

Tres obras del Maestro Héctor Cedeño Paredes como herramienta para la formación de instrumentistas principiantes en Bandola Andina, Tiple y Guitarra.

Andrés Felipe Vélez Castrillón

**Instituto Departamental de Bellas Artes
Conservatorio Antonio María Valencia**

Notas del autor

Andrés Felipe Vélez Castrillón. Programa de Interpretación Musical, Conservatorio Antonio María Valencia.

Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el título de Interpretación Musical con énfasis en Bandola, asesorado por el docente Andrés Correa Martínez.

La correspondiente referida para este trabajo monográfico debe dirigirse a Andrés Vélez.

Dirección electrónica

Andresvelez622@gmail.com



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/) .

Agradecimientos

Agradecimiento enorme a los maestros del Instituto Departamental de Bellas Artes que pusieron todo el amor y profesionalismo, para que este proyecto de profesionalización saliera adelante, y que todxs los alumnos lográramos su culminación, y sobre todo, por ponerle tanto empeño en el 2020 con la educación virtual. Agradecimiento a mis compañeros y compañeras de la carrera por estar presentes como una gran familia en los momentos difíciles que vivimos a lo largo de los semestres. Agradecimiento a la gobernación del Valle del Cauca por la gestión económica hecha desde la secretaría de Cultura por garantizar la beca en el pago del semestre de los alumnos de este programa. Por último, agradecerle a mi familia y a Dios que siempre han creído, apoyado y soportado en este caminar artístico, de gestión cultural y de sueños, el cual he decidido recorrer.

Resumen

Este documento trata de un análisis acerca de la pedagogía inmersa en las composiciones musicales del maestro Héctor Cedeño Paredes oriundo de Tuluá, en donde se estudian 3 obras de iniciación musical para trío típico andino colombiano (Bandola Andina, Tiple y Guitarra).

En el documento, en principio, se encuentra un paneo general acerca de la música Andina colombiana, instrumentos, ritmos, compositores y posiciones acerca de la pedagogía musical. Como objetivo del trabajo, se realiza un análisis profundo de revisión melódica, armónica, de forma, de signatura, de tempo, de ritmos, de discurso y de roles, sobre las obras Valse Infantil, Pequeño Concierto en Bb mayor y Alegre Juventud, escritas por el maestro Héctor Cedeño para un nivel inicial en trío típico andino colombiano.

Este análisis identifica en cierta medida, cómo pensaba el maestro sus composiciones, teniendo en cuenta que éstas servían como insumo pedagógico para los alumnos de iniciación musical, y a la vez, tanto en su tiempo como ahora, son obras motivadoras para el aprendizaje y el estudio profundo de la bandola andina, tiple y guitarra.

Palabras clave

Música Andina colombiana

Iniciación en música

Industria musical

Trío Típico colombiano

La bandola andina

Tiple

La Guitarra

La estudiantina

Formación musical

Héctor Cedeño

Abstract

This document deals with an analysis about the pedagogy immersed in the musical compositions of master Héctor Cedeño Paredes from Tuluá, where 3 works of musical initiation for a typical Colombian trio (Bandola, Tiple and Guitar) are studied.

In the document, in principle, there is a general overview about Colombian Andean music, instruments, rhythms, composers and positions about musical pedagogy. Likewise, and as an objective of the work, an in-depth analysis is carried out about *Valse Infantil, Pequeño Concierto en Bb Mayor and Alegre Juventud*, which are 3 works by master Héctor Cedeño for an initial level in a typical Colombian trio where a review is made melodic, harmonic, form, time signature, speed, rhythm, speech and role in each of the compositions.

This analysis of the works of master Cedeño serves to identify how the master created his compositions, taking into account that they served as pedagogical input for the students of musical initiation and also demonstrated by means of this analysis, that the compositions served both in his time and now, as a motivator for learning and in-depth study of the bandola, tiple and guitar.

Keywords

Colombian Andean Music

Initiation in Music

Music Industry

Typical Colombian Trio

Bandola
Tiple
Guitar
Estudiantina
Musical Formation
Héctor Cedeño

Tabla de contenidos

Introducción	1
Justificación	2
Planteamiento de problema	3
Antecedentes.	3
Objetivo general	4
Objetivos específicos	4
Estado del Arte	5
Música Andina colombiana	6
Iniciación en música	7
Industria musical.	9
Trío Típico colombiano	10
La Bandola.	12
Tiple.	13
La guitarra.	14
La estudiantina	15
Formación musical	16

Héctor Cedeño	17
Marco de Referencia	19
Tuluá	19
Valse Infantil:	19
Valse	19
Pequeño concierto en Bb mayor	20
Marcha	21
Formas musicales.	21
Recursos técnicos	22
<i>Bandola</i>	22
<i>Guitarra.</i>	29
<i>Tiple</i>	34
<i>Ritmos de la música Andina colombiana.</i>	37
<i>Ritmos, aires y tonadas</i>	37
<i>Bambuco</i>	37
<i>Pasillo</i>	38
Análisis	39
Valse Infantil	39
<i>Forma</i>	39
<i>Introducción Valse Infantil</i>	45
<i>Parte A Valse Infantil</i>	48
Pequeño Concierto en Bb mayor	58
<i>Forma</i>	58
<i>Parte A Pequeño Concierto en Bb mayor</i>	64
<i>Parte B Pequeño Concierto en Bb mayor</i>	68
<i>Parte C Pequeño Concierto en Bb mayor.</i>	77

Alegre Juventud	87
<i>Forma</i>	87
<i>Parte A Alegre Juventud</i>	91
<i>Parte B Alegre Juventud</i>	97
Conclusiones	102
Anexos	103
Valse Infantil	104
Pequeño Concierto en Bb Mayor	106
Alegre Juventud	110
Resultados esperados	113
Bibliografía de referencia	113
Cibergrafía	115

Tabla de gráficos

<i>Gráfico 1. Ritmo Vals</i>	20Gráfico
<i>2. Posición Bandola</i>	24Gráfico
<i>3. Apoyo plectro en dos puntos.</i>	25Gráfico
<i>4. Apoyo plectro en tres puntos</i>	26Gráfico
<i>5. Escritura Trémolo</i>	26Gráfico
<i>6 Escritura metálico</i>	28Gráfico
<i>7. Posición guitarra</i>	31Gráfico

8. <i>Acorde arriba guitarra</i>	31 Gráfico
9. <i>Bajo halado</i>	32 Gráfico
10. <i>Bajo apoyado</i>	32 Gráfico
11. <i>Rasgueo abajo con pulgar</i>	32 Gráfico
12. <i>Rasgueo abajo con índice</i>	32 Gráfico
13. <i>Rasgueo abajo con medio</i>	33 Gráfico
14. <i>Rasgueo abajo con pulgar 2</i>	33 Gráfico
15. <i>Golpe abajo</i>	33 Gráfico
16. <i>Golpe arriba</i>	33 Gráfico
17. <i>Apagado Abajo (Mano Abierta)</i>	34 Gráfico
18. <i>Apagado Abajo (Mano Cerrada)</i>	34 Gráfico
19. <i>Apagado Arriba (Mano Cerrada)</i>	34 Gráfico
20. <i>Rasgueo Redondo.</i>	34 Gráfico
21. <i>Guajeo de bambuco</i>	36 Gráfico
22. <i>Guajeo de bambuco 2.</i>	36 Gráfico
23. <i>Guajeo de danza, Guabina, Joropo.</i>	36 Gráfico
24. <i>Ejemplo Bambuco. Guitarra y tiple.</i>	39 Gráfico
25. <i>Ejemplo Pasillo. Guitarra y tiple.</i>	40 Gráfico
26. <i>Vals Infantil introducción.</i>	41 Gráfico
27. <i>Compás 9 Valse Infantil</i>	4228.
<i>Compás 12 Valse Infantil</i>	42 Gráfico
29. <i>Compás 15 Valse Infantil</i>	43 Gráfico
30. <i>Compás 23 Valse Infantil</i>	43 Gráfico
31. <i>Compás 25 Valse Infantil</i>	53 Gráfico
32. <i>Parte A Valse Infantil</i>	44

33. <i>Parte B Valse Infantil</i>	46Gráfico
34 <i>Introducción Valse Infantil</i>	47Gráfico
35. <i>Compás 1 y 2 Valse Infantil</i>	48Gráfico
36. <i>Compás 3 y 4 Valse Infanti</i>	48Gráfico
37. <i>Compás 5 y 6 Valse Infantil</i>	49Gráfico
38. <i>Compás 7 y 8 Valse Infantil</i>	50Gráfico
39. <i>Parte A Valse Infantil</i>	51Gráfico
40. <i>Parte A 2 Valse Infantil</i>	51Gráfico
41. <i>Parte A 3 Valse Infantil</i>	52Gráfico
42. <i>Compás 12, bandola, Valse Infantil</i>	52Gráfico
43. <i>Compás 28 y 29, bandola, Valse Infantil</i>	53Gráfico
44. <i>Compás 35 y 36, bandola, Valse Infantil</i>	53Gráfico
45. <i>Compás 36 y 37, bandola, Valse Infantil</i>	53Gráfico
46. <i>Compás 13, bandola, Valse Infantil</i>	53Gráfico
47. <i>Compás 21, bandola, Valse Infantil</i>	53Gráfico
48. <i>Compás 29, bandola, Valse Infantil</i>	54Gráfico
49. <i>Compás 11, Valse Infantil</i>	54Gráfico
50. <i>Compás 15, Valse Infantil</i>	55Gráfico
51. <i>Compás 19, Valse Infantil</i>	55Gráfico
52. <i>Compás 23 Valse Infantil</i>	56Gráfico
53. <i>Compás 24 Valse Infantil</i>	56Gráfico
54. <i>Compás 27 Valse Infantil</i>	57Gráfico
55. <i>Compás 31 Valse Infantil</i>	57Gráfico
56. <i>Compás 16 Tiple parte A</i>	58Gráfico
57. <i>Compás 32 Tiple parte A</i>	58Gráfico
58. <i>Compás 32 Guitarra</i>	59Gráfico
59. <i>Compás 39 Guitarra</i>	59Gráfico
60 <i>Compás 29 al 32 Armonía</i>	60Gráfico
61. <i>Introducción Pequeño Concierto</i>	61Gráfico
62. <i>Parte A y B Pequeño Concierto</i>	62Gráfico
63. <i>Parte C Pequeño Concierto</i>	63Gráfico
64. <i>Parte B´ Pequeño Concierto</i>	65Gráfico
65. <i>Coda final Pequeño Concierto</i>	66Gráfico

66. <i>Introducción Score Pequeño Concierto</i>	67Gráfico
67. <i>Parte A Pequeño Concierto 1</i>	67Gráfico
68. <i>Parte A Pequeño Concierto 2</i>	68Gráfico
69. <i>Compás 6 bandola Pequeño Concierto</i>	68Gráfico
70. <i>Compás 2 bandola Pequeño Concierto</i>	69Gráfico
71. <i>Compás 9 bandola Pequeño Concierto</i>	69Gráfico
72. <i>Compás 10 bandola Pequeño Concierto</i>	69Gráfico
73. <i>Tiple parte A Pequeño Concierto 1</i>	70Gráfico
74. <i>Tiple parte A Pequeño Concierto 2</i>	70Gráfico
75 <i>Guitarra 1 y 2 parte A Pequeño Concierto 1</i>	70Gráfico
76. <i>Guitarra 1 y 2 parte A Pequeño Concierto 2</i>	71Gráfico
77. <i>Parte B Pequeño Concierto Score 1</i>	72Gráfico
78. <i>Parte B Pequeño Concierto Score 2</i>	72Gráfico
79. <i>Parte B Pequeño Concierto Score 3</i>	73Gráfico
80. <i>Melodía Bandola parte B Pequeño Concierto 1</i>	73Gráfico
81. <i>Melodía Bandola parte B Pequeño Concierto 2</i>	74Gráfico
82. <i>Melodía Bandola parte B Pequeño Concierto 3</i>	74Gráfico
83. <i>Compás 15 Bandola Pequeño Concierto</i>	74Gráfico
84 <i>Compás 16 Bandola Pequeño Concierto</i>	75Gráfico
85. <i>Compás 19 Bandola Pequeño Concierto</i>	75Gráfico
86. <i>Compás 20 Bandola Pequeño Concierto</i>	75Gráfico
87 <i>Compás 15 V/V Pequeño Concierto</i>	75Gráfico
88. <i>Compás 17 Bandola Pequeño Concierto</i>	76Gráfico
89. <i>Compás 21 Bandola Pequeño Concierto</i>	76Gráfico
90. <i>Tiple parte B Pequeño Concierto 1</i>	76Gráfico
91. <i>Tiple parte B Pequeño Concierto 2</i>	77Gráfico
92. <i>Tiple parte B Pequeño Concierto 3</i>	77Gráfico
93. <i>Compás 17 Tiple Pequeño Concierto</i>	77Gráfico
94. <i>Compás 20 y 21 Tiple Pequeño Concierto</i>	78Gráfico
95. <i>Guitarra 1 y 2 Parte B Pequeño Concierto 1</i>	78Gráfico
96. <i>Guitarra 1 y 2 Parte B Pequeño Concierto 2</i>	78Gráfico
97. <i>Guitarra 1 y 2 Parte B Pequeño Concierto 3</i>	79Gráfico
98. <i>Compás 15 Guitarra 1 y 2 Pequeño Concierto</i>	79Gráfico

99. <i>Compás 19 Guitarra 1 y 2 Pequeño Concierto</i>	80	Gráfico
100. <i>Compás 21 Guitarra 1 y 2 Pequeño Concierto</i>	80	Gráfico
101. <i>Parte C Score Pequeño Concierto 1</i>	81	Gráfico
102. <i>Parte C Score Pequeño Concierto 2</i>	81	Gráfico
103. <i>Parte C Score Pequeño Concierto 3</i>	82	Gráfico
104. <i>Parte C Score Pequeño Concierto 4</i>	82	Gráfico
105. <i>Cambio de compás Pequeño Concierto</i>	83	Gráfico
106. <i>Cambio de velocidad Pequeño Concierto</i>	83	Gráfico
107. <i>Compás 38 y 39 V/V Pequeño Concierto</i>	84	Gráfico
108. <i>Bandola parte C Pequeño Concierto 1</i>	84	Gráfico
109. <i>Bandola parte C Pequeño Concierto 2</i>	84	Gráfico
110. <i>Bandola parte C Pequeño Concierto 3</i>	85	Gráfico
111. <i>Bandola parte C Pequeño Concierto 4</i>	85	
<i>Ilustración 1 Compás 31 y 32 Bandola parte C Pequeño Concierto</i>	85	
<i>Ilustración 2 Compás 35 y 36 Bandola parte C Pequeño Concierto</i>	86	
<i>Ilustración 3 Tiple parte C pequeño Concierto 1</i>	86	
<i>Ilustración 4 Tiple parte C pequeño Concierto 2</i>	86	
<i>Ilustración 5 Tiple parte C pequeño Concierto 3</i>	86	
<i>Ilustración 6 Tiple parte C pequeño Concierto 4</i>	87	
<i>Ilustración 7 Compás 29, Tiple Pequeño Concierto</i>	87	
<i>Ilustración 8 Compás 33, Tiple Pequeño Concierto</i>	87	
<i>Ilustración 9 Compás 41, Tiple Pequeño Concierto</i>	88	
<i>Ilustración 10 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 1</i>	88	
<i>Ilustración 11 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 2</i>	88	
<i>Ilustración 12 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 3</i>	88	
<i>Ilustración 13 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 4</i>	89	
<i>Ilustración 14 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 1</i>	89	
<i>Ilustración 15 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 2</i>	89	
<i>Ilustración 16 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 3</i>	89	
<i>Ilustración 17 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 4</i>	90	
<i>Ilustración 18 Compás 34, 35 Guitarra 2 Pequeño Concierto</i>	90	
<i>Ilustración 19 Compás 31, 32, 33 Guitarra 2 Pequeño Concierto</i>	90	

