

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

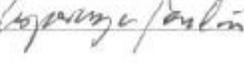
ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado: **BANDOLARIUM**, "Cuatro obras para bandola sola" presentado por el estudiante:

**JUAN SEBASTIÁN VERA VARELA**  
C.C. 1.072.650.8569 Bogotá  
Código 2007275039

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- 1.- El trabajo se constituye en producción de nuevo conocimiento sobre las posibilidades interpretativas de este instrumento.
- 2.- Es evidente la apropiación conceptual y el avance significativo que el estudiante ha tenido como intérprete al poner en diálogo el saber empírico con la reflexión teórica y conceptual que aporta la academia.
- 3.- La creación de las cuatro obras que representan un valor en sí mismas además del aporte que hacen a la pedagogía.
- 4.- Es importante resaltar que la propuesta pedagógica, producto de este trabajo, abre caminos al autor y a la carrera para futuros aportes desde la academia a la música popular colombiana.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	Henry Roa		5.0
Jurado 2- lector	Fabián Forero		5.0
Jurado 3- asesor			/
Jurado 4- asesor	Esperanza Londoño		5.0

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 5.0

DISTINCIONES \_\_\_\_\_

En Bogotá, a los 04 días del mes de Diciembre de 2013.

**BANDOLARIUM**  
**“4 OBRAS PARA BANDOLA SOLA”**

**JUAN SEBASTIAN VERA VARELA**

**2007275039**

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL**

**MONOGRAFÍA PRESENTADA COMO REQUISITO PARA OPTAR POR EL  
TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE EDUCACUIÓN MUSICAL**  
**LICENCIATURA EN MÚSICA**  
**BOGOTÁ D.C.**  
**OCTUBRE DE 2013**

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero dedicar este trabajo a mi familia, en especial a mi madre Gladys Varela Ramos, quien con su esfuerzo, amor y dedicación, siempre ha cuidado de mí, siempre me ha apoyado y siempre me ha hecho creer que las metas y sueños se cumplen día a día con esfuerzo y sacrificio, sin importar las adversidades, gracias Mama por hacerme creer en mí. A mi padre, quien le debo toda mi música, toda la bandola, toda mi vida musical, ya que sin él, no sería lo que soy, y tal vez estaría contando otra historia. Gracias Papa por insertar ese pequeño y grande a la vez, instrumento musical a mi vida. También quiero agradecer a cada persona que apporto directa e indirectamente en mi trasegar con la bandola, ya que sus historias aportaron para que hoy mis sueños sigan tomando forma y crea que el respeto por los demás es el mejor de los valores del ser humano. A mis compañeros de la Universidad Pedagógica Nacional quienes son y serán compañeros de vida y de música, gracias por ser esos grandes amigos. Por ultimo quiero dedicar este trabajo a todos aquellos bandolistas que algún día dedicaron un minuto de su tiempo y de su vida a la interpretación de este hermoso instrumento y que con sus vivencias, me hicieron creer que este instrumento está vivo y que tiene un gran futuro.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <i>Excellence in Education</i>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 11-12-2013</b>	<b>Página 4 de 155</b>	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Monografía
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	Bandolarium "4 obras para Bandola Sola"
<b>Autor(es)</b>	Juan Sebastián Vera Varela
<b>Director</b>	Esperanza Londoño; Albertoleón Gómez
<b>Publicación</b>	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2013, p.155
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional
<b>Palabras Claves</b>	Bandola Andina Colombiana, Técnicas Extendidas, Técnicas Complementarias, Bandola sola, Obras para bandola, Música Contemporánea.

2. Descripción
<b><i>Propuesta pedagógica para la enseñanza de las técnicas extendidas y complementarias en la Bandola Andina Colombiana desde la creación de 4 obras para "Bandola Sola" y 21 ejercicios preparatorios que ayuden a la formación de músico – bandolista.</i></b>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> <li>• ADLER, Samuel (2005). <i>El estudio de la orquestación</i>. Madrid: Ideabooks.</li> <li>• BAREBOIM, Daniel (2008). <i>El sonido de la vida. El poder de la música</i>. Bogotá. Norma</li> <li>• BERNAL, Manuel. (2003). <i>Cuerdas más cuerdas menos, una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana</i>. Bogotá</li> <li>• FORERO, Fabián. 2011 <i>Entre cuerdas y Recuerdos</i>. Bogota. Sic.</li> <li>• MARULANDA MORALES, Octavio, GONZALES AREVALOS, Gladys. (1994) <i>Pedro Morales Pino, la gloria recobrada</i>. Ginebra – Valle – Colombia. Funmusica.</li> <li>• ROYO, Alberto. 2000 <i>El análisis como herramienta de interpretación de la música atonal para guitarra</i>. Marcilla – Navarra. Revista electrónica Léeme.</li> </ul>

#### 4. Contenidos

Entre cuerdas y mundos, Familia de la Bandola Andina Colombiana, Bandola Andina Colombiana (soprano), Técnicas de ejecución de la Bandola Andina Colombiana, Propuesta para la enseñanza de las técnicas extendidas y complementarias (escuchemos nuestro plectro), Obras para Bandola Sola.

#### 5. Metodología

La siguiente propuesta pedagógica tiene por objetivo la composición de obras para bandola sola, utilizando técnicas extendidas y complementarias, para lo cual la sistematización de las técnicas tradicionales de ejecución y la posterior investigación en técnicas extendidas y complementarias, serán puntos fundamentales para este trabajo, vale la pena decir que para la interpretación de estas obras se realizaron 21 ejercicios preparatorios los cuales están diseñados de una manera constructivista, para que el estudiante se involucre de una manera activa y participativa en ellos, ya que no son ejercicios estáticos, y por el contrario requiere creatividad, musicalidad e interpretación para lograr el máximo aprovechamiento de estos, es por eso que este documento responde al tipo de investigación - creación. Si bien las obras tendrán la óptica subjetiva del compositor, estarán desarrolladas bajo las características individuales de los intérpretes y músicos - bandolistas. Además es cualitativa puesto que todos los instrumentos de recolección de información tienden a lograr la información a través de procesos de interrelación entre músicos-bandolistas y profesores-estudiantes

#### 6. Conclusiones

La Bandola Andina colombiana es un instrumento nacido en la tradición de una música popular, la cual representa una idiosincrasia del quehacer musical colombiano, y aunque esta música no tenga más de 150 años, ha tenido a lo largo de su historia al igual que la bandola, estilos, escuelas de interpretación, intérpretes y líneas de composición, y aunque la bandola andina es un símbolo de esta música, está en capacidad tanto técnica, interpretativa y morfológica para interactuar con otros estilos de música (Clásica, Contemporánea, Popular, Jazz etc.) sin desconocer ni olvidar en ningún momento su esencia en la música Andina Colombiana.

☐ Las técnicas extendidas y complementarias son elementos que enriquecen la técnica y la interpretación tanto del bandolista como de las obras, ya que permiten la incorporación de armonías y formas de composición no tradicionales (cuartal, serial, atonal, modal, grafica, pandiatónica, polimodal etc.) así como la de ritmos, compases y registros nos usados dentro del manejo de las técnicas tradicionales. Las técnicas extendidas y complementarias deben estar acompañadas por elementos musicales propios de la interpretación (ritmo, dinámicas, intensidades etc.), ya que si no se utilizan serán simplemente efectos y ruidos sin ningún sentido musical.

<b>Elaborado por:</b>	Juan Sebastián Vera Varela
<b>Revisado por:</b>	Abelardo James

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	11	12	2013
--	----	----	------

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	11
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....	16
OBJETIVO GENERAL.....	16
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
JUSTIFICACIÓN.....	17
METODOLOGÍA.....	18
INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.....	18

### CAPITULO I

#### ENTRE CUERDAS Y MUNDOS

1. Procesos históricos relacionados con el origen de la bandola andina colombiana.....	21
2. Mandolina y bandurria, abuelos y ancestros.....	23
3. Me llamo Bandola .....	26

### CAPITULO II

#### FAMILIA DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

1. BANDOLA CONTRALTO.....	31
1.2 <i>Afinacion</i> .....	33
1.3 <i>Tesitura</i> .....	33
1.4 Características del registro.....	33

<b>2. BANDOLA TENOR O BARÍTONO.....</b>	<b>34</b>
2.1 <i>Afinación.....</i>	34
2.2 <i>Tesitura.....</i>	35
2.3 <i>Características de registro.....</i>	35
<b>3. BANDOLA CONTRABAJO.....</b>	<b>35</b>
3.1 <i>Afinación.....</i>	36
3.2 <i>Tesitura (como se escribe).....</i>	36
3.3 <i>Tesitura (como suena).....</i>	37
3.4 <i>Características del registro.....</i>	37

### **CAPITULO III**

#### **BANDOLA ANDINA COLOMBIANA (SOPRANO)**

<b>1. Afinación histórica de la Bandola Andina Colombiana.....</b>	<b>40</b>
1.1 <i>(1800-1860).....</i>	40
1.2 <i>(1860-1899).....</i>	40
1.3 <i>(1899-1961).....</i>	41
1.4 <i>(1961-1976).....</i>	41
1.5 <i>(1976-2003).....</i>	43
1.6 <i>(2003- Actualidad).....</i>	43
<b>2. Características actuales</b>	
2.1 <i>Afinación (Actual).....</i>	44
2.2 <i>Tesitura.....</i>	44
2.3 <i>Rango Práctico.....</i>	45
2.4 <i>Características de los Registros.....</i>	45
<b>3. Posturas.....</b>	<b>45</b>
3.1 <i>Algunas Posturas.....</i>	47
<b>4. Mano Derecha.....</b>	<b>47</b>
4.1 <i>Sujeción del Plectro.....</i>	47
<b>5. Movimientos Fundamentales.....</b>	<b>49</b>
5.1 <i>Traslación.....</i>	50
5.2 <i>Rotación.....</i>	50
5.3 <i>Desplazamiento Transversal de la muñeca.....</i>	51
5.4 <i>Flexión y extensión del dedo pulgar.....</i>	51
<b>6. Digitación.....</b>	<b>53</b>
6.1 <i>Digitación Cromática.....</i>	53
6.2 <i>Digitación Diatónica.....</i>	54

## CAPITULO IV

### TÉCNICAS DE EJECUCIÓN DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

<b>1. Técnicas tradicionales de ejecución.....</b>	<b>58</b>
1.1 Plectro Abajo – Arriba.....	58
1.2 Alza Púa.....	59
1.3 Contra Púa.....	59
1.4 Tremolo.....	59
1.5 Metálico.....	60
1.6 Sul Tasto.....	60
1.7 Sordina.....	61
1.8 Armónicos Naturales y Artificiales.....	62
1.9 Tenuto.....	65
1.9.1 Anular.....	65
<b>2. TÉCNICAS NO TRADICIONALES</b>	
2.1 Técnicas Extendidas.....	66
2.2 Clasificación de las Técnicas Extendidas.....	67
2.2.1 Percutidos.....	67
2.2.2 Efectos sobre Cuerdas.....	69
2.2.3 Vibratos Verticales.....	70
2.2.4 Rasgueos.....	71
2.3 Técnicas Complementarias.....	72
2.3.1 Pizzicato de Mano Izquierda (Violín).....	74
2.3.2 Sweep Picking “Barrido” (Guitarra Eléctrica).....	74
2.3.3 Lija (Violín).....	74
2.3.4 Scordatura.....	75

## CAPITULO V

### PROPUESTA PEDAGOGICA PARA LA ENSEÑANZA DEL LAS TECNICAS COMPLEMENTARIAS Y EXTENDIDAS (Escuchemos nuestro Plectro)

1. INTRODUCCION.....	78
2. EXPLICACION DE LA SIGNOGRAFIA.....	78
2.1 Percutidos.....	78
2.1.1 Nomenclatura de las Manos.....	79

<b>2.1.2 Zonas.....</b>	<b>79</b>
<b>2.1.3 Boca: Área 7.....</b>	<b>80</b>
<b>3. (21 EJERCICIOS PREPARATORIOS).....</b>	<b>81</b>
<b>3.1 PERCUSIONES.....</b>	<b>82</b>
<b>3.2 EFECTOS SOBRE CUERDAS.....</b>	<b>85</b>
<b>3.3 GLISSANDOS.....</b>	<b>86</b>
<b>3.4 VIBRATOS.....</b>	<b>87</b>
<b>3.5 ARPA (I-II).....</b>	<b>88</b>
<b>3.6 RASGUEOS.....</b>	<b>90</b>
<b>3.7 PIZZICATO DE MANO IZQUIERDA.....</b>	<b>91</b>
<b>3.8 SWEEP PICKING.....</b>	<b>92</b>
<b>3.9 LIJA.....</b>	<b>93</b>

## CAPITULO VI

### 4 OBRAS PARA BANDOLA SOLA

<b>1. UN SUEÑO.....</b>	<b>96</b>
<b>1.1 Descripción de la obra.....</b>	<b>96</b>
<b>1.2 Técnicas y ejercicios previos.....</b>	<b>96</b>
<b>2. PANTALEON.....</b>	<b>99</b>
<b>2.1 Descripción de la obra.....</b>	<b>99</b>
<b>2.2 Técnicas empleadas y ejercicios previos.....</b>	<b>99</b>
<b>3. ODEON.....</b>	<b>104</b>
<b>3.1 Descripción de la obra.....</b>	<b>104</b>
<b>3.2. Técnicas empleadas y ejercicios previos.....</b>	<b>104</b>
<b>4. BANDOLARIUM.....</b>	<b>108</b>
<b>4.1 Descripción de la obra.....</b>	<b>108</b>

**4.2 Técnicas empleadas y ejercicios previos..... 108**

**CONCLUSIONES..... 111**

**BIBLIOGRAFIA..... 113**

**ANEXO 1..... 115**

**ANEXO 2..... 119**

**ANEXO 3..... 131**

**ANEXO 4..... 154**

## INTRODUCCION

En mi vida musical he tenido la oportunidad de hacer contacto con diferentes estilos musicales, desde niño y gracias a mi padre, la música clásica y la música Andina Colombiana han estado presentes en mi formación como artista, músico y persona. Es por eso que en mi imaginario como bandolista e instrumentista de plectro, la unión del medio popular con el medio académico tiene un papel fundamental en la forma de asumir mi papel como licenciado en música, de un instrumento en formación, y del cual es mi “deber”, generar conocimiento, que haga que las nuevas generaciones de bandolistas, tengan múltiples formas de explorarlo e interpretarlo. Desde hace un tiempo he comenzado a sentir fascinación por la música contemporánea<sup>1</sup>, tanto en sus técnicas de composición, instrumentación, como de interpretación, *“Todo el mundo sabe tocar, pero pocos saben interpretar”* Heinrich Neuhaus<sup>2</sup> (1967), la incorporación de efectos “ruidos<sup>3</sup>” y demás elementos no tradicionales “*técnicas extendidas*” en la ejecución de las obras, hacen una relación diferente del interprete con su instrumento *“...Pienso que el hecho de utilizar esta clase de recursos, pues obviamente no son habituales en el tratamiento técnico del instrumento y en general de los instrumento, pues precisamente esa es la intención innovar...”* (Poveda, entrevista citada, 2013), es por eso que creo pertinente que la bandola andina colombiana se nutra de este tipo de “*técnicas*” y repertorio, para lograr una universalidad como intérpretes. A esto le sumo que en mi experiencia como bandolista y músico a través del tiempo, he incorporado técnicas que son tradicionales en otros instrumentos y son aplicables a la bandola, las cuales he llamado “*técnicas complementarias*”.

El primer capítulo está dedicado en su primera parte, a los distintos procesos históricos que dieron lugar a los instrumentos de cuerda pulsada, desembocando en la bandurria y la mandolina, instrumentos ejecutados con plectro y los cuales llegan al nuevo mundo y dan origen a la Bandola Andina Colombiana. En la segunda parte se relatarán los procesos de transformación que sufrió la Bandola en aspectos culturales y morfológicos, hasta llegar a la bandola que se ejecuta en la actualidad.

El segundo capítulo está dedicado a la familia de las Bandolas Andinas Colombianas, donde se realizará una reseña acerca de la familia y una sistematización de cada bandola, (Contralto, Tenor y Contrabajo) en donde se

---

<sup>1</sup> En lo que se refiere al término “música contemporánea” hay un sinnúmero de teorías acerca de lo que significa y lo que abarca. Se tomara como eje fundamental para este trabajo la música académica del siglo XX así como ciertas corrientes de música electrónica, minimalista etc.

<sup>2</sup> (1888- 1964) Pianista y pedagogo Ruso, en esa época Unión Soviética

<sup>3</sup> en la música contemporánea el término “ruido” está ligado a uso de efectos en el instrumento que no están contemplados en las técnicas de ejecución tradicionales de este, llamadas también “técnicas extendidas”

encuentran la afinación, tesitura y características del registro de cada una de ellas.

El tercer capítulo está dedicado a la Bandola Andina Colombiana (Soprano), la cual es el objeto de estudio de este trabajo de investigación, se encontrarán aspectos como su afinación histórica y procesos puntuales de transformación morfológica. También su afinación (actual), características de su registro, tesitura, rango práctico, posturas del ejecutante, sujeción del plectro, digitaciones y movimientos fundamentales de la mano derecha.

El cuarto capítulo está dedicado a las técnicas de ejecución de la Bandola Andina Colombiana, en una primera parte se hablara de las técnicas tradicionales de ejecución, las cuales fueron sistematizadas mediante su proceso histórico y de uso, tanto en experiencias empíricas como académicas, haciendo una reseña de cada una y sistematizando su grafía. En una segunda parte se hablara acerca de las técnicas extendidas y complementarias que se utilizaran en la Bandola y las cuales son el motivo de investigación de este trabajo, haciendo también una reseña de cada una, explicando su grafía y en el caso de las técnicas complementarias de que instrumento son procedentes.

El quinto capítulo está dedicado a la propuesta pedagógica para la enseñanza de las técnicas extendidas y complementarias, la cual está compuesta de 21 ejercicios preparatorios, los cuales serán fundamentales para la preparación del músico-bandolista en la ejecución de las obras del trabajo de investigación. Los ejercicios están diseñados para que el bandolista sea participe activo de ellos, tanto en su creatividad como con los tiempos, articulaciones, matices y demás elementos propios de la creación y la educación musical, ya que se le podrán añadir y quitar elementos a los ejercicios, en virtud de un mejor desempeño para el estudiante. Estos ejercicios se diseñaron agrupando cada tipo de técnicas para lograr un discurso coherente para el aprendizaje de las mismas.

El sexto capítulo está dedicado a las 4 obras para Bandola Sola, las cuales son (UN SUEÑO – PANTALEON – ODEON – BANDOLARIUM), las cuales constan de una descripción para cada una, la cual contiene información acerca de la forma de la obra, las técnicas empleadas, tanto complementarias como extendidas y los ejercicios preparatorios que serán utilizados para desarrollarlas.

En la parte final se encontrarán conclusiones, bibliografía y anexos, los cuales en una primera parte están conformados por la observación participante, la cual se realizó a la clase colectiva de bandolas de la Universidad Pedagógica Nacional enfatizando en tres ítems fundamentales (Técnicas de interpretación de la Bandola Andina Colombiana – Repertorio para Bandola Sola y Solista – Relación Bandola Bandolista). En una segunda parte se anexaran las entrevistas realizadas a

Fabián Forero Valderrama<sup>4</sup>, las cuales están diseñadas en 2 secciones, una en la cual se indaga en aspectos puntuales de la vida del maestro Forero, tanto musical y de relación con la bandola y una segunda en la cual se tratan aspectos pedagógicos y su faceta como profesor. También se anexara la entrevista realizada a Iván Gabriel Poveda, estudiante de la cátedra de bandola de la Universidad Pedagógica Nacional, en la cual se tratan aspectos de su relación con el instrumento y su conocimiento sobre las técnicas extendidas y complementarias y de cómo estas se pueden relacionar con el instrumento. En otra sección de anexos se encontraran las encuestas realizadas a diferentes bandolistas sobre aspectos de las bandolas (soprano, contralto, barítono y bajo). Por último se anexaran las partituras de (UN SUEÑO – PANTALEON- ODEON – BANDOLARIUM)

---

<sup>4</sup> Bandolista y profesor de instrumentos de plectro del conservatorio estatal de Tarazona (España), es considerado como uno de los mejores bandolistas de la historia del instrumento, ya que renovó y amplió las técnicas de ejecución, logrando que este se desempeñara como “solo” y “solista”, dimensión que hasta ese momento no existía en el instrumento. Actualmente es profesor de la Universidad del Bosque, de la cátedra de Bandola de la Universidad Pedagógica Nacional y la Maestría en interpretación de Bandola Andina en la Universidad Javeriana

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Desde la institucionalización de la cátedra de bandola en Colombia, específicamente en Bogotá, el instrumento ha tenido un proceso de formación que tiene muy poco tiempo de construcción en comparación con otros instrumentos académicos, es por eso que no goza de mucho reconocimiento en el ámbito de la composición idiomática para esta. El repertorio académico utilizado para este fin se remite a instrumentos análogos (mandolina, bandurria, cavaquiño,), solo por mencionar algunos, o en otros casos adaptaciones de otros instrumentos. Las composiciones idiomáticas para bandola se resumen en *24 estudios* compuestos por el maestro Fabián Forero Valderrama, (quien estudio en Europa técnicas en instrumentos de plectro), estos estudios son la única obra publicada para este fin, la obra está dividida en dos tomos (*12 estudios latinoamericanos para bandola solista- 12 estudios caprichos para bandola*), acá plantea recursos técnicos interesantes para el desarrollo, composición y ejecución de dichas obras. La utilización de ritmos o temas latinoamericanos en el primer libro y un depurado trabajo en el segundo<sup>5</sup>, enriquecen el tratamiento polifónico de texturas con el uso de aspectos técnicos nuevos y pensados para el instrumento, también “*prestados de otros*” (dobles cuerdas, melodía con acompañamiento en acordes, textura a dos y tres partes, glissandos, staccato, armónicos artificiales, alza púa, contra púa, ligados, media ceja, uso del dedo anular, etc.).

Las propuestas musicales que abordan temáticas de composición idiomática, son creadas mediante una tradición de muchos años e incluso siglos, pasando por estilos, culturas, épocas e incluso modificaciones morfológicas de estos instrumentos. La bandola siendo un instrumento tan joven, en cuanto a su construcción, utilización, y modificación morfológica, e incluso en la música utilizada (*música andina colombiana la cual no tiene más de 150 años*), brinda un marco referencial limitado frente a su ejecución, ya que la tradición introdujo a esta en un rol melódico definido, con unas melodías definidas, unos ritmos definidos y músicas definidas, e incluso un rol social definido. Las músicas tradicionales alimentaron el repertorio para el instrumento, las cuales fueron el motor para que

---

<sup>5</sup> El primer libro del maestro Fabián Forero (*12 ESTUDIOS LATINOAMERICANOS PARA BANDOLA COLOMBIANA*) es la mirada desde el virtuoso, ya que se plantean aspectos de un altísimo nivel de dificultad nunca antes intentados en el instrumento. Es por eso que el segundo libro (*ARTE Y EJECUCIÓN DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA*), aborda objetivos más técnico-pedagógicos para el desarrollo del naciente bandolista-solista.

estudiosos y músicos académicos se interesaran en el desarrollo del instrumento desde estas músicas, la creación de festivales, encuentros, talleres, conciertos, dieron un nuevo aire a la música andina colombiana y con ello a la bandola, pero a su vez la parte técnica y de desarrollo individual también tomaban un rumbo más serio y definido.

La creación de programas de música donde la bandola se enseña como instrumento principal, han creado una generación de intérpretes con nuevas ópticas hacia el instrumento, entre ellas la *bandola solista*<sup>6</sup> y la *bandola sola*<sup>7</sup>. Este concepto busca, la inclusión de nuevas músicas, nuevos ensambles y nuevas formas de composición idiomática, ya no como una idea ajena, sino como una construcción colectiva, dentro del medio académico y de concierto. Es por eso que la *composición idiomática* para la bandola, debe basarse en el conocimiento técnico-expresivo del instrumento y las músicas que se quieren interpretar en ella (música académica – popular – contemporánea - comercial). La creación de obras con este tipo de características “sola” y “solista” son importantes para el desarrollo del instrumento y su consolidación tanto en el medio académico como en el popular.

Por otro lado la enseñanza de la bandola debe ser orientada desde cualquier tipo de repertorio (latinoamericano, colombiano, clásico, romántico, barroco, contemporáneo, jazzístico etc), esto con el fin de ofrecer una *paleta* de colores más variada, para que nuevos bandolistas, en especial niños y jóvenes que se acercan a ella, logren seducirse por su encanto y sonoridad. Es por eso que los programas donde actualmente se enseña bandola deben formar bandolistas con un énfasis hacia la producción de conocimiento, ya sea partituras, grabaciones o sistematizaciones de repertorios, como lo dice el maestro Fabián Forero

*“Creo también, que es importantísimo establecer un dialogo sostenido y ordenado que nos permita pensar los programas y retroalimentar la experiencia docente. De esto nunca se ha hablado y viene siendo hora de darle una revisión a las metodologías de enseñanza, a los contenidos programáticos, y a los criterios de selección de repertorios, correspondientes a los diferentes niveles del proceso académico” (Forero, 2010)*

---

<sup>6</sup> Un instrumento “solista” puede encontrarse acompañado de otro instrumento siempre y cuando no pierda su papel de solista, algunos ejemplos están en los conciertos para solista y orquesta, solistas y orquesta, suites, sonatas y demás obras de cámara para solista y acompañante, como también las partes solistas en obras sinfónicas (y o) de cámara.

<sup>7</sup> Un instrumento “solo” puede interpretar obras sin la ayuda de otros instrumentos ya sean solistas o acompañantes, algunos ejemplos son las partitas para violín solo de J. S. Bach, así como de otros compositores, sonatas, suites para piano, guitarra, flauta, clavecín, cello etc.

Por tanto, la falta de repertorio original, genera un vacío en la educación y la enseñanza de la bandola, impidiendo su crecimiento a nivel interpretativo, popular, académico y pedagógico, estancándola frente a la globalización y siendo desplazada por otros instrumentos no colombianos, tanto en músicas, centros de enseñanza y gusto popular.

### ***PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN***

¿Qué tipo de técnicas complementarias y extendidas pueden ser utilizadas en los procesos de formación e interpretación de la Bandola Andina Colombiana?

### ***OBJETIVO GENERAL***

Identificar y seleccionar técnicas complementarias y extendidas para los procesos de formación e interpretación de la Bandola Andina Colombiana

### ***OBJETIVOS ESPECÍFICOS***

- Componer obras para bandola “sola”<sup>8</sup>, involucrando técnicas complementarias y extendidas
- Resaltar las diferentes cualidades técnicas e interpretativas de la bandola en un lenguaje contemporáneo
- Crear una grafía específica para las técnicas utilizadas (extendidas y complementarias) dentro de las obras
- Crear ejercicios preparatorios para la enseñanza de las técnicas extendidas y complementarias.

---

<sup>8</sup> el termino obras para instrumento “solo” se aplica cuando éste no necesita el acompañamiento de otro instrumento para ejecutar su obra, ejemplo: partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach, estudios tanguísticos para flauta de Astor Piazzolla, etc, y obras para instrumento solista, son aquellas con acompañamiento, en este caso el ejecutante no pierde su calidad de solista, también puede ser un grupo de solistas, ejemplo: Triple concierto para violín, violonchelo y piano de Beethoven, concierto de Aranjuez, para guitarra y orquesta de Joaquín Rodrigo.

## **JUSTIFICACIÓN**

Al interactuar desde niño con este instrumento (Bandola Andina Colombiana), he generado preguntas y necesidades que debo resolver, sustentándolo en un producción pedagógica, académica y musical. Enfocar mi vida hacia la música me dio la posibilidad de escuchar y conocer músicas de todo tipo, comprender que el universo sonoro y el pensamiento musical no son estáticos. *“como la historia, la música avanza en el tiempo, de modo que un solo acontecimiento puede cambiar no solo como abordamos el futuro sino también como vemos el pasado”* (Baremboim, 2007)

Es por eso que dentro de la enseñanza de instrumentos populares como la bandola, la inclusión de otras técnicas, en este caso, técnicas extendidas y complementarias, ayudan a la renovación tanto intelectual, como emocional del intérprete y músico bandolista, creando una relación íntima del intérprete con su instrumento a través de nuevos lenguajes sonoros *“también en la música, el intelecto y la emoción van de la mano, tanto para el compositor como para el intérprete. La percepción racional y emocional no solo no están en conflicto entre ellas sino que cada una guía a la otra para alcanzar un equilibrio de comprensión en el que el intelecto determina la validez de la relación intuitiva y el elemento emocional proporciona a lo racional la sensibilidad que humaniza el conjunto”* (ibíd.)

La música contemporánea reúne elementos, que exigen del intérprete un grado de conocimiento del instrumento que va más allá de la técnica, el uso de elementos tímbricos novedosos, ritmos no usuales y formas indeterminadas en las composiciones acerca más al músico a obra y le obliga a profundizar en su ejecución, *“El compositor busca la exploración de los recursos musicales-expresivos, nuevas asociaciones tímbricas, el estudio exhaustivo de los recursos específicos de los instrumentos experimentando con dinámicas, intensidades, colores, registros, articulaciones...”* (Royo, 2006)

El siguiente trabajo incluirá la composición de obras para bandola sola, incluyendo elementos de técnicas extendidas y complementarias. Estas obras buscarán el adecuado uso de las técnicas tradicionales como también las extendidas y complementarias, tanto en aspectos interpretativos conocidos (dobles cuerdas, tremolo, contrapunto, sordina, staccato etc) como desconocidos (ruidos, scordatura, barrido, golpes etc). Las obras pueden usarse tanto, como modelos de interpretación, o composición, como fuente de estudio de las técnicas. El

objetivo de estas obras es ampliar el repertorio para la bandola, incluyendo nuevas técnicas, las cuales lleven al bandolista a un desarrollo más integral.

