

Arte-Pulso, Diarios De Bandola Andina Colombiana
Configuración De Un Repertorio Profesional En Bandola
Teniendo Como Base El Análisis De Dos Imaginarios Sonoros.

Héctor Alejandro Muñoz Alegría

Conservatorio Antonio María Valencia
Instituto Departamental de Bellas Artes

Notas de Autor

Héctor Alejandro Muñoz Alegría, Conservatorio “Antonio María Valencia”, Instituto
Departamental de Bellas Artes

Instituto Departamental de Bellas Artes Avenida 2 Norte #7N-66, Santiago de Cali, Valle del
Cauca

Contacto: quijotelunar123@gmail.com

2021



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>
Este obra está bajo una <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Al maestro Aicardo Muñoz Vargas, en sus enseñanzas encontré mi camino, pues con su ejemplo de vida hizo realidad las palabras que me repetía en cada clase: “de todo y de todos aprendemos”.

A Susana, mi fiel compañera y confidente de 12 cuerdas en todos estos años, el mejor regalo que mi padre, don Héctor Muñoz Herrera me pudo dar.

Agradecimientos

- A los maestros Fabián Forero, Fernando León, Diego Saboya, Manuel Bernal y a la maestra Sofía Elena Sánchez, por compartir sus conocimientos y experiencias en las entrevistas para este trabajo.
- A Andrea, mi esposa, por su apoyo y comprensión amorosa, por mis interminables trasnochos de estudio, lecturas y ensayos.
- A don Héctor y doña Rubiela, mis padres, por ser los principales patrocinadores de mis proyectos.
- Al maestro Andrés Correa, mi asesor de monografía, por su enorme paciencia y diligencia.
- Al maestro Juan Carlos Gaviria, mi tutor de instrumento, por su comprensión, conocimiento y disposición.
- A Juan Carlos Muñoz Alegría, mi hermano, por su apoyo incondicional, sus explicaciones a las 2 de la mañana y sus valiosas enseñanzas.
- A Las maestras, Ángela Triana, Elvia Moreno, María Claudia Ferreira, Jessica Bonguera, Laura Benavidez, a la teacher Lorena Mosquera; los maestros, Oscar Collazos, Neiver Francisco Escobar, Juan Diego Vejarano; los coordinadores Adriana Londoño, Diego Tobar y al decano Javier Andrés Ocampo; Gracias por su apoyo en este proceso formativo.
- Al instituto departamental de bellas artes y la Gobernación del Valle, por brindar esta oportunidad para los músicos del Valle del Cauca.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
ESTADO DEL ARTE.....	25
Desde Pedro Morales Pino Con La Lira Colombiana, Hasta La Orquesta Colombiana de Bandolas.....	27
La Última Década Del Siglo XX, Y Primera del S.XXI, El Inicio De Un Nuevo Siglo, Despertar Para La Bandola En Colombia, Fabián Forero, La Bandola Solista Y la Orquesta Colombiana De Bandolas	59
MARCO DE REFERENCIA.....	75
Que es la Bandola (Particularidades Del Instrumento).....	75
Bandola de 16 Cuerdas	84
Bandola de 14 cuerdas	86
Bandola de 12 cuerdas	89
Una Nueva Familia Llego, Esta En Colombia Su Apellido, Bandola	95
Primer Propuesta, Niño-Paredes Complementada Por Manuel Bernal Martínez	97
Segunda Propuesta, Bernal-Paredes.....	98
Tercera Propuesta Muñoz-Pimentel.....	104
Familia De Mandolinas	109
Familia De Balalaikas Y Del Domra	112
Familia De Laudes Españoles, Familia De Bandurrias	115
La Hegemonía De las Músicas y el Pensamiento Euro-centrista En La Formación Musical y La Creación De Repertorios En Colombia.	118

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

Los Repertorios Para Bandola, Los Ensamblés, Evolución Y Aceptación Social. Cómo Se Han Creado Los Repertorios En Nuestro Medio, En Colombia Desde la Relatoría De un Bandolista.	132
Momento #1 La Bandola, Primer Contacto Con El Instrumento, Relación Del Instrumento Con Las Tradiciones Musicales De La Colombia Andina.	133
Momento #2: Pedro Morales Pino y La Lira Colombiana, Música Colombiana sin Alargates Para el Mundo, Músicas del Mundo en Bandola, Tiple y Guitarra.	138
Momento #3 “The Hernández Brothers”, Los Grillos Viajeros De Las Cuerdas:	148
Momento #4 Fernando León y Nogal Como Gran Movimiento Revolucionario, La Bandola Del Chino Que Lo Cambio Todo:	161
Momento #5 Manuel Bernal, Definición Del Perfil De Un Bandolista Profesional.	164
Momento #6 Fabián Forero, Perfeccionamiento De Una Tradición, La Bandola Solista, Una Bandola Universal, La Experiencia De Vida De Un Alto Maestro Del Plectro.	169
Momento #7 Diego Estrada, Un Nuevo Carisma, Un Nuevo Color Dentro De La Interpretación Tradicional De La Bandola.	177
Momento #8 Factores Contemporáneos Que Forman Barreras Para El Desarrollo, Transcendencia Y Ubicación De Las Músicas De Cuerdas Pulsadas Andinas Colombianas Dentro De Las Músicas De Identidad Mundial.	184

Momento #9, El Estudio, Los Ensamblés Y Los Repertorios, La Alquimia En La Bandola.	188
Repertorios para los procesos de formación profesional	189
Los repertorios para las prácticas instrumentales:	203
TRABAJO DE CAMPO.....	214
SECCIÓN ANALÍTICA	214
Análisis De La Obra Andante Con Variazione Para Mandolina Y Clavicordio En Re Mayor WoO 44b. De Ludwing Van Beethoven, Como Representante De Europa: Tradición, Lenguaje Y Pensamiento, Hegemonía Desde El Barroco Hasta El Romanticismo (Período De La Práctica Común Aproximadamente 1600 A 1900 Con Algunas Extensiones Hasta 1930)	214
.....	214
Marco De Referencia Histórico De La Obra	214
Acerca De La Variación Como Forma Musical	216
Análisis Musical General De La Obra	219
Análisis Melódico De La Obra.	219
Análisis Estructural, Armónico Y Diferentes Consideraciones	222
Tema Principal (T.P)	223
Primera Variación	225
Segunda Variación	227
Tercera Variación	229
Cuarta Variación	231
Quinta Variación	236

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

Sexta Variación	239
Coda	240
Análisis de la obra Contra Las Piedras Bambuco de Jorge Andrés Arbeláez Rendón, Como Representante De América: El Lenguaje Musical A partir Del Siglo XX Nuevos Imaginarios Sonoros (Modernismo Musical, Música Contemporánea, 1910 Hasta La Actualidad).....	244
El Bambuco Ritmo Y Género Exótico De Colombia, De América Para El Mundo.	245
Análisis Musical General De La Obra	249
Análisis Melódico De La Obra.	249
Análisis Estructural, Armónico Y Diferentes Consideraciones	253
La Sección A:	254
Primera Frase Sección A	255
Segunda Frase Sección A	258
Tercera Frase Sección A	260
La Sección B:	261
Primera Frase Sección B	262
Segunda Frase Sección B	264
La Sección C:	266
Primera Frase Sección C:	267
Segunda Frase Sección C:	268

Codeta: 269

“Titán De Medias Rojas”, Bambuco De Héctor Alejandro Muñoz Alegría. Obra Inédita Compuesta Para Bandola Con Acompañamiento De Piano, Basándose En El Análisis De Las Obra Andante Con Variazioni Para Mandolina Y Clavicordio En Re Mayor Woo 44b.) Y Contra Las Piedras, Bambuco De Jorge Andrés Arbeláez Rendón. 270

Obras Seleccionadas Para Configurar El Repertorio Del Concierto, Elementos Y Consideraciones A Tener En Cuenta En La Bandola 272

PRIMERA PARTE: Europa: Tradición, Lenguaje Y Pensamiento, Hegemonía Desde El Barroco Hasta El Romanticismo (Período De La Práctica Común Aproximadamente 1600 A 1900 Con Algunas Extensiones Hasta 1930)..... 272

Allemande, De La Partita In A Menor BWV 1013 Johann Sebastian Bach (1685-1750) 272

Sonata No.2 En Mi Menor, Benedetto Giacomo Marcello 1686-1739 273

Andante Con Variación En RE Mayor Woo 44B, No. 2, Ludwig Van Beethoven, 1770-1827 274

Rondo Op.127, Raffaele Calace, 1863-1934 275

Le Cygne, Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921 275

SEGUNDA PARTE: América: El Lenguaje Musical A Partir Del Siglo XX Nuevos Imaginarios Sonoros (Modernismo Musical, Música Contemporánea, 1910 Hasta La Actualidad)..... 277

Estudio No.6 De Los Pedales Y Alza-Púa En Intervalos Compuestos, Fabián Forero Valderrama..... 277

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

Impresiones De La Puna, Alberto Evaristo Ginastera, 1916-1983	277
El Canto Del Cisne Negro, Heitor Villa-Lobos, 1887-1959.....	279
Rapsodia No.1 Para Piano Y Bandola, Juan Carlos Gaviria González 1968	280
Contra Las Piedras, Bambuco Instrumental Jorge Andrés Arbeláez Rendón, 1967 ..	281
Titán De Medias Rojas, Bambuco Instrumental, De Héctor Alejandro Muñoz Alegría.	
Obra Inédita	281
HALLAZGOS AL DESARROLLAR EL TRABAJO MONOGRÁFICO ARTE-PULSO, DIARIOS DE BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.	282
CONCLUSIONES AL TRABAJO MONOGRÁFICO ARTE-PULSO, DIARIOS DE BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.	286
BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA	289
Referencias Web:	292

TABLA DE CONTENIDO DE FIGURAS

Figura 1. Pedro Morales Pino	29
Figura 2. Lira colombiana foto alrededor de 1905	30
Figura 3 La lira colombiana en su gira por suramérica noviembre 1922	33
Figura 4 Fotografía de Manuel Salazar en 1961 con sus estudiantes	34
Figura 5 Trio Morales Pino.....	40
Figura 6. Trio Joyel,.....	42
Figura 7 Carátula del trabajo discográfico pequeños tesoros musicales.....	45
Figura 8 Trío Instrumental Colombiano	46
Figura 9. Maestro Luis Fernando “el chino” León	51
Figura 10 Nogal orquesta colombiana de cuerdas	52
Figura 11 Libros del maestro Fabián Forero Valderrama.....	61
Figura 12 Libro de partituras maestra Orina Medina.....	66
Figura 13 Fundadores de la orquesta de bandolas	74
Figura 14 Orquesta colombiana de bandolas	74
Figura 15 Decreto para la apertura de la exposición nacional en 1899	80
Figura 16 Informe de los jurados del ramo musical	81
Figura 17 Mención y descripción de instrumentos musicales	82

Figura 18 Informes de los jurados de calificación fallo de la Junta Organizadora...	83
Figura 19. Bandola de 16 cuerdas distribución.....	85
Figura 20 Imagen Bandola de 16 cuerdas.....	86
Figura 21. Bandola de 14 cuerdas distribución	87
Figura 22 Imagen bandola de 14 cuerdas	88
Figura 23. Bandola de 12 cuerdas distribución.....	93
Figura 24. Imagen de bandola moderna de 12 cuerdas.....	94
Figura 25. Escritura, notación real; tesitura de la bandola andina colombiana	94
Figura 26. Diferentes registros y características, de la bandola andina colombiana	95
Figura 27. Bandolas del planteamiento original Niño-Paredes	97
Figura 28. Evolución bandola tenor.....	99
Figura 29. Evolución bandolas bajo.....	100
Figura 30. Bandola contrabajo.....	101
Figura 31. Familia de bandolas colombianas.....	103
Figura 32. Distribución escénica familia de bandolas	103
Figura 33. Familia de bandolas propuesta Muñoz-Pimentel	107
Figura 34. Participación del septeto E.F.M.T	108
Figura 35. Algunos miembros de la familia de mandolinas	111
Figura 36. Familia de balalaikas	114
Figura 37. La familia de la domra de tres cuerdas	114

Figura 38. Afinación familia de laudes españoles	117
Figura 39. Familia de laudes españoles	117
Figura 40. Bandurria contrabajo	118
Figura 41. Fotografía de 1907 de Guillermo Uribe Holguín	125
Figura 42. En la imagen el trio de los hermanos Hernández	149
Figura 43. Hermanos Hernández	154
Figura 44. Cartel promocional Hermanos Hernandez	155
Figura 45. South America's Foremost	160
Figura 46 Programa de mano concierto Nogal orquesta.....	163
Figura 47 Maestro Manuel Bernal Martínez.....	168
Figura 48. Maestro Fabián Forero Valderrama.....	172
Figura 49. Maestro Diego Estrada	182

TABLA DE CONTENIDO DE ANEXOS

Anexo 1: Sección De Entrevistas, Opinión Experta	294
Enlaces De Las Entrevistas	299
Anexo 2: Rapsodia Para Piano Y Bandola De Juan Carlos Gaviria González	300
Anexo 3: Bandolistas De Referencia	301
Anexo 4: Partituras:	302

INTRODUCCIÓN

“Las personas que estudian bandola y tiple que son los instrumentos de cuerda tradicionales colombianos, son artesanos musicales, poder lograr un sonido y un repertorio en estos instrumentos exige estudio, tesón y un amor innegable por nuestra música tradicional”.

Muñoz G.A; (1993, septiembre 22). Entrevista por S. E. Sánchez [Grabación]. Homenaje al maestro Gustavo Aicardo Muñoz Vargas, Archivos, Javeriana estéreo Santa Fe de Bogotá.

Estas palabras del maestro Aicardo Muñoz Vargas enmarcan este proyecto de grado; fué necesario dedicar un tiempo prudente para escoger un preludeo ideal, qué mejor que abrir con las palabras del maestro, mentor, amigo y padre musical, quien descubrió al bandolista en un estudiante comprometido, que en sus innumerables lecciones de música y vida mostró con su ejemplo que de todo y de todos aprendemos para crecer, para ser cada día más complejos y profundos, por eso el título, *Arte-Pulso, diarios de bandola andina colombiana, configuración de un repertorio profesional en bandola teniendo como base el análisis de dos imaginarios sonoros*; esta es una iniciativa que nace desde esa visión romántica, que siempre han tenido los instrumentistas de cordófonos en Colombia, involucrarse en la exploración de los repertorios para la bandola como opción profesional y elemento de expresión musical.

La bandola andina colombiana es un instrumento de antaño que nace dentro de las músicas tradicionales y folclóricas, y que aún sigue en una constante evolución, morfológica, de construcción, de enseñanza, de su técnica instrumental. En lo que compete a la propuesta de repertorios, ha estado ligada muy al ir y venir de los cambios socio-culturales en Colombia, en cómo se percibe como símbolo de una u otra clase social y su función dentro de los ensambles instrumentales a lo largo del siglo XX.

Sería posible llamarlo un instrumento milagro porque ha muerto y resucitado, ha sido destrozado y vuelto a armar. Para entenderlo, se debe realizar un seguimiento del quehacer del bandolista antes de hacer parte del ámbito universitario, hay que cuestionarse, como se hacía carrera para bandolista y en que forma el repertorio utilizado junto a otros instrumentos que nacieron dentro de las tradiciones, se configura a partir de la emocionalidad, la sociedad, la temporalidad, la evolución musical y la técnica de sus intérpretes.

La observación de la evolución de la bandola a lo largo de más de un siglo a través de su aprendizaje, desarrollo técnico y de sus intérpretes, ofrece pautas para entender la construcción y búsqueda de repertorios que se pueden aplicar en el instrumento.

El primer paso para entender el fenómeno de los repertorios utilizados para la bandola en forma tradicional, es entender la morfología del instrumento, su evolución y competencia frente a ensambles tradicionales o no, pues es un instrumento que tiene tres configuraciones que dependen de su número de cuerdas, ya sea de 16, 14 o 12 cuerdas, bajo una organización en 6 órdenes. Estas configuraciones afectan la forma de construcción y, por ende, sus prestaciones de afinación, calidad de sonido vs volumen.

Se puede evidenciar una búsqueda y perfeccionamiento constante del instrumento por parte de intérpretes y luthiers para mejorar su afinación, potencia, suavidad y tesitura, con el fin de poder acceder a repertorios y ensambles cada vez más complejos que le exigen inevitablemente al instrumento evolución, para así responder a los retos planteados de manera individual y colectiva; es decir, como instrumento solista o dentro de un ensamble con instrumentos de cuerdas pulsadas o con otra organología.

Dentro de ese pequeño mundo de las cuerdas pulsadas, en Colombia han existido intérpretes muy dotados que fueron capaces de mirar mucho más allá de su actualidad y no permitieron que la bandola se extinguiera como expresión de la cuerda de la región andina. Han sido los grandes intérpretes de la bandola en Colombia quijotes y visionarios, al percibir la necesidad e importancia de acercarse a la academia, de crecer como músicos en la teoría, en los estilos, intérpretes que vieron la importancia de estudiar metódicamente para hacer que el instrumento evolucionara y comenzara a romper esquemas en su lenguaje, en sus recursos, pero sobre todo en la forma de su enseñanza, para poder crear una escuela real con parámetros claros y contundentes que permitiera convertir a este cordófono en una opción profesional de vida real.

Para visualizar una élite en este instrumento, es necesario nombrar a increíbles intérpretes tales como Pedro Morales Pino, Gonzalo Hernández, Jesús Zapata, Plinio Herrera Timarán, Ernesto Sánchez Gómez (el pato), Diego Estrada, Luís Molina, Luis Fernando León (el chino), Fabián Forero, Jairo Rincón, Manuel Bernal, Diego Saboya, Oriana Medina, entre otros, varios de estos eminentes maestros han organizado muchos de los parámetros que se tuvieron y tienen en cuenta para que la bandola hiciera su incursión en el ámbito universitario como instrumento principal; el trabajo estaba hecho después de recorrer un largo camino iniciado por Morales Pino pasando luego por Diego Estrada y Fernando León, para llegar a Fabián Forero. Por fin la bandola fue reconocida como instrumento de opción profesional, fueron casi 90 años para que la academia la aceptara, pero ahí no termina este proceso, ahora es cuando todo inicia, se enriqueció la técnica, los espacios de difusión, de enseñanza, pero ahora surgen un sin número de incógnitas y desafíos...quizás los más relevantes tienen que ver con los repertorios y la proyección del bandolista del siglo XXI.

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

Esta propuesta se sustenta y fundamenta a través de la trayectoria del proponente a lo largo de 30 años de experiencia como compilador, investigador, arreglista, compositor e instrumentista de bandola andina colombiana, en torno a la investigación y creación de repertorios para orquestas típicas, en la consolidación de escuelas de formación musical con énfasis en instrumentos de cuerda pulsada, a la composición de obras direccionadas a estimular la interpretación de la bandola, a un sin número de experiencias de ensambles instrumentales y montaje de repertorios no convencionales bajo la guía de diferentes maestros trabajando épocas y estilos musicales.

El desarrollo de esta propuesta de grado busca ofrecer un producto que pueda repercutir en cómo se estudia profesionalmente la bandola andina colombiana y de cómo se proyectan sus intérpretes en el departamento y el país, creando una herramienta de calidad que el Instituto Departamental de Bellas Artes pueda utilizar para fortalecer su programa con énfasis en interpretación y compartirla con otros entes universitarios que tengan programas similares.

Se debe tener en cuenta que los repertorios para la práctica instrumental profesional en la bandola andina colombiana aún están en exploración; a nivel histórico en Colombia, las personas, agrupaciones y entidades que de una u otra forma han desarrollado programas de formación en este instrumento, han planteado los repertorios para este instrumento de forma aleatoria sin tener en cuenta las cuatro preguntas de la contextualización de un objeto de estudio, ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Para qué? y ¿Para quién?

Es cierto que debemos darles importancia a los repertorios tradicionales, aquellos que forjaron el quehacer de la bandola; sin embargo, es necesario para crecer en recursos técnicos e interpretativos para convertirla en un instrumento de proyección mundial, hay que fundamentar e incentivar la investigación de repertorios no tradicionales ni convencionales, que puedan ser adaptados y creados con el fin de ganar en versatilidad interpretativa.

Aplicar en el instrumento repertorios de otras latitudes, épocas, culturas e instrumentos emparentados o no, morfológica, tímbrica y técnicamente, permitirán al bandolista conocer otras técnicas, concepciones, estilos, valores estéticos, interpretativos, estructurales, formales, que brindarán insumos valiosos que sirvan de referencia para la creación de repertorios más estructurados como complementos a los procesos de formación en interpretación.

Esta exploración y aplicación de repertorios aportará al desarrollo de la bandola andina colombiana y cómo se percibe cultural y socialmente; a los intérpretes, al fortalecimiento de la escuela nacional con proyección internacional, al programa de música del Instituto Departamental de Bellas Artes, es decir, tomar a la bandola en serio como instrumento profesional de estudio y concierto en el panorama musical mundial abordando obras que están por fuera del orbe donde se conoce comúnmente a la bandola.

La presente monografía se enfoca en analizar dos obras musicales en su forma, estructura y estilo, interpretadas en bandola; la primer obra es el Andante con variación en Re mayor de Ludwig Van Beethoven, que representa y demarca el estilo de las tradiciones musicales nacidas en Europa en el llamado “*periodo de la práctica común*”, Gauldin, R. 2009¹, comprendido aproximadamente de 1600 a 1900 con algunas extensiones hasta 1930. La segunda obra es el bambuco “contra las piedras” del compositor Jorge Andrés Arbeláez, que representa cómo esas influencias europeas hibridaron en los instrumentos, en las agrupaciones, en la formación de los intérpretes y en la música andina colombiana, y se mezclaron con lenguajes e imaginarios sonoros

¹ *La práctica armónica en la música tonal. pag.17 capítulo 1, altura e intervalos, Este libro trata sobre la música de una época conocida como el periodo de la práctica común-es decir, desde el barroco tardío, alrededor de 1700, hasta el final del romanticismo, hacia 1900- y el sistema tonal en que se basa dicha música.*

no europeos; sonoridades y géneros nacidos y desarrollados en el convulsionado siglo XX en América creando nuevos imaginarios sonoros.

A partir de estos análisis musicales y su contextualización, se creó la obra “Titán de medias rojas” en ritmo de bambuco, en esta obra se puede percibir el uso de los recursos, imaginarios, experiencias y lenguajes encontrados en la investigación, donde se exploran elementos de contrapunto, ostinatos, un tratamiento donde se mezcla el uso de estructuras, armonías y melodías bajo los siguientes tres parámetros:

1. La tradición centroeuropea del período de la práctica común aproximadamente del 1600 al 1900 con algunas extensiones hasta 1930.
2. La tradición musical andina colombiana, los ritmos, las prácticas alrededor de la bandola y los cordófonos tradicionales de cuerdas pulsadas.
3. Los nuevos lenguajes musicales del siglo XX que se manifestaron y desarrollaron en América del sur y Colombia, fortalecidos y nutridos por los diferentes movimientos nacionalistas que generan una identidad sonora ante el mundo.

La mezcla de los imaginarios y prácticas sonoras de Europa, América y Colombia, dan como resultado esta obra que busca revitalizar, legitimar y aportar al lenguaje, las prácticas, en la bandola y al círculo de los repertorios para cuerdas pulsadas.

Con base en esta experiencia de investigación, análisis y creación con las tres obras del trabajo monográfico, en torno a ellas, se configuró un repertorio de obras para ser interpretadas en bandola andina colombiana que explore dos facetas esenciales en el instrumento: solista y solista con acompañamiento (acompañamiento de piano), para desarrollar un concierto como muestra

final poniendo en práctica lo aprendido a lo largo del estudio de una carrera universitaria como bandolista profesional.

La estrategia de trabajo para armar los parámetros de selección de las obras se basó en unir esa primer experiencia de investigación, análisis y creación, con elementos encontrados a partir de la investigación documental de obras musicales, textos especializados de historia, arte y sociedad; investigaciones musicológicas alrededor de las músicas tradicionales de Colombia y el mundo; al aporte técnico e interpretativo realizado por intérpretes, compositores e investigadores a la bandola, y del análisis de los diferentes campos de acción actual, al que puede acceder un bandolista dentro de los contextos de interpretación de música de cámara tradicional y no tradicional en armonía con el panorama mundial de los cordófonos de pulso.

Para fortalecer los insumos para el desarrollo de este trabajo investigativo, se realizaron seis entrevistas: dos fueron a músicos profesionales con énfasis en interpretación y composición, con un especial arraigo en la bandola y las músicas tradicionales; las cuatro entrevistas restantes fueron a maestros especialistas en bandola, que son referentes obligatorios del instrumento y han influido notablemente en su investigación, desarrollo, esquematización técnica, interpretación, enseñanza y en el proceso de acreditación universitaria.

Los siguientes fueron los parámetros implementados en la selección de las obras para el concierto, pensando en el aporte evolutivo, al desarrollo técnico e interpretativo de un bandolista:

1. El concierto se dividirá en dos secciones, la primera presentará obras de compositores europeos y la segunda obras de compositores americanos.
2. La primera sección del concierto presentará música enmarcada en el periodo de la práctica común, y la segunda parte imaginarios sonoros del siglo XX en América.

3. Cada sección debe tener al menos una obra solista sin acompañamiento.
4. Cada sección debe tener una obra que se plantee como estudio de trémolo.
5. La organización de las obras debe permitir apreciar diferentes periodos y estilos musicales.
6. El repertorio debe tener mínimo tres obras escritas específicamente para bandola.
7. Las obras deben permitir la exploración de imaginarios sonoros, estilos, escuelas y que aporten al fortalecimiento técnico e interpretativo de la bandola.

Se seleccionaron ocho obras, teniendo en cuenta épocas, estilos, lenguajes, imaginarios y aporte técnico e interpretativo al instrumento; dos de estas obras son originales para bandola; una es original para mandolina, instrumento emparentado con la bandola lo que permite tener cierta cercanía idiomática; las cinco obras restantes son casos muy puntuales, con un mayor grado de dificultad técnica, al ser obras que fueron concebidas para flauta y violonchelo, instrumentos muy distintos y distantes a la bandola andina colombiana, en morfología, timbre e idiomática del instrumento, pero que el análisis del discurso de las obras permiten un manejo técnico, de registro y de idiomática para la bandola.

En total son once obras, tres que brinda el trabajo monográfico y ocho seleccionadas bajo los parámetros establecidos. Las obras están distribuidas en dos bloques:

- Un bloque A conformado por cinco obras que representan la hegemonía de la tradición, lenguaje y pensamiento europeo desde el barroco hasta el romanticismo (periodo de la práctica común).
- Un bloque B conformado por seis obras que representan el lenguaje musical y los imaginarios sonoros del siglo XX en América; de estas seis obras, dos son composiciones inéditas para bandola que exploran la faceta solista con acompañamiento de piano. Las cuatro obras restantes se distribuyen en una obra de solista sin acompañamiento y tres

adaptaciones para solista con acompañamiento; en estas obras organizadas para bandola solista y solista con acompañamiento de piano, se pueda percibir el uso de los recursos técnicos, imaginarios, experiencias y lenguajes encontrados en la investigación que conlleva la realización de este trabajo monográfico.

Esta iniciativa busca crear material de referencia y consulta que fortalezca el estudio profesional de la bandola andina colombiana. Se presenta a continuación el listado de las obras seleccionadas que serán distribuidas de la siguiente forma:

BLOQUE A EUROPA: TRADICIÓN, LENGUAJE Y PENSAMIENTO. HEGEMONÍA DESDE EL BARROCO HASTA EL ROMANTICISMO (Período de la práctica común, aproximadamente de 1600 a 1900 con algunas extensiones hasta 1930).

1. Allemande de la partita en La menor BWV 1013 de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Original para Flauta travesa. Adaptación para bandola solista sin acompañamiento.
2. Sonata no.2 en Mi menor de Benedetto Marcello (1686-1739). Original para violonchelo y bajo continuo. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano.
3. Andante con variación en Re mayor de Ludwig Van Beethoven (1770-1827). Original para mandolina y Cembalo. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano.
4. Rondo op.127 de Raffaele Calace (1863-1934). Original para mandolina y piano – mandolina y guitarra. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano.

5. El cisne de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Original para dos pianos y violonchelo.

Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano.

BLOQUE B AMÉRICA: EL LENGUAJE MUSICAL A PARTIR DEL SIGLO XX. NUEVOS IMAGINARIOS SONOROS (modernismo musical, música contemporánea, desde 1910 hasta la actualidad)

1. Estudio No.6, Doce estudios latinoamericanos para bandola colombiana de Fabián Forero Valderrama. Obra original para bandola solista sin acompañamiento.
2. Impresiones de la Puna: I. Quena. II. Canción. III. Danza de Alberto Ginastera (1916-1983). Original para flauta traversa y piano; flauta y cuarteto de cuerdas. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano.
3. El canto del cisne negro de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959). Original para orquesta sinfónica, transcrita para piano y violonchelo. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano.
4. Rapsodia No.1 para bandola de Juan Carlos Gaviria, obra original para bandola de siete órdenes y piano. Adaptación para bandola de seis órdenes y piano. Estreno en Colombia.
5. Contra las piedras, Bambuco de Jorge Andrés Arbeláez. Original para trío típico colombiano (bandola, tiple, guitarra). Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano.
6. Titán de medias rojas, bambuco de Héctor Alejandro Muñoz Alegría. Obra inédita original para bandola y piano.

De esta manera este trabajo monográfico desea generar insumos de trabajo y consulta para aquellos que deseen configurar repertorios en bandola andina colombiana teniendo en cuenta

diferentes imaginarios, estéticas y referentes históricos, no se pretende hacer un manual infalible de adaptación o la edición de los diez mandamientos a seguir para la interpretación bandolística, solo es un aporte desde la visión de una persona que considera a la bandola y su mundo, una opción de vida profesional; un intérprete que pretende de buena fe, dar un aporte al estudio histórico, al legado, al desarrollo del lenguaje y las herramientas que posee este gran instrumento llamado bandola andina colombiana, en el marco de las músicas de plectro.

ESTADO DEL ARTE

¿Es necesario explorar, adaptar y crear repertorios para fortalecer el estudio profesional de la bandola?

Hoy, que en el ámbito universitario y académico se ha abierto un espacio a la bandola, es necesario y obligatorio preguntarse qué línea de repertorio se debe seguir para nutrir el estudio profesional de este instrumento. Entre paradigmas y discusiones se habla a veces apasionada y románticamente sobre qué obras deben utilizarse para el estudio del instrumento, a raíz de esto se puede encontrar tres posturas que generan cierto conflicto en el momento de hablar de estudios superiores en bandola: por un lado, están los que sugieren que solo debe abarcarse la música tradicional andina colombiana y latinoamericana, planteando que hay el suficiente repertorio para trabajar y redimir las técnicas de interpretación tradicional. A su vez encontramos la segunda postura, que defiende el abarcar repertorios tradicionales, pero nutridos por estilos, obras y experiencias instrumentales de otras latitudes, para fortalecer la muy discutida y fluctuante técnica interpretativa que ha tenido la bandola a lo largo de los últimos cien años; este camino de acción hará que se mejore y perfeccione los repertorios tradicionales, la técnica y estilos locales, exigiendo al intérprete un compromiso mayor en cuanto a su formación musical general. La tercera postura nos dice de la total creación de un nuevo repertorio exclusivo para la bandola, obviando lo existente

y generando obras con un lenguaje contemporáneo donde los repertorios tradicionales pasan a ser elementos aleatorios; Pujol afirma:

No hay que ver solamente en las cosas que llegan a nuestro alcance, la forma y consistencia de su materia; por sencillo que sea un instrumento de música puede encerrar en su caja sonora, no solamente la espiritualidad de un gran artista sino la de toda una raza, toda una época o todo un periodo mítico (...). La evolución constante de la música, lleva consigo el progreso de la técnica instrumental. Es el nuevo paso, la nueva forma, la atracción imantada del mañana que desarrolla, conserva o destruye todos los principios del ayer. Cada resurgimiento en la historia de nuestro instrumento ha dejado tras sí, hallazgos nuevos que ensancharon los dominios de su técnica. Cada artista dejó a través de su época, huellas de su personal talento y el tiempo cuidó de tamizar en el transcurso de los siglos, los procedimientos útiles que conducen a la perfección. (Pujol E. 1956, p.11)

Quizá para dar un hilo conductor a las discrepancias planteadas, podemos analizar las palabras textuales de Pujol donde habla que la evolución constante de la música, lleva consigo el progreso de la técnica instrumental, y de la importancia de todos los legados de intérpretes y compositores al propósito del crecimiento del estudio en el instrumento. Pujol fue un intérprete de guitarra, compositor, pedagogo e investigador, en su tiempo un innovador de las técnicas de interpretación de la guitarra, no dejó por fuera aspectos de la tradición, pero era consciente de la importancia de los nuevos lenguajes y del conocimiento de los repertorios de otras épocas y lugares como amalgama perfecta para el crecimiento como instrumentista y músico.

La bandola ciertamente es un instrumento relativamente nuevo y de desarrollo local, sólo hace treinta cinco años se le realizó la última profunda reforma morfológica y sigue evolucionando. Esta reforma tuvo profundas repercusiones en la técnica y en la forma de percibir el instrumento,

por eso es importante realizar un seguimiento histórico del instrumento para entender cómo se desarrollaron los repertorios en él y la influencia que tuvieron diferentes intérpretes y experiencias de ensamble a lo largo del siglo XX que llevaron a la bandola en la actualidad a tener espacio como opción de estudio profesional y reevaluar su lugar como instrumento de cuerda pulsada.

En el libro “La canción colombiana”, Jaime Rico Salazar reseña la primera aparición de una bandola tradicional en una sala de conciertos clásica, la de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, el 9 de septiembre de 1852. *La nota de prensa del periódico el neogranadino contaba cómo los espectadores, que esperaban un recital de guitarra, vieron a un solista de bandola “que ejecutó piezas con bastante destreza, más ni ese instrumento ni esas piezas lucen en un salón tan bien como en la calle o en una plaza de fiestas”.* (Monsalve J. 2017)

Desde Pedro Morales Pino Con La Lira Colombiana, Hasta La Orquesta Colombiana de Bandolas.

La bandola como hito cultural colombiano y su repertorio, es necesario observarla a través de algunos destacados maestros intérpretes que son referentes en el instrumento para contextualizar su presencia en la vida musical del país. Pedro Pascacio de Jesús Morales Pino (Pedro Morales Pino) (Fig.1) Nacido en Ibagué, aunque en la mayoría de textos aparece su lugar de nacimiento en Cartago, Valle del Cauca el 22 de febrero de 1863-Bogotá, 4 de marzo de 1926, es el primero en ver la potencialidad de la bandola no solo en la interpretación de la música nacional, sino como partícipe activo para la realización de repertorios universales. A él se le adjudica agregar el sexto orden en la bandola, al igual de componer y escribir obras enmarcadas dentro de las tradiciones folclóricas, clasificar y organizar los ritmos tradicionales andinos colombianos, aplicando las estructuras formales y analíticas aprendidas de la academia según las

plantillas europeas, para optimizar su interpretación y composición. Creó nuevos ensambles y espacios para la bandola ejemplo de ello es la Lira colombiana, primera agrupación de cuerdas pulsadas de gran tamaño en el país que llegó a estar conformada por 16 integrantes, agrupación denominada luego como estudiantina. Fundada en 1897, debutando formalmente a los ojos de toda la sociedad bogotana en 1899 en la sala del Foyer del Teatro Colón de Bogotá. Esta agrupación tuvo en esencia tres etapas con un formato instrumental distribuido en bandola 1ra y 2da, tiple, guitarra, violonchelo y uno o dos cantantes. Se observa un elemento muy interesante en el repertorio de la lira colombiana, la prensa de la época señala que la lira colombiana (Fig.2) interpretaba en su mayoría adaptaciones de obras universales de Mozart, Beethoven y oberturas o fragmentos de zarzuelas o de óperas; en un segundo lugar, se interpretaban obras en ritmos nacionales compuestos en su mayoría por Morales Pino. Desde el nacimiento de la bandola como instrumento partícipe de un ensamble orquestal, se evidencia su uso en la interpretación de diferentes tipos de repertorios, no solo música tradicional y folclórica como muchos han afirmado. Por todo esto se puede notar que Morales Pino era un visionario en la proyección de la bandola, instrumento que se convertiría a lo largo del siglo XX en el líder por excelencia de los ensambles de cuerda pulsada en la región andina de Colombia. Su ingenio creativo junto con el conocimiento de las formas musicales centro europeas, hacen que la música de Morales Pino se convierta en plantillas formales para los futuros compositores de la región andina colombiana, para explotar al máximo las tendencias románticas tardías dando forma al nacionalismo musical en Colombia. Del material e insumos que dejó el maestro Morales Pino, se cuenta con gran parte de su obra editada para piano, pues, aunque pensada y surgida en la tradición de las cuerdas pulsadas, por elementos de la época, por objeto de difusión y trascendencia, las casas editoriales pedían de forma obligatoria la edición de las obras para piano, es muy raro o mejor, ausente, encontrar

publicaciones para ensambles de cuerdas pulsadas. Algunos textos y autores que han escrito sobre Morales Pino, referencian que él escribió métodos para bandola y guitarra, pero en las consultas realizadas a archivos y centros de documentación no se encontró este material porque no es de dominio público. Hay mucha música del maestro que se ha compartido por medios no oficiales por el llamado “correo de brujas”, es decir, de copias a mano alzada de las líneas melódicas para bandola, con cifrado básico y en bastardilla los cantos obligados de la guitarra, como lo comenta el maestro Fernando León en la entrevista personal que brindó para este trabajo, y que se puede leer en el marco de referencia.



Figura 1. Pedro Morales Pino



Figura 2. Lira colombiana foto alrededor de 1905

Para efecto de esta cronología es necesario realizar un salto temporal de 50 años comprendido entre 1910 hasta 1960, no por ausencia de intérpretes o propuestas, este salto se debe a la rápida aceptación, difusión, evolución interpretativa, morfológica y técnica en el instrumento a lo largo de los primeros 50 años del siglo XX; esto ocasiona que hacia la mitad del siglo XX comiencen a surgir intérpretes con una interesante amalgama entre las tradiciones muchas veces orales, y la fundamentación pseudo-académica o académica que modificarán para siempre, el quehacer del bandolista y del músico de cuerdas pulsadas dentro de la sociedad colombiana; es importante aclarar que las implementaciones desarrolladas por Morales Pino sería el elemento común de todos aquellos que fueran partícipes de la música de cuerda andina colombiana a lo largo del siglo XX, pero se puede apreciar a partir de la segunda mitad de este siglo, el inicio de un proceso transformatorio como sumatoria lógica de todos aquellos esfuerzos realizados por compositores intérpretes, gestores y agrupaciones en la primera mitad del siglo XX.

Es evidente que durante la primera mitad del siglo XX, la literatura especializada para bandola era poca, limitándose prácticamente a partituras que solo contenían líneas melódicas, esto

define el perfil y rol de la bandola y sus intérpretes, en las agrupaciones de cuerdas pulsadas, clarificando que la bandola es un instrumento estrictamente melódico que solo puede hacer presencia si es acompañada por un tiple o una guitarra, creando en el imaginario de la gente y de los intérpretes reconocer al instrumento como líder del grupo de cuerdas. Su función se limitó eminente y exclusivamente a la melodía principal, función egoísta que le plantea la tradición, pues hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XX, no comparte, ni cede el uso de la línea melódica a los otros cordófonos con quien comparte escena; y aunque, como se decía, es poca la literatura especializada en torno al instrumento, no son pocas las experiencias y la acumulación de técnicas pasadas de maestro a estudiante, generalmente de forma oral con algunas notables excepciones. Esta transferencia de conocimientos nacidos desde la experiencia frente al instrumento en un proceso de acierto y error, irán abonando el camino para la aparición de intérpretes cada vez mejor dotados, técnica y musicalmente, a la vez, de la creación y desarrollo de modelos pedagógicos y metodologías en la bandola y los instrumentos de cuerda pulsada. Por estas razones enunciadas, hay un suceso decisivo para la evolución de la bandola, sus repertorios, su técnica y de cómo se percibe al bandolista en el imaginario musical y social de Colombia.

Es por eso importante el maestro Diego Estrada Montoya (Fig.3) nacido en Buga, ciudad del departamento del Valle del Cauca, Estrada es un referente obligado de la bandola en el siglo XX como intérprete, compositor y profesor. En el año de 1961, el maestro Estrada interpreta una bandola de 16 cuerdas construida por Carlos Norato que posee la particularidad de estar afinada en DO y no en SI bemol como se estilaba hasta ese momento, esto sumado al virtuosismo y variedad técnica del maestro Estrada, definiría el inicio de la época dorada de la bandola. El maestro Estrada recoge la tradición técnica de la bandola legada por Morales Pino y que llegó a él, gracias a que estudió con Manuel Augusto Salazar Mondragón, uno de los músicos e intérpretes

más notables con que contó Morales Pino cuando conformó la segunda y tercera lira colombiana en 1911 y 1918 respectivamente. Salazar aprendió y perfeccionó la técnica de la bandola, el tiple y la guitarra, gracias a que estudio en forma privada con Morales Pino alrededor de cuatro a cinco años, esta vivencia la comentaría años después a sus compañeros y estudiantes de música en Buga, y de cómo sacó el mayor provecho a esas lecciones. Este estudio permitió al maestro Salazar interiorizar el estilo de Morales Pino y convertirse en un importante colaborador en las empresas artísticas de este; es deducible que por estas razones en 1919 cuando Salazar busca a Morales Pino para solicitarle integrar la tercer Lira Colombiana, fue aceptado de inmediato y lo incluiría en una nueva empresa artística, la gira suramericana con la Lira colombiana en 1922.

Prueba del profundo cariño y respeto que ambos artistas se profesaban, existen dos obras: el pasillo de Manuel Salazar “Por eso”, dedicado a su Maestro; por otra parte, Morales Pino dedicaría a Manuel Salazar el pasillo “Iris”, como prueba inequívoca del profundo respeto y aceptación de la visión musical que poseía. A la muerte del maestro Morales Pino ocurrida en Bogotá en 1926, Manuel Salazar pasó a convertirse en el verdadero heredero y abanderado del estilo musical del maestro Morales Pino.

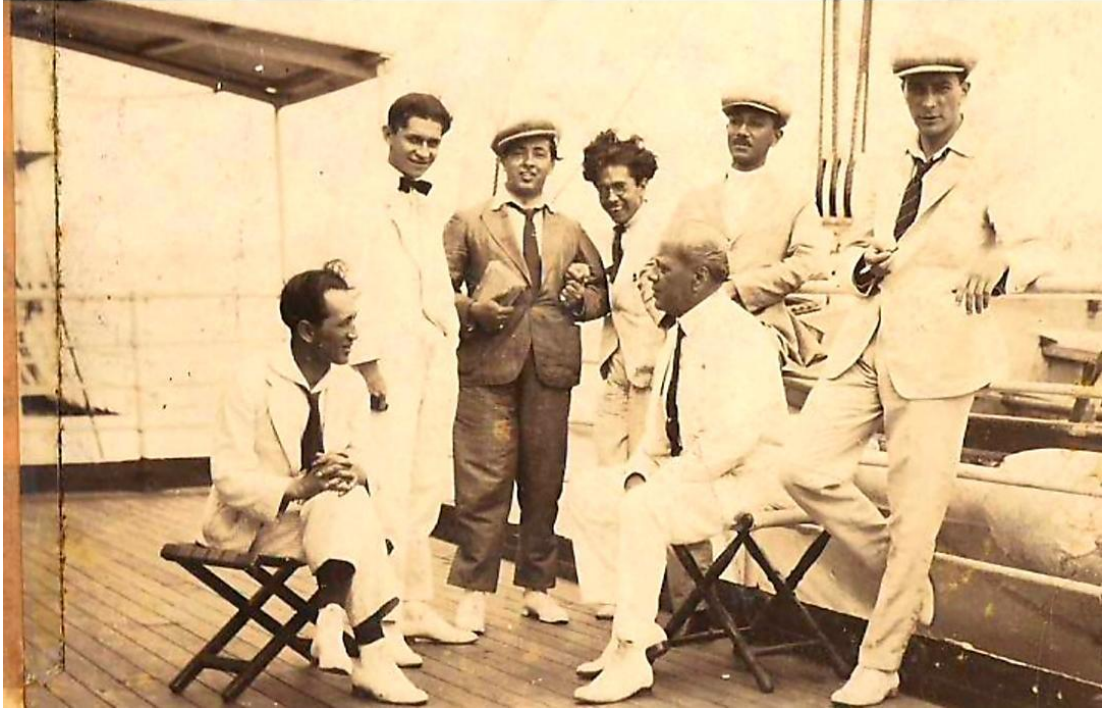


Figura 3 La lira colombiana en su gira por suramérica noviembre 1922, fotografía tomada en la cubierta de un barco que los conduce de Guayaquil (Ecuador) a Lima (Perú). A la derecha sentado, el maestro Pedro Morales Pino, junto a él de pie con gorra y bigote el maestro Manuel Salazar. Foto del libro: Pedro Morales Pino obra para piano, ministerio de cultura, archivos herederos de Pedro Morales Pino.



Figura 4 Fotografía de Manuel Salazar en 1961 con sus estudiantes, con quienes creó la estudiantina de la escuela complementaria Graciana Álvarez del municipio de Guadalajara de Buga. Bandolas: Luz Dary Rojas, Nubia Saavedra, Lucia Estrada Montoya (hermana de Diego Estrada), Ruth Ákerman, Luz Dary Calderón, Hilda Gloria Pérez; Tiple: Stella Saavedra; Guitarras: Manuel Salazar. Fotografía cedida por Hilda Gloria Pérez.

Volviendo a Diego Estrada Montoya, fue considerado como un intérprete dotado y estudioso de la bandola, después de percibir ciertas dificultades de interpretación en el momento de hacer introducciones a los boleros y algunas músicas antillanas,² termina identificando gracias a su día a día con la bandola, una serie de falencias en la afinación, el brillo, la estabilidad y la proyección sonora del instrumento, se convence plenamente que todos estos inconvenientes se

² *Músicas en auge y que estaban en el gusto de la gente en la mitad del siglo XX.*

deben a la mala distribución en la escala del diapason que afectaba el desenvolvimiento técnico e interpretativo del instrumento que en ese momento era afinado en SI bemol. En 1960 el maestro Estrada con la guía del Luthier Carlos Norato en Cali, se embarcan en la búsqueda de una solución definitiva a todos los problemas encontrados en el instrumento. La solución sería lograr que el instrumento pudiera ser afinado en DO, para ello se llegó a la conclusión que se debía acortar el diapason del modelo de bandola de 16 cuerdas afinada en Si bemol, se plantea la necesidad de modificar la escala del instrumento -o tiro como muchos lo entienden-, estandarizar la escala de trastes y de dar un debido refuerzo a la estructura interna de la tapa armónica y del mástil; al realizar estos cambios, se logró un modelo de bandola que afinó en Do, lo que contribuyó a mejorar en todos los aspectos y le conferiría al maestro Diego Estrada el timbre en el instrumento que lo definiría por siempre; en realidad lo que hizo el maestro Estrada en búsqueda de una mejora en el instrumento, fue restaurar el tiro original que tenía la bandola en la época de Morales Pino, pero este dato no le resta importancia a este hecho histórico, pues la bandola de Diego Estrada es aceptada como la “bandola”, confiriéndole un color y brillo diferente al instrumento, esto sumado a las implementaciones técnicas que el maestro Estrada aplicó al instrumento como: el pizzicato, el trémolo, la tranquilla denominación técnica española y llamada tradicionalmente en Colombia pluma uña, los vibratos longitudinales y transversales, la implementación del acorde con sexta para los finales, la exploración de cambios tímbricos³, el desarrollo de armónicos naturales y artificiales o compuestos, los ornamentos, el apoyo de la mano derecha para generar un touche sólido y su muy especial forma de interpretación. Todo esto lo consolidan como el padre de los bandolistas profesionales e iniciaría el cambio en el imaginario musical de Colombia, de ver la bandola como un instrumento de origen netamente campesino, cuando la verdad es que su origen y desarrollo se

³ *Metálicos, normal, dulce.*

da en el seno de las principales urbes de la región andina colombiana, desligándola de la informalidad e interpretación diletante, y que requiere un estudio serio, organizado y profundo para llegar a ser un intérprete reconocido.

El maestro Estrada fue bandolista del mítico Trío Morales Pino del cual se hablará más adelante. El último trío en el que participó fue el Trío Espíritu Colombiano, con quienes grabó cinco discos compactos. En las entrevistas realizadas a los maestros Fernando León, Fabián Forero, Manuel Bernal, Diego Saboya y Juan Carlos Gaviria, todos concuerdan en la importancia de Estrada como referente sonoro en sus inicios y de cómo transformó el quehacer del bandolista en Colombia, pues él era esa rara mezcla de personalidad en el instrumento que muy pocas veces se encuentra y que definen a los grandes virtuosos.

De insumos y textos especializados realizados por el maestro Diego Estrada, está el “Método para el aprendizaje de la bandola” avalado por la secretaría de Educación de Cali y la gobernación del Valle del Cauca, reconocido por el círculo de bandolistas. Contiene recomendaciones sobre la forma de interpretar el instrumento y ejercicios de mecanismo. Las composiciones del maestro Estrada no han sido completamente catalogada ni hay publicaciones oficiales y autorizadas, existen, arreglos para trío, cuarteto y estudiantina realizados en su mayoría por Fernando León, estos arreglos circulan de forma no oficial por los diferentes grupos que hacen música instrumental andina colombiana, también existen algunos temas arreglados por el maestro Estrada de una manera básica según la usanza de la época, melodía totalmente en la bandola, guitarra marcante con cantos obligados y tiple estrictamente rítmico con doblaje a la octava algunas veces de los cantos obligados de la guitarra. También existen un sin número grabaciones realizadas por el maestro Estrada, en su mayoría para trío típico, bandola, tiple y guitarra, en menor medida en un formato de trío extendido con flauta, o violines hasta ensamble de un máximo de seis

participantes; en cuanto a videos podemos encontrar en YouTube, diferentes entrevistas realizadas al maestro a partir de 1980, como ejemplo de ello está el video del programa música para todos, de la televisión nacional de Colombia, programa realizado con motivo de la primer semana de la bandola en homenaje a los 50 años de vida artística del maestro Estrada, para este evento, integra el cuarteto “Stress” con el Maestro Fernando “Chino” León y su trío Joyel.

En cuanto a música de época de solista con orquesta, el maestro Diego Estrada incursionó en 1980 interpretando en bandola el concierto en DO mayor para mandolina y orquesta de Antonio Vivaldi, con el acompañamiento de la orquesta sinfónica del Valle bajo la dirección de Gustavo Yepes. En 1993, junto a Luís Fernando “el chino” León interpretan en bandola el concierto en G (SOL Mayor) para dos mandolinas y orquesta de Antonio Vivaldi, con la Orquesta Sinfónica del Valle, bajo la dirección del maestro Dimitri Manolov.

Hablar de Diego Estrada es hablar del trío Morales Pino (**Fig.5**) el maestro Estrada es convocado en 1959 por el compositor, fundador y director del trío Álvaro Romero Sánchez quien interpretaba la guitarra, en el tiple encontramos a un representante de esa especial escuela tradicional vallecaucana del instrumento, el maestro Peregrino Galindo Rivas; este mítico trío tomó su nombre, como forma de honrar la obra, el legado y la persona del maestro Pedro Morales Pino.

Durante su existencia artística, el trío Morales Pino arregló, adaptó y dio a conocer gran parte del repertorio que hoy llamamos tradicional de uso obligado, prioritario para trío y las agrupaciones de cuerdas típicas, es decir, se volvieron referentes para muchas generaciones de instrumentistas de cuerdas pulsadas, especialmente bandolistas que veían en Estrada el ideal del bandolista; esta agrupación para la configuración y difusión del repertorio para bandola fue importante, pues, abordaron repertorios nacidos en la tradición de la cuerda pulsada y repertorios

no colombianos, mostrando así, la versatilidad interpretativa del formato de trío y de la bandola al ser esta la responsable de la melodía, prueba de ello, la encontramos en su enorme discografía, donde hay interpretaciones de música latinoamericana como choros, boleros, tangos, valeses venezolanos, obras de compositores norteamericanos y europeos; al ser una agrupación que tuvo tanta difusión discográfica y radial, se convirtieron en el modelo a seguir para muchos intérpretes, al punto de convertir a este grupo en una plantilla auditiva que todos copiaban fielmente, por lo cual, de las grabaciones se hicieron y se hacen muchas transcripciones para crear repertorios para diferentes ensambles de la región andina colombiana. Un ejemplo de ello lo tenemos con una vivencia que compartió el maestro Glauco Cedeño en un conversatorio en el IV encuentro nacional de estudiantinas Héctor Cedeño en el año 2007 donde cuenta:

...Una de nuestras aficiones junto con mi papá era comprar el último disco del trío Morales Pino y de allí, transcribir los temas que nos gustarán más, para hacer los arreglos para el trío Cedeño y la estudiantina... (Cedeño G. IV encuentro nacional de estudiantinas Héctor Cedeño, 2007).

El trío Morales Pino escenifica en ese momento histórico, la máxima expresión tradicional en este formato conformado por una bandola como instrumento melódico líder, una guitarra como instrumento de apoyo de bajos o marcante como se dice en la tradición y un tiple quien brinda la parte rítmica, tímbrica y armónica en esta agrupación de cuerdas pulsadas; este ensamble tradicional de cámara andino colombiano perduró por 34 años y posee hasta la fecha el récord de ser la única agrupación de estas características, con la mayor discografía disponible, aproximadamente 24 LP con variados sellos discográficos como Zeyda, RCA Víctor, Philips, y Sonolux.

Cabe resaltar que la configuración que brinda el trío Morales Pino es lo que se llama concepción tradicional de trío de cuerdas colombianas, donde la bandola siempre tiene la melodía y no la comparte, el tiple cumple una función prioritariamente rítmica de acompañamiento algunas veces doblando a la octava superior algunos cantos de la guitarra; la guitarra es el soporte en los bajos y bloque armónico. En este trío se encuentran algunos trazos básicos de arreglos, pero de una forma muy sencilla, no hay presencia total de los modernos scores, que hoy en día se realizan para estas agrupaciones de cámara; en la mayoría de su repertorio, mantienen un tratamiento donde se escribe la línea melódica de la bandola, y el cifrado armónico en la parte superior de la melodía para ser interpretados por el tiple y la guitarra, los cantos obligados de la guitarra se hacían gracias a la pericia del maestro Álvaro Romero, o se escribían en la partitura de la bandola en bastardilla; se debe recordar que en la agrupación los que leían partitura eran Diego Estrada y Álvaro Romero, el maestro Peregrino Galindo no leía música pero, tenía una formidable memoria, y un buen gusto de la escuela tradicional del tiple vallecaucano transmitida oralmente, al respecto nos comenta el maestro Fernando León:

El maestro Romero, componía, arreglaba y tocaba guitarra y leía, el maestro Peregrino era por tradición oral, imitación, él no leía, o sea era lo que le enseñaba el maestro Romero para que hiciera en el tiple, y eso mismo ocurre con muchos tríos y con muchos cuartetos y con muchos grupos en nuestro medio colombiano. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020).



Figura 5 Trio Morales Pino de Izq. a Der: Álvaro Romero (guitarra), Diego Estrada (bandola), Peregrino Galindo (tiple).

Para avanzar en esta cronología sobre la bandola sus intérpretes y repertorios, debemos hablar de un fuerte movimiento musical de cuerdas pulsadas que se origina en Bogotá a partir de los últimos años de la década de los 60, con la aparición de intérpretes y agrupaciones que en sus propuestas plantean una gran renovación de los repertorios y las concepciones instrumentales conocidas hasta ese momento; se puede destacar la propuesta en pequeño formato que realiza el trío Joyel, integrado por Fernando León en la bandola de 12 cuerdas afinada en DO, Aicardo Muñoz Vargas en el tiple afinado en DO y Fidel Álvarez en la guitarra; este trío modificaría el lenguaje del trío típico, aportando a su evolución, llevándolo a un mayor estatus como grupo de cámara andino colombiano, donde los roles cambian totalmente comparados con el formato de trío típico conocido hasta el momento.

En este sentido los aportes del trío joyel bajo la dirección del maestro Fernando León, fueron, el cambio en la textura tradicional de este tipo de agrupación, pues su tratamiento camerístico confirió participaciones relevantes en la melodía al tiple, mientras la bandola le hacía al tiple segunda voz, y viceversa; se visualiza la elaboración de arreglos musicales cada vez más complejos, donde el uso de la escritura permitió dejar documentos escritos en scores y partes individuales definidas para cada instrumento, en los que la lectura musical, tomó un papel fundamental y determinante, junto a un estudio consciente e interiorización de las partes para cada instrumento, logrando así, un ensamble de mayor precisión con amplias posibilidades y recursos de sonoridad e interpretación, contrapunto, redistribución melódica, re-armonizaciones, implementado una articulación y tratamiento más académico en pro del discurso musical sin descuidar el buen gusto interpretativo. El maestro Fernando León relata en la entrevista que ofreció para este trabajo, la siguiente referencia:

Cuando yo empecé a generar unas sonoridades con el trío Joyel, un poco diferentes, diferente inclusive el repertorio al del trío Morales Pino, nosotros empezamos imitando, tratando de imitar al trío Morales Pino, y yo me acuerdo que un día yo me senté a pensar, no estamos haciendo nada, ahí no estamos aportando nada, estamos es repitiendo, estamos copiando y mal copiado, yo pienso que el aporte es coger otros repertorios y buscar otras sonoridades, y eso fue lo que yo me atreví a hacer, y a Aicardo muchos tiplistas lo criticaron, muchos, inclusive Aicardo me decía a mí, chino, imagínate que me dijo fulano de tal, que yo ya no tocaba tiple, que yo ya no rasgueaba tiple, que yo me había dedicado era, como a hacer una segunda voz, una segunda bandola, qué porque para esa gracia no hacían un cuarteto, eso era lo que le decían a Aicardo, y yo le decía a Aicardo, no le pare bolas tranquilo, hagamos nuestro aporte, hagamos nuestro repertorio y algún día alguien

tendrá que sentarse a pensar, que fue lo que hizo el trío Joyel, de diferente al trío Morales Pino, sin desconocer que el trío Morales Pino fue, como el trío de los hermanos Hernández, fueron referentes que uno tomó para continuar haciendo música. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020)



Figura 6. Trio Joyel, de izq. a der. Luis Fernando León Rengifo, bandola; Gustavo Aicardo Muñoz Vargas, Tiple; Marco Fidel Álvarez Muñoz, Guitarra.

Caso muy parecido ocurrido en Medellín con la propuesta del trío instrumental colombiano, dirigido por Jesús Zapata Builes, el Trío Instrumental Colombiano creado en 1979, este trío conformado por el maestro Jesús Zapata Builes, su fundador, arreglista, director e intérprete de la bandola de 16 cuerdas afinada en Si bemol, Elkin Pérez en el tiple afinado en Si bemol y en diferentes etapas en la guitarra afinada en Do, Luis Uribe Bueno, León Cardona, donde

plantea la necesidad de un tratamiento más camerístico del trío tradicional colombiano, donde los instrumentos deben ampliar sus roles y posibilidades; el maestro Jesús Zapata siempre busco en la bandola un carácter más camerístico, de prestigio, sus trabajos musicales impulsaron siempre la calidad en la interpretación de las cuerdas pulsadas, es increíble escuchar la limpieza, exactitud y balance de sus propuestas instrumentales e interpretativas en los trabajos discográficos de la estudiantina iris cuando de repertorios tradicionales se trataba, y el poder abarcar e interpretar con calidad repertorios que no estaban dentro de las tradiciones colombianas, ejemplo de ello lo tenemos en la producción musical -pequeños tesoros musicales- que realizó en formato de trío típico en 1966 con el sello de Codiscos, junto al tiplista Oscar Hernández⁴, y el maestro guitarrista Gentil Montaña, este trabajo sienta una importante base que el maestro Zapata aplicaría e implicaría en sus posteriores exploraciones con el trío instrumental colombiano creado por él años después. Al respecto de este trabajo discográfico y de su incursión en repertorios no tradicionales el maestro Fernando León en entrevista personal realizada para este trabajo aporta los siguientes datos que reflejan algunas de las situaciones que lo llevan a él a incursionar en repertorios no colombianos y de porqué esta línea de exploración de repertorios no tradicionales para aplicar al trío típico no se profundizaba:

Volviendo al repertorio de bandola, cuando yo escuché esa grabación del disco del maestro Jesús Zapata que para mí ese es un disco impecable, ese señor toca bandola, tocó bandola, tuve la fortuna de ser amigo de él y de compartir mucho con él, yo lo admire mucho, pulcro, pulcro tocando bandola, que sonido tan bello, nunca dejó la bandola de SI bemol, el si no acepto bandola en DO, su bandola Norato con la que murió y con la que tocó toda la vida, la tuvo afinada en SI bemol, el tiple estaba afinado en SI bemol, la

⁴ El hermano menor de Héctor, Gonzalo y Francisco, los famosos hermanos Hernández de Aguadas.

guitarra era la única que tenía la afinación en DO, él tiene, esos arreglos de él, si están escritos, él escribía (...)eso, y están las partichelas y está todo, los scores y todo se lo digitalizaron, eso es un valor interesante.

Ese señor me dio a mí la idea, de seguir incursionando con repertorio ajeno a lo colombiano, pero del violín, yo lo que hice fue, dije no, voy a coger repertorio de violín, violín piano, o sea Fritz Kreisler y todos esos, las sonatinas, las sonatas y todo eso, y algunas hice versión para trio, de algunos estos vales de Kreisler bella Rosemary, hice versiones de algunas contradanzas cubanas de Cervantes, para trio, un disco que hicieron hace cuatro años los hermanos de Tunja, Saboya, son unas versiones de música para guitarra de Lauro, y de Héctor Villalobos, y de Barrios para versión trío, eso fue pensando, en eso que arrancó a hacer muy bien hecho el maestro Zapata, que yo mismo fui y le dije⁵, porque no siguió haciendo maestro ese tipo de versiones para trio tan bellas que usted hizo, y él me decía, él era tan humilde, tan tranquilo, tan fresco, que me decía, mira Luis Fernando, eh ave maría pues hombre, a lo paisa, eso desgraciadamente no le gusta sino a usted, a mí y a Gentil, no nos gusta sino a nosotros, porque la gente no entiende, la gente no entiende entonces eso no tiene mucho público y las casas disqueras desgraciadamente las cosas que no tienen demanda pues no las patrocinan, eso fue un disco que fue hecho en su momento con el cariño de un gran guitarrista como lo fue Gentil, cuando llegó a Medellín a ser el debut, era un muchacho de 21 años⁶, cuando yo lo vi en el teatro Lido y me acerqué a felicitarlo y a hacerle la propuesta de grabar, y el tan gentil me dijo, tan gentil me decía, me dijo si maestro, y encontré pues a Gentil que me paró bolas y a Oscar

⁵ Refiriéndose al maestro Jesús Zapata.

⁶ El maestro León nos narra desde la perspectiva de Jesús Zapata.

Hernández, viejo músico amigo mío, musicazo además, porque, ese señor de los Hermanos Hernández, Oscar, tocaba saxofón, clarinete era arreglista de orquesta de baile, de bandas, eran músicos ellos, el menor de los Hernández(...) si él recibió una formación completa, académica y ellos eran primos de Obdulio Sánchez, el de la segunda de Obdulio y Julián, de Aguadas. Entonces, volviendo a los repertorios de la bandola eso me motivo a mí para hacer esa incursión, hacer como ese experimento de hacer transcripciones a bandola en la misma tonalidad original del violín, para mantener la tonalidad, dándole la posibilidad de que se pudiera tocar como, se toca violín piano, bandola piano, también tiene esa doble función, entonces, si ese fue un ejercicio, yo lo hice como ejercicio de transcriptor, para trio. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020).



Figura 7 Carátula del trabajo discográfico **pequeños tesoros musicales**, y el repertorio que se grabó en este trabajo.



Figura 8 Trío Instrumental Colombiano, de izq. a der: Elkin Pérez Álvarez, Tiple; Jesús Zapata Builes, bandola; León Cardona García, guitarra. Medellín 1985.

Archivo Fondo de investigación y documentación de músicas regionales. U. de A.

Lo verdaderamente especial de estas dos propuestas y agrupaciones de cámara, Joyel, del “chino” León y el trio instrumental colombiano, de Zapata, es el planteamiento y tratamiento de repertorios nacionales e internacionales, donde al tener herramientas brindadas por la academia como el contrapunto, la correcta conducción melódica y armónica; la activación de una concepción más camerística, logran un cambio en la textura, elaborando así, arreglos musicales escritos y complejos, pudiendo abordar repertorios con gran calidad y con una gran aproximación estética e idiomática, si fuera el caso, de los instrumentos para los cuales fueron esas piezas musicales escritas.

En cuanto al material impreso publicado y de circulación oficial realizado por Jesús Zapata, podemos encontrar la publicación del libro cuerdas andinas colombianas, versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra, allí, se encuentran el score y las partes de cada

instrumento, la bandola y el tiple son para instrumentos en afinación de SI bemol y la guitarra afinada en DO; en esta publicación se puede apreciar una parte del trabajo que el maestro Jesús Zapata Builes, adelantó durante años, en pro de trío típico y por ende de la bandola.

Del material impreso publicado y de circulación oficial realizado por Fernando León encontramos un amplio catálogo, lo primero a tener en cuenta es que, al ser miembro del grupo de investigación musical del departamento de música de la universidad de los Andes, ha podido publicar varios artículos y trabajos en el área de recuperación de patrimonio musical. En cuanto a publicaciones de libros de referencia y partituras para ensambles tradicionales, trío, cuarteto, sexteto e instrumentos de diferente índole podemos encontrar:

- Música de la zona andina colombiana, panorama actual.
- La música instrumental andina colombiana 1900 – 1950.
- La música para piano de Adolfo Mejía: Versiones para cuarteto de cuerdas.
- Canción andina colombiana en duetos, transcripción y aproximación documental
- Suites 1, 2 y 4 para guitarra de Gentil Montaña. Versiones para cuarteto de cuerdas,
- El libro de partituras, las melodías más bellas de la zona andina colombiana instrumentadas para bandola, tiple y guitarra, versiones instrumentales Fernando León.

Como documentos auditivos y en video, se puede encontrar una variedad de grabaciones realizadas por los maestros Jesús Zapata y Fernando León, con diferentes formatos desde trío hasta estudiantinas y orquestas de cuerdas pulsadas.

Entrando ahora a formatos grandes, encontramos revolucionarias propuestas como la de la estudiantina Bochica, agrupación que nace en 1971 en la Universidad Nacional de Colombia bajo

la dirección del maestro Luis Eduardo Molina, acerca de esta agrupación el maestro Fabián Forero comenta en su libro entre cuerdas y recuerdos lo siguiente:

La estudiantina Bochica fue pionera en la incorporación de obras colombianas de carácter sinfónico a sus programas de concierto. Su apuesta por la transcripción de estos repertorios al formato de estudiantina, con altos niveles técnico-expresivos, se convirtió, a mi modo de ver, en el gesto estético más audaz y visionario que por aquellas épocas hubiéramos imaginado. (Forero F. Entre cuerdas y recuerdos. 2010, p 48)

Parafraseando al maestro Fabián Forero, esta agrupación, sería la base para la creación en 1983 de la orquesta típica Colombiana con la iniciativa de Vicente Niño y el Maestro Fernando León Rengifo “el chino León”, que sería adecuado llamarlo el primer bandolista moderno, no solo por su desarrollo técnico en pro del instrumento sino también por su completa e integral formación musical; sus aportes como intérprete, innovador, arreglista, compositor e investigador han impulsado la evolución de la bandola, los ensambles y la música de cuerda en Colombia, podemos identificar que desde la segunda mitad de la década de 1970 el maestro Fernando León empieza a sembrar sonoridades, inquietudes y pensamientos entre las personas que lo acompañan en sus proyectos musicales, desde su concepción de trío típico colombiano con “Joyel” hasta su iniciativa quizás más ambiciosa, “Nogal, orquesta de cuerdas colombianas”(Fig.6), que ve la luz en 1986 en el marco de la primera semana de la bandola, en homenaje a los 50 años de vida del maestro Diego Estrada, este evento fue organizado gracias a uno de los grandes gestores de esa época, el maestro recientemente fallecido, José Vicente Niño.

Originalmente Nogal fue un quinteto, conformado por estudiantes de licenciatura en música de la universidad pedagógica nacional, recibe su nombre por la sede de la facultad de música que queda ubicada en el barrio el Nogal en Bogotá; posteriormente con el paso del tiempo,

se irían uniendo más integrantes hasta que Nogal se constituye como orquesta de cuerdas, quizás la más importante desde la Lira Colombiana, con una particularidad muy interesante, recoge las experiencias de su fundador y director Fernando León como arreglista, instrumentador, intérprete de la bandola de 12 cuerdas, en diferentes formatos tradicionales y no tradicionales, como el trío joyel, la estudiantina Emilio Murillo, la estudiantina Bochica, la orquesta típica colombiana, y la filarmónica de Colombia, lo que le permitió con muchas herramientas, realizar una sólida y novedosa propuesta frente a los repertorios y la configuración instrumental.

La iniciativa Nogal replantaría no solo la morfología de la bandola⁷, sino que redefinió el papel del músico intérprete de instrumentos de cuerdas pulsadas en nuestro país; cito literalmente al maestro Fabián Forero acerca de Nogal:

Nogal representó, a mi modo de ver, un paso significativo en la búsqueda de la profesionalización del bandolista, el tiplista y el guitarrista en Colombia, y una evolución fundamental en la actitud asumida para hacer música de la región andina. (Forero F. Entre cuerdas y recuerdos. Mi vida en la bandola 2010, p 48)

Gracias a la visión del maestro León y la generación que influenció y formó, se logró cumplir una meta que tomó mucho tiempo, crear la necesidad del estudio profesional de la bandola y el tiple en las universidades de Colombia, al necesitar instrumentistas de calidad formados integralmente, es decir músicos profesionales en los instrumentos típicos para poder responder a las nuevas exigencias que el estilo, los ensambles y los arreglos musicales empezaron a plantear, esto originó nuevos retos para la evolución, enseñanza y crecimiento de la escuela de bandola en

⁷ Trabajo logrado en diferentes momentos con Fernando León, Jairo Rincón, Manuel Bernal Martínez y con el Luthier Alberto Paredes en la década del ochenta cristalizando la que hoy es la bandola moderna andina colombiana, una bandola de seis órdenes pareados, modificando longitudes del instrumento para llevarla a ser un instrumento ergonómico y con una afinación perfecta.

Colombia. Eliécer Arenas Monsalve en su artículo especializado titulado “¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos.” Comparte una visión real e interesante del papel de Nogal para el desarrollo de la música, los repertorios, la concepción de los arreglos, la morfología de la bandola, la tímbrica y distribución instrumental de las agrupaciones de cuerdas pulsadas al ampliar su sonoridad con percusión sinfónica y el cambio del imaginario sonoro de la sociedad ante las agrupaciones de cuerdas pulsadas, Arenas afirma:

“Nogal” redefinió el papel del músico popular en nuestro medio. Gracias a este trabajo se logró un caro sueño: profesionalizar los músicos practicantes de nuestros aires andinos, y darles estatus de intérprete en pie de igualdad con cualquier otro instrumentista. Como decía el destacado músico e investigador Manuel Bernal: “Ahora podíamos decir: ¡soy tiplista! o yo soy Bandolista!” (...) Nogal validó más que ningún trabajo previo, el papel de “arreglista” en la música popular. Con instrumentos típicos, de forma ambiciosa y empecinada, una orquesta de música popular por primera vez en el país, logro aruñar los más altos y exigentes niveles de excelencia interpretativa y musicalidad, y mostró, como lo había hecho el celebrado Gil Evans en el jazz, que, con un cuidadoso manejo, los grupos de factura “tradicional” son un instrumento propiamente dicho, una paleta llena de colores, un campo de posibilidades abierto a la fantasía de mentes atrevidas y creadoras. (Arenas E. 2008, p 80).

Se debe tener en cuenta que el maestro Fernando León, para la fecha en la que conformó la propuesta de nogal, ya poseía una gran experiencia en arreglos e instrumentación para grupos tradicionales y ensambles sinfónicos de toda índole, además de esto, una notoria carrera y trayectoria en ascenso como bandolista, había interpretado con su bandola, repertorios nacidos en la tradición andina colombiana, en las tradiciones latinoamericanas, y también había explorado

repertorios europeos de época, de solista con orquesta, parafraseando lo contado por el maestro Fernando León para la entrevista que ofreció para este trabajo, nos hace ver que él cree que fue el primer bandolista en Colombia en interpretar en bandola andina, conciertos originales para solista de mandolina y orquesta, pues no tiene referencia de que antes algún bandolista hubiera tocado con orquesta sinfónica obras no colombianas de esta índole.



Figura 9. Maestro Luis Fernando “el chino” León, innovador, arreglista, compositor, director. Fotografía extraída de <https://www.usergioarboleda.edu.co/noticias/eco-2020-un-encuentro-para-exaltar-la-polifonia-musical-de-colombia/>

Este suceso ocurrió en Bogotá en el año 1977 con la filarmónica de Colombia, interpretando los conciertos en Re mayor y Do mayor de Antonio Vivaldi, posteriormente hizo el concierto en SOL mayor de Johann Nepomuk Hummel; el maestro León referencia también un

concierto realizado en Cali junto al maestro Diego Estrada, donde interpretaron el concierto en SOL para dos mandolinas de Antonio Vivaldi con la orquesta sinfónica del Valle en el año 1993.