<i>Ilustración 20. Parte A Alegre Juventud Análisis</i>	92
<i>Ilustración 21 Parte B Alegre Juventud Análisis</i>	93
<i>Ilustración 22. Parte C Alegre Juventud Análisis</i>	94
<i>Ilustración 23. Parte A Alegre Juventud 1</i>	95
<i>Ilustración 24. Parte A Alegre Juventud 2</i>	95
<i>Ilustración 25 Parte A Alegre Juventud 3</i>	96
<i>Ilustración 26. Bandola Alegre Juventud parte A 1</i>	96
<i>Ilustración 27. Bandola Alegre Juventud parte A 2</i>	97
<i>Ilustración 28. Bandola Alegre Juventud parte A 3</i>	97
<i>Ilustración 29. Tiple parte A Alegre Juventud 1</i>	97
<i>Ilustración 30. Tiple parte A Alegre Juventud 2</i>	97
<i>Ilustración 31 Tiple parte A Alegre Juventud 3</i>	98
<i>Ilustración 32. Compás 3 Tiple Alegre Juventud</i>	98
<i>Ilustración 33. Compás 13 Tiple Alegre Juventud</i>	99
<i>Ilustración 34. Guitarra parte A Alegre Juventud 1</i>	99
<i>Ilustración 35. Guitarra parte A Alegre Juventud 2</i>	99
<i>Ilustración 36. Guitarra parte A Alegre Juventud 3</i>	99
<i>Ilustración 37 Compás 3 Guitarra Alegre Juventud</i>	100
<i>Ilustración 38. Parte B Alegre Juventud 1</i>	100
<i>Ilustración 39. Parte B Alegre Juventud 2</i>	101
<i>Ilustración 40. Parte B Alegre Juventud 3</i>	101
<i>Ilustración 41. Parte B Alegre Juventud 4</i>	101
<i>Ilustración 42. Bandola parte B Alegre Juventud 1</i>	102
<i>Ilustración 43. Bandola parte B Alegre Juventud 2</i>	102
<i>Ilustración 44 Bandola parte B Alegre Juventud 3</i>	102
<i>Ilustración 45. Bandola parte B Alegre Juventud 4</i>	102
<i>Ilustración 46. Tiple parte B Alegre Juventud 1</i>	103
<i>Ilustración 47. Tiple parte B Alegre Juventud 2</i>	103
<i>Ilustración 48. Tiple parte B Alegre Juventud 3</i>	103
<i>Ilustración 49. Tiple parte B Alegre Juventud 4</i>	103
<i>Ilustración 50 Compás 26 Tiple Alegre Juventud</i>	104
<i>Ilustración 51. Guitarra parte B Alegre Juventud 1</i>	104
<i>Ilustración 52 Guitarra parte B Alegre Juventud 2</i>	104

<i>Ilustración 53. Guitarra parte B Alegre Juventud 3</i>	104
<i>Ilustración 54. Guitarra parte B Alegre Juventud 4</i>	105
<i>Ilustración 55. Compás 28 Guitarra Alegre Juventud</i>	105
<i>Ilustración 56 1er hoja Valse Infantil</i>	107
<i>Ilustración 57 2da hoja Valse infantil</i>	108
<i>Ilustración 58 1er hoja Pequeño Concierto</i>	109
<i>Ilustración 59 2da hoja Pequeño Concierto</i>	110
<i>Ilustración 60 3er hoja Pequeño Concierto</i>	111
<i>Ilustración 61 4ta hoja Pequeño Concierto</i>	112
<i>Ilustración 62 1er hoja Alegre Juventud</i>	113
<i>Ilustración 63 2da hoja Alegre Juventud</i>	114
<i>Ilustración 64 3er hoja Alegre Juventud</i>	115

Introducción

La música participa activamente en la construcción de identidades culturales, en la medida en que aporta a los sujetos mecanismos de reconocimiento individual y colectivo. Así podemos comprender la práctica musical como un espacio primordial de expresión y como un hecho comunicativo, económico y social.

La música como hecho social, promueve el fortalecimiento de hábitos, saberes y valores, y permite la inclusión o exclusión de grupos o actores sociales. Por otra parte, es una herramienta fundamental en la construcción de discursos de identidad en los grupos sociales.

En particular, el campo musical ofrece desde los contextos locales múltiples intersecciones y articulaciones entre los sectores de Educación y Cultura, tanto en el ámbito escolar como en los espacios cotidianos de actividad pública. (Plan Nacional de Música para la Convivencia 2002)

Las músicas andinas colombianas, en gran medida han dejado de ser la músicas escuchadas tanto en medios de comunicación como en conciertos masivos, han perdido esa popularidad en el mundo del espectáculo actual. *Dentro de este fenómeno llamado globalización, la cultura nacional se ha disipado cada vez más en la población colombiana en general, sumándose a esto aspectos políticos, gubernamentales, educativos e institucionales. Debido a esto y a procesos de aculturación e identidad con culturas foráneas y a la inexistencia de planificación e inclusión de espacios para la socialización de la Música Andina Colombiana en la comunidad estudiantil en general, es cada vez menos visible el aprecio y la identidad entre los jóvenes con la música tradicional.* Gaviria (2009)

De acuerdo con el *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, el presente proyecto de investigación propone ampliar las posibilidades de práctica, conocimiento, información y disfrute de las composiciones del maestro Héctor Cedeño . En él se plantea a través de la creación de estrategias de composición musical, un análisis de la formación musical en trío típico andino colombiano, haciendo de las músicas andinas una

herramienta que contribuya al desarrollo del interés específico en la materia de los individuos y de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para las nuevas generaciones.

Justificación

Las músicas tradicionales se convierten en símbolo de identidad cultural, emocional, estética y social, de individuos que por años comparten una manera de vivir, en el que se resume el saber ancestral con las prácticas espontáneas cotidianas, convirtiéndose en patrimonio de todos. Éstas, ayudan a fortalecer valores culturales y contribuir al despliegue de aptitudes creativas y expresivas al fomentar las prácticas colectivas.

La formación musical promueve la capacidad de comprensión y apreciación musical de las comunidades en general. Asimismo, los procesos de formación -como el planteado por el maestro Cedeño- buscan el encuentro de los saberes que se han establecido en torno a las prácticas musicales. Estos saberes, además de reconocer la diversidad, permiten la resignificación y proyección de las mismas vinculándose a la cotidianidad de sus comunidades.

El proyecto plantea aportar en la divulgación acerca de la metodología formativa del maestro Héctor Cedeño a partir de sus composiciones escritas para iniciación musical en Bandola andina, tiple y Guitarra en Tuluá – Valle.

Las músicas Andinas colombianas han sido parte fundamental en la representación musical como folclor colombiano tanto dentro como fuera del país. Éstas músicas, están ubicadas sobre todo en la zona centro de Colombia y sus instrumentos típicos de base, son la Bandola andina, el Tiple y la Guitarra. A pesar de ser una de las músicas con mayor influencia europea tanto en los ritmos, estilo, sonoridad y en la construcción de sus instrumentos, los ritmos de la región centro de Colombia, han sido de los más estudiados e investigados en el país, siguen siendo los más representativos visto desde la academia, a nivel internacional.

El proyecto es relevante porque expone un estudio acerca de la formación musical planteada por el maestro Héctor Cedeño, teniendo como herramienta de captación del alumno, sus composiciones y experiencia musical grupal desde las primeras clases en la iniciación musical sobre todo, en ritmos colombianos desde el formato típico de trío. Asimismo y teniendo en cuenta que existen pocos métodos a nivel nacional acerca de la iniciación musical para músicas colombianas, el proyecto se plantea desarrollar una investigación profunda acerca del éxito metodológico obtenido por el maestro Cedeño durante su carrera como compositor, formador e instrumentista en el municipio de Tuluá.

Planteamiento de problema

La formación musical en formatos de músicas tradicionales colombianas ha disminuido por la oferta de otros formatos musicales, ritmos, y quizá políticas gubernamentales, que no tienen como prioridad la formación en estas músicas, y teniendo en cuenta que la población en general está permeada sobre todo por las músicas comerciales o con más manejo de marketing en las redes y la radio. Por tal motivo, se hace necesario analizar las obras del maestro Cedeño, para encontrar estrategias pedagógicas efectivas para reactivar el gusto por el estudio de las músicas andinas colombianas con instrumentos típicos como la Bandola Andina, Tiple y Guitarra.

Por otro lado, el estudio formal acerca de las estrategias pedagógicas inmersas en las composiciones para iniciación musical del maestro Héctor Cedeño, no existen, teniendo en cuenta que en la búsqueda de información para este proyecto no se pudo encontrar un documento escrito, recortes o algún artículo que se enfocara en este tema.

Antecedentes.

Uno de los antecedentes claros de la formación e iniciación en músicas andinas colombianas para formato típico Bandola Andina, Tiple y Guitarra, es la *Cartilla de Iniciación Musical Música Andina Occidental Entre Pasillos y Bambucos*, de Luis Fernando Franco Duque, que hace parte del *Plan Nacional de Música para la Convivencia del 2002*, que como propósito tiene el de “Ampliar las posibilidades de práctica, conocimiento y disfrute de la música a través de la creación o fortalecimiento de Escuelas de Música en todos los municipios; además, busca hacer de la música una herramienta que contribuya al desarrollo de los individuos y de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para las nuevas generaciones de colombianos, y a la construcción de proyectos colectivos en torno a esta expresión artística. Las escuelas de música posibilitarán el desarrollo de prácticas colectivas de música tradicional, coros, bandas y orquestas, generando, de esta manera, espacios de expresión, participación y convivencia”.

Por otro lado, la Fundación Batuta desde el año 1990 desarrolla la formación de niños y jóvenes en situación de vulnerabilidad, con el programa a nivel nacional de música entre las cuales utiliza músicas colombianas y con la misión de “Contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de los niños, niñas, adolescentes y jóvenes de Colombia, mediante una formación musical de excelencia, centrada en la práctica colectiva, desde una perspectiva de inclusión social, derechos y diversidad cultural”.

Objetivo general

Analizar tres obras del maestro Héctor Cedeño Paredes de Tuluá, como herramienta para la formación de instrumentistas principiantes en Bandola Andina, Tiple y Guitarra.

Objetivos específicos

1. Aportar en la formación e iniciación en músicas colombianas, por medio de un documento de investigación acerca de las composiciones para trío típico colombiano del maestro Héctor Cedeño.
2. Incentivar al estudio de la Bandola Andina, Tiple y Guitarra por medio del análisis de tres obras del maestro Héctor Cedeño.
3. Aportar al programa de formación en música del conservatorio Antonio María Valencia con un proyecto de investigación en pedagogía para iniciación en músicas colombianas del siglo XX compuestas en el Valle del Cauca.

Estado del Arte

De acuerdo a los diferentes materiales documentados que existen acerca de las músicas andinas colombianas, se recopilan algunos temas en este estado del arte acerca de: la enseñanza inicial, la iniciación en músicas colombianas, a los instrumentos típicos de la música Andina colombiana (Bandola, Tiple y Guitarra), al formato típico de trío colombiano, a la Estudiantina como gran formato de interpretación de músicas Andinas colombianas, a la industria musical y al maestro Héctor Cedeño Paredes como compositor tuluense. Se presenta un estado del arte en donde se evidenciarán aspectos históricos acerca de las composiciones de músicas andinas colombianas, se referenciarán autores con aportes destacados a cada una de las palabras claves planteadas en este trabajo de grado, se tomarán datos bibliográficos acerca de autores como el maestro Cedeño y maestros que han dejado plasmada información acerca de sus experiencias en la pedagogía y en el transcurrir de su historia como músicos y compositores.

En este trabajo se analizarán tres (3) obras compuestas por el maestro Héctor Cedeño del municipio de Tuluá, las cuales son obras de iniciación musical para estudiantes

instrumentistas en Bandola Andina, Tiple y Guitarra. En estas obras se podrán evidenciar las estrategias compositivas del maestro Cedeño para un nivel inicial en la música Andina colombiana, en donde habrán recursos armónicos, melódicos, de técnica instrumental y de ritmo. Asimismo, diferentes ritmos musicales de que hacen parte de la región Andina colombiana, discursos de pregunta respuesta entre instrumentos, cambios de signatura y tempo en la misma obra.

Música Andina colombiana

La zona andina colombiana comprende los departamentos de Nariño, Putumayo, Cauca, Valle, Quindío, Risaralda, Antioquia, Cundinamarca, los Santanderes, Tolima, Huila y Boyacá; su música contiene variedad de aires o ritmos musicales como el Pasillo, Bambuco, Guabina, Torbellino, Danza, Contradanza, Vals, Bunde, Rajaleña, Caña y fox-trot.

Las músicas folclóricas y puntualmente las músicas andinas colombianas, han tenido gran aporte en la identidad cultural del país, es así como a las músicas del centro de Colombia se les llamaban músicas nacionales. *La música, por su naturaleza simbólica y por ser una de las expresiones culturales presente en todos los contextos, con capacidad de influir en la vida cotidiana de individuos y comunidades, ha sido escogida como una de las estrategias culturales prioritarias para contribuir con los propósitos políticos y sociales del actual Plan Nacional de Desarrollo. Plan nacional de música para la convivencia (2020).*

Cuando se habla de música tradicional, puede darse para diferentes visiones, sobre todo si estas se realizan incluyendo un gran componente de la industria musical. *Existe un gran sector – Académico y no académico – que la concibe con cierto halo romántico, como si se tratara de elementos supervivientes de un pasado lejano que han permanecido como inmunes a las transformaciones en el tiempo. Los cambios contemporáneos son percibidos como degradaciones que atentan contra la producción de estas prácticas y por lo tanto aparecen tensiones en torno a lo tradicional, aunque últimamente una gran mayoría resalta la importancia de las propuestas que lo toman como base. Pardo, Rojas Mauricio. (2009).*

Las músicas andinas colombianas han tenido transformaciones de acuerdo a la época y a los compositores. Es por esto, que estas músicas han tenido influencias del jazz, la música

clásica, el bossa nova, el tango y las músicas contemporáneas del siglo XX. *La música andina colombiana dejó de ser la misma desde la aparición en escena del Trio Nueva Colombia. Pero antes de él, Fernando “Chino” León estaba lanzando su Orquesta de Cuerdas Colombianas Nogal. Y un par de décadas antes, un maestro de la guitarra nacido en Yolombó, León Cardona, estaba creando composiciones a ritmo de bambuco y pasillo en las que estaba involucrando sus años de experiencia en el jazz y la bossa nova, géneros que tocaba en los grilles bogotanos en la década del 50.* Radio Nacional de Colombia (2016)

Músicos de la talla de Oriol Rangel, Adolfo Mejía, Luis A. Calvo, Maruja Hinestroza, Luis Uribe Bueno, Jesús Zapata Builes y León Cardona, entre otros, dieron a la música tradicional colombiana un giro total, por su calidad en composición, ejecución - interpretación y variedad de estilos-; su música fue valorada e interpretada para un público más amplio, además estas obras forman un repertorio variado como legado para las siguientes generaciones de músicos. Fue a partir de la década de los años 80 del siglo XX, cuando tomaron fuerza y se institucionalizaron en distintas regiones del país los Festivales de Música andina colombiana que en sus inicios y a pesar de la poca difusión, lograron al trasegar de los años, que al menos se conociera y se valoraran tanto músicas tradicionales como sus artífices, intérpretes y compositores. José Revelo Burbano (2012)

Iniciación en música

La iniciación en música como estudio, se da generalmente en la etapa de la niñez, ya sea con clases en la escuela, particulares o por parte de sus padres. Esto nos da un panorama pedagógico a tratar con el proyecto y un público objetivo un poco más acotado. Los niños y niñas en su etapa de infancia deben estar en un aprendizaje constante. Asimismo e inconscientemente, quieren hacer de su aprendizaje un juego. La música debe hacer parte del juego de aprender y es por esto que diferentes teorías pedagógicas concuerdan en que hacer disfrutar al máximo al alumno por medio de la música, es más efectivo para la captación de la información.

El especialista en educación infantil ha de ser el motivador y coordinador del proceso educativo del niño. Su misión es guiarlo y ponerlo en condiciones de relacionar lo que sabe con las nuevas experiencias (aprendizajes significativos), de manera que pueda construir su conocimiento, potenciando sus facultades y desarrollando la sensibilidad, las aptitudes y la actitud positiva hacia la música. Su intervención educativa referida al ámbito de la expresión musical, tendrá como objetivo desarrollar unos procesos de enseñanza-aprendizaje que capaciten a los niños para percibir y expresarse a través de la música, lo que significa educar (desarrollar) su oído, la voz y el ritmo. Bernal (1999).

En lugar de enseñar conocimientos y técnicas, tendrán por tarea incitar a los niños a lo que ellos ya hacen, es decir a interesarse por los objetos que producen ruido (que ya los fascinan), luego a actuar sobre esos objetos para actuar sobre los sonidos (cosa que hacen por sí mismos), a prolongar esa exploración sonora (basta no impedírsela) de modo de realizar secuencias musicales. En pocas palabras, se trata de descubrir y alentar comportamientos espontáneos y guiarlos lo suficiente para que tomen la forma de una auténtica invención musical. Delalande (1995).

