



**Re-Creando Nuestro Folclor**

**Cartilla de Iniciación al Ensamble del Trío Tradicional Andino Colombiano**

**(Bandola, Tiple y Guitarra)**

Leonardo Hincapié

Cartilla de grado para optar al título de:

Licenciado en Música

Asesor:

Gustavo Adolfo López Gil, Especialista en Arte y Folklore

Universidad De Antioquia

Facultad De Artes

Licenciatura En Música

Medellín

2024

---

<b>Cita</b>	(Hincapié, 2023)
<b>Referencia</b>	Hincapié, L. (2024). <i>Re-creando nuestro folclor: Cartilla de iniciación al trío tradicional andino colombiano (Bandola, Tiple y Guitarra)</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	

---



Centro de Documentación Artes

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

### **Agradecimientos**

*A mi madre, ejemplo de lucha y perseverancia.*

*A mi asesor Gustavo López por sus invaluable aportes.*

*A Ramiro Carmona y John Jaime Villegas por adentrarme en el maravilloso*

*Mundo de los cordófonos colombianos.*

*A cada profe de la Universidad por miles de aprendizajes.*

*A mis amigos y compañeros de música.*

*A mis estudiantes por ser fuente de inspiración.*

*A mi familia por su paciencia y apoyo.*

*A la bendita música.*

**Tabla de contenido**

Resumen.....	8
Abstract.....	9
Introducción.....	10
¿Qué Hay a Nuestro Alrededor?.....	12
¿Por Qué Bandola, Tiple y Guitarra?.....	12
Bandolita Fiestera.....	16
Tiple Trovador y Montañero.....	17
Guitarra Andariega.....	18
Y Para Enseñar los Instrumentos ¿Qué se ha Hecho? Y ¿Qué Tenemos?.....	20
Recorriendo la Región Andina Colombiana y Haciendo Música .....	23
¿Por Estos Lados Cómo se Enseña Bandola, Tiple y Guitarra?.....	24
Revisando Libros y Publicaciones.....	31
Trabajos de Grado.....	31
Algunos Libros al Respecto.....	35
Y Como Docente ¿Qué se Debe Tener en Cuenta?.....	40
Cómo Aprendemos, Pensamos y nos Movemos.....	40
Metodologías de la Música.....	43
Didácticas de la Música.....	45

¿Qué Debe Saber el Estudiante?.....	45
Algunos Consejitos.....	48
Cómo Usar el Cuerpo Para Tocar Instrumentos.....	50
Tocando la Bandola Andina Colombiana.....	51
Tocando el Tiple.....	52
Tocando la Guitarra.....	52
Ya nos Juntamos a Tocar, Ahora ¿Qué Hacemos?.....	53
Técnicas Básicas de Dirección y Ensamble.....	53
A Tocar se Dijo.....	57
¿Por Dónde es el Camino?.....	57
¡Alto Ahí!, Hay Que Poner Orden.....	59
Señales y Signos Que Ayudan a Sonar Más Bonito.....	71
No Hay Excusa, También la Música Está Grabada.....	74
Hojeando Notas Musicales.....	74
Y ¿Al Final en Qué Quedamos?.....	148
Bibliografía.....	149
Webgrafía.....	151

**Lista de tablas**

<b>Tabla 1</b> Escritura de los Patrones Rítmicos en Guitarra y Tiple.....	57
<b>Tabla 2</b> Contenidos técnicos de la obra “Ya lloviendo está”.....	60
<b>Tabla 3</b> Contenidos técnicos de la obra “Rosas del Sur”.....	61
<b>Tabla 4</b> Contenidos técnicos de la obra “Vals Tranquilo”.....	62
<b>Tabla 5</b> Contenidos técnicos de la obra “Guabinita”.....	63
<b>Tabla 6</b> Contenidos técnicos de la obra “Cinco Notas”.....	64
<b>Tabla 7</b> Contenidos técnicos de la obra “Vivaracho”.....	65
<b>Tabla 8</b> Contenidos técnicos de la obra “Desvelo”.....	67
<b>Tabla 9</b> Contenidos técnicos de la obra “Remolino”.....	68
<b>Tabla 10</b> Contenidos técnicos de la obra “Nostálgica”.....	69
<b>Tabla 11</b> Principales símbolos de esta cartilla empleados en la Bandola, el Tiple y la Guitarra (Grafía de los cordófonos).....	71

**Lista de anexos**

<b>Anexo 1</b> Score y particellas de “ <b>Ya Lloviendo Está</b> ” .....	75
<b>Anexo 2</b> Score y particellas de “ <b>Rosas del Sur</b> ” .....	81
<b>Anexo 3</b> Score y particellas de “ <b>Vals Tranquilo</b> ” .....	87
<b>Anexo 4</b> Score y particellas de “ <b>Guabinita</b> ” .....	93
<b>Anexo 5</b> Score y particellas de “ <b>Cinco Notas</b> ” .....	99
<b>Anexo 6</b> Score y particellas de “ <b>Vivaracho</b> ” .....	109
<b>Anexo 7</b> Score y particellas de “ <b>Desvelo</b> ” .....	120
<b>Anexo 8</b> Score y particellas de “ <b>Remolino</b> ” .....	130
<b>Anexo 9</b> Score y particellas de “ <b>Nostálgica</b> ” .....	142

## Resumen

La propuesta aquí planteada se traduce en un esfuerzo por aportar a la dinámica musical de la región andina colombiana, enriquecer el repertorio y comprender las metodologías como una herramienta fundamental que van a facilitar a las nuevas generaciones el desarrollo de su actividad artística mediante los elementos teóricos y prácticos que requiere para su comprensión y ejecución en los diferentes espacios en que esta música se presenta, principalmente en el formato de trío andino compuesto por Bandola, Tiple y Guitarra.

Esta cartilla está dividida en cuatro partes: La primera, es un corto análisis del contexto del trío tradicional andino colombiano desde sus orígenes hasta la actualidad en la región centro-occidental, principalmente Antioquia y sus alrededores. Se analiza material didáctico y pedagogías de algunas experiencias cercanas de formación en bandola, tiple y guitarra desde enfoques académicos y empíricos. La segunda, son los antecedentes bibliográficos analizados, enfocado en trabajos de grado y material bibliográfico relacionado con el énfasis de esta cartilla. La tercera, es donde está plasmado el marco teórico el sustento teórico a través de las estrategias, constructos, y conceptos de profesionales en pedagogía, neurociencia, metodologías y didácticas, que aportan al desarrollo metodológico, y la cuarta, aborda la parte creativa de 2 adaptaciones y 7 composiciones para el primer año de práctica de conjunto, las obras poseen una complejidad técnica progresiva enfocada hacia el desarrollo de los elementos técnicos de cada instrumento.

*Palabras clave:* instrumentos de plectro, instrumentos de pulso, repertorio musical, trío instrumental tradicional, música andina colombiana.



### **Abstract**

The proposal here presented is an effort to contribute to the musical dynamics of the Colombian Andean region, enrich the repertoire and understand the methodologies as a fundamental tool that will facilitate the development of the new generations of their artistic activity through the theoretical and practical elements that it requires for its understanding and execution in the different places in which this music is presented, mainly in the format of an Andean trio composed of Bandola, Tiple and Guitar.

This booklet is divided into four parts: The first is a brief analysis of the context of the traditional Colombian Andean trio from its origins to the present day in the central-western region, mainly Antioquia and its surroundings. Didactic material and pedagogies of some close experiences of training in bandola, tiple and guitar are analyzed from academic and empirical approaches. The second is the bibliographic background analyzed, focused on undergraduate works and bibliographic material related to the emphasis of this booklet. The third is where the theoretical framework is embodied the theoretical support through the strategies, constructs, and concepts of professionals in pedagogy, neuroscience, methodologies and didactics, which contribute to the methodological development, and the fourth, addresses the creative part of 2 adaptations and 7 compositions for the first year of ensemble practice, the works have a progressive technical complexity focused on the development of the technical elements of each instrument.

*Keywords:* plectrum instruments, pulse instruments, musical repertoire, traditional instrumental trio, Colombian Andean music.

## Introducción

Re-creando nuestro folclor, es una cartilla que está pensada desde el quehacer pedagógico con el objetivo de iniciar a niños entre los 8 y 12 años a la conformación del trío instrumental, es una iniciación a la práctica de conjunto. Está sustentada en más de 20 años de experiencia y en la conformación de diferentes conjuntos instrumentales a lo largo de mi carrera como músico empírico y profesional.

La propuesta aquí planteada se traduce en un esfuerzo por aportar a la dinámica musical de la región andina colombiana, enriquecer el repertorio y comprender las metodologías como una herramienta fundamental que van a facilitar a las nuevas generaciones el desarrollo de su actividad artística mediante los elementos teóricos y prácticos que requiere para su comprensión y ejecución en los diferentes espacios en que esta música se presenta, principalmente en el formato de trío andino compuesto por Bandola, Tiple y Guitarra.

En esta cartilla el lector podrá encontrar, en primera instancia, un corto análisis del contexto del trío tradicional andino colombiano desde sus orígenes hasta la actualidad en la región centro-occidental, principalmente Antioquia y sus alrededores. Los ítems a analizar son: material didáctico y pedagogías de algunas experiencias cercanas de formación en bandola, tiple y guitarra desde enfoques académicos y empíricos; docentes que compartieran su experiencia en las formas de aproximación a estos instrumentos, también se dirige la mirada hacia el repertorio, trabajos de grado y métodos para la iniciación en estos formatos, para establecer un contraste y comprender cómo se han sorteado los obstáculos dentro de la práctica docente en la actualidad y en el trasegar histórico en la región.

En segunda instancia, se encuentran los antecedentes bibliográficos, enfocado en trabajos de grado y material bibliográfico relacionado con el énfasis de esta cartilla; en el tercer capítulo está plasmado el marco teórico el sustento teórico a través de las estrategias, constructos, y conceptos de profesionales en pedagogía, neurociencia, metodologías y didácticas, que aportan al desarrollo metodológico. Elementos como el conocimiento psicomotriz, la didáctica y las recomendaciones al director / docente a cargo de la formación y las estrategias entorno a las dificultades naturales que se pueden expresar durante el proceso del aprendizaje.

En el cuarto capítulo se aborda la parte creativa de 2 adaptaciones y 7 composiciones para el primer año de práctica de conjunto, las obras poseen una complejidad técnica progresiva enfocada hacia el desarrollo de los elementos técnicos de cada instrumento. Aquí se presentan de forma clara y concisa elementos fundamentales en los aspectos pedagógicos, teóricos musicales y técnicos - instrumentales necesarios para la ejecución musical de ritmos y aires propios de la región andina en el formato de trío de cuerdas tradicionales, aunque estos pueden utilizarse también para adaptarse a los formatos de estudiantina, cuarteto o quinteto. El análisis, la transcripción, adaptación y composición de las obras, organizadas con un orden metodológico, le permiten al estudiante tener bases bien cimentadas para luego profundizar y desenvolverse en esta práctica musical.

El cierre de la cartilla y propuesta pedagógica se da con las convenciones y conclusiones pertinentes al desarrollo y como complemento al lector, en torno a las directrices básicas para comprender las partituras y las obras y el proceso de ensamble, con la conciencia del director y la claridad sobre los elementos más importantes de la dirección, llevados a la expresión e interpretación que es el fin último de la música y la finalidad del ensamble en el trío andino colombiano.

Como anexos importantes se encuentran las partituras y particellas, además la grabación del audio de las obras en conjunto y por instrumento, para facilitar al estudiante la práctica y el aprendizaje del repertorio y la familiarización sonora con los recursos técnicos y las posibilidades tímbricas básicas de cada instrumento.

Es entonces este material pedagógico, creativo y musical un apoyo para quienes facilitan los procesos formativos en cuerdas andinas colombianas, que lo disfruten con la misma alegría con que fue creado y que aporte a la formación de niños y jóvenes dentro de este maravilloso mundo llamado música.

## **¿Qué Hay a Nuestro Alrededor?**

### **¿Por Qué Bandola, Tiple y Guitarra?**

En el transcurso de la historia enmarcada dentro del ámbito musical occidental y más específicamente en la música que llamamos erudita, encontramos grandes compositores, intérpretes y pedagogos que se han permitido pensar las posibilidades y dificultades inherentes al quehacer musical, dando como resultado un sinnúmero de registros de carácter escrito o audiovisual, obras, postulados, tratados, métodos..., que han llevado este arte hasta la depuración, la normativización, el análisis y la comprensión, tanto de los aspectos teóricos como de los elementos técnicos que le permiten al músico actual aprender, enseñar, crear o interpretar según los parámetros correspondientes a cada época.