La iniciativa del maestro León como instrumentista fue muy significativa para el fortalecimiento de los repertorios y el renacer de la bandola, ampliando su campo de acción al participar en ensambles orquestales europeos e interpretar obras no tradicionales, donde la bandola se mezcla y habla de tú a tú con orquesta de cuerdas frotadas y orquesta sinfónica; esta iniciativa abre el camino, para que años posteriores más bandolistas se atrevan a explorar este campo de acción a tal punto, que los conciertos para mandolina de Antonio Vivaldi, son hoy prácticamente de estudio obligatorio en los programas de pregrado en las universidades donde se enseña bandola como instrumento principal.



Figura 10 Nopal orquesta colombiana de cuerdas. Evolución de la estudiantina.

Imagen extraída de <https://www.facebook.com/fernando.leon.106902>

Para este trabajo el maestro Fernando León nos comenta mucho del trasegar de lo que fue la conformación de nopal, nos comparte primero como organizó la agrupación y luego como con

un trabajo consciente logro afianzar la propuesta y ganar un espacio en la música y la historia de nuestro país:

Yo respeto mucho a los bandolistas, obviamente, respeto mucho los que yo conocí, como al patico Sánchez, el pato era uno de los que era revolucionario porque el pato, como tocaba guitarra y todo, él en la bandola pues empleaba pues los cuatro dedos y todo, y yo lo veía que era muy juicioso con eso, pero cuando yo le mostré lo que estaba haciendo, le dije, yo estoy haciendo este método basado en la guitarra, en las escalas de la guitarra, a no que bien, y me acuerdo que él empezó a tocar, y me dijo, si, esto es lo que hay que hacer, entonces ahí empieza a desarrollarse un, yo no diría que método, una guía de estudio de las escalas en la bandola, ascendentes, descendente, con los arpeggios ascendentes, descendentes, y escalas mayores y menores relativas y escala cromática en dos, tres octavas, cuatro octavas, pues que emplea la bandola cómodamente, eso lo empecé a rotar con mis alumnos, y el trabajo de Nogal es esencialmente, fue ese trabajo que yo se lo enseñe a Jairo Rincón, que era alumno mío en la Calvo y después en la pedagógica, y a Jairo lo nombre monitor en Nogal, yo le dije, usted va enseñarle a tocar bandola, como hay que tocar, a los bandolistas de nogal, se dedica a eso, y yo me voy a encargar de escribir el repertorio, porque yo no puedo hacer las dos cosas, yo hago el repertorio y usted me comanda los bandolistas para que suene, para que no haya problema(...) eso fue realmente lo que hice con nogal, una escuela, una escuela de formación del toque de la bandola en estudiantinas, porque nogal es una estudiantina lo que pasa es que después se le puso el nombre de nogal orquesta de cuerdas colombianas, con la idea de la orquesta de lo que yo conté, de orquestaciones polifónicas, a cuatro voces, buscando los colores, explotando los colores, en una familia que es homofónica porque son cuerdas, ahí no había vientos, no había metales, entonces que había que hacer, buscar la riqueza tímbrica de la bandola en el punto de

toque con el plectro, cerca al puente, en el punto normal, en el sultrasto, o sea, encima del diapasón, pues eso mismo con la guitarra, con los tiples, en la pulsación, esa idea me la dio la guitarra también, y quien me dio esa idea fue Gentil Montaña, porque cuando uno escucha a Gentil en las grabaciones, a él le gusta, le gustaba buscar colores, le gustaba buscar contrastes tímbricos, la mano, era la ubicación de la mano derecha en la pulsación cerca al puente, en la boca, cerca al diapasón, y todo, y eso dije esto se tiene que poder hacer también en el tiple y en la bandola siendo un instrumento de púa, de plectro, entonces, esas inquietudes que llamo yo, empecé yo a trabajarlas con nogal, y con los integrantes de nogal, y el motor y el desarrollo de la bandola, yo siempre lo he dicho y lo reconozco, a quien yo comandé con eso fue a Jairo Rincón, yo le encomendé, le dije, usted va a ser el responsable de que esas bandolas suenen como si fuera una sola, o sea, que la plumada como los arcos, las arcadas en una orquesta de cuerdas, si la arcada no está uniforme, pues eso va a sonar desarticulado, eso no va a sonar bien, pues acá vamos a hacer lo mismo, y ese diría yo, fue como una tarea, y eso fue el resultado de lo que se escuchó, de lo que ustedes escuchaban, cuando tocábamos, que había algo, había algo que era diferente tal vez a lo que se había escuchado antes, pero era primero, un repertorio, porque era un repertorio que no era el repertorio común, que era transcripciones de obras de orquestas sinfónica colombianas, como la pequeña suite, la suite tierra colombiana, kalamarí, y bueno, a raíz de ese tipo de modelos sinfónicos empecé a hacer yo arreglos de pasillos como humorismo, gitano, Lina linda, los pasillos del maestro Calvo, lo de Jerónimo Velasco que ya fue pensando en orquesta, si esto lo arreglara yo para la sinfónica, yo haría esto, con la gata golosa, la melodía la reparto entre la madera y la cuerda y de pronto el refuerzo de los metales y todo, o sea, con ese criterio sinfónico, con el criterio de orquestador sinfónico,

entonces ahí, ese es tal vez, como el aporte a este repertorio colombiano tocado en estudiantina u orquesta de cuerdas colombianas(...)

(...)Mira, con nogal no fue fácil, no creas que fue fácil, cuando empezamos a tocar con Nogal, la crítica en Bogotá de algunos tradicionalistas, de personas mayores que tocaban pues, por decir algo, no diría yo del pato Sánchez ni de Gentil porque al contrario, ellos tenía una visión grande, pero personas que eran contemporáneas con ellos que habían tocado en la ecos de Colombia, en otras, en la Colombia, en otras estudiantinas, decían, el chino León se está tirando la música colombiana, lo decían, el chino León acabó con el tiple, porque el tiple ya no se rasguea, el tiple ya se convirtió en otra bandola, así me decían. (...)Entonces con Nogal, las críticas fueron grandes, muy grandes, inclusive cuando nos ganamos el gran premio mono Núñez en Ginebra, quien se agarró con el público, porque nos acompañó a las audiciones de todas las noches, fue, Dieguito Estrada que en paz descanse, él se agarró con la gente que decía, esa es una estudiantina que toca destemplada, esos son unos muchachitos locos, es decir las críticas, y nos ganamos el gran premio mono Núñez, y a eso no íbamos nosotros, yo me acuerdo cuando yo les dije a los chinos, vamos a mostrar un trabajo, a mostrarlo, vamos a mostrar otra forma de pronto de tocar la música, no pensemos en el premio mono Núñez, no pensemos en eso, salgamos, toquemos y mostremos un trabajo, si les gusta perfecto, si no les gusta, sigamos trabajando, y esa fue la consigna que todos se acuerdan que yo les dije, no, el trabajo hay que hacerlo y hay hacerlo bien y convencidos de lo que estamos haciendo, no será lo mejor, y no seremos los únicos, pero hagámoslo y mostrémoslo, entonces eso, en medio de todas estas controversias, y de todas estas, de pronto críticas, que de pronto fueron a la carrera de algunos o de pronto lo hicieron de buena fe, pues a eso no le paramos bolas, nosotros seguimos haciendo después de eso y nos ganamos la beca de Colcultura del año 95, que fue la que nos permitió

hacer ese primer disco, que se conoce de nogal, ese fue producto de la beca de Colcultura e Icetex, me acuerdo que se llamaba la beca Francisco de Paula Santander, que era un dinero para hacer unos conciertos y una grabación, que esa era la exigencia, hicimos los conciertos, hicimos la grabación y luego, con el dinero que teníamos de conciertos que lo ahorramos, hicimos la producción del disco, o sea lo materializamos en el disco. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020)

Como documentos de referencia, Nogal posee dos trabajos discográficos, el primero realizado en 1995 gracias al estímulo de Colcultura Programa de becas 1993-1994, titulado Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas, bajo la dirección de Fernando León, las obras grabadas en este trabajo discográfico son:

1. Espíritu Colombiano (Pasillo) Lucho Bermúdez.
2. Bambuco En Si Menor (Bambuco) Adolfo Mejía Navarro.
3. Diana (Polka) Gentil Montaña.
4. Atardecer Bogotano (Pasillo) Carlos Alberto Rozo Manrique.
5. Alma Bogotana (Bambuco) Carlos Alberto Rozo Manrique.
6. Humorismo (Pasillo) Álvaro Romero Sánchez.
7. Adiós A Bogotá (Danza) Luis Antonio Calvo.
8. Vuela más quel viento (Bambuco) Jesús Alberto Rey.
9. Burlesca (Scherzo Sinfónico) José Rozo Contreras.
10. Bacatá (Bambuco) Francisco Cristancho.

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

11. Jorge Humberto (Pasillo) Manuel J. Bernal Gonzáles.

12. Pequeña Suite (Suite) Adolfo Mejía Navarro.

13. Kalamarí (Paráfrasis Sinfónica sobre temas de Lucho Bermúdez) Wolfgang
Alejandro Tobar

Todas los arreglos y versiones realizadas por Luis Fernando León.

Los integrantes de Nogal orquesta de cuerdas colombianas que participaron en este trabajo discográfico fueron:

- **Bandolas:** *Leonardo Garzón Ortiz, Carlos Renán González Ojeda, Carlos Augusto Guzmán Torres, Manuel Bernal Martínez, Dora Carolina Rojas Rivera, Andrés Ocampo Garzón, William Enrique Romero Buitrago, Luis Fernando León Rengifo.*
- **Tiples:** *Fabián De Jesús Gallón Velásquez, María Cristina Rivera Cadena, Oriol Ramiro Caro Saavedra, Jaime Hernán Barbosa Devia.*
- **Guitarras:** *Sofía Helena Sánchez Messier, César Julio Martínez Gil, Jorge Andrés Arbeláez Rendón, Edwin Roberto Guevara Gutiérrez.*
- **Contrabajo:** *Pablo Arévalo Cortés.*
- **Percusión:** *Néstor Raúl Gómez Usme, Alfredo Ospina Piña, Tania Mojica Caballero.*

El segundo disco realizado en el año 2000 gracias a la cooperativa de trabajo asociado orquesta de cuerdas colombianas nogal, titulado Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas, De Principio A Fin De Siglo XX, bajo la dirección de Leonardo Garzón, las obras grabadas en este trabajo discográfico y quien realizó las versiones instrumentales son:

1. Sobre El Humo (Bambuco) Fulgencio García. Versión Oriol Caro.

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

2. Fantasía Sobre Motivo Colombianos (Fantasía) Pedro Morales Pino. Adaptación Manuel Bernal Martínez.
3. Movete Negra (Fox Trot) Álvaro Romero Sánchez. Versión Manuel Bernal Martínez.
4. Emilia II (Danza) Luis A. Calvo, Versión Leonardo Garzón Ortiz.
5. Tanda De Rumbas Criollas (Rumba Criolla) Arreglo Manuel Bernal Martínez.
6. Noches Del Tolima (Bunde) José María Tena. Versión Oriol Caro.
7. Pa´ Que Me Miró (Bambuco) Francisco Cristancho. Versión Leonardo Garzón Ortiz.
8. Manitas De Plomo (Bambuco) Germán Darío Pérez. Versión Leonardo Garzón Ortiz.
9. Tesoro (Pasillo) Gentil Montaña. Versión Oriol Caro.
10. Bambucamen (Bambuco) Alfredo Orlando Ospina Piña. Arreglo del compositor.
11. Optimista (Bambuco) León Cardona García. Versión Manuel Bernal Martínez.
12. Paisaje Andino (Fantasía) Noro Bastidas. Versión del compositor.

Los integrantes de Nogal orquesta de cuerdas colombianas que participaron en este trabajo discográfico fueron:

- **Bandolas:** *Leonardo Garzón Ortiz, Diego Hernán Saboya González, Manuel Bernal Martínez, Danny A. Caro Saavedra, Iván Borda Muñoz, Dora Carolina Rojas Rivera.*
- **Tiples:** *Oriol Ramiro Caro Saavedra, Jaime Hernán Barbosa Devia.*
- **Guitarras:** *Reinaldo Monroy Camargo, Sofía Elena Sánchez, Nelson Gómez González.*
- **Contrabajo:** *Alejandro Vera Beltrán.*
- **Percusión:** *María Fernanda Cesar Camacho, Alfredo Orlando Ospina Piña.*

En estas dos producciones discográficas se puede apreciar la propuesta en pleno de este grupo, una amalgama entre las tradiciones y la academia. Estos discos son referentes importantes no solo en lo auditivo, sino en lo histórico, pues son evidencia real de cómo evoluciona el movimiento de renovación musical andino colombiano en las últimas décadas del siglo XX.

La Última Década Del Siglo XX, Y Primera del S.XXI, El Inicio De Un Nuevo Siglo, Despertar Para La Bandola En Colombia, Fabián Forero, La Bandola Solista Y la Orquesta Colombiana De Bandolas

Dentro del desarrollo de la técnica y de repertorios en la bandola andina colombiana han participado grandes maestros del instrumento, sin embargo, es necesario hacer especial mención al trabajo del insigne maestro bandolista Fabián Forero Valderrama, pues su acertada crítica a las necesidades del instrumento y gracias a su aporte, se impulsa el desarrollo de la bandola como nunca había pasado en Colombia en el siglo XX; en un lapso de 20 años comprendidos entre 1990 y 2010, la bandola irrumpe con fuerza y seguridad en el ámbito académico, se plantea la posibilidad de que la bandola pudiera hacer música sin necesidad de acompañamiento, es decir, se impulsa su faceta solista de concierto, todo ello gracias al trabajo de toda una vida del maestro Forero, interpretando y estudiando el instrumento, muestra de ello, es ser reconocido como el primer colombiano y uno de los primeros latinoamericanos en obtener el título de profesor de instrumentos de púa otorgado por el ministerio de educación español en el año 2000, con esto el maestro Forero, nos muestra su búsqueda constante del conocimiento, intérpretes, escuelas, formas de pensamiento, que lo llevaron a cristalizar sus 2 libros de estudios específicos para bandola andina colombiana (**Fig.11**), libro 1 Doce estudios latinoamericanos para bandola colombiana y el libro 2 arte y ejecución en la bandola andina colombiana donde presenta y

explora posibilidades técnicas e interpretativas en estudios caprichos específicamente escritos para la bandola colombiana, estos dos libros fueron ganadores de becas nacionales de creación ofrecidas por el ministerio de cultura de Colombia y han sido publicados en sus versiones para Bandola Colombiana y Bandurria Española, en sus respectivos países. El tercer libro titulado Entre Cuerdas y Recuerdos, mi vida en la bandola. En este libro Fabián Forero, se dio a la tarea de realizar una disciplinada y vívida sistematización de su trabajo en torno a la bandola andina colombiana alimentada por su experiencia como intérprete, investigador, compositor y pedagogo; nos sumerge lógica y emocionalmente, en la vida de un instrumentista que progresivamente observa a la bandola desde los ojos de un niño que refunde el plectro, un adolescente que busca la identidad de su ser en el instrumento y un alto maestro del plectro lleno de un inconmensurable amor por la bandola y sus expresiones. Este libro es altamente ilustrativo denota el compromiso de un artista colombiano con el instrumento; ese compromiso con el instrumento y la música origina un movimiento masivo de nuevos bandolistas que realizan exploración, investigación y proyectos de vida alrededor del instrumento, generando la necesidad de repertorios para cimentar la escuela del plectro en Colombia. En el libro de 12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana, el maestro Forero nos dice:

La bandola colombiana, posee muy pocos antecedentes bibliográficos de nivel pedagógico. De hecho, el documento no es una constante en su evolución y podría decirse que su enseñanza ha estado confiada a las tradiciones interpretativas y a las habilidades creativas de sus ejecutantes (...). En los últimos años, los esfuerzos por consolidarle un repertorio que trascienda los contextos en los que tradicionalmente se desenvuelve y la necesidad de sistematizarle su mecanismo de ejecución y sus posibilidades interpretativas,

han hecho perentoria la necesidad de escribir material de estudio y obras musicales pensadas específicamente para el instrumento (Forero, 2003, p.17)



Figura 11 Libros del maestro Fabián Forero Valderrama

Estas publicaciones, el indudable carisma, virtuosismo como intérprete y profundo conocimiento pedagógico que posee el maestro Forero, le da un impulso gigante al instrumento, haciendo que varias personas se decidan a estudiar bandola profesionalmente, creando un nuevo movimiento bandolístico sin parangón alguno en toda la historia, que permite al maestro Forero ser uno de los fundadores y dirigir la orquesta colombiana de bandolas en el año 2009, conformada ya por bandolistas profesionales que han cursado o cursan estudios en los nuevos programas de bandola creados en las diferentes facultades de artes y música de universidades de Bogotá, como la universidad pedagógica nacional, Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Universidad del Bosque. Es importante citar que gracias a la labor como intérprete virtuoso, del estudio y continua exploración consagrada del maestro Fabián Forero, no solo ha originado un repertorio propio para el instrumento e influenciado con su ejemplo a generaciones de nuevos bandolistas, sino que alentando a compositores a escribir repertorio exclusivo para la bandola, esto queda evidenciado con las obras Silfos de Luis Pulido,

concierto para bandola y orquesta dedicado a Fabián Forero, este concierto fue editado y publicado por la universidad de los andes; también, el concierto para bandola y orquesta, Kobara (noche) de Guillermo Rendón, que son los dos primeros conciertos escritos para bandola solista y orquesta en toda la historia del instrumento, parafraseando al maestro Forero, estos dos conciertos, la continua labor de los intérpretes de bandola y compositores, son el demostrativo fehaciente de la muy cercana mayoría de edad del instrumento y que le ha abierto un espacio digno en el concierto universal.

En referencia a la obra Silfos, concierto para bandola y orquesta de Luis Pulido, que hace parte de las nuevas propuestas en la bandola, de un antecedente en bandola solista realizado por Gonzalo Hernández, bandolista del trío de los Hermanos Hernández, y acerca de la importancia de cuidar el legado de los repertorios tradicionales en los que se ha desenvuelto la bandola, el maestro Diego Hernán Saboya González, bandolista del trío palos y cuerdas, docente de la cátedra de bandola en la universidad pedagógica de Colombia con sede en Bogotá, ingeniero mecánico y licenciado en música de la Universidad Pedagógica, magíster en investigación musical egresado de la universidad internacional de la Rioja, con una trayectoria en la bandola de 30 años, quien fue entrevistado para este trabajo nos comparte lo siguiente:

No sé si conoces este trabajo, se llama silfos, es una obra escrita original para bandola y orquesta de cámara, esta obra es de Luis Pulido Hurtado, él es flautista de la filarmónica de Bogotá, y esto tiene, flauta, oboe, fagot, corno uno, corno dos, percusión, arpa, bandola, violín uno, violín dos, viola, violonchelo y contrabajo; entonces, a mí eso me encanta, me fascina, me encanta mucho las posibilidades de abordar ese tipo de repertorios con el instrumento, y creo que ahí hay todavía hay mucho que hacer, y desde muchas ópticas, yo creo todas son válidas, está por ejemplo esta es una óptica así desde

ese punto de vista académico de la música sinfónica, cierto, pero también hay otra serie de exploraciones que son muy interesantes, por ejemplo, en estos días estaban haciendo una charla en la universidad de Antioquia, hablando sobre las pedaleras como recurso expresivo en la bandola andina colombiana, cheverísimo y yo creo que bienvenidos todos, o sea, supremamente válido lo interesante es ver toda la serie de caminos que ha desplegado el instrumento, sobre todo en las últimas décadas, aunque antes también hay antecedentes muy interesantes, por ejemplo estaba hablando la vez pasada con Oriana Medina, que hizo una charla sobre algo de ese movimiento de la bandola solista, y se resultó cayendo en un programa de mano de un concierto que hizo Gonzalo Hernández en 1953 si no estoy mal, donde el hombre se tocó, medio concierto de bandola sola y medio concierto tiple solo, ah! en el Colón, en 1953⁸Bueno por ese lado entonces, yo opino que bienvenidos, que genial, digamos lo interesante de ese asunto es que se haga con seriedad, que quien decida asumir cualquiera de estas líneas lo haga bien(...)Yo creo que simplemente la bandola es un instrumento y tiene todas las posibilidades de abordar lo que quiera, otra cosa que sí es muy valiosa, es el hecho de entender que el instrumento si está ligado a una tradición, y yo creo que sería una tontería tratar uno de desconectarse de eso o de negarlo, porque es desaprovechar una herramienta muy valiosa y que lleva, no sé, muchas décadas evolucionando con mucha gente que le ha aportado cosas muy interesantes, entonces, claro sería una tontería pues no aprovechar todo eso, toda esa historia de la que somos dueños además (D. Saboya, comunicación personal, 14 de noviembre de 2020)

⁸ . El maestro Diego Saboya hace referencia de un concierto realizado por Gonzalo Hernández en el teatro Colón de Bogotá, el día 24 de octubre de 1954, el concierto realizado como solista de tiple y bandola.

En este momento en Colombia existen trabajos de nuevos intérpretes de bandola permeados por la influencia del maestro Forero y de otros bandolistas que han propuesto un estudio metódico del instrumento y su aplicación dentro de repertorios no tradicionales, no convencionales, un ejemplo de esto es Bandolarium serie de cuatro obras para bandola sola de Juan Sebastián Vera Varela, que fue su trabajo de grado para aspirar al título de licenciatura con énfasis en bandola con el cual realizaría un artículo publicado por la revista de la universidad pedagógica pensamiento, palabra y obra en su número 11 de enero de 2014, donde explica y propone enteramente un repertorio nuevo y contemporáneo para la bandola colombiana con cuatro obras donde se explora notablemente escritura, sonoridades, y nuevos recursos interpretativos. Vera (2014) afirma:

Se busca comprender el papel de la bandola andina colombiana en su contexto contemporáneo e histórico, proponiendo la interacción de este instrumento popular con los retos y circunstancias de la música global y más concretamente de la música académica. (...) Es por eso que la composición idiomática para la bandola, debe basarse en el conocimiento técnico-expresivo del instrumento y las músicas que se quieren interpretar en ella (música académica, popular, contemporánea, comercial). La creación de obras con este tipo de características: “sola” y “solista”, son importantes para el desarrollo del instrumento y su consolidación tanto en el medio académico como en el popular. (Vera, 2014, p.106)

En la iniciativa Bandolarium podemos encontrar una serie de elementos de exploración e investigación de nuevas concepciones tímbricas y estilísticas de la bandola colombiana dentro de un contexto diferente al tradicional, llama la atención una búsqueda constante en el perfeccionamiento de la escritura y el lenguaje en la bandola, que recuerda la exploración hecha

en el siglo XX por diferentes autores de música contemporánea donde anexaban a sus composiciones una tabla signo-gráfica y su relación de interpretación técnica dentro del contexto de las obras. Aquí se evidencia la construcción de repertorios eminentemente escritos para el instrumento dentro de contextos diferentes donde se ha visto la actuación de la bandola y aún más la exploración de su faceta como instrumento solista, sin duda un aporte valioso a este continuo movimiento de la evolución del plectro en Colombia que cada vez toma más fuerza y requiere de insumos para su aprendizaje, exploración, divulgación e instauración en los programas universitarios de nuestro país.

La fórmula para que un instrumento perdure es que tenga repertorio propio, (...) una de las facetas fuertes de un instrumento es ese desempeño solista bien sea con un formato más grande de orquesta de cámara o tocando solo. Forero F. (2013, enero 16) entrevista, expedición sonora.

Otro ejemplo de iniciativas de creación de repertorios para bandola es la creada por la maestra Oriana Ximena Medina Parada, quien es maestra en artes musicales de la universidad Distrital Francisco José de Caldas con énfasis en bandola, magíster en música de la pontificia universidad Javeriana con énfasis en bandola andina colombiana, y ha estudiado bajo la guía de los maestros Manuel Bernal Martínez, Jenny Marcela Alba Cortés y Fabián Forero. En su obra, diez adaptaciones para bandola solista de géneros andinos colombianos (**Fig.12**), demuestra un profundo interés por ahondar en la faceta solista del instrumento dentro de las músicas arraigadas en las tradiciones de la música andina colombiana, al respecto la maestra Oriana Medina comenta en su libro:

En estas versiones para bandola solista, aspectos como la precisión y la intensidad rítmicas de los géneros trabajados; el vuelo y el esplendor melódicos de las frases; el

gusto en la armonización y el encadenamiento de los acordes; la diversidad y pertinencia de las texturas exploradas, son conseguidos con total efectividad. Amplia y diversa es esta paleta de recursos técnicos (Medina, 2016, p.10).



Figura 12 Libro de partituras maestra Orina Medina

Al respecto de estas propuestas de bandola solista el maestro Fernando León comparte su opinión acerca de estas nuevas tendencias en la bandola, en entrevista ofrecida para este trabajo nos comenta:

Yo creo que empieza una incursión con la bandola solista realmente con Fabián Forero, que plantea unos estudios, 12 estudios para bandola sola, solista, y luego plantea también unas piezas, unas pequeñas piezas, también para bandola solista, que eso es lo mismo que ocurre con el violín en la historia del violín, con Paganini, con los caprichos, y no, desde Bach, desde el barroco alemán completo, que hace las partitas para violín y esos genera pues en ese instrumento la necesidad de escribir para el instrumento solo, con la bandola pues yo diría que el precursor acá en Colombia con esto de los estudios y

las piezas para bandola sola es Fabián, que se le mide a generar esos repertorios, que me parece bien , yo eso lo aplaudo, yo veo que eso es un esfuerzo, un trabajo valioso para enriquecer el instrumento y para desarrollar también el instrumento en la técnica de la ejecución del instrumento, con todas esas posibilidades de que se pueda tocar solo, sin acompañamiento. Hay otro tipo de repertorios que es la adaptación, o sea, la transcripción de repertorios conocidos a bandola sola, ahí pues la persona que veo yo muy inquieta en esto, es una persona con una muy buena formación en la técnica del instrumento, fue alumna de Fabián precisamente y de Manuel Bernal en la ASAB, que es Oriana Medina, uno la ve a Oriana, pues es más, yo asistí al grado que me invitaron de la maestría en la Javeriana de bandola, y ella lo que presentó fue 13 piezas para bandola sola, de repertorios conocidos, transcritos a bandola solista, en eso hay piezas que suenan muy bien, afortunadas, y yo diría que hay otras que no son como que no se, como que la pieza no permite así que halla la habilidad y todo, pues porque son piezas que se han desarrollado pensadas en trío por lo menos, o en estudiantina, si, con acompañamiento; es una habilidad está la de Oriana, y yo la admiro y veo que es una persona inquieta y sigue presentando siempre, la ve uno en Facebook subiendo una danza o un bambuco o algo, cosas que uno dice, cómo hace, cómo hizo porque pues porque no es fácil, se necesita tener ya un desarrollo de habilidad para hacer, pues para hacerlo a nivel solista, pues yo admiro el trabajo, pero yo me iría más, y lo pensaría más, en que lo que sí hay que seguir más bien es generando repertorio propio, pensado en la bandola solista, y eso lo veo yo con el caso del cuatro en Venezuela, mira como es la vida, ahí en Venezuela hay un cuatrista que lo conocemos todos, que es un cuatrista que usa la tradición del cuatro, Cheo Hurtado, que es muy famoso pues tocando con

recoveco, con gurrufío, con todos estos ensambles de música llanera venezolana, y el, empezó pues a hacer adaptaciones del cuatro solista, con obras que son conocidas de ese repertorio llanero(...) él ha generado pues transcripciones de lo conocido y ha hecho obras de él ya pensadas para el cuatro, para el cuatro solista. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020)

Es importante citar que las propuestas que actualmente vienen realizando jóvenes bandolistas son valiosas y hermosamente enmarcadas dentro de una formación integral y multi-activa, pues se puede observar que no es solo interpretar la bandola sino que se encuentra un interés grande y generalizado en formarse como músicos, compositores, arreglistas, investigadores, directores, para dar un campo de acción y visualización cada vez mayor a la bandola, cabe destacar trabajos interesantes de interpretación, de exploración e investigación de recursos técnicos interpretativos alrededor del instrumento por parte de bandolistas como William Humberto Posada Estrada, con sus diferentes trabajos en composición, citando especialmente su tesis de grado, bandola sola, solo bandola; César Macías con sus propuestas de interpretación e investigación acerca del instrumento.

Podemos observar que en los últimos 15 años, se ha avanzado a pasos agigantados en los programas de enseñanza y repertorios para la bandola colombiana, encontramos ya publicaciones especializadas después de un árido panorama de casi 80 años; también existe una evolución en los conceptos técnicos e interpretativos de la bandola, el ser bandolista en la actualidad requiere un estudio integral no solo en el instrumento sino en diferentes aspectos y facetas, que fortalezcan el quehacer del músico en la actualidad colombiana adentrarse en la musicología, la gestión, es importante para aportar a la evolución de la bandola como instrumento de opción profesional, al ser la bandola un instrumento tan nuevo dentro de los ambientes académicos en

nuestro país es necesario proponer repertorios acordes a los niveles de un programa universitario, si bien es cierto que se requiere tener claridad de los elementos técnicos en el instrumento, en los conceptos teóricos, analíticos, estructurales y estéticos musicales, es igual de importante, tener una serie de obras progresivas, que abarquen diferentes periodos, visiones, imaginarios, estéticas; obras donde se pueda poner en práctica y afianzar todo ese conocimiento adquirido semestre tras semestre, para crecer como intérprete y formar la integralidad que debe tener el profesional en la bandola, varios esfuerzos hacia un solo objetivo, convertir a la bandola en una opción de vida, una mezcla perfecta de estudio, tradición, academia, buen gusto y proyección.

Todo este movimiento alrededor de la bandola permite el nacimiento de la orquesta colombiana de bandolas en 2009, por iniciativa de un grupo entusiasta de bandolistas profesionales, donde el cúmulo de planteamientos, trabajos, experiencias, estudios, experimentación, esfuerzos y dedicación de vida de Fabián Forero y Manuel Bernal, sientan las bases musicales y organológicas de un proyecto revolucionario, con un único fin común, la bandola; este trabajo es cristalizado gracias al apoyo de la fundación Bandolitis y por el arduo trabajo de gestión entorno a la bandola de la maestra Dora Carolina Rojas “Corita”, quien es la persona que une y ha manteniendo en cooperación permanente a todos estos grandes maestros de la bandola, Corita ha sido siempre una impresionante gestora cultural y una artista proactiva ante las situaciones de la música de cuerda y la bandola en Colombia; gracias a todas estas características y personas, la orquesta colombiana de bandolas es hoy una realidad como grupo funcional.

Esto es una prueba contundente de la concatenación de sucesos en el siglo XX alrededor de la bandola, lo que genera una necesidad lógica a la cual se debía llegar, y que con prontitud se debía atender; esta necesidad se origina al encontrarse ocho elementos básicos sobre el lienzo de

la música andina colombiana pintado a lo largo del siglo XX, donde los matices de los movimientos de vanguardia que nacen y coinciden con la transición al siglo XXI, genera la búsqueda de una identidad legitimada por el equilibrio entre lo académico y lo tradicional, la episteme y la doxa, situación que se percibe constantemente en los discursos de los actores que están planteando, implementando y desarrollando prácticas entorno a las musicales en Colombia, es como si se repitiera constantemente un patrón que busca recitar o citar prontamente “la alegoría de la caverna” de Platón; esta búsqueda genera una serie de herramientas lógicas y orgánicas en el tratamiento del discurso musical, de las agrupaciones e instrumentos, para que como unidad, se pueda traspasar las fronteras del país y se armonice con el movimiento mundial de las músicas de cuerdas pulsadas; los ocho elementos básicos que confluyeron son:

1. El desarrollo de las músicas tradicionales, sus intérpretes, sus instrumentos, los ensambles y los repertorios.
2. La evolución morfológica, de la idiomática y de la técnica en la bandola.
3. Los esfuerzos individuales y mancomunados de los primeros profesionales en bandola, es necesario citarlos por su importancia en el instrumento, Diego Estrada, Jesús Zapata, Fernando León, Fabián Forero, Jairo Rincón, Manuel Bernal.
4. El replanteamiento de la pedagogía y metodología utilizadas para el aprendizaje del instrumento, repertorios y ensambles.
5. La implementación y desarrollo de la faceta solista en la bandola, desligándola del tiple y la guitarra, sin perder, ni obviar la importancia de estos dos instrumentos en su desarrollo.
6. La creación de una población estable de estudiantes de bandola, gracias a las escuelas de formación musical en cuerdas típicas, nacidas de diferentes iniciativas privadas y

públicas, haciendo especial mención al plan nacional de músicas para la convivencia liderado por el ministerio de cultura de Colombia que se implementó en el año 2003, y fue el proyecto seleccionado de la línea cultura y de educación de Latinoamérica convocado por del foro de la Paz de París 2020

7. El paso definitivo a la acreditación profesional por medio de los programas universitarios de formación integral en música, donde se enseña bandola como instrumento principal, con un alto nivel de exigencia.
8. La definición del perfil profesional y el campo de acción del bandolista profesional.

Este grupo reúne a la familia de bandolas propuesta por los maestros Manuel Bernal y Fabián Forero, donde encontramos a la bandola moderna colombiana o soprano de 12 cuerdas, la bandola contralto de 12 cuerdas, la bandola bajo de 10 cuerdas y la bandola contrabajo de 4 cuerdas, su misión se trazó bajo los parámetros de generar una institución cultural que permitiera el desarrollo musical y técnico de los instrumentos de plectro asociados a la bandola andina colombiana. Desde su fundación han cimentado su repertorio realizando versiones y adaptaciones de repertorio tradicional colombiano, latinoamericano, europeo y de vanguardia en el mundo de los plectros y cuerdas pulsadas.

Su director es el maestro Fabián Forero Valderrama que con sapiencia a unido esfuerzos con la propuesta musical y morfológica en la bandola del maestro Manuel Bernal, y aunque todos los integrantes de la orquesta han aportado al desarrollo de la agrupación, se percibe en la dupla Forero-Bernal, los pilares fundamentales que han forjado la propuesta de esta nueva agrupación orquestal que cristaliza el desarrollo técnico e histórico de la bandola Andina colombiana; en entrevista ofrecida por Dora Corita Rojas, Fabián Forero, Ricardo Mendoza y Manuel Bernal, integrantes y fundadores de la orquesta, para la radio universidad nacional de

Colombia en Bogotá el 27 de septiembre de 2017 en el programa, travesías por las músicas de Colombia, dirigido por la maestra Sofía Elena Sánchez Messier, el maestro Manuel Bernal explica las diferencias entre una estudiantina u orquesta de cuerdas colombianas y la propuesta de la orquesta colombiana de bandolas, compartiendo qué instrumentos participan, de donde nace la idea, explica la plantilla instrumental de la orquesta y la importancia de la agrupación para las prácticas instrumentales complementarias a los procesos de formación, el maestro Bernal explica:

Pues la diferencia fundamental es digamos, la existencia de los instrumento, Fabián mencionaba como fueron una cantidad de circunstancias históricas y entre esas, fundamentalmente esa, al fin se construyen los instrumentos, ya había habido antecedentes aquí desde los años no se 70s tal vez 60s, incluso, con Diego Estrada en Cali que había mandado a hacer unos instrumentos especiales, aquí Vicente Niño, pero nunca digamos los instrumentos fueron pensados para un formato en particular de solo bandolas, era como una experimentación, creo que sonaron en algunas estudiantinas, o algo así por el estilo, pero nunca hubo digamos como la intencionalidad clara de armar un formato con solo de bandolas(...) siempre desempeñaban un rol básicamente melódico, digamos ya fuera melódico principal o secundario o en bloques, digamos, dentro de las instrumentaciones de estudiantina o de grupos grandes que pues se desarrollaron muchísimo a partir de los años 70s básicamente, pero no existían como formato de solo bandolas no existían; y entonces ahí lo que sucede es que pues se dan varias coincidencias, la influencia por supuesto de Vicente Niño fue fundamental ahí, el conocimiento y el acercamiento también a las familias de instrumentos similares en Europa y en otras partes, entonces como que, se crea una necesidad, que es una necesidad no tanto de la cultura o del medio, sino como de los bandolistas no más, y ni siquiera de los bandolistas, de

algunos; lo otro histórico importante ahí es mi relación con Alberto Paredes cierto, mi suegro, un gran constructor, pero más que un gran constructor alguien que está abierto a experimentar con los instrumentos, porque pues constructores buenos hay, y hay muchos, pero ese cuento de venga bueno hagamos un instrumento, hagamos planos, equivoquémonos, hagamos otro instrumento, entonces todo eso da lugar digamos, al desarrollo ya, y sobre todo como a determinar, aunque por supuesto esto está muy nuevo, deberá cambiar, necesariamente creo yo, pero si hay desarrollo como de unos prototipos de los instrumentos, de la bandola alto que a veces la llamamos contralto a veces alto, a veces bueno, en fin, los mismos nombres todavía no están claros, hay que acabar de inventárselos; y eso fue lo fundamental claro, una sonoridad en la que no hay un instrumento ritmo-armónico, no hay tiple, no hay guitarra, sino que todo se construye a partir de líneas melódicas y de bloques de instrumentos y efectos, que es lo novedoso para la bandola, pero por supuesto hay una cantidad de antecedentes mundiales, de siglos ventaja digamos, de tradición, también por supuesto tiene que ver con la posibilidad de la gente, muy bien Fabián lo decía hace un rato, de esa academización que tiene la bandola y que tienen los instrumentos digamos tradicionales, no solo la bandola, otro tanto pasa con el tiple y otros, de poder tener una disciplina de orquesta, de la gente necesitar también un tipo de disciplina de orquesta, de hacer un grupo grande, eso es una delicia, o sea tocar en trio es muy bacano, tocar en cuarteto es muy rico también, pero la disciplina de una orquesta de estar con otros 20 y de lograr esas sonoridades, que se logran, wau, eso es posible solo en orquesta.

Sánchez, S. (2017 septiembre 27) Recuperado <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/travesia-por-las-musicas-colombianas/article/orquesta-colombiana-de-bandolas.html>



Figura 13 Fundadores de la orquesta de bandolas. En la foto de izq. a der. Fabián Forero, Dora Carolina Rojas, Ricardo Mendoza, Manuel Bernal; junto a la maestra Sofía Elena Sánchez M. mostrando una bandola soprano, contralto y bajo. Foto extraída de la Web de la Radio U.N de Colombia.



Figura 14 Orquesta colombiana de bandolas, imagen extraída de <https://www.facebook.com/Orquesta-Colombiana-de-Bandolas-363616675865/photos/10156064103255866>

La aparición de la orquesta colombiana de bandolas, abre el campo de acción de los intérpretes de bandola del siglo XXI, y proporciona herramientas de exploración para las nuevas generaciones de compositores y arreglistas, que encuentran este tipo de formatos llamativos para plantear y crear repertorios acordes a las exigencias musicales actuales.

MARCO DE REFERENCIA

Que es la Bandola (Particularidades Del Instrumento)

Este trabajo quiere abordar y describir primero a la bandola como herramienta de comunicación, creadora de imaginarios, mitos, prácticas y abanderada en la búsqueda del reconocimiento de la llamada música andina colombiana, por lo tanto, se puede decir que la bandola es un instrumento social, pues fue, es y será una herramienta de apoyo a la inclusión de saberes, prácticas, experiencias y de cohesión cultural entorno a la música de cuerda pulsada en Colombia.

Ahora desde el punto de vista técnico descriptivo, es un instrumento de cuerda pulsada de la región andina colombiana que se interpreta con plectro, sus orígenes morfológicos se pueden rastrear en cordófonos de pulso llegados del viejo continente como las mandolinas mandorras, laudes de peñola y bandurrias; su función original y principal dentro de las agrupaciones de cuerdas típicas es melódica, de origen mestizo, tiene sus orígenes directos en instrumentos de plectro traídos desde Europa, durante la invasión cultural española a que fue sometido por más de tres siglos y medio todo el territorio de la hoy américa hispanohablante, instrumentos tales como la mandolina, el laúd y la vihuela de peñola, junto con la bandurria. La bandola también conocida como Lira colombiana, nombre que se cree se le dio al instrumento por la relación de amistad y comercial que había entre Pedro Morales Pino y Manuel Montoya, constructor de

instrumentos musicales de cuerda (luthier) bogotano de finales del siglo XIX, propietario de una famosa fábrica de instrumentos que tenía por nombre lira colombiana. En su tesis de maestría en historia de la universidad nacional de Colombia titulada “De liras a cuerdas, Una historia social de la música a través de las estudiantinas Medellín 1940-1980”, Héctor Rendón Marín cita un texto de Gumersindo Perea, quien era profesor de canto, piano y teóricas en la Academia Nacional de música, en el aparte se ve lo siguiente:

Otra hipótesis al surgimiento del término lira asociado a las estudiantinas tiene que ver con el papel que desempeñó el luthier bogotano Manuel Montoya en 1899, quien utilizó la marca “Lira colombiana” para designar sus instrumentos, que presentó en la exposición nacional de 1899 en la capital colombiana; un texto de Gumersindo Perea, publicado en el catálogo de dicha exposición, se refiere así:

El señor Manuel Montoya presenta un terno compuesto de un instrumento que llama lira colombiana, de una guitarra y de un tiple cuya forma nueva y elegante es de su invención. El primero reemplaza también a la bandola. En la construcción de todos se observa un nuevo sistema en la caja armónica que además de darles mucha resistencia a las tapas y los aros, da a los sonidos un timbre agradable y una sonoridad robusta, soportando también el temple al diapason normal. Emplea una corteza de madera europea que pulimenta y lustra y le da al instrumento una apariencia artística y muy bella. El señor Montoya ha visitado fábricas extranjeras de instrumentos musicales, y creo ha trabajado en algunas, por lo cual se nota en su trabajo mayor finura y corrección; por lo tanto, merece especial mención. Escrito realizado por Gumersindo Perea, para “informe del jurado de calificación en el ramo musical”, exposición nacional 1899. Catálogo de las

diferentes secciones. Informes de los jurados de calificación y fallo de la junta organizadora. Bogotá, imprenta de Luis M. Holguín, 1899, pp.114-115.

Es probable que los instrumentos de Montoya hayan sido los utilizados por los integrantes de la Lira Colombiana de Pedro Morales Pino para desarrollar su carrera artística; “desde eso se le siguió llamando lira a la bandola” según Hernán Restrepo Duque, la nueva bandola que trajo Pedro Morales Pino, “una bandola avanzada”, gracias al orden de cuerdas que este agregó, no solamente sustituyó entre nosotros la antigua bandola o bandolín, sino que reorientó en nombre de estas agrupaciones(...)y fue por eso por lo que comenzamos en Antioquia(...) a llamar lira a la bandola. (Rendón 2009, pp 26-17)

La exposición que hace mención Rendón en su escrito, es la Exposición Nacional realizada en el año de 1899, bajo el decreto presidencial 173 del 17 de abril de 1899, con motivo de celebrar el aniversario de la independencia nacional el gobierno plantea esta estrategia para saber qué adelantos y novedades hay en la industria, la agricultura, los procesos manufacturados, las artes y las ciencias en el país (**Fig.15**), para este trabajo de investigación es importante el catálogo levantado para dicha ocasión como documento sustentatorio, de varios elementos esenciales que refutan pensamientos, prácticas y creencias tradicionales acerca de los instrumentos de cuerda pulsada, la música y la luthería en Colombia, estos son:

1. Que aunque incipiente, existía en el país una creciente industria en construcción de instrumentos musicales, en nuestro país hacia finales del siglo XIX, habían personas que ejercían el oficio de luthier y entre ellos había algunos notables luthieres que habían perfeccionado mucho su técnica de construcción al tener contacto con luthieres y fábricas de instrumentos en el extranjero y habían implementado ese conocimiento

adquirido en el perfeccionamiento de la construcción de nuestros cordófonos tradicionales. (**Fig.16** y **Fig.17**)

2. Este documento comprueba algo relevante en las primeras bandolas de la época de Pedro Morales Pino, su afinación, pues este documento nos constata que estos instrumentos llegaban a la afinación en DO, y que no todos los cordófonos como se ha dicho dentro de las tradiciones, siempre se afinaron en SI bemol.

En la **figura 16**, que es una imagen de una parte del informe de los jurados del ramo musical acerca de los instrumentos musicales del catálogo de la Exposición Nacional realizada en el año de 1899 encontramos un aparte donde se puede leer:

La bandolina es un instrumento inventado por ellos para reemplazar á nuestra antigua bandola; pues tiene el mismo número de cuerdas y se temple y toca lo mismo, pero su construcción es más sólida y elegante y sus sonidos son muy dulces y de mayor intensidad, pudiendo templarse al diapason normal de 870 vibraciones” (**Fig.16**)

En otro aparte que está en la **figura 17**, se lee acerca de los instrumentos de Manuel Montoya muy posiblemente el luthier que hacia los instrumentos a Morales Pino: *En la construcción de todos se observa un nuevo sistema en la caja armónica que, a más de darles mucha resistencia a las tapas y aros, da a los sonidos un timbre agradable y una sonoridad robusta, soportando también el temple al diapason normal.*

Todo esto hace referencia a un diapason con la nota LA, que es una barra de acero templado con forma de Y alargada, que al golpearlo da una nota referente de afinación dando el tono para afinar los instrumentos, principalmente los de cuerda, este sonido consta de 870 vibraciones por segundo, es decir da el referente auditivo para lograr la afinación en DO.

3. Se pueden visualizar propuestas evolutivas y de perfeccionamiento de la bandola, tratando de mejorar su construcción, afinación y desempeño, en la **figura 16** se hace mención de un instrumento que llaman bandolina que tiene mejor construcción y desempeño que las antiguas bandolas de cinco órdenes, hay que recordar que en este tiempo convivían diferentes tipos de instrumentos de plectro que recibían el nombre de bandola y se ubicaba con este vocablo a los instrumentos de cuerda que llevaban la melodía y se tocaban con plectro, ejemplo de ello son las bandolas con forma de guitarra o también llamada bandola bogotana, y la coexistencia con la nueva bandola de Morales Pino, y otros cordófonos pulsados, ancestros directos de nuestra actual bandola; (**Fig.16** y **Fig.17**)
4. Que existían ya en el siglo XIX músicos en Colombia que veían la importancia y oportunidad de crear métodos para aprender bandola y tiple (**Fig.18**) elemento demostrativo de la creciente aceptación social de estos instrumentos y el interés en esquematizar su enseñanza.

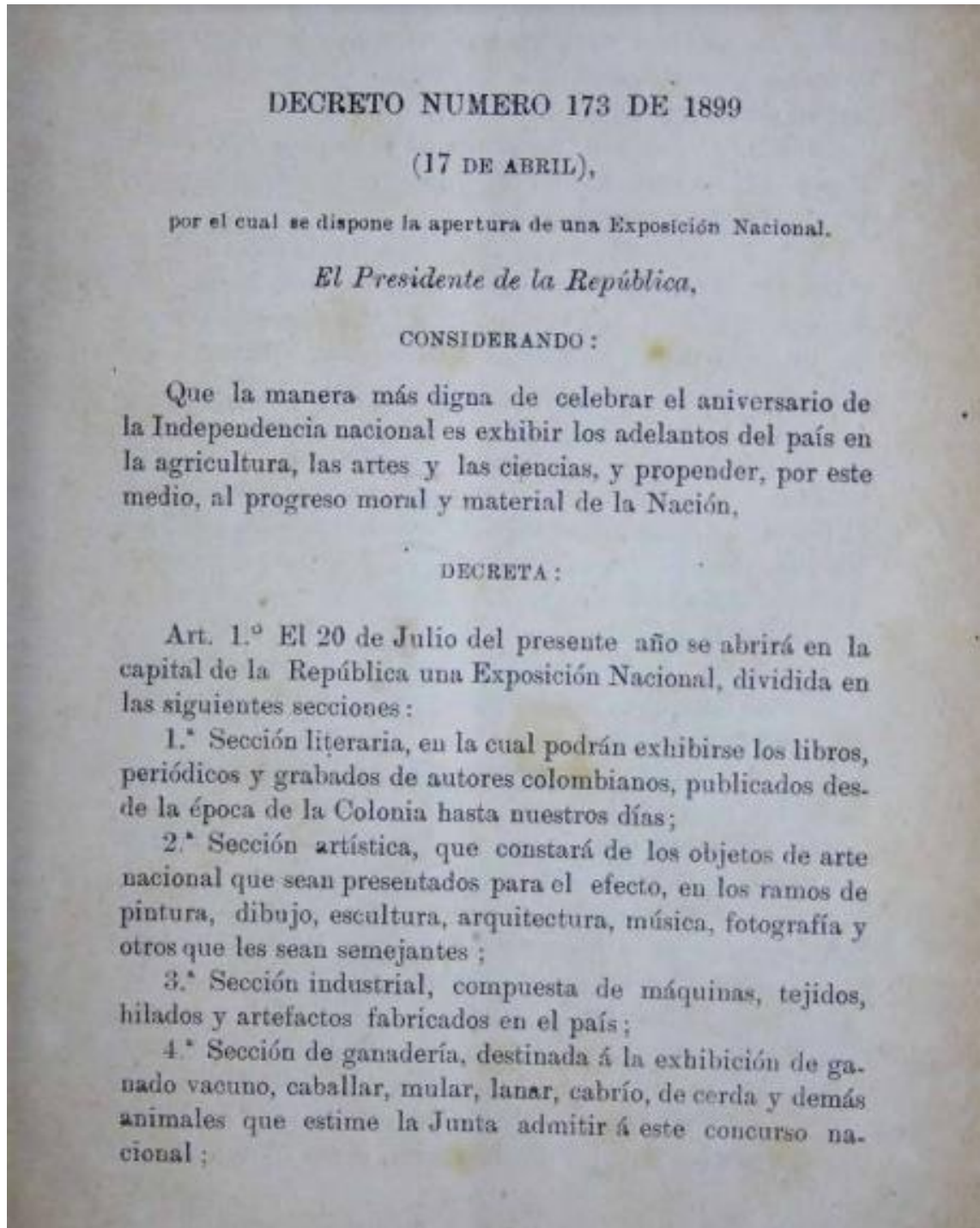


Figura 15 Decreto para la apertura de la exposición nacional en 1899, imagen extraída del Catálogo de las diferentes secciones; Informes de los jurados de calificación fallo de la Junta Organizadora, Exposición Nacional de 1899 (Bogotá) p.3

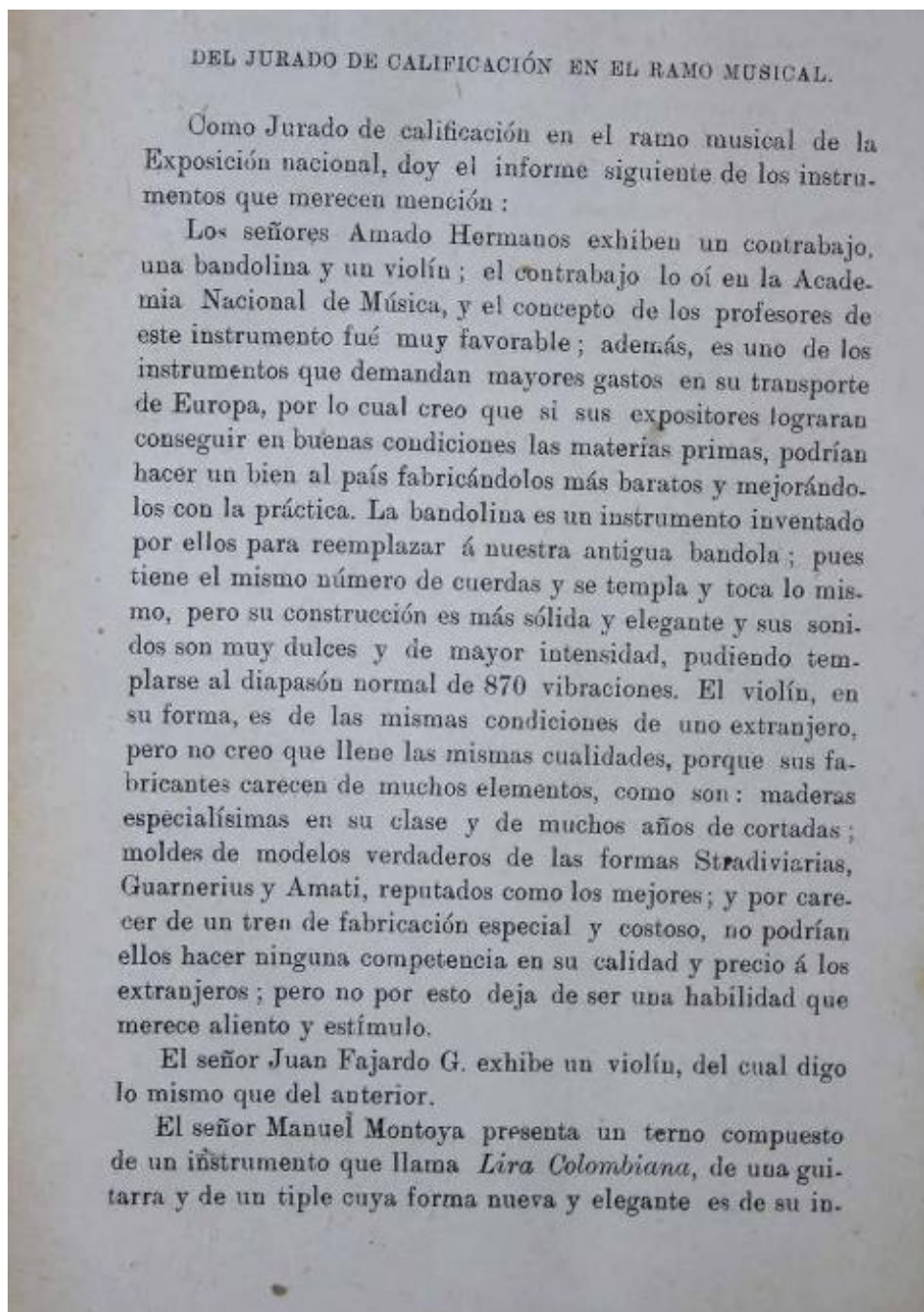


Figura 16 Informe de los jurados del ramo musical acerca de los instrumentos musicales que merecen mención, imagen extraída del Catálogo de las diferentes secciones; Informes de los jurados de calificación fallo de la Junta Organizadora, Exposición Nacional de 1899 (Bogotá)

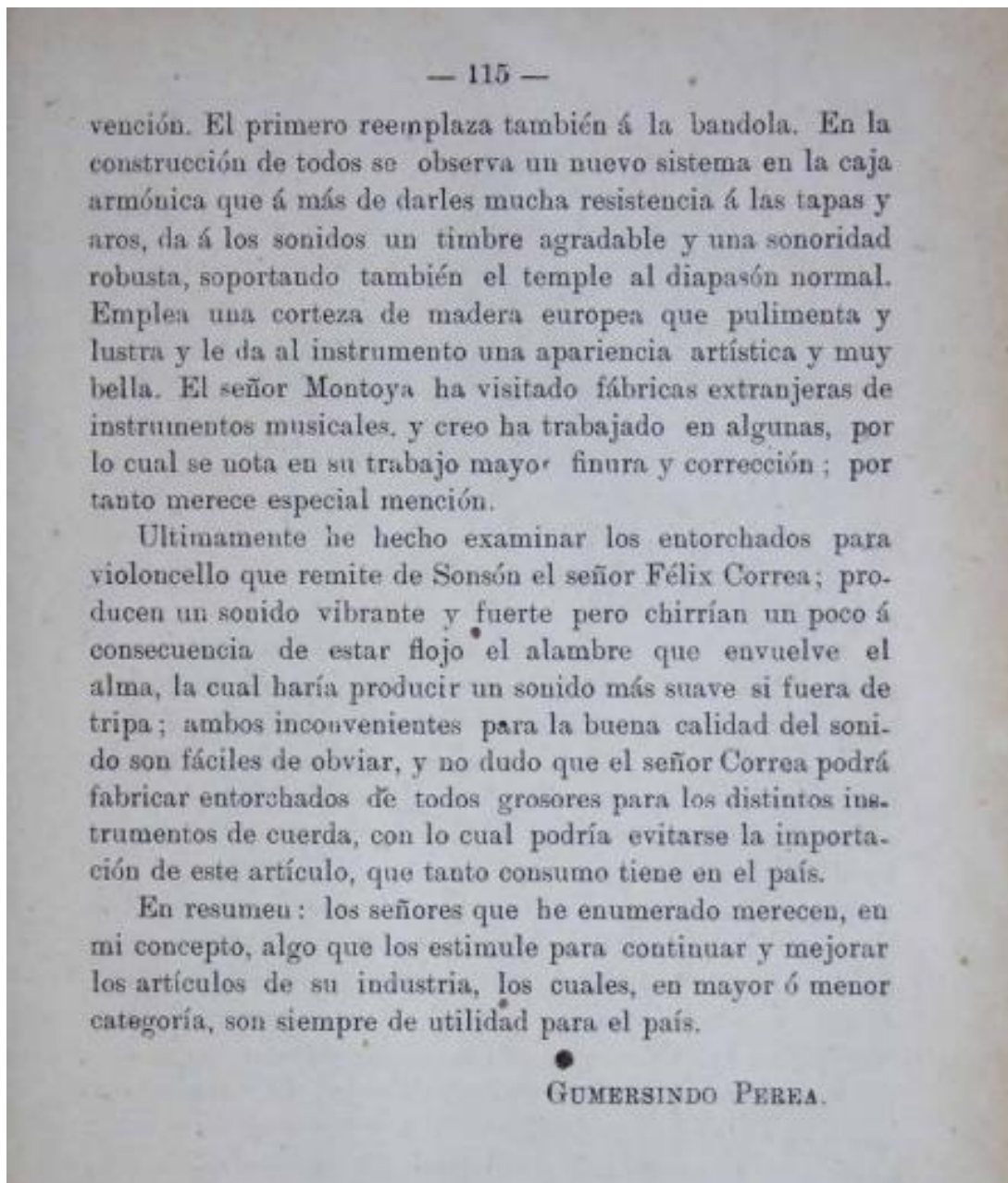


Figura 17 Mención y descripción de instrumentos musicales, que referencian la investigación, menciona también de la naciente industria de cuerdas en Colombia. imagen extraída del Catálogo de las diferentes secciones; Informes de los jurados de calificación fallo de la Junta

Organizadora, Exposición Nacional de 1899 (Bogotá) p.115

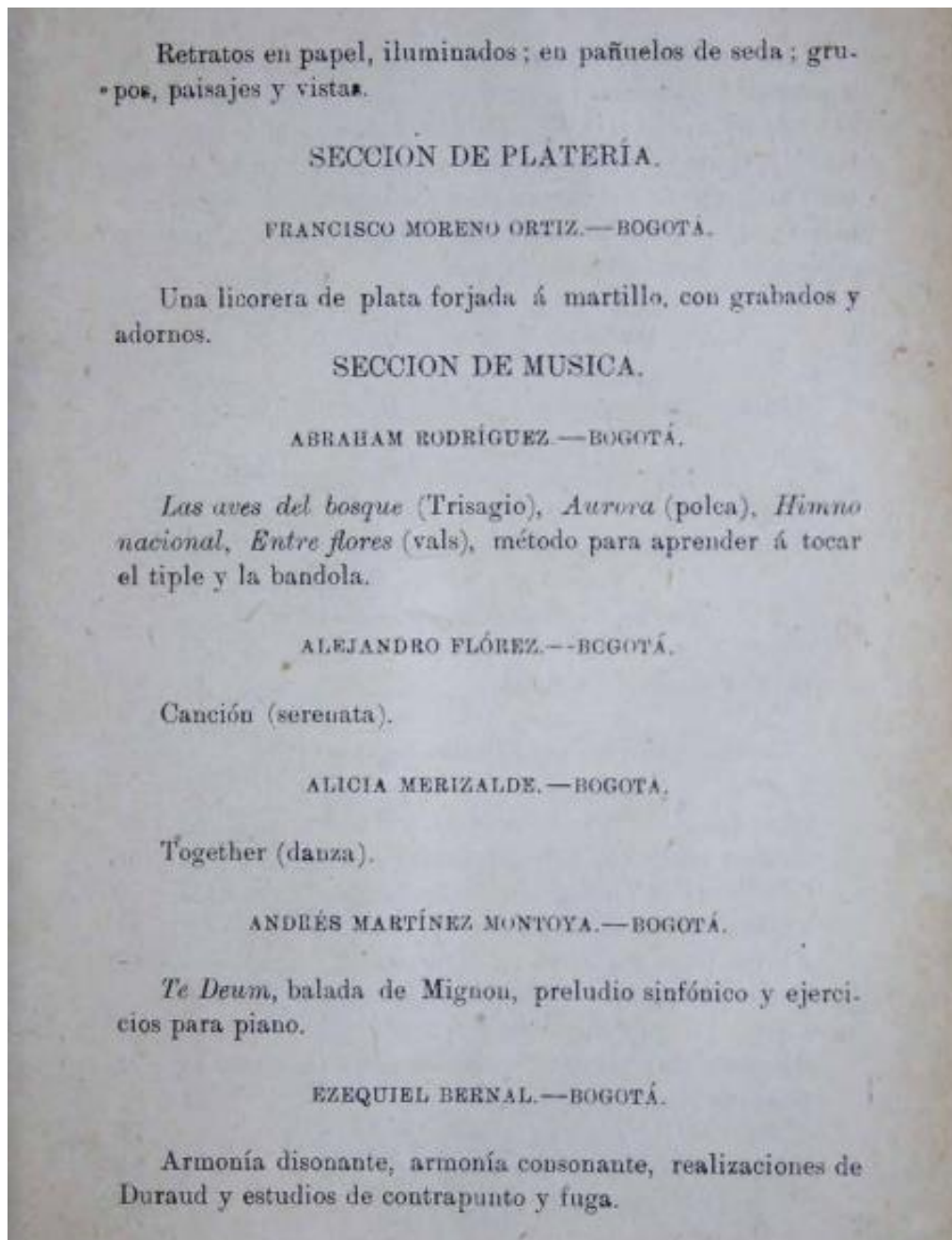


Figura 18 Informes de los jurados de calificación fallo de la Junta Organizadora. Podemos observar en la sección de música el nombre de Abraham Rodríguez que presenta un método para aprender a tocar el tiple y la bandola, imagen extraída del Catálogo de las diferentes secciones,

Exposición Nacional de 1899 (Bogotá) p.41

El instrumento que hoy conocemos como bandola andina colombiana dentro de la nueva catalogación de familia de bandolas es la bandola soprano, este es el instrumento original que ha evolucionado dando origen a la familia de bandolas, hablaremos primero de la bandola soprano y posteriormente haremos un aparte especial para hablar de la familia de bandolas andinas colombianas. La bandola soprano actual posee seis órdenes configurados en tres modelos, histórica y morfológicamente las podemos describir de la siguiente forma:

Bandola de 16 Cuerdas: Las cuerdas están distribuidas en seis órdenes, cada orden de cuerdas se afina al unísono, distribuidas primer, segundo, tercer y cuarto orden de tres cuerdas; quinto y sexto orden de dos cuerdas. su afinación y escritura se pueden ver en la **figura 19**. Su forma es de pera alargada (**Fig.20**), muchos denominan a esta configuración y morfología como la bandola tradicional, teniendo en cuenta que entre 1920 y 1970 la tendencia general era afinar el instrumento en SI bemol, estas bandolas tenían un tiro o escala entre 38 y 34 cmtrs, eso cambiaría en 1960 con el maestro Diego Estrada. Como cierre a este aparte sobre la bandola de 16 cuerdas se cita al maestro bandolista e investigador Manuel Bernal Martínez que en su trabajo monográfico titulado cuerdas más, cuerdas menos una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana, se puede leer:

No existe alguna evidencia gráfica o escrita que conduzca a pensar que las bandolas de Morales Pino fueran de 16 cuerdas, como afirman algunos. Esta creencia es bastante común y aparece en muchas publicaciones, entre ellas la página dedicada al instrumento en el sitio web de la Fundación Promúsica Nacional de Ginebra (FUNMUSICA), organizadora del «Festival Mono Núñez», uno de los eventos más importantes de la región andina. (Bernal, 2003, p.79).

Se concuerda plenamente con esta afirmación, pues en las investigaciones realizadas a lo largo de los años sobre la bandola y específicamente adelantada para este trabajo no se ha encontrado una prueba documental fechada contemporánea a Morales Pino que demuestre el hecho que la bandola de 16 cuerdas sea la creación de Morales Pino como muchas personas afirman, pero si hay indicios documentales que las bandolas de 16 cuerdas fueron muy posterior a Morales Pino, entre las décadas del 30 y el 50 S. XX. Bandolistas que utilizaron y utilizan este tipo de bandola, Benigno el Mono Núñez, Plinio Herrera Timaran, Jesús Zapata Builes, Diego Estrada Montoya y la mayor parte de su escuela estudiantes y admiradores (este concepto de escuela vista más como forma de pensamiento y visión frente al instrumento), Glauco Cedeño, Ernesto el pato Sánchez, Andrés Felipe Cobo Rivera, Andrés Guevara Rada, José Yebrail Londoño, y la mayoría de bandolistas del sur occidente colombiano. Juan Carlos Gaviria González quien ha hecho modificaciones a la bandola en una constante búsqueda tímbrica, su modelo de bandola le ha dado el nombre de Bandola B14, es una bandola que posee 14 cuerdas, distribuidas en 7 órdenes dobles, posee la afinación estándar, pero agregando un séptimo orden más grave afinado en RE, ha incursionado en otros estilos relacionados con el jazz y los sistemas de improvisación.

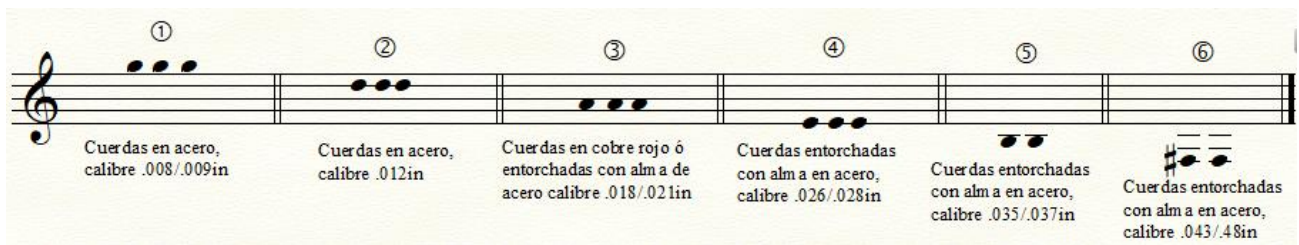


Figura 19. Bandola de 16 cuerdas distribución, notación y calibres de sus cuerdas al aire.



Figura 20 Imagen Bandola de 16 cuerdas, diapasón y tira cuerdas en ébano, 19 trastes, tapa armónica pino sitka, caja de resonancia en cedro negro, puente y apoya brazo en chonta, Clavijero de precisión. Luthier Anderson castillo; Bandola de Andrés Cobo.

Bandola de 14 cuerdas: Las cuerdas están distribuidas en seis órdenes, cada orden de cuerdas se afina al unísono, distribuidas primer, segundo orden de tres cuerdas cada uno; el tercer, cuarto quinto y sexto orden de dos cuerdas cada uno. su afinación y escritura se pueden ver en la **figura 21**. Las pruebas documentales nos señalan que este es el tipo de bandola

utilizada por Pedro Morales Pino o como se señaló en los primeros años del siglo XX la bandola de Morales Pino con 6to orden en Fa sostenido (**Fig.22**), en la actualidad, aunque se utiliza, no es tan difundida como las bandolas de 16 y 12 cuerdas. Un bandolista que utiliza este tipo de bandola es Juvenal Cedeño, bandolista del trío Cedeño, e hijo del muy recordado maestro Tuluño Héctor Cedeño quien adelantó una importante labor pedagógica en los instrumentos de cuerda en los municipios del centro del Valle del Cauca, con epicentro en Tuluá.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into six sections, each containing a group of notes. Above each group is a circled number from 1 to 6. Below each group is a descriptive label for the strings and their gauges.

Group	String Material and Gauge
1	Cuerdas en acero, calibre .008/.009in
2	Cuerdas en acero, calibre .012/.013in
3	Cuerdas en cobre rojo ó entorchadas con alma de acero calibre .018/.021in
4	Cuerdas entorchadas con alma en acero, calibre .026/.028in
5	Cuerdas entorchadas con alma en acero o seda, calibre .035/.037in
6	Cuerdas entorchadas con alma en acero o seda calibre .043/.48in

Figura 21. Bandola de 14 cuerdas distribución, notación y calibres de sus cuerdas al aire.



Figura 22 Imagen bandola de 14 cuerdas del taller de Jeremías Padilla, con su característico puente en forma de bigotes, madera utilizada para el cuerpo y mástil cedro, tapa armónica en pino, adornos de nácar en la boca del instrumento y en la parte inferior entre el tiracuerdas y el puente, clavijero mecánico hacia atrás. En la etiqueta versa, diploma de honor, primer premio, medalla de oro, exposición de 1910, Jeremías Padilla, calle de los Mortiños 11 203, fabricante especialista, Bogotá, los instrumentos del luthier Jeremías Padilla eran famosos por su calidad y afinación, logrando gran reconocimiento gracias a la Exposición Agrícola e Industrial de 1910.

Bandola de 12 cuerdas: Las cuerdas están distribuidas en seis órdenes, cada orden de cuerdas se afinan al unísono, y posee en cada orden dos cuerdas.(Fig.23) Similar en su estructura a las bandurrias españolas, su uso se popularizó en la década del 80 por el maestro Fernando León y su novedosa propuesta que parte en dos la historia de la música de cuerda pulsada en Colombia y aportaría significativamente a la evolución de la bandola con proyección al siglo XXI, incluso se le llegó a llamar bandola tipo Nogal, pues fue el tipo de bandola utilizada por la orquesta colombiana de cuerdas Nogal que propuso no solo un cambio morfológico de la bandola andina colombiana, sino, que en base a esta exploración se propone una escuela técnica que se difundió fuertemente primero en el centro del país y luego hacia toda la región andina.

Encontramos notables bandolistas que aportaron a su evolución morfológica, de enseñanza e interpretación, bandolistas como Fernando León y todos los que se acercaron a su escuela⁹ Manuel Bernal, Jairo Rincón, Fabián Forero, Diego Saboya, Oriana Medina, Samuel Ibarra Conde, Diego Germán Gómez García. En la actualidad existe una gran cantidad de intérpretes que utilizan este modelo de bandola, por eso muchos denominan a la bandola de 12 cuerdas como la bandola moderna colombiana. Al respecto del uso e implementación de la bandola de 12 cuerdas en la música andina colombiana, debemos remitirnos a la vida del Maestro Luis Fernando León y a sus orígenes con la bandola, para este objeto, a continuación, se transcribe parte de la entrevista personal que el maestro Fernando León brindó para la elaboración de este trabajo, Fernando León nos comparte los siguientes datos valiosos del porque la bandola de 12 cuerdas:

⁹ *Este concepto de escuela vista más como forma de pensamiento y visión frente al instrumento.*

Con el caso de la bandola, en el caso mío, personal, yo también tuve pues críticas por el hecho de la bandola de 12 cuerdas, que es lo que pasa con esta historia, pues la historia mía es que yo cuando empecé a estudiar bandola no empecé con una bandola tradicional de 16 cuerdas, ni de 14, en la casa había una bandurria, que todavía existe, una bandurria que se la habían regalado a mi papá, española, marca Estruch¹⁰, esa bandurria la tocaba mi papá mucho, le gustaba, y ahí, en esa bandurria es que yo empiezo a estudiar bandola, y que pasa, más adelante mi papá construía instrumentos, era Luthier también le gustaba la luthería y hacía experimentos con guitarras, inclusive con violonchelos, con violines y, hizo una bandola, una bandola afinada en DO, porque es que la bandurria, originalmente la que estaba en la casa estaba con las cuerdas sopranos en RE, para que pudiera afinar en Do, mi papá le ponía cuerdas más gruesas para que quedara en DO, entonces claro, yo aprendí en esa bandurria afinada en DO y ahí tocábamos bambucos y todo, después mi papá hace una bandola, copiada de la bandurria con el diapasón un poquito más largo, para afinarla en DO para que quedara ya con la tensión en Do, y esa bandola, pues es conocida porque con esa bandola hicimos el primer disco del trío Joyel, la foto que hay del disco en la contra carátula es esa bandola hecha por mi papá; la crítica es que yo no tocaba bandola, no es que el chino León no toca bandola, el chino León lo que toca es bandurria, y yo les decía a todos, les dije, es que yo nunca he dicho que soy bandolista, o es que ustedes sean dado cuenta que yo soy bandolista, no, toco música colombiana, en bandola colombiana, cual es la bandola colombiana, esa bandurria que hizo mi papá convertida en bandola, afinada en Do, con la caja un poco más grande, la caja armónica, y después esa bandola

¹⁰ El taller Estruch es el más antiguo de Catalunya y el segundo de España.

colombiana de 12 cuerdas se populariza en Bogotá y la persona que se encarga de volverla popular, es Vicente Niño, porque Vicente Niño le compra a mi papá una bandola, porque le gusto, y Vicente empieza a tocar con esa bandola en la estudiantina Bochica, y luego, esa bandola se la lleva Vicente a luthieres de Bogotá, a Calvo a Ciro Calvo, a Gonzalo Morales, a los que hacían instrumentos, y la ven, y empiezan a copiarla, empiezan a hacer ese tipo de bandolas de 12 cuerdas, entonces en Bogotá se volvió popular la bandola de 12 cuerdas, ya todo el mundo quería tocar en bandola de 12 cuerdas, inclusive las estudiantinas, la Emilio Murillo a final tiene bandolas de 12 cuerdas hechas por Eusebio Suta, otras hechas por Pablo Hernán Rueda, y la mayoría de bandolas que hoy se tocan en Bogotá todas son de 12 cuerdas, los mejores bandolistas, ahorita hay mucha mujer tocando muy bien, si tu vieras son bandolas de 12 cuerdas afinadas en Do, en Antioquia ya están aceptando un poquito esa bandola, en el Valle no ha sido fácil, te cuento, en el Valle es un poquito duro, pero mira que la escuela de Ginebra si tú ves las bandolas, la idea la llevó Jairo Rincón, pues cuando Jairo fue profesor, él, contrató los instrumentos con Pablo Hernán Rueda(..)