Teniendo en cuenta diferentes corrientes de la pedagogía de comienzos del siglo pasado, los teóricos de la pedagogía musical concuerdan en que la música debe enseñarse con base en la experiencia con el juego y la interacción con la música, y no con tratados teóricos y clases estáticas como la pedagogía tradicional. *A finales del siglo XIX y comienzos del XX, se produce un proceso de renovación pedagógica y son numerosos tanto los métodos como las orientaciones didácticas que surgen. Unos darán mayor importancia a la fundamentación psicológica de la pedagogía, otros adaptarán la enseñanza a las aptitudes y a las diferencias individuales, etc. Pero, realmente, la preocupación por la educación musical se pone de manifiesto en una serie de músicos (pedagogos) que, cuestionándose la manera tradicional de enseñar música, consideran que la educación musical ha de llevarse a cabo en los centros escolares, en un ambiente de juego, alegría y confianza que desarrolle la creatividad. Bernal (1999).*

Si para Dalcroze la educación musical se presenta como una educación rítmica a través del movimiento corporal, con la finalidad de crear una corriente de comunicación continua entre el cerebro y el cuerpo, Willems, inspirado en sus ideas, aconseja la educación musical desde las primeras edades, cuando el niño es más sensible al medio musical (canciones de

cuna, infantiles...), basa su metodología en la toma de conciencia del factor psicológico y pedagógico, dando una extraordinaria importancia al desarrollo de la sensorialidad auditiva y fundamentando la enseñanza de los más pequeños en dos condiciones esenciales: la necesidad de poseer un conocimiento profundo de los principios psicológicos de la educación musical, y la necesidad de disponer de un material apropiado para emprender la educación sensorial de los niños. Willems (1976).

Industria musical.

Las industrias culturales encuentran una expresión más humana a partir del arte, donde se logra una ritualización de sucesos y acciones sociales que se incorporan en la cotidianidad y en el mercado como un bien cultural que se adecua a las necesidades y deseos de expresar, participar de un espacio y relacionarse con las diversas manifestaciones culturales que especialmente convergen en las capitales, para dar forma a ciudades cosmopolitas y libres de toda restricción social y cultural. Por esta razón, la música es catalogada como una industria cultural, con creadores y productores de obras, que respaldados por las nuevas tecnologías realizan la distribución en masa que permite fortalecer la dinámica de la identidad e integración cultural en las sociedades, así como el impulso del mercado económico. Arcos (2008)

Si se buscan algunos ejemplos actuales de cómo la música colombiana sigue estando "semipresente" en la industria musical y que según como lo ven los sectores del entretenimiento, se pueden encontrar diferentes posturas. Están los que aseguran que las músicas colombianas están pisoteadas por las nuevas músicas "Comerciales" o los que aseguran que las músicas andinas colombianas siguen presentes quizá en menor medida, pero firmes.

De hecho, que un grupo como Los Rolling Ruanas, que mezcla carranga con rock, se haya llevado una ovación en el festival de Rock al Parque, muestra que se están haciendo cosas nuevas. Y como ellos hay otros artistas que, aunque no son tan conocidos, también tienen propuestas interesantes: se trata de bandas como el Quinteto Leopoldo Federico, que acaba

de publicar un disco en el que interpreta bambucos con instrumentos de tango; el trío Palos y cuerdas, que ha grabado con saxofonistas de jazz y que alguna vez interpretó sus canciones con guitarra eléctrica; o el trío Nueva Colombia, de Germán Darío Pérez, el precursor que comenzó en los festivales a incluir sonidos más elaborados en su música. Semana (2017).

Colombia es uno de los países latinoamericanos en llevar la delantera en la explotación económica de la música. Se tienen como espacios importantes de negociaciones de músicas "independientes", los mercados musicales, Bogotá Music Market, Circulart, Mercado Musical del Pacífico, Mercado Musical del Caribe, Mercado Musical Sancocho y el Mercado Insular. Éstos promueven la interacción entre compradores y artistas quienes en ruedas de negocios, showcases y workshops, pueden ver la oferta y demanda de la industria musical del país. Asimismo las industrias musicales "comerciales" que son las que más genera dinero por la capacidad económica y de difusión, están compitiendo fuertemente al lado de Brasil, México, Argentina y Puerto Rico con productoras y sellos nacionales.

Trío Típico Andino Colombiano

Formato musical que se ha utilizado en la región centro de Colombia para interpretar las músicas andinas colombianas, integrado por Bandola Andina, Tiple y Guitarra. En este formato se han dado a conocer muchas agrupaciones de distintos lugares del país con sus composiciones y formas de interpretar.

El trío típico tiene sus orígenes hacia la segunda mitad del siglo XIX, pasillos, bambucos, danzas y marchas componían el repertorio con el cual amenizaban las tertulias en ciudades y veredas sobre la cordillera, es llamado trío típico para diferenciarlo de las demás agrupaciones a conformada por tres instrumentos. Cuando se habla de trío típico se refiere a el conjunto musical conformado por tiple, guitarra y bandola. El papel de cada instrumento dentro del trío típico estuvo muy definido en sus inicios, la bandola llevaba la melodía, mientras que el tiple y la guitarra mantenían el papel de acompañantes, el tiple "surrungueaba" los ritmos, a su vez, la guitarra con sus bordones le daba peso al acompañamiento. Cardona (2008).

El trío típico colombiano tuvo transformaciones por diferentes visiones, agrupaciones, regiones y composiciones. *En el desarrollo posterior del trío instrumental andino van a ser clave músicos que merecen especial atención: Héctor, Gonzalo y Francisco Pacho Hernández, los ya casi legendarios Hermanos Hernández. Nacidos en el departamento de Caldas, en los años veinte formaron un trío de excepcional calidad artística (guitarra, bandola y tiple, respectivamente). Estos músicos aportaron técnicas novedosas e integraron su repertorio con obras nacionales y extranjeras, además de exaltar y desarrollar maneras expresivas propias de la tradición musical regional. Bandola, tiple y guitarra van ganando autonomía. La tradición, la creatividad y una voluntad de renovación abren otros espacios al típico trío de cuerdas pulsadas de los Andes colombianos. Así, se va construyendo ese eslabón vital entre la cultura popular y la académica, cuyo fruto maduro se concreta en el formato contemporáneo del trío instrumental andino de Colombia, para el que comienzan a escribir destacados compositores y arreglistas.* Cardona (2008)

Así mismo, cuando la forma de denominar corresponde a enfatizar si es vocal o instrumental, como lo afirma José Manuel Gaviria en su trabajo Recitales Didácticos de Música Andina Colombiana a través de la Guitarra en Colegios de la Ciudad de Pereira (2009), donde asegura que “...podría decirse que este formato instrumental como trío típico instrumental colombiano, conformado por tiple, guitarra y bandola, es el más conocido en la Música Andina Colombiana, la calidad de sus intérpretes debe ser elevada, puesto que exige de cada ejecutante una gran destreza”. (60) Por último, la referencia de Julián Poveda Murcia en su trabajo de grado Único Trío – Gestión Musical del Grupo Único Trío (2015), al usar la denominación trío andino colombiano para ubicarlo en una región geográfica específica. Montenegro (2016).

La estudiantina es el formato que derivó del trío típico colombiano, es la orquestación de más instrumentos que acompañan a la Bandola Andina, Tiple y Guitarra que ya toman el papel de instrumentos base en esta formación. Para el maestro Héctor Cedeño fue la agrupación más importante, ya que escribió muchas de sus obras para este formato. Creó el festival “Santa Cecilia” para músicas en este formato y su estudiantina “Estudiantina Cedeño”. El Encuentro Nacional de Estudiantinas “Héctor Cedeño” que se realiza en su honor en la ciudad de Tuluá y que lleva su nombre, es un importante evento que destaca esta formación musical. *Si bien es cierto que el trío típico es la célula madre de las agrupaciones*

de música andina colombiana, es preciso decir que el formato que llevó por primera vez la música andina colombiana de la calle a los salones y que además traspasó las fronteras de nuestro país, fue la estudiantina, encarnada en la agrupación “Lira Colombiana” y una persona: Pedro Morales Pino (1863-1910) compositor, arreglista, bandolista y guitarrista nacido en Cartago, su obra cristalizó la esencia de los aires andinos de pasillo, bambuco y danza, no sólo mediante buenas e inspiradas melodías, sino con el acertado discernimiento de su teoría musical inherente. Esto le permitió escribir correctamente sus ritmos y realzarlos en arreglos, tarea que habían eludido sus antecesores. Mejoró la práctica interpretativa de la música popular, llevándola a una "orquesta típica" creada para su ejecución y a su vez trajo la música europea al conjunto típico. Este gesto, que aún hoy en día se repite con ansias por la validación universal de un lenguaje particular, tuvo en Morales Pino el mejor exponente en el momento histórico preciso, cuando la resolución de la cuestión del nacionalismo musical se hacía impostergable. Cardona (2008).

La Bandola Andina.

Instrumento popular de los Andes colombianos, como un cordófono híbrido que evolucionó a partir de la guitarra renacentista del siglo XVI. Pertenece a la familia de los laúdes de mástil o cuello largo, con trastes y cuerdas de acero en órdenes dobles y triples, pulsadas con plectro, tapa en forma de pera como las mandoras y laúdes, caracterizadas por su caja con aros y tapa posterior plana o ligeramente abovedada (Bernal, 2000: 38).

“considero que la bandola andina colombiana procede directamente de dos líneas instrumentales que en realidad son una sola: la de la guitarra”.

Por un lado viene de la bandurria española, instrumento del que conserva sus características de construcción (*guitarra-vandola*), su denominación y funciones instrumentales (que la relacionan con las mandoras y mandolinas), y sus relaciones de afinación (intervalos de cuarta justa entre los diferentes órdenes). Por otro lado proviene de las guitarras soprano (discantes) con forma de ocho, de las que hay referencias bibliográficas, registro fotográfico y ejemplares que datan del siglo XIX en Colombia con el nombre de

bandola (Bernal, 2000: 54). El investigador advierte, además, contradicciones respecto a la terminología empleada. Para el siglo XIX, en Colombia el instrumento tenía cuatro (4) órdenes dobles. Hacia 1860, se presume que el poeta, músico e ingeniero Diego Fallón, introdujo un quinto orden en el registro de los bajos. Luego, en 1898, Pedro Morales Pino, músico vallecaucano, adicionó un sexto orden, además de disponer los primeros cuatro órdenes triples, para un total de 16 cuerdas.

La bandola usualmente tiene a cargo las melodías y aparece acompañada por el tiple o la guitarra. Por tradición se afinaba en Si bemol como instrumento transpositor, un tono por debajo de la guitarra. A partir de 1960 algunos músicos prefieren afinarla en Do, hecho que modifica sensiblemente la región de los sonidos graves. Además, se construyen instrumentos de 12 cuerdas, donde todas las cuerdas quedan con dos (2) órdenes. Asimismo, los fabricantes utilizan actualmente diferentes estrategias desde la construcción para que las cuerdas alcancen la afinación en Do.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, puede deducirse que al igual que la música, los instrumentos musicales de la región andina colombiana son el resultado de la mezcla y adaptación de la tradición europea con las expresiones gestadas en este continente. Con adaptaciones propias hechas por los músicos de Colombia que le han dado a la sonoridad de la bandola un color único de esta región americana.

Tiple. Mientras se desarrollaba la polifonía, desde el siglo XII y hasta el siglo XVI, se utilizó la palabra *triple* para designar una tercera voz de registro agudo, ya fuera esta humana o instrumental. En castellano, la referencia literaria más antigua se encuentra en algunos de los poemas de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458). En *Triunphete de amor dice* (197, p.166). (Citado por: Puerta, 1998:55): “*de melodiosas aves/ oi sonos muy suaves/ triples, contra tenores*”. Se atribuye a la dinámica del habla popular la pérdida de la letra “r”, puesto que ya para mediados del siglo XVI era corriente el uso del término *tiple*. Estos antecedentes explican por qué durante el siglo XVIII y como lo afirma el cordofonista e investigador colombiano Manuel Bernal, los instrumentos de registro agudo, derivados de la guitarra, pasan de ser llamados discante a ser llamados *tiple*. (Puerta, David. Citado por Bernal, 2000:56). Este instrumento, hoy emblema nacional, se transforma a partir

de la guitarra renacentista. Las primeras referencias ciertas de su existencia en Colombia datan de 1791. Posee mástil con trastes, tapa y aros en forma de ocho, caja de fondo plano y cuatro órdenes triples, cuerdas de acero y cobre, tradicionalmente pulsadas con los dedos. Según datos publicados por la Orquesta de Cuerdas Notal (1995), el tiple se desarrolla en Colombia durante el siglo XIX. De tener cuatro cuerdas, pasa a ocho cuerdas hacia 1880 y luego a doce, a partir de 1890.

Actualmente, el instrumento posee doce cuerdas metálicas distribuidas en cuatro órdenes triples, de acero las tres primeras y afinadas al unísono. Los órdenes segundo, tercero y cuarto constan de una cuerda de acero entorchada, dispuesta entre otras dos cuerdas también de acero y afinada una octava abajo con relación a las dos cuerdas laterales. Aquí radica lo más valioso y original del instrumento. Su respuesta tímbrica es riquísima y desborda la escritura convencional. No obstante, amerita señalar una limitación real que le es propia: la restricción que presenta en el ámbito de los sonidos graves.

El tiple es un instrumento transpositor, cuya afinación más común solía ser en Si bemol. Desde la década de los ochenta es objeto frecuente de exploración por parte de instrumentistas y constructores. Actualmente se fabrican triples afinados en Do, con lo que se busca obtener un sonido más brillante y facilitar su ejecución en altura real. Así, el instrumento acompañante, de uso estrictamente popular generalmente tañido, rasgueado o golpeado sobre la tapa, ofrece hoy nuevos timbres y posibilidades técnicas de interpretación, que le ha permitido convertirse en instrumento solista durante la segunda mitad del siglo XX.

Siempre han sido escasos los solistas de tiple. No obstante, nombres como los de Gonzalo Hernández, Francisco Pacho Benavides, José Luis Martínez, Gustavo Adolfo Rengifo, David Puerta y Luis Enrique Parra, entre otros, se destacan en el panorama nacional. Las grabaciones por ellos realizadas, hoy hacen parte del patrimonio cultural colombiano.

La guitarra.

De origen arábigo-asiático y nombre greco-romano, la guitarra ha tenido una evolución de milenios, según se deduce de testimonios hallados en Egipto y en culturas del Asia Menor, donde se transformó el antiguo laúd. Afirman investigadores contemporáneos que hacia el

año 1000 a.C. ya existía en Egipto un instrumento de cuerda con muchas de las características que posee la guitarra actual. Pocos datos y múltiples transformaciones dificultan rastrear con precisión el proceso por el cual llegó a ser el instrumento que conocemos hoy.

Probablemente, la guitarra de cuatro órdenes fue llevada por los árabes a España hacia el siglo X y se dispersó por Europa a finales del siglo XIV; allí adquirió popularidad por ser su técnica más fácil que la del laúd y por ser portátil. Lo mismo sucedió con la guitarra de cinco órdenes dobles, común durante los siglos XVII y XVIII, y con la guitarra de seis órdenes simples, que fue acogida rápidamente, también en el siglo XVIII, porque permitía, igualmente, una técnica mucho más sencilla.

Tal vez ningún otro instrumento haya sido difundido, apropiado y transformado tan intensamente en el Nuevo Mundo como la guitarra. Comunidades aborígenes, afro descendiente, mestizo, rural y urbano, así como personas letradas e iletradas de la más diversa índole y condición han hecho de ella oportunidad de comunicación y vehículo de cultura.

La guitarra acústica ha cambiado poco desde el siglo XVI; no obstante, de ella se derivan numerosos instrumentos populares o folclóricos, hoy característicos de América Latina y el Caribe. En los Andes colombianos prevalece la afinación en Do, la forma más común, aunque existen diversas maneras de afinarla determinadas por las formas y variables que presenta cada instrumento, según las regiones y culturas donde se encuentre. Compositores e intérpretes como Gentil Montaña, Clemente Díaz, Bernardo Cardona, Héctor González, Jaime Bernal, Gustavo Adolfo Niño y Elkin Pérez, entre otros, han producido y siguen creando repertorio para guitarra solista, inspirados en músicas de raíz nacional, obras de gran belleza y de dimensión contemporánea.

La estudiantina

Si bien es cierto que el trío típico es la célula madre de las agrupaciones de música andina colombiana, es preciso decir que el formato que llevó por primera vez la música andina colombiana de la calle a los salones y que además traspasó las fronteras de nuestro país, fue la estudiantina, encarnada en la agrupación “Lira Colombiana” y una persona: Pedro Morales Pino (1863-1910) compositor, arreglista, bandolista y guitarrista nacido en Ibagué-Tolima y

criado en Cartago-Valle. Su obra cristalizó la esencia de los aires andinos de pasillo, bambuco y danza, no sólo mediante buenas e inspiradas melodías, sino con el acertado discernimiento de su teoría musical inherente. Esto le permitió escribir correctamente sus ritmos y realzarlos en arreglos, tarea que habían eludido sus antecesores. Mejoró la práctica interpretativa de la música popular, llevándola a una "orquesta típica" creada para su ejecución y a su vez trajo la música europea al conjunto típico.

Este gesto, que aún hoy en día se repite con ansias por la validación universal de un lenguaje particular, tuvo en Morales Pino el mejor exponente en el momento histórico preciso, cuando la resolución de la cuestión del nacionalismo musical se hacía impostergable.

