Corales como recurso metodológico en formato de banda sinfónica en proceso de formación

Hugo Armando Amador Echeverry

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, maestría en dirección sinfónica
Bogotá, Colombia
2025

Corales como recurso metodológico en formato de banda sinfónica en proceso de formación

Hugo Armando Amador Echeverry

Trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:

Magister en dirección sinfónica

Director:

Roberto Luis Rubio Chaparro (Magister en dirección sinfónica)

Línea de Investigación:

Dirección sinfónica

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes y Humanidades, maestría en dirección sinfónica.

Bogotá, Colombia

2025

(Dedicatoria)

A mi esposa Laura, por su apoyo incondicional en todo este proceso. Por mostrar un gran entusiasmo en las dificultades.

"El aprendizaje musical no debe limitarse al conocimiento técnico. Debe formar personas sensibles, equilibradas y creativas"

Edgar Willems.

Agradecimientos

A la maestría en dirección sinfónica de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá por permitirme ingresar a tan importante institución, en especial al maestro Guerassim Voronkov quien estuvo en la primera etapa impulsando y orientando el proceso.

A los maestros Tetsuo Kagehira, Eduardo Vargas, docentes de la cátedra en dirección sinfónica, quienes orientaron desde su experticia los pasos a seguir.

A los maestros Hugo Andrés Riaño Ángel, director de la banda sinfónica de Sabaneta, Thomas Verrier, Director de Bandas Universidad de Vanderbilt, Rubén Darío Gomez Prada, director del programa de bandas en la Universidad del sur en Illinois, Edwardsville, por el interés en aportar desde sus contextos musicales a este proyecto.

Agradecimientos

A mi familia por ser el apoyo incondicional en todo momento del proceso acaémico, su amor y palabras de aliento han sido mi refugio e impulso para seguir adelante. Cada gesto de cariñó han llenado mi vida de luz y esperanza.

Les agradezco porque han creído en mí y me han enseñado el verdadero significado del amor incondicional..

Resumen
Corales como recurso metodológico en formato de banda sinfónica en proceso de formación

Este trabajo escrito recopila algunas metodologías en base a herramientas corales y procedimientos que puedan ser implementados en formato de bandas sinfónicas en formación, partiendo de los antecedentes de la textura coral, sus fundamentos básicos en la armonía tonal, y el análisis del repertorio original para banda del siglo XX con componentes corales. El escrito expone las perspectivas de directores internacionales sobre el uso de la herramienta coral en banda, y detalla mecanismos y recursos utilizados por maestros y pedagogos allegados al contexto colombiano, revelando diversas estrategias y recomendaciones que sugieren a formadores de procesos musicales. Posteriormente se presenta una propuesta con base a la instrumentación de 5 corales de Carl Philipp Emanuel Bach para ser implementados en banda sinfónica. Este trabajo investigativo concluye sugiriendo la interpretación de repertorio coral y los posibles resultados positivos en beneficios de aspectos musicales como la sonoridad, la afinación, conducción de las líneas, fraseo, y por último mostrar la importancia de generar planes de acción y comunicación en los diferentes programas sinfónicos para que puedan conocer estas herramientas y enriquezcan el conocimiento de directores/formadores.

Palabras clave: Textura coral, conducción, sonoridad, metodología.

Abstract

Choirs as a methodological resource in the format of a symphonic band in the process of formation

This written work compiles some methodologies based on choral tools and procedures that can be implemented in the format of symphonic bands in training, starting from the background of choral texture, its basic foundations in tonal harmony, and the analysis of the original repertoire for band from the 20th century with choral components. The writing presents the perspectives of international directors on the use of the choral tool in band, and details mechanisms and resources used by teachers and pedagogues close to the Colombian context, revealing various strategies and recommendations that they suggest to trainers of musical processes. Subsequently, a proposal is presented based on the instrumentation of 5 chorales by Carl Philipp Emanuel Bach to be implemented in a symphonic band. This investigative work concludes by suggesting the interpretation of choral repertoire and the possible positive results in benefits of musical aspects such as sound, tuning, conduction of lines, phrasing, and finally showing the importance of generating plans of action and communication in the different symphonic programs so that they can learn about these tools and enrich the knowledge of directors/trainers.

Keywords: Choral texture, musical conducting, sound, methodology.

Contenido

	Pág.
Resumen	**6**
Lista de figuras	9
Lista de tablas	10
Introducción	11
Objetivos	**13**
1. Antecedentes del coral	14
1.1 La textura coral	16
1.1.2 Tesitura de las voces	18
1.2 Fundamentos básicos de la armonía tonal vocal	18
1.2.1 Movimiento de las voces	20
1.2.2 Movimientos no permitidos	22
2. El desarrollo de la textura coral en banda sinfónica	23
2.1 Repertorio relevante para banda del siglo XX con características corales	30
2.2 Perspectivas sobre el uso de corales, métodos y repertorio en banda	33
3. Entrevistas	36
3.1 Análisis de la información recopilada en las entrevistas	38
3.1.1 Utilización de corales, beneficios	38
3.1.2 Mejorar afinación por medio de corales	39
3.1.3 Desarrollo de la sonoridad en la banda	41
3.1.4 Desarrollo del fraseo, conducción de las voces, roles	43
3.2 Métodos y compositores	44
4. Instrumentar 5 corales de Carl Philipp Emanuel Bach para banda	46
4.1 Carl Philipp Emanuel Bach	46
4.1.2 Importancia de los corales de C.P.E. Bach-Instrumentación	46
Conclusiones	**65**
A. Anexos	**67**
Bibliografía	**89**

Lista de figuras

Figura 1	*Tesitura de las voces……..18*
Figura 2	*Coral "Uns ist ein Kindlein"……..19*
Figura 3	*Posición unida/separada……20*
Figura 4	*Movimiento directo……..21*
Figura 5	*Movimiento contrario……..21*
Figura 6	*Movimiento paralelo……22*
Figura 7	*Movimiento oblicuo……..22*
Figura 8	*Octavas y quintas directas……..22*
Figura 9	*Unísono……..……..23*
Figura 10	*Cruzar voces…….…...23*
Figura 11	*Primera suite, G.Holst……25*
Figura 12	*Primera suite, G.Holst……26*
Figura 13	*Elsa`S Procession to the catedral……28*
Figura 14	*Cajun Folk Songs…….…...29*
Figura 15	*Coral War Gott nicht mit uns diese Zeit…….……..50*
Figura 16	*Instrumentación War Gott nicht mit uns diese Zeit……....51*
Figura 17	*Coral Ach, Was soll ich sündre machen……..53*
Figura 18	*Instrumentación Ach, Was soll ich sündre machen…….……..54*
Figura 19	*Coral Befiehl du deine Wege……..56*
Figura 20	*Instrumentación Befiehl du deine Wege……..57*
Figura 21	*Coral Christe, der du bist Tag und Licht……...59*
Figura 22	*Instrumentación Christe, der du bist Tag und Licht……....60*
Figura 23	*Coral Gott sei uns Gnädig……..……62*
Figura 24	*Instrumentación Gott sei uns Gnädig……...……....63*

Lista de Tablas

Tabla 1: *Formato instrumental en relación a la textura coral…… 47*

Tabla 2: *Formato instrumental, afinación..……...48*

Introducción

Este escrito pretende demostrar la relevancia de la ejecución instrumental de corales en las bandas sinfónicas, los cuales posibiliten abordar y por ende fortalecer múltiples aspectos técnicos, interpretativos, gramaticales, auditivos. Es evidente que Colombia ha instaurado la mayor parte de las prácticas colectivas musicales en las bandas sinfónicas, desarrollándose en programas públicos y privados. Con esta característica, diversos departamentos, municipios, instituciones privadas, concentran sus esfuerzos en la contratación de un director/formador, quien tiene como objetivo exponer un resultado musical inmediato. Con esta condición planteada, los fundamentos básicos de la formación musical no se desarrollan plenamente.

La educación musical en la primera infancia es la oportunidad de cimentar el desarrollo de cualidades técnicas en los futuros cantantes, instrumentistas, directores, compositores. Es importante abrir el espectro en la formación de base, evitando así una educación unilateral basada en el perfeccionamiento del repertorio como única intención. Gran parte de la formación musical que hasta poco tiempo atrás se recibía en los procesos de bandas sinfónicas en Colombia, solían apuntar en esta dirección, la premura del resultado instrumental, el pensamiento reducido a la enseñanza por reglas, la escasa planeación, presupuesto mínimo, limitaban la expansión del conocimiento y un contacto musical inicial apropiado. Además de estas características mencionadas, las escuelas y otras instituciones donde se imparte música, se enfrentan a la enseñanza tradicional. Según Maurice Chevais, pedagogo francés centrado en el estudio de las prácticas musicales del siglo XX, exponía que “los tradicionalistas puros definen desde el primer día el arte y la música. Les encanta aplicar fórmulas y se dirigen a la memoria de los niños para obtener la repetición exacta. Consagran demasiado tiempo a los desarrollos teóricos y ven los hechos musicales comunes como una mera aplicación de las reglas que enseñan. A estos métodos no les importa ni la música, ni el niño. Tal enseñanza sólo puede resultar provechosa para los bien dotados. Y constituye una grave crítica para un método el hecho de que se dirija a una minoría, sobre todo

tratándose una enseñanza artística. Si esos profesores obtendrían de los mismos con una buena pedagogía". (Hemzy de Gainza - 2003)

Con esta manera de caracterizar y la fuerte crítica a educadores musicales del siglo XX, se acrecientan las posturas afines a diversificar los métodos de enseñanza musical, desplegando herramientas que permitan enfatizar no solamente un desarrollo musical específico, sino por medio de la metodología desenvolver aspectos de expresión, vocales, instrumentales, rítmicos, de lenguaje musical, trascendiendo incluso a lo espiritual, lo humano, y muy importante, generar unidad por medio de las prácticas colectivas.

Debe ser un propósito de los educadores, directores/formadores, gestores culturales y demás involucrados, apuntar a una educación musical íntegra, basada en la exploración continua de la voz, el cuerpo, el juego, la mente, análisis, sin relegar ningún componente fundamental estructural de la formación musical.

Es así como surge la necesidad de aportar al gremio de directores y formadores de banda sinfónica en Colombia, y desde nuestro campo inmediato de acción, estrategias y herramientas que nutran los procesos de formación, viendo en los corales una oportunidad de ayudar en este propósito. Con este proyecto escrito se pretende mostrar la riqueza y variedad del trabajo de corales en los procesos de banda sinfónica con el ánimo que sea mucho más visible y se considere dentro de las herramientas principales del trabajo colectivo.

Objetivos

Objetivo general

Demostrar la importancia del empleo de los Corales como recurso metodológico en bandas sinfónicas que se encuentran en procesos de formación.

Objetivo Específicos

1- Explorar propuestas metodológicas de algunos autores y pedagogos que validen la necesidad del empleo de corales en formatos de bandas sinfónicas.

2- Recopilar información a través de entrevistas a tres (3) reconocidos maestros con el propósito de conocer sus experiencias en la ejecución de corales y qué beneficios conlleva hacia un desarrollo musical grupal.

3- Instrumentar 5 corales de Carl Philipp Emanuel Bach como aporte para ser implementados en formato de banda sinfónica.

Capítulo 1: Antecedentes del coral

"El coral es un himno congregacional estrófico de la iglesia protestante en Alemania" Diccionario Oxford (2008). Aunque la reforma protestante, acontecimiento relevante en el desarrollo coral inició en el siglo XVI, el periodo medieval mostraba una transformación de la homofonía a la Polifonía coral. La escuela de Notre Dame con dos exponentes importantes, Léonin y Perotín generan el cambio a la polifonía, introduciendo dos voces adicionales cantando simultáneamente. Posteriormente, en el período renacentista podemos aludir a diversos compositores el perfeccionamiento de la textura coral mediante técnicas de contrapunto imitativo, Palestrina, Josquin Des Prez, Orlando di Lasso contribuyen a que las voces se muevan de forma diferente.

Con la reforma protestante de Martín Lutero, el coral se convierte en una de las herramientas más cautivadoras, porque permitía con melodías muy simples, llevar mensajes claros y concisos. Así pues, evoluciona y da un giro decisivo en el período barroco, período de mayor auge, pasando de armonía de intervalos a la de acordes. En un comienzo el término **coral** aludía al canto llano logrando desarrollarse en diferentes idiomas y lenguas vernáculas.

El Siglo XVII, un momento importante donde reaparece el estilo homofónico pero con 4 voces que cantan y siguen un ritmo similar. Este concepto de 4 voces, se adapta al coral luterano, con Bach. Por supuesto en Coral empieza a construirse en base a las dos tendencias, homofónico y polifónico. La Polifonía vocal en el primer período del barroco era patrimonio de la música sacra. Se toman melodías tradicionales y se añaden como coral. Era común en las prácticas de los compositores poner música a los textos, ante todo escritos tomados de las poesías. Johan Cruger fue un músico relevante y destacado el cual añade música a las poesía de Paul Gerhardt, considerado gran poeta, a la altura de Lutero.

En el barroco, el coral se desenvolvió como canción devota y su característica principal en un principio fue la interpretación sin acompañamiento y al unísono (choralittier).Posteriormente, la polifonía en los corales surgen por una tradición

Prerrogativa (permiso o beneficio) del Kantorei "*(Coro de alto nivel, dedicado sobre todo, pero no exclusivamente a la música sacra*)". (Bukofzer 1986).

Al igual que en el renacimiento, el origen de muchos corales en el barroco nace desde lo profano, siendo común su transformación y adaptación a otro plano, por ejemplo al plano espiritual, por supuesto aprovechado por los católicos para ser interpretado en sus himnos. Un caso de esta índole fue el coral *O Haupt voll Blut und Wunden,* siendo profano, da un giro al plano espiritual, llamándose *Herzlich tut mich verlangen.* El filósofo y Teólogo Luterano alemán Philipp Jacob Spener (PIETISMO), propone una intelectualización de la fe, Apareciendo así muchos libros de corales, pero pocos corales fueron aceptados como corales litúrgicos. Aun así, es importante el movimiento de Spener, porque incentiva la composición de corales, mostrando evolución armónica, pasando de lo modal a lo tonal, del ritmo libre al ritmo isométrico (Tensiones y relajaciones).

Los corales en sus inicios tenían ritmo flexible, desde la canción renacentista. Con el cambio hacia la armonía tonal, el ritmo se reduce a la pauta de una sílaba por pulsación, como se ve en la armonía de Bach. Algunos libros de corales importantes eran los siguientes:

- *Hamburguer melodeien- Gesangbuch 1604*
- *Schein Cantional Leipizg 1627*
- *Cruger: Praxis Pietatis mélica 1647*
- *Schemelli 1736*

Estos libros eran de armonización simple, música funcional, pero trataban de instaurar el ritmo polimétrico (incorporar múltiples medidas simultáneamente) de los corales en los cantos de las congregaciones. Posteriormente, las versiones modales permiten flexibilidad en el ritmo.

En su tratado de armonía, Schoenber define el Coral como una forma artística, algo articulado, donde se expresa una idea inicial desarrollándose no al instante, sino de manera sucesiva.

“Si se piensa en Coral como forma musical, podría considerarse como una cadencia más o menos extensa, donde los acordes se ordenan de una determinada manera” Schoenberg (1974).

1.1 La textura coral.

“Si fuera posible tomar una relativamente rápida sucesión de fotografías instantáneas de la conformación de un pasaje musical, podría obtenerse la estructura básica de una textura musical” (Diccionario Oxford 2008). La textura coral nace con el desarrollo de la música polifónica escrita para coros en los periodos renacentista y barroco, principalmente en Alemania. Se refiere a la manera como se mueven y se organizan las partes vocales o instrumentales, desprendiéndose de cuatro voces principales: **Soprano, contralto, tenor, bajo,** logrando con su interacción, un equilibrio de la armonía. Los corales luteranos de Johann Sebastian Bach se convierten en un referente para la posterior estandarización de la textura coral.

Durante el periodo renacentista, los compositores tenían consigo herramientas muy limitadas para la creación de melodías, las posibilidades de generar material innovador fueron escasas por múltiples reglas e indicaciones impuestas al compositor de la época. Por ejemplo, el tratamiento de intervalos melódicos ascendentes y descendentes, el manejo de las disonancias, la utilización de acordes tríadas y acordes de sexta, fueron condicionantes para el desarrollo y evolución, no solo melódica y rítmica, sino también de las posibilidades de la textura. Con la transición al barroco, la textura coral se enriquece, diversificando el movimiento y las alternativas de cada una de las voces.

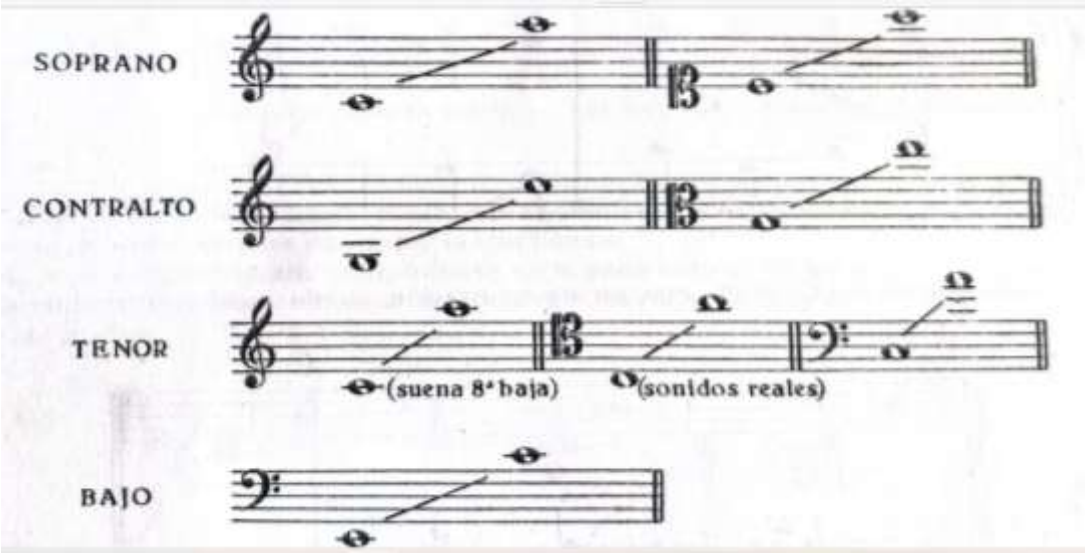
El bajo y su independización de las demás voces, principalmente de la soprano, generan nuevas herramientas para los compositores, fomentando otras tendencias en la escritura musical, acordes de séptima en el primer tiempo del compás, acordes alterados, movimientos cromáticos, entre otros. Todo ello, en un ámbito previo a la creación de la tonalidad que durante el barroco se fue implantando. En el transcurso del barroco los compositores implementan técnicas de combinación entre instrumentos y voz, traspaso de líneas melódicas creadas para un instrumento específico pero replicadas en otro, (Idioma vocal e instrumental) permitiendo la nueva creación y diversificación de repertorio, y por ende, de la textura.

A Giovanni Gabrieli (1557-1612) se le atribuye en gran medida la creación de múltiples efectos, con la utilización y ampliación de la textura hasta 8 voces, combinando coros, registros, instrumentos y voces, demostrando las posibilidades de colores y sonidos. Gabrieli, siendo organista de la catedral de San marcos(Venecia), importante y codiciado cargo musical, cambia la visión del tratamiento textural que se solía implementar en las composiciones, porque innova en la disposición de las diferentes partes vocales e instrumentales logrando revolucionar aspectos musicales de melodías, ritmo, letras, disonancias, acordes invertidos. Por medio de las composiciones para órgano donde dobla las voces más agudas con las más bajas, transfiere posteriormente esta revolucionaria técnica a las voces. Todos estos elementos sirven de referencia a otros compositores de la época como Monteverdi y Schutz para ampliar el uso de la textura y diversificar las posibilidades entre los idiomas instrumentales y vocales.

1.1.2 Tesitura de las voces

Nos referimos con tesitura al rango que cómodamente un intérprete vocal o instrumental puede ejecutar con claridad, diferenciándose del registro que abarca notas que pueden resultar muy complejas o por lo menos no tan usadas.

Figura 1



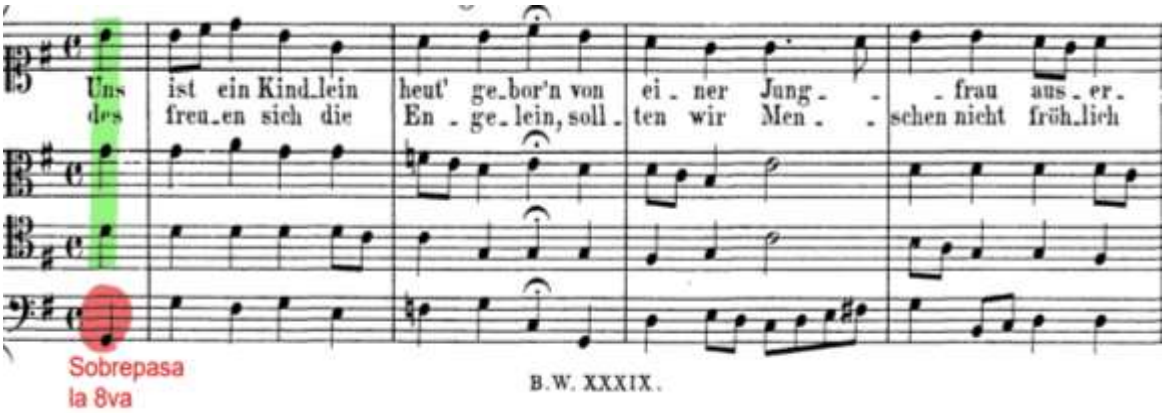
Nota: Tomado del libro “teoría y práctica de la armonía tonal”, Luis Blanes, pág.15. 1990 por Real Musical.

1.2 Fundamentos básicos en la armonía tonal vocal.

En relación a los fundamentos básicos de la armonía tonal, este escrito pretende realizar un resumen general, por tal motivo se sugiere abordar tratados y métodos de estudio de la armonía tradicional y contrapunto.

Como nombramos anteriormente, el barroco genera una transformación de las maneras y herramientas compositivas, el tratamiento de la textura y la relevancia de un eje tonal como principio de tonalidad. Así mismo, el bajo toma una relevancia que afecta los diversos trabajos corales y composiciones, con movimientos y una mayor flexibilidad en relación al movimiento como por ejemplo la distancia entre el bajo y las voces superiores, soprano, contralto, tenor. En el siguiente ejemplo vemos un coral De Carl Philipp Emanuel Bach, donde la flexibilidad de registro en el bajo es evidente.

Figura 2



Nota: Tomado del Coral “Uns ist ein Kindlein heut gebor´n”, de Carl Phillipp Emanuel Bach

Para mostrar y ejemplificar este punto, nos basaremos en las posiciones que puede tener un acorde de tres sonidos, posiciones en las que se duplicará la nota fundamental del acorde y como se expresó anteriormente, el bajo podrá extenderse a más de una 8va con relación a las demás voces.