Entonces esa es la historia de la bandola del chino León, y la historia de que fui criticado y aún todavía sigo siendo como se dice objeto de crítica, por los tradicionalistas de la bandola, yo los respeto porque digo, bueno, entre otras mi querido Diego que en paz descansa, Dieguito nunca aceptó la bandola de 12 cuerdas, nunca, los hermanos Cedeño, que tú los conoces , a Juvenal, a Carlos, a Glauco, a todos ellos, es lo mismo, ellos no, Juvenal y Glauco ellos dicen que yo toco bandurria y yo les digo, no pues si es que yo no toca bandurria porque la bandurria esta afinada en RE, yo toco bandola colombiana, bandola en DO de 12 cuerdas, es que si es difícil afinar dos

cuerdas, como puede uno afinar tres cuerdas que queden bien afinadas, uno, dos, la tensión de esas cuerdas, de esas tres cuerdas, nadie ha valorado el esfuerzo que hace la mano izquierda en el primero y segundo trastes, para que eso suene claro, para que suene bien hay que hacer una presión que con el paso del tiempo comienza a molestar la mano (...)

Es que la presión, la tensión que hay que hacer, la presión que hay que hacer con el plectro es fuerte, la mano derecha de pronto no tiene problema, la mano izquierda si tiene problemas, entonces esa es una crítica que siempre me la hicieron y muy reiterativa y todo, pero yo nunca le paré bolas, porque esa fue la misma crítica con el caso de Nogal, cuando los arreglos, de la música, que esos choques, que esas desafinaciones en nogal, pero lo que no comprendían es que no eran desafinaciones sino que eran timbres de choque de segunda menor buscando color, si, puntos de color, entonces, esa es la historia del repertorio para la bandola que empecé a incursionar ajeno al colombiano, y luego de la bandola como tal de 12 cuerdas, de donde parte, pues de la bandurria española, con la diferencia de que la bandurria española tiene...pues ahora las rondallas españolas y las tunas ya tienen bandurria en DO, o sea, ellos tenían la bandurria en Re, tradicional la pequeña o sea la soprano que llaman ellos, la bandurria tenor que es a la octava debajo de la soprano, y luego los laudes de plectro, que son como las bandolas.
(F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020).

Para entender un poco más las innovaciones que posee la bandola de 12 cuerdas (**Fig.24**) y la evolución del instrumento, es necesario citar al maestro bandolista e investigador Manuel Bernal que en su trabajo monográfico cuerdas más, cuerdas menos, lista las características alcanzadas con las bandolas modernas de 12 cuerdas, él afirma:

El modelo de bandola desarrollado en 1996 y las posteriores mejoras introducidas en la construcción del sistema de arpa han dado por resultado instrumentos de excelente calidad, medida en los siguientes aspectos:

- *Ergonomía para el intérprete.*
- *Sonido pleno y equilibrado en todos los registros.*
- *Amplio rango dinámico.*
- *Correcta afinación.*
- *Gran proyección del sonido.*

En el campo de la música popular tradicional las bondades de las bandolas desarrolladas durante este proceso han hecho que ganen muchos adeptos dentro de los instrumentistas, que cada vez con mayor frecuencia se encarguen a Bogotá estos instrumentos desde variadas zonas del país, que algunos constructores de tradición artesanal imiten ciertas características y que con la disculpa de lo más polémico –la presencia de «solamente» 12 cuerdas- se hayan generado y se sigan generando discusiones y puestas en común que dinamizan la reflexión y la producción en torno a la pedagogía, la música y los instrumentos tradicionales. (Bernal M. 2003, p.156)

13

① ② ③ ④ ⑤ ⑥

□ Cuerdas en acero, calibre .0010in

□ Cuerdas en acero, calibre .014in

□ Entorchadas con alma de acero calibre .022/.024in

□ Cuerdas entorchadas con alma en acero, calibre .030in

□ Cuerdas entorchadas con alma en acero o seda, calibre .038/.040in

□ Cuerdas entorchadas con alma en acero o seda calibre .045/.050in

Figura 23. Bandola de 12 cuerdas distribución, notación y calibres de sus cuerdas al aire.



Figura 24. Imagen de bandola moderna de 12 cuerdas, luthier Ana María Paredes.

BANDOLA

H.A.M.A.
Tesisura bandola estándar 19 trastes

cuerdas al aire bandola

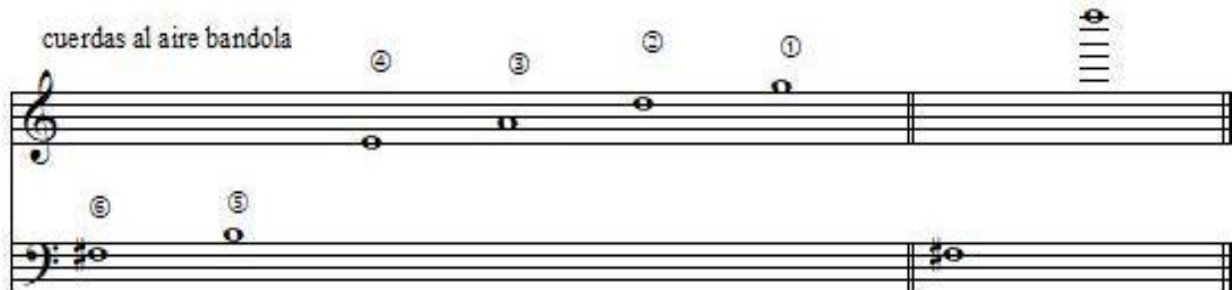


Figura 25. Escritura, notación real; tesisura de la bandola andina colombiana. Inicia en la nota FA2 y se extiende hasta la nota RE6.



Figura 26. Diferentes registros y características, de la bandola andina colombiana.

Una Nueva Familia Llego, Esta En Colombia Su Apellido, Bandola

Desde la década del 70 del siglo XX, se había intentado concretar dentro del imaginario de la música de cuerda pulsada andina colombiana, la creación de una familia de bandolas, los maestros Fernando León, Manuel Bernal y Fabián Forero referencian como gestor de la idea de crear una familia de bandolas al maestro José Vicente Niño Santos, cofundador de la estudiantina Bochica en 1971 y bandolista en esta propuesta sonora revolucionaria en su momento, fue de los primeros gestores artísticos, antes de que se acuñara el concepto, transcriptor e investigador de la música andina colombiana, a él se le debe que muchos compositores y herederos de estos, abrieran sus archivos privados para difundir las obras, ejemplo de ello, son las obras instrumentales en ritmos andinos del maestro Lucho Bermúdez que en su momento estuvieron cerradas al público y que hoy son de amplia difusión en los repertorios de diferentes agrupaciones.

El maestro Fabián Forero comparte en su libro entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola nos menciona lo siguiente:

No me extenderé hablando de los antecedentes de esta formación, pero es justo decir que la iniciativa por consolidar la familia de la bandola andina colombiana, con sus instrumentos definidos y establecidos por tesituras, -algo que ocurre con los instrumentos de arco, por ejemplo, pero también con la bandurria, la mandolina, el domra ruso y otros instrumentos de plectro en Europa, desde hace tiempo-, es muy justo reconocérsela, como tantas cosas buenas, al maestro José Vicente Niño.

Hablando con Vicentico, como cariñosamente le decimos algunos, me cuenta que, en el año 1976, haciendo parte de la estudiantina Bochica, le propone a don Luis Molina la idea de hacer construir dos bandolas con diferente tesitura, y obviamente afinación, con la intención de ampliar las posibilidades tanto técnicas como de sonoridad del instrumento. Me dice que contactó inmediatamente después al maestro Alberto Paredes, su amigo y brillante luthier, quien, diseñando una bandola afinada una cuarta justa por debajo de la tradicional, en do, se pone a la tarea de construirla. El instrumento fue terminado, pero en esas épocas nunca se utilizó. 33 años después, vino a sonar en el encuentro nacional de bandolistas en Sevilla, Valle, y al año siguiente, en la primera convocatoria de la entonces Orquesta Colombiana de Plectros, nuestra orquesta en el año 2009.

La segunda bandola que menciona el maestro Niño fue encargada al constructor de Salamina, Caldas, Efraín Castro Valencia. Se trata de un instrumento afinado una cuarta por encima de nuestra bandola estándar, es decir, una bandola sopranino, Ésta fue utilizada en algunas obras por el maestro Julio Roberto Gutiérrez, primera bandola de la Estudiantina Bochica. (Forero F. Entre cuerdas y recuerdos. Mi vida en la bandola 2010, p 131,132)

Se presentarán tres propuestas de familia de bandola, distribuidas de la siguiente forma:

Primer Propuesta, Niño-Paredes Complementada Por Manuel Bernal Martínez: El maestro Manuel Bernal Martínez en su monografía, cuerdas más cuerdas menos, y parafraseando un poco, el planteamiento original con base en la idea de Niño-Paredes y complementada por el maestro Bernal, nace de conformar un cuarteto de bandolas, donde se pudiera plantear la afinación y registro de una familia de la bandola andina colombiana organizada así:

- Bandola soprano o piccolo: *afinación una cuarta por encima de la bandola normal. Se utilizó en la estudiantina Bochica, no se utiliza actualmente.*
- Bandola (normal). *La que para este trabajo denominamos bandola moderna colombiana, es la que se utiliza en estudiantinas y orquestas.*
- Bandola tenor: *Tiene una afinación de una 5ta por debajo de la bandola normal.*
- Bandola bajo: *Tiene una afinación a una 7ma por debajo de la bandola tenor.*

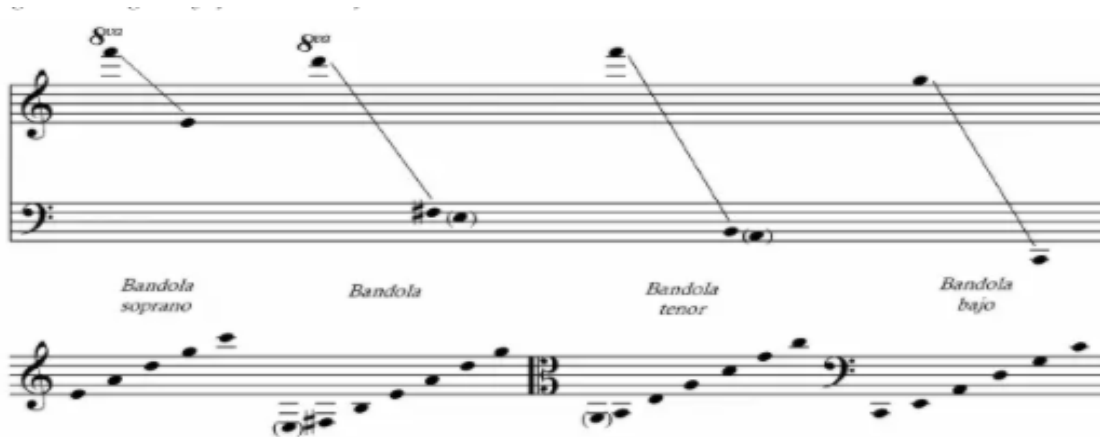


Figura 27. Bandolas del planteamiento original Niño-Paredes y complementada por el maestro Bernal, imagen tomada del XIV Congreso IASPM-AL, Simposio 14, De una familia a otra... bandola andina. Ana María Paredes y Manuel Bernal.

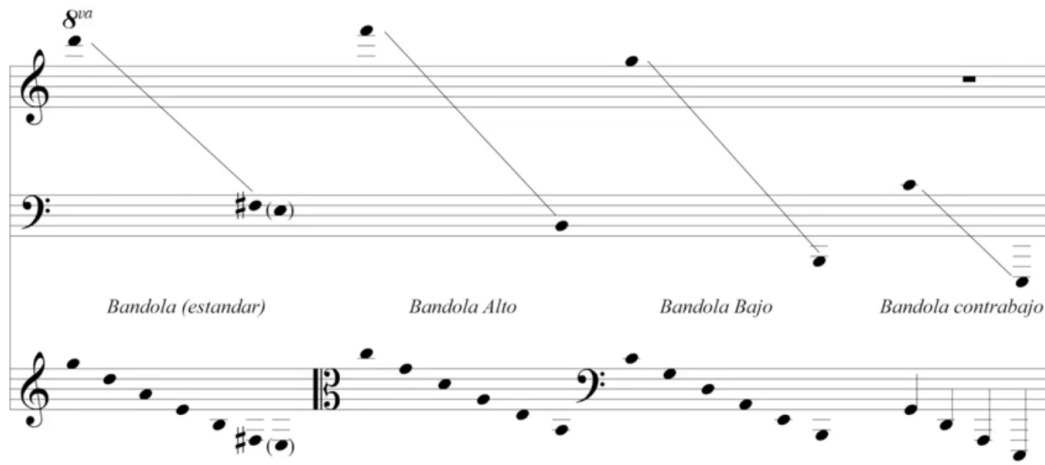
<https://www.youtube.com/watch?v=uX4JIPQpfaw&t=917s>

El maestro Bernal, con enorme conciencia y honestidad nos hace ver que esta idea inicial cambió con la práctica real ya en los instrumentos construidos. Pues empezó a encontrarse con elementos inesperados, variables causa efecto, que suelen aparecer en el momento del trabajo de campo o al dar inicio a un proyecto, y más, un proyecto de esta magnitud.

El registro y afinación de esta primera propuesta es la siguiente:



Segunda Propuesta, Bernal-Paredes: Cabe anotar que el primer planteamiento de Niño, Paredes, Bernal, es genial y revolucionario, gracias a la práctica como instrumentista, docente, investigador y cercano a los procesos de luthería del maestro Manuel Bernal, esta propuesta sufrió poco a poco una importante evolución y metamorfosis, que llevó a plantear, de la mano de otros intérpretes y en común acuerdo con el maestro Fabián Forero director de la orquesta colombiana de bandolas, tras mucho tiempo analizando posibilidades, prueba y error, la que sería la afinación “definitiva” que maneja hoy en día la familia de bandolas que es la propuesta exitosa y funcional de la orquesta colombiana de bandolas; esta sería la propuesta de familia de la bandola andina colombiana más ampliamente aceptada entre los bandolistas en Colombia para la familia de bandolas, los instrumentos el registro y afinación son los siguientes:



La evolución morfológica de la bandola alto la podemos apreciar en la siguiente imagen, este instrumento dentro de las 2 primeras propuestas planteadas ha mantenido su registro y afinación, su designación entre la propuesta uno y dos, cambia de tenor a alto o contralto



Figura 28. Evolución bandola tenor (propuesta 1) o contralto (propuesta 2), idea desarrollada por Bernal-Paredes, imagen tomada del XIV Congreso IASPM-AL, Simposio 14, De una familia a otra... bandola andina. Ana María Paredes y Manuel Bernal.

<https://www.youtube.com/watch?v=uX4JIPQpfaw&t=917s>

La bandola bajo ha sufrido una evolución muy interesante en su morfología, construcción, número de cuerdas y afinación, entre las propuestas uno y dos; es una idea brillante su cambio de afinación, abriendo las posibilidades en el momento de instrumentar o hacer versiones para la orquesta o los grupos donde participa, pues mejora el rango de tesitura, dando gran profundidad y realce al registro grave-medio, podemos observar gran parte de los cambios en la siguiente imagen:



Figura 29. Evolución bandolas bajo, idea desarrollada por Bernal-Paredes, imagen tomada del XIV Congreso IASPM-AL, Simposio 14, De una familia a otra... bandola andina. Ana María Paredes y Manuel Bernal. <https://www.youtube.com/watch?v=uX4JIPQpfaw&t=917s>

Para el desarrollo de la propuesta 2, se implementa la bandola contrabajo, con la misma afinación del contrabajo, pero con forma de bandola. La implementación de esta bandola se da buscando mayor profundidad en el registro bajo para la orquesta colombiana de bandolas, gracias al taller de luthería Paredes, se puede lograr el desarrollo y construcción de un instrumento con magníficas prestaciones para la función para la cual se pensó, en la siguiente imagen podemos ver la bandola contrabajo.



Figura 30. Bandola contrabajo construida por los luthieres de la casa Alberto Paredes e hijos.

cuerpo en cedro, diapasón en palo de rosa, puente y tira-cuerdas en comino crespo. En la fotografía esta Paulo Andrés Triviño integrante de la Orquesta Colombiana de Bandolas, fotografía extraída de [http://paredesluthieres.blogspot.com/2013/05/construccion-de-la-bandola-](http://paredesluthieres.blogspot.com/2013/05/construccion-de-la-bandola-contrabajo.html)

[contrabajo.html](http://paredesluthieres.blogspot.com/2013/05/construccion-de-la-bandola-contrabajo.html)

Las primeras agrupaciones estrictamente de plectro que nacen y fundamentan su trabajo gracias a estas propuestas en orden cronológico son:

- El cuarteto de bandolas Perendengue, primer cuarteto de bandolas en la historia de nuestro país dirigido por el maestro Manuel Bernal con la plantilla instrumental de dos bandolas sopranos, una contralto y un bajo.
- La bandofónica propuesta de orquesta de cámara de bandolas, dirigida por el maestro Jairo Rincón.
- La orquesta colombiana de bandolas dirigida por el maestro Fabián Forero.
- El cuarteto B-Qu4tro dirigido por el maestro Fabián Forero.

Se debe aclarar que la implementación de la familia de la bandola colombiana con la propuesta desarrollada en la orquesta colombiana de bandolas es de suma importancia en el desarrollo de los cordófonos en América, pues se habla de una propuesta de familia instrumental de plectro que nace desde el nuevo continente, como se le llama a las américas en los libros de historia, que se pone a la par con las propuestas europeas y mundiales de familias de instrumentos de plectro, con tradiciones de muchos años como la familia de las mandolinas, balalaikas rusas, la familia del domra ruso, la familia de la bandurria española; muchas de estas propuestas se desarrollaron desde finales del siglo XIX y han liderado la evolución de este tipo de instrumentos y agrupaciones de plectro y de pulso. La familia de la bandola colombiana sienta un precedente de evolución y unidad en torno a un instrumento de plectro nacido de la mezcla de tradiciones, culturas e imaginarios confluentes en las américas, como nunca se había visto en Colombia y el continente. En la siguiente imagen se puede observar la familia de la bandola andina colombiana, implementada en la orquesta colombiana de bandolas y ya, de común aceptación por los instrumentistas de cuerdas pulsadas y bandolistas en la Colombia del s. XXI.



Figura 31. Familia de bandolas colombianas, aceptada en la actualidad y utilizada en la orquesta colombiana de bandolas, imagen tomada del XIV Congreso IASPM-AL, Simposio 14,

De una familia a otra... bandola andina. Ana María Paredes y Manuel Bernal.

<https://www.youtube.com/watch?v=uX4JIPQFaw&t=917s>



Figura 32. Distribución escénica familia de bandolas en la orquesta colombiana de bandolas, imagen tomada del XIV Congreso IASPM-AL, Simposio 14, De una familia a otra... bandola

andina. Ana María Paredes y Manuel Bernal.

<https://www.youtube.com/watch?v=uX4JIPQFaw&t=917s>

Tercera Propuesta Muñoz-Pimentel: A comienzos del año 2006, quien escribe Héctor Alejandro Muñoz Alegría, con la asesoría y sapientísima guía del maestro luthier Orlando Pimentel de Zipaquirá, Cundinamarca, y con el apoyo del maestro Germán Hernandez Castro director de la escuela de formación musical de Tocancipá (E.F.M.T), cristalizó un proyecto personal de crear una familia de bandolas, el registro y afinación de estas bandolas fue el siguiente:

Bandola de 1/2 Enseñanza infantil tiro de 290 mm

Bandola soprano tiro de 333 mm

Bandola contralto bandolón tiro de 433 mm

Bandola tenor contrabandola tiro de 666 mm

Bandola bajo tiro de 900 mm

Esta propuesta de familia de bandolas incluye dos bandolas sopranos una de 1/2 para enseñanza infantil y una bandola moderna estándar; la idea de la familia de bandolas nace de una investigación durante varios años de diferentes familias de cordófonos pulsados (con yemas, uñas o plectro), frotados, percutidos y de familias de aerófonos del mundo, y, como resultado de percibir una necesidad en la identidad, amplitud de registro, versatilidad y posibilidades en el instrumento, esta familia de bandolas se consolidó con dos objetivos muy definidos que son:

El primer objetivo fue implementar esta propuesta de familia de bandolas en la orquesta de cuerdas pulsadas de la E.F.M.T. que venía funcionando hace dos años con la siguiente plantilla instrumental:

- 6 Bandolas sopranos modernas, distribuidas en bdla1, bdla2, bdla3.

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

- 4 Tiples, distribuidos en tiple 1 y tiple 2.
- 6 Guitarras, distribuidas en guitarra 1, guitarra 2 y guitarra 3.
- 2 Violonchelos.
- 1 Bajo eléctrico.
- 1 Contrabajo.
- Percusión sinfónica, xilófono, glockenspiel, tímpani, percusión tradicional andina colombiana, percusión menor internacional. La percusión estaba conformada por un equipo de 6 percusionistas.

La orquesta tenía un total de 26 integrantes.

En cuanto al desarrollo del primer objetivo, la idea funcionó adecuadamente para lo que se había implementado, mejorando el color de la orquesta de cuerdas, ampliando el timbre, el color y las posibilidades de orquestación; a esta propuesta se le dio el nombre de sinfónica característica, y su base fue la orquesta de cuerdas colombianas existente a la que se le adicionó la nueva familia de bandolas, más 2 instrumentos de viento; La sinfónica característica ofreció la siguiente plantilla orquestal:

- 5 Bandolas sopranos modernas, distribuidas en bdla1, bdla2, bdla3.
- 1 Bandola contralto.
- 1 Bandola tenor.
- 1 Bandola bajo.
- 1 Requinto de tiple.
- 3 Tiples, distribuidos en tiple 1 y tiple 2.
- 4 Guitarras, distribuidas en guitarra 1, guitarra 2 y guitarra 3.
- 2 Violonchelos.

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

- 1 Bajo eléctrico.
- 1 Contrabajo.
- 1 Fagot.
- 1 saxofón tenor.
- Percusión sinfónica, xilófono, glockenspiel, tímpani, percusión tradicional andina colombiana. La percusión estaba conformada por un equipo de 8 percusionistas.

La sinfónica característica tenía un total de 30 integrantes, en su mayoría niños y jóvenes que estudiaban en la escuela de formación musical de Tocancipá, con la colaboración de algunos maestros de la misma escuela.

En noviembre del 2007, en el IV encuentro nacional de estudiantinas Héctor Cedeño Paredes, realizado en la ciudad de Tuluá, Valle del Cauca, se presentó esta propuesta de sinfónica característica arreglando obras del compositor León Cardona, compositor homenajeado ese año en este evento; la recepción del trabajo por parte del público fue excelente y de grata recordación por parte de quien escribe esta monografía. El comentario general por parte de los músicos, especialistas y maestros asistentes al evento, fue que en escena se estaba escuchando una orquesta sinfónica pero conformada en su mayoría por cuerdas colombianas. Esta agrupación en su repertorio tenía piezas sinfónicas colombianas, como la fantasía sobre motivos colombianos de Morales Pino, La jaibaná, currulao sinfónico de Francisco Soto Márquez y la concepción de los arreglos para la agrupación buscaba ese color sinfónico que quien escribe. La agrupación se mantuvo un año más y desapareció.



Figura 33. Familia de bandolas propuesta Muñoz-Pimentel, en la imagen se puede apreciar la bandola soprano, la bandola contralto, la bandola tenor y la bandola bajo, presentación de la propuesta en el IV encuentro nacional de estudiantinas Héctor Cedeño Tuluá 2007.

El segundo objetivo era la implementación de una orquestina de cámara, más específicamente un septeto de plectros andinos colombianos, donde participará la nueva familia de bandolas más el requinto de tiple, con la siguiente plantilla instrumental:

- 3 Bandolas sopranos modernas, distribuidas en bdla1, bdla2
- 1 Requinto de tiple.
- 1 Bandola contralto.
- 1 Bandola tenor.
- 1 Bandola bajo.

La orquestina tenía un total de 7 integrantes.

Este septeto de plectros muestra su propuesta organológica y de trabajo en agosto del año 2008, en el primer encuentro nacional de la bandola andina colombiana celebrado dentro del marco del XII festival bandola en Sevilla, Valle del Cauca y se integra a la orquesta que se hizo para la clausura de este primer encuentro que significó, un camino de unidad entre los bandolistas de todo el país y sus propuestas.



Figura 34. Participación del septeto E.F.M.T en la orquesta de bandolas organizada para el cierre del primer encuentro nacional de la bandola andina, celebrado en Sevilla Valle del Cauca, agosto 2008.

Al respecto de la propuesta de familia de bandolas Muñoz Pimentel, en el libro entre cuerdas y recuerdos mi vida en la bandola del maestro Fabián Forero, se puede encontrar el siguiente aparte que muy gentilmente el maestro escribió:

Por la misma época del nacimiento de Perendengue¹¹. Un querido y gran bandolista amigo, Alejandro Muñoz, estructura un formato de orquesta con instrumentos de viento madera, sinfónicos, más tiples y guitarras, en el que la base está confiada también a una familia de bandolas, pero en el que su relación de tesituras difiere considerablemente de la propuesta por

¹¹ Hace referencia al primer cuarteto de bandolas integrado por dos bandolas soprano, una bandola tenor, hoy denominada contralto y una bajo, dirigido por el maestro Manuel Bernal.

Manuel, y se acerca más al formato español de orquesta de plectros, es decir, estableciendo una distancia de cuarta justa entre la bandola soprano y la siguiente (bandola contralto), en la secuencia agudo grave, y de octava entre la bandola tenor –como se denomina en este formato-, y la mencionada soprano, el diseño y la construcción de estos nuevos instrumentos se debieron al también y apreciado luthier, maestro Orlando Pimentel. (Forero F. Entre cuerdas y recuerdos. Mi vida en la bandola 2010, p 133)

Ahora a forma ilustrativa, se mostrará brevemente algunas familias de cordófonos, los cuales se desarrollaron con la intención de fortalecer y popularizar su uso e incluirlos dentro de las plantillas instrumentales a manera de orquesta, para realizar un paralelo visual y de afinaciones con la familia de la bandola andina colombiana.

Familia De Mandolinas

Es un cordófono que se toca con plectro, posee ocho cuerdas pareadas para constituir 4 órdenes, posee la misma afinación y registro que el violín, de primer a cuarto orden, MI-LA-RE-SOL. A partir del siglo XVIII, se encuentran propuestas para formar una familia de este instrumento; su aparición en Europa data del siglo XVI en Italia, que es cuando se tiene mención de su directo ancestro la mandola, a este instrumento se le hace una variante más pequeña y aguda, se cree que esta evolución se deba a la búsqueda de perfeccionar un timbre adecuado para hacer melodías pero al mismo tiempo que permita realizar acompañamientos, en el siglo XVII se tiene mención ya del instrumento, haciéndose muy popular, y es en este espacio temporal donde muchos músicos la pueden referenciar, gracias a que varios compositores desde el siglo XVII compusieron obras para ser interpretadas en este instrumento, compositores como Antonio Vivaldi (1678-1741), Doménico Scarlatti (1685-1757), Johann Adolph Hasse (1699-1783), Giovanni Battista Gervasio (1725-1785), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van

Beethoven (1770-1827), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Raffaele Calace (1863 – 1934)

Cada generación de mandolinistas, basándose en las necesidades y prácticas a las que el instrumento se acopla, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, ayudan a generar la necesidad de configurar la mandolina como familia, igual que pasa con la familia de arcos violín, viola, violonchelo y contrabajo, por eso la el desarrollo y organización de la familia de la mandolina tomó como referencia, la plantilla de la familia de arcos sin ser igual, proponiendo unos instrumentos desde el más agudo hasta el más grave de la siguiente forma:

- Mandolina piccolo, se afina una 5ta arriba de la mandolina soprano.
- Mandolina soprano. Se afina igual que el violín.
- Mandolina alto, se afina igual que la viola.
- Mandolina tenor o mandola, afinada una octava por debajo de la soprano.
- Mandolina bajo o madoloncello una 8va abajo a la alto, se afina como violoncello
- Mandolina contrabajo, mandobajo o tremolo bajo, similar al contrabajo.

Cabe resaltar que esta familia evoluciona y se fundamenta desde finales del siglo XIX, gracias a maestros y virtuosos como Raffaele Calace. La mandolina posee un gran repertorio que se toma como referente para complementar el estudio de otros instrumentos de plectro.

El maestro Pedro Chamorro Martínez, quien es un alto maestro del plectro español nos brinda en su tesis doctoral titulada la influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la sonata a mandolino solo e basso de Giovanni Battista Gervasio (1725-1785), un aparte muy interesante sobre la configuración de los grupos orquestales de mandolina, y por qué se inició ese proceso de organizar una familia de la mandolina en orquesta, al respecto el maestro Chamorro escribe:

Hacia 1860-1870 en los instrumentos de plectro surge en toda Europa lo que se denominó en Francia “el fenómeno orquesta”. Se crean grandes agrupaciones, también con las famosas estudiantinas, entre las que destaca la española Estudiantina Fíguro, agrupación que recorrió con muchos éxitos Europa y América (Andreu Ricart y Springinsfeld, 1996). Igualmente, surgen en todos los países europeos agrupaciones enormes en cuanto al número de componentes que más tarde y de forma más sofisticada formarán las orquestas. Este fenómeno, principalmente se producirá en Alemania, Italia y Francia, aunque Inglaterra y España no serán ajenas a la producción de este tipo de agrupaciones; es evidente que, para estas orquestas, se requiere una verdadera familia instrumental de mandolinas. Wilden-Hüsgen (1992) nos recopila al respecto las distintas afinaciones de esta familia instrumental surgida a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. (Chamorro P. Tesis doctoral, 2016, p 57)



Figura 35. Algunos miembros de la familia de mandolinas. imagen de

<http://mlozar.blogspot.com/2014/07/mandolinas-mandolas-y-mandolcellos.html>

Familia De Balalaikas Y Del Domra

Su desarrollo se da a finales del siglo XIX, se le atribuye al músico ruso y violinista Vasily Vasilievich Andreyev (1861-1918), llamado el padre de los instrumentos y del movimiento académico de instrumentos folclóricos en Rusia. Desarrolló en las últimas décadas del siglo XIX una balalaika estandarizada que le permitió proponer una familia de este instrumento, fue un visionario sobre las posibilidades de los cordófonos con origen tradicional ruso. La balalaika posee una forma triangular y posee tres órdenes sencillos, es decir una cuerda por orden, los dos primeros órdenes de la balalaika se afinan al unísono y el tercero a una distancia de cuarta, excepto la balalaika bajo y contrabajo que están a distancia de 5tas, la familia de la balalaika se agrupa en 6 instrumentos, sus nombres y afinación son las siguientes de primer a tercer orden:

- Balalaikas piccolo y prima, distancia entre las dos una 8va, afinación MI-MI-LA.
- Balalaika segunda y alto, distancia entre las dos de una 8va, afinación LA-LA-RE.
- Balalaikas bajo y contrabajo, distancia entre las dos de una 8va, afinación MI-LA-RE.

La domra es un instrumento que se toca con plectro, Andreyev revivió el domra, de un instrumento roto, redondo, con tres órdenes encontrado en un granero en 1896 por uno de sus estudiantes, que hacia un viaje por la zona rural de Ucrania, este hallazgo emocionó e incentivo la imaginación de Andreyev pues pensó, que su estudiante se había topado con el “fósil” de un instrumento ruso extinto, del cual había algunas menciones en escritos de los siglos XVI y XVII, pero que había desaparecido, al igual que casi pasa con la balalaika, durante el reinado del Zar Alejandro I; la razón de la desaparición, se cree que pudo darse porque estos cordófonos fueron por mucho tiempo utilizados por los skomorjís (juglares) y la gente del común, para aliviar y alegrar las duras condiciones en que vivían por culpa del régimen absolutista en la época zarista,

que les exigía continuamente tributos y grandes aportes para mantener el estilo de vida de la corte, sumiendo a los habitantes bajo el yugo de la esclavitud del imperio; los cantos y poemas acompañados con estos cordófonos eran críticas y burlas al régimen absolutista, cosa que no agrado mucho al zar Alejandro I de Rusia (Alekséi Mijáilovich Románov, (1629-1676) por lo cual, por mandato imperial, mando a recoger todos los instrumentos tradicionales, especialmente los de cuerda, e hizo que los quemaran, con pena de destierro o azotes a quien los tocara o no los entregara.

Por esto, al encontrar ese instrumento roto, Andreyev pensó que en sus manos tenía un antiguo domra, e hizo que el Luthier ruso V. Ivanov construyera un nuevo instrumento, copia restaurada y aproximada del encontrado. Algunos años después, el luthier Paserbsky, basándose en este instrumento, organizaría y refinaría la construcción del domra, de igual forma haría, con el modelo de balalaika que poseía Andreyev, dándole específicamente al domra su forma redondeada y una organización de tres órdenes simples de cuerdas metálicas afinados de primer a tercer orden MI-LA-RE, cabe anotar que en las primeras décadas del siglo XX se plantearía el domra de cuatro órdenes, con la misma afinación que el violín, de primer a cuarto orden MI-LA-RE-SOL.

Basándose en estos instrumentos, el luthier Paserbsky incentivado y dirigido por Andreyev se embarcaron en el proyecto de crear balalaikas y domras con diferentes tamaños, buscando así obtener familias de estos instrumentos para integrarlos a la que sería la primer gran orquesta de instrumentos populares de Rusia.

La idea orquestal basada en instrumentos rusos la tendría Andreyev cuando conoció el trabajo del compositor y director italiano Ginislao Paris (1852-1917), intérprete del trombón y la mandolina que residía en San Petersburgo; Ginislao París fundó en los primeros años de la

década de 1880, la primera orquesta de mandolinas en Rusia, la orquesta del círculo mandolinístico de beneficencia de San Petersburgo, orquesta que serviría de referente a Andreyev para crear su propuesta de orquesta. En las imágenes que siguen se puede visualizar la familia de balalaikas y domras creadas e impulsadas por Andreyev.



Figura 36. Familia de balalaikas, propuesta desarrollada por Andreyev a finales del siglo XIX



Figura 37. La familia de la domra de tres cuerdas diseñada, propuesta y desarrollada por Vasily Vasilievich Andreyev a finales del siglo XIX comienzos del XX. En la imagen contrabajo, tenor, alto, soprano y piccolo.

Familia De Laudes Españoles, Familia De Bandurrias

Hacia las dos últimas décadas del XIX, se concreta un instrumento de mayor tamaño y sonido a una octava más grave que la bandurria y que en su momento recibe el nombre de nuevo laúd o laúd español, este instrumento no tiene parentesco alguno con el laúd renacentista o barroco, es básicamente una bandurria tenor, y es con la bandurria con quien guarda un estrecho vínculo organológico y familiar; desde su concepción este instrumento se vincularía a la bandurria para complementar su sonoridad y desenvolvimiento en las agrupaciones tradicionales (estudiantinas, tunas, rondallas) y ensambles orquestales de pulso y púa como se les denomina en España en el siglo XX.

Es necesario aclarar que las bandurrias antiguas de 3 órdenes, fueron introducidas al continente americano cuando sucedió la invasión española fijando su introducción primero en el siglo XVI y posteriormente la bandurria de cinco órdenes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, extendiéndose por todos los nuevos territorios conquistados, desde Cuba hasta Perú, con lo cual es deducible que la bandurria es ancestro directo y común, de muchos de los instrumentos que se tocan con plectro en América y obviamente de nuestra bandola andina colombiana.

Se debe considerar para el desarrollo de la familia de la bandurria o los laudes españoles, la aparición en la segunda década del siglo XX de un ensamble que revolucionaría el concepto de los instrumentos de plectro dentro de los conjuntos instrumentales españoles, el cuarteto Aguilar propone en su plantilla instrumental, primero la implementación de un laúd español de mayor tamaño que llamaron laudón (laúd o bandurria barítono) con un registro similar al violonchelo, este instrumento posee siete órdenes y su función era reemplazar la guitarra en el cuarteto.

Dentro del cuarteto Aguilar la bandurria recibió el nombre de laúdín, posteriormente en la década de los treinta, realizaron una nueva implementación, se crea otro instrumento de registro y tamaño intermedio entre el laúdín y el laúd bautizándolo laudete (bandurria o laúd contralto).

Fue tan importante y notoria la existencia del cuarteto Aguilar para la música española que compositores como Joaquín Turina, adaptaría y escribiría música de él para ser interpretada por ellos, ejemplo de eso, la obra la "Oración del Torero" op.34 original para cuarteto de laúdes españoles y dedicada al cuarteto Aguilar, obra que el cuarteto Aguilar conformado por Elisa, Ezequiel, José y Francisco Aguilar, estrenarían en 1926 y la llevaron en su repertorio por Europa y América. En 1932 estrenaron los Aguilar, también de Turina, "La eterna Carmen", "Habanera" y "Estudiantina". La simbiosis entre los intérpretes y los compositores motivan y propician la evolución, no solo del ensamble, los instrumentos y los recursos técnicos deben iniciar una exploración para poder lograr una adecuada interpretación, este es un excelente motivo para hacer que se propongan avances instrumentales de toda índole. Con todo esto, el cuarteto Aguilar queda conformado con las siguientes dos plantillas instrumentales la primera es:

- Dos laudines – 2 bandurrias tradicionales o sopranos.
- Un Laúd Español – Bandurria tenor.
- Un Laudón – Bandurria o laúd barítono.

La segunda plantilla sería:

- Laúdín – Bandurria tradicional o soprano.
- Laudete – Bandurria o laúd contralto.
- Laúd español – Bandurria tenor.
- Laudón – Bandurria o laúd barítono.

Esta sería la base de la familia de laudes españoles, o como algunos músicos de plectro españoles aclaran, la familia de bandurrias españolas, por ser la bandurria el instrumento más antiguo de todos y que en torno a ella derivaron los demás.

En esta familia por algunas implementaciones hechas por las orquestas de púa a lo largo del siglo XX, se ha agregado un quinto miembro a la familia, el laúd contrabajo o bandurria contrabajo que tiene cuatro órdenes, con una dimensión y afinación como un contrabajo.

Familia de los Laúdes Españoles

Laúd Barítono - Laudán (4 cuerdas: Entre la 1ª y 2ª cuerdas)

Laúd Tenor

Laúd Contralto

Bandurria Soprano

Sistema de los Físicos (bajas afinaciones)

C2 #F2 B2 E3 A3 D4 G4 G2 #C3 #F3 B3 E4 A4 C3 #F3 B3 E4 A4 D5 G3 #C4 #F4 B4 E5 A5

Figura 38. Afinación familia de laudes españoles o bandurrias españolas.

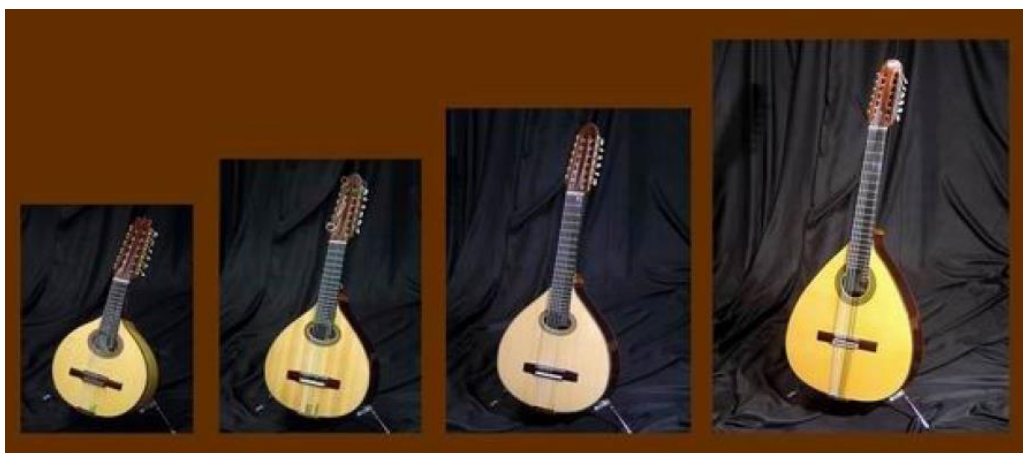


Figura 39. Familia de laudes españoles o bandurrias españolas. Imagen tomada de

www.plectrumgaditanum.com



Figura 40. Bandurria contrabajo, imagen extraída de <http://orquestalaudisticademadrid.com/Instrumentos.htm>

La Hegemonía De las Músicas y el Pensamiento Euro-centrista En La Formación Musical y La Creación De Repertorios En Colombia.

Para entrar en sintonía con este título, se considera adecuado analizar y referenciar parte de un escrito creado por Paula Mesa-Mirian Tuñez quien es docente investigador, licenciada en composición musical de la universidad nacional de La Plata; este escrito titulado ¿Buena o mala Música? Y dado a conocer en el VI Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos, en la conferencia del Simposio 9: Voces y miradas desde las artes a la teoría decolonial: aportes para la enseñanza, investigación y divulgación de las artes. Donde se puede leer:

Con la creación del conservatorio de París hacia finales del siglo XVIII, cuyo principal objetivo era conservar, transmitir y reproducir el legado de la cultura musical centroeuropea, se cristaliza un modelo educativo musical que será hegemónico en la denominada cultura occidental hasta nuestros días: el denominado modelo conservatorio (Shifres, citado en Castro 2017, p 140). Dicho modelo considera a la música como un objeto elaborado para ser contemplado, distanciado del sujeto que lo realiza o participa de su construcción. Privilegia un corpus de conocimiento teórico que describe el funcionamiento de los elementos constituyentes de la música conforme ésta es entendida como lenguaje y aborda la notación musical como sustento para la selección, valoración, evaluación de los contenidos de aprendizaje. Desarrolla, a su vez, la habilidad performativa a través de la sistematización de los aspectos biomecánicos (técnica instrumental) sobre la base de un fuerte disciplinamiento del cuerpo demarcado por un repertorio establecido a priori. (Shifres, citado en Castro 2017, p 140). Desde un modo muy sintético, podemos decir que este modelo se erige como herramienta pedagógica musical, insignia de un proyecto civilizador moderno que, bajo la premisa colonial de una cualidad de ser, saber, y conocer fundamentalmente eurocéntrica, clasifica lo que es música y lo que no, quién tiene la habilidad para ser músico y quién no, entre otras cosas. (Mesa 2018, p 1)

La formación musical que se estableció en Colombia desde finales del S.XIX siempre estuvo bajo la influencia del legado de una cultura euro-centrista, en 1842 se crea en Bogotá por iniciativa de Henry Price comerciante inglés aficionado a la música y un activo miembro de la vida cultural bogotana, la sociedad filarmónica, como respuesta a un naciente movimiento de “música culta” impulsado no solo por músicos nativos y foráneos, si no, por profesionales que

adelantaron estudios en el extranjero y personas que tuvieron la posibilidad de tener contacto con las manifestaciones culturales europeas en sus viajes de negocios y placer; todos convergieron en la Bogotá de mediados del siglo XIX y vieron allí la oportunidad de aportar al desarrollo y acercamiento de Colombia a la cultura mundial, pues sentían necesario salir de ese estado colonial español de ciudadanos de segunda clase, y deseaban que Bogotá fuera como una de esas urbes cosmopolitas europeas donde se podía acceder a conciertos, óperas y diferentes espectáculos culturales, que a su entender, al imitar un movimiento de música y cultura europea, los haría avanzar a un mundo mejor y sofisticado; se cree que estos deseos de cultura, y hablando específicamente de música, dio el impulso a la creación de la Academia Nacional de Música por medio del decreto 68 de 31 de enero de 1882 del presidente de los Estados Unidos de Colombia Rafael Núñez, que fue solo el amparo y apoyo estatal a una iniciativa privada de un proceso de formación musical que se venía adelantando con personas hace tiempo por parte de Enrique Price y su hijo Jorge Price. En febrero de este año asume la dirección de la nueva institución Jorge, Price hijo del creador de la sociedad filarmónica; en el reglamento de la institución en su artículo número 1 se puede leer, La Academia Nacional de Música tiene por objeto propagar el cultivo de la música en Colombia, y ponerla al nivel a que se halla en los países civilizados.

Eso sí, claramente tratando de emular los modelos de formación europea, prueba de ello es que el plan de estudios, la organización y distribución de las clases buscaban igualarse con conservatorios europeos como el de París, Madrid, Bruselas o Milán y el reglamento de la Academia se basó en el reglamento del conservatorio de Madrid (España). Tal como nos hace ver el siguiente aparte del artículo de Martha Lucia Barriga Monroy, Docente de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en su investigación sobre la Academia nacional de música

que publicó en la revista El artista de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Pamplona:

En informe al Secretario de Estado del Despacho de Instrucción Pública, fechado junio 15 de 1886, Price dice: La academia tiene hoy abiertas todas sus clases y las enseñanzas que se dan en ella son iguales a las de los principales conservatorios del mundo, como los de París, Madrid, y Milán. En dicho informe, agrega lo siguiente: Su señoría acaba de aprobar el nuevo reglamento de la academia, el cual ha sido elaborado después de mucho estudio y de consultar los reglamentos del Conservatorio de Madrid, que el honorable Señor Don Bernardo J. De Cologan tuvo la fineza de pedir, y que han servido en mucho para reglamentar los exámenes y ciertas clases. (Barriga M, 2011, p 245)

(1890) En informe al Secretario de Estado en el Despacho de Instrucción Pública se comenta lo siguiente sobre el plan de estudios: “Estos estudios están en un todo de acuerdo con los que se hacen hoy en los conservatorios de Bruselas, París, Milán, y Madrid, y puedo asegurar a Su Señoría que su implantación ha sido un triunfo a la vez que un honor para la Academia” (Barriga M, 2011, p 247)

Se puede observar que durante el primer periodo de la Academia nacional de música que comprende desde su fundación en 1882 hasta 1899, el repertorio y los métodos que se configuraron para los estudiantes era netamente basado específicamente en la tradición europea. En 1899 a causa de la guerra de los 1000 días, la academia nacional de música debe cerrar sus puertas por un espacio de casi 6 años (1899-1905), en 1905 cuando reabre la institución bajo la dirección del maestro pianista Honorio Alarcón, se debe anotar que se le dio cabida a los músicos y manifestaciones de la naciente música nacional con origen folclórico, pero

posteriormente este ánimo de protección a las nacientes músicas nacionales cambiaría en 1910 con la llegada a la dirección de la escuela de Guillermo Uribe Holguín (Fig.19).

Guillermo Uribe Holguín quien había hecho sus estudios profesionales en música en la Scholla cantorum de París implanto el modelo francés de conservatorio, a tal punto que la academia nacional de música o escuela Guarín cambiaría su nombre a conservatorio nacional en 1910, con un rigor tal que no había espacio para la naciente música nacional, pues se consideró música de menor valía que la música “cultura” venida de Europa. Esto queda evidenciado en el siguiente aparte de la investigación de Carolina Santamaría Delgado, que lleva por título “El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos”, que hace parte de la serie encuentros, obra compilatoria titulada El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, desarrollada por la Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y la Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. Santamaría nos hace una radiografía de lo que ocurrió en esa transición de Academia nacional de música a conservatorio nacional, sus repercusiones y creo de vital importancia para esta investigación citar algunos apartes de esta obra pues crea una realidad aunque distante en el tiempo hace parte de la realidad que envolvió el siglo XX a los procesos formativos en las universidades y conservatorios en el país, creando un marco referencial que nos ilustra sobre la adopción ciega del pensamiento euro-centrista en la formación musical del país lo que nos dice Carolina Santamaría Delgado en su escrito es lo siguiente:

Después de lo hecho por Morales Pino a principios de siglo, todo parecía indicar que el bambuco había alcanzado un mayor estatus al convertirse en una música de tradición escrita, un paso fundamental para ser considerado un tipo de conocimiento civilizado. Sin

embargo, la práctica del bambuco y de otros géneros musicales andinos encontró una tremenda oposición dentro del entonces naciente mundo académico musical. A finales de siglo XIX, la Academia Nacional de Música de Bogotá era la única institución de enseñanza musical formal del país, y allí recibieron parte de su formación Morales Pino y otros músicos comprometidos con el desarrollo del repertorio de música nacional (Duque, 2000). Fundada en 1882, por Jorge Price, (...) la Academia formalizó la enseñanza del oficio, que antes se hacía de manera no sistemática, por medio de maestros privados que no tenían un título profesional. A pesar de su relativo éxito como empresa cultural, la Academia sufrió graves altibajos financieros y tuvo que interrumpir actividades en 1899 con motivo de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). La Academia fue reabierta en 1905 y, cinco años más tarde, fue puesta en manos del compositor Guillermo Uribe Holguín, un músico de apellidos aristocráticos, que acababa de terminar sus estudios en la Scholla Cantorum de París, gracias a una beca del gobierno nacional. El nuevo director cambió el nombre de la institución —que pasó a llamarse Conservatorio Nacional—, reestructuró y fortaleció su funcionamiento, e impuso un currículo de estudios basado en el modelo de conservatorio francés; una de las consecuencias de la reforma fue la exclusión de la práctica de cualquier tipo de música no académica dentro de la escuela, incluyendo, por supuesto, el bambuco.

La resolución de Uribe Holguín causó tremendo malestar entre los músicos, y la inmediata reacción del director saliente, Honorio Alarcón, quien opinó que era absurdo impedir la práctica del repertorio nacional en el momento en que estaban surgiendo, por todas partes, jóvenes intérpretes y nuevas estudiantinas. A pesar de las protestas, el nuevo director siguió adelante con su reforma de corte conservador, y todos aquellos músicos

que interpretaban el bambuco y otros géneros tradicionales fueron virtualmente excluidos de la escuela (Duque, 2000; Cortés, 2000). La reforma de Uribe Holguín, que guió la institución alrededor de veinticinco años, podría interpretarse como una reacción de las clases acomodadas en contra del avance social de las clases subordinadas y de su música. Aunque esta interpretación tiene mucho de cierto, deja por fuera un punto crucial, y es que el modelo de academia musical francesa que seguía Uribe Holguín, simplemente no contemplaba el estudio de músicas diferentes de la música artística de la burguesía europea; no lo hacía ni siquiera con el estudio de las músicas tradicionales o folclóricas francesas. Como bien lo recuerda Castro-Gómez, la escuela es una de las instituciones legitimadas del Estado, en donde se forma al ciudadano ideal, de acuerdo con los cánones de la civilización; y una de sus funciones es definir cuál conocimiento es científico y cuál no lo es (Castro-Gómez, 2000). En el caso que nos ocupa, el modelo de conservatorio francés establecía una diferenciación estética clara entre la práctica del oficio para el arte y para la artesanía: el bambuco, sin lugar a dudas, correspondía a esta última categoría. (Santamaría C. 2007, pp 202, 203)



Orquesta de la Academia Nacional de Música

Academia de Música

También fueron notables los progresos del divino Arte en Bogotá, en el año que acaba de terminar, y ya que no nos es posible, por no haberlos presenciado, dar cuenta de los resultados obtenidos en el *Brands Vereins*, que dirigen con éxito brillante los Sres. Sinkeisen y Hernández, y en la Academia Beethoven, del Sr. y la Sra. Cifuentes, bástanos, y ya ello es mucho, con referirnos a la Academia de Música Nacional, dirigida por el Maestro Honorio Alarcón, y la que va hoy a la cabeza de todas las de su clase en el país, según salta a la vista con sólo observar, en la lista que aquí publicamos, lo numeroso y completo de su Orquesta, organizada como las mejores de Europa y que está constituida así:

cuidado que le presta el Gobierno en situación, y sin embargo es le falta un Salón de Conciertos muy deficiente, en donde oye y las audiciones fueran y alumnos ejecutantes, y no sim sociales, como sucede con las q donde el lujo de la Sala, realza belleza de las espectadoras, se blico que apenas si para mientes esfuerzos de los ejecutantes..... limítrofe en todo su fondo con el habrá de convertirse en local de anexo a aquel Teatro, y ya sería no pensara definitivamente en ca

- Director de Orquesta, Guillermo Uribe Holguín.
- Violines: J. M. Prado, Humberto Escobar, Vilehald Gutiérrez, Miguel Díaz, Carlos Leudo, M. J. Olivos, Roberto Rímirez, Jesús Bermúdez, Antonio Pontón, J. M. Coronado, A. Freese, Ernesto Boada, Eduardo Pardo, Eleázar Guzmán, N. Vargas, A. Vásquez, M. Aldana.
- Violas: Ezequiel Bernal, Josué Tavera, R. Rubio.
- Violoncellos: Antonio Figueroa, Jorge Fonseca, Rafael Mariño, Uriel Tavera.
- Contrabajos: Francisco López, J. Rosales, Félix Angel, José María Forero.
- Flautas: A. Borrero, Alberto Bermúdez, Manuel Luque, Enrique Escobar.
- Oboes: Salvador Sanmiguel, Julio Noval, I. Tobar.
- Corno inglés: Alejandro Ochoa.
- Clarinetes: Luis Reyes, A. Vanegas, A. Gómez, S. Herrera.
- Clarinete bajo: P. Esquerria.
- Facots: Wenceslao Sanmiguel, Florentino Bernal.
- Cornos: Julio Moreno, Luis Mayorga, T. Bohórquez, S. Cuellar.
- Trompetas: P. Sastre, Dionisio González.
- Trombones: Hermógenes Alvarez, J. M. Triana, C. Díaz, E. García.
- Tuba: C. Velásquez.
- Timbales: Aurelio Vásquez.

Figura 41. Fotografía de 1907 de Guillermo Uribe Holguín en calidad de profesor dirigiendo la orquesta de la Academia Nacional de música y como reza en el artículo

“organizada como las mejores de Europa”, en 1907 el director de la Academia era el maestro Honorio Alarcón, al lado derecho se puede observar el listado de los integrantes de la orquesta.

Imagen extraída de la Revista Bogotá Ilustrado publicación 1907-01-30

La fuerte creencia que “la buena música”, la música correcta” era la música traída de Europa, esto hizo que toda esa música del territorio colonial americano que comenzó a emerger fruto del mestizaje musical de las culturas que se encontraron en suelo americano, fuera dejada a

un lado como elemento exótico pero vista a menos por mucho tiempo. Se puede observar que en los modelos de formación musical académica en Colombia desde sus inicios en el siglo XIX, los repertorios se han configurado, en su mayoría, bajo la influencia de la tradición europea; la música nombrada de diferentes formas peyorativas como “mestiza”, “folclórica”, “la de las gentes”, aunque tuvo un pequeño espacio de desarrollo en la primera década del siglo XX, en instituciones como la Academia Nacional de música, sufrió un gran revés al adoptar las instituciones de formación musical con rigor, el modelo de conservatorio europeo, donde este tipo de expresiones no eran aceptadas pues no había el deseo ni las herramientas técnicas para estudiar la música que nacía en las tradiciones y el mestizaje; frenando así, el desarrollo de estas músicas relegando las tradiciones musicales mestizas a la sombra de la formación profesional universitaria, pero allí en la sombra, esas tradiciones musicales se empezaron a fortalecer lentamente a lo largo del siglo XX hasta que se dio la llegada de personas con formación en los conservatorios del país, bajo programas musicales e instrumentos de tradición Europea, pero que por tradición familiar o gusto social, practicaban por fuera de las aulas universitarias, los cordófonos pulsados tradicionales y nutrían las técnicas y los repertorios de estos, para el caso específico de este trabajo, la bandola.

La alteración de los imaginarios sociales frente a las músicas nacidas de las tradiciones y la música académica fue otro fuerte golpe que sufrió la cultura colombiana en los primeros 30 años del siglo XX, esto se dio por las interminables peleas entre los llamados **academicistas** encabezados por Uribe Holguín, Gonzalo Vidal, junto a varios profesores, intérpretes compositores de música académica; y los **tradicionalistas** encabezados por Emilio Murillo, Alejandro Wills y los compositores e intérpretes de música nacional; estas fuertes disputas que se alimentaban por medio de la utilización de cartas abiertas al público que eran impresas en los

periódicos de la época, sectorizó y dividió a los músicos, a la sociedad colombiana, generando una fuerte crisis de identidad, arraigo y de menos precio social.

Al respecto de esto Carolina Santamaría nos muestra un poco el ánimo de cada una de las partes acerca de la llamada música nacional, donde vemos los términos fuertes utilizados por unos y otros para defender su postura:

En 1928, Murillo y Vidal estuvieron engarzados en un fiero debate, a través de cartas que fueron publicadas en las páginas de varios periódicos de Bogotá y Medellín. Murillo estaba tratando de convencer a algunos políticos de Medellín de unirse a su cruzada en pro de la institucionalización de la música nacional popular. Vidal, que era un compositor erudito respetado en el medio y dirigía una pequeña orquesta, se enteró del asunto, casi de manera accidental, y atacó furiosamente la idea de Murillo, haciendo una crítica despiadada a las grabaciones discográficas que, declaró, se habían convertido en elementos “portadores de contagio” (Vidal, 1928a). Para Vidal, las grabaciones de música no académica no eran más que una cómoda justificación para la existencia de músicos perezosos que no querían mejorarse a sí mismos con la difícil práctica e interpretación de la música académica europea. Vidal se lamentaba de que el público extranjero pudiese tener acceso a los discos de bambucos y otros géneros nacionales populares, porque “esto allá lo aprecian como cosa derivada de indios, de aborígenes, de chibchas, como algo ingenuo,

(...) Vidal diferencia tres tipos de música: la música académica; la música popular: “es la que emana del pueblo, guabinas, pasillos, bambucos, etc.”; y lo que él considera como una imitación urbana de esta última: una música popular artificialmente creada, que “debería rotularse ‘música populachera” (Vidal, 1928a). Este último término, que usa

para describir la música popular urbana, por supuesto, tiene la connotación de música populista, vulgar y barata. Estos argumentos son claves para analizar cómo, las nuevas y las viejas categorías de estratificación social, comenzaban a superponerse en los años veinte. De un lado, Vidal articula el primer juicio en contra de los discos de bambuco, usando los prejuicios étnicos de la diferencia colonial: la música no es suficientemente buena porque todavía es indígena y primitiva. De otro lado, Vidal critica la artificialidad y los bajos estándares de la música producida para el consumo masivo de las nuevas clases trabajadoras urbanas. Aunque ambas críticas se originan en prejuicios fundados en la colonialidad del poder, son articuladas de diferente manera, dada la superposición del viejo sistema de castas y la nueva noción de una moderna sociedad de clases. (...) La observación de Vidal crea una nueva división en el panorama del medio musical nacional de ese entonces. Según él, el bambuco que interpretan los artesanos de Bogotá y Medellín que han logrado grabar discos, no es ni académico ni tradicional, sino que pertenece a una tercera categoría, poco respetable: el bambuco “populachero”.

(...) El argumento de Vidal, según el cual la práctica de la música populachera era solamente una excusa para los músicos perezosos, era, por supuesto, un ataque personal a Murillo y sus colegas; pero tiene como consecuencia inmediata la deslegitimación del incipiente trabajo de recolección folclórica que ellos hacían. Aunque no hay duda de que la opinión de Vidal está llena de prejuicios, es interesante ver que la reacción de Murillo ante estos ataques también se articula desde la diferencia colonial y la colonialidad del poder. Murillo trató de defender su posición, argumentando, una vez más, que el valor del bambuco residía en sus supuestos orígenes europeos. (Santamaría C. 2007, pp 205, 206)

Al vivir a la sombra de los procesos universitarios, la bandola, los ensambles a los que hace parte y sus repertorios, iniciaron un lento camino de evolución, aceptación, legitimidad y perfeccionamiento técnico. Cada músico que nació dentro de las escuelas tradicionales de cuerdas pulsadas y vio la necesidad de acercarse a los procesos académicos formales musicales de los conservatorios y universidades; nutre, de una u otra forma los procesos evolutivos, de interpretación en las músicas, instrumentos y formatos instrumentales, nacidos en las tradiciones de la Colombia Andina.

Este conocimiento cada vez más específico, igual que en la genética, se heredaría de maestro a estudiante, creando en cada nueva generación de intérpretes mejores cualidades técnicas, teóricas, analíticas, estéticas, hace crecer los imaginarios, hasta llegar a un punto donde habría la suficiente fortaleza para realizar propuestas musicales cada vez de mejor calidad y profesionalismo; estas propuestas empiezan a imitar, igualar, rivalizar, e incluso a superar las prácticas musicales enmarcadas dentro de las líneas de enseñanza, interpretación y ensamble aceptadas como “correctas” por los pensamientos de formación euro-centristas, con enseñanzas, características, estilos y ensambles instrumentales muy similares en algo de su práctica, pero al mismo tiempo tan diferentes en su esencia y color, a los creados y utilizados en el llamado período de la práctica común en Europa, aproximadamente comprendido entre los años 1600 a 1900 con algunas extensiones hasta 1930.

Es necesario hacer una pequeña retrospectiva en cuanto al medio instrumental expresivo utilizado en el periodo de la práctica común en Europa, se pueden observar el desarrollo de dos tipos de agrupaciones; el primer tipo, para momentos más íntimos o espacios más reducidos, ensambles con una cantidad limitada de integrantes, con participación de un solo instrumento, o la incorporación de un máximo de diez instrumentos de una misma familia o de diferentes

familias instrumentales, incluyendo un teclado, dependiendo el siglo, Cembalo o piano, originando así, los llamados formatos instrumentales de cámara, afirmando que son los formatos de cámara los primeros en aparecer históricamente en Europa.

El segundo tipo, son agrupaciones de mediano a gran tamaño conformadas por instrumentos de una sola familia instrumental (orquesta de arcos, orquesta de vientos o bandas) o conformadas por varias familias de instrumentos musicales organológica hablando, las denominadas orquestas sinfónicas y bandas sinfónicas; utilizadas estas agrupaciones para espacios generosos, o para la interpretación de obras que requerían de un gigantismo instrumental. Esto es lo que se denominó configuración instrumental occidental, que realmente es la configuración nacida sobre las tradiciones desarrolladas en Europa y rige mundialmente.

El siglo XX, es un siglo de cambio, transición de pensamientos, aceptación, revalidación de los saberes, fortalecimiento de imaginarios y prácticas; acorde a este pensamiento, se puede observar en las músicas de diferentes países del mundo específicamente aquellos que fueron colonias europeas, la utilización de algunos principios fundamentales nacidos en los siglos del llamado período de la práctica común en Europa, sobre educación musical, formación, configuración y utilización de ensambles instrumentales (grupos de cámara y orquestas), como plantilla para crear nuevas agrupaciones, creando configuraciones de familias instrumentales endémicas o locales, para este caso específico, de cordófonos pulsados.

Pese a la distancia, estos instrumentos muchas veces emparentados por ancestros e influencias comunes, se desarrollaron con características muy particulares por su rol social, cultural y religioso, son instrumentos nacidos dentro de las tradiciones folclóricas mestizas en cada lugar del mundo donde se ubican, pero al igual que la bandola, se convierten en medio de expresión para describir y dar testimonio del pensamiento, el sentir y la vida de una cultura

frente a la cosmovisión de lo que somos como seres humanos. En el ensayo titulado, ensayo sobre el papel de los músicos fronterizos, en el imaginario musical del país, escrito por Eliecer Arenas Monsalve, en el aparte “El árbol del conocimiento y -otra vez- la serpiente”, nos da una perspectiva muy interesante sobre la música andina colombiana

Según mi modo de ver, la música andina nació de un pecado: comer del árbol del conocimiento, es decir, haber nacido con pretensiones de ser sacada de su contexto de uso y anhelar ser escuchada, valorada y discutida como música artística de tradición popular con proyección internacional. Como la pérdida de la inocencia, dijo Bauman, es un punto sin retorno, esta música, con los procesos de modernización de las urbes, se fue abriendo cada vez más a los sonidos del mundo. (Monsalve A. 2008)

Esta descripción lógica resulta de la observación histórica del comportamiento de intérpretes y agrupaciones de cuerdas pulsadas en la región andina colombiana, realizar esta descripción es imperante para entender lo que ocurre cuando llega la década del 80 del siglo XX, de la mano de intérpretes, compositores, arreglistas y directores como Diego Estrada, Jesús Zapata, Fernando León, José Roberto Gutiérrez, Eduardo Carrizosa, Luis Molina, León Cardona, y muchos más, que son el claro ejemplo del factor evolutivo de un cúmulo de conocimientos recaudados en las tradiciones y la academia en todo el trasegar del siglo XX, muchos de ellos, no solo interpretan un instrumento “clásico” sino que han aplicado sus conocimientos académicos, al uso e implementación de los cordófonos tradicionales y en especial, del instrumento central de este trabajo “la bandola” y sus repertorios.

El bandolista en la actualidad ha logrado legitimidad por un trabajo constante de construcción de identidad con su instrumento y conocimiento musical, no solo dentro de la música tradicional de la zona andina colombiana, ahora posee toda la capacidad de abarcar

prácticamente cualquier tipo de repertorio y estilo; parafraseando al maestro Manuel Bernal en la entrevista que se le realizó para este trabajo, es importante tener en cuenta el factor idiomático del instrumento para el cual fue escrita originalmente la obra musical en el momento de realizar una adaptación para bandola, pues en general es posible interpretar de todo en la bandola, especialmente esta afirmación y pensamiento son una constante que comparten todos los cinco maestros que fueron entrevistados para la elaboración de este trabajo. Es necesario aclarar que una parte importante en la sustentación y de las referencias utilizadas para la elaboración de este trabajo, radican en las entrevistas realizadas a cinco expertos en bandola y música, los links de estas entrevistas se encuentran en los anexos.

Los Repertorios Para Bandola, Los Ensamblés, Evolución Y Aceptación Social. Cómo Se Han Creado Los Repertorios En Nuestro Medio, En Colombia Desde la Relatoría De un Bandolista.

Se puede observar una relación muy estrecha entre la configuración de los repertorios para la bandola y las agrupaciones que este instrumento conforma, relacionados con la aceptación social, académica y la evolución que ha tenido la bandola en Colombia, esta afirmación se puede sustentar a nivel histórico y documental, si observamos algunos momentos significativos desde las postrimerías del siglo XIX hasta la actualidad, se observa como la bandola ha ganado terreno y aceptación en ámbitos académicos y sociales, con una importante premisa, incluir dentro de sus repertorios obras que no son de la tradición interpretativa del instrumento y que son adaptaciones de obras que nacen y representan las tradiciones centro europeas.

Para este objeto, quien escribe desea compartir algunos ensayos y escritos elaborados para este trabajo a manera de diarios o relatorías, saltando algunas veces el protocolo de estilo en tercera persona que exige un trabajo monográfico, para acercar a usted estimado lector, al imaginario de un bandolista que creció, se instruyó, fue influenciado y convirtió la música de cuerdas pulsadas y la bandola en su estilo de vida; viene desde la lógica plantear en esta sección una iniciativa para complementar el marco de referencia, considerando que está en sintonía con el título de esta monografía; ahora, por medio de estos escritos que han surgido de vivencias y documentación, planteo hacer un paralelo entre momentos claves enunciados anteriormente en el desarrollo y evolución de los repertorios y el instrumento con elementos reales vividos por una persona que encuentra en la bandola, su forma de expresión y vida, el orden de aparición obedece solo al orden en que personas y conocimientos se fueron presentando a lo largo de ir construyendo una carrera artística profesional:

Momento #1 La Bandola, Primer Contacto Con El Instrumento, Relación Del Instrumento Con Las Tradiciones Musicales De La Colombia Andina.

A Finales del mes de Julio de 1993, en Facatativá, conocí al maestro Aicardo Muñoz Vargas, quien sería mi maestro de bandola y una gran influencia para decidirme a estudiar música. Fue mi padre, Héctor Muñoz (de quien heredé no solo su primer nombre y apellido, sino también su enorme amor a la música), quien me hizo la propuesta de porque no aprendía algún instrumento de cuerda, la razón de esa propuesta, fue una reunión a la cual había asistido en compañía de mi madre y hermanos el fin de semana pasado en casa de unos amigos, en esta reunión, conoció y escuchó al maestro Aicardo Muñoz Vargas, que para esa ocasión llevó un trio típico conformado por tiple, guitarra y bandola que integraba con su esposa y un hijo; este acontecimiento impacto y fascino tanto a mis hermanos, que motivo a Adriana, mi hermana

mayor, a tomar clases de guitarra, y a Juan Carlos, mi hermano menor que hacia un tiempo había iniciado estudios de piano en Bogotá, a decidirse por explorar el tiple.

A la propuesta de mi papá se sumó las expresiones de admiración de mamá y hermanos sobre los instrumentos y la música que habían escuchado, tenía en ese entonces, referentes auditivos y visuales bastante claros de la guitarra y el tiple, pero no pasaba lo mismo con la bandola, y aunque mis padres me insinuaron de porque no estudiaba bandola, no lo tuve en cuenta pues realmente desconocía el instrumento, razón por la cual opté por elegir estudiar guitarra. Al lunes siguiente mis padres me llevaron a conocer en persona al maestro Aicardo, el primer recuerdo que tengo de él es ver a un hombre de complexión física gruesa de mucha fuerza, vitalidad, pero sobre todo una extraordinaria amabilidad; nos recibió en su casa donde había adecuado la sala de estar como salón de clase, el maestro me pregunto qué instrumento deseaba estudiar y me asigno el horario de clase, miércoles tres de la tarde.

Estudie Guitarra con el maestro Aicardo poco más de un mes, y en ese tiempo por diferentes factores no me pude conectar con la guitarra, tampoco me interesé de alguna forma por ver y escuchar la bandola, pero fue a causa de una serenata de sala, que mi concepto de la bandola cambio radicalmente; a mediados de septiembre le pedí el favor al maestro Aicardo si él me podía ayudar a llevar una serenata de sala a una amiga que estaba cumpliendo 15 años, muy generosamente el maestro accedió a llevar la serenata con su trio típico familiar, y sucedió esa noche en la serenata algo que cambio mi vida para siempre... ¡conocí a la bandola!, por primera vez, preste real atención y escuche todo lo que hacia la bandola dentro del trio típico y algo cambio en mí, el sonido del instrumento me atrapo y hasta hoy no me ha soltado, lo simpático de este suceso de la serenata es que la chica a la cual le llevaba la serenata se fué, pero la bandola se quedó para toda la vida, al día siguiente de la serenata le pedí el favor al maestro que me

enseñara bandola, y así inicié un intenso estudio por dominar el instrumento, retándome día a día por mejorar y buscar una identidad sonora e interpretativa.

Hoy en día entiendo, que la bandola es un instrumento maravilloso con una cantidad de recursos técnicos e interpretativos que te permite interpretar cualquier tipo de música, sin embargo, hay mucha gente, como yo en su momento, que no la conoce o tiene un referente auditivo muy pobre de ella, niños jóvenes y adultos que no han tenido oportunidad de escucharla y verla en acción, creo que ese es uno de los factores que generalmente hace que las personas que se acercan a un proceso musical prefieran estudiar guitarra que es el instrumento de cuerda pulsada más difundido.

Al recordar los diferentes momentos vividos en el proceso formativo con el instrumento, siempre pude sentir un cierto halo de orfandad en el que vivía la bandola, muchas situaciones hoy han cambiado, sin embargo hace 25 años, las oportunidades para el instrumento eran muy escasas, en el tiempo cuando terminé mi bachillerato (1996) y decidí entrar a la universidad a estudiar música, era muy difícil o imposible encontrar un lugar que te certificará como bandolista, además de eso, los bandolistas parecían una especie en vía de extinción, en la década comprendida entre 1986 y 1996 hubo una gran crisis de bandolistas como nunca se había visto en la historia de la música de cuerda andina colombiana, las razones eran varias, algunas que puedo listar son: había poca literatura especializada para el instrumento, poca seriedad, calidad, organización y planteamientos metodológicos efectivos de los procesos formativos en el instrumento, no existía una definición del perfil profesional del bandolista con un muy limitado campo de acción, poca proyección y presencia del instrumento en programas estatales formales y no formales, la desaparición paulatina de espacios de aprendizaje, difusión y apreciación de las músicas tradicionales, políticas culturales poco definidas hacia las músicas tradicionales, en la

bandola su común denominador era solo interpretar el repertorio tradicional, en trio o diferentes agrupaciones enmarcadas dentro de las tradiciones y en algunas ocasiones tratando de desligar la interpretación de la bandola a un estudio complementario como músico, era como si se quisiera observar al bandolista solo como un diletante, interprete solo para tertulias y bohemia, parafraseando al maestro Fabián Forero que lo describe en un aparte de su libro entre cuerdas y recuerdos (pag.59), nos hace caer en cuenta que el ejecutante aficionado era otra cosa, aquel que quedó rezagado en las reuniones para pasar el tiempo; para escapar de la rutina y lo cotidiano; para “echarse unos tragos”; que este tipo de bandola siempre se percibe de alguna forma mancillada; deformada en el imaginario de la gente y convertida simplemente en compañera de parranda.

Muchas veces la implementación e interpretación de repertorios de otras latitudes o épocas estaban ligadas al conocimiento musical mezclado con la pericia del bandolista o de su maestro, para hallar partituras o realizar transcripciones de obras que podían ser interesantes interpretar en bandola dentro del trio típico o de las agrupaciones que desde hace un tiempo venían explorando nuevos repertorios, observando que gran parte de la configuración del repertorio para bandola se basa en el valor estético y conocimientos musicales que cada estudioso del instrumento poseía; otra causa visible la falta de agremiación de los músicos de cuerdas pulsadas en Colombia, y por extraño que parezca en postrimerías del siglo XX, habían algunos músicos que sentían vergüenza de identificarse o de interpretar instrumentos y músicas nacidas de la tradición, quizás bajo el discurso academicista europeo que genero un sentimiento y pensamiento de menos precio, de degradación sembrado durante las décadas del 20 al 40 hacia la música nacional, en donde las músicas y expresiones tradicionales fueron las más damnificadas, pues bajo la premisa de que estaban mal hechas, por ende su interpretación era

inherentemente descuidada o que no se necesitaba mucho conocimiento o destreza para realizarlas.