Mucho de lo que se hace hoy en día en Colombia en tríos, cuartetos y estudiantinas debe remitirse al legado de Morales Pino, no sólo por haber sido el pionero de esta expresión a nivel profesional, sino el epígono insuperable con el cual todavía se compite en romántica imitación.

La conformación básica de la estudiantina está compuesta por bandolas, tiples, guitarras, y contrabajo, generalmente las bandolas están organizadas en primera, segunda y tercera voz, los tiple y las guitarras suelen estar distribuidas en primera y segunda voz, este formato se remonta a los tiempos de Pedro Morales, quien vio en las bandolas un instrumento más fácil de adquirir que los violines y con mayor capacidad de ensamble con los demás instrumento en comparación a las trompetas, que eran otra opción para desempeñar el papel melódico dentro del formato.

Las estudiantinas se destacan por poseer una gran capacidad sonora y armónica, y representan para la música andina colombiana lo que la orquesta de cuerdas sinfónicas para la música clásica.

El repertorio disponible para este formato no solo es de música andina, de hecho en los inicios de este tipo de agrupación era muy común en sus recitales alternar obras universales con los aires populares.

Desde que se formó la Lira Colombiana a finales del siglo XIX son muchas las composiciones y agrupaciones que siguieron nutriendo nuestra música de la cordillera. Nombres como la Lira Antioqueña, Ritornelo y Nogal Orquesta, dan fe de la labor que los formatos de estudiantina y orquesta de plectros han hecho por nuestra música típica, labor que va más allá de difundir los aires andinos para convertirse en toda una escuela que ha brindado al país los mejores intérpretes en instrumentos como el tiple y la bandola andina.

En la actualidad las estudiantinas han ampliado su formato instrumental dando cabida a otros instrumentos como flautas, violines y xilófonos, aportando una sonoridad más universal y unos arreglos con mayor capacidad tímbrica .

Formación musical

La formación musical profesional en Colombia está a cargo de universidades e institutos de educación superior públicas y privadas, tanto en las carreras de música clásica “ como en las de folclor y jazz. Lastimosamente el acceso a estos estudios superiores no son accesibles a toda la población del país, debido a la deficiencia que hay en las políticas de educación nacional, quienes deberían proyectarse también a diferentes municipios y no solo a las capitales. Asimismo, existe poca oferta de estas carreras en las universidades públicas como también poco interés en que la población acceda a este nivel de educación. Teniendo en cuenta el nivel socioeconómico de la mayoría del país que no tiene para pagar una universidad privada como la Javeriana, Sanbuenaventura o la del Bosque, muchas de las personas que quieren acceder a estudiar la música como carrera profesional, tienen que optar por ser “autodidactas ” o estudiar de manera informal.

En este sentido las músicas andinas colombianas hasta hace poco no se podían estudiar de manera profesional porque las universidades estaban enfocadas solamente en carreras de música “clásica”. Por lo tanto muchos de los compositores e instrumentistas de éstas, estudiaban con el enfoque clásico y después se dedicaban a las músicas del folclor andino colombiano y los que no podían estudiar, lo hacían de forma autodidacta .

Los procesos de formación buscan el encuentro de los saberes que se han establecido en torno a las prácticas musicales: la transmisión oral, las lógicas particulares, las formas de construcción y transmisión de conocimiento, sus mecanismos de legitimación; y por otra parte, los saberes construidos en los espacios académicos ordenados por la escritura, la investigación, la elaboración teórica y la sistematización. Para Dalcroze (1912), *La educación no consiste en crear en el alumno facultades que no posee, sino más bien en ayudarles a sacar el mayor provecho posible de las facultades que ya posee.*

El niño se interesa con alegría en todos los ejercicios en los cuales puede participar su cuerpo. Excitemos este interés y hagámoslo servir a nuestros proyectos de educación futura.

De todas formas es importante resaltar que en la actualidad, ...*en los Departamentos de Música de varias universidades del país, la música tradicional hace parte de los currículos y programas académicos, después de validar, analizar y comprender que en nuestra tradición musical existen verdaderos artífices, compositores, creadores e intérpretes de diversos géneros cuyas propuestas son valiosas y merecen atención.* José Revelo Burbano (2012)

Héctor Cedeño

Compositor musical oriundo de San Pedro- Valle, quien a muy temprana edad llegó a Tuluá. Allí tomó sus primeras clases de música con el maestro Sergio Echeverri, quien lo introdujo en el mundo de la música colombiana y que a través de su agrupación musical conoció la bandola andina.

En un concierto en Armenia-Quindío, conoció a Arcesio Pérez, un estudiante del Conservatorio Nacional quien lo introdujo en el estudio de gramática musical, lo cual le permitió tener herramientas para leer y escribir.

En 1936, el maestro Cedeño formó parte de la banda municipal de Tuluá de la mano del director Cartagüeso Benjamín Marín, quienes daban los conciertos de retreta cada domingo en el parque Boyacá y parque Bolívar del municipio. Después de haber detenido el funcionamiento de la banda municipal durante algún tiempo, desde 1946 hasta 1960 fue el maestro Cedeño quien tomó el papel de director.

Con la llegada de sus hijos, el maestro Cedeño formó la “Estudiantina Cedeño” donde hacían parte Glauco Cedeño, Juvenal Cedeño y Carlos Cedeño, quienes tiempo después formarían el “Trío Cedeño” ganando el XI festival el Mono Núñez de Ginebra.

El maestro Cedeño cuenta la anécdota de la composición del Himno a Tuluá de la mano del poeta Guillermo E. Martínez: ”En relación con el Himno a Tuluá, me contaba el maestro, que por allá por el mes de abril del año 1937, estando él dedicado a sus quehaceres de profesor de música, llegó a visitarlo el poeta Guillermo E. Martínez, muy joven aún, estrenando su mayoría de edad en aquel entonces, como siempre amable y familiar, extrovertido y excelente conversador, quien después del saludo afectuoso, extrajo del bolsillo interior de su saco, un papel, que al desdoblarlo le entregó diciéndole: *Aquí le entrego maestro, unos versos a la madre querida, quiero que usted le haga la música. El poeta los leyó en voz alta, me parecieron muy bellos y fue así como me di a la tarea de componer su*

música. Era un hermoso y sentido canto al terruño adorado, era indiscutiblemente un himno, contó el maestro. Y como tal, unos meses más tarde, exactamente el 22 de noviembre del mismo año, en la tradicional Fiesta de Santa Cecilia, Patrona universal de la música, en los salones de Radio Tuluá, que por aquellos días funcionaba en el tercer piso de la tradicional y viejo Bar Central, se estrenó el Himno con una ejecución extraordinaria a cargo de la Estudiantina del Maestro bajo su impecable dirección, colmando de una inmensa y profunda emoción a todos los asistentes y a quienes lo escucharon por las ondas de la emisora de la ciudad, desde sus hogares. Los más afectados, indudablemente, fueron sus autores, quienes vibraron al sonido de cada una de sus notas. Tuluá, entonces ya tenía su himno desde ese 22 de Noviembre de 1937, aunque no todavía de manera oficial“. Carlos Ochoa Martínez (2011).

Marco de Referencia

Tuluá

Es uno de los municipios de la subregión centro del Valle del Cauca, el cual es llamado corazón del Valle por esta ubicación. Tiene como municipios vecinos San Pedro, Andalucía, Río Frío, Trujillo y Bugalagrande.

Valse

El vals (del galicismo *valses*, que a su vez procede del germanismo *Walzer*, término proveniente del verbo alemán *walzen*, 'girar, rodar') es un elegante baile musical a ritmo lento, originario del Tirol (Austria) por el siglo XII y del sur de Alemania. El vals conquistó su rango de nobleza en Viena durante los años 1760, y se puso de moda en esa ciudad sobre los años 1780 expandiéndose rápidamente a otros países. Algunos autores creen que el vals tuvo su origen en la *volte* o *volta*, danza de baile en tres (3) tiempos practicada durante el siglo XVI. La palabra *vals* nació en el siglo XVIII, cuando este baile se introdujo en la ópera y en el ballet.

El Vals es una danza en ritmo de $\frac{3}{4}$, que tuvo origen a fines del siglo XVIII. Es una modificación del Ländler o deutsche Tanz de Austria. Para 1809 el chauvinismo colonial español advertía sobre las escandalosas danzas traídas por los franceses a las colonias. Se destacan la “Balsa” y la contradanza como las invenciones más indecentes que la diabólica Francia introduce. (Meza 2008). Así, en una editorial publicada por Aviso de La Habana se advertía sobre los gestos y meneos lascivos que producían fatiga y calor en el cuerpo que a la vez llevaba a pecados más peligrosos (Carpentier 1989:121).

Pero con todo, el vals toma un lugar de importancia en Latinoamérica, y en el Istmo centroamericano aumenta la cantidad de compositores que le abordan. Por lo que al hablar del vals en Guatemala se pueden citar una cantidad de compositores que como Germán Alcántara (1863-1910) o Julián Paniagua (1856-1946) le dedican un importante espacio; en Costa Rica podemos citar a Willlian Fernández Matheu () o a Julio Mata (1899-1969), en Nicaragua a Alejandro Vega Matus (1875-1937) y así en cada país sin duda se podrían citar no pocos casos.

El ritmo de Vals es uno de los más populares en Europa (su cuna) y en América. A partir de él se han desarrollado en nuestro país otros ritmos como el pasillo, la guabina y la criolla. (Vásquez 2017).



Gráfico 1. Ritmo Vals

“Valse Infantil”:

El “Vals Infantil” es una de las obras del maestro Héctor Cedeño para iniciación musical escrita para formato de trío típico colombiano. Está escrito en ritmo de Vals en signatura de tres por cuatro (3/4), en C (Do mayor).

Marcha

Se estructura en signatura binaria o cuaternaria, aunque la más común es la binaria. Su ritmo lleva a la división de los tiempos en dos valores desiguales, siendo el primero más largo que el segundo, para lo cual se suele usar el puntillo. De esta manera, se consigue una acentuación que ayuda a llevar el paso.

La marcha es una composición instrumental destinada a marcar el paso reglamentario de la tropa o de un cortejo en ciertas solemnidades. Es por tanto su origen principalmente militar. Concretamente, la música para marcha es una ornamentación de un ritmo de tambor repetido y regular.

La denominada marcha «culta», es decir, la que no tiene esencialmente función militar, fue introducida a través de las óperas y ballets de Lully; son frecuentes las marchas procesionales en las óperas de Haendel, Mozart, Verdi y Wagner. Dentro de las marchas escritas para teclado, hay que destacar las compuestas por Schubert, Schumann y Chopin.

Los ritmos de una marcha están claramente divididos en una métrica simple de cuatro pulsos por compás. Los pulsos 1 y 3 tienen un acento más fuerte que el 2 y el 4. (Cripps 1988)

“Pequeño concierto en Bb mayor”

Hace parte de las composiciones del maestro Cedeño para iniciación musical en Bandola Andina, Tiple y Guitarra. Escrito en ritmo de marcha en signatura de cuatro por cuatro (4/4) en tonalidad de Si bemol mayor.

Formas musicales.

A lo largo de la historia se han ido formando diversas definiciones de forma musical y estructura musical. En cuanto a los conceptos referentes a estructura, encontramos términos como: orden, ordenación, permanencia, manera de asociación, elementos y relaciones de interdependencia, conjunto de relaciones, grupo de propiedades, conjunto de relaciones jerárquicas y funcionales, se encuentran frecuentemente asociadas al término estructura. La definición de forma se encuentra asociada con términos como: cualidades del estilo, aspecto, distribución peculiar de la materia, apariencia externa, normas externas. Se observa que en ambos grupos de palabras existe una conexión interna.

Dentro de los modelos lineales de análisis musical el modelo propuesto por Schenker ([1935]-1979) postula que la experiencia de la forma en la música tonal es el resultado del modo en que la obra despliega en el tiempo su estructura subyacente, mediante las elaboraciones lineales de superficie de la conducción vocal de dicha estructura. A medida que la obra progresa desde la estructura profunda hacia los niveles más superficiales, aquellas notas de mayor jerarquía o estructurales son elaboradas y ornamentadas, de modo que la obra es el resultado de la elaboración de dicha estructura subyacente, la que se despliega en el tiempo a través de ella. (Pérez 2011)

El estudio de la forma musical se refiere al análisis de la organización de la música en el tiempo, es decir a la segmentación del discurso musical en secciones significativas y al estudio de las relaciones entre esas secciones.

La audición de música requiere poner en juego simultáneamente la percepción auditiva y la capacidad de memoria. La decodificación del mensaje sonoro (musical, verbal, etc) tiene necesariamente que organizarse en el tiempo apelando a la memoria. La comprensión del discurso musical requiere identificar puntualmente los fenómenos, compararlos con otros ya escuchados y observar si son idénticos, similares o diferentes entre sí. De este modo, es posible determinar los momentos de cierre de la exposición de cada fenómeno, instante en que retroactive se lo comprende. La audición es siempre un proceso que avanza en el tiempo y a la vez retrocede reconstruyendo comprensivamente lo ya escuchado. (Aguilar 1998).

Recursos técnicos

Bandola Andina

Postura

Lo más importante con respecto a la postura del instrumento y del ejecutante, es que éste último tenga buena visión sobre el diapasón y que su brazo derecho se coloque en el vértice que forman el aro y la caja armónica. Es muy importante que el brazo no quede ni “encaramado” ni “colgado” sobre el aro. Este instrumento por su forma de “pera” no posee cintura como el tiple o la guitarra, por eso es casi imposible apoyar la bandola en una sola pierna; lo mejor es colocar la bandola en medio de las piernas, tanto si se toca con los dos pies apoyados como si se toca haciendo carrizo.



Con escabel para la pierna Izquierda



Con ambos pies en escabel o apoyapié



En posición de Carrizo



Con ayuda de escabel Gitano

Gráfico 2. Posición Bandola

(Camavaro 2017)

Pajuela, plectro o púa.

Apoyo en dos puntos.

La púa la sostienen el dedo pulgar y el índice. Esta manera de tomar la púa da como resultado un toque de menor volumen y es posible que ésta no sea fácil de controlar en los

trinos. Sin embargo muchos efectos que se pueden hacer en la bandola, necesitan de ésta manera de tomar el plectro.



Gráfico 3. Apoyo plectro en dos puntos.

Apoyo en tres puntos

El apoyo en tres puntos consiste en tomar la púa con el dedo pulgar y con el medio y el índice nos ayuda a controlar la parte superior de la púa. Con esta posición podemos lograr un volumen mayor y al mismo tiempo un mejor control tanto de la mano como de la púa cuando tenemos que hacer pasajes a diferente intensidad.



Gráfico 4. Apoyo plectro en tres puntos

(Camavaro 2017)

Trémolo.

Técnica utilizada en los instrumentos de cuerda pulsada para alargar la duración de una nota, se realiza repitiendo rápidamente la misma, creando la ilusión de una nota que tiene un efecto ligado a manera del arco en los instrumentos de cuerda frotada.



(tambien se puede en doble cuerda o triple cuerda)



Gráfico 5. Escritura Trémolo

En Colombia, tradicionalmente, acostumbramos realizarlo haciendo repeticiones muy veloces del ataque sobre un orden, y lo utilizamos como en general ocurre en otras partes con el instrumento de plectro, para sostener la sonoridad de las notas largas, o como recurso expresivo de fraseo, en pasajes lentos que requieren de un sonido ligado. (Forero F. , 2010, pág. 211)

Diferentes sonoridades y virtuosismo adquiere el bandolista que experimenta con el tremolo controlado, trémolo en doble cuerda, trémolo ejecutado con sordina, efecto brisado de fricción o sordina.

Proyecta un sonido fuerte y estridente; en la bandola se hace pulsando cerca al puente. Sul – tasto: proyecta un sonido opaco y pastoso, se ejecuta pulsando sobre el diapasón. (Medina, 2012, págs. 32 - 35)

Este tipo de articulación se utiliza para separar muy claramente una nota de otra, y generar una sonoridad incisiva, con la mano derecha se ataca brevemente, la cuerda para luego regresar inmediatamente y tapar con el plectro la misma. De la velocidad con que se apague el sonido, depende el mayor o menor grado de efecto conseguido. (Forero F. , 2010, pág. 189)

Cabe anotar que el tremolo en doble cuerda puede ser utilizado en más de dos cuerdas, pero se debe tener en cuenta la disposición de los intervalos para que estén en cuerdas consecutivas. (Vera 2013)

“... yo si soy un convencido de que hay que desarrollar una sonoridad general de base del instrumento, de ahí en adelante construir el sonido de uno, no quiero hablar de que se vuelva un estereotipo de que todo el mundo toque igual, no para nada, eso me parece desagradable, pero lo que sí creo como docente del instrumento, me preocupo por trabajar, es que uno debe consolidar un sonido básico, todo el mundo debía tenerlo, como ocurre con el violín, con la guitarra o ese tipo de cosas de ahí para arriba uno construye su sonido que deriva de experiencias personales, del gusto del carácter de tanta cosas...” (Forero entrevista citada, 2013)

Metálico.