No es ajeno nuestro contexto y nuestro país a los devenires contemporáneos, a la necesidad y a la búsqueda de crear métodos, obras, tratados que se adapten a las características poblacionales, pero sobre todo, a las habilidades artísticas y musicales de la infancia colombiana, y que estén enmarcados en el desarrollo y potenciación de la identidad y las transformaciones de la cultura a través de las dinámicas sociales. Re-creando nuestro folclor es apropiación, sentido de pertenencia, pero a la vez es un divertimento que permite el aprendizaje en entornos enriquecedores que capten el interés y la atención de los estudiantes, y toda la organización, cuidado y método desde y para el docente en su labor de director.

En las músicas tradicionales y populares, las producciones de material pedagógico han sido limitadas debido a un sinnúmero de dificultades, como el mismo carácter empírico con el que se hacen y su transmisión oral, lo cual no permite documentar de manera explícita los cambios y transformaciones ocurridos en el transcurso del tiempo (Rendón,2015). Con el aporte de disciplinas como la Etnomusicología, es posible aproximarse a dichos lenguajes sonoros y sus procesos de cambio, puesto que con el método etnográfico, se puede consolidar el acercamiento a las diferentes culturas y comprender sus métodos imitativos, o como han sido llamados de transmisión oral y que por ser más empíricos pierden validez ante el peso del rigor científico, los aportes desde los análisis de información, los registros fotográficos y fonográficos, la comprensión sobre las vivencias, experiencias y rituales de cada cultura y comunidad han permitido que se

consolide el conocimiento a través del rigor científico, soportado en el método de investigación cualitativo aportado por las ciencias sociales y humanas.

En Colombia, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se dio un cambio notorio en la forma de hacer la música tradicional gracias a la formación de músicos académicos, conformación de agrupaciones interesadas en promover un nacionalismo y búsqueda de una identidad nacional, enfocada en la música y las sonoridades particulares de Colombia. Mediante este objetivo se crean las primeras estudiantinas en Colombia más reconocidas con el nombre de liras. Dos eventos previos fundamentales para la creación de las estudiantinas y variaciones en los formatos como tríos y cuartetos fueron: la gira por Latinoamérica de la Estudiantina española Fígaro y el interés por las radiodifusoras de encontrar nuevas piezas musicales para los oyentes. El músico vallecaucano más conocido como Pedro Morales Pino fue el creador de la Lira Colombiana, la primera lira o estudiantina del país. Le siguió La lira Antioqueña, una agrupación de cuerdas pioneros puesto que a diferencia de la lira colombiana lograron realizar grabaciones. (Rendón: 2009). Músicos como Emilio Murillo, Jerónimo Velasco, Jorge Áñez, Terig Tucci, entre otros, facilitaron el panorama para posicionar en la zona andina la interpretación y creación de la música andina colombiana. Hacia mediados de siglo particularmente en Antioquia músicos como Luis Uribe Bueno y Edmundo Arias Valencia, ambos con sus estudiantinas Sonolux y Alma Colombiana, comenzaron a crear el lugar idóneo para las cuerdas (Rendón, López, Tobón, Mora, Cortés: 2014). Todo esto debido a la importancia de generar movimientos de escucha masivos, comerciales y como complemento se convirtieron en un registro fonográfico que hasta hoy son uno de los grandes referentes en la constitución de las estudiantinas (Rendón: 2009).

En contraste con dicho avance, se puede observar que la producción de material técnico para la ejecución de los instrumentos de cuerda con que se interpretaba dicha música y para nuestro caso específico de la Bandola, el Tiple y la Guitarra, era bastante escaso, de la mano de músicos como León Cardona, Jesús Zapata Builes, Elkin Pérez Álvarez, la composición prolífica del maestro Cardona y Zapata, y los métodos de bandola y tiple del maestro Elkin Pérez, fueron la semilla, y gracias a la EPA (Escuela Popular de Arte) y su interés por formar y capacitar en el conocimiento de la música andina colombiana se fortalecieron las diversas expresiones en el ámbito de las cuerdas (Rendón,2009). Actualmente con la apertura de los programas de tiple y bandola, en el ámbito profesional donde diferentes universidades y en especial preocupación de la

universidad pública, se han acogido en mayor grado de importancia el estudio e investigación de nuestras músicas esto ha permitido el crecimiento en materia investigativa y compositiva en Antioquia y sus alrededores, y se han concebido preguntas referentes a cómo enseñar nuestra música, esfuerzos de músicos como: Víctor Múnera, William Posada, John Jaime Villegas, Yeison Bedoya, Jorge Humberto Laverde, Gustavo Díez, Valeria Arenas Castro, Carlos Andrés Zapata Gil, Luis Fernando León, Fernando Mora Ángel, Germán Posada, entre otros; han propiciado el clima ideal para generar más música, y un movimiento pedagógico sobresaliente alrededor de la enseñanza y dirección de los procesos instrumentales desde lo tradicional, del trío al cuarteto y quinteto, y de la estudiantina a la orquesta.. Evidencia de los intereses por investigar, crear y cuestionar son los libros: Toques y Retoques, Cuerdas Vivas, de Liras a Cuerdas, Cuerdas Andinas Colombianas: versiones de Jesús Zapata Builes, y artículos como “Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara” perteneciente a la revista Artes de la Universidad de Antioquia. Es en este material donde se reflexiona acerca de la importancia de la enseñanza de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia, es entonces menester resaltar el trabajo investigativo realizado por el grupo Músicas Regionales, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, por su compromiso con la música andina colombiana.

En Colombia, el término "música andina" se refiere a una serie de ritmos o aires musicales de algunos departamentos surcados por montañas de la Cordillera de los Andes, la cual en territorio Colombiano se divide en tres ramales conocidos como Cordillera Oriental, Cordillera Central y Cordillera Occidental, comprendiendo los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Caldas y Antioquia. Debido a su extensa cobertura geográfica, la música andina colombiana es muy amplia y variada, ya que cada región le imprime su toque cultural, derivando varios ritmos, entre los cuales los más destacados son los bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, danzas, valeses, entre otros.

La interpretación de la música andina colombiana se basa mayormente en la guitarra, el tiple y la bandola. En la región andina centro-oriental es común ver tríos instrumentales que en vez de la bandola usan el tiple requinto como instrumento melódico principal. La música andina colombiana es tanto instrumental como mixta —vocal instrumental—. Las conformaciones

instrumentales comprenden desde solistas, dúos, tríos, cuartetos, estudiantinas, hasta llegar al gran formato de orquesta de cuerdas tradicionales. La parte vocal es acompañada mayormente con los instrumentos mencionados y se canta por lo general por solistas, dúos y tríos.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, hace su aparición el trío típico de los andes colombianos y toma este nombre precisamente para diferenciarlo de otras agrupaciones conformadas por tres instrumentos. Este tipo de conjunto ya se menciona en 1878, y aparece asociado con la interpretación de géneros nacionales criollos como el pasillo y el bambuco (Londoño y Tobón, 2004).

En sus inicios el papel que desempeñaba cada uno de los instrumentos del trío estaba muy definido en los siguientes términos: la Guitarra con sus notas graves proporcionaba los bordones del ritmo, el tiple rasgueaba el ritmo y proporcionaba la parte media del registro musical, y la bandola se encargaba majestuosamente de la melodía.

A principios del siglo XX, nace el trío de los hermanos Hernández oriundos del departamento de Caldas y conformado por Gonzalo Hernández en la bandola, Francisco “Pacho” Hernández en el tiple y Héctor Hernández en la guitarra. Este trío adaptó técnicas instrumentales novedosas e incluyeron en su repertorio obras internacionales, además de exaltar y desarrollar maneras expresivas propias de la tradición musical regional. (Londoño y Tobón, 2004).

Con este antecedente, el Siglo XX ve surgir nuevos tríos como el Trio Morales Pino, El Trío instrumental colombiano, el Trío Joyel, El Trío Luis A. Calvo, entre muchos otros que hicieron que los instrumentos andinos ganaran espacio incluso dentro de la música de cámara y compartiera espacios con la música académica. Uno de los artífices de este hecho y gran visionario de la música andina colombiana fue el maestro Jesús Zapata Builes, fuente viva de la cultura musical andina y símbolo del desarrollo de la música de cámara desde la concepción estética y musical del trío instrumental andino colombiano. (Tobón, 2005) Este trío estaba conformado por León Cardona García en la guitarra, Elkin Pérez Álvarez en el tiple y Jesús Zapata Builes en la bandola, quién impregnó de un papel más protagónico al tiple dentro del trío, pues asignó melodías principales y secundarias haciendo diálogos contrapuntísticos con la bandola y la guitarra y redefiniendo en adelante el papel que cumpliría el tiple dentro de la agrupación. Así como lo

describió el maestro Zapata Builes: se dio visa de residente al tiple que andaba de turista por su patria. (Londoño y Tobón, 2004). Los aportes del maestro León al trío fueron de carácter creativo, debido a su amplio conocimiento musical, Elkin Pérez afirmaba en charlas: “León tocaba mejor cuando se le caía la partitura”. (Palacio Villa:2006).

Otro aporte del maestro Zapata fue la adaptación de repertorio erudito universal logrando situar a los cordófonos andinos en un lugar privilegiado para el diálogo con las músicas de cámara. Lo universal se hace regional y lo regional se universaliza (Londoño y Tobón, 2002).

Además, no podemos ser ajenos a los aportes del Maestro Fernando León Rengifo, desde Bogotá, él, con sus arreglos para trío instrumental andino “Las Melodías más Bellas de Colombia” y el bandolista Vallecaucano Diego Estrada con su método para bandola, además de una copiosa producción musical con el trío Morales Pino, referente imprescindible de nuestra música vernácula. La labor de ambos ha sido meritoria por lo minucioso del detalle y lo exigente del repertorio que se ha arreglado. (Rendón:2006)

Actualmente los tríos más reconocidos son: Trío picaporte, Palos y Cuerdas, Itinerante Trío, Palosanto, 3,2,1 Trío, Café es 3, Trío Nueva Granada, Trio Cristal, Único trío, Latitud trío, Trío Picaporte, entre otros; que continúan con la labor de construir repertorio e interpretaciones adecuadas para trío instrumental andino. Toda esta dinámica enriquece la música andina colombiana y la eleva a niveles y estándares internacionales de este formato de música de cámara.

### ***Bandolita Fiestera***

La bandola andina colombiana es un instrumento de cuerda pulsada que se toca con plectro, es un instrumento de transculturación y en desarrollo que instrumentalmente proviene de la familia de las vihuelas de péñola; las mismas antecesoras de la bandurria y la mandolina. Su nombre proviene de la familia de la mandora o guitarra morisca que es un cordófono con caja en forma de pera, con trastes y clavijero en forma de hoz.

Para el siglo XIX, en Colombia el instrumento tenía cuatro órdenes dobles. Hacia 1860, se presume que el poeta, músico e ingeniero Diego Fallón introdujo un quinto orden en la región de los bajos. Luego, en 1898, Pedro Morales Pino, músico vallecaucano, le adiciona un sexto orden,



además de disponer los primeros cuatro órdenes triples, para un total de 16 cuerdas (Londoño y Tobón, 2004)

La afinación del instrumento se hacía en Si bemol y hacia 1961, el bandolista vallecaucano Diego Estrada Montoya, reduce el largo del mástil con el fin de alcanzar la afinación en Do. Hacia 1975, Luis Fernando León, con la intención de disminuir la tensión del instrumento, disminuye la cantidad de cuerdas a 12 en seis órdenes dobles y hace ampliar el ancho del mástil; también son importantes los aportes de Manuel Bernal en su trabajo conjunto con el Luthier Alberto Paredes, modificando aspectos como el ancho del mástil, la separación de las cuerdas, el tamaño de la escala, el puente, los tamaños de la caja, la incrustación de esta con el mástil y el tira -cuerdas (Posada, 2006).

En la actualidad se usa la bandola de 16 cuerdas en los departamentos del Valle del Cauca y Antioquia, pero paulatinamente se ha popularizado el uso de la bandola de 12, que ya es de uso común en los demás departamentos de la región andina, ambas afinadas en C, la bandola de 12 posibilita la eficiencia en los movimientos de pasajes rápidos.