Cuando te formabas como bandolista, en forma privada generalmente, en una relación maestro estudiante, el primer repertorio que se trabaja en el instrumento era exclusivamente obras que reposaban dentro de las tradiciones de la música andina colombiana, en el caso particular del maestro Aicardo Muñoz, su experiencia docente le permitió crear un archivo con el cual levanto un catálogo de obras y compositores que el analizó a lo largo de los años, lo que le permitió clasificar estas obras en niveles de dificultad; su método de enseñanza plantea en un primer momento, obras en ritmos binarios, danza, intermezzo, polka, fox trot, gavota, shotis; posteriormente incluía obras en ritmos ternarios, vals, guabina, torbellino, pasillo; y por ultimo ritmos en 6/8 y amalgamas, marcha colombiana, bambucos y sanjuaneros. Esta catalogación de obras recogidas a través de la experiencia como interprete y docente permite al maestro Aicardo Muñoz, generar una metodología efectiva que permitía formar instrumentistas con mucha claridad de los discursos musicales enmarcados en la música andina colombiana; una vez se habían estudiado los ritmos andinos colombianos, se iniciaba una exploración de ritmos latinoamericanos choro, samba, tango; la cercanía del maestro Aicardo Muñoz con el maestro Fernando León¹², gracias al trabajo realizado con el trio Joyel, el maestro Aicardo tuvo la oportunidad de explorar repertorio internacional pues una parte del repertorio del trio joyel se basaba en la adaptación de obras internacionales, prueba de ello queda plasmado en su trabajo discográfico Joyel vol.1, con obras como, Serenata Española (Serenata) Oliver Metra, ferrocarril de los altos (polka) de domingo Betancourt, y en versiones que el maestro León hizo para Joyel,

¹² *Es necesario recordar que el maestro Aicardo Muñoz fue el tiplista del trio Joyel.*

que el trio interpreto en concierto, obras como tico tico no fubá (samba) de Zequinha de Abreu, y bella Rosemary vals de Fritz Kreisler.

Momento #2: Pedro Morales Pino y La Lira Colombiana, Música Colombiana sin Alpargates Para el Mundo, Músicas del Mundo en Bandola, Tiple y Guitarra.

Si nos remontamos a la Bogotá de las últimas décadas del siglo XIX, encontramos una amalgama de expresiones culturales, sociales que luchan para recibir el nuevo siglo en una urbe que está en continuo crecimiento y consolidación, podemos encontrar tradiciones mestizas de negros, nativos americanos, enruanados como solía decirseles, y el intento de consolidación de una sociedad burguesa tratando de imitar el estilo, quizás, victoriano de una época que mundialmente se visualiza como de revolución industrial, donde las practicas artesanales dan paso a la tecnificación, también se debe tener en cuenta la implementación del reciente concordato firmado entre la santa sede y el gobierno, en donde la iglesia hizo concesiones sobre sus derechos económicos a cambio del control del aparato educativo y de la institución matrimonial, a la vez que recupera su autonomía interna, en pro del bien colectivo, para unos un paso atrás pues volvería el pensamiento de sumisión vivido durante la colonia, al ser Colombia un territorio dominado por un imperio de católicos de ultraderecha; para otros, sería la forma de buscar la paz, la unidad y dejar a una lado la guerra civil que enfrento a hermanos con hermanos bajo el discurso violento del general Mosquera, pues el pensamiento y la presencia de la iglesia católica a lo largo y ancho del territorio nacional, tenía más presencia, e incluso más legitimidad, que el mismo gobierno que se trataba de instaurar, razón por la cual, la iglesia cumpliría una labor importante de mediación, pacificación y de unidad de pensamiento al ser la religión católica, la religión de la mayoría. Es allí, en todo este caldero social, religioso y cultural, más específicamente en el pasaje Rivas de Bogotá, donde escuchamos las notas de un instrumento de

cuerda que reúne esta mezcla sin filtro de lo que vive Colombia, tradiciones europeas unidas a tradiciones americanas para crear una idea que daría la primera revolución musical en las cuerdas pulsadas tradicionales, la bandola de Pedro Pascacio de Jesús Morales Pino y su agrupación la Lira colombiana.

En la lira colombiana vemos la presencia de grandes innovaciones morfológicas de los instrumentos, especialmente en la bandola, y la definición de los roles que cada uno de los instrumentos desempeña en la agrupación, serían modelos a seguir por varias generaciones de músicos de cuerdas en Colombia; al lado de este interesante grupo conformado por bandolas tipo Morales Pino de 6 ordenes, tiples, guitarras y violoncello, encontramos en la primera y segunda etapa de esta agrupación, un repertorio nutrido por obras adaptadas de la tradición Centro Europea de compositores “universales” Mozart, Verdi, Haydn, obras musicales de moda o que estaban en el gusto e imaginario sonoro de la gente y una que otra obra creada por Morales Pino emulando el estilo brillante de las músicas de salón pero en ritmos nacionales, como el pasillo, la danza y el bambuco. Estamos frente al experimento quizás más importante llevado a cabo hasta esa fecha por un músico Colombiano donde por medio de instrumentos de cuerdas nacidos de la tradición, se desea hacer una orquesta para interpretar la “buena música” o “la música culta” aquella que venía o tenía raíces europeas, la que se interpretaba en piano o violín, la cultivada por los conservatorios, esto como modelo de aceptación social y musical que quedaría plasmado a lo largo de la historia de los cordófonos en nuestro país, atrás de este repertorio culto conformado por adaptaciones de grandes maestros de la ópera y de la música europea, podemos vislumbrar algunas obras que daban cuenta del nacionalismo romántico que en ese momento se empezó a impulsar por el gobierno de la época, música nacida de las tradiciones sonoras de nuestra Colombia mestiza andina.

Pues la verdad... ¡la estrategia funcionó!, al interpretar este repertorio europeo en instrumentos de cuerda pulsada y al colocarle frac a la música nacional, la lira colombiana, su música y su propuesta fue muy bien recibida por la crítica y la sociedad de la época que vieron en esta agrupación la voz de la música de Colombia, obviamente, arropada con la túnica de las músicas de tradición europea, ganando adeptos hasta el punto de ir disminuyendo las adaptaciones para empezar una carrera con un repertorio propio y original, esto se daría ya en la última Lira colombiana configurada en 1918, en la edad madura de Morales Pino.

Pero al aceptar la propuesta de la agrupación se hizo cuna para que la música, los ritmos e instrumentos de cuerda pulsada andinos colombianos comenzarán su vida a los ojos una sociedad que hasta hace poco veía malintencionadamente la práctica de las músicas e instrumentos nacidos de la tradición solo como elementos pintorescos para amenizar la juerga en las chicherías entre ruanas y alpargates, pero que gracias a la visión, iniciativa e inteligencia de Morales Pino y sus músicos, se pudo demostrar que no era música ni instrumentos para chichería, sino que había en estas manifestaciones artísticas una dignidad y sofisticación tal, que eran elementos dignos de músicas para presentar en un concierto de cualquier teatro de categoría. Cabe anotar que, según varias pesquisas de varios músicos investigadores a diferentes archivos, incluso al archivo de los herederos de Morales Pino, nunca se ha podido encontrar un score formal de algún arreglo de la lira colombiana, solo la partitura con la línea melódica, se puede llegar a pensar que algunos de los músicos alrededor de Morales Pino que integraban la Lira colombiana, no sabían leer música, por lo cual el maestro organizaba la instrumentación que correspondía a 1ra bandola, 2da bandola, tiple, guitarra y violonchelo, posteriormente, les enseñaba las partes en forma oral por imitación a aquellos integrantes que no leían música, interpretando posiblemente el maestro Morales Pino la segunda voz en la bandola, esta referencia se pudo obtener gracias a la entrevista

personal realizada al maestro Fernando León para la elaboración de este trabajo, donde nos comenta el tipo de repertorios y las prácticas que desarrollaba la lira colombiana:

El primer referente que tengo histórico, del desarrollo del tiple la bandola y la guitarra, obviamente es Morales Pino cuando llega a Bogotá, cuando él llega a Bogotá a finales del S.XIX, más o menos hacia 1884, 85, él llega a Bogotá con dos propósitos, estudiar pintura y estudiar música, se matricula en la academia nacional de arte a estudiar pintura, y ahí conoce en la academia un compañero que también estudiaba pintura y que practicaba la música, Ricardo Acevedo Bernal, ese gran pintor, tocaba bandola y tocaba tiple y guitarra, por imitación, no tenía una formación académica en la música, era un gran pintor, y gran compositor además; ahí lo primero que forma Morales Pino al encontrar a Ricardo Acevedo es un trio, con un señor Montañez que toca la guitarra, que era también guitarrista bogotano y arman un trio, pero lo curioso es que en ese trio lo que tocan, ni siquiera son pasillos o bambucos, porque no, ahí lo que hay son unas adaptaciones de intermedios de Zarzuela, de cosas que estaban de moda de la ópera, hay que tener en cuenta que acá a Latinoamérica venía mucha compañía de España de zarzuelas y mucha compañía de opera que venía de Italia a América y que necesariamente llegaban a Cuba, porque Cuba fue un epicentro de la cultura para Latinoamérica, y de Cuba bajaban a Suramérica, bajaban por el pacífico llegaban a Buenaventura desembarcaban, llegaban a Cali, a hacer presentaciones en Cali, y se movían a partir de Cali se movían por pueblos del Valle del Cauca y llegaban a Popayán, llegaban hasta... si hasta Popayán, volvían a Buenaventura y bueno venían a Bogotá, o asea eso era una especie de caravana que venía a hacer o zarzuela u ópera y, tenían que buscar músicos también en las ciudades donde llegaban, para poder

complementar la orquesta, o para poder hacer toda esta cosa del montaje de la ópera o de la zarzuela y, habían, intermedios de ópera que se volvían famosos entre el público, los cocineritos, la viuda alegre, en la opereta, en las óperas, y los músicos populares se aprendían esas melodías que la gente, silbaba o tarareaba; y, conseguían las reducciones de piano, y, hacían las adaptaciones, Morales Pino fue un adaptador muy...e inclusive, conozco el archivo del maestro Morales Pino que lo posee la bisnieta, que lo tiene la bisnieta, que es una radióloga médica Martha Lucia Velasco Morales, ese archivo lo tuvo obviamente lo heredo el abuelo de ella, el hijo menor de Morales Pino, Augusto Morales Pino Llerena se firmaba así, el hijo menor, él se casó en Bogotá tuvo dos hijas de esas dos hijas, María Eugenia Morales, heredo el archivo del abuelo, o sea el maestro Morales Pino, María Eugenia murió hace tres meses, y ya tenía el archivo la bisnieta, que es amiga mía, que somos muy amigos, y yo conozco ese archivo, y, lo he tenido en mis manos y, que he encontrado ahí, muchas adaptaciones del maestro Morales Pino, de intermedios de zarzuela, piezas de ópera famosas, música latinoamericana que estaba de moda, música cubana que también caminaba por todo el mundo y el empieza a adaptar eso(...) ahí hay una cosa que es la que me deja a mi pensando, cómo trabajaría él... Con el trio es muy fácil, porque el seguramente le enseñaba al del tiple que tocaba, en este caso, al maestro Ricardo Acevedo, seguramente le enseñaba la parte del tiple y al guitarrista pues parece que el leía, que tenía una formación pues básica de la guitarra, no tenía problema, que eso si lo mira uno con el trio Morales Pino (...) ¹³es muy sencillo deducirlo, yo no he podido encontrar, bueno, no encontré, no es que no haya podido, es que no encontré en el archivo del maestro Morales Pino, un arreglo completo para

¹³ Refiriéndose al trio Morales Pino conformado por Álvaro Romero en la guitarra, Peregrino Galindo en la bandola y Diego Estrada en la bandola.

estudiantina para la lira colombiana que dijera: Ira bandola, 2da bandola, tiple, guitarra y chelo, porque no tenía contrabajo nunca, era violonchelo que lo toco Calvo¹⁴, en algunas fotos está Calvo, con la famosa Lira colombiana, en otra está un señor Carlos Wordsworthy, de origen austriaco, en otras está un señor que conocí ya muy mayor, a quien lo entreviste para que me contara como era Morales Pino, a Vicente Niño y a mí, para que nos contara, el señor Gregorio Silva, que era cantante y tocaba violonchelo, y Julio Valencia que se quedó en Cali y conoció a Matilde Zamorano y ahí nace pues el maestro Antonio María Valencia(...) Aquí hay una cosa, es que no encontré, en el archivo del maestro Morales Pino, no hay...ningún...lo que dice es primera bandola, o bandola ni siquiera primera bandola, dice bandola y cuando yo toco eso, pues son melodías, son melodías del calavera (refiriéndose al pasillo el calavera de Morales Pino) o de la música de él y muchas transcripciones de melodías de lo que conté, los cocineritos, la viuda alegre, el rapto en el Serrallo, bueno cosas de ese estilo, que encontré, y que están en el archivo del maestro Morales Pino y curiosamente unas transcripciones de obras para guitarra sola, parece que Morales Pino fue un guitarrista muy bueno, porque se las editaron en Guatemala, eso está ahí, transcripciones para guitarra del maestro Morales Pino, de preludios de zarzuelas y de óperas, bueno, arias de óperas famosas transcritas; pero, no hay una instrumentación completa para estudiantina, ni para la lira, ni para conjuntos...hay unos bosquejos de la fantasía sobre dos temas colombianos que le conocemos, la fantasía sinfónica, son bosquejos para orquesta interminados, o sea están ahí como bosquejo; mucha melodía, mucha; música escrita para piano de él, de su música, prácticamente toda, seguramente él la escribió

¹⁴ Refiriéndose al maestro Luis Antonio Calvo.

para piano por una razón, porque la moda era mandar todas esas músicas de piano a Estados Unidos o Europa para que las grabaran, y para que las editaran también. (...) Pero era una exigencia, el que no escribía para piano pues su música no trascendía, entonces por eso Morales Pino, su obra que está en ese archivo personal, en ese archivo que hoy la depositaria es su bisnieta Martha Lucia, en su gran mayoría es música escrita para piano, del maestro Morales Pino; esto deja unas dudas, que me pregunto yo hoy todavía, sabemos que Fulgencio García no leía, no aprendió a leer música, o sea no tenía cultura musical, que Emilio Murillo tenía una mediana cultura musical porque Emilio Murillo estudio piano y fue a la academia nacional de música de la época, que algunos contemporáneos de la lira, que lo acompañaban al maestro Morales Pino, sobre todo los que tocaban bandolas, los hermanos Romero de Bogotá, no los de Cali, Asnoraldo, Cervoleón y Tobías que eran los Romero de Bogotá, de ellos Cervoleón era el que leía bandola, y hacia arreglos de música colombiana, pero yo conozco los arreglos porque tengo algunos, que era la melodía y el arreglo consistía en poner arriba de cada compás, quinta de Do, tónica de Do, Fa menor y decía arreglo para trio, entonces, cuando habían algunos cantos obligados de la guitarra, se los escribían en el mismo pentagrama en bastardilla de la bandola; entonces esto deja ver, que la cultura musical en los instrumentos tradicionales, y yo diría que tanto en la bandola como el tiple, no era grande, primero porque no habían academias de formación, y ahí lo único que se sabe es que Morales Pino, formo la Lira colombiana y fue como una especie de punto de encuentro, donde él tenía el estudio de pintura para reunirse y él les enseñaba seguro, las melodías para tocar con la Lira, seguramente el, a mí me da la impresión que el hacia las voces, la segunda voz seguramente, la segunda bandola, porque es más fácil

enseñarle a alguien que no lee, la voz principal obviamente, o sea la melodía, entonces eso debió ser los que, Blas Forero y los que integraron esa primera Lira, el maestro los cogía, esto es lo que vamos a tocar, vamos a tocar la gata golosa por decir algo, tarareo, pero se la aprendían fácil, ahí estaba el compositor que era Fulgencio García que lo acompañó en esa primera Lira, y creo yo que, no existe un documento, no he podido encontrar un documento completo de un arreglo, o de una instrumentación para la Lira Colombiana, o sea no existe.(...) Entonces, esos repertorios no aparecen arreglos, ahora curioso, los programas de mano que hay del maestro Morales Pino, de sus giras con la lira, cuando uno mira que tocaban, si hay dos obras colombianas en cada concierto eso es mucho, es una obra de Morales Pino y otra de pronto de otro compositor colombiano, el resto son adaptaciones de intermedios de zarzuela de lo que estaba de moda, eso es lo que me encontré.(...) Eso era lo que se estilaba en ese momento con las estudiantinas y con la música colombiana y con el caso de la bandola, tiple y la guitarra, mucho repertorio ajeno, mucho repertorio universal por decirlo en general, no sé si daba pena, o no les llamaba la atención, o no era apetecido, pero es extraño, es extraño eso de que no tenían repertorio colombiano(...)hay que tener en cuenta que en Bogotá, que es donde Morales Pino desarrolla su vida es en Bogotá realmente, porque vive mucho su vida y muere en Bogotá, el desarrollo de su música está en Bogotá con la Lira, él empieza a estudiar en la academia de la época, en la academia nacional de música, y, yo pienso que, lo que uno conoce es que lo llamaban mucho a toques, a toques de la época la sociedad bogotana de la época, a las casas de familia e inclusive en el palacio de la época, en el palacio de San Carlos, Morales Pino fue con este trío de Ricardo Acevedo Bernal y Vicente Montañez, fueron invitados por el presidente de la época, a tocar al

palacio, pero que tocaron, tocaron la música transcrita a trio de lo que era el referente de las operetas, de las compañías de zarzuela, de lo que camina por américa y Colombia, lo que se presentaba en el teatro de la época, hoy teatro colón, que eso era lo que llegaba, y entonces a mí me parece, que lo que buscaban era o lo que se busco fue, darle estatus a la bandola, al tiple y a esa conformación de grupo tocando música internacional, universal, para darle cabida en los salones, en los teatros y en las casas de familia de los acomodados que los contrataban, ahora, mucha música de esa, los shotices, las gavotas, las mazurcas, que es esa herencia que está en américa, que es música de salón que pasa a ser música de salón, pues esa era la música que se bailaba, yo creo lo del pasillo, lo del valse colombiano o vals colombiano, las capuchinadas famosas, eso, se da es después, eso da ya en una práctica posterior a los últimos años del S.XIX y los primeros del S.XX, pues la música que se toca no solamente en Colombia, en los países vecinos, Venezuela, Ecuador es la música que tiene toda esa influencia europea de la mazurca, el vals, la gavota, el shotis, y hay que tener en cuenta que los cantos, las canciones que cantaban las niñas que estudiaban canto, o las que estudiaban piano, pues era la música de salón, era Chopin, era Waldteufel, los valeses de Waldteufel, y eran lo que bailaban, y eran las niñas lo que cantaban eran arias de ópera, o romanzas de zarzuela, y eso mismo lo adaptaban a los conjuntos de bandola, tiple y guitarra, es eso, yo creo que como eso era tan popular. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020).

La primera noción que tengo del maestro Morales Pino me la brindo el maestro con el que inicie el camino de la bandola, el maestro Aicardo Muñoz Vargas, más o menos al inicio del año 1994; él nos reunía después de la clase de instrumento a Isabel Muñoz, la hija mayor del

maestro y compañera de bandola, a Edgar Andrés Garzón, estudiante de guitarra del maestro y compañero mío de notas musicales, a mi hermano Juan Carlos y a mí, en unas clases de apreciación musical como complemento de nuestra formación instrumental y teórica, donde explorábamos grabaciones de la fonoteca del maestro Aicardo, entre cada audición el maestro nos hablaba de compositores e intérpretes, los primeros encuentros los centro en el maestro Morales Pino, compartiendo con nosotros, información entre anécdotas e historia de la vida de quien el maestro Aicardo llamaba el padre de todos nosotros; nos comentaba de la genialidad del maestro componiendo, sobre todo de la inmensa cantidad de pasillos que escribió, y que por eso lo llamaban el rey del pasillo; de cómo su tremolo era tan perfecto y parejo que emulaba las arcadas de un violín, de cómo se fue de travesía con la lira colombiana por centro América para llegar a Nueva York, y como varios de sus músicos se fueron quedando en algunos destinos que visitaron, enamorados de mujeres locales, esta es la razón que el daba para explicarnos de como el bambuco se rego por centro América, pues el bambuco es el aire Nacional de Colombia, afirmaba él.

Anécdotas que rondaban lo mítico, reflejando ese realismo mágico que muchos dicen que tenemos los colombianos cuando narramos historias. Gracias al maestro Aicardo Muñoz, conocí obras como los pasillos reflejos, confidencias, tartarín, pierrot, iris, Leonilde; bambucos como el Fusagasugueño, Trigueña, cuatro preguntas; posteriormente mi conocimiento de la obra y vida del maestro Morales Pino crecería exponencialmente como mi capacidad interpretativa gracias a mi contacto con agrupaciones, literatura especializada y compañeros músicos. Para cerrar este pasaje, es necesario aclarar el profundo respeto y admiración que profeso a la obra y vida del maestro Morales Pino, pues su ejemplo sirvió de inspiración para muchas de las labores y

proyectos que he adelantado a lo largo de estos 28 años interpretando, aprendiendo y desarrollando la bandola y las cuerdas colombianas.

Momento #3 “The Hernández Brothers”, Los Grillos Viajeros De Las Cuerdas:

Dentro de las referencias de grupos tradicionales de tiple, guitarra y bandola brindadas por el maestro Aicardo Muñoz en sus clases, hay un trio que pasó a la historia por ser el grupo que mayor cantidad de viajes realizó, creando a su alrededor una especie de leyenda nutrida de hechos reales y ficción al llevar la música andina colombiana y sus instrumentos de cuerda por varios lugares del mundo; los hermanos Hernández llenaron de ilusión, sueños y de espíritu aventurero, las acciones de los primeros años de mi formación como bandolista.

El trio de los hermanos Hernández nacidos a finales del siglo XIX, conformado por Héctor en la guitarra y el serrucho; Gonzalo en la bandola, y Francisco (Pacho) en el tiple, oriundos del municipio de Aguadas, departamento de Caldas, razón por la cual el festival del pasillo que se realiza en este municipio ubicado en el filo de las montañas colombianas, lleva el nombre de estos insignes músicos.

Los grillos, como se les llamaba en Aguadas a la familia Hernández porque todos sus integrantes¹⁵ tocaban instrumentos o cantaban, dando serenatas en las noches y recordemos que los que cantan en la noche son los grillos, y como pasa en los pueblos de nuestro país, el apodo familiar por extensión se le aplico a los tres hermanos, aprendieron los instrumentos tradicionales de forma empírica por herencia familiar y exploración, con un oído excepcional, prácticamente reproducían a primer oído lo que escuchaban, pero amigo lector no se engañe por los parámetros que a veces en nuestra cultura se prejuzga al músico empírico, eran instrumentistas de altísimas

¹⁵ *El matrimonio Hernández Sánchez tuvo 10 hijos, 6 hombres y 4 mujeres.*

cualidades, en verdad virtuosos que eran capaces de hacer pasajes solistas en los instrumentos fuera guitarra, el tiple o la bandola, elementos interpretativos que en la actualidad requieren mucho estudio, entonces nos podemos hacer idea de la alta calidad que poseían los Hernández; este trio realizó varias correrías que los llevarían a diferentes países de Europa, África y las américas, lugares que para muchos de sus coterráneos resultaban producto de una fértil imaginación, pero que marcaron por muchos años, uno de los ideales de las agrupaciones en Colombia, viajar por el mundo.



Figura 42. En la imagen el trio de los hermanos Hernández, donde se puede observar a Héctor Hernández sosteniendo una guitarra-arpa obsequiada por la compañía norteamericana Gibson Mandolin-Guitar Mfg. Co, Ltd. Imagen <http://www.harp guitars.net/iconography/icon-gibson.htm>

Se empieza a tener mención y referencia artística del trio de los hermanos Hernández en 1921 en un concierto realizado en el teatro Olimpia de Manizales que fue el inicio de su carrera artística, al trio originalmente le dieron el nombre de arpa del Ruiz, pero al poco tiempo, se le cambio el nombre por el que todos lo conocerían, el trio de los hermanos Hernández, o como se dieron a conocer en los países anglosajones the Hernández brothers; compiten en Bogotá en una convocatoria que realizó el circo Riego para llevar de gira un espectáculo colombiano, lo que les permitió iniciar sus viajes y aprender el desarrollo de un Show en pro de un público, en entrevista personal que se le realizó al maestro Fernando León, el aporta una serie de datos importantes y curiosos:

En esa época no existían los medios de comunicación masivos como los hay, no existía, ya el disco estaba empezando a llegar, las vitrolas que era lo que se ponía de moda, no en todas las casas, porque eso era costoso comprar una vitrola, y los discos eran encargados, y había una casa en Bogotá que era la del señor Gaitán, que era famoso que importaba vitrolas y discos y la gente que tenía el dinero pues compraba eso, y era lo que escuchaban, y muchos se aprendían de esas tertulias oyendo, música en discos en vitrola o grafonóla, muchos músicos oían eso y se lo aprendían como decían, de primer oído y lo montaban, haga usted esto y haga usted esto, un ejemplo claro de eso son los hermanos Hernández, lo que yo conozco de la historia de los hermanos Hernández, es que parece ser que ellos, escasamente leían¹⁶, eran más de imitación que lectores, eso por un lado(...) Mira, de esos hermanos el menor fue muy famoso, Oscar Hernández, que es el que toca el tiple con el maestro Zapata y con Gentil Montaña en

¹⁶ En cuanto a lectura musical.

ese disco(...)¹⁷Ellos fueron afortunados porque ellos se ganaron un concurso en Bogotá con un circo(el circo Riego) que andaba buscando músicos, ellos se ganaron ese concurso, trabajaron con ese circo, y viajaron por Europa con el circo, el circo se los llevo a ellos, y en Europa aprendieron a tocar todo lo que estaba de moda, estuvieron en Estados Unidos, en la casa blanca, bueno hicieron de todo, para mi ese es un trio que fue el pionero de las grabaciones, porque uno mira el catálogo de los hermanos Hernández y es inmenso, y tocaron de todo, hasta rancheras tocaron, y acompañaron a Pedro Vargas, hay grabaciones acompañando a Ortiz Tirado, y a cantantes famosas. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020).

Se debe hacer claridad que con el circo Riego los hermanos Hernández recorrieron la costa atlántica y llegaron hasta Venezuela, donde por diferentes factores se separaron del circo. ¿Pero en realidad que se sabe del trio de los hermanos Hernández? Los Hernández son herederos de una fuerte tradición musical familiar, se sabe que la familia materna en su mayoría eran músicos, por eso su primera instrucción musical fue en el seno familiar por parte de su señora madre y sus tíos, quienes les enseñaron la bandola, el tiple y la guitarra; Héctor nace en 1898, Gonzalo en 1899 y Pacho en 1903, se sabe que en 1914 a la edad de 16, 17 y 11 años respectivamente, el padre Domingo Mejía se da cuenta de las grandes cualidades musicales de los Hernández, por eso encomienda a Juan Pablo Morales quien era el músico encargado de la dirección del coro parroquial de Aguadas, les brinde una instrucción musical a los hermanos Hernández más periódica y concreta, siendo estas, la familiar y la brindada por Juan Pablo Morales, las únicas instrucciones en música que los Hernández recibieran, en un tiempo donde

¹⁷ *Haciendo referencia a la producción discográfica zeida-codiscos pequeños tesoros musicales, disco realizado por Jesús Zapata en la bandola, Gentil Montaña en la guitarra y Oscar Hernández en el tiple.*

no había facilidad de acceso a programas de formación musical por ubicación geográfica y situación económica. En entrevista personal con la maestra Sofía Elena Sánchez Messier, quien ha realizado un arduo trabajo de investigación en torno a los Hermanos Hernández al ser ella, heredera familiar y musical de los Hernández, nos aporta esta valiosa información:

Pero es que la formación era así, eso lo quiero como dejar muy claro, es que como era un patrimonio de la casa, los Sánchez eran los que cantaban y tocaban, por eso les decían los grillos, los grillos cantan en la noche después de la faena del día, tu que oyes truu truu truu, ah vamos donde los grillos, ellos eran los grillos, de la Castrillona, de la finca, entonces ellos lo aprendían porque eso era un asunto que se aprendía en casa, y todos sus tíos leen, fueron maestros y todos los tíos fueron músicos pues muy reconocidos y los otros hermanos si fueron, también músicos lectores, pero sin titulación, no se usaba. (S. Sánchez, comunicación personal, 14 de febrero de 2021).

Se sabe que el trio de los hermanos Hernández realizaron doscientas veinte grabaciones con la RCA Víctor en Estados Unidos, esto es comprobable por los catálogos de la RCA que reposan en la biblioteca del congreso en Estados Unidos. Se sabe que realizaron giras por territorios del sur, centro, norte e insular del continente americano; en América del sur visitaron Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Ecuador, Brasil, Venezuela; en centro y la parte insular de América visitaron Panamá, Costa Rica, México, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, en esencia todas las Antillas; Canadá, en norte América hicieron varias giras recorriendo durante varios años de oriente a occidente, en las famosas caravanas de artistas, presentándose en los más importantes teatros de la época. En el continente europeo llegaron a Portugal, España, Francia, Inglaterra e Italia gracias a la compañía Orfeón que los llevo de gira a Europa en varias ocasiones; estuvieron de gira en África septentrional, específicamente en Marruecos y sur del

continente africano, hay mención de una gira de 2 meses por el sur de Australia en 1928 bajo contrato del circuito Williamson visitaron Sidney, Melbourne y Brisbane; se ha podido verificar toda la trayectoria artística y los viajes, gracias a factores de ubicación espacio temporal que son:

1. Grabaciones de programas radiales.
2. Prensa escrita, críticas y reseñas artísticas especializadas de la época.
3. Documentos legales como contratos, invitaciones diplomáticas y recibos de facturación de los grandes teatros e industrias de la radio y el entretenimiento.
4. Catálogos de presentaciones artísticas de los teatros. En el libro *The Complete Book of 1920s Broadway Musicals*, en la página 469, correspondiente a la temporada 1928-1929, aparece el trio de los hermanos Hernández o the Hernández Brothers trio.
5. Carteles de promoción y programas de mano, en colecciones privadas o públicas.
6. Grabaciones de discos, catálogos de compañías discográficas de la época.
7. Archivos fotográficos personales y de empresas patrocinadoras de la época.
8. Relatos de otros artistas que coincidían con ellos en escena.

Al respecto la maestra Sofía Elena Sánchez Messier aporta los siguientes datos:

La compañía orfeón los llevo a Europa varias veces, Portugal, España, Inglaterra, Francia, Italia, norte y sur de África, lo que te digo está sustentado, está demostrado porque ellos fueron muy juiciosos, desde que viajaron recolectaron todo el material, programas de mano, afiches, flyers, cartas, invitaciones y hay notas al pie y, todo está verificado en la travesía de los grillos, lo que nosotros llamamos la travesía, que son dos álbumes monstruosos que son los testimonios de su viaje (...) y eso fue el éxito de la vida de los Hernández, ellos escuchaban y repetían, pero, repetían su propia versión, no copiaban. (S. Sánchez, comunicación personal, 14 de febrero de 2021).



Figura 43. Hermanos Hernández, izq. cartel del teatro Colombia, hoy teatro municipal Jorge Eliécer Gaitán, en este cartel se promociona al trio como artistas Víctor, haciendo alusión a la casa discográfica RCA Víctor. imagen tomada de

<https://www.revistaarcadia.com/impresa/musica/articulo/los-herandez-los-rockstars-colombianos-de-los-anos-treinta/78223/>

Se sabe que Héctor Hernández era un virtuoso de la guitarra, interpretaba guitarra solista en un momento de la historia donde la guitarra solista o clásica estaba iniciando su camino de popularización en las aulas de los conservatorios del mundo, lo que le valió que la compañía norteamericana Gibson Mandolin-Guitar Mfg. Co, Ltd. Le obsequiara una guitarra-arpa un instrumento exótico de 18 cuerdas, esta era una estrategia de marketing que la empresa utilizaba en la década del 20, distribuir sus instrumentos entre artistas notables que le pudieran ayudar a establecer la marca, esto convierte a Héctor en el primer artista colombiano patrocinado por una marca extranjera de instrumentos musicales. Además de guitarra Héctor Hernández interpretaba el serrucho y un instrumento hecho por él con botellas de vidrio el cual bautizo botellófono.

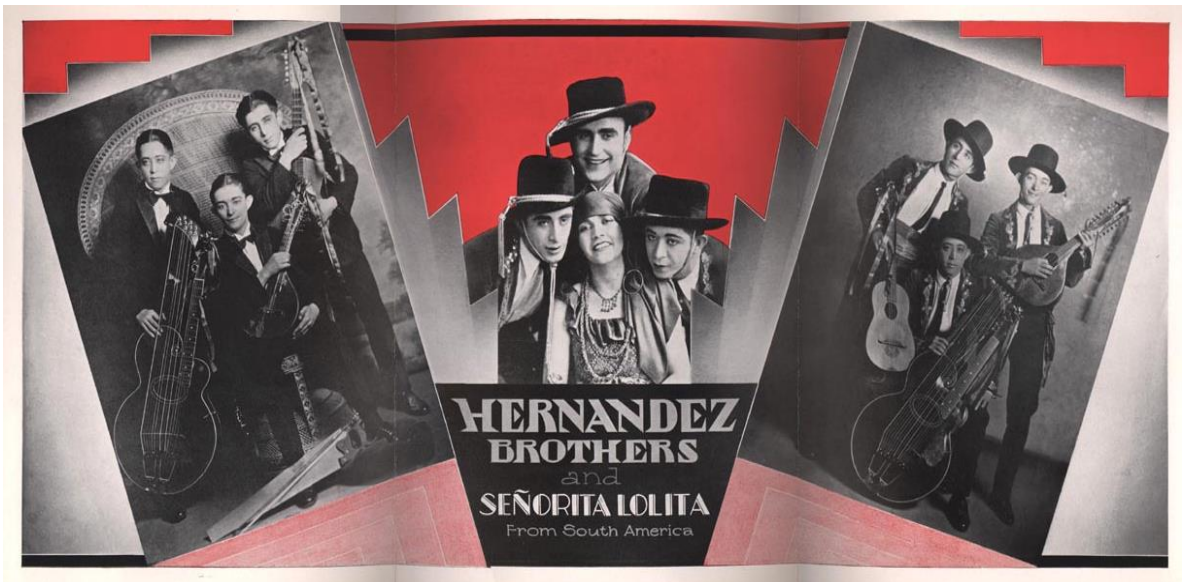


Figura 44. Cartel promocional Hermanos Hernandez. Esta fotografía hace parte del Departamento de Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de Iowa. Imagen extraída de <http://www.harpguitars.net/iconography/icon-gibson.htm>

Es importante hablar de los repertorios y las estrategias para configurarlo que utilizaban los hermanos Hernández; tras un análisis de los textos, catálogos de grabaciones, de todas las evidencias documentales, se pueden listar una serie de elementos que consciente o inconscientemente utilizó el trio para ser acogido por el público y tener tanta difusión, en un tiempo donde los desplazamientos, la promoción y el establecerse como artistas reconocidos en el medio era muy complejo, nunca un grupo empezó con tan poco y llegó tan lejos, estos elementos fueron:

1. La calidad y el virtuosismo que poseían en los instrumentos individual y sobretodo colectivamente.
2. La exótica sonoridad de su ensamble, al interpretar obras en un formato instrumental inédito para muchos, donde no se creería poder hacer algunos repertorios; no solo

interpretaban en formato de trio andino colombiano de bandola, tiple y guitarra, que de por sí ya era bastante exótico, sino que generaban diferentes configuraciones donde incluían serrucho, la guitarra-arpa y el botellófono, esto lograba impactar a la audiencia, resumiendo, su versatilidad de configuración de ensamble al ser multi-instrumentistas, permitió jugar con varios colores y timbres, sumado a esto, la mezcla de repertorio instrumental y vocal.

3. Interpretar música andina colombiana como repertorio exótico para el tiempo, pero este repertorio la verdad no era mayoría, la mayor parte del repertorio estaba configurado bajo tres aspectos fundamentales, el primero, música de moda, es decir, obras instrumentales y canciones que circulaban en la naciente radio y en los discos. Segundo, obras musicales de la tradicional del país que visitaban. Tercero, obras del repertorio culto europeo, intermedios de zarzuelas, oberturas, todo este tipo obras consideradas populares dentro de la música europea llamada culta. De esta manera configuraban un repertorio variado, donde se podían apreciar música brillante europea, músicas o ritmos de moda, junto a músicas locales y lo exótico de la música andina colombiana.
4. La versatilidad de repertorios, como lo expresa el maestro Fernando León, tocaban de todo, es decir no se limitaron, ni se encasillaron en un solo tipo de género musical, le daban al público lo que querían escuchar. Contaban con repertorios propios e inéditos compuestos en su mayoría por Francisco, que fueron muy bien recibidos por el público.
5. Los tres hacían sinergia, funcionando como una empresa artística; así como cada uno tenía un roll dentro del ensamble instrumental, en esta fructífera empresa artística familiar, cada uno cumplía un roll, Jaime Andrés Monsalve que es periodista musical y jefe musical de Radio Nacional de Colombia y crítico musical de ARCADIA, en un

artículo titulado “los Hernández, los 'rockstars' colombianos de los años treinta”, escrito el 10 de octubre de 2019 nos comparte que Héctor era el ejecutante más virtuoso y llamativo en la escena; Gonzalo fungía como albacea y cuidaba celosamente cada peso adquirido; y Pacho, el más locuaz y ocurrente, conseguía fácilmente contratos y fechas.

El trio de los hermanos Hernández se desintegra en 1948 cuando muere Héctor el hermano mayor, quien era la piedra angular de la agrupación, y aunque recibieron cartas de guitarristas de Colombia y de diferentes lugares del mundo, pidiendo hacer parte del trio para que no se acabara, decidieron que era el final del trio, pues ellos tenían muy claro su pensamiento en una frase, “Después de los Hernández no hay Nadie”. Este trio dejó ondas marcas en la proyección de la música y los instrumentos andinos colombianos, su talento nutrió y sigue teniendo impacto hoy en día en la llamada música de cuerda pulsada tradicional, pues la referencia de los repertorios, ser pioneros en la difusión de la música, ritmos, géneros e instrumentos no solo de nuestro país sino de latinoamericana, su versatilidad escénica entorno a sus discursos musicales, brindarle posibilidades al tiple y la bandola de exploración en facetas solistas que para la época eran inexploradas, fantásticas e imposibles, con todo esto, se puede llegar a afirmar que fueron instrumentistas con recursos técnicos muy adelantados a su época, que alimentaron el imaginario de lo que se puede lograr con una agrupación de cuerdas de calidad con un alto compromiso artístico, es decir vivir como interprete viajar, grabar, componer, interpretar, estrenar obras; se debe recordar que la labor interpretativa y pedagógica de Gonzalo alrededor del tiple, la bandola, cimentaron la inquietud y las primeras bases de técnicas para explorar estos instrumentos en forma solista sin ningún tipo de acompañamiento, se debe recordar que Gonzalo Hernández afinaba su bandola igual que una guitarra, lo que es muy válido

para estabilizar el instrumento y permitirle una función mucho más hacia la armonía dentro de las prácticas que desempeño con altísima eficiencia.

La labor de Francisco “pacho” como empresario, representante de artistas y su contacto con políticos amigos, promovieron las primeras leyes de propiedad intelectual para la música en Colombia, esfuerzos de los que se desprendió la creación de Sayco, empresa que nace con principios de salvamento y de un ferviente deseo altruista de apoyar al artista colombiano, es lamentablemente que su brújula apunte en una dirección contraria, a lo que muchos músicos como Pacho y sus hermanos creían que debía ser el apoyo real a los artistas en Colombia.

Deseo cerrar este segmento acerca de los hermanos Hernández con una descripción realizada por la maestra Sofía Elena Sánchez Messier en entrevista personal para este trabajo, donde ilustra con claridad la figura de los Hernández:

Los hermanos Hernández fueron una empresa musical muy exitosa, y como empresa eran supremamente hábiles para escoger el repertorio dependiendo del escenario donde estuvieran, como ellos hicieron su vida artística en el exterior, efectivamente su gancho era apropiar y hacer versiones de prácticamente todo el entorno musical en que estaban, hacer versiones para instrumentos bandola, tiple, guitarra, que en algunas reseñas de prensa decían instrumentos rudimentarios, los catalogaban como de rango bajo, que era impresionante lo que lograban hacer, ellos descretaban tocando música clásica y tocando cualquier otro tipo de música, tenían una oreja prodigiosa, realmente prodigiosa, tenían una oreja que casi que calcaban lo que oían, y tenían la habilidad de desarrollar y copiar todo, absolutamente todo, entonces hicieron mucha clásica y en eso eran lo máximo, incluso aquí en Colombia cuando llegaron cargados de una cantidad de pergaminos, de premios, de vida musical por todo el mundo, porque viajaron por todo el

mundo, pues les pedían era música clásica en bandola, tiple, guitarra, especialmente música clásica, pero tocaban tango, música para cine, fox trot, rag time, pasodobles, la mula rucia, música tradicional, bolero, todo absolutamente todo lo que estuviera de moda y todo lo que se diera impulso ellos lo hacían, y hay una cosa muy bonita, es que ellos hacían la mitad del concierto colombiano que también era un hit internacional y era desconocido, y el otro concierto era música clásica, y también algo muy importante, hacían segmentos de solos, si, bueno música latinoamericana toda no, desde México que era, también tocaban mucha música mexicana hasta el sur, hacían segmentos de solo, estamos hablando de los comienzos del siglo XX, la guitarra solista estaba floreciendo, habían empezado a escribir los compositores románticos españoles para guitarra y había nacido y empezado pues Andrés Segovia y toda esta onda de guitarristas, y por supuesto, el guitarrista Héctor del trio de los hermanos Hernández tocaba música clásica para guitarra, ¿cómo aprendió? no tenemos ni idea, suponemos que el oyó y toco, porque creemos que ellos no leían partitura o por lo menos en ese entonces, creemos, eso no está totalmente establecido, pero el hacía segmentos de guitarra solista tocaba la suite española, tocaba la danza número 5 de Granados, tocaba lagrima de Francisco Tárrega, tocaba mucha música de Tárrega Granados, sí; el tiplista Gonzalo Hernández que tocaba bandola, ahí respondo a tu pregunta, el hacía era solos de tiple porque si como bandolista era impresionante, como tiplista era mejor, y como tiplista hacia lo mismo, tocaba música colombiana y tocaba música clásica, para tiple solista, y, también hacían solos de serrucho, porque ellos eran de naturaleza cirquera, eran andariegos, ellos empezaron su vida artística en un circo, y como cirqueros, lo que hacían era desarrollar un show, y parte del show era tocar el serrucho entre otros tantos instrumentos, y por

supuesto la gracia era tocar música muy significativa del mundo en instrumentos como estos, entonces efectivamente, hay que pensar en la época, hay que pensar en músicos que tenían que desarrollar una estrategia, y en músicos que pensaban en su público no en ellos, porque tenían que ganarse la vida tocando a lo que el público le gustaba, pero en un nivel musical muy bueno porque lo que hacían era a muy altísimo nivel, entonces en correspondencia ellos tocaban músicaailable de la época, en bandola, tiple, guitarra, tocaban música clásica, tocaban música colombiana, tocaban música de cine, de todo, tangos, milongas, sambas, rancheras mexicanas, de todo. (S. Sánchez, comunicación personal, 14 de febrero de 2021).



Figura 45. South America's Foremost fotografía del departamento de Colecciones Especiales, Biblioteca de la Universidad de Iowa. Imagen extraída de <http://www.harp guitars.net/iconography/icon-gibson.htm>

Momento #4 Fernando León y Nogal Como Gran Movimiento Revolucionario, La Bandola Del Chino Que Lo Cambio Todo:

Quien era el sujeto que logro cambiar con su bandola y discurso musical, el sentido de tradición a universal sin decir una sola palabra; esto fue lo que sintió la audiencia de un concierto hace ya varios años en Bogotá en la sala Luis Ángel Arango en homenaje a Luis Antonio Calvo, es una memoria muy vivida que guardo porque fue la primera vez que pude escuchar al maestro Fernando León con su orquesta Nogal. Es casi una historia de ficción, que involucra a bandolas tiples y guitarras, un público hechizado cuyos corazones latían a un solo ritmo; es una historia de personas que entraron a un concierto pensando en la música andina colombiana como un elemento de museo y de uso exclusivo de viejitos que toman chicha, cerveza y juegan tejo...en las postrimerías de la ciudad capital. Pero es increíble cómo se rompen todos los esquemas en la mente de un público al presenciar el primer acorde de la orquesta de cuerdas colombianas nogal, todo el que escucha al unísono dejó salir un murmullo de admiración, sentir como cada nota es oída y valorada con cuidado, como en el centro de esta magia de cuerdas se encuentra el Chino León como creador y fundador de esta iniciativa que cambiaría el que hacer musical del intérprete de cuerdas pulsadas para siempre; la visión y proyección de los instrumentos, de los ensambles ya no serían lo mismo, esa rara mezcla de virtuosismo y disciplina que se vio en ese concierto hacen que no pueda olvidar, pues definirían más tarde mi inclinación profesional y cambiarían el norte de mi vida haciendo de las cuerdas pulsadas mi hogar y mi vocación, hoy, treinta años después, veo que el camino aun es largo, las implementaciones infinitas y el gusto por hacer música de cuerda...pues ese...aún no se ha perdido. Sin embargo siempre desde el ámbito tradicional hay resistencia al Acceder al conocimiento que brinda la Academia, pues aún se piensa que ahondar en la técnica y teoría puede llegar afectar el sentir de lo tradicional;

Fernando el chino León dio ese paso que nadie se atrevió a dar en su momento, transformar el formato, la configuración de repertorios, la visión e interpretación musical, a la cual, la estudiantina tradicional se había acostumbrado; este tipo de agrupación vista siempre con un poco de desdén por facciones del ámbito académico, en Colombia evoluciona por causa de una serie de circunstancias históricas acaecidas a lo largo del Siglo XX que afectarían elementos de contexto social, cultural, de identidad, de lógicas estéticas, morfológicas e interpretativas de los instrumentos, de las músicas llamadas tradicionales y es, en el momento en el que el maestro León plantea su visión, que todo este cumulo de elementos estalla creando la orquesta de cuerdas pulsadas colombianas, no es casualidad, es causalidad.

Basándose en los principios de la orquesta de Mannheim, que dio vida a las orquestas modernas profesionales occidentales, se suma un tratamiento diferente en la concepción de los arreglos, pensados y organizados para gran formato, con tratamientos tímbricos, polifónicos orquestales que no se habían visto en Colombia en las agrupaciones de cuerdas típicas, pero que se habían explorado ya ampliamente en formatos orquestales sinfónicos en Europa y el mundo en el siglo XX por compositores y arreglistas como Kórsakov, Tchaikovsky, Ravel, Shostakóvich, Prokofiev, y muchos otros en las orquestas sinfónicas del viejo continente.

En la orquesta de cuerdas pulsadas colombianas, la utilización de recursos de enriquecimiento tímbrico, como la súper colocación de segundas menores, los contrapuntos, las partes da solistas, la correcta distribución de las voces, el tratamiento del bajo, la rotación de la melodía a los diferentes instrumentos que conforman el ensamble todo esto fue fundamental para crear un repertorio característico, un nuevo timbre y una nueva visión sobre los ritmos y géneros de Colombia, Noyal fundamentaría lo que sería el nuevo formato de orquesta de cuerdas pulsadas andino colombiano conformado por bandolas de tres a seis voces, triples a dos voces,

guitarras a dos y tres voces contrabajo y percusión sinfónica. Escuchar la música de maestros como Luis a calvo y Pedro Morales Pino con esta nueva sonoridad y excelente tratamiento contrapuntístico, armónico, convirtió a Nogal en un ismo para la música los intérpretes y los ensambles en Colombia ya nada sería igual para las cuerdas pulsadas.

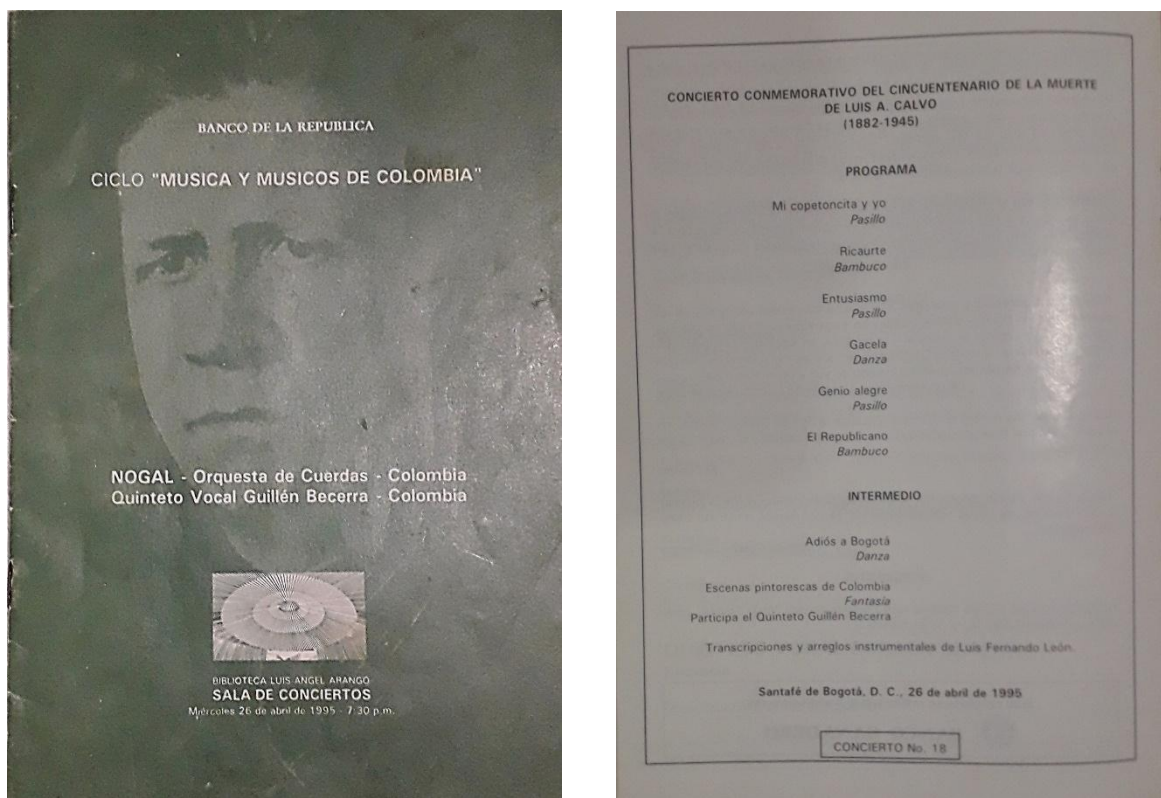


Figura 46 Programa de mano concierto Nogal orquesta realizado en el auditorio de la biblioteca Luis Ángel Arango, miércoles 26 de abril de 1995, imagen archivo personal Alejandro Muñoz.

Recuerdo especialmente la versión del bambuco el Republicano, obra ampliamente conocida por todos, recreada por la maestría y el conocimiento del maestro León; después de escuchar una vez cada parte de la obra a la usanza tradicional, al hacer el Da capo, se transformó en un swing en un juego aparentemente improvisatorio a manera de una orquesta de jazz, hasta

con un solo de guitarra, al terminar, la audiencia rompió el silencio con una estruendosa ovación como en muy pocas ocasiones se puede apreciar en un concierto, sencillamente increíble. A ese concierto de la orquesta colombiana de cuerdas Nogal fui invitado por el maestro Aicardo Muñoz Vargas, tiplista del trio Joyel y uno de los mejores amigos de Fernando León; fue tal la impresión que tuvo en mi este concierto, la agrupación, la música, los arreglos, las interpretaciones, que miré a mi maestro a los ojos y le dije: Maestro Aicardo, allí es donde debo estar, esa es la música que quiero hacer, a esto me quiero dedicar, yo voy a pertenecer a Nogal y voy a estudiar 100 veces más para ello; el maestro con una gran sonrisa dijo, “ahí estarás, entonces pongámonos a estudiar”. Todo fue diferente, corría el año 1995.

Momento #5 Manuel Bernal, Definición Del Perfil De Un Bandolista Profesional.

Al ser convocado a la orquesta de cuerdas colombianas Nogal en abril de 1996, nunca imaginé la puerta que se abría ante mí para descubrir todo lo que gira alrededor de la bandola, los ensambles, los repertorios y el oficio de ser instrumentista de cuerdas pulsadas, para el caso de quien les narra bandolista. Cuando pienso en mi experiencia en Nogal es inevitable que mis recuerdos me lleven al primer ensayo de la orquesta al que asistí, intentaré narrar los hechos en orden, muy concreta y consecuentemente.

Fui citado una hora antes del ensayo general para encontrarme con uno de mis ídolos, el maestro y director de la agrupación Fernando León, quien me recibió media hora después de la hora establecida, lo recuerdo no como algo grave, sino por el grado de nerviosismo, ansiedad y expectativa que en ese momento tenía; al reunirnos, el maestro Fernando me explico que sería compañero de atril de segunda bandola de Manuel Bernal, y aunque había acordado ser mi tutor con el maestro Aicardo Muñoz, mi maestro hasta entonces, no sería posible por cuestiones de tiempo, que se encontraría conmigo algunas veces cuando el tiempo se lo permitiera para ver mi

avance, por esto, todo el trabajo de aprendizaje y monitoria en la orquesta lo haría con Manuel Bernal Martínez.

De Manuel Bernal solo sabía que pertenecía al cuarteto cuatro palos, que era uno de los fundadores y miembros originales de la orquesta, que era un excelente bandolista y por ende sabía muy bien el funcionamiento de la orquesta.

Ese día poco a poco empezaron a llegar los integrantes de la orquesta, para fortuna mía, y lo digo así, pues siempre me pareció una situación muy difícil llegar nuevo a un grupo siendo tan novato en todo, bueno, para fortuna mía conocía algunos integrantes y en especial a tres, con los que tenemos hasta el presente, lazos de amistad muy especiales, la guitarrista compositora Sofía Elena Sánchez, Oriol Caro queridísimo amigo, gran tiplista y Danny Caro, hermano de Oriol, a mi parecer, uno de los grandes virtuosos de la bandola.

Al salón de ensayo que quedaba en un segundo piso, entro un hombre joven con barba. Portando un estuche de bandola como nunca había visto y que todos saludaban con gran respeto, rápidamente noté que él era Manuel Bernal, después de cruzar algunas palabras con el maestro Fernando León, se dirigió a mí, preguntando, ¿Alejandro? extendió la mano, el apretón de manos fue acompañado por una firme palabra, Manuel, acto seguido abrió su estuche y recibí una carpeta muy gorda contramarcada con el logo de la orquesta, llena con las partituras del repertorio de la orquesta, me dijo hay más, pero estas fue las que pude reunir; quede abrumado por una rara mezcla de terror vs emoción, le agradecí, me senté y al abrir la carpeta para dar un rápido vistazo, encontré una gran variedad de títulos de música andina colombiana, música sinfónica colombiana y música internacional adaptada para la agrupación por el maestro Fernando León; las obras que estaban en esa carpeta eran: Paisaje andino Fantasía sinfónica de Noro Bastidas; serenata en Chocontá torbellino sinfónico y Kalamarí paráfrasis sinfónica de

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

Alex Tovar; escenas pintorescas de Colombia, Ricaurte, gacela, entusiasmo, adiós a Bogotá de Luis A. Calvo, suite tierra colombiana del maestro José Rozo, la pequeña suite, acuarela pasillo y bambuco en Si menor de Adolfo Mejía, Lina linda y gitano pasillos de Miguel Bocanegra; vuela más quel viento bambuco de Jesús Rey; Diana polka de Gentil Montaña; Luz Alba danza de José A. Morales; por eso pasillo de Manuel Salazar; espíritu colombiano pasillo de Lucho Bermúdez; Humorismo pasillo de Álvaro Romero; Guabina Huilense de Carlos Cortez; Éxtasis pasillo de León Cardona; dos piezas de la bohemia bogotana conformadas por el pasillo atardecer bogotano y el bambuco alma bogotana de Carlos Rozo Manrique; para recordar pasillo, Bacatá bambuco y santafereña danza de Francisco Cristancho, Jorge Humberto de Manuel J. Bernal; American Patrol de Glenn Miller; abrazo a Prudy merengue dominicano de Johnny Ventura; desafinado bossa nova de Tom Jobin, Adiós Nonino de Astor Piazzola; Humo Guaracha de Sergio González Siaba.

Como se puede observar, en verdad era para estar abrumado, el repertorio era muy extenso y variado, las versiones del maestro Fernando complejas, alarmado pensaba que hasta ese momento en bandola solo había interpretado, pasillos, guabinas, bambucos, danzas, pero nunca había hecho parte de un grupo orquestal, y mucho menos, interpretado repertorios tan complejos, sentía que mi técnica y nivel de lectura era de un principiante, ese fue el primer suceso de la noche.

El segundo tiene que ver con la bandola, Manuel me pidió el favor que le mostrara la bandola que tenía, cuando saque el instrumento que tenía, que por cierto era una bandola Guzmán de 16 cuerdas, la expresión de su rostro lo dijo todo, me miro y dijo, chino aquí en Nogal solo utilizamos bandola de 12 cuerdas, debes buscar la forma de cambiar tu bandola, solo asentí con la cabeza y en verdad me preocupé.

Me senté al lado de Manuel pues el ensayo estaba por empezar, esa noche la obra que se ensayaría sería un nuevo estreno para nogal, la fantasía paisaje andino de Noro Bastidas, el ensayo inicio, la primer sensación al estar en medio de esa masa sonora fue increíble, pero al mismo tiempo frustrante pues aunque lo intente, no era capaz de seguir el paso del grupo, estaban haciendo lectura a primera vista y aun así, me parecía muy rápido, sentía que mi bandola sonaba especialmente fea, y al mismo tiempo, escuchaba el hermoso sonido de mi compañero, su precisión, seguridad, recursos técnicos, quedé muy sorprendido y, aburrido de no poder tocar dos notas juntas. Era la primera vez que estaba rodeado de tantos bandolistas y todos tan buenos, frente a mi estaba Leonardo Garzón, Danny Caro, Iván Borda, iniciando la segunda línea a mi derecha, Dora Carolina Rojas, Manuel Bernal, a mi izquierda, William Romero y Fernando León. Este suceso construyo el tercer momento de la noche, entender que tenía falencias técnicas que debía corregir con extrema urgencia, pues la sensación de impotencia que me invadió esa noche fue muy amarga y no deseaba volver a sentirla.

El cuarto momento fue la propuesta de Manuel de vernos los días de ensayo que eran los martes y sábados una hora antes, complementando con un encuentro a la semana en su casa, para perfeccionar la técnica y el repertorio; programamos y empezamos a trabajar. Me tomo alrededor de un año estar listo para poder sentarme con toda la orquesta, integrarla y compartir con todos, sonido, música; en ese año de perfeccionamiento técnico, de aprender sobre la bandola, trabajé con Manuel más o menos un espacio de 8 meses, mi estudio individual con el instrumento se intensifico un 200 por ciento, con una clara meta en mi mente, no había más objetivo que mejorar, ser lo suficientemente bueno para tocar con la orquesta.

Manuel siempre ha sido un bandolista muy disciplinado, metódico, ha investigado mucho alrededor de la bandola, pues su gran pasión por el instrumento ha configurado su vida y

trayectoria profesional como pocos en Colombia; aprendí mucho de Manuel, sembró en mi entonces mente juvenil, su inquietud por mejorar cada vez más las características y configuraciones en la construcción de la bandola para obtener más prestaciones; de la importancia de la técnica en pro de la música, de compartir el conocimiento, el material escrito, de lo maravilloso de tocar al lado de más instrumentistas, de lo hermoso de los grandes formatos, de aprovechar al máximo el trabajo colectivo de los formatos de cámara; ideas, sentimientos, palabras y acciones que siempre le he escuchado expresar, implementar, desarrollar y realizar a lo largo de los años, todo armonizado y consecuente con su discurso dialectico, demostrándolo permanentemente en sus prácticas profesionales.



Figura 47 Maestro Manuel Bernal Martínez tocando una bandola bajo de su propuesta instrumental, gran impulsador de la familia de bandolas. Imagen extraída de

<http://colombiafolcronica.blogspot.com/2011/08/manuel-bernal-martinez-redescubriendo.html>

Manuel fue muy exigente conmigo, a veces un tanto implacable, pero en verdad se lo agradezco, pues ayudo a exigirme precisión y calidad en mi trabajo con la bandola; hoy sé que la exigencia de Manuel y todo el trabajo realizado fue motivado por su inmenso amor y respeto a la bandola, recuerdo que tuvo la enorme bondad, aún sin conocerme, de prestarme durante mucho tiempo su magnífica bandola Hernán Rueda, porque como me explico un día, todos debemos tener una herramienta adecuada que nos brinde la oportunidad de trabajar con calidad.

Ahora para condensar y dirigir el escrito a su final, conocer a Manuel Bernal es poder realizar un análisis de los diferentes campos de acción del bandolista del siglo XXI, pues es instrumentista, músico con todo lo que eso conlleva, compositor, arreglista, investigador, pedagogo, explorador, constructor, gestor, en fin, uno de los perfiles más interesantes dentro del mundo de la bandola contemporánea, solo queda agregar el inmenso agradecimiento de quien escribe a este gran maestro bandolista, pues es importante que te enseñen a preguntarte, replantear, no pasar entero y más con un instrumento tan exigente y en continuo movimiento como la bandola.

Momento #6 Fabián Forero, Perfeccionamiento De Una Tradición, La Bandola Solista, Una Bandola Universal, La Experiencia De Vida De Un Alto Maestro Del Plectro.

Fabián Forero es esa bella mezcla de virtudes, disciplina de estudio, conocimiento, conciencia, búsqueda permanente de una identidad en el instrumento, visionario y buen gusto interpretativo que se da una sola vez, en muchas generaciones. Su inicio en la bandola estuvo de la mano de Ernesto “el pato” Sánchez, Saidé Barbosa, Aicardo Muñoz y Fernando León, cada elemento que se presentó en su vida poco a poco lo fueron preparado para asumir retos cada vez más complejos en la bandola; tuvo la gran fortuna de nutrirse del movimiento de renovación de la música andina colombiana y de la bandola que inicia en la década del 70 en Bogotá, esta

experiencia y su ubicación histórico temporal, le permite desde muy corta edad, junto con su disciplina y virtuosismo acceder a los ensambles, a interesantes propuestas interpretativas y sus repertorios.

Ese movimiento de renovación comandado por agrupaciones como el trio Joyel y la estudiantina Bochica, sientan importantes bases para que desde la década del 80 en adelante, aparezcan propuestas y ensambles como nogal orquesta, cuatro palos, el trio Pierrot, El trio Añoranza, el trio Ancestro, pentagrama latinoamericano, el trio arco iris, el sexteto de cámara colombiano y tantos excelentes ensambles de la época; dejando ver una constante muy interesante en todos estas agrupaciones, sus integrantes los podemos ubicar como los primeros músicos formados profesionalmente entorno a los cordófonos tradicionales y en la actualidad lideran procesos universitarios.

En los diez años comprendidos entre 1976 y 1986, vemos que es en este espacio de temporal, donde se da el primer paso para que surjan y tomen vuelo nuevas propuestas de la mano de arreglistas, compositores e intérpretes que cambiaron el quehacer del músico de cuerda pulsada y específicamente del bandolista... es en esta época donde el maestro Fabián Forero inicia y desarrolla su primera actividad. En esta época, muy específicamente, se pueden encontrar que conviven dos nuevos tipos de músicos instrumentistas dentro de las cuerdas pulsadas andinas colombianas ellos son:

- El primer tipo de músico instrumentista, son personas formados con maestros particulares o en las academias folclóricas distritales de Bogotá, como la Luis A. Calvo y la Emilio Murillo, personas que poseen una formación técnica intermedia en los cordófonos tradicionales bandola, tiple o guitarra, su bagaje musical viene de la tradición musical de

la zona andina colombiana, poseen un acercamiento básico al solfeo y una práctica instrumental realizada en estudiantinas y pequeños conjuntos tríos - cuartetos.

- El segundo tipo de músico instrumentista, son personas que han estudiado en el conservatorio los instrumentos clásicos, recibiendo toda su formación profesional y bagaje musical con el modelo académico establecido de origen europeo, pero su entrañable amor y gusto por la música e instrumentos tradicionales de cuerda pulsada, los lleva a explorar dentro de la música andina colombiana, la aplicabilidad y desarrollo de los conceptos teóricos, analíticos y técnicos, aprendidos entorno a los instrumentos y músicas de origen académico europeo.

El resultado del encuentro y la convivencia de estos dos tipos de músicos instrumentistas, da como resultado un importante impulso evolutivo en la conciencia de una mejor, cuidadosa e integral formación musical, para así, poder asumir los roles y retos interpretativos que las agrupaciones comienzan a exigir, a raíz de las nuevas propuestas de textura y tímbrica que los arreglos musicales plantean en los repertorios.

Es evidentemente que este hecho, logra una mejora sustancial en la evolución del lenguaje, del nivel técnico, del perfeccionamiento de protocolos de ensayos y montajes en pro de la comprensión y desarrollo del discurso musical; estas agrupaciones se convierten en escuelas técnicas y de pensamiento de los cordófonos tradicionales andinos colombianos, se convierten en el nicho ideal para futuros intérpretes con una profunda conciencia acerca del quehacer del músico de cuerda pulsada; es allí donde vemos surgir a quien quizás sea el mayor representante de la bandola andina colombiana en toda su historia, el maestro Fabián Forero, quien al nutrirse de las tradiciones musicales adquiridas por sus maestros, en las prácticas en la academia Emilio Murillo, al ser testigo y partícipe de las nuevas agrupaciones como el trío joyel o la estudiantina

Bochica, le permiten estar en el centro del desarrollo de concepciones y propuestas musicales de toda índole que marcarían la música de cuerda andina colombiana para las futuras décadas.

Esta continua participación en ese momento temporal tan significativo para la música de nuestro país, le permite iniciar y desarrollar responsablemente su exploración técnico-interpretativa en el instrumento, en la música; todo esto sumado a la quijotesca aventura e iniciativa de complementar su formación en Europa, le abre nuevos horizontes para ahondar en el conocimiento técnico e interpretativo del manejo de los instrumentos de plectros, las escuelas, los intérpretes, las tendencias, las agrupaciones y la historia alrededor de estos instrumentos, logrando así, una cosmovisión de la bandola y del lugar que tiene en el mundo de las cuerdas pulsadas.



Figura 48. Maestro Fabián Forero Valderrama. Imagen extraída de

<https://simus.mincultura.gov.co/Home/DetalleAgente/84934>

La vivencia del maestro Fabián Forero en Europa, le permite conocer, dar fe y entender el nivel de las escuelas técnicas de instrumentos con tradiciones de larga data como la mandolina, la bandurria, la domra, la balalaika, y a su vez, compartir escena con diferentes maestros e intérpretes de estos instrumentos; todo esto le permite desarrollar herramientas lógicas y esquemas técnicos de gran calidad que aplica al contexto de la bandola andina colombiana; haciendo que su retorno a Colombia, marque el cambio definitivo de la bandola y sus posibilidades, pues es Fabián Forero quien le inyecta a la bandola colombiana lo que le hacía falta para dar el paso definitivo a su estudio profesional en las universidades de Colombia, “la identidad de ser un instrumento de muchas posibilidades y facetas, no solamente para interpretar música andina colombiana, es ver a la bandola como un instrumento universal”.

Su tenacidad como intérprete, pedagogo, la capacidad de ser un músico proactivo y la experiencia de acercarse a un programa establecido para estudios de plectros en Europa, permite que el maestro Forero sea pieza clave para solidificar un programa coherente hacia las necesidades del instrumento en la actualidad, su ejemplo de vida nos muestra y perfecciona el perfil profesional que debe tener el bandolista y sus posibles aplicaciones dentro del contexto musical colombiano e internacional en el siglo XXI.

Conocí al maestro Fabián Forero gracias al maestro Aicardo Muñoz, pues él fue el maestro de Fabián Forero en la academia Emilio Murillo; siempre el maestro Aicardo referenció a Fabián como el estudiante perfecto, con disciplina y capacidad de trabajo ilimitadas, lleno de genialidad, talento, virtuosismo, con un norte muy definido, pero al mismo tiempo un ser humano excepcional, Fabián para el maestro Aicardo siempre fue su hijo, su estudiante, su amigo y colega, le profesaba un enorme cariño, admiración y respeto.

En diciembre de 1997, después de estudiar bandola casi cuatro años con el maestro Aicardo Muñoz, un día después de nuestra clase, el maestro me pidió que nos tomáramos un café, pues debía discutir conmigo algo importante; de manera muy ceremonial el maestro me dijo: Alejito, no tengo más que enseñarte en bandola, podemos trabajar repertorios, pero lo que su merced necesita para seguir creciendo en la bandola es estudiar con un especialista en bandola, yo le estuve dando espera al chino Fabián Forero para que llegara de España y te estuve preparando para que puedas recibir clases con él, entonces, vamos a contactarnos con Fabián para que empieces a trabajar bajo su guía.

Quedé muy sorprendido por las palabras del maestro Aicardo, pues en mi sentir faltaba aún mucho que el maestro Aicardo podía aportarme en la bandola, a finales de enero de 1998 el maestro Aicardo me facilitó el número telefónico del maestro Fabián Forero, y me dijo, llama al chino Fabián, ya hablé con él y le comenté que quieres estudiar bandola bajo su guía; al día siguiente me contacte con Fabián Forero y concretamos una cita para el martes 3 de febrero a las 10 de mañana en la ASAB, pues el maestro trabajaba allí como profesor de bandola.

El encuentro con el maestro Fabián fue muy especial, primero debo aclarar que aunque he admirado y respetado profundamente el trabajo y las características de varios bandolistas, para este bandolista existe una trinidad que lo enmarca todo, por conocimiento, virtuosismo, recursos y formación, esa trinidad fue y es, Diego Estrada, Fernando León y Fabián Forero, el orden de aparición en este escrito no representa nada, para mí los tres están en primer lugar, sin embargo, Fabián Forero quizás por cercanía de edad, por compartir ese lazo afectivo con el maestro Aicardo que me hacía sentirlo como el hermano mayor de la familia de la escuela de mi maestro, y por qué sus interpretaciones las cuales había compilado en tres casetes, las escuche y analicé una y otra vez en mi casa con bandola en mano, llegando siempre a la conclusión que su

sonido era genial, creando en mí, una identidad sonora con lo que el maestro Fabián proponía en su discurso, lo que nutrió sustancialmente mi búsqueda en la bandola; si a esto le sumamos los recursos que utilizaba, el buen gusto, la velocidad, la precisión, la limpieza, la fortaleza de su plumada e interpretación, se puede entender porque deseaba emularlo cuando inicié en la bandola, aunque para ser sincero, pensaba, sentía y era consciente en ese momento e incluso ahora, de nunca alcanzar ese nivel de excelencia que posee el maestro Fabián Forero.

Entonces quizás puedan imaginar el alto grado de emoción que tenía al conocer a mi más grande influencia en la bandola.

El maestro Fabián me recibió con una gran familiaridad y escucho atentamente mi solicitud de porque quería estudiar con él, acepto ser mi maestro y programamos clase en su apartamento los sábados a las 10 de la mañana. A mi pregunta de cuanto me cobraría por las clases él respondió, “por ahora no nos preocupemos por eso” al mismo tiempo que sonreía, en la primera clase me explico cómo sería el pago, me dijo, ya pensé cuanto te voy a cobrar, en cada clase me vas a traer un disco de calidad para mi discoteca, quede sorprendió, ante tan bondadosa y novedosa iniciativa, así lo hice.

Estudiar con el maestro Fabián me quitó una venda de los ojos, pude descubrir infinitas posibilidades del instrumento, al compartirme su visión bandolística, fue la primera vez que pude visualizar la bandola con un campo de acción tan grande en la interpretación, no solo del repertorio colombiano, gracias al virtuosismo del maestro Fabián, se quedó en mí la idea de los conciertos solistas y la importancia de fortalecer el gremio de bandolistas, idea en ese momento un poco difícil de desarrollar, pues en nuestra corta visión colombiana aun había mucha resistencia en aceptar y respetar las diferentes visiones y percepciones sobre el instrumento que los bandolistas históricamente habían construido, aún había grandes discusiones sobre cuál era la

bandola real la de 12 o la 16, y se dejaba a un lado lo verdaderamente trascendente, que la bandola es unidad y en unidad es la única forma de proyectarnos, evolucionar, fortalecernos y crecer.

Bajo la guía del maestro Fabián Forero, avancé en la bandola de una manera significativa y formidable, aprendí a visualizar la bandola como una gran herramienta para hacer música, optimicé la forma de estudiar, pero sobre todo el maestro Fabián al compartir conmigo su conocimiento me mostró algo importante en el instrumento, la construcción integral del ser que quiere interpretar bandola, fue entender que aún había un camino largo de formación, no solamente era tocar el instrumento sino era necesario entender las diferentes facetas que la música puede aportar a tu vida y perfil profesional.