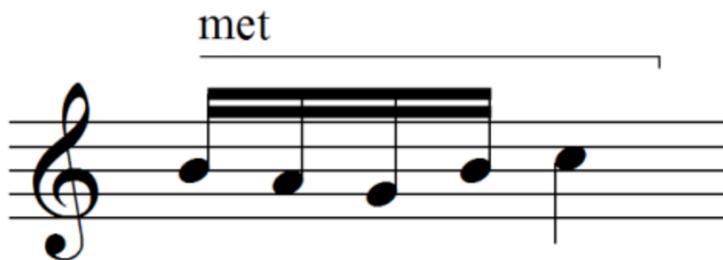


Gráfico 6 Escritura metálico

Este efecto se logra pulsando las cuerdas lo más cerca posible del puente. Se indican generalmente las notas que van con este efecto con una línea continua o línea punteada. A su vez el metálico también ofrece posibilidades de matices fortes o pianos. Efecto de gran calidad tímbrica. Es utilizado mucho en la MÚSICA ANDINA COLOMBIANA, también suele aparecer toda la palabra metálico. (Vera 2013).

Armónicos.

“...Cada sonido producido en cualquier cuerpo sonoro, sea una cuerda o una columna de aire que oscila, es una combinación del sonido que produce la cuerda al aire, llamado fundamental o primer armónico (o primer parcial), y algunos armónicos (segundo parcial y superiores). Estas notas normalmente se oyen como un solo sonido o uno compuesto. Los armónicos dan un color individual o timbre a la fundamental, y en los instrumentos de cuerda pueden aislarse tocando la cuerda ligeramente en los diferentes nodos , en lugar de pisando la cuerda firmemente con el diapasón. Cuando se toca ligeramente la cuerda LA en una viola, en el punto medio entre la cejilla y el puente, por ejemplo, se impide que la cuerda vibre en toda su longitud. La parte que vibra está en realidad cortada en dos mitades y cada una suena una octava superior a la del sonido que produce la propia cuerda al aire (en una relación de 2:1). En teoría, no importa si se da la arcada por el lado del nodo correspondiente a la cejilla o al puente, ya que ambas mitades de la cuerda dan la octava superior...” (Adler, 2006)

Ornamentación melódica:
Mordente.

Se identifica con y es la alternancia de la nota escrita, la nota superior, y de nuevo la primera nota lo más rápido posible. También existe el mordente inferior que se identifica y es lo mismo que el anterior pero con la alternancia de la nota inferior. (Contreras 2016)

Apoyatura.

Se identifica con una figura más pequeña que está ubicada antes de la nota que se va a modificar; la apoyatura le quita la mitad de tiempo a la nota principal y cuando es con puntillo le quita una tercera parte. (Contreras 2016).

Acciaccatura.

Se identifica con una figura más pequeña traspasada por una línea diagonal que está ubicada antes de la nota que se va a modificar; la acciaccatura se toca lo más rápido posible y en algunos casos se tocan las dos notas al mismo tiempo cortando seguidamente el sonido de la acciaccatura y dejando prolongado el sonido principal. (Contreras 2016).

Glisandos.

El efecto es el de la nota arrastrada hasta llegar a la altura deseada, este efecto se hace deslizando alguno de los cuatro dedos de la mano izquierda hasta el sonido deseado. Por facilidad en la digitación también se realiza la misma ejecución sin que suene el glisando. Ligaduras de dedo: Cuando es superior se hace pulsando la cuerda e inmediatamente se pisa con el dedo en algún traste más agudo a la nota anterior, cuando es inferior se levanta el dedo pellizcando la cuerda para que quede el sonido más grave; en los dos casos la segunda nota no se pulsa con el plectro. (Contreras 2016)

Guitarra.

Posición de la guitarra.

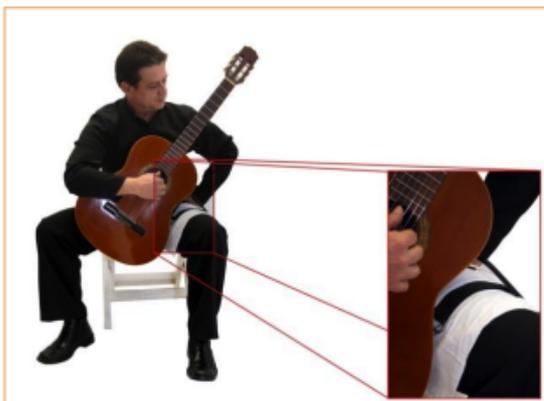
Lo más importante con respecto a la postura del instrumento y del ejecutante es que éste último tenga buena visión sobre el diapasón y que su brazo derecho se coloque en el vértice que forman el aro y la caja armónica. Es muy importante que el brazo no quede ni “encaramado” ni “colgado” sobre el aro. Teniendo correctamente colocado el brazo derecho, la mano nos debe llegar exactamente a la boca de la guitarra. La “cintura” en el aro de la guitarra le sirve para apoyar perfectamente el instrumento en la pierna izquierda (posición clásica) o bien en la pierna derecha (aunque en ésta posición el diapasón quedará más lejano). (Vásquez 2017)



Con apoyapié o escabel en pierna izquierda



Con apoyapié o escabel en pierna derecha



Con escabel Gitano



En posición de Carrizo

Gráfico 7. Posición guitarra

(Vásquez 2017)

Golpes básicos mano derecha.

Acorde. 

Gráfico 8. Acorde arriba guitarra

Con los dedos índice en la 3ra, medio en la 2da y anular en la 1ra, halándolos al tiempo y llevándolos hacia la palma de la mano.



Bajo Halado.

Gráfico 9. Bajo halado

Con el pulgar se pulsa la cuerda (4ta, 5ta, 6ta). El pulgar sale de la cuerda sin apoyarse en la cuerda inferior a ésta.



Bajo Apoyado.

Gráfico 10. Bajo apoyado

Con el pulgar se pulsa la cuerda (4ta, 5ta, 6ta) y se deja caer el dedo hacia la cuerda inferior a la que se ha pulsado.



Rasqueo Abajo Con Pulgar.

Gráfico 11. Rasqueo abajo con pulgar

Con el borde externo del pulgar sobando rápidamente las cuerdas hacia abajo.



Rasqueo Abajo Con Índice.

Gráfico 12 Rasqueo abajo con índice

Posición cerrada de la mano, con la uña del dedo índice pulsando rápidamente las cuerdas hacia abajo



Rasqueo Abajo Con Medio.

Gráfico 13. Rasqueo abajo con medio

Posición cerrada de la mano, con la uña del dedo medio pulsando rápidamente las cuerdas hacia abajo.



Rasqueo Arriba Con Pulgar.

Gráfico 14. Rasqueo abajo con pulgar 2

Con el borde externo también pero en éste caso más acentuación de la uña y pulsando rápidamente las cuerdas de abajo a arriba



Golpe Abajo.

Gráfico 15. Golpe abajo

Con los dedos índice, medio y anular con un giro de la muñeca golpear las cuerdas de arriba a abajo. También puede ejecutarse con un movimiento del brazo.



Golpe Arriba.

Gráfico 16. Golpe arriba

Como el rasgueo arriba del pulgar pero de manera decidida para lograr un golpe.



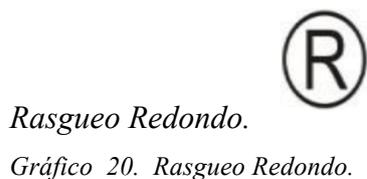
Inicia con un golpe pero se coloca la palma de la mano para apagar el sonido: ambos movimientos deben ejecutarse como si fueran uno solo.



Se ejecuta como golpe con la mano cerrada pero se apaga el sonido con el borde de la mano próximo a la muñeca.



Como un rasgueo arriba pero más decidido y se apaga el sonido con el borde de la palma de la mano próximo a la muñeca.



También llamado “floreo”. Consiste en soltar los dedos meñique, anular, medio e índice uno tras otro de manera rápida. (Vásquez 2017)

Plaqué.

Esta es la forma más indicada para interpretar el ritmo de la guabina en la guitarra y especifica cada uno de los movimientos de los dedos en las cuerdas, ya que describe el ritmo que le corresponde a cada estilo y su transformación armónica, dando un síntoma de acompañamiento en el que la guitarra cumple la función de bajos y agudos al mismo tiempo, logrando una sonoridad particular dentro del ensamble o agrupación musical. (Guaneme 2013).

El acorde ejecutado como plaqué, será aquel en el que sus notas suenen de manera simultánea y por el contrario, el ejecutado como arpegio, será la forma en que sus notas suenan una después de la otra; en sentido ascendente, descendente o alternado.

También podemos hacer sonar un acorde de manera mixta, donde parte del acorde es ejecutado como plaqué y parte como arpegio. (Juan Luis García 2018)

Tiple

Guajeo.

Entendido como la combinación de diversos “golpes”, ataques de la mano derecha sobre el encordado para producir, como un todo, el ritmo con el que se acompaña un “ritmo” tradicional. Como ejemplo, el bambuco o el pasillo. El guajeo está determinado por los aspectos; el ataque y la direccionalidad del mismo. (Santafé, 2011)



Gráfico 21 Guajeo de bambuco

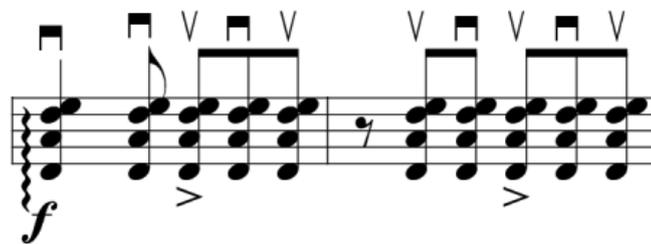


Gráfico 22 Guajeo de bambuco 2.

Guajeo de Danza *Guajeo de Guabina* *Guajeo de Joropo*

Gráfico 23. Guajeo de danza, Guabina, Joropo.

(Ramos 2013)

Ataques del Tiple.

Aplatillado.

Es un esfuerzo o acento sobre las cuerdas, un ataque más fuerte, con más proporción de uña de manera que el tiplista aprovecha esa sonoridad metálica tan especial por las cuerdas que tiene el instrumento. Su sonido es metálico, incluso hay quienes lo equiparan a la manera como suenan los machetes cuando están dehi erbando el cafetal.

Rasgado.

Consiste en pasar uno de los dedos (algunas personas usan el índice, otras usan el medio), en un solo momento rítmico sobre todo el encordado.

Abanico.

Es pasar en un mismo momento rítmico pero de manera alternada todos los dedos hacia adelante, incluso desde el dedo meñique hasta el índice adelante hasta el índice, todos sí en el mismo momento rítmico pero por supuesto es casi que de manera alternada, uno tras otro buscando respetar el momento rítmico.

Brisado.

Atacar todo el encordado con las falanges de los dedos sin utilizar la uña, logrando una sonoridad dulce y en una dinámica piano.

Apagado o tapado.

Se produce en el momento de atacar al apoyar la parte baja de la mano sobre el encordado del tiple. (Bastidas 2014)

Ritmos de la música Andina colombiana.

Se entiende por Música Andina de Colombia, la tradicional y típica de las regiones comprendidas entre las cordilleras, valles interandinos y sus zonas de influencia, cualquiera que sea el lugar donde se cultiven. Los entes territoriales que componen la Región Andina son: Antioquia, Bogotá DC, Boyacá, Caldas, Caquetá, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Norte de Santander, Putumayo, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca. (Funmúsica, 2012)

Ritmos, aires y tonadas

Los siguientes son los ritmos que identifican la Música Andina de Colombia: Bambuco, Bunde, Caña, Chotís, Contradanza, Danza, Fox, Gavota, Guabina, Intermezzo, Marcha, Mazurca, Merengue carranguero, Pasillo, Polka, Rajaleña, Redova, Rumba carranguera, Sanjuanero, Son sureño, Torbellino, Vals y Vueltas antioqueñas. Para el presente año, por el hecho de que se hace homenaje al Maestro Jaime R. Echavarría, cultor insigne de la criolla, se admitirá este ritmo en el concurso. (Funmúsica, 2012)

Bambuco

El Bambuco aparece a comienzos del siglo XIX en el Gran Cauca, desde donde se dispersa a todo el resto del territorio para convertirse en música y danza nacional (Miñana, 1997). Es considerado poli-rítmico, y comúnmente se acepta una escritura a 3/4 y 6/8 (Moreno, 2007).

♩ = 144-166+

Guitarra

Tiple

or:

The image displays two musical staves for the Bambuco rhythm. The top staff is labeled 'Guitarra' and the bottom staff is labeled 'Tiple'. Both are in 3/4 time. The tempo is indicated as ♩ = 144-166+. The first version shows the guitar part with a treble clef and the tiple part with a bass clef. The second version, separated by 'or:', shows the guitar part with a treble clef and the tiple part with a bass clef. The notation includes chords, single notes, and rests, with accents (^) and breath marks (v) above notes.

Gráfico 24. Ejemplo Bambuco. Guitarra y tiple.

Pasillo

El Pasillo colombiano aparece en las primeras décadas del siglo XIX en Santafé de Bogotá como fruto de la coexistencia del vals europeo y el vals nacional en los salones de baile. Estos vals pasaron a ser interpretados más rápido y se afirma que el nombre deriva de los pequeños pasos que daban los bailadores. Hasta finales del siglo XIX con el aporte de Pedro Morales Pino se consolida completamente este ritmo.

Entre sus características más importantes se encuentra una escritura a 3/4 y la forma tripartita (A B C A B C) o forma rondó (A B A C A), casi siempre de 16 compases cada parte con algunas excepciones (Montalvo & Pérez, 2006).

♩ = 184-208

Guitarra

Tiple

Gráfico 25. Ejemplo Pasillo. Guitarra y tiple.

(Ramos 2013)

Análisis

Valse Infantil

Forma

Esta composición tiene una introducción de 8 compases en donde el primer compás empieza en Dominante G7 (Sol Mayor) y cada 2 compases cambia de G7 a C, allí se nota una relación Tónica y Dominante en una tonalidad sin alteraciones.

VALESE INFANTIL

The image shows a musical score for the introduction of 'Valse Infantil'. It consists of three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The time signature is 3/4. The Bandola part is a single melodic line starting with a forte (f) dynamic. The Tiple and Guitarra parts provide harmonic accompaniment with chords and a steady rhythm, also marked with a forte (f) dynamic. The score ends with a repeat sign (double bar line with two dots).

Gráfico 26. Vals Infantil introducción.

El “Valse Infantil” consta de dos partes: parte A de 32 compases y parte B de 32 compases, donde en cada una de ellas se repite una vez por la barra de repetición.

La parte A del “Valse Infantil” consta de cuatro (4) frases cada una de ocho (8) compases, en donde todas las frases son binarias con semifrases de 4 compases (pregunta 4 compases, respuesta 4 compases). Los primeros 6 compases de la parte A tienen el acorde de Tónica C (Do Mayor), seguidamente cambia en el compás 15 a G7 (Sol mayor siete) justo dos compases antes de terminar la 1er frase, esto se toma como anticipo de la armonía que viene en la segunda frase.

Musical score for measures 1-3 of "Valse Infantil". The score consists of three staves. The first staff is a single melodic line starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs), playing a steady eighth-note chordal accompaniment, also marked *p*. The third staff is a guitar accompaniment with a single treble clef, playing a similar eighth-note chordal accompaniment, marked *p*.

Gráfico 27. Compás 9 Valse Infantil

Musical score for measures 12-14 of "Valse Infantil". The score consists of three staves. The first staff is labeled "Band" and contains a melodic line in treble clef, marked *mf*. The second staff is labeled "Tipl" (Tiple) and contains a piano accompaniment with a grand staff, marked *mf*. The third staff is labeled "Guit" (Guitar) and contains a guitar accompaniment with a single treble clef, marked *mf*. The music continues with similar accompaniment patterns.

Gráfico 28. Compás 12 Valse Infantil

Desde el compás 15 hasta el compás 22, se mantiene el acorde de Dominante G7 (Sol mayor siete) y en el compás 23 cambia de nuevo a Tónica C (Do mayor) y en el 24 hace nuevo un G7 para iniciar la frase siguiente en Tónica.

Gráfico SEQ Gráfico_ * ARABIC 29. Compás 15 Valse Infantil

Gráfico SEQ Gráfico_ * ARABIC 30. Compás 23 Valse Infantil

La 3era frase de ocho compases, inicia en tónica C con cuatro (4) compases y aparece una dominante secundaria, la cual toma el sexto grado de la tonalidad (Am: La Menor) y lo convierte en mayor siete para hacer un 5to del 2do (dominante de Re menor), esta dominante secundaria aparece en los compases 29 y 30. En los compases 31 y 32, resuelve esa dominante en Dm (Re menor) segundo grado de la tonalidad axial.