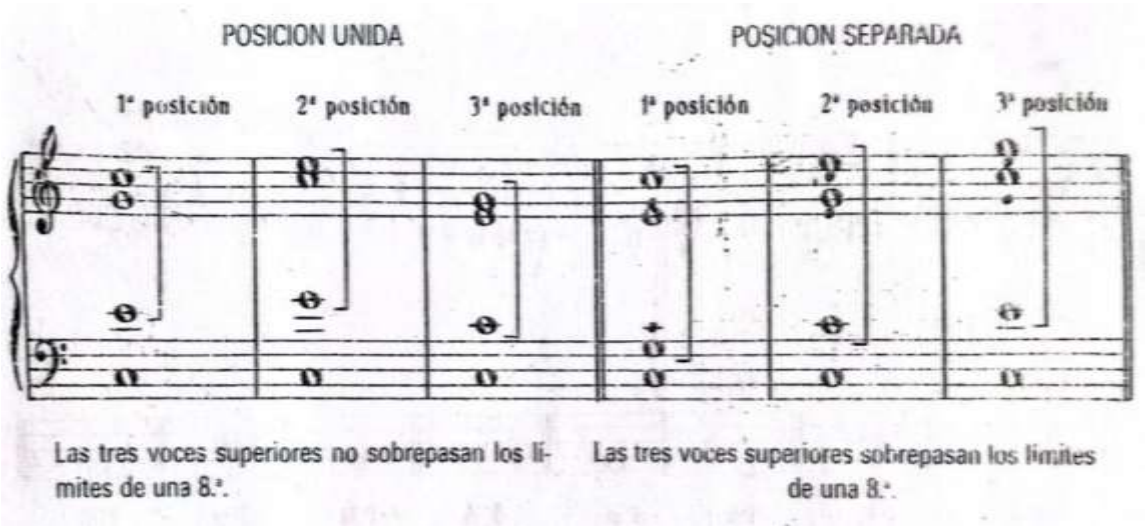
Los acordes pueden escribirse de dos maneras:

- *Posición cerrada o unida*: Se refiere a que las voces de Soprano, contralto, tenor no superan la 8va.

- *Posición abierta o separada*: Se refiere a que las voces de Soprano, contralto, tenor si supera la 8va.

Estos acordes también pueden establecerse en tres posiciones de acuerdo a la nota que interprete la soprano, seguidamente se organizan las demás notas del acorde en la voz de contralto, tenor y bajo.

Figura 3



Nota: Tomado del libro “teoría y práctica de la armonía tonal”, Luis Blanes, pág.17. 1990 por Real Musical.

1.2.1 Movimiento de las voces

En la textura coral se hace necesario enriquecer y equilibrar la armonía y el contrapunto, por medio de la interacción y movimientos de las voces entre sí, siendo pues, muy relevante para encontrar organización y coherencia. La manera como se muevan las voces impactará sustancialmente el discurso musical, sea

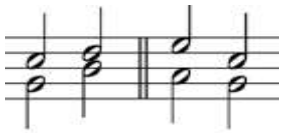
textura homofónica o polifónica, debe regularse el uso de los movimientos para evitar problemas armónicos o debilitamiento de las melodías.

Los movimientos de las voces al buscar encadenar acordes son 4:

- Directo:

Dos voces se conducen en el mismo sentido ascendente o descendentemente.

Figura 4

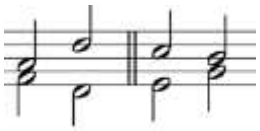


Nota: Tomado de “Armonía, aula de María Tardío”- Pag 2

- Contrario

Las voces del coral se mueven en sentido opuesto, entonces si una sube la otra bajará. Su una voz baja, la otra subirá.

Figura 5

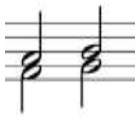


Nota: Tomado de “Armonía, aula de María Tardío”- Pag 2

- Paralelo

Dos voces se mueven en la misma dirección pero guardan la misma distancia interválica. Difiere del movimiento directo.

Figura 6

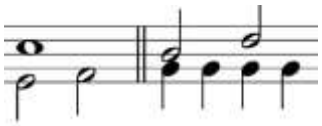


*Nota: "*Tomado de Armonía, aula de María Tardío"- Pag. 2

- Oblicuo

Una de las voces queda estática, la otra puede subir o bajar.

Figura 7



Nota: Tomado de "Armonía, aula de María Tardío"- Pag 2

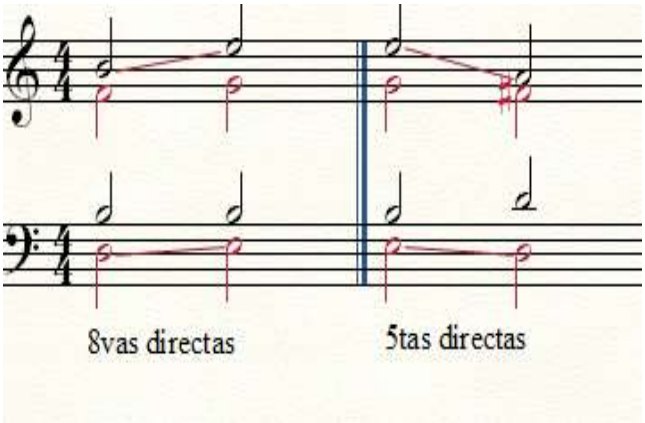
1.2.2 Movimientos no permitidos

En la conducción de las voces, el movimiento variado y las disposiciones de un acorde equilibran la armonía (Armonía tradicional, Luis Blanes).

Octavas y Quintas directas

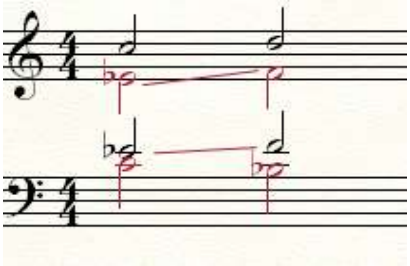
- Ejemplo de 8vas y 5tas directas

Figura 8



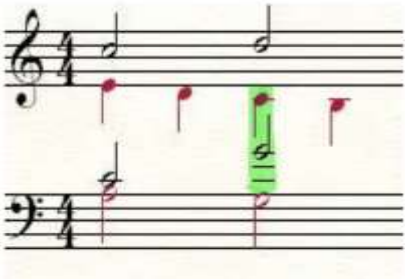
Unísono

Figura 9



Cruzar voces

Figura 10



CAPÍTULO 2

El desarrollo de la textura coral en banda sinfónica

Desde finales del siglo XIX e inicios del XX, compositores como Camille Saint-Saenz, Percy Grainger, Gustav Holts, John Philip Sousa, Ralph Vaughan Williams entre otros, adaptan y crean música para bandas militares. Su hacer musical y compositivo es potenciado gracias a un formato innovador el cual es instaurado por el desapego de la banda a asuntos netamente militares, la institucionalización de agrupaciones y la tendencia educativa hacia la orientación de jóvenes, siendo este aspecto vital para incrementar el repertorio. También es necesario decir que la evolución de instrumentos de viento con sistemas sofisticados (válvulas),

posibilita la transcripción de óperas y oberturas para el formato, y por supuesto conlleva a composiciones originales, desplegando nuevas tendencias en cuanto a sonoridad, registros y timbres.

El repertorio de las bandas militares en la primera década del siglo XX tuvo como propósito acompañar diferentes eventos y celebraciones nacionales. Bandas destacadas como *United States Marine Band* tenía la labor de interpretar marchas y música de nuevos compositores. John Philip Sousa, además de creador del Sousafono vital para la sonoridad de la banda, fomenta la composición para banda militar. La marcha *The Star and Stripes Forever* (1896), fue tendencia dentro de las diferentes ceremonias Estadounidenses. En Europa, la *Banda real del Regimento Coldstream (Reino Unido)* y la *Banda de la Guardia Republicana (Francia)* interpretan himnos, como (la marsellesa), también grandes obras románticas como *La marcha triunfal de Aída* de Giuseppe Verdi, la obertura de Carmen de Georges Bizet. Esto permite ganar prestigio al formato, potenciando la banda culturalmente.

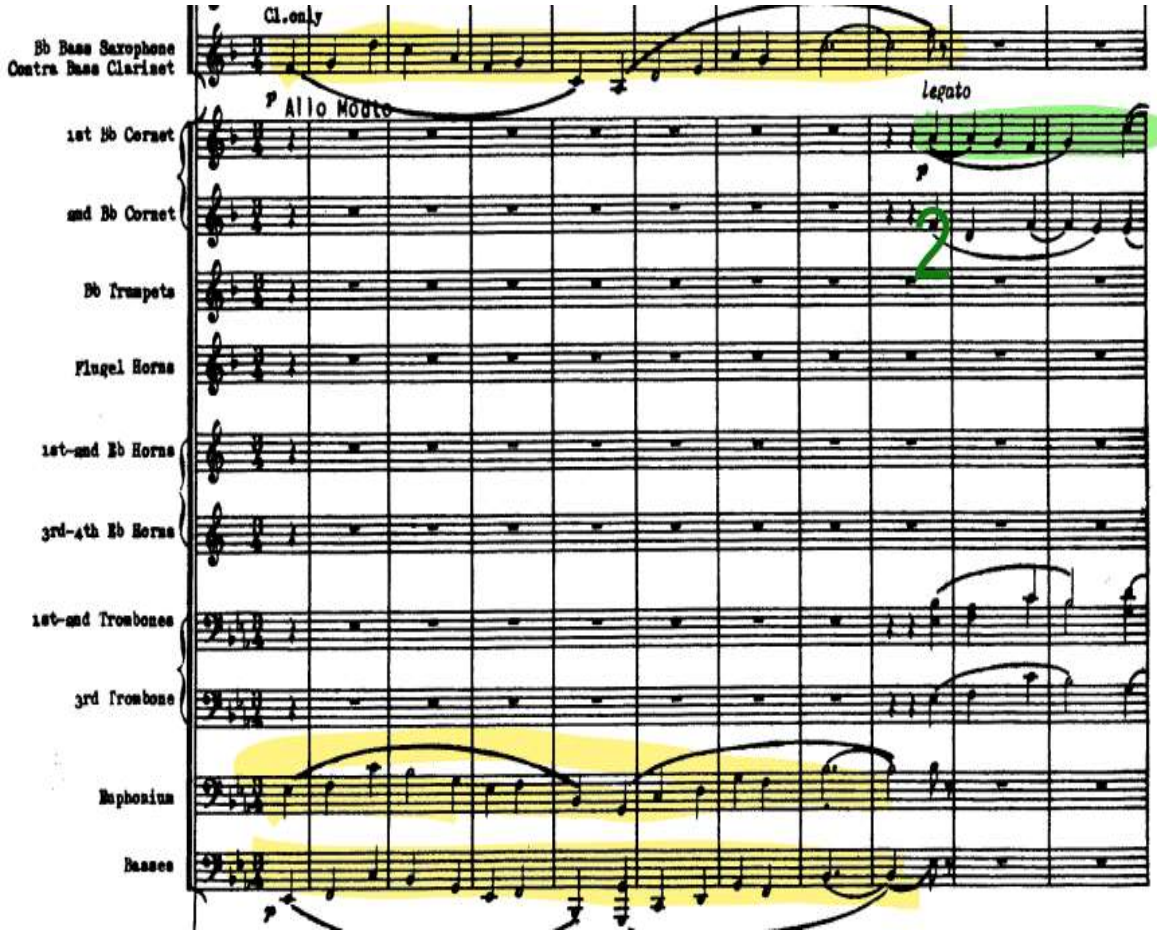
Hacia la segunda década del Siglo XX, autores como Gustav Holst, Percy Grainger, Darius Milhaud, Ralph Vaughan Williams, escriben obras originales para banda, logrando desarrollar un repertorio que posteriormente fue utilizado por músicos profesionales y por supuesto en ámbitos académicos. Otras obras no son originalmente para banda, pero son consideradas como trascendentales para ser arregladas e instrumentadas en el formato.

Holts es uno de los compositores más importantes para la banda del siglo XX, con *la primera suite militar en Mi bemol Mayor (1909) y Segunda Suite militar en fa mayor (1911).* Estas dos obras son recomendadas por diversos maestros como herramienta musical en la búsqueda del desarrollo técnico. Frederick Fennell, importante director Estadounidense, recomienda su interpretación para el fortalecimiento de la agrupación. Richard Floyd, pedagogo y director, en diversos artículos y talleres nombra la importancia de la suite. Incluso agrupaciones de talla mundial como *Tokyo Kosei Wind Orchestra* de Japón, las involucran habitualmente

en sus programas de concierto, además de expandir en Asia este repertorio, convirtiéndo las obras en referente para otras agrupaciones.

Holst logra aplicar conceptos y características de los corales luteranos en instrumentos de viento. Por ejemplo, en el primer movimiento de la primera Suite "*Chaconne"* se evidencia una melodía de 8 compases, que logra ser desarrollada y ampliada en el movimiento. Esta melodía expresiva podría asemejarse a la idea de un coral luterano, donde se establece un cantus firmus mientras se desarrolla la textura.

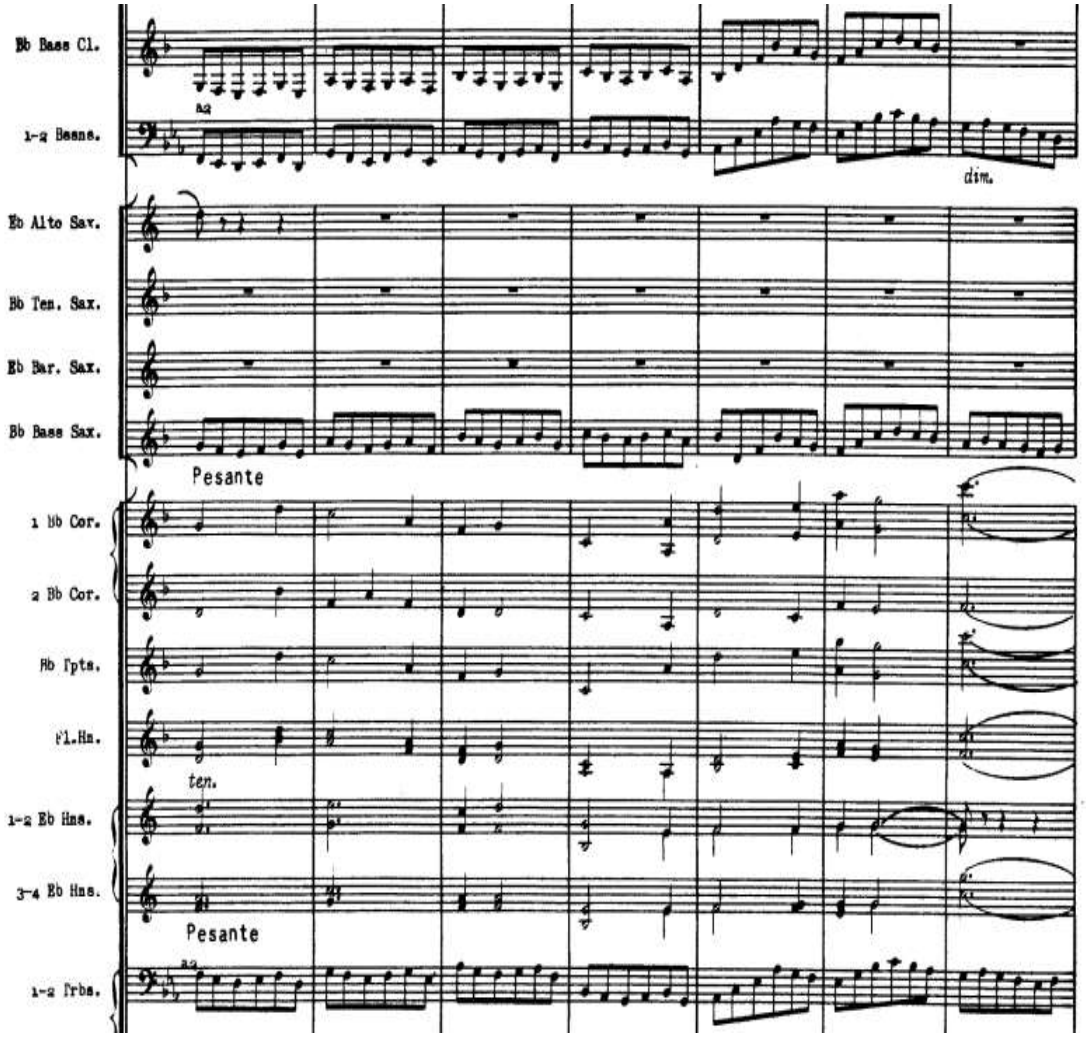
Figura 11. *Primera suite en E Mi bemol- Melodía principal.*



Nota: *tomado de Boosey y hawkes 1921, USA*

Figura 12: *Primera suite en E Mi bemol. Melodía principal acompañada.*

Se observa la línea melódica principal acompañada por un grupo de instrumentos que desarrollan paralelamente un motivo de intervalos conuntos, complementando y reforzando el material temático.



Nota: *tomado de Boosey y Hawkes 1921, USA*

La propuesta melódica simple en esta suite, puede evocar un coral, claramente extenso, en el cual la transformación melódica con las respectivas variaciones se desarrollan a lo largo de los tres movimientos. Esta manera pausada y tranquila que además es distribuida en diferentes instrumentos del formato, es utilizada como herramienta metodológica buscando concientizar a los músicos sobre

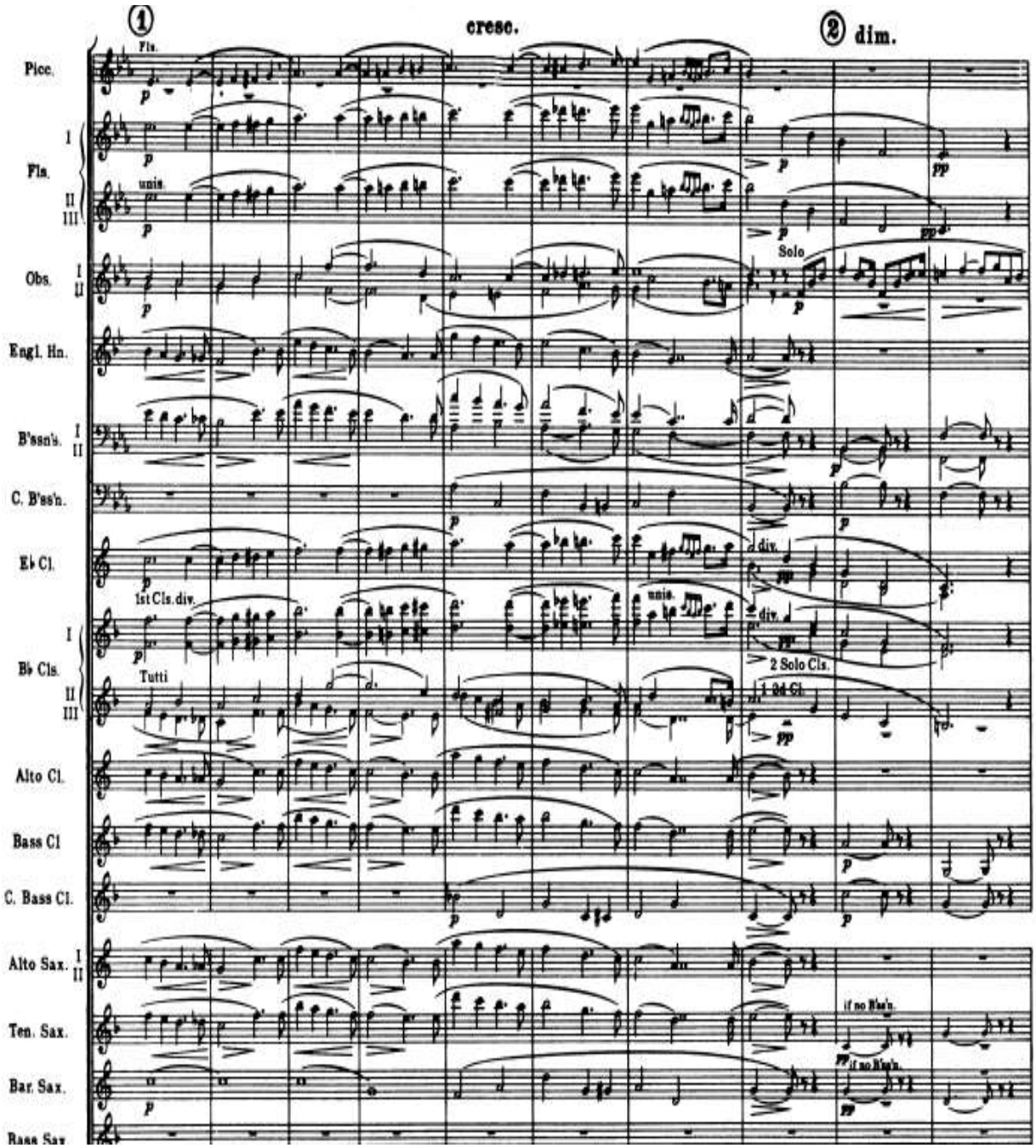
conceptos relevantes de balance y equilibrio de las voces, fraseo, conducción melódica, articulación, sensibilidad armónica, rango dinámico.

Aunque no es una obra original para banda, en la sección Elsa´s Procession to the Cathedral del compositor Alemán Richard, de la ópera **"Lohengrin"** el compositor utiliza características propias de corales tradicionales. Por tal motivo, la obra es tomada como herramienta de trabajo por diversas bandas sinfónicas, con el ánimo de consolidar elementos sonoros y técnicos.

Es interesante observar cómo Lucient Cailliet, quien transcribe la obra en 1938, usa crescendos por densidad, es decir, ampliando progresivamente la instrumentación. La textura de la obra en gran parte de las secciones, es de carácter homofónico, avanza en bloque, semejante a un coro vocal permitiendo que las bandas usen esta obra como estratégia de desarrollo sonoro homogéneo. Aún asi, Wagner no deja la estructura polifónica, utilizando el diálogo entre secciones para enriquecer la textura.

Fragmento de la obra Elsa´s Procession to the Cathedral - Transcripción para banda: Lucient Cailliet.