El maestro Forero a lo largo de los años, siempre me ha tratado con gran cariño y respeto, le profeso gran admiración, cariño como el hermano mayor que siempre aconseja y guía, en verdad es un honor haber tenido la oportunidad de conocerlo. Deseo compartir el sentir del maestro Fabián Forero sobre los procesos de formación y metodologías entorno a la bandola:

Creo también, que es importantísimo establecer un dialogo sostenido y ordenado que nos permita pensar los programas y retroalimentar la experiencia docente. De esto nunca se ha hablado y viene siendo hora de darle una revisión a las metodologías de enseñanza, a los contenidos programáticos, y a los criterios de selección de repertorios, correspondientes a los diferentes niveles del proceso académico. El bandolista profesional debe ser instrumentista y un músico muy completo. Encuentro, a veces, inconsistencias en los desempeños, ya sea en ciertas destrezas –apropiación del mecanismo de ejecución, producción del sonido, desarrollo auditivo, lectura a primera vista-; o en el conocimiento de repertorios. Creo que el enfoque pertinente al estudio del

instrumento debe ser amplio, despojado de prejuicios y dogmas. En algunas escuelas sólo hay cercanía y sensibilidad por cierto tipo de repertorios, dejando de lado músicas, estilos y lenguajes sumamente formativos y que enseñan a ver el oficio con ojos de respeto, de sencillez, y con una actitud abierta por la experimentación interpretativa. Es por eso que siempre le aposté a la interpretación de músicas muy diversas: desde los conciertos clásicos para mandolina, hasta el estreno de obras de compositores contemporáneos, pasando por las músicas populares latinoamericanas, la transcripción de obras originales para otros instrumentos y, alguna vez, por el jazz. (Forero F. Entre cuerdas y recuerdos. Mi vida en la bandola 2010, p 144)

Momento #7 Diego Estrada, Un Nuevo Carisma, Un Nuevo Color Dentro De La Interpretación Tradicional De La Bandola.

. Para iniciar este momento, deseo citar las palabras del maestro Fernando León en la entrevista que brindo para este trabajo, donde narra algunos sucesos que ilustran la admiración por el maestro Diego Estrada, y lo importante que fue como referente en sus orígenes como bandolista, este suceso es reiterativo en todas las personas que decidimos tomar la bandola como opción de vida, el maestro León comparte su memoria de esta forma:

...Y lo de la bandola, pues hubo ahí también yo diría que una especie de motivación, porque... Porque por esa época cuando yo empezaba a estudiar bandola, ya estaba de moda el trio Morales Pino y obviamente la sonoridad de la bandola de Diego Estrada pues eso es imborrable, yo escuchaba esa bandola y le decía a mi papá...No pues es que ese señor es un virtuoso de la bandola, y bueno toda esa goma por querer tocar y por querer imitar a Diego Estrada, yo quería imitar en cierto modo lo que él tocaba y lo que yo escuchaba en esos primeros discos, me acuerdo de un primer disco donde esta humorismo, donde están pasillos del

maestro Álvaro Romero y de Morales Pino y de otros compositores y luego cuando aparece un disco donde está el cucarrón que ese pasillo para mí, me dejó como una marca imborrable de ese virtuosismo tocando ese pasillo y bueno, todo lo que va apareciendo y yo con ese afán de querer tocar pues yo me le metí al cuento del estudio de la bandola y la música[...] Diego Estrada para mí fue un referente imborrable y llegamos a ser grandes amigos; yo me presento en un concurso en Villavicencio en 1971, se llamaba el festival internacional de la canción colombiana y de la música de la zona andina eso era en Villavicencio y, en el año 70 había ganado el trio Morales Pino en ese concurso como mejor trio y Diego Estrada como mejor bandolista ejecutante de bandola; yo llegue en el año 71 con un trio que armé en la Calvo, para ir en diciembre porque eso era en diciembre, entre el 3 y el 8 de diciembre era el concurso, eran 5 días prácticamente, y me fui con estos compañeros de la calvo y nos presentamos y bueno, la sorpresa es que yo me gané en ese concurso como solista de bandola como bandolista, en ese momento decían solista pero eso no existía, lo que pasa es que yo me presente solo, sin guitarra, sin tiple y eso llamaban solista.[...] En ese año quien me da el premio a mi es Diego Estrada, estaba de jurado ahí, estaba de jurado el maestro Diego Estrada, el maestro Guillermo Abadía, el maestro...estaba otro...creo que el maestro Álvaro Romero si no estoy mal estuvo, lo cierto es que quien me entrega el premio es el maestro Diego Estrada y desde ese momento, hasta su muerte, hasta cuando Diego se nos va, fue la amistad, una amistad muy profunda, muy respetuosa, fuimos muy como se dice muy llaves tanto Diego como yo, a tal punto que él, fue nuestro padrino, él y marta la esposa, de matrimonio,[...] Luego más adelante yo, me convertí como en el arreglista de todas sus obras, el cada vez que componía un pasillo o un bambuco me llamaba...¡chino! Tengo un bambuco a ver si me lo arreglas...me arreglas esa bobadita, entonces bueno, pues para mí fue un orgullo, realmente, si, y tocamos, y a él lo invitamos a tocar

con el trio Joyel cuando le celebramos los 50 años en el año 86, 1986, él estuvo tocando con el trio Joyel y en ese momento le pusimos el nombre de cuarteto estrés, tres el trio y cuarteto por Diego que llegaba, eso fue la primera semana de la bandola. (F. León, comunicación personal, 30 de noviembre de 2020).

Conocí al maestro Diego Estrada, en abril de 1999, en el instituto Popular de cultura de Cali IPC donde trabajaba enseñando bandola y dirigía la estudiantina, me dio mucha alegría verlo rodeado de tanta juventud, pero al mismo tiempo con el paso de los días me di cuenta que algunas personas no comprendían la gran calidad de maestro que tenían en el IPC, con el paso de los años entendí que si lo hubieran valorado habrían aprovechado el inmenso conocimiento de la bandola que el maestro Estrada poseía.

Mi Estancia en Cali fue aproximadamente de 8 meses, tiempo en el cual iba dos veces por semana al IPC para aprender del maestro Estrada, quien muy generosamente me explicó y pude ir entendiendo su visión acerca de la bandola, los diálogos que sostuve con él nutrieron mucho mi amor por el instrumento y la importancia de la búsqueda continua en pro de mejorar la interpretación en el instrumento.

Gracias al maestro Estrada pude conocer el pensamiento de artistas como Álvaro Romero, Gonzalo Hernández, Efraín Orozco y Manuel Salazar, es el maestro Estrada el puente que une las viejas tradiciones interpretativas con las nuevas concepciones nacidas al final de siglo XX, lo que lo convierte en pieza fundamental para el desarrollo y transición del instrumento de lo tradicional a lo profesional, sin duda alguna siempre he visto en la figura del maestro Diego Estrada al padre de los bandolistas profesionales y cómo lo dice en su libro el maestro Fabián Forero, entre cuerdas y recuerdos, el primer bandolista profesional que tuvo nuestro país.

Con el maestro Diego Estrada en el IPC, pude ver por primera vez una propuesta de agrupación de plectros donde él implementó la bandola tradicional de 16 cuerdas junto a una bandola de mayor tamaño que él denominaba bandola tenor, tuve la fortuna de participar en este ensamble donde pude apreciar el innegable interés del maestro Estrada por dejar en su legado una propuesta de organología en la bandola y su familia, pero estamos hablando de un tiempo donde las propuestas musicales difícilmente eran acogidas por el estado, pues no veían una función útil, cuando la verdad, este tipo de propuestas tenían toda la trascendencia para la cultura andina colombiana y su construcción social.

Siempre me impactó del maestro Estrada la seguridad y solidez de su discurso, siempre tocó en su bandola 16 cuerdas y algo que está siempre en el recuerdo de este bandolista es su carácter frente al instrumento, porque llamó a Diego Estrada el puente entre lo tradicional y las nuevas tendencias en la bandola, porque él estuvo siempre abierto a la búsqueda de una sonoridad dentro de la bandola, admiraba profundamente las propuestas interpretativas del maestro Fernando León y del maestro Fabián Forero. En cierta ocasión cuando le pregunté cuáles eran para él los bandolistas más grandes que ha dado Colombia, me señaló dos figuras que con el tiempo pude investigar y comprender porqué para Diego Estrada eran grandes bandolistas, ellos son Plinio Herrera Timaran, dicho por el propio maestro Estrada, el bandolista más virtuoso que él había conocido, y el maestro Gonzalo Hernández, bandolista del mítico trío de los hermanos Hernández, haciéndome la salvedad que la bandola de Gonzalo Hernández la afinaba igual que una guitarra, este dato fue aportado por el maestro Estrada.

Siempre me habló de la importancia de tener un carácter en lo que uno tocara en bandola, no temer, la bandola era más que un instrumento, era un medio de comunicación, expresaba que nuestra función como bandolistas era difundir la música que estaba en las tradiciones de nuestra

Colombia andina; es necesario agradecer en nombre de mi generación, las generaciones anteriores y las futuras, el aporte valiosísimo de Diego Estrada a la bandola, fue, es y será por siempre, referente auditivo en la bandola andina colombiana, este pensamiento se ha fortalecido con el paso de los años, pues todos los bandolistas de alto nivel que he podido conocer a lo largo del camino, afirman que fue el maestro Estrada el modelo a seguir, quién los motivó a transitar el camino de las cuerdas pulsadas y de incluir a la bandola en sus vidas, pues Estrada en sus grabaciones y construcción de vida alrededor del instrumento mostró a muchos el camino.

El legado de Diego Estrada es amplio, no solamente como interprete sino como compositor, pedagogo, compilador y visionario, al aportar notables características al perfil profesional de los bandolistas modernos. El entendía perfectamente la importancia del cambio generacional, sabía que su aporte al instrumento en su interpretación, técnica, morfología, a la construcción de repertorios, al estilo de las cuerdas pulsadas colombianas, se convertirían para sus estudiantes y los bandolistas futuros en elementos de estudio; en este sentido tuve la oportunidad de conocer a uno de sus estudiantes, el bandolista Andrés Cobo, en quién veo muchas de las características que tenía el maestro Estrada, en su sonido, sus recursos, en esa personalidad que para Estrada, debía tener el bandolista.

El maestro Estrada me incentivó a que siguiera cultivando la investigación interpretativa en la bandola, sus recursos, sus repertorios y que no me limitara solamente a los repertorios que estaban en la tradición, sino, que era muy importante comenzar ahondar en repertorios internacionales, pero no descuidando, ni desconociendo, que poseemos una importante tradición musical en instrumentos de cuerda pulsada, que está a la altura de cualquier música nacida de las tradiciones en otras latitudes, Estrada siempre defendió la bandola como instrumento de infinitos

recursos y posibilidades lo que lo llevó en su momento a romper todos los esquemas establecidos para los bandolistas en la mitad del siglo XX.



Figura 49. Maestro Diego Estrada de pie junto a todos los bandolistas asistentes al primer encuentro nacional de la bandola andina colombiana 2008 Sevilla, Valle. Imagen extraída de https://es-la.facebook.com/pg/bandolitis/photos/?ref=page_internal

Es el maestro Diego Estrada el heredero directo de la técnica bandolística del maestro Morales Pino llegada a él, gracias a qué estudio en Buga, con el insigne maestro vallecaucano Manuel Augusto Salazar Mondragón, último integrante de la lira colombiana, abanderado de la escuela, el estilo y pensamiento del maestro Pedro Morales Pino.

Manuel Salazar fue quién instruyó y perfeccionó a Diego Estrada en la disciplina de estudio y técnica de la bandola, en la lectura, la escritura y la teoría musical. La constante búsqueda del maestro Estrada en la música, lo llevó a perfeccionar sus conocimientos musicales

e interpretación de la bandola y el tiple con Efraín Orozco, en la guitarra con el maestro Agustín Payán, y es aquí en ese deseo de crecimiento, donde se puede apreciar una característica muy especial y rara para la época en un intérprete de cuerda pulsada, y es que Estrada, poseía una inquebrantable necesidad de adquirir conocimiento en pro de optimizar su desempeño como bandolista y músico.

Es importante recordar el concierto que el maestro Estrada hizo en Bogotá junto al trío joyel, conformado por Fernando León en la bandola, Aicardo Muñoz en el tiple y Fidel Álvarez en la guitarra, para la primera semana de la bandola en homenaje a los 50 años de vida artística del maestro Estrada; para el concierto central de este evento, realizado en Bogotá en 1985, la apertura estuvo a cargo de un dueto de bandolas que integró con Fernando León, interpretando la obra pincho danza de Adolfo Mejía, posteriormente con el cuarteto estrés, conformado por Estrada y el Trío joyel, interpretaron obras significativas para la música andina colombiana, en arreglos de Fernando León, donde se plantea un trabajo totalmente camerístico para nuestros cordófonos tradicionales; este concierto aún está en la memoria de muchas personas porque era el trabajo conjunto de las tendencias que había en Colombia en ese momento, es como si viéramos resumido en un solo evento y escenario, la conjunción de la vieja y la nueva escuela de la música de cuerda andina colombiana.

El maestro Diego Estrada fallece en la ciudad de Cali a la edad de 75 años, el viernes 9 de diciembre del 2011, todas las bandolas de Colombia se silenciaron ese día, su partida fue un duro golpe para la música vallecaucana y del país, pues el maestro era una figura rodeado de leyenda, éxitos, sonidos de bandolas y un amor inmenso por la música andina de Colombia, elementos que lo convirtieron en inmortal, pues vivirá eternamente vinculado al sonido de nuestra de bandola colombiana.

Momento #8 Factores Contemporáneos Que Forman Barreras Para El Desarrollo, Transcendencia Y Ubicación De Las Músicas De Cuerdas Pulsadas Andinas Colombianas Dentro De Las Músicas De Identidad Mundial.

La música, los instrumentos, bandola, tiple, guitarra y los intérpretes de cuerda pulsada andina colombiana son una expresión que viene desarrollándose lenta pero continuamente desde el siglo XIX como elemento de identidad nacional a la sombra de los grandes procesos académicos musicales en Colombia, la cultura y los instrumentos como la bandola, el tiple y los repertorios de la cuerda pulsada colombiana han sido siempre la cenicienta dentro de los procesos institucionales, admirados por muchos cultivados por pocos, los repertorios tradicionales son la joya de nuestra Colombia mestiza pues en ellos convergen todas las razas y clases sociales e imaginarios que existentes en el país, aún antes de colocarle catalogaciones pomposas y técnicas ya existía como elemento de cohesión social en el campo y las ciudades; en diferentes momentos del siglo XX hemos visto la evolución, el estancamiento e incluso la involución de nuestras músicas tradicionales andinas de tiple bandola y guitarra; hacia el año 1970 se vio la necesidad de incentivar los concursos y festivales como medio para conservar, preservar y ayudar a la evolución de estas músicas, sin embargo, lo que un día nació como un elemento de protección, hoy en día es un elemento que está perjudicando la evolución consciente de los instrumentos, los ensambles y la música de la región andina colombiana.

La razón a esta situación la podemos encontrar en razones muy alejadas de lo musical y muy cercanas a la explotación económica de nuestros recursos culturales como medio para mantener en funcionamiento festivales y concursos que amparados o quizás disfrazados con los términos tradición y folclor, degradan el quehacer de las propuestas de interpretación generando manifestaciones antiestéticas de lo que realmente es la música, es claro también que a la fecha

son todavía débiles las políticas culturales en Colombia factor que permite que se abuse y juegue con la necesidad del artista que para mostrar su trabajo debe acceder a asumir roles de diletante cual mono de organillo. Un ejemplo muy diciente es el festival mono Núñez y gran parte de los concursos en Colombia que poseen la misma dinámica de acción, cuyas organizaciones, se consideran protectores de la música andina colombiana, poseen modalidades de concurso sangriento todos contra todos, por cierto mandada a recoger hace mucho tiempo, bolsas de premios muy pequeñas y en muchos de estos eventos, contratos de esclavitud por un año para el que sea el ganador del evento, que además de un inadecuado tratamiento de categorías y patrones de juzgamiento, emiten conceptos poco acertados, juicios a priori de los grupos, las propuestas de interpretación vocal e instrumental en el concurso, la idealización de repertorios de concurso que solo es la repetición escueta de las mismas obras año tras año, concurso tras concurso, con el grave factor que muchas veces no hay ningún músico profesional dentro de los comités técnicos que rodean los concursos y los diferentes eventos relacionados que aporte un concepto ecuánime y especializado sobre música y que ese concepto sea la directriz principal a seguir. Vemos una gran inversión en dinero para la realización del concurso como espectáculo, pero nunca en la educación del público y la organización de espacios adecuados para la audición, es el colmo que en pleno siglo XXI se hagan concursos en polideportivos con un monstruoso equipo de sonido partiendo del principio que mientras más duro traquee el equipo mejor será el festival, ignorancia llevada a un nivel hilarante, ¿porque después de tanto tiempo, recursos invertidos y esfuerzo para realizar este tipo de eventos no se ha pensado en la creación de auditorios especializados?, técnicamente pensado para este tipo de eventos; desafortunadamente todo es pensado para llenar un espacio con la mayor cantidad de personas (factor dinero) las cuales se convierten en invidentes culturales a la sensibilidad de nuestra cultura, de la realidad de los repertorios

utilizados por los grupos, es esto cual circo romano pero nunca hay una real preocupación y respeto por la razón de ser de este tipo de eventos “la música, los repertorios, los artistas” y sus propuestas interpretativas, lo que conlleva, a un empobrecimiento del arte de la cuerda pulsada en Colombia, lo que un día fue el principal objetivo “salvaguardar la música andina colombiana” hoy por hoy es un factor de limitación para el desarrollo de la música de cámara y formatos orquestales de cuerdas pulsadas colombianas, ejemplo de ello es el número máximo de intérpretes por grupo que manejan la mayoría de los concursos y festivales, que son 8 aproximadamente.

Sí a esto le sumamos que todos los concursos y festivales que hay en Colombia están copiando el modelo mono Núñez vemos una enorme problemática en el fortalecimiento y proyección de nuestra música de cuerda frente al movimiento internacional de las músicas de pulso que están proponiendo agremiación, conciencia, organización, cultivo y protección de repertorios como debe ser el tratamiento de repertorios tradicionales y creación de nuevos con divulgación real, evolución en las escuelas técnicas valoración de la interpretación, compositores e intérpretes, optimización y actualización de los lenguajes estéticos del siglo XX y XXI en la cuerda.

Colombia posee un atraso aproximado de 60 años en su proceso formativo en la música de cuerda, aunque debemos ser claros que en los últimos 30 años la distancia de diferencia en las prácticas musicales de la cuerda pulsada en Colombia con respecto al mundo se ha intentado reducir gracias a titánicos trabajos aislados de pequeñas instituciones con partidas presupuestales irrisorias asignadas por el estado y, músicos con formación cada vez más completa que con una enorme valentía quijotesca pelean constantemente contra un sistema de castas socio-musicales, aun así, falta mucho trabajo por hacer y camino por recorrer, por eso cito a continuación los

principales factores que considero son los que originan nuestra debilidad en el proceso para alcanzar un estándar de proyección internacional :

1. Falta de políticas culturales claras y de impacto a lo largo del siglo XX.
2. La falta de valoración de nuestra cultura de la cuerda andina colombiana por parte del gobierno e instituciones educativas y culturales.
3. La degradación de la música de cuerda andina colombiana, convertida solamente en un factor de entretenimiento y esparcimiento.
4. La poca conciencia de los procesos de formación y conformación de repertorios en Colombia y la resistencia a la academia por parte de los intérpretes y los géneros que tienen un origen tradicional.
5. La poca inversión en la investigación, en el origen, desarrollo técnico y estético de nuestra música, instrumentos y ensambles.
6. El poco compromiso de muchos intérpretes y profesores de las cuerdas pulsadas en Colombia.
7. La falta de metodologías efectivas para abordar el estudio teórico y técnico de la música y los instrumentos enmarcados dentro de las tradiciones.
8. La falta de gestión por parte de las personas que lideran procesos de formación y grupos.
9. La dificultad de crear espacios especializados para la cuerda pulsada.
10. La subvaloración de la cultura de la cuerda pulsada andina colombiana, frente al movimiento mundial de músicas para cuerdas pulsadas e instrumentos de plectro.

No piense estimado lector que al citar estos factores y problemáticas en este escrito el que escribe solo critica sin fundamento y trascendencia a nuestra cultura sin dar soluciones, el proyecto de vida de quien está realizando este escrito, está contemplado desde la óptica de corregir cada uno de los puntos citados, ¿Cómo? Con organización, estudio, investigación, gestión, trabajo de formación consciente (creación, fundamentación y desarrollo de escuelas de formación musical en cuerdas pulsadas), investigación y exploración de repertorios acordes a niveles y una férrea convicción de que al sumar todos los factores el futuro será más promisorio para romper la frontera entre la expresión de lo que el común denominador social cree que es música y el nacionalismo que está implícito en los repertorios que posee nuestra música de cuerda pulsada tradicional para crear una expresión de identidad dentro de las músicas del mundo, buscando acceder a lo trascendente que posee el arte del sonido. Se puede considerar que es el gran reto, esa es la gran misión y objetivo al pisar un centro de formación musical, al graduarse como bandolista dentro de los diferentes programas que se ofrecen actualmente en nuestro país, quizás románticamente hablando, el ejemplo de quien escribe estas líneas pueda dar un marco de referencia a otros tantos que ven en la música de cuerdas pulsadas, en la bandola, una opción de vida.

Momento #9, El Estudio, Los Ensamblés Y Los Repertorios, La Alquimia En La Bandola.

Para esta sección se considerará dos elementos fundamentales, los repertorios para los procesos de formación profesional; y los repertorios para las prácticas instrumentales, en este segundo aparte, se considerará en el instrumento dos vertientes, la bandola participando en un ensamble (pequeño o gran formato) y en condición de solista.

Repertorios para los procesos de formación profesional: Se debe considerar una serie de parámetros específicos en esta sección, el primero, es que ningún repertorio tendrá su máxima eficiencia, si inicialmente no se realiza la indicada instrucción técnica de los recursos en el instrumento, posteriormente a esta explicación de recursos y su exploración con ejercicios específicos, se debe plantear el repertorio, que ayudará a poner en práctica, reforzará y perfeccionará, dichos recursos; ejemplo de ello, es que no podemos asignar una obra que requiere el recurso técnico del trémolo, si primero no se ha explicado y trabajado con ejercicios específicos, para luego dar paso a una obra estudio específica para el instrumento donde se aplique el trémolo, posteriormente se asignarán y trabajarán obras donde este recurso técnico se utilice como medio de interpretación y expresión, se debe recordar que la técnica sirve a la música para perfeccionar los discursos y no a la inversa.

En este orden de ideas, todo recurso o conjunto de recursos técnicos en el instrumento, se deben plantear bajo el parámetro citado en el párrafo anterior, sin embargo muchos de los procesos actuales de formación consideran el montaje de obras como el ideal de estudiar técnica en el instrumento, y se sobre carga al estudiante con el montaje de obras en donde muchas veces, los discursos musicales no son entendidos, ni profundizados por el estudiante, solo se convierte en una carrera contrarreloj de montaje de obras, que muchas veces, no poseen una coherencia metodológica y menos pedagógica, sino que se cree que al realizar el montaje de la obra, esto es suficiente para que el instrumentista crezca, esto no es del todo cierto, pues del cien por ciento que la obra le puede aportar al crecimiento del instrumentista, sin la debida guía, solo le aportará un porcentaje muy bajo; esto acarrea graves consecuencias, la primera, no entender la lógica de los discursos desde la lógica musical por parte del estudiante a interprete, que en esencia, debería ser el factor más importante en un proceso de formación como interprete, en este caso es

importante que el maestro conozca por lo menos medianamente, la estética en la cual se enmarca la obra e invite al estudiante, a realizar un análisis melódico, armónico, de forma y estructura de la obra y, como esta obra y su compositor se encajan en una época y en un estilo. En cuanto al factor del desenvolvimiento biomecánico-motor que impide el desarrollo del discurso musical, generalmente se pueden identificar dificultades técnicas que impiden la continuidad, muchas veces los aparatos técnicos (manos derecha e izquierda) no están debidamente preparados y acondicionados técnicamente para afrontar las exigencias físicas que la obra requiere; la práctica y repeticiones sin consciencia puede generar con el tiempo en la gran mayoría de casos, lesiones, desarrollo de enfermedades y daños físicos en las manos, brazos y cuerpo, especialmente, se debe hablar de las disfunciones de los nervios principales de la mano (radial, medial y cubital) que son las lesiones desarrolladas con mayor frecuencia por los músicos de cuerda pulsada en poco o mayor grado.

El segundo parámetro a tener en cuenta, es el trabajo del repertorio enmarcado en la tradición del instrumento, se debe recordar que la bandola posee ya una extensa tradición de repertorio que sería tonto no valorar y utilizar, toda la música andina colombiana escrita para los formatos donde participa la bandola, son una fuente importante de recursos para conocer las posibilidades desarrolladas para el instrumento dentro de nuestra tradición, gracias al legado de compositores, escuelas e intérpretes en Colombia.

El tercer parámetro a considerar, son los repertorios nacidos de las tradiciones musicales de latinoamérica, estilos que, por muchas circunstancias, están emparentados en primer o segundo grado con las tradiciones musicales colombianas, eso sí, sin ser iguales, allí está la riqueza de esta variedad; estos repertorios son importante tratarlos pues ayudan a generar una identidad macro como cultura americana o continental.

El cuarto parámetro, no menos importante, son los repertorios nacidos de las tradiciones europeas, estos repertorios nacen de tradiciones y épocas que ayudan a consolidar y desarrollar el llamado periodo de la práctica común; algunos de estos repertorios nacidos de la tradición folclórica de diferentes países y otros, nacidos dentro de estilos académicos de época, que ayudan a visualizar el pensamiento y evolución de los discursos musicales de época en occidente, de compositores, intérpretes y escuelas que llevan desarrollando conceptos técnicos e interpretativos hace ya muchos años, experiencias valiosas las cuales no se pueden despreciar, y que al estudiarlos, probarlos, implementarlos o adaptarlos, al contexto bandola, permiten brindar acceso a recursos y herramientas técnico-musicales valiosas para fortalecer la versatilidad y evolución interpretativa en la bandola. En este material encontrado es importante desarrollar el concepto de la adaptación para bandola teniendo en cuenta que lo realmente importante es plantear dentro del análisis idiomático del instrumento original para quien fue escrita la obra, tender un puente con los recursos de la bandola y vivenciar en ella, el estilo de época que la obra aporta, a su vez aprender de la escuela del instrumento original de la obra, a la creación de recursos técnicos que complementen la idiomática y la técnica para la bandola.

Un quinto parámetro será, la música contemporánea o escrita en los últimos años específicamente para bandola, de tendencia académica, seudo académica o con bases populares, pues su exploración permite la búsqueda de recursos técnicos y de interpretación en el instrumento, pues gran parte de la evolución, sostenimiento, difusión y proyección de un instrumento está en desarrollar repertorio propio para este. En este parámetro es importante incluir todo el repertorio de estudios específicos para bandola escritos en los últimos 20 años, una obra de estricta, por no decir obligatoria, consulta e implementación en los procesos de formación para bandolistas son los estudios para bandola compuestos por el maestro Fabián

Forero, contenidos en sus dos libros, arte y ejecución en la bandola andina colombiana diez estudios caprichos y los doce estudios latinoamericanos para bandola colombiana. Pues son herramientas de trabajo ideal para el desarrollo de bandolistas conscientes.

Un sexto parámetro se desarrollará enteramente en la adaptación para bandola de diferentes fuentes sonoras, estilos y épocas. Podemos definir tres grupos esenciales de obras por instrumento que se pueden tener en cuenta:

1. Obras escritas para instrumentos cercanos técnica o morfológicamente a la bandola y su familia, aquí podemos encontrar obras escritas para todos aquellos cordófonos de plectro.
2. Obras escritas para instrumentos que poseen algún grado de cercanía morfológica, idiomática o tímbrica, aquí encontramos los cordófonos pulsados y frotados,
3. Obras escritas para instrumentos que no poseen cercanía morfológica e incluso tímbrica con la bandola, pero que, al analizar la obra el desarrollo del discurso musical, se ajusta a la idiomática, tesitura y recursos técnicos de la bandola; ejemplo de ello son las obras escritas para aerófonos como flauta, oboe, trompeta, clarinete, saxofón soprano, que son adaptables en bandola.

En la escogencia de repertorios dentro de un proceso de formación profesional en bandola, se debe tener en cuenta el manejo de una variedad importante de estilos, no solo de época sino de culturas e imaginarios, también la exploración técnica de escuelas, pues esto le permitirá al instrumentista de bandola tener recursos varios para enriquecer sus interpretaciones y la posibilidad de solucionar aquellos retos interpretativos que se suelen presentar en las obras.

Para cristalizar esta experiencia sobre los repertorios en formación universitaria, se compartirá la respuesta a la primera pregunta del test realizado como parte de la entrevista

personal a expertos en bandola y que sirvió para sentar las bases de los parámetros propuestos en esta sección entorno a la configuración de repertorios para formación profesional; se citará específicamente la respuesta de los maestros Diego Hernán Saboya González, quien es Docente universitario en la universidad pedagógica de Colombia con sede en Bogotá, Ingeniero mecánico y licenciado en música de la Universidad Pedagógica, magister en investigación musical egresado de la universidad internacional de la Rioja, con una edad de 40 años y una trayectoria en la bandola de 30 años; Del maestro Manuel Bernal Martínez, licenciado en pedagogía musical de la universidad pedagógica nacional, magister en musicología de la universidad nacional de Colombia, con una edad de 57 años, quien es un notable pedagogo, investigador e intérprete de bandola andina y otros instrumentos de plectro con una trayectoria de más de 30 años. Y del maestro Edgar Fabián Forero Valderrama, bandolista, mandolinista, arreglista, compositor y director colombiano, con titulación en instrumentos de plectro de parte del Ministerio de Educación español, bajo la tutoría del maestro Jorge Casanova, quien se desempeña como docente de pregrado y de la maestría en músicas colombianas, en la universidad el bosque de Bogotá, y del programa de maestría en interpretación en la universidad javeriana de la misma ciudad. Con una edad de 54 años, es considerado el intérprete más virtuoso y completo en toda la historia de la bandola andina, es un notable pedagogo, innovador, con una trayectoria de más de 40 años.

Estos notables maestros formadores e intérpretes, comparten algunos elementos encontrados y desarrollados en sus prácticas docentes, aportando los siguientes elementos: A la pregunta, para usted como bandolista ¿cuáles son los parámetros que se deben tener en cuenta para configurar y armar un repertorio en bandola para formación Universitaria? La respuesta del

maestro Diego Hernán Saboya González donde nos comparte parte de su experiencia docente fue:

Bueno sobre ese tema, bueno pues a mí digamos en la experiencia que me ha tocado, si me ha tocado varias veces enfrentarme al asunto de armar unos sílabos, los sílabos un poco como requisito, de los programas cada semestre, cada institución hace su exigencia de sílabos, cada una tiene sus parámetros y ese asunto, y a mí me ha tocado ponerme en la tarea de pensar eso, de cómo pensar los sílabos, y hay algunas cosas en las que semestre a semestre uno como que fija unos parámetros o comparte, o como que utiliza siempre sí, pero me parece muy importante, por encima de ese asunto, un asunto de la formación, que es la individualidad, no?, O sea, Cada persona tiene cuando llega, sea proceso universitario o sea un proceso no universitario o no formal o de cualquier otro tipo, tiene unas características diferentes, no, y tiene unos gustos, y tiene unas particularidades, yo he partido de ese hecho como de tratar de entender con responsabilidad, con qué es lo que hace esa persona que le gusta y en que ámbito se mueve y también, Qué recursos tiene no, o que habilidades tiene desde el instrumento, cierto, entonces ese es como el primer principio, ese respeto a esa individualidad y a ese nivel que tiene cada persona, cuando uno tiene que entrar a trabajar con él; otra cosa pues es por supuesto los lineamientos de la universidad, y otra cosa es como el abordaje de diferentes, bueno, no solo niveles que dependerá, o sea el nivel de repertorio dependerá de lo que uno evidencie pues de cómo está la persona pero también de estilos, no, mucho pues del respeto del contexto natural del instrumento pues, de lo que es la música en la que se ha desenvuelto habitualmente pero también como entender a la

bandola como un instrumento universal, no, Entonces abordar diferentes géneros, estilos, periodos. (D. Saboya, comunicación personal, 14 de noviembre de 2020)

La respuesta a la primera pregunta del test por parte del maestro Fabián Forero donde comparte algunos elementos desarrollados en su práctica docente a lo largo de los años y en la universidad del Bosque, fue la siguiente:

Pues son evidentemente pues varios, no sé qué tantos, habría que hacerle a esto una reflexión con un poquito más de tiempo, pero bueno, pero de entrada si le puedo decir, que bueno pienso que lo fundamental antes que nada, es tener claros como el paso a paso, los procesos digamos de desarrollo y cualificación de la técnica, y del conocimiento del repertorio en el instrumento no, entonces ser un poco pues eso, consecuente, digamos con el paso de los semestres y eventualmente de acuerdo digamos con la malla curricular específica del lugar donde sea, porque algunas tienen algunos ciclos no, digamos como alguno básico y otros de profesionalización ese tipo de cosas, entonces llevar el desarrollo digamos técnico expresivo en el instrumento y el desarrollo del conocimiento del repertorio de la mano con el...digamos como con la lógica digamos del currículo en el que uno está trabajando, para mí, algo que ya mencionaba su merced ahorita, pues es fundamental y desde siempre lo fue, yo pienso que eso me ha acompañado desde casi que los primeros momentos de estudio de la bandola y luego se fortaleció mucho cuando conocí la mandolina y empecé a estudiarla, el tema de la universalidad, en el instrumento, eso para mí fue fundamental, yo asimile la bandola o más bien, asocie la bandola digamos a toda la cultura de la música universal, entonces siempre la imagine como un instrumento con todas las posibilidades y en igualdad de condiciones con cualquier otro instrumento de la historia de la música, no, de cualquier

contexto digamos, entonces para mi ver que la bandola este circulando por otros repertorios y por otras épocas fue siempre fundamental, no, yo creo que esas dos grandes consideraciones grandes, gruesas serian como lo que yo podría decirle, ya de ahí para allá hay derivaciones y cosas, pero de entrada digamos esas dos cosas, una el proceso formativo, y por el otro lado, esta actitud mucho más universal de asumir el instrumento me parece que son la clave. (F. Forero, comunicación personal, 21 de noviembre de 2020)

La respuesta a la primera pregunta del test por parte del maestro Manuel Bernal donde comparte algunos elementos desarrollados en su práctica docente a lo largo de los años en la ASAB (academia superior de artes de Bogotá) que es la facultad de artes de la universidad Distrital Francisco José De Caldas, fue la siguiente:

Bueno, yo creo que el primer parámetro que es fundamental, es que, que es lo que se propone cada programa universitario en particular, porque yo no creo que tenga sentido hacer una homogenización con relación con los repertorios, creo que hay todavía una diversidad muy grande que vale la pena seguir trabajando, que vale la pena conservar, entonces el primer parámetro fundamental es ese, cierto, es decir, cual es el perfil de egresado que X universidad propone, desde su facultad de artes y ahí, o como sea departamento, en fin, el nivel institucional que sea, y de acuerdo con eso, ese es un parámetro fundamental porque nos va a decir por donde sí y por donde no o que cosas cabrían y que cosas no, de alguna manera, o cual sería la tendencia más grande en comparación con otras cosas, entonces fundamental eso; y ya una vez estando ahí, pues es como desarrollar eso, entonces yo puedo hablarte de lo que hemos desarrollado en la ASAB, por ejemplo, que tiene que ver con eso, que tiene que ver con el perfil del

egresado, entonces en nuestro planteamiento de la ASAB del instrumentista no solo de bandola, de cualquier instrumentista de cualquiera que pase por el proceso de formación instrumental, que además se entiende. no solo como una asignatura que se llama instrumento sino como un conjunto de asignaturas, en donde está instrumento, en donde está literatura de instrumento, en donde está música de cámara y en donde está ensambles, cierto, en todos esos hay formación del músico instrumentista, en algunas universidades eso no es tan claro, como el vínculo entre cierta práctica instrumental, el conocimiento de esto que te hablo de la literatura y de las cosas del instrumento, y además la carreta de la música de cámara, entonces un poco a partir de eso, digamos hay un elemento fundamental, otro es que si estamos en un espacio universitario hay que dialogar con otros espacios universitarios no solo locales, sino también internacionales, entonces eso quiere decir por ejemplo que nosotros consideramos legítimo que alguno de nuestros estudiantes se proponga cuando se gradué irse a estudiar, no sé, mandolina a Francia, si, maestro o a Alemania, si quiere irse a estudiar mandolina a Alemania, hay unos recorridos que hay que hacer, hay unas músicas a las cuales hay que enfrentarse, hay unos estilos a los cuales hay que enfrentarse, de todas maneras independientemente de ese estudiante en particular digamos, lo que se dice en la ASAB es que hay una cosa que es fundamental por supuesto que es como el repertorio propio del instrumento, ese hay que trabajarlo por supuesto, pero también hay otro repertorio que en determinado momento decíamos como que forme pensamiento estético lo cual no quiere decir que el otro no lo forme, sino que sería también el objetivo fundamental, entonces tiene que ver con repertorio, estamos, aunque algunos no les guste, esto es, nuestro país es parte de una tradición occidental profundamente modificada con otras tradiciones pero ahí

estamos también, y casi que todos nuestros intercambios de alguna manera o la mayoría de ellos, se dan así cierto, estamos en un instrumento que esta afinado digamos de una manera temperada, es decir que está dentro de una cantidad de maneras de funcionar, el hecho mismo de estar dentro de una universidad pues es que no hay nada más occidental que la universidad, por sus maneras de construir conocimiento etc, entonces eso que llamamos nosotros formar para pensamiento estético entonces tiene que ver con tratar, en la manera de lo posible, de ubicar repertorios que hagan una pasadita cierto, repertorios y prácticas, es que ahí también hay una diferencia, que hagan una pasadita por la historia musical de occidente, de alguna manera, que es nuestro referente musical principal, no el único, entonces importante que haya repertorio barroco, cierto, que se estudie ornamentación barroca que en la medida de lo posible y para eso hay una cantidad de música escrita para un instrumento absolutamente igual solo que tenía la sexta en SOL, cierto, afortunadamente empiezan a aparecer, no es solo Bach, no es solo Vivaldi hay otra cantidad de cosas que están empezando a aparecer y que ya tenemos como echarle mano, algo por supuesto de lo que se escrito en el clasicismo, ahí hay un brinco que es muy complicado, cierto, porque digamos hay mucho repertorio que se adapta, porque, porque no había escritura para bandola, empezando por ahí, y tampoco era es que hubiera mucha escritura para mandolina, y a veces lo que sucede es que la escritura para mandolina es una escritura que no se compadece con la de la bandola porque estamos hablando de un instrumento con unas relaciones de afinación radicalmente distintas y con unas prácticas absolutamente distintas no, entonces por ejemplo nosotros echamos mano, queremos que nuestros estudiantes alguna vez en la pasada por la carrera toquen, algún tipo de forma, concierto, que no sean los mismos

cinco conciertos o tres de Vivaldi que tocan en todas partes, entonces que hacemos, pues el concierto para violín de no sé quién, o el de flauta, hay que estudiarlos mirando que se puede hacer, cual es el criterio, si no, nos vamos, si no vamos a hacer algo que sea imposible, entonces se toma repertorio de otros instrumentos, no con la idea de dar cuenta tanto de la sonoridad original, sino de tenerlo como la asunción de unos estilos y de unas maneras en que se ha tocado históricamente en occidente, entonces eso es otro campo fundamental, ya van dos, el repertorio propio del instrumento esto que llamamos de manera genérica, repertorio para formar pensamiento estético, pero práctica estética también cierto; del romanticismo ahí si estamos fregados porque en general, porque ya el desarrollo por ejemplo de los instrumentos del mismo registro, es demasiado idiomático, o sea tocar las vainas para violín, usted puede tocar cosas de violín del barroco o del clasicismo bueno aguanta, algunas, por supuesto, pero es que ya cuando la cosa se vuelve tan específica, entonces ahí hay un hueco que es muy difícil de llenar que es el periodo romántico, pero por ejemplo ya un poco más la música contemporánea, ya uno encuentra muchas más cosas, y ya la bandurria y los productos para bandurria se pueden volver un referente en la medida en que, bueno si le toca a uno pasarlos bajarlos un tono para que funcionen en las mismas digitaciones, pero bueno, eso se hace, y ahí hay otra cantidad de material importante digamos, entonces ese es otro oferente fundamental. Otro la música popular y no solo popular, latinoamericana, si, entonces enfrentarnos también a músicas en formatos parecidos, por ejemplo, cierto, entonces ahí uno tiene el choro, que es básicamente un formato en absoluto similar al de la estudiantina o al del cuarteto, ahí hay cosas complejas también por la afinación de los instrumentos, pero bueno, pero igual hay músicas de toda América, Venezuela ahí

cerquítica también con toda su tradición, en México hay una cantidad de cosas, en Argentina en otras partes, en fin, música latinoamericana, uno consigue cosas que se pueden tocar, por ejemplo, obras que, vuelve y juega, que hayan sido escritas para flauta y piano por ejemplo, o para violín y piano por Ginastera por ejemplo, logramos no sé, encontramos con una serie de partituras que son muy bacanas para trabajar ciertas cosas particulares, en fin, ese es digamos es como el otro gran frente, y, el frente que falta es ya no es una cuestión, pues si es de repertorio, pero es más como de práctica, desde elemento y es, hacer prácticas en las cuales no todo este mediado por una partitura prescriptiva sino por, elementos de improvisación, elementos de variación, elementos de ir creando un estilo personal, y claro eso hace que por ejemplo para la ASAB sea una cosa muy, pasar por allá implica tocar una cantidad de cosas muy distintas, y por supuesto que últimamente algo que no está puesto ahí, digamos, pero que se está viendo de manera clara, precisamente por los intereses de los estudiantes que es el otro criterio que yo tengo que tener en cuenta, ir leyendo la época, ir leyendo lo que los estudiantes, en lo que están interesados también, entonces por ejemplo se están tocando y hemos asumido, claro dentro de este otro repertorio, cosas que tienen que ver con jazz, entonces estudian cosas del real book o de otro tipos de cosas del rock, hay una cantidad de muchachos que arrancan como guitarristas eléctricos en rock, y de pronto se encuentran con la bandola, y oiga que bacano este aparato y empiezan a trabajar también, entonces ahí hay otros repertorios a los que nos estamos acercando ya desde algún ámbito, entonces claro, esos son los parámetros que tenemos en la ASAB, a mí me parece que son unos buenos parámetros, pero vuelve y juega la cosa depende, yo creo que el primer elemento fundamental para tener en cuenta es que quiere la institución

formar, que es lo que la institución quiere formar, cuál es su perfil de egresado, de bandolista como igual al perfil de egresado de un guitarrista o de un violinista o de cualquier otro, es decir, pensar su desarrollo en un mundo variado, en mundo con muchas posibilidades, en un mundo en el que tiene que arreglar también, que tiene que ser gestor de sus propios procesos, entonces, eso es lo que yo puedo decirte de mí práctica, no, y en la práctica de la ASAB; eso es una construcción también hay otra cosa que se vuelve interesante y un poco es, los intercambios no basados en el repertorio, sino en las técnicas, porque no es obligatoriamente el repertorio el que lo lleva a uno allá, entonces por ejemplo, la aplicación de las técnicas y de la manera de tocar la bandola llanera, huy, ahí hay cosas que pueden ser súper útiles para una cantidad del repertorio del bandolista y para tener digamos como un pull de herramientas para decidir cosas en relación con la interpretación de no solo de las obras llaneras, por supuesto, hay unas combinaciones de plumadas que son súper interesantes de estudiar, unas maneras de pulsación que uno le pueden, le amplían digamos como la, el repertorio de sonoridades, de ataques de, si, de eso, de posibilidades en ultimas, entonces por ejemplo ahí, ese puede ser otro aspecto fundamental, como dialogar de alguna manera, con las técnicas de instrumentos de plectro parecidos o no tan parecidos, también, ese es otro elemento que yo considero fundamental, y yo creo que eso es, o sea, de todo ese amplio margen de la música, de la música que es posible tocar en bandola, es que en este momento casi que cualquier cosa podría, en cualquier cosa podría estar la bandola, digamos no como relacionado solo con un instrumento histórico particular, que no se debe abandonar, que es súper importante, pero bueno pasar por muchos espacios; y digamos que el otro criterio que nosotros aplicamos, es que digamos desde el programa hay dos etapas

fundamentales, una que llamamos etapa de fundamentación, perdón la redundancia, que son los cuatro primero semestres, y a partir de quinto a decimo la etapa de profundización, y digamos que un poco como a partir de séptimo semestre, es decir es una construcción de los últimos tres o cuatro semestres, octavo, noveno y décimo, a veces desde séptimo, como que le decimos al estudiante, bueno hermano usted como por donde quiere, ya más o menos quiere enfatizar en algo particular, quiere trabajar cierto tipos de repertorios, que quiere, cuál es su horizonte también, su horizonte personal con el instrumento, y entonces ahí la cosa si un poco se va, sin dejar de lado, digamos como todo este planteamiento, si se enfatiza o se le da más peso a eso que el estudiante en ese momento está planteando, como su necesidad vital, puede que la vaya a cambiar o no, y un poco yendo también hacia el trabajo de grado, etc, digamos así es que funciona bandola en la ASAB, otra cosa que nosotros siempre hemos mantenido en la ASAB, y que nos parece fundamental, es que no haya un solo profesor, y que no haya un solo profesor para todos los estudiantes, sino que haya dos, cuando arrancamos inicialmente éramos Leonardo Garzón y yo, bueno, Fabián tuvo tal vez, tuvo tal vez como un año algo así, Fabián Forero, no había todavía la estructura actual, era una estructura anterior, después cuando Leonardo se retira, una de nuestra graduadas por supuesto muy brillante, Jenny Alba, entra a estar ahí, y siempre los estudiantes tienen, hora de trabajo a la semana con Jenny, hora de trabajo conmigo, ahí estamos en un dialogo en cual nos complementamos en las músicas que cada quien conoce más y sabe más, Jenny su trabajo de grado que además yo se lo dirigí que fue meritorio entre otras cosas, es la bandola en la banda de rock, hizo tres composiciones para banda de rock y bandola, una de ellas para dos bandolas y banda de rock, es un mundo en el que ella se mueve muy

bien, en el que está más cerca de estos pelados, y ahí digamos como que nos complementamos no, eso no funciona por supuesto en otras cátedras, no en todas funciona así, pero es un criterio nuestro por lo menos, el que no tengan solo una visión de la manera de hacer las cosas, sino que haya un trabajo a veces incluso contradictorio, porque eso también nos mueve no, a no quedarnos quietos. (M. Bernal, comunicación personal, 15 de noviembre de 2020)

Los repertorios para las prácticas instrumentales:

El manejo de los repertorios para las prácticas instrumentales está estrechamente ligados al campo de acción o a los proyectos de interpretación que emprenden los instrumentistas o agrupaciones, encontramos puntos similares y de referencia con el aparte anterior de repertorios para formación profesional en bandola, pues no se puede desconocer que para poder configurar un repertorio para una agrupación o un intérprete, es necesario tener el conocimiento de los estilos y situaciones o contextos de época de los diferentes factores estéticos, culturales y de imaginarios sonoros, que serán herramientas de calidad en el momento de configurar repertorios y ponerlos a sonar.

Teniendo como base los parámetros organizados sobre configuración de repertorios para formación profesional para bandola, se pueden tomar todos ellos como primer factor para configurar repertorios para agrupaciones, es decir se convertirían en el “factor de conocimiento”; y desde allí, se pueden considerar y desarrollar varios factores más, que ayudarán a arrojar luz sobre cómo fortalecer la configuración del repertorio para las agrupaciones, los factores que se pueden considerar y desarrollar son los siguientes:

1. Campos de acción y proyectos de interpretación de las agrupaciones o intérpretes, es decir, **para que configurar un repertorio**, en este factor entran las convocatorias,

concursos, un concierto o temporada de conciertos, festivales, grabaciones, investigaciones puntuales a estilos, compositores y géneros; recreaciones y adaptaciones de época. Si es un repertorio inédito o por el contrario es un repertorio conocido o poco conocido pero enmarcado dentro de un contexto.

2. Definir el tipo de público al que va dirigida la propuesta del repertorio y como armonizar el lenguaje musical para ser entendido y asimilado, es decir, **para quien va dirigido**. Aquí se debe considerar si es público especializado, si la propuesta está dirigida a estudiantes o profesionales en música; si la propuesta está pensada para un público variado, o si lo que busca la propuesta del repertorio es para la educación de público, y es necesario considerar si el repertorio entra en los parámetros de la llamada música de consumo comercial o masivo o si por el contrario, es un trabajo de índole de consumo para un público específico.
3. El tipo de ensamble instrumental que se utilizará, aquí es necesario definir el esquema instrumental o formato, es decir, **cuál es el medio de expresión** con que se realizará el repertorio, aquí se tendrá en cuenta la cantidad de integrantes y si el repertorio que se va a realizar es en su totalidad o parcialmente de modalidad instrumental, vocal, o instrumental vocal. Aunque la mayoría de ensambles donde la bandola participa son de modalidad instrumental, históricamente se puede observar que estos ensambles en muchas ocasiones realizan montajes especiales donde incluyen, un cantante, o un recitador, o bailarines, estos factores son los que permiten configurar el siguiente factor.
4. El performance, es decir, **como se realizará** el repertorio, todo lo que involucra la propuesta de puesta en escena del grupo, ¿porque este concepto infiere en los repertorios? Pues la selección y organización del repertorio obedece a una contextualización dentro de

un esquema lógico, y como ese esquema es desarrollado por el grupo en todos los aspectos, contando desde la propuesta de interpretación, líneas de tiempo, participantes y elementos artísticos complementarios que estarán alrededor del evento sonoro central.

5. La trascendencia y proyección de la propuesta del repertorio y del grupo, dentro de los contextos y ámbitos locales, nacionales o extranjeros; aquí se considerará la experiencia de construcción del conocimiento alrededor de la propuesta del repertorio y como legar este conocimiento, a otras generaciones de intérpretes, músicos, personas, sociedades o culturas distantes espacial o temporalmente, en documentos o elementos sonoros, visuales o escritos.

Es necesario señalar que las facetas de trabajo solista y solista con acompañamiento en la bandola, se vienen cultivando con gran interés en la actualidad en Colombia, muestra de ello es el encontrar obras compuestas pensadas para la idiomática de la bandola y las nuevas propuestas de repertorios donde se adaptan obras nacidas de las tradiciones de Colombia, latinoamérica y Europa, en donde el instrumento puede explorar y desarrolla estas facetas perfeccionando su técnica y desempeño dentro de los discursos musicales, lo que es de gran importancia para la supervivencia y consolidación del instrumento como opción profesional y de estudio. Ejemplo son los estudios latinoamericanos para bandola solista del maestro Fabián Forero, las obras para bandola solista de la maestra Orina Medina, los estudios para bandola solista del maestro Diego Saboya o los nuevos conciertos para bandola y grupos de cámara y orquesta, que actualmente empiezan a circular en las convocatorias realizadas por el ministerio de cultura.

En este orden de ideas, es necesario citar la experiencia como interpretes obtenida por los especialistas entrevistados para esta monografía, al compartir en este escrito sus hallazgos alrededor de la configuración de los repertorios para las prácticas instrumentales, se cumplirá

uno de los factores antes citados, el legado en la búsqueda del conocimiento sobre repertorios y su tratamiento, siendo un elemento e insumo vital para aportar el desarrollo musical de los repertorios para la bandola y las agrupaciones en las que participa, por eso, se compartirá la respuesta a la segunda pregunta del test realizado como parte de la entrevista personal realizada a expertos en bandola para la realización de este trabajo; el maestro Diego Hernán Saboya González, comparte algunos elementos desarrollados en su práctica como reconocido instrumentista de bandola, aportando los siguientes elementos:

A la pregunta, Para usted como profesional en bandola, ¿qué repertorios y compositores le interesaría explorar en este momento en el instrumento, teniendo en cuenta dos aspectos, solista con acompañamiento y haciendo parte de un ensamble? La respuesta del maestro Saboya fue:

Ahí hay un asunto de lo que decía anteriormente que tiene que ver con el contexto en el que se ha desenvuelto el instrumento, y para eso yo creo que siempre es importante tener presente el uso del material que hace parte o del repertorio que hace parte de la historia natural del instrumento, o sea eso no se puede desligar nunca, es decir, me refiero al hecho de tocar pasillos, tocar bambucos, tocar guabinas, este tipo de repertorio, tocar la gata golosa, tocar vino tinto estas obras tienen que ser partes obligatoria porque es como el camino natural de la formación de los bandolistas, entonces yo por lo menos siempre he tratado de considerar que estas obras estén presentes en la formación de la persona, desde el montaje de su lectura pues, sea leyéndolas con partitura pero también me gusta incluir el trabajo de oído, y tratar de mantener esa espontaneidad que también hace parte de la historia del instrumento no, no solamente la lectura sino la oreja, que hace parte de esa naturalidad con que pues, que ha hecho parte de la música de la

región andina colombiana(...) Bueno a mí me gusta mucho, siempre me ha gustado tocar en trio, siempre, pues porque hace parte de mi ámbito natural, pero reconozco por ejemplo el valor de incluir cosas, digamos si yo pensara en organizar un repertorio como concierto pensaría en incluir algo con trio, algo solista, que puede ser cosas de las que usted ya conocerá del material de Fabián, o ese asunto de ese trabajo de composición alrededor de la bandola mía también obedece un poco a esa necesidad que se ha venido creando, a mí también me ha tocado enfrentar como usted lo dice, el hecho de tener estudiantes ya con un nivel pues que uno dice bueno aquí toca pensar también en diseñar cosas originales para responder a esas exigencias, gente que ya, pues, toca mucho o toca muy bien, y ha llegado a tener un nivel y bueno; entonces yo pensaría por ejemplo, en tocar cosas como de las de trio, tradicionales, de la música que tocamos original del trio por ejemplo, de mis hermanos, o mía, repertorio tradicional pero también cosas por ejemplo de lo de Fabián Forero como solista siempre son interesantes, de las mías que son interesante pues para bandola sola, pero me gusta mucho el rollo de estar pensando ahorita en cosas para orquesta y bandola por ejemplo, ese asunto me parece que tiene mucho potencial, y tiene mucho potencial no solo desde del desarrollo técnico como intérprete del instrumento sino también tiene mucho potencial de circulación, entonces a pesar que no hay muchas cosas, hay cosas que se pueden utilizar, como por ejemplo las cosas que ha hecho Fabián para bandola sola con orquesta de cuerdas; Lucas también ha hecho algunas, hace poco tuve la experiencia de acompañar a un colega pues que se mueve en el mundo de las bandas de vientos, y que hizo una maestría y bueno su interés fue componer una obra para banda de vientos y bandola, bandola sola con banda de vientos, entonces genial, el ya acabo eso, y es un lenguaje muy interesante, pues, muy

creativo, pero también con los pies muy bien puestos en la tradición colombiana, pues bueno entonces todas esas cosas me parecen como interesantes; hay otra serie de cosas que me parecen interesantes para tocar en bandola por ejemplo, pues digamos por el hecho que son originales para bandola, por ejemplo lo que ha hecho Germán Darío, una serie de cosas para piano y bandola que también empiezan a ser como parte de ese corpus. (D. Saboya, comunicación personal, 14 de noviembre de 2020)

La respuesta a la segunda pregunta del test por parte del maestro Fabián Forero donde comparte algunos elementos desarrollados en su práctica como instrumentista a lo largo de los años, como solista e integrante de agrupaciones, fue la siguiente:

Bueno, voy a contestarle siendo un poco más objetivo que subjetivo, porque digamos en mi subjetividad en este momento estoy trabajando, pero en razón a mi digamos, circunstancia ya personal digamos de las manos, bueno en fin, de la biomecánica y eso, estoy trabajando es repertorio casi que exclusivo andino colombiano, aunque si tengo pensado, bueno además porque tengo unos proyectos entorno a ello, su merced lo sabe bien, que me ocuparan unos años no, un par de años por lo menos, luego seguramente haré otro tipo de música, pero en este momento yo tengo que ser digamos muy selectivo del repertorio para sentirme cómodo tocando, y digamos de alguna manera no ir a estrellarme, bueno en fin, tengo que ser muy selectivo, repito, como pensando un poco como en la salud de mi biomecanismo y ese tipo de cosas no, algo así, pero pensando más objetivamente, no, es un poco conectado con la pregunta anterior, en el sentido de pues la universidad con la que siempre he asumido el instrumento, y su exploración, yo pensaría que la elección de repertorios y compositores podría obedecer a proyectos puntuales por ejemplo, que es la manera como yo en este momento estoy trabajando,

pero bueno primero le contesto de una manera más amplia, pues a mí claro, me interesan muchísimo los repertorios andino colombiano, por obvia razones, me interesa mucho la música latinoamericana, y me interesa mucho la música contemporánea, entonces creo que en las tres líneas pues hay circunstancias, condiciones, bien interesantes para explorar a nivel de repertorio, y en las tres circunstancias o en las dos primeras, en las músicas andina y las músicas latinoamericanas, se puede abordar el repertorio con actitudes muy de época, por ejemplo, pero también reivindicando mucho a las producciones actuales, entonces ahí ya puede uno establecer proyectos muy interesantes, más de músicas de época, me refiero a la latinoamericano y lo colombiano por ejemplo, más de músicas de época y también de músicas de producción actual, hago un pequeño paréntesis ahí, hay otra cosa que me parece fundamental para un instrumento, es que, y digamos que Andrés Segovia, la tuvo clara y para mí fue un modelo muy valioso, Andrés Segovia para poderle construir ese repertorio formidable en el siglo XX, también se encargó de hacer un trabajo un poco más político y un poco más de popularidad del instrumento a nivel de los compositores, en la medida en que estaba siempre encargando obras, entonces a mí me parece que un instrumento al que no se le compone, es un instrumento que tarde o temprano termina muriendo, es el caso del clavicémbalo, es el caso de la vihuela, del laúd, que bueno terminaron recuperándose, pero perdieron prácticamente dos siglos de una cantidad de estéticas por las que hubieran podido pasar que me parece que con esas sonoridades también hubieran sido de una riqueza tremenda, eso pues bueno, ya es irremediable, pero pensando en la bandola por ejemplo y ahora que hablamos que hacia finales del siglo XX estuvo casi que en peligro de extinción, creo que hay una cosa tremendamente importante, es la generación de

repertorio, entonces poder equilibrar digamos, la exploración de repertorios, tanto de época como actuales y estar en ese ejercicio de escribir y de encargarse de obras, me parece que es una cosa fundamental, bueno por ahí entonces pasaría también lo de la música contemporánea, que es una música pues tremendamente viva, a mí me encanta precisamente porque en esencia se trata de explorar, de llevar digamos los límites también de los instrumentos un poco más allá, de no necesariamente estar siempre transitando lugares comunes sino ya le digo pues, haciendo exploración, siempre con criterio claro, pero eso es tremendamente importante porque eso también garantiza un avance, un desarrollo en la técnica que es muy importante, yo creo que ahí hay un trabajo simbiótico muy interesante, y es que el instrumento estimula escribir pero también las obras estimulan el estudio del instrumento. (F. Forero, comunicación personal, 21 de noviembre de 2020)

La respuesta a la segunda pregunta del test por parte del maestro Manuel Bernal donde comparte algunos elementos desarrollados en su práctica como instrumentista a lo largo de los años, como en diferentes agrupaciones, fue la siguiente:

Uff, que repertorios y compositores ahorita... yo estoy buscando no tanto para mí, digamos que yo, bueno no sé si tú lo sabes, yo tuve un accidente hace años en la mano, y esta mano derecha a mí no me está funcionando muy bien, ya desde hace no sé, hace más de diez años tal vez, entonces yo estoy dejando de ser bandolista que toca aunque lo mantengo, y más digamos que mi repertorio es el de los grupos en los que yo toco, la bandola solista me parece una manifestación muy bacana, pero no es de mis intereses particulares, vos lo sabes, a mí me gusta mucho más tocar en ensamble, me parece que la construcción con otras personas para el músico es quinientas veces más importante que

estar mirando solo para adentro, pero pues por supuesto esa es mi mirada, entonces, digamos a que repertorios me interesa explorar lo estoy haciendo un poco a través de mis estudiantes y por supuesto en concurso con ellos, el mundo de las redes es infinito y a veces en esa búsqueda de repertorios para tocar, porque es que yo también los pongo en esas, cierto, oiga venga, a ver, busquemos repertorio, que hay brasileño nuevo, que hay brasileño viejo, que hay en el mundo de la mandolina, a todos los pongo mire, métanse a esa página que se llama, primero pues las locales bandolistas de Colombia, pero también hay como tres de mandolina de no sé qué más cosas, ahí están publicando vainas, veamos a ver, y así por ejemplo un estudiante hace tal vez un par de años... o un par de semestres, si hace un par de años, se encontró con una obra súper bacana, medio roquera pero no tan roquera, para mandolina y arpa de un compositor contemporáneo Bedetti, deliciosa de tocar, deliciosa de tocar que vaina tan rica, ahí uno tiene un pocotón de cosas técnicas que trabajar, entonces lo rico es que claro, yo estoy en una posición muy cómoda porque la trabajo con mis estudiantes pero quienes la tocan son ellos, pero si digamos es como la carreta de venga venga venga aquí como solucionamos estos problemas, estudio de alguna manera a la par con ellos, entonces si me interesa mucho un repertorio contemporáneo que parta tanto de la música popular como de la música popular academizada, me parece que ahí es donde hay cosas más interesantes, y por supuesto de música académica contemporánea, yo recuerdo hace muchos años, estando en la ASAB, hace muchos años, empezando a ser profesor de allá tal vez, tuve que hacer, tuve, porque me llamaron para hacerlo y pues hagámosle, una obra contemporánea donde me toco desafinar la bandola, tenía que cantar dentro del instrumento, o sea, buscar otra cantidad de cosas, y a mí eso me parece un mundo que es

una maravilla también, otra cosa donde se trasciende el instrumento y donde el instrumentista es muy responsable de una cantidad de cosas no, eso me pareció otro mundo maravilloso, me parece que por ahí también hay que empezar a apostar; otra por ejemplo de las cosas, a propósito volviendo al planteamiento de la ASAB, es que en la signatura ensamble en este momento casi que es de libre elección, o sea el bandolista puede si quiere estar sus ocho niveles obligatorios, porque además puede tomar otros electivos, pero los obligatorios si quiere estar el bandolista en el grupo de cuerdas todos los ocho, vaya y venga, pero si quiere estar cuatro, y si quiere pasar por el ensamble de música contemporánea o por el ensamble tal, o por el ensamble tal, hágale, y yo a muchos los insto por ejemplo a eso, a que váyanse al ENCA, ENCA es el ensamble de música contemporánea de la ASAB, para que tengan ese tipo de prácticas que en clase es muy difícil o sea eso es una cosa que son creaciones en el momento entre todos entonces hermano chévere, vaya, vaya a ver cómo le va, y a muchos les ha gustado, otros dicen no profe esa vaina eso es música frita no sé qué más, ya cada quien responde a sus cuentos, pero eso también es, es digamos como importante buscar que el estudiante tenga...se enfrente a músicas también muy distintas, entonces en este momento a mí me parece digamos que en mis búsquedas, literalmente, es búsqueda en la red, como así eso, como así ese espacio, a mí me parece que, ese que no está tan definido que yo llamaría de alguna manera, música popular academizada, huy hay unas cosas, ahí hay un mundo muy interesante que explorar, hay gente que todavía está conectada con unas tradiciones locales pero que también está conectada digamos como con otras tradiciones más largas, mucho más extensas, mucho más amplias, y en esos intercambios hay una música muy interesante que hacer, tanto digamos para solista con acompañamiento, entonces sí, con

diversos acompañamientos, como en ensamble, por ejemplo, no sé si vos viste que Ricardo Sandoval saco hace, el año pasado tal vez si el año pasado, un concierto para mandola y orquesta de plectros(...)se llama si, concertino para tal, de un movimiento, un concertino, y pues vénganos en tu reino hermano y lo compré, y estamos empezando hacer el arreglo para el grupo de cuerdas, lo va tocar un pelado que está interesado en este momento en la bandola alto, que es la bandola que funciona perfecto para ese repertorio, y entonces pues también la cosa va por ahí, encontrarlos, buscar, buscar muchas cosas, pero esos espacios me parece que son muy útiles para el instrumentista, tanto como para acompañamiento como ensamble, porque también el problema es que digamos, la mayoría son estudiantinas, ahora le están diciendo orquesta de cuerda pulsada a cualquier estudiantina, y me refiero que hay unas diferencias fundamentales creo yo, de comportamientos de repertorios pero sobre todo de comportamientos de manera de hacer, y bueno, ahí también, eso también enriquece creo yo al instrumentista no, estar dentro de una cuerda en músicas distintas también. (M. Bernal, comunicación personal, 15 de noviembre de 2020)

De esta manera se da cierre al marco de referencia de esta monografía y al planteamiento de los diarios de bandola creados a partir de generar un paralelismo entre la experiencia como bandolista de quien escribe esta monografía y los diferentes sucesos, pensamientos, imaginarios y personalidades que estuvieron, están y permanecerán en la cosmovisión de la bandola en el siglo XX e inicios del siglo XXI; esta monografía pretende ser un documento de apoyo para los futuros estudiantes e intérpretes del mas importante instrumento melódico de plectro que posee la zona andina de Colombia, la bandola.

TRABAJO DE CAMPO

SECCIÓN ANALÍTICA

Análisis De La Obra Andante Con Variazione Para Mandolina Y Clavicordio En Re Mayor WoO 44b. De Ludwing Van Beethoven, Como Representante De Europa: Tradición, Lenguaje Y Pensamiento, Hegemonía Desde El Barroco Hasta El Romanticismo (Período De La Práctica Común Aproximadamente 1600 A 1900 Con Algunas Extensiones Hasta 1930)

Marco De Referencia Histórico De La Obra

De las rarezas del repertorio para mandolina podemos encontrar el Andante con Variación en RE mayor de Ludwig van Beethoven (Bonn, Arzobispado de Colonia; 16 de diciembre de 1770-Viena, 26 de marzo de 1827), Se cree que el gran maestro de Bonn escribió por lo menos 6 obras para mandolina y Cembalo, este nombre lo usó Beethoven durante toda su vida para designar al instrumento de teclado, incluso cuando pretendía referirse exclusivamente a un pianoforte (Klavier); Estas obras se compusieron en su primera etapa creativa hacia 1796 cuando estuvo en Praga con motivo de su primera gira artística. En esta gira fue acompañado por el Príncipe Lichnowsky. allí fue donde conoció a la Condesa Josephine de Clary, quien le organizó varios recitales y con la cual, entablaría una amistad llena de gran afecto que duraría toda su vida y la cual ha sido blanco de diferentes investigaciones y especulaciones; al enterarse Beethoven que la condesa gustaba e interpretaba la mandolina, decidió como agradecimiento dedicarle esta serie de obras cortas para mandolina y Cembalo. La mandolina fue un instrumento muy popular entre los aristócratas de finales del siglo VIII gracias a la famosa canzonetta “Deh vieni alla finestra” (Ven a la ventana) o como se conoce, la serenata de Giovanni, de la ópera

Don Giovanni de Mozart, que fue estrenada en Praga el 29 de octubre de 1787, esta obra tiene la particularidad que interviene una mandolina que alterna con el cantante, razón por la cual la mandolina se convirtió en un instrumento muy popular, de moda. De estas obras hoy solo se conocen o sobreviven 4, son ellas:

1. Sonatina en C-moll.
2. Sonatina en C-dur.
3. Adagio ma non troppo Es-dur.
4. Andante con variazioni en D-dur

Muchos se preguntan como un genio como Beethoven se acercó a la mandolina y como pudo escribir tan acertadamente el instrumento, quizás la respuesta la hallamos en la autobiografía de Carl Czerny. Czerny nos habla de Wenzel Krumpholz quien fue el que lo relaciono con Beethoven. Krumpholz era violinista de la orquesta de la Ópera de la Corte de Viena en 1796, un músico de origen checo que también interpretaba la mandolina, instrumento que aprendió muy niño, y del cual era un intérprete muy reconocido en su época. Krumpholz fue profesor de violín de Beethoven en Viena y es muy probable que también le diera instrucción en la mandolina, ofreciéndole los rudimentos básicos para escribir para el instrumento. Eran grandes amigos, a tal punto que Krumpholz instaba a Beethoven para que escribiera obras para mandolina; según el historiador de la música Philip J. Bone en su libro *The Guitar and Mandolin*, la estrecha relación entre Beethoven y Krumpholtz, llevo a Beethoven a componer dos piezas para mandolina y clavicordio (la Sonatina en Do menor y el Adagio en Mi bemol mayor, WoO 43, Nos.1 y 2), las cuales Krumpholtz les hizo revisión y asesoramiento técnico en la escritura para mandolina.

El Andante con Variación en Re mayor para mandolina y Cembalo, hace parte de un grupo de obras intimas del compositor escritas a lo largo de su vida, que nunca fueron publicadas con número de opus, por eso estas piezas musicales no poseen la catalogación opus y un número, sino la abreviatura WoO, que es una abreviatura de la frase en alemán Werk ohne Opuszahl (obra sin número). Esta obra solo fue publicada hasta 1940, gracias a los manuscritos facilitados por los herederos y descendientes de la condesa Josephine de Clary, logrando así la publicación de un repertorio selecto de obras de pequeña escala de Beethoven en su etapa juvenil como compositor, estas obras se han convertido en repertorio obligado en la mandolina y por ende para instrumentos símiles.

Acerca De La Variación Como Forma Musical

La variación es un elemento muy antiguo, intuitivo, resultante de una lógica de tratamiento a una melodía que se repite varias veces, se puede rastrear sus orígenes en la música de los pueblos primigenios, en civilizaciones y culturas como la egipcia, la griega, la china, la hindú, donde melodías de corta extensión de carácter vocal o instrumental por una disposición lógica de repetición sufrían pequeños cambios para enriquecer su desenvolvimiento dentro de una función generalmente ritual, con esto podemos deducir que la variación siempre ha estado como recurso interpretativo desde la antigüedad en la humanidad para enriquecer la interpretación de una obra.

En Europa sufre una exploración importante dentro de los elementos formales para mostrar el virtuosismo del intérprete, no podemos desconocer la variación como una forma de improvisación, se puede rastrear la variación de temas en la música profana con los trovadores, minnesinger o versolari tañedores de vihuela y laúd o los interpretes de caramillo, flauta o chirimía en la edad media que interpretaban melodías destinadas en su mayoría a la danza y

cantos creados en ambientes aristocráticos para amenizar, el objeto principal de la interpretación es incluir en cada repetición del tema principal una pequeña variante lo que da la sensación de movimiento y flexibilidad para el tratamiento de la obra musical.

Podemos ver su evolución formal en el renacimiento europeo donde poco a poco, se transformaría estructuralmente, primero como recurso técnico que iría tomando concreción en el barroco con el apogeo de la música instrumental, con autores del siglo XVII como Arcángelo Corelli que utilizando el tema la folia, creo 23 variaciones para su sonata para violín y continuo en RE menor, op. 5, No. 12. Otro ejemplo palpable y notable es Johann Sebastian Bach con las denominadas variaciones Goldberg.

Luego como forma musical, cada vez más estructurada, que se perfeccionaría alcanzando gran esplendor en el clasicismo, dónde fue un recurso muy utilizado por compositores como Mozart Beethoven Y dónde se podía medir la destreza del intérprete; son famosos los duelos pianísticos desde el clasicismo donde uno de los elementos para estos duelos era la variación sobre un tema dado a cada pianista.

Son muchos los compositores que han utilizado este recurso para crear obras pequeñas o secciones enteras para anexarlas a obras de mayor dimensión para grupos de cámara e incluso orquesta; el tema con variación como elemento formal le podemos identificar varios tipos, que son utilizados a discreción del compositor e incluso como recurso de variedad por arreglistas e intérpretes desde el siglo XVIII hasta la actualidad, ejemplo de ello lo vemos con las variaciones sobre un tema de Corelli, que es un conjunto de variaciones para piano solo, escrito en 1931 por el compositor ruso Sergei Rachmaninoff.

Aunque la variación sobre un tema es un recurso lógico de la música, es en Europa donde se formaliza su uso dando pautas y plantillas claras para su ejecución, el tema y variación puede aparecer en cualquier movimiento de una sonata clásica, o, puede ser una obra independiente, lo que convierte a este tipo formal, en un representante del pensamiento y recursos técnicos de la música europea al cristalizar las tradiciones y herramientas musicales desarrolladas en el periodo de la práctica común. Joaquín Zamacois en su libro curso de formas musicales define la variación de la siguiente forma: *La variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema que, casi siempre, se expone al principio de la obra, el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente.* (Zamacois, 1960, p136)

Se puede identificar varios tipos o técnicas de variación para el tratamiento de un tema, podemos determinar en una forma general los siguientes:

- **Variación melódica:** por aumentación, disminución u ornamentación del material del tema principal donde se mantengan suficientes características melódicas para identificarlo.
- **Variación rítmica:** Se rompe la estabilidad del pulso y se crean sincopas o elementos rítmicos diferentes al ritmo planteado en el tema principal.
- **Variación armónica:** Se mantiene el material temático cercano al tema principal, pero sufre una re-armonización, o incluso la colocación de un contrapunto que sugiere variedad armónica con respecto al tema principal.
- **Variación por cambio de modo:** cuando se cambió el modo, es decir si el tema principal está en tono mayor, la variación plantea en tono menor todo el planteamiento temático y armónico; Y viceversa.

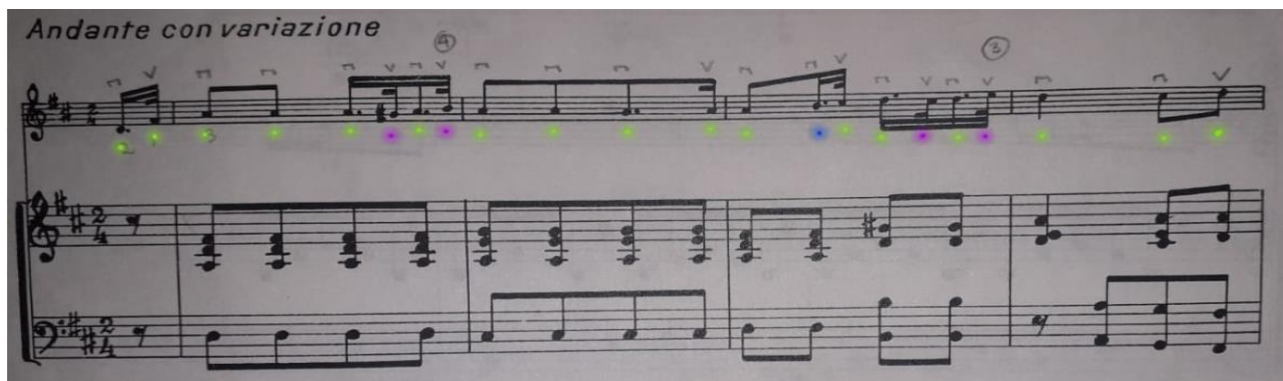
Análisis Musical General De La Obra

Análisis Melódico De La Obra.