## **METODOLOGIA**

### **TIPO DE INVESTIGACION:**

#### ***Investigación Creación***

La siguiente propuesta pedagógica tiene por objetivo la composición de obras para bandola sola, utilizando técnicas extendidas y complementarias, para lo cual la sistematización de las técnicas tradicionales de ejecución y la posterior investigación en técnicas extendidas y complementarias, serán puntos fundamentales para este trabajo, vale la pena decir que para la interpretación de estas obras se realizaron 21 ejercicios preparatorios los cuales están diseñados de una manera constructivista, para que el estudiante se involucre de una manera activa y participativa en ellos, ya que no son ejercicios estáticos, y por el contrario requiere creatividad, musicalidad e interpretación para lograr el máximo aprovechamiento de estos, es por eso que este documento responde al tipo de *investigación - creación*. Si bien las obras tendrán la óptica subjetiva del compositor, estarán desarrolladas bajo las características individuales de los intérpretes y músicos - bandolistas. Además es cualitativa puesto que todos los instrumentos de recolección de información tienden a lograr la información a través de procesos de interrelación entre músicos-bandolistas y profesores-estudiantes

## **INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN**

### ***Entrevistas a profundidad***

Las entrevistas estarán realizadas a 2 grupos:

1. Estudiante de la cátedra de Bandola de la Universidad Pedagógica Nacional
2. Profesores universitarios de la cátedra de Bandola de la Universidad Pedagógica Nacional

## **Formatos de las entrevistas**

### **Universidad Pedagógica Nacional**

#### **Facultad de bellas artes**

**Entrevistador:** Juan Sebastián Vera Varela, estudiante de decimo semestre de la licenciatura de la UPN

**Población:** estudiantes de la cátedra de bandola de la Universidad Pedagógica Nacional

**Objetivo:** Caracterizar la población a la cual va dirigida la investigación, donde evidenciara su conocimiento acerca de temas como, repertorio para bandola sola y solista, relación música-ruido, experiencia en el aprendizaje de la bandola andina colombiana, técnicas extendidas y complementarias, así como su interés por aprender estas técnicas.

- ¿Cuál ha sido su experiencia y desarrollo con la Bandola Andina Colombiana?
- ¿Qué técnicas tradicionales de ejecución utiliza en la interpretación de la Bandola Andina Colombiana?
- ¿Qué sabe usted acerca de las técnicas complementarias y extendidas y si es posible involucrarlas en la interpretación de la Bandola Andina Colombiana?
- ¿Estaría interesado en tener un material (partituras, obras, grabaciones, estudios métodos), que le permitan iniciar, afianzar o fortalecer su aprendizaje de las técnicas complementarias y extendidas en la Bandola Andina Colombiana? ¿Por qué?
- ¿Considera usted que las técnicas complementarias y extendidas de la Bandola Andina Colombiana, ayudaran y enriquecerán su forma de interpretación?
- ¿Conoce música en donde se utilicen técnicas complementarias o extendidas?
- ¿Cree que la utilización de ruidos, efectos o sonidos no convencionales aportan nuevos elementos a una obra musical, o por el contrario entorpecen la esencia y la calidad de dicha obra?

- ¿Cree que las obras para bandola sola y solista debe tener en cuenta elementos de músicas contemporáneas para lograr el desarrollo de una mejor técnica en el instrumento?

## **Formatos de las entrevistas**

### **Universidad Pedagógica Nacional**

#### **Facultad de bellas artes**

**Entrevistador:** Juan Sebastián Vera Varela, estudiante de decimo semestre de la licenciatura de la UPN

**Población:** Profesores de la cátedra de Bandola Andina Colombiana de la Universidad Pedagógica Nacional.

**Objetivo:** Caracterizar e indagar a los profesores de las cátedras de Bandola Andina Colombiana, acerca de los lineamientos de los programas curriculares de las universidades en cuanto a la formación de bandolistas, repertorios y su desarrollo como intérpretes de este instrumento.

- ¿En su experiencia como docente qué tipo de repertorio o material, utiliza para el desarrollo técnico del bandolista en sus clases?
- ¿Qué tipo de repertorio para bandola sola y solista conoce y utiliza en el desarrollo de su cátedra?
- ¿Qué otros elementos (estilos, repertorios, formas de interpretación, músicas) se pueden incluir en la obras para bandola sola y solista?
- ¿Qué sabe usted acerca de las técnicas complementarias y extendidas y si es posible involucrarlas en la interpretación de la Bandola Andina Colombiana?
- ¿Conoce música en donde se utilicen técnicas complementarias o extendidas?
- ¿Qué opina de la relación música-ruido y si tienen alguna relación?
- ¿Cree que las obras para bandola sola y solista debe tener en cuenta elementos de músicas contemporáneas para lograr el desarrollo de una mejor técnica en el instrumento?
- ¿Qué elementos cree que se pueden fortalecer para un mejor desarrollo de la cátedra de bandola?

## Formatos de las entrevistas

### Universidad Pedagógica Nacional

#### Facultad de Bellas Artes

**Entrevistador:** Juan Sebastián Vera Varela, estudiante de decimo semestre de la licenciatura de la UPN

**Entrevistado:** Fabián Forero Valderrama, Bandolista y Profesor de la cátedra de Bandola de la Universidad Pedagógica nacional

**Objetivo:** Indagar acerca de su experiencia como bandolista y su desarrollo técnico como compositor, músico y artista

- ¿Cuál es el primer recuerdo que tiene de la Bandola Andina Colombiana?
- ¿Quién fue su primer maestro?
- ¿Por qué decidió dedicar su vida musical a la interpretación de la Bandola Andina Colombiana?
- ¿Qué tipo de formación, tanto académica, popular y empírica, recibió en su formación como músico-bandolista?
- ¿Qué tipo de repertorio interpretaba en su etapa de formación técnica en el instrumento?
- ¿Cuándo viajó a España a realizar estudios de perfeccionamiento de plectro, que tipo de técnicas interpretativas llevó de acá y cuales se encontró en su paso por el liceo de Barcelona?
- ¿Qué aportes en su sonido personal le aportó el encuentro con otros instrumentos de plectro?
- ¿Qué lo motivó a componer obras para bandola sola y solista?
- ¿Cómo instrumentista de plectro, en que aspectos técnicos, expresivos, musicales, podría diferenciarse la bandola andina colombiana de otros instrumentos de cuerda pulsada o plectro?
- ¿Cree que se puede llegar a tener una escuela de interpretación de la Bandola Andina colombiana, a manera de otros instrumentos de orden académico?

## Capítulo I

### **ENTRE CUERDAS Y MUNDOS**

*“Los seres humanos hacen su propia historia, aunque bajo circunstancias influidas por el pasado”*

(Marx<sup>9</sup>, 1854)

#### **1. Procesos históricos relacionados con el origen de la bandola andina colombiana**

La bandola andina colombiana es un instrumento de cuerda pulsada proveniente de la familia de la guitarra y cuya denominación viene de la antigua raíz persigo-arábiga (pandur), la cual designan diversos instrumentos norteafricanos y europeos con registro medio- agudo con funciones melódicas.

*“Hasta antes del Siglo X en la iconografía y los documentos hallados sólo se cita la Pandura, una especie de pequeño laúd de tres o cuatro cuerdas, muy presente en los sarcófagos y estelas funerarias de los últimos tiempos del Imperio Romano y anteriormente en Grecia, donde suele aparecer en manos femeninas...”*(Bernal, 2003)

En el siglo IX aún se seguía practicando en toda Europa la *monodia*<sup>10</sup>, pero con el desarrollo del *organum*<sup>11</sup>, las posibilidades polifónicas en la obras de música religiosa lograron un desarrollo importante, lo cual facilitó la incorporación de instrumentos para sustituir las voces.

---

<sup>9</sup> ( 1818- 1883) Filósofo, pensador y padre ideológico del comunismo, se le considera uno de los pensadores más influyentes de la historia

<sup>10</sup> Composición musical basada en una sola línea melódica, la cual era la textura utilizada en el canto gregoriano

<sup>11</sup> Forma de polifonía occidental la cual se basa en la repetición paralela de la misma melodía

*“..Hacia el final de la Edad Media se da la tendencia de cambiar la técnica de tañer con plectro hacia el pulsar con los dedos directamente; la estética medieval tiene preferencia por las voces agudas, los sonidos punzantes y los timbres claros y diferenciados, mientras en el Renacimiento se busca la homogeneidad, el equilibrio y el empaste, lo que conlleva también a que las posibilidades polifónicas del punteo con los dedos se descubran y desarrollen de manera principal...” (Ibíd.)*

*“... la bandola andina colombiana ofrece posibilidades de polifonía tanto en el repertorio solista, de cámara y otros formatos. La utilización de nuevas técnicas en los últimos años han confirmado esta hipótesis, los conciertos o recitales de bandolistas han incluido obras para bandola “sola” como obras con acompañamiento de diversos instrumentos armónicos “guitarra”, “piano” etc..... “(Forero, clase colectiva)<sup>12</sup>*

*“..Algunos antropólogos se inclinan a pensar que de la india salió, para expandirse por el mundo occidental, la estructura básica de los instrumentos de cuerdas fijas ( tensionadas), dotadas de mástil con clavijas y caja de resonancia piriforme (forma de pera), como la mandolina, la mandora, el laúd, la vihuela , el rabel, la bandurria, etc....”.(Marulanda, 1994).* La forma de la bandola andina colombiana es también piriforme desde comienzos del siglo XX, es por eso su relación tan directa con instrumentos como la mandolina, o sobre todo la bandurria, con la cual comparte la afinación por cuartas, aunque la bandurria esta afinada un tono arriba que la bandola andina colombiana. El quinteto (orden de la terraza) conformado por bandurria soprano, bandurria contralto, bandurria tenor, bandurria bajo y guitarra, hacen repertorio universal y latinoamericano. En su visita a Colombia en el año 2009 participaron con la OCB<sup>13</sup> (Orquesta Colombiana de Bandolas) en un concierto para guitarra y orquesta del compositor Javier Riva<sup>14</sup>, este encuentro que también fue de carácter académico, se compartieron experiencias tanto en los repertorios como en la formas de ejecución de la bandola y la bandurria. Haciendo notar las similitudes en cuanto al sonido de los instrumentos, la forma (piriforme), pero diferencias en la forma de atacar el plectro.

---

<sup>12</sup> Fabián Forero Valderrama, Bandolista, Mandolinista, Profesor de instrumentos de plectro, Clase colectiva Universidad Pedagógica Nacional 2011

<sup>13</sup> Orquesta Colombiana de bandolas, esta reúne a la familia de las bandolas andinas colombianas en una gran orquesta, fue creada en el año 2009 por iniciativa de varios bandolistas profesionales. La orquesta trabaja repertorios colombianos, latinoamericanos, clásicos y contemporáneos.

<sup>14</sup> Conferencia -Concierto, Quinteto Orden de la terraza, Universidad Pedagógica Nacional, Agosto 2009

*“..La huella de la vina en el mundo occidental se tipifica en los instrumentos destinados al canto melódico, capaces de desarrollar una voz que requiere un acompañamiento y apoyo armónico...”* (Marulanda, 1994). La bandola andina colombiana fue conocida en formato de trío típico colombiano (Bandola-Tiple-Guitarra) a principios del siglo XX, interpretando música de la región andina colombiana (bambucos, pasillos, guabinas etc.) estos ritmos tienen su origen en la mezcla de las diferentes culturas, razas y etnias, con los pueblos originarios de del nuevo mundo, (Indígenas). En estos ritmos la bandola era destinada a un papel melódico exclusivamente, el acompañamiento armónico del tiple en un registro medio y la guitarra en un registro bajo, componían la orquestación del trío. *“...El trío morales pino, conformado por (Diego Estrada- Bandola, Peregrino Galindo-Tiple, Álvaro Romero- Guitarra), marcó una época en este formato, su forma de interpretar le dieron un estilo a la música andina colombiana de mitad del siglo XX, influyendo en agrupaciones posteriores...”*<sup>15</sup> (Forero, 2010 Clase colectiva citada)

## **2. Mandolina y bandurria, abuelos y ancestros**

*“..La mandolina de forma semejante a la mandora, apareció en el siglo XVII y se toca con plectro de pluma, adquirió nacionalidad y estilo italianos...”* (Marulanda, 1994), la mandolina es uno de los instrumentos de plectro más conocidos en el mundo, su repertorio abarca diferentes periodos de la historia de la música occidental, es por eso que la bandola se ha hecho transcripciones y adaptaciones de estas obras, fortaleciendo procesos de enseñanza en universidades y academias. *“estudiar los diferentes estilos del repertorio de época (mandolina) fortalece la bandola tanto es su técnica, su interpretación y su institucionalización, ya que la bandola pasa de ser un instrumento nacional a un instrumento de nivel internacional”* (Forero, 2011, clase colectiva citada)

En los últimos años la bandola ha interpretado los conciertos para mandolina de Antonio Vivaldi, así como, sonatinas para piano y mandolina de compositores como Ludwig van Beethoven, Giovanni Battista entre otros, algunas de estas obras han sido obligatorias para recitales y exámenes de grado en distintas universidades y programas de música. El maestro Fabián forero Valderrama quien

---

<sup>15</sup> Fabián Forero Valderrama, Bandolista, Mandolinista, Profesor de instrumentos de plectro, Clase colectiva Universidad Pedagógica Nacional 2011

es graduado en instrumentos de plectro del conservatorio del liceo de Barcelona en España, relata en forma muy personal como fue su experiencia al presentar su examen de instrumento para optar por su título en dicha institución.

*“...este proceso termino con un examen de último curso de instrumento, que fue para mí, y en realidad lo fue, el concierto de grado que nunca tuve la oportunidad de hacer hasta ese momento. Solo estuvieron presentes, Jorge, artífice de todo este enramado de relojería; los colegas músicos que me acompañaron (un chelista y un pianista), y los tres miembros del jurado. El concierto en verdad lo disfruté muchísimo. Luego de un comienzo tenso, no era para menos, entendí y esto se los digo a mis alumnos, de lo que se trata es de hacer buena música, las circunstancias del examen, con jurados y sus calificaciones, deben superarse, porque el arte está por encima de estas consideraciones enteramente procedimentales. Nos es fácil entenderlo y asumirlo, pero consiguiéndolo, es posible trascender a un nivel de comunión con la música y el esplendor espiritual, que hacen una circunstancia como la que describo, no un tormento sino una experiencia muy bella....”* (Forero,2010).

*“..Desde el siglo XVIII la bandurria se afina a la quinta, y posee cinco órdenes de cuerdas dobles, afinadas al unisonó: después se le añadió una sexta cuerda doble, en el registro del SOL...”* (Marulanda, 1994). La bandurria es el instrumento más parecido a la bandola andina colombiana, ya que su manera de afinación es por intervalos de cuartas, (igual que la bandola). Los repertorios de la bandurria son estudiados dentro de los programas de música para bandola, al tener la misma disposición intervalica, los ejercicios y obras que estudian aspectos puntuales de la técnica (tremolo, tremolo en doble cuerda, digitación cromática, etc.), son interpretados con la misma digitación si se transportan un tono abajo. Félix de Santos<sup>16</sup>, desarrolló una gran cantidad de obras para este instrumento, entre las cuales se destacan, *ESCUELA MODERNA DE LA MANDOLINA ESPAÑOLA, ESCUELA DEL TREMOLO OP. 5, DOCE ESTUDIOS ARTÍSTICOS OP. 17, ESCUELA DEL MECANISMO*, entre otros, estas obras son fundamentales para el estudio de cualquier músico de plectro en España. El logro de poder recopilar y sistematizar los procesos de enseñanza técnica (partituras), desembocó en la profesionalización y titulación de bandurristas en España, algo que en Colombia se viene instalando hace relativamente 10 años.

---

<sup>16</sup> (1874-1946), maestro de instrumentos de plectro del conservatorio del liceo de Barcelona

*“..La profesionalización de instrumentos de plectro en España, se remonta a los comienzos de la década de 1990, las posibilidades de titulación, reglamentada en igualdad de condiciones con los instrumentos tradicionales de educación de alto nivel en los conservatorios, solo se consigue recién hace unos 19 o 20 años...”* (Forero, 2010). A diferencia de la mandolina (afinación por quintas, igual que el violín) los repertorios deben ser adaptados casi en su totalidad por su digitación y disposición de arcos, aunque siguen siendo piedra angular para la formación de bandolistas en Colombia, la bandurria encierra más cercanías técnicas que cualquier otro instrumento de plectro.

### **3. Me llamo Bandola**

*“..La bandola es hija legítima de la bandurria...”*(Montoya,1988)<sup>17</sup>, no se sabe en que momento la bandurria llega a tierras americanas, se tiene referencia que fue traída por funcionarios de la corona española, y como otros instrumentos de corte popular (laud, guitarra, vihuela, etc), no eran aceptados en ciertos círculos sociales, la bandurria era tradicionalmente utilizada en conjuntos de tunas o estudiantinas que interpretaban música popular española (jotas, flamencos, pasodobles, etc). Este aspecto popular, interactuó con las músicas colombianas de la época, dando origen a otra palabra que incluyera ese aire nacional sin invocar a la palabra bandurria *“..según José Caicedo Rojas, la bandola o bandurria, tenía en el siglo pasado un fondo curvo. Otros musicólogos dicen que era de tamaño menor que la guitarra o de forma similar. El general Rafael Uribe Uribe, en su diccionario abreviado, ratifica lo anterior describiendo la bandola como un instrumento de música pequeño de cuatro cuerdas...”*(Marulanda, 1994), en esta época la bandola, contaba con cuatro órdenes, más adelante los hermanos Amado empesaron a construir instrumentos con 5 órdenes *“...esta bandola data de principios de siglo XX, es construida por los hermanos Amado, reconocidos fabricantes de bandolas, tiple y guitarras, aquí es donde comienza la transformación del instrumento, ya que en ese momento cuenta con los dos primeros órdenes triplicados y los tres restantes duplicados...”*(León, 1988)<sup>18</sup>

Las melodías populares eran interpretadas en las nacientes bandolas, acompañadas de un naciente instrumento “el tiple”, el cual era del arraigo más popular, ya que al ser un instrumento armónico, satisfacía más las necesidades de

<sup>17</sup> Diego Estrada Montoya, (1937-2011), bandolista y compositor colombiano, comentario programa televisivo “música para todos, la bandola”, 1988

<sup>18</sup> Luis Fernando León, bandolista y compositor colombiano, comentario programa televisivo “música para todos, la bandola”, 1988

los cantautores que la propia bandola “..al contrario de lo que muchos creen la bandola nunca fue un instrumento campesino, fue un instrumento mas urbano, no esta vinculado con tradiciones campesinas a excepcion de cierto lugares en particular, siempre ha interactuado con musicas academicas por su origen urbano...”(Bernal,2012)<sup>19</sup>. La bandola ha intercataudao desde sus origenes con musica academicas mas que con lo popular, los primeros intentos por llevarla a las salas de concierto datan del año 1852 (todavia conservaba los 5 ordenes) en la llamada **sociedad filarmónica**<sup>20</sup>.

*“..llego alli por que habia un concierto para 2 guitarras de los señores Caicedo y Guarín, por motivos ajenos no pudieron asistir, y un reconocido bandolista hizo el concierto, lo cual no hizo ninguna gracia a la sociedad bogotana, por muchos factores, decian que la musica no estaba a al altura de la filarmónica y tuvo un detalle desagradable el interprete al quitarse su saco y eso fue la locura y fue relegada por mas de 4 años, a los 4 años en 1856 un señor de apellido Ricaurte la lleva otra vez, interpretando polcas, valeses y vuelve a adquirir altura la bandola..” (Montoya, 1988)<sup>21</sup>*

Diego Fallon<sup>22</sup> modifico la forma del instrumento al reducirla de tamaño y cambiarle a ordenes duplicados, ademas de ello sobresalian aspectos puntuales de la tecnica del instrumento, en este caso el tremolo es reseñado por el maestro Santos Cifuentes<sup>23</sup> “..la musica colombiana, donde conceptua: la bandola, como el mandolino, se toca con plectro, con el, los mejores teñedores producen un tremolo tan delicado y sutil, que parece la prolongacion de un solo sonido. La extesion de la bandola, como al igual que el violin, la hace apta para ejecutar en ella todo genero de piezas..”(Marulanda, 1994) . El maestro Pedro Morales Pino<sup>24</sup> quien nacio en cartago y se traslado a bogota para estudiar en la academia nacional de musica, es reconocido por ser el primero en escribir (partiturisar) los ritmos de la region andina colombiana, ademas de ser un compositor prolifico, ayudo a simentar las formas de los pasillos y bambucos, influenciado por las formas europeas, agrego elementos de las formas rondo, sonata etc, en sus composiciones, “..leonilde (pasillo de pedro morales pino), es el papa de los pasillos, su forma a influencio a los demas compositores y contemporaneos..”

<sup>19</sup> Manuel Bernal, bandolista, profesor de bandola, academia superior de artes de Bogotá, comentario nota periodística “cuerdas más cuerdas”, el tiempo.com

<sup>20</sup> (1846-1857) Fundada por Henry Prince (1819-1863), fue la primera institución que se creó en Bogotá para la enseñanza de la música, la cual a su vez estuvo vinculada con la mayoría de la actividad musical del país.

<sup>21</sup> Diego Estrada comentario programa televisivo “música para todos, la bandola”, 1988

<sup>22</sup> (1834-1905) poeta, matemático, ingeniero y músico colombiano, modifico la bandola al incluirle al quinto orden.

<sup>23</sup> (1834-1905), músico y compositor colombiano, director de la academia nacional de música

<sup>24</sup> (1863-1926), músico, bandolista y pintor colombiano, considerado el padre de la música andina colombiana

(Vera, 2009)<sup>25</sup>. Además en su afán por igualar el registro del violín, lograr que la bandola sea un instrumento de concierto, modificó de nuevo su forma y su tesitura al agregarle el sexto orden FA#, también ayudó la aceptación y las expectativas del público frente a ella, ya que integró los crecientes ensambles de música colombiana y clásica (contrabajo, violín, tiple, guitarra, etc), las cuales serían llamadas más adelante “estudiantinas”<sup>26</sup>. Estos grupos nacientes hicieron que la bandola se expandiera por diferentes regiones del país, Antioquia, Tolima, los Santanderes, Valle del Cauca, etc.

*“.. El triunfo de la bandola fue el haberse ubicado en el lugar concertante de los organismos musicales, como fue el caso de la lira colombiana, la lira antioqueña, de la estudiantina murillo y la estudiantina añez, y otros grupos musicales y el de haber asumido un papel básico en los tríos, orquestas típicas, murgas, etc, haciéndose acompañar del tiple y fundamentando el apoyo armónico de la guitarra..”* (Marulanda, 1994)

El conjunto más famoso de maestro Pedro Morales fue la lira colombiana, agrupación con la que viajó por Suramérica y Estados Unidos. Además de difundir la música andina colombiana el maestro Morales Pino buscaba el reconocimiento de estos ritmos dentro de la academia y las salas de concierto, sin perder su esencia de música popular. Algunos de los rasgos de la personalidad del maestro, son descritos por uno de sus compañeros de la lira colombiana Gregorio Silva *“...la personalidad del maestro Morales Pino era enorme, en el histórico pasaje rivas, donde tenía su estudio siempre se veía a músicos, compositores e intelectuales más destacados de la época. Atraídos por tan poderoso imán, un grupo de jóvenes se reunía para estudiar por allá en 1897 bajo su dirección y con el tiempo mostraron un repertorio extenso, no solo de piezas populares, sino de obras de grandes maestros, Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, etc...”*(ibíd.). una de las grandes labores de la lira colombiana fue difundir la música andina colombiana por América, llegaron inclusive a Nueva York entre los años 1900 y 1910 donde se dice que grabaron para la RCA VICTOR<sup>27</sup>, pero nunca se han encontrado las grabaciones o registro en la compañía *“...es una lástima que no se encuentre las grabaciones hechas por Pedro Morales Pino en Nueva York, escuchar el estilo de aquella lira colombiana nos enseñaría a conocer la bandola y un estilo de cómo se tocaba la música*

<sup>25</sup> Luis Enrique Vera, músico, bandolista y topógrafo, originario del municipio de Chía, “tertulia musical Chía 2009”

<sup>26</sup> Palabra empleada para nombrar grupos de estudiantes (generalmente son estudiantes de otras carreras, aunque esto varía) que tocan instrumentos de la tradición andina colombiana en escuelas, universidades, empresas etc. No confundir con las llamadas “tunas”

<sup>27</sup> Radio Corporation of America.

*andina colombiana en aquella época...*” (Forero, Conferencia Universidad del Bosque, 2008)

En cuanto a la forma morfológica del instrumento la “*bandola de morales pino*” presentaba notorias diferencias en comparación con los diferentes modelos que aparecieron a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX”. Con la llegada de los clavijeros mecánicos<sup>28</sup> surge un nuevo cambio en la bandola, esta vez de afinación, al ser tan tensos, la cuerdas sufren un mayor estiramiento, sobre todo la tercera y cuarta cuerda, lo que hace que la afinación baje de DO (afinación real), a Si bemol, haciéndolo un instrumento transpositor. “*El sonido de la bandola en Si bemol da un carácter distinto*” (León, 1988)

*“..Además, la colocación del clavijero de la misma manera que en las guitarras (con las clavijas hacia atrás y un solo canal alargado a cada lado en donde se ven todos los cilindros de las clavijas) aleja un poco más los puntos de amarre. El efecto producido es un alargamiento de la longitud total de las cuerdas, especialmente en los órdenes centrales, y por consiguiente, un aumento en la tensión general del instrumento. A esto se suma que los artísticos tiracuerdas en forma de lira dejan de producirse en Europa (la guerra afecta todos los niveles de producción) y las cuerdas halan desde el borde inferior de la caja...”* (Bernal, 2003)

En el año de 1961 Diego Estada Montoya, quien es uno de los mejores bandolistas del siglo XX, acorto la bandola un traste para que pudiera subir a la tonalidad de Do, esto según él, le dio un color distinto, un forma de interpretar distinta, en sus palabras

*“La bandola en esa época se afinaba en Si bemol, que era un sonido muy bajo, muy soso... si la introducción estaba hecha en Re mayor, a mí me tocaba ejecutarla en Mi mayor... ya había una dificultad técnica. Fueron muchas las cuerdas que se rompieron, se tuvo que utilizar el transportador, era horrible. Se llegó a usar hasta un lápiz amarrado con cordón. Optamos, con los constructores de instrumentos, en ver la forma de reducir el diapason, con lo cual el instrumento adquirió una altura mayor, con la afinación en Do. Nació un timbre distinto. Resuelto el problema de la altura en el sonido, surgieron otras facetas y descubrimientos: el pizzicato, el pastoso; luego los adornos, como la apoyatura, el modée, el trino, los armónicos que toda la vida habían existido pero que en la bandola no se habían aplicado...”*(Marulanda, 1994)

Actualmente la bandola se afina en la tonalidad DO en las regiones centro de Colombia (Bogotá, Cundinamarca, Boyacá, Santander) y conserva la afinación de

---

<sup>28</sup> Los clavijeros en un principio eran de madera, lo cual dificultaba la afinación de los instrumentos

Si bemol en algunas partes de Antioquia y Valle del Cauca, aclarando que en toda Colombia existen las dos afinaciones.

*“...ahorita han comenzado hacer el tránsito en la bandola en do, pero siempre han tocado su bandola, su lira<sup>29</sup> en Bb y de alguna manera eso les da unos rasgos, unas características especiales, lo que pasa es que, bueno y Bogotá que pues seguramente ya ha empezado a desarrollar una escuela podríamos decir, con unas sonoridades particulares, de pronto con un trabajo académico mucho más sostenido, que es lo que iba a comentar hace un momentico...” (Forero, Entrevista citada, 2013)*

Por otro lado, la estructuración de programas de música en Bogotá ha logrado establecer una cultura del instrumento profesional para estudiantes de música de universidades y academias. Y aunque esto ha abierto las puertas a nuevos bandolistas, estos esfuerzos tienen que seguir dando frutos, ya que aún la oferta de estudiantes es muy baja en comparación con otros instrumentos, una de las ideas que se debatía en la clase colectiva de bandola de la Universidad Pedagógica Nacional, es la de llevar o promocionar la bandola a escuelas rurales o en pueblos, ya que es sabido que en algunos de estos lugares se tienen estudiantinas y grupos de música andina colombiana, en la que tocan niños, esto podría acercarlos a la idea de estudiar bandola profesionalmente y ver que hay oportunidades tanto artísticas como laborales

*“...Otro aspecto interesante de la reflexión del instrumento fue la vinculación de nuevos estudiantes de bandola a los programas formales de música, ya que si bien el número de bandolistas ha crecido en los últimos años este es un tema álgido al cual se debe tener especial atención, una de las ideas que se mencionaban fue la de ir a promocionar el instrumento en lugares donde hay escuelas de música y se sabe que hay orquestas o estudiantinas con niños tocando bandola, esta idea acercaría más a los niños con el estudio formal y se identificarían con un modelo de educación, cambiando su mentalidad hacia un instrumento que tiene oportunidades tanto laborales como profesionales...” (Observación participante, 2012)*

---

<sup>29</sup> Lira se refiere a la bandola Andina colombiana, antiguamente se utilizaba este nombre

## Capítulo II

### **FAMILIA DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA**

*“Una flecha sola, puede ser rota fácilmente, pero, muchas flechas son indestructibles” (Gengis Kan)<sup>30</sup>*

Desde hace unos años el proceso de consolidación de la familia de las bandolas andinas colombianas viene teniendo un desarrollo importante en el campo musical, con la aparición de agrupaciones como la OCB (Orquesta Colombiana de Bandolas), Cuarteto Perendengue<sup>31</sup>, entre otras. Las cuales a dado a conocer este formato en diferentes espacios de conciertos, foros, congresos y lugares de convocatorias de diferentes grupos musicales, apostándole a un repertorio variado y rico en ritmos y estilos interpretativos, (música andina colombiana, latinoamericana, clásica académica, contemporánea y adaptaciones de música popular), esto a creado un acercamiento de un nuevo público, a este tipo de formatos inéditos hasta ahora. También los constructores han realizado un gran aporte al interesarse por estas nuevas bandolas, las cuales están ahora en universidades y academias de Colombia, para ser interpretadas dentro de formatos de música de cámara. Cabe destacar que la música andina colombiana es la raíz de la cual la bandola viene, y que aunque incorporemos otros repertorios, esta música es la columna vertebral de la idiosincrasia de nuestros instrumentos y por ende la familia. No hay que desconocer también que los diferentes festivales de música andina colombiana, han creado una especie de “temporada” de encuentros alrededor de esta música, pero los espacios en las universidades y más específicamente con los bandolistas es limitado, ya que muchos interpretan como ya lo hemos mencionado, otro tipo de repertorios o repertorios andinos colombianos de compositores contemporáneos o modernos, y la escuela interpretativa de grandes bandolistas o compositores clásicos de la música colombiana queda en el olvido.

---

<sup>30</sup>(1162-1227) conquistador y aristócrata mongol, que unificó las tribus nómadas de esta etnia en el norte de Asia

<sup>31</sup> Cuarteto clásico de bandolas. Es una agrupación bogotana integrada por 2 bandolas sopranos, 1 contralto y 1 barítono-tenor. Interpretan música andina colombiana, latinoamericana, contemporánea y académica clásica. Actualmente tienen un trabajo discográfico

Es por eso que al observar el trabajo de la clase colectiva de la universidad pedagógica nacional, la familia de la bandolas andinas también se utiliza en este tipo de repertorios, y se trabaja como un estilo más, dentro de la interpretación, la enseñanza y la ejecución de la bandola andina y su familia, ya que se estudia como cualquiera de música clásica, latinoamericana o contemporánea.