Gráfico SEQ Gráfico_ * ARABIC 31. Compás 25 Valse Infantil

VALSE INFANTIL

C (Do mayor)

Introducción
8 compases

A

32 compases

Héctor Cedeño

Frase 1

8 compases

Bandola

Tiple

Guitarra

f *p*

f *p*

f *p*

V6/4 V I I p V

Frase 2
8 compases

Band

Tipl

Guit

mf *p*

mf *p*

mf *p*

Frase 3
8 compases

Band

Tipl

Guit

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

V/ii ii

The musical score is divided into several sections, each with a specific phrasing and dynamic marking:

- Section 1 (Measures 34-42):** Labeled "Frases 4" (8 compasses) and "Frases 5" (8 compasses). Dynamics range from *p* to *f*. A blue box with the letter "B" is positioned above measure 32, with "32 compasses" written below it.
- Section 2 (Measures 43-50):** Labeled "Frases 6" (8 compasses). Dynamics range from *p* to *f*. A "V" marking is present at the end of the section.
- Section 3 (Measures 51-56):** Labeled "Frases 7" (8 compasses) and "Frases 8" (8 compasses). Dynamics range from *p* to *f*.
- Section 4 (Measures 57-65):** Labeled "Frases 9" (8 compasses). Dynamics range from *f* to *dim.*
- Section 5 (Measures 66-74):** Labeled "Frases 10" (8 compasses). Dynamics range from *dim.* to *f*. The section concludes with a "D.S." (Da Capo) instruction.

Gráfico 33. Parte B Valse Infantil

Introducción “Valse Infantil”

El maestro Cedeño en la introducción realiza una melodía que se ejecuta sobre la segunda cuerda de la bandola, en donde el Fa y el Mi son las notas que más se repiten en el transcurso de toda la idea musical introductoria.

The musical score is written for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra, in a 3/4 time signature. The Bandola part (top staff) features a melody starting with a half note F4, followed by quarter notes G4, F4, and E4, then a dotted quarter note D4, and finally a half note C4. The Tiple and Guitarra parts (middle and bottom staves) provide accompaniment with a consistent pattern of three eighth notes per measure, starting with a chord of F4, G4, and A4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and concludes with a double bar line and repeat signs.

Gráfico 34 Introducción Valse Infantil

En los dos primeros compases se utilizan las notas fa, sol, fa, en la melodía (Bandola), siendo el 7mo grado del acorde de dominante Sol7 y el 1er grado del acorde de dominante Sol7.

En el Tiple, el acompañamiento se hace con tres negras hacia abajo.

En la Guitarra, el acorde empieza en Sol7 Dominante 6/4 (bajo en Re) con acompañamiento de tres negras, la 1era negra es bajo y los otros 2 tiempos del compás son acorde tocados en las tres primeras negras.

Bandola

Tiple

Guitarra

Gráfico 35. Compás 1 y 2 Valse Infantil

En los compases 3 y 4, las notas de la melodía de la bandola, son Mi y Sol, las cuales son el 3er grado del acorde de Tónica y el 5to grado del acorde de tónica.

En el Tiple, el compás 3 hace acompañamiento de tres negras y el compás 4 realiza una melodía descendente partiendo desde el Do (fundamental del acorde de tónica) buscando la fundamental del acorde de Dominante Sol7 (compás siguiente).

En la Guitarra, el compás 3 tiene un acompañamiento de vals con bajo en el 1er tiempo, y segundo y tercer tiempo, acorde. Asimismo, el compás 4 realiza una melodía descendente partiendo del Do, la cual, es la nota fundamental del acorde de Do. Ésta melodía descendente por grado conjunto, va en búsqueda del Sol (nota fundamental del acorde de Sol7).

Gráfico 36. Compás 3 y 4 Valse Infantil

En los compases 5 y 6, las figuras musicales en la melodía, son seis negras. Allí aparece en el tiempo fuerte del compás 5 un Mi, el cual hace retardo de la nota Re siendo ésta, el 5to grado del acorde dominante Sol7. Asimismo, el compás 6 empieza con la nota Fa, la cual es el 7mo grado del acorde de dominante Sol7, yendo de forma descendente por grado conjunto hacía el Do.

El acompañamiento tanto en el Tiple como en la Guitarra, hacen acompañamiento básico de Vals, Tiple 3 negras y Guitarra bajo y doble acorde.



Gráfico 37. Compás 5 y 6 Valse Infantil

En los compases 7 y 8 de la introducción, la melodía llega a la nota Do, la cual es la fundamental del acorde de Tónica. Ésta se mantiene durante cuatro tiempos.

En el acompañamiento, el Tiple realiza un acorde en el primer tiempo del compás 7. En los tiempos 2 y 3 del mismo compás, realiza un canto ascendente con las notas Mi y Sol, en donde la Guitarra también interviene con una melodía en movimiento contrario, de manera descendente. Al finalizar, en el compás 8 terminan las tres voces en el primer tiempo con el acorde de Tónica (Do mayor).



Gráfico 38. Compás 7 y 8 Valse Infantil

Se puede evidenciar que las notas de la melodía en la introducción son por grado conjunto, en el único momento donde hay un salto, es entre los compases 3- 4 y 4- 5, donde hay un salto de 6ta ascendente y descendente. Asimismo, se evidencia en la composición, que la introducción tiene figuras musicales de blancas, blancas con puntillo y negras. Esto quiere decir que la composición en la introducción es accesible para un estudiante que esté en sus primeros momentos del aprendizaje en la bandola, el tema es pensado con un grado dificultad bajo en su introducción. Asimismo, en el acompañamiento tanto en Tiple como en Guitarra, los acordes están escritos en triadas y en posición fundamental, 1ra inversión (en 6) o en 2da inversión (6/4). Se utilizan Do Mayor y Sol Mayor 7 (Tónica y Dominante). Los cantos melódicos del acompañamiento en la introducción están escritos por grado conjunto o en salto recorriendo las notas del acorde por el cuál se está pasando, en donde se puede evidenciar teniendo en cuenta que las figuras musicales son negras, que el grado de dificultad es bajo y es accesible a un alumno de iniciación musical en Guitarra o Tiple.

Parte A Valse Infantil

Three staves of music, all marked with a piano (*p*) dynamic. The top staff features a melodic line with a repeat sign at the beginning. The middle and bottom staves provide accompaniment with chords and moving bass lines.

Gráfico 39. Parte A Valse Infantil

Two systems of musical notation for three staves: Band, Tipl, and Guit. The first system starts at measure 12. The Band part has dynamics *mf* and *p*. The Tipl and Guit parts have dynamics *mf* and *p*. The second system starts at measure 23. The Band part has dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The Tipl and Guit parts have dynamics *p*, *cresc.*, and *f*.

Gráfico 40. Parte A 2 Valse Infantil

34

The image shows a musical score for three instruments: Band, Tipl (Trombone), and Guit (Guitar). The score is for measures 34 to 37. The Band part is in treble clef and features a melody with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a series of eighth notes and a final quarter note. The Tipl part consists of a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The Guit part consists of a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The dynamic marking *p* (piano) is indicated below the Tipl and Guit parts.

Gráfico 41. Parte A 3 Valse Infantil

Melodía.

En la parte A del “Valse Infantil”, el maestro Cedeño mantiene en las figuras musicales de la melodía de la bandola Blancas, blancas con puntillo y negras.

Los saltos entre notas, se evidencian mucho más que en la introducción, donde se realizan saltos de 3ras, 4tas, 5tas y como salto más grande, salto de 6ta tanto ascendente como descendente entre los compases 12- 13, – 28- 29, – 35- 36 y 36- 37.

The image shows a single measure of music for the bandola part. It is in treble clef and features a melody with a dotted quarter note, a half note, and a quarter note. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated below the notes.

Gráfico 42. Compás 12, bandola, Valse Infantil

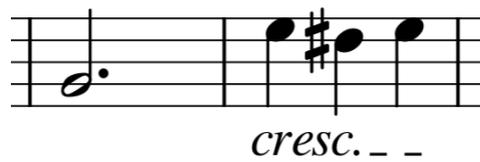


Gráfico 43. Compás 28 y 29, bandola, Valse Infantil

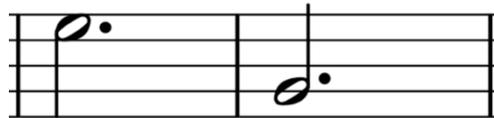


Gráfico 44. Compás 35 y 36, bandola, Valse Infantil



Gráfico 45. Compás 36 y 37, bandola, Valse Infantil

En la melodía de la parte A, aparecen algunas alteraciones en las notas Re y Do en los compases 13, 21 y 29. Éstas se toman como bordadura inferior a distancia de medio tono en los dos casos, en donde las notas anteriores y posteriores son notas del acorde por el que se está pasando.



Gráfico 46. Compás 13, bandola, Valse Infantil



Gráfico 47. Compás 21, bandola, Valse Infantil



Gráfico 48. Compás 29, bandola, Valse Infantil

Por último, el maestro Cedeño en la melodía del Valse Infantil, pone en la mayoría de la parte A, notas del acorde de triada de los acordes de cada compás, excepto algunos casos en donde la melodía está pasando por notas de anticipación armónica o notas que forman acordes de 4 y 5 sonidos:

Compás 11

La formando acorde de 4 sonidos. (C6)



Gráfico 49. Compás 11, Valse Infantil

Compás 15

Mi formando acorde de 5 sonidos (G13)

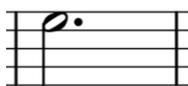


Gráfico 50. Compás 15, Valse Infantil

Compás 19

La formando acorde de 5 sonidos (G9)



Gráfico 51. Compás 19, Valse Infantil

Compás 23

Re, formando formando retardo armónico

23

Band

Tipl

Guit

Gráfico 52. Compás 23 Valse Infantil

Compás 24

Do, formando anticipación armónica

Gráfico 53. Compás 24 Valse Infantil

Compás 27

La, formando acorde de 4 sonidos (C6)

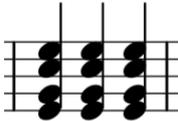


Gráfico 54. Compás 27 Valse Infantil

Compás 31

Mi, formando un retardo armónico sobre Re menor.

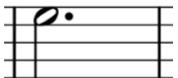


Gráfico 55. Compás 31 Valse Infantil

Tiple parte A.

En la parte A, el Tiple en su mayoría tiene el acompañamiento base del vals: 3 negras (abajo, arriba, arriba), excepto en los compases 16 y 32 en donde tiene melodías de cantos

que comparte con la guitarra al unísono. Éstas melodías están escritas por grado conjunto, excepto el compás 32 que tiene un salto de 3ra.

Compás 16

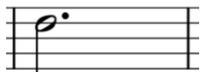


Gráfico 56. Compás 16 Tiple parte A

Compás 32

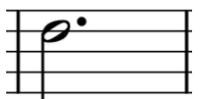


Gráfico 57. Compás 32 Tiple parte A

Guitarra parte A.

En la parte A, la guitarra en su mayoría tiene el acompañamiento base del vals: bajo en el 1er tiempo y 2do y 3er tiempo del compás, acorde, excepto en los compases 16, 24, 32, 36 y 39 en donde tiene melodías de cantos en los bajos. Éstas melodías están escritas por grado conjunto ascendente y descendente, excepto el compás 32 y 39 que tienen un salto de 3ra y de 5ta.

Compás 32



Gráfico 58. Compás 32 Guitarra

Compás 39



Gráfico 59. Compás 39 Guitarra

Armonía.

En la parte A del Valse Infantil, el maestro Cedeño utiliza en la armonía, el 1er grado (Do Mayor) desde el compás 9 hasta el compás 14. Desde el compás 15 utiliza el 5to grado (Sol mayor 7) hasta el compás 22. Compás 23 Do mayor. Compás 24 Sol mayor. Desde el compás 25 hasta el compás 28 la armonía está escrita en Do mayor. En el compás 29 y 30 el maestro Cedeño utiliza un dominante secundario (La 7) para ir al segundo grado de la tonalidad (Re menor). Compás 31 y 32 Re menor. Desde el compás 33 hasta el 40, la armonía cambia entre Tónica (Do mayor) y Dominante (Sol mayor 7)

Compás 29 al 32

The image displays three staves of musical notation for measures 29 to 32. The top staff features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *cresc. - -*. The middle staff shows a harmonic accompaniment with a similar key signature and dynamic marking. The bottom staff continues the harmonic accompaniment with a dynamic marking of *cresc. - -*.

Gráfico 60 Compás 29 al 32 Armonía

Pequeño Concierto en Bb mayor

Forma

Introducción.

Esta composición tiene una introducción de 5 compases en donde se repite el acorde de dominante Sol mayor en triada durante toda la introducción. Asimismo, desde el compás 1 hasta el 5, tiene una dinámica con un doble fuerte, dejando claro un inicio de tensión con bastante fuerza.

The musical score is for the introduction of 'Pequeño Concierto'. It consists of four staves: Bandola, Tiple, Guitarra 1, and Guitarra 2. The tempo is marked as ♩ = 120. The time signature is common time (C). The key signature is one flat (Bb). The Bandola part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Tiple part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The two Guitarra parts start with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The score includes dynamics like 'ff' and articulation marks like '>'.

Gráfico 61. Introducción Pequeño Concierto

El Pequeño Concierto en Bb consta de 4 partes: Una parte A de 8 compases, una parte B de 8 compases, un puente de 2 compases, una parte C de 16 compases, una parte B' de 8 compases y una Coda final de 4 compases, en donde A, B, C y B' se repiten cada una con barra de repetición.

La parte A del Pequeño Concierto consta de 2 frases cada una de 4 compases, en donde todas las frases son binarias con semifrases de 2 compases (pregunta 4 compases, respuesta 4 compases). La parte B consta de 2 frases de 4 compases en donde todas las frases son binarias con semifrases de 2 compases. El puente consta de 2 compases con ritmo sin melodía. La parte C consta de 2 frases de 8 compases cada una, en donde cada frase es ternaria con semifrases de 3, 2 y 3 compases. La parte B' consta de 2 frases de 4 compases cada una, en donde todas las frases son binarias con semifrases de 2 compases y por último la Coda final que consta de 4 compases con semifrases de 2 compases (pregunta / respuesta)

PEQUEÑO CONCIERTO EN Bb MAYOR

C (Do mayor) Héctor Cedeño

introducción **A** **Frase 1**

5 compases **8 compases** **4 compases**

J = 120

Bandola *ff* *p*

Tiple *ff* *p*

Guitarra 1 *ff* *p*

Guitarra 2 *ff* *p*

V

Frase 2 **B** **Frase 3**

4 compases **8 compases** **4 compases**

I

Band *cresc. f* *dim.* *mf*

Tipl *cresc. f* *dim.* *mf*

Guit 1 *cresc. f* *dim.* *mf*

Guit 2 *cresc. f* *dim.* *mf*

ii **V7** **V6/5**

Gráfico 62. Parte A y B Pequeño Concerto

Frase 4
4 compasses

16

Band

f

Tipl

f

Guit 1

f

Guit 2

f

V7 / V **C** V7 V7 / V V7

22

Band

p

Tipl

p

Guit 1

p

Guit 2

Frase 5 *p* Am = I i iv

8 compasses

28

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

V4/3

Frases 6, 7, 8

The musical score is arranged in four systems, each with four staves: Band, Tipl, Guit 1, and Guit 2.
 - **System 1 (Measures 34-40):** Labeled 'Frases 6' and '8 compasses'. The Band staff has a first ending bracket.
 - **System 2 (Measures 41-47):** Labeled 'Frases 7' and '4 compasses'. A blue box labeled 'B'' is placed above measure 45. The tempo marking '♩ = 120' is present. Dynamics include *mf* and *cresc.*.
 - **System 3 (Measures 48-51):** Labeled 'Frases 8' and '4 compasses'. Dynamics include *f*.
 - **System 4 (Measures 52-55):** Continuation of the previous system. Dynamics include *f*. Chord markings 'V6/4' and 'V7/V' are present in red.

Gráfico 64. Parte B' Pequeño Concierto

Coda final

Gráfico 65. Coda final Pequeño Concierto

En la introducción de Pequeño Concierto, el maestro Cedeño utiliza el acorde dominante en triada (Sol mayor) durante 5 compases. La melodía en los primeros 3 compases juega con las notas del acorde y con grado conjunto desde una nota del acorde buscando otra nota del acorde. En el acompañamiento, tanto en Tiple como en Guitarras, el maestro Cedeño escribió blancas en los 3 primeros compases y una melodía descendente en el 4to compás, con acento en cada negra, partiendo de la fundamental pasando por las notas del acorde de Sol mayor 7 para caer de nuevo en una blanca con puntillo al final de la introducción con un acorde que comparten los 4 instrumentos.