Figura 13

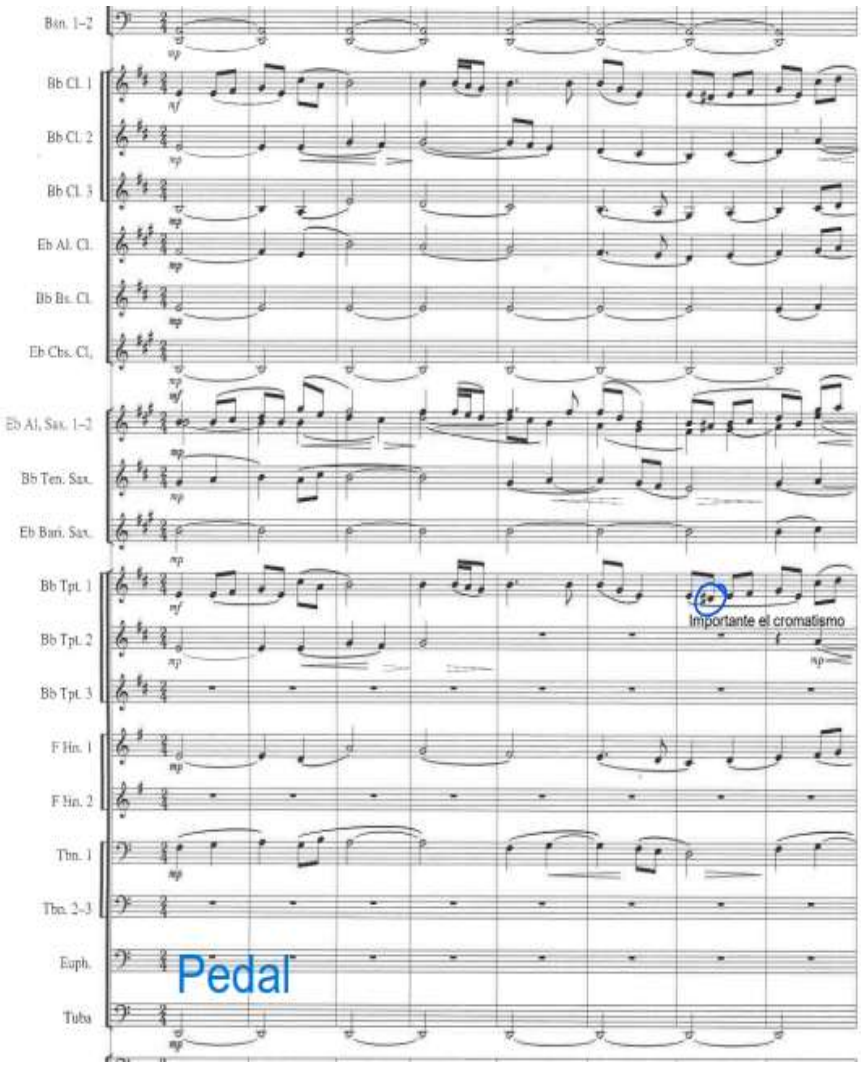


Nota: Tomado de Remick music Corporation ASCAP

El primer movimiento de la obra Cajun Folk Songs de Frank Ticheli es un interesante ejemplo de cómo las bandas pueden extraer importantes beneficios para la consolidación de la afinación y el fraseo. El contexto modal es relevante en el desarrollo melódico, generando intervalos más sensibles, entre lo mayor y lo menor, esto nutre y varía la manera de conducción de las líneas. El modo dórico en este sentido, también obliga a que el músico ajuste ciertos intervalos para la estabilización armónica de la obra. Los bajos a menudo interpretan notas pedales, elemento importante para el trabajo de afinación, pues en base al pedal se pueden ajustar los diferentes intervalos que desarrolla la línea melódica.

Fragmento de la obra - Cajun Folk Songs

Figura 14



Nota: Tomado de Warner Bros Publications, New York.

2.1 Repertorio relevante para banda del siglo XX con características corales.

Las características de un coral en cuanto a la construcción melódica, las maneras rítmicas, armónicas, contrapuntísticas, la interacción entre las voces (textura), permiten que se adapte a la banda como herramienta metodológica. Desarrolla y trabaja elementos puntuales del fraseo, respiración colectiva, afinación, conducción. Gran parte del repertorio del siglo XX original o transcrito para banda, reúne estas características,

Anteriormente se expusieron algunas características propias de una obra para banda en relación al ámbito coral. La primera suite en Mi bemol mayor de Hoslt es un ejemplo relevante en este propósito. A continuación se nombran algunas obras importantes de la literatura para banda y un comentario sucinto, las cuales se relacionan con alguno de los componentes propios del coral ya expuestos.

- *Cajun Folk Songs- Frank Ticheli* (1958-): Escrita en 1990. El primer movimiento " La belle et le capitaine" muestra características corales. El saxofón alto expone la melodía, siendo desarrollada durante el movimiento
- *Iris Tune From County Derry- Percy Grainge*r (1882-1961): Escrita en 1918 basada en una melodía irlandesa, expone en la introducción a trompetas y trombones, cornos y barítonos en un tipo de coral , posteriormente la flauta traversa y la madera son protagonistas.
- *Suite Francaise- Darius Milhaud* (1892-1974): Escrita en 1945, muestra en el segundo movimiento una textura coral desplegada en cornos, con un posterior desarrollo del oboe y la madera. El cuarto movimiento es muy expresivo.
- *English Folk Songs Suite- Ralph Vaughan Williams* (1872-1958) Escrita en 1923, incorpora melodías inglesas. Es interesante el intermezzo (2 mov), el oboe es apoyado por un acompañamiento de clarinetes y corno.
- *Elsa´s Procession to the Cathedral- Richard Wagner (1813-1883)- Transcripción para banda- Lucien Cailliet* (1891-1985). Aunque estrenada oficialmente en 1850, la obra fue transcrita para formato de banda en 1938, tomada de la ópera Lohengrin de Wagner. Una interesante obra con introducción de la sección de madera. Se acopla muy bien al trabajo y desarrollo con propósito coral.
- *Labor and love- Percy Fletcher (1879-1932):* Escrita en 1913 es una obra con contrastes melódicos muy marcados, con un desarrollo amplio del barítono. La instrumentación es para banda de viento metal con acompañamiento de percusión. Es considerada la primera obra para este formato de prueba para unos juegos nacionales en Reino Unido (Crystal Palace).

- *Lincolnshire Posy- Percy Grainger* (1882-1961): Escrita en 1937, se basa en canciones populares inglesas transcritas directamente de los cantantes de la ciudad de Lincolnshire, Inglaterra. Con una gran carga expresiva en el segundo movimiento “Horkstow Grange” el compositor quiere captar las más altas expresiones de los cantantes originales llevada a los instrumentos de viento. Un claro ejemplo es la línea melódica de la trompeta.
- *Hammersmith- Prelude and Scherzo- Gustav Holst* (1874-1934). Escrita en 1930 se asemeja en su introducción a la primera suite del mismo compositor, pero con carácter melódico e interválico diferente. La Tuba y los barítonos desarrollan una larga frase melódica retomada por los clarinetes, la flauta piccolo y las trompetas. Una interesante obra escrita desde una perspectiva contemporánea pero que permite abordar el estilo coral.
- *Chorale and Alleluia- Howard Hanson (1896-1981):* Escrita en 1954 cumple con las características de un coral. Las trompetas son protagonistas en un inicio acompañadas por trombones, cornos, barítono y tuba.
- *Symphony for band- Vincent Persichetti* (1915-1987). Escrita en 1956 tiene una relevancia en la literatura propia de banda, de las 13 sinfónicas escritas por Persichetti, la 6 es para banda de viento. Es una obra que nos conduce a la música atonal propia de la segunda mitad del siglo XX, aún así, el segundo movimiento (Adagio Sostenuto) sigue siendo expresivo y lírico. El registro que usa el compositor para la flauta traversa es muy novedoso para la época, es muy bajo pero exigiendo ser expresivo.
- *Salvation is created- Pavel Tschesnokoff* (1877-1944). Originalmente fue compuesta para voces en 1912, pero adaptada e instrumentada para banda por diversos compositores y editoriales interesados en trabajar y ampliar conceptos técnicos en bandas juveniles. Actualmente se destaca la versión para banda de Michael Brown, compositor y arreglista perteneciente a la casa editorial JW Pepper. Al ser un himno ortodoxo ruso, permite explorar el balance instrumental sonoro de la banda.
- *Variations on a Korean Folk Song- John Barnes Chance* (1932-1972) Escrita en 1965, está basada en una expresiva melodía coreana, explorando

diferentes colores instrumentales por medio de múltiples variaciones. El unísono de clarinetes en la introducción podrá fijar un modelo de conducción y fraseo para desarrollarse en las variaciones.

- *Hill Song No. 2- Percy Grainger* (1882-1961). Escrita en 1907, está ampliamente instrumentada generando un impacto sonoro importante para la época, aún así conserva un carácter lírico. Aunque Hill song No.1 es más conocida en contexto norteamericano, las bandas suelen trabajar esta parte 2 al ser técnicamente más accesible para los músicos, logrando trabajar balance y fraseo con contundencia.

Nota: tomado de: https://www.wasbe.online/copy-of-composers-1

2.2 Perspectivas sobre el uso de corales, métodos y repertorio en banda.

A lo largo de mi carrera como director y formador en banda, he participado en diferentes talleres, capacitaciones y foros, donde maestros de diversas latitudes exponen enfáticamente la relevancia y vital importancia del trabajo coral en banda. Nombran diversos repertorios y métodos colectivos para la enseñanza. Dentro de muchos congresos en Colombia, destaco las ponencias que en su momento hicieron maestros como Darío Sotelo (Brasil), Laszlo Marosi (Hungría), Tian Tee Lee (Singapur), Pamela Bustos (Estados Unidos), Rosa Briceño (Venezuela), Frank de Vuyst (Bélgica), quienes brindan información enriquecedora, aunque lamentablemente los conceptos dados generalmente no tiene un impacto sobre los asistentes. En mi visión, los métodos y repertorios tipo coral que se aplican como herramienta metodológica en Colombia, son poco utilizados por directores y pedagogos involucrados en el contexto de banda sinfónica. El resultado sonoro de muchos procesos, particularmente escolares, demuestran un uso limitado. Esto puede deberse a factores como la falta de capacitaciones específicas en todo el territorio nacional, no dar prioridad de abordar repertorio de carácter técnico vocal y la percepción de que el enfoque de textura coral pertenece exclusivamente al ámbito vocal. Como educadores, el desafío está en ir reconociendo el material y

las metodologías que sean posibles, con el ánimo de cambiar esta perspectiva limitada y abrir nuevas posibilidades artísticas y pedagógicas para nuestras bandas, difundiendo también a los procesos donde la información no llega con facilidad.

Quiero dar a conocer las perspectivas de maestros que están a cargo de proyectos de banda fuera de Colombia y con quienes en algún momento he podido conversar acerca del repertorio y las metodologías de corales en banda y la visión general de esta herramienta en su país.

En una conversación realizada con el maestro **Laszlo Marosi**, director Húngaro y además muy familiarizado con las bandas en Latinoamérica, dialogamos sobre el uso de corales como herramienta metodológicas y cómo está su país. El maestro insinuaba que si se usa, pero no con la regularidad esperada. Muchos de sus estudiantes que ejercen la dirección lo usan, tratando de sacar el mayor provecho, algunos otros no. En su larga trayectoria en Europa y América, comenta que ha tenido la oportunidad de dirigir repertorio para coro y banda, argumentado que son una gran combinación, básicamente porque los instrumentos fueron inventados para imitar las voces humanas, entonces estas combinaciones fortalecen muchos conceptos básicos que pueden potenciarse. Una muestra, decía el maestro, fue Hector Berlioz, quien compuso sus sinfonías utilizando la banda de viento y coro, demostrando un carácter triunfal. También Liszt compuso varias piezas para coro masculino con diferentes acompañamientos de viento metal, revisar conexion“ cabe anotar que el maestro grabó estos trabajos de Liszt”. El maestro Marosi se reifere a Frigyes Hidas como un compositor importante, porque compuso un Réquiem con coro mixto y banda de viento.

En otra conversación con el director Mexicano **Luis Manuel Sanchez,** quien es profesor de la UNAM (universidad nacional autónoma de México) y director artístico en la orquesta de cámara de Bellas artes, dialogamos sobre el uso de corales en banda en su país. Dice que existen numerosas bandas en México, en su mayoría comunitarias y por ende su propósito no es formativo. En el contexto académico

hay pocas bandas, pero cada quien utiliza los elementos que puede, lamentando que no exista un programa o sistema que dé uniformidad a los procesos. Sin embargo, aunque es lamentable que no haya un concepto unificado, que no haya un sonido establecido, en algunos procesos formativos si se trabaja corales de Bach instrumentados, algunos corales de Philip Spark, y en el caso particular de él como director, usa una herramienta de Youtube de un norteamericano llamado John Macalister con el propósito de trabajar balance, afinación, conducción de las voces, pulso interno. Argumenta que lo más importante, es educar a los directores y conocer el material, con esto se puede establecer una metodología y una ruta a seguir.

En contacto con **Marcelo Jardim** (Brasil), profesor de dirección de banda y práctica de orquesta de la escuela de música de de la UFRJ (Universidad federal de Río de Janeiro), y director musical de la orquesta de vientos, asegura que en su país es poco usual la utilización de herramientas corales en banda, por lo menos de forma criteriosa y metodológica. Algunos directores si conocen las buenas técnicas de ensayo y desarrollo de la sonoridad de las bandas, por ende potencian y utilizan diversos materiales con contenido.

En una corta conversación con el Doctor **Tian Tee Lee** (Singapur), director de bandas de Singapur y profesor en el conservatorio de música de Sichuan (China), manifiesta que todo repertorio incluso exija cantar aporta mucho y es esencial para los miembros de la banda, ya que por medio de ello, el joven desarrollará una mejor entonación y por ende una mejor afinación. Los conceptos de fraseo y expresión podrán desarrollarse con mayor eficacia. Cabe mencionar que el maestro Tian Tee Lee es creador de un programa musical en el conservatorio de Sichuan enfocado en banda de viento, fomentando la práctica instrumental. en este país.

El maestro **Jose Alberto Pina Picazo** (España), importante compositor y director asociado a la casa editorial Molenaar (Holanda), dice que, en su experiencia como director y compositor, en su país es poco utilizada la herramienta y repertorio coral en banda. Argumenta que debería usarse con frecuencia puesto que ayuda a

comprender mejor el sistema de afinación, así como a entender desde una edad temprana, con afinamos cuando estamos en una banda. El maestro Pina refiere al poco material que circula con este componente coral, puesto que el repertorio que se trabaja en este país se limita a obras que los directores dispongan en sus archivos en formato PDF. También el intercambio ilegal de repertorio es un común denominador , y así mismo, la poca voluntad de comisionar música a múltiples compositores. Así pues, se gira en torno al mismo repertorio sin tener en cuenta la formación conceptual de los jóvenes, la dificultad, el formato instrumental, entre otras condiciones.

El maestro **Frank de Vuyst** (Bélgica) director actual en la unión musical de Torrent en Valencia, España y además muy ligado a los procesos escolares en Colombia, recomienda trabajar calentamientos colectivos con énfasis coral. Sugiere los ejercicios del compositor Derek Bourgeois "*16 warm-ups for symphonic band"*, una secuencia de 16 ejercicios para alcanzar una sonoridad plena y robusta. Así mismo , sugiere utilizar repertorio que se adapte a las necesidades técnicas de la banda, como por ejemplo *Tocatta For Band* de Frank Erickson para involucrar conceptos de balance y conducción.

CAPÍTULO 3- Entrevistas

El principal propósito de las entrevistas es visibilizar herramientas y estrategias específicas y pertinentes para la implementación de corales en banda sinfónica en Colombia. Considero que los maestros entrevistados tienen el conocimiento y experiencia necesaria para nutrir este trabajo, siendo referentes en el contexto de bandas sinfónicas a nivel nacional e internacional. Han demostrado resultados importantes en agrupaciones juveniles y universitarias teniendo un común denominador, el uso de corales como herramienta indispensable para buscar consolidar conceptos de sonoridad, afinación, color, fraseo, entre otros.

Los maestro invitados:

- **Rubén Darío Gómez Prada**: (Colombia). Actualmente es director del programa de bandas en la Universidad del Sur de Illinois-Edwardsville, Estados Unidos, director del programa de bandas en la Universidad del Sur de Illinois-Edwardsville, Estados Unidos. El maestro ha construido diferentes proyectos musicales en Colombia y Estados Unidos, principalmente con bandas sinfónicas juveniles y algunas universitarias. El maestro Gomez accede con entusiasmo dar su visión sobre el tema.
- **Thomas E. Verrier**: (Estados Unidos). Thomas E. Verrier es Director Senior de Bandas y Director de Conjuntos de Vientos en la Escuela de Música Blair de la Universidad de Vanderbilt. Dr. Verrier es Director de la Vanderbilt Music Acadèmie en Aix-en-Provence, Francia, y Director Fundador del Conductors Lab (un proyecto conjunto con músicos de la Filarmónica de Berlín). El maestro Verrier ha nutrido por más de 5 años los proyectos sinfónicos de Colombia, mostrando a directores formadores y músicos instrumentistas un importante dominio de múltiples herramientas musicales para banda sinfónica, dentro de las cuales se resaltan los corales.
- **Hugo Andrés Riaño Angel:** (Colombia). Es un destacado músico colombiano y coordinador académico de la licenciatura en música de la corporación universitaria Adventista (UNAC). Director de la banda sinfónica especial de Sabaneta, Antioquia.
  Licenciado en música con estudios de Postgrado en Dirección de Bandas Sinfónicas y Maestría en dirección de Orquestas sinfónicas, con amplia experiencia como director de Bandas Sinfónicas entre las que se encuentran la Banda Sinfónica de la Red de Escuelas de Música de Medellín, La Banda Filarmónica departamental de Antioquia. El maestro Riaño ha aportado conocimiento y estrategias pedagógicas en diferentes programas municipales y departamentales en el ámbito sinfónico colombiano, siendo los corales, uno de los pilares.

La entrevista a los 3 maestros buscaba obtener información en base a las siguientes preguntas:

- ¿De qué manera el uso de corales contribuye al desarrollo de una agrupación sinfónica (banda)?

- ¿Cómo es el proceso implementado en la utilización de corales en banda sinfónica?. ¿Qué compositores y métodos frecuenta en el desarrollo de corales en banda sinfónica?.

Las entrevistas fueron realizadas de manera virtual entre los meses de agosto y noviembre del año 2024 y pueden leerse detalladamente en el **Anexo 1** del presente documento.

3.1 Análisis de la información recopilada en las entrevistas

En las entrevistas realizadas se cruzan diversos puntos de vista en relación a las temáticas sobre la implementación de corales en los procesos de banda sinfónica. Se encuentran en su mayoría posturas similares a métodos y repertorio con componente coral, autores y dinámicas de trabajo. Los objetivos giran en torno a encontrar bondades que se obtienen al desarrollar repertorio coral, las metodologías que cada maestro aplica, conduciendo la charla al tipo de corales, métodos y autores que recomiendan. Algunas posturas se hacen de manera libre en base a las experiencias acumuladas, otras en base a métodos y autores que han aplicado a lo largo de sus carreras.

3.1.1 Utilización de corales - beneficios.

¿De qué manera el uso de corales contribuye al desarrollo de una agrupación sinfónica (banda)?

En este punto se pregunta a los tres maestros en qué medida usa los corales en los procesos de banda sinfónica que tiene a cargo, y además cómo beneficia al formato instrumental, que se obtiene de su ejecución.

Allí el maestro Rubén Darío es amplio en su respuesta y como primera medida es crítico con los procesos colombianos de banda en cuanto a la utilización de corales. Los procesos sinfónicos que no son conscientes de todo lo que se puede hacer con este material, retrasan los procesos y por ello la evolución de los directores.

El maestro Rubén argumenta que pueden ser beneficiosos porque apuntan al desarrollo de los siguientes componentes:

- Buscar un buen sonido colectivo
- Identificar cuando se está afinado y desafinado
- Dirección, conducción y fraseo
- Generar conciencia del rol del instrumentista dentro de los parámetros de la melodía, contramelodía.

Thomas E. Verrier tiene una visión que apunta hacia la utilización de corales como una oportunidad de aprendizaje en otras esferas musicales. Lo ve como un medio muy útil para profundizar en conceptos que lleven a entender el balance, conceptos de mezcla, textura, ritmo. El maestro enfatiza en el beneficio del trabajo coral porque brinda la posibilidad de desarrollar la escucha vertical y horizontal.

Hugo Andrés Riaño opina que los corales son vitales porque ayudan a balancear, a equilibrar, a afinar, para aprender a conducir cada una de las voces. Lo que se debe tener en cuenta es el método a utilizar, argumenta el maestro que pueden tener diferentes enfoques de trabajo según el autor, pero los beneficios serán múltiples.

Este primer cuestionamiento realizado deja en evidencia la importancia y relevancia que los 3 maestros le dan al trabajo coral en las bandas sinfónicas. Ellos concuerdan con la importancia de generar conciencia en los directores en procesos de formación para su implementación. También comparten la idea de corales como medio para ampliar y desarrollar diferentes conceptos en los

integrantes de la agrupación, conceptos de balance instrumental, conducción de las voces, fraseo, afinación, siendo este último uno de los puntos más atacados. Desarrollaremos entonces algunas de las bondades que los 3 maestros plantean en torno a la implementación de corales en banda sinfónica.

3.1.2 Mejorar afinación por medio de corales:

El maestro Rubén Darío es enfático en proponer el coral con el ánimo de mejorar la afinación, partiendo de una diferencia entre la *música vertical* y la *música horizontal*. En este sentido, dice el maestro que cuando la música es vertical, es decir, muy rápida y rítmica, no permite identificar los sonidos y la armonía con claridad. Cuando un pasaje musical tiene una armonía larga y lenta, permite identificar los cambios, se puede ajustar la afinación más fácil, separar cada voz y revisar su comportamiento. El maestro Rubén sugiere conocer los intervalos de un acorde mayor o menor y cómo debe ajustarse, argumentando que ciertas notas del acorde deben “desafinarse”.
En un intervalo de 3ra mayor, la afinación de la nota más alta debe bajarse, si es 3ra menor debe subirse. En este sentido, el beneficio de interpretar corales ayudará a la conceptualización y entendimiento de los intervalos en pro de obtener acordes afinados, allí se usa el proceso de “desafinar” dice el maestro.

El maestro Thomas Verrier también trae a colación la música vista desde una perspectiva horizontal y vertical para atacar problemas de afinación, pero da la misma importancia a ambas características. Cuando nos acostumbramos a afinar unísono obtendremos una afinación solo horizontal, es decir, si por ejemplo hablamos de la voz de soprano afinando con otra voz de soprano. Cuando la música entra en el ámbito vertical, entonces el comportamiento de la afinación puede extenderse y enriquecerse. La misma voz de soprano que teníamos de referencia, puede ajustar su afinación con otra voz de diferente registro, por ejemplo, con la contralto o con el tenor. Por este motivo, los corales son una

excelente herramienta, porque el oído puede entrenarse de muchas maneras, solventando uno de los problemas más difíciles de abordar, la afinación.

El maestro Hugo Riaño opina que la utilización de corales es muy diversa para enfocarse en la afinación, entonces la comparación de diversos métodos Europeos y americanos, resulta una tarea importante para entender el comportamiento de muchas situaciones. Uno de estos puntos, es la posibilidad de abordar los corales de Johann Sebastian Bach, con las múltiples ventajas y desventajas. Argumenta que aunque ha sido común en Colombia y muchas partes trabajar en base a Bach, en un punto podía ser complejo para la afinación, porque estos corales estaban pensados en otra época y para otro fin. Por ejemplo, cuando nos aparece un acorde disminuido o cuando la séptima está en el bajo, entonces allí se complica la conceptualización de cómo debe afinarse. Sugiere el maestro entonces, que por medio de corales y métodos modernos de autores cómo Bert Appermont, Vincent Persichetti, del siglo XX ó XXI que están pensados para el formato de banda sinfónica, se pueda trabajar conceptos de intervalos, el temperamento justo, temperamento real.

Añade que, es vital adentrarse en la afinación con estos métodos en base a dos factores:

- flexibilizar el oído: La afinación se vuelve relativa, voluble, es allí cuando el oído debe adaptarse a los múltiples cambios que puedan presentarse.
- Conocer el instrumento: El instrumento funciona en base a la serie armónica, entonces conocer su funcionamiento y el comportamiento de los armónicos cuando es la tercera, o la quinta nota del acorde, es indispensable para la afinación.

3.1.3. Desarrollo de la sonoridad en la banda

Sin lugar a dudas, los corales implementados en banda sinfónica brindan la posibilidad de fortalecer la sonoridad de la agrupación, de encontrar un buen sonido colectivo según la perspectiva de cada director, que sea agradable, balanceado.