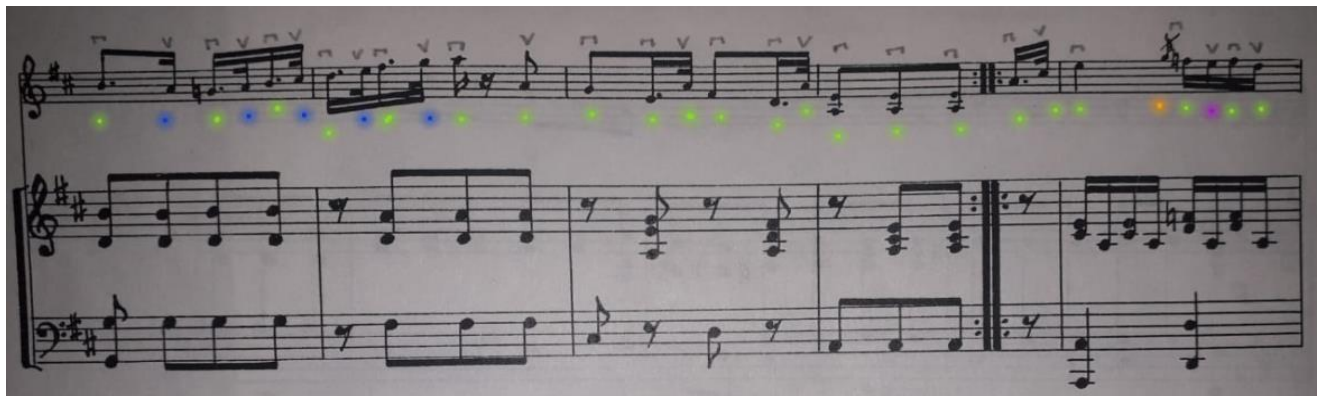
Para este efecto analizaremos el tema principal, pues es este el que va a sufrir diferentes transformaciones a lo largo de las variaciones, por lo que es de suma importancia analizar su melodía para ver cómo cambia. El análisis melódico se presenta a continuación. La partitura también estará en los anexos para su consulta.

Se utilizará colores para identificar los diferentes elementos encontrados, distribuidos así:

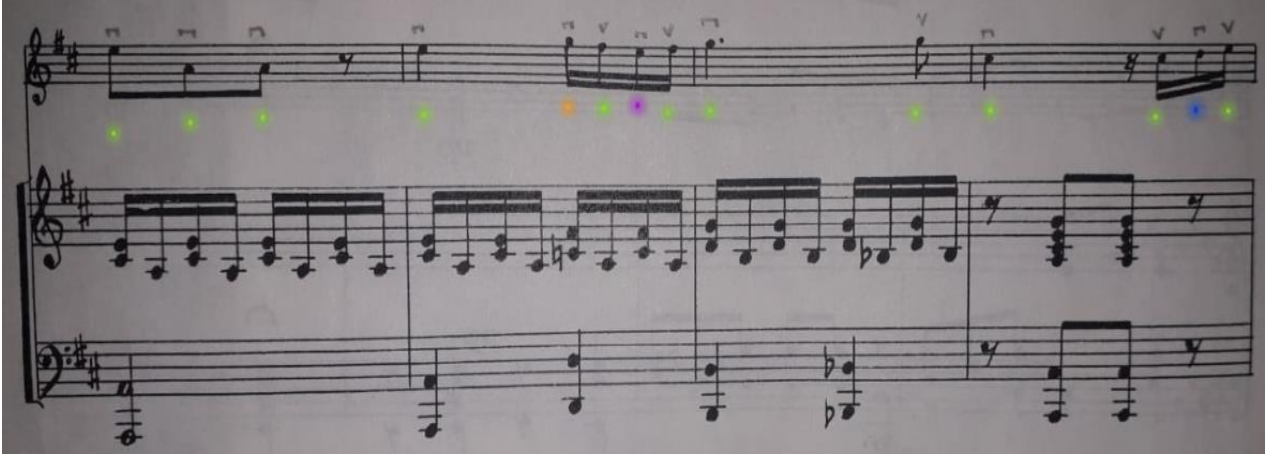
- Notas reales.
- Bordaduras.
- Notas de paso.
- Apoyaturas.



Cuatro primeros compases del tema principal



Compás 5 al 9 del tema principal.

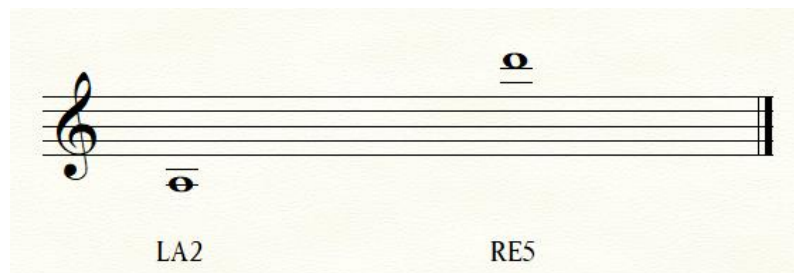


Compás 10 al 13 del tema principal.

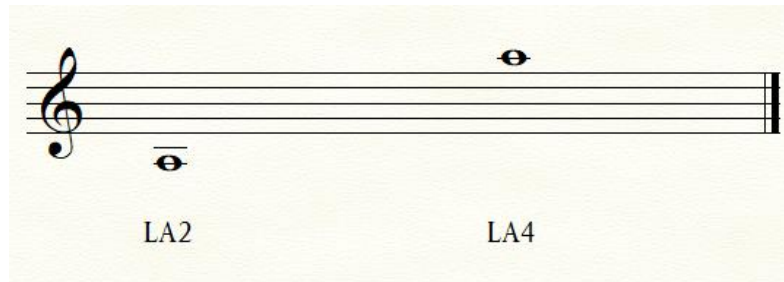


Compás 14 al 16 del tema principal.

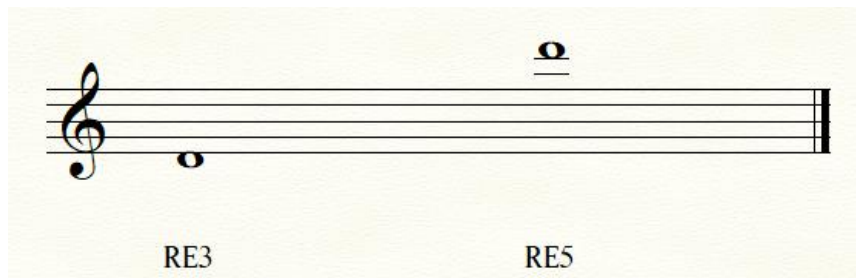
El ámbito de la melodía de todo el tema principal está entre el LA2 y el RE5 según el sistema franco-belga o índice acústico franco-belga, esto quiere decir que la nota más grave que se encuentra en la melodía es el LA2 y la nota más aguda es el RE5. Es decir, una extensión de dos octavas y una quinta, se aprecia en el pentagrama de la siguiente forma:



El ámbito melódico de la sección A en marcada desde el compás 1 con ante-compas de corchea hasta el compás 8, es del LA2 al LA4, según el sistema franco-belga, es decir que tiene un recorrido de 2 octavas, se aprecia en el pentagrama de la siguiente forma:



El ámbito melódico de la sección B enmarcada entre los compases 9 con ante-compas de corchea hasta el compás 16, es del RE3 al RE5, según el sistema franco-belga, es decir que tiene un recorrido de 2 octavas, se aprecia en el pentagrama de la siguiente forma:



Con esto se puede deducir que gran parte de la melodía del tema principal, está construida sobre notas reales, es decir, con notas consonantes con las armonías subyacentes, las notas extrañas son pocas, distribuidas en 10 notas de paso, 5 bordaduras y 2 apoyaturas.

Al analizar el ámbito melódico se concluye que se utiliza en gran parte de la melodía el registro medio de la mandolina, mismo caso al interpretar la obra en bandola. Hablamos de una melodía sencilla que no reviste dificultad alguna en sus conexiones, de corta extensión, con solo 6 saltos interválicos superiores a tercera, en general con un diseño melódico ondulatorio, de fácil

recordación por parte del oyente, su estilo nos recuerda la música de danza cortesana europea, lo que hace que esta melodía sea ideal para realizarle variaciones.

Análisis Estructural, Armónico Y Diferentes Consideraciones

Gracias al análisis melódico y armónico de la obra se puede realizar una lista de escalas encontradas y empleadas en esta obra, como herramienta analítica de complemento al tratamiento melódico y modulatório; las escalas utilizadas son las siguientes:

1 Escala mayor de RE

2 Escala mayor melódica de RE

3 Escala menor armónica de RE

4 Escala frigia de SI

5 Escala menor eólica de SI

6 Escala mayor de SOL

7 Escala Mixolidia de LA

En cuanto al análisis de su forma y estructura general se puede identificar un tema principal compuesto de 16 compases divididos en dos secciones A y B, cada sección posee 8 compases, que, a su vez, forman dos frases, cada una de 4 compases; luego de la presentación del tema principal, desarrolla 6 variaciones, con las mismas características estructurales planteadas en el tema principal en cuanto al número de compases; posteriormente aparece la coda que posee 16 compases, los 10 primeros compases de coda es un proceso de reafirmación tonal y preparativo para la entrada de un adagio con extensión de 6 compases donde se realiza una remembranza del motivo del tema principal para llegar al final de la obra. Se puede visualizar con el siguiente esquema formal general:

T.P||:A:||B:||V1||:A´:||B´:||V2||:A´´:||B´´:||V3||:A´´´:||B´´´:||
V4||: A´´´´:||: B´´´´:||V5menor||: A´´´´´:||: B´´´´´:||
V6mayor||: A´´´´´´:||: B´´´´´´:|| Coda

Tema Principal (T.P)

Inicia en el compás 1 con ante compás de corchea, y se extiende hasta el segundo tiempo del compás 16, es de forma binaria simple al tener dos secciones (A-B), al analizar cada sección, encontramos que cada una de estas secciones son estructuralmente iguales, pues cada una posee 8 compases que forman un único periodo contrastante, organizado en dos frases, cada una de ellas de 4 compases; estas frases son binarias, simétricas de diseño negativo. Tema principal en la mandolina, el piano cumple función acompañante en su mayoría en acordes en bloque en la sección A y con un elemento de figuración armónica en la sección B; el cifrado funcional lo encontramos dentro de los parámetros del periodo clásico, y dentro de los parámetros de la primera etapa creadora de Beethoven regido aún muy al estilo de la época, podemos visualizar

estos elementos en la partitura de la obra de la sección A y de la sección B, esquematizados a continuación:

 : A : Cifrado funcional [T] [D6/5] [T] [DDvii6] [D] [D2] [T6] [S] [D6/5] [T] [D] Cifrado Armónico [I] [V6/5] [I] [vii6/V] [V] [V2] [I6] [IV] [V6/5] [I] [V] Cifrado americano [D] [A7/C#] [D] [G#°/B] [A] [A7/G] [D/F#] [G] [A7/C#] [D] [A]	 : B : Cifrado funcional [D] [t] [D] [D] [D/IV] [S6] [s6] [D7] [D2] [T6] [T5] [T6/4] [D] [T] Cifrado Armónico [V] [I] [V] [V] [V/IV] [IV6] [iv6] [V7] [V2] [I6] [I] [I6/4] [V] [I] Cifrado Americano [A] [Dm] [A] [A] [D7] [G/B] [Gm/Bb] [A7] [A7/G] [D/F#] [D] [D/A] [A] [D]
Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; de 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Tonalidad Re mayor. Inicia en Tónica (Re Mayor), y termina en Dominante (La mayor), con final rítmico de tipo femenino, con semicadencia en la dominante, final de carácter no conclusivo.	De 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Inicia en Dominante (La mayor) pero con modulación a la Tónica en menor (Re menor), finaliza en la tónica de la tonalidad original (Re mayor) Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; con final rítmico de tipo femenino, con cadencia autentica perfecta, final de carácter conclusivo.

Tema Principal, sección A, visualización analítica de la partitura:

Sección A Ludwig van Beethoven

frase A
frase B

T D6/5 T DDvii6 D D2 T6
S T6 D6/5 T D

Tema Principal, sección B, visualización analítica de la partitura:

Sección B

frase A

semi frase 1

semi frase 2

D tm D D D/IV

frase B

semi frase 1

semi frase 2

(p) (mf)

VEB Friedrich Hofmeister, Musikverlag, Leipzig

S6 s6 D7 410 D2 T6 T5 T6/4 D T

Primera Variación

Las técnicas de variación aplicada fueron variación melódica por ampliación y rítmica; al utilizar grupetos de tres esbozando la melodía principal, el inicio melódico de esta variación, señala un arpeggio descendente del acorde de tónica demarcado con las notas la-fa#-re, al revés que el inicio del tema principal, donde se ve el arpeggio del acorde de tónica en forma ascendente con las notas re-fa#-la:

1. Var.

Mandoline
rev. E. Repke

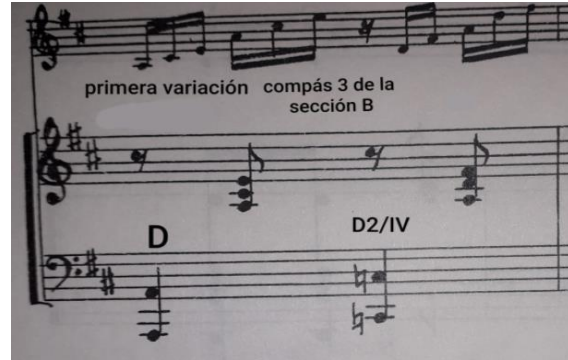
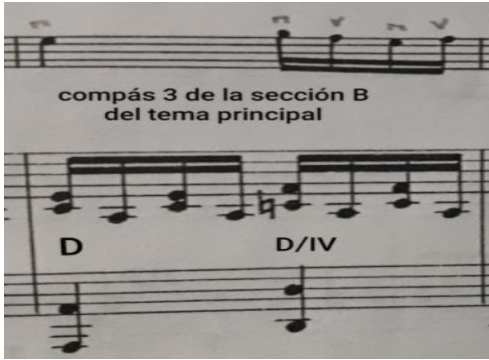
(mf) sempre staccato
ser

Klavier
(Klavier)

Comparado con el tema principal da sensación de movimiento continuo cadencioso, utiliza los recursos de arpeggios y movimientos en tonos conjuntos. El elemento melódico principal está en la mandolina, el piano cumple función acompañante con variación rítmica del acompañamiento por disminución y presencia de síncopa, comprado con el tema principal, en el tercer compás de la sección B, se observa una leve variante armónica con respecto al tema principal en el mismo sitio, el tercer compás de la sección B en el tema principal su cifra funcional es: D – D/IV; en la primera variación su cifra funcional será D - D2/IV. La visualización del esquema será:

<p> : A´ : </p> <p>Cifrado funcional [T] [D6/5] [T] [DDvii6] [D] [D2] [T6] [S] [D6/5] [T] [D]</p> <p>Cifrado Armónico [I] [V6/5] [I] [vii°6/V] [V] [V2] [I6] [IV] [V6/5] [I] [V]</p> <p>Cifrado Americano [D] [A7/C#] [D] [G#°/B] [A] [A7/G] [D/F#] [G] [A7/C#] [D] [A]</p>	<p> : B´ : </p> <p>Cifrado funcional [D] [t] [D] [D] [D2/IV] [S6] [s6] [D7] [D2] [T6] [T5] [T6/4] [D] [T]</p> <p>Cifrado Armónico [V] [i] [V] [V2/IV] [IV6] [iv6] [V7] [V2] [I6] [I] [I6/4] [V] [I]</p> <p>Cifrado Americano [A] [Dm] [A] [A] [D7/C] [G/B] [Gm/Bb] [A7] [A7/G] [D/F#] [D] [D/A] [A] [D]</p>
<p>Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; de 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Tonalidad Re mayor. Inicia en tónica (Re Mayor), y termina en Dominante (La mayor), con final rítmico de tipo femenino, con semicadencia en la dominante, final de carácter no conclusivo.</p>	<p>De 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Inicia en Dominante (La mayor) pero con modulación a la Tónica en menor (Re menor), Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea con un arpeggio descendente del acorde de Domínate en 1ra inversión; finaliza en la tónica de la tonalidad original (Re mayor)con final rítmico de tipo femenino, con cadencia autentica perfecta, final de carácter conclusivo.</p>

Se puede observar un pequeño cambio armónico en la primera variación en el tercer compás de la sección B´(D-D/IV), con respecto al tercer compás de la sección B (D-D2/IV) en el tema principal visualizándolo de esta forma:



Segunda Variación

La variación deja ver en gran manera la presencia del encabezado del tema principal, las técnicas de variación que se pueden evidenciar son primero rítmica pues hay presencia de sincopas en la melodía y posteriormente aumentativa al utilizar grupetos de fusa. El papel protagónico melódico lo asume el piano y la mandolina realiza acordes para enmarcar tonalmente en los puntos clave de tensión y reposo de la melodía desarrollada por el piano, en el acompañamiento planteado en la mano izquierda en el piano, notamos la presencia del recurso del bajo Alberti con presencia al inicio de un cambio de registro; el inicio de la melodía nos denota un arpeggio del acorde de tónica en inversión 6/4 con las notas la-re-fa# pero se sigue manifestando para empezar, el arpeggio en tónica que se plantea al inicio del tema principal:

2. Var.

mandolina acordes
piano melodía principal

sincopas

bajo alberti con cambio de registro

ampliación con grupetos de fusa

This image shows the second variation of the piece. It consists of four staves. The top staff is for the mandolin, showing chords and the main melody. The second staff is for the piano, showing a syncopated melody. The third staff is for the piano, showing a basso continuo line with a register change. The bottom staff is for the piano, showing an expansion with sixteenth-note groups.

Al final de la Sección B en la segunda variación, se puede apreciar la utilización del recuso de variante por ornamentación:



La armonía pese a la figuración es igual al planteamiento en el tema principal, se consignará en la tabla analítica que está a continuación el cifrado de la mandolina, estos acordes se interpretarán en bandola tal cual están escritos, el esquema sería el siguiente:

<p> : A'' : </p> <p>Acordes mandolina, Cifrado funcional T – D4/3 – S – T6 Cifrado armónico I – V4/3 – IV – I6 Cifrado americano D – A7/E – G – D/F#</p>	<p> : B'' : </p> <p>Acordes mandolina, Cifrado funcional D6/4 – D – D Cifrado armónico V6/4 – V – V Cifrado americano A/E – A – A</p>
<p>La melodía la toma el piano con un inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; de 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Tonalidad Re mayor. Inicia en Tónica (Re Mayor), y termina en Dominante (La mayor), con final rítmico de tipo femenino, y semi-cadencia en la dominante, final de carácter no conclusivo.</p>	<p>De 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Inicia en Dominante (La mayor) pero con modulación a la Tónica en menor (Re menor), finaliza en la tónica de la tonalidad original (Re mayor) Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; con final rítmico de tipo femenino, con cadencia autentica perfecta, final de carácter conclusivo.</p>

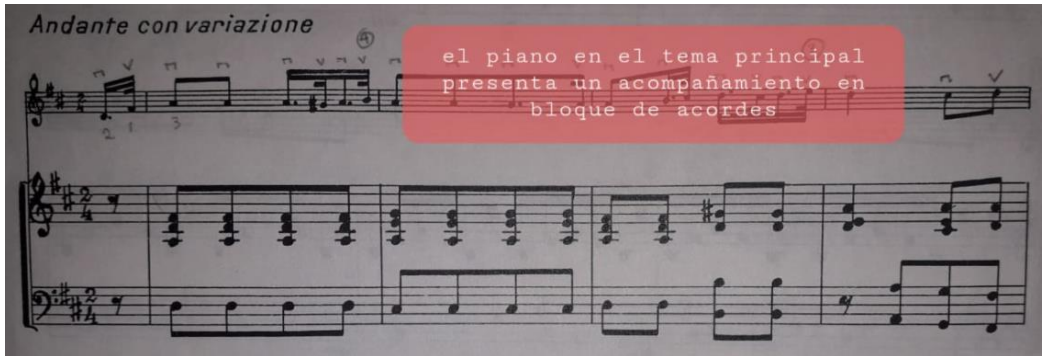
Tercera Variación

La mandolina vuelve a asumir el protagonismo melódico, hay un enriquecimiento melódico por ampliación en donde mandolina y piano sostienen un juego por imitación y complemento, la mandolina plantea un antecedente y el piano responde con un consecuente con elementos similares en ritmo y cercanía interválica, se puede apreciar que la última nota de cada antecedente mandolinístico forma un intervalo de octava, sexta o tercera con la primer nota del consecuente pianístico y viceversa, se puede observar un unísono a la octava entre la mandolina y el piano en el compás número tres de la sección A:

The image shows a musical score for the third variation, titled "3. Var.". It consists of two systems of staves. The first system has a mandolin staff (top) and a piano staff (bottom). The mandolin part is highlighted in blue and labeled "antecedente mandolina". The piano part is highlighted in green and labeled "consecuente piano". Red circles connect the final note of the mandolin antecedent to the first note of the piano consequent, with the label "8va" (octave) written in red. A purple annotation above the piano staff reads "solo un acorde en la sección, tratamiento contrapuntístico en el piano". The second system also has a mandolin staff (top) and a piano staff (bottom). The mandolin part is highlighted in blue and labeled "8va" and "6ta". The piano part is highlighted in yellow and labeled "unísono a octava". Red circles connect the final note of the mandolin antecedent to the first note of the piano consequent, with the label "8va" written in red. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Por la razón antes señalada el piano asume un papel más contrapuntístico, comparado con la parte del piano en el tema principal; se observa que solo hay un acorde en el primer compás de la sección A y 4 acordes entre los compases 5 y 6 de la sección B de la tercera variación, mientras que el acompañamiento del piano en el tema principal vemos constante presencia de

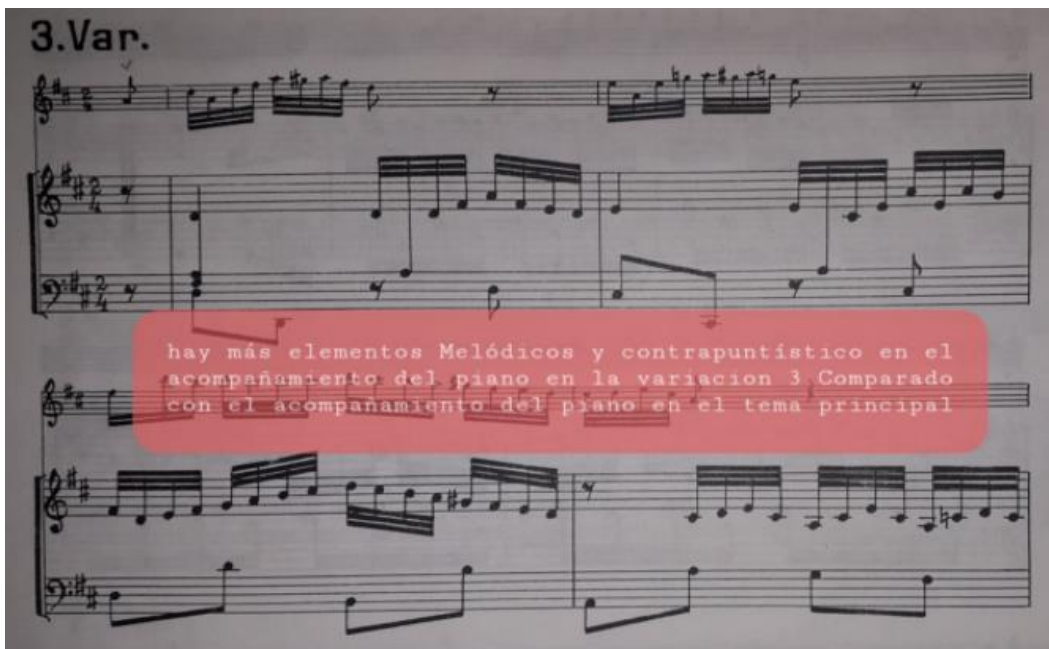
acordes en bloque, a continuación veremos la comparación del acompañamiento del piano en tema principal y del acompañamiento del piano en la tercera variación:



Andante con variazione

el piano en el tema principal presenta un acompañamiento en bloque de acordes

The image shows a musical score for the main theme, titled "Andante con variazione". It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is characterized by block chords, which are highlighted by a red text box. The score includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.



3. Var.

hay más elementos Melódicos y contrapuntístico en el acompañamiento del piano en la variacion 3 Comparado con el acompañamiento del piano en el tema principal

The image shows a musical score for the third variation, titled "3. Var.". It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is more complex, with melodic and contrapuntal elements, which are highlighted by a red text box. The score includes a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

El planteamiento armónico pese a la figuración es igual a la exposición del tema principal; al haber un recurso más amplio de contrapunto en esta variación puede haber pequeños cambios de color por el manejo del bajo y la disposición de las voces.

En esta variación vemos la presencia de una textura polifónica o contrapuntística recurso que nos hace sentir un dialogo entre los instrumentos; la esquematización de esta variación es la siguiente:

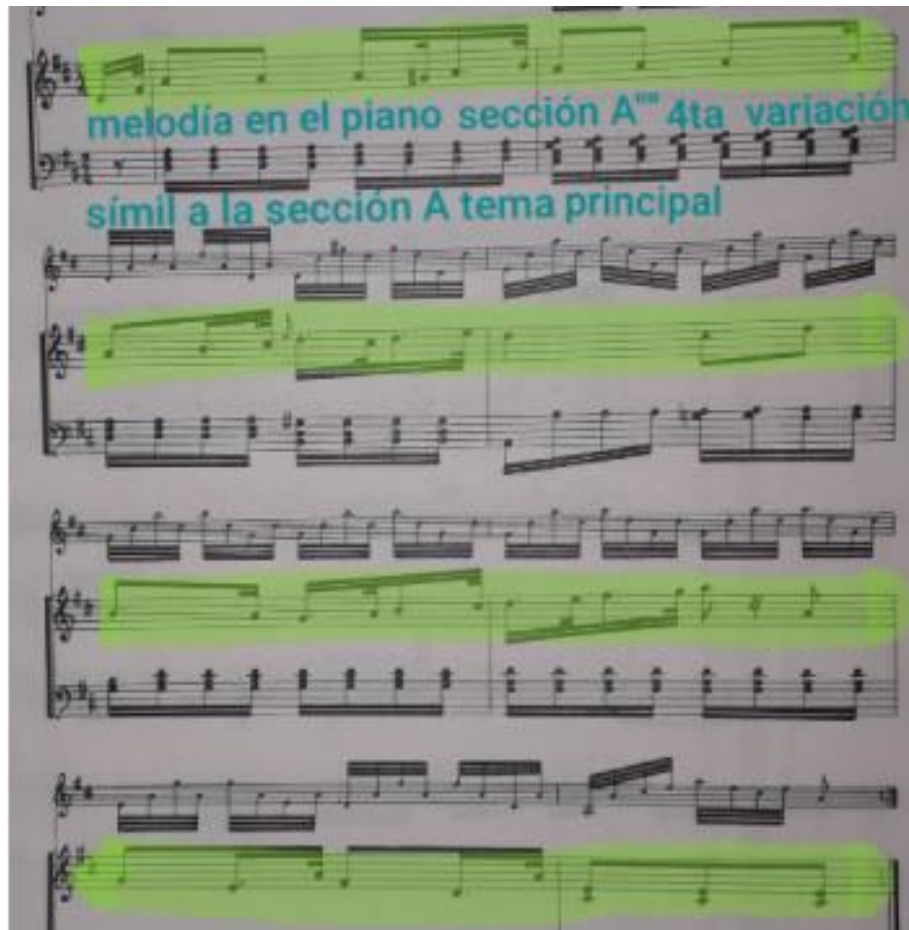
<p>A'''</p> <p>Cifrado funcional [T] [D6/5] [T] [DDvii6] [D] [D2] [T6] [S] [D6/5] [T] [D]</p> <p>Cifrado Armónico [I] [V6/5] [I] [vii°6/V] [V] [V2] [I6] [IV] [V6/5] [I] [V]</p> <p>Cifrado Americano [D] [A7/C#] [D] [G#°/B] [A] [A7/G] [D/F#] [G] [A7/C#] [D] [A]</p>	<p>B'''</p> <p>Cifrado funcional [D] [t] [D] [D] [D/IV] [S6] [s6] [D7] [D2] [T6] [T5] [T6/4] [D] [T]</p> <p>Cifrado Armónico [V] [I] [V] [V] [V/IV] [IV6] [iv6] [V7] [V2] [I6] [I] [I6/4] [V] [I]</p> <p>Cifrado Americano [A] [Dm] [A] [A] [D7] [G/B] [Gm/Bb] [A7] [A7/G] [D/F#] [D] [D/A] [A] [D]</p>
<p>La melodía vuelve a la mandolina con un inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; de 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Tonalidad Re mayor, y termina en Dominante (La mayor), con final rítmico de tipo femenino, y semi-cadencia en dominante, final de carácter no conclusivo.</p>	<p>De 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Inicia en Dominante (La mayor) pero con modulación a la Tónica en menor (Re menor), finaliza en la tónica de la tonalidad original (Re mayor) Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; con final rítmico de tipo femenino, con cadencia autentica perfecta, final de carácter conclusivo.</p>

Cuarta Variación

La melodía vuelve a ser tomada por el piano y es la variación con más cercanía de igualdad en su tratamiento melódico al tema principal salvo algunas variantes rítmicas en la sección B'''' y que la interpreta el piano. Melódicamente hablando la sección A'''' posee la misma interválica y ritmo que la sección A del tema principal; en la sección B'''' podemos encontrar un gran porcentaje de igualdad con la sección B del tema principal salvo algunas pequeñas variantes rítmicas, estos elementos se señalan a continuación generando una comparación entre el tema principal y esta variación:



Melodía tema principal en la mandolina



Sección A''' cuarta variación melodía en el piano.

La mandolina en esta variación asume un papel de acompañamiento de fondo o “cortinilla” que se deja percibir por diferencia tímbrica con el piano, aunque los acompañamientos por medio de arpegios en la mandolina invaden el registro de la melodía que lleva el piano no la cubre ni la obstruye.

Cada arpegio que realiza la mandolina posee tres notas esenciales con las cuales traza el mismo modelo o dibujo de figuración melódica compuesta que se mantiene en gran parte de esta variación y que se puede apreciar a continuación señalado en la partitura:

4. Var.

dibujo melódico

figuración melódica compuesta realizada por la mandolina

notas esenciales

notas esenciales

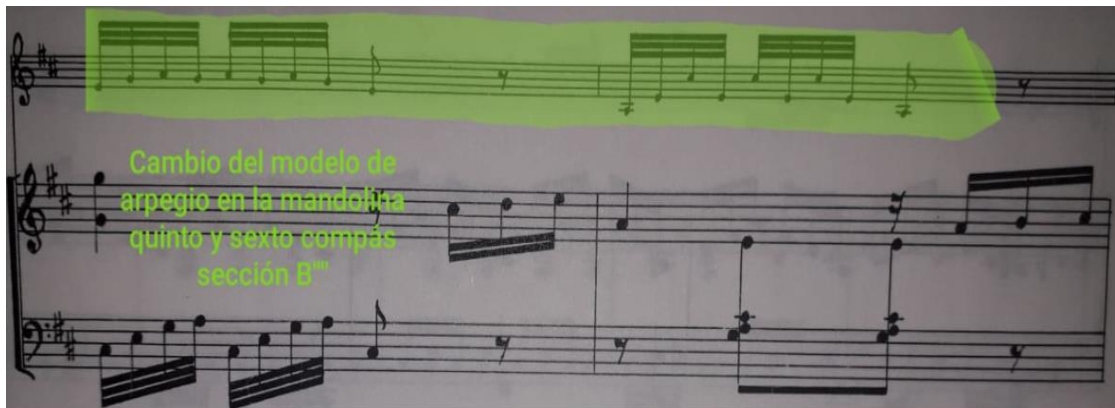
arpeggios de mandolina invaden el registro del piano

pero no hay obstrucción por la diferencia tímbrica

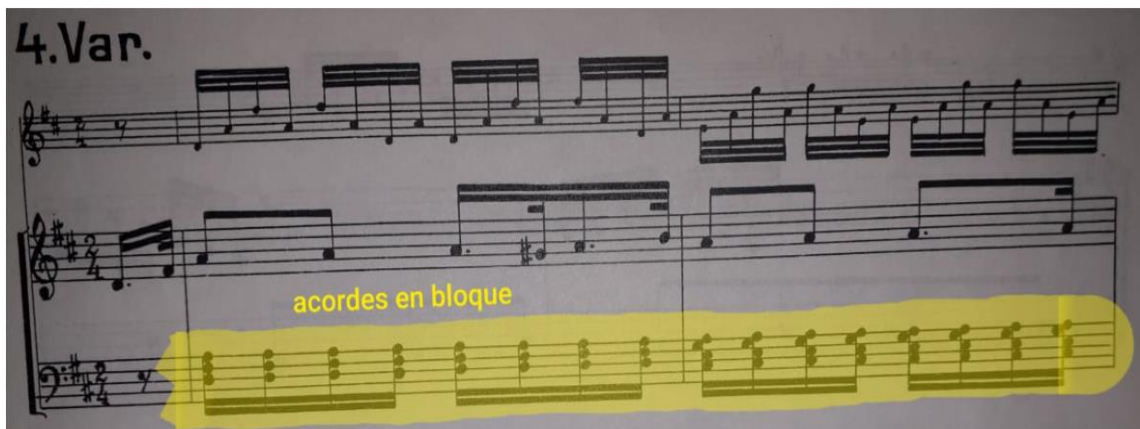
Este modelo se rompe para concretar finales de sección o destacar un préstamo modal como se puede apreciar en el 4to, 5to y 6to compás de la sección B^{'''} que se presenta a continuación donde se puede observar el cambio en el arpeggio de la mandolina en el 4to compás sección B^{'''}:

rompimiento del modelo de arpeggio en la mandolina cuarto compás sección B^{'''}

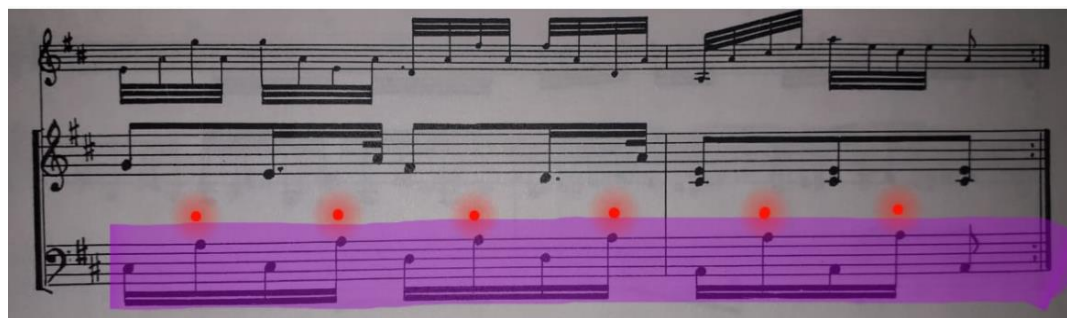
También se puede apreciar el cambio en el arpeggio de la mandolina en el 5to y 6to compás de la sección B^{'''}:



En cuanto al acompañamiento de la mano izquierda del piano, vemos el recurso de acordes en bloque en los compases 1 y 2 sección A''':



También se puede apreciar el uso de pedal en 5to grado:



Otro recurso que enriquecen el discurso en el acompañamiento del piano son las figuraciones de arpeggio ascendente:



Para esta variación se realizará el cifrado de acuerdo a los arpegios de la mandolina, la esquematización quedaría así:

<p> : A ^{'''} : </p> <p>Cifrado funcional [T] [D4/3] [T] [DDvii6/4] [D6/4] [T6] [S] [T6] [D4/3] [T] [D]</p> <p>Cifrado Armónico [I] [V4/3] [I] [vii°6/4/V] [V6/4] [I6] [IV] [I6] [V4/3] [I] [V]</p> <p>Cifrado americano [D] [A7/E] [D] [G#°/D] [A/E] [D/F#] [G] [D/F#] [A7/E] [D] [A]</p>	<p> : B ^{'''} : </p> <p>Cifrado funcional [D] [t6/4] [D] [D] [Dvii6/4/IV] [S] [s] [D4/3] [D] [T6] [T6/4] [D] [T]</p> <p>Cifrado Armónico [V] [i6/4] [V] [V] [vii°6/4/IV] [IV] [iv] [V4/3] [V] [I6] [I6/4] [V] [I]</p> <p>Cifrado Americano [A] [Dm6/4] [A] [A] [F#°/C] [G] [Gm] [A7/E] [A7] [D/F#] [D/A] [A] [D]</p>
<p>La melodía la asume el piano con un inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; de 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Tonalidad Re mayor. Inicia en Tónica (Re Mayor), y termina en Dominante (La mayor), con final rítmico de tipo femenino, y semi-cadencia en dominante, final de carácter no conclusivo. La mandolina realiza un acompañamiento con arpeggios.</p>	<p>De 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Inicia en Dominante (La mayor) pero con modulación a la Tónica en menor (Re menor), finaliza en la tónica de la tonalidad original (Re mayor) Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; con final rítmico de tipo femenino, con cadencia autentica perfecta, final de carácter conclusivo.</p>

Quinta Variación

Esta Variación tiene un tratamiento melódico por disminución, cambio rítmico, manifestado en contratiempos en los encabezados de sección, y tratamiento por cambio de modo pues esta variación está en menor, es decir cambia a la tonalidad de Re menor:

5.Var. *Minore*

tratamiento melódico por disminución y cambio rítmico con presencia de contratiempos en el encabezado

cambio a modo menor esta variación está en re menor

Andina

Detailed description: This image shows a musical score for '5.Var. Minore'. It features three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The middle and bottom staves are in bass clef with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets. Annotations in green and orange highlight specific parts of the score. The text 'tratamiento melódico por disminución y cambio rítmico con presencia de contratiempos en el encabezado' is written in green above the first staff. The text 'cambio a modo menor esta variación está en re menor' is written in red below the first staff. The word 'Andina' is written in red below the second staff.

La melodía retorna a la mandolina y el piano asume un acompañamiento por arpeggios en la mano derecha, los bajos de la mano izquierda manifiestan la unidad de pulso de negra, con tratamiento de intervalos de octavas y terceras, es decir que se genera una textura de melodía acompañada por arpeggios.

5.Var. *Minore*

acompañamiento por arpeggios en la mano derecha del piano

Los bajos de la mano izquierda en unidad de pulso de negra

Detailed description: This image shows a musical score for '5.Var. Minore'. It features four staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The second and fourth staves are in bass clef with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and arpeggios. Annotations in green and orange highlight specific parts of the score. The text 'acompañamiento por arpeggios en la mano derecha del piano' is written in green above the second staff. The text 'Los bajos de la mano izquierda en unidad de pulso de negra' is written in orange below the third staff.

Armónicamente es muy interesante, pues sufre notables modificaciones armónicas, por ejemplo, en el compás 3 de la sección A''''', nos topamos con una subdominante alterada con sexta aumentada, conocida técnicamente como 6ta alemana, los acordes de sexta aumentada son de la familia del cuarto grado es decir de la subdominante y prepara el cadencial 6/4 (K6/4) o la dominante:



También se observa en el 5to compas de la sección A, dos acordes, el primero es C#°/G que en cifrado funcional es Dvii4/3°, es el acorde disminuido con séptima disminuida, construido sobre la sensible de la tonalidad menor armónica en disposición de segunda inversión, y después encontramos el acorde G#°, que en cifrado funcional es DDvii7°, que es el acorde disminuido con séptima disminuida construido sobre la sensible de la dominante:



Encontramos también hacia las dos casillas finales de la sección B, un elemento llamado acorde de dominante sobre tónica, que no es en esencia un acorde sino el resultado de elementos de ornamentación, es un agregado armónico que se forma cuando en el bajo encontramos la tónica y en las voces superiores se forma un acorde de la familia de dominante, se define simplemente como el retardo de la dominante, muy usual en el periodo de la práctica común:

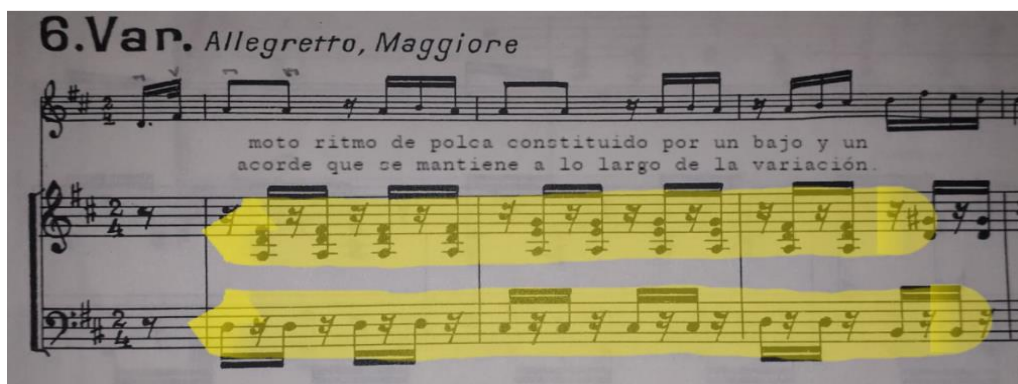


Esta variación va en contraste con las anteriores, su cambio de modo y armonía la hace auditivamente atractiva y novedosa, como resultado se obtiene que enriquece y embellece artísticamente el discurso melódico-armónico.

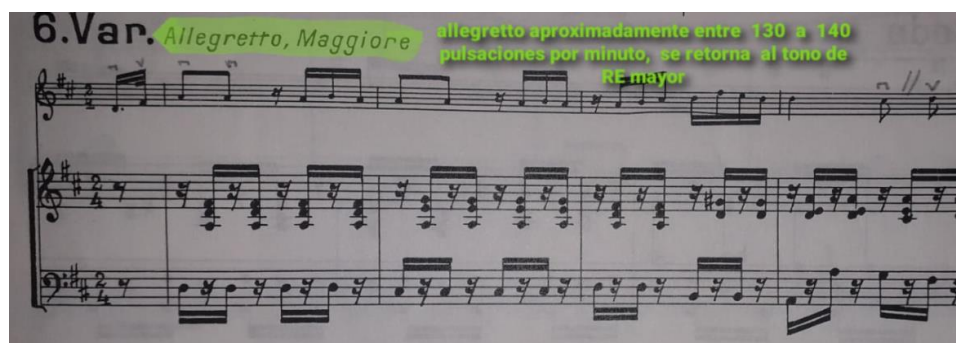
<p> : A : </p> <p>Cifrado funcional [t] [D6/5] [D4/3] [t] [S (VI alemana)] [K6/4] [D] [Dvii4/3°] [DDvii7°] [Dvii4/3°] [t6] [D6/5] [t] [K6/4] [D]</p> <p>Cifrado armónico [i] [V6/5] [V4/3] [i] [VI(alemana)] [K6/4] [V] [viidis4/3] [v7dis/viidis7dis] [viidis4/3] [i6] [V6/5] [i] [K6/4] [D]</p> <p>Cifrado americano [Dm] [A7/C#] [A7/E] [Dm] [Bb6aum] [Dm/A] [A] [C#°/G] [G#°] [C#°/G] [Dm/F] [A7/C#] [Dm] [Dm/A] [A7]</p>	<p> : B : </p> <p>Cifrado funcional [T] [s] [T] [T] [s] [D2/VII] [DVII] [Dvii4/3°] [Dvii2°] [DDvii7°] [DDvii6/5°] [K6/4] [D7] [t retardo de D7] [t]</p> <p>Cifrado Armónico [I] [iv] [I] [I] [vi] [V2/VII] [VII] [vii°4/3] [vii°2] [vii°7/V] [vii°6/5/V] [K6/4] [V7] [I retardo de V7] [I]</p> <p>Cifrado Americano [D] [Gm] [D] [D] [Gm] [G7/F#] [C] [C#°/G] [C#°/Bb] [G#°] [G#°/B] [Dm/A] [A7] [A7/D] [Dm]</p>
<p>La melodía principal vuelve a la mandolina, pasa a la tonalidad de Re menor; con un inicio rítmico de tipo acéfalo, manifestando un contratiempo; de 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Tonalidad Re menor. Inicia en Tónica (Re Menor), y termina en Dominante (La mayor), con final rítmico de tipo femenino, y semi-cadencia en dominante, final de carácter no conclusivo.</p>	<p>De 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. modula a Re mayor, armónicamente el acompañamiento inicia con un arpeggio que nos figura el acorde de Re mayor como nueva tonalidad a considerar. finaliza en la tónica de la tonalidad original de esta variación, es decir Re menor Inicio rítmico de tipo acéfalo; con final rítmico de tipo femenino, con cadencia autentica perfecta, final de carácter conclusivo.</p>

Sexta Variación

Se vuelve a la tonalidad axial de Re mayor, con el mismo planteamiento armónico presentada en el tema principal, con una textura de melodía acompañada por una moto ritmo de dos componentes, bajo y acorde, que nos recuerda un ritmo de danza como la polka.



La variación en cuanto a su tratamiento es rítmica enriquecida por el moto-ritmo del piano, se coloca solo en el inicio de las partes el saltillo, elemento rítmico presente sobre todo en la sección A; La variante melódica nos permite distinguir grandes trazos del tema principal, con un carácter menos sobrio y en contraste con la expresividad de la variación anterior; posee el mismo ámbito sonoro de la melodía del tema principal, también se observa que en esta variación el tempo es el más alto de todas las variaciones con una indicación agógica de Allegretto que aproximadamente nos daría una indicación metronómica de corchea entre 130 a 140 pulsaciones por minuto, basándose en las versiones grabadas de la obra:



El esquema del cuadro analítico de esta variación quedaría de la siguiente forma:

<p> : A : </p> <p>Cifrado funcional [T] [D6/5] [T] [DDvii6] [D] [D2] [T6] [S] [D6/5] [T] [D]</p> <p>Cifrado Armónico [I] [V6/5] [I] [vii6/V] [V] [V2] [I6] [IV] [V6/5] [I] [V]</p> <p>Cifrado americano [D] [A7/C#] [D] [G#°/B] [A] [A7/G] [D/F#] [G] [A7/C#] [D] [A]</p>	<p> : B : </p> <p>Cifrado funcional [D] [t] [D] [D] [D/IV] [S6] [s6] [D7] [D2] [T6] [T5] [T6/4] [D] [T]</p> <p>Cifrado Armónico [V] [I] [V] [V] [V/IV] [IV6] [iv6] [V7] [V2] [I6] [I] [I6/4] [V] [I]</p> <p>Cifrado Americano [A] [Dm] [A] [A] [D7] [G/B] [Gm/Bb] [A7] [A7/G] [D/F#] [D] [D/A] [A] [D]</p>
<p>Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; de 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Tonalidad Re mayor. Inicia en Tónica (Re Mayor), y termina en Dominante (La mayor), con final rítmico de tipo femenino, con semicadencia en la dominante, final de carácter no conclusivo. El ritmo de acompañamiento del piano con moto ritmo de polca.</p>	<p>De 8 compases, configurando dos frases, cada una de 4 compases. Inicia en Dominante (La mayor) pero con modulación a la Tónica en menor (Re menor), finaliza en la tónica de la tonalidad original (Re mayor) Inicio rítmico de tipo anacrúsico de corchea; con final rítmico de tipo femenino en su primera casilla y masculino en la segunda casilla, con cadencia autentica perfecta, final de carácter conclusivo. Posee dos casillas para finalizar la sección, la sexta variación termina en el primer tiempo de la segunda casilla segundo tiempo inicia la CODA</p>

Coda

Se ubica en los últimos 16 compases de la obra, contando como primer compás, el compás después de la 2da casilla de la 6ta variación, es evidente de identificar pues es el primer material musical no basado en el tema principal, consta de dos elementos constitutivos, el primero, herencia rítmica de la variación 6, se prolonga los diez primeros compases de la coda, el inicio de la coda es de ritmo tipo anacrúsico con ante compás de negra.

Presenta un pedal de tónica, donde podemos evidenciar sus tres fases, preparación, clímax y resolución, iniciando su preparación desde la 2da casilla de la 6ta variación con la consonancia de un acorde de Re mayor y Re7 que es el primer grado de la tonalidad y el quinto grado de la subdominante de la tonalidad respectivamente, posteriormente se dirige a la subdominante de la tonalidad que es el acorde de G mayor; el clímax armónico se alcanza con la llegada del acorde de Do sostenido disminuido (C#° viii°), y su resolución se logra con el acorde

de tónica que es Re mayor, esta fórmula se repite dos veces y posteriormente se rompe el pedal de tónica en el primer tiempo del cuarto compás de la coda; se continua con una sucesión de I- I6/4-V7-I hasta el compás 7 de la coda, esta micro sección va abandonando el motoritmo poco a poco hasta llegar al compás número 7, donde hay una primer parada para abandonar el elemento de motoritmo y fijar en los tres últimos compases un acorde por compases distribuidos funcionalmente así: [DDvii6°] [D7 en un acorde en el registro bajo y un complemento melódico símil rítmicamente a la melodía de la mandolina pero en movimiento contrario] [D7 completo señalando una semi-cadencia de dominante enmarcado por un calderón], aquí se encuentra una parada definitiva como preparativo a la entrada de la segunda sección de coda, se puede describir armónicamente la primer sección de coda así:

[T] [D/IV] [S] [Dvii6°] [T] [D/IV] [S] [Dvii6°] [T] [T][T6/4][T6/4][D7] [T] [T6/4] [T6/4] [D7][T][D7][T][D7][T][DDvii6°][D7][D7]
Pedal sobre tónica

Coda nuevo material melódico no basado en el tema principal

inició primera sección de la coda

pedal en tónica

31

I V7 | V7 |

el adagio nos indica el inicio la segunda parte de la coda

adagio

encabezado del motivo principal del tema

el Calderón indica final 1ra parte de la coda

La segunda sección de coda es definida por el inicio de un adagio que ocupa los 6 últimos compases, y que permite ver el encabezado del motivo principal con entrada de anacrusa de corchea con un saltillo idéntico a la entrada del motivo principal y la misma interválica, pero con diferentes valores denotando un tempo más reposado, se puede describir armónicamente el adagio así:

[T] [T] [T] [T] [D6/5] [D6/5] [D6/5] [T] [T] [DDvii6°] [DDvii6°] [D7] [Dvii7°/vi] [tvi] [S] [D7] [T].

Podemos ver en los últimos 3 compases antes de terminar la coda una cadencia rota [Dvii7°/vi] [tvi]; para luego inducir el final enmarcando la tonalidad con una cadencia autentica perfecta [D7] [T], el final es plenamente conclusivo en ritmo tipo masculino:

The image shows a musical score for Bandola in D major, consisting of three staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are a guitar-style accompaniment. The score is divided into two sections: a blue-shaded section labeled 'cadencia rota' and a green-shaded section labeled 'cadencia autentica perfecta V7-I'. The blue section covers the first two measures of the second staff, and the green section covers the last two measures of the second staff. The number '1701' is written below the green section. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Esta obra capta mucho del estilo del compositor pese a ser una obra temprana; este andante con variación es un componente perfecto para un concierto de grado en bandola, pues la obra está claramente enmarcada en el estilo clásico, la idiomática de la mandolina se adapta muy bien a la de la bandola, permitiendo al interprete, trabajar y explorar el fraseo, los recursos técnicos de movimientos de plectro de la escuela mandolinística europea, ornamentos y los recursos melódico-armónicos de la época. Para afrontar la interpretación de la obra se requiere tener mucha claridad de los registros de la bandola, el manejo de posiciones cromáticas y diatónicas, acórdica, arpegios y solidez en las técnicas de plectración.

Análisis de la obra *Contra Las Piedras Bambuco* de Jorge Andrés Arbeláez Rendón, Como Representante De América: El Lenguaje Musical A partir Del Siglo XX Nuevos Imaginarios Sonoros (Modernismo Musical, Música Contemporánea, 1910 Hasta La Actualidad)

Acerca del compositor: Jorge Andrés Arbeláez Rendón nacido en Medellín en 1967. Guitarrista, compositor, arreglista y pedagogo de amplia experiencia. Licenciado en música de la universidad pedagógica nacional de Colombia con sede en Bogotá. Con más de 20 años de experiencia en procesos de formación musical en las áreas de instrumento (guitarra), ensamble, historia, lenguaje y creación musical.

Ha sido premiado como compositor e intérprete en varias oportunidades y ha participado como jurado en los más importantes concursos de la música nacional. Su obra musical comprende varios formatos: guitarra solista, flauta, oboe, clarinete, piano solista, tríos, cuartetos, quintetos, estudiantina, banda, orquesta, voz (canciones para niños y adultos), coro, diversas combinaciones propias de la música de cámara, y música para obras teatrales. La mayoría de su obra ha sido grabada por importantes grupos de la música colombiana y por él mismo. Se destaca su participación en la red de escuelas y bandas del municipio de Medellín, en la fundación batuta, en el Idartes.

La obra de Jorge Andrés Arbeláez se puede considerar una clara demostración de la innovación musical presente y siempre constante de la música andina colombiana, sin dejar a un lado los elementos propios de la tradición. Como prueba de esto, el maestro

Arbeláez señala que sus obras tienen elementos tomados de géneros como el jazz, el blues, y el rock. (Camargo C, Prado C, Aguía N, Roa H, 2017, sección obras inéditas, p 47)

El Bambuco Ritmo Y Género Exótico De Colombia, De América Para El Mundo.

Hablar del bambuco es hablar de un elemento que está implícito en el ADN musical de la región andina colombiana, muchos autores han hablado e investigado sobre este enigmático hijo del mestizaje cultural, que posee lo mejor de cada una de las culturas que confluyeron en nuestro territorio, esto quizás, es lo que lo hace tan especial, tan amado abiertamente por unos y secretamente aceptado por otros, cual hijo ilegítimo amado y admirado en secreto por su padre, pues este hijo tiene las mejores características del padre, características, que no están presentes en ninguno de sus hijos legítimos, esto, para utilizar un ejemplo social de la cultura colombiana que se forma desde las percepciones españolas.

Esta percepción romántica decimonónica que brinda el bambuco, fue lo que lo llevo a ser utilizado para legitimizar los procesos de identidad nacional a finales del siglo XIX en Colombia, pues aunque la existencia y manifestaciones del bambuco son anteriores al siglo XIX, es en el crisol de la identidad nacional buscada afanosamente por los gobiernos que se instauran en las últimas décadas del siglo de la independencia y las primeras del XX, donde toma realce como elemento de cohesión social para unir clases, ajustándose y adaptándose a los nuevos usos de estilo social e ideológico nacientes con la república, con obvia resistencia de las clases sociales dominantes, pues debemos recordar que la diferencia social en la Colombia de esta época eran muy marcadas, herencia directa del colonialismo español.

Si nos remitimos al libro A, B, C del folclor colombiano de Guillermo Abadía Morales, del bambuco Abadía Morales dice:

El bambuco es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa, no tanto por su calidad musical, porque como canto es superior a la guabina y como danza es superior al currulao, pero si por su amplia dispersión, ya que cubre trece comarcas:

Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Huila, Santander, Norte de Santander y las tres mitades orientales del Valle del Cauca, Cauca y Nariño.

(Abadía M. 1996. p.p. 36)

Alrededor del origen del bambuco se han planteado tres hipótesis, la primera habla de su origen en los cantos netamente aborígenes chibchas que se mezclaron con los cantos e instrumentos traídos de España; la segunda, afirma que el bambuco es de origen africano; y la tercera que es netamente descendiente español de los cantos y música vasca.

En estas tres hipótesis se puede ver algo que está presente en las investigaciones realizadas en gran parte del siglo XX sobre música en Colombia, primero, las conveniencias político-sociales de cada época y segundo la falta de herramientas contextuales y la poca articulación de diferentes ramas de la investigación, o para ser más precisos de la falta de un método investigativo desde la óptica pluralista de la musicología y la etnomusicología, podemos referir que el perfeccionamiento de estas ramas en nuestro país no inicia antes de las tres últimas décadas del siglo XX, lo que conlleva que mucho de lo que se creía cierto y tradicional dentro nuestro folclor y cultura no es tan así como se sentía.

Mucho de lo que se ha hablado e indagado del bambuco recae desafortunadamente en la búsqueda de blanqueamiento o legitimización de este ritmo dentro del contexto español y que se adecue al pensamiento de las clases de elite de la época del siglo XIX y un poco posterior, muy en sintonía con el concepto de civilización europea occidental, que la elite pretendía instaurar en el territorio, obviando los demás pensamientos, culturas e imaginarios de los diferentes grupos

étnicos y sociales presentes, como se ha hablado en apartes anteriores de este trabajo monográfico, en cuestión, Carolina Santamaría Delgado aporta en su escrito el bambuco y los saberes mestizos: Academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos, una visión con la cual este trabajo se sintoniza totalmente, y concreta con enorme sapiencia, un profundo inconformismo ante varios de los textos de investigación de consulta para la elaboración de esta monografía, ella afirma:

Esta reflexión sobre la evolución y desarrollo del discurso acerca del bambuco colombiano, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, me servirá para ilustrar lo que llamaré el problema de la inaccesibilidad epistémica a los saberes mestizos.

Este problema hace referencia a los obstáculos con los que se encontraban las instituciones locales y los estudiosos de la música, especialmente aquellos que recibieron una fuerte formación académica en centros cosmopolitas, al enfrentarse a tradiciones musicales de origen étnico incierto.

Mi hipótesis es que, más allá de los prejuicios raciales, los intentos por “blanquear” una tradición musical surgieron de la imposibilidad colonial de acceder a epistemes que no eran del todo europeas; las músicas “mestizas”, como el bambuco, encarnaban una mezcla de saberes musicales europeos con otros indígenas o africanos, dando como resultado saberes que simplemente “no encajaban” bien dentro de los parámetros reconocidos como absolutos, objetivos y científicos. En el caso del bambuco, veremos cómo este problema entorpeció, por décadas, un estudio sistemático y profundo del género y de su repertorio.

De forma paralela, la ausencia de límites epistémicos claros entre los saberes musicales paralizó, en la práctica, el establecimiento y desarrollo disciplinar de los estudios musicales a nivel local. Ante la ausencia de disciplinas locales consolidadas y comunidades académicas activas, no es de extrañarse, entonces, de que a lo largo del siglo XX la academia norteamericana tomara el liderazgo en la producción de conocimiento acerca de tradiciones musicales de muchas regiones de América Latina. (Santamaría C. 2007, pp 197, 198)

La frase utilizada por Santamaría “el problema de la inaccesibilidad epistémica a los saberes mestizos”, es una dificultad constante con la que se enfrentaron las primeras personas que quisieron realizar indagaciones acerca de nuestros orígenes y proyección cultural, a su vez bajo un cumulo de presiones sociales y políticas, no es deseo culpar a alguien en específico por la famélica y huérfana aceptación de nosotros como cultura dentro de los textos y contextos educativos y sociales, pero si un llamado responsable a no desvalorizarnos cultural y socialmente frente a otras sociedades o culturas.

Dejando esto a un lado, lo único que nos debe interesar para este trabajo es situar al bambuco como la máxima expresión musical de la Colombia andina, una preciosa joya de nuestra cultura musical que ha sido cultivado por cientos de compositores e intérpretes; el bambuco ha tenido una notable evolución en su expresión, instrumentación, armonía, forma y contexto durante el siglo XX, ejemplo de ello lo evidenciamos en la obra seleccionada para este análisis, “Contra las Piedras” bambuco instrumental del maestro Jorge Andrés Arbeláez, donde podemos evidenciar una mezcla de influencias tomadas de músicas de otras latitudes y sincronizadas hábilmente dentro de la tradición andina colombiana.

Esta obra fue galardonada como mejor obra inédita en el festival Hoto viejo Cotrafa celebrado en el municipio de Bello Antioquia en el año 1994, su escritura original es para trio típico colombiano conformado por bandola, tiple y guitarra, este bambuco mezcla elementos nacidos de la tradición con una fuerte influencia de músicas como el jazz y el rock al encontrar en el análisis de su estructura melódica presencia de escalas pentatónicas jazz, escales Bepbop y recursos armónicos como el sustituto tritonal utilizados ampliamente por el jazz desde la década de los 40 del siglo XX por los cultores de estos géneros.

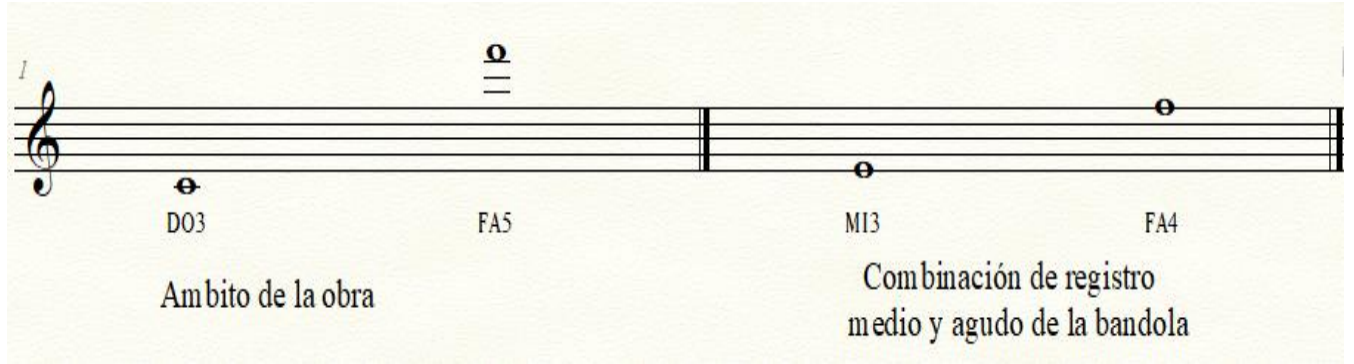
Análisis Musical General De La Obra

Análisis Melódico De La Obra.

Para este efecto exploraremos primero los ámbitos melódicos y el manejo dentro de los diferentes registros de la bandola; luego las escalas utilizadas para el desarrollo melódico de la obra pues allí es donde encontraremos el porqué de su sonoridad. Dentro del análisis estructural de la obra se complementará el análisis melódico, la partitura también estará en los anexos para su consulta.

El ámbito de la melodía de toda la obra está entre la nota DO3 y a la nota FA5 según el sistema franco-belga o índice acústico franco-belga, esto quiere decir que la nota más grave que se encuentra en la melodía es el DO3 y la nota más aguda es el FA5. Es decir, una extensión de dos octavas y una cuarta, con predominancia de una mezcla de los registros medio y agudo de la bandola comprendido entre la nota MI 3 y el FA 4.

Ámbito melódico de toda la obra, y registro más utilizado en la bandola:



El ámbito melódico de la sección A enmarcada desde el compás 1 hasta el compás 27, va desde la nota RE3 a la nota FA5, según el sistema franco-belga, es decir que tiene un recorrido de 2 octavas y una tercera. En esta sección es donde más se utiliza el registro agudo de la bandola, comprendido entre la nota RE4 al SOL5.

Ámbito melódico sección A:



El ámbito melódico de la sección B enmarcada entre el compás 28 y el compás 43; va desde la nota FA3 a la nota FA4, según el sistema franco-belga, es decir que tiene un recorrido de una octava. En esta sección se utiliza considerablemente el registro medio de la bandola y una porción pequeña del registro agudo.

Ámbito melódico sección B; registros medio y agudo de la bandola:

A musical staff in treble clef with a treble clef sign and a '1' above it. The staff is divided into three sections by vertical bar lines. The notes are: FA3 (first space), FA4 (second space), MI3 (first space), RE4 (second space), RE4 (second space), and SOL5 (third space). Below the staff, the text reads: 'Ambito melódico sección B' under the first two notes, 'Registro medio de la bandola' under the next two notes, and 'Registro agudo de la bandola' under the last two notes. A small graphic of a bandola with three strings is shown in the top right corner.

El ámbito melódico de la sección C enmarcada entre el compás 44 hasta el compás 60, incluyendo una pequeña coda de dos compases (61-62); va desde la nota DO3 al LA4, según el sistema franco-belga, es decir que tiene un recorrido de una octava y una sexta. En esta sección también se utiliza considerablemente el registro medio de la bandola y una porción pequeña del registro bajo y agudo, para ser exacto del registro grave una tercera mayor y del registro agudo, una distancia de quinta justa, visualizado así:

Ámbito melódico sección C; registros bajo, medio y agudo de la bandola:

A musical staff in treble clef with a treble clef sign and a '1' above it. The staff is divided into three sections by vertical bar lines. The notes are: DO3 (first space), LA4 (second space), FA2 (first space, with a bass clef sign below it), MI3 (first space), MI3 (first space), RE4 (second space), RE4 (second space), and SOL5 (third space). Below the staff, the text reads: 'Ambito melódico sección C' under the first two notes, 'Registro bajo de la bandola' under the next two notes, 'Registro medio de la bandola' under the next two notes, and 'Registro agudo de la bandola' under the last two notes. A small graphic of a bandola with three strings is shown in the top right corner.

Gracias al análisis melódico de la obra se pudo realizar una lista de escalas encontradas y empleadas en esta obra, como herramienta analítica al tratamiento melódico y moduladorio; las escalas encontradas en la obra son las siguientes:

1 Escala de RE menor Eólica

2 Escala de SOL menor melódica

3 Escala de SOL menor armónica

4 Escala frigia mayor, "española" de RE, es la escala que nace desde el quinto grado de la escala menor armónica de sol.

5 Escala Heptatónica de Blues de RE, es una escala pentatónica menor que se le agrega el tercer grado mayor (fa sostenido)

6 Escala Heptatónica de Blues de SOL, es una escala pentatónica menor que se le agrega el tercer grado mayor (si natural) y el séptimo grado mayor (FA sostenido)

Escalas Bepbop: Son escalas que ayudan a definir el sonido característico de las líneas melódicas del jazz. Se puede definir una escala Bepbop como una escala diatónica mayor o menor a la que se le agrega un paso cromático para crear una escala de ocho notas. Las escalas que se suelen alterar de esta forma son:

1. Escala mayor: se añade una nota cromática entre el 5º y el 6º grado.

2. Escala menor melódica: se añade una nota cromática entre el 5º y el 6º grado.
3. Escala dórica: se añade una nota cromática entre el 3er y el 4º grado.
4. Escala mixolidia: se añade una nota cromática entre el 7º grado y la octava.

1 Escala de SI bemol Mayor Bepbop

2 Escala de Sol menor melódica Bepbop

3 Escala de MI bemol mayor Bepbop

4 Escala Mi bemol mixolidia Bepbop

5 Escala de DO menor melódica Bepbop

Análisis Estructural, Armónico Y Diferentes Consideraciones

En cuanto al análisis de su forma y estructura general se puede identificar Tres secciones A, B, C, claramente reconocibles, herencia de la estructura planteada por Morales Pino para el tratamiento del bambuco y que se volvió de común usanza por todos los compositores e intérpretes de música andina colombiana a lo largo del siglo XX, recordemos que Morales Pino, se basó en las formas musicales europeas aprendidas en su periodo de aprendizaje en la academia

nacional de música, este conocimiento de formas y estructuras lo aplico en la organización formal de las músicas tradicionales andinas colombianas generando así, unas plantillas que se seguirían usando por sus estudiantes, y los músicos del interior del país a lo largo del siglo XX. A continuación, se colocará primero la estructura planteada por Morales Pino para el bambuco instrumental y después la estructura del tema que se está analizando para ver las similitudes estructurales:

Estructuras según Morales Pino:

Introducción || : A : || : B : || : C : ||da capo|| A || B || C ||

No obligatoria

Ejemplo de esta estructura El Fusagasugueño

Variante:

Introducción || : A : || : B : ||da capo|| A || B ||

No obligatoria

Ejemplo de esta estructura Nunca mía serás

Estructura del bambuco contra las Piedras:

|| : A : || : B : || : C : ||da capo|| A || B || C || codeta ||

La Sección A:

Está en la tonalidad de Sol menor melódica, y está comprendida entre los compases 1 al 27; podemos identificar tres grandes frases lo que nos permite entender que esta sección es de

constitución ternaria, algo que no es muy usual en los bambucos pero que al emplear este recurso estructural enriquece la estructura y forma del discurso musical; cada frase de la sección A posee 8 compases, cada una de estas frases es de constitución binaria pues poseen dos semi-frases, la estructura, construcción de la sección A y su cifrado funcional se pueden visualizar así:

SECCIÓN A (SOL menor)						
Primera frase		Apéndice cadencial D(sust.tritonal de la D del V) - D	Segunda frase		Tercera frase	
Semi-frase A t-t(con 6ta y 7ma)-t-S(IIb nap)	Semi-frase B D-D(vii°)-t		Semi-frase A t-t(con 6ta y 7ma)-t-s	Semi-frase B S(ii°7)-D(V7/III)-D(ii°/III)-T(III)	Semi-frase A T6-D/D(v7/V7)-D(vii°/V)-D6	Semi-frase B D6-D(vii°6/5)-D6/5-t-t

Primera Frase Sección A

Extensión en compases y consideraciones armónicas y melódicas	Tipo de ritmo para el inicio y final de la melodía	Estructura interna	
		Semi-frase A	Semi-frase B
<ul style="list-style-type: none"> Del compás 1 al 8. 	<ul style="list-style-type: none"> Inicio ritmo tipo acéfalo. Final ritmo tipo femenino. 	<ul style="list-style-type: none"> Compases 1 al 4. 	<ul style="list-style-type: none"> Quinto tiempo de corchea del compás 5 al compás 8.

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

<ul style="list-style-type: none"> ● La nota anterior al final es LA que es un retardo del quinto grado del acorde de Dominante. ● Cadencia autentica perfecta (D-t / vii°- i). ● La presentación del motivo principal deja ver auditivamente, dos tipos de escalas, RE menor eólica y SOL menor melódica 	<ul style="list-style-type: none"> ● Tipos rítmicos muy usuales para el comienzo y final de los elementos constitutivos de las frases musicales de los bambucos ● Nota de final es SiB tercera del acorde de tónica, ofrece un final de frase de formula melódica inconcreta, lo que resulta de efecto suspensivo. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Inicio con ritmo tipo acéfalo en la nota RE que es la quinta del acorde de tónica (Gm) ● Final con ritmo de tipo femenino, en la nota MiB que es la quinta de un acorde napolitano con función de subdominante lo que le confiere a la primer semi frase un final con formula melódica interrogativa ● Presenta una semi-cadencia a IIB nap. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Inicio es de ritmo tipo anacrúsico y su final de ritmo tipo femenino. ● Presenta una cadencia autentica perfecta (D-t / vii°- i). ● Ofrece un final de frase de formula melódica inconcreta, realizando una comparación con la semi-frase A, se puede encontrar una fórmula de pregunta respuesta entre las semi frases A y B.
---	--	--	---

La primera frase es de constitución binaria, pues posee dos semi-frases; es de diseño negativo, pues las dos semi-frases poseen un diseño diferente; esta primera frase según su longitud de construcción es asimétrica, porque, aunque aparentemente las dos semi-frases poseen el mismo número de compases en su interpretación se nota una diferencia de longitud en el desenvolvimiento melódico de la semi-frase B.

Se puede visualizar en el compás nueve, un apéndice cadencial que une la primer frase con la segunda, y da realce a la re-exposición del motivo principal en la segunda frase en el tono principal; esto se logra por medio de dos acordes, el primero, es un acorde con función de dominante, específicamente es una dominante cromática del quinto (V), este acorde posee los agregados armónicos de séptima menor o de dominante (REb), y novena menor (FA), en disposición de segunda inversión; este tipo de acorde es muy utilizado por los jazzistas y lo denominan como sustituto tritonal, para este caso, de la dominante del quinto grado de la tonalidad de SOL menor armónica.

El segundo acorde, es la dominante de la tonalidad de sol menor armónica para este caso RE mayor, en disposición de segunda inversión (6/4) y un agregado armónico de novena menor(MI), su escritura funcional seria: (D(sust.tritonal de la D del V) – D6/4). En cifrado americano estos acordes se escribirían: Eb9/Bb – D9/A.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is the melody, with notes 8, 9, and 11 marked. The middle staff shows chords D and D6/4. The bottom staff shows a bass line with notes and rests. Annotations include 'apendice cadencial' above the first two measures, 'INICIO SEGUNDA FRASE' above the third measure, and 'Semi frase' above the fourth measure. A note 'p' is present in the third measure. Below the score, there is a caption: 'Dominante cromática del V. "substituto tritonal" de la dominante de Re mayor, V'. Another note 'con 6ta y 7a' is visible at the bottom right.

Se puede encontrar elementos valiosos en el análisis de la melodía de la primer frase que inmediatamente involucra al interprete en la sonoridad del discurso musical que plantea la obra, uno de esos elementos son las notas de paso acentuadas, encontramos la primer nota de paso acentuada en la nota FA del primer compas, otra, en la nota RE del quinto compas y la última en la Nota FA natural del séptimo compás; recordemos que las notas de paso acentuadas son notas ornamentales disonantes que se encuentran en un tiempo fuerte o posición melódica fuerte, se abordan y se abandonan por movimiento conjunto, estas disonancias melódicas atraen inmediatamente la atención del oyente pues al estar en sección fuerte chocan directamente con la armonía.