### ***El Tiple Trovador y Montañero***

El tiple es un cordófono de caja con aros en forma de ocho y mástil con trastes, emparentado con la vihuela española, cuya interpretación generalmente se hace tañendo o rasgueando las cuerdas. Tiene doce cuerdas de acero organizadas en cuatro órdenes triples, las tres primeras afinadas al unísono, los órdenes segundo, tercero y cuarto constan de una cuerda de acero entorchada afinada una octava abajo con relación a las dos laterales, proporcionando una respuesta tímbrica riquísima que desborda la escritura convencional.

A pesar de los esfuerzos realizados por los estudiosos e investigadores de este instrumento, ha sido difícil establecer el origen, el desarrollo y la incorporación al acervo musical colombiano. El músico e investigador antioqueño David Puerta Zuluaga, en su libro *Los caminos del tiple*, hace referencia a las variadas hipótesis que en su momento han rodeado el origen y evolución del mencionado instrumento tales como: Degeneración de la guitarra, creación criolla en el siglo

diecisiete, descendiente del tiple canario, derivado de la Chitarra battente, adaptación criolla de la guitarra o creación criolla durante el siglo diecinueve (Puerta Zuluaga, 1988).

Lo que sí es cierto es que una de las primeras referencias las hace el historiador de la música en Colombia, Pbro. José Ignacio Perdomo Escobar, quien cita una antigua frase jesuita para suponer que, hacia 1680 se expendían en las tiendas de Tópaga, Boyacá, “guitarras y tiples para multiplicar la alegría de las gentes buenas (Perdomo, 1938).

En dichas referencias se hace alusión al tiple como un instrumento acompañante para la voz y también para formatos de tríos o cuartetos instrumentales. En la actualidad el tiple ha ganado terreno como instrumento melódico o instrumento solista gracias a intérpretes como David Puerta, Luis Enrique “El Negro” Parra, Juan Pablo Hernández, Luis Carlos Saboya, Oscar Santafé, entre otros.

Originalmente su afinación era en Si bemol, pero en la actualidad se fabrican tiples afinados en Do para obtener un sonido brillante y facilitar su ejecución en altura real.

### ***La Guitarra Andariega***

La guitarra es un instrumento musical de cuerda pulsada, compuesto de una caja de madera, un mástil sobre el que va adosado el diapasón, generalmente con un agujero acústico en el centro de la tapa (boca) y seis cuerdas. Sobre el diapasón van incrustados los trastes, que permiten las diferentes notas. Su nombre específico es guitarra clásica o guitarra española.

La guitarra es el instrumento más extendido por todo el mundo. Sus orígenes no están muy claros. Existen teorías que defienden que el instrumento antecesor de la guitarra fue introducido en España durante la invasión de los árabes en el Siglo VIII; sin embargo, otras teorías defienden que sus orígenes se remontan hasta la época de los griegos, los cuales crearon un instrumento con cierta apariencia a la guitarra actual, aunque de bordes rectos y 4 cuerdas que fue copiado y modificado por los romanos. Dicho instrumento fue introducido posteriormente en España por el año 400 a.C. Por otro lado, existen documentos que prueban que en época de los Hititas (1.300 a.C.) ya existía un instrumento de 4 cuerdas que, además, presentaba unos bordes curvos. Y existen

también indicios sobre un instrumento parecido a la guitarra con lados suaves y curvos en la cultura egipcia.

Sea cual sea su origen, fue a finales del Siglo XVIII y principios del Siglo XIX cuando apareció la primera guitarra con una apariencia muy similar a la actual guitarra clásica, de la cual han derivado las demás guitarras que, hoy en día, existen (acústica, eléctrica, etc.).

En la India estos instrumentos eran conocidos en idioma sánscrito como sitar (instrumento descendiente de la vina), palabra que proviene de dos palabras indoeuropeas que darían origen a la palabra española “guitarra”: la raíz guit (que produjo las palabras sánscritas guitá, ‘canción, o sanguit: ‘música’) y la raíz “tar”, que significa ‘cuerda’ o ‘acorde’.

El papel que desempeña la guitarra en el trío, es el de proporcionar con sus notas graves los bajos que sustentan la armonía del acompañamiento, haciendo en ocasiones esquemas rítmicos, melódicos, contracantos y contrapuntos con la bandola y el tiple.

### **Y Para Enseñar los Instrumentos ¿Qué se ha Hecho? Y ¿Qué Tenemos?**

En Antioquia y Colombia existe en la actualidad una cantidad reducida de textos y obras pensadas para el nivel inicial de trabajo en conjunto con estos tres instrumentos. Esto debido a un contexto donde se escribe poco, se publica menos, y lo publicado circula con dificultad, donde no hay bases de datos sistemáticas ni procedimientos para su actualización periódica, donde las relaciones inter-regionales están caracterizadas por el centralismo, el aislamiento y el desconocimiento mutuo (Miñana, 1998) y cabe acotar que los grupos de investigación son los que lideran la mayor parte de creación de material pedagógico, investigativo, didáctico, musical y artístico; esto hace entonces los procesos más lentos en la creación de material adecuado para edades y poblaciones. En muchas ocasiones hasta la estratificación hace que se presenten diferencias en el acceso a la educación musical de calidad en todas las esferas, y en muchas ocasiones el acceso a métodos y docentes con conocimiento específico es limitado, hasta el punto del elitismo. Es menester entonces mencionar los aportes que realizaron los maestros esforzados en crear métodos. Es el caso del maestro Elkin Pérez Álvarez a la enseñanza del tiple y la bandola, en la creación de métodos para su práctica musical, con una propuesta técnica y mediante la adaptación de un repertorio para las diferentes etapas formativas, el objetivo de estos materiales fue profundizar y alcanzar una excelente técnica en los instrumentos y conocer en el tiple y la bandola la totalidad de sus posibilidades sonoras, rítmicas, melódicas y armónicas, y así poder minimizar poco a poco la brecha del acceso al conocimiento de estos instrumentos. No obstante, es necesario aclarar que dicho material no fue concebido para una propuesta de iniciación en el trío. Así mismo, algunos directores de agrupaciones con estos formatos y profesionales en el área de cuerdas pulsadas han venido aportando obras musicales para esta etapa; recurso y acción primordial para el desarrollo de las habilidades técnicas y motrices que le permitan al estudiante en formación, desenvolverse con mayor fluidez en su instrumento.

Es bien sabido que en la guitarra como instrumento de orden universal, se ha desarrollado y ha evolucionado la técnica interpretativa gracias a guitarristas y pedagogos que han aportado innumerable y valioso material para su práctica, su técnica se encuentra suficientemente depurada y el material es fácilmente asequible, es aquí valioso resaltar el valor compositivo del maestro

Gentil Montaña, y los aportes que realiza al dominio de la guitarra en el ámbito de la música vernácula, la ejecución de obras más elaboradas en ritmos de pasillos, bambucos, danzas, suites; elevar la música tradicional a un nivel de grandeza ante compositores latinoamericanos como Leo Brouwer o Heitor Villa-Lobos.

Principalmente, centrar en el tiple y la bandola la atención ha sido una de las prioridades de entes institucionales, como universidades públicas, institutos de cultura, casas de la cultura, academias entre otros. Un ejemplo de ello es el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, que ha publicado una serie de cartillas en el área de cuerdas pulsadas (bandola y tiple). Para la realización de este trabajo se ha analizado parte de este material y a continuación se hacen algunas anotaciones sobre los mismos:

*Las Liras suenan a Colombia.* Es una cartilla de repertorio, con seis composiciones en ritmos tradicionales colombianos. Autores: Yeison Bedoya Álvarez y Giovanni A. Loaiza Quiroz. Ganadores de la beca de estímulos al talento creativo 2014, Gobernación de Antioquia.

-Esta cartilla está pensada como material inicial para estudiantina. La parte para las bandolas está diseñada con melodías por grado conjunto y saltos a órdenes contiguos, lo cual facilita la interpretación; así mismo, se hace uso de los 6 órdenes de las bandolas, de dinámicas y las obras tienen una estructura formal y musical bien definidas. El manejo de los acordes se presenta en un orden que facilita la interpretación; Cuando hay acordes que deberían llevar cejilla, de manera acertada se dividen entre los instrumentos para solventar dicha dificultad inicial.

*Repertorio didáctico para cuerdas andinas colombianas.* Cartilla de la Gobernación en convenio con la Universidad de Antioquia.

Como su título lo menciona, presenta un repertorio que está dividido por niveles de dificultad. Tiene una limitación en obras de nivel 0, ya que, aunque tienen un carácter didáctico, dificulta su uso como primer acercamiento a los instrumentos, debido a que proponen elementos técnicos e interpretativos muy elaborados, lo cual sugiere un conocimiento previo para su montaje.

*Suite colombiana pedagógica:* Contiene seis piezas para iniciación en cuerdas andinas colombianas. Autor: Johan Eider Bedoya Ramírez.

Se evidencia un esfuerzo por desarrollar un material pedagógico que aborde algunos elementos técnicos instrumentales. La bandola se presenta con trémolo desde el inicio, los saltos de dos o más órdenes y la plumada doble. El orden de las obras se plantea de manera aleatoria, ya que las tonalidades iniciales para los instrumentos armónicos representan un reto inicial para el ejecutante. Son obras para una estructura de conjunto muy definida en cuanto a nivel técnico se refiere y, de acuerdo con los aspectos señalados, dirigidas a estudiantes con un nivel intermedio de dominio en cada uno de los instrumentos.

Existen también otros trabajos que han aportado a la práctica de estos instrumentos como la cartilla del eje andino occidental publicada en 2005 por el Ministerio de cultura titulada *Entre pasillos y bambucos*, autoría de Luis Fernando Franco Duque, que es una cartilla de iniciación musical que parte desde la lúdica aplicada a canciones, proponiendo juegos, historias y haciendo montaje de coreografías, para paulatinamente introducir al estudiante a los elementos rítmicos, armónicos y melódicos característicos de la música de la región. Esta cartilla es un aporte valiosísimo al contexto de la enseñanza musical pues rescata y recrea obras que han hecho parte del acervo musical tradicional y las pone al servicio de la labor pedagógica.

Así mismo se encuentra el libro titulado *A los niños de todas las edades* de María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón y Jorge Humberto Franco, en el cual recogen canciones de la región andina colombiana y son arregladas para formatos combinados de Voces, Flautas, Tiple, Guitarra y percusiones. Hay aquí un esfuerzo bien importante por rescatar y difundir repertorio con los ritmos característicos de cada una de las subregiones andinas y un cuidado en la contextualización de cada una de ellas, con breves lecturas al inicio de cada obra. Si bien en estas canciones no aparece instrumentación para la bandola, las líneas de las flautas o la voz pueden ser fácilmente adaptadas para este instrumento y se puede lograr el aprovechamiento de este repertorio para el trío en un nivel posterior al propuesto en la presente cartilla.

En general, los materiales que se han analizado presentan algún tipo de dificultad en la etapa de iniciación o de primer contacto con el ensamble, las piezas se inclinan más hacia obras de repertorio con ciertos elementos pedagógicos. Desde el inicio existe una elaboración técnica que propone dinámicas, fraseos, intervalos, contrapuntos y disposiciones que distraen el objetivo primario: el acercamiento inicial a los instrumentos y el ensamble.