El maestro Rubén Darío opina que por lo general las bandas sinfónicas que logran desarrollar buenas sonoridades, realizan corales, o si no lo hacen, trabajan aspectos muy similares, como notas largas o calentamientos que propongan tal fin. El maestro piensa que es ideal trabajar corales para desarrollar una buena sonoridad y no tanto las notas largas porque podría ser tedioso al no tener un componente musical. El coral tiene la característica de utilizar notas largas pero se complementa con movimientos diversos que amplían las ideas musicales. Gómez asegura que los corales son como las ensaladas, no tan apetecidos por los niños, pero sus componentes son muy nutritivos. El desarrollo sonoro llegará al tocar notas sólidas y robustas con repertorio que contenga frases extensas como se ve en un coral, donde es habitual encontrar frases de más de 2 compases.

El maestro Verrier asegura que escucha permanentemente bandas de diversos lugares del mundo, donde puede identificar con facilidad si hay una conceptualización sonora, un buen balance y mezcla de los sonidos. Allí propone el coral como una herramienta fundamental, entendiendo además que los conceptos allí trabajados servirán para otro fin. No es solo el hecho de aplicar los conceptos para complementar un buen sonido en los corales, sino también en otros repertorios.

El maestro Hugo Riaño piensa que la buena sonoridad de una banda sinfónica se construye si se logra resolver la afinación como primera medida, después en un buen equilibrio, logrando un balance. Una de las herramientas acertadas para generar una buena sonoridad balanceada, es la estructura piramidal, donde los bajos tienen más relevancia que las demás voces. Aunque asegura que no es la única herramienta, entonces cita el libro “ herramientas de enseñanza en banda” del compositor Francis Macbeth donde este propone otros modelos diferentes al de pirámide, en cuadrado, en vertical, pirámide invertida. De esta manera puede generarse diversidad y buena sonoridad.

En este punto los maestros coinciden en el uso del coral como herramienta útil, porque tiene los componentes necesarios para lograr encontrar y desarrollar una sonoridad balanceada por medio de las diferentes voces. El entender la textura

coral y sus diferentes características y posibilidades , favorecerá el desarrollo sonoro de la agrupación

3.1.4 Desarrollo del fraseo, conducción de las voces, roles:

Este punto de la entrevista es importante porque se refleja en los maestros un acuerdo en buscar desarrollar las frases de una obra por medio de la conducción de las voces y desarrollo de las frases musicales trabajadas con anterioridad en los corales, así como la importancia del rol que cada instrumentista tiene en determinados momentos.

El maestro Rubén Darío argumenta que la conducción de las líneas es uno de los temas más importantes en la búsqueda de un buen discurso musical. La conducción de las voces vista desde su manera de moverse, como se interpretan, el inicio de la frase, las variables en el recorrido y su culminación. El tiempo que se debe invertir en el tema interpretativo es importante, los jóvenes deben conocer como debe ser la conducción de las líneas, siendo el coral importante en este propósito. Gómez asegura que los corales tienen puntos de tensión y relajación, entonces las diferentes voces se conducen de acuerdo a estos puntos. Los integrantes de bandas juveniles deben aprender a identificar los puntos climáticos, las tensiones y las relajaciones para dar sentido a la música. Así mismo sugiere que el trabajo de un director es vital para generar conciencia en los integrantes de la banda sobre los diferentes roles de cada voz frente al balance o desarrollo en el momento. El director debe enfocarse en lograr que sus estudiantes entiendan en qué momentos de la obra son melodía o la contramelodía, esto ayudará a solucionar muchas dificultades.

Thomas Verrier opina que los corales son importantes porque obligan a cada una de las líneas a estar pendientes entre sí, a entender en qué momento pueden ser melodía o contramelodía para entender el rol y cómo conducir la voz. El maestro dice que un coral puede tener melodía o contramelodía, pero independientemente de esta circunstancia es importante conocer con quién se comparte las líneas para

generar balance, mezcla y una conducción coherente entre las voces. Las partes importantes son entonces, relativas.

El maestro Hugo Riaño piensa que el coral es importante cuando hablamos de conducción de las voces, porque brinda posibilidades de desarrollo y conducción de las líneas desde las funciones armónicas, el reposo o la tensión. Los corales con suspensión, con apoyatura y demás posibilidades permiten conducir cada voz y así enriquecer la musicalidad.

El maestro Riaño afirma que para este propósito de explorar el fraseo, la música seleccionada para la banda sinfónica, más allá de los corales en sí, debe buscar un desarrollo horizontal, no solo vertical y rítmico.

3.2 Métodos y compositores

- ¿Cómo es el proceso implementado en la utilización de corales en banda sinfónica? ¿Qué compositores y métodos frecuenta en el desarrollo de corales en banda sinfónica?.

El repertorio coral para formato de banda sinfónica es más visible en el último tiempo debido a diversos factores: Compositores y pedagogos que crean, adaptan o arreglan material ya existente, editoriales que ofertan diversos repertorios y métodos colectivos, directores de procesos de formación quienes adaptan escalas y ejercicios relacionados a la textura coral.

El maestro Rubén Darío Gómez Prada expone las posibilidades que por ejemplo existen en Estados Unidos con relación al material coral. Una de las prácticas más utilizadas por autores es la instrumentación de corales de Bach, aunque pueda ser complejo desde muchos aspectos, rítmicos, armónicos, suele ser utilizado. El maestro Gómez usa el material del arreglista Mayhew Lake sobre 16 corales de Bach, porque los músicos tienen las partes instrumentadas. Otro método que recomienda el maestro es “**Treasury of scales”** de Leonard B Smith, contiene 96 ejercicios abarcando escalas mayores y menores tipo coral. Este material ayuda a explorar diferentes tonalidades que no suelen usarse en bandas sinfónicas juveniles.

Un método interesante para el maestro, es **“Bach and Before for band”**, de David Newell. Es un material interesante porque los instrumentos pueden interpretar y conocer las otras voces, entonces un instrumento que generalmente desarrolla la línea de soprano, puede abordar otros rangos de la textura. Esto ayudaría a la banda a concientizarse sobre los movimientos y posibilidades de otras voces, generar conciencia armónica si es el caso de instrumento melódico, o conciencia melódica si es un instrumento armónico. También ofrece la posibilidad de interpretarse en familias instrumentales, por parciales, por instrumentos, en definitiva, un material muy flexible.

El maestro aconseja trabajar el material de corales como calentamiento corto, no exceder los 15 minutos, pues podría generar un desgaste en los jóvenes. Recomienda utilizar “**Remington”**, donde además se pueda cantar y tocar, generando una variación en el trabajo.

Thomas Verrier habla de un libro de su autoría “**The Ensemble musician”**, donde enseña las herramientas a desarrollar por un músico que hace parte de un conjunto, incluyendo la conducción de las voces, el tocar juntos, el escuchar. Así mismo recomienda que desde el mismo repertorio que se incluya en montajes y conciertos, se aprendan y profundicen conceptos. Sugiere que en un primer momento del año se aborden obras lentas, expresivas para así poder enfocar en conceptos corales. Todo concepto que se desarrolle a partir de la interpretación de corales, debe ser incluido en las demás obras del montaje, asegura el maestro Verrier.

Hugo Andrés Riaño usa diversos materiales, pero aconseja repertorio donde se puede tratar diversas problemáticas que se puedan generar dentro de la banda sinfónica, la obra coal *epílogo para no olvida*r del compositor Robert Jager, es un material interesante donde se atacan situaciones de afinación, conducción de las voces. El maestro recomienda enseñar a los músicos a identificar elementos en la obra coral para replicarlos en los demás montajes. Recomienda el texto ***Aprendiendo música a través de la enseñanza en banda****, (R. miles),* donde tiene capítulos dedicados al trabajo coral. Los ejercicios del método **Warmup Chorales** que usa el maestro Riaño es en base a calentamientos del arreglista Martín

Tousignant, muy interesantes para abordar estas temáticas. Stephen Melillo en su método **Function Chorales** tiene una propuesta y metodología interesante para jóvenes en procesos de formación. El maestro Claude Smith tiene unas herramientas importantes corales en el libro Anthem for winds and percussion, al igual que el libro de corales **A collection of Chorales** del maestro Bert Appermont. Riaño sugiere repertorio de mitad del siglo XX para abordar contenido coral de importantes compositores como Camilo de Nardis, Yulen Stren, Vincent Persichetti.

Capítulo 4

Instrumentar 5 corales de Carl Philipp Emanuel Bach para banda.

4.1 Carl Philipp Emanuel Bach:(1714-1788)

Nace en Weimar el 8 de marzo de 1714, hijo de Johann Sebastian Bach y su primera esposa. Estudió en las Universidades de Leipzig y Frankfurt hasta 1738. Conoce al heredero Federico de Prusia que en 1740 toma el poder como Federico II. Ocupa el puesto de clavecinista en Berlín, pero su estancia es corta trasladándose a Hamburgo en 1767 como director musical de la escuela Johanneum y de cinco iglesias. Es considerado el sucesor de Telemann (quien fuera su padrino) por la importancia, trabajo musical y continuidad en la ciudad. Muere el 14 de diciembre de 1788 en Hamburgo.

4.1.2 Importancia de los corales de C.P.E. Bach- Instrumentación

El conocimiento musical de Carl P.E.Bach fue influenciado por Telemann y J.S. Bach, dos de los más grandes compositores del barroco. El profundo respeto por la liturgia protestante, genera que las composiciones corales de Carl trasciendan incluso a otros periodos, logrando nuevas sensibilidades musicales tomadas por muchos autores y compositores del periodo clásico para uso pedagógico, con el fin de afianzar conceptos de tonalidad, conducción de voces, contrapunto.

Instrumentar corales de Carl P.E. Bach para formato de banda sinfónica, ofrece una oportunidad de reconocer diversos elementos armónicos y contrapuntísticos de la textura coral. Posibilidades de visualizar conceptos de tesitura, registros, conducción de las voces, tratamiento de las líneas melódicas. De esta manera, el montaje de corales instrumentados en formato de banda sinfónica resultará provechoso, pues servirán como herramienta pedagógica para inculcar conceptos que se necesitan comprender. También como medio para transformar la sonoridad de la banda, comprender el balance instrumental atendiendo y escuchando instrumentos contrarios, atacar la afinación, el sentido de las frases.

A continuación se presenta una propuesta de corales de Carl F.E.Bach instrumentados para formato de banda sinfónica. Se incluyen algunas dinámicas con el ánimo de potenciar la conducción de las voces y el fraseo.

Los criterios y parámetros que se utilizan para la instrumentación de los 5 corales son los siguientes:

- Seleccionar y separar el registro de instrumentos del formato de banda sinfónica con el propósito de encontrar una relación acorde con las 4 voces fundamentales de la textura coral. (Soprano, contralto, tenor, bajo).

TABLA 1: Formato instrumental en relación a la textura coral.

Línea de soprano	**Línea se contralto**	**Línea de tenor**	**Línea de bajo**
• Piccolo • Flauta • Oboe • Clarinete 1 • Saxofón alto 1 • Trompeta 1	• Clarinete 2 • Saxofón alto 2 • Corno en F 1 • Trompeta 2	• Saxofón tenor • Corno en F 2 • Trombón 1 • Trombón 2 • Barítono T.C • Cello	• Clarinete Bajo • Saxofón Barítono • Fagot • Tuba • Contrabajo

- Escribir en el rango adecuado de cada instrumento para lograr una ejecución técnicamente tranquila y sin fatiga.

- Buscar un sonido homogéneo seleccionando el Carácter Tímbrico de las diferentes secciones instrumentales.
- Cambiar algunos roles en la textura en algunos instrumentos, con el propósito que el instrumentista pueda desarrollar el oído vertical y horizontal, por ejemplo, Clarinete 1 (Soprano), Clarinete 2 (Contralto), Saxofón Alto 1 (Soprano), Saxofón alto 2 (contralto). También se cambia el rol de algunos instrumentos para lograr encontrar afinidad y balance con instrumentos de otros registros.
- Selección de corales en diferentes tonalidades con el propósito de encontrar variedad y novedad en el trabajo.
- Añadir algunas ligaduras buscando cohesión y sincronización en el fraseo.

TABLA 2

Formato Instrumental, afinación

Instrumento	**Número de voces**	**Afinación del instrumento**
Flauta piccolo	1	Do
Flauta traversa	1	Do
Clarinete 1 y 2	2	Si bemol
Clarinete Bajo	1	Si bemol
Saxofón Alto 1 y 2	2	Mi bemol
Saxofón tenor	1	Si bemol
Saxofón Barítono	1	Mi bemol

Fagot	1	Do
Corno 1 y 2	2	Fa
Trompeta 1 y 2	2	Si bemol
Trombón 1 y 2	2	Do
Barítono T.C	1	Si bemol
Tuba	1	Do
Violonchelo	1	Do
Contrabajo	1	Do

Los siguientes corales, proponen una serie de dinámicas y articulaciones, pero son susceptibles a cambios según las necesidades o criterios del director. En cuanto a la metodología y maneras de aplicación en la banda, existen diversas estrategias, por ejemplo, el libro "**Introducción a la dirección sinfónica a través de la música colombiana"** del director colombiano Miguel Ángel Casas Barreto, propone una serie de herramientas para el desarrollo grupal que podemos asociar con el trabajo colectivo, buscando un montaje del coral efectivo. Unas estrategias son las siguientes.

- El director canta un fragmento del coral con el nombre de las notas, posteriormente los instrumentistas también cantan. De esta manera perciben el fraseo y conducción de las voces, además de un fuerte trabajo de afinación.
- El director canta y los integrantes tocan su instrumento, un buen ejercicio para aplicar lo que se ha dominado en la voz en el instrumento

- El director toca en el piano o instrumento de viento y los integrantes tocan replicando lo escuchado.

Se recomienda revisar el libro en el capítulo “Afinación” Página 141.

Es importante enfatizar en el trabajo seccional, por ejemplo la ejecución de los corales solo con la sección de maderas, o solo metales, en grupos más pequeños como cuartetos. Esto puede ayudar a identificar con mayor facilidad los puntos débiles y resolverlos asertivamente.

El director debe reforzar constantemente en los integrantes, el pulso interno, la división y subdivisión, con el propósito de generar una estabilidad rítmica que permita una cohesión grupal.

Figura 15

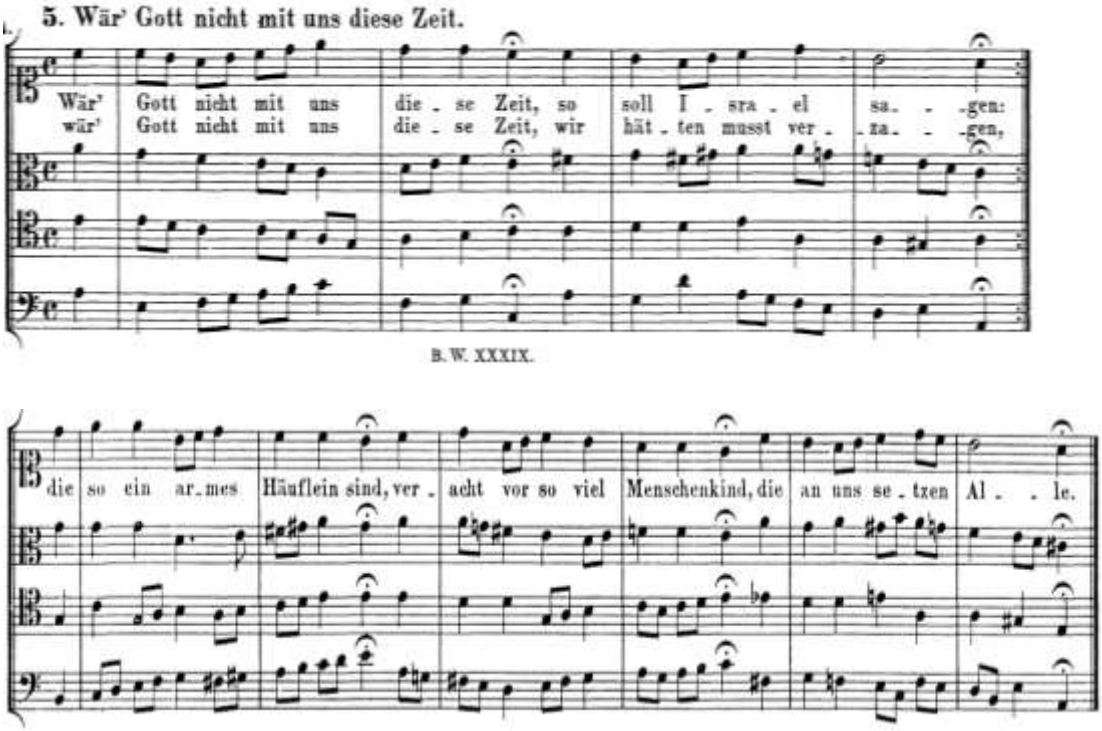
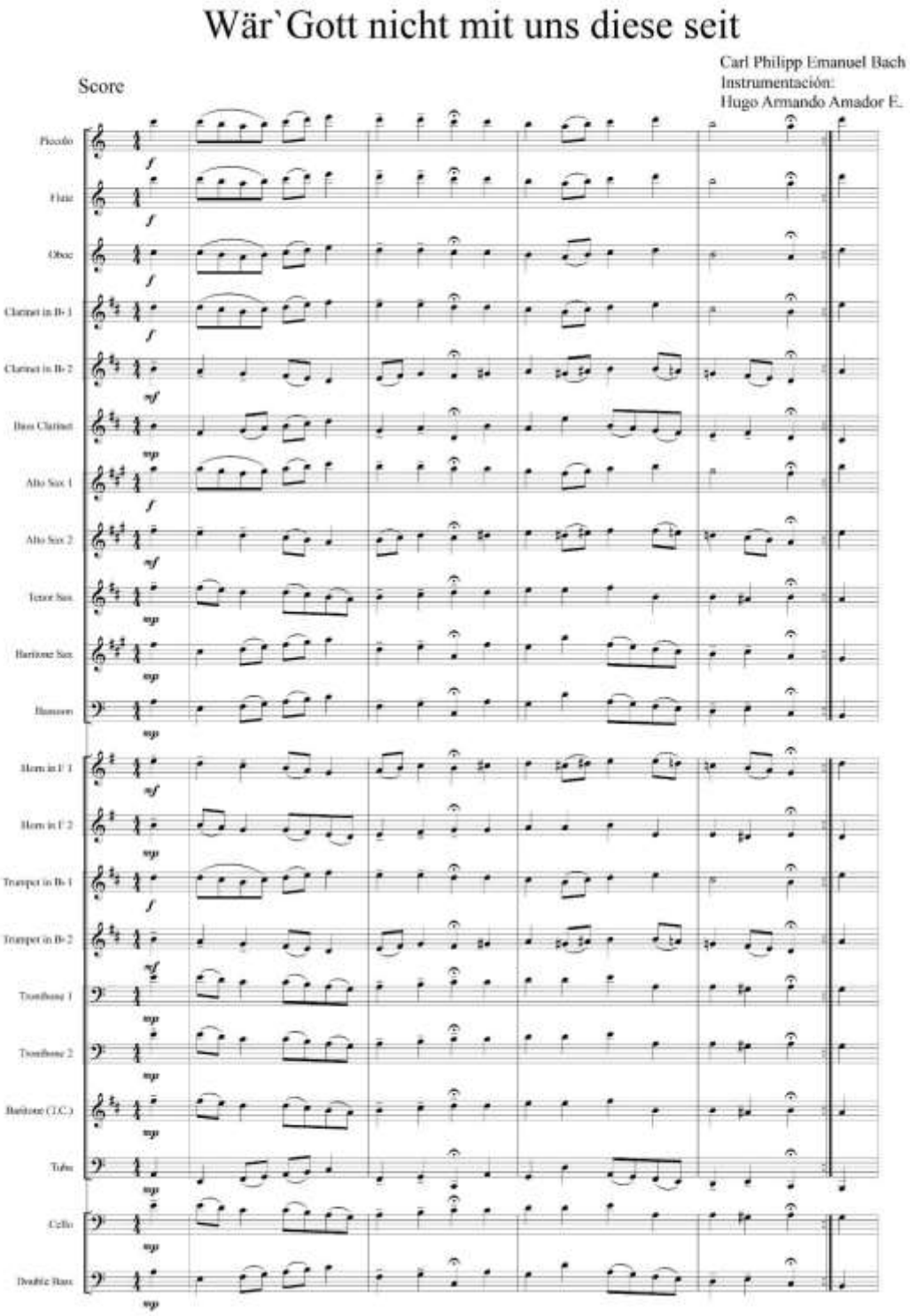
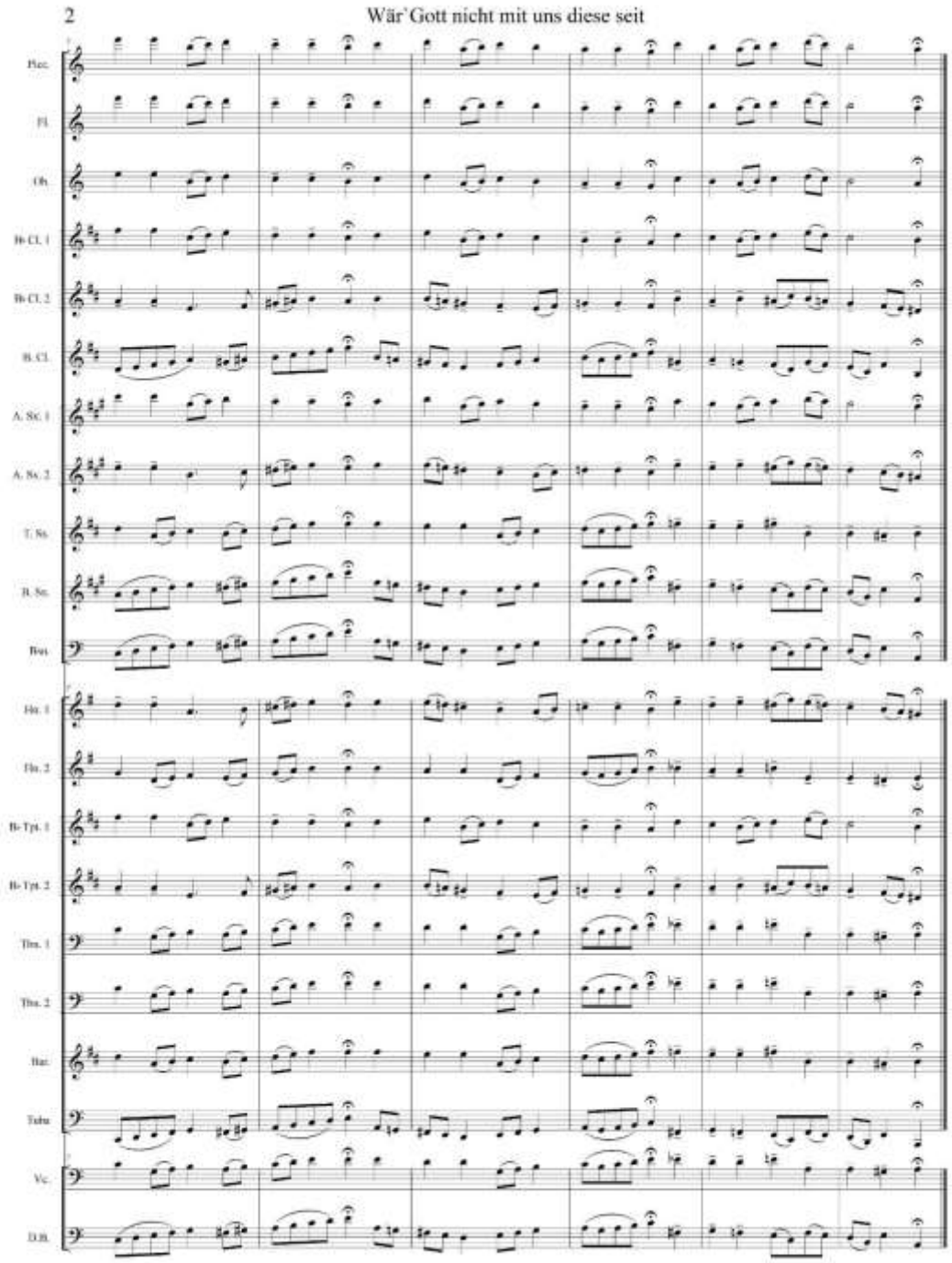


Figura 16


Wär`Gott nicht mit uns diese seit
Score
Carl Philipp Emanuel Bach
Instrumentación:
Hugo Armando Amador E.
Piccolo
Flute
Oboe
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bass Clarinet
Alto Sax 1
Alto Sax 2
Tenor Sax
Baritone Sax
Bassoon
Horn in F 1
Horn in F 2
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone 1
Trombone 2
Baritone (T.C.)
Tuba
Cello
Double Bass



Enlace de partes individuales
https://drive.google.com/drive/folders/1vdJBzFHAZJRTAizQtA0Nr9d4tbM-E8Nn?usp=sharing

Figura 17

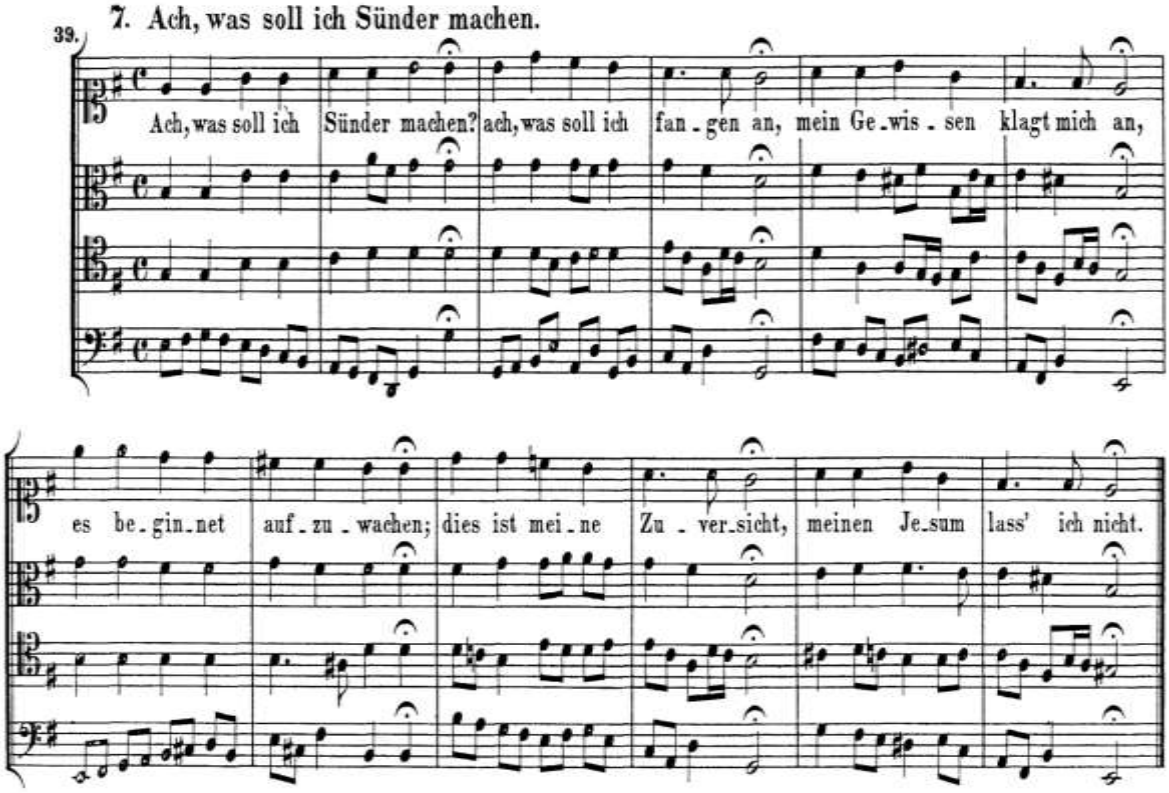
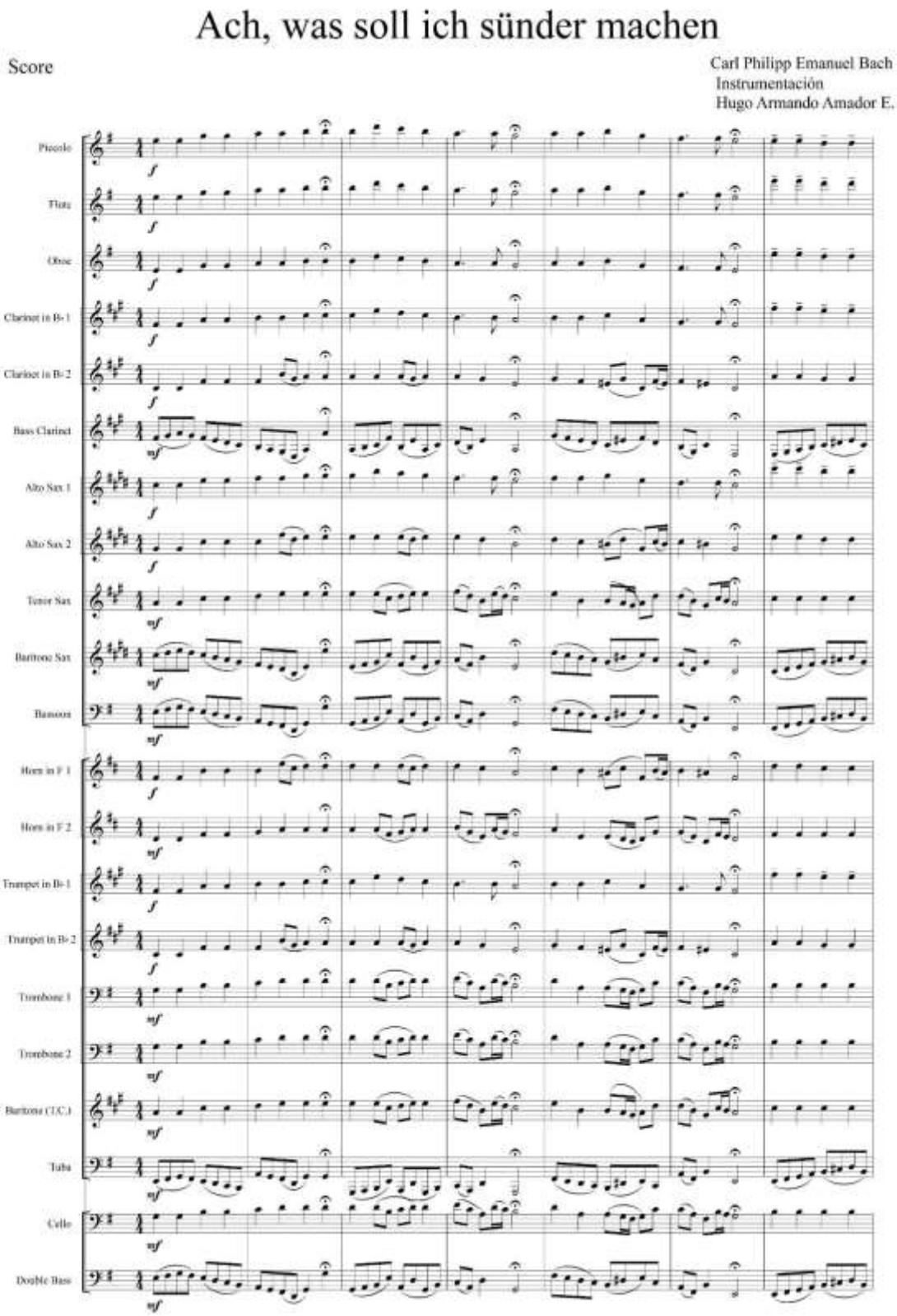
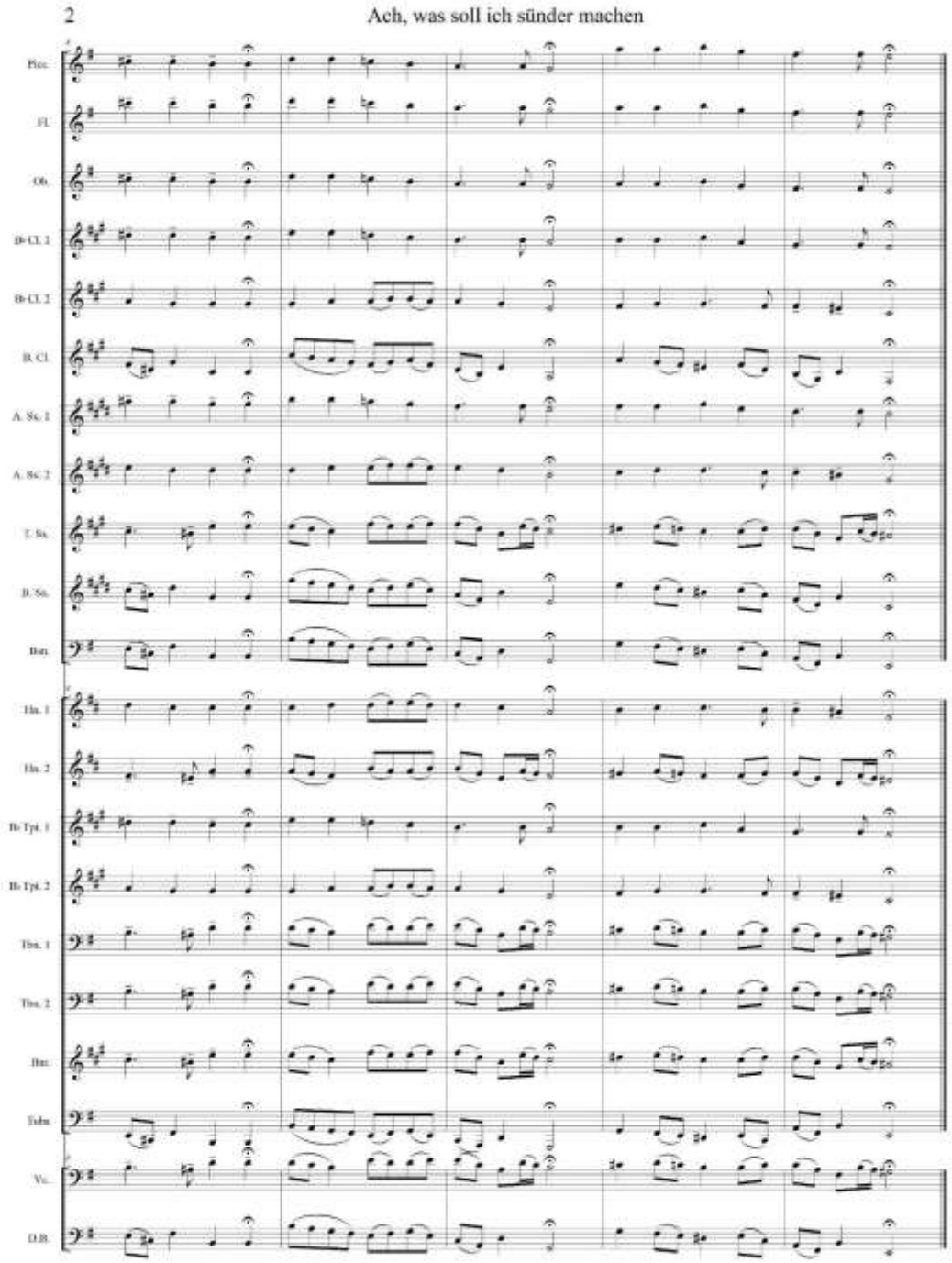

39.
7. Ach, was soll ich Sünder machen.
Ach, was soll ich Sünder machen? ach, was soll ich fan - gen an, mein Ge - wis - sen klagt mich an,
es be - gin - net auf - zu - wachen; dies ist mei - ne Zu - ver - sicht, meinen Je - sum lass' ich nicht.

Figura 18


Ach, was soll ich sünder machen
Score
Carl Philipp Emanuel Bach
Instrumentación
Hugo Armando Amador E.
Piccolo
Flute
Oboe
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bass Clarinet
Alto Sax 1
Alto Sax 2
Tenor Sax
Baritone Sax
Bassoon
Horn in F 1
Horn in F 2
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone 1
Trombone 2
Baritone (T.C.)
Tuba
Cello
Double Bass



Enlace de partes individuales
https://drive.google.com/drive/folders/11s1EuA4rMS9usxXwZOrCzrt4sVSmc7Ow?usp=sharing

Figura 19

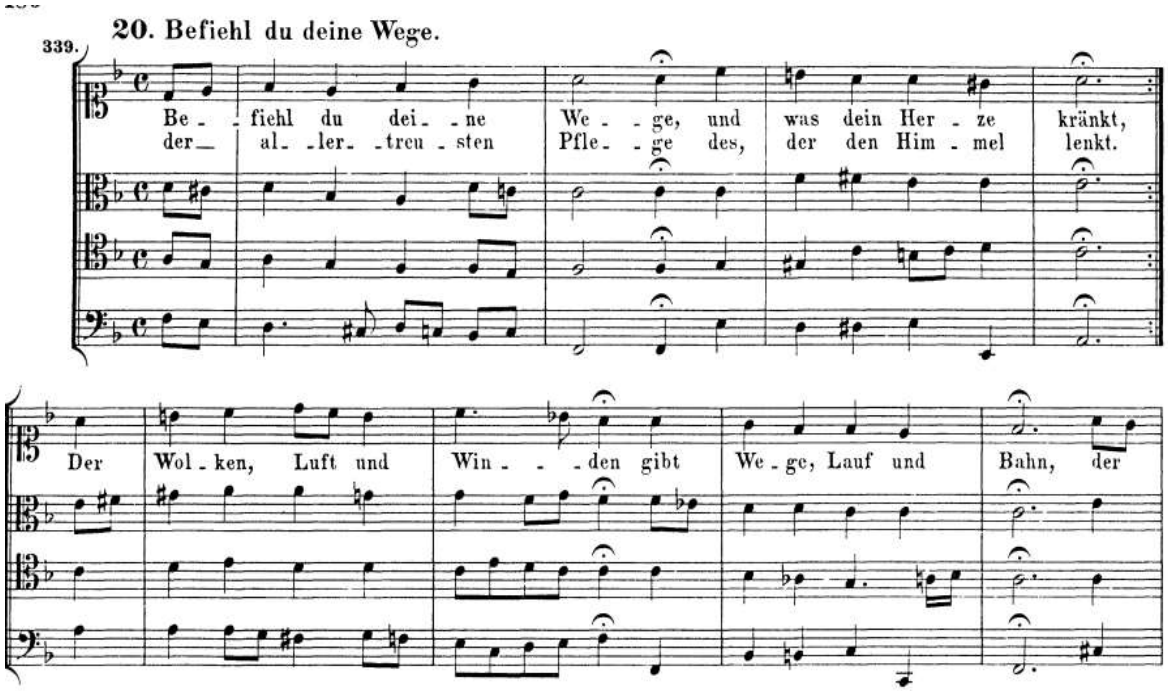
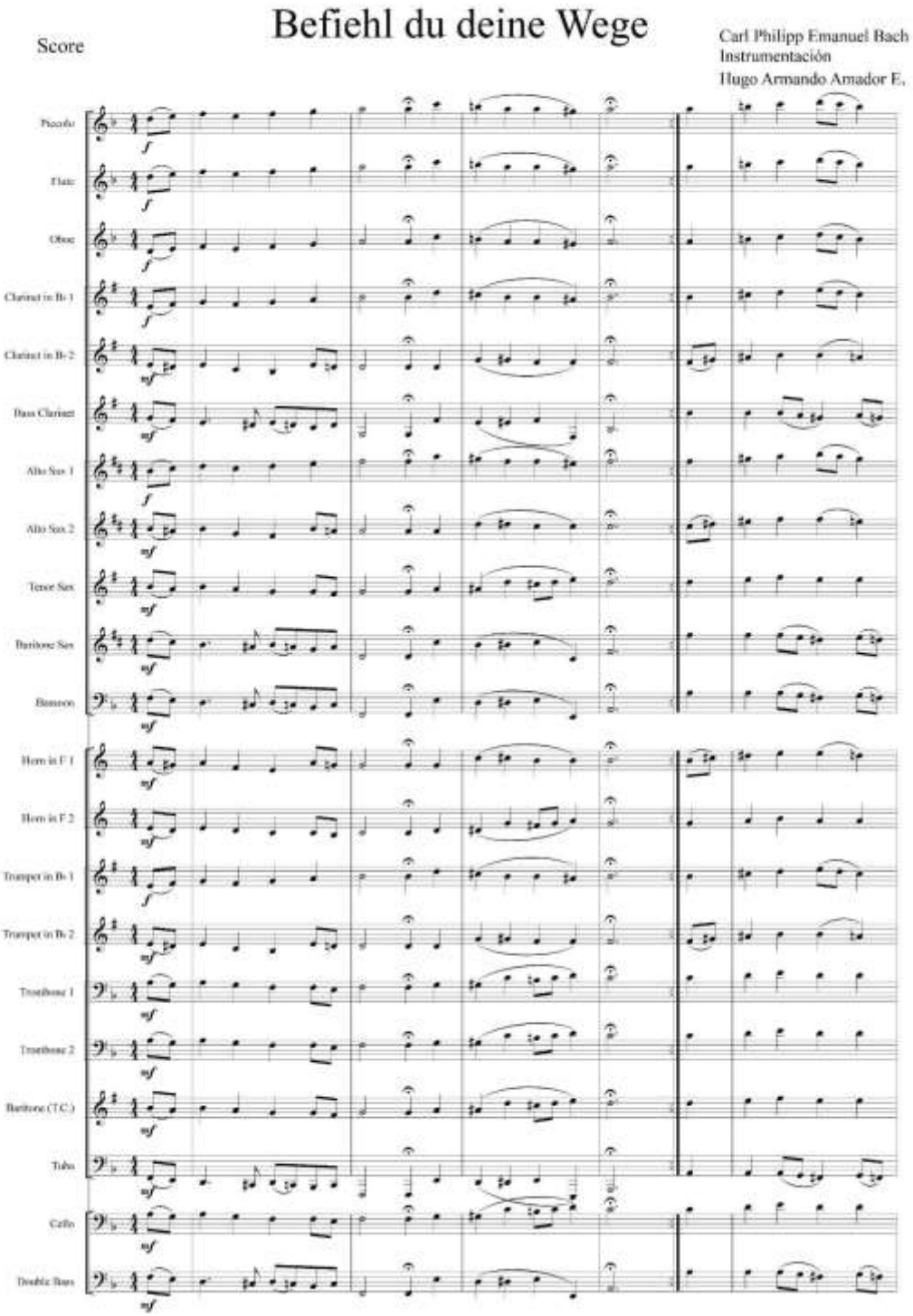
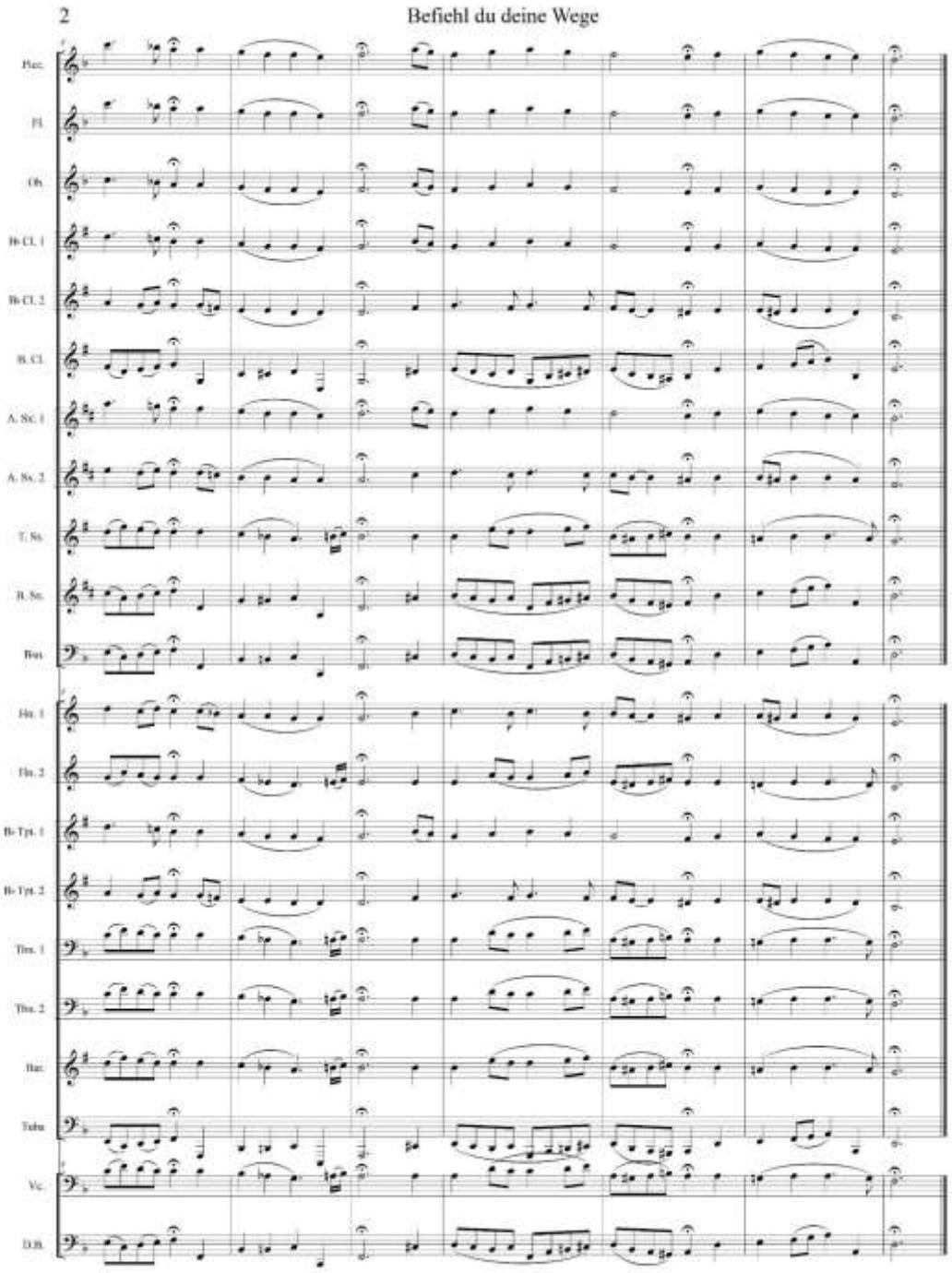

339.
20. Befiehl du deine Wege.
Be - fiehl du dei - ne We - ge, und was dein Her - ze kränkt,
der al - ler - treu - sten Pfle - ge des, der den Him - mel lenkt.
Der Wol - ken, Luft und Win - den gibt We - ge, Lauf und Bahn, der

Figura 20


Score
Befiehl du deine Wege
Carl Philipp Emanuel Bach
Instrumentación
Hugo Armando Amador E.
Piccolo
Flute
Oboe
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bass Clarinet
Alto Sax 1
Alto Sax 2
Tenor Sax
Baritone Sax
Bassoon
Horn in F 1
Horn in F 2
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone 1
Trombone 2
Baritone (T.C.)
Tuba
Cello
Double Bass



Enlace partituras individuales
https://drive.google.com/drive/folders/1VdVh1oCTdWkRU7t2g2rq0AjcFscb0FUk?usp=sharing

Figura 21

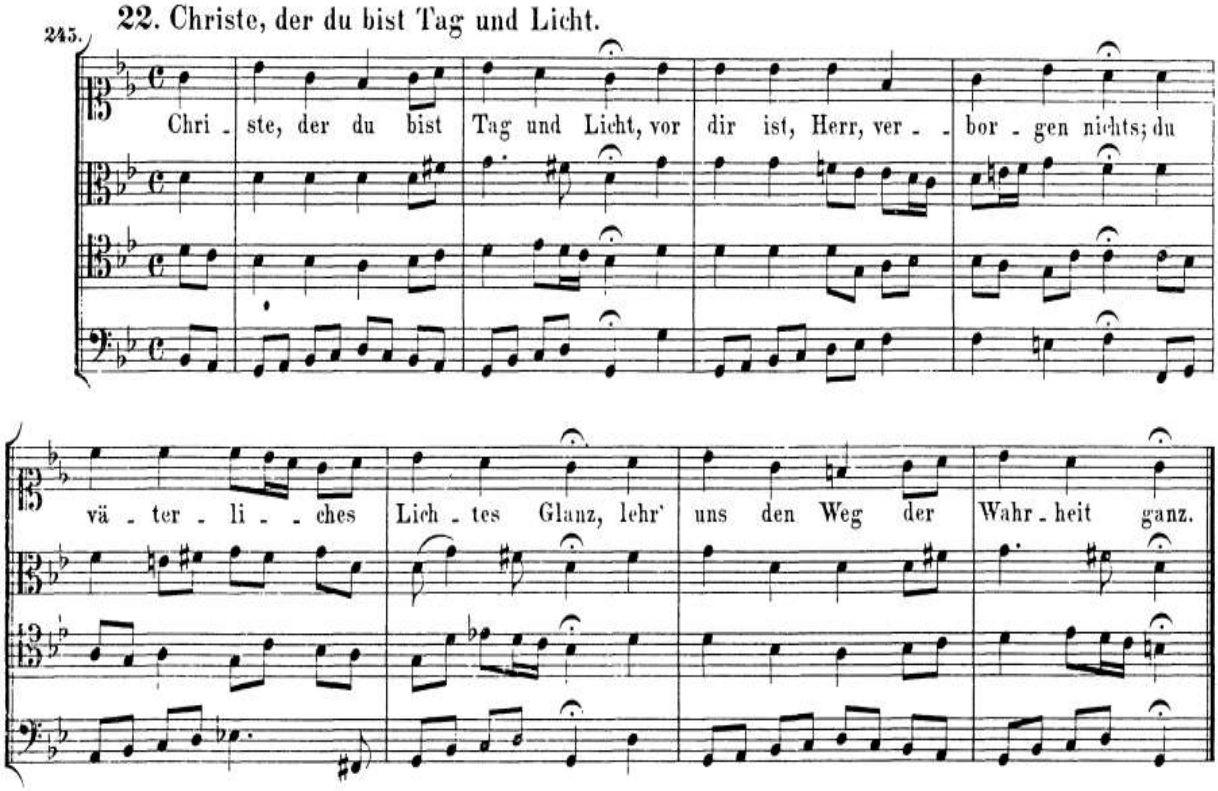
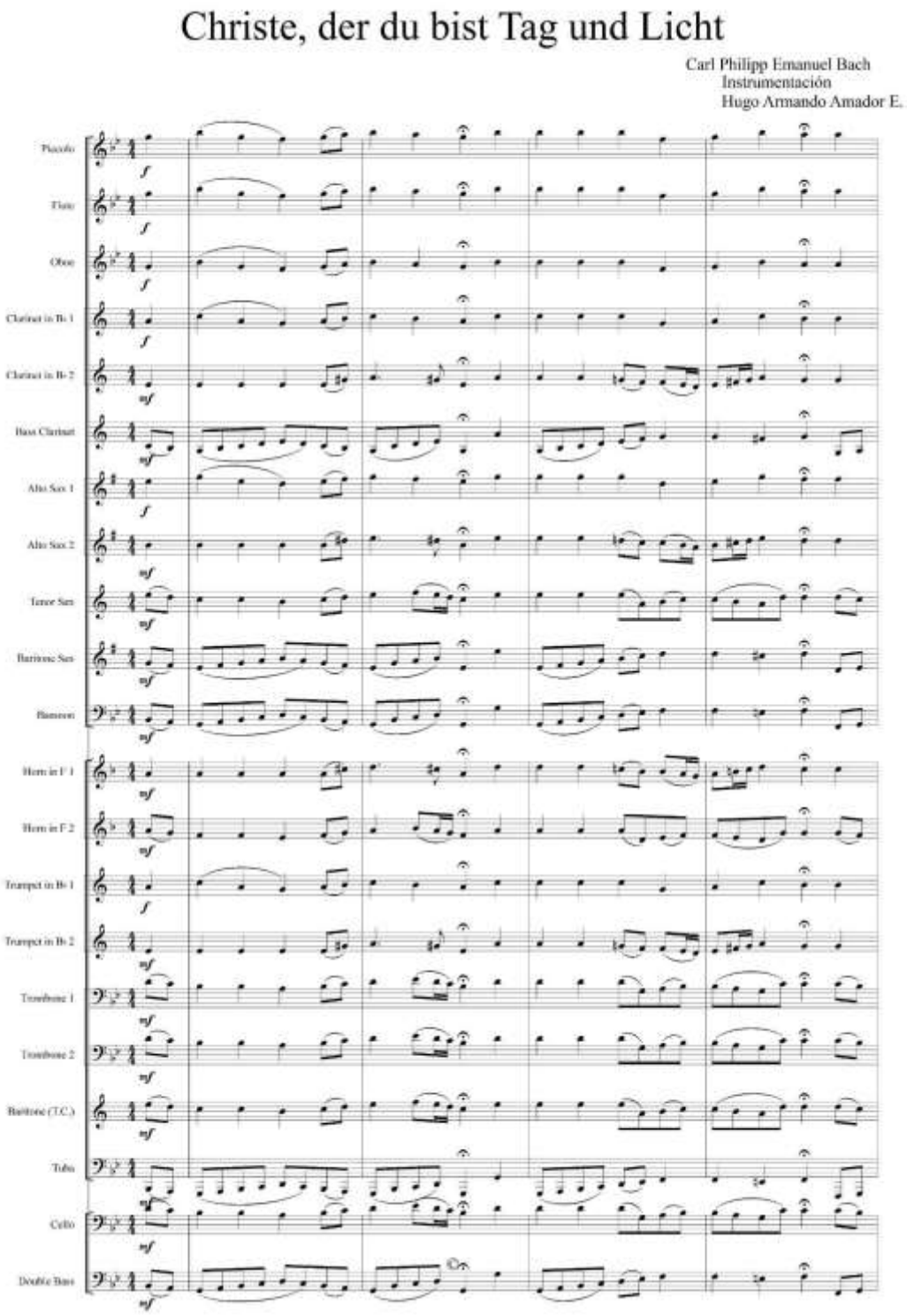
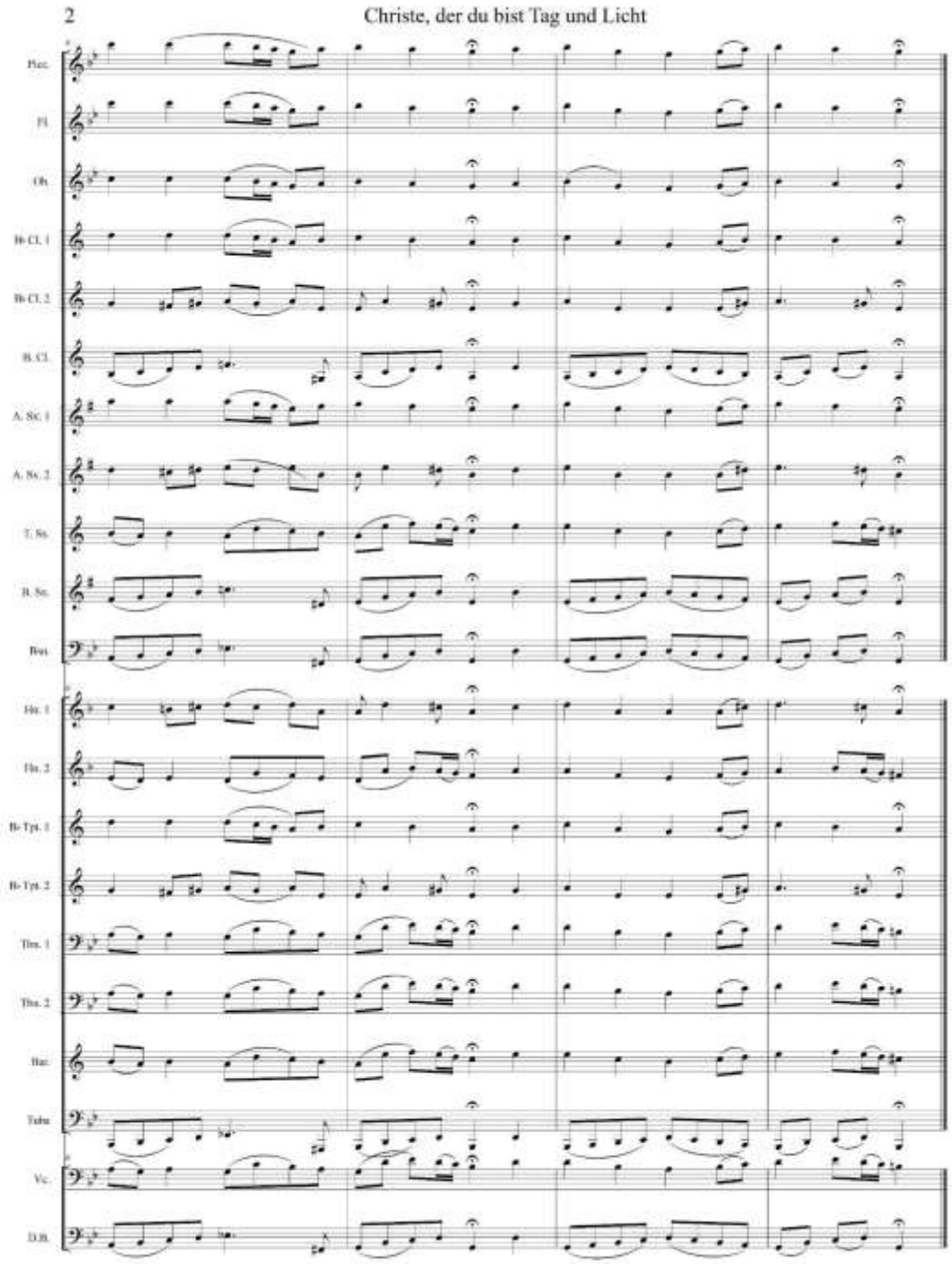

245.
22. Christe, der du bist Tag und Licht.
Chri - ste, der du bist Tag und Licht, vor dir ist, Herr, ver - - bor - gen nichts; du
vä - ter - li - - ches Lich - tes Glanz, lehr' uns den Weg der Wahr - heit ganz.

Figura 22


Christe, der du bist Tag und Licht
Carl Philipp Emanuel Bach
Instrumentación
Hugo Armando Amador E.
Piccolo
Flute
Oboe
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bass Clarinet
Alto Sax 1
Alto Sax 2
Tenor Sax
Baritone Sax
Bassoon
Horn in F 1
Horn in F 2
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone 1
Trombone 2
Baritone (T.C.)
Tuba
Cello
Double Bass



Enlace partituras individuales
https://drive.google.com/drive/folders/1sjk_UpQySEXXZyZInOFCTjZYmadZRlE-?usp=sharing

Figura 23

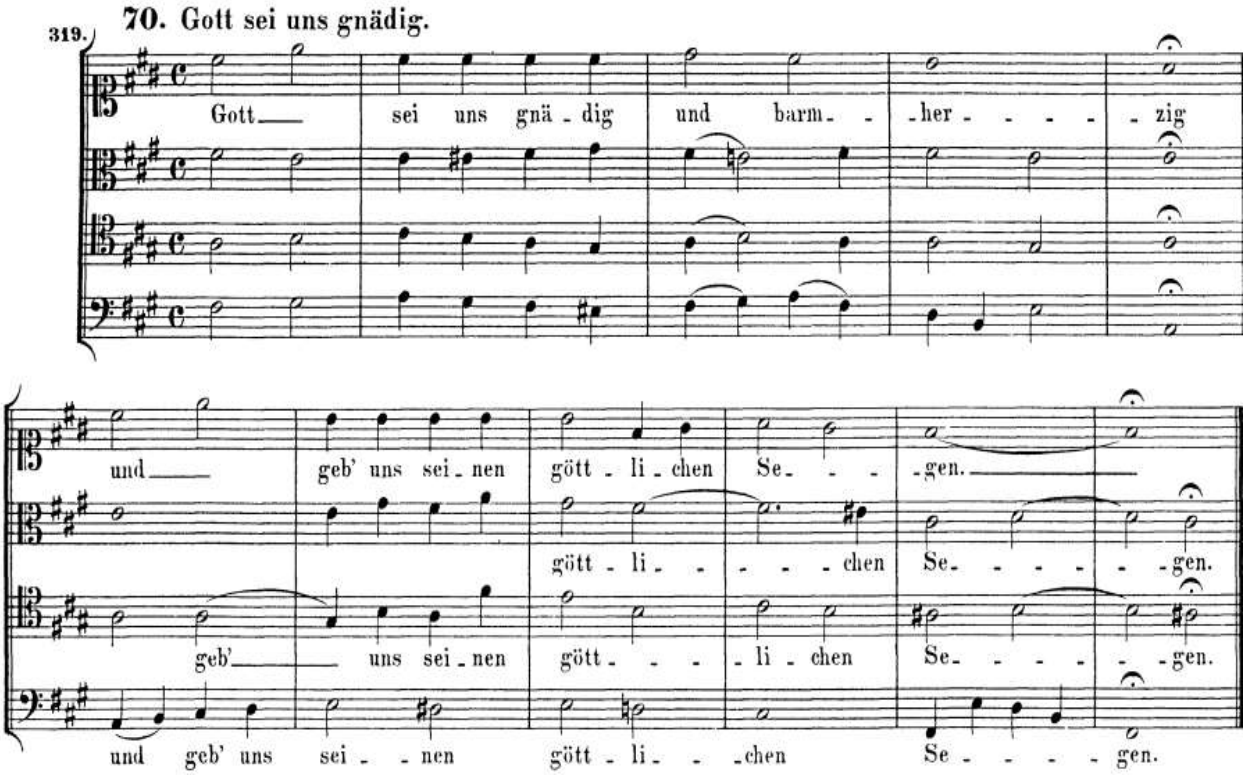
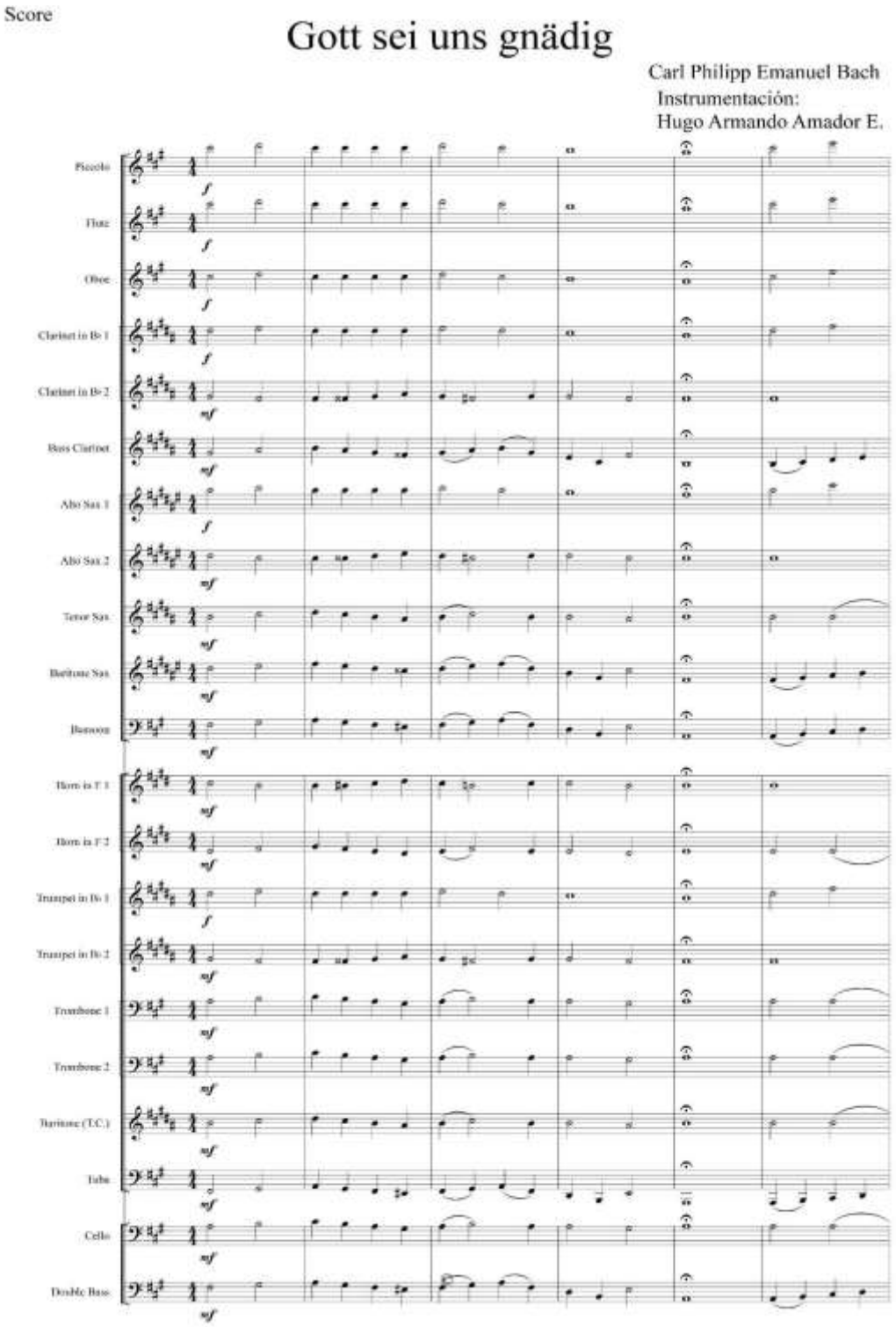
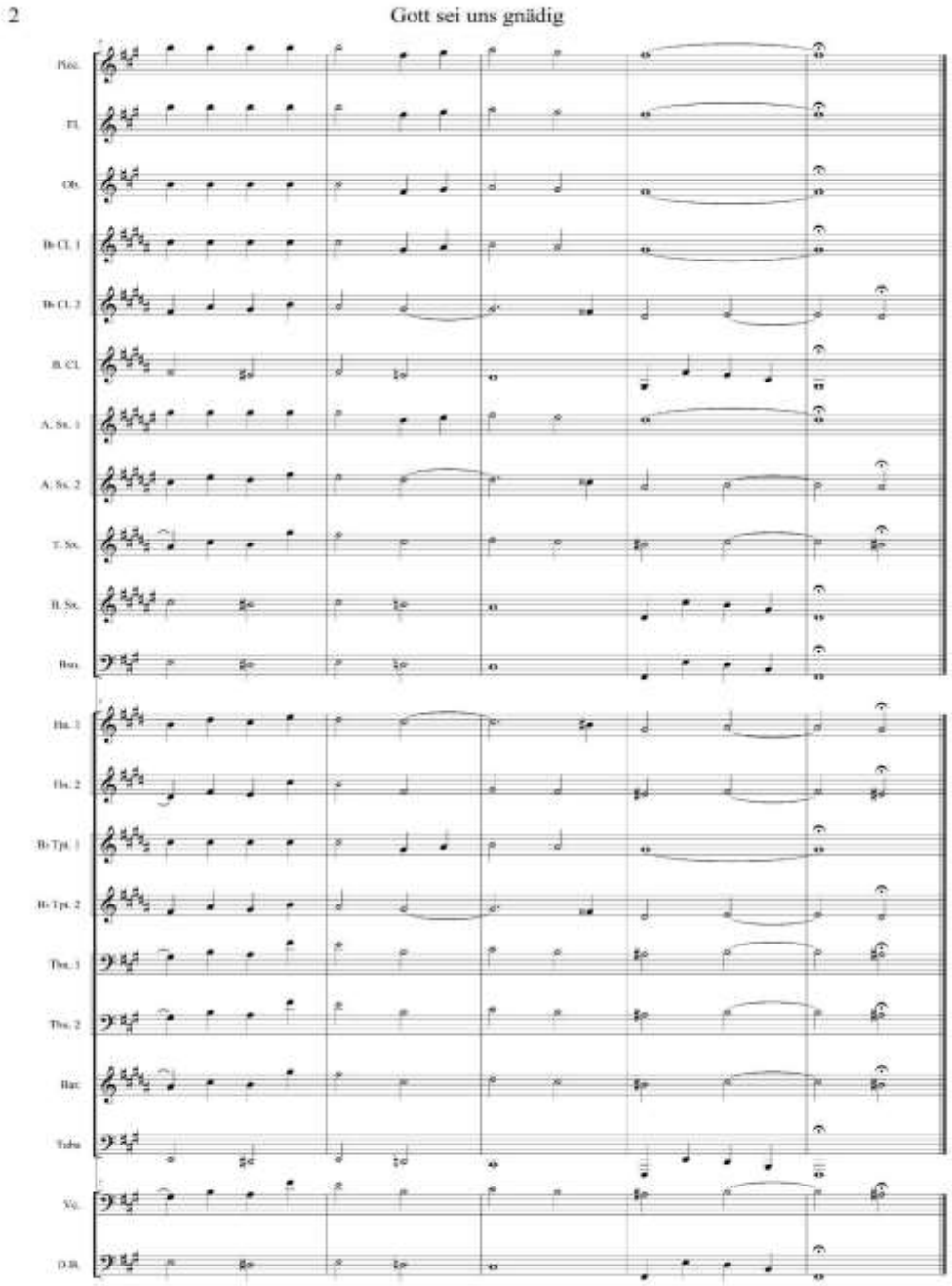

319.
70. Gott sei uns gnädig.
Gott sei uns gnä - dig und barm - her - - - - zig
und geb' uns sei - nen gött - li - chen Se - - - gen.
gött - li - - - - - chen Se - - - - - gen.
geb' uns sei - nen gött - - - li - chen Se - - - - - gen.
und geb' uns sei - - nen gött - li - - chen Se - - - - gen.

Figura 24


Score
Gott sei uns gnädig
Carl Philipp Emanuel Bach
Instrumentación:
Hugo Armando Amador E.
Piccolo
Flute
Oboe
Clarinet in B♭ 1
Clarinet in B♭ 2
Bass Clarinet
Alto Sax 1
Alto Sax 2
Tenor Sax
Baritone Sax
Bassoon
Horn in F 1
Horn in F 2
Trumpet in B♭ 1
Trumpet in B♭ 2
Trombone 1
Trombone 2
Baritone (T.C.)
Tuba
Cello
Double Bass



Enlace partituras individuales
https://drive.google.com/drive/folders/1JLSu4ZIlUaDoiHTc61yz3-IhFJ9RIHVa?usp=sharing

Conclusiones

Durante el desarrollo de este escrito se ha procurado establecer un constante análisis en base al papel que juega el repertorio y las diversas metodologías con característica coral y cómo aportan a su vez en el desarrollo técnico-musical de la banda sinfónica.

En la revisión de una parte de los repertorios originales para banda, ante todo de la primera etapa del siglo XX, se evidencia que la característica coral y el desarrollo de la textura, está inmerso en buena parte de estas composiciones. Ya era evidente aún con obras que en su concepción no fueron originalmente para banda, una búsqueda del desarrollo de la textura para fortalecer elementos musicales, como se evaluó en la obra *Elsa´s Procession to the Cathedral de Wager***. Cailliet** la transcribe y deja un aporte importante a la banda.

Destacando compositores como Gustvan Holst, Percy Grainger, Ralph Vaughan Williams, podemos deducir que enriquecen el repertorio original para banda, sobre todo en las primeras décadas, cuando paulatinamente se instauraba el formato, alejándose del uso estrictamente militar. En parte de sus propuestas, desarrollan melodías y formas similares a la de corales, siendo vital para que directores lo tomen como estrategia, fortaleciendo elementos sonoros y expresivos, además de diversificar el repertorio frecuentado. Se infiere entonces que la evolución de la sonoridad de la banda va en relación al desarrollo y la manera de enfocar la textura. Aunque se habla del siglo XX, el surgimiento de técnicas de composición como el dodecafonismo, no opaca las nuevas obras con sentido tonal-coral para banda.

Evaluando las propuestas y procedimientos recomendados por los maestros entrevistados, quienes además son conocedores del contexto sinfónico colombiano, se concluye que los diversos métodos escritos para banda con componente coral son fundamentales como complemento del repertorio, es decir, el método o el coral como medio para enseñar conceptos de afinación, balance, conducción y que tengan repercusión directa en el repertorio. En este sentido, métodos modernos de compositores como Bert Appermont, Stephen Melillo,

Claude Smith son formativos y además de fácil adquisición. Los corales y métodos tradicionalmente utilizados de Johann Sebastian Bach, o por ejemplo el libro *Aprendiendo música a través de la enseñanza en banda* no deberían salir de la propuesta formativa y académica de los directores/formadores.

Una conclusión importante, va direccionada a que programas, escuelas y organizaciones con énfasis en banda sinfónica, fomenten conscientemente planes de acción y comunicación que logren colocar en el radar repertorio, estrategias y metodologías con componente coral. Como se evidenció en el capítulo 2.2 "**Perspectivas sobre el uso de corales, métodos y repertorio en banda"**, no solo es un punto de análisis en Colombia, muchos directores y compositores internacionales exponen la necesidad de que la herramienta coral, las composiciones y estrategias afines, se utilicen con más frecuencia en sus territorios.

Con el propósito de promover el repertorio con características corales a los procesos en fase de formación, se aportan 5 corales instrumentados de Carl Philipp Emanuel Bach para formato de banda sinfónica, quienes pueden complementar el desarrollo sonoro, expresivo, gramatical, grupal.

Anexo A: entrevistas: A.1 Ficha del entrevistado: Rubén Darío Gómez Prada

NOMBRE	**RUBÉN DARÍO GÓMEZ PRADA**
RESEÑA	Rubén Darío Gómez es director y compositor colombiano y actualmente es el director del programa de bandas en la Universidad del Sur de Illinois-Edwardsville, Estados Unidos. Allí enseña dirección a nivel de pregrado y posgrado, dirige la Sinfónica de Vientos y coordina el festival Bi-estatal de bandas. Nacido en Zapatoca, Colombia, el maestro Gómez recibió su Doctorado en Artes Musicales con énfasis en Dirección de Bandas y área secundaria en Composición de la Universidad de Nebraska-Lincoln, así como su maestría en Música en Middle Tennessee State University, y su Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander. Ha desarrollado una amplia labor como director, compositor, productor, pianista y arreglista. Antes de su actual labor en los Estados Unidos, Rubén trabajó como docente de la Universidad Autónoma de Bucaramanga y la Universidad Industrial de Santander. También fue fundador y director musical de la Corporación Musical Mochila Cantora, entidad de la que además fue director de la banda juvenil, arreglista, compositor y productor. Su compromiso con el movimiento de bandas de su país ha sido siempre evidente. Participó durante varios años como tallerista del Programa Nacional de Bandas del Ministerio de Cultura lo cual le permitió trabajar muy de cerca con bandas en todo el país en áreas

	como dirección, teoría e iniciación musical. Sus composiciones han sido interpretadas y publicadas en Colombia, Europa y Estados Unidos, incluidos eventos como el Chicago Midwest Clinic en dos oportunidades. Ha escrito por encargo obras para artistas de la talla internacional como Jeremy Wilson, Manuel Martínez y Barcelona Clarinet Players, quienes además las han incluido en sus producciones discográficas. Algunos de sus premios más importantes incluyen: Premio Nacional de Música en Composición (Colombia 2012), beca para colombianos estudiando en el exterior (2016), la competencia de estudiantes compositores organizada por Metropolitan Winds en Boston (2019), y la becas Hixon-Lied y F. Pace Woods otorgadas por la Facultad de Artes de la Universidad de Nebraska-Lincoln. Ha dirigido bandas y orquestas en Colombia, Brasil, Perú y Estados Unidos y actualmente es co-director de la Banda Municipal de Edwardsville y director Asistente de la Sinfónica de Vientos de San Luis, Missouri. También tiene una activa agenda como director invitado tanto en los Estados Unidos como en Latinoamérica.

Primer momento de la entrevista:

Entrevistador

Maestro, con este trabajo se tiene el propósito de plantear un camino hacia la búsqueda de trabajar corales. Las bandas poseen múltiples dificultades y características que hacen que la formación se convierta unilateral, al instrumento, o al repertorio como único propósito. Me contacté con diversos maestros de universidades, donde indican las falencias enormes de los chicos que vienen de

los procesos instrumentales. Por tal motivo surge la inquietud y por supuesto, el propósito de aportar, conociendo estas características. Quería conocer sus impresiones y su acercamiento a este tema coral en bandas, su experiencia.

Maestro:

Este es un tema súper interesante, Estamos de acuerdo con que las bandas no son conscientes de todo lo que hay que hacer con ese material. Los Beneficios de exponer a los chicos de las texturas corales, son muchísimos, y muchos de los problemas que tienen las Bandas, bueno, no todos pero algunos se podrían solucionar si los directores fueran más exigentes y comprometidos con exponer a los chicos a ese tipo de textura. Nuestras música es muy rítmicas y nuestras bandas siempre tienden a tocar música muy rítmica, se nos facilita, entre nuestro DNA Pero entonces eso hace que no estás Banda tengan unas fortalezas muy sólidas en los rítmico pero todos los beneficios que da la escritura coral no los tenemos.

El beneficio de los corales, es brutal, existiendo muchas formas de sacarle jugo a ese material, entonces no solamente es tocar y ya, de hecho tocar el es lo menos importante, es el jugo que se le puede sacar a ese material.

Yo quería preguntarle antes de darle mis observaciones, qué concepto tiene usted de los corales.

Maestro, yo creo que usted toca algo muy relevante en cuanto a la textura, entonces en mi observación, y obviamente con el día, con el afán y con tantas cosas, a veces los directores como únicos formadores, relegamos el tema. Pero he tratado de hacerlo y me he encontrado con un sinfín de posibilidades que un coral encuentra. Comenzando incluso por el conocimiento del mismo niño sobre las texturas que tiene su banda sinfónica, estamos hablando, por lo menos en mi contexto inmediato, que son bandas juveniles. Entonces ya es una primera bondad, he analizado que el chico entiende toda la textura y posibilidad de registro que tiene la banda sinfónica. De ahí entonces por ejemplo, podemos analizar ¿quiénes son las voces de contralto? ¿ En qué registro estamos? Ahí nos vamos empezando a

adentrar en el tema de los registros, del formato como tal, de las técnicas instrumentales ajena a la del niño. El clarinetista conoce las técnicas por medio de estos corales. El tema del canto, por supuesto que es en esto, y de alguna manera obliga a los niños a llevarlos por este camino. El tema de las articulaciones, el tema de los fraseos como lo dice usted, nuestras bandas son totalmente rítmicas y ¿qué hacemos con lo otro?. Entonces podemos encontrar una filosofía sonora, ¡esta es nuestra idea!, esta es nuestra esencia. Yo trato de hacer corales en el tiempo y las posibilidades que nuestro trabajo nos lo permiten.

Maestro

Yo pienso que el coral tiene cuatro beneficios principales. La primera, es el desarrollo del color del sonido, el color de la Banda se da a través de la ejecución de corales. Si una banda tiene mal sonido, seguramente no ha hecho corales nunca, y si una banda tiene buen sonido lo más probable es que esa banda toque corales, es lo más probable. Si no hace corales y tiene buen sonido, de pronto hacen alguna otra actividad que se parezca; algún trabajo de nota larga, que digamos se parece un poco, pero a veces el trabajo de notas largas puede ser muy aburrido, porque en las notas largas no hay música. El coral tiene la ventaja, que estamos trabajando notas largas, pero también estamos trabajando con ideas musicales, entonces el trabajo se hace más interesante.

Yo siempre digo que los corales son como las ensaladas, los vegetales, a ningún niño le gusta comer vegetales, a ninguno. Pero uno como papá los obliga a comer ensalada, ellos quieren papas fritas, quieren hamburguesa, gaseosa, helado de chocolate, pero todos sabemos que eso no es una nutrición totalmente saludable. Uno lo obliga a comerse la ensalada, y si se la come entonces le doy el postre. Con las bandas es igual, los corales son la ensalada, son lo que realmente lo va a nutrir a él. A lo mejor lo que ellos quieren hoy es tocar la piragua, o Colombia tierra querida, y la canción de moda, pero tienen que comerse la ensalada primero. Entonces el color, el sonido de la banda es para mí el primer beneficio. Los chicos no están acostumbrados a sostener una nota durante mucho tiempo, ellos son muy buenos para tocar pequeñas frases de un compás o de ritmos cortos, pero cuando

usted los pone a que toquen cuatro compases de seguido con una sola respiración, no son capaces, porque no tenemos esa conciencia del color y de mantener un sonido robusto durante un tiempo.

1. El otro beneficio de los corales sin duda es el tema de la **afinación**, porque cuando yo estoy tocando música muy rítmica las cosas pasan muy rápido, pasan tan rápido que es incluso difícil para uno como director aún con el conocimiento que tiene, escuchar qué está pasando con las armonías. Cuando la música se está moviendo lentamente probablemente yo tengo una armonía que dura un compás, luego cambiamos a otra armonía que me dura otro compás completo, luego pasamos a otra armonía, o por lo menos tengo una blanca o una negra, o de pronto puedo identificar que acá está pasando tal cosa o tal otra, y con base en eso yo puede tratar de ajustar mi afinación, entonces el segundo gran beneficio de los corales es que yo puedo ser mucho más conscientes de la afinación.

Ese es otro de los casos que estamos mal en Colombia, no sabemos cómo afinar un acorde. Los acordes para que suene afinado, ciertas notas deben desafinarse. La tercera mayor tiene que ser más baja, la tercera menor tiene que ser más alta, entonces cuando los chicos usan un afinador y tocar la nota y dicen “yo estoy con el afinador”, pues es que usted está tocando la tercera del acorde. Si la tercera del acorde sale con el afinador en verde, ¡está desafinado!, porque la tercera tiene que salir más alta o más baja de acuerdo a si es una tercera mayor o una menor. La tercera mayor tiene que salir más baja, la tercera menor tiene que salir más alta. Las sextas pasan lo mismo, las quintas siempre tiene que subirse un poquito, cuando la quinta sale perfectamente con el afinador, va a sonar desafinada. Por eso es muy chistoso que el director pasa por cada sillita afinando cada nota de los músicos, se gasta una hora, luego tocan y la banda suena desafinada. Lo que hay que hacer es afinar el oído de los chicos, ¡yo nunca afino mis bandas!, nosotros hacemos un trabajo de corales, 10, 15 minutos, con bandas incluso juveniles. Hay un proyecto que tenemos en Santander que es la banda sinfónica juvenil “Suena Santander”, donde hacemos un montaje de tres ensayos nada más, y en los primeros 15 minutos,

ya los chicos están siendo conscientes de la afinación porque no están usando el afinador, están usando su oído, usando su oído para tratar de subir, bajar, ajustar por ellos mismos, y después del tercer día ya la afinación está funcionando bien. Entonces esa conciencia de que pasa con la afinación, de que rol estoy tocando, de si yo estoy haciendo la tónica, o si de pronto estoy haciendo la quinta, o si estoy haciendo la tercera eso se puede lograr mucho más fácil con las texturas coral, que con las texturas que son más rítmicas. Ese es el segundo gran beneficio de los corales, por eso las bandas Gringas suenan tan afinadas, ellos hacen corales todo el tiempo y lo hacen desde que están empezando, claro, al principio sonarán desafinados, pero con el tiempo van siendo más y más conscientes. Yo recibo a mis estudiantes en la universidad, y no tengo que decirles qué hacer con la tercera, con la sexta o con la quinta o con la novena, porque ellos ya los saben. Yo simplemente le digo ¿Qué nota está tocando el acorde? Entonces ellos piensan dice ¡yo creo que soy la tercera¡. Listo, ya sabe que tiene que hacer con la tercera, súbale o bájale. Eso ya está muy dentro de su conocimiento, está súper afianzado.

2. **La dirección de las líneas,** porque resulta que los corales al ser música tan sencilla rítmicamente, tengo que buscar la forma de darle una dirección a la música, que quiere decir esto, de donde arranco y para donde voy. Además, eso es otro caso que tenemos en Colombia, y es que nuestras bandas no son muy dadas a invertirle tiempo a la interpretación. Yo acabo de ser jurado en un concurso en Colombia, y la banda que ganó fue la banda más musical, no necesariamente la banda que estaba tocando todas las notas y los ritmos exactamente, porque para eso ponemos finale, ¡el finale sí que es exacto!, pero la banda más musical fue la que resultó ganadora, claro, obviamente las notas y el ritmo estaban perfectos, pero las notas y el ritmo exacto, sí que es aburrido. Entonces cómo hacemos para que los chicos sean conscientes de que hay una dirección de las líneas, con los corales. Los corales nos presentan unos puntos climáticos, unos puntos de relajación, otros puntos de más tensión. Eso nos ayuda a que los chicos entiendan que la música tiene un sentido.

3. **Ser conscientes de los roles.** Cuáles son las funciones de ellos en la música, porque además otro problema que tenemos en nuestras bandas es el tema del balance. Las bandas no suenan balanceadas, pero no es por culpa de los chicos, sino porque el director no les ha enseñado cómo hay que balancear la banda. Básicamente, yo me preocupo de defender mi línea, mis notas, mi ritmo, pero cuando yo soy consciente de que mi línea no es la línea más importante, la línea que yo estoy tocando es de segundo o tercer nivel de importancia, entonces yo en ese momento toco de una manera muy diferente. Cuando yo toco pensando en la función música, es muy fácil balancear una banda. Si yo estoy tocando mi clarinete y yo se que esa línea es la melodía, pues yo voy a tocar de una manera, pero si yo en ese mismo clarinete siento que no es la línea más importante, yo voy a tocar de otra manera. Entonces al director se le solucionan todos los problemas de balance, cuando el chico es consciente de cual es rol que está tocando. Si yo sé que soy melodía, o contra melodía o bajo, o ritmo, yo con eso puedo tocar de una manera diferente. En el score, uno ve que todos tienen forte (*f)* o que todos tienen piano (*p)* pero si yo tengo piano y soy melodía, yo no debo tocar piano, tengo que tocar más fuerte. Los corales al ser una textura tan lenta y compacta, me invita a tomar decisiones al respecto, porque además en los corales, la melodía principal se mantiene quieta, y luego hay un contrapunto que está más activo. En ese caso, el chico se esfuerza a tocar más esas tres o cuatro corcheas, luego se esconde otra vez porque vuelve a hacer acompañamiento, luego sale otra vez porque vuelve a hacer algo importante. Esa conciencia de la función es muy importante.

Entrevistador

Maestro, ¿Cómo es el proceso de la implementación de corales?¿qué corales suele utilizar?, ¿qué compositores suele frecuentar?.

Maestro

Yo tengo un par de materiales. Uso mucho y aca en Estados Unidos de usa, ahora, colares existen miles. Generalmente lo que han hecho varios autores y arreglistas es instrumentar los corales de Bach, son corales que están muy bien escritos. Algunos corales de Bach son complejos, rítmica y armónicamente, pero está este material que a mí me gusta mucho que se llama "**16 corales de Bach".** Este material es súper interesante, del arreglista Mayhew Lake. Aquí está el coral básicamente en cuatro pentagramas, pero los chicos tienen las partes ya instrumentadas para cada instrumento. Dice la parte de soprano, la toca el piccolo, la flauta, el oboe, el primer clarinete, en fin. Igual, como está la distribución, de soprano, alto, tenor, barítono, o tenor bajo, etc. Este material es muy bueno, son 16 corales, algunos me gustan más que otros. Hay algunos de estos corales que los he hecho una vez, pero hay otros que siempre me gustan que son más chéveres que otros. Entonces este material es muy bueno, y acá se usa mucho, particularmente este.

Hay otro material que aquí también es conocido, es un clásico, es de 1952 y todavía se sigue usando, se llama "**Treasury of scales"**, de Leonard B. Smith. Básicamente estos son 96 ejercicios. Son escalas armonizadas tipo coral, si vemos esto, son todas las escalas mayores y menores, están las 12 tonalidades armonizadas, entonces claro, suena relativamente coral, hay momentos donde la textura va en redondas, hay momentos donde la textura va un poco más activa, redondas contra blancas, o eventualmente algunas negras. No es un coral como tal, pero es una escala armonizada, entonces la textura es muy coral. No es tan interesante musicalmente, pero al ser más pasivo rítmicamente, les permite a los chicos identificar un poco mejor lo que está pasando con la armonía. Es material tiene otra ventaja, que están todas las tonalidades mayores y menores armonizadas, todas las escalas, entonces eventualmente yo lo que hago con esto es que, supongamos estamos haciendo una pieza en fa mayor, entonces tomo el ejercicio 25 está en Fa mayor, y ya estamos relativamente afinados en Fa mayor, ahora vamos con la canción. Pero a veces hago todo lo contrario, les digo a los chicos que elijan un número del 1 al 96, como ellos saben, aleatoriamente les pido un número, ellos escogen por decir el 85, la tonalidad que salga. A veces se

encuentran con unas tonalidades que no tocan todo el tiempo, sabemos que nuestras bandas son muy buenas tocando en si bemol mayor y en Mi bemol mayor, pero póngalos Do mayor o sol mayor ¡los poncha!, siendo tonalidades fáciles, Sol mayor no es una tonalidad difícil, pero nos rinde más en Si bemol. Entonces a veces sale cualquier número, Do sostenido menor, y como son solo redondas, la complejidad rítmica está fuera de la ecuación. Al ser solo redondas, se supone que puedo identificar este coral de principio al fin en una tonalidad que no me es familiar, pero ya los estamos exponiendo a ese tipo de cosas.

El otro material que uso mucho, es mucho más nuevo y más simple. Este libro se llama **“Bach and Before for band”**, de David Newell. Es un material muy interesante. Básicamente lo que tenemos aquí son corales, no necesariamente de Bach. Son corales mucho más sencillo, rítmicamente bastante sencillo, y este compositor, este arreglista decidió algo muy interesante y es que acá está el coral instrumentado para la banda completa como todos lo queremos tocar, pero además en las partes el coloca que todos hagan la soprano, desde la flauta hasta la tuba todos hagan la línea de la soprano. Luego todos tocan la línea del alto, todos pueden tocar la línea del tenor y del bajo. Uno con eso juega mucho, porque usted puede poner a las tubas y a los trombones a que hagan la melodía, y a las flautas, oboes, clarinete, que hagan el bajo. Eso se convierte en un ejercicio interesante, porque muchas veces los chicos de flauta no son conscientes de las armonías porque las tubas son más conscientes de las funciones armónicas, y muchas veces los instrumentos más graves no son conscientes de la melodía y si de la armonía, entonces eso es interesante. También este material permite que el coral se pueda tocar al interior de cada familia instrumental, por ejemplo, usted está en un seccional de clarinetes, entonces como los chicos tiene las partes en la misma hoja, tiene soprano, alto, tenor y bajo, entonces usted puede decir quien toca cada línea. En el parcial de clarinetes, o de trompetas, o de flauta, puede tener las cuatro voces. Entonces eso hace que el material sea mucho más interesante.

Hay otros materiales más sencillos, se usan en las bandas de honor, donde uno prácticamente tiene un día de ensayo, o dos días y no hay chance de ir tan a fondo con esto, y son pequeños ejercicio que no van más allá de 4 compases, son mini corales donde básicamente tenemos tónica, subdominante, dominante, tónica. Usted con esos cuatro acordes puede más o menos evaluar que la banda esté afinada o no. El objetivo no es tocar esto como si fuera la obra de un concierto, de hecho muchas veces con los corales completos de 16 compases, no necesariamente hay que tocar todo el coral, a veces me concentro en tocar la primera frase, son dos compases y duramos un tiempo, y ya después de 10 ó 15 minutos, pues pasamos a otra cosa. No se trata, y como algunos piensan que el calentamiento debe durar 1 hora, 1 hora y media y luego cuando empiezan a trabajar el repertorio la banda está cansada. No, el trabajo de fundamentación debe ser un trabajo corto, efectivo. Entonces básicamente mis primeros 15 minutos son de fundamentación, sea con corales. Hay otras estrategias que yo tengo también, un poquito de trabajo de "**Remington"**, a veces tocar y cantar. Trato de que el calentamiento sea diferente, pero nunca más allá de 15 minutos. Si es una banda que es muy nueva y necesitamos fortalecer un poco más, me extiendo a 20, 25 minutos máximo en un ensayo de dos horas, pero más no. Si miramos en un plato de comida, la parte más consistente es la proteína, la sopa y el arroz, la ensalada no es sano, haciendo la analogía con la comida. Esos son los materiales que uso.

A.2 Thomas Verrier

NOMBRE	**THOMAS VERRIER**
RESEÑA	Thomas E. Verrier es Director Senior de Bandas y Director de Conjuntos de Vientos en la Escuela de Música Blair de la Universidad de Vanderbilt. Dr. Verrier es Director de la Vanderbilt Music Acadèmie en Aix-en-Provence, Francia, y Director Fundador del Conductors Lab (un proyecto conjunto con músicos de la Filarmónica de Berlín). Sus responsabilidades de enseñanza incluyen cursos en pedagogía y educación. Además, el Dr. Verrier ha sido Director del Programa del Instituto Nacional de Educación Musical Instituto de Desarrollo Musical, un proyecto en colaboración con la Escuela de Música Blair y el Ministerio de Cultura de Costa Rica. Verrier es un director activo y profesor reconocido tanto por su enfoque artístico y su conocimiento pedagógico. Verrier ha aceptado invitaciones para dirigir y enseñar en todo el Norte y Sur América, Asia y Europa.

Entrevistador: Maestro, estuve en una capacitación que usted nos brindó en Tocancipá hace unos años. Además de brindarme conocimiento, me dejó inquietudes en cuanto al manejo que ustedes en Estados Unidos, dan en temas como por ejemplo afinación, las herramientas que usan. Esto en paralelo con lo que uno va observando, las falencias en Colombia y la idea es poder aportar desde nuestro campo inmediato que es en el ámbito de las bandas sinfónicas, y por supuesto específicamente a las bandas salesianas. Es un programa muy grande, con más de 14 bandas sinfónicas. En este programa y los demás procesos sinfónicos de nuestro país, veo un tema para abordar y es la pertinencia de los corales en banda sinfónica. En este sentido, lo entrevisto maestro, para indagar y conocer lo que encuentra, las bondades que ofrece en el tema coral aplicado en los procesos de banda sinfónica.

.

Maestro: Si, en un buen punto, porque las bandas y no solo en Colombia, sino bandas en Latinoamérica, no tienen concepto de lo que se aprende a través de tocar corales. No son conceptos solo para corales, son conceptos para usar en todas las obras. Entonces los corales es la oportunidad para enfocar no solo en esos conceptos, sino contextos de otros temas musicales, por ejemplo, conceptos de balance, conceptos de afinación, de mezcla. Son conceptos que cuando estamos tocando corales podemos enfocar específicamente en conceptos de textura, de ritmo, de otros temas que otras obras incluyen también. Cuando yo estoy escuchando bandas de diferentes lugares, puedo escuchar bandas que tienen los conceptos de balance, de escuchar verticalmente, eso no es sólo horizontal, es un concepto de escuchar vertical. Cuando la banda tiene este concepto, suena diferente, más unificada en color, unificada en balance, unificada en afinación. Entonces lo que yo creo que es muy importante en los corales son sus conceptos, y entender que estos conceptos no solo son para corales, por eso es un tema fantástico.

Entrevistador: Maestro, en mi concepto, cuando interpretamos corales estamos apuntando a tener una banda afinada. Con los conceptos podemos adentrarnos en los acordes, cual es la nota de debe ir más alta, si la tercera es mayor o menor debe ir alta o baja, si la quinta debe de ir alta, si la sexta, También que los jóvenes conozcan la textura, también el tema de una homogeneidad en el color. ¿Qué opinión le merece con su gran experiencia ?.
Maestro: Con los corales es interesante con respecto a la textura, porque hay dos maneras de interpretarlos. Un coral tiene o no tiene melodía, depende, porque hay unos corales que aunque la voz de soprano tiene la melodía, osea la voz más aguda, para balancear solo se piensa verticalmente. Otra manera es pensando que la melodía necesita afinar horizontal y verticalmente. Yo prefiero la oportunidad de practicar, escuchando, afinando horizontal y vertical al mismo tiempo, porque muchas bandas solo afinan en unísono, es decir, horizontal, entonces todas las sopranos están en esta octava, están de acuerdo, los altos en su octava están de acuerdo, pero los altos y los sopranos no están de acuerdo. Así es en tenores y en bajos, no están de acuerdo verticalmente con los niveles de cada voz. A muchas bandas les falta afinación vertical. Yo soy fanático de la afiación justa, en lugar de igual. Un piano es desafinado, solo afinamos con el piano en temperamento igual cuando es necesario, por ejemplo cuando la melodía está compartida con marimba, o campanas, obviamente necesitamos afinar igual. Pero además de esto, mi medida de afinación es con la voz grave, ellos tocan igual, pero el resto están afinando en comparación con los armónicos que da el bajo. Por esto, encima de la voz grave están afinando la mayoría del tiempo, justo, como tu los has dicho, ajustando la tercera, la quinta, la cuarta, la sexta. Por esto los corales nos proporcionan enfocarnos no solo escuchando horizontal, sino verticalmente, es muy importante y más sencillo para aprender los concepto y practicarlos,así, cuando estemos tocando otras obras, estamos escuchando y afinando de la misma manera, la misma estrategia pero con una textura más compleja y diferentes partes de la textura,melodía, contramelodía. Me gusta tambíen el tema de balance-mezcla, absolutamente es importante la idea de reconocer con quien estoy compartiendo mi parte, porque esto es otra cosa. No se si has tenido la oportunidad

de revisar mi libro, mi libro trata de cómo es un músico en conjunto, en ensamble, porque es otra caja de herramientas musicales que un músico necesita para tocar en ensamble, porque es diferente tocar solo. Mi libro se llama **“The Ensemble musician”,** es un libro que está enfocado en las capacidades para un músico en conjunto. Otra cosa, las mejores bandas no es porque tienen los mejores músicos individualmente. Entonces, los corales ofrecen la oportunidad de enfocar en las capacidades de tocar juntos, por el tema de afinación, de reconocer quién está compartiendo mi voz y mi parte, porque cuando estamos en un coral de 4 partes es más sencillo saber cual parte y qué instrumentos están compartiendo conmigo y cual es la mezcla con esas personas, como nos estamos unificando con estas personas. Se puede transferir este concepto a una obra más compleja, preguntando. ¿Quién tiene melodía? ¿Quién tiene contramelodía?. ¿Quién tiene acompañamiento?. ¿Quién tiene línea de bajo? y cual es la más importante, melodía o contramelodía, depende. ¿Quién está acompañando mi parte?, Si yo tengo contramelodía, ¿Qué persona está tocando mi parte? y en ese momento ¿Somos lo más importante? ó ¿Somos melodía?. Entonces, las partes importantes son relativas, pero nos podemos enfocar en estos conceptos a través de los corales. Son más sencillos, pero ofrecen la oportunidad de escuchar vertical y horizontal, escuchar quién está compartiendo mi parte, cuál es la importancia de mi parte. Este tema es muy importante.

Entrevistador: Maestro, en nuestro país nos falta mucho camino, pero es el momento de dejar las excusas a un lado de presupuestos, tiempo y destinar el tiempo que debe ser. Hablando con el maestro Ruben Darío Gomez, nos compartía el concepto de que nuestra música es muy rítmica, entonces nuestras bandas se centraron casi de una forma unilateral, a este tema del ritmo, o al instrumento, ejecución correcta de las notas. Pero entonces, de ahí vienen todas las otras falencias, y ahora que estoy en este proceso, hablo con maestros y docentes universitarios, y les pregunto. ¿Qué se encuentran cuando llega un estudiante de bandas o procesos instrumentales?. El tema es el mismo, falencias conceptuales, falencias auditivas, o por mejorar. Esto pasa en masa, ya que es un país, y usted lo conoce maestro, de bandas. Por todas las regiones. Es un tema muy amplio.

Maestro: Hay una diferencia en tocar simultáneamente y tocar juntos. Hay muchas bandas en Colombia que tocan muy bien simultáneamente, o todo está ajustado rítmicamente, pero los músicos no están escuchando, interactuando entre uno y otro directamente, ajustando. Yo tengo en mi libro, 6 principios que los músicos deben usar en ensambles. Por ejemplo, un principio muy importante con respecto a la afinación es: El secreto de sonar afinado es tocar desafinado, juntos, no importa si estamos afinados o no, lo importante es estar igual, estamos de acuerdo. De acuerdo no es a través del director, es directamente entre los músicos. Entonces los corales ofrecen esta oportunidad para construir la capacidad de comunicar directamente entre los músicos.

Entrevistador: Maestro , ¿en el repertorio que usted suele utilizar, o en el repertorio coral, sugiere obras para abordar estas temáticas?.

Maestro: Yo creo que hay varias obras que funcionan. Cuando estoy programando música por ejemplo, en la universidad, prefiero usar repertorio para el concierto, para aprender conceptos en lugar de otra obra extra. Entonces, en el primer concierto de la banda en este semestre, tenemos muchos estudiantes nuevos, entonces necesitamos enseñar los conceptos en su carrera y en la banda. Por eso en este concierto tenemos una obra muy linda, estilo canción, lenta, para poder enfocarnos en los conceptos con corales. También estamos muy atentos en establecer un pulso interno, lo importante que es que el director no esté manteniendo el pulso, el pulso está mantenido en el grupo, por eso tenemos obras rítmicas. Tenemos el concepto de identificar su rol en cada momento, es importante.Por ejemplo, una obra tiene melodía y contra melodía, acompañamiento de bajo, pero en la obra todas las partes tiene forte (*f),* pero todos los fortes no son iguales. Entonces parte de mis metas del primer ciclo de conciertos es proporcionar la oportunidad de practicar identificando tu parte en cada momento, tomando decisiones, cuál es mi rol y mi importancia, quién está compartiendo mi parte. Por eso, todas las cosas que pensamos que se pueden usar en corales, las incluimos en el repertorio.

Hugo Andrés Riaño Ángel

NOMBRE	**HUGO ANDRES RIAÑO ANGEL**
RESEÑA	(Colombia). Es un destacado músico colombiano y coordinador académico de la licenciatura en música de la corporación universitaria Adventista (UNAC). Director de la banda sinfónica especial de Sabaneta, Antioquia. El maestro Riaño ha aportado conocimiento y estrategias pedagógicas en diferentes programas municipales y departamentales en el ámbito sinfónico. Licenciado en música con estudios de Postgrado en Dirección de Bandas Sinfónicas y Maestria en dirección de Orquestas sinfónicas, con amplia experiencia como director de Bandas Sinfónicas entre las que se encuentran la Banda Sinfónica de la Red de Escuelas de Musica de Medellin, La Banda Filarmónica departamental de Antioquia, La Banda Sinfónica Nacional de Colombia, La Banda Filarmónica de IBERACADEMY, La Banda Sinfónica de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto, La Orquesta Sinfónica de la Red de Escuelas de Musica de Envigado y la Banda Sinfónica de Sabaneta y la, con quienes ha desarrollado una amplia producción artística que abarca varias grabaciones y estrenos mundiales de repertorio para banda con agrupaciones y solistas de talla internacional, giras de conciertos por países como Alemania, Holanda, Italia y España y varios premios y reconocimientos en diversos escenarios como el “Premio al mejor director” y el “Primer y segundo lugar” en varios de los concursos nacionales de bandas más destacados de Nuestro país, asi como ser “Maestro homenajeado” por el concurso de musica andina colombiana “Mono Núñez” en 2016, obtener el “Premio nacional de musica a las producciones musicales” en 2013 y ser ganador del

	“Programa nacional de estímulos” del Ministerio de Cultura en dos oportunidades en 2015 y 2016. A su vez es, Hugo A. Riaño es “Investigador categorizado” por MINCIENCIAS, lo que le ha permitido participar como “Ponente en congresos y eventos nacionales e internacionales” en países como España, Italia, Francia y obtener varios reconocimientos por sus publicaciones y obras de creación artística y cultural en el campo de la direccion de bandas y el repertorio original para Bandas Sinfónicas. Actualmente se desempeña como Director titular de la “Banda Sinfónica de Sabaneta”, Director Invitado de la “Banda Filarmónica de IBERACADEMY” y “Jefe del departamento de Música” de la Corporación Universitaria Adventista en Medellín, además de ser asesor del programa de capacitación a directores del departamento de Nariño en el marco del proyecto “Vientos del Sur” y director invitado de la Banda Sinfónica infantil y la Banda Sinfónica Especial de la Red de Escuelas de Formación Musical de Pasto.

Entrevistador: Maestro Hugo, en esta oportunidad se pretende abordar el tema de la herramienta de corales en banda sinfónica y su uso en nuestro país, surgiendo allí un primer gran tema y hablando de los procesos de base que el uso quizá sea menor. ¿De qué manera el uso de corales puede contribuir al desarrollo técnico de los diferentes instrumentistas de una banda sinfónica?
Maestro: Yo tengo la siguiente impresión y es que la herramienta de corales si se usa en ciertos ámbitos. Hay algunos ámbitos en los que no se usan, pero hay muchos en los que sí. Este tema se viene insistiendo desde hace mucho tiempo. ¿Cuánto tiempo no invirtió Miguel Ángel Casas en los concursos y en las asesorías

para que la gente usara colares? O en una época más atrás, por ejemplo el maestro Geral Brown, en su época se insistía mucho en el tema. Después vino a Colombia Frank De Vuyts y todos sus aliados. Entonces, por ejemplo acá en Antióquia si vamos a todos los procesos grandes, yo creo que todos los usamos, esto en procesos grandes, y en los procesos intermedios, diría que entre un 50 y 60 % también se usa el tema de los corales. En donde no se usa definitivamente es en los procesos que tienen muchísimas problemáticas de acceso, poblacional, educativo, presupuestal, porque a los directores les toca que enfocarse en desarrollar otras cosas. A ellos los contratan para que la banda suene en dos meses para una procesión, y pues no les va a dar el tiempo de montar corales. En el tiempo que yo estuve trabajando en vientos del sur en Pasto, también impulsamos muchísimo esa metodología, se implementó en muchas escuelas de música. En Caldas también, aunque en un monstruo aparte, pero sé que quienes asesoran también usan esa metodología. Es muy interesante poder parametrizar y hacer una estadística de donde si se usan y donde no, es muy interesante, porque luego tu lo puedes cruzar con experiencias exitosas y vamos a llegar a la respuesta obvia. Las bandas que obtienen mejores resultados, no solamente en los concursos lo cual es una variable, generalmente han implementado metodología coral. Lo que pasa es que muchas personas se equivocan al intentar poner los corales de Bach, porque estos no los afina nadie. Si tú no tienes una conciencia armónica básica de las funciones armónicas, no las vas a poder afinar, entonces tienes que ir a otro tipo de corales. En eso hay mucho material, los gringos lo tienen resuelto desde hace décadas. Hay diferencias, por ejemplo en los métodos de formación involucran metodología coral de compositores Europeos, y tu los contrastas con los métodos que involucran metodología coral con compositores americanos, hay muchas diferencias, en la formulación de los corales y digamos en la armonía y la conducción de las voces, es una concepción totalmente distinta. Por ejemplo, Bert Appermont tiene un libro de corales para calentar y afinar, tiene un método completo, y contrastas el de Bert Appermont con el de Claude Smith, es completamente distinto, corales diferentes, tienen un planteamiento armónico distinto, una conducción de voces distinta, tienen búsquedas distintas. Luego tu

escarbas un poco más, buscas otros Europeos y te das cuenta que tienen coincidencias. Buscas otros americanos y te das cuenta que tiene otras coincidencias. Los japoneses también lo utilizan, lo que pasa es que ellos y los orientales utilizan una metodología basada en el Harmony Director, el teclado que tiene el temperamento justo, entonces ellos afinan los corales de manera diferente. Sería interesante plantearse cuántos de los compositores colombianos han creado métodos con corales, y si no los hay, porque. Dentro del libro está la partitura del coral escrita. El método se va moviendo por distintas funciones, corales diatónicos, corales plagales, corales por terceras, con suspensión, con séptimo bemol y así sucesivamente. Entonces hay alternativas. Otra alternativa que por ejemplo utiliza el maestro Miguel Casas, es poner a hacer los corales de Johann Sebastian Bach, aún con los beneficios y las problemáticas que eso genera. Porque ibas en un coral, y en un momento se formaba un acorde disminuído y la persona no sabía cómo afinar un acorde disminuído, entonces ahí se generaba otro problema en vez de generar una solución y así sucesivamente. Por ejemplo, Thomas Verrier piensa en la afinación, el temperamento justo y real, él tiene muy claro ese tema de la afinación, entonces como se baja la tercera, si es menor subirla, si es la quinta ampliarla, si es la sexta estrecharla, es otro tipo de visión también de los corales. Contrastar eso es algo que no se ha hecho. Para mí, la herramienta del coral es fundamental para que la gente aprenda a afinar, pero es que tu sabes que el tema de la afinación es una cuestión relativa, subjetiva, voluble, variable. Lo que tenemos que hacer es aprender a flexibilizar el oído, a entender más o menos como es el comportamiento de los instrumentos que tocan. Al final, todos los instrumentos que tocan funcionan gracias a la serie armónica. Que se entienda como el comportamiento de un armónico cuando es tercera de un acorde, o cuando es quinta de un acorde, para que aprendan a afinar los corales, es fundamentalmente para eso. Una vez superado el tema de la afinación, obviamente puedes empezar a construir sonoridad, a equilibrar. A nosotros nos han estructurado el tema de la pirámide, pero no es el único paradigma. Hay un libro muy interesante de francis Mcbeth que se llama “herramientas de enseñanza en banda” y hay un capítulo que habla de la pirámide y de otros modelos, esta cuadrado, en vertical, una pirámide

invertida y como esto tiene cabida en distintos repertorios. Lo que pasa es que nosotros lo hemos comprado como el único paradigma, como si la única sonoridad de una banda fuera la pirámide. Es el punto de partida, pero no es la única sonoridad que se busca. El coral te sirve para ensamblar y ya superaste el capítulo de afinar, superaste el capítulo de balancear y equilibrar, entonces ya puedes enseñar conducción de acuerdo a las funciones de los acordes, desde donde esté colocada la tensión, el reposo, Si hay corales con suspensiones, pues se conduce, si hay retardo, una apoyatura, así sucesivamente. Por esto me parece contradictorio, por ejemplo llegar a la banda infantil de Mosquera y caerles con unos corales de Bach. Son corales que cuando fueron compuestos, no fueron compuestos de una manera pedagógica para vientos, era otro el objetivo. Yo utilizo los corales hasta ahí. El siguiente paso es buscar música que tenga ese elemento. Es bastante problemático, porque tu vas y miras la elección de repertorio de las bandas en los festivales, concursos o bandas que hacen conciertos de temporada donde se estructura un repertorio, haces un rastreo y la música que se toca en Colombia tiende hacer muy vertical, muy rítmica, tiene esa tendencia. Si buscamos las grandes bandas, toda su música es muy vertical, y no encuentras mucha música que tenga corales en el sentido horizontal porque meten a las bandas en un problema, y es que automáticamente surge la desafinación. Es mucho más facil identificar con corales problemas de afinación, de color, problemas de balance, todos los problemas surgen en un coral, entonces los directores no escogen esa música. Si no escogen esa música, no se está desarrollando esa capacidad. Por eso decía, el coral como herramienta pedagógica, hasta ahí, el siguiente paso es seleccionar repertorio que tenga ese elemento, y los directores no lo escogen. Están escogiendo música de impacto. Esto ya se convierte en un problema sistemático, o tal vez sistémico, habría que establecer cuál de las dos, porque es de todo el sistema, Por ejemplo, ahora están en el departamental de bandas de Caldas, el movimiento de bandas juveniles más fuerte del país, y tu vas y miras los repertorios y todos son de impacto. Apenas una banda cae en un fragmento de obra que tiene coral, se desarma la banda.Estamos en época de concursos y mirando la obra central del montaje de una banda, es vertical, rítmica, así

sucesivamente. Hace unos meses estuvimos en la conferencia de bandas en Itagüí, había 5 bandas invitadas y tu miras los repertorios y la gran mayoría son muy verticales. Entonces es algo que vale la pena preguntarse, hacia qué horizonte están mirando los directores en temas de repertorio, desde el nivel inicial hasta el profesional. .

Entrevistador. Maestro, en todo esto que nos comenta y cuando usted trabaja lo coral, sea en el repertorio o con los ejercicios que usted hace, ¿tiene una especie de paso a paso? ¿Todos lo hacen?, o ¿se hace por secciones?. ¿Por cuartetos?

Maestro: No lo hago así porque mi actividad en este momento es tener una banda delante en cierta manera solvente, no es una banda profesional pero si es una banda solvente entonces no tengo que desmenuzar tanto las cosas. Entonces si llego con un coral, llego directamente a que la gente entienda que grados tiene, en eso si me detengo, al menos me concentro en 4 grados las 2 terceras mayores y menores, las 2 sextas, mayor o menor, la quinta y la cuarta, como es el comportamiento de esos grados. Hacemos los corales y que la gente entienda, que yo perfectamente en el momento del coral les diga “quienes estén haciendo la cuarta del acorde, toquen”. Eso no es tan fácil, al menos en bandas que no son profesionales, que yo les diga toque la cuarta del acorde y ellos lo sepan, no es tan fácil. En eso si me detengo para el tema de la afinación. Cuando esto lo tengo superado, me voy directamente al tema de la conducción, ahí me demoro mucho, porque lo que se encuentra en términos de conducción es lo que vas a encontrar después en el repertorio. La conducción es lo que despierta en las personas esa perspectiva de pensar tocar horizontal, hacia dónde va la música, hacia donde construyes un discurso o como lo hilas, pensando siempre hacia adelante. Me detengo mucho en estos dos aspectos, ya el tema de desmenuzar, cantarlos, o por cuartetos, no lo hago porque la banda me lo lee sin ningún problema. Ahora que estoy en temporada de preparación de concurso, escogí un coral, o bueno, una obra que no vamos a tocar en concierto, nada de eso, pero es una obra coral de Robert Jager que es el *epílogo para no olvidar.* Es un coral de 9 minutos, y esa la utilizo para construir la conducción, más que cualquier cosa. Cuando ya vamos al otro repertorio, voy y les digo si se acuerdan de los elementos vistos, como

resolvíamos las suspensiones, pues lo mismo solo que en otro estilo. Aplicamos los mismos principios de conducción. Hay un texto clave ***Aprendiendo música a través de la enseñanza en banda****,* y hay un tomo que está enteramente dedicado a los corales. También uso repertorio de mitad del siglo XX para abordar contenido coral, música de Camilo de Nardis, Vincent Persichetti, porque es una música que tiene mucho elemento coral y no está construída a partir del efecto, no tiene tanto juegos pirotécnicos, entonces al no tener tantos juegos pirotécnicos la gente se concentra en lo que se tiene que concentrar y son obras difíciles, la gente sufre tocando este repertorio

Bibliografía

Adler, S. El estudio de la orquestación. W.W Norton and Company. 2002.

Blanés, L. Teoría y práctica de la armonía tonal, Real Música 1990

Bukofzer, M. La música en la época barroca de Monteverdi a Bach. Alianza Música 1986

Casas, M. Introducción a la dirección sinfónica a través de la música Colombiana. Agencia PW publicidad, Ibagué Tolima 2020.

De Gainza, H, V. (Del modelo metodológico a los nuevos paradigmas) 2003.

Gutiérrez, M - Alberto, M. – Gutiérrez, J,- Pérez, L. LA "LOGSE" Guía didáctica para la aplicación de los estudios musicales, Real musical Madrid.

Latham, A. Diccionario enciclopédico de la música OXFORD. Fondo de cultura económico 2008.

Lake, M JW Pepper. 16 Chorales by J.S BACH, Arreglo - G. Schirmer, Inc. Recuperado de https://www.jwpepper.com/16-Chorales-by-J.S.-Bach/4510921.item?srsltid=AfmBOoq0ti7Vjyq9HvN67wTAO6HTuWnbwrdGMLKjog9PdKr3v6da4RtI

Smith, L.B- "Treasury of scales", Aldred Music - for band and orchesta. Recuperado de https://www.alfred.com/treasury-of-scales-for-band-and-orchestra/p/00-EL01868/?srsltid=AfmBOoqxZTV7jjnBN3QNsJmm2OMhNLbWBmzkJWdUQyqhKX1Z943Umsai

Miles, R (2008). Teaching music Through Performance in Band, vol 1-3. GIA publications.

Schoenberg, A. Tratado de armonía, Real musical, 1974.

Zapata, D. Educación cultural (Propuesta y talleres)- Informe de investigación fundamentado en trabajo de campo para la educación musical Folklórica. jstor.

Vandervilt University, Recuperado de https://www.jstor.org/stable/community.34552233