El otro elemento que encontramos y que capta rápidamente la atención sonora, son las bordaduras acentuadas, ubicadas en la nota La del tercer compás y en la nota RE del séptimo compas. Por último, pero no menos importante, encontramos un retardo en la última nota del

compás siete, una característica muy importante en los finales de frases y secciones en el bambuco, el análisis melódico lo podemos ver estructurado de la siguiente manera:

- Notas reales.
- Bordaduras.
- Notas de paso.
- Apoyaturas.

Segunda Frase Sección A

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

Extensión en compases y consideraciones armónicas y melódicas	Tipo de ritmo para el inicio y final de la melodía	Estructura interna	
		Semi-frase A	Semi-frase B
<ul style="list-style-type: none"> • Del compás 10 al 17. • La nota anterior al final es DO que es un retardo de la fundamental del acorde de C°, (ii°) 2do grado de la tonalidad de Sib mayor armónica y en este caso posee función de Dominante. • Cadencia autentica imperfecta (D 2daria – T 2daria(ii°/III-III)) • La re exposición del motivo principal deja ver auditivamente, dos tipos de escalas, RE menor eólica y SOL menor melódica 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio ritmo tipo acéfalo. • Final ritmo tipo femenino. • Tipos rítmicos muy usuales para el comienzo y final de los elementos constitutivos de las frases musicales de los bambucos • Nota de final es Sib la fundamental del acorde de tónica secundaria o relativo mayor, ofrece un final de frase de formula melódica inconcreta, lo que resulta de efecto suspensivo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Compases 10 al 13. • Inicio con ritmo tipo acéfalo en la nota que es la quinta del acorde de tónica (Gm) • Final con ritmo de tipo femenino, en la nota MIb que es la tercera del acorde de subdominante lo que le confiere a la primer semi frase un final con formula melódica suspensiva o interrogativa. • Presenta una semi-cadencia al iv. 	<ul style="list-style-type: none"> • Desde el quinto tiempo de corchea del compás 14 al compás 17. • Inicio es de ritmo tipo anacrúsico y su final de ritmo tipo femenino. • Ofrece un final de frase de formula melódica inconcreta pues no termina en el acorde de tónica original. • Presenta una cadencia autentica imperfecta (D 2daria – T 2daria(ii°/III-III)).

La segunda frase es de constitución binaria, pues posee dos semi-frases; es de diseño negativo, pues las dos semi-frases poseen un diseño diferente; la segunda frase según su longitud de construcción es asimétrica, porque, aunque aparentemente las dos semi-frases poseen el mismo número de compases en su interpretación se nota una diferencia de longitud en el desenvolvimiento melódico de la semi-frase B.

Tercera Frase Sección A

Extensión en compases y consideraciones armónicas y melódicas	Tipo de ritmo para el inicio y final de la melodía	Estructura interna	
		Semi-frase A	Semi-frase B
<ul style="list-style-type: none"> • Del compás 18 al 27. • Cadencia autentica perfecta (D6/5 – t V7(6/5) -i) • Encontramos entre los compases del 19 al 24 una prolongación de la función dominante para generar un estado de alta tensión armónica que haga sentir un estado de reposo absoluto y conclusivo cuando llegue el acorde con función de tónica. Por eso en la repetición de la sección A hay un compás más al final en la segunda casilla como cierre absoluto de la sección. D/D(V7/V7)-D(vii°/D)-D6-D6-D(vii°6/5)D6/5 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio ritmo tipo acéfalo. • Final ritmo tipo femenino. • La nota final de la frase es SOL, la fundamental del acorde de tónica, ofrece un final de frase de formula melódica plenamente conclusiva afirmativa. 	<ul style="list-style-type: none"> • Compás 18 al 21. • Inicio con ritmo tipo acéfalo en la nota que es el séptimo grado (sub-tónica) de la escala de Gm eólico. • Final con ritmo de tipo femenino, en la nota FA# que es la tercera del acorde de dominante lo que le confiere a la primer semi frase un final con formula melódica suspensiva o interrogativa. • Presenta una semi-cadencia al V. 	<ul style="list-style-type: none"> • Compás 22 al 27. • Inicio es de ritmo tipo acéfalo en la nota DO que es la séptima del acorde de dominante, su final de ritmo tipo femenino en la nota SOL que es la fundamental del acorde de tónica. • Ofrece un final de frase de formula melódica plenamente conclusiva afirmativa. • Cadencia autentica perfecta (D6/5 – t V7(6/5) -i).

La tercera frase de la sección A es de constitución binaria, pues posee dos semi-frases; es de diseño negativo, pues las dos semi-frases poseen un diseño melódico y rítmico diferente; la tercera frase según su longitud de construcción es asimétrica, porque, en la repetición de la sección A, se le agrega un compás a la semi-frase B de la tercera frase.

La Sección B:

Esta sección está en la tonalidad de Mib mayor; en relación con la sección A que está en la tonalidad de SOL menor la sección B modula al sexto grado mayor; la sección B está comprendida entre los compases 28 al 43; podemos identificar dos grandes frases lo que nos permite entender que esta sección es de constitución binaria; cada frase de la sección B posee 8 compases, cada una de estas frases es de constitución binaria pues poseen dos semi-frases, la estructura, construcción de la sección B y su cifrado funcional y armónico se pueden visualizar así:

SECCIÓN B (Mib Mayor)			
Primera frase		Segunda frase	
Semi-frase A T-s(vii P.M fa menor)-	Semi-frase B s4/3(iv/ii)-s6(iv6/ii)-D7(dom.2daria → ii)-t(ii)-D6(vii°)	Semi-frase A D(sust.tritonal D del vi)-t(vi)	Semi-frase B D(sust.tritonal D del V)-D7-D

Primera Frase Sección B

Sección B Tonalidad Mib Mayor PRIMERA FRASE SECCIÓN B

Bandola
Tiple
Guitarra

Semi-frase A Semi-frase B

28 29 30 31 32 33 34 35 36

T VIIb S4/3 S D7 → ii D6

prestamo modal de FA menor armónico iv/ii ii°7/ii Dominante 2ª vii°

Extensión en compases y consideraciones armónicas y melódicas	Tipo de ritmo para el inicio y final de la melodía	Estructura interna	
		Semi-frase A	Semi-frase B
<ul style="list-style-type: none"> • Del compás 28 al 35. • Finaliza con una Semi-cadencia al vii°. que es un acorde con función de dominante. • Entre los compases 30 al 32 vemos un préstamo modal de la tonalidad de FA menor armónica manifestando la subdominante de esta tonalidad con séptima mayor seguida del ii°7 como subdominante secundaria, (s4/3(iv/ii)-s(ii°7-ii) y posterior migración a la tonalidad de FA menor armónico que se manifiesta en los compases 33 y 34 al presentarse la dominante secundaria del ii (C7-Fm7). 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio ritmo tipo tético, nota de inicio el séptimo grado de la escala de Mib mayor. • Final ritmo tipo femenino en la nota LAb quinta del acorde disminuido formado sobre el 7mo grado (sensible) de la tonalidad de Mib mayor, esto hace que tenga una fórmula melódica interrogativa. • Estos tipos rítmicos no son muy usuales para el comienzo y final de los elementos constitutivos de las frases musicales de los bambucos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Desde el primer tiempo de compás 28 al 4 tiempo de corchea del compás 31. • Inicio con ritmo tipo tético en la nota RE séptimo grado de la escala de Mib mayor. • Final con ritmo de tipo femenino, en la nota Sib quinto grado de la escala de Mib mayor pero debido al préstamo modal de FA menor armónico, asume el cuarto grado de la escala de FA menor armónico lo que le confiere a la primer semi frase un final con formula melódica inconcreta con efecto suspensivo. • Presenta una semi-cadencia al VIIb, que es un acorde con función de sub-dominante. 	<ul style="list-style-type: none"> • Quinto tiempo de corchea del compás 31 al compás 35. • Inicio es de ritmo tipo anacrúsico en la nota FA segundo grado de la escala de Mib mayor pero debido al préstamo modal de FA menor armónico, asume el primer grado de la escala de FA menor; su final de ritmo tipo femenino en la nota LAb quinta de la triada de sensible de la tonalidad de Mib mayor. • Presenta una semi-cadencia al vii°, que es un acorde con función dominante. • Ofrece un final de frase de formula melódica inconcreta, realizando una comparación con la semi-frase A, se puede encontrar una fórmula de pregunta respuesta entre las semi frases A y B.

La primera frase de la sección B es de constitución binaria, pues posee dos semi-frases; es de diseño negativo, pues las dos semi-frases poseen un diseño diferente; esta frase según su longitud de construcción es asimétrica, porque, aunque aparentemente las dos semi-frases poseen el mismo número de compases y figuraciones parecidas, en su interpretación se nota una diferencia de longitud en el desenvolvimiento melódico de la semi-frase B al iniciar con anacrusa con respecto a la semi-frase A.

Esta frase presenta elementos armónicos interesantes a analizar como el préstamo modal a FA menor armónico en los compases 30, 31 y 32, este evento también se puede justificar con la presencia de una escala mayor melódica de Mib, pues vemos la aparición de las notas REb y DOb, sexto y séptimo grados bemol presentes en esta particular escala.

En el compás 33, se encuentra el acorde de C7 que es una dominante 7 secundaria del segundo grado(Fm) (D7 2ria del ii) que nos conduce a FA menor en el compás 34, para luego en el compás 35 ir a la triada disminuida del séptimo grado de sensible de la tonalidad original de la sección, esta triada está en primera inversión; en cifrado americano los acordes de los compases 33, 34 y 35 se presentarían así: C7-Fm7-Ddis/F.

Segunda Frase Sección B

SEGUNDA FRASE SECCIÓN B

D Dominante cromática del vi.
 "sustituto tritonal" de la dominante de Do menor vi

t **vi**

D Dominante cromática del V.
 "sustituto tritonal" de la dominante de Sib V

Extensión en compases y consideraciones armónicas y melódicas	Tipo de ritmo para el inicio y final de la melodía	Estructura interna	
<ul style="list-style-type: none"> • Del compás 36 al 43. • Finaliza con una Semi-cadencia al V. • En el compás 36 se encuentra una dominante cromática del vi o sustituto tritonal de la dominante del acorde de Cm. • En el compás 40 aparece otra dominante cromática pero esta vez del V, sustituto tritonal de la dominante del acorde de Sib7. 	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio ritmo tipo tético, nota de inicio LAb, cuarto grado de la escala de Mib mayor. • Final ritmo tipo masculino en la nota RE tercera del acorde de dominante de la tonalidad de Mib mayor, esto hace que tenga una fórmula melódica interrogativa la frase no es conclusiva. Igual que la sección 	<p style="text-align: center;">Semi-frase A</p> <ul style="list-style-type: none"> • Desde el primer tiempo de compás 28 al 4 tiempo de corchea del compás 39. • Inicio con ritmo tipo tético en la nota inicio LAb, cuarto grado de la escala de Mib mayor. • Final con ritmo de tipo femenino, en la nota DO fundamental de la triada del sexto grado de la tonalidad de Mib mayor, esta triada tiene función de tónica secundaria y enmarca el relativo menor. • Se puede afirmar que es una cadencia imperfecta al utilizar el sustituto tritonal de la dominante de vi como dominante y llegar al relativo menor con función de tónica secundaria. 	<p style="text-align: center;">Semi-frase B</p> <ul style="list-style-type: none"> • Compás 40 al compás 43. • Inicio es de ritmo tipo tético en la nota DO sexto grado de la escala de Mib mayor. • Final ritmo tipo masculino en la nota RE tercera del acorde de dominante de la tonalidad de Mib mayor, esto hace que tenga un final de frase de formula melódica suspensiva. Finaliza con una Semi-cadencia al V.

La Segunda frase de la sección B es de constitución binaria, pues posee dos semi-frases; es de diseño negativo, pues las dos semi-frases poseen un diseño diferente; esta frase según su longitud de construcción es asimétrica, porque, aunque aparentemente las dos semi-frases poseen el mismo número de compases y figuraciones parecidas, en su interpretación se nota una

diferencia de longitud en el desenvolvimiento melódico de la semi-frase B al iniciar con anacrusa con respecto a la semi-frase A.

Esta frase presenta también elementos armónicos interesantes, el primero son las dominantes cromáticas en los compases, 36 y 40; la dominante cromática la llaman los jazzistas sustituto tritonal, se utilizan para llegar cromáticamente a un grado de interés, volviéndolo centro tonal transitorio para aumentar la tensión global en una sección, el nombre de sustituto tritonal lo recibe pues su llegada es por medio de medio tono con una téttrada que posee un acorde mayor con una séptima menor y que contiene un tritono en relación cromática con la triada a la que se desea llegar, en el compás 36 se encuentra una dominante cromática del vi grado o sustituto tritonal de la dominante del acorde de Cm, en el compás 40.

Encontramos otra dominante cromática pero esta vez del V, sustituto tritonal de la dominante del acorde de Sib7, en este caso la justificación está en el uso de la escala mayor armónica que tiene el sexto grado bemol (vib), la funcionalidad determina la escritura, por eso debería estar escrito como Cb7, pero seguro por comodidad se optó por los sostenidos.

Así está escrito originalmente:

D
Dominante cromática del V.
"sustituto tritonal" de la dominante
de Sib V

D7

Así debería ser escrito:

D

D7

Dominante cromática del V.
"sustituto tritonal" de la dominante
de Sib V

La carencia del 6b al 5 en la musicología soviética recibía el nombre de cadencia gótica y tenía varias categorías.

La Sección C:

Esta sección está en la tonalidad de Do menor melódica; en relación con la sección B que está en la tonalidad de Mib mayor, la sección C modula al sexto grado menor, es decir al relativo menor; la sección C está comprendida entre los compases 44 al 60, al final de esta sección encontramos una codeta que comprende los compases 61 y 62; podemos identificar dos grandes frases lo que nos permite entender que esta sección es de constitución binaria; cada frase de la sección B posee 8 compases, cada una de estas frases es de constitución binaria pues poseen dos

semi-frases, la estructura, construcción de la sección C y su cifrado funcional y armónico se pueden visualizar así:

SECCIÓN C				
Primera frase		Segunda frase		
Semi-frase A T(i6)-t(i7)-s(vi°7)-D6/5(V/V)	Semi-frase B D(vii°2)-D(V7)-D(vii°7)-t	Semi-frase A s(ii6/5/III)-D(sust. trito, de Gm7)-t(iii/III)	Semi-frase B D(D2daria del V7 de Gm)-D(V/V, dominante 2ria del V7 de Cm)-D(V4/3 de Cm)- D(vii°7/v)-D7(V7/i (Gm))	CODETA t-t6-t Final en la tonalidad axial de la obra, SOL menor

Primera Frase Sección C:

Sección C Tonalidad Do menor melódica
PRIMERA FRASE SECCIÓN C

Bandola, Tiple, Guitarra

semi-frase A (measures 44-47), semi-frase B (measures 48-51)

Functional notation below the guitar staff:
mf t i6, mf t i7, s vi°7, D6/5 V/V, D vii°2, D V7, D vii°7, t

Extensión en compases y consideraciones armónicas y melódicas	Tipo de ritmo para el inicio y final de la melodía	Estructura interna	
		Semi-frase A	Semi-frase B
<ul style="list-style-type: none"> Del compás 4 al primer tiempo de corchea del compás 52. Finaliza con semi-cadencia. Se puede observar claramente en la melodía pasos cromáticos que enriquecen el movimiento melódico de la sección enunciando escalas heptatónicas de blues especialmente de SOL. Ejemplo de ello lo tenemos en el inicio de la frase. En el compás 46 aparece la dominante secundaria en disposición 6/5 del V7, es decir el acorde de D7/F# que busca ganar tensión armónica para la aparición del V7 de la tonalidad, generando una prolongación de la función de dominante. 	<ul style="list-style-type: none"> Inicio ritmo tipo tético, nota de inicio FA, cuarto grado de la escala de DO menor melódica. En la repetición de la sección C, esta frase sufre un cambio a inicio anacrúsico de corchea en la nota RE, quinta del acorde de dominante. Final ritmo tipo masculino en la nota Mib tercera de la triada de tónica generando la sensación de un retardo de la tónica, se ve que el final real de esta frase es en el primer tiempo de corchea del compás 52, aquí se observa un elemento de elisión, que convierte a este compás, en un elemento conectivo con la siguiente frase, es decir, sirve tanto de compás de conclusión, como de compás inicial de la frase siguiente; esto hace que tenga una fórmula melódica de carácter inconcreta, la frase no es plenamente conclusiva. 	<ul style="list-style-type: none"> Desde el primer tiempo de compás 44 al 6 tiempo de corchea del compás 47. Inicio con ritmo tipo tético en la nota inicio FA, cuarto grado de la escala de DO menor armónica. Final con ritmo de tipo femenino, en la nota Mib, 9na mayor de un acorde de D7 con función de dominante secundaria del V de la tonalidad de DO menor, haciendo que la semi-frase A, tenga una fórmula melódica de carácter interrogativo. Se puede afirmar que termina con una semicadencia al V, pues el acorde cumple la función de dominante, siendo el V7 de la dominante de la tonalidad de DO menor armónica. 	<ul style="list-style-type: none"> Compás 48 al primer tiempo de corchea del compás 52, presencia de una elisión. Inicio es de ritmo tipo tético en la nota RE quinta del acorde de dominante de la tonalidad. Final ritmo tipo masculino en la nota Do fundamental de la triada de tónica, sin embargo, en el compás 51 final de esta frase, vemos un elemento de elisión; esto hace que tenga una fórmula melódica de carácter inconcreta; la semi-frase B es de carácter afirmativo comparada con la semi-frase A, pero no es plenamente conclusiva. Finaliza con cadencia autentica imperfecta.

La primera frase de la sección C es de constitución binaria, pues posee dos semi-frases; es de diseño negativo, pues las dos semi-frases poseen un diseño diferente; esta frase según su longitud es de construcción asimétrica, pues la semi-frase B es de mayor extensión que la semi-frase A.

Segunda Frase Sección C:

SEGUNDA FRASE SECCIÓN C

Bandola, Tiple, Guitarra

semi-frase A (measures 52-55) | semi-frase B (measures 56-60)

Chord symbols: $ii\bar{6}/III$, D, iii/III , D, V/V , D, V_4 , D, D7

Harmonic analysis notes: Dominante cromática del iii/III , "sustituto tritonal" de la dominante de Gm7; modulación a Gm; Dominante 2ª de la tonalidad de Cm; Dominante 2ª del V7 de Gm; Dominante 2ª del V7 de Cm; Elemento armónico preparatorio para reexposición de la sección A en Gm.

Retorno a la tonalidad de DO menor, con los acordes: D7 - G7, siendo G7 la dominante de la tonalidad de DO menor armónica.

Para salto a la codeta funciona como V7-i, de la tonalidad de SOL menor

Extensión en compases y consideraciones armónicas y melódicas	Tipo de ritmo para el inicio y final de la melodía	Estructura interna	
		Semi-frase A	Semi-frase B
<ul style="list-style-type: none"> Del compás 52 segundo tiempo de corchea al 60. Finaliza con una Semi-cadencia al V de la tonalidad de la sección C (DO menor melódico) en la primera casilla; y en la segunda casilla con una semi-cadencia al V pero a la tonalidad de la sección A (SOL menor armónica). En el compás 52 se inicia un proceso cadencial de alejamiento de la tonalidad de DO menor, por medio de un acorde con función de subdominante en segunda inversión del relativo mayor ($ii\bar{6}/5/III$) En el compás 53 se observa la presencia de una dominante cromática del iii/III o sustituto tritonal de la dominante del acorde de Gm7. En el compás 54 se observa la instauración momentánea de la tonalidad de SOL menor armónica. En el compás 56 la presencia de una dominante 2ª del V7 de Gm. En el compás 58 la presencia de otra dominante 2ª pero esta vez del V7 de Cm; que demarca el inicio del retorno a la tonalidad de DO menor melódica, este retorno culmina en el compás 59 con la dominante de la tonalidad de DO menor melódica, es decir en el acorde de G7 en 2da inversión, con lo cual se repite la sección C. En el compás 60, encontramos un elemento armónico preparatorio para la re-exposición de la sección A, que está en la tonalidad de SOL menor armónica, presentando la D7 de esta tonalidad. 	<ul style="list-style-type: none"> Inicio ritmo tipo acéfalo, nota de inicio SOLb, séptimo grado cromático de una escala de LAb mixolidia bebop. Final ritmo tipo masculino en la nota Fa, séptima del acorde de dominante de la tonalidad de DO menor, esto hace que la fórmula melódica haga que la frase obtenga un carácter suspensivo, la frase no es conclusiva. Igual que la sección. Para segunda casilla termina con un intervalo de cuarta justa que enmarca la fundamental y la quinta del acorde de D7, quinto grado de la tonalidad de SOL menor armónico; esto hace que la fórmula melódica haga que la frase obtenga un carácter interrogativo, la frase no es conclusiva. 	<ul style="list-style-type: none"> Desde el primer tiempo de compás 52 al quinto tiempo de corchea 55. Inicio ritmo tipo acéfalo, nota de inicio SOLb, séptimo grado cromático de una escala de LAb mixolidia bebop. Final con ritmo de tipo femenino, en la nota RE quinta del acorde de Gm, que es una tónica transitoria. Semi-frase de carácter afirmativa no conclusiva. 	<ul style="list-style-type: none"> Compás 56 al compás 60. Inicio es de ritmo tipo tético en la nota DO# tercer grado del acorde de A7, acorde dominante de la tonalidad de SOL menor. Final ritmo tipo masculino en la nota Fa, séptima del acorde de dominante de la tonalidad de DO menor, esto hace que la fórmula melódica haga que la frase obtenga un carácter suspensivo, la frase no es conclusiva. Igual que la sección; en la primera casilla donde la semi-frase B termina por primera vez encontramos al final la nota RE, sería la anacrusa de la primera frase de esta sección. Para segunda casilla termina con un intervalo de cuarta justa que enmarca la fundamental y la quinta del acorde de D7, quinto grado de la tonalidad de SOL menor armónico; esto hace que la fórmula melódica haga que la frase obtenga un carácter interrogativo, la frase no es conclusiva.

La segunda frase de la sección C es de constitución binaria, pues posee dos semi-frases; es de diseño negativo, pues las dos semi-frases poseen un diseño diferente; esta frase según su longitud es de construcción simétrica, aunque la semi-frase B pareciera de mayor extensión que la semi-frase A, hay que aclarar que para el final del tema se puede afirmar que la frase pasa a ser de construcción asimétrica pues se le agregan los dos compases de la codeta.

Codeta:

The image displays a musical score for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. The score is divided into two main sections. The first section covers measures 58, 59, and 60. Measure 58 is marked as the start of the '1ra' (first) semi-phrase, and measure 60 as the start of the '2da' (second) semi-phrase. The notation includes treble clefs for all instruments and various chord symbols. Below the staves, there is a detailed harmonic analysis: **D V/V** (Dominante 2ria del V7 de Cm) for measure 58, **D V4** for measure 59, and **D vii°/v** and **D7 V7/i (Gm)** for measure 60. A note explains that measure 60 is an 'Elemento armónico preparatorio para reexposición de la sección A en Gm'. The second section, labeled 'CODETA', covers measures 61 and 62. It features a 'Final' marking and chord symbols **t t6 t**. A note below states 'Final en la tonalidad axial de la obra SOL menor'. The score concludes with 'D.C. al Coda' for each instrument in measures 58-60 and 'Fine' for each in measures 61-62.

Está conformada por los compases 61 y 62, pero es preparada desde el compás 58, donde por primera vez el acorde de D7 que encontramos en este compás, sirve como dominante secundaria del acorde dominante de la tonalidad de DO menor melódica; pero para final, el compás 58, prepara la entrada de la codeta asumiéndose el acorde de D7 como dominante de Sol menor, tonalidad en la que termina la obra.

Esta obra es un buen ejemplo de la música andina colombiana contemporánea, donde los compositores colombianos actuales, escriben en géneros nacidos de tradiciones folclóricas, pero poseen influencias del Jazz y el rock, convirtiendo a esta obra en una propuesta novedosa, bajo los factores analíticos realizados en la obra, se creó la versión para bandola con acompañamiento de piano, y ayudó a fundamentar la obra inédita que a continuación se presentará.

**“Titán De Medias Rojas”, Bambuco De Héctor Alejandro Muñoz Alegría. Obra Inédita
Compuesta Para Bandola Con Acompañamiento De Piano, Basándose En El Análisis De
Las Obra Andante Con Variazioni Para Mandolina Y Clavicordio En Re Mayor Woo 44b.)
Y Contra Las Piedras, Bambuco De Jorge Andrés Arbeláez Rendón.**

Ritmo	Bambuco rítmico instrumental					
Tonalidad y armonía	Tonalidad central Sol menor, se realizan prestamos modales de Do menor, Re menor armónica.					
No. de compases	165					
Tempo	Andante ppm 60		Allegro ppm 110			
Forma	Introducción	A	B	C	A´	Coda
Ubicación secciones por compases	1 al 9	10 al 39	40 al 92	93 al 135	136 al 155	156 al 165
Recursos de construcción melódica	Escala menor armónica de sol.	Pentatónica menor de sol, ornamentos cromáticos.	Escalas menores armónicas de sol, re, do. Paralelismos de intervalo de cuarta justa	Pentatónica menor de sol, escala menor eólica de sol, escala menor armónica de sol, ornamentos cromáticos	Pentatónica menor de sol. Ornamentos cromáticos.	Escala menor melódica de sol
Otros recursos encontrados		Ostinato melódico en el bajo, acordes clúster.	Ostinatos y pedales en el bajo, acordes clúster.	Acordes clúster	Ostinato melódico en el bajo	Acordes clúster, pedales.

Esta obra busca, utilizar recursos tímbricos, armónicos y rítmicos que se encuentran en tres vertientes, la música académica europea, la música andina colombiana y la música de estilo improvisatorio como el jazz y el bossa-nova. Al inicio de la obra se puede apreciar un pequeño preludio con muestra una textura polifónica, para luego dar paso a un Ostinato rítmico en el bajo que sirve de elemento de cohesión armónica, melódica y rítmica.

La construcción de las secciones es totalmente asimétrica planteando frases con estructuras ternarias, con diseños negativos pues las frases son diferentes entre sí, pero con una relación de complemento pregunta respuesta, se utilizan los elementos de Ostinato en el bajo y

disonancias con acordes en clúster para demarcar las secciones como momentos dentro de una forma programática que aunque emula algo de las formas del bambuco discrepa totalmente en su forma y estructura, buscando un sentido de mayor libertad formal como si se tratara de una obra improvisatoria, la configuración de la obra hace creer eso.

La obra busca recrear diferentes momentos como los vividos durante un concierto, donde se aprecian no solo diferentes estilos sino sonoridades; las secciones centrales de A y C, son muy consonantes comparadas con el resto, se desea resaltar con esto la herencia de ese melodismo propio de los bambucos tomado de los cantos americanos y europeos.

La sección B utiliza el recurso de imitación, en un juego melódico entre la bandola y el piano, la imitación aquí no está planteada como recurso polifónico, sino como recurso de interrelación melódica y variedad tímbrica entre la bandola y el piano.

La súper colocación armónica enfrenta acordes de diferente función armónica generando grandes disonancias que son usadas como elemento preparatorio para destacar las ideas melódicas centrales.

La re-exposición del tema central de la sección de A, presenta algunas variantes melódicas, armónicas y de textura la coda posee una extensión de 10 compases en los cuales se utiliza la armonía de la tonalidad menor melódica.

Rítmicamente recrea el bambuco, en su moto-ritmo, sus variantes y elementos de síncopas, pero con una sonoridad cercana al jazz o al bossa-nova, dando la impresión que es una obra de carácter improvisatorio.

Obras Seleccionadas Para Configurar El Repertorio Del Concierto, Elementos Y Consideraciones A Tener En Cuenta En La Bandola

PRIMERA PARTE: Europa: Tradición, Lenguaje Y Pensamiento, Hegemonía Desde El Barroco Hasta El Romanticismo (Período De La Práctica Común Aproximadamente 1600 A 1900 Con Algunas Extensiones Hasta 1930)

Allemande, De La Partita In A Menor BWV 1013 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

La allemande es un vocablo que proviene del francés para designar cierta danza alemana barroca muy popular en el siglo XVIII; es una danza de compás cuaternario o binario simple, esta danza se convirtió en elemento estándar de la suite barroca, normalmente el primero o segundo movimiento. También se puede designar como allemanda, almán o almaíns. La allemande es una composición que utiliza el recurso de repetición por secciones o simétrica, al igual que otras danzas, como la courante, la zarabanda, la giga, la gavota, o el bourrée. Esta allemande es el primer movimiento de una partita escrita para flauta sola en cuatro movimientos por Johann Sebastian Bach probablemente alrededor de 1718. La partita es una composición instrumental semejante a la suite, formada por una serie de movimientos, compilación de danzas o variaciones. Cada movimiento es una danza, organizadas en allemande, corrente, sarabande, bourrée, anglaise.

Al ser una obra de estilo polifónico escrita para un solo instrumento, perfecciona el pensamiento del discurso musical en su estructura de frases secciones y contraste, el poder destacar diferentes planos sonoros y desarrollar las diferentes voces ocultas es un reto interesante para la bandola para sostener notas o apagarlas, al tener conciencia que los instrumentos de cuerda pulsada tienen una duración limitada en su sonido. Los recursos técnicos utilizados en

bandola para esta obra, son: combinaciones de direccionalidad del plectro aprovechando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha para beneficiar el fraseo musical, ataques apoyados en el plectro para destacar voces; el uso diatónico en la digitación, poniendo a prueba la flexibilidad y el desplazamiento de la mano izquierda, cambios de posición, fortalecimiento de posiciones y eventos de digitación estacionaria de la mano izquierda. El sonido en el instrumento debe ser muy legato y pensar en la duración de las respiraciones de un flautista como recurso para organizar las ideas en el discurso.

Sonata No.2 En Mi Menor, Benedetto Giacomo Marcello 1686-1739

Una de las seis sonatas de este tipo para violonchelo y continuo, publicada como Opus 2 en Londres en 1732, esta sonata arreglada con acompañamiento de piano y también transpuesta para viola, ha sido durante mucho tiempo una pieza de repertorio popular para violonchelistas e intérpretes de viola; junto con las de Antonio Vivaldi, se encuentran entre las composiciones barrocas para violonchelo y bajo continuo más conocidas. Originalmente posee algunas digitaciones incómodas para el violonchelo, esto se debe probablemente al hecho de que Marcello tocaba con un violonchelo de cinco cuerdas con una primera cuerda MI, para bandola es de dificultad media y puede pertenecer a los trabajos de exploración de recursos técnicos en el instrumento para el estilo barroco y el manejo de obras concebidas en varios movimientos. Este tipo de sonata no es la famosa sonata clásica, llevada a su esplendor por compositores, como Mozart o Beethoven, sino que estamos frente a una sonata barroca de cámara que puede estar conformada por un preludio o introducción y la sucesión de dos, tres o cuatro movimientos normalmente emparentados con aires de danza; se estructura habitualmente como sucesión de cuatro movimientos “abstractos”, en el esquema lento-rápido-lento-rápido, ateniéndose por lo

común los movimientos rápidos a procedimientos de escritura contrapuntística. Esta obra posee cuatro movimientos en contraste de carácter y tempo:

Adagio - Allegro - Largo - Andante.

Los recursos técnicos utilizados en bandola en esta obra son: profundización y estudio riguroso de la ornamentación barroca, trinos, mordentes, trino-mordente y su aplicación en la bandola, pedales, el uso diatónico en la digitación, poniendo a prueba la flexibilidad, el desplazamiento y cambios en posiciones estacionarias diatónicas y cromáticas de la mano izquierda, el cambio de posición .y el uso del trémolo, aunque es de conocimiento que el planteamiento del tremolo en el barroco posee otra connotación, pues esta técnica sufre su mayor desarrollo y aplicación en el siglo XIX en el periodo romántico, sin embargo se propone esta técnica en algunos apartes del primer movimiento de esta obra, como un elemento de acercamiento a la interpretación de expresión del violonchelo para las notas largas y el fraseo. Combinaciones de direccionalidad del plectro para beneficiar el fraseo musical, ataques apoyados en el plectro para destacar elementos melódicos, explotando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha.

Andante Con Variación En RE Mayor Woo 44B, No. 2, Ludwig Van Beethoven, 1770-1827

Posee un tema principal, que es de forma binaria simple al tener dos secciones (A-B), sobre este material y estructura se fundamentan seis variaciones y una coda. Al ser una obra escrita para mandolina se puede aplicar una serie de recursos técnicos comunes con la bandola como digitaciones en posiciones diatónicas y cromáticas; ornamentación por medio de mordentes y figuraciones; técnica de acordes y arpeggios a una y dos octavas; combinaciones de direccionalidad del plectro para beneficiar el fraseo musical; ataques apoyados en el plectro para

destacar elementos melódicos; explotando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha. Es una obra ideal para explorar la estructura del fraseo y sus intenciones en el periodo clásico.

Rondo Op.127, Raffaele Calace, 1863-1934

Esta obra es de nivel intermedio es de las más populares y accesibles de Raffaele Calace. Esta obra para original para mandolina y piano, tiene partes de guitarra alternativas escritas por el compositor, y cumple fielmente la forma rondo ABACADA, el estribillo es sencillo en tonalidad de RE mayor, de carácter juguetón, de construcción binaria, y sirve de mediador entre partes con algunas complejidades técnicas y melódicas. Es una obra que permite la exploración de diferentes momentos de carácter interpretativo dentro de una estructura formal muy difundida como es el rondó.

Al ser una obra escrita para mandolina se puede aplicar una serie de recursos técnicos comunes con la bandola como, el staccato, los arpeggios, el trémolo, digitaciones en posiciones diatónicas y cromáticas, cambios de posición, técnica de acordes y notas dobles, combinaciones de direccionalidad del plectro para beneficiar el fraseo musical, explotando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha, pizzicato y manejo de diferentes articulaciones.

Le Cygne, Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921.

Esta obra pertenece al carnaval de los animales, en francés: Le carnaval des animaux, que es una suite musical en 14 movimientos compuesta por el compositor en 1886. Originalmente la concibió para un grupo de cámara compuesto por flauta, clarinete, dos pianos, armónica de cristal, xilófono, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo, pero también se suele interpretar hoy en la versión para orquesta de cuerda, y con un glockenspiel en sustitución de la infrecuente

armónica de cristal. "Le cygne" fue la única pieza de esta suite que se publicó en vida del compositor, esta obra es una de las partes más tranquilas de la obra, en donde dos pianos y un chelo interpretan la gracia del pájaro de cuello largo deslizándose tranquilamente sobre el agua con una hermosa melodía tocada en el violonchelo en legato y marcado como "Andantino grazioso", este tiene un acompañamiento casi constante de dos pianos de ensueño: arpegios rotos tocados por uno regularmente intercalados con acordes arpegiados tocados por el otro. El estado de ánimo conmovedor de la pieza y su accesibilidad aseguraron su éxito inmediato y dieron lugar a numerosos arreglos.

Esta obra es planteada dentro del concierto como el primer estudio de trémolo para bandola; el trémolo es un recurso técnico que a juicio de muchos interpretes es el mayor efecto que poseen los instrumentos de plectro, esta técnica se basa en mantener la manifestación plena de la duración del sonido de una nota por medio de la subdivisión en grupetos, hay que partir de la base que el sonido en los instrumentos de cuerda pulsada después del ataque a la cuerda es efímero y decae rápidamente, entonces, con el recurso del trémolo se puede crear la ilusión que el sonido de una nota se mantiene por más tiempo; en la obra se busca explorar esta técnica como recurso de expresión para mantener notas largas, al ser esta obra pensada por el compositor para un instrumento de arco como es el violonchelo el recurso técnico del tremolo es un buen desafío interpretativo para esta versión del cisne de Saint-Saëns. En la bandola se buscará distribuir la melodía en la menor cantidad de ordenes posibles para favorecer el desenvolvimiento melódico, razón por la cual se plantea el tratamiento melódico solo usando del cuarto, tercer y segundo orden de la bandola.

SEGUNDA PARTE: América: El Lenguaje Musical A Partir Del Siglo XX Nuevos Imaginarios Sonoros (Modernismo Musical, Música Contemporánea, 1910 Hasta La Actualidad)

Estudio No.6 De Los Pedales Y Alza-Púa En Intervalos Compuestos, Fabián Forero Valderrama.

Esta obra es escrita específicamente para bandola, por eso se citará textualmente lo expresado por el maestro Fabián Forero para el desarrollo de este estudio que hace parte de la serie de los 12 estudios latinoamericanos para bandola andina colombiana, el maestro Forero escribe las siguientes consideraciones:

Pensado para ejercitar la velocidad y los desplazamientos del plectro en cuerdas no consecutivas (intervalos compuestos). Tiene modestamente y guardando las distancias, una sonoridad a estudio clásico romántico de "bravura", y es el primero de algunos estudios que no tienen referente específicamente latinoamericano. La melodía debe destacarse siempre y ser "cantada". Es también pertinente, intentar dinámicas que potenciarán el interés de la obra. Estos desplazamientos del plectro deben estar acompañados siempre del movimiento de antebrazo derecho. Forero, F.F. (2003) 12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana, pag.20

Impresiones De La Puna, Alberto Evaristo Ginastera, 1916-1983

Originalmente Ginastera concibió esta obra como un quinteto para flauta y cuarteto de cuerda. La pieza, compuesta en 1934, pertenece a su primera fase creativa, que el propio Ginastera calificó de "nacionalismo objetivo". Con esto quiso dar adopción del folclore argentino

sin alienación subjetiva, en un estilo melódico simple, como lo muestra el quinteto. Impresiones de la Puna representa, la música de los Andes a través del discurso de músicos callejeros sudamericanos, con alusiones inevitables a melodías tan emblemáticas como el “Cóndor pasa” o “Vasija de Barro”, la mayoría de las personas que oyen esta obra se sienten familiarizados con los tonos ligeramente dulces de una quena. Estas fueron las influencias evidentes de Ginastera, y se ven reflejadas al nombrar al primer movimiento como la flauta de origen nativo americano "Quena". Este movimiento crea una atmósfera melancólica en donde se enmarca una "melodía con claras influencias folclóricas de los andes", que engendra una cadencia solista recreando una improvisación donde se puede apreciar los recursos interpretativos del solista. Los otros dos movimientos se estructuran en tres partes igual que el primero. El segundo movimiento titulado “canción”, tiene una sección intermedia denominada Yaraví, que es una especie de cantar dulce y melancólico que entonan los nativos americanos de los andes. El tercer movimiento “Danza” cierra este círculo de impresiones, es una danza nativa andina a 6/8 con expresiones folklóricas sobre el acompañamiento, con un virtuosísimo contrapunto por parte del solista que en el esquema original es asumido por la flauta. La parte "lúgubre" de la sección central del tercer movimiento, lleva temporalmente de regreso a la atmósfera de los dos primeros movimientos; luego se retorna a ese fuerte espíritu nativo americano con el que inicio este último movimiento que después de esta re-exposición llega a su fin.

Esta obra requiere una amplia gama de recursos técnicos por parte del bandolista para lograr emular el virtuosismo del instrumento original para quien fue escrita la obra que es la flauta; manejo de tremolo expresivo y controlado, ornamentación por trinos y mordentes ascendentes, manejo de grupetos, ataques de doble cuerda, súper-colocación de sonidos y posiciones, arpeggios, manejo de digitaciones en posición diatónica y cromática, ligaduras,

cambio de registros, saltos interválicos compuestos, pizzicato y manejo de diferentes articulaciones. Esta obra es de exigencia alta, requiere una interiorización de los elementos técnicos a aplicar y cantar constantemente las líneas melódicas, se debe cuidar el no apagar el sonido y ligar constantemente para acercarse a las intenciones de un instrumento de viento.

El Canto Del Cisne Negro, Heitor Villa-Lobos, 1887-1959

Es la obra final del poema sinfónico el naufragio de Kleônicos compuesto en 1916, con una música fuertemente descriptiva, donde el violonchelo (el cisne) entona un lamento bellamente melódico surcando las aguas, reproducido por el sonido continuo de arpeggios ascendentes y descendentes del piano. El poema sinfónico el naufragio de Kleônicos, revela una profunda afinidad con la música de Saint-Saëns; su último pasaje, transcrito para violonchelo y piano como el canto del cisne negro, es una alusión obvia al cisne de Saint-Saëns; ambas obras tienen la misma estructura: un solo de violonchelo acompañado de arpeggios. Kleônicos insiste en navegar por los mares otoñales turbulentos y tormentosos entre Kelessyria y Tassos. Cuando un cisne negro cruza el cielo y las olas se agitan, se anuncia un destino fatal. Desesperados, los marineros comienzan a llamar a coro a sus mujeres. Al atardecer, el cisne vuelve a sobrevolar el barco, que se parte en dos, ahogando a toda la tripulación. Kleônicos, en el mar, agarra un remo, el cisne luego se abalanza sobre el marinero y, en la pelea, el pájaro resulta herido. El marinero se ahoga mientras el pájaro se agita, se retuerce y canta “en el gran anhelo de quienes van a cantar, por última vez, el más bello de los cantos”. El mar se hace eco del sollozo del pájaro y se tranquiliza.

Esta obra es planteada dentro del concierto como el segundo estudio de trémolo para bandola; el trémolo es un recurso técnico que a juicio de muchos interpretes es el mayor efecto

que poseen los instrumentos de plectro, esta técnica se basa en mantener la manifestación plena de la duración del sonido de una nota por medio de la subdivisión en grupetos, hay que partir de la base que el sonido en los instrumentos de cuerda pulsada después del ataque a la cuerda es efímero y decae rápidamente, entonces, con el recurso del trémolo se puede crear la ilusión que el sonido de una nota se mantiene por más tiempo; en la obra se busca explorar esta técnica como recurso de expresión para mantener notas largas, al ser esta obra pensada por el compositor para un instrumento de arco como es el violonchelo el recurso técnico del trémolo es un buen desafío interpretativo. En la bandola se buscará distribuir la melodía en la menor cantidad de ordenes posibles para favorecer el desenvolvimiento melódico y situarla en el registro medio para que luzca y se destaque, razón por la cual se plantea el tratamiento melódico predominando el uso del tercer orden y en menor medida el cuarto orden de la bandola.

Rapsodia No.1 Para Piano Y Bandola, Juan Carlos Gaviria González 1968.

Esta obra consta de seis partes en forma libre, su lenguaje contemporáneo es un interesante reto interpretativo en la bandola para explorar sonoridades y recursos de sonoridad que no se pueden observar en obras enmarcadas dentro de la tradición de repertorios para el instrumento, esta obra es original para bandola de 7 órdenes y piano y se interpretará por primera vez en Colombia en bandola de seis órdenes; esta obra aporta al repertorio al poder contextualizar sonoridades y escalas dentro de un lenguaje, imaginario y discurso diferente al que generalmente se escucha la bandola.

Se utilizan diferentes recursos técnicos como del trémolo de expresión, posiciones cromáticas y diatónicas, acordes clúster y superposición de sonidos, mordentes, arpeggios,

cambios tímbricos, ataque simultáneo a varias cuerdas, aplicación de diferentes direccionalidades de plectro, ataques apoyados y libres.

Contra Las Piedras, Bambuco Instrumental Jorge Andrés Arbeláez Rendón, 1967.

Bambuco escrito en 6/8, donde podemos evidenciar una mezcla de influencias tomadas de músicas de otras latitudes como el jazz y el rock y sincronizadas hábilmente dentro de la tradición andina colombiana. La adaptación se hizo para Bandola con acompañamiento de piano salvaguardando el planteamiento realizado en su versión original para trio típico colombiano conformado por bandola, tiple y guitarra.

Al ser una obra escrita originalmente dentro de un contexto bandolístico, su idiomática permite aplicar recursos técnicos muy utilizados por los bandolistas en Colombia como el trémolo para las notas largas generalmente ubicadas en los finales de frase, digitaciones en posiciones cromáticas y diatónicas, cambios de posición, cambios tímbricos como sultrasto y metálicos, direccionalidades continuas en contra-púa y alza-púa. Una consideración importante es mantener un sonido legato y prestar especial cuidado a los inicios y finales de las frases para lograr un discurso continuo y coherente.

Titán De Medias Rojas, Bambuco Instrumental, De Héctor Alejandro Muñoz Alegría.

Obra Inédita

En esta obra podemos evidenciar diferentes momentos, posee un preludio inicial escrito en 4/4 y el bambuco en 6/8 con algunas amalgamas a 3/4, el uso de las disonancias y los acordes clúster en trémolo enmarcan la aparición en su momento de los temas. Se utilizan diferentes recursos técnicos como el tremolo de expresión, posiciones cromáticas y diatónicas, acordes clúster en trémolo y superposición de sonidos, mordentes, arpeggios, cambios tímbricos, melodías

en doble cuerda, aplicación de diferentes direccionalidades de plectro, ataques apoyados y libres, efectos de glisos cromáticos, percusiones al encordado, armónicos.

HALLAZGOS AL DESARROLLAR EL TRABAJO MONOGRÁFICO ARTE-PULSO, DIARIOS DE BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.

1. La bandola de Pedro Morales Pino no es la bandola tradicional de 16 cuerdas como siempre se ha dicho, la bandola de Morales Pino es una bandola de 14 cuerdas con los dos primeros órdenes triples y el resto de órdenes dobles.
2. La afinación en si bemol en la bandola, realmente no fue la afinación que estableció Pedro Morales Pino y aunque por muchos años se ha sostenido que es la afinación tradicional legada por Morales Pino, la prueba documental arroja que la bandola de Morales Pino, la lira colombiana, y otras agrupaciones contemporáneas al maestro Morales Pino muy posible la afinación utilizada haya sido en DO. La afinación de si bemol se piensa que es posterior a Morales Pino hacia la década de 1920; debido a varios factores, muchos de ellos, no relacionados con lo musical y más bien determinados por factores en la calidad de construcción del instrumento y falta de insumos apropiados, económicos o factores comerciales, políticos, y, de gusto personal de intérpretes, de hecho se puede constatar que al igual que en España pasó con la bandurria, en Colombia la bandola dependiendo de la región geográfica, y de la función que cumpliera el instrumento, la bandola se podía encontrar afinada igual que la guitarra salvo que, una octava arriba, ejemplo de ello es Gonzalo Hernández, quien afinó siempre su bandola como una guitarra.
3. La bandola de Gonzalo Hernández, bandolista de trío de los hermanos Hernández, gran virtuoso del instrumento, tenía la misma distribución de afinación que la guitarra, pero

una octava arriba de esta, no utilizó la afinación en si bemol, siempre afinó en do, pero, con la misma distribución que la guitarra. Este hecho fue durante mucho tiempo objeto de leyenda, culto y misterio por parte de muchos intérpretes de bandola, pero está plenamente comprobado gracias a las investigaciones de la maestra Sofía Elena Sánchez Messier en su trabajo la travesía de los grillos.

4. Hacia finales del siglo XIX en Colombia, se empieza a encontrar una importante tradición en la luthería de instrumentos de cuerda pulsada, dónde se pueden apreciar el trabajo de notables luthieres de gran calidad, algunos incluso, pudieron aprender el oficio y trabajar en fábricas en el extranjero especialmente en España y Estados Unidos, donde aprendieron novedosas técnicas de construcción que aplicaron a la construcción de los cordófonos tradicionales andinos colombianos en sus talleres en Bogotá y Antioquia, gran parte de este conocimiento se transmitió a sus aprendices y familia, en algunos casos, sobre todo se ve en los luthieres más afamados a inicios del siglo XX, brindaron parcialmente ese conocimiento o no lo compartieron en absoluto y se lo llevaron a la tumba, como es el caso Juan Fajardo, o del mismísimo Manuel Montoya dueño del taller y fábrica de instrumentos lira colombiana; un caso muy destacable fueron los hermanos padilla que poseían un sello inconfundible en sus instrumentos pues los puentes asemejaban un par de bigotes, estos constructores fueron muy afamados por su calidad y sonoridad en sus instrumentos y estuvieron presentes en los primeros 50 años del siglo XX.
5. Se puede percibir gracias a los documentos escritos y grabaciones de audio, una evolución en las técnicas e interpretación de la bandola a lo largo del siglo XX, gracias a esto, es en la última década de este siglo donde la bandola entra empoderada y

definitivamente en el ámbito universitario, esto fue un objetivo específico trazado y preparado desde la década del 70, por entidades que funcionaban como academias folclóricas y agrupaciones como la estudiantina Bochica, la Emilio Murillo, La Academia Luis A. Calvo y nogal orquesta de cuerdas colombianas, junto a intérpretes notables, gestores, pedagogos, Luthieres, melómanos y músicos profesionales, que aportaron a la estructuración y evolución del instrumento de una forma sin parangón alguno en la historia de la bandola, algunos de estos notables intérpretes y pedagogos fueron Diego Estrada Montoya, Jesús Zapata Builes, Ernesto Sánchez Gómez, Fernando León, José Roberto Gutiérrez, Héctor Cedeño, Aicardo Muñoz, Gustavo Sierra Gómez, Jairo Rincón, Manuel Bernal, y Fabián Forero.

6. Gracias a los diferentes trabajos de investigación alrededor de la bandola andina colombiana, podemos encontrar una evolución morfológica y de perfeccionamiento en la construcción del instrumento, dotándola de características muy especiales que le otorgan grandes prestaciones en sonoridad afinación y volumen, se puede evidenciar gracias a la documentación escrita, fotográfica, archivos de audio y video, que a partir de 1980, hay un profundo interés en la luthería colombiana por perfeccionar, no sólo la bandola, sino también el tiple, buscando que afinen con gran precisión, pues cada vez los proyecto y trabajos musicales donde se utilizan estos instrumentos, demandan constantemente afinación, sonoridad y volumen, lo que lleva a los luthieres a estudiar, perfeccionar sus métodos de construcción, a la obtención de mejores herramientas y materias primas en pro de su oficio y de brindar instrumentos de alta calidad.
7. La gran variedad de literatura especializada que se ha creado en los últimos 20 años, sobre la bandola, gracias a su fortalecimiento en el mundo universitario y profesional,

intenta deshacer tantos años de descuido documental en las metodologías de enseñanza, métodos de investigación aplicados a estilos, compositores, géneros intérpretes y técnicas; al tratamiento de repertorios locales y de época, y proyección del instrumento en el ámbito internacional.

8. La bandola moderna de 12 cuerdas, realmente se acerca más a los modelos de bandola de finales del siglo XIX y comienzos del XX utilizadas por Morales Pino, basándose en las evidencias fotográficas de la época de la lira colombiana, se puede deducir que hay una evolución paralela entre la bandurria española y la bandola colombiana, pero con expresiones, experiencias, espacios de difusión y de formación muy diferentes.
9. El desarrollo de esta monografía deja la puerta abierta a la profundización de diferentes e importantes temáticas alrededor de la bandola andina colombiana, los insumos obtenidos, permitirán plantear nuevas investigaciones y trabajos futuros.
10. En la consolidación de la bandola y las cuerdas colombianas se observa un interesante fenómeno que tiene que ver con los repertorios, siempre se ha afirmado en los ámbitos tradicionalistas que las agrupaciones e intérpretes que pudieron viajar, grabar y realizar una carrera exitosa en los primeros 30 años del siglo XX, los repertorios que manejaban eran totalmente o en su mayoría obras de tradición folclórica o tradicional andina colombiana, esto resulta falso, pues gran parte del repertorio que interpretaban estos artistas y agrupaciones era de origen extranjero, repertorios conformados por intermedios de zarzuela, oberturas y arias de óperas, piezas brillantes europeas, músicas de moda como el fox trot, el one step, los danzones, y por último obras andinas colombianas, es decir de un concierto de 12 obras, de 8 a 10 obra eran extranjeras y entre dos 2 y 4 obras colombianas, esto puede tener varias explicaciones, puede ser la

búsqueda de una aceptación y reconocimiento de los instrumentos de cuerda tradicionales dentro del contexto de las músicas enmarcadas o catalogadas como correctas o académicas; la demostración de la gran versatilidad de la bandola y los instrumentos de cuerda pulsados tradicionales en la interpretación de músicas socialmente aceptadas; exigencias realizadas por las nacientes industrias disqueras y de radiodifusión (posterior a 1940); otro factor lo determinaría el gusto musical de los públicos, incluso, la iglesia católica.

CONCLUSIONES AL TRABAJO MONOGRÁFICO ARTE-PULSO, DIARIOS DE BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.

1. En cuanto los repertorios de formación Universitaria es muy importante entender que para lograr instrumentistas de calidad no se debe obstaculizar el proceso solamente utilizando un género musical o una época en específico la bandola es un instrumento de grandes recursos, para poderla manejar es necesario entender con claridad sus lineamientos técnicos y en base a estos lineamientos extender puentes conectivos con estilos y épocas compositores y escuelas distantes geográficamente y temporalmente para crecer en la interpretación del instrumento es muy importante que el bando lista que se forme para ser profesional se enfrente a diferentes discursos compositores imaginarios géneros estilos y épocas, por ende la configuración de un concierto de grado debe ser bajo los parámetros de abarcar varios estilos y géneros, mostrando las diferentes facetas y posibilidades que el instrumento puede brindar en los diferentes discursos musicales, no es solamente el desarrollo de un aspecto físico de movimiento de dedos, es un estudio integral como músico que conozca estilos técnicas y demás recursos que la literatura

musical, las tradiciones y la cultura en general brindan al instrumentista para crecer en la lógica en pro de los discursos musicales

2. El intérprete de bandola no solo debe recibir una sólida formación técnica instrumental, es igual o más importante, recibir una sólida formación integral musical, es decir todo lo concerniente a las asignaturas teóricas, y de prácticas instrumentales, para fortalecer la lógica, creando un pensamiento analítico en pro de la correcta interpretación de los diferentes discursos musicales.
3. Es importante salvaguardar y seguir cultivando la bandola de 16 cuerdas, sus escuelas técnicas perfeccionarlas, y replantear las estrategias de inclusión dentro de los programas de formación, pues parafraseando el maestro Manuel Bernal en sus tesis cuerdas más cuerdas menos, tenga 16, 14 o 12 cuerdas, todas son bandolas y hay que trabajarlas en pro de una identidad como instrumentistas de bandola y cuerdas pulsadas, no sólo en el ámbito local, sino proyectarnos e incluirnos dentro de los circuitos internacionales de instrumentos de pulso.
4. Se debe seguir explorando y estudiando repertorios de diferente procedencia y estilos, basándose en una adecuada investigación documental se deben seguir apropiando a la escuela técnica bandolística de nuestro país, de epistemes, de herramientas lógicas, estilos y experiencias, locales, foráneas, académicas, o no, la cultura latinoamericana es absolutamente rica en expresiones culturales que no se pueden despreciar y sirven para generar identidad.
5. Es importante incentivar la creación de obras escritas para la idiomática de la bandola, propias e inherentes al instrumento, donde se puedan explorar las diferentes facetas

interpretativas, de ensamble y de discursos, pues parafraseando un poco al maestro Fabián Forero, un instrumento al que no se le escribe repertorio termina desapareciendo.

6. Aún hay un largo camino que recorrer para fortalecer los procesos de formación profesional universitaria para bandola, y más hacia el sur occidente del país, es necesario entender que la bandola es un instrumento con igual dignidad y estatus que cualquier instrumento que actualmente se estudia en los programas universitarios en nuestro país. A partir de este hecho, se debe entender que requiere programas de estudios sistematizados y serios, integrales, metodologías organizadas y armonizadas con repertorios que permitan desarrollar el potencial de los intérpretes, no solo como bandolistas, sino, como músicos y seres humanos.
7. Las pruebas documentales y las entrevistas realizadas a expertos en bandola concluyen la gran influencia e importancia del maestro Diego Estrada Montoya en la instauración de la bandola como instrumento de concierto, y que gracias a su labor como interprete impulso la divulgación, el carácter y pregnancia sonora del instrumento en la cultura colombiana, dejando una impronta imborrable en la historia de la bandola andina colombiana.
8. El éxito en un proceso de formación profesional en bandola, está en que las entidades de educación superior, tengan claridad en el perfil, los campos de acción de los bandolistas modernos, y armonicen estos elementos, con los programas académicos.
9. Es necesario la inclusión de la cátedra de etnomusicología en nuestras entidades universitarias donde los cordófonos e instrumentos nacidos en las tradiciones se enseñan, pues, es necesario hacer una reevaluación de nuestros procesos de aceptación como

músicos latinoamericanos, frente a los modelos de enseñanza extranjeros, para poder generar una identidad, lo que conduce a la consolidación de un estilo.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Bernal, M. (2003) Cuerdas más, cuerdas menos, una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana, (monografía de licenciatura) Universidad pedagógica nacional, Santa fe de Bogotá.
- Forero, F.F. (2003) 12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana, Bucaramanga, Sic. Beca nacional de creación ministerio de cultura 2003.
- Forero, F.F. (2007) Arte y ejecución en la bandola andina colombiana, 10 estudios caprichos, Bucaramanga, Sic. Beca nacional de creación ministerio de cultura 2007.
- Forero, F.F. (2011) Entre cuerdas y Recuerdos. Bogotá. Sic
- Marulanda, M. O; Gonzales G. (1994) Pedro Morales Pino, la gloria recobrada. Ginebra, Valle Colombia. Funmusica.
- Vera, J.S. (2013) BANDOLARIUM “4 obras para bandola sola” (monografía de licenciatura) Universidad pedagógica nacional, Santa fe de Bogotá.
- Vera, J.S. (2014). Bandolarium, artículo Revista UPN, N°. 11 Pensamiento, palabra y obra, págs. 104-116 .
- Tobón, A. (2015) proyecto de investigación agrupaciones de cuerdas en Antioquia, dialogo entre las tradiciones populares y académicas, 1979 -2002, recuperado el día 01 de octubre 2019, A contratiempo revista 23, www.musigrafia.org/acontratiempo/?nmeros-antiores.html
- Casas, M.V. (2015) Formación superior de educadores musicales: a propósito de los 20 años de la ley 115 de 1994, RICERCARE 8 Revista del Departamento de Música - Grupo de investigación en Estudios musicales.
- Fernández, E. (2000) Técnica, mecanismo y aprendizaje, una investigación sobre llegar a ser guitarrista, Montevideo.

- Pujol, E. (1956) Escuela razonada de la guitarra basada en los principios de la técnica de Tárrega, libro primero. Buenos Aires, Argentina. Ricordi americana.
- Muñoz, G.A. (1993, septiembre 22). Entrevista por S. E. Sánchez [Grabación]. Homenaje al maestro Gustavo Aicardo Muñoz Vargas, Archivos, Javeriana estéreo Santa Fe de Bogotá.
- Rendón, H. (2009, febrero 16) De liras a cuerdas, una historia social de la música a través de las estudiantinas Medellín 1940 1980 (tesis de grado maestría en historia) Departamento de historia Universidad nacional de Colombia.
- Díaz, M. (2017). La especialidad de instrumentos de púa en el conservatorio profesional de música guitarrista José Tomás de Alicante. *Alza-púa*, (número 23), páginas 17 a 20.
- Chamorro, G. (2011). Entre Cuerdas y Recuerdos. Fabián Forero. Revista A contratiempo / N° 16.
- Mesa, P. Túnez, M. VI Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos Simposio 9: Voces y miradas desde las artes a la teoría decolonial: aportes para la enseñanza, investigación y divulgación de las artes Título: ¿Buena o mala Música?
- Arenas, E. (2007). ¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos. revista UPN (Pensamiento), (Palabra) y Obra) pag.75-81.
- Catálogo de las diferentes secciones; Informes de los jurados de calificación fallo de la Junta Organizadora, Exposición Nacional de 1899 (Bogotá), Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín.
- Revista Bogotá Ilustrado - Serie I No. 3, publicación 1907-01-30, Imprenta eléctrica.
- Barriga, M.L. (2014). La Academia Nacional de música en Bogotá de 1882 a 1898: reglamentos, planes de estudio, usos y costumbres, revista El Artista, núm. 11, diciembre, 2014, pp. 235-258, Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia.
- Santamaría, C. (2007). El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos; El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, serie encuentros; Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar; pp. 195-215.

- Castro-Gómez, S. Grosfoguel, R. (2007). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, serie encuentros; Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Braunstein, J. (1969). Critica al disco de Beethoven* / Hummel* - María Scivittaro, Robert Veyron-Lacroix – Quatre Pièces Pour Mandoline Et Clavecin, Sonate Pour Mandoline Et Piano, RCA Victor.
- Bone, P. J. (1914). The Guitar and Mandolin, biografías de célebres intérpretes y compositores de estos instrumentos, Londres: Schott and Co. págs. 26, 169–170.
- Roa, H. (2017). Jorge Andrés Arbeláez Rendón; Tendencias actuales de la creación académica en la música andina colombiana: Libro de partituras, Universidad Sergio Arboleda. Escuela de Artes y Música. Semillero de Investigación MusicArte, p.p 47-53.
- Rincón, J. (1989). Para sonar mejor, una escuela de bandola, revista contratiempo.
- Morales, G. (1996). A, B, C del folklóre colombiano. Panamericana Editorial. 1996. p. 36.
- Matallana, J. D. (2017). Guitarrería en Bogotá durante el siglo xx construcción de la guitarra acústica modelo exp 06, diseño de José Alberto Paredes. Monografía para aspirar al título de maestro en artes musicales, universidad distrital Francisco José de caldas facultad de artes ASAB, proyecto curricular de artes musicales énfasis: interpretación.
- Chamorro, P. (2016). Tesis doctoral la influencia técnica del violín sobre la mandolina napolitana del siglo XVIII: fuentes históricas y experiencia interpretativa. El proceso de recreación de la sonata a mandolino solo e basso de Giovanni Battista Gervasio (1725-1785).
- Montenegro, J. (2016). Bandola, tiple y guitarra en movimiento, Ocho Obras Originales para Trío Andino Colombiano, (tesis maestría en bandola), Universidad Javeriana.
- Gauldin, R. (2009). La práctica armónica en la música tonal, traducción Bárbara Zitman; ediciones Akal. Madrid, España.
- Piston, W. (1987), Armonía, Revisada y ampliada por Mark DeVoto, Span press universitaria, Madrid, España.

Hindemith, P. (2008) Armonía tradicional vol.1 y 2; editorial Melos.

Zamacois, J. (1960) Curso de formas musicales; editorial labor, Barcelona, España.

Referencias Web:

Forero, F. (2013, enero 16) entrevista, expedición sonora, señal Colombia. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=Qwnx_95BD3w

Arenas, J. (2017, 9 de octubre) Un territorio sonoro. Semana. Recuperado de
<https://www.semana.com/Item/ArticleAsync/540152?nextId=563138&nextId=586402>

Ministerio de Educación Nacional (1992). Ley 30, por la cual se organiza el servicio público de la Educación Superior. Recuperado de https://www.cna.gov.co/1741/articles-186370_ley_3092.pdf

Ministerio de Educación Nacional (1994). Ley 115 Por la cual se expide la ley general de educación. Recuperado de https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85906_archivo_pdf.pdf

Ministerio de Educación Nacional (2010). decreto no. 1295 república de Colombia, por el cual se reglamenta el registro calificado de que trata la Ley 1188 de 2008 y la oferta y desarrollo de programas académicos de educación superior. Recuperado de https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-229430_archivo_pdf_decreto1295.pdf

Programa radial travesía por las músicas colombianas, Orquesta Colombiana de Bandolas, Radio universidad nacional dial 98.5, Bogotá 27 de septiembre de 2017, <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/travesia-por-las-musicas-colombianas/article/orquesta-colombiana-de-bandolas.html#:~:text=Este%20grupo%20naci%C3%B3%20en%202008,con%20plectro%20como%20la%20bandola.>

Arenas, E.(2018) Ensayo sobre el papel de los músicos fronterizos, en el imaginario musical del país. <http://eloidoqueseremos.blogspot.com/2008/05/el-precio-de-la-pureza-desangre-ensayo.html>

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

Curso de armonía (XVI) – Las escalas BeBop, <https://laclavedefa.net/las-escalas-bebop/#:~:text=Las%20escalas%20BeBop%20son%20escalas,5%C2%BA%20y%20el%206%C2%BA%20grado>

XIV Congreso IASPM-AL, Simposio 14, De una familia a otra... bandola andina. Ana Maria Paredes y Manuel Bernal. <https://www.youtube.com/watch?v=uX4JJPQfaw&t=917s>

Balalaika: historia, video, hechos interesantes, escucha. Balalaika - instrumento musical - historia, foto, video Nombre de Balalaika <https://gameriskprofit.ru/es/clothing-and-style/balalaika-istoriya-video-interesnye-fakty-slushat-balalaika/>

¿Qué son las orquestas de pulso y púa?, <https://musicopolix.com/blog/2015/02/25/que-son-las-orquestas-de-pulso-y-pua/>

Anotaciones históricas sobre la bandurria. Varela De Vega, Juan Bautista, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-historicas-sobre-la-bandurria/html/>

Osorio, J. (2011), Manuel Bernal Martínez. Redescubriendo a un bandolista

<http://colombiafolcronica.blogspot.com/2011/08/manuel-bernal-martinez-redescubriendo.html>

Cortes, J. Bernal, M. La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional <https://www.actiweb.es/labateca-es-musica/archivo2.pdf>

Los hermanos Hernández vuelven a estar de moda, <https://www.revistaarcadia.com/impresamusica/articulo/los-hernandez-los-rockstars-colombianos-de-los-anos-treinta/78223/>

Vintage Harp Guitar Photographs, Postcards, Cabinet Cards, Advertising & Ephemera <http://www.harp guitars.net/iconography/icon-gibson.htm>

Los instrumentos de plectro españoles, un espacio en la Red para consultar rápidamente algunos

temas básicos sobre los instrumentos de Plectro Españoles: Su historia y evolución, familia con sus tesituras y afinaciones, técnicas más habituales y organología www.instrumentosdeplectro.es

<http://orquestalaudisticademadrid.com/Instrumentos.htm>

ANEXOS

Anexo 1: Sección De Entrevistas, Opinión Experta.

Se realizaron seis entrevistas, dos, fueron a músicos profesionales con énfasis en interpretación y composición, con un especial arraigo en la bandola y las músicas tradicionales.

El primer músico profesional entrevistado fue el maestro Juan Carlos Gaviria que desarrolla su trabajo como docente en la Universidad del Valle con sede en la ciudad de Guadalajara de Buga y en el conservatorio Antonio María Valencia en la ciudad de Santiago de Cali. Siente un profundo respeto y arraigo hacia la bandola, pues fue el primer instrumento que estudio y siempre ha visto la necesidad de buscarle al instrumento un lugar privilegiado en las músicas latinoamericanas. El maestro Gaviria realizó estudios en composición, École Normale de Musique de Paris - Alfred Cortot.

La siguiente entrevista fue a la maestra Sofía Elena Sánchez Messier guitarrista graduada de la universidad Javeriana de Bogotá, compositora, investigadora y gestora, a la maestra Sofía se le realizó una entrevista acerca de los hermanos Hernández, pues ella ha liderado la investigación sobre estos intérpretes. Ella se describe de la siguiente manera: Tuve la fortuna de nacer en una familia musical y me convertí en la cuarta generación de guitarristas de hogar. Muchas culturas confluyen en mi genética y por eso tuve una infancia acompañada de una gran diversidad de música: en Santa Marta mi tierra natal disfrutaba de los aires caribes de tambora y de las Antillas. De mis abuelos maternos cachaco-franceses la ópera y música clásica. De mi

abuelo paterno caldense el bambuco arriero y los aires andinos colombianos. De mi abuela guajira, los vallenatos y de mi Papá, el colorido latinoamericano, el son, el bolero y por supuesto, la música colombiana. Ha pasado el tiempo y en este andar por la música encuentro que la guitarra me ha ofrecido caminos encordados que me han llevado a la enseñanza, la composición, la radio y a la ensoñación de la música para niños. Tomado de

https://rockcito.com/js_artist/sofia-elena-sanchez/

Las cuatro entrevistas restantes, fueron a maestros especialistas en bandola, que son referentes obligatorios del instrumento y han influido notablemente en su investigación, desarrollo, esquematización técnica, interpretación, enseñanza y en el proceso de acreditación universitaria.; los maestros entrevistados fueron.

- Diego Hernán Saboya González, quien es Docente universitario en la universidad pedagógica de Colombia con sede en Bogotá, Ingeniero mecánico y licenciado en música de la Universidad Pedagógica, Magister en investigación musical egresado de la Universidad internacional de la Rioja, con una edad de 40 años y una trayectoria en la bandola de 30 años.
- Manuel Bernal Martínez, licenciado en pedagogía musical de la universidad pedagógica nacional, magister en musicología de la universidad nacional de Colombia, con una edad de 57 años, es un notable pedagogo, investigador e intérprete de bandola andina y otros instrumentos de plectro con una trayectoria de más de 35 años.
- Edgar Fabián Forero Valderrama, Bandolista, mandolinista, arreglista, compositor y director colombiano. Realizó estudios en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Javeriana de Bogotá; recibe en el año 2000 la titulación en instrumentos

de plectro de parte del Ministerio de Educación español, bajo la tutoría del maestro Jorge Casanova Madrid. Se desempeña como docente de pregrado y de la maestría en músicas colombianas, en la universidad el bosque de Bogotá, y del programa de maestría en interpretación en la universidad javeriana de la misma ciudad. Con una edad de 54 años, es considerado el intérprete más virtuoso y completo en toda la historia de la bandola andina, es un notable pedagogo, innovador, con una trayectoria de más de 40 años.

- Luis Fernando León Rengifo (El chino León), Licenciado en música, tiene una larga trayectoria como intérprete, arreglista, director e investigador en música tradicional, actividad que le ha merecido varios galardones y reconocimientos. Su trabajo como concertista lo ha llevado a recorrer varios escenarios del país y del exterior en calidad de solista, director e integrante de varios grupos. Ha grabado cerca de 20 producciones discográficas de música tradicional de la zona andina colombiana para orquesta sinfónica y diferentes formatos instrumentales. Profesor asociado departamento de música universidad de los andes de Bogotá Con una edad de 68 años, y una trayectoria en la bandola de 50 años.

Para el desarrollo de las entrevistas, se construyó una batería de 13 preguntas, las cuales buscaban sondear el pensamiento del entrevistado acerca de las diferentes facetas que poseen los bandolistas actuales e inmersos en el movimiento de la cuerda pulsada en Colombia como interprete, profesor, investigador, gestor y artífice del instrumento. La batería de preguntas creada para el desarrollo de este trabajo fue la siguiente:

1. Para usted como bandolista Cuáles son los parámetros que se deben tener en cuenta para configurar y armar un repertorio en bandola para formación Universitaria.

2. Para usted como profesional en bandola qué repertorios y compositores le interesaría explorar en este momento en el instrumento, teniendo en cuenta dos aspectos, solista con acompañamiento y haciendo parte de un ensamble.
3. Que obras o estilos musicales nunca incluiría en un repertorio para formación universitaria.
4. Qué opina de los repertorios contemporáneos para bandola.
5. Qué piensa usted de los géneros musicales improvisatorios en la bandola.
6. Cuál cree usted que sea la responsabilidad cultural y social del bandolista en la actualidad.
7. Para usted cual es el perfil profesional de un bandolista y su campo de acción.
8. Usted como bandolista, con todo lo que implico su formación y experiencia, que le aconsejaría a una persona que actualmente se está formando como bandolista.
9. Como percibía usted los repertorios al inicio de su formación con respecto a lo que es usted hoy como bandolista.
10. A qué cree que se deba que la bandola se haya abierto paso en las instituciones educativas de nivel superior.
11. De los siguientes compositores colombianos cual elegiría para hacer un repertorio antológico de 8 obras Y por qué.
 - Pedro Morales Pino.
 - Luis Antonio Calvo.
 - Emilio Murillo.
 - Álvaro Romero.
 - Adolfo Mejía.

Arte-Pulso Diarios De Bandola Andina Colombiana

- Carlos Vieco.
- Gentil Montaña
- León Cardona.
- Germán Darío Pérez.

12. De los siguientes compositores latinoamericanos cual elegiría para hacer un repertorio antológico de 8 obras y ¿por qué?

- Astor Piazzolla
- Jacob do Bandolim
- Pixinguinha
- Alberto Ginastera.
- Roque Cordero.
- Ernesto Lecuona
- Manuel María Ponce
- Heitor Villa-Lobos
- Agustín Barrios Mangoré
- Silvestre Revueltas.

13. De los siguientes compositores europeos cual elegiría para hacer un repertorio antológico de 8 obras y ¿Por qué?

- Johann Sebastian Bach
- Antonio Vivaldi
- Joseph Haydn
- Wolfgang Amadeus Mozart
- Frédéric Chopin

- Johannes Brahms
- Maurice Ravel
- Sergei Prokofiev

En el encuentro con el maestro Fernando León se determinó no realizar las preguntas en forma lineal, pues es el maestro León es uno de los últimos altos maestros de bandola que nacieron bajo las condiciones de tradiciones musicales anteriores a la visión profesional de la bandola, el maestro Fernando León es en esencia, el primer bandolista moderno profesional con una formación musical muy completa, es el padre de la escuela moderna de bandola fundamentada en el instrumento de 12 cuerdas; ha sido creador y gestor de la revolución musical de la bandola y los instrumentos de cuerda pulsada en Colombia, fue él, junto con el maestro Diego Estrada, puente conector entre las antiguas tradiciones y las nuevas, por todo esto, se optó por realizar un conversatorio en el cual el maestro Fernando León aportó valiosa información, que ayudó a contextualizar parte de esta investigación, pues al ser el un virtuoso del instrumento, arreglista, compositor e importante compilador de obras musicales, es la memoria viva de la bandola en Colombia.

Enlaces De Las Entrevistas:

- Maestro Diego Saboya <https://youtu.be/2R18UfTjWMY>
- Maestro Manuel Bernal <https://youtu.be/kw1aZ4UKupM>
- Maestro Fernando León <https://youtu.be/Fh24tkazlvQ>
- Maestro Fabián Forero https://youtu.be/jl4BCE_rVWU
- Maestra Sofía Elena Sánchez <https://youtu.be/7GMdRZzIn6Y>
- Maestro Juan Carlos Gaviria <https://youtu.be/C-GFO3834Bs>

Anexo 2: Rapsodia Para Piano Y Bandola De Juan Carlos Gaviria González

Escrito realizado por el compositor

Esta obra consta de seis partes en forma libre. La bandola y el piano representan dos personajes, eternos amantes, almas gemelas en su eterno ir y venir. Ellas se buscan por siempre, y cada encuentro está representado por el unísono que aparece al final de casi todas las partes.