### **Recorriendo la Región Andina Colombiana y Haciendo Música**

Escribir, citar, recordar y homenajear al tiple, la bandola y la guitarra trae consigo la importancia de hablar de los diferentes escenarios y espacios de convergencia como: festivales, encuentros y concursos, sin demeritar las prácticas musicales independientes que también hacen parte de las dinámicas musicales de tradición y contemporáneas alternas. Los festivales son el pretexto para mostrar la cultura, la música, pero sobre todo el nivel de la música instrumental y vocal. Los mejores músicos del país, académicos o empíricos, en pro de la consigna cultural, la composición, la creación e interpretación de bambucos, danzas, pasillos, guabinas, etc., se dan cita en los mencionados eventos. Son entonces los festivales arraigo de las expresiones mestizas de la zona andina colombiana; la guía para definir las estéticas, y los puntos de partida y llegada de lo que en general se pretende en la música colombiana, esto puede verse como una ventaja pero es innegable que lo que no se encuentre dentro de la estética permitida, va a someterse a ser independiente o marginado; esto debido a que en general los festivales de competición están adecuados para premiar y generar contienda en torno a lo más bellamente interpretado o creado; esto puede generar limitantes en la concepción de una cultura con pensamiento crítico reflexivo y en la identificación estética-arte, que ha llevado también a considerar el arte como un fenómeno universal, superponiendo de forma etnocéntrica y anacrónica nuestros criterios estéticos a situaciones culturales e históricas antropológicamente diversas (Montoya, 1992). Son entonces los festivales de concurso, un cultivo de juicios estéticos que no cumplen la verdadera función de la música que es el compartir de la vivencia. Es entonces donde aparece en muchas ocasiones la figura de Encuentro, el encuentro es el lugar donde músicos de diversas índoles y habilidades se reúnen al ágape musical. Donde se libera al ser humano de la exigencia, y se le da un espacio al compartir, a la retroalimentación, a la sugerencia y en finitud a la valoración de los aportes de todos los participantes y está el concurso que es un procedimiento de selección donde se premia no solo lo que se es en calidad de artista sino también, la hoja de vida y condiciones profesionales de los aspirantes, esta variedad de dinámicas sea el festival, el concurso o el encuentro permiten generar nichos de vida para mantener la cultura y las dinámicas sociales que esta pretende.

Hasta el 2019 el número de festivales era de 117 en el territorio nacional colombiano (Torres de la Pava: 2020), puede que ese número haya variado debido a la contingencia por el COVID-19. Entre los festivales más reconocidos se encuentra El festival de música andina

colombiana Mono Núñez realizado en Ginebra, Valle del Cauca; Festival Hatoviejo-Cotrafa realizado en Bello, Antioquia; Festival nacional del pasillo en Aguadas, Caldas; Festival nacional del Bunde en el Espinal, Tolima; Concurso nacional del Bambuco en Pereira, Risaralda; Festival Ruitoqueño en Santander; Festival Antioquia le canta a Colombia; entre otros, la gran mayoría de ellos pensados con la dinámica de concurso. Y encuentros como: Concierto-encuentro de músicas tradicionales realizado por la Facultad de artes de la Universidad de Antioquia, o el encuentro musical del macizo colombiano realizado en Elías, Huila; Encuentro nacional del torbellino en Tabio, Cundinamarca; el encuentro de estudiantinas Héctor Cedeño realizado en Tuluá, Valle del Cauca; Convite nacional de música campesina cuna carranguera en Tinjacá, Boyacá; entre otros. Y en concursos como premio vida y obra del Ministerio de cultura, premios nacionales de cultura de la Universidad de Antioquia, concurso de jóvenes intérpretes del Banco de la República, entre otros.

### **¿Por Estos Lados Cómo se Enseña Bandola, Tiple y Guitarra?**

Otro de los elementos que ha aportado en gran medida a la enseñanza de la bandola, el tiple y la guitarra, es la práctica musical realizada por solistas, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, estudiantinas y hasta orquestas, que desde la práctica particular o en las escuelas de música y entidades de formación han realizado un trabajo, que si bien podría no haber sido documentado, tiene un componente pedagógico supremamente valioso y para este trabajo se consideró pertinente la realización de una entrevista a los directores o encargados de dichos procesos y se recogió la experiencia de la práctica de estos instrumentos desde enfoques empíricos y académicos.

Las experiencias recogidas fueron las de Yeison Bedoya del municipio de Concordia, John H. Quiróz del municipio de Entreríos, La agrupación *Aires del campo* de la vereda San Andrés del municipio de Girardota y fue contrastada con la experiencia personal como docente en el área de plectros en el Municipio de Girardota y de Bello, con las agrupaciones Conjunto Instrumental Kirú y Coda adherido a la casa de la cultura Pedrito Ruíz, y con Melodías Andinas de la escuela de música del municipio de Bello.

El formato de la entrevista realizada y sus comentarios es el siguiente:



***Objeto de las entrevistas:***

Uno de los componentes importantes para la realización de este proyecto es la recopilación de experiencias cercanas significativas, que permitan observar, comparar y complementar información sobre el quehacer en el campo de la enseñanza de la bandola, el tiple y la guitarra. Aspecto trascendental para lograr cautivar un público en aumento, que cada vez más reclama espacios de formación y aprendizaje, y que infortunadamente adolece de material apropiado que aporte y facilite elementos didácticos musicales para los procesos de formación.

Este trabajo pretende aportar, desde la técnica y la experiencia, herramientas técnicas y didácticas valiosas para el desarrollo de la actividad del trío típico colombiano en su etapa inicial y, ojalá, servir de referente de inspiración para que surjan y se materialicen nuevos aportes de quienes se relacionan directa o indirectamente con este quehacer.

***Consolidado de la entrevistas:*****Aspectos Socio-humanísticos.**

**¿Cómo describe el proceso de conformación de grupo o escuela desde su inicio hasta la situación actual? (¿Para quién o con quiénes?, ¿con qué objetivos?).**

En las escuelas de formación se observa un aspecto común en la convocatoria para conformar grupos: se hace para niños y jóvenes en edad escolar entre los 6 y 18 años, de todos los estratos socioeconómicos urbanos y rurales, con el objetivo de crear o fortalecer los conjuntos instrumentales y de brindar un espacio de sano esparcimiento y aprovechamiento del tiempo libre con miras a realizar presentaciones locales y a representar al municipio en los eventos regionales y/o nacionales.

El hecho de abrir convocatorias con niños es un aspecto favorable que garantiza cierta continuidad de los procesos, pues los estudiantes asisten a prácticas grupales en jornadas diferentes a las de los colegios y pueden dedicar cierta cantidad de horas al estudio regular de su instrumento.

En el caso de la agrupación *Aires del campo*, no existen convocatorias, cuando es necesario vincular algún integrante se hace por invitación directa cuidando que se adapte al estilo del grupo.

### **Aspectos Pedagógicos Musicales**

#### **¿Cuánto tiempo dedican los alumnos al estudio del instrumento en el ámbito individual y cuanto al grupal?**

Se puede apreciar aquí una similitud en cuanto a los tiempos pues por lo general el trabajo grupal se hace en sesiones de dos horas, dos o tres veces a la semana, y en cuanto al estudio individual, este oscila entre tres y cinco horas semanales. Por tanto, el tiempo que pasa un estudiante con su instrumento semanal está entre ocho y diez horas semanales que es un tiempo aceptable para los estudiantes de práctica inicial de un instrumento.

#### **¿Qué tipos de formatos trabajan en el espacio pedagógico del aula?**

De manera general, el formato preferido dentro de las escuelas de formación musical es la estudiantina, pero también se observa que a los docentes les interesa trabajar formatos de dúos, tríos o cuartetos, lo cual favorece el desarrollo y la depuración técnica de los instrumentistas, pues deben enfrentar solos sus partes musicales dentro de formatos más reducidos, lo cual implica una responsabilidad mayor al momento de interpretar.

#### **¿Se emplea el método de oído o imitativo, sólo o en combinación con la partitura (la lectura musical), cuáles son sus balances al respecto?**

La agrupación *Aires del campo*, tradicionalmente siempre ha empleado el método imitativo o lo que comúnmente se llama “tocar de oído”, hay una persona que hace las veces de maestro y enseña la canción y otra que hace las veces de alumno y repite y aprende la pieza tratando de imitar los giros melódicos e intenciones tímbricas o dinámicas que el maestro le enseña.

En las escuelas de música se observa un proceso imitativo que por lo general está acompañado de la partitura y se usa principalmente para resolver dudas de pasajes o células con rítmicas complejas. También es común la audición de las obras y partes instrumentales a interpretar, como forma de tener una idea global de lo que se va a tocar.

En mi experiencia he podido comprobar que esto resuelve dificultades inmediatas relacionadas con la interpretación, pero es importante el análisis y comprensión de los elementos que generan dificultad, pues se minimizan posteriormente dificultades similares.

### **¿La propuesta de su escuela-grupo se ha nutrido de otras experiencias?**

En general sí se han nutrido de otras experiencias gracias a que existe un creciente interés que parte de las agrupaciones y muchas veces respaldado por entes gubernamentales, hacia intercambios y participaciones en encuentros y festivales que permiten mostrar el trabajo que se realiza, pero más importante aún, observar la forma en que se realiza en otros lugares y tomar de allí elementos que ayudan al fortalecimiento y crecimiento de los procesos.

### **¿Existe la implementación de material audiovisual para nutrir el objetivo musical?**

#### **¿Cómo se emplea?**

En las escuelas de música se observa un positivo aprovechamiento de la internet como herramienta para nutrirse de material audiovisual, se puede acceder a audios, videos y hasta partituras que los docentes aprovechan para el trabajo con las agrupaciones.

En el caso de *Aires del campo*, todavía existen ciertas limitantes en dos aspectos: El primero se refiere al acceso de la tecnología computacional de forma masiva y la segunda, que pertenecen a una generación que, en términos tecnológicos, aún tiene un cierto grado de analfabetismo en el dominio de estas herrammientas. Allí sigue imperando la oralidad como un recurso para acceder a repertorio, el otro de uso común es el de audios en casetes y discos compactos y más recientemente, audios y videos en formatos digitales.

#### **Aspectos Teórico-musicales**

¿Desde su experiencia, qué herramientas destacaría para facilitar el proceso lectura, montaje, ensamble e interpretación de las obras?

Se evidencia de manera general que el proceso auditivo e imitativo proporciona en principio muchos elementos fundamentales para la lectura, el uso de canciones acompañados de rítmica corporal, las clases de instrumento individual y el posterior ensamble grupal, son los elementos más usados y que más aportan en los procesos musicales, en términos generales, está más centrado en el hacer que en el saber.

### **Aspectos Técnicos Instrumentales**

#### **¿Cuáles han sido los retos a nivel pedagógico para la enseñanza de técnicas apropiadas en los instrumentos?**

La unificación de conceptos ha sido uno de los retos para los docentes, sobre todo en la bandola y en el tiple, pues sus técnicas no han sido estandarizadas y aunque ya existen muchos avances en el tema, siguen existiendo muchas “formas de tocar los instrumentos”.

Otro de los retos a vencer ha sido el de la falta de material escrito para los niveles iniciales de aprendizaje, se podría decir que quienes nos hemos enfrentado desde hace varios años a la formación en este tipo de agrupaciones, prácticamente nos ha tocado desarrollar nuestros “propios métodos” y buscar la manera de complementar los vacíos iniciales recurriendo a composiciones o adaptaciones de repertorios.

### **Elección de Repertorio Para el Trío**

#### **¿Cómo se resuelven las necesidades específicas de repertorio adecuado a los diferentes niveles formativos?**

Aquí se puede resumir en varias alternativas: En primer lugar está la de adaptar obras musicales de fácil interpretación del repertorio popular nacional e internacional, otra forma consiste en composiciones que los mismos docentes realizan para cada nivel y una tercera es el material audiovisual que se consigue por la web o con intercambio con otros directores además del acceso a centros de documentación.

#### **¿Han desarrollado repertorio específico para iniciación al trío?**

En ninguno de los casos analizados se evidenció la creación de este material específico para trío tradicional andino, pero sí para el cuarteto y estudiantina, para trabajar con el trío se hace una reducción de las obras.

Con la agrupación Aires del campo se quiso evidenciar su proceso de aprendizaje y montaje de repertorio y se llegó al siguiente análisis: La transmisión de conocimientos y técnicas sigue siendo mayormente de manera oral y para el montaje de las obras utilizan el recurso audiovisual como medio principal para lograrlo. El proceso es imitativo o por medio de fonogramas de los cuales cada músico escucha y procura sacar la parte del instrumento que le corresponde para luego ser ensamblada en conjunto y las notas o pasajes que puedan generar dificultad son resueltas en los ensayos con la ayuda de los demás integrantes. Se reúnen a dos ensayos semanales de dos horas cada uno y el estudio individual oscila entre 3 y 5 horas semanales.

La proyección de los grupos es bastante buena gracias a los apoyos de las alcaldías y entes gubernamentales del departamento, que les permite cierta movilidad por medio de encuentros regionales y departamentales y de intercambios culturales entre los municipios; más recientemente se vienen otorgando becas de circulación, asignadas por concurso de proyectos del Instituto de Cultura y patrimonio de Antioquia y el Ministerio de Cultura.

### **Revisando Libros y Publicaciones**

Los trabajos de grado y el material bibliográfico pretenden rastrear, contextualizar y mostrar los avances en el ámbito de las cuerdas tradicionales: bandola, tiple y guitarra; y la dinámica de estos instrumentos sonando en conjunto y determinando bajo qué estrategias han contribuido a la calidad expresiva y desarrollo musical de la música andina colombiana. El común denominador es la preocupación por el desarrollo de técnicas que permitan el acceso a diversos géneros y al desarrollo por separado de cada uno de los instrumentos, y por supuesto que dan fe, de la importancia de los pequeños formatos para la evolución de la música andina colombiana.

#### **Trabajos de grado:**

**La Bandola Andina Colombiana, exploración de recursos y posibilidades técnicas e interpretativas, aplicados en 10 obras musicales German Albeiro Posada Estrada-Universidad Tecnológica de Pereira 2006**

Este trabajo de grado pretende vislumbrar, aclarar y especificar acerca de las posibilidades interpretativas y técnicas de la bandola andina colombiana, dándole un valor en cuanto a la exploración de recursos, de una forma sistemática, donde prima la claridad sobre la escritura y posibilidades de la bandola.

**Los elementos pedagógicos en la iniciación de la estudiantina de la escuela de música de Guatavita, Jose Ignacio Cruz Mora - Universidad Pedagógica Nacional-2013**

La práctica pedagógica del conjunto en las aulas del país pretende manifestar la importancia del tiple, la guitarra y la bandola en el desarrollo de la identidad del país, donde a través del juego conozca, interprete, juegue, explore e interactúe con los ritmos propios de nuestra región y país. y que a su vez esto pueda ser replicado y establecer una práctica en torno a proteger el patrimonio musical colombiano.

**Los tríos en Colombia: una manera de vivir y convivir con la música, Heraclio Alberto Portillo Bastidas- Universidad pedagógica Nacional- 2014**

Este trabajo de grado plantea las diferentes problemáticas sociales, culturales, económicas, sociales y políticas en las que se ha visto poco valorado el trabajo musical de los tríos andinos en Colombia, las condiciones precarias de vida y las diferentes dinámicas sociales donde se desenvuelven. Acá se manifiesta la importancia histórica de los tríos y cómo fortalecer su quehacer desde lo empírico a lo profesional.

**Caracterización de los Procesos de Transmisión del Tiple Colombiano en Tres Contextos de Aprendizaje no Formal - Paulo Andrés Olarte pontificia Universidad Javeriana/2016**

Los procesos de enseñanza y aprendizaje apenas se están explorando, la sistematización del conocimiento del tiple es realmente muy reciente, la búsqueda por dar con las formas de transmisión oral en Colombia, es el objeto de esta investigación puesto que pretende develar las pedagogías utilizadas sobretodo en la educación no formal y que son el sustento y soporte de las expresiones andinas colombianas.

**Bandola sola, solo bandola: la bandola andina colombiana sola una apuesta para enriquecer sus posibilidades técnicas e interpretativas. William Humberto Posada Estrada, Facultad de Artes-Universidad de Antioquia, 2017**

Este trabajo de grado representa el interés por promover e inspirar a las futuras generaciones a crear material musical para la bandola andina colombiana (sola) que logra reunir las técnicas, estéticas y vivencias que se han trabajado en la bandola como instrumento solista en Colombia.

**Otro granito de arena versiones para tiple solista de obras de León Cardona García por Valeria Arenas Castro Facultad de Artes - Universidad de Antioquia 2017**

Este trabajo de grado es la consolidación de la obra de León Cardona para el tiple solista, el riguroso y minucioso trabajo que se plantea sobre la construcción de las obras para tiple solista,



las diferentes problemáticas que representa escribir música desde grafías no estandarizadas puesto que es un instrumento de carácter popular y menos académico.

**La bandola de juguete: acercamiento a niños de 5 a 7 años a un cordófono con características similares a la bandola andina colombiana Ronald Alonso Marín Correa- Universidad pedagógica Nacional 2018**

La bandola andina colombiana es un instrumento que ha presentado grandes problemáticas en cuanto a la deserción estudiantil ya que la pulsación de la mano izquierda sobre el diapasón, suele ser difícil por la fuerza empleada. Por esto el interés es crear un instrumento con las dimensiones propias para niños entre 5 y 7 años y que sea un juguete, que permita un aprendizaje adecuado a la edad y posibilidades de los niños.

**Composiciones y versiones para bandola andina colombiana sola. Una mirada autoetnográfica: proyecto de investigación – creación. William Humberto Posada Estrada, Tesis de maestría, Facultad de Artes – Universidad de Antioquia, 2019.**

Es una propuesta que nace desde la experiencia del autor, para hacer versiones e interpretar obras para bandola sola y aprovechar las posibilidades expresivas, comunicativas y de puesta en escena para este instrumento, por medio del acercamiento a algunos géneros latinoamericanos e interacciones interdisciplinarias, para encontrar y dar respuestas en cuanto al desarrollo técnico y estético de la bandola sola.

**Método de improvisación musical para la bandola andina colombiana basado en el concepto lidio cromático de la organización tonal por Santiago Vasquez Sanchez, Facultad de Artes/Universidad de Antioquia-2021.**

Este trabajo está enfocado en desarrollar un método para estimular la improvisación en la bandola andina colombiana bajo el concepto lidio cromático planteado por George Russell, apoyado en las formas de enseñanza del compositor y educador Murray Schaffer.

**Tiple a lo cubano, una mirada a los principales ritmos cubanos en el tiple colombiano  
Albeiro Esteban Arango Mazo Facultad de Artes - Universidad de Antioquia, 2021**

En este trabajo de grado se sustenta la creación de un canal de YouTube con videos sobre algunos de los ritmos o aires más representativos de la música cubana aplicados al tiple colombiano; y cómo a través de una storyboard, lograr orden y nivelación en cuanto al aprendizaje del espectador.

**Tiple en red, Cartilla virtual Jorge Wilderman Gómez Restrepo Facultad de Artes -  
Universidad de Antioquia**

Este trabajo de grado busca sustentar la creación de un blog, centrado en el tiple, donde el objetivo principal será encontrar información accesible para conocer el instrumento, parte de su historia, técnicas, sonoridades, opiniones aspectos pedagógicos, también compositores y autores y referentes del instrumento.

### **Algunos Libros al Respecto**

La recopilación de libros mencionada a continuación, son reseñas tomadas de los libros. Es pertinente mencionarlos por su meritoria y significativa labor de informar y retratar las diferentes realidades de los instrumentos de cuerda pulsada o tradicional (bandola, tiple y guitarra) en Antioquia y las dinámicas sociales y culturales que su existencia ha evocado.

### **Cuerdas Vivas:**

*“Este libro presenta una síntesis de las dinámicas de las agrupaciones de cuerdas tradicionales andinas en Antioquia a partir del análisis etnomusicológico del concierto encuentro de cuerdas tradicionales colombianas- Evento realizado en Medellín desde 1995-, por el que la mayoría de ellas ha transitado a lo largo de los 19 años que comprende el estudio. Los actores de las cuerdas tradicionales andinas que dirigen su mirada sobre él podrán encontrar huellas de sus historias de emprendimiento, de sus rutas de formación y transformación musical, de sus búsquedas culturales y artísticas, y por qué no, de sus aciertos y desaciertos.*

*Este texto es un aporte a la consolidación de la historia de las músicas populares y tradicionales del país, que se suma a la producción continúa realizada durante más de veinte años del trabajo del grupo Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. es testimonio y reconocimiento a la labor de músicos, agrupaciones e instituciones que le han apostado a forjar caminos de ciudad y de país, a partir de escenarios nuestros. es referencia para el estudio de la realidad musical, en tanto síntesis sobre la vivencia misma de las dinámicas de apropiación y circulación de la práctica de las bandolas, tiples y guitarras, en el contexto local y regional, y apuesta decidida a la consolidación de opiniones para su fortalecimiento.*

*Es pues, sistematización y memoria, zumo de un evento que se condensa en sonidos, imágenes, textos y vivencias entorno a una herencia musical que se debate entre renacimientos y olvidos, entre apuestas denodadas y fatigosas apatías, entre pertinencias e impertinencias, entre muerte y vida”.*

**Toques y retoques:**

*“Los desarrollos que músicos e intérpretes han alcanzado en las últimas décadas con respecto a las técnicas de ejecución de la bandola, el tiple, el tiple requinto y la guitarra, como instrumentos solistas o como componentes básicos del trío y el cuarteto instrumental andino, o la estudiantina, son tan variados como particulares y exigentes. protagonistas de múltiples búsquedas, muchos estudiosos vienen descubriendo sus peculiaridades y posibilidades de expresión (tanto de círculos formales de capacitación como desde las prácticas tradicionales y populares), por lo que se vuelve decisivo y pertinente conocerlas, compartirlas, documentarlas y difundirlas.*

*Este libro recoge la reflexión que investigadores, intérpretes, formadores, compositores y arreglistas proponen respecto a la enseñabilidad de estos instrumentos. A partir del II seminario nacional sobre músicas regionales organizado por el grupo de investigación Músicas Regionales realizado en la ciudad de Medellín en septiembre de 2014. De igual modo, abre un escenario para identificar, clasificar y difundir alternativas que muchos músicos desarrollan en su labor cotidiana, gracias no solo a resultados de prácticas, experiencias y nuevas manifestaciones que surgen entre la comunidad artística y académica nacional musical sino también al avance de técnicas algunas consolidadas, otras por construir, que invitan a estar atentos para aprovechar sus recursos y bondades. Las partituras incluidas construyen la difusión del repertorio andino colombiano y reflejan diversos estados de apropiación sobre la enseñabilidad y la interpretación de las cuerdas, resultados de años de experiencia de autores y arreglistas que evidencian dinámicas de diálogo entre las tradiciones populares y académicas”.*

**De liras a cuerdas, Una historia social de la música a través de las estudiantinas.****Medellín 1940-1980**

*“Por más de 100 años la constitución de las estudiantinas en la ciudad de Medellín ha reflejado contradictorios y discontinuos procesos de afirmación organológica, musical y estilística, producto de disímiles pero incesantes factores mediales externos como la radio, el disco o la internet. Desde los procesos de difusión y dispersión de este tipo de expresión, desarrollado*

*por compañías de ópera y zarzuela y otros conjuntos de cuerdas frotadas europeos que diseminaron la música en América latina, hasta la popularización de los géneros latinoamericanos de principios de siglo XX, transmitidos por omnímodas estacionales de la radio latinoamericanas, tanto liricas como estudiantinas se han acercado a la construcción de un modelo de orquesta típica nacional, de múltiples connotaciones en muchas ciudades del continente, a partir de la ejecución de géneros incipientes, cuyas raíces se expanden desde el siglo XIX en el país. Este escenario, enmarcado por el afán de músicos y compositores que han estado atentos a los constantes y repentinos cambios sociales y tecnológicos propios del siglo XX, así como los profundos deseos de miles de personas de Medellín, agobiados por la violencia y la inequidad, cuya esperanza de ingresar con éxito a esta nueva urbe los aleja reconfortantemente de un pasado colonial, vetusto y pegajoso, los estudiantes han contribuido a traducir con más claridad el caótico lenguaje de una ciudad, que impregnan de múltiples sonidos e imágenes que trajeron la guerra, el la sociedad de consumo y la modernidad.*

*Entre 1940 y 1980, delirante período de ajustes y reacomodaciones, la búsqueda estilística e interpretativa de músicos como Edmundo Arias, Luis Uribe Bueno, Jesus Zapata Builes y Antonio Ríos, permitieron cualificar y redimensionar un repertorio de músicas populares, que a lo largo del tiempo y por el contacto con otros músicos y agrupaciones fueron asentando su significado en el plano de las músicas tradicionales, otras obras, como la de Toñita Mejía o la de Efraín Herrera, permitieron a la ciudad encontrarse en las fiestas y el compartir cotidiano de la realidad. En tanto, el país fue absorbiendo un ideal de nación, modelado por la envolvente maquinaria industrial que se valió no sólo de un acervo cultural preexistente en una comunidad que aún conservaba (y conserva) profundos umbrales campesinos, sino también de unos músicos e intérpretes que a través de su trabajo serio y comprometido contribuyeron a estructurar estilos, técnicas, obras y recursos, en conjunto, constituyen las músicas tradicionales de nuestro país. No obstante, las nuevas generaciones de públicos que llegaron en el siglo XXI, sellaron esta acepción y la relegaron al campo del disfrute estético, solitario y esporádico. Por el contrario, músicos jóvenes, académicos y empíricos retoman estos repertorios y desde nuevos lenguajes y texturas armónicas, rítmicas y melódicas, recrean obras ajustándose a las tendencias estéticas de este siglo. Si bien las estudiantinas y su música, al igual que otros grupos y géneros que habitan el imaginario de distintos sectores sociales del país, aún no han construido sobre las bases de un nacionalismo auténtico y progresista que tampoco ha podido concretar, sí desempeñaron, desde*

*los múltiples acuerdos, el papel para el cual fueron creadas: nutrir un sentido de patria y acompañar a la sociedad en su lento, doloroso y traumático proceso de acomodación y transformación de pueblo a ciudad industrializada y fragmentada, como es y será el extenso Valle del Aburrá. Esta investigación, primera en su género por lo específico de su temática y por la relación que establece con diferentes disciplinas, da un nuevo paso a la construcción social de la historia de la música en Medellín. Preservar la memoria de las estudiantinas es ser consecuentes con hombres y mujeres que a lo largo de su vida recrearon en su vida una realidad que también desearon más amable y justa. Estudiar al país desde la historia de su gente, desde la profundidad de sus expresiones culturales, permitirá no solamente entenderlo como sociedad rica y pluriforme, sino además como ser vital en constante transformación, cuyas estructuras, articuladas desde la diversidad y la desesperanza, tienen un precedente sobre el cual podemos actuar, con compromiso ético para el futuro y la convivencia de las próximas generaciones. La música, esencia del hombre, segura por su parte en continuo palpitar, reflejando la esperanza, los deseos y la vida misma”.*

### **Cuerdas Andinas Colombianas: Versiones para Trío Andino Colombiano**

*“Es una producción artística e investigativa que compila treinta versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra. La instrumentación magistralmente realizada por este músico antioqueño, explora una rica gama de posibilidades expresivas y permite apreciar los colores tímbricos de cada uno de los instrumentos a la vez que dimensiona al trío de cuerdas tradicionales como agrupación de cámara por excelencia.*

*Este libro reúne 28 obras de compositores colombianos y dos pasillos de dos compositores argentinos Terig Tucci y José Moreno, quienes incursionaron en este género musical. Complementa la publicación las síntesis biográficas y fotografías de los autores de las obras y del arreglista. Se presenta también una reseña del Trío Instrumental Colombiano, agrupación fundada por el maestro Zapata.*

*La Universidad de Antioquia, a través del grupo de investigación Músicas Regionales (Iner-Facultad de Artes), con el apoyo del Ministerio de Cultura - programa nacional de concertación y estímulos 2004-, la caja de compensación familiar Comfenalco Antioquia y la*

*dirección de fomento a la cultura de la Secretaría de Educación para la cultura de Antioquia, ratifica una vez más su compromiso con el estudio y la divulgación de las expresiones culturales del país y hace homenaje en vida al talento, a la creatividad y al trabajo de nuestros artistas nacionales”.*

## **Y Como Docente ¿Qué se Debe Tener en Cuenta?**

### **Cómo Aprendemos, Pensamos y nos Movemos**

La edad comprendida entre los 8 y 12 años, es una etapa considerablemente favorable para iniciar el trabajo con instrumentos musicales por varias razones:

En primer lugar, en esta edad los niños empiezan a realizar actividades motrices más complejas debido al endurecimiento óseo, principalmente del cráneo y las manos, al desarrollo muscular y la mejora en la coordinación de la motricidad fina y la relación ojo-mano perfeccionando gradualmente la precisión y la mecanización de los movimientos junto con la aceleración de los mismos.

En segundo lugar, en el campo del desarrollo intelectual y después de aprender a leer y a escribir, el niño aprende matemáticas, lengua y comprensión por lo que empieza a resolver problemas y a entender reglas y normas aplicadas a cualquier situación. También comprende la estructura temporal y del ritmo, pues es capaz de describir acontecimientos en el tiempo y empieza a reconocer intervalos de tiempo iguales como semanas, días, horas...

En el campo de la música el niño empieza a tener memoria musical, simboliza el ritmo con la grafía, hace lecturas rítmicas y transcripciones del ritmo o la melodía a la grafía. Es capaz de seguir diferentes ritmos con un instrumento leyendo símbolos escritos.

En tercer lugar, en el campo del desarrollo social, el niño ha comprendido que tiene otros entornos de socialización diferentes a la familia como lo es el caso del colegio, y a pertenecer a grupos de amigos o a clubes deportivos y para nuestro caso, pertenecer a grupos musicales. También tiene una mejor comprensión de lo que desean los demás y responde a esta interacción. (Maganto y Cruz. 2003).

Uno de los elementos fundamentales en el desarrollo musical de los niños es el contacto temprano para el desarrollo de destrezas y habilidades. Las metodologías cognitivas se han valido de diferentes estrategias para lograr su desarrollo en cada etapa madurativa, adaptando elementos



de comprensión, imitación e improvisación para crear ritmos y melodías acordes con cada etapa del proceso.

*“Se han demostrado diferencias en el cuerpo calloso de los músicos profesionales, evidenciado al comparar personas con estudios musicales con personas que no eran músicos y encontraron que la mitad anterior del cuerpo calloso era significativamente mayor en los músicos, en especial en aquellos que iniciaron sus estudios musicales a edades tempranas (antes de los 7 años), con un cerebro en vías de desarrollo”.* (Custodio y Cano-Campos, 2017).

Para lograr el adecuado proceso en cada etapa es importante contar con un personal docente preparado, que sea capaz de afrontar el acto pedagógico musical en todas sus dimensiones adaptando las diferentes metodologías al juego para lograr el desarrollo de la creatividad.

Cuanto más temprano sea el contacto del niño con la música, más posibilidades existirán de un desarrollo sensorial que le proporcione un equilibrio social y emocional, pues se verán satisfechas las necesidades de descubrir sonoridades, movimientos, melodías y ritmos, que ayuden al desarrollo de la inteligencia. *“Estudios científicos señalan que **la música tiene efectos positivos en el desarrollo cognitivo, creativo, intelectual y psicológico de los niños.** Incluso se ha demostrado que la música **estimula el hemisferio izquierdo del cerebro, el encargado del aprendizaje del lenguaje, los números y el uso de la lógica**”.*

*Tomado de: Los retos de la educación musical en Colombia, Patricia González*  
<https://www.emagister.com.co/blog/los-retos-de-la-educacion-musical-en-colombia/>

En Colombia, sucede que aún se están implementando las herramientas pedagógicas, metodológicas y didácticas para hacer de la música un espacio con carácter importante dentro de la formación, en muchas instituciones se relega el quehacer musical a la asignatura complementaria, a la educación no formal. Puesto que en materia de legislatura queda mucho por recorrer; además de la diversidad implícita dentro de las regiones colombianas, no facilita una tarea de estandarización de la forma de cómo enseñar música, es maratónica la labor del Ministerio de Cultura y Educación puesto que deben conciliar hasta dentro de cada una de las regiones las problemáticas pertinentes al contenido y el currículo, es allí donde la riqueza musical y cultural, se convierte en todo un desafío.

Además de las dificultades pedagógicas que se presentan por el desinterés del debate pedagógico y la construcción de una didáctica adecuada a las habilidades de los niños y jóvenes, acordes a su desarrollo. El desafío constante del docente por lograr la flexibilidad y entender las necesidades acordes al desarrollo emocional e intelectual del estudiante. En general, los currículos de aprendizaje planteados por el Ministerio de Educación, en la educación pública están enfocados a la lectoescritura y el razonamiento lógico como los dos ejes fundamentales y los aportes de la música como la creatividad, la sensibilidad, y la expresión corporal quedan relegados. Y entonces la música pasa a ser considerada como un divertimento. Pero si contrastamos la realidad de la educación pública con la educación privada, vemos la importancia de una educación integral, y en estos espacios el equilibrio en el desarrollo de las habilidades se hace en mayor relevancia. Es importante citar aquí a Miñana con este pensamiento: “No tanto la competencia y el alto rendimiento, la educación artística es un derecho que tiene todo niño y es obligatoria en la educación básica: no puede volverse opcional y elitista, escogiendo únicamente a los más dotados y privando del placer formativo del arte a las grandes mayorías.” (Miñana, 2000). Todo esto orientado a dar una visión del panorama general de lo que sucede propiamente en Colombia en materia musical, y ejemplificar los retos que posee tanto la educación artística como la educación musical en el marco de lo público y el acceso a la música desde temprana edad.

Otro de los grandes aportes hacia la música como elemento importante en el desarrollo de las habilidades en la infancia lo realiza alrededor de hace treinta años el psicólogo estadounidense Howard Gardner, quien propuso su teoría de las inteligencias múltiples para romper con el paradigma de que “la inteligencia es una y es cuantificable”; Gardner orienta su investigación a demostrar que todas las personas tienen inclinación hacia alguna de las 8 inteligencias propuestas en un inicio. Enmarcada en estas se encuentra la inteligencia musical, que Gardner define como la capacidad de entender y hacer música partiendo del principio de que la música es un arte universal y en todas las culturas se manifiesta de alguna forma, lo cual lleva a la conclusión de que debe existir una inteligencia musical. (Gardner, 1993). Gardner define la inteligencia musical como la habilidad para discriminar, apreciar, transformar y expresar las formas musicales, además es una de las inteligencias que germina desde muy temprana edad, y se manifiesta en los niños como una gran habilidad en canturreos, juegos rítmicos, memoria rítmica y sonora: Sostiene además que potenciar esta inteligencia depende del entorno familiar y la cultura en la que está inmerso el niño,

es un trabajo en conjunto y que luego en la confrontación adolescente, es donde él decide si quiere dedicarse a la música como profesión.

Ante la elección musical sobrevienen varias habilidades a desarrollar, el aspecto interpretativo, compositivo, entre otros. Puesto que con la habilidad musical se pueden intervenir varios aspectos dentro del campo de acción de la carrera como: la enseñanza, la interpretación, la composición, la dirección. Y para todas se requiere un alto desarrollo de la habilidad musical, de la comprensión del sonido, el reconocimiento de intervalos, acordes, de forma absoluta o relativa, el desarrollo de habilidades motrices.

Por las razones aquí analizadas se presenta esta cartilla de iniciación al trío instrumental que debe entenderse como el primer acercamiento que los estudiantes tienen con un cordófono pulsado o de plectro en un ensamble de conjunto, el estado ideal es que los estudiantes ya hayan tenido algún tipo de iniciación musical previa y conozcan las figuras rítmicas básicas con sus respectivas duraciones relativas, así como la lectura musical en el pentagrama y sobre todo que el acercamiento con el instrumento lleve entre 6 y 12 meses.

Debe entenderse además que la cartilla no es un método para los instrumentos, sino que es el repertorio en el que aplicarán los conceptos técnicos que aparecen en las obras y que aumentan en nivel de dificultad con cada pieza musical, a la vez que se hace un acercamiento a diferentes aires musicales vernáculos.

### **Metodologías de la Música**

Como bien aplica Kodaly en su metodología que está fundamentada en la apropiación e implementación de las músicas de cada país, y que ha sido implementada en el montaje de repertorio colombiano por el también pedagogo musical Alejandro Zuleta, existen tres pasos muy importantes para consolidar el aprendizaje de la obra: la preparación, la presentación y la práctica. Como docente, comprender los elementos básicos musicales a enseñar, desmenuzar la obra, interrogarse sobre cómo presentar los conceptos, y luego cómo implementar la práctica individual y grupal del concepto en cuestión. En cuanto al montaje de las obras, el docente debe cerciorarse que los estudiantes tengan claro el esquema rítmico o “aire”, también denominadas células rítmicas, con que se debe interpretar cada una; en este punto se puede complementar con

metodología musical de Jacques Dalcroze, que es definida como activa y participativa, esto significa que el estudiante no es un mero espectador, sino que se vincula activamente al proceso del aprendizaje y que parte de su propio interés por el conocimiento; la experiencia y el aprendizaje significativo como mediadores en la construcción del conocimiento, esto fundamentado en la teoría sobre el aprendizaje de Piaget, y es así como: Dalcroze propone la enseñanza de la música desde el ritmo, con movimientos, desplazamientos y coreografías enseñadas por el docente al compás de canciones y células rítmicas tocadas en el piano o por instrumentos de percusión menor, la importancia del cuerpo y la vivencia del sentido como factor primordial de atención que a su vez genera aprendizaje y dominio de los sistemas concreto, conceptual y simbólico; poder dominar lo aprendido hasta poder transformarlo, deformarlo, crearlo y recrearlo.

Es entonces en la primera parte donde radica el interés y ánimo del estudiante por el aprendizaje. La forma en que se motiven los sentidos favorecerán la asimilación del concepto o idea a interiorizar. Como expone David Le Breton: “Aprender el ritmo del cuerpo que despierta el mundo en su propia sensibilidad e imaginación; aprender desde la señal del gesto, una palabra, un silencio; aprender desde la enseñanza que no cohibe ni prohíbe, que no obliga ni amenaza; la enseñanza que por el contrario abre horizontes de sentido, desde la encarnación del saber asumido, como reencuentro de la memoria y la creación; el saber que evoca y convoca la experiencia como referente infinito de formación...” (Le Breton, 2010). Todo esto llevado para entender la comunicación que debe existir y desarrollarse en los estudiantes, las miradas, los gestos, para entender entradas, dinámicas, pasajes musicales que resaltar y su importancia en la obra y cómo en el ejercicio musical dialogan las melodías con los contracantos, y a su vez con las armonías y pasajes, las repeticiones e inflexiones del tempo; que son en última instancia el desarrollo de la expresividad, y que sea un elemento de transmisión de un lenguaje al oyente.

Orff, permite comprender el mundo instrumental como el traslado del lenguaje a la expresión sonora del instrumento, entenderlo e interpretarlo en grupo genera mayor comprensión del espectro tonal, diferenciación de sonidos graves y agudos. Es ideal siempre buscar la afinación precisa de los instrumentos y la calidad del sonido para poder expresar las ideas de manera versátil y que el aprendizaje sea el adecuado (Orff,1930). Es importante también citar a Vigotsky, puesto que el aprendizaje colaborativo, es fundamental en el ejercicio musical, puesto que este permite desarrollar en conjunto las diversas habilidades que caracterizan a la música como interpretación,

precisión rítmica, expresividad, dinámicas, etc; Es entonces la práctica de conjunto la condensación de todos los elementos vitales y trascendentales para aprender de la música.

### **Didácticas de la Música**

Se entiende por didáctica de la música, específicamente, a los procesos de enseñanza y los pasos a seguir dentro de la relación enseñanza-aprendizaje, docente-estudiante, currículo-contenido y la forma en que estos dialogan para lograr los propósitos educativos desde el enfoque musical. Como primer paso, este proceso contó con un análisis minucioso sobre la observación de las formas metodológicas de enseñanza y las maneras de apropiación del conocimiento teórico, técnico y práctico por parte de los estudiantes. El siguiente paso consistió la aplicación de entrevistas semiestructuradas a las personas involucradas con la dinámica de la escuela y la recolección de información sobre los elementos y factores relacionados con el desarrollo óptimo de la propuesta musical, conocer repertorios, temáticas, entender el material implementado y la relación macro y micro del contenido y propuesta creativa a desarrollar. Además, comprender la importancia de una sana y dinámica relación entre docente y estudiantes con la formación en valores para generar una formación integral sin centrarse únicamente en el aspecto musical sino también en cualidades personales como responsabilidad, disciplina, constancia, perseverancia, compromiso, amabilidad y colaboración.

Uno de los ejemplos para iniciar este trabajo es donde el docente invita a los estudiantes a desplazarse libremente por el área de trabajo y así puede darse cuenta de la personalidad y encontrar al arriesgado, al tímido, al inseguro... También es necesario que conozca ampliamente a los estudiantes: nivel cultural, social y económico. Ello posibilita una mejor condición para el desarrollo de la clase, y presenta elementos para la formación integral de los alumnos. Además, se debe considerar su nivel cognoscitivo y musical. El manejo del lenguaje debe ir acorde con tal conocimiento, y ajustarse a la edad de los estudiantes (Marín, Misas y Tobón, 2000)

### ***¿Qué Debe Saber el Estudiante?***

- Implementar el pulso, la doble velocidad, la doble lentitud, triple lentitud, cuádruple lentitud en pulsos de corcheas, negra y blanca (manejo de pulso sobre corchea, negra y blanca).

- Manejo de esquemas de dos, tres y cuatro tiempos.
- Concepción del compás y diferenciación con el acento.
- Disociación con diferentes partes del cuerpo y con la voz.
- Utilizar la división del tiempo en dos, tres y cuatro iguales
- Conocimiento del pentagrama en clave de sol

En el libro *Música y palabra* podemos encontrarnos con la intención de aprovechar el lenguaje popular, que con sus formas aporta variedad de ritmos, cuadraturas diferentes de verso y frase, rimas consonantes y asonantes, acentuaciones y giros idiomáticos propios del acervo popular. Estos elementos nos permiten hacer canciones didácticas no solo de cuadratura, es decir, de cuatro compases en pregunta y cuatro compases en respuesta, sino también frases musicales de tres en tres, y de cuadratura irregular. (Marín y García, 2000), por tanto, puede ser expresado entonces desde lo simple a lo complejo y comenzar relacionando palabras y la duración del sonido. Por ejemplo:

**Figura 1**

*Ejemplo de formas silábicas para figuras rítmicas.*

The figure displays musical notation for various syllabic forms, organized into three rows. Each example consists of a musical staff with notes and a corresponding word below it.

- Row 1:** Four examples of two notes (quarter notes) on a staff, each with a word below: 'Ca-rrro', 'Me-sa', 'Pa-to', and 'Si-lla'.
- Row 2:** Three examples of a triplet of three notes (quarter notes) on a staff, each with a '3' above the notes and a word below: 'Mú-si-ca', 'Tí-ra-la', and 'Plá-ta-no'.
- Row 3:** Three examples of a group of four notes (quarter notes) on a staff, each with a word below: 'Tí-ra-me-la', 'Cán-ta-se-lo', and 'Cóm-pra-me-lo'.

**Figura 2**

*Ejemplo de formas silábicas para figuras con anacrusa.*

Ma - ní

Ca - be - za

A - ba - ni - co

A - cor - de - ón

Al-can - cí - a

Lo-co-mo - to - ra

Estos son solo algunos ejemplos, pero el profesor puede ir creando y adaptando ejercicios según la necesidad y puede introducirlos en desplazamientos y juegos rítmicos, es de vital importancia la creación en torno al aprendizaje, que puede ser planteada desde juegos como pregunta -respuesta, implementación del canon a través de fraseos melódicos o rítmicos repetitivos que desarrollen la conciencia armónica, juegos de disociación con pies, manos e inclusión de instrumento, entre otros. Desde Dalcroze se recalca que los ejercicios rítmicos y de desplazamiento se hacen a manera de juego, enfatizando un elemento por clase, la conceptualización se hace al terminar el juego, dónde se pasa de lo vivencial a lo escrito y el docente describe con detalle el elemento teórico trabajado. Es recomendable que el docente desarrolle actividades que permitan reforzar en cada clase los elementos teóricos trabajados, para que los estudiantes los vayan aprendiendo de manera acumulativa de lo simple a lo complejo, y que tengan completa relación con los elementos que las obras proponen.

### *Algunos Consejitos*

Al iniciar el proceso de ensamble de las obras, el docente debe tener claro los procesos que se van desarrollando al trabajar en conjunto: la velocidad, la intensidad, la función de cada instrumento en el ensamble, las posibilidades tímbricas y todos los elementos que proporciona el hacer música en tiempo real. Se debe prestar atención al trabajo de dinámicas, articulaciones y en buscar un sonido equilibrado entre los instrumentos para lograr una interpretación correcta de las obras. Bryan Orlando Gutiérrez Valderrama en su trabajo de grado, para obtener el título de Licenciado en el año de 2019, habla sobre los fundamentos importantes y relevantes a tener en cuenta en el asunto del ensamble y dirección de los conjuntos instrumentales, enfatiza la importancia del levare, el conocimiento de los compases y su debida marcación, las técnicas de dirección y su diferenciación desde la perspectiva focalizada y localizada.

En cuanto a la rutina de los ensayos, es conveniente que el profesor se tome de cinco a diez minutos para hacer ejercicios de relajación y estiramiento muscular como preparación previa al trabajo.

En cuanto al calentamiento Luis Carlos Moreno, Licenciado en música, recomienda “El calentamiento del instrumento debe ser aprovechado técnicamente para avanzar en aspectos relacionados con la calidad del sonido. Se inicia desde la ejecución de notas largas que además de unificar el timbre, brindan consistencia. El desarrollo de la ejecución instrumental se impulsa con ejercicios mecánicos de dificultad progresiva; se incluyen ejercicios para fortalecer los aspectos de adiestramiento rítmico, el balance, el fraseo, e incluso aprovechar variaciones de fragmentos extraídos del repertorio planeado para ese mismo ensayo.” (Moreno, en <http://www.aulamusical.com/index.php/un-buen-ensayo-de-musica>)

En la dinámica del montaje y repaso de las obras, he tenido la oportunidad durante más o menos veinte años de probar diferentes órdenes metodológicos hasta llegar a una técnica que me ha permitido sacar el máximo provecho al tiempo destinado a este fin y que considero pertinente mencionar en este trabajo, pues la depuración técnica debe ser el resultado de un análisis extenso, consciente y permanente, que permita a quien se acerca a un instrumento, sacar el mejor resultado de manera eficiente y que le permita el disfrute de su quehacer musical.



Cuando se aborda una pieza para su montaje, es bueno que los estudiantes escuchen diferentes versiones para que tengan una idea global de la misma y no se adapten a una única versión y terminen imitándola. En la música popular y tradicional es común ver adaptaciones y recreaciones de las obras sin demérito de lo que ella representa y el hecho de que el estudiante las aprecie genera motivaciones positivas que se ven reflejadas en su instrumento, permitiéndole experimentar y generar aportes y sugerencias creativas desde lo técnico y tímbrico de una forma lúdica, en busca de una mejor interpretación.

Como afirma Miñana, Los procesos artísticos deben abordarse desde la acción, la experiencia y el descubrimiento; deben ser, antes que nada, experiencia, que en la actualidad – como vimos anteriormente- podemos caracterizarla con énfasis en lo apreciativo, con énfasis en lo re-productivo, o con énfasis en lo creativo. Y estas tres dimensiones están atravesadas por el disfrute. (Miñana,1998).

El siguiente paso es una mirada global de la partitura, diferenciando muy bien cada una de sus partes y prestando especial cuidado a las repeticiones y a los elementos técnicos, dinámicos y tímbricos que propone. A continuación se empieza con la lectura de la partitura, como en este caso los estudiantes es la primera vez que se enfrentan a un ensamble, debe procurarse una lectura muy lenta pero segura de cada nota o acorde a interpretar, al inicio es muy prudente hacerlo por compás, como un eslabón dentro de una cadena, prestando un riguroso cuidado a cada micro detalle y corrigiendo de forma inmediata cualquier posible error en la digitación, dirección del ataque, altura y duración de las notas y silencios, efectos tímbricos..., y de esta forma se van a unir hasta tener una frase, una parte o la obra completa. Siempre ha de hacerse de manera lenta cuidando de no hacer repeticiones innecesarias que cansan al estudiante y generan un aprendizaje erróneo de los pasajes melódicos.

Cuando ya hay una rutina establecida, es bueno comenzar con una obra que ya esté adelantada para observar si hay que hacer pequeñas correcciones, luego sigue el montaje de obras nuevas en las cuales se procede, como se mencionó en el párrafo anterior, y por último se hace revisión y ajuste del repertorio que ya está ensamblado y se dejan planeadas las rutinas de estudio personal pertinentes para realizar fuera de las horas de ensamble.

Es importante que el docente comprenda la importancia del primer acercamiento a un instrumento en el sentido de que se cimientan las bases para que el estudiante progresivamente pueda enfrentarse de forma asertiva a las dificultades que el repertorio presenta, es necesario que comprenda que, de un buen y cuidadoso acompañamiento al proceso de aprendizaje del estudiante, facilita que pueda alcanzar los objetivos rápidamente. Las técnicas y conceptos deben presentarse de manera sencilla pero clara y es importante corregir el error de forma inmediata. Desde la neurociencia, se califica al error como la herramienta que el cerebro utiliza para aprender algo nuevo, a través de la conciencia sobre el error, se permite el aprendizaje, el aprendizaje efectivo y más rápido, debido a lo novedoso de lo que se aprende, en este caso los instrumentos.