Se evidencia en la introducción de la obra, que el maestro Cedeño quiso lograr un inicio contundente, con mucha fuerza y carácter, teniendo en cuenta que se mantiene el mismo acorde de dominante durante 5 compases y con figuras musicales de larga duración, que aunque hayan silencios de blanca al final de los primeros 3 compases, cada que se toca el siguiente acorde, se hace con fuerza, teniendo en cuenta ese doble fuerte (*ff*) que aparece durante toda la introducción.

$\text{♩} = 120$

Bandola

Tiple

Guitarra 1

Guitarra 2

ff

ff

ff

ff

Gráfico 66. Introducción Score Pequeño Concerto

Parte A Pequeño Concerto en Bb mayor

p

p

p

p

Gráfico 67. Parte A Pequeño Concerto 1

9

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

cresc.--- f dim.---

cresc.--- f dim.---

cresc.--- f dim.---

cresc.--- f dim.---

Gráfico 68. Parte A Pequeño Concierto 2

Melodía Bandola.

En la parte A del Pequeño Concierto en Bb, el maestro Cedeño escribe una melodía que juega con las 4 primeras cuerdas de la bandola, en donde inicia con la 1era y segunda cuerda tocadas al mismo tiempo (mi - sol)

Gráfico 69. Compás 6 bandola Pequeño Concierto

En la mayor parte de la sección A, la melodía está compuesta por grado conjunto y sobre notas del acorde por el que está pasando, excepto algunos casos de salto como en el compás 2, 9 y 10 en donde hay saltos de 4ta, 3ra y arpeggio sobre el acorde.

Compás 2



Gráfico 70. Compás 2 bandola Pequeño Concierto

Compás 9



Gráfico 71. Compás 9 bandola Pequeño Concierto

Compás 10



Gráfico 72. Compás 10 bandola Pequeño Concierto

Tanto en esta parte A como en la mayoría de la obra, el maestro Cedeño utiliza las figuras musicales, blancas, negras, negras con puntillo y corcheas. Esto evidencia que el tema está pensado en un nivel de dificultad para estudiante inicial.

Tiple parte A.

El tiple en la parte A realiza el acompañamiento base de marcha (abajo, arriba, abajo, arriba) durante toda la sección, pasando por el acorde de Do mayor, Sol 7 y Re menor.



Gráfico 73. Tiple parte A Pequeño Concierto 1



Gráfico 74. Tiple parte A Pequeño Concierto 2

Guitarra 1 y 2 parte A.

En el acompañamiento de las guitarras en la parte A, el maestro Cedeño utilizó el ritmo base de la marcha en la guitarra (bajo, acorde, bajo, acorde) y cantos melódicos de los bajos en negras y corcheas en compases intercalados. Todos los acordes de la parte A, fueron escritos para ser tocados en posición fundamental.



Gráfico 75 Guitarra 1 y 2 parte A Pequeño Concierto 1

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. Both staves are in treble clef and 2/4 time. The music consists of a series of chords and single notes. The first four measures show a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice. The dynamics are marked as 'cresc.' (crescendo) leading to a forte 'f' dynamic, followed by 'dim.' (decrescendo). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Gráfico 76. Guitarra 1 y 2 parte A Pequeño Concierto 2

En la parte A se puede evidenciar que el maestro Cedeño utiliza recursos melódicos, armónicos y rítmicos pensando en un proceso de iniciación musical, teniendo en cuenta que en la armadura no hay alteraciones, que el cambio de acordes es de 2 tiempos y que la melodía está tocando máximo hasta la 4ta cuerda de la bandola, todo esto en primera posición.

Parte B Pequeño Concierto en Bb mayor

Four staves of musical notation for Part B of Pequeño Concierto Score 1. The first staff is a single melodic line. The second staff consists of block chords. The third and fourth staves are also block chords with some moving lines. All staves are marked with the dynamic *mf*.

Gráfico 77. Parte B Pequeño Concierto Score 1

Four staves of musical notation for Part B of Pequeño Concierto Score 2, starting at measure 16. The staves are labeled Band, Tipl, Guit 1, and Guit 2. The Band staff has a first ending bracket over the final two measures. All staves are marked with the dynamic *f*.

Gráfico 78. Parte B Pequeño Concierto Score 2

22 2. $\text{♩} = 80$

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

Gráfico 79. Parte B Pequeño Concierto Score 3

Melodía (Bandola).

mf

Gráfico 80. Melodía Bandola parte B Pequeño Concierto 1



Gráfico 81. Melodía Bandola parte B Pequeño Concierto 2



Gráfico 82. Melodía Bandola parte B Pequeño Concierto 3

La melodía en la parte B de la obra, agrega un poco mas de saltos entre las notas, tomando como salto mas grande una 6ta, como en los compases 15, 16, 19 y 20 esto quiere decir que en la composición, se incluyen saltos entre cuerdas y con cuerda intermedia en la bandola.

Compás 15



Gráfico 83. Compás 15 Bandola Pequeño Concierto

Compás 16



Gráfico 84 Compás 16 Bandola Pequeño Concierto

Compás 19



Gráfico 85. Compás 19 Bandola Pequeño Concierto

Compás 20



Gráfico 86. Compás 20 Bandola Pequeño Concierto

En la mayor parte de la sección B se juega con las 3 primeras cuerdas de la bandola y aparece por primera vez en el tema, un Fa sostenido (Fa#) una alteración que hace parte de un acorde Dominante del Dominante (V/V) en el compás 20



Gráfico 87 Compás 15 V/V Pequeño Concierto

En esta parte B el maestro Cedeño incluye la nota mas alta que va a tocar la bandola durante toda la pieza, un Do3

Compás 17

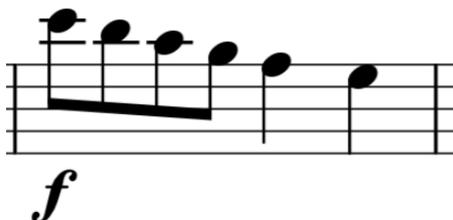


Gráfico 88. Compás 17 Bandola Pequeño Concierto

Al final de la parte B el maestro Cedeño incluye un acorde de 3 sonidos en la bandola, en donde se tocan las 3 primeras cuerdas de la bandola.

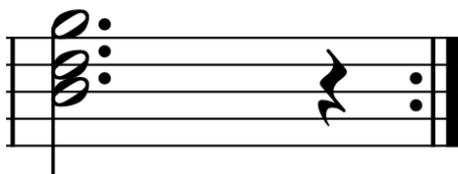


Gráfico 89. Compás 21 Bandola Pequeño Concierto

Por último, se puede evidenciar que en la mayor parte de la sección B, el maestro Cedeño en la melodía utiliza notas de la triada del acorde por el cuál está pasando.

Tiple parte B.



Gráfico 90. Tiple parte B Pequeño Concierto I



Gráfico 91. Tiple parte B Pequeño Concierto 2



Gráfico 92. Tiple parte B Pequeño Concierto 3

El maestro Cedeño en la mayor parte de la sección B, escribió para el Tiple, acompañamiento básico de marcha, excepto el compás 17 en donde aparece una melodía descendente en corcheas que inicia desde el Mi2 por grado conjunto hasta el Sol.

Compás 17



Gráfico 93. Compás 17 Tiple Pequeño Concierto

En los últimos 2 compases, 20 y 21 en el Tiple, aparece una alteración que no hace parte de la armadura de Do mayor, un Fa sostenido (Fa#), este acorde que se forma es un Re mayor siete (D7), el cual es el quinto grado del quinto grado de Do mayor (V7/V7)

Compás 20 y 21

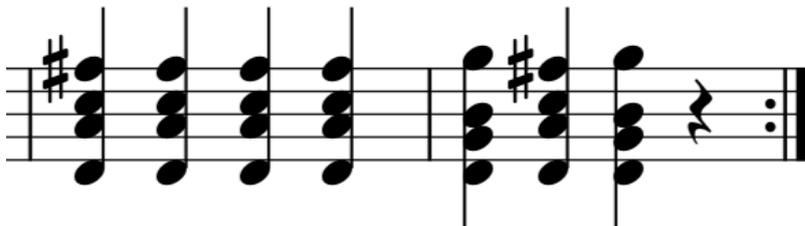


Gráfico 94. Compás 20 y 21 Tiple Pequeño Concierto

Guitarra 1 y 2 parte B.



Gráfico 95. Guitarra 1 y 2 Parte B Pequeño Concierto 1



Gráfico 96. Guitarra 1 y 2 Parte B Pequeño Concierto 2



Gráfico 97. Guitarra 1 y 2 Parte B Pequeño Concierto 3

Las guitarras en la parte B de Pequeño Concierto, están escritas al unísono, esto quiere decir que comparten exactamente las mismas notas en cada una de las partituras.

El maestro Cedeño en su composición, escribió acompañamiento básico de marcha en la mayoría de la parte, cantos melódicos en los bajos como es el caso del compás 15, 19 y 21, y melodías desde el registro medio de la guitarra en el caso del compás 17.

Compás 15



Gráfico 98. Compás 15 Guitarra 1 y 2 Pequeño Concierto

Compás 19



Gráfico 99. Compás 19 Guitarra 1 y 2 Pequeño Concierto

Compás 21

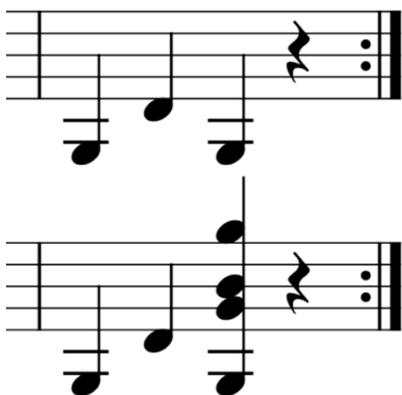


Gráfico 100. Compás 21 Guitarra 1 y 2 Pequeño Concierto

En el caso del compás 15 y 19, la melodía de la guitarra en los 2 últimos tiempos del compás, busca de manera cromática descendente con el Mi, Mi bemol, el bajo en Re del siguiente compás, Re menor.

Parte C Pequeño Concierto en Bb mayor.

$\text{♩} = 80$

p

p

p

p

Gráfico 101. Parte C Score Pequeño Concierto 1

28

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

Gráfico 102. Parte C Score Pequeño Concierto 2

Musical score for Part C of Pequeño Concierto 3, measures 34-40. The score is written for four staves: Band, Tipl, Guit 1, and Guit 2. The Band part starts at measure 34 with a melodic line. The Tipl part provides harmonic support with chords. The Guit 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Guit 2 part provides a bass line with chords. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 38-40.

Gráfico 103. Parte C Score Pequeño Concierto 3

Musical score for Part C of Pequeño Concierto 4, measures 41-47. The score is written for four staves: Band, Tipl, Guit 1, and Guit 2. The Band part starts at measure 41 with a melodic line. The Tipl part provides harmonic support with chords. The Guit 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Guit 2 part provides a bass line with chords. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 44-47.

Gráfico 104. Parte C Score Pequeño Concierto 4

En la parte C del Pequeño Concierto, el maestro Cedeño hace un cambio de compás, en donde pasa de estar en 4/4 a 3/4. Asimismo, cambia también de velocidad, pasa de estar en 120 BPM a 80 BPM. Realiza una modulación al acorde relativo de la tonalidad, en este caso

La menor (Am). Por último, se evidencia la utilización del acorde Si7 (B7), el cuál no pertenece a la tonalidad de La menor, pero en este caso el maestro Cedeño lo utiliza como dominante del dominante (V7/V7).

Cambio de compás

Gráfico 105. Cambio de compás Pequeño Concierto

Cambio de velocidad

♩ = 80

Gráfico 106. Cambio de velocidad Pequeño Concierto

Quinto del quinto (V7/V7)



Gráfico 107. Compás 38 y 39 V/V Pequeño Concierto

Melodía (bandola).



Gráfico 108. Bandola parte C Pequeño Concierto 1



Gráfico 109. Bandola parte C Pequeño Concierto 2



Gráfico 110. Bandola parte C Pequeño Concierto 3

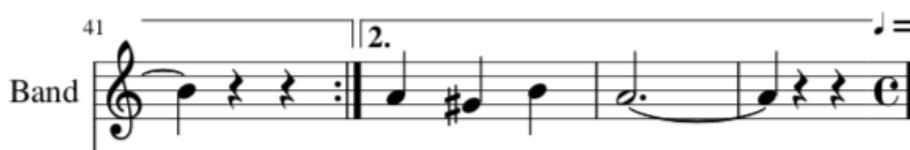


Gráfico 111 Bandola parte C Pequeño Concierto 4

En la melodía de la obra, aparecen figuras de larga duración como blancas con puntillo, blancas y las negras como figuras de menor duración. En la mayoría de la parte, la melodía está escrita por grado conjunto, excepto en algunos compases donde aparecen algunos saltos de 3ra y 4ta ascendentes y descendentes como saltos mas grandes de la sección C.

Salto ascendente y descendente de 4ta



Ilustración 1 Compás 31 y 32 Bandola parte C Pequeño Concierto



Ilustración 2 Compás 35 y 36 Bandola parte C Pequeño Concierto

En esta parte C, el maestro Cedeño realiza un cambio de registro en la bandola, logra un sonido mas grave y pastoso, en donde plantea el uso de la 5ta, 4ta y era cuerda. Asimismo, el maestro Cedeño compone para la bandola una melodía con poco movimiento, en donde se nota la intensión de expresividad y melancolía.

Tiple parte C pequeño Concierto Bb.



Ilustración 3 Tiple parte C pequeño Concierto 1



Ilustración 4 Tiple parte C pequeño Concierto 2



Ilustración 5 Tiple parte C pequeño Concierto 3



Ilustración 6 Tiple parte C pequeño Concierto 4

El maestro Cedeño en el Tiple de la parte C, escribe en su mayoría, acompañamiento base de vals 3/4, excepto en los compases 29, 33 y 41 en donde propone cantos melódicos por grado conjunto que van buscando alguna nota del acorde siguiente. Asimismo, incluye dos acordes nuevos para el Tiple en esta obra, el Si7 (V7/V7) del cuál se había hablado anteriormente y el Mi7, que funciona como quinto armónico de La menor.

Compás 29



Ilustración 7 Compás 29, Tiple Pequeño Concierto

Compás 33



Ilustración 8 Compás 33, Tiple Pequeño Concierto

Compás 41



Ilustración 9 Compás 41, Tiple Pequeño Concierto

Guitarra 1 parte C.



Ilustración 10 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 1



Ilustración 11 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 2



Ilustración 12 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 3



Ilustración 13 Guitarra 1 parte C Pequeño Concierto 4

En la primera Guitarra, el maestro Cedeño incluye un arpeggio en corcheas que recorren las notas de cada acorde triada y tétrada, que va durante toda la parte C, excepto algunos momentos en donde se une al canto melódico tocado por los bajos de la guitarra 2.

Guitarra 2 parte C.



Ilustración 14 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 1



Ilustración 15 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 2



Ilustración 16 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 3



Ilustración 17 Guitarra 2 parte C Pequeño Concierto 4

En la guitarra 2, el maestro Cedeño plantea en su mayoría, acompañamiento base de vals (bajo, acorde, acorde) con acordes en posición fundamental, excepto en algunos compases donde la guitarra realiza cantos melódicos por grado conjunto en los bajos.

Compás 34, 35



Ilustración 18 Compás 34, 35 Guitarra 2 Pequeño Concierto

Compás 31, 32, 33



Ilustración 19 Compás 31, 32, 33 Guitarra 2 Pequeño Concierto

Alegre Juventud

Forma

Alegre juventud es uno de los bambucos del maestro Cedeño escritos en $3/4$, el cuál tiene 3 partes (A, B y C) en donde la 3ra parte modula al 4to grado (Sol mayor). Cada una de estas partes tiene 16 compases con frases de 4 compases cada una. Esta composición está escrita en Re mayor en sus dos primeras partes.

ALEGRE JUVENTUD

D (Re mayor) A Héctor Cedeño

16 compases Frase 1
4 compases Frase 2
4 compases

Bandola *mf* *p*

Tiple *mf* *p*

Guitarra *mf* *p*

7 Frase 3
4 compases

Band *mf*

Tipl *mf*

Guit *mf*

13 Frase 4
4 compases B 16 compases Frase 5
4 compases

Band *mf*

Tipl *mf*

Guit *mf*

ii m(b5) V7/ii ii

Ilustración 20. Parte A Alegre Juventud Análisis

The musical score is divided into three systems of staves:

- System 1 (Measures 10-25):** Features three staves: Band, Típl, and Guit. Measures 10-25 are grouped into three phrases: Frase 6 (4 compasses), Frase 7 (4 compasses), and Frase 8 (4 compasses). Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). A blue box with the letter 'C' is placed below measure 25.
- System 2 (Measures 26-30):** Features three staves: Band, Típl, and Guit. Measures 26-30 are grouped into Frase 9 (4 compasses). Dynamics include *f* (forte) and *rf* (ritardando forte). Chord markings include IV, 16, and V7/ii.
- System 3 (Measures 31-35):** Features three staves: Band, Típl, and Guit. Measures 31-35 are grouped into a 16-measure section. Dynamics include *f* and *rf*. The instruction "8va arriba la segunda vez" (8th octave up the second time) is written above the Típl staff. Chord markings include I and ii. A red note "Sol mayor = I" is written below the Guit staff.