La primera parte es el nacimiento de esa llama del amor. El trino de la bandola representa ese fulgor naciente. Pero pronto aparecen las vicisitudes, la bandola se va hacia el registro medio y aparecen algunos motivos cuestionadores que terminan por un tormentoso combinar de arpeggios en el piano.

Luego comienza el eterno caminar representado por el ostinato de la bandola, independiente, perdido. Entre tanto el piano la busca y se encuentran de nuevo en el unísono. En seguida es el piano quien se pierde en un letargo de acordes espaciados a manera de letanía. Los encuentros se dan por los unísonos, pero rápido se desvanecen.

Vuelve el motivo inicial, como evocación del nacimiento del amor, pero aquí viene lo peor, una tempestad de agitados rasgueos a la bandola acompañados de un motivo trágico en el piano. Todo esto hacia los registros graves de los dos instrumentos. Llega la sexta parte, el final es feliz, en calma, el reencuentro se da. No obstante, se siente cansancio de vidas pasadas.

Anexo 3: Bandolistas De Referencia

BANDOLISTAS DE REFERENCIA FINALES DEL SIGLO XIX HASTA MITAD DEL SIGLO XX

Pedro Morales Pino 1863-1926
Lira colombiana

Gonzalo Hernández Sánchez. 1899-1958
Trio de los hermanos Hernández

BANDOLISTAS DE REFERENCIA MITAD DEL SIGLO XX

Plinio Herrera Timarán. 1918-1994
Trio nacional

Juan de Jesús Zapata Builes.
1916-2014
Trío Instrumental Colombiano,
Estudiantina Iris.

Ernesto Sánchez Gómez.
“El pato Sánchez” 1924
Trio de cuerdas Bacatá
Conjunto Granadino

Diego Estrada Montoya.
1936-2011
Trio Morales Pino

BANDOLISTAS DE REFERENCIA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Luis Fernando León Rengifo
“el chino León” 1952
Trio Joyel, Orquesta de cuerdas Nogal,
cuarteto colombiano

Julio Roberto Gutiérrez Plazas 1948
Estudiantina Bochica, Pentagrama latinoamericano

BANDOLISTAS DE REFERENCIA FINAL DEL SIGLO XX

Jairo Rincón Gómez 1962
Estudiantina Bochica, Nogal
Orquesta, Cuatro palos,
Bandofónica, Grupo instrumental
ritornello, café es 3.

Manuel Bernal Martínez 1963
Nogal Orquesta de cuerdas
colombianas, cuarteto cuatro
palos, Perendengue cuarteto de
bandolas, orquesta colombiana de
bandolas.

Edgar Fabián Forero Valderrama 1966
Estudiantina Emilio Murillo,
Estudiantina Bochica, Trio Pierrot,
Cuarteto colombiano, Trio opus3,
Orquesta colombiana de bandolas

Ricardo Mendoza, Danny Caro,
Carlos Guzmán, Diego Saboya,
Dora Carolina Rojas “Corita”
Andrés Meza, Leonardo Garzón

BANDOLISTAS DE REFERENCIA INICIO DEL SIGLO XXI

Oriana Medina Parada, Francisco Cristancho Salamanca, Jenny Alba, William Posada, Mateo Patiño, John Edison Montenegro, Juan Sebastian Vera, Paulo Andrés Triviño, Iván Gabriel Poveda, Elisabeth Patiño, Juan David Bedoya, Cesar Macías, Andrés Cobo, Samuel Ibarra, Yebraíl Londoño, Andrés Rada, Diego German Gómez, Cesar Largo, Andrea Molano, Laura Marín Héctor Alejandro Muñoz Alegría.

Anexo 4: Partituras:

1. Andante Con Variazione Para Mandolina Y Clavicordio En Re Mayor WoO 44b.
De Ludwing Van Beethoven.
2. Contra las piedras, bambuco de Jorge Andrés Arbeláez Rendón.
3. Titán de medias rojas, bambuco rítmico de Héctor Alejandro Muñoz Alegría
4. Programa de mano concierto Arte – Pulso imaginarios sonoros de Europa y América en bandola andina colombiana.
5. Flayer concierto.

Variationen D-dur

$\text{♩} = 100$

Andante con variazione

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system features a melodic line in the treble staff with various ornaments and fingerings (2, 1, 3) and a harmonic accompaniment in the grand staff. The second system continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third system shows a change in the accompaniment texture. The fourth system features a more active melodic line. The fifth system concludes the piece with sustained chords in the bass and a final melodic flourish in the treble. Circled numbers 1, 2, and 3 are placed above the first three systems, likely indicating first, second, and third endings or variations.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some marked with 'v' (accents). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

1. Var.

The first variation begins with a treble staff featuring a series of triplet eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. The key signature remains one sharp and the time signature is 2/4.

The second system of the first variation shows a more intricate melodic line in the treble staff, with sixteenth-note runs and slurs. The bass staff maintains a consistent rhythmic accompaniment.

The third system of the first variation concludes with a double bar line and repeat signs in both staves, indicating the end of the variation.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves form a grand staff with piano accompaniment, featuring chords and single notes in both treble and bass clefs.

2. Var.

The second system, labeled '2. Var.', also consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves form a grand staff with piano accompaniment, featuring chords and single notes in both treble and bass clefs. The middle staff includes fingerings such as '2 3 4 4 2 3 4 4' above some notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter rest. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, starting with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The lower staff continues the bass line with a quarter note C3, followed by a quarter note D3, and then a quarter note E3. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a more complex melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note C5. The lower staff continues the bass line with a quarter note F2, followed by a quarter note G2, and then a quarter note A2. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic passage with various fingerings indicated by numbers 1-5. It includes a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note C5. The lower staff continues the bass line with a quarter note B1, followed by a quarter note C2, and then a quarter note D2. The system concludes with a double bar line and repeat signs. A small section labeled 'a)' is shown at the bottom right, featuring a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note C5.

3.Var.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a quarter rest and followed by a few notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a sequence of eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the top staff, a more rhythmic accompaniment in the middle staff, and a simple bass line in the bottom staff.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

4.Var.

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a rest followed by a series of eighth-note patterns, some marked with 'v' and 'p' above them. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a melodic line with some accidentals. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The second system continues the piece with three staves. The top staff shows a more complex melodic line with slurs and a sharp sign. The middle staff continues the melodic development with a descending line. The bottom staff maintains the harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

The third system features three staves. The top staff has a melodic line with a series of eighth notes. The middle staff shows a melodic line with a slur and a sharp sign. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

The fourth system concludes the piece with three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a sharp sign. The middle staff continues the melodic development. The bottom staff provides the final harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Musical score for piano, page 27. The score is in G major and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music features a rhythmic piano accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves.

5. Var. *Minore*

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first system begins with a repeat sign. The second system features a complex melodic line in the treble clef with triplets and slurs, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The third system continues the melodic development with more slurs and accents. The fourth system shows a more active bass line with chords and single notes. The fifth system features a melodic line with accents and slurs. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble clef and a simple bass accompaniment.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom two staves form a grand staff, with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, both sharing the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

The second system continues the musical piece. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of the treble staff. The accompaniment in the grand staff continues with a consistent rhythmic pattern.

Coda

The third system is the beginning of the Coda section. It starts with a single treble clef staff at the top, marked with a '2.' and a fermata, indicating a second ending. Below it is a grand staff. The music concludes with a final cadence in the treble staff.

The fourth system continues the Coda section. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music concludes with a final cadence in the treble staff.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a series of notes, some with accents and slurs. The middle and bottom staves are grand staff notation, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The middle staff contains chords and some melodic lines, while the bottom staff contains a bass line with some rests.

adagio

The second system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a series of notes, some with accents and slurs. The middle and bottom staves are grand staff notation, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The middle staff contains chords and some melodic lines, while the bottom staff contains a bass line with some rests.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a series of notes, some with accents and slurs. The middle and bottom staves are grand staff notation, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The middle staff contains chords and some melodic lines, while the bottom staff contains a bass line with some rests.

"Contra Las Piedras"

Bambuco Original para trio instrumental andino

bandola, tiple y guitarra

Obra inédita ganadora

Festival Hato viejo Cotrafa 1994.

Jorge Andrés Arbeláez Rendón

(Medellin 1967)

Adaptación bandola y Piano:

Héctor Alejandro Muñoz Alegría

Bugalagrande Noviembre 2020

♩ = 126-140

Bandola

Piano

6

6

12

12

"Contra Las Piedras"

17

mf

mp

21

mf *f*

25

1ra

2da

p

mf *p*

"Contra Las Piedras"

28

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *mf*

34

f *metálico*

f

40

mf

mf

"Contra Las Piedras"

44

mf

mf

51

f

f

57

1ra 2da

$\text{♩} = 126-140$

p

f

"Contra Las Piedras"

62

62

f

mf

This system contains measures 62 to 66. The vocal line (top staff) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with some chromaticism. The piano accompaniment (bottom staff) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and consists of block chords and rhythmic patterns. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

67

67

p

mf

This system contains measures 67 to 71. The vocal line (top staff) starts with a piano (*p*) dynamic and has a more melodic, flowing character. The piano accompaniment (bottom staff) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes some chromatic movement in the bass line. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

72

72

f

f

This system contains measures 72 to 76. The vocal line (top staff) returns to a forte (*f*) dynamic and has a more active, rhythmic melody. The piano accompaniment (bottom staff) also returns to a forte (*f*) dynamic and features a complex, rhythmic accompaniment with many chords. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

"Contra Las Piedras"

78

mf

mp

82

mf *f* *p*

> *mf* *p*

87

p *cresc.* *mf*

p *cresc.*

"Contra Las Piedras"

93

f *metálico*

f

99

mf

mf

103

mf

mf

"Contra Las Piedras"

107

111

115

"TITÁN DE MEDIAS ROJAS"

Quando me despedí de Él,
era un niño esbozando en
un piano, cuando lo volví
a ver era un Titán que vestía
de negro con medias rojas

Bambuco rítmico

Motivo inicial creado el 18 de mayo del 2000
en el recital de piano ofrecido
por mi hermano en el paraninfo
Francisco José Caldas Uni. Cauca.

Héctor Alejandro Muñoz Alegría

Andante ♩ = 60

Bandola

Piano

cantabile

Bdla.

Pno.

Allegro

Bdla.

Pno.

p *p* *f*

f *sfz*

"TITÁN DE MEDIAS ROJAS"

Bdla. *p* *armo XII*

Pno.

Bdla. *p*

Pno.

Bdla.


Pno.

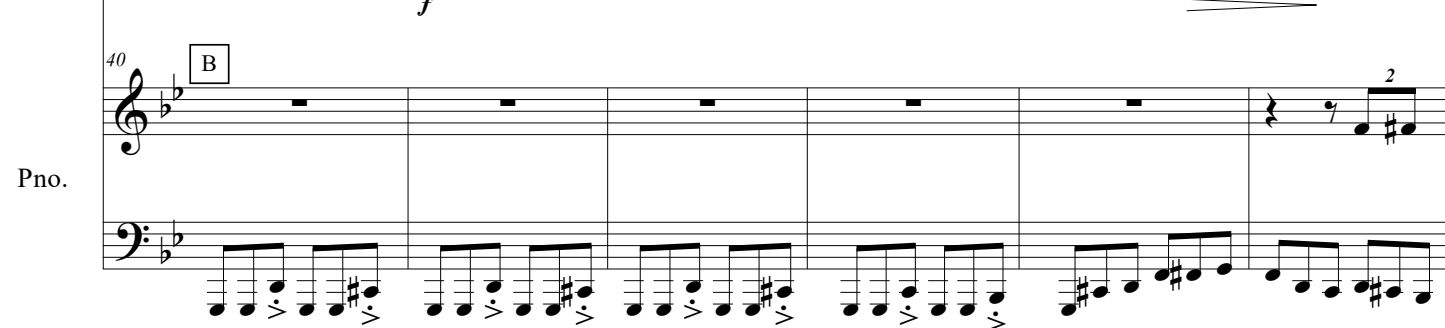
Bdla.

Pno.

1ra 2da

"TITÁN DE MEDIAS ROJAS"

Bdla. 

Pno. 

Bdla. 

Pno. 

Bdla. 

Pno. 

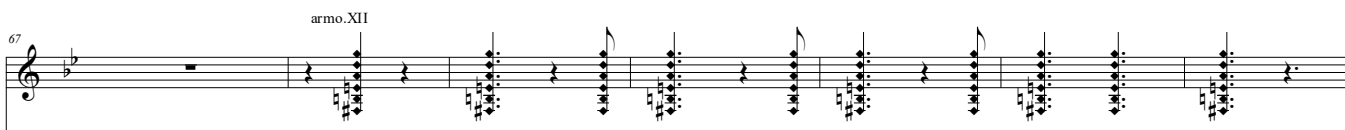
Bdla. 

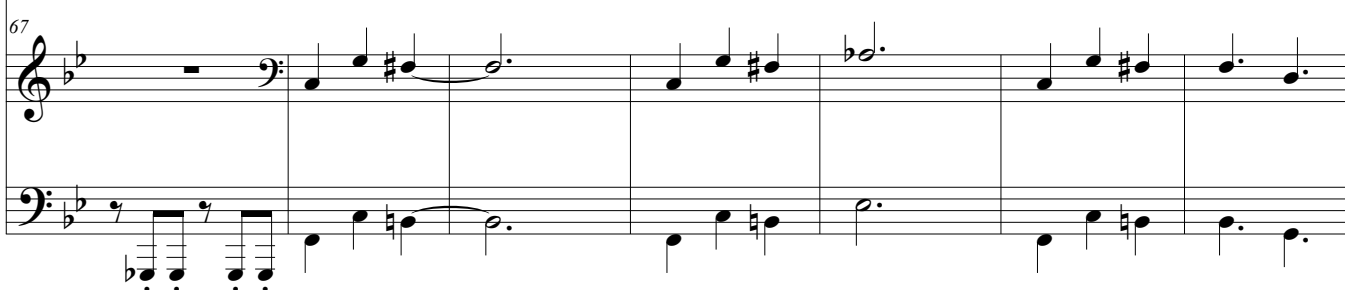
Pno. 


"TITÁN DE MEDIAS ROJAS"


Bdla. ⁶¹ 

Pno. ⁶¹ 

Bdla. ⁶⁷ 


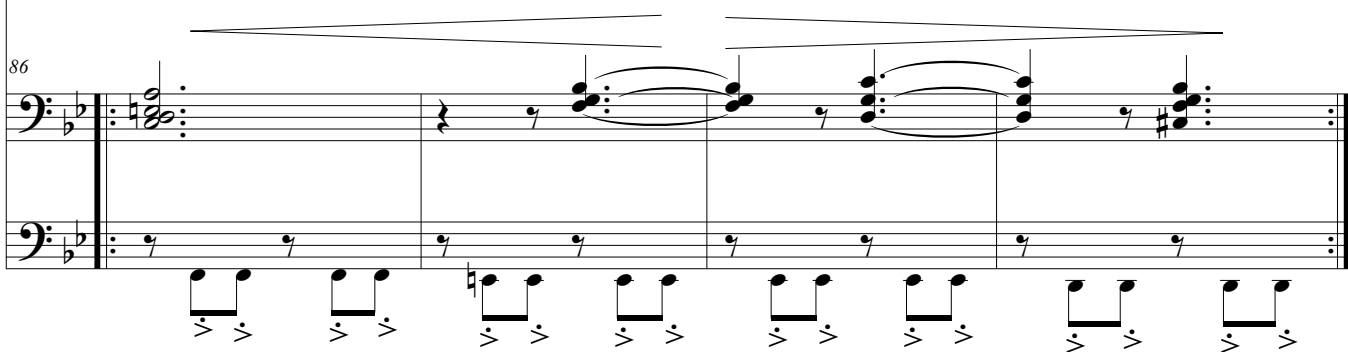
Pno. ⁶⁷ 

Bdla. ⁷⁴ 

Pno. ⁷⁴ 

Bdla. ⁸¹ 

Pno. ⁸¹ 

Bdla.  Pno. 

86

86

Detailed description: This system covers measures 86 to 89. The vocal line (Bdla.) is in a soprano clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with a long slur over measures 86-89. The piano accompaniment (Pno.) consists of two staves. The right hand (treble clef) plays chords in a block-chord style, with some notes beamed together. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note bass line with accents (>) under each note.

Bdla.  Pno. 

90

90

Detailed description: This system covers measures 90 to 94. The vocal line (Bdla.) has a key signature change to one flat at measure 90. It includes a fermata over measure 90 and a 'C' time signature change box at measure 93. The piano accompaniment (Pno.) has a key signature change to one flat at measure 90. The right hand (treble clef) plays chords, and the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note bass line.

Bdla.  Pno. 

95

95

Detailed description: This system covers measures 95 to 101. The vocal line (Bdla.) continues the melodic line. The piano accompaniment (Pno.) features a more active right hand (treble clef) with eighth-note chords and a steady eighth-note bass line in the left hand (bass clef).

Bdla.  Pno. 


102

102

Detailed description: This system covers measures 102 to 106. The vocal line (Bdla.) continues the melodic line. The piano accompaniment (Pno.) features a more active right hand (treble clef) with eighth-note chords and a steady eighth-note bass line in the left hand (bass clef).

"TITÁN DE MEDIAS ROJAS"

Bdla. 
Pno. 

Bdla. 
Pno. 

Bdla. 
Pno. 

Bdla. 
Pno. 

re-exposicion de A

Bdla. *tr*

Pno.

132

Bdla. *p* armo. XII

Pno.

138

Bdla.

Pno.

142

Bdla.

Pno.

148

"TITÁN DE MEDIAS ROJAS"

Bdla. ¹⁵² *1ra*

Pno.

152

Detailed description: This system contains measures 152 to 155. The voice part (Bdla.) is in a treble clef with a key signature of two flats. It begins with a first ending bracket labeled '1ra' over measures 152 and 153. The piano accompaniment (Pno.) consists of two staves: the right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Bdla. ¹⁵⁶ *2da*

Pno.

156

Detailed description: This system contains measures 156 to 160. The voice part (Bdla.) has a second ending bracket labeled '2da' over measures 156 and 157. The piano accompaniment (Pno.) continues with the same melodic and harmonic patterns as the previous system, with some chords becoming more complex in the right hand.

Bdla. ¹⁶¹

Pno.

161

Detailed description: This system contains measures 161 to 165, which conclude the piece. The voice part (Bdla.) ends with a fermata over the final note, followed by the word 'Fine'. The piano accompaniment (Pno.) also concludes with a fermata over the final chord. The right hand features a final complex chord with multiple accidentals.



ARTE=PULSO

IMAGINARIOS SONOROS
DE EUROPA Y AMÉRICA
EN
BANDOLA ANDINA
COLOMBIANA

CONCIERTO PARA OPCION DE GRADO
COMO MAESTRO EN BANDOLA

BANDOLISTA

HÉCTOR ALEJANDRO MUÑOZ ALEGRÍA

PIANISTA ACOMPAÑANTE

JUAN CARLOS MUÑOZ ALEGRÍA

Plan de Profesionalización de Artistas
Gobernación del Valle del Cauca
Conservatorio Antonio María Valencia
Instituto Departamental de Bellas Artes
Santiago de Cali 2021

Jurados

Maestra Ángela Triana Vásquez.

Maestro Samuel Ibarra Conde.

Maestro Gustavo Adolfo Niño Castro.

Tutor de instrumento

Juan Carlos Gaviria González.



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

DEDICATORIA

Al maestro Aicardo Muñoz Vargas, en sus enseñanzas encontré mi camino, pues con su ejemplo de vida hizo realidad las palabras que me repetía en cada clase: “de todo y de todos aprendemos”.

A mi familia, quienes han apoyado y soportado al bandolista mañana, tarde y noche.

Al maestro Fabián Forero, quien me mostró las grandes posibilidades de la bandola colombiana y quien compartió gentilmente su magia en el instrumento.

A Susana, Mi bandola fiel compañera y confidente de 12 cuerdas en todos estos años, el mejor regalo que mi padre, don Héctor Muñoz Herrera me pudo dar.

PRELUDIO

“Las personas que estudian bandola y tiple que son los instrumentos de cuerda tradicionales “colombianos”, son artesanos musicales, pues poder lograr un sonido y un repertorio en estos instrumentos exige estudio, tesón y un amor innegable por nuestra música tradicional”. Muñoz G.A; (1993, septiembre 22). Entrevista por S. E. Sánchez [Grabación]. Homenaje al maestro Gustavo Aicardo Muñoz Vargas, Archivos, Javeriana estéreo Santa Fe de Bogotá.

Estas palabras del maestro Aicardo Muñoz Vargas enmarcan este proyecto de grado; fué necesario dedicar un tiempo prudente para escoger un preludio ideal, qué mejor que abrir con las palabras del maestro, mentor, amigo y padre musical, quien descubrió al bandolista en un estudiante comprometido, que en sus innumerables lecciones de música y vida mostró con su ejemplo que de todo y de todos aprendemos para crecer, para ser cada día más complejos y profundos, por eso el título, *Arte-Pulso, diarios de bandola andina colombiana, configuración de un repertorio profesional en bandola teniendo como base el análisis de dos imaginarios sonoros*; esta es una iniciativa que nace desde esa visión romántica, que siempre han tenido los instrumentistas de cordófonos en Colombia, involucrarse en la exploración de los repertorios para la bandola como opción profesional y elemento de expresión musical.

La bandola andina colombiana es un instrumento de antaño que nace dentro de las músicas tradicionales y folclóricas, y que aún sigue en una constante evolución, morfológica, de construcción, de enseñanza, de su técnica instrumental. En lo que compete a la propuesta de repertorios, ha estado ligada muy al ir y venir de los cambios socio-culturales en Colombia, en cómo se percibe como símbolo de una u otra clase social y su función dentro de los ensambles instrumentales a lo largo del siglo XX. Sería posible llamarlo un instrumento milagro porque ha muerto y resucitado, ha sido destrozado y vuelto a armar. Para entenderlo, quizás se debe observar el quehacer del bandolista, de cómo antes de la

presencia dentro del ámbito universitario se hacía carrera para ser bandolista y de cómo su repertorio igual que otros instrumentos que nacen dentro de las tradiciones, se forma a partir de la emocionalidad, de la evolución musical y de la técnica de sus intérpretes.

Un primer paso para entender el fenómeno de los repertorios utilizados para la bandola en forma tradicional es entender la morfología del instrumento su evolución y competencia frente a ensambles tradicionales o no, pues estamos hablando de un instrumento que posee tres configuraciones básicas de 16 cuerdas, 14 cuerdas y 12 cuerdas, las tres configuraciones siempre bajo una organización de 6 ordenes, estas configuraciones afectan la forma de construcción y por ende sus prestaciones de afinación, calidad de sonido vs volumen.

Se puede evidenciar una búsqueda y perfeccionamiento constante del instrumento por parte de intérpretes y luthieres para mejorar afinación, potencia, suavidad y tesitura con el fin de poder acceder a repertorios y ensambles cada vez más complejos que le exigen inevitablemente al instrumento evolución, para así responder a los retos planteados de manera individual y colectiva, es decir, como instrumento solista o dentro de un ensamble con instrumentos de cuerdas pulsadas o con otra organología.

Dentro de ese pequeño mundo de las cuerdas pulsadas en Colombia han existido personas muy dotadas que fueron capaces de mirar mucho más allá, y no permitieron que la bandola se extinguiera como expresión de la cuerda de la región andina de nuestro país, personas que vieron la necesidad de acercarse a la academia de crecer como músicos en la teoría, en los estilos, intérpretes que vieron la importancia de estudiar metódicamente con seriedad para hacer que el instrumento evolucionara y comenzara a romper esquemas, en su lenguaje, en sus recursos pero sobre todo en la forma de su enseñanza, para poder crear una escuela real con parámetros claros y contundentes que permitieran convertir a este cordófono en una opción profesional de vida real.

Para visualizar una élite en este instrumento, es necesario nombrar a increíbles intérpretes tales como Pedro Morales Pino, Gonzalo Hernández, Jesús Zapata, Plinio Herrera Timarán, Ernesto Sánchez Gómez (el pato), Diego Estrada, Luís Molina, Luis Fernando León (el

chino), Fabián Forero, Jairo Rincón, Manuel Bernal, Diego Saboya, Oriana Medina, entre otros, varios de estos eminentes maestros han organizado muchos de los parámetros que se tuvieron y tienen en cuenta para que la bandola hiciera su incursión en el ámbito universitario como instrumento principal; el trabajo estaba hecho después de recorrer un largo camino iniciado por Morales Pino pasando luego por Diego Estrada y Fernando León, para llegar a Fabián Forero. Por fin la bandola fue reconocida como instrumento de opción profesional, fueron casi 90 años para que la academia la aceptara, pero ahí no termina este proceso, ahora es cuando todo inicia, se enriqueció la técnica, los espacios de difusión, de enseñanza, pero ahora surgen un sin número de incógnitas y desafíos...quizás los más relevantes tienen que ver con los repertorios y la proyección del bandolista del siglo XXI.

Es cierto que debemos darles importancia a los repertorios tradicionales, aquellos que forjaron el quehacer de la bandola; sin embargo, es necesario para crecer en recursos técnicos e interpretativos para convertirla en un instrumento de proyección mundial, hay que fundamentar e incentivar la investigación de repertorios no tradicionales ni convencionales, que puedan ser adaptados y creados con el fin de ganar en versatilidad interpretativa.

Aplicar en el instrumento repertorios de otras latitudes, épocas, culturas e instrumentos emparentados o no, morfológica, tímbrica y técnicamente, permitirán al bandolista conocer otras técnicas, concepciones, estilos, valores estéticos, interpretativos, estructurales, formales, que brindarán insumos valiosos que sirvan de referencia para la creación de repertorios más estructurados como complementos a los procesos de formación en interpretación.

El presente concierto nace del desarrollo de la monografía *“Arte-Pulso, Diarios De Bandola Andina Colombiana Configuración De Un Repertorio Profesional En Bandola Teniendo Como Base El Análisis De Dos Imaginarios Sonoros”*; que se enfocó en analizar dos obras musicales en su forma, estructura y estilo, interpretadas en bandola; la primer obra es el Andante con variación en Re mayor de Ludwig Van Beethoven, que representa y demarca el estilo de las tradiciones musicales nacidas en Europa en el llamado *“periodo de la práctica común”*, denominación dada por Robert Gauldin, al periodo comprendido aproximadamente de 1600 a 1900 con algunas extensiones hasta 1930.

La segunda obra es el bambuco “contra las piedras” del compositor Jorge Andrés Arbeláez, que representa cómo esas influencias europeas hibridaron en los instrumentos, en las agrupaciones, en la formación de los intérpretes y en la música andina colombiana, y se mezclaron con lenguajes e imaginarios sonoros no europeos; sonoridades y géneros nacidos y desarrollados en el convulsionado siglo XX en América creando nuevos imaginarios sonoros.

A partir del análisis musical y contextualización de estas dos obras, se compuso una obra que permite ver la unión de estilos, imaginarios y proyección de nuestra música andina colombiana usando la bandola como medio de expresión. La obra creada fue “Titán de medias rojas”, que es un bambuco donde se explora elementos de contrapunto, ostinatos, un tratamiento donde se mezcla el uso de estructuras, armonías y melodías bajo tres parámetros:

1. La tradición centro europea del período de la práctica común aproximadamente del 1600 al 1900 con algunas extensiones hasta 1930.
2. La tradición musical andina colombiana, los ritmos, las prácticas alrededor de la bandola y los cordófonos tradicionales de cuerdas pulsadas.
3. Los nuevos lenguajes musicales del siglo XX que se manifestaron y desarrollaron en América del sur y Colombia, fortalecidos y nutridos por los diferentes movimientos nacionalistas que generan una identidad sonora ante el mundo.

La mezcla de los imaginarios y prácticas sonoras de Europa, América y Colombia, dan como resultado esta obra que busca revitalizar, legitimar y aportar al lenguaje, las prácticas, en la bandola y al círculo de los repertorios para cuerdas pulsadas.

Con base a esta experiencia de investigación, análisis y creación con las tres obras del trabajo monográfico, en torno a ellas, se configuró un repertorio de obras para ser interpretadas en bandola andina colombiana donde se exploren dos facetas esenciales en el instrumento: solista y solista con acompañamiento (acompañamiento de piano), esa es la razón por la cual este concierto lleva como título *“Arte-Pulso, Imaginarios Sonoros De Europa Y América En Bandola Andina Colombiana”*, concierto configurado como muestra final para colocar en práctica lo aprendido en el desarrollo de la monografía y a lo largo de un proceso formativo como bandolista profesional.

Los siguientes fueron los parámetros implementados en la selección de las obras para el concierto, pensando en el aporte evolutivo, al desarrollo técnico e interpretativo de un bandolista:

1. El concierto se dividirá en dos secciones, la primera presentará obras de compositores europeos y la segunda obras de compositores americanos.
2. La primera sección del concierto presentará música enmarcada en el periodo de la práctica común, y la segunda parte imaginarios sonoros del siglo XX en América.
3. Cada sección debe tener al menos una obra solista sin acompañamiento.
4. Cada sección debe tener una obra que se plantee como estudio de trémolo.
5. La organización de las obras debe permitir apreciar diferentes periodos y estilos musicales.
6. El repertorio debe tener mínimo tres obras escritas específicamente para bandola.

7. Las obras deben permitir la exploración de imaginarios sonoros, estilos, escuelas y que aporten al fortalecimiento técnico e interpretativo de la bandola.

Se seleccionaron ocho obras, teniendo en cuenta épocas, estilos, lenguajes, imaginarios y aporte técnico e interpretativo al instrumento; dos de estas obras son originales para bandola; una es original para mandolina, instrumento emparentado con la bandola lo que permite tener cierta cercanía idiomática; las cinco obras restantes son casos muy puntuales, con un mayor grado de dificultad técnica, al ser obras que fueron concebidas para flauta y violonchelo, instrumentos muy distintos y distantes a la bandola andina colombiana, en morfología, timbre e idiomática del instrumento, pero que el análisis del discurso de las obras permiten un manejo técnico, de registro y de idiomática para la bandola.

DESARROLLO

En total el concierto estará conformado por once obras, tres que brinda el trabajo monográfico y ocho seleccionadas bajo los parámetros establecidos. Estas obras están organizadas para bandola solista y solista con acompañamientos y están distribuidas en dos partes:

- La primera parte, conformada por cinco (5) obras que representan la hegemonía de la tradición, lenguaje y pensamiento europeo desde el barroco hasta el romanticismo (periodo de la práctica común).
- La segunda parte, conformada por seis (6) obras que representan el lenguaje musical y los imaginarios sonoros del siglo XX en América.

De esta forma el repertorio para el concierto está conformado por las siguientes obras:

PRIMERA PARTE: *Europa: tradición, lenguaje y pensamiento, hegemonía desde el barroco hasta el romanticismo (Período de la práctica común aproximadamente 1600 a 1900 con algunas extensiones hasta 1930)*

- | | |
|--|--|
| <p>1. Allemande de la partita in A menor BWV 1013.
Original para Flauta travesa. Adaptación para bandola solista sin acompañamiento, Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Johann Sebastian Bach
(1685-1750)</p> |
| <p>2. Sonata no.2 en Mi menor
I. Adagio.
II. Allegro.
III. Largo.
IV. Andante.
Original para violonchelo y bajo continuo; violoncello piano. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano. Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Benedetto Marcello
(1686-1739)</p> |
| <p>3. Andante con variación en Re mayor WoO 44B, nº 2, Original para mandolina y Cembalo o piano. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Ludwig Van Beethoven
(1770-1827).</p> |
| <p>4. Rondo op.127. Original para mandolina y piano – mandolina y guitarra. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Raffaele Calace
(1863-1934)</p> |
| <p>5. Le cygne (El cisne), del carnaval de los animales, original para dos pianos y Violoncello. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Camille Saint-Saëns
(1835-1921).</p> |

SEGUNDA PARTE: *América: el lenguaje musical a partir del siglo xx nuevos imaginarios sonoros (modernismo musical, música contemporánea, 1910 hasta la actualidad)*

- | | |
|---|---|
| <p>1. Estudio No.6, Doce estudios latinoamericanos para bandola colombiana Obra original para bandola solista sin acompañamiento.</p> | <p>Fabián Forero Valderrama.
(1966)</p> |
| <p>2. Impresiones de la Puna:
I. Quena.
II. Canción.
III. Danza.
Original para flauta travesa y piano; flauta y cuarteto de cuerdas. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano, Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Alberto Ginastera
(1916-1983).</p> |
| <p>3. El canto del cisne negro, del Naufragio de Kleônicos, poema sinfónico (1916), original para orquesta sinfónica, transcrita para piano y violonchelo. Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano. Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Heitor Villa-Lobos
(1887 - 1959).</p> |
| <p>4. Rapsodia No.1 para bandola, obra original para bandola de siete órdenes y piano. Adaptación para bandola de seis órdenes y piano. Estreno en Colombia.</p> | <p>Juan Carlos Gaviria
(1968)</p> |
| <p>5. Contra las piedras, Bambuco original para trio típico colombiano (bandola, tiple, guitarra), Adaptación para bandola solista con acompañamiento de piano, Héctor Alejandro Muñoz Alegría.</p> | <p>Jorge Andrés Arbeláez.
(1967)</p> |
| <p>6. Titán de medias rojas. Bambuco. Obra inédita original para bandola y piano.</p> | <p>Héctor Alejandro Muñoz Alegría.
(1976)</p> |

Bandolista: Héctor Alejandro Muñoz Alegría.

Pianista acompañante: Juan Carlos Muñoz Alegría.

Bandola: “Susana”, Luthier John Eder Bastidas.

Todas las adaptaciones fueron realizadas por
Héctor Alejandro Muñoz Alegría.

Revisión pianística y musical Juan Carlos Muñoz Alegría.

RE-EXPOSICIÓN

Johann Sebastian Bach, Eisenach, actual Alemania, 1685 - Leipzig, 1750. Compositor alemán considerado como el más grande compositor de todos los tiempos, fue el miembro más importante de una de las familias de músicos más destacadas de la historia, con más de 35 compositores famosos. Tuvo una gran fama como organista y clavecinista en toda Europa por su gran técnica y capacidad de improvisar música al teclado. Además del órgano y del clavecín, tocaba el violín y la viola da gamba. Su fecunda obra es considerada la cima de la música barroca y de estudio obligatorio para todos aquellos músicos que deseen perfeccionar su lenguaje, sonoridad e imaginario musical; destaca en ella su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, además de la síntesis de los diversos estilos nacionales de su época y del pasado. Bach es considerado el último gran maestro del arte del contrapunto y fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos, tales como Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Félix Mendelssohn, Robert Schumann y Frédéric Chopin, entre muchos otros.

Allemande, de la partita in A menor BWV 1013, La Allemande es un vocablo que proviene del francés para designar cierta danza alemana barroca muy popular en el siglo XVIII; es una danza de compás cuaternario o binario simple, esta danza se convirtió en elemento estándar de la suite

barroca, normalmente el primero o segundo movimiento. También se puede designar como Allemanda, Almán o Almaíns. La allemande es una composición que utiliza el recurso de repetición por secciones o simétrica, al igual que otras danzas, como la courante, la zarabanda, la giga, la gavota, o el bourrée. Esta Allemande es el primer movimiento de una partita escrita para flauta sola en cuatro movimientos por Johann Sebastian Bach probablemente alrededor de 1718. La partita es una composición instrumental semejante a la suite, formada por una serie de movimientos, compilación de danzas o variaciones. Cada movimiento es una danza, organizadas en Allemande, Corrente, Sarabande, Bourrée, anglaise.

Al ser una obra de estilo polifónico escrita para un solo instrumento, perfecciona el pensamiento del discurso musical en su estructura de frases secciones y contraste, el poder destacar diferentes planos sonoros y desarrollar las diferentes voces ocultas es un reto interesante para la bandola para sostener notas o apagarlas, al tener conciencia que los instrumentos de cuerda pulsada tienen una duración limitada en su sonido. Los recursos técnicos utilizados en bandola para esta obra, son: combinaciones de direccionalidad del plectro aprovechando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha para beneficiar el fraseo musical, ataques apoyados en el plectro para destacar voces; el uso diatónico en la digitación, poniendo a prueba la flexibilidad y el desplazamiento de la mano izquierda, cambios de posición, fortalecimiento de posiciones y eventos de digitación estacionaria de la mano izquierda. El sonido en el instrumento debe ser muy legato y pensar en la duración de las respiraciones de un flautista como recurso para organizar las ideas en el discurso.

Benedetto Giacomo Marcello, Venecia 31 de julio de 1686- Brescia 24 de julio de 1739, fue un compositor, escritor, abogado, magistrado y maestro italiano. Benedetto Marcello compuso diversidad de música, incluyendo un considerable volumen de música sacra, oratorios, cientos de cantatas, duetos, sonatas, conciertos y sinfonías. Fue contemporáneo de Antonio Vivaldi en Venecia, y su música tiene un aire vivaldiano; como compositor, Marcello fue muy reconocido durante su vida.

Sonata no.2 en Mi menor, Una de las seis sonatas de este tipo para violonchelo y continuo, publicada como Opus 2 en Londres en 1732, esta sonata arreglada con acompañamiento de piano y también transpuesta para viola, ha sido durante mucho tiempo una pieza de repertorio popular

para violonchelistas e intérpretes de viola; junto con las de Antonio Vivaldi, se encuentran entre las composiciones barrocas para violonchelo y bajo continuo más conocidas. Esta colección de sonatas se ofreció impresa en las más importantes metrópolis musicales de Europa. Originalmente posee algunas digitaciones incómodas para el violonchelo, esto se debe probablemente al hecho de que Marcello tocaba con un violonchelo de cinco cuerdas con una primera cuerda MI, es de dificultad moderada y pertenecen a los trabajos estándar de las lecciones de violonchelo. Este tipo de sonata no es la famosa sonata clásica, llevada a su esplendor por compositores, como Mozart o Beethoven, sino que estamos frente a una sonata barroca. El uso normalizado del término sonata para designar composiciones arranca en el último tramo de la era renacentista y primer parte de la época barroca: en la Venecia de finales del XVI, los Gabrieli titulan como sonatas a piezas de forma libre cuya característica común y definitoria es, sencillamente, que son piezas de música instrumental: sonata en principio no significa más que música para ser "sonada", en el periodo barroco coexisten dos corrientes esenciales de la sonata: la sonata da camera y la sonata da Chiesa o de iglesia. La sonata de cámara puede estar conformada por un preludio o introducción y la sucesión de dos, tres o cuatro movimientos normalmente emparentados con aires de danza; la sonata de iglesia huye de la danza y se estructura habitualmente como sucesión de cuatro movimientos "abstractos", en el esquema lento-rápido-lento-rápido, ateniéndose por lo común los movimientos rápidos a procedimientos de escritura contrapuntística. Esta obra posee cuatro movimientos en contraste de carácter y tempo: Adagio - Allegro - Largo - Andante.

Los recursos técnicos utilizados en bandola en esta obra, son: profundización y estudio riguroso de la ornamentación barroca, trinos, mordentes, trino-mordente y su aplicación en la bandola, pedales, el uso diatónico en la digitación, poniendo a prueba la flexibilidad, el desplazamiento y cambios en posiciones estacionarias diatónicas y cromáticas de la mano izquierda, el cambio de posición y el uso del trémolo, aunque es de conocimiento que el planteamiento del trémolo en el barroco posee otra connotación, pues esta técnica sufre su mayor desarrollo y aplicación en el siglo XIX en el periodo romántico, sin embargo se propone esta técnica en algunos apartes del primer movimiento de esta obra, como un elemento de acercamiento a la interpretación de expresión del violonchelo para las notas largas y el fraseo. Combinaciones de direccionalidad del plectro para beneficiar el fraseo musical, ataques

apoyados en el plectro para destacar elementos melódicos, explotando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha.

Ludwig van Beethoven, Bonn Arzobispado de Colonia, 16 de diciembre de 1770 - Viena, 26 de marzo de 1827, siendo el último gran representante del clasicismo vienés después de Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, y fue Beethoven el gran puente conectivo entre el clasicismo y el romanticismo, influyendo en diversidad de obras musicales y compositores del siglo XIX. Era un gran improvisador y virtuoso intérprete de piano; Su capacidad se manifestó en numerosos géneros y aunque las sinfonías fueron la fuente principal de su popularidad internacional, su impacto resultó ser principalmente significativo en sus obras para piano y música de cámara. Su producción aporta y fortalece los géneros pianísticos con treinta y dos sonatas para piano; de cámara con obras para conjuntos instrumentales de entre ocho y dos miembros; obras concertantes como conciertos para piano y para violín; música sacra, dos misas y un oratorio, lieder y música incidental, la ópera Fidelio, un ballet, músicas para obras teatrales, y orquestal, en la que ocupan lugar preponderante Nueve sinfonías.

Andante con Variación en RE mayor WoO 44B, No. 2, de las rarezas del repertorio para mandolina podemos encontrar esta obra de Ludwig van Beethoven, se cree que el gran maestro de Bonn escribió por lo menos 6 obras para mandolina y Cembalo, este nombre lo usó Beethoven durante toda su vida para designar al instrumento de teclado, incluso cuando pretendía referirse exclusivamente a un pianoforte (Klavier); estas obras se compusieron en su primera etapa creativa hacia 1796 cuando estuvo en Praga con motivo de su primera gira artística, allí fue donde conoció a la condesa Josephine de Clary, quien le organizó varios recitales y con la cual, entablaría una amistad llena de gran afecto que duraría toda su vida, al enterarse Beethoven que la condesa gustaba e interpretaba la mandolina, decidió como agradecimiento dedicarle una serie de obras cortas para mandolina y Cembalo. La mandolina fue un instrumento muy popular entre los aristócratas de finales del siglo XVIII gracias a la famosa canzonetta "Deh vieni alla finestra" (Ven a la ventana) o como se conoce, la serenata de la ópera Don Giovanni de Mozart, esta obra tiene la particularidad que interviene una mandolina que alterna con el cantante, razón por la cual la mandolina se convirtió en un instrumento de moda en esta época.

Muchos se preguntan como un genio como Beethoven se acercó a la mandolina, y como pudo escribir tan acertadamente el instrumento, la respuesta está en la cercanía con Wenzel Krumpholz quien fue violinista de la orquesta de la ópera de la corte de Viena en 1796, un músico de origen checo que también era un virtuoso de la mandolina, y del cual se sabe, era un intérprete muy reconocido en su época. Krumpholz fue profesor de violín de Beethoven en Viena y es muy probable que también le diera instrucción en la mandolina, ofreciéndole los rudimentos básicos para escribir para el instrumento. Eran grandes amigos, a tal punto que Krumpholz instaba a Beethoven para que escribiera obras para mandolina; según el historiador de la música Philip J. Bone en su libro *The Guitar and Mandolin*, la estrecha relación entre Beethoven y Krumpholtz, llevo a Beethoven a componer dos piezas para mandolina y clavicordio (la *Sonatina en Do menor* y el *Adagio en Mi bemol mayor*, WoO 43, No.1 y 2), las cuales Krumpholtz les hizo revisión y asesoramiento técnico en la escritura para mandolina.

El *Andante con Variación en Re mayor* WoO 44B, No. 2, para mandolina y cembalo, hace parte de un grupo de obras intimas del compositor escritas a lo largo de su vida, que nunca fueron publicadas con número de opus, por eso estas piezas musicales no poseen la catalogación opus y un número, sino la abreviatura WoO, que es una abreviatura de la frase en alemán *Werk ohne Opuszahl* (obra sin número). Esta obra solo fue publicada hasta 1940, gracias al manuscrito suministrado por los descendientes de Condesa Josephine de Clary, junto con las otras obras para mandolina y piano, logrando así la publicación de un repertorio selecto de obras de pequeña escala de Beethoven en su etapa inicial como compositor, que se han convertido en repertorio obligado en la mandolina.

El *Andante con Variación en Re mayor* WoO 44B, No. 2, posee un tema principal, que es de forma binaria simple al tener dos secciones (A-B), sobre este material y estructura se fundamentan seis variaciones y una coda.

Al ser una obra escrita para mandolina se puede aplicar una serie de recursos técnicos comunes con la bandola como, los arpeggios a una y dos octavas, digitaciones en posiciones diatónicas, ornamentación por medio de mordentes y figuraciones, técnica de acordes, combinaciones de direccionalidad del plectro para beneficiar el fraseo musical, ataques

apoyados en el plectro para destacar elementos melódicos, explotando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha.

Raffaele Calace, 1863-1934, Nacido en Nápoles en el seno de una familia de luthieres, Raffaele Calace combinó el interés en el negocio familiar con la actividad como músico profesional, compositor y virtuoso intérprete de la mandolina graduado con altos honores del Regio Conservatorio de Música de Nápoles; Calace hizo mucho por el establecimiento de la mandolina como un instrumento de concierto prestante de mayor atención en su estudio y proyección; su aporte fue enorme e invaluable en la estructuración del estudio profesional de la mandolina al escribir métodos para su enseñanza y perfeccionamiento técnico; en la interpretación, legó a futuras generaciones, unas 200 composiciones para mandolina, entre obras de concierto para mandolina solista, obras para mandolina y otros instrumentos: dúos con piano, combinaciones de trío con mandola y guitarra; en cuarteto romántico de mandolina (dos mandolinas, mandola y guitarra) y quintetos. Muchas de estas obras son repertorio obligado en los programas de estudio para mandolina de los conservatorios europeos. Y planteó mejoras técnicas en la construcción y morfología de la mandolina, ampliando efectivamente su tesitura, propuso y perfeccionó el liuto cantábile, también llamado liuto moderno, que es un mandocello de diez cuerdas poco común. La escuela y el estilo de Calace forma un puente entre los métodos antiguos y los modernos para el estudio mandolina.

Rondo op.127, Esta obra es de nivel intermedio es de las más populares y accesibles de Raffaele Calace. Esta obra para original para mandolina y piano, tiene partes de guitarra alternativas escritas por el compositor, y cumple fielmente la forma rondo ABACADA, el estribillo es sencillo en tonalidad de RE mayor, de carácter juguetón, de construcción binaria, y sirve de mediador entre partes con algunas complejidades técnicas y melódicas.

Al ser una obra escrita para mandolina se puede aplicar una serie de recursos técnicos comunes con la bandola como, el staccato, los arpeggios, el trémolo, digitaciones en posiciones diatónicas y cromáticas, cambios de posición, técnica de acordes y notas dobles, combinaciones de direccionalidad del plectro para beneficiar el fraseo musical, explotando al máximo los recursos de movimientos de la mano derecha, pizzicato y manejo de diferentes articulaciones.

Charles Camille Saint-Saëns, París 9 de octubre de 1835 - Argel 16 de diciembre de 1921; fue un compositor, director de orquesta, organista, pianista, intelectual y militar francés. Músico muy dotado, fue un virtuoso pianista y también un excelente improvisador al órgano, de espíritu curioso, ante todo, escritor, caricaturista, gran viajero, Saint-Saëns desempeñó un papel excepcional en la renovación de la música francesa, tanto por su enseñanza, como, por su actividad en favor de la música nueva; tuvo como alumnos, entre otros, a Gabriel Fauré y a André Messager; fue uno de los fundadores de la Société Nationale de Musique, destinada a tocar y difundir la música francesa.

Le cygne, Esta obra pertenece al carnaval de los animales, en francés: Le carnaval des animaux, que es una suite musical en 14 movimientos compuesta por el compositor en 1886. Originalmente la concibió para un grupo de cámara compuesto por flauta, clarinete, dos pianos, armónica de cristal, xilófono, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo, pero también se suele interpretar hoy en la versión para orquesta de cuerda, y con un glockenspiel en sustitución de la infrecuente armónica de cristal. Saint-Saëns dispuso en su testamento que la suite podría ser publicada tras su muerte, y desde entonces se ha convertido en una de sus obras más populares; "Le cygne" fue la única pieza de esta suite que se publicó en vida del compositor, esta obra es una de las partes más tranquilas de la obra, en donde dos pianos y un chelo interpretan la gracia del pájaro de cuello largo deslizándose tranquilamente sobre el agua con una hermosa melodía tocada en el violonchelo en legato y marcado como "Andantino grazioso", este tiene un acompañamiento casi constante de dos pianos de ensueño: arpeggios rotos tocados por uno regularmente intercalados con acordes arpegiados tocados por el otro. El estado de ánimo conmovedor de la pieza y su accesibilidad aseguraron su éxito inmediato y dieron lugar a numerosos arreglos.

Esta obra es planteada dentro del concierto como el primer estudio de trémolo para bandola; el trémolo es un recurso técnico que a juicio de muchos interpretes es el mayor efecto que poseen los instrumentos de plectro, esta técnica se basa en mantener la manifestación plena de la duración del sonido de una nota por medio de la subdivisión en grupetos, hay que partir de la base que el sonido en los instrumentos de cuerda pulsada después del ataque a la cuerda es efímero y decae rápidamente, entonces, con el recurso del trémolo se puede crear la ilusión que el sonido de una nota se mantiene por más tiempo; en la obra se busca explorar

esta técnica como recurso de expresión para mantener notas largas, al ser esta obra pensada por el compositor para un instrumento de arco como es el violonchelo el recurso técnico del trémolo es un buen desafío interpretativo para esta versión del cisne de Saint-Saëns. En la bandola se buscará distribuir la melodía en la menor cantidad de ordenes posibles para favorecer el desenvolvimiento melódico, razón por la cual se plantea el tratamiento melódico solo usando del cuarto, tercer y segundo orden de la bandola.

Fabián Forero Valderrama, Bandolista, mandolinista, arreglista, compositor y director colombiano nacido en Bogotá. Luego de realizar estudios en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Javeriana de Bogotá, recibe en 2000 la titulación en instrumentos de plectro de parte del Ministerio de Educación español, bajo la tutoría del maestro Jorge Casanova Madrid. Ha realizado giras de conciertos en Europa, Asia y el continente americano, así como diversas producciones discográficas con los tríos "Pierrot", "Opus 3", y el "Cuarteto Colombiano". Entre sus publicaciones podemos encontrar los "Doce Estudios Latinoamericanos", "Arte y Ejecución en la Bandola Andina Colombiana" becas nacionales de creación, Ministerio de Cultura, publicadas en sus versiones para Bandola Colombiana y Bandurria Española, en sus respectivos países que son referentes importantes en la construcción del repertorio solista para la bandola andina colombiana. Inscrito en el equipo de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad El Bosque, publica en 2010 la obra "Entre Cuerdas y Recuerdos", memorias de su formación como músico y de la relación con la bandola, y "Suite Colombiana", para Orquesta Sinfónica, proyecto de investigación-creación realizado en 2012. Actualmente se desempeña como docente de pregrado y de la Maestría en Músicas Colombianas, en la Universidad El Bosque, del Programa de Maestría en Interpretación en la Universidad Javeriana en Bogotá y es el Director Artístico de la Orquesta Colombiana de Bandolas.

Estudio No.6 de los pedales y alza-púa en intervalos compuestos; Pensado para ejercitar la velocidad y los desplazamientos del plectro en cuerdas no consecutivas (intervalos compuestos). Tiene modestamente y guardando las distancias, una sonoridad a estudio clásico romántico de "bravura", y es el primero de algunos estudios que no tienen referente específicamente latinoamericano. La melodía debe destacarse siempre y ser "cantada". Es también pertinente, intentar dinámicas que potenciarán

el interés de la obra. Estos desplazamientos del plectro deben estar acompañados siempre del movimiento de antebrazo derecho. (*Texto extraído de 12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana, pag.20*)

Alberto Evaristo Ginastera, Buenos Aires 11 de abril de 1916 - Ginebra 25 de junio de 1983, fue un compositor argentino de música académica contemporánea, considerado como uno de los más importantes e influyentes del siglo XX en América. Discípulo destacado de Aaron Copland, su estilo discurrió en torno al dodecafonismo, el serialismo, el microtonalismo y la música aleatoria con un amplio uso de motivos propios del acervo folclórico argentino y latinoamericano. Compuso óperas, ballets, piezas orquestales, obras corales, conciertos para solistas, sonatas y música para películas. Fue maestro de Astor Piazzolla, Mauricio Kagel, Gerardo Gandini, Waldo de los Ríos, Alcides Lanza, Carlos Bellisomi¹ Jacqueline Nova, Mesías Maiguashca, Blas Emilio Atehortúa, Alicia Terzian y Antonio Mastrogiovanni entre otros. A pesar de su fuerte sentimiento nacionalista, supo conjugar con maestría los elementos del folclore tradicional y los innovadores desarrollos musicales que estaban teniendo lugar en la Europa del momento; La obra de Ginastera es el reflejo de un músico que se impregna de la historia, el folclore y la literatura de su país natal, al mismo tiempo que encuentra en las técnicas contemporáneas de composición como el serialismo, dodecafónico y la politonalidad, su medio de expresión.

Impresiones de la Puna, Originalmente Ginastera concibió esta obra como un quinteto para flauta y cuarteto de cuerda. La pieza, compuesta en 1934, pertenece a su primera fase creativa, que el propio Ginastera calificó de "nacionalismo objetivo". Con esto quiso dar adopción del folclore argentino sin alienación subjetiva, en un estilo melódico simple, como lo muestra el quinteto. Impresiones de la Puna representa, la música de los Andes a través del discurso de músicos callejeros sudamericanos, con alusiones inevitables a melodías tan emblemáticas como el "Cóndor pasa" o "Vasija de Barro", la mayoría de las personas que oyen esta obra se sienten familiarizados con los tonos ligeramente dulces de una quena. Estas fueron las influencias evidentes de Ginastera, y se ven reflejadas al nombrar al primer movimiento como la flauta de origen nativo americano "Quena". Este movimiento crea una atmósfera melancólica en donde se enmarca una "melodía con claras influencias folclóricas de los andes", que engendra una cadencia solista recreando

una improvisación donde se puede apreciar los recursos interpretativos del solista. Los otros dos movimientos se estructuran en tres partes igual que el primero. El segundo movimiento titulado "canción", tiene una sección intermedia denominada Yaraví, que es una especie de cantar dulce y melancólico que entonan los nativos americanos de los andes. El tercer movimiento "Danza" cierra este círculo de impresiones, es una danza nativa andina a 6/8 con expresiones folklóricas sobre el acompañamiento, con un virtuosísimo contrapunto por parte del solista que en el esquema original es asumido por la flauta. La parte "lúgubre" de la sección central del tercer movimiento, lleva temporalmente de regreso a la atmósfera de los dos primeros movimientos; luego se retorna a ese fuerte espíritu nativo americano con el que inicio este último movimiento que después de esta re-exposición llega a su fin.

Esta obra requiere una amplia gama de recursos técnicos por parte del bandolista para lograr emular el virtuosismo del instrumento original para quien fue escrita la obra que es la flauta; manejo de tremolo expresivo y controlado, ornamentación por trinos y mordentes ascendentes, manejo de grupetos, ataques de doble cuerda, súper-colocación de sonidos y posiciones, arpeggios, manejo de digitaciones en posición diatónica y cromática, ligaduras, cambio de registros, saltos interválicos compuestos, pizzicato y manejo de diferentes articulaciones. Esta obra es de exigencia alta, requiere una interiorización de los elementos técnicos a aplicar y cantar constantemente las líneas melódicas, se debe cuidar el no apagar el sonido y ligar constantemente para acercarse a las intenciones de un instrumento de viento.

Heitor Villa-Lobos, Río de Janeiro 5 de marzo de 1887 – Río de Janeiro 17 de noviembre de 1959, fue un director de orquesta, multi-instrumentista y compositor brasileño. Su música estuvo influida tanto por la música folclórica brasileña como por la música clásica europea. Diseñó un sistema completo de instrucción musical basado en la rica cultura musical de Brasil y arraigado en un profundo y siempre explícito patriotismo. Su estilo compositivo nunca se encasilló en ninguna norma académica, su música siguió siempre siendo personal e idiosincrática. Los años cuarenta fueron un período de triunfo en la escena internacional, catalogado como el compositor más exótico del mundo. Como compositor y director de su propia música, Villa-Lobos fue agasajado en importantes ciudades como Los Ángeles, Nueva York y París.

El canto del cisne negro, es la obra final del poema sinfónico el naufragio de Kleônicos compuesto en 1916, con una música fuertemente descriptiva, donde el violonchelo (el cisne) entona un lamento bellamente melódico surcando las aguas, reproducido por el sonido continuo de arpegios ascendentes y descendentes del piano. El poema sinfónico el naufragio de Kleônicos, revela una profunda afinidad con la música de Saint-Saëns; su último pasaje, transcrito para violonchelo y piano como el canto del cisne negro, es una alusión obvia al cisne de Saint-Saëns; ambas obras tienen la misma estructura: un solo de violonchelo acompañado de arpegios. Kleônicos insiste en navegar por los mares otoñales turbulentos y tormentosos entre Kelessyria y Tassos. Cuando un cisne negro cruza el cielo y las olas se agitan, se anuncia un destino fatal. Desesperados, los marineros comienzan a llamar a coro a sus mujeres. Al atardecer, el cisne vuelve a sobrevolar el barco, que se parte en dos, ahogando a toda la tripulación. Kleônicos, en el mar, agarra un remo, el cisne luego se abalanza sobre el marinero y, en la pelea, el pájaro resulta herido. El marinero se ahoga mientras el pájaro se agita, se retuerce y canta “en el gran anhelo de quienes van a cantar, por última vez, el más bello de los cantos”. El mar se hace eco del sollozo del pájaro y se tranquiliza.

Esta obra es planteada dentro del concierto como el segundo estudio de trémolo para bandola; el trémolo es un recurso técnico que a juicio de muchos intérpretes es el mayor efecto que poseen los instrumentos de plectro, esta técnica se basa en mantener la manifestación plena de la duración del sonido de una nota por medio de la subdivisión en grupetos, hay que partir de la base que el sonido en los instrumentos de cuerda pulsada después del ataque a la cuerda es efímero y decae rápidamente, entonces, con el recurso del trémolo se puede crear la ilusión que el sonido de una nota se mantiene por más tiempo; en la obra se busca explorar esta técnica como recurso de expresión para mantener notas largas, al ser esta obra pensada por el compositor para un instrumento de arco como es el violonchelo el recurso técnico del tremolo es un buen desafío interpretativo. En la bandola se buscará distribuir la melodía en la menor cantidad de órdenes posibles para favorecer el desenvolvimiento melódico y situarla en el registro medio para que luzca y se destaque, razón por la cual se plantea el tratamiento melódico predominando el uso del tercer orden y en menor medida el cuarto orden de la bandola.

Rapsodia No.1 para piano y bandola, de Juan Carlos Gaviria González. Esta obra consta de seis partes en forma libre. La bandola y el piano representan dos personajes, eternos amantes, almas gemelas en su eterno ir y venir. Ellas se buscan por siempre, y cada encuentro está representado por el unísono que aparece al final de casi todas las partes.

La primera parte es el nacimiento de esa llama del amor. El trino de la bandola representa ese fulgor naciente. Pero pronto aparecen las vicisitudes, la bandola se va hacia el registro medio y aparecen algunos motivos cuestionadores que terminan por un tormentoso combinar de arpegios en el piano.

Luego comienza el eterno caminar representado por el ostinato de la bandola, independiente, perdido. Entre tanto el piano la busca y se encuentran de nuevo en el unísono. En seguida es el piano quien se pierde en un letargo de acordes espaciados a manera de letanía. Los encuentros se dan por los unisonos, pero rápido se desvanecen.

Vuelve el motivo inicial, como evocación del nacimiento del amor, pero aquí viene lo peor, una tempestad de agitados rasgueos a la bandola acompañados de un motivo trágico en el piano. Todo esto hacia los registros graves de los dos instrumentos. Llega la sexta parte, el final es feliz, en calma, el reencuentro se da. No obstante, se siente cansancio de vidas pasadas. *(Escrito realizado por el compositor)*

Su lenguaje contemporáneo es un interesante reto interpretativo en la bandola para explorar sonoridades y recursos de sonoridad que no se pueden observar en obras enmarcadas dentro de la tradición de repertorios para el instrumento, esta obra es original para bandola de 7 órdenes y piano y se interpretará por primera vez en Colombia en bandola de seis órdenes; esta obra aporta al repertorio al poder contextualizar sonoridades y escalas dentro de un lenguaje, imaginario y discurso diferente al que generalmente se escucha la bandola.

Se utilizan diferentes recursos técnicos como del tremolo de expresión, posiciones cromáticas y diatónicas, acordes clúster y superposición de sonidos, mordentes, arpegios, cambios tímbricos, ataque simultáneo a varias cuerdas, aplicación de diferentes direccionalidades de plectro, ataques apoyados y libres.

Jorge Andrés Arbeláez Rendón, nacido en Medellín en 1967. Guitarrista, Compositor, Arreglista y Pedagogo de amplia experiencia. Licenciado en música de la universidad pedagógica nacional de Colombia con sede en Bogotá. Con más de 20 años de experiencia en procesos de formación musical en las áreas de instrumento (guitarra), ensamble, historia, lenguaje y creación musical. Ha sido premiado como compositor e intérprete en varias oportunidades y ha participado como jurado en los más importantes concursos de la música nacional. Su obra musical comprende varios formatos: guitarra solista, flauta, oboe, clarinete, piano solista, tríos, cuartetos, quintetos, estudiantina, banda, orquesta, voz (canciones para niños y adultos), coro, diversas combinaciones propias de la música de cámara, y música para obras teatrales. La mayoría de su obra ha sido grabada por importantes grupos de la música colombiana y por él mismo. Se destaca su participación en la Red de Escuelas y Bandas del Municipio de Medellín, en la Fundación Batuta, en el Idartes.

Contra las Piedras, bambuco instrumental, donde podemos evidenciar una mezcla de influencias tomadas de músicas de otras latitudes y sincronizadas hábilmente dentro de la tradición andina colombiana. Esta obra fue galardonada como mejor obra inédita en el festival Hoto viejo Cotrafa celebrado en el municipio de Bello Antioquia en el año 1994, su escritura original es para trío típico colombiano conformado por bandola, tiple y guitarra, este bambuco mezcla elementos nacidos de la tradición con una fuerte influencia de músicas como el jazz y el rock al encontrar en el análisis de su estructura melódica presencia de escalas pentatónicas jazz, escales Bebop y recursos armónicos como el sustituto tritonal utilizados ampliamente por el jazz y el rock desde la década de los 40 del siglo XX por los cultores de estos géneros. Esta obra posee tres partes, muy bien definidas A-B-C, la adaptación se hizo para Bandola con acompañamiento de piano.

Al ser una obra escrita originalmente dentro de un contexto bandolístico, su idiomática permite aplicar recursos técnicos muy utilizados por los bandolistas en Colombia como el trémolo para las notas largas generalmente ubicadas en los finales de frase, digitaciones en posiciones cromáticas y diatónicas, cambios de posición, cambios tímbricos como sultrasto y metálicos, direccionalidades continuas en contra-púa y alza-púa. Una consideración importante es mantener un sonido legato y prestar especial cuidado a los inicios y finales de las frases para lograr un discurso continuo y coherente.

Titán de medias rojas, Bambuco instrumental, de Héctor Alejandro Muñoz Alegría. Obra inédita, esta obra utiliza recursos tímbricos, armónicos y rítmicos que se encuentran en tres vertientes, la música académica europea, la música andina colombiana y la música de estilo improvisatorio como el jazz y el bossa-nova. Al inicio de la obra se puede apreciar un pequeño preludio que muestra una textura polifónica, para luego dar paso a un ostinato rítmico en el bajo que sirve de elemento de cohesión armónica, melódica y rítmica.

La construcción de las secciones es totalmente asimétrica planteando frases con estructuras ternarias, con diseños negativos las frases son diferentes entre sí, pero con una relación de complemento pregunta respuesta, se utilizan los elementos de Ostinato en el bajo y disonancias con acordes en clúster para demarcar las secciones como momentos dentro de una forma programática que aunque emula algo de las formas del bambuco discrepa totalmente en su forma y estructura, buscando un sentido de mayor libertad formal como si se tratara de una obra improvisatoria, la configuración de la obra hace creer eso.

La obra busca recrear diferentes momentos, como los vividos durante un concierto, donde se aprecian no solo diferentes estilos sino sonoridades; las secciones centrales de A y C, son muy consonantes comparadas con el resto, se desea resaltar con esto la herencia de ese melodismo propio de los bambucos tomado de los cantos americanos y europeos.

La sección B utiliza el recurso de imitación, en un juego melódico entre la bandola y el piano, la imitación aquí no está planteada como recurso polifónico, sino como recurso de interrelación melódica y variedad tímbrica entre la bandola y el piano. La súper colocación armónica enfrenta acordes de diferente función armónica generando grandes disonancias que son usadas como elemento preparatorio para destacar las ideas melódicas centrales. La re-exposición del tema central de la sección de A, presenta algunas variantes melódicas, armónicas y de textura la coda utiliza la armonía de la tonalidad menor melódica. Rítmicamente recrea el bambuco, en su motorrítmo, sus variantes y elementos de sincopas, pero con una sonoridad cercana al jazz o al bossa-nova, dando la impresión que es una obra de carácter improvisatorio.

En esta obra podemos evidenciar diferentes momentos, posee un preludio inicial escrito en 4/4 y el bambuco en 6/8 con algunas amalgamas a 3/4, el uso de las disonancias y los acordes clúster en trémolo enmarcan la

aparición en su momento de los temas. Se utilizan diferentes recursos técnicos como el tremolo de expresión, posiciones cromáticas y diatónicas, acordes clúster en trémolo y superposición de sonidos, mordentes, arpeggios, cambios tímbricos, melodías en doble cuerda, aplicación de diferentes direccionalidades de plectro, ataques apoyados y libres, efectos de glisos cromáticos, percusiones al encordado, armónicos.

The logo consists of the word "CODA" in a bold, orange, sans-serif font, centered within a dark blue rectangular background.

EL BANDOLISTA

Héctor Alejandro Muñoz Alegría, multi instrumentista de cuerdas pulsadas, arreglista y compositor nacido en el municipio de Tuluá, Valle del Cauca, el 6 de mayo de 1976. Inicia sus estudios de bandola, Tiple, guitarra Gramática, apreciación musical y formas musicales colombianas bajo la guía y supervisión del Maestro Aicardo Muñoz Vargas; realiza estudios de perfeccionamiento técnico en bandola con el Maestro Fernando León, el Licenciado Manuel Bernal Martínez, con el insigne Bandolista maestro Fabián Forero Valderrama y el Maestro Diego Estrada Montoya; estudio Guitarra clásica con el Maestro Mario Alessandro Caserta en el conservatorio de la Universidad del Cauca, con el profesor Carlos Julio Ramírez y con el maestro Camilo Giraldo Ángel en la UDEC de Zipaquirá, ha estudiado teoría, estética de la música, asistido a talleres corales y clases magistrales con maestros tan variados como Jorge Coral, Mario Gómez Vignes, Manfred Regad, Adrián Ávila, Camilo Giraldo, Fernando León, Fabián Forero, Juan Carlos Muñoz y Cesar Alejandro Carrillo. Ha sido fundador, director y orientador de cuerdas pulsadas de las escuelas de formación musical en Tocancipá, Zipaquirá, Guacarí y Bugalagrande. Actualmente adelanta estudios en el conservatorio Antonio María Valencia del instituto de Bellas artes en Cali en el plan de profesionalización para artistas implementado por la gobernación del Valle del Cauca; y es orientador de cuerdas pulsadas en la escuela de formación musical de Andalucía, Valle del Cauca. Ha pertenecido a diferentes agrupaciones y ensambles instrumentales como Bandolista, Tiplista, guitarrista, arreglista, compositor y director.

EL PIANISTA

Juan Carlos Muñoz Alegría, compositor, arreglista nacido en Bogotá el 23 de febrero de 1978. Inicia sus estudios musicales de tiple y guitarra con el maestro Aicardo Muñoz Vargas, posteriormente realiza estudios musicales con énfasis en piano en la Universidad de los Andes, bajo la tutoría de la maestra Olga Shiskina. Ha recibido talleres y clases magistrales con diferentes agrupaciones y solistas como Hilliard ensamble, ensamble gurrufío, Pascal Lacore, Gjorg Demus, Junko Ueno Garret, Cecile Ouset, Gonzalo Rubalcaba, Nikolai Maloff, Gabriela Montero, entre otros. Ha realizado una intensa labor como docente en las áreas de piano, acompañamiento, armonía, historia de la música, practica coral, ensamble, morfología, solfeo, en diversas universidades, Universidad de Cundinamarca, Academia superior de artes de Bogotá, Universidad Incca de Colombia, Sinfónica Juvenil, Conservatorio Antonio María Valencia, Escuela municipal de música de Cartago (Costa Rica). Ha dirigido el Ensamble de Música Antigua Millenium, el Ensamble Scherzo, el Trío Canzonando. También se ha desempeñado como Asesor del Ministerio de Cultura en los Seminarios de Lineamiento del PNMC (Plan Nacional de Música para la Convivencia). Se ha presentado como solista e integrante de diferentes agrupaciones en diversos auditorios dentro y fuera del país.

LA BANDOLA

“Susana” es un prototipo de bandola andina colombiana de doce cuerdas, desarrollado por el maestro luthier John Eder Bastidas bajo algunos parámetros planteados por Alejandro Muñoz; esta propuesta de bandola se hace sobre un modelo Hernando Guzmán de dieciséis cuerdas, se preservaron los aros y la espalda que son en Guayacán negro, se reconfiguró la construcción interna y externa, reemplazando la tapa armónica por una de pino alemán con barras internas cruzadas, el mástil por uno de cedro con refuerzo central en ébano y esculpido ergonómico, el cabezote vertical por uno horizontal para 12 cuerdas con clavijas independientes de bloqueo y alta precisión, se cambió la tradicional boca ovoide por dos pequeñas bocas ovales, con tornavoces de madera, apoyabrazos en nazareno labrado empotrado en la tapa armónica, puente flotante tipo mandolina con detenedor fijo en nazareno, y sistema de tiracuerdas en bloque interno empotrado en la bandola, diapasón de 18 trastes en forma de remo con curvatura, cuatro difusores equidistantes en los aros en forma ovoidal.

AGRADECIMIENTOS

- A los maestros Fabián Forero, Fernando León, Diego Saboya, Manuel Bernal y a la maestra Sofía Elena Sánchez, por compartir sus conocimientos y experiencias en las entrevistas realizadas para este proyecto.
- A Andrea, mi esposa, por su apoyo y comprensión amorosa, por mis interminables traspasos de estudio, lecturas y ensayos.
- A la abuela Carmen, a don Héctor y doña Rubiela, mis padres, por ser los tres principales patrocinadores de mis proyectos.
- Al maestro Andrés Correa, mi asesor de monografía, por su enorme paciencia y diligencia.
- Al profesor Juan Carlos Gaviria, mi tutor de instrumento, por su comprensión, conocimiento y disposición.
- Al maestro Juan Carlos Muñoz Alegría, mi hermano, por su apoyo incondicional, sus explicaciones a las 2 de la mañana y sus valiosas enseñanzas.
- A Las maestras, Ángela Triana, Elvia Moreno, María Claudia Ferreira, Jessica Bonguera, Laura Benavidez, a la teacher Lorena Mosquera; los maestros, Oscar Collazos, Neiver Francisco Escobar, Juan Diego Vejarano, Gustavo Niño; los coordinadores Adriana Londoño, Diego Tobar y al decano Javier Andrés Ocampo; Gracias por su apoyo en este proceso formativo.
- Al instituto departamental de bellas artes y la Gobernación del Valle, por brindar esta oportunidad para los músicos del Valle del Cauca.
- A Adriana Patricia Muñoz Alegría, por su ayuda en la elaboración de los programas de mano y parte visual.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS WEB

- Historia de la música occidental, Burkholder, J. Peter; Grout, Donald Jay; Palisca, Claude V. Alianza Editorial, año 2015.
- Atlas de música vol.I y vol.II; Ulrich Michels; Traductora: León Mames; Ilustrador: Gunther Vogel; Alianza atlas, 1998.
- 12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana, Fabián Forero. Bucaramanga, Sic. Beca nacional de creación ministerio de cultura 2003.
- Gauldin, R. (2009). La práctica armónica en la música tonal, traducción Bárbara Zitman; ediciones Akal. Madrid, España.
- https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm
- <https://www.elargonauta.com/partituras-y-ediciones-criticas/sonata-no-2-in-e-minor-for-violoncello-and-basso-continuo/979-0-001-12817-9/>
- <http://hablandodemusicarey.blogspot.com/2013/12/la-ornamentacion-barroca-tanto-en-la.html>
- <https://www.melomanodigital.com/la-sonata-un-genero-una-forma/>
- [http://www.bruzanemediabase.com/eng/Works/Carnaval-des-animaux-Le-Le-Cygne-Camille-Saint-Saens/\(offset\)/4](http://www.bruzanemediabase.com/eng/Works/Carnaval-des-animaux-Le-Le-Cygne-Camille-Saint-Saens/(offset)/4)
- https://www.naxos.com/person/Raffaele_Calace/41807.htm
- <http://fabianforero.com/biografia.html>
- <https://www.melomanodigital.com/alberto-ginastera-tradicion-vanguardia/>
- <https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/o-naufragio-de-kleonicos/>

ARTE-PULSO

IMAGINARIOS SONOROS DE EUROPA Y AMERICA
EN BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

RECITAL DE GRADO

HÉCTOR ALEJANDRO MUÑOZ ALEGRÍA
BANDOLA

JUAN CARLOS MUÑOZ ALEGRÍA
PIANISTA ACOMPAÑANTE

JUAN CARLOS GAVIRIA
TUTOR DE INSTRUMENTO

TRANSMISIÓN
28 de septiembre 7 P.M

 LIVE BELLAS ARTES



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE