaptada por el autor de este trabajo de grado, para la Orquesta Típica UPN.

Forma:

PARTE	COMPASES
INTRO	1 – 12
A - (tonalidad Bb)	13 – 28
B - (tonalidad Bb)	29 – 44
C - (tonalidad Eb)	45 – 68
D - (tonalidad Eb)	69 – 84
E - (tonalidad Eb)	85 – 94
F - (tonalidad F)	95 – 114
G - (tonalidad F)	115 – 134
H - (tonalidad Eb)	135 – 169

Intro

Es una sección de 12 compases en la cual se van sumando poco a poco cada uno de los instrumentos. Empieza con la batería (marcando el pulso con el bombo) y el contrabajo con una nota pedal en la nota Fa (F). Luego, se suman en este orden los demás instrumentos:

Guitarras (compás 2); glockenspiel, tiple 1 y 2, bandola 2 y flauta 2 (compás 4); flauta 1 (compás 7) y bandola 1 (compás 8).

Se presentan tres motivos, la flauta 2 presenta el primero de ellos que va en unísono con el tiple 2 y el glockenspiel; la flauta 1 y el glockenspiel, presentan el segundo y el tercero es realizado por las bandolas, los tiple, la guitarra 2 y la flauta 2.



Img. 43



Img. 44

Musical score for multiple instruments. The staff for Flauta 2 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The motif for Flauta 2 is highlighted with a red box. The staff for Bandola 1 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The motif for Bandola 1 is highlighted with a red box. The staff for Bandola 2 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The motif for Bandola 2 is highlighted with a red box. The staff for Tiple 1 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The motif for Tiple 1 is highlighted with a red box. The staff for Tiple 2 is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The motif for Tiple 2 is highlighted with a red box. The dynamic marking is *f*.

Img. 45

Compás	3	4	5	6	7	8	9	10	11
2									
F6 (V6)	F6	F6	Cm7/F	Cm7/F	Cm7/F	F6	F (V)	Eb/F	F (V)
-	(V6) -	(V6) -	(ii) -	(ii) -	(ii) -	(V6)		(IV) -	
Cm7/F	Cm7/F	Cm7/F	F6	F6	F6			F (V)	
(ii)	(ii)	(ii)	(V6)	(V6)	(V6)				
12									
F (I)									

Parte A

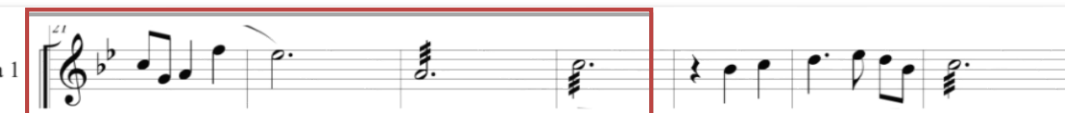
En esta parte la métrica es de $\frac{3}{4}$ a un tempo moderado. La melodía principal es realizada por la bandola 1 y la guitarra 2, luego, es tomada en el compás 17 por las flautas en unísono. Está dividida en una frase (compases 13-20) y dos semi-frases (la primera del compás 21-24 y la segunda del compás 25-27).

Bandola 1 

Img. 46

Guitarra 2 

Img. 47

Bandola 1 

Img. 48

Guitarra 2 

Img. 49



Img. 50

La contra-melodía es efectuada por la bandola 2 y en algunos segmentos, el tiple 2 y la guitarra 1 efectúan algunas melodías secundarias. El acompañamiento armónico está a cargo del tiple 1, la guitarra 1 y el contrabajo, mientras que la base rítmica es llevada por la batería.

Contra-melodía de la bandola 2



Img. 51

Melodía secundaria de la guitarra 1



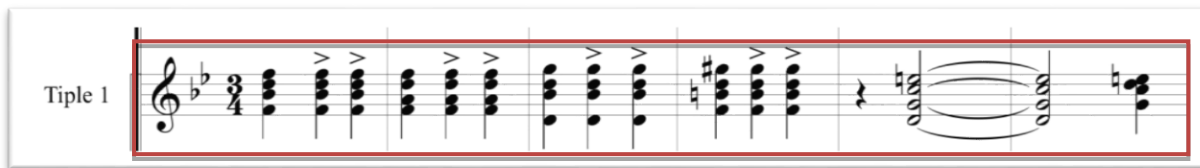
Img. 52

Melodía secundaria del tiple 2

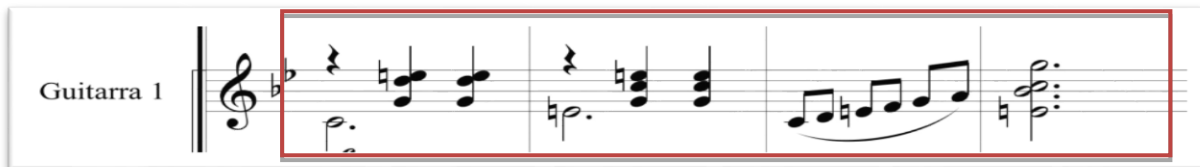


Img. 53

Base armónica a cargo del tiple 1 y la guitarra 1



Img. 54



Img. 55

Compás	14	15	16	17	18	19	20	21	22
13									
Bb (I)	Bb (I)	Gm (vi)	Fdim7 (Vdim)	C(9) (V/V)	C9 (V9/V)	C(9) (V/V)	C9 (V9/V)	F (V)	F7/Eb (V2)
23	24	25	26	27	28				
Dm9(6) (iiim)	Cm(11) (iim)	Bb (I)	Bb (I)	Fm (ii/IV)	Bb7 (V7/IV)				

Parte B

Esta parte modula a la tonalidad de Mi bemol mayor (Eb) y su extensión es de 16 compases (desde compás 29 al 44). Presenta algunas similitudes con la parte A en cuanto a textura y roles melódicos. Por otra parte, la melodía sigue en la bandola 1, acompañada esta vez en unísono por la guitarra 1.



Img. 56



Img. 57

El acompañamiento armónico está a cargo de la guitarra 2, el contrabajo, tiple 1 y tiple 2. Durante la primera frase (compases 29-36), la guitarra y el tiple acompañan en ritmo de vals con los acordes respectivos y, en la segunda frase (compases 37-44) la textura se torna más contrapuntística, invitando a todos los instrumentos a realizar líneas melódicas y situando algunos acordes en la guitarra 2 y en el tiple 1.

Acompañamiento armónico compases 29 – 36



Img. 58

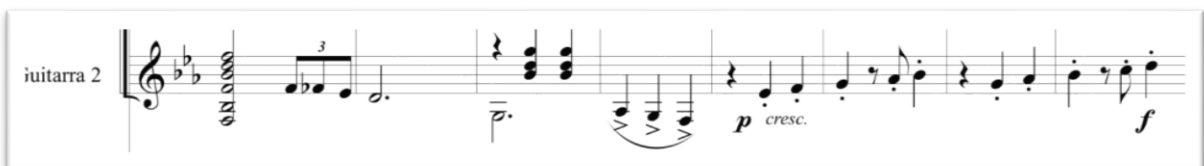


Img. 59

Acompañamiento melódico-armónico compases 37 – 44



Img. 60



Img. 61

La contra-melodía es efectuada por las flautas y la bandola 2. Las flautas se mueven en unísono, una de ellas una octava arriba de su compañera hasta el final de la primera frase en el compás 36. A partir de ese punto, la flauta 2 realiza el mismo ritmo que la bandola 2, mientras que la flauta 1 retoma en el compás 41 con notas largas.

Contra-melodías de la bandola 2 y las flautas en la primera frase.

Musical score for the first phrase, measures 29-36. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features four staves: Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, and Bandola 2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is marked *mp*. The Flauta 1 part starts with a melodic line in measure 29, marked *mp*. The Flauta 2 part starts with a melodic line in measure 29, marked *mp*. The Bandola 1 part starts with a melodic line in measure 29, marked *mp*. The Bandola 2 part starts with a melodic line in measure 29, marked *mp*. The score includes a section marker 'B' in a circle above measure 29. The Flauta 1 part has a long note in measure 36. The Flauta 2 part has a triplet in measure 36. The Bandola 1 part has a triplet in measure 36. The Bandola 2 part has a triplet in measure 36.

Img. 62

Contra-melodías de la bandola 2 y las flautas en la segunda frase.

Musical score for the second phrase, measures 37-44. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features four staves: Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, and Bandola 2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Flauta 1 part starts with a melodic line in measure 37, marked *p*. The Flauta 2 part starts with a melodic line in measure 37, marked *p*. The Bandola 1 part starts with a melodic line in measure 37, marked *p*. The Bandola 2 part starts with a melodic line in measure 37, marked *p*. The score includes a section marker 'B' in a circle above measure 37. The Flauta 1 part has a long note in measure 41, marked *f*. The Flauta 2 part has a triplet in measure 37. The Bandola 1 part has a triplet in measure 37. The Bandola 2 part has a triplet in measure 37.

Img. 63

Es de resaltar en esta parte el rol de los tiples. Si bien, ambos están en función de acompañamiento, tienen secciones melódicas y armónicas en distintos puntos, de tal forma que, en la primera frase el tiple 1 es más melódico y, en la segunda frase el tiple 2 resulta ser más melódico.

Acompañamiento de los tiples primera frase de la parte B



Img. 64

Acompañamiento de los tiples segunda frase de la parte B



Img. 65

Compás	30	31	32	33	34	35	36	37	38
29									
Eb (I)	Bb/D (V63)	Cm7 (vim)	C7 (V7/ii)	F7 (V7/V)	F(9)/C (V/V)	F7 (V7/V)	F(9)/C (V/V)	Bb (V)	Fm6/Ab (iim6)
39	40	41	42	43	44				
Gm7 (iiim)	Fm (iim)	Eb (I) – Fm (iim)	Eb/G (I64) – Bb (V)	Gm (iiim) – – Ab (IV)	Bb (V) – Bb/D (V63)				

Parte C

Esta parte tiene una duración de 24 compases en tonalidad de mi bemol mayor (Eb) y la métrica cambia a 2/2 o también conocido como compás partido en ritmo de foxtrot. Comienza con la batería en la cual se presenta una frase rítmica de cuatro compases interpretada con el redoblante y realizando algunos acentos específicos. Luego de esta introducción, continúa con la base rítmica a lo largo de toda la parte.



The image shows a musical score for the drum part, labeled 'Batería'. It begins at measure 45. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns with accents (>) above the notes. A red box highlights the first four measures, which correspond to the four-measure rhythmic phrase mentioned in the text. The dynamic marking 'mf' is visible at the end of the highlighted section.

Img. 66

En el compás 48 entra el bajo con la base armónica, la bandola 1 y la guitarra 2 con la melodía principal, la cual, unos compases más adelante, la toma el tiple 2 y la guitarra 1 en unísono (compás 56). Esta melodía se extiende por ocho compases y se puede dividir en dos frases, en la segunda frase, la flauta 1 se dispone a realizar la melodía junto con los ya mencionados.



The image shows a musical score for the Bandola 1 part, labeled 'Bandola 1'. It begins at measure 48. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of a melodic line with a dynamic marking of 'mf'.

Img. 67



The image shows a musical score for the Guitarra 2 part, labeled 'Guitarra 2'. It begins at measure 48. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of a melodic line with a dynamic marking of 'mf'.

Img. 68

En la siguiente imagen, se aprecia la entrada de la flauta 1



Img. 69

El tiple 2 realiza una contra-melodía conformada por varios motivos rítmicos y en ciertas notas, *staccato* y *tenuto*.



Img. 70

La guitarra 1, el tiple 1 y la bandola 2 acompañan en esta primera sección



Img. 71



Img. 72

En la segunda sección de esta parte que comienza en el compás 56, la melodía pasa a ser realizada por los tiple y la guitarra 1; en ella se presenta una variación en la segunda frase, la cual, comienza en el compás 60, es realizada por las flautas y se extiende por 8 compases (4 para la primera semi-frase y 4 para la segunda).

Musical score for Tiple 1, Tiple 2, and Guitarra 1. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Tiple 1 has a melodic line with a trill. Tiple 2 and Guitarra 1 play a similar accompaniment pattern.

Img. 73

Variación en la segunda frase

Musical score for Flauta 1 and Flauta 2. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Flauta 1 has a melodic line with a trill. Flauta 2 has a similar accompaniment pattern. Red boxes highlight specific variations in the second phrase.

Img. 74

Las bandolas en esta segunda sección, realizan la contra-melodía alternándose y acompañándose entre sí en algunos fragmentos.

Musical score for Bandola 1 and Bandola 2. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Bandola 1 has a melodic line with a trill. Bandola 2 has a similar accompaniment pattern. Red boxes highlight specific variations in the second phrase.

Img. 75

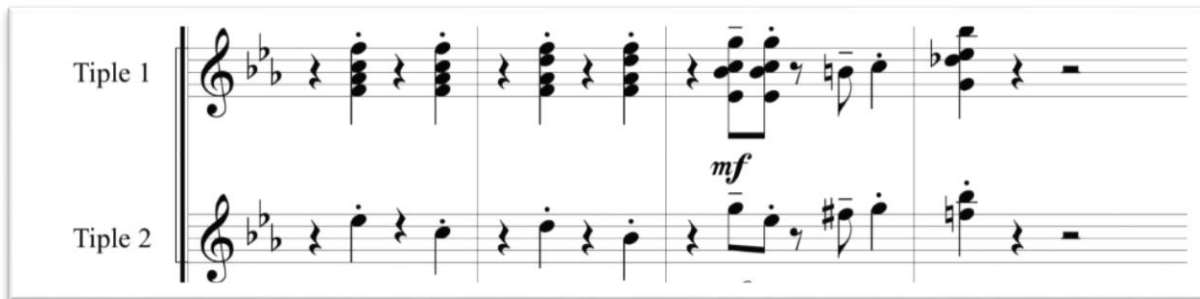
Musical score for Bandola 1 and Bandola 2. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Bandola 1 has a melodic line with a trill. Bandola 2 has a similar accompaniment pattern. Red boxes highlight specific variations in the second phrase.

Img. 76

El acompañamiento está a cargo de las guitarras y los tiples alternándose en algunos segmentos. En general, mientras uno de ellos realiza el bloque armónico, el otro realiza una contra-melodía.



Img. 77



Img. 78

Compás	46	47	48	49	50	51	52	53	54
45									
				Fm (iim)	Bb7 (V7)	Eb6 (I6)	C7 (V7/ii)	Fm (iim)	Bb7 (V7)
55	56	57	58	59	60	61	62	63	64
Eb6(9) (I)	C7 (V7/ii)	Fm7 (iim)	Bb7 (V7)	Eb6 (I6)	C7b9 (V7b9/ii)	Fm (iim)	Bb7 (V7)	Eb6 (I6)	C7 (V7/ii)
65	66	67	68						
Fm (iim)	Bb7/ (V7)	Eb6 (I6)	Eb7 (V7/IV)						

Parte D

Esta parte continúa con métrica de 2/2, tonalidad de mi bemol mayor (Eb) y tiene una duración de 16 compases. En ella se pueden observar dos secciones: la primera completamente homofónica en la cual, todos los instrumentos realizan el mismo ritmo, generando con ello la sensación de bloques armónicos; la segunda sección comienza en el compás 77 y la textura pasa a ser melodía y acompañamiento, en donde las bandolas y los tiples, realizan el primer factor y, las guitarras y el contrabajo, el segundo.

The image shows a musical score for Part D, measures 69-76. The score is written for nine instruments: Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, Guitarra 2, and Contrabajo. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 2/2. The score is divided into two sections. The first section, from measure 69 to 76, is homophonic, with all instruments playing the same rhythm. The second section, starting at measure 77, is melodic and accompanimental, with the bandolas and tiple playing the first factor and the guitars and double bass playing the second factor. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *mf*, and a crescendo hairpin. The measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, and 76 are indicated at the beginning of their respective staves.

Img. 79

El glockenspiel apoya el primer tiempo de cada compás y realiza algunas respuestas en los espacios donde el bloque melódico tiene notas largas.



Img. 80

En la segunda sección las flautas no tienen actividad y los tiplees pasan a hacer melodía junto con las bandolas. Las guitarras y el contrabajo realizan la base armónica.



Img. 81



Img. 82

Compás	70	71	72	73	74	75	76
69							
Ab (IV)	Ab+5 (IV)	Ab6 IV6	Ab7 V7/bVII	Db (bVII dórico)	Db+5 (bVII dórico)	Db6 (bVII6 dórico)	Db7 (bVII7 eólico)
77	78	79	80	81	82	83	84
Ebm (im)	Ebm/Bb (im64)	Edim7 (VIIIdim7/i i)	Db7 (bVII7 eólico)	Ebm (im)	Ebm7/Gb (im63)	Fm (iim)	Bb7 (V7)

Parte E

Esta resulta ser la parte de menor extensión de toda la obra. Con 10 compases (compás 85-94), cumple una función transitoria entre dos tonalidades Mi bemol (Eb) y Fa mayor (F). Se puede dividir en dos secciones enmarcadas por la función armónica y melódica del tiple. En la primera, los tiples realizan el acompañamiento armónico junto con el contrabajo, mientras que, la melodía, es efectuada por las bandolas y las flautas.

Img. 83 – Img 84

Base armónica primera sección parte E

Musical score for the first section of part E, measures 85-90. The score is in E major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, and Bandola 2. Flauta 1 and Flauta 2 play long, sustained notes with dynamics ranging from *mf* to *f*. Bandola 1 and Bandola 2 play a rhythmic accompaniment, with Bandola 1 starting at measure 85 and Bandola 2 starting at measure 86. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*.

Img. 85

En la segunda sección, los tiples cumplen un rol melódico principal de la mano con las bandolas, las flautas hacen notas largas y las guitarras reaparecen después de no tener movimiento en la primera sección y cumpliendo con la base armónica.

Musical score for the second section, measures 91-94. The score is in E major (one sharp) and 4/4 time. It features three staves: Guitarra 1, Guitarra 2, and Contrabajo. Guitarra 1 and Guitarra 2 play a rhythmic accompaniment with dynamics ranging from *mf* to *f*. Contrabajo plays a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*.

Img. 86

Base armónica sección 2 de la parte E

The image shows a musical score for six instruments: Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, and Tiple 2. The score covers measures 91 to 94. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Flauta 1 and Flauta 2 play a melodic line with a slur over measures 91 and 92, and a fermata over measure 93. Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, and Tiple 2 play a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The score ends with a double bar line and repeat signs at the end of measure 94.

Img. 87

Compás	86	87	88	89	90	91	92	93	94
85									
Fm	Bb7	Gm	C7	Fm	Bb7	Eb6	Cb6(9)	Bb7	Eb6
(iim)	(V7)	(iiim)	(V7/ii)	(iim)	(V7)	(I6)	(bVI eólico)	(V7)	(I6)

Parte F

Esta parte hay una extensión de 20 compases (95-114) y se modula ala tonalidad de Fa mayor (F). Presentándose una textura similar a la de la parte D, una sección de homofonía y otra de polifonía. La batería es el primer instrumento en entrar asumiendo un papel protagónico y lo hace durante los primeros cuatro compases, posteriormente, es la encargada de realizar la base rítmica.



Musical score for Batería (Drum) starting at measure 95. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is *mf*.

Img. 88

En el compás 99 entran todos los instrumentos (*tutti*), realizando la misma figuración rítmica con excepción del contrabajo, el cual presenta motivos rítmicos distintos a los contenidos en la homofonía de los demás instrumentos.



Musical score for Contrabajo (Double Bass) starting at measure 99. The score is in 4/4 time and features a simple rhythmic pattern of quarter notes. The dynamic marking is *mf*.

Img. 89

Esta primera sección se presenta un motivo rítmico que se repite en tres oportunidades (semi-frases) que componen la frase completa.



Musical score for Flauta 1 and Flauta 2 starting at measure 99. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is *mf*. Three semi-phrases are highlighted with red boxes.

Img. 90

En esta gráfica se puede observar la textura completa de esta primera sección. El tiple 2, la bandola 1 y las flautas realizan una apoyatura previa al segundo motivo de la frase.

The image displays a musical score for a string quartet and woodwinds. The instruments listed are Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, Guitarra 2, Contrabajo (Arco), and Glockenspiel. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamic marking is *mf*. A red rectangular box highlights a specific measure in the woodwind parts (Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, and Tiple 2), which corresponds to the second measure of the second system. This measure contains a half note G4 in Flauta 1, a half note F4 in Flauta 2, a half note G4 in Bandola 1, and a half note F4 in Tiple 2. The rest of the score shows various rhythmic patterns and articulations for all instruments.

Img. 91

Una pequeña sección de dos compases (105-106) separa a la primera de la segunda sección, y en ella se ubican dos bloques de acordes en figura rítmica de redonda, en donde intervienen todos los instrumentos, menos la flauta 1.

De inmediato, comienza la segunda sección a partir del compás 107 y termina en el compás 114. En esta sección la melodía es realizada por las flautas, la bandola 2 (la bandola 1 no tiene actividad en esta sección), el tiple 2 y la guitarra 1. Por otra parte, la base armónica está a cargo del contrabajo, la guitarra 2 y el tiple1.

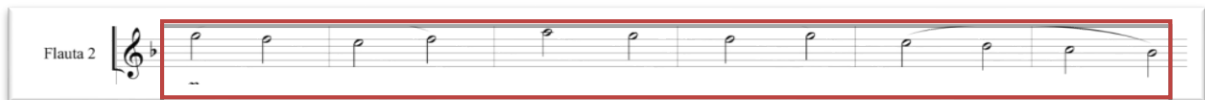
The image shows a musical score for six instruments: Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, and Guitarra 2. The score is divided into two measures. Bandola 1 plays a sustained chord, starting piano (p) and ending mezzo-forte (mf). Bandola 2 plays a melodic line, starting mezzo-piano (mp) and ending mezzo-forte (mf). Tiple 1 plays a sustained chord, starting piano (p) and ending mezzo-forte (mf). Tiple 2 plays a sustained chord, starting piano (p) and ending mezzo-forte (mf). Guitarra 1 plays a sustained chord, starting piano (p) and ending mezzo-forte (mf). Guitarra 2 plays a melodic line, starting mezzo-piano (mp) and ending mezzo-forte (mf).

Img. 92

La flauta 1 presenta el mayor movimiento melódico y no es duplicada por ningún instrumento, mientras que, la flauta 2 y el tiple 2 realizan la misma figuración rítmica, donde finalmente, la guitarra 1, el contrabajo y la bandola 2 comparten la misma línea melódica.



Img. 93



Img. 94



Img. 95



Img. 96



Img. 97



Img. 98

Compás	96	97	98	99	100	101	102	103	104
95									
				F (I)	Fmaj7 (Imaj7)	G7 (V7/V)	G7 (V7/V)	C7 (V7)	C7 (V7)
105	106	107	108	109	110	111	112	113	114
F(9) (I add9)	C7 (V7)	F (I)	Fmaj7 (Imaj7)	G7 (V7/V)	G7 (V7/V)	C(9) (V add9)	C7 (V7)	F (I)	C7 (V7)

Parte G

Esta parte comprende 20 compases (115-134), continuando en la tonalidad de Fa mayor (F). En la primera sección de esta parte (compás 115-122) el contrabajo presenta un acompañamiento en ritmo de marcha, la melodía principal es efectuada por la bandola 1 duplicada por las guitarras.



Img. 99

Img. 100

La parte armónica la realizan los tiple y la bandola 2, tiene una característica particular que no se había presentado previamente: realiza una serie de cortes en respuesta a la melodía principal.

Musical score for Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, and Tiple 2. Bandola 1 has a melody marked *mf*. Bandola 2, Tiple 1, and Tiple 2 have chords marked *mp* and *mf*. A red box highlights the Bandola 2, Tiple 1, and Tiple 2 staves.

Img. 101

Continuando con la segunda sección, ésta comprende 6 compases (123-128) y presenta una textura ya vista anteriormente en varias oportunidades: todos los instrumentos van en bloque rítmico (homofonía) por medio de un motivo rítmico que se repite tres veces para formar la frase completa. El contrabajo es el único en esta sección que no realiza un mismo ritmo, efectuando el motivo rítmico visto en la parte F.

Musical score for Flauta 1 and Flauta 2. Flauta 1 has a melody marked *p*. Flauta 2 has a melody marked *p*.

Img. 102

Musical score for Contrabajo and Glockenspiel. Contrabajo has a melody marked *p*. Glockenspiel has a melody marked *p*. A red box highlights the Contrabajo staff.

Img. 103

En la siguiente imagen se puede apreciar con más detalle la textura de esta sección:

Musical score for a section of a piece, measures 123-134. The score includes parts for Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, Guitarra 2, and Contrabajo. The Contrabajo part is highlighted with a red box. The music is in a minor key and features a polyphonic texture with many instruments playing simultaneously.

Img. 104

La última sección de la parte G comprende seis compases (129-134) y tiene una textura completamente polifónica. Las flautas realizan la melodía principal conjuntamente en intervalo de octava.

Musical score for the final section of part G, measures 129-134. The score shows Flauta 1 and Flauta 2. The Flauta 1 part is in the upper register and the Flauta 2 part is in the lower register, playing the same melody in an octave interval. The music features trills and slurs.

Img. 105

Las bandolas realizan cada una melodía por aparte en forma de contra-melodía.

Musical score for Bandola 1 and Bandola 2. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Bandola 1 starts at measure 129 with a rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. Bandola 2 starts with a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. Dynamics include *mf cresc.*, *f*, *cresc.*, and *sfz*.

Img. 106

Los tiple tienen una melodía similar en manera de respuesta a la contra-melodía efectuada por las bandolas.

Musical score for Tiple 1 and Tiple 2. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Tiple 1 starts with a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. Tiple 2 starts with a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. Dynamics include *f*, *sfz*, and *cresc.*.

Img. 107

Las guitarras y el contrabajo se encargan de la base armónica por medio de notas largas y acordes en determinados puntos.

Musical score for Guitarra 1, Guitarra 2, and Contrabajo. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Guitarra 1 plays chords and long notes. Guitarra 2 plays a melodic line with long notes. Contrabajo plays long notes and chords. Dynamics include *f*, *sfz*, and *cresc.*. Measure 129 is indicated at the start of the Contrabajo part.

Img. 108

Compás	116	117	118	119	120	121	122	123	124
115									
F6 (I6)	Fmaj7(6) (Imaj7)	G7 (V/V)	G7 (V/V)	C7 (V7)	C7 (V7)	F (I)	C7 (V7)	Fmaj7(6) (Imaj7)	Fmaj7 (Imaj7)
125	126	127	128	129	130	131	132	133	134
G7 (V/V)	G7 (V/V)	C7 (V7)	C7 (V7)	F (I)	Eb7sus (bVII eólico)	C7sus (V7sus)	C9sus (V9sus)	Bb7 (IV7 dórico)	Bb7 (IV7 dórico)

Parte H

Esta es la última parte de la obra y su extensión es de 35 compases (compás 135-169), regresa a la tonalidad de Mi bemol mayor (Eb) por medio de una dominante por extensión (préstamo modal del modo dórico) en el compás 134. La primera sección va hasta el compás 146 y en la melodía principal la cual es realizada por las flautas la guitarra 2 y el glockenspiel, se identifican dos frases.

Img. 109

Img. 110

La melodía secundaria está a cargo de las bandolas por medio de pequeños motivos ritmo-melódicos que funcionan como respuestas a la melodía principal en algunos puntos.



Img. 111

La base armónica la lleva el contrabajo, la guitarra 1 y los tiple. Es importante resaltar que, el contrabajo realiza notas largas y no una marcación de vals como habrá de esperarse en la métrica de 3/4; los tiple intercambian roles melódicos y armónicos, sin embargo, hacen parte de la base armónica y, la guitarra realiza el acompañamiento en ritmo de vals.



Img. 112



Img. 113

La segunda sección es una parte transitoria (4 compases), en base a que la textura es la principal característica, pues se van sumando los instrumentos hasta llegar a un *tutti* en el compás 150. Entran en primer lugar el tiple 1, la bandola 2, la flauta 2 y el glockenspiel; en segundo lugar, el tiple 2 y la flauta 1; posteriormente la guitarra 1 y por último, la guitarra 2 con el contrabajo y la bandola 1.

A musical score for a chamber ensemble. The score includes parts for Flauta 1, Flauta 2, Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, and Guitarra 2. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measure 147 is marked with a red vertical line. Dynamics include mp, mf, sp, and p. Trills (tr) are indicated above notes in measures 147, 148, and 150. The Tiple parts feature complex rhythmic patterns with accents and slurs.

Img. 114

La tercera sección es de 12 compases (151-162). Aquí la melodía principal la realizan los tiples y la guitarra 1, posteriormente pasa a las flautas y la bandola 1 en el compás 158.

A musical score for Tiple 1, Tiple 2, and Guitarra 1, measures 151-162. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The Tiple 1 part has a red box around measures 151-162, highlighting the main melody. The Tiple 2 and Guitarra 1 parts provide accompaniment with slurs and accents.

Img. 115



Img. 116

Las melodías secundarias corren por cuenta de las flautas y las bandolas (compas 151-157), luego pasan a la bandola 2 y al tiple 1.



Img. 117

La base armónica la realizan en primer lugar, el contrabajo y la guitarra 2, y a ellos se suman más adelante la guitarra 1 y el tiple 2. La guitarra 2 acompaña en ritmo de vals y el contrabajo continúa con notas largas. La batería en esta sección no tiene actividad, salvo algunas acentuaciones en determinados puntos.

Img. 118

Img. 119

Finalmente pasamos a la sección final de la obra desde el compás 163 hasta el 169. Esta sección es entendida como coda. Aunque el símbolo de la coda se ubica en el compás 167, pues los cuatro compases anteriores se pueden tomar como un período de finalización que la precede. Los instrumentos que realizan melodía principal son: la bandola 2, la guitarra 1 y el contrabajo; los demás instrumentos acompañan con melodía (flautas, bandola 1, tiple 1 y glockenspiel) la armonía queda a cargo de: tiple 2 y guitarra 2.

Img. 120

Img. 121

Contrabajo ¹⁶³

Img. 122

Los tres compases de coda son completamente polifónicos y se evidencian motivos rítmicos previamente vistos a lo largo de la obra.

Flauta 1 ¹⁶⁷

Flauta 2 ¹⁶⁷

Bandola 1 ¹⁶⁷

Bandola 2 ¹⁶⁷

Tiple 1 ¹⁶⁷

Tiple 2 ¹⁶⁷

Guitarra 1 ¹⁶⁷

Guitarra 2 ¹⁶⁷

Contrabajo ¹⁶⁷

Img. 123

Comp ás 135	136	137	138	139	140	141	142	143	144
Eb (I)	Gm/D (iiim6 4)	Cm7 (vim)	Bbdim/ Db (Vdim63)	F7 (V7/ V)	F7/Eb (V2/V)	F7(6)/ D (V7/V)	F7 /C (V43/ V)	Bb/D (V63)	Bb/ (V7)
145	146	147	148	149	150	151	152	153	154
Bb7/A b (V2)	Bb7/F (V43)	Eb (I)	Eb (I)	Bb7 (V7)	Bb7 (V7)	Ebmaj 7 (Imaj7)	Ebmaj 7 (Imaj7)	Ebmaj 7 (Imaj7)	Bbm(9)/ C (Vm)
155	156	157	158	159	160	161	162	163	164
F7 (V7/V)	F7 (V7/V)	F7 (V7/ V)	F7 (V7/V)	Bb (V)	Bb7/A b (V2)	Gm (iiim)	Bb7/F (V43)	Eb (I)	Eb/G (I63)
165	166	167	168	169					
Bb (V)	Bb (V)	Eb (I)	Db (bVII eólico)	Eb (I)					

Gradación multinivel

En este trabajo se da uso a la gradación multinivel como un elemento de extensión pedagógica, partiendo de los principios musicales que el reconocido compositor Colombiano, Victoriano Valencia, plantea en diferentes momentos de su carrera musical, uno de estos momentos se encuentra situado dentro interés por las Bandas colombianas, en el artículo: *Bandas de música en Colombia, la creación musical en la perspectiva educativa*, Victoriano Valencia realiza una descripción clara de los principios, procesos y transformaciones musicales que ha requerido la gradación multinivel consolidada en el país:

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

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

Los repertorios adecuados a los procesos de formación de bandas infantiles y juveniles se ubican entre los grados 1 y 3 de los estándares internacionales, parámetros que establecen

unas claras limitación para el abordaje de ciertas características constructivas y discursivas de las músicas regionales, especialmente en el plano de estructuración rítmica.

En el campo de la estudiantina andina colombiana, también existen algunos referentes que ubican las agrupaciones dentro de unos parámetros de formación por niveles, sin embargo como se ha mencionado anteriormente en este trabajo, esta información no está documentada con rigor académico, aunque, cabe mencionar que músicos e investigadores han trabajado en este aspecto desde la composición y adaptación de obras, como lo son:

Gustavo Diez, Yeison Bedoya, Lucas Saboya, Daniel Saboya, Germán Posada y Carlos Mario Vásquez Rojas; Estos dos últimos referentes han optado por sistematizar métodos y obras que corresponden directamente al trabajo de iniciación y multinivel, en el caso del maestro *Germán posada* el trabajo de composición y adaptación se ha desarrollado en espacios de formación que giran en torno a la OCPR (Orquesta de cuerdas pulsadas de Risaralda) y al grupo de cuerdas pulsadas EN PUA, estableciendo parámetros de la formación Multinivel dentro del repertorio que abordan e interpretan estas agrupaciones.

El maestro *Carlos Mario Vásquez Rojas* por otra parte, se ha encargado de estructurar un método sintetizado en diferentes cartillas de iniciación, el cual ha denominado *Entre Cuerdas*, dicho método fue aprobado y promovido por el ministerio de cultura en el año 2016.

En estas cartillas se pueden encontrar diferentes herramientas, las cuales funcionan como referente, para apoyar el trabajo técnico e interpretativo, desde una enseñanza didáctica, todo ello enfocado en tres instrumentos específicamente: Bandola, Tiple y Guitarra, conectando siempre el contexto de las músicas regionales que hacen parte de la cotidianidad en nuestro país.

Esta herramienta pedagógica, permite llevar los músicos de la orquesta típica UPN a tres momentos de ejecución técnica diferentes propuestos en este trabajo: Básico, Intermedio y Avanzado (ello teniendo en cuenta el nivel de apropiación musical que un estudiante universitario posee). Bajo estos parámetros, el montaje, la interpretación y/o el desarrollo de las obras propuestas aquí, no causará mayor dificultad, pues cada uno de estos niveles vinculará a los estudiantes en gran calidad de participación.

Primer momento: Nivel Básico (Abreviación en score y

Partitura individual: **N: B**)

Este nivel estaría ubicado en el grado de dificultad 1, en correspondencia con los parámetros musicales que el compositor Victoriano Valencia describe, así mismo es empleado para este trabajo en la adaptación de la obra musical: You've Got a Friend In me, del compositor Randy Newman.

You've Got a Friend In Me
From Walt Disney TOY STORY

Compositor: Randy Newman
Arreglo: Paul Murtha
Adaptación: Nixon Abreo

Tiple 1 - Nivel: B

Intro
Andante: ♩ = 85

Allegro (♩ = 150)
Corchea Swing

8 **A**
mf

14
mf

Img. 124: Partitura individual - Tiple 1 Nivel Básico.

Segundo momento: Nivel Intermedio (Abreviación en score y partitura individual:

N: I)

Este nivel estaría ubicado en el grado de dificultad 3, en correspondencia con los parámetros musicales que el compositor *Victoriano Valencia* describe, así mismo es empleado para este trabajo en la adaptación de la obra musical: UP (banda sonora de la película), del compositor Michael Giacchino.

The image shows a musical score for Tiple 1, titled "UP". The score is for a single instrument and is labeled "Nivel: I". It is from the Disney & Pixar movie "Up" and is composed by Michel Giacchino, arranged by Michael Brown, and adapted by Nixon Abreo. The score is in 4/4 time and features a tempo of Moderato with a metronome marking of 90. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into sections: an "Intro" section starting at measure 1, followed by a section starting at measure 10 with a tempo change to Moderato = 115. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like accents and slurs. The score is presented on four staves, with measure numbers 10, 17, and 24 indicated. The title "UP" is written in large, bold letters at the top center of the page.

Imagen 125: Partitura individual - Tiple 1 Nivel Intermedio

Tercer momento: Nivel Avanzado (Este nivel no contiene abreviación alguna en score o partitura individual, dado que es el nivel original de las adaptaciones realizadas)

Este nivel estaría ubicado en el grado de dificultad 5, en correspondencia con los parámetros musicales que el compositor Victoriano Valencia describe, así mismo es empleado para este trabajo en la adaptación de las obras musicales: You've Got a Friend In me, del compositor Randy Newman y UP (banda sonora de la película), del compositor Michael Giacchino.

Tiple 1

UP

From Disney & Pixar

Compositor: Michel Giacchino
Arreglo: Michael Brown
Adaptación: Nixon Abreo

Intro

Moderato ♩=90

p *cresc.*

f *p*

mp

p *mf*

Moderato = ♩115

Img. 126: Partitura individual – Tiple Nivel Avanzado.

Los tres momentos descritos anteriormente, serán llevados y desarrollados únicamente para los siguientes instrumentos dentro de la Orquesta Típica UPN: Tiple, Bandola y Guitarra.

La anterior decisión y/o afirmación está asociada a dos argumentos fundamentales:

1. La cantidad de estudiantes que interpretan estos instrumentos dentro de la Orquesta, es mucho mayor que la contenida en la ejecución de otros instrumentos en la agrupación, por ello, el contenido pedagógico para el montaje de repertorio en la orquesta, tendrá mayor calidad si se abordan con sumo cuidado los parámetros musicales establecidos anteriormente, en instrumentos de cuerda pulsada derivados de la tradición andina colombiana.
2. La sonoridad característica de las estudiantinas en Colombia, está directamente relacionada con la producción musical del Tiple, la Bandola y la Guitarra en la agrupación, pues sin estos tres instrumentos el conjunto dejaría de ser en esencia Orquesta Típica o Estudiantina Andina Colombiana.

Cada Partitura individual contendrá un cuadro de texto con especificaciones de la gradación multinivel, si estas corresponden al instrumento, de igual manera el Score del director tendrá una descripción un poco más amplia de la gradación en su partitura; a continuación podemos visualizar algunas imágenes de las partituras con los cuadros de texto integrados:

150
mf

157
cresc.

164
f
rit.

Para el trabajo: **Música cinematográfica, un complemento del proceso educativo en la estudina andina colombiana**, la gradación multinivel usada se visualizará de la siguiente manera:
 Nivel Básico : N:B
 Nivel Intermedio: N:I
 Nivel Avanzado: Este no estará indicado, por su condición original

Img. 127: Partitura individual – Tiple 1 Nivel Intermedio.

Diario de campo

Ensayo #1

LUGAR: UPN – Sede Nogal - Sala de la Cultura
CONJUNTO: Orquesta Típica UPN
FECHA: 30 de Mayo del 2019
HORA DEL ENSAYO: De4PM a 6PM
DURACIÓN DEL ENSAYO: 2 Horas
OBJETIVO DE LA SECCIÓN: Iniciar el montaje de la adaptación realizada al film score de la película UP, permitiendo así un acercamiento de los estudiantes a ciertos aspectos musicales como lo son: Técnica, interpretación y ensamble; estos tres aspectos bien abordados, generarán una mirada más amplia de la obra y un mejor relación grupal en el trabajo de montaje. En este ensayo la dirección musical será coordinada desde mi punto de vista personal, no obstante, espero que esta experiencia me aclare conceptos, generando de esta manera un mayor enriquecimiento al proyecto.
OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL ENSAYO: El grupo en general demuestra dificultades para adaptarse a la obra rápidamente, por lo cual se hace una dinámica de ensayo pausada que me permite corregir ciertos errores generales en cuanto a: Ritmo, lectura y entradas instrumentales. Posterior a las sugerencias en el ensayo, se procede a mirar parte por parte la obra, dado que es un poco extensa para leerla de manera efectiva en un solo ensayo; manteniendo esa idea se hace el montaje de dos partes: INTRODUCCIÓN y letra A, dejando pendiente el resto de la obra para el siguiente ensayo.

APORTES DE LO OBSERVADO AL TRABAJO DE GRADO:

Gracias a la metodología empleada en el ensayo, se pudo notar una buena respuesta por parte de los estudiantes, los cuales en su mayoría tenían buena disposición musical, esto aporta enormemente al proyecto, dado que las imágenes, signos y símbolos proyectados durante el ensayo, crean en la memoria del estudiante una serie de datos puntuales, que a futuro pueden agilizar el proceso de montaje y entendimiento de la obra.

RECURSOS USADOS:

Instrumentación, atriles, sillas, espacio adecuado para el ensayo.

TAREAS PENDIENTES:

Revisar en lo posible toda la obra, indicando con precisión y coherencia la dirección de la misma, para obtener así un ensayo fructífero.

Ensayo #2

LUGAR: UPN – Sede Nogal - Sala de la Cultura
CONJUNTO: Orquesta Típica UPN
FECHA: 06 de Junio del 2019
HORA DEL ENSAYO: De 4PM a 6PM
DURACIÓN DEL ENSAYO: 2 Horas
OBJETIVO DE LA SECCIÓN: Continuar con el montaje de la adaptación realizada al film score de la película UP, atendiendo con mayor atención las problemáticas musicales que surgieron en el ensayo pasado, como lo son: Matices, entradas, notas falsas y ensamble instrumental.
OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL ENSAYO: En esta ocasión los estudiantes lograron entender el resto de la obra con mayor facilidad, gracias a que ya poseen una referencia sonora del tema, dando mucha más coherencia a la interpretación en cada uno de sus instrumentos; por otra parte se pudo avanzar en la lectura general del tema, se logró ensamblar hasta la letra de ensayo E , sobrepasando la mitad de la obra. Por último, la masa instrumental contribuyó bastante al ensamble en este ensayo, dado que el número de músicos fue mucho mayor, lo cual permitió crear un acercamiento fiel al sonido que la estudiantina debe proporcionar.
APORTES DE LO OBSERVADO AL PROYECTO DE GRADO: En este ensayo la incorporación de instrumentos como: la Batería, el Glockenspiel y otros instrumentos de percusión, ocasionaron algunos problemas de volumen orquestal, dado que

estos instrumentos tienen una capacidad sonora mucho mayor, lo cual tuve que revisar con los percusionistas fuera de ensayo, es decir, se acordó con ellos proporcionar unos matices más sutiles en ciertas partes de la obra, los cuales tal vez pueden contribuir mucho más al ensamble.

Por otra parte, los estudiantes tuvieron la oportunidad de leer toda la obra, llevándose una idea mucho más clara de los cambios en textura, ritmo y melodía.

RECURSOS USADOS:

Instrumentación, atriles, sillas, espacio adecuado para el ensayo.

TAREAS PENDIENTES:

Para el próximo ensayo se propone comenzar a revisar la obra: *You have got a friend in me* del compositor estadounidense Randy Newman, pues es de suma importancia que antes de terminar el semestre 2019-1, los estudiantes conozcan en su totalidad las dos obras del proyecto.

Ensayo #3

LUGAR: UPN – Sede Nogal – Salón 200
CONJUNTO: Orquesta Típica UPN
FECHA: 11 de Junio del 2019
HORA DEL ENSAYO: De 2PM a 4PM
DURACIÓN DEL ENSAYO: 2 Horas
OBJETIVO DE LA SECCIÓN: Iniciar el montaje de la adaptación realizada al film score de la película ToyStory 2, permitiendo así un acercamiento de los estudiantes a ciertos aspectos musicales como lo son: Técnica, interpretación y ensamble; estos tres aspectos bien abordados, generarán una mirada más amplia de la obra y una mejor relación grupal en el trabajo de montaje. En este ensayo la dirección musical será coordinada desde mi punto de vista personal, no obstante, espero que esta experiencia me aclare conceptos, generando de esta manera un mayor enriquecimiento al proyecto.
OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL ENSAYO: En este ensayo se hace una lectura general de la obra sin un estudio previo por parte de los músicos, por lo cual se interpreta todo el tema a un tempo lento, brindando la posibilidad de reconocer los cambios que presenta la partitura; además se revisa con precisión la introducción del tema repetidas veces, pasando posteriormente a mirar la letra A del tema. Por último se deja visto todo el tema, entendiendo las dificultades que se presentan al no existir un estudio previo del mismo (se logra interpretar con buena calidad únicamente de la

introducción a la letra A).

En este ensayo se cuenta con la mayoría de los integrantes de la estudiantina, exceptuando los percusionistas y la Vocalista.

APORTES DE LO OBSERVADO AL TRABAJO DE GRADO:

La lectura de una nueva obra, permite a los estudiantes ver con mayor profundidad el propósito del proyecto, dado que reconocen todas las dificultades y facultades musicales que surgen a partir de los ensayos con el conjunto.

RECURSOS USADOS:

Instrumentación, atriles, sillas, partituras, espacio adecuado para el ensayo.

TAREAS PENDIENTES:

Retomar la obra UP, posibilitando su interpretación de principio a fin en el próximo ensayo.

Ensayo #4

LUGAR: UPN – Sede Nogal - Sala de la Cultura
CONJUNTO: Orquesta Típica UPN
FECHA: 20 de Junio del 2019
HORA DEL ENSAYO: De 4PM a 6PM
DURACIÓN DEL ENSAYO: 2 Horas
OBJETIVO DE LA SECCIÓN: Continuar con el montaje de la adaptación realizada al film score de la película UP.
OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL ENSAYO: En este ensayo, se tuvo la oportunidad de contar con el 100% de la instrumentación necesaria para la obra, lo cual le dio claramente un color musical sólido al ensamble, adicional a ello la mayoría de estudiantes lograron ejecutar la obra de principio a fin con buena calidad de interpretación, logrando un acercamiento fiel a la sonoridad que debe producir la orquesta en su máximo potencial. Se interpretó la obra de principio a fin, reforzando las partes pendientes por revisar (De la letra F a la CODA), lo cual deja una buena impresión a los músicos de la totalidad del tema.
APORTES DE LO OBSERVADO AL TRABAJO DE GRADO: En general los músicos pertenecientes a la Orquesta Típica ya se ven mucho más comprometidos con el montaje de las obras, dado que comienza a crecer un gusto por la interpretación de la música para cine, lo cual evidencia la fuerza que va tomando el proyecto.
RECURSOS USADOS: Instrumentación, atriles, sillas, partituras, espacio para ensayar.
TAREAS PENDIENTES: Retomar la obra: <i>You´ve got a friend in me</i> , desde una dirección más coherente y estricta en la ejecución e interpretación musical.

Ensayo #5

LUGAR: UPN – Sede Nogal –Salón 200
CONJUNTO: Orquesta Típica UPN
FECHA: 10 de Septiembre del 2019
HORA DEL ENSAYO: De 2PM a 4PM
DURACIÓN DEL ENSAYO: 2 Horas
OBJETIVO DE LA SECCIÓN: Retomar el montaje de las dos adaptaciones con una dinámica de ensayo productiva, pensando en el tiempo transcurrido desde el último ensayo.
OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL ENSAYO: En el ensayo se observó que los integrantes de la orquesta en su mayoría olvidaron varias indicaciones generadas anteriormente, lo cual dificultó el avance interpretativo, sin embargo, se logró motivar nuevamente a los músicos, pensando en los elementos restantes que próximamente darán definición al montaje definitivo de las obras.
APORTES DE LO OBSERVADO AL TRABAJO DE GRADO: Se sigue viendo el compromiso por parte de los músicos hacia el montaje de las obras, el gusto es notable en la interpretación y se mantiene un buen sonido en la masa orquestal.
RECURSOS USADOS: Instrumentación, atriles, sillas, partituras, espacio adecuado para el ensayo.
TAREAS PENDIENTES: Comenzar a pulir los últimos detalles del montaje, relacionados en su mayoría con la interpretación y la comunicación grupal.

Ensayo #6

LUGAR: UPN – Sede Nogal –Salón 200
CONJUNTO: Orquesta Típica UPN
FECHA: 17 de Septiembre del 2019
HORA DEL ENSAYO: De 2PM a 4PM
DURACIÓN DEL ENSAYO: 2 Horas
OBJETIVO DE LA SECCIÓN: Dar definición estricta a los últimos detalles en la interpretación de las obras, desde un lenguaje claro pautado por el director.
OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL ENSAYO: Las indicaciones dejadas anteriormente a los músicos permitieron que estos llegaran al ensayo mucho mejor preparados, ello posibilitó otras dinámicas en el ensayo, dejando los elementos faltantes para completar el montaje casi ensamblados en su totalidad, adicionalmente en la obra <i>Youhavegot a friend in me</i> se me contó con la voz cantando frente a la orquesta, causando una interpretación más animada por parte de todos los músicos.
APORTES DE LO OBSERVADO AL TRABAJO DE GRADO: Es notable como a mejorado la interpretación de las obras por parte de la orquesta, estos últimos elementos mencionados anteriormente que aún faltan por pulir, realmente no se encuentran muy alejados del sonido final que se busca.
RECURSOS USADOS: Instrumentación, atriles, sillas, partituras, espacio adecuado para el ensayo.
TAREAS PENDIENTES: Dar finalización al montaje de las obras, destacando indicaciones muy puntales, durante el último ensayo desarrollado antes de la grabación.

Ensayo #7

LUGAR: UPN – Sede Nogal –Salón 200
CONJUNTO: Orquesta Típica UPN
FECHA: 24 de Septiembre del 2019
HORA DEL ENSAYO: De 2PM a 4PM
DURACIÓN DEL ENSAYO: 2 Horas
OBJETIVO DE LA SECCIÓN: Complementar y otorgar finalización a los siguientes elementos del montaje: Interpretación, ensamble, matices, entradas y variaciones ritmo-métricas, evidenciando naturalmente en el oído de los músicos el resultado sonoro alcanzado.
OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL ENSAYO: En este ensayo se pudo observar cómo los músicos lograron avanzar durante todo el proceso de montaje, dado que se contó con la totalidad de instrumentación en la orquesta, eso permitió centrar toda la atención en los elementos puntales del montaje, creándose así un ambiente sonoro contextualizado con la atmosfera cinematográfica.
APORTES DE LO OBSERVADO AL TRABAJO DE GRADO: Queda definido el resultado sonoro logrado por la orquesta, el cual tuvo un imaginativo inicial muy diferente al que se evidenció en el último ensayo, ello se vuelve bastante gratificante, pues se percibe un proceso que logra desarrollar una faceta múltiple del sentido musical.
RECURSOS USADOS: Instrumentación, atriles, sillas, partituras, espacio adecuado para el ensayo.
TAREAS PENDIENTES: Realizar la grabación de las dos obras, las cuales serán interpretadas en vivo, mientras son proyectados los dos videoclips de las películas relacionadas al trabajo de grado.

Fotografías tomadas durante los ensayos:



Img. 128: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 6 de Junio



Img. 129: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 6 de Junio



Img. 130: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 11 de Junio



Img. 131: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 11 de Junio



Img. 132: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 10 de Septiembre



Img. 133: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 10 de Septiembre



Img. 134: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 24 de Septiembre



Img. 135: Fotografía tomada por Ángela Patricia Gil – 24 de Septiembre

Conclusiones

“La música para cine tiene la capacidad de crear numerosas utopías, mundos y redes en el cerebro humano, pues dispone de la imagen expuesta en la pantalla, pero a su vez conecta dicha imagen con un significado sonoro, este mismo le logra dar más sentido a la imagen, creando un mensaje preciso que llega al espectador de forma contundente, hoy en día la mayoría de personas en la ciudad conocen de primera mano la experiencia de ingresar a una sala de cine y ver una película, eso hace que los elementos contenidos en las obras UP y You’ve got a friend in me, le permitan a cualquier persona conectar esa experiencia visual y auditiva, con cada interpretación musical que se le quiera dar a su instrumento dentro de la ejecución en una orquesta típica como la de la UPN”. Yuly Alexandra Pinzón (2019), bandolista de la Orquesta Típica UPN.

La primera imagen mental expuesta en este trabajo, está determinada por la música cinematográfica, la cual gracias a la globalización (entendida hoy en día como un medio masivo y representativo del espacio social actual) crea nuevas maneras de comunicarnos, desprendiendo un lenguaje común, que se define por contener elementos extraídos directamente de la experiencia vivida en las salas de cine, los cuales poco a poco van quedando interiorizados en la cotidianidad del público que convive frecuentemente con dichos medios.

La segunda imagen pertenece a toda aquella tradición relacionada con la estudiantina andina colombiana, pues las realidades que esta contiene (instrumentación, historia, repertorio) permiten crear ciertos parámetros, que la población directamente relacionada puede significar desde un espacio común de participación.

Estas dos imágenes desde su base, abren la posibilidad de construir un puente entre lo conocido para unos y lo desconocido para otros, pues la experiencia de la población en contexto a la estudiantina, varía dependiendo de los factores en los cuales se encuentre asociada, siendo estos principalmente de orden temporal y espacial, es decir, la edad de la persona y el lugar en donde esta habita.

Con ese puente musical e imaginativo usado en este trabajo, se le brinda la posibilidad a conjuntos musicales como la Orquesta Típica UPN, de explorar nuevas sonoridades dentro de

su manera habitual de percibir la música, y es aquí donde escribir para este formato deja tantas experiencias musicales enriquecedoras.

Pensar en la energía masiva que manejan otro tipo de formatos comparados con el formato seleccionado, me obligó a buscar estrategias y recursos propios aplicables a la instrumentación que se pretendía abordar. Tenía que pensar entonces: ¿cómo lograr generar sensaciones al público similares a las causadas por otro tipo de conjuntos como la banda sinfónica y la big band, usando únicamente el sonido producido por una estudiantina andina colombiana?

En primera instancia me encontré con: tiples, bandolas y guitarras, instrumentos que son numerosos dentro del conjunto seleccionado (Orquesta Típica UPN), posteriormente analicé los instrumentos restantes de la agrupación: Flautas, contrabajo y percusión, con esta última me apoyé en dos herramientas que a mi consideración fueron suficientes para completar las adaptaciones: las Placas (Glockenspiel) y la batería (set completo).

A partir de ese análisis comencé a pensar en ¿cómo trabajar la duración y la potencia musical que emitían algunos instrumentos de viento como: saxofones, trompetas, clarinetes o trombones; también pensé en la percusión sinfónica, la cual en el formato original se encuentra escrita para varios intérpretes que la ejecutan al mismo tiempo, entonces decidí organizar cada formato por grupos instrumentales, realizando comparaciones que me ayudaron a encontrar similitudes y diferencias en cuanto a tesitura, técnica y posibilidades sonoras de cada uno de los instrumentos en los tres formatos, por ejemplo: con la percusión sinfónica de la obra UP, se optó por realizar una reducción adecuada para la batería, posibilitando la interpretación por parte de un solo músico en escena. Otros instrumentos como las bandolas, tomaron el papel protagónico de los clarinetes, los cuales llevan en diferentes secciones de las obras, melodías y frases que sobresalen en numerosas ocasiones por encima de todo un conjunto.

El aprovechar ese imaginario de las producciones cinematográficas en la ejecución del intérprete también fue vital para este trabajo, entonces comencé a pensar además, en la posibilidad de permitir a nuevos integrantes de la orquesta típica adentrarse en la ejecución de las obras, esto sin importar su nivel interpretativo; decidí entonces crear una extensión desde la *gradación multinivel*, en donde se le permitiera a los músicos recién ingresados a la orquesta entender la ejecución, a partir de una propuesta desde un nivel básico hasta un nivel

avanzado en la interpretación del tiple, la bandola y la guitarra (considerando siempre el contexto de las habilidades que se requieren en el nivel universitario).

Con esta implementación por niveles, los músicos de la orquesta se encaminaron en un trabajo gradual en la ejecución, pues aquellos que hasta ahora iban tomando rumbo en la interpretación de las obras, optaban por ejecutar las partituras de nivel básico e intermedio, sin embargo cuando notaban un avance en dicha interpretación, comenzaban a inclinarse por ahondar en la partitura original, la cual contenía un nivel avanzado.

Estas adaptaciones lograron brindar a los músicos una nueva forma de percibir las posibilidades sonoras contenidas en cada instrumento, conectando a todos los integrantes de la orquesta, desde tres niveles distintos según sus habilidades técnicas.

Con el proceso de montaje desarrollado junto a la Orquesta se pudieron percibir claramente muchas dudas de tipo interpretativo, pues la atmósfera usada para estas músicas adaptadas, no corresponde directamente al hábito que la estudiantina andina colombiana maneja, sin embargo, poco a poco el contenido material de las obras fue tomando forma en un lenguaje común, creado por los músicos de la orquesta y el director a cargo.

Un factor que marcó una gran experiencia, se encuentra asociado al papel de director, el hecho de acoger esta responsabilidad en mis manos, fue bastante agradable y a la vez tedioso, pues cualquier gesto, signo o símbolo mal expuesto, se convierte en un obstáculo para la fiel interpretación de las obras, dejando abierta una manifestación subjetiva del instante musical.

Desde el papel de director también se logran visualizar muchos comportamientos por parte de los intérpretes, estos asociados a las emociones reflejadas durante la ejecución de las obras, algunos expresan su comodidad auditiva conectada con el repertorio cinematográfico y otros expresan cierto desagrado o incomodidad por la falta de cercanía que este contiene con el repertorio habitual de la estudiantina, por ello fue de suma importancia buscar una comunicación adecuada en el ensayo, de lo contrario se opta por arriesgar el resultado sonoro que se esté desarrollando.

Durante el montaje se extendió una buena retroalimentación, permitiendo encontrar algunos errores de margen musical, dentro de las adaptaciones realizadas; aunque estos no eran muy relevantes, sacrificaban una sana búsqueda del sonido original, por ello poco a poco se fueron corrigiendo.

Finalmente, este trabajo me dejó muchas experiencias cercanas al proceso de montaje, al pensamiento musical, imaginativo, pero sobre todo logró fortalecer esa comunicación efectiva que se buscaba establecer, desde mi papel de director con los intérpretes de las obras.

Bibliografía y Web grafía

Antecedentes de referencia

Cruz Mora José Ignacio (2013-2014).

Los elementos pedagógicos en la iniciación musical de la estudiantina de la escuela de música de Guatavita.

Trabajo de grado para optar por el título de: Licenciado en música.

Bogotá: Universidad pedagógica Nacional.

Tomado de: Biblioteca “Sede de Bellas Artes”.

Hugo Aldemar Córdoba Muñoz (2016)

Apuntes pedagógicos en el entrenamiento para banda de iniciación mediante la práctica de ejercicios del repertorio de la región andina colombiana.

Tesis o trabajo de investigación para optar de magister en dirección: Sinfónica.

Bogotá: Universidad nacional de Colombia.

Tomado de: www.bdigital.unal.edu.co

Nicolás Sotelo García (2015)

“Romerías” Suite para orquesta típica colombiana basada en el tratamiento melódico del compositor Álvaro Romero Sánchez.

Trabajo de grado para optar por el título de: Licenciado en música.

Bogotá: Universidad pedagógica Nacional.

Tomado de: Biblioteca “Sede de Bellas Artes”.

Oscar Andrés Giraldo Tamayo (2015)

Arreglos y adaptaciones musicales para la estudiantina sinapsis de la universidad tecnológica de Pereira.

Trabajo de grado presentado como opción para optar al título de: Licenciado en música.

Pereira: Universidad tecnológica de Pereira

Tomado de: repositorio.utp.edu.co.

Samuel Palacín Fábregas (2013)

Enseñanza/aprendizaje de la música a través del cine, una propuesta didáctica para tercer ciclo de educación primaria

Trabajo de grado para optar por el título de: Maestro en educación primaria.

Tomado de: <https://reunir.unir.net>.

Victoriano Valencia Rincón (2010)

Bandas de música en Colombia, la creación musical en la perspectiva educativa.

Artículo escrito en el desarrollo de la maestría en música con énfasis en composición.

Medellín: Universidad Eafit.

Tomado de: www.academia.edu

Citas

Berguer, R. (1977). *Arte y comunicación*. Barcelona: Gustavo Gil (punto y línea).

Kórsakov, N. A. (Edición en ruso 1922, Edición en español 1946). *Principios de la orquestación*. Primera edición en ruso en 1922 por: Maksimilián Steinberg, edición en español por: Melos (Ricordi Americana), Traductor: Jacobo Ficher, A. Jurafsky.

Laguna, A. (2013). *Grandes compositores: Michael Giacchino. La casa de él*, 1,2,3.

Marín, H. R. (2009). *De liras a cuerdas, una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín: Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia, Departamento de historia.

Monsalve, E. A. (2015). *Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica*. Bogotá: Pensamiento, palabra y obra.

Ospina Romero, S. (2012). *Los estudios sobre la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario*. Bogotá: Artículo, Universidad Nacional de Colombia.

Porta, A. (1998). *Cine, Música y aprendizaje significativo*. Castellón de la plana: Universidad de Huelva.

Sapró, M. (2012). *El interlenguaje musical en el cine: Transculturalidad e integración comunicativa*. Granada: Universidad de Granada.

Lista de imágenes

Img 1: Fotografía tomada por Andrés Pineda, Escuela de música Fernando Sor, Bogotá-2018, Pág. 31.

Img 2-3: Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 39.

Img 4-5-6:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 40.

Img 7:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 41.

Img 8-9-10-11:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 42.

Img 12-13-14:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 43.

Img 15-16-17:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 44.

Img 18-19-20:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 45.

Img21-22-23:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 47.

Img 24-25-26:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 48.

Img 27-28-29:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 49.

Img 30-31:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 50.

Img 32-33-34-35:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 51.

Img 36-37-38:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 52.

Img 39-40-41-42:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 53.

Img 43-44-45:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 56.

Img 46-47-48-49:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 57.

Img 50-51-52-53:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 58.

Img 54-55-56:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 59.

Img 57-58-59-60-61:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 60.

Img 62-63:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 61.

Img64-65:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 62.

Img 66-67-68:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 63.

Img 69-70-71-72:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 64.

Img 73-74-75-76:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 65.

Img 77-78:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 66.

Img 79:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 67.

Img 80-81-82:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 68.

Img 83-84:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 69.

Img 85-86:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 70.

Img 87:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 71.

Img 88-89-90:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 72.

Img 91:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 73.

Img 92:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 74.

Img 93-94-95-96-97-98:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 75.

Img 99-100:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 76.

Img 101-103:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 77.

Img 104-105:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 78.

Img 106-108:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 79.

Img 109-110:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 80.

Img 111-113:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 81.

Img 114-115:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 82.

Img116-117:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 83.

Img118-121:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 84.

Img122-123:Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 85.

Img124:*Partitura individual, Tiple 1-Nivel Básico*, Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 88.

Img 125:*Partitura individual, Tiple 1-Nivel Intermedio*, Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 89.

Img 126:*Partitura individual, Tiple 1-Nivel Avanzado*, Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 90.

Img 127:*Partitura individual, Tiple 1-Nivel Intermedio*, Sección extraída de las adaptaciones realizadas, Pág. 91.

Img128-129: Fotografías tomadas por: Ángela Patricia Gil, Sala de la cultura UPN Nogal, Junio 6 del 2019, Pág. 102.

Img 130-131: Fotografías tomadas por: Ángela Patricia Gil, Salón 200 UPN Nogal, Junio 11 del 2019, Pág. 103.

Img 132-133: Fotografías tomadas por: Ángela Patricia Gil, Salón 200 UPN Nogal, Septiembre 10 del 2019, Pág. 104.

Img 134-135: Fotografías tomadas por: Ángela Patricia Gil, Salón 200 UPN Nogal, Septiembre 24 del 2019, Pág. 105.