*“...Algo interesante que se observó, fue el trabajo con repertorio de Música Andina Colombiana, más específicamente con obras de compositores vallecaucanos como Álvaro Romero Sánchez y Diego Estrada Montoya, este último, Bandolista y compositor, el cual creo un estilo de interpretación de esta música...”(Observación participante, 2012)*

## **BANDOLA SOPRANO**

En el siguiente capítulo se profundizará acerca de esta bandola soprano, ya que es el objeto de estudio de este trabajo.

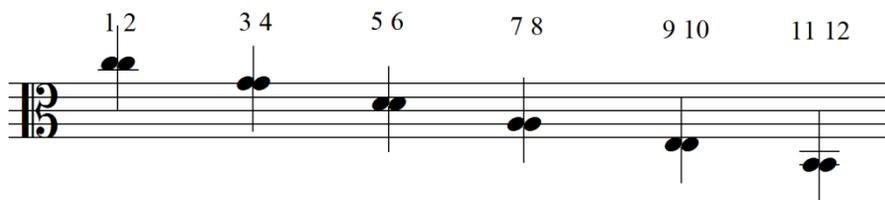
### **1. BANDOLA ALTO**

Es un instrumento de cuerda pulsada que hace la voz contralto en la orquesta de bandolas y cuarteto de bandolas, su técnica y postura son similares a la bandola soprano, pero al ser un instrumento más grande, es necesario el uso de posapie o escabel. Se ha utilizado poco para música andina colombiana aunque en los últimos años gracias a las universidades y grupos universitarios, se ha hecho conocer más y ha interactuado en versiones de músicas tradicionales, latinoamericanas y académicas *“...sería muy bonito tener un ensamble de bandolas a manera de cuarteto de cuerdas y montar repertorio de época, como los conciertos de vivaldi, hummel...”*(Forero, 2010, Clase colectiva citada), ya que su desarrollo morfológico data de los primeros años del siglo XXI<sup>32</sup>, el repertorio que se adapta para esta bandola es análogo a la viola. En cuanto a repertorio solo y solista el repertorio es nulo. Se caracteriza por un sonido bello, redondo, cálido y oscuro, la cual la hace perfecta para pasajes en registros bajos, partes solistas y de acompañamiento con sordina.

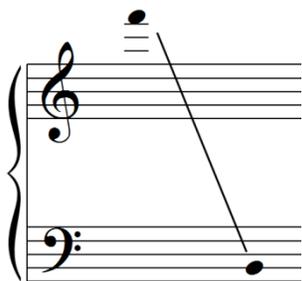
---

<sup>32</sup> La primera bandola contralto se desarrolló en los años 80 pero hasta los primeros años del siglo XXI se desarrolló con los constructores

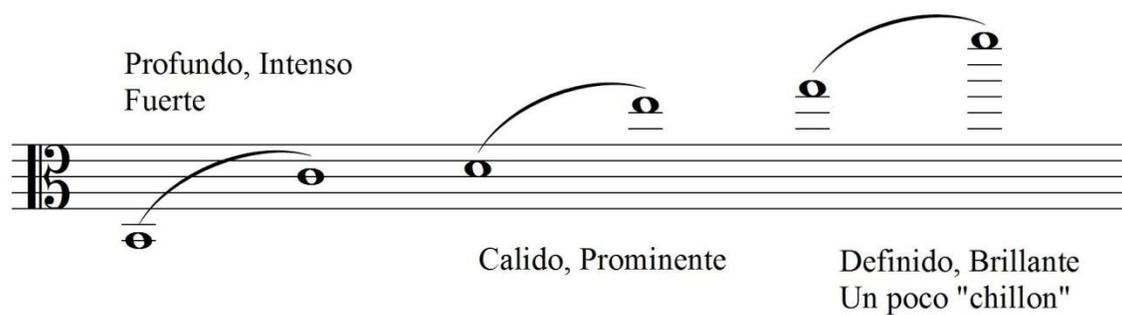
## 1.2 Afinacion



## 1.3 Tesitura



## 1.4 Características del registro



La sistematización del registro de la bandola contralto se basó en entrevistas y encuestas realizadas a diferentes bandolistas

## 2. BANDOLA BARÍTONO - BAJO

Es un instrumento de cuerda pulsada que hace la voz tenor o barítono de la orquesta de bandolas y cuarteto de bandolas, su técnica y postura son similares a la bandola contralto y soprano, aunque se prefiere usar una posición más apoyada del plectro contra las cuerdas para una mejor sonoridad por el grosor de las mismas, ya que el apoyo de la mano derecha no se hace sobre el puente, también se utiliza posapie. Se caracteriza por un sonido similar a la guitarra pero un poco más brillante, tiene un sonido potente en el registro grave y opaco en el registro agudo. Cabe anotar que los primeros modelos de bandola barítono-tenor, eran con los trastes rectos a manera de las otras bandolas, pero por la tensión de las cuerdas se curvaron con el fin que el puente adquiriera menos presión. El maestro Manuel Bernal, pionero en el desarrollo de esta bandola nos explica algunos aspectos técnicos de su desarrollo.

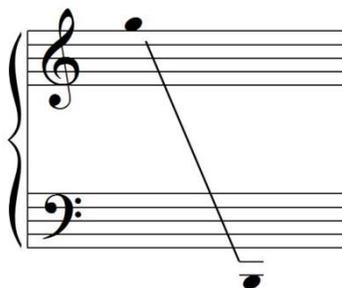
*“...La caja armónica se diseñó con una especie de «cintura» o escotadura en su costado derecho (el que queda hacia abajo cuando se toca) con el fin de poder sostener mejor el instrumento. Teniendo en cuenta la longitud de las cuerdas y el registro manejado, se omitió la presencia de tiracuerdas y se adoptó un puente muy similar al de las guitarras de 12 cuerdas...”*  
(Bernal, 2003)

### 2.1 Afinación<sup>33</sup>

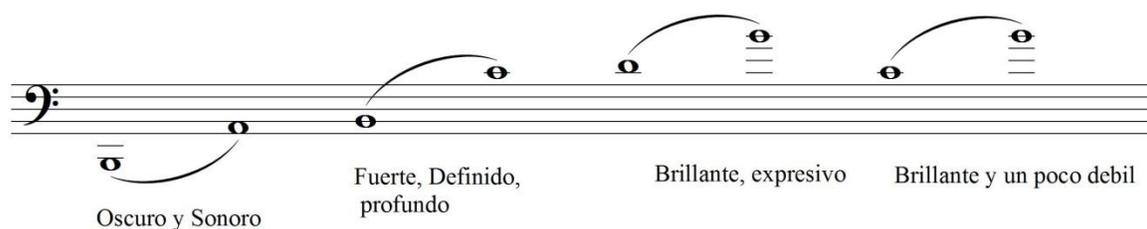


<sup>33</sup> Los órdenes duplicados en el 5 y 6 orden no funcionaron por el grosor de las cuerdas

## 2.2 Tesitura



## 2.3 Características de registro



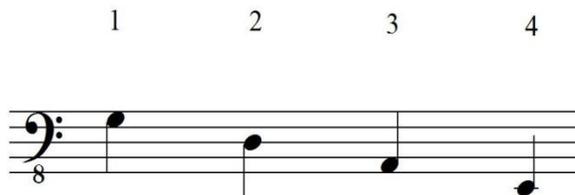
La sistematización del registro de la bandola Tenor-Barítono se basó en entrevistas y encuestas realizadas a bandolistas.

## 3. BANDOLA CONTRABAJO

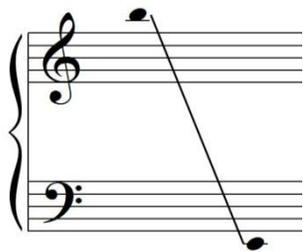
Es un instrumento de cuerda pulsada que hace la voz bajo en la orquesta de bandolas, en cuarteto no es usual encontrarla. Suena una octava abajo más grave. Generalmente se toca con plectro pero también se utiliza pulsación con los dedos por el grosor de las cuerdas y efectos. En cuanto a postura se recomienda utilizar una correa a manera de guitarra eléctrica o en ocasiones se utilizan bases fijas para apoyar la bandola. Es el último instrumento que se viene desarrollando

en la familia de las bandolas, ya que la primera que se tiene registro es del año 2008, en el festival Bandola de Sevilla<sup>34</sup> (valle de cauca)

### 3.1 Afinación

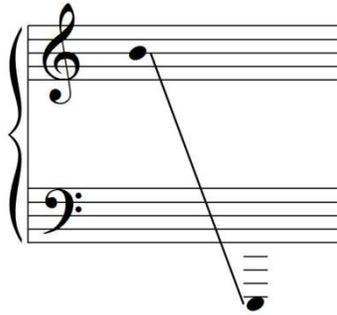


### 3.2 Tesitura (como se escribe)

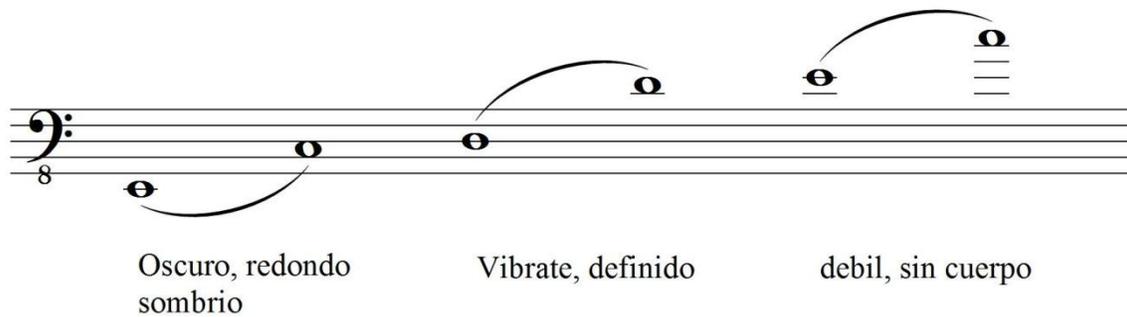


<sup>34</sup> Este festival se realiza en el mes de agosto con motivo de las fiestas del municipio de Sevilla, el festival se llama "bandola" en honor a un grupo representativo del municipio, el cual interpreta música andina colombiana, latinoamericana y popular. No tiene nada que ver el festival con la bandola andina colombiana, aunque en el año 2008 si se realizó, en el marco de este festival, un encuentro donde se dictaron clases, conversatorios y ensambles de bandolas, a cargo de maestros como Fabián Forero, Manuel Bernal, Ricardo Mendoza entre otros, en este encuentro se vio por primera vez un diseño para bandola contrabajo, a cargo de la estudiantina de Facatativá, dirigida por el maestro Alejandro Muñoz. Cabe anotar que en este encuentro se llevó a cabo el primer intento por hacer una orquesta de bandolas, la cual se realizó en el cierre del festival en la plaza central del municipio.

### 3.3 Tesitura (como suena)



### 3.4 Características del registro



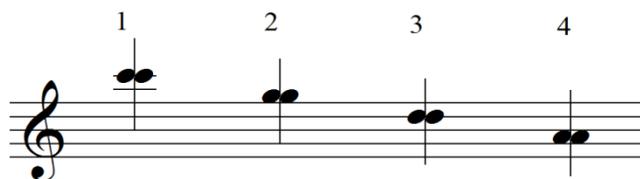
La sistematización del registro de la bandola contrabajo se basó en entrevistas y encuestas realizadas varios bandolistas, Cabe anotar que el diseño de la bandola contrabajo esta como las otras bandolas, en contruccion y constantemente van evolucionando sus diseños para un mejor funcionamiento del instumento y lograr mejores formas de proyeccion de su sonido.

## 4. BANDOLA PICCOLO

Existio una denominada bandola piccolo, la cual fue construida una cuarta arriba de la bandola soprano, se ejecutaba de la misma manera que la soprano, pero por problemas de construccion y afinacion no funciono, fue encargada por el

bandolista Julio Roberto Guitierres, cuando integraba la estudiantina boyaca, se utilizo un par de veces, pero despues cayo en desuso, ahora hace parte de la colección de manuel bernal. Se tiene la siguiente referencia de la afinacion:

#### 4.1 Afinacion



## Capítulo III

### BANDOLA ANDINA COLOMBIANA (SOPRANO)

*“El corazón del hombre es un instrumento musical, contiene una música grandiosa. Dormida, pero está allí, esperando el momento apropiado para ser interpretada, expresada, cantada, danzada. Y es a través del amor que el momento llega” (Rumi)<sup>35</sup>*

La bandola andina colombiana es un instrumento soprano de cuerdas pulsadas y mástil trasteado, de la familia de las bandolas andinas colombianas. En la actualidad posee 12 cuerdas afinadas en 6 órdenes dobles, aunque en las primeras etapas de su desarrollo contaba con 16 o 14 cuerdas en órdenes triples y dobles. Se afina en 440Hz<sup>36</sup> y en la tonalidad de C, aunque también en los primeros años se afinaba en Bb bemol. Se ejecuta tañendo las cuerdas con un plectro<sup>37</sup>, lo que la convierte en pariente de instrumentos ejecutados de la misma forma como, la mandolina, la bandurria, el bandolím etc. La bandola es utilizada para ejecutar cualquier tipo de melodía ya sea de música académica, religiosa o popular, pero desde su aparición en el siglo XIX se ha utilizado para interpretar *Música Andina Colombiana*<sup>38</sup>, lo cual la convirtió en referente para dicha música.

---

<sup>35</sup> (1207-1273) Poeta musulmán persa y erudito religioso.

<sup>36</sup> Patrón estándar para la afinación musical

<sup>37</sup> Uña, pajuela o púa hecha generalmente en forma triangular de distintos materiales (tortex, Nylon, celuloide, lexan), el cual sirve para ejecutar instrumentos de cuerda, el más común guitarra eléctrica

<sup>38</sup> Música Tradicional de los departamentos de la Zona Andina de Colombia



(Bernal, 2003)<sup>39</sup>

---

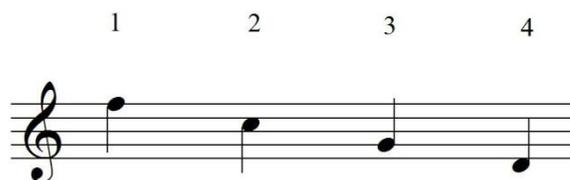
<sup>39</sup> Bandola Alberto Paredes 1990

## 1. Afinación histórica de la Bandola Andina Colombiana

### 1.1 (1800-1860<sup>40</sup>)

Se puede enunciar un tipo de afinación estándar, 4 cuerdas, todos los órdenes duplicados

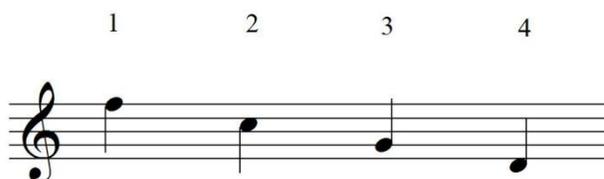
*Fa5 - Do5 - Sol4 – Re4* (afinación en Si bemol) <sup>41</sup>



### 1.2 (1860-1899)

Diego Fallón<sup>42</sup>, agrega el quinto orden. 5 cuerdas, primeros órdenes triplicados y los demás duplicados

*Fa5 - Do5 - Sol4 – Re4 – La3* (afinación en Si bemol)



<sup>40</sup> Las referencias que se hacían a la palabra BANDOLA en esta época y a su afinación eran variadas y difusas, ya que no se tenía claro el nombre del instrumento, ni sus cualidades morfológicas, a menudo se hacían analogías con instrumentos conocidos como la guitarra y la bandurria, a la vez que instrumentos híbridos que eran descritos con nombres parecidos, mandolino, guitarrillo, lira, bandurria colombiana, hasta las últimas décadas del siglo XIX se habla de la bandola como se conoce hoy en día.

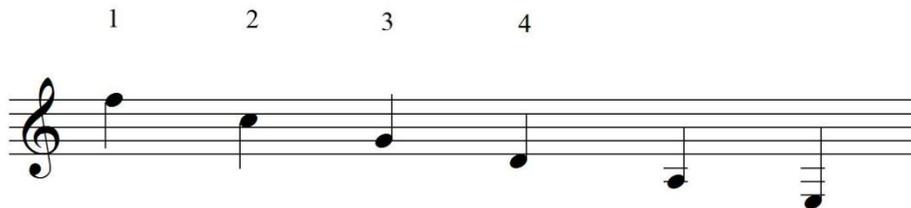
<sup>41</sup> Sistema internacional de notación musical según el cual el do central es do4, menos en los sistemas Franco-Belga do3 y Riemann do5

<sup>42</sup> (1835-1904), Poeta, Músico, Matemático e Ingeniero Colombiano perteneciente al grupo literario EL MOSAICO, sus poemas más conocidos son, La Luna, A la palma del desierto y Las rocas de suesca

### 1.3 (1899-1961)

Pedro Morales Pino agrega el sexto orden. 6 cuerdas, primeros, segundos, terceros y cuartos triplicados, quinto y sexto orden duplicado.

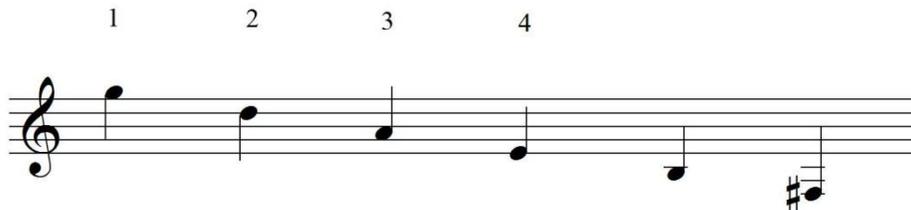
*Fa5 - Do5 - Sol4 - Re4 - La3 - Mi3* (afinación en Si bemol)



### 1.4 (1961-1976)

Diego Estrada Montoya, reduce el diapasón de la Bandola logrando la afinación en la tonalidad de Do. Primeros, segundos, terceros y cuartos triplicados, quinto y sexto orden duplicado.

*Sol5- Re5- La4- Mi4- Si3 - Fa#3* (afinación en Do).



### 1.5 (1976-2003)

Luis Fernando León, estandariza el uso de la bandola con todos sus órdenes duplicados. Actualmente esta es la que se utiliza para el ingreso de la OCB<sup>43</sup>. En los departamentos de Antioquia, Santander, Valle, y muchos otros lugares con tradición de música andina colombiana son conservadas y ejecutadas bandolas de 16 y 14 cuerdas.

### 1.6 (2003- Actualidad)

Desde el comienzo del siglo XXI se viene desarrollando la Familia de las Bandolas Andinas Colombianas<sup>44</sup> *“Al igual que en otros instrumentos similares de registro agudo, la bandola no ha sido ajena a la propuesta de constituir una familia instrumental mediante la creación de diversos modelos que amplíen la tesitura del original”* (Bernal, 2003). El primer intento de creación de una bandola con un registro diferente se da en los años 70 y 80

*“El primer antecedente real que pudo conocerse de un intento similar en el país corresponde al maestro José Vicente Niño, radicado en Bogotá, quien en las décadas de 1970 y 1980 realizó los planos de unas bandolas que él denominó soprano, tenor y bajo. Dichos planos no fueron llevados a la práctica y los instrumentos no fueron construidos ni fueron interpretados en alguna agrupación musical. El otro caso documentado es el del violonchelista Julio Roberto Gutiérrez, intérprete de bandola en la Estudiantina Bochica de Bogotá y en otras importantes agrupaciones, quien mandó hacer una bandola de registro más agudo al constructor Efraín Castro Valencia”*(Bernal, 2003)

Pero solo hasta la primera década del siglo XXI se logró la construcción<sup>45</sup> y utilización de estos instrumentos en agrupaciones y ensambles.

---

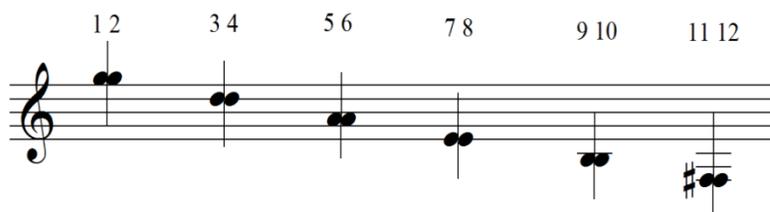
<sup>43</sup> Orquesta Colombiana de Bandolas

<sup>44</sup> Este concepto es nuevo y se viene desarrollando gracias al trabajo de músicos como Manuel Bernal y constructores como Alberto Paredes, quienes han invertido horas de experimentación para lograr un desarrollo óptimo de las maderas, arpas, escalas y formas de construcción de los instrumentos.

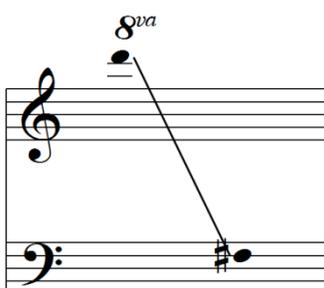
<sup>45</sup> Aunque en los últimos años los adelantos en cuanto a construcción de bandolas han sido notables es claro que se necesita más investigación e inversión en este campo

## 2. Características actuales

### 2.1 Afinación (Actual)



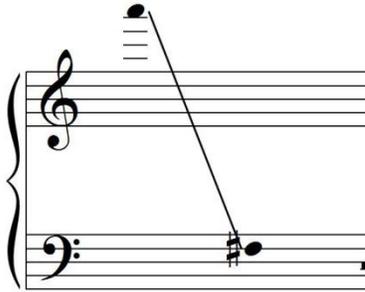
### 2.2 Tesitura



El rango práctico de la bandola tanto en pasajes grupales como solistas (exceptuando los armónicos) va desde el Fa #3 hasta el La6. En la música andina colombiana se ha utilizado el registro agudo casi en su totalidad, las estudiantinas<sup>46</sup> solían utilizar la división de este en bandolas 1, 2, 3

<sup>46</sup> La estudiantina Bochica logró el desarrollo técnico de los ejecutantes de esa época, incorporando divisas, lo que hacía el uso completo del registro del instrumento, lo que posteriormente se vería en agrupaciones como la Orquesta Típica Colombiana, Nogal Orquesta de cuerdas y la Orquesta Colombiana de Bandolas

### 2.3 Rango practico



### 2.4 Características de los registros



La sistematización de los registros de la bandola Soprano se basó en entrevistas y encuestas realizadas a distintos bandolistas.

### 3. Posturas

Se interpreta sentado, apoyando el instrumento en la mitad de las piernas<sup>47</sup>, logrando una estabilidad entre el antebrazo de la mano derecha y la mano izquierda, sin llegar a apoyar el antebrazo contra el aro o el puente. Para el maestro Fabián Forero existen dos premisas fundamentales para lo que él

<sup>47</sup> En los últimos años las bandolas al ser electroacústicas, han permitido a los intérpretes ejecutarlas de pie, esto a manera de guitarra eléctrica, con correa.

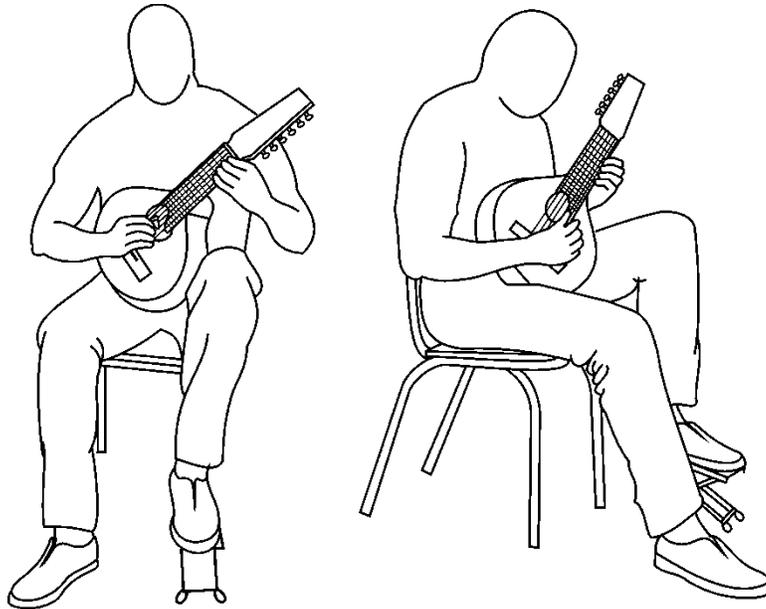
denomina *actitud corporal y gimnastica del ejecutante*, las cuales tiene que ver con la comodidad de la postura y la naturalidad del bandolista.

*“Se han establecido diversas alternativas postulares y de colocación del instrumento en el torso, los brazos y las piernas, que buscan otorgar mayor comodidad al instrumentista pero que a su vez, producen cualidades diversas en la producción de sonido. En todos los años que llevo tocando la bandola, experimente con muchas opciones al momento de sentarme y sujetar el instrumento: un tiempo probé con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha, postura que favorece la estabilidad de la bandola, pero que produce, con el paso de los minutos tensión y eventualmente adormecimiento de ellas, intente, igualmente, hacerla reposar sobre la pierna derecha, dejando descansar la base del brazo en el aro, colocación que ofrece bastante estabilidad en el desempeño de la mano derecha y del ataque del plectro sobre las cuerdas, pero que genera de base una sonoridad brillante y con poco cuerpo.*

*Finalmente la postura que más se me acomodo a mis intereses técnico-expresivos y de comodidad fue la que ubica la bandola sobre el eje del cuerpo, reposando en el torso y las dos piernas. Esta posición ofrece estabilidad y naturalidad de movimientos y, lo que es fundamental para mí una sonoridad pastosa, redonda y muy bella.*

*Esta alternativa hace prácticamente necesario sobre todo en los instrumentistas de corta o mediana estatura, el empleo de escabel o posapie, ubicado ojala transversalmente o mejor, casi paralelamente al cuerpo con el propósito de elevar un poco las dos piernas, la postura para algunos no es muy estética, pero, dejando un poco retirado el escabel la colocación se vuelve más natural y lo que es más importante aún, muy cómoda. El instrumento realmente permanece muy estable y dispuesto a producir la mejor calidad de sonido posible, desde mi perspectiva, de todas las opciones de sujeción del mismo. Igualmente, esta colocación favorece una ubicación equilibrada del torso reduciendo al mínimo los problemas de tensión y mientras se tenga los hombros relajados y la espalda recta, se conseguirá mucha comodidad y facilidad de acción.” (Forero, 2010)*

### 3.1 Algunas posturas

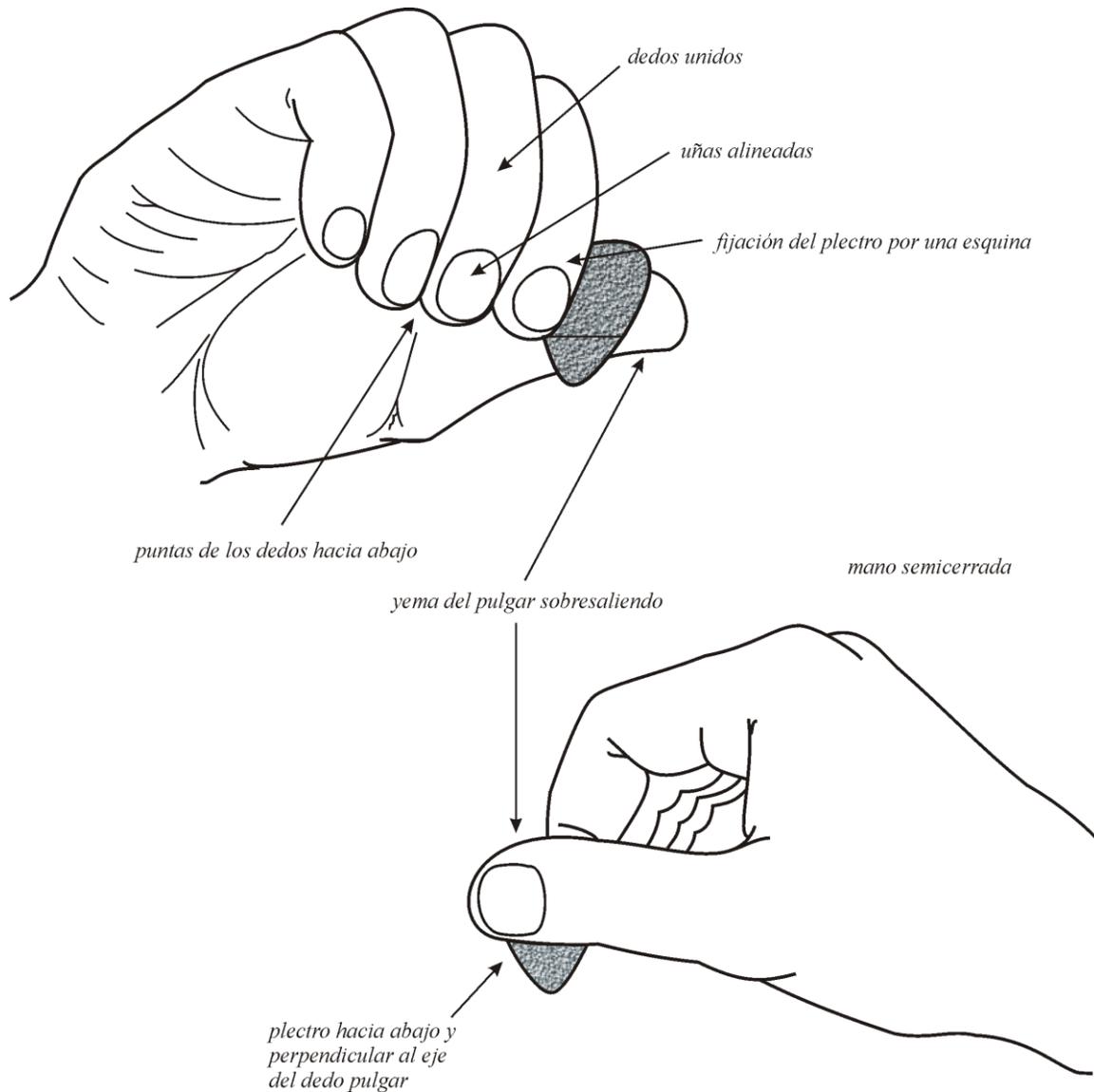


## 4. Mano Derecha

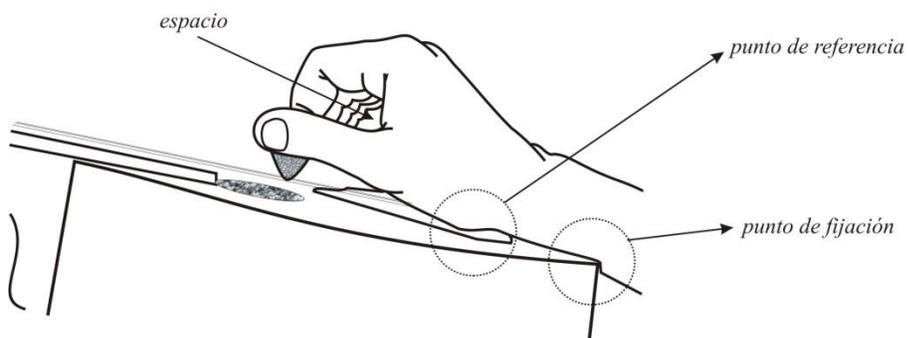
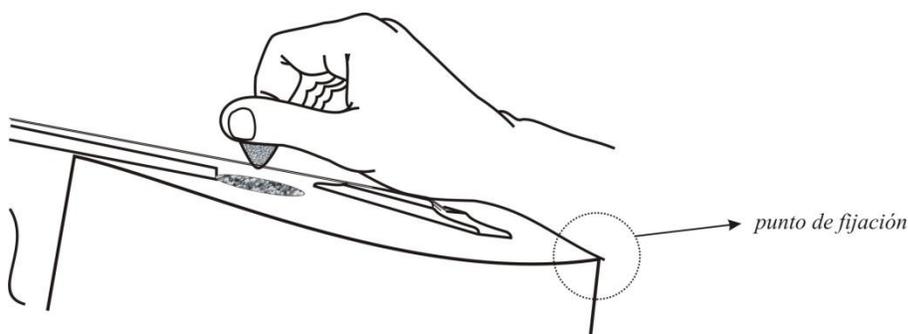
### 4.1 Sujeción del plectro

El plectro se debe sujetar entre los dedos pulgar e índice, logrando un balance entre ellos para evitar que se caiga y logre tañer las cuerdas con un buen ataque. *“...Desde mi experiencia encuentro esta postura muy lógica, pensando en la comodidad y la eficiencia, en términos de producción de sonido...”*(Forero, 2010). La acción de ataque del plectro debe estar acompañada del mínimo uso de presión entre el índice y el pulgar, para lograr ataques que generen diferentes colores en la cuerda, esto acompañado de una posición unida de los demás dedos, lograra equilibrar la mano. *“...el tomar el plectro entre el dedo pulgar –*

*índice y medio, fue una cosa particular que con el tiempo fue cambiando en mi técnica...” (Poveda Entrevista citada, 2013)*



*“...Más bien, al accionarse el plectro entre los órdenes, debe pensarse en un sistema de palanca, que permita mucha libertad y la posibilidad, dependiendo de los ángulos de incidencia de la plumilla sobre la cuerda, de generar diversos colores al tañido. Esto claro tiene que ver con ciertas posturas y movimientos específicos de los dedos que sujetan el plectro...” (Forero, 2010)*

*Posición con apoyo en el puente**Posición levantada*

## 5. Movimientos Fundamentales

Se han sistematizado 4 movimientos fundamentales para el desarrollo de una buena técnica del instrumento<sup>48</sup>, esto en base a un sonido pastoso, redondo y con proyección, que garantice la calidad de las ejecuciones en los diversos estilos musicales. Una de las apuestas con estos movimientos, es que la bandola gane un sonido de base, y que este sea el punto de partida para buscar un sonido personal, como cualquier músico o instrumentista.