37

Frase 10
4 compases

Frase 11
4 compases

Band

Tipl

Guit

V7

16

43

Frase 12
4 compases

Frase 13
4 compases

D.C.

ii

I

Ilustración 22. Parte C Alegre Juventud Análisis

Parte A Alegre Juventud

Bandola

Tiple

Guitarra

mf

p

mf

p

Ilustración 23. Parte A Alegre Juventud 1

Band

Tipl

Guit

mf

mf

mf

Ilustración 24. Parte A Alegre Juventud 2

13

Band

Tipl

Guit

Ilustración 25 Parte A Alegre Juventud 3

En la parte A de Alegre Juventud, el maestro Cedeño utiliza en la armonía: 1er grado tónica, 5to grado, 6to grado mayor como quinto del segundo (V7/ii), 2do grado semidisminuido y quinto. Asimismo, el maestro utiliza medio fuerte y piano como dinámicas de la parte A. En el inicio, el maestro Cedeño incluye el inicio acéfalo que es común del bambuco a 3/4.

Melodía (Bandola) Alegre Juventud.

Bandola

mf

p

Ilustración 26. Bandola Alegre Juventud parte A 1



Ilustración 27. Bandola Alegre Juventud parte A 2



Ilustración 28. Bandola Alegre Juventud parte A 3

La parte melódica de Alegre Juventud, está escrita en su mayoría por grado conjunto. En esta melodía el maestro Cedeño, juega un poco mas con notas de paso y notas no cordales, en donde utiliza en algunos momentos, notas para generar retardos, tensiones o anticipación armónica. En esta primera parte, la bandola se desempeña sobre todo en un registro medio en donde la nota mas grave es un Mi 4ta cuerda y la mas aguda es un La 1er cuerda.

Tiple parte A.



Ilustración 29. Tiple parte A Alegre Juventud 1



Ilustración 30. Tiple parte A Alegre Juventud 2



Ilustración 31 Tiple parte A Alegre Juventud 3

El Tiple en la parte A tiene acompañamiento de bambuco, aunque hay que tener en cuenta que este bambuco es en 3/4, así que los acentos cambian respecto al bambuco en 6/8. En este bambuco, se logra ver como el maestro Cedeño pone una negra en el primer tiempo de cada compás, seguidamente silencio de corchea y 3 corcheas. En este caso aparece el silencio de corchea, en lugar de estar en la primera mitad del 1er tiempo, se corre para la primera mitad del 2do tiempo.

Ejemplo compás 3



Ilustración 32. Compás 3 Tiple Alegre Juventud

Asimismo en el Tiple por primera vez aparece el acorde de segundo grado semidisminuido (ii m(b5)) que en las obras anteriores no estaba. Hay que tener en cuenta que este acorde aparece como préstamos modal, ya que hace parte del círculo armónico de Re menor.



Ilustración 33. Compás 13 Tiple Alegre Juventud

Guitarra parte A.



Ilustración 34. Guitarra parte A Alegre Juventud 1



Ilustración 35. Guitarra parte A Alegre Juventud 2



Ilustración 36. Guitarra parte A Alegre Juventud 3

La guitarra en la parte A tiene en su mayoría, ritmo base de bambuco. En el bambuco a 3/4, el maestro Cedeño escribe el bajo en el 1er tiempo corchea, y el silencio que en el bambuco a 6/8 está en la primer corchea, se corre al segundo tiempo.

Ejemplo compás 3



Ilustración 37 Compás 3 Guitarra Alegre Juventud

Parte B Alegre Juventud



Ilustración 38. Parte B Alegre Juventud 1

26

Band

Tipl

Guit

cresc.

cresc.

cresc.

Ilustración 39. Parte B Alegre Juventud 2

19

Band

Tipl

Guit

p

p

p

Ilustración 40. Parte B Alegre Juventud 3

31

Band

Tipl

Guit

f

f

f

Ilustración 41. Parte B Alegre Juventud 4

En la parte B de Alegre Juventud, el maestro Cedeño escribe en los primeros 8 compases, melodías para bandola, tiple y guitarra, en donde la melodía principal la lleva la bandola, el tiple y la guitarra llevan la misma melodía de segunda voz, tocada a octava.

Melodía bandola parte B Alegre Juventud.



Ilustración 42. Bandola parte B Alegre Juventud 1



Ilustración 43. Bandola parte B Alegre Juventud 2



Ilustración 44. Bandola parte B Alegre Juventud 3



Ilustración 45. Bandola parte B Alegre Juventud 4

En la parte B, el maestro Cedeño escribe para la bandola, una melodía en un registro un poco más agudo, en donde al inicio de la parte B utiliza notas repetidas mientras el tiple y la

guitarra tienen las mismas figura musicales pero se mueven ascendentemente. Asimismo, sigue utilizando el grado conjunto y el acorde de 3 sonidos al final de la sección.

Tiple parte B Alegre Juventud.



Ilustración 46. Tiple parte B Alegre Juventud 1



Ilustración 47. Tiple parte B Alegre Juventud 2



Ilustración 48. Tiple parte B Alegre Juventud 3



Ilustración 49. Tiple parte B Alegre Juventud 4

El maestro Cedeño al el tiple en la parte B, le dio mucha participación melódica, teniendo en cuenta que los 8 primeros compases comparte junto a la guitarra una melodía a distancia de octavas, en donde funciona como segunda voz de la melodía de la bandola, tocando exactamente las mismas figuras rítmicas. Seguidamente, en el compás 26 retoma el acompañamiento de bambuco a 3/4 propuesto por el maestro.

Compás 26



Ilustración 50 Compás 26 Tiple Alegre Juventud

Guitarra parte B Alegre Juventud.



Ilustración 51. Guitarra parte B Alegre Juventud 1



Ilustración 52 Guitarra parte B Alegre Juventud 2



Ilustración 53. Guitarra parte B Alegre Juventud 3



Ilustración 54. Guitarra parte B Alegre Juventud 4

En la parte B, el maestro Cedeño escribió en la guitarra, una melodía en el registro medio, que comparte con el tiple a distancia de octava, en donde participa como 2da voz de la melodía de la bandola. Asimismo, retoma el acompañamiento de bambuco a 3/4 en el compás 26 junto al tiple. Por último, el maestro utiliza algunos acorde en inversión, como es el caso del compás 29.

Compás 28



Ilustración 55 Compás 28 Guitarra Alegre Juventud

Conclusiones

Las tres obras musicales analizadas del maestro Héctor Cedeño Paredes, hacen un recorrido por la historia de las músicas Andinas colombianas del siglo XX, teniendo en cuenta los ritmos musicales utilizados y el carácter de cada una de ellas. Estas tres obras, que

fueron escogidas por su enfoque en la iniciación de instrumentistas en bandola, tiple y guitarra de las músicas andinas colombianas y lograron evidenciar los recursos técnicos, estilísticos, de interpretación y de instrumentación propuestos por el maestro Cedeño.

En el análisis de las obras, se evidencia cómo el maestro Cedeño compuso el Vals Infantil, Pequeño Concierto en Bb Mayor y Alegre Juventud, pensado en primera instancia, en el nivel que deben tener las personas en cada uno de los instrumentos del trío típico colombiano, en donde claramente se ve la importancia que lleva el ritmo en aumento de la dificultad para las y los ejecutantes de éstos temas. Asimismo, en la armonía, el maestro Cedeño en general en estas tres obras, utiliza acordes de 3 o 4 sonidos, la mayoría en posición fundamental y con acordes que hacen parte de la escala de la tonalidad.

Teniendo en cuenta que el objetivo de este análisis de estas tres obras del maestro Héctor Cedeño es para evidenciar el carácter compositivo del maestro pensado en la formación de instrumentistas en iniciación musical, se evidencia claramente el enfoque pedagógico que el maestro utilizaba en sus composiciones para captar la atención de sus alumnos y de las personas que estaban por iniciar sus estudios musicales en bandola, tiple o guitarra. Se defiende la teoría que estas obras podrían captar aún mas la atención del alumno y de motivarlo a seguir en el estudio del instrumento, ya que en las melodías y en el acompañamiento, se refleja claramente el uso del grado conjunto, del manejo de un registro medio, de la utilización de figuras rítmicas de duración media, de pocos saltos entre cuerdas, de la utilización de acordes de poca velocidad rítmica, de velocidades lentas o medias en las músicas en general, de utilizar repeticiones entre las partes, del manejo de la armonía de 3 o máximo 4 sonidos y de los acordes en inversión fundamental.

Anexos

Valse Infantil

VALSE INFANTIL

Hector Cedeño

The musical score for "Valse Infantil" is presented in three systems, each with three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

- System 1 (Measures 1-11):**
 - Bandola:** Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. A repeat sign is placed at the end of the system.
 - Tiple:** Accompaniment with a forte (*f*) dynamic, transitioning to piano (*p*) at the end.
 - Guitarra:** Accompaniment with a forte (*f*) dynamic, transitioning to piano (*p*) at the end.
- System 2 (Measures 12-22):**
 - Bandola:** Starts with mezzo-forte (*mf*), then piano (*p*).
 - Tiple:** Accompaniment with mezzo-forte (*mf*), then piano (*p*).
 - Guitarra:** Accompaniment with mezzo-forte (*mf*), then piano (*p*).
- System 3 (Measures 23-33):**
 - Bandola:** Starts with piano (*p*), then crescendos (*cresc.*) to forte (*f*).
 - Tiple:** Accompaniment with piano (*p*), then crescendos (*cresc.*) to forte (*f*).
 - Guitarra:** Accompaniment with piano (*p*), then crescendos (*cresc.*) to forte (*f*).

Ilustración 56 1er hoja Valse Infantil

34

Band *p* *f*

Tipl *p* *f*

Guit *p* *f*

45

Band *p*

Tipl *p*

Guit *p*

57

Band *f*

Tipl *f*

Guit *f*

68 D.S.

dim.

dim.

dim.

Pequeño Concierto en Bb Mayor

PEQUEÑO CONCIERTO EN Bb MAYOR

Hector Cedeño

♩ = 120

Bandola

Tiple

Guitarra 1

Guitarra 2

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

cresc. --- f dim. --- mf *cresc. --- f dim. --- mf* *cresc. --- f dim. --- mf* *cresc. --- f dim. --- mf*

16 *f*

22 *p* $\text{♩} = 80$

28

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

34

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

41

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

48

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

♩ = 120

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

f

f

f

f

1. 2.

1. 2.

Ilustración 60 3er hoja Pequeño Concierto

55

Band

Tipl

Guit 1

Guit 2

The image shows a musical score for measures 55, 56, and 57. The score is written for four parts: Band, Tipl (Trombone), Guit 1 (Guitar 1), and Guit 2 (Guitar 2). The Band part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Tipl part uses a bass clef and plays a series of chords. The Guit 1 and Guit 2 parts use treble clefs and play a series of notes. The score is marked with '55' at the beginning of the first measure. The measures are separated by bar lines, and there are dynamic markings like 'V' and 'V' in the Tipl and Guit parts. The score ends with a double bar line at the end of measure 57.

Alegre Juventud

ALEGRE JUVENTUD

Hector Cedeño

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The first system (measures 1-6) shows the Bandola playing a melodic line, while the Tiple and Guitarra provide harmonic accompaniment with chords. The second system (measures 7-12) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 13-18) concludes the piece with a repeat sign and a final cadence.

Bandola
mf *p*

Tiple
mf *p*

Guitarra
mf *p*

7
Band
mf

Tipl
mf

Guit
mf

13
Band

Tipl

Guit

19

Band

Tipl

Guit

p

26

Band

Tipl

Guit

cresc.

31

Band

Tipl

Guit

f

mf

f

mf

f

mf

Sva arriba la segunda vez

Sva arriba la segunda vez

Sva arriba la segunda vez

37

Band

Tipl

Guit

43

D.C.

The image shows a musical score for three instruments: Band, Tipl, and Guit. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 37 and the second system starts at measure 43. The key signature is one sharp (F#). The Band part consists of a single melodic line. The Tipl part consists of a series of chords, some with eighth-note patterns. The Guit part consists of a series of chords, some with eighth-note patterns. The second system ends with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

Ilustración 64 3er hoja Alegre Juventud

Resultados esperados

Un documento monográfico de análisis acerca de 3 composiciones del maestro Héctor Cedeño como herramienta para la formación inicial en Bandola, Tiple y Guitarra.

Un conjunto de recursos y actividades de aprendizaje acerca de la formación musical para trío típico colombiano en relación a la temática abordada.

Bibliografía de referencia

Aponte, Esperanza. (2018). Las prácticas de bandola andina colombiana de la actualidad en la ciudad de Santiago de Cali. Cali, Colombia.

Bastidas, Edwin Fabián. 2014. Adaptación de material del tiple al trombón de varas en el acompañamiento del pasillo colombiano para el contexto de banda sinfónica. Bogotá, Colombia.

Contreras, Liz Amanda. (2016). Pequeñas piezas para bandola Andina colombiana en un formato inédito. Bogotá, Colombia.

Cripps, Colin. (1988). La música popular en el siglo XX. Madrid, España. Cambridge University Press.

Guaneme, Javier Humberto. 2013. Jugando a tocar guitarra. Bogotá, Colombia.

Meza, Gerardo E. (2008). El Vals en Centroamérica. Costa Rica.

Ochoa Martínez Carlos. (2011). Voces de mi ciudad. Tuluá, Colombia.

Pardo, Rojas Mauricio. (2009). Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Bogotá (Colombia). Editorial Universidad del Rosario.

Pérez Aldeguer, Santiago. (2011). Las diferentes acepciones de forma y estructura en la historia del análisis musical.

Puerta, Zuluaga David. (1988). Los caminos del tiple. Bogotá Colombia. Editorial AMP

Ramos Torres, Rolando. 2013. Suite colombiana para bandola llanera, tiple y guitarra. Bogotá, Colombia.

Vásquez, Carlos Mario. (2017). Entre cuerdas “De Bandola“. Bogotá, Colombia.

Vera Varela, Juan Sebastián. (2013). Bandolarium: 4 obras para bandola sola. Bogotá, Colombia.

Cibergrafía

Arcos, Andrea. (2008). Industria Musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones. Bogotá, Colombia. Recuperado de

<https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis37.pdf?>

Aguilar, María del Carmen. (1998). Apreciación Musical: el sonido/forma y sintaxis musical. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de

<https://issuu.com/ghoh/docs/aguilarmariadelcarmenglocer>

Delalande Francois. (1995). La música es un juego de niños. Buenos Aires, Argentina.

Ricordi. Recuperado de

[file:///Users/apple/Downloads/FRANCOIS DELALANDE LA MUSICA ES UN JUEGO.pdf](file:///Users/apple/Downloads/FRANCOIS%20DELALANDE%20LA%20MUSICA%20ES%20UN%20JUEGO.pdf)

Funmúsica. 2012. 38 Mono Nuñez - Bases del Concurso. Recuperado de Fumusica.org:

http://funmusica.org/archivos/bases/bases_38.pdf

García, Juan Luis. 2018. Acorde plaqué o en arpegio. Recuperado de

<https://clasesdeguitarra.wixsite.com/laspalmas/post/acorde-en-plaqu%C3%A9-o-arpegio>

Gaviria, José Manuel. (2009). Recitales didácticos de música andina colombiana a través de la guitarra en colegios de la ciudad de Pereira. Pereira, Colombia.

Recuperado de

<http://repositorio.utp.edu.co/dspace/bitstream/handle/11059/1614/78078G283.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Montenegro, Jhon Edison. (2016). Tiple, Bandola y Guitarra en movimiento. Bogotá, Colombia. Recuperado de

<file:///Users/apple/Downloads/MontenegroHerreraJhonEdison2016.pdf>

Radio Nacional de Colombia. (2016). La música Andina una evolución constante.

Recuperado de <https://www.radionacional.co/noticia/cultura/la-musica-andina-una-evolucion-constante>

Revelo Burbano José. (2012). León Cardona García: su aporte a la música de la zona andina colombiana. Medellín, Colombia. Recuperado de

https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1233/Jos%c3%a9_Revelo_Burbano_2012.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Revista Semana. (2017). La música andina está mas viva que nunca. Recuperado de

<https://www.semana.com/cultura/articulo/musica-andina-nuevas-generaciones-de-musicos-en-colombia/531607>