*“... 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*

<sup>48</sup> Se tiene registro de métodos que hablan de la forma de coger la bandola, coger el plectro, sentarse y atacar las cuerdas, uno de los más famosos es el del bandolista Diego Estrada. Pero ninguno habla de una técnica que valla en pro de un sonido del instrumento.

*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)*

## **5.1 Traslación**

*“...Se trata del desplazamiento arriba - abajo del antebrazo, que permite abordar el conjunto de órdenes del encordado en toda su extensión, y que se hace evidente y muy necesario en la ejecución de intervalos amplios, compuestos, pero que aun en los simples, que involucran ordenes consecutivos o no muy distanciados entre sí, apoya y acompaña el ataque con el plectro. Se consigue dibujando una elipse cerrada en el sentido contrario de las manecillas del reloj...”(Forero, 2010)*

En mi experiencia, este movimiento ayuda en la ejecución de cualquier nota en cualquier combinatoria de ordenes consecutivos y no consecutivos, ya que el peso del antebrazo facilita el movimiento a manera del peso del antebrazo de instrumentos como el piano, en el cual es fundamental este movimiento.

## **5.2 Rotación**

Va acompañado con el movimiento de traslación, ya que el antebrazo realiza el movimiento rotatorio (en forma pendular), lo cual incide en el ataque de las cuerdas. ..

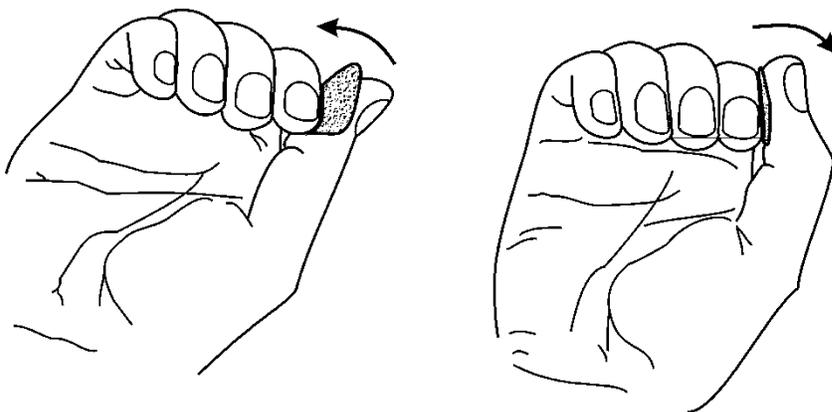
*“..Este movimiento debe realizarse con absoluta comodidad y relajación en el propósito de lograr, como dije anteriormente un recorrido amplio y fluido del plectro. En algunos casos según la incidencia del plectro sobre las cuerdas y del mayor o menor empleo del antebrazo, este desplazamiento en rotación puede ser mínimo y a la vez suficiente...”(Forero, 2010)*

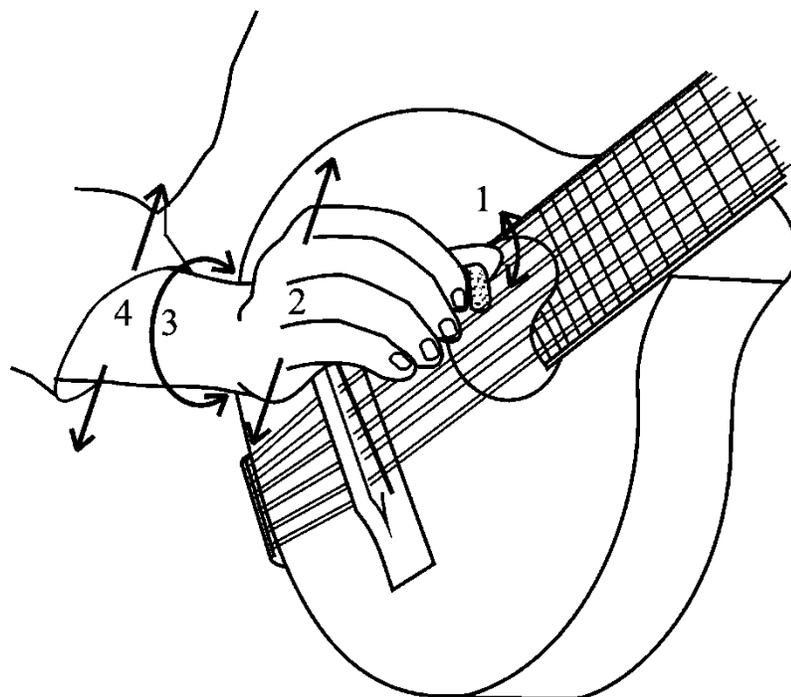
### 5.3 Desplazamiento Transversal de la muñeca

*“...A los dos movimientos gruesos anteriormente descritos, se suma un tercero, más fino que acompaña el sentido del ataque del plectro, y suaviza y amortigua la acción de los dos anteriores. Este movimiento, un ligero pero necesario desplazamiento transversal de la muñeca, “ablandada” el ataque y de la precisión y prolijidad del mismo...”(Forero, 2010)*

### 5.4 Flexión y extensión del dedo pulgar

Este movimiento es aún más fino, como en los anteriores movimientos se trata de acompañar el ataque del plectro, al realizar la flexión se busca el mínimo contacto percutado entre el plectro y la cuerda en el momento del choque. *“...En la sensibilidad y detalle que se produce al accionar del dedo pulgar- con el consecuente acompañamiento del dedo índice opositor, se puede encontrar una infinidad de colores y gradación de intensidades en el ataque, que proveen sutileza, variedad y complejidad en la producción de sonido y las estrategias de fraseo y a mi entender un desempeño y una actitud interpretativa muy poco exploradas en las escuelas de ejecución del instrumento de plectro, en ocasiones algo planas y monótonas...”(Forero, 2010)*





1. **Flexión y extensión del dedo pulgar**
2. **Desplazamiento transversal de la muñeca**
3. **Rotación**
4. **Traslación**

*“...Se observó que dentro de la clase colectiva, los ejercicios de técnica son muy importantes dentro del desarrollo de la clase misma, no solo para desarrollar aspectos puntuales de las dos manos, si no que se articulan con aspectos relacionados al sonido de la bandola, más específicamente los movimientos de la mano derecha ( desplazamiento transversal de la muñeca, rotación y traslación), ya que estos movimientos son aspectos fundamentales para el desarrollo de un imaginario colectivo del sonido del instrumento...” (Observación participante 2012)*

## 6. Digitación

Tradicionalmente la digitación de la bandola se ha reducido a sus ejecutantes a través del siglo XX, sin embargo hay dos tipos de digitación utilizadas.



índice	1
medio	2
anular	3
meñique	4

### Mano Izquierda

#### 6.1 Digitación Cromática

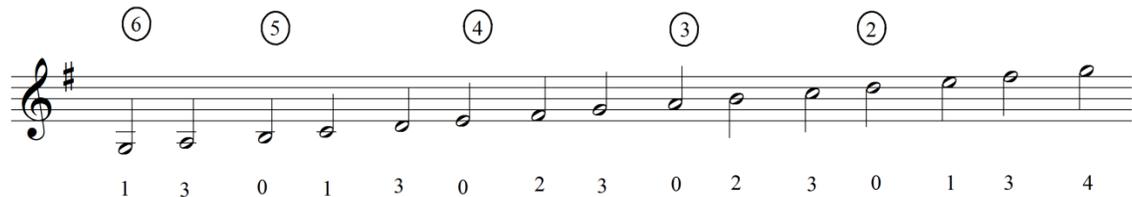
*“...En la bandola andina tradicionalmente se ha empleado la digitación cromática como estrategia casi permanente, y salvo excepciones, del mecanismo de ejecución de la mano izquierda. Esta consiste en la ubicación de correspondencia que cada dedo tiene sobre trastes consecutivos, consiguiendo así relaciones de semitonos, cromáticas, entre los mismos si se acciona los dedos en orden ascendente o descendente...”*(Forero, 2010)

Las influencias de bandolistas como Diego Estrada Montoya, Ernesto Sánchez, Fernando León, solo por mencionar algunos, han implementado este tipo de digitación creando sin quererlo un estilo de ejecución del instrumento. *“... la primera vez que vine a Colombia quede muy sorprendido de la forma como los bandolistas tocaban todo con digitación cromática...”* (Sandoval, 2011)<sup>49</sup>, los

<sup>49</sup> Ricardo Sandoval Clases magistrales “técnicas de ejecución de la mandolina adaptadas a la bandola andina colombiana” Bogotá-Colombia. Mandolinista y Bandolista (Bandola Llanera), Venezolano, graduado en

grupos de *Música Andina Colombiana* también han influido indirectamente en el uso de esta digitación, ya que al parecer por las obras, y versiones este tipo de digitación se adapta muy bien y genera un sonido particular en el instrumento.

*Modelo digitación cromática escala de sol mayor (2 octavas)*<sup>50</sup>



*“...Es muy probable que, como ya dije en otro momento, la cercanía cultural y presencia mutua que ha mantenido la bandola, el tiple y la guitarra, en el formato de trió instrumental colombiano o estudiantina, desde tiempos de Morales Pino, hayan potenciado y consolidado, en nuestro medio, este tipo de digitación. En la guitarra dada sus dimensiones, es permanentemente utilizada...”* (Forero, 2010)

## 6.2 Digitación Diatónica

Consiste en ejecutar la mayor cantidad de sonidos en una sola cuerda, lo que logra un fraseo y un color equilibrado, ya que las notas no cambian de posición. En la bandola es notablemente desconocida, aunque en los últimos años por la ejecución de obras de repertorio clásico (conciertos para mandolina, sonatas, cuartetos, etc.), se ha empezado a utilizar como parte del estilo de la obra, cabe destacar que uno de los primeros o tal vez el primer bandolista en traer este tipo

---

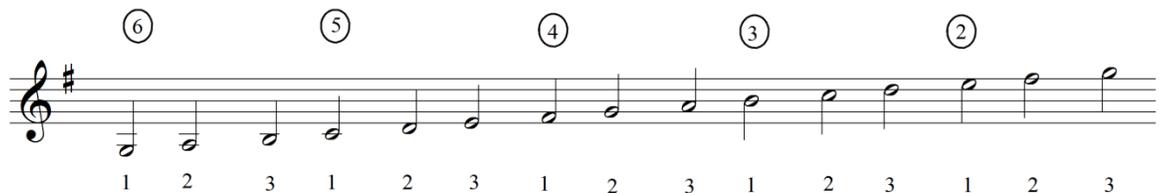
mandolina de Hochschule für Musik Köln de Alemania, es reconocido mundialmente como un gran ejecutante de la mandolina.

<sup>50</sup> La nomenclatura utilizada es la misma que el guitarra, donde el numero dentro del circulo representa la cuerda y el otro el dedo utilizado para pisar en la mano izquierda

de digitación y utilizarla con éxito fue el maestro Fabián Forero, gracias a sus estudios realizados en Europa.

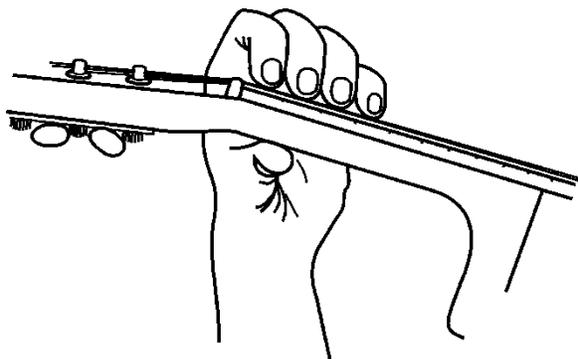
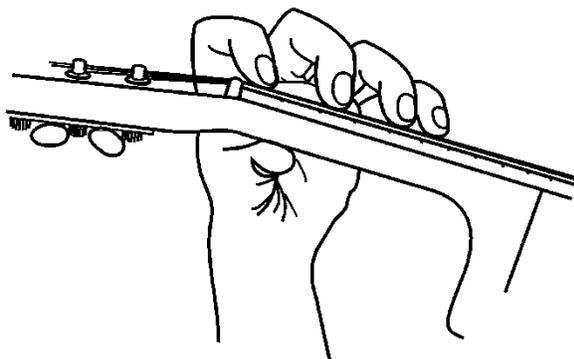
*“...Esta digitación se arma en el diapasón, a partir de la relación de correspondencia que deberían mantener los dedos en el contexto armónico del pasaje interpretado, y no con la serie de trastes consecutivos. Es decir si la tonalidad del fragmento interpretado es por ejemplo la mayor, la ubicación de los dedos en el tercer orden de la bandola sería La, como cuerda al aire; Si pisado con el dedo 1; Do sostenido, pisado con dedo 2; re pisado con dedo 3; y Mi, pisado con dedo 4. Esta última nota se pulsa en el traste 7, lo que, en la digitación cromática equivaldría en un cambio de posición, o pasar a una segunda cuerda...”(Forero, 2010)*

*Modelo de digitacion escala de sol mayor (2 octavas)*



Como observamos, la digitacion de la escala queda con solo, la utilizacion de los tres dedos de la mano izquierda (1, 2 y 3) esto se da por la afinacion de la bandola en intervalos de 4° justa, en otros instrmientos de plectro como la mandolina al tener la afinacion analoga al violin (5°) se utiliza el 4 dedo<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Cabe anotar que también en la bandola se puede utilizar el cuarto dedo en la digitación diatónica, solo se utiliza esta digitación como ejemplo

***Digitación Cromática******Digitación Diatónica***

En mi opinión la digitación cromática logra un carácter resonante en el instrumento ya que la utilización de las cuerdas al aire “desahoga” la mano izquierda y logra un fraseo distinto en el instrumento. Por otro parte la digitación diatónica también ofrece posibilidades de fraseo distintas para ciertos estilos y pasajes de velocidad. La combinación y conocimiento de las dos ofrece posibilidades más completas para los bandolistas y compositores.

## Capítulo IV

# **TÉCNICAS DE EJECUCIÓN DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA**

*“La técnica representa la fantasía de la realidad”*

(Lucian Blaga)<sup>52</sup>

*“La única técnica que merece la pena dominar es la que uno mismo inventa”*

(Jean Cocteau)<sup>53</sup>

La siguiente clasificación de técnicas tiene por objetivo mostrar los diferentes aspectos que de una u otra manera se han venido incorporando a la bandola andina colombiana durante su historia, ya que si bien algunas de estas técnicas no era utilizadas por todos los bandolistas en todas las épocas, si fue gracias a su experiencia y dominio del instrumento que se fueron consolidando hasta ser parte del instrumento de una manera natural y autónoma. Ya que es bueno recordar que el estudio de la bandola va ligado en muchas ocasiones a la tradición oral o a espacios distintitos a la academia, que son la connotación de ser un instrumento venido y nacido de las músicas populares.

*“...digamos de todos esos componentes que tu mencionas Sebastián, pues yo empecé precisamente con el “Pato”, tocando de oído, claro que yo estudiaba en el conservatorio desde el 74 pero con el empecé a estudiar bandola de oído y luego el tocar así como decimos de oreja y esas cosas así de repente y eso, fue una actividad que hice todo el tiempo, esa es como un oficio consubstancial al de bandolista, o de tiplista, o guitarrista aquí en nuestro medio, porque uno se forma un poco en la tertulia, en esas tenidas nocturnas y todas esas cosas, eso para mí fue, estuvo presente muchísimo tiempo, claro que por supuesto con, a medida que fue pasando*

---

<sup>52</sup>(1895-1961) Poeta, dramaturgo, profesor, bibliotecario y filósofo rumano, considerado uno de los grandes poetas de Rumania del siglo XX y fiel representante del expresionismo

<sup>53</sup> (1889-1963) poeta, novelista, dramaturgo, pintor, diseñador, crítico y cineasta francés.

*como el tiempo y la cosa iba evolucionando yo empecé a alejarme de ese ambiente, porque ya me parecía no sé, un poco, no sé cómo, como decirlo, comprometerme mucho, si entonces no, ya después decidí ya, ya pensé que la bandola solamente la podía, la debía, tocar en los espacios de concierto y de las cosas un poco más serias, pero definitivamente es una escuela enorme, maravillosa, también del desarrollo también del oído...”(Forero, Entrevista citada, 2013)*

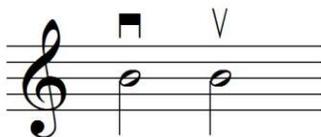
## 1. Técnicas tradicionales de ejecución<sup>54</sup>

*“...recursos tradicionales como el tremolo, que es sin duda alguna, uno de los recursos más identitarios de la figura del bandolista y pues del instrumento, también acercamiento a la figura como los armónicos artificiales, naturales, más o menos esa clase de recursos, también podríamos hablar de la sordina o del staccato, recursos tradicionales del instrumento...” (Poveda, entrevista citada, 2013)*

### 1.1 Plectro Abajo - Arriba<sup>55</sup> (Ver video 1)

Significa la dirección del ataque del plectro

**Abajo Arriba**



<sup>54</sup> Las técnicas ejecución ha estado ligadas a la actitud interpretativa del bandolista a lo largo de la historia. la forma de coger el plectro, hacer digitaciones, escalas, interpretar pasajes rápidos, han sido logradas por vocación más que por una escuela que sistematice estos aspectos. Aunque si se puede hablar de algunos estilos y formas de solucionar estas cuestiones técnicas de la bandola que crearon algunos intérpretes.

<sup>55</sup> Se utiliza la misma grafía que para los instrumentos de cuerda frotada, significando lo mismo pero con el plectro. Instrumentos con más tradición académica como la mandolina y la bandurria lo han utilizado por mucho tiempo.

## 1.2 Alza púa (Ver video 2)

Es la unión de dar un golpe hacia abajo y uno hacia arriba



## 1.3 Contra púa (Ver video 3)

Es la unión de dar un golpe hacia arriba y otro hacia abajo



*“...En lo que respecta a las técnicas de ejecución, se trabajan puntualmente, plectro abajo arriba (movimiento alza púa y contra púa), combinando se con distintos esquemas rítmicos, y combinaciones de los ataques...” (Observación participante, 2012)*

## 1.4 Tremolo<sup>56</sup> (Ver video 4 – 4a)

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.

<sup>56</sup> El tremolo también es utilizado en otros instrumentos (cuerda, percusión, viento, teclado)

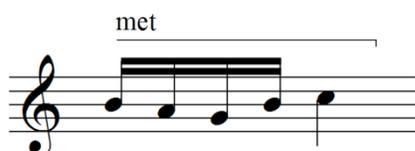


(tambien se puede en doble cuerda o triple cuerda )



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.

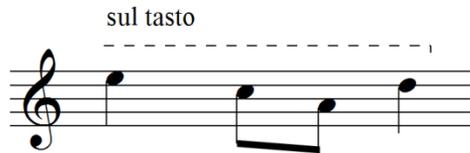
### 1.5 Metálico<sup>57</sup> (Ver video 5)



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 fuertes o pianos. Efecto de gran calidad tímbrica. Es utilizado mucho en la *MÚSICA ANDINA COLOMBIANA*, también suele aparecer toda la palabra metálico.

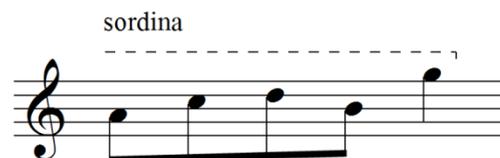
### 1.6 Sul tasto (Ver video 6)

<sup>57</sup> En los instrumentos de cuerda frotada este efecto se le suele llamar Sul Ponticello (cerca del puente)



Se logra pulsando lo más cerca posible de los trastes, debe estar acompañada de una buena plumada<sup>58</sup> apoyándose en la fuerza del antebrazo, ya que la muñeca queda mano alzada. Efecto utilizado para resaltar la redondez<sup>59</sup> de las notas, se utiliza con ataque de alza púa o contra púa, pero generalmente cuando el pasaje es lento se suele utilizar la plumada siempre hacia abajo.

### 1.7 Sordina (Ver video 7)



Consiste en tapar (sin mucha presión) con el carpo de la mano derecha las cuerdas lo más cercano al puente, lo que hace que el sonido se vuelva oscuro y se apague. *“...El efecto producido genera una sonoridad con proyección limitada, velada y más bien opaca, ideal para pasajes de acompañamiento rítmico-armónico y melódicos con intenciones tímbricas muy puntuales...”* (Forero, 2010). Generalmente se confunde o se nombra como Pizzicato, ya que el efecto producido, es parecido al del violín, el cual se realiza al pulsar con los dedos las cuerdas<sup>60</sup> *“Se escucha más ligado que el efecto homónimo en los arcos, de donde proviene su nombre, su equivalencia, justificando tal vez esta designación, corresponde a una sonoridad de sordina con acentos, o sordina staccato...”* (ibíd.,). También existen variantes de la sordina, como la *media sordina*, la cual se hace quitando la mano para dejar resonar la cuerda. Otro es la sordina con armónico, *“...Este efecto se consigue realizando el gesto correspondiente a*

<sup>58</sup> Análogo al termino arcada en los instrumento de cuerda frotada

<sup>59</sup> Término utilizado para expresar un sonido con proyección y cuerpo

<sup>60</sup> El efecto de tocar la bandola con los dedos es poco utilizado.

*aquella, pero levantando casi simultáneamente - luego del ataque del plectro-, el carpo que presiona las cuerdas. El resultado es un armónico en la misma frecuencia del sonido real...” (ibíd.,).*

## **1.8 Armónicos naturales y artificiales**

*“...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<sup>61</sup>, 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)*

La bandola andina colombiana al ser un instrumento de cuerda, aunque en este caso sea pulsada, se rige por los principios anteriormente descritos. *“...baste decir que se producen igual que todos los instrumentos de diapasón...”(Forero, 2010)*

### **Armónicos naturales** (Ver video 8a)

Son aquellos que se producen en puntos específicos de la cuerda (nodos), al retirar la mano izquierda sin pulsar, apenas rozando la cuerda en el mismo momento en que atacamos esta misma con el plectro. Se hace sobre la línea del traste y no sobre el traste. Son utilizados para dar color a ciertos pasajes, deben

---

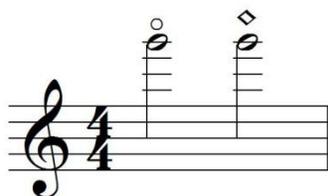
<sup>61</sup> Son los puntos de descanso entre las partes que vibran u oscilan en una cuerda

ser utilizados en lugares con matices *pianos a mezzofortes*<sup>62</sup>, en obras para “*bandola sola*” son audibles perfectamente. Existen varios tipos de grafía para esta técnica, las más encontradas son estas dos.

*Ejemplo de escritura de armónicos y su correspondencia a nota real*



*Armónico en la cuerda Sol*<sup>63</sup>



La nota o notas que se escriben con el círculo o el rombo son las notas resultantes.

<sup>62</sup> Aunque lo usual es que se utilicen estos matices en obras o repertorio en el cual la bandola es acompañada, no se descarta la utilización de matices fuertes, pero esto depende de la orquestación o la intención de la obra.

<sup>63</sup> Para los armónicos de los otros parciales, los instrumentos de cuerda frotada especifican las cuerdas en la que se deben ejecutar, ya que algunos armónicos se repiten en algunas de ellas, esta nomenclatura se hace en números romanos (MI: I, LA: II, RE: III, SOL: IV), para la bandola andina esto es poco usual, pero a opinión del que escribe deberían ser utilizados.

## Armónicos artificiales <sup>64</sup> (Ver video 8b)

Estos armónicos tiene la misma calidad sonora que los naturales, pero para producirlos se debe hacer una técnica diferente.

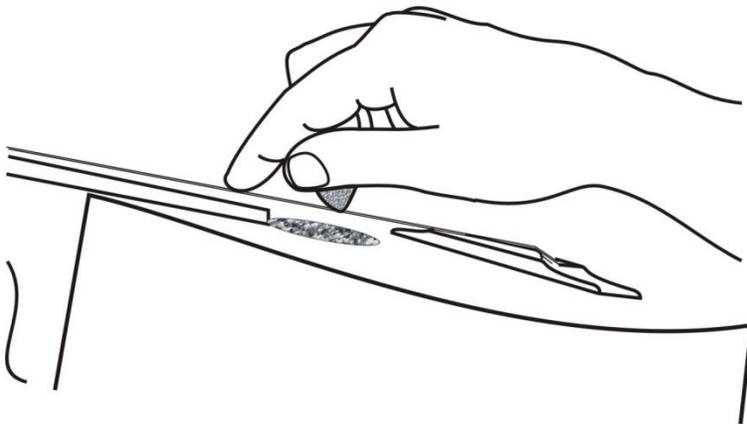
*“...Los artificiales se practican habitualmente a la 8va de la nota real. Su mecanismo de ejecución es el siguiente:*

*Mano Izquierda: Pulsa normalmente las notas del pasaje.*

*Mano derecha: Sujeta el plectro entre el dedo medio y pulgar, y con esta postura ataca la cuerda. Liberado el índice, este realiza con un toque leve sobre aquella, la división en medios (8vas), relativa al traste y el sonido pulsado por los dedos de la mano izquierda.*

*Como en los armónicos naturales, el ataque de la cuerda y el impacto del dedo al dividirla son simultáneos, solo que en los artificiales esta última se realiza con el dedo índice de la mano derecha...” (Forero, 2010)*

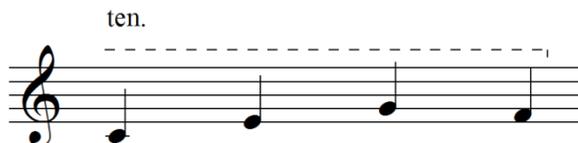
### **Posicion de la mano derecha para ejecutar los armonicos artificiales:**



<sup>64</sup> La grafía para los armónicos artificiales es la misma de los naturales

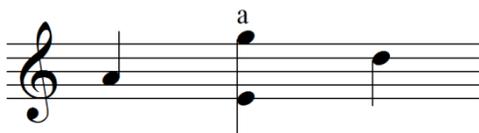
### 1.9 Tenuto *(Ver video 9)*

Se logra haciendo un pequeño vibrato en la cuerda con la mano izquierda, la cual causa un pequeño efecto de eco. Es utilizado en pasajes muy lentos y de gran expresividad



### 1.9.1 Anular *(Ver video 10)*

Este efecto se hace tocando con el dedo anular de la mano derecha una de las cuerdas sin el plectro. Generalmente se utiliza para notas que no están en órdenes consecutivos y se ejecutan al tiempo.



Todas estas técnicas fueron utilizadas por muchos bandolistas en la historia del instrumento, algunos como Manuel Salazar, Diego Estrada, Ernesto Sánchez, Fernando León, Fabián Forero entre otros, los cuales apropiaron estos recursos naturales para la bandola, para crear sus estilos interpretativos. De hecho uno de los trabajos que se viene realizando dentro de la clase colectiva de la universidad pedagógica nacional, es la de utilizar este tipo de recursos técnicos y también expresivos, para emular estos estilos interpretativos, escuchando grabaciones, debatiendo acerca de estas y tocando este tipo de música.

## 2. TÉCNICAS NO TRADICIONALES<sup>65</sup>

### 2.1 Técnicas extendidas

Las técnicas extendidas de un instrumento son el conjunto de nuevas formas, tanto técnicas, como expresivas, que no son históricamente las utilizadas en la ejecución tradicional. Estas técnicas buscan encontrar nuevos sonidos, “ruidos”, timbres o efectos, los cuales son utilizados en diferentes obras. En los instrumentos con gran tradición histórica de ejecución como el caso del violín, flauta, piano, guitarra, clarinete, entre otros, estas técnicas han aparecido en los últimos 60 o 70 años, más específicamente con el rompimiento del periodo de la práctica común<sup>66</sup>. Aunque estas técnicas han estado ligadas a la música contemporánea, son utilizadas también en repertorios tradicionales, para dar variedad y enriquecer a la obra y al intérprete.

*“...creo que las nuevas formas de ejecución deben ir acompañadas de la música, en este caso, la bandola ha sido utilizada y seguirá siendo utilizada para la interpretación de la música andina colombiana, y aunque esta música tenga un desarrollo y evolución hacia otras técnicas de composición y de interpretación<sup>67</sup>, la bandola por ser un instrumento universal, no debe encasillarse en un solo estilo de música, por el contrario, debe dialogar, participar e interpretar distintas músicas universales (contemporáneas, clásicas, académicas, populares, jazz, etc.), para lograr una versatilidad y un nivel tan alto técnicamente, como cualquier otro instrumento a nivel mundial...” (Vera, 2012)*

*“...Pienso que el hecho de utilizar esta clase de recursos, pues obviamente no son habituales en el tratamiento técnico del instrumento y en general de los instrumento, pues precisamente esa es la intención innovar, pienso que*

<sup>65</sup> En este caso no se realizaron videos para mostrar las técnicas no tradicionales, ya que más adelante en la propuesta pedagógica se realizarán con ejercicios preparatorios las cuales si tendrán video

<sup>66</sup> Generalmente se comprende este periodo en la historia de la música occidental que va desde (1600-1900) en el cual la práctica armónica se basaba en un centro tonal o función tonal, la cual subordina a sus diferentes grados de su escala diatónica, este fenómeno de relación-subordinación se llama tonalidad.

<sup>67</sup> En los últimos 25 a 30 años, la música andina colombiana ha sufrido transformaciones importantes en materia de composición, instrumentación y difusión. Con el nacimiento de nuevos grupos y la entrada de compositores y músicos a los distintos programas universitarios de formación académica, se ha logrado un intercambio de músicas y estilos (jazz, música clásica, contemporánea, latinoamericana entre otras) lo que ha enriquecido su desarrollo.

*todo es válido en tanto que allá un discurso y un argumento detrás de ello...*” (Poveda, entrevista citada. 2013)

## **2.2 Clasificación de técnicas extendidas<sup>68</sup>**

A continuación se realizara una explicación (sistematización) de las técnicas extendidas, haciendo énfasis en la utilización de estas en la bandola andina colombiana.<sup>69</sup>

*“...yo lo pienso más como la proyección del instrumento en términos de repertorio, ósea y de lenguajes por supuesto, yo pienso que la bandola está viviendo un momento interesante porque de unos años para acá ha empezado a desarrollarse, más bien sus intérpretes han comenzado a desarrollar y la gente que le compone repertorio, basado digamos en técnicas diversas, que es un poco también la apuesta un poco por lo contemporáneo, entonces claro yo creo que elementos como la percusión, como los efectos, como intervenir la misma bandola con no sé, una bayetilla, cosas de ese estilo, tocarla no con plectro sino con otras cosas, es algo que va a venirse dando, que va a, digamos ser la evidencia de precisamente eso que te digo, que es como la exploración que el instrumento necesariamente, y se está dando afortunadamente va a ser testigo...”* (Forero, Entrevista citada, 2013)

### **2.2.1 Percutidos**

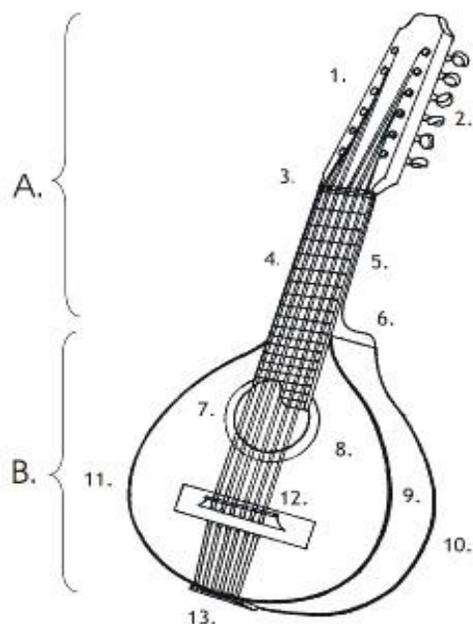
Son aquellas que se realizan golpeando diferentes zonas de la bandola (algunas con y sin las cuerdas). Se pueden realizar con cualquiera de las 2 manos o utilizando objetos de diferente material, en el caso de la bandola la utilización del plectro para hacer percutir, también es una opción muy cómoda. El realizar las

---

<sup>68</sup> La siguiente clasificación se basa en las similitudes de efectos o ruidos que se dan en las diferentes formas de ejecución

<sup>69</sup> En el siguiente capítulo se realizaran ejercicios preparatorios para que el bandolista logre la apropiación de estas técnicas

percusiones se debe tener en cuenta el timbre o el color que se quiere obtener, ya que dependiendo de la zona de la bandola esto cambia.



Características de las Zonas:

El instrumento será dividido en 13 áreas repartidas en 2 zonas<sup>70</sup>.

## ZONA A

1. **Cabeza:** Poca resonancia, poco sonido.
2. **Clavijero** Poca resonancia, poco sonido Video
3. **Arpa I:** Brillante, poco resonante.
4. **Diapasón:** Resonante, con variedad de matices.
5. **Mástil:** Efectos de carácter seco y resonante.
6. **Tacón:** Efectos de carácter seco, poco resonante, pocos matices.

<sup>70</sup>Las grafías para las áreas será explicada en la propuesta metodológica

## **ZONA B:**

7. **Boca:** Efectos resonantes, variedad de matices.
8. **Tapa superior:** Variedad tímbrica, (se puede percutir con los dedos, las uñas, dando otro timbre) resonante, definido, variedad de matices.
9. **Aro inferior:** Variedad tímbrica, seco, poco resonante, variedad de matices.
10. **Tapa posterior:** Variedad tímbrica, oscuro, resonante, variedad de matices.
11. **Aro superior:** Variedad tímbrica, seco, poco resonante, variedad de matices.
12. **Puente:** Seco, resonante, variedad de matices.
13. **Arpa II:** Brillante, poco resonante, poco sonido.

### **2.2.2 Efectos sobre cuerdas**

Se realizan haciendo distintos movimientos, ya sea con la mano izquierda o el plectro

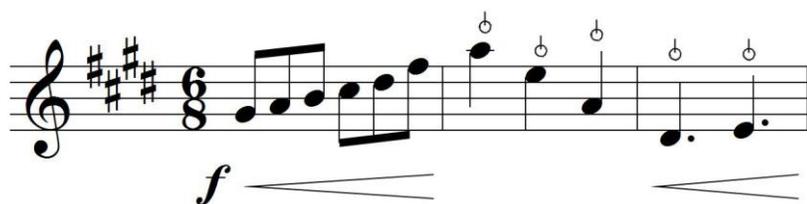
Algunos de ellos son:

#### **1. Pizzicato Bartok<sup>71</sup> o slap pizzicato:**

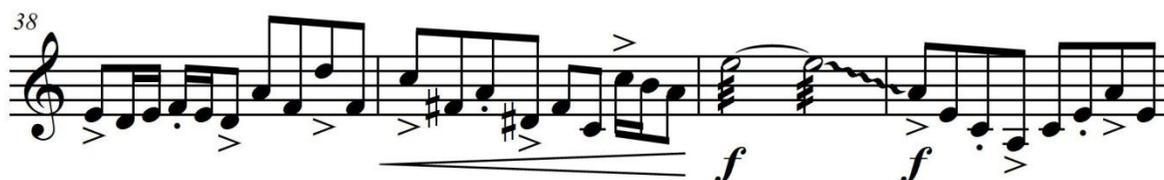
Este pizzicato es particularmente fuerte y se logra haciendo rebotar la cuerda contra el diapasón del instrumento, en el caso de la Bandola Andina Colombiana este se ayudara con un movimiento especial del plectro.

---

<sup>71</sup> Se le dice Bartok, ya que Bela Bartok (1881-1945), compositor húngaro, lo utilizaba muy a menudo dentro de sus composiciones



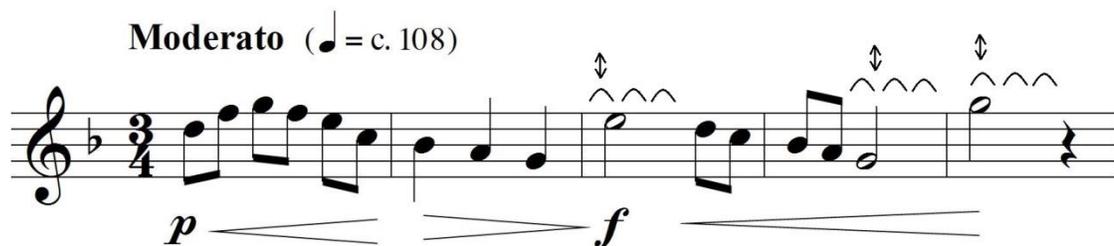
2. **Glissandos**<sup>72</sup>: Este efecto consiste en pasar rápidamente de un sonido a otro, haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios en lo posible, en el caso de instrumentos de cuerda como la Bandola, este se hace deslizando sobre la cuerda con el mismo dedo. Hay diferentes maneras de matizarlo ya sea con la intensidad o la velocidad



En algunas partituras se encuentra la línea del gráfico anterior, la cual está formada con ondas

**2.2.3 Vibratos verticales:** Este efecto se produce realizando un movimiento vertical sobre la cuerda produciendo un sonido oscilante de la nota tocada. Hay diferentes maneras de matizarlo ya sea en la intensidad o en la velocidad del vibrato. “...el vibrato vertical se indica con una o dos flechas en direcciones opuestas, la líneas onduladas señala el número de veces que se desplaza el dedo (verticalmente). Se puede hacer doble, triple y cuádruple....” (Torres, 2010)

<sup>72</sup>Cabe destacar que los glissandos se pueden complementar con técnicas tradicionales como el tremolo y el tremolo en doble cuerda, como también con acordes



3. **Arpa I y II:** Este efecto se logra, atacando las cuerdas (plectro, mano derecha o izquierda), detrás del puente o detrás del hueso de la cabeza<sup>73</sup>, tiene una calidad brillante, resonante y con variedad de matices<sup>74</sup>.

#### 2.2.4 Rasgueos<sup>75</sup>

Se realizan con movimientos rápidos arriba y abajo (generalmente sobre las cuerdas)<sup>76</sup>, se pueden utilizar distintos materiales para hacer el rasgueo pero lo más natural, será con el plectro, a menos que se quiera un efecto en especial. Se indicara con una flecha la dirección del rasgueo, aunque en algunos casos las direcciones de los rasgueo serán a criterio del interprete

Para los rasgueos se debe tener en cuenta el ritmo, el efecto y la dinámica que se desee, ya que hay un sin número de combinaciones rítmicas

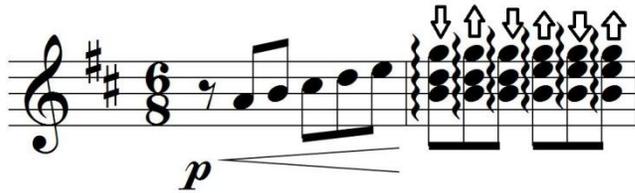
<sup>73</sup> Esta técnica esta tanto en las percutidas como en las de efectos de cuerdas, revisar Zonas de la bandola

<sup>74</sup> Este efecto se explicara con su respectiva gráfica en la propuesta metodológica

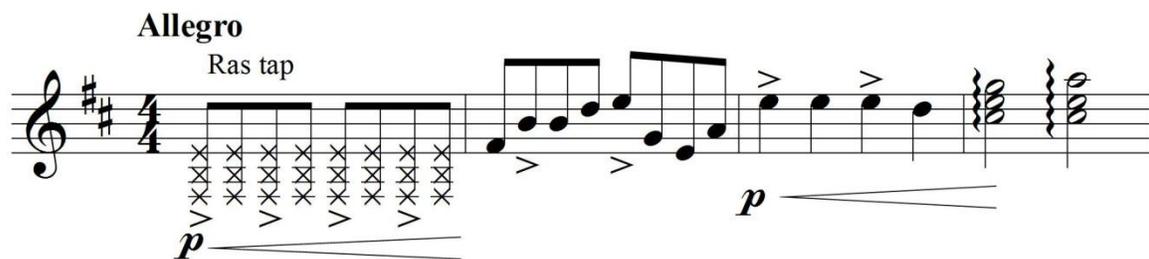
<sup>75</sup> Para los rasgueos se debe tener en cuenta el ritmo, el efecto y la dinámica que se desee, ya que hay infinidad de ritmos nos dedicaremos a explicar cómo se hacen y no unos rasgueos predeterminados.

<sup>76</sup> También se pueden hacer rasgueos en las cuerdas que se encuentran detrás del puente o detrás del hueso de la cabeza.

**Allegro** (M.M. ♩ = c. 120)



Para los rasgueos que sean con las cuerdas tapadas solamente se indicara el ritmo y la abreviatura (Ras.Tap), se escribirá las notas de las cuerdas al aire que serán tocadas, las cuerdas se taparan con la mano izquierda. En el caso de notas pisadas y que se debe levantar los dedos de la mano izquierda se realizara el mismo procedimiento.



### 2.3 TÉCNICAS COMPLEMENTARIAS

Son el conjunto de técnicas que tradicionalmente se utilizan en determinados instrumentos (*violín, guitarra, piano, flauta, etc.*), pero adaptadas para su ejecución en otro<sup>77</sup>. En instrumentos como la bandola andina colombiana, en la cual su formación tanto técnica como académica está en construcción, las técnicas tradicionales van de la mano de los intérpretes, y han sido enseñadas mediante tradición oral o imitación, en algunos casos se han tratado de escribir en partituras, (grafías) tomando elementos de otros instrumentos de cuerda y no

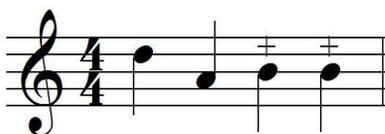
<sup>77</sup> En la historia de la música, se han visto casos en los que algunos instrumentistas, tratan de emular las técnicas de otros instrumentos

exclusivamente de plectro<sup>78</sup>, algunos de ellos son del violín y la guitarra<sup>79</sup> “...es muy importante sistematizar las técnicas que se pueden emplear de otros instrumentos de cuerda, algunas son utilizadas por la mandolina, la domra y la bandurria, pero en el caso de la bandola por su afinación y timbre, estas técnicas darían un resultado distinto, y se volverían parte de la técnica de la bandola andina colombiana”(Vera, 2012) .Estas técnicas complementarias son un campo nuevo de exploración con unas posibilidades ilimitadas para su uso, y aunque algunas técnicas ya son empleadas por otros instrumentos (*extendidas y complementarias*), estas ayudaran al músico- bandolista, a generar un criterio interpretativo y compositivo para el instrumento. A continuación sistematizaremos las técnicas utilizadas para este trabajo y el instrumento en la cual es utilizada

### 2.3.1 Pizzicato de mano izquierda (Violín)

Este efecto se realiza al pulsar las notas indicadas con los dedos de la mano izquierda, se utiliza una cruz como símbolo de este efecto (+).

“...Cuando se ha marcado una cruz encima de una nota, la cuerda se toca con uno de los dedos de la mano izquierda. A menudo, estas son cuerdas al aire y se tocan con el meñique. Otras veces se debe tocar con la mano izquierda una serie de sonidos. En este caso, el dedo se usara para producir el sonido más agudo, pulsa el próximo sonido más agudo; así sucesivamente...” (Adler, 2006)

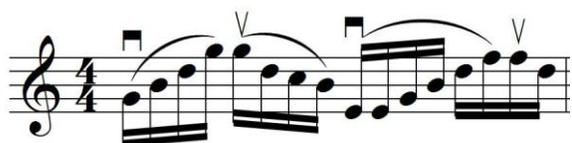


<sup>78</sup> En curioso pero en el caso de los instrumentos de cuerda pulsada los bandolistas han tenido un contacto casi nulo en cuanto a información sobre instrumentos de plectro se refiere. Solo hasta hace poco, se comenzó a intercambiar conocimientos con instrumentos como la bandurria, la mandolina y el bandolim, a través de encuentros, seminarios y talleres.

<sup>79</sup> Ir a Técnicas Tradiciones de Ejecución

### 2.3.2 Sweep Picking “Barrido” (Guitarra eléctrica)

Es un efecto o movimiento, en el cual se tocan una sucesión de notas con mucha rapidez sobre cuerdas consecutivas con el mismo movimiento del plectro (abajo-arriba), fue popularizada en los años 70 por los guitarristas eléctricos para imitar movimientos del arco del violín y poder interpretar piezas del periodo clásico<sup>80</sup>.



### 2.3.3 Lija (Violín)

Efecto realizado al raspar las cuerdas del violín detrás del puente, se obtiene un sonido parecido a una lija o una chicharra. Astor Piazzolla popularizó este efecto en sus composiciones de tango contemporáneo y en sus diferentes conjuntos instrumentales. Cabe anotar que no se encontró una grafía escrita para este efecto, pero si están la grabaciones en las que se utiliza<sup>81</sup>. La grafía utilizada será la de un símbolo de (+) en la segunda línea (sol), el efecto se consigue haciendo el movimiento sobre la sexta cuerda o la sexta cuerda en el área (arpa II). Se debe “raspar”, la cuerda con el plectro en forma diagonal a esta, con el borde del plectro



<sup>80</sup> Estos movimientos en la guitarra eléctrica se hacen ligando algunas notas con la mano izquierda, en la bandola andina son muy pocas las notas que se pueden ligar de esta forma, es por eso que casi todas las notas deben articularse, siendo esto, un factor determinante en el uso de esta técnica. Esto se explicará en los ejercicios preparatorios

<sup>81</sup> En el siguiente enlace el violinista Fernando Suarez Paz explica cómo se realiza este efecto <http://www.youtube.com/watch?v=rNwsnSIA0WQ>

También se puede hacer un efecto a manera de glissando de lija, sobre la sexta cuerda o el (arpa II), se logra haciendo la misma técnica que la anterior, pero sobre una sola dirección.



### 2.3.4 Scordatura

Termino italiano que significa “afinación incorrecta”, es utilizado por los instrumento de cuerda, para crear ciertos efectos de color y facilidad técnica en algunos pasajes, se considera *scordatura* cuando se altera la afinación tradicional del instrumento “...la afinación en *scordatura* se utiliza desde el siglo XVII para facilitar la interpretación de fragmentos difíciles en tonalidades remotas, para obtener acordes poco corrientes y para cambiar el color tonal del instrumento...”(Adler, 2006), cabe anotar que el compositor debe indicar previamente la afinación de las cuerdas que desee, ya sea al principio de la partitura o en la parte que se vaya a utilizar.

El siguiente es un fragmento del *Estudio N° 5*, basado en un tema de *Jorge Rubiano*, compuesto por el maestro *Fabián Forero Valderrama*. En esta obra el maestro forero utiliza la *scordatura*, en la sexta cuerda de la bandola<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Obra de sus “12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana” editorial sic 2003, compases (10-11-12), cabe anotar que el maestro forero utiliza las palabras (6ta en E), para enunciar la *scordatura*.



## Capítulo V

### **PROPUESTA PEDAGÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DEL LAS TÉCNICAS COMPLEMENTARIAS Y EXTENDIDAS**

#### ***(Escuchemos nuestro Plectro)***

“No hay peor sordo que el que no puede oír; pero hay otro peor, aquél que por una oreja le entra y por otra se le va” (Oscar Wilde)<sup>83</sup>

“Como el hierro, por falta de ejercicio, se cubre de herrumbre, y el agua se corrompe o se hiela por la misma causa, así el ingenio, sin ejercicio, se deteriora”  
(Leonardo da Vinci)<sup>84</sup>

Esta propuesta pedagógica está dirigida a estudiantes, profesores, y bandolistas, tanto académicos como empíricos, y aunque los ejercicios preparatorios trabajan aspectos puntuales técnicos de la interpretación de la bandola andina colombiana en nuevos aspectos (técnicas extendidas y complementarias), estos podrán ser utilizados por músicos también en general, tanto la propuesta pedagógica como los anteriores capítulos, ya que más que un trabajo de investigación es también una sistematización de aspectos técnicos de cómo se puede escribir y orquestar música para bandola tanto sola y solista. También es importante decir que estas nuevas técnicas y ejercicios preparatorios estarán sujetos a nuevos cambios por parte de músico-bandolista ya que estas no son estáticas y por el contrario dependen de la creatividad musical para que sean enriquecidas, aprendidas y sobre todo incorporadas a la actitud interpretativa del bandolista. También deberán ser puestas a disposición de la Música Andina Colombiana, ya que si bien estas provienen de otras músicas y estilos interpretativos, no debemos olvidar la raíz de donde proviene este instrumento, y más que un ejercicio de modernización de la

---

<sup>83</sup> (1854-1900) novelista y dramaturgo irlandés

<sup>84</sup> (1452-1519) polímata (individuos que se destacan en diversos campos del conocimiento, generalmente en artes y ciencias), florentino, considerado uno de los mejores pintores y artistas de todos los tiempos, además de ser considerado una de las personas con más talentos en toda la historia.

bandola, es un ejercicio de enriquecimiento mutuo y universalidad de la música para la música.

## **1. INTRODUCCION**

Para el aprendizaje de las técnicas complementarias y extendidas por parte del músico-bandolista, se harán ejercicios preparatorios y una explicación de la signografía empleada por cada técnica, esto con el fin de ayudar a una claridad en los conceptos musicales<sup>85</sup>, interpretativos y técnicos de los ejercicios. Para la implementación de las técnicas complementarias y extendidas, el músico-bandolista debe dominar en su totalidad o en su mayoría las técnicas tradicionales, y conceptos básicos del sonido del instrumento y el manejo del plectro.

## **2. EXPLICACION DE LA SIGNOGRAFIA**

Algunos de los signos empleados en las técnicas complementarias fueron tomados directamente de los instrumentos a los cuales pertenecía dicha técnica, en algunos casos específicos no se pudo encontrar una signografía propia y se tuvo que crear. En el caso de las técnicas extendidas, aquellas que fueron hechas para la bandola, los signos fueron creados por quien escribe.

### **2.1 Percutidos**

Anteriormente se hizo una clasificación de 13 áreas divididas en 2 zonas. Los siguientes ejercicios se deben realizar en todas las 13 áreas, algunas ofrecerán mayor variedad tímbrica y otras, efectos propios de esa área. Cabe anotar que se le dará una altura en los sonidos del pentagrama a cada área, para diferenciarlas ya que se utilizara el símbolo de percusión tradicional (x), sin embargo para el

---

<sup>85</sup> Cabe anotar que las técnicas extendidas y complementarias serán combinadas con las técnicas tradicionales y notaciones comunes en cuanto a escritura musical se refiere.

área 7 (Boca), y las arpas (Arpa I y Arpa II) se hará un tratamiento especial, ya que en el caso de la Boca puede percudir sonidos con alturas definidas, por lo que se explicara aparte su grafía. Con respecto a las arpas están funcionan también en la categoría de efectos en cuerdas, por lo que se hará una grafía diferente cuando se utiliza en este contexto, por ahora se utilizara como las demás.

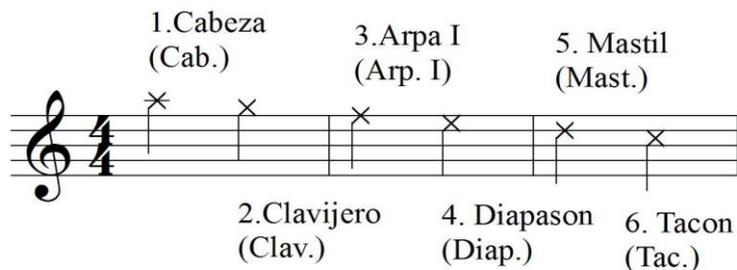
### 2.1.1 Nomenclatura de las manos

Mano Izquierda: (MI)

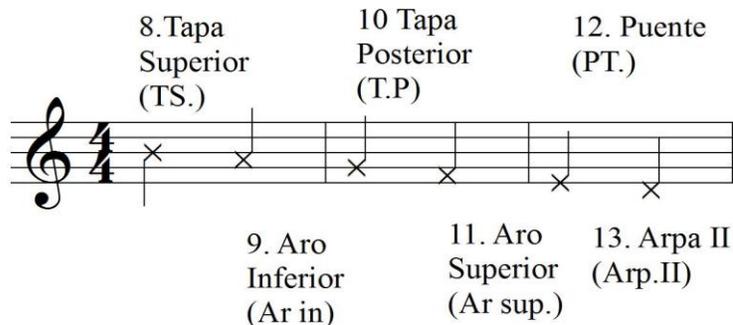
Manos derecha. (MD)

### 2.1.2 Zonas:

#### Zona A<sup>86</sup>



#### Zona B

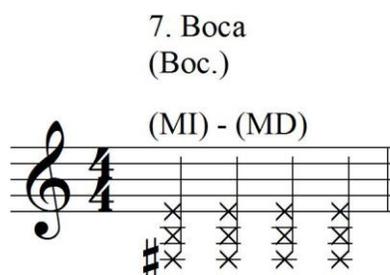


<sup>86</sup> Los diminutivos se escribirán siempre arriba del símbolo en la partitura , en este caso se escribieron uno abajo y uno arriba por la disposición del espacio

### 2.1.3 Boca: Area 7

Esta area presente una particularidad especial, ya se puede percutir sonidos con alturas definidas. Se escribieran los sonidos que se quiera percutir con la (x), logicamente si los sonidos que se percuten son pisados por la mano izquierda, la percusion se hara con la derecha<sup>87</sup>

#### **Cuerdas al aire**<sup>88</sup>



En este caso la notas que se estan percutiendo son cuerdas al aire y se podrian ejecutar con cualquiera de las dos manos<sup>89</sup>.

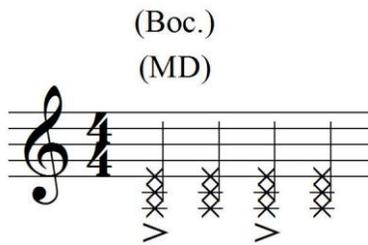
#### **Otras notas:**

Aca podemos observar el acorde de La menor (Am) el cual tiene notas pisadas en la sexta y quinta cuerda (La y Do), y el Mi como cuarta cuerda al aire:

<sup>87</sup>Es importante decir que la percusión con la mano derecha se realizará con los dedos medio, anular, meñique y la palma de la mano

<sup>88</sup> Cabe anotar que las cuerdas o notas con sonidos más graves ofrecen una definición más clara que unas de registro agudo

<sup>89</sup> Al percutir las cuerdas al aire es importante destacar que cada mano (MD)-(MI) dan diferente resonancia, por lo que el bandolista tendrá que elegir qué forma le gusta más y se acomoda con lo que quiere de la obra



### 3. (21 EJERCICIOS PREPARATORIOS)

Los siguientes ejercicios fueron creados para ser utilizados como preparatorios, para las obras que seguirán al siguiente capítulo, cada uno busca desarrollar una técnica o efecto preciso y el detallado trabajo del músico-bandolista será fundamental para esto, ya que no solo es un ejercicio técnico, sino también creativo, que busca una interacción entre la técnica y la música. *“...para mí será maravilloso encontrarme con estudios, con reflexiones, con grabaciones que puedan ampliar ese bagaje frente a la posibilidad del instrumento y pues obviamente eso sería sustento para que yo o cualquier otro bandolista se dé a la tarea de ampliar las sonoridades del instrumento desde su misma exploración...”* (Poveda, entrevista citada. 2013)

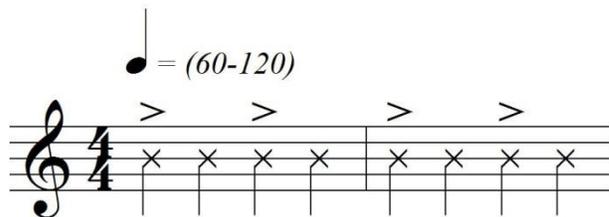
El contacto con la bandola y la forma de hacer los golpes son indispensables para estos ejercicios, ya que el bandolista tendrá que acomodar su mano de forma tal que logre un golpe cómodo y contundente a lo que él busca como efecto. En el caso de la mano que se va a utilizar debe pensarse en la comodidad y la forma de ejecución, ya que en la mano derecha por ejemplo se supone siempre estará el plectro y se harán los golpes con los dedos que quedan libres y la palma, a menos que se empiece o se pida dejar el plectro para hacer las percusiones.

#### 3.1 PERCUSIONES

### **Ejercicio 1<sup>90</sup>** (Ver video 11)<sup>91</sup>

La acentuación del primer golpe ayudara a crear la sensación de apoyo y resonancia, se recomienda hacerlo de manera lenta y en lugares en silencio, para crear un espacio sonoro y de escucha intima

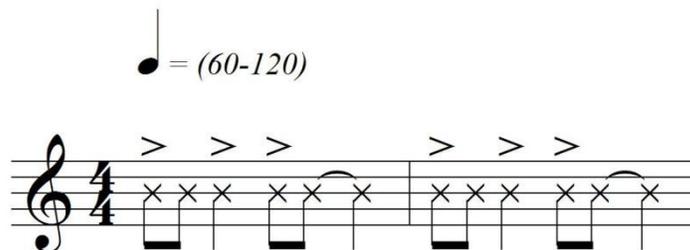
(MI) Y (MD)



### **Ejercicio 2** (Ver video 12)

La acción de ligar el golpe creará resonancia y una sensación de fraseo en las percusiones, se recomiendo trasladar los acentos dentro del compás para crear nuevas formas de fraseo con el ritmo escrito.

(MI) Y (MD)



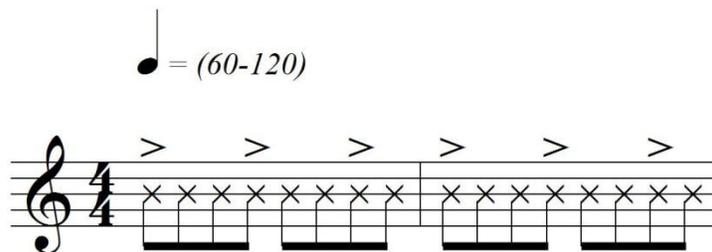
<sup>90</sup> Se le recomienda al bandolista combinar las distintas áreas por cada pulso.

<sup>91</sup> Para los videos se tomara solo un área para realizar el ejemplo.

### Ejercicio 3 (Ver video 13)

Las diferentes acentuaciones en la métrica desarrollan el sentido rítmico de las percusiones, se debe tener en cuenta las dinámicas, esto estará a cargo del bandolista y su intención.

(MI) Y (MD)



### Ejercicio 4<sup>92</sup> (Ver video 14)

Combinación de alturas y percusiones. Se pueden hacer variaciones de las alturas en otros registros del instrumento. Se deben combinar con las diferentes áreas y acentuaciones, esto creara innumerables combinaciones

♩ = 60-120  
MD

<sup>92</sup> En este caso se escribe la mano con al que se hace la percusión

### Ejercicio 5 (Ver video 15)

Este ejercicio combina dos áreas, la Boca (Boc.), y la Tapa superior (TS), la inclusión de dinámicas enriquece el ejercicio así como los acordes. En un principio se deben exagerar los acentos y tratar de lograr que las notas de los acordes sean lo más claro posible. El estudiante podrá hacer variaciones de acentos y áreas si lo quiere, siempre y cuando se trabaje la percusión en los acordes con un ritmo claro y definido. Cabe destacar que la creatividad del estudiante así como su curiosidad debe estar presentes al momento de ejecutar el ejercicio, esto ayudara al máximo aprovechamiento de este.

$\bullet = (60-120)$   
 (Boc.) MD  $p$   $f$  (TS) MD  $f$   $p$  (Boc.) Md  $ff$

### Ejercicio 6 (Ver video 16)

En este ejercicio se combinan varias áreas, lo importante es darle a cada área su timbre especial, esto se hará ayudado de los acentos y las dinámicas, también la forma de golpear con la mano será fundamental ya que como se dijo anteriormente la acomodación de la mano es un proceso que se debe hacer conscientemente

♩ = (60-120)

Ar sup      Ar sup      Ar sup      Ar sup

PT Arp II    PT Arp II    PT Arp II    PT Arp II

Boc. MD      Boc. MD      Boc. MD      Boc. MD

*p*      *p*      *f*      *f*      *ff*

### 3.2 EFECTOS EN CUERDAS

#### ***Pizzicato Bartok o slap pizzicato***

Este pizzicato es muy utilizado en la música contemporánea y en la música de Bela Bartok. La forma de ejecutarlo en la bandola es acentuando lo más posible la nota con un movimiento rápido del plectro, tratando de hacer un golpe en sentido recto a la boca, también la mano izquierda puede ayudar a dar más acento quitando los dedos de la nota ejecutada.

#### ***Ejercicio 7 (Ver video 17)***

Los pizzicatos están colocados tanto en tiempos fuertes como débiles en el compás, esto con la intención de crear posibilidades de ejecución sin un orden establecido. Las cuerdas al aire permitirán que se tenga más conciencia del efecto en la mano derecha, se pedirá al estudiante que combine diferentes dinámicas y matices

♩ = (60-120)

### Ejercicio 8 (Ver video 18)

Este ejercicio combina las dos manos, en el caso de la mano izquierda se quitara el dedo de la nota, inmediatamente después de realizar el *pizzicato Bartok*, esto ayudara a acentuar la nota. Las dinámicas pueden variarse para lograr distintos fraseos en el ejercicio

♩ = (60-120)

### 3.3 Glissandos

#### Ejercicio 9 (Ver video 19)

Se recomienda hacer los glissandos lo más lento posible, para interiorizar el efecto, cabe destacar se debe hacer con cualquier dedo de la mano izquierda a fin de fortalecerlos. Los acentos y la combinación con el *pizzicato Bartok* es una de las posibilidades que se le presentan al bandolista.



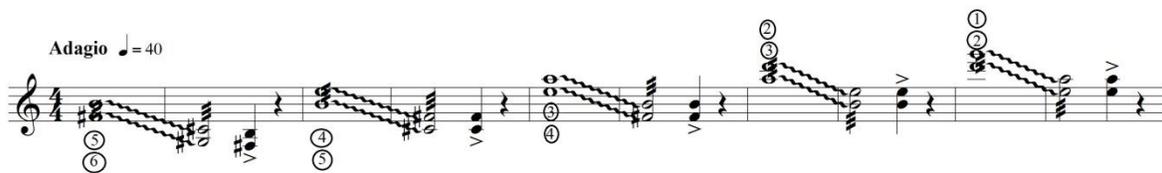
### Ejercicio 10 (Ver video 20)

En este ejercicio se trabaja el glissando ascendente, se combina con una de las técnicas tradicionales de la Bandola, en este caso el tremolo. Cabe destacar que el glissando también puede tener acento



### Ejercicio 11 (Ver video 21)

Este tipo de glissando en el cual se utiliza el tremolo, puede ser más controlado que el anterior, ya que se puede variar intensidades y dinámicas al momento de ejecutarlo. Se recomienda hacerlo de una manera lenta y creando dinámicas de fraseo para un mejor aprovechamiento del ejercicio. En este caso se utilizó intervalos de cuarta justa pero se puede variar haciendo cualquier intervalo.



## 3.4 Vibratos

### Ejercicio 12 (Ver video 22)

#### **Vibrato vertical**

Este tipo de vibrato se puede realizar con cualquier dedo de la mano izquierda, se debe respetar el tiempo de la nota que esta en vibrato, cabe destacar que las notas que se hacen en equisonos o en la mitad de la bandola (del quinto traste en adelante), se prestan mas para hacer vibrato, ya que la tension es menor en relacion con la de los primeros trastes

The image shows a musical staff in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = (60-150). The key signature has one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth and quarter notes, each with a vertical double-headed arrow above it indicating vibrato. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5 below the notes. The sequence of notes and fingerings is: F#4 (0, 6), F#4 (0, 6), F#4 (0, 5), F#4 (0, 5), F#4 (0, 4), F#4 (0, 4), F#4 (0, 3), F#4 (0, 3), F#4 (0, 2), F#4 (0, 2), F#4 (0, 1), F#4 (0, 1), and finally a whole note chord consisting of F#4, F#5, F#6, and F#7.

### 3.5 Arpa (I-II)

#### **Ejercicio 13 (Ver video 23)**

Como se había enunciado antes, el arpa es un efecto que está, tanto en las áreas de la bandola, como en los efectos en cuerdas, para esta última se agregaran nuevos elementos a la grafía. El arpa consta de los mismos 6 órdenes al aire duplicados, tanto en el **arpa I** como en el **arpa II**, las cuales se ejecutaran con los ataques tradicionales del plectro, para su escritura se utilizara estas notas como referencia para saber que notas se deben tocar del arpa<sup>93</sup>

<sup>93</sup> Es muy importante tener claro, que estas notas son una referencia para la ubicación de la cuerda en el arpa y que no es la nota real. También hay que tener en cuenta que cada bandola tiene diferentes afinaciones de las cuerdas en el arpa I y arpa II, por lo que cada bandola tendrá sonidos distintos, a manera de huella dactilar.

♩ = (60-160)  
Arp II plec.

Los criterios para la direccionalidad de los ataques con el plectro son las mismas que con las técnicas tradicionales. Para este ejercicio se puede realizar distintas combinaciones de cuerdas, como también combinaciones de las arpas, las dinámicas y acentos, esto a criterio del bandolista.

#### **Ejercicio 14 (Ver video 24)**

Se recomienda la exagerar las dinámicas, ya que estos efectos con las arpas crean atmósferas que se son muy útiles en frases contundentes y que combinados con notas reales, en este caso acordes, dan colores particulares a estas notas. Se pueden hacer variaciones de todo tipo, lo esencial es combinar el sonido particular de las arpas con lo que se desee dentro del ejercicio<sup>94</sup>.

♩ = (70-90)

<sup>94</sup> Es importante anotar que al tratarse de cuerdas en las áreas de las arpas, se pueden utilizar técnicas tradicionales, por ejemplo el tremolo, metálico etc.

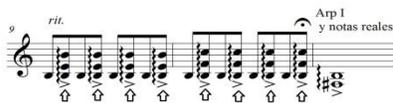
### 3.6 Rasgueos

#### Ejercicio 15 (Ver video 25)

Se recomienda la utilización de dinámicas creadas por el bandolista, para lograr aprovechar el ejercicio. Los distintos acordes que se pueden hacer en la bandola, son una fuente inagotable para estudiar esta técnica así como ritmos con acentuaciones diferentes y compases compuestos.

#### Ejercicio 16 (Ver video 26)

Los rasgueos en las arpas también son utilizados, para esto se usará la misma grafía, combinándola con la grafía de los rasgueos, en este caso se escribió la direccionalidad de los ataques del plectro en los rasgueos de las arpas. Cabe destacar que se puede hacer notas o rasgueos con cuerdas al aire y al mismo tiempo ejecutar rasgueos en las arpas, para este efecto se hará el rasgueo en el arpa con la mano izquierda. Esto se aprecia en el último compás del ejercicio, para diferenciar esta situación no se escribió (plec.) o la grafía del área de las arpas en el caso que fuera efecto de percusión

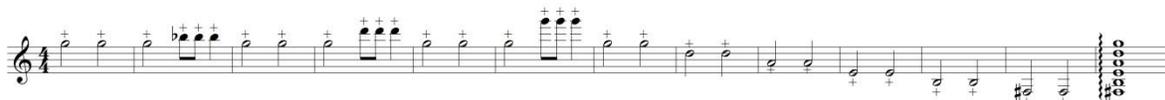


### 3.7 Pizzicato de mano izquierda (Violín)

El pizzicato de mano izquierda se usará en la primera cuerda de la bandola (Sol5), y sus respectivas notas pisadas, cabe anotar que en los demás ordenes es difícil ejecutarlo a menos de que sean cuerdas al aire, ya que al hacerlo se toca la otra cuerda y tiene el efecto de dos notas<sup>95</sup>.

#### Ejercicio 17 (Ver video 27)

El pizzicato se podrá hacer con cualquier dedo de la mano izquierda siempre pensando en la calidad del pizzicato, es recomendable hacerlo con todos los dedos para fortalecer cada uno.



#### Ejercicio 18 (Ver video 28)

Este ejercicio pretende la independencia de cada línea melódica, es recomendable tocar la línea del pizzicato de mano izquierda sola, para después integral las demás voces. El pizzicato se puede practicar con cualquier dedo de la mano izquierda. Cabe anotar que se pueden realizar ejercicios integrando las demás técnicas, (tremolo, tremolo en doble cuerda, sordina, metálico etc.)

<sup>95</sup> Es importante aclarar que esta técnica está en desarrollo y que los avances tanto técnicos y expresivos dependen de la curiosidad del músico- bandolista para desarrollarla.

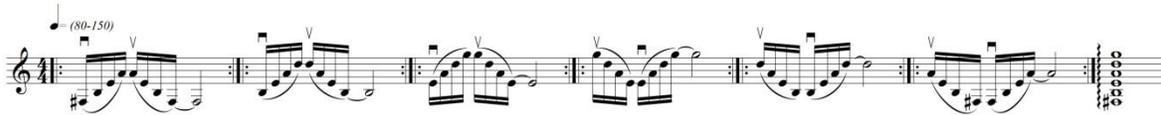
### 3.8 Sweep Picking

#### Ejercicio 19 (Ver video 29)

Esta técnica es utilizada en la guitarra eléctrica, y fue adaptada por los guitarristas de los años 80 para emular el efecto de los arpeggios repetidos en el violín. Cabe destacar que en la guitarra eléctrica se liga con la mano izquierda la nota superior, pero en instrumentos como la bandola es muy difícil y poco práctico hacerlo, por lo que la última nota se repetirá<sup>96</sup>

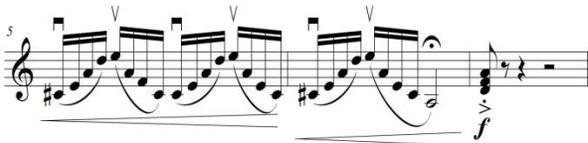
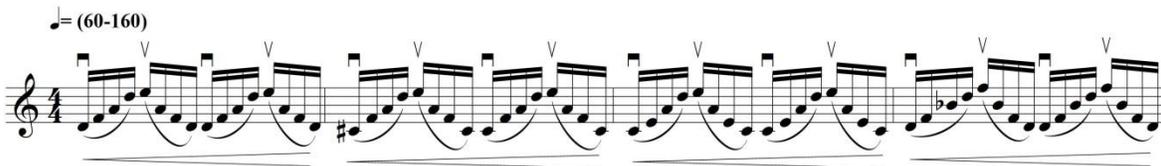
Es importante aprender la técnica, primero en las cuerdas al aire, para pasar a notas en el diapasón. Se recomienda tener el plectro lo menos presionado posible para que pase como un **“barrido”** sobre las cuerdas. Las dinámicas, acentuaciones y combinaciones con técnicas tradicionales serán parte de la curiosidad del bandolista.

<sup>96</sup>Es importante destacar que esta consecuencia de adaptar la técnica puede ser empleada para hacer variaciones y encontrar un estilo propio en la forma de interpretarla en la bandola andina. Ya que lo importante no es copiar la técnica sino sacar el mejor partido a ella.



### **Ejercicio 20** (Ver video 30)

Como se menciona anteriormente el plectro debe tener la minima presion entre el dedo pulgar e indice. Cada nota del arpeggio debe sonar, ya que todas las notas se articulan, esto lo hace diferente de la guitarra electrica y es por eso que se recomienda al bandolista hacer el ejercicio lo mas lento posible ya que el cambio de plumada (abajo-arriba), se dificultara en un principio. Es importante hacer el ejercicio con el metronomo para respetar el ritmo y no acortar la duracion de las notas.



### **Ejercicio 21** (Ver video 31)

#### **3.9 Lija**

Se debe trabajar primero en lograr el efecto de lija, con ritmos sencillos y velocidad lenta. Es importante aclarar que el ángulo de flexión del plectro sobre la cuerda es importante para lograr un mejor efecto sonoro, también el material del plectro es importante para esto, ya que con cualquier material se consigue el efecto, algunos serán más sonoros que otros.



## Capítulo VI

### 4 OBRAS PARA BANDOLA SOLA

“Las grandes obras son hechas no con la fuerza sino con la perseverancia”

(Samuel Johnson<sup>97</sup>)

“El genio comienza las grandes obras, pero solo el trabajo las acaba”

(Joseph Joubert<sup>98</sup>)

Las composiciones como la vida, están basadas en momentos subjetivos del compositor o en experiencias que hacen que a través de la música logre expresar este tipo de emociones. Las técnicas de composición, las cuales se basan en, cómo se utilizó la armonía, de qué manera, las formas (forma sonata, rondo etc.) no son el objetivo de este trabajo, ya que por el contrario lo que se quiere es resaltar las cualidades técnicas de la bandola, desde la visión de un intérprete y compositor, que al igual que los demás músicos quiere expresar sus pensamientos y emociones con su instrumento. La motivación como muchos otros artistas, es la de aportar a su propio arte y dejar un grano de arena para las futuras generaciones de músicos.

*“...aportarle algo también a la evolución del instrumento y entender que si el instrumento se quiere conectar con ese circuito mundial, es decir, se quiere asumir con una actitud mucho más universal, pues el instrumento tiene que tener repertorio de ese estilo, tiene que seguir en una exploración individual se esa manera si bien también conectado con tantos formatos y tantas cosas, pero me parece que ese repertorio para el instrumento solo es absolutamente necesario, además porque el instrumento no lo tenía en absoluto, pero si todas las posibilidades para desarrollar, entonces fundamentalmente fue eso, además porque siempre me gusto la actividad de la interpretación solista, siempre me fascino, el tema un poco del*

---

<sup>97</sup> (1709-1784) Poeta, dramaturgo, ensayista y biógrafo Inglés, es considerado como el mayor crítico literario del idioma inglés

<sup>98</sup> (1754-1824) Moralista y ensayista francés

*virtuosismo y esas cosas ese tipo de repertorio explora muchísimo eso, el virtuosismo, como la dedicación al instrumento, la pasión del instrumento...”*  
(Forero, Entrevista citada, 2013)

## 1.

### **Un Sueño**

#### **1.1 Descripción de la obra:**

La obra se divide en dos secciones y una coda, la primera lenta y *cantábile*, en la cual se usa la resonancia de las cuerdas al aire creada con el manejo del plectro (Bajo –Melodía- Armonía), esta parte maneja técnicas tradicionales de ejecución de la bandola. La segunda sección maneja el **Sweep Picking**, una de las técnicas complementarias, la cual abarca en su totalidad esta sección, también se trabaja la resonancia de las cuerdas al aire de la bandola para darle más cuerpo y sonoridad a la obra. Se retoma de nuevo al primer tema de la sección *cantábile*, para llegar a la coda final en la que se utiliza **Pizzicato de mano izquierda**, junto con armónicos naturales. Otra de las técnicas incluidas es la Scordatura, ya que la afinación de la sexta cuerda está en E

#### **Técnicas empleadas y ejercicios previos:**

Es importante, antes de abordar la obra, realizar los ejercicios preparatorios en su totalidad o realizar los de las técnicas que se van a utilizar dentro de la obra.

#### **1.2 TÉCNICAS Y EJERCICIOS PREVIOS:**

##### **Pizzicato de mano izquierda**

- (Ver capítulo 4 - Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas complementarias)

- *Ejercicios preparatorios:*
- **Ejercicio 17** (Ver video 27)



- **Ejercicio 18** (Ver video 28)

Moderato (♩ = c. 108)

Musical notation for Ejercicio 18, consisting of two staves in 4/4 time. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to approximately 108 beats per minute. The first staff includes dynamic markings 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), and a 'rit.' (ritardando) instruction. The second staff starts at measure 10 and includes a 'rit.' instruction and a fermata. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and slurs.

### Sweep picking

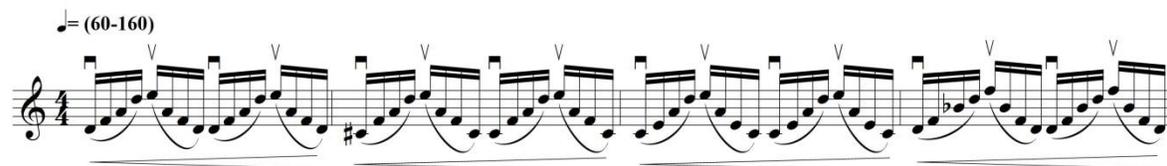
- (Ver Capitulo 4 – Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas complementarias)
- **Ejercicio 19**(Ver video 29)

(80-150)

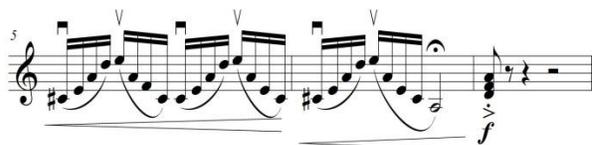
Musical notation for Ejercicio 19, a single staff in 4/4 time. The tempo is marked '(80-150)'. The piece features sweep picking techniques, indicated by 'V' symbols above the notes. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, ending with a double bar line and repeat dots.

- **Ejercicio 20**(Ver video 30)

$\text{♩} = (60-160)$



5



## 2

### ***Pantaleón***

#### **2.1 Descripción de la obra**

Esta obra está dedicada al compositor y músico argentino Astor Piazzolla<sup>99</sup>. Se trabajan aspectos percutidos y de efectos en varias zonas de la bandola, combinándolos con acentos 3 + 3 + 2, propio de la música de Piazzolla. La sección central que va desde el compás 37 hasta el 56, incluye efectos tanto percutidos, de glisandos y de arpas los cuales están escritos, pero que vale la pena decir que esta sección no es más que una improvisación escrita y como tal se le puede añadir más elementos (de cualquier zona de la bandola la cual se quiera incluir), siempre y cuando haya una coherencia con la obra y se pueda conectar los diferentes elementos que van apareciendo. Esto permite un ejercicio de exploración por parte del intérprete y de incorporación de elementos nuevos que pueden funcionar dentro de la obra. Al final se retoma el tema principal para terminar con un golpe en el diapasón.

Técnicas utilizadas

- ***Percusiones***
- ***Rasgueos***
- ***Vibratos***
- ***Glissandos***
- ***(Demás elementos que se quieran incluir)***

#### **2.2 Técnicas empleadas y ejercicios previos:**

---

<sup>99</sup>(1921-1992) Bandoneonista y compositor argentino, considerado uno de los mejor músicos del siglo XX, sus renovaciones armónicas, rítmicas e interpretativas, revolucionaron la música de tango, dando lugar a lo que se consideró “nuevo tango”

Es importante, antes de abordar la obra, realizar los ejercicios preparatorios en su totalidad o realizar los de las técnicas que se van a utilizar dentro de la obra.

### Arpa (I-II)

- (Ver capítulo 4 - Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas extendidas)
- Ejercicios preparatorios:

### Ejercicio 14

♩ = (70-90)

Arp II plec    Arp I plec    Arp II plec    Arp I plec    Arp II plec    Arp II plec

*p*    *mp*    *f*    *p*    *f*    *pp*    *mp*

### Percusiones

- (Ver capítulo 4 - Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas extendidas- Percusiones – Efectos sobre cuerdas )
- Ejercicios preparatorios:

Estos ejercicios pueden deben combinarse con las técnicas o zonas que quieran trabajar durante la obra, esto con el fin de aprovechar los ejercicios en pro de la interpretación.

### Ejercicio 4

♩ = (60-120)

MI

### Ejercicio 5

♩ = (60-120)

(Boc.) MD (TS) MD (Boc.) MD (TS) MD (Boc.) Md

*p* *f* *ff*

### Ejercicio 6

♩ = (60-120)

Ar sup PT Arp II Ar sup PT Arp II Ar sup PT Arp II Ar sup PT Arp II

Boc. MD Boc. MD Boc. MD Boc. MD

*p* *p* *f* *ff*

### Glissandos

- (Ver capítulo 4 - Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas extendidas- Efectos sobre cuerdas )
- Ejercicios preparatorios:

## Ejercicio 11

Adagio ♩ = 40

## Vibratos

- (Ver capítulo 4 - Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas extendidas- Efectos sobre cuerdas )
- Ejercicios preparatorios:

## Ejercicio 12

♩ = (60-150)

## Rasgueos

- (Ver capítulo 4 - Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas extendidas- Efectos sobre cuerdas )
- Ejercicios preparatorios:

## Ejercicio 15

con brio

Ras tap Simile

## Ejercicio 16

♩ = (100-150)

Arp II plec

Arp I plec

met.

rit.

9 rit.

Arp I y notas reales

The musical score is written in 4/4 time. It begins with a tempo marking of ♩ = (100-150). The first staff contains a sequence of chords and arpeggios. The first two measures are marked 'Arp II plec' and feature a descending arpeggiated pattern with fingerings indicated by numbers 1-4 and arrows. The next two measures are marked 'Arp I plec' and feature a similar pattern. This is followed by a melodic line marked 'met.' (metronome) with a dashed line above it, consisting of eighth notes with accents. The final two measures of the first staff are marked 'rit.' (ritardando) and feature a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4 and arrows. The second staff begins with a measure marked '9 rit.' (ritardando) and features a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4 and arrows. The final measure of the second staff is marked 'Arp I y notas reales' and features a descending arpeggiated pattern with fingerings indicated by numbers 1-4 and arrows.

## 3

# ODEÓN

### **3.1 Descripción de la obra**

Odeón hace referencia a las antiguas construcciones destinadas a las competencias de canto en la antigua Grecia. La obra se divide en 4 secciones (Ritual), en la cual se hace una introducción de un tema y se desarrolla con diferentes intensidades hasta llegar a un punto culminante en la parte final de la sección. (DISCURSO), esta sección fugaz y veloz, tiene la intención de emular palabras a gran velocidad, combinadas con los distintos efectos, se debe realizar un creciendo en toda la sección hasta el final. (CANTO Y DANZA), esta sección es una improvisación, se trabajara a manera de módulos, los cuales se irán desarrollando a gusto del intérprete, es importante dar el carácter de CANTO en el primer módulo, para después introducir elementos ritmos muy definidos que complementen la sección. (FINAL), retoma el primer tema de la sección para terminar con armónicos naturales y cuerdas al aire. Si bien no hay un compás definido, se debe trabajar enlazando cada frase a manera de un dialogo manteniendo en lo posible el ritmo y las articulaciones

### **Técnicas utilizadas**

- **Sweep Picking**
- **Pizzicato Bartok**
- **Percusiones**
- **Vibratos**
- **Arpa II**
- **(Demás elementos que se quieran incluir)**

### **3.2 Técnicas empleadas y ejercicios previos:**

Es importante, antes de abordar la obra, realizar los ejercicios preparatorios en su totalidad o realizar los de las técnicas que se van a utilizar dentro de la obra.

### **Sweep picking**

- (Ver Capitulo 4 – Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas complementarias)

### **Ejercicio 20 (Ver video 30)**

♩ = (60-160)

The musical notation for Exercise 20 is written in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains four measures of music, each with a 'V' above the notes indicating a sweep pick. The second staff contains three measures, also with 'V' marks, followed by a final measure with a fermata and a dynamic marking of 'f'.

### **Ejercicio 8 (Ver video 18)**

Este ejercicio combina las dos manos, en el caso de la mano izquierda se quitara el dedo de la nota, inmediatamente después de realizar el *pizzicato Bartok*, esto ayudara a acentuar la nota. Las dinámicas pueden variarse para lograr distintos fraseos en el ejercicio



♩ = (60-150)

## Arpas

- (Ver capítulo 4 - Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas extendidas- Efectos sobre cuerdas )
- Ejercicios preparatorios:

### Ejercicio 14 (Ver video 24)

♩ = (70-90)

## 4

### **BANDOLARIUM**

#### **4.1 Descripción de la obra**

La obra se divide en 3 secciones, (Preludio), la cual como su nombre lo indica es un fragmento breve que hace de introducción de la obra, en la parte final se hace un **glissando** y un **vibrato** sobre la 5 cuerda para dar inicio a la siguiente parte. (CORAL), esta sección trabaja una textura a 2 o más voces, con elementos como el tremolo de doble cuerda y la inclusión del **pizzicato de mano izquierda**, se debe tratar de ligar en lo posible todas las voces para lograr el efecto deseado. (PRESTO), sección veloz, la cual es su totalidad está hecha con **Sweep picking**, lo que hace que sea contrastante y que de un efecto diferente en la obra.

#### **Técnicas utilizadas**

- **Sweep Picking**
- **Pizzicato de Mano Izquierda**
- **Glissandos**
- **Vibratos**

#### **4.2 Técnicas empleadas y ejercicios previos:**

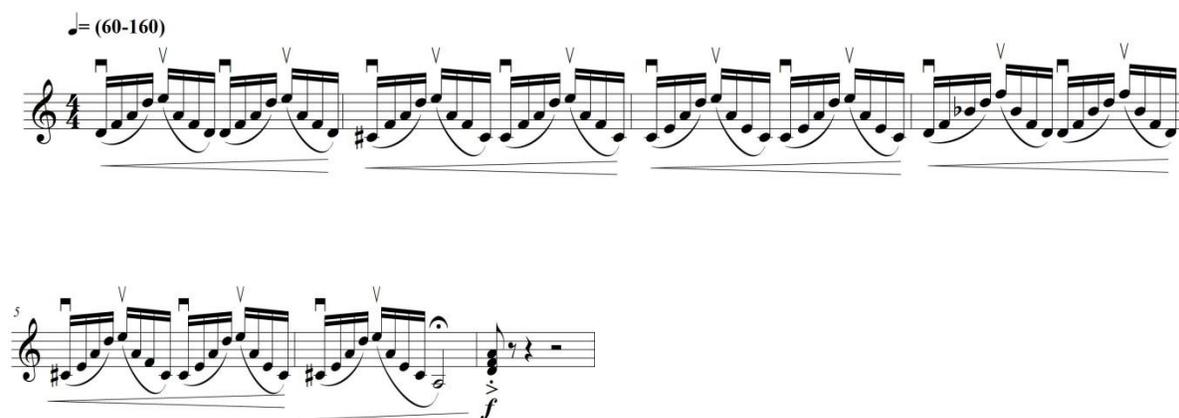
Es importante, antes de abordar la obra, realizar los ejercicios preparatorios en su totalidad o realizar los de las técnicas que se van a utilizar dentro de la obra.

#### **Sweep picking**

- (Ver Capitulo 4 – Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas complementarias)

### Ejercicio 20 (Ver video 30)

$\text{♩} = (60-160)$

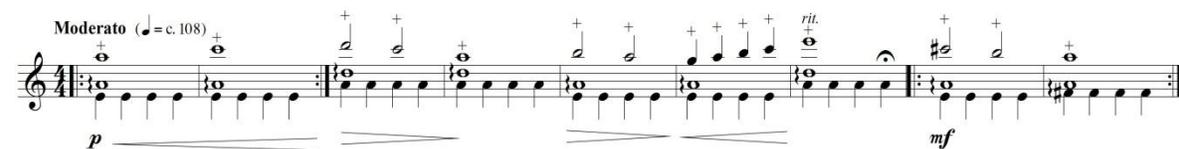


### Pizzicato de Mano Izquierda

### Ejercicio 18 (Ver video 28)

- (Ver Capitulo 4 – Técnicas de ejecución de la bandola andina colombiana – técnicas complementarias)

Moderato ( $\text{♩} = c. 108$ )





$\text{♩} = (60-150)$

The musical score is written on a single staff in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as quarter note = (60-150). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, each with a finger number (0-4) written below it. Above the notes are accents and slurs. The piece concludes with a final chord consisting of the notes F#, C, G, and C.

## Conclusiones

- La Bandola Andina colombiana es un instrumento nacido en la tradición de una música popular, la cual representa una idiosincrasia del quehacer musical colombiano, y aunque esta música no tenga más de 150 años, ha tenido a lo largo de su historia al igual que la bandola, estilos, escuelas de interpretación, intérpretes y líneas de composición, y aunque la bandola andina es un símbolo de esta música, está en capacidad tanto técnica, interpretativa y morfológica para interactuar con otros estilos de música (Clásica, Contemporánea, Popular, Jazz etc.) sin desconocer ni olvidar en ningún momento su esencia en la música Andina Colombiana.
- Las técnicas extendidas y complementarias son elementos que enriquecen la técnica y la interpretación tanto del bandolista como de las obras, ya que permiten la incorporación de armonías y formas de composición no tradicionales (cuartal, serial, atonal, modal, grafica, pandiatónica, polimodal etc.) así como la de ritmos, compases y registros nos usados dentro del manejo de las técnicas tradicionales. Las técnicas extendidas y complementarias deben estar acompañadas por elementos musicales propios de la interpretación (ritmo, dinámicas, intensidades etc.), ya que si no se utilizan serán simplemente efectos y ruidos sin ningún sentido musical.
- La Bandola andina colombiana tiene un potencial grandísimo en cuanto a repertorio de música andina colombiana, ya que ésta posee una cantidad enorme de obras, compositores y estilos, pero en cuanto a la *Bandola Sola*, este repertorio es claramente insuficiente y por el contrario existen muy pocos compositores y estilos. Es por eso que para la composición de obras para *Bandola* se debe tener en cuenta los diferentes aspectos técnicos del instrumento (registros, afinación, tesitura, técnica tradicionales de interpretación etc.) esto logrará un mejor desempeño tanto para el compositor como para el intérprete.
- Tanto en la creación como en la composición de obras o de música, los compositores se basan en sus influencias, tanto musicales como personales, para plasmar un lienzo en el que expresan su propia música, esto siempre en pro del arte y la interpretación de un instrumento musical, es por eso que una de las conclusiones a que se llegó, es que se puede crear música para bandola sola a partir de ritmos, armonías, formas de composición que no provienen de la Música Andina Colombiana, esto no pretende argumentar, qué música son mejores, sino que pretende plantear

qué se puede crear música a partir de elementos diferentes y que a la vez buscan lo mejor para la Bandola Andina Colombiana

- Elementos como las técnicas extendidas, música contemporánea, ruidos, efectos, no son conocidos por músicos que provengan de una música o de un instrumento popular, en este caso la Bandola Andina Colombiana, esto se debe a que los programas de música no tienen en su pensum, materias o cursos que ofrezcan la posibilidad de conocer y aprender de este tipo de música.
- La familia de la Bandolas Andinas Colombianas, debe estar también incluida en la formación académica del Músico-Bandolista y Docente-Bandolista ya que hace parte integral de esta, y al igual que la Bandola Soprano, debe tener repertorio, intérpretes y compositores propios, que logren la relación entre lo popular y lo académico, ya que si bien esta familia de bandolas no fueron utilizadas en la Música Andina Colombiana desde el comienzo y su construcción y evolución son de la primera década del siglo XXI, el solo hecho de que sean bandolas, las hacen representantes de una tradición, tanto musical, interpretativa y evolutiva.
- La inclusión de nuevas técnicas de interpretación para la Bandola Andina Colombiana, (técnicas extendidas – técnicas complementarias), aporta nuevas formas de relación del bandolista con su instrumento, ya que por el hecho que sean sonidos no convencionales el músico debe aprender a escuchar de forma también no convencional.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ADLER, Samuel (2005). *El estudio de la orquestación*. Madrid: Ideabooks.
- BAREBOIM, Daniel (2008). *El sonido de la vida. El poder de la música*. Bogotá. Norma
- BERNAL, Manuel. (2003). *Cuerdas más cuerdas menos, una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana*. Bogotá
- CANAL EL TIEMPO. (2012) *Cuerdas más*. (Programa televisivo). Bogotá. 25:00 Min.
- FORERO, Fabián. 2011 *Entre cuerdas y Recuerdos*. Bogota. Sic.
- MARULANDA MORALES, Octavio, GONZALES AREVALOS, Gladys. (1994) *Pedro Morales Pino, la gloria recobrada*. Ginebra – Valle – Colombia. Funmusica.
- ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. (1988) *Música para todos, la bandola*. (Programa de televisión). Bogotá.. 55:32 Min
- ROYO, Alberto. 2000 *El análisis como herramienta de interpretación de la música atonal para guitarra*. Marcilla – Navarra. Revista electrónica Léeme.
- TORRES, Víctor. (2010). *Piel de guitarra (monografía de grado, Universidad Pedagógica Nacional)*. Bogotá

## Anexos

### Anexo 1

#### OBSERVACIÓN PARTICIPANTE:

**Observador:** Juan Sebastián Vera, estudiante de decimo semestre de la universidad pedagógica nacional

**Grupo de observación:** Clase colectiva de Bandola, Universidad Pedagógica Nacional.

*Ítems a observar:*

- TECNICAS DE INTERPRETACION DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA
- REPERTORIO BANDOLA SOLA Y SOLISTA
- RELACION BANDOLA-BANDOLISTA

#### **Introducción al grupo de estudio**

El espacio de clase colectiva, es una clase creada dentro del pensum<sup>100</sup> de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional y hace parte de la cátedra de bandola de la misma. Esta tiene por objetivo la interacción de los estudiantes de bandola de los distintos semestres, con ejercicios grupales (técnica), ensambles de repertorios de época (conciertos barrocos, obras originales para cuarteto de cuerdas adaptadas a formato de bandolas, etc.) con las demás bandolas de la familia (Contralto, Barítono), a manera de ensamble de música de cámara. También es un espacio para que los estudiantes ejecuten las obras que están trabajando en el semestre a manera pre concierto antes del examen final de instrumento<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Cabe destacar que actualmente la clase colectiva ha desaparecido del nuevo pensum de la Universidad Pedagógica Nacional, pero aun así se sigue haciendo como parte de la cátedra de bandola

<sup>101</sup> La cátedra de bandola y la clase colectiva han sido dirigidas por dos grandes maestros de la Bandola Andina Colombiana, el primero Fernando León Rengifo y actualmente por el maestro Fabián Forero Valderrama

## OBSERVACIONES

### *Técnicas de interpretación de la Bandola Andina Colombiana*

Se observó que dentro de la clase colectiva, los ejercicios de técnica son muy importantes dentro del desarrollo de la clase misma, no solo para desarrollar aspectos puntuales de las dos manos, si no que se articulan con aspectos relacionados al sonido de la bandola, más específicamente los movimientos de la mano derecha ( desplazamiento transversal de la muñeca, rotación y traslación), ya que estos movimientos son aspectos fundamentales para el desarrollo de un imaginario colectivo del sonido del instrumento<sup>102</sup> “...*siempre debe primar la calidad del sonido, un sonido bonito y redondo en la bandola, es un aspecto que falta en el estudio del instrumento...*” (Forero, clase colectiva 2012). En lo que respecta a las técnicas de ejecución, se trabajan puntualmente, plectro abajo arriba (movimiento alza púa y contra púa), combinando se con distintos esquemas rítmicos, y combinaciones de los ataques. Estos ejercicios se hacen grupales y cada cierto tiempo se pide a los estudiantes que creen o compongan ejercicios para la clase, algunas de las otras técnicas de ejecución tradicional son incorporadas al montaje de las obras grupales, y obras individuales. Algo interesante que se observó, fue el trabajo con repertorio de Música Andina Colombiana, más específicamente con obras de compositores vallecaucanos como Álvaro Romero Sánchez y Diego Estrada Montoya, este último, Bandolista y compositor, el cual creo un estilo de interpretación de esta música “...*pareciera que Diego Estrada nació para interpretar esta música...*” (Forero, 2012, clase colectiva), es por eso que se trabajó la interpretación de este estilo y se le asignó a cada bandolista una obra con su respetiva partitura y grabación, la cual tenía que escuchar, observar y tratar de emular los efectos y artificios técnicos que el utilizaba<sup>103</sup>, dentro de este trabajo se observó la incorporación de muchas de las técnicas tradicionales de ejecución del instrumento, pero también la forma de

---

<sup>102</sup>Un imaginario colectivo del sonido, es la forma de como los bandolistas, músicos y gente en general percibe el sonido de la bandola u otro instrumento, esto se puede pensar en términos de adjetivos, ya que con palabras como (chillón, estridente, profundo, pastoso, delicado, bello, áspero, etc.), definen el sonido de los instrumentos en general, es por eso que lograr una idea del sonido de la bandola es punto fundamental dentro de la cátedra del maestro Forero.

<sup>103</sup> Diego Estrada creo un estilo de interpretación utilizando diversos aspectos técnicos que para la época no eran usuales en la bandola, esto lo hacía en una especie de variación de la frase, por lo que estas técnicas (trinos, mordentes, acordes, metálico, sordina etc.) no estaban escritas en la partitura y se interpretaban más por su temperamento como bandolista que algo sistematizado o pensado.

articular y de realizar distintos fraseos, dependiendo de cómo se manejara el plectro y las técnicas tradicionales, siempre respetando el estilo<sup>104</sup>.

### ***Repertorio para Bandola sola y solista***

Se observó que el tipo de repertorio manejado dentro de la clase colectiva es variado y se ve influenciado más, por lo la clase individual de bandola. Dentro del repertorio de bandola solista, se trabajaron obras para solista y orquesta, como también música de cámara y música latinoamericana para la orquesta de bandolas (dúos concertantes de bandolas y piano con bandola) algunas son:

- Concierto para dos mandolinas en sol mayor (Antonio Vivaldi)
- Sonata en la mayor para mandolina (Antonio Vivaldi)
- Los tres golpes (Ignacio Cervantes) Versión: Fabián Forero
- Tres piezas de Morales Pino (Pedro Morales Pino) Versión: Fabián Forero

El cuanto al repertorio para bandola sola, como se describió anteriormente, la clase colectiva es más un espacio para tocar las obras de la clase individual que se trabajan en el semestre, aunque se pueden nombrar algunos aspectos puntuales de este repertorio. Se trabajan obras como los (24 estudios para bandola sola del maestro Forero), a manera de trabajo del semestre, todos los estudiantes de bandola interpretaron al menos un estudio de maestro Forero en el primer semestre del año 2012. Es bueno destacar que la bandola sola es mas en ejercicio de actitud del músico-bandolista, ya que este tipo de repertorio es nuevo y por ello la bandola sola, también es un espacio o ingrediente nuevo que tiene los bandolistas de esta generación. Una de las cosas que se observó también en estas audiciones de bandola sola, fue las diversas técnicas empleadas para hacer versiones propias, estas provienen del contacto con diferentes instrumentos de plectro, algunas de la que se interpretaron fueron:

---

<sup>104</sup> El estudio de los estilos interpretativos se ve más en la música clásica o académica, y aunque estos también utilizan algunas veces elementos de tipo filosófico, político, morfológico (instrumentos utilizados en la época de la música interpretada ) también se pueden hacer en cualquier tipo de música, ya que el estilo es algo que se crea por medio de patrones puntuales referidos a la música o el intérprete, y esto está presente en cualquier tipo de música

- Flor de vida (Hamilton de Holanda) Versión: Iván Poveda

En esta obra se observa aspectos técnicos como el tremolo de la época romántica, perteneciente a la mandolina, aquí se escucha una melodía en tremolo mientras se va haciendo los bajos consecutivamente, logrando un efecto de (melodía – Armonía).

- Confesiones (Jaime Romero) Versión: Iván Poveda

En esta obra se observa aspectos técnicos utilizados por el maestro Forero en sus estudios y caprichos para bandola (dobles cuerdas, Bajo apoyado, Anular, textura a dos y tres partes, etc.)

- Adiós Nonino (Astor Piazzolla) Versión: Juan Sebastián Vera

En esta obra se observa la utilización de elementos de percusión sobre las cuerdas, tapa y rasgueos, así como efectos sobre las cuerdas, lo cual es poco usual en la bandola

- El sueño de la Muñequita (Agustín Barrios Mangore) Versión: Juan Sebastián Vera

En esta obra se observan elementos técnicos mencionados anteriormente, aunque se puede destacar la utilización del “apoyando”, el cual es un recurso que da la idea de simultaneidad ya que con el mismo plectro se toca primero el bajo y enseguida la nota de la melodía.

- Natalia Vals venezolano N° 3 (Antonio Lauro) Versión: Juan Sebastián

En esta obra se observa la utilización de las técnicas anteriormente mencionadas del maestro forero.

### ***Relación Bandola-Bandolista***

Se pretende observar la actitud que tiene el músico-bandolista hacia su instrumento, su percepción en el mundo tanto musical, como laboral, como de formación pedagógica y académica. Se observó que la clase coleccionista es un espacio de reflexión y de “*pensar*” del instrumento, una de las cosas interesantes que se vio, fue la audición de diferentes instrumentos de plectro en el mundo, haciendo comparaciones de estilos, maneras de ejecución, tanto técnica como expresiva, como de repertorio solo y solista. Una de las conclusiones que se

llegaba en las clases, es que la Bandola Andina Colombiana, tiene un sonido particular que la diferencia de los demás instrumentos de plectro del mundo. “...creo que de los instrumentos de plectro que he escuchado en mi carrera como músico, en ninguno he podido ver las cantidad de colores y sonidos como se le puede sacar a la bandola...” (Forero, clase colectiva, 2012), pero que aun así es necesario la formación de una escuela de interpretación **Colombiana** de la bandola andina, ya que nosotros tenemos formas particulares de ejecución que debemos sistematizar, para que cuando realicemos estudios fuera del país llevemos una técnica propia y un estilo que enriquezca tanto nuestra forma de interpretar como la de la música que estamos estudiando. Otro aspecto interesante de la reflexión del instrumento fue la vinculación de nuevos estudiantes de bandola a los programas formales de música, ya que si bien el número de bandolistas ha crecido en los últimos años este es un tema álgido al cual se debe tener especial atención, una de las ideas que se mencionaban fue la de ir a promocionar el instrumento en lugares donde hay escuelas de música y se sabe que hay orquestas o estudiantinas con niños tocando bandola, esta idea acercaría más a los niños con el estudio formal y se identificarían con un modelo de educación, cambiando su mentalidad hacia un instrumento que tiene oportunidades tanto laborales como profesionales. Otro aspecto que se habló fue la de aportar repertorio para la bandola, si bien se viene haciendo se llegó a la conclusión que es insuficiente ya que el repertorio para bandola deber también tener diferentes niveles tanto de dificultad como de interpretación. También en aspectos técnicos es importante la creación de repertorio, una de las actividades fue la creación de ejercicios propios para desarrollar aspectos puntuales de la técnica y la sistematización a manera de diario de campo de las actividades que se hacían en la clase. Uno de los ejercicios interesantes fue la composición de un estudio con solo cuerdas al aire, esto resulto dio como resultado múltiples formas de composición ya que cada bandolistas plasmaba su forma de ver la bandola y ya que se tenía una regla fija, como las cuerdas a aire la creatividad se puso de manifiesto.

## **Anexo 2**

### **Entrevistas**

Trascripción de entrevista

Fecha entrevista 24/04/2013

**Entrevistado:** Fabián Forero Valderrama, Bandolista y Profesor de la cátedra de Bandola de la Universidad Pedagógica nacional

**Objetivo:** Indagar acerca de su experiencia como bandolista y su desarrollo técnico como compositor, músico y artista

- Juan Sebastián: ¿Cuál es el primer recuerdo que tiene de la Bandola Andina Colombiana?

Fabián Forero: Es de la casa, la casa paterna, mi hermano que toca tiple tenía un trio y ensayaban los sábados allá en la casa, esto debió ser año 75, 76, más o menos, ese es el recuerdo más o menos que tengo del instrumento.

- J S: ¿Quién fue su primer maestro de bandola?

F F: Fue Ernesto el “Pato” Sánchez, en quinto de primaria en el año 77 el entro como profesor de música en el colegio donde yo estudiaba, un colegito de barrio, de esquina de barrio, y entonces nos preguntaron, nos dieron la opción de escoger un instrumento, como casi todos los niños escogieron guitarra, pues entonces mi hermano que precisamente que tocaba con su trio y la cosa, dijo ¿Por qué no estudia bandola que casi nadie toca?, y ese fue el inicio de todo.

- J S: ¿Por qué decidió dedicar su vida musical a la interpretación de la Bandola Andina Colombiana?

F F: Bueno eso si tiene. Digamos que una Justificación que tiene. muchos lados, es como un tejido de cosas, pues yo empecé a estudiar bandola y me gustaba, pero lo fundamental, por lo menos en encontrarle mucho gusto y encontrarle no gusto, sino como la pasión y las ganas de tocarlo se debe a Aicardo Muñoz, que era director de la academia “Emilio Murillo<sup>105</sup>”, una academia del distrito, como la “calvo”<sup>106</sup>, pero se acabó desgraciadamente,

---

<sup>105</sup>(1880-1942) Compositor y músico Colombiano, destacado por su aporte a la música andina colombiana a principio del siglo XX, heredero de la tradición de Pedro Morales Pino. Realizo varias giras en distintos paisas suramericanos. Fundo la academia (Emilio Murillo), a la cual se dirige el entrevistado, su producción musical abarca 90 pasillos, 45 valeses, 18 danzones, 50 bambuco y 50 obras entre tangos, rancheras polcas etc.

<sup>106</sup>(1882-1945) Luis Antonio Calvo Compositor, pianista y músico colombiano, fue una de las más grandes figuras de la música Andina Colombiana. Su obra como compositor abarca diversos géneros (danza, pasillo, bambuco, valeses, marchas, pasodobles, intermezzos, caprichos, gavotas etc.) las cuales están influenciadas por sus estudios en la academia nacional de música. En 1916 le diagnosticaron Lepra, por lo cual fue recluso

luego de eso conozco a Fernando León, y lo escucho tocar, conozco a Diego Estrada a través de los discos y al “*mono Núñez*”<sup>107</sup> y esas cosas, entonces yo pensaría que finalmente la decisión la tomó, por esa cantidad de circunstancias, porque todo me va entusiasmando a estudiar más bandola, de tal manera que cuando terminé el bachillerato, pues la pasión era absoluta, y por el otro lado toda esa influencia de esta gente, que hizo que quisiera muchísimo el instrumento, pero eso fue de a pocos.

- J S: ¿Qué tipo de formación, tanto académica, popular y empírica, recibió en su formación como músico-bandolista?

F F: Pues si mira que el haberme hecho bandolista, y pensándolo desde ahora para atrás, pues tiene, digamos de todos esos componentes que tu mencionas Sebastián, pues yo empecé precisamente con el “*Pato*”, tocando de oído, claro que yo estudiaba en el conservatorio desde el 74 pero con el empecé a estudiar bandola de oído luego el tocar así como decimos de oreja y esas cosas así de repente y eso, fue una actividad que hice todo el tiempo, esa es como un oficio consubstancial al de bandolista, o de tiplista, o guitarrista aquí en nuestro medio, porque uno se forma un poco en la tertulia, en esas tenidas nocturnas y todas esas cosas, eso para mí fue, estuvo presente muchísimo tiempo, claro que por supuesto con, a medida que fue pasando como el tiempo y la cosa iba evolucionando yo empecé a alejarme de ese ambiente, porque ya me parecía no se, un poco, no sé cómo, como decirlo, comprometerme mucho, si entonces no, ya después decidí ya, ya pensé que la bandola solamente la podía, la debía, tocar en los espacios de concierto y de las cosas un poco más serias, pero definitivamente es una escuela enorme, maravillosa también del desarrollo también del oído, tantas cosas, del conocimiento también del diapasón del instrumento y eso, y lo académico pues también fue de alguna manera como una colcha de retazos, fue la sumatoria de una cantidad de circunstancias, primero pues el estudio con una integrante de la estudiantina de la “*Emilio murillo*”, con la que empecé a estudiar con partitura, por primera vez a pesar de que ya leía en el conservatorio y eso, y luego con Aicardo no, y por supuesto estuve en la estudiantina “*Bochica*”, que fue para mí también una escuela maravillosa de disciplina, de como de metodología, de ensayos de metodología del estudio de

---

en el lazareto de agua de dios, en donde compuso la mayor parte de su obra. En el año 1959 se funda la academia Luis a calvo, la cual se refiere el entrevistado.

<sup>107</sup>(1897-1991) Más conocido como el “*Mono Núñez*”, fue un músico y bandolista colombiano, su formación autodidacta le permitió tocar los ritmos de la región andina colombiana. En su honor se realiza el festival “*Mono Núñez*”, el cual durante casi 40 años ha sido el evento más importante de la música andina colombiana en el país.

obras, y pues por supuesto con Fernando León, los años que estuve estudiando bandola y luego la formación en Europa.

- J S ¿Qué tipo de repertorio interpretaba en su etapa de formación técnica en el instrumento?

F F: Pues todo el tiempo estuve tocando géneros de la región andina colombiana si ósea, desde el primer momento en el que empecé a estudiar bandola siempre he tocado pasillos, bambucos, guabinas etc, pero como yo empecé a estudiar mandolina en el año 83 entonces me acerque mucho al repertorio clásico original del instrumento y pues bueno yo, precisamente pues por la formación del conservatorio y esto y luego, al estudiar con Guillermo Rendón precisamente pues mandolina y otras cosas, pues tuve muchísima cercanía y afecto por la música que llaman clásica y eso entonces digamos que siempre tuve unos repertorios muy universales e híbridos, porque también me interese mucho por la música latinoamericana, entonces desde que casi todo el tiempo he convivido pues con mucho repertorio.

- J S: ¿Cuándo viajo a España a realizar estudios de perfeccionamiento de plectro, que tipo de técnicas interpretativas llevo de acá y cuales se encontró en su paso por el liceo de Barcelona?

F F: Pues las técnicas interpretativas que llevaba eran las de la experiencia de los años de estudio, que fueron un poco aleatorios J S: ¿digo técnicas en el manejo del plectro, de las digitaciones, como que cosas llevaba? F F: a bueno hablando más concretamente pues de mano izquierda, pues era la digitación cromática, la que tradicionalmente se usa acá, pues por su puesto no podría ser de otra manera, y el manejo del plectro pues lo que había adquirido, ósea es decir cómo, eso realmente el proceso es como de selección de las cosas que a uno más le interesan de la técnica, entonces digamos que la sonoridad por ejemplo de Diego Estrada me gustaba mucho, su volumen y esas cosas pero la técnica de Fernando de mano derecha me parecía también increíble entonces digamos yo hice como un híbrido de esas dos si se puede decir escuelas, entonces un poco como la

estrategia de Fernando, pero también la sonoridad de Diego y pasada por el tamiz de mi personalidad, de mi carácter, eso es un poco lo que podría decir.

- J S: ¿Qué aportes en su sonido personal le apporto el encuentro con otros instrumentos de plectro?

F F: Yo pensaría que incluso en una proporción mayor a la que me pude apropiarme de los instrumentos de plectro fue de artistas que se dedicaban a otros instrumentos, si pues de la guitarra particularmente, Ángel Romero que tiene una sonoridad que siempre me a gustado, una sonoridad grande, imponente, elegante, y de oír muchos violinistas, que cuando estaba joven era como mi pasión, mi fascinación, e incluso algunos cantantes como José Carreras, que en la década del 70 y 80 tuvo una voz absolutamente maravillosa, y me gustaba la manera como fraseaba y esas cosas, entonces, pues bueno podría mencionar muchísimos otros.

- J S: ¿Qué lo motivo a componer obras para bandola sola y solista?

F F: No se cómo aportarle algo también a la evolución del instrumento y entender que si el instrumento se quiere conectar con ese circuito mundial, es decir, se quiere asumir con una actitud mucho más universal, pues el instrumento tiene que tener repertorio de ese estilo, tiene que seguir en una exploración individual de esa manera si bien también conectado con tantos formatos y tantas cosas, pero me parece que ese repertorio para el instrumento solo es absolutamente necesario, además porque el instrumento no lo tenía en absoluto, pero si todas las posibilidades para desarrollar, entonces fundamentalmente fue eso, además porque siempre me gusto la actividad de la interpretación solista, siempre me fascino, el tema un poco del virtuosismo y esas cosas ese tipo de repertorio explora muchísimo eso, el virtuosismo, como la dedicación al instrumento, la pasión del instrumento.

- J S: ¿Cómo instrumentista de plectro, en que aspectos técnicos, expresivos, musicales, podría diferenciarse la bandola andina colombiana de otros instrumentos de cuerda pulsada o plectro?

F F: En muchas cosas, fundamentalmente, como en su repertorio básico, que es el de nuestra región andina colombiana, que me parece que es una fortaleza ahora que hablaba de lo universal pues me parece que uno se integra a lo universal desde también sus particularidades y la fortaleza que tiene la bandola por el repertorio que maneja aquí en Colombia pues es tradicionalmente, es

evidente, y me parece que es una manera de entablar diálogos muy interesantes con el resto de instrumentos de plectro, ahora pues el instrumento tiene una sonoridad de todas maneras particular quizá la mandolina tiene una sonoridad un poco más digámoslo no sé quizá un poquito más brillante a veces un poquito encajonada, sin querer decir que sea mejor o peor, la bandurria española, pues con los encordados que ahora le ponen, porque uno pensaría que sonaría más brillante, ahora suena un poco más pastosa, pero tiene por su estilo de ejecución, maneja una sonoridad que no es la de la bandola que es en general una sonoridad con mucho cuerpo, grande, imponente.

- J S: ¿Cree que se puede llegar a tener una escuela de interpretación de la Bandola Andina colombiana, a manera de otros instrumentos de orden académico?

F F: Yo creo que las ha tenido, lo que pasa es que no han estado, adolecen o han adolecido históricamente de institucionalidad, pero si usted va a Cali los pocos bandolistas que quedan, los poquitos, porque en Cali hay muy poquitos, no en el valle, en el valle hay artos en ginebra por ejemplo, pero en Cali concretamente los pocos que hay tienen la técnica que tiene es heredada de Diego Estrada eso es un, eso se ve, y bueno en Antioquia pasa lo mismo, ahorita han comenzado hacer el tránsito en la bandola en do, pero siempre han tocado su bandola, su lira<sup>108</sup> en Bb y de alguna manera eso les da unos rasgos, unas características especiales, lo que pasa es que, bueno y Bogotá que pues seguramente ya ha empezado a desarrollar una escuela podríamos decir, con unas sonoridades particulares, de pronto con un trabajo académico mucho más sostenido, que es lo que iba a comentar hace un momentico, que es que probablemente el que no hallan, se hallan definido realmente como escuelas depende concretamente es a que, es decir, su estudio y la pedagogía del instrumento no ha sido la enseñanza más bien concreta del instrumento, no ha sido sostenida ósea siempre a estado un poco a la deriva en otras ciudades y por eso quizá si hay algunas características puntuales de ejecución se va diluyendo precisamente porque no se transmiten de una generación a otra, pero creo que eso ahorita está cambiando, desgraciadamente digamos esa técnica de diego en Cali si se ha venido perdiendo, pero en Antioquia por ejemplo hay procesos académicos muy muy fuertes y los mismo podríamos hablar del eje cafetero, de Pereira concretamente, quizá de ginebra también en el valle del cauca y de Bogotá por supuesto, entonces quizá si nos vamos a encontrar con que en un futuro cercano podamos hablar de una o de varias escuelas de la bandola J S: ¿usted siempre ha sido

---

<sup>108</sup> Lira se refiere a la bandola Andina colombiana, antiguamente se utilizaba este nombre

partidario del buen sonido en el instrumento un sonido grande, digamos en otros instrumentos como el violín el piano o de orden académico se ha generado un sonido de base, usted cree que hay una etapa del bandolista así sea profesional o amateur, en que el sonido de la bandola valla ser general en todos los bandolistas? F F: esa es una apuesta mía, ósea, 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, pero si, por que es que acá con esa ausencia de procesos pedagógicos lo que ha ocurrido es que cada quien aprende a toca como puede y entonces pues claro uno encuentra gente con unos sonidos absolutamente deficientes y eso es lo que no me gusta, ósea yo si imagino que haya una escuela de bandola en la que la gente construya un sonido general de base importante y a partir de ahí cada uno con su impronta.

Trascripción de entrevista

Fecha entrevista 24/04/2013

**Entrevistado:** Fabián Forero Valderrama, Bandolista y Profesor de la cátedra de Bandola de la Universidad Pedagógica nacional

**Objetivo:** Caracterizar e indagar a los profesores de las cátedras de Bandola Andina Colombiana, acerca de los lineamientos de los programas curriculares de las universidades en cuanto a la formación de bandolistas, repertorios y su desarrollo como intérpretes de este instrumento.

- J S: ¿En su experiencia como docente qué tipo de repertorio o material, utiliza para el desarrollo técnico del bandolista en sus clases, tanto individuales como colectivas?

F F: Repertorio diverso, por ejemplo ejercicios que he trabajado que he implementado que me he inventado, que me han enseñado, que utilice mucho en la práctica diaria, entonces eso fundamentalmente, digamos como esa práctica del trabajo de la técnica al comenzar la jornada de estudio, por decirlo de alguna manera, me baso en eso, en estudios de autores españoles, como Félix de Santos por ejemplo algunas ocasiones de Baldomero Cateura<sup>109</sup>, otro de los pedagogos de la bandurria en España, en algún momento utilice también repertorio de mandolinistas, estudios míos, y eventualmente estudios de otros instrumentos también.

- J S: ¿Las denominadas técnicas extendidas las cuales utilizan muchas cosas de ruidos, elementos percutidos, digamos sonidos no convencionales, cree que es posible implementarlas en la interpretación de la bandola andina Colombiana, en alguna forma, que sirva para la técnica, la interpretación usted que cree?

F F: Absolutamente, yo lo pienso más como la proyección del instrumento en términos de repertorio, ósea y de lenguajes por supuesto, yo pienso que la bandola está viviendo un momento interesante porque de unos años para acá ha empezado a desarrollarse, más bien sus intérpretes han comenzado a desarrollar y la gente que le compone repertorio, basado digamos en técnicas diversas, que es un poco también la apuesta un poco por lo contemporáneo, entonces claro yo creo que elementos como la percusión, como los efectos, como intervenir la misma bandola con no sé, una bayetilla, cosas de ese estilo, tocarla no con plectro sino con otras cosas, es algo que va a venirse dando, que va a, digamos ser la evidencia de precisamente eso que te digo, que es como la exploración que el instrumento necesariamente, y se está dando afortunadamente va a ser testigo.

- J S: ¿Qué elementos cree que se pueden fortalecer en la cátedra, tanto la parte pedagógica, como la parte de repertorio, la relación profesor-alumno, las clases colectivas, para hacer una clase mejor?

---

<sup>109</sup> (1856-1929) Músico, bandurrista y mandolinista catalán. Publico el método *"la escuela de la mandolina"* en 1900

F F: yo creo que en general, el nivel de exigencia puede subirse muchísimo, yo creo que para que la bandola sea un instrumento realmente competitivo, en el concierto músico-universal, tiene que tener unos excelentes instrumentistas, instrumentistas de clase mundial, creo que a eso tenemos que llegar, la gente todavía acá, me parece que está muy cómoda, conformándose con manejar unos repertorios limitados y tranquilos, la gente estudia muy poquito, muy pocos son los que realmente y con mucho rigor le dedican tiempo y el mejor esfuerzo al instrumento, yo pienso que en esa dirección de la profesionalización, hay una cantidad de aspectos, como la lectura a primera vista, el manejo absoluto del diapasón por ejemplo, el conocer y dominar digamos la técnicas del plectro, que son 3 cosas que no se consiguen de la noche a la mañana por ejemplo, son absolutamente fundamentales, yo creo que el nivel de los bandolistas, pero el nivel general, no de 2 o 3, sino el nivel general debe subir muchísimo y otra cosa un poco extracurricular, pero si absolutamente fundamental es que más gente toque bandola, que la gente que toca bandola, por ejemplo en provincia, no en los centros urbanos grandes, porque los centros urbanos grandes hay muy pocos, la gente que está en diversos municipios tocando bandola, que tiene proceso digamos en sus gobernaciones los acompañan, es necesario que no rompan, no corten ese proceso, y de eso la misión es nuestra, sino que terminen muchos, haciendo formación en pregrado, con la bandola como instrumento principal por ejemplo, eso me parece que es una estrategia absolutamente necesaria para garantizar que el instrumento persista y siga evolucionando, y tenga dolientes.

Trascripción de entrevista

Fecha entrevista 4/09/2013

**Entrevistado** Iván Gabriel Poveda Murcia, Bandolista y Estudiante de la cátedra de Bandola en la Universidad Pedagógica Nacional

**Objetivo:** Indagar acerca de su experiencia como Bandolista y su desarrollo técnico como estudiante de la cátedra de Bandola.

- Juan Sebastián: ¿Cuál ha sido su experiencia y desarrollo con la Bandola Andina Colombiana?

Iván Gabriel: Bueno, es una pregunta muy compleja, por que tendríamos que abarcar ya mis 8 años de experiencia, pero en resumidas cuentas podría hablar en principio, mi primer encuentro con la bandola fue un encuentro bastante casual, no fue precisamente ese vínculo familiar, o ese vínculo cultural que supone un instrumento folclórico, sino en principio fue un encuentro más bien azaroso, yo tenía muchas ganas de aprender a tocar guitarra , estaba empezando el colegio, por ahí grado sexto y medio de tomar la bandola sin ningún tipo de conocimiento, sin ningún acercamiento previo al instrumento sino simplemente la curiosidad quizás y el ánimo que tenía mi profesor Genovel Moya que tocara este instrumento.

- J S: ¿Qué técnicas tradicionales de ejecución utiliza en la interpretación de la Bandola Andina Colombiana?

I G: En ese aspecto para responder también en parte, la segunda parte de la pregunta anterior, debo decir que, en principio como todos, cualquier bandolista se acerca al instrumento desde una perspectiva tradicional sea como sea, dada las circunstancias en cuanto a cuestiones técnicas, mi primer acercamiento con el instrumento fue en principio reconocer que era un instrumento de plectro y que tenía pues sus implicaciones, el tomar el plectro entre el dedo pulgar – índice y medio, fue una cosa particular que con el tiempo fue cambiando en mi técnica, recursos tradicionales como el tremolo, que es sin duda alguna uno de los recursos más identitarios de la figura del bandolista y pues del instrumento, también acercamiento a figura como los armónicos artificiales, naturales, más o menos esa clase de recursos, también podríamos hablar de la sordina o del staccato, recursos tradicionales del instrumento.

- J S: ¿Qué sabe usted acerca de la técnicas complementarias y extendidas que se utilizan en otros instrumentos, o en otras músicas, y si cree que se pueden utilizar estas técnicas en la interpretación de la Bandola Andina Colombiana?

I G: Por allá en el año 2008 tuve la oportunidad de conocer al guitarrista Víctor Torres, él era uno de los pocos guitarristas que tenía la intención de introducir recursos nuevos recursos técnicos nuevos para la guitarra en su caso, y pues con el pasar del tiempo, el maestro Torres hizo una serie de estudios donde aplicaba técnicas extendidas al instrumento, en principio yo, desde mi experiencia o desde mis cortos conocimientos, entiendo las

técnicas extendidas como un acercamiento a otras sonoridades que se puedan lograr del instrumento, no solamente lo que respecta a lo que teóricamente se concibe como armónico se concibe como melódico, sino que se expande la figura de lo musical a una reflexión de lo sonoro, entonces en ese sentido, el instrumento adquiere otras dimensiones, adquiere otras posibilidades, se puede explorar de maneras diversas y en ese orden de ideas creo, estoy convencido de que el instrumento puede llegar, puede ser objeto de exploración de otras sonoridades efectivamente.

- J S: ¿Cómo Bandolista usted estaría interesado o le gustaría tener acceso a material (partituras, obras, grabaciones, estudios, métodos, etc.) que le permitan iniciar, afianzar, o por el contrario fortalecer su aprendizaje de estas técnicas complementarias y extendidas en la Bandola Andina Colombiana, y por qué le gustaría?

I G: Bueno de entrada, cuando yo empecé la universidad tuve la oportunidad de tener clase con el maestro Guillermo Félix en primer semestre, y de entrada la primera pregunta que él nos postuló en la clase fue ¿Qué es la música?, pues igual como uno viene con sus imaginarios y desde la perspectiva de un instrumento tradicional uno asume que la música tiene ciertas características o que atiende a ciertos recursos, pero nos dimos cuenta que dar respuesta a esa pregunta era bastante compleja y obviamente no llegamos a una conclusión concreta pero en la búsqueda de esa pregunta, el maestro nos mostraba muchas formas de concebir la música a través de grabaciones, composiciones y compositores del siglo XX, que por lo menos en mi caso me lleno de mucha curiosidad de lo que podría llegar a concebirse como música, entonces en principio y desde mi perspectiva del instrumento pienso que una de las cosas más importantes en el desarrollo instrumental y musical al cual estamos llamados todos como músicos y artistas es a la exploración del instrumento y la posibilidad de acercarse a otras formas de asumirlo técnicamente obviamente y epistémicamente , en ese orden de ideas para mi será maravilloso encontrarme con estudios, con reflexiones, con grabaciones que puedan ampliar ese bagaje frente a la posibilidad del instrumento y pues obviamente eso sería sustento para que yo o cualquier otro bandolista se dé a la tarea de ampliar las sonoridades del instrumento desde su misma exploración. Con el mismo tuvimos la oportunidad de ir a una clase magistral con el maestro Arturo Parra, el también digamos, los imaginarios que se construyen alrededor de las músicas contemporáneas, pues de la búsqueda de recursos técnicos nuevos para un instrumento, definitivamente le abren la perspectiva, en el caso de las obras que

escuchaba del maestro, durante esa clase magistral el tocaba algunas de sus composiciones, podíamos, es decir, una búsqueda no solamente desde el mismo instrumento sino como el cuerpo , o la figura de cuerpo se asumía frente el instrumento, entonces como establecía un vínculo, con lo musical, desde lo corporal y el en su caso nos decía que el procuraba, que en muchas de sus obras hacer un retrato específicamente de personas, entonces nos mostró algunas de esas composiciones y pues como utilizaba otros efectos sobre las mismas cuerdas, percusión no solamente sobre la tapa sino también sobre la trastería , también utilizaba la voz, es decir muchos recursos que aparte de eso se veían bastante innovadores en la partitura, si uno ve la forma de graficar esa clase de música pues también utiliza otras grafías entonces afortunadamente fue una muy buena ocasión de ver esta clase de recursos, también hace un año estuve en un concierto de esta famosa orquesta que interpreta música contemporánea francesa y pues también la búsqueda de recursos, inclusive tocaron obras de compositores colombianos y como sobre instrumentos sinfónicos se puede hacer una exploración y de hecho con internet hay la posibilidad de encontrar esa clase de música y esta clase de búsquedas es mucho más sencilla, podríamos nombrar muchos compositores pero no es el caso.

- J S: ¿Cree que la utilización de ruidos, usted nombraba efectos o sonidos no convencionales aportan nuevos elementos o por el contrario entorpecen la esencia y la calidad de dicha obra, digo calidad musical no solo en las obras contemporáneas sino que estos efectos sean utilizados en obra de carácter tradicional o que son entre comillas tonales?

I G: Pienso que el hecho de utilizar esta clase de recursos, pues obviamente no son habituales en el tratamiento técnico del instrumento y en general de los instrumento, pues precisamente esa es la intención innovar, pienso que todo es válido en tanto que allá un discurso y un argumento detrás de ello, si bien el argumento es simplemente podríamos decir el hacer de sentir otra clase de recursos, otra clase de sonoridades ya sea en una obra de corte contemporáneo o de corte tonal, pienso que efectivamente ,utilizar esos recursos no puede tener ninguna limitación, desde mi perspectiva muy personal yo los utilizaría con mucho gusto en cualquier forma cualquier recurso, cualquier clase de música.

- J S: ¿Cree que las obras para Bandola Sola y Solista deben tener en cuenta elementos de músicas contemporáneas para lograr un desarrollo de

una mejor técnica o por el contrario cree que estas técnicas, ruidos o efectos son propios de una música?

I G: Por supuesto que no, como decíamos ahorita el uso de estos recursos técnicos no se tiene que suscribir en particular a una estética o a un estilo musical en particular, pienso que efectivamente, en el caso de la bandola solista si lo vemos desde una perspectiva histórica, la bandola solista es una concepción y un imaginario que aún se está creando, es decir es muy nuevo en ese orden de ideas es contemporáneo y tubo que encontrarse paralelamente con esta clase de búsquedas , me parece que efectivamente esta clase de recursos lo que hacen es nutrir el bagaje, nutrir las posibilidades y mantener la bandola vigente, desde las múltiples perspectivas que se quiere asumir el instrumento, los recursos técnicos son eso, son recursos que el músico utiliza s su bien, desde su perspectiva, eso me parece totalmente viable. J S ¿Bueno Iván muchas gracias, algo que quiere agregar que quiera decir y muchas gracias por estar en esta entrevista? I G: Muchas gracias por el espacio, si quisiera decir algo final, sería que no fuera el final, me refiero a que el instrumento, la Bandola nuestra Bandola, que gracias a lo que han venido haciendo maestros y en particular quisiera citar al maestro Fabián Forero, que el trascurso de la cátedra en la universidad pedagógica hemos tenido la oportunidad de conversar frente a lo imaginarios que construimos con el instrumento y una de las cosas que el deja bien sentado desde su perspectiva, su experiencia es que efectivamente el instrumento, la bandola, es un instrumento universal, que debemos desmitificarlo y desacralizarlo de las lógicas vernáculas, que efectivamente nosotros no podemos olvidar, no podemos dejar atrás esa clase de visiones y estéticas que constituyen la historia del instrumento , pero es un deber histórico acercarnos a otras dimensiones, en ese orden de ideas, me parece que el instrumento, me parece que la música que hace con él en general, son espacios por crear, son espacios que se están creando y la invitación es a eso, a que cada bandolista, por decirlo de alguna manera se relaje y que se dé la posibilidad de enriquecerse con diversas posibilidades, porque el instrumento da para ello en todas formas.

### Anexos 3

#### Encuestas

#### Formato encuesta *Bandola soprano*

La siguiente es una encuesta acerca de diferentes aspectos de la Bandola Soprano

Nombre:

1. ¿De la siguiente clasificación del registro de la *BANDOLA SOPRANO*, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains four notes, each with a slur above it and a descriptive attribute below it:

- First note (F#4): **Fuerte, profundo, sonoro, intenso, resonante**
- Second note (G4): **Dulce, expresivo Defibido, rico, melodioso**
- Third note (A4): **Brillante, claro**
- Fourth note (B4, marked *8<sup>va</sup>*): **Muy brillante**

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinete:

A blank musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), identical to the example above, intended for the respondent to write their own definitions for each register.

- 
2. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola soprano? Especifique por que
  3. ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola soprano? Especifique por que
  4. ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola soprano en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?
  5. ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola soprano?

## Encuesta 1

La siguiente es una encuesta acerca de diferentes aspectos de la Bandola Soprano

Nombre: **Diego Saboya**

1. ¿De la siguiente clasificación del registro de la **BANDOLA SOPRANO**, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff is divided into four registers, each with a descriptive attribute:

- Register 1 (Low):** A whole note on the first line (F#4). Attribute: Fuerte, profundo, sonoro, intenso, resonante.
- Register 2 (Middle-Low):** A whole note on the second line (A4). Attribute: Dulce, expresivo; Defibido, rico, melodioso.
- Register 3 (Middle-High):** A whole note on the third line (C5). Attribute: Brillante, claro.
- Register 4 (High):** A whole note on the fourth line (E5), marked with an 8va symbol. Attribute: Muy brillante.

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinete:

The staff shows the same four registers as the example, but without the descriptive attributes, for the student to define:

- Register 1 (Low):** A whole note on the first line (F#4).
- Register 2 (Middle-Low):** A whole note on the second line (A4).
- Register 3 (Middle-High):** A whole note on the third line (C5).
- Register 4 (High):** A whole note on the fourth line (E5), marked with an 8va symbol.

Profundo, redondo      claro, tranquilo      sagaz vivo      travieso, afilado

2. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola soprano? Especifique por que

El repertorio adecuado para interpretar en la bandola es el repertorio diseñado originalmente para el instrumento de forma consciente sin importar el género. En segundo lugar la música de la región andina colombiana escrita para formatos instrumentales. Sin embargo está en toda la capacidad de interpretar cualquier tipo de repertorio, sobretodo diseñado para instrumentos melódicos, tras una adaptación adecuada.

3. ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola soprano? Especifique por que

Dado el carácter melódico del instrumento puede ser utilizado en cualquier formato de cámara siempre y cuando las adaptaciones sean hechas de manera adecuada.

4. ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola soprano en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

Es un mundo inexplorado. La ubicación y el uso de la bandola la han mantenido como un instrumento local, sin embargo su timbre, volumen, solvencia, hacen que su universalización dependa más de razones de difusión que de aspectos musicales.

5. ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola soprano?

Lo más importante es su circulación, aspecto que depende de la generación masiva de intérpretes, que a su vez está relacionada con la creación de espacios de formación, profesionalización y estudio del instrumento.

## Encuesta 2

La siguiente es una encuesta acerca de diferentes aspectos de la Bandola Soprano

Nombre: **Mateo Patiño Bedoya**

1. ¿De la siguiente clasificación del registro de la **BANDOLA SOPRANO**, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The musical staff shows four registers of the soprano bandola, each with a descriptive attribute:

- Register 1 (Low):** Fuerte, profundo, sonoro, intenso, resonante
- Register 2 (Mid-Low):** Dulce, expresivo; Defibido, rico, melodioso
- Register 3 (Mid-High):** Brillante, claro
- Register 4 (High):** Muy brillante

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinete:

The musical staff shows four registers of the soprano bandola, identical to the example above, but without the descriptive attributes, for the student to define.

Grande y profunda - mayor capacidad de interpretación – brinda riqueza a las melodías – bastante aguda.

2. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola soprano? Especifique por que

Pienso que la bandola soprano puede ser interpretado en cualquier tipo de repertorio pero claro está haciendo una muy buena instrumentación y adecuación de este al formato que se desee agregar y teniendo en cuenta los registros y tesituras de la bandola con referencia a los demás.

3 ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola soprano? Especifique por que

Según la sonoridad y el color de la bandola podría incluirse en un formato de música andina latinoamericana por su similitud a los instrumentos utilizados en estos formatos, de igual manera en la música llanera como reemplazo o complemento del arpa, en las músicas de las Antillas ya que suelen utilizar instrumentos melódicos similares

4 ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola soprano en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

La bandola con la consolidación instrumental y los esfuerzos de muchas personas se ha ganado un estatus en el campo académico como instrumentó principal y ha logrado ser aceptado en programas pedagógicos dentro de los conservatorios musicales.

5 ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola soprano?

Los festivales realizados a nivel nacional, buscan no sólo mantener vigente los ritmos andinos colombianos, de igual manera resaltan la importancia de difundir entre las nuevas generaciones el gusto por instrumentos autóctonos colombianos.

También deben ser incluidos en los currículos de las instituciones educativas o en los programas en las jornadas complementarias.

### Encuesta 3

La siguiente es una encuesta acerca de diferentes aspectos de la Bandola Soprano

Nombre: **Nicolás Sotelo García**

1. ¿De la siguiente clasificación del registro de la *BANDOLA SOPRANO*, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four notes: F#4, G4, A4, and B4. The first note (F#4) is marked with a sharp sign and has the attribute "Fuerte, profundo, sonoro, intenso, resonante" above it. The second note (G4) has the attribute "Dulce, expresivo Defibido, rico, melodioso" below it. The third note (A4) has the attribute "Brillante, claro" below it. The fourth note (B4) is marked with an 8va sign and has the attribute "Muy brillante" below it.

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinete:

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four notes: F#4, G4, A4, and B4. The first note (F#4) is marked with a sharp sign. The second note (G4) has the attribute "oscuro" below it. The third note (A4) has the attribute "equilibrado" below it. The fourth note (B4) is marked with an 8va sign and has the attribute "definido" below it.

Oscuro

equilibrado

definido

puro

2. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola soprano? Especifique por que
- Considero que el repertorio tradicional latinoamericano es una acertada forma de acercarse a las posibilidades interpretativas de la bandola, ya que es un repertorio muy rico rítmica y melódicamente, además de su variedad de géneros y estilos logrando inquietarse profundamente en el desarrollo de un compendio investigativo donde se generen propuestas técnicas, sonoras e interpretativas en la bandola soprano.

3. ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola soprano? Especifique por que

La bandola soprano, podría encajar muy bien en los formatos de músicas brasileras, ya que contiene una similitud sonora con los instrumentos típicos del país además de su gran cercanía con la mandolina y el cavaquinho.

4. ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola soprano en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

Dentro del contexto de estos repertorios, la bandola está siendo encaminada por un profundo viaje de posibilidades interpretativas, colocando así su reconocimiento como un instrumento abierto a nuevas formas sonoras, tímbricas y rítmicas que puede consolidarse pronto como un instrumento sobrio y requerido en las músicas del mundo.

5. ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola soprano?

La variedad de festivales, encuentros, concursos, tratados, conferencias y documentos que se puede evidenciar alrededor de la bandola son increíblemente necesarios, además de acercarlos no solo dentro de un contexto latinoamericanos si no a nivel mundial. Es sumamente importante lograr estructurar una cátedra sólida y concreta en las distintas universidades, colegios e instituciones que amablemente nos introduzca en este maravilloso mundo de tan versátil y bello instrumento.

## Encuesta 4

La siguiente es una encuesta acerca de diferentes aspectos de la Bandola Soprano

Nombre: **Liz contreras**

1. ¿De la siguiente clasificación del registro de la **BANDOLA SOPRANO**, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains four notes, each with a slur above it and a descriptive attribute below it:

- First note (F#4): Fuerte, profundo, sonoro, intenso, resonante
- Second note (G4): Dulce, expresivo; Defibido, rico, melodioso
- Third note (A4): Brillante, claro
- Fourth note (B4, marked 8<sup>va</sup>): Muy brillante

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinete:

The staff is identical to the example above, showing the four registers of the soprano bandola (F#4, G4, A4, B4) with slurs above each note, but without the descriptive attributes. This is intended for the respondent to provide their own definitions.

Potente, resonante

dulce, lleno, grande

brillante, penetrante metálico,

íntimo metálico

2. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola soprano? Especifique por que

La bandola soprano puede interpretar repertorios tanto populares como clásicos que se encuentre dentro del registro porque es un instrumento con muchas posibilidades y capacidades, puede generar sonoridades adecuadas en cualquier ámbito.

3. ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola soprano? Especifique por que

La bandola soprano puede estar en cualquier formato en el que cumpla un rol como melodía y no se vea opacada por otro(s) instrumentos, en cuanto a volumen y a que los arreglos sean adecuados para el instrumento, se aproveche su sonoridad y color. Considero que es interesante la variedad de formatos y el uso del recurso eléctrico con el instrumento.

4. ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola soprano en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

El repertorio académico deja de lado algunas necesidades como son la improvisación y el acompañamiento, a diferencia de los otros repertorios. Además estos repertorios ofrecen un lenguaje más cercano, se conecta y atrae más público. Por esto, considero que el estudio de todos estos repertorios es necesario y útil ya que el repertorio académico permite acercarse de la forma más adecuada a los demás repertorios.

5. ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola soprano?

Culturalmente, haciendo proyectos transversales con otras artes o con otras músicas que estén más cercanas a grandes masas de públicos. En los colegios generar espacios en los que se dé a conocer la historia como parte de nuestras propias vidas a través de la escucha de músicas que incluyan la bandola, o invitando personas y grupos que den cuenta de esa historia.

### Formato encuesta *Bandola alto*

La siguiente es una encuesta acerca de los diferentes aspectos de la *Bandola alto*

Nombre:

1. ¿De la siguiente clasificación del registro de la *BANDOLA ALTO*, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff in bass clef with three registers, each represented by a half note with a slur above it. The registers are defined by the following attributes:

- Register 1 (Low):** Profundo, Intenso; Fuerte
- Register 2 (Middle):** Calido, Prominente
- Register 3 (High):** Definido, Brillante; Un poco "chillon"

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinete:

This musical staff is identical in structure to the example above, showing three registers in bass clef with slurs, but it does not contain any notes or text, intended for the respondent to define the attributes.

\_\_\_\_\_

2. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola alto? Especifique por que
  
3. ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola alto? Especifique por que
  
4. ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola alto en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?
  
5. ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola alto?

## Encuesta 1

La siguiente es una encuesta acerca de los diferentes aspectos de la Bandola alto

Nombre: **Oriana Medina Parada**

1. ¿De la siguiente clasificación del registro de la **BANDOLA ALTO**, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff in bass clef with a 3/4 time signature. It contains three notes, each with a slur above it, representing different registers. The first note is on the first line (G2) and is labeled 'Profundo, Intenso' and 'Fuerte'. The second note is on the second line (B2) and is labeled 'Calido, Prominente'. The third note is on the second space (D3) and is labeled 'Definido, Brillante' and 'Un poco "chillon"'. The notes are positioned at the bottom of the staff, with the second and third notes having additional lines below them to indicate their relative positions.

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinete:

This is a musical staff in bass clef with a 3/4 time signature, identical in structure to the example above. It contains three notes with slurs, but they are not yet defined with attributes. The notes are positioned at the bottom of the staff, with the second and third notes having additional lines below them to indicate their relative positions.

Peso y gordo

sobresaliente y cómodo

Un poco latoso

2. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola alto? Especifique por que

Creo que cualquier repertorio se puede interpretar en este instrumento, poner un repertorio en particular me parece un poco limitante para un instrumento tan joven; fácilmente se podrían hacer adaptaciones de obras que se interpreten en la viola, ya que se adapta bastante bien a la bandola contralto.

3. ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola alto? Especifique por que

En cualquier grupo en el que se quiera resaltar el registro medio, porque en comparación con instrumentos como el violín o bandola que tienen un registro alto-agudo, o como el cello o bandola bajo que tiene el registro bajo, el del medio es la viola o la bandola contralto.

4. ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola alto en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

En este momento la proyección no es tan amplia, por ser un instrumento construido hace poco y tener casi nula su literatura (partituras originales); aun así, en la actualidad a este instrumento lo están incluyendo en varias agrupaciones a nivel nacional, y en él, se está tocando repertorio universal; otra cosa muy positiva es que varios músicos están haciendo investigaciones en donde se incluyen la bandola alto y bajo, ayudando así a la difusión y literatura del instrumento.

5. ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola contralto?

Como lo mencioné en la pregunta anterior, la inclusión de la bandola contralto en agrupaciones e investigaciones está haciendo no solo agrandar su literatura, si no que se conozca en varios espacios nacionales e internacionales.

En la actualidad conozco 4 agrupaciones que han incluido la bandola contralto, estas son: Perendengue cuarteto de bandolas, La Bandofónica (no recuerdo bien si la ortografía es correcta), La Orquesta Colombiana de Bandolas, y una agrupación nueva en Santander que se llama Cuatro Manos. Seguramente a nivel nacional esta bandola está siendo incluida en más agrupaciones.

En cuanto a investigaciones conozco a dos bandolistas que han incluido a esta bandola en sus tesis: John Jairo Osorio y Diana Collazos García.

## Encuesta 2

La siguiente es una encuesta acerca de los diferentes aspectos de la Bandola Contralto

Nombre: **Iván Gabriel Poveda**

- ¿De la siguiente clasificación del registro de la **BANDOLA CONTRALTO**, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff in bass clef with a C-clef on the second line. It features three registers of notes, each with a slur above it:

- Register 1 (Low):** Notes on the first and second lines. Label: Profundo, Intenso Fuerte
- Register 2 (Middle):** Notes on the second and third lines. Label: Calido, Prominente
- Register 3 (High):** Notes on the third, fourth, and fifth lines. Label: Definido, Brillante Un poco "chillon"

Para la definición puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinente:

The staff is identical to the example above, showing the three registers of the Bandola Contralto for the respondent to define.

Contundente\_\_

Liviano\_\_\_\_\_

Brillante\_\_\_\_\_

- ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola Contralto? Especifique por que

Considero que cualquier repertorio es adecuado para el instrumento, desde el latinoamericano hasta adaptaciones de otros instrumentos y por su puesto desde la óptica de la composición son viables todos los estilos. El desarrollo al que se ha venido abocado el instrumento de plectro en Colombia entre ellas este insipiente pero contundente instrumento, plantea unas posibilidades tímbricas y de registro que hacen indispensable la indagación y producción.

- ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola contralto? Especifique por que

De igual manera, las características del instrumento son óptimas para utilizarse en conjuntos de cámara. La amplificación y la experimentación con otras sonoridades vendrán a un desarrollo de su construcción y atenderá a futuras necesidades estéticas.

- ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola contralto en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

La proyección es total. De momento la primera referencia técnica-expresiva es la bandola *soprano*. Pero con el tiempo sus características tímbricas y registro lograrán su independencia.

- ¿Qué tipo de procesos académicos y culturales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola contralto?

En primer lugar es la consolidación del espacio donde se ha inscrito este prometedor instrumento. Los bandolistas les corresponden consolidarlo y como

sus cultores estamos en la "libertad" de asumir sus procesos, sus contextos y repertorios. La bandola contralto corresponde a otra realidad, no es una simple variante de la bandola tradicional, es una manifestación renovadora que está en proceso de construcción.

### Formato encuesta *Bandola barítono*

La siguiente es una encuesta acerca de diferentes aspectos de la Bandola BARITONO

Nombre:

1 ¿De la siguiente clasificación del registro de la *BANDOLA BARITONO*, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff in bass clef with four registers, each represented by a pair of notes connected by a slur. The registers and their attributes are:

- Register 1 (lowest): Oscuro, Sonoro
- Register 2: Fuerte, Definido Profundo
- Register 3: Brillante, Expresivo
- Register 4 (highest, marked *8<sup>va</sup>*): Brillante, un poco debil

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinente:

The staff shows the same four registers as the example, but without the descriptive text. Below the staff are four horizontal lines for writing the definitions:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

2 ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola Barítono? Especifique por que

3 ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola Barítono? Especifique por que

4 ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola Barítono en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

5 ¿Qué tipo de procesos sociales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola Barítono?

.

### Encuesta 4

La siguiente es una encuesta acerca de diferentes aspectos de la Bandola BARITONO

Nombre: **Manuel Bernal Martínez**

6. ¿De la siguiente clasificación del registro de la *BANDOLA BARITONO*, cómo definiría los atributos de cada registro?

Ejemplo:

The example shows a musical staff in bass clef with four registers, each represented by a pair of notes connected by a slur. The labels are as follows:

- Register 1 (lowest): Oscuro, Sonoro
- Register 2: Fuerte, Definido Profundo
- Register 3: Brillante, Expresivo
- Register 4 (highest, marked *8<sup>va</sup>*): Brillante, un poco debil

Para la definicion puede utilizar cualquier palabra o adjetivo que crea pertinente:

The staff shows the same four registers as the example, but without labels. Below the staff are four horizontal lines for writing definitions:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

En primera instancia, yo a esta bandola la denomino bajo y no barítono, porque su extensión hacia los graves es la de un instrumento bajo: un semitono más grave que el violonchelo, un tono más agudo que el fagot, un tono por debajo de un clarinete bajo, una tercera por arriba del saxo bajo, una cuarta por debajo de la guitarra. En prácticamente todas las familias instrumentales, los

instrumentos que exceden esta extensión hacia los graves son denominados contrabajo, o tienen nombres particulares (la tuba, el helicón...). Otra cosa es que en los instrumentos de diapasón se use un tipo de denominación alternativa en la que popularmente se les dice bajo a los ejemplares de extensión contrabajo.

Entrando en materia, la sonoridad de los diferentes registros de la bandola bajo, por lo menos de las bandolas diseñadas por mí y construidas en el taller de Alberto Paredes, dependen totalmente de su encordado: dos primeros órdenes dobles entorchados con centro metálico, órdenes centrales dobles entorchados con centro de nylon, dos últimos órdenes sencillos entorchados con centro de nylon. A lo anterior se suma el hecho de que en los instrumentos de diapasón una misma nota puede estar con muy distintas sonoridades de acuerdo a la posición y no exclusivamente a su altura; como es bien sabido, la escogencia de la posición, del grupo de cuerdas y del tipo de digitación (cromática o diatónica) afecta sustancialmente la sonoridad en función del fraseo que se busque. Otro factor que relativiza esta calificación de los registros es la cantidad de posibilidades tímbricas que se tienen en el ataque con el plectro: pensemos no más en cómo se afecta la calidad de una nota con ataque *sul tasto*, normal o *sul ponticelo*; de hecho fíjate cómo esas diferencias se expresan comúnmente en términos de calidad sonora, en tanto muchos autores al *sul tasto* le asignan el término dulce y al *sul ponticelo* el de metálico.

Para responder de alguna manera:

- Los dos primeros órdenes son brillantes, potentes y muy definidos.
- Los órdenes centrales son pastosos, dulces, con poca potencia y algo ruidosos por cierta tendencia al entrechoque de las cuerdas.
- Los dos órdenes graves son potentes, llenos, algo oscuros.

7. ¿Qué tipo de repertorio cree que sería adecuado para interpretar en la Bandola Barítono? Especifique por que

A merced de parecer absurda la respuesta, pero la poca historia del instrumento y el hecho de no contar con repertorio especialmente escrito hacen que esta sea: el repertorio que se vaya encontrando, el que vayamos construyendo, el que cada intérprete/compositor/arreglista/formato que la incluya le asigne acertadamente, o no. Un instrumento es el producto histórico de las prácticas musicales y culturales en las cuales se inserta, no existe como entidad autónoma a la cual podamos atribuirle características distintas a su

morfología. Un instrumento es lo que sus usuarios sean capaces de hacer con él.

8. ¿En que otro tipo de agrupaciones, ensambles o conjuntos musicales, podría ser utilizada la bandola Barítono? Especifique por que

Similar a la respuesta anterior: en los que funcione.

9. ¿Qué tipo de proyección cree que tiene la Bandola Barítono en los repertorios académicos, contemporáneos, universales, latinoamericanos y populares?

La proyección tiene un solo límite: el de la imaginación, conocimiento y capacidad de intérpretes, compositores, arreglistas, formatos. Por otra parte, no creo que exista un repertorio universal: la universalidad es una pretensión del pensamiento occidental hegemónico que no consulta otras culturas, otros procesos de pensamiento, otros tipos de conocimiento.

10. ¿Qué tipo de procesos sociales se deben tener en cuenta para que la gente conozca la Bandola Barítono?

Fundamentalmente que haya muchos más intérpretes y formatos que la incluyan, para que sea más visible. Dado su nacimiento en espacios académicos o profundamente academizados, es necesario que se produzcan, circulen y se consuman o apropien (tanto por académicos como por el público) muchos productos musicales (sonoros, audiovisuales, escritos...) en que figure este instrumento. En las condiciones actuales del funcionamiento de la música dentro de la industria global del entretenimiento, y entendiendo la palabra gente como un público amplio, creería que es necesaria una apertura hacia músicas masivas de alto consumo, en donde funcione inicialmente a modo de curiosidad, porque hay instrumentos eléctricos que son mucho más efectivos en la producción de sonido.

#### **ANEXO 4**

#### **PARTITURAS**