### **Cómo Usar el Cuerpo Para Tocar Instrumentos**

Las obras que se proponen en esta cartilla son 9 (7 composiciones propias y 2 obras de apoyo y complemento), se comienza centrándose en uno o dos elementos técnicos para cada instrumento y paulatinamente, en el recorrido por todo el repertorio, se introducen nuevos elementos que van facilitando su apropiación técnica.

Existen algunas recomendaciones útiles para tocar los instrumentos y parten desde la naturalidad de la posición del cuerpo y las manos en el instrumento, sin tensiones innecesarias y procurando que en todo momento los músculos solamente utilicen la fuerza requerida para las digitaciones y ataques. En la mano izquierda se debe observar en todo momento que los dedos permanezcan cerca a las cuerdas evitando que se levanten demasiado, esto con el fin de evitar el movimiento aparatoso y exagerado de los dedos, observando y procurando siempre una posición relajada en busca de una digitación equilibrada en fuerza. En la mano derecha, al igual que la izquierda, debe primar siempre una posición sin tensión, los ataques con dedos, plectro o mano deben procurarse siempre delicadamente y que el estudiante comprenda, con ejemplos del docente, la diferencia que producen los ataques bruscos y con tensión a los que se hacen de manera consciente y relajada. El director/docente debe procurar desde el inicio un buen sonido en los instrumentos, dedicando todo el tiempo que sea necesario a este propósito, pues son los fundamentos que posteriormente permitirán al estudiante avanzar de manera segura, rápida y asertiva.

Al principio, para los estudiantes la digitación de la mano izquierda puede que no suene muy clara debido a que no saben cuanta fuerza deben aplicar al apretar las cuerdas u órdenes, el estudiante debe ser paciente y el profesor debe ilustrar cuál es el sonido que deben tener al ser digitadas, así el estudiante empezará a dominar la técnica progresivamente. Utilizar al principio (a modo de sugerencia) instrumentos un poco más amables para el aprendizaje de digitaciones como el tiplillo y la bandola de 12 cuerdas, pero como es comprensible, en ocasiones es difícil encontrar o acceder a este tipo de instrumentos a lo largo y ancho de la zona andina, se recomienda en este caso procurar afinaciones de la Bandola en Bb o en A, así como el tiple afinado en Bb, para alivianar un poco la tensión de las cuerdas y sea más fácil para el novel estudiante la inmersión a la ejecución de estos instrumentos; más adelante y en la medida que el estudiante vaya ganando fortaleza y claridad en las digitaciones, paulatinamente se aumenta la tensión en las cuerdas hasta llegar a la afinación de los instrumentos en C.

### ***Tocando la Bandola Andina Colombiana***

En el caso de la bandola, el estudiante debe manejar el plectro con movimiento hacia abajo y hacia arriba, independiente y también alternado sobre las primeras cuatro cuerdas, realizando ejercicios de cuerda suelta con salto a órdenes adyacentes. El manejo de la mano izquierda en la ***segunda posición*** con reconocimiento de notas de cuerda suelta y en los espacios II, III y IV y digitaciones con los dedos 1, 2 y 3. Para esto, el docente puede recurrir a ejercicios y canciones simples de digitación con dedos 2 y 3 como es el caso de la escala mayor de Do hasta el 6° grado (Exacordio mayor), Escala completa en una octava de Sol Mayor, Escalas menores naturales en una octava de La menor y Mi menor y Exacordio Mayor de Re.

Se empieza con melodías por grado conjunto y algunos saltos, pero siempre a órdenes adyacentes. Se inicia con plumada directa, luego indirecta y combinada. Luego se introducen ataques del plectro en *ponticello* y *sul tasto*, trémolos, transparencias de cuerda suelta, apoyaturas cromáticas, pizzicatos, armónicos naturales y por último armónicos artificiales.

Métodos recomendados para la etapa previa:

Método de bandola de Elkin Pérez Álvarez

Entrecuerdas De bandola Cartilla 1 Carlos Mario Vásquez Rojas

### ***Tocando el Tiple***

En el tiple, las condiciones previas para el abordaje del repertorio sería así: Con la mano derecha, manejo del ataque de los dedos índice y medio, independiente y alternando con cambios a órdenes adyacentes, manejo de ataque de mano cerrada hacia arriba y abajo. En la mano izquierda, tener claro el reconocimiento de digitaciones y notas en I y II posición y su correspondencia con dedos 1,2 y 3. Digitación de ejercicios y canciones simples en Pentacordio de Do Mayor, Escala completa en una octava de Sol Mayor y Mi menor natural y acordes con digitaciones de 1 o 2 dedos.

En este trabajo, el tiple comienza por acompañamientos moto-rítmicos con acordes que usan 1 o 2 dedos, con digitación similar en diferentes órdenes. Luego se proponen acordes que usen tres dedos, y en la mano derecha se empieza con rasgueos simples hacia abajo y hacia arriba, cuerdas pulsadas simultáneamente por los dedos índice, medio y anular, arpegios y por último melodías por grado conjunto y salto a órdenes adyacentes. Se aprovecha también la riqueza tímbrica haciendo uso de efectos como: brisa, ataque metálico, aplatillado y apagado, y armónicos naturales.

Métodos recomendados para la etapa previa:

Método de tiple Maestro Elkin Pérez Álvarez

Entrecuerdas De tiple Cartilla 1 Carlos Mario Vásquez Rojas

### ***Tocando la Guitarra***

Para la guitarra es primordial haber trabajado con la mano derecha habilidades básicas en manejo del pulgar, ataque individual y alternado de los dedos índice y medio con ejercicios y canciones sencillas con cambio a cuerdas adyacentes; conocimiento de las notas naturales y digitaciones en I y II posición, uso de los dedos 1, 2 y 3 en pequeños ejercicios y canciones sencillas, Pentacordios, Exacordios y Escalas en ámbito de una octava.

En la guitarra, la propuesta metodológica se inicia de forma similar al tiple, pero se aprovecha el registro bajo del instrumento. Se hacen melodías y de manera conjunta con el tiple se complementan los ritmos propuestos: la guitarra hace los bajos y el tiple los esquemas rítmicos tradicionales. Posteriormente, según el ritmo, la guitarra hace esquemas completos con acordes, algunos con notas agregadas, que tienen como finalidad facilitar las digitaciones e introducir al estudiante, desde el inicio de su práctica musical, a sonoridades armónicas más complejas.

Métodos de guitarra recomendados:

Primeras lecciones de guitarra Julio Sagreras

Método de guitarra Clásica Matteo Carcassi

### **Ya nos Juntamos a Tocar, Ahora ¿Qué Hacemos?**

Las obras aquí propuestas parten de la idea del primer contacto que un estudiante tiene con su instrumento en el ensamble de trío y se pretende desarrollar, a partir de ellas y de forma progresiva, la técnica interpretativa. Cada obra incorpora elementos tímbricos y técnicos de mayor dificultad que preparan al instrumentista para el montaje de repertorios más exigentes, se busca también familiarizar al estudiante con la escritura propia de dichos elementos técnicos y generar posibilidades tímbricas como recurso para el desarrollo de la creatividad del instrumentista.

Es muy importante que el docente/director tenga una idea supremamente clara de lo que se va a trabajar en cada obra y con cada instrumento, y los retos teóricos y técnicos que conlleva. Esto con el fin de evitar la improvisación pedagógica durante el ensayo y logrando que este se haga de manera fluída abordando los componentes que se van a trabajar de manera concisa y comprensible.

### ***Técnicas Básicas de Dirección y Ensamble***

A través de la historia la labor del director de un ensamble conjunto, orquesta, ha sido considerable puesto que su importancia se ha elevado en primera instancia a llevar y marcar el tiempo. Esto ha evolucionado a realizar más de una indicación para los músicos, por ejemplo: dinámicas, expresividad, cambios de parte repetición, entradas a varios instrumentos o secciones, entre otras.

En la práctica instrumental del trío, el director/docente debe tener absolutamente clara la obra en su totalidad, tener una diferenciación clara de las partes, con dinámicas, tímbricas, inflexiones de tempo para que luego en el proceso de ensamble se pueda generar un sistema de comunicación, a través de la expresión corporal, levantar la mirada, respirar, mirar a los compañeros, generar un diálogo a través del discurso musical, y a su vez propiciar la seguridad interpretativa entre los integrantes, para que cada uno resalte en el momento indicado.

El acompañamiento por parte del director/docente, puede ser el manejo de expresiones frente al espejo y rotar entre ellos el liderazgo de las obras para generar elementos de trabajo colaborativo entre los intérpretes.

Esta es quizá la parte más importante puesto que es la consolidación del trabajo individual, la confrontación del conocimiento frente a la dinámica del ejercicio colectivo de interpretar música. Los primeros pasos para lograr el ensamble son:

1. Todos los integrantes deben poseer estabilidad en el pulso, interiorizar el tiempo; esto puede practicarse trabajando los pasajes musicales a diferentes velocidades.
2. Definir el papel melódico y el papel armónico entre los diferentes instrumentos, apelar a obras con notas armónicas en bloque de larga duración y melodías a tempo con subdivisión binaria
3. Realizar diálogos melódicos: pregunta - respuesta.
4. Generar espacios de trabajo en parejas: tiple-bandola, bandola-guitarra- bandola tiple, guitarra-tiple.
5. Utilizar las posibilidades tímbricas de la caja y puente de resonancia para generar estabilidad y riqueza tímbrica.

Son muchas las técnicas de ensamble que se pueden usar a la hora de hacer un montaje de obras dentro del trío tradicional andino colombiano, las recomendaciones que se hacen aquí son la recopilación de la experiencia de más de veinte años trabajados en la dirección de agrupaciones con este tipo de instrumentación. No pretende agotar el recurso creativo del docente, pues cada uno puede adaptar técnicas que complementen el trabajo particular con sus grupos.

Recomendaciones pertinentes:

- Al llegar al ensayo y antes de comenzar a tocar instrumentos, dedique diez minutos para hacer ejercicios de respiración, estiramiento y relajación con los estudiantes.

- Dedique de quince a veinte minutos para hacer ejercicios de calentamiento en el instrumento, cuidando en todo momento el buen uso de la técnica y procurando, en la medida de las posibilidades, la utilización de ejercicios rítmicos o melódicos que estén en las obras que se vayan a trabajar ese día.
- Procure que los estudiantes produzcan un buen sonido desde el principio, cuidando el equilibrio sonoro de los instrumentos y corrigiendo problemas técnicos que se puedan presentar.
- Procure trabajar a manera de ejercicio, efectos tímbricos y dinámicos presentes en las obras.
- Al trabajar con las obras, procure iniciar con alguna que se encuentre adelantada, para reafirmar y mejorar cualquier aspecto interpretativo que requiera atención.
- Al iniciar con obras nuevas, procure que los estudiantes escuchen dos o tres versiones diferentes, para que tengan una idea general de la obra y comparen diferentes posibilidades interpretativas.
- Si la obra no tiene ningún material audiovisual disponible, haga con los estudiantes un recorrido visual general de la partitura, prestando atención a todos los elementos: repeticiones, dinámicas, articulaciones, timbres...
- Comience el montaje de las obras compás a compás hasta tener frases o partes completas.
- Después de terminar de montar obras o partes nuevas, los estudiantes se sentirán un poco cansados, tómese un descanso de diez o quince minutos para conversar con ellos de aspectos cotidianos, esto ayuda a bajar los niveles de estrés y va creando un vínculo afectivo con los estudiantes.
- Después del receso, haga repaso de las obras que ya tienen montadas y concéntrese en los aspectos que quiere mejorar de ellas.
- Procure no cansar a los estudiantes haciendo repeticiones innecesarias, para que pueda usar el tiempo de manera efectiva y alcance a abordar los elementos programados para el ensayo.
- En el ensayo trate de mantener en todo momento el orden y la disciplina, esto ayudará a mejorar los niveles de concentración de los estudiantes y cada vez podrán ser con tiempos más prolongados.

- Deje tareas claras que puedan ser resueltas en el lapso de uno a otro ensayo, así motivará en los estudiantes la disciplina permanente de estudio.
- Por último trate de conservar un ambiente de buen ánimo y camaradería con los estudiantes, procure ser comprensivo y paciente con sus dificultades, recuerde que ante todo está formando seres humanos.



## ¡A Tocar se Dijo!

### ¿Por Dónde es el Camino?

En las páginas siguientes se hace descripción de los contenidos teóricos y técnicos que se han abordado durante el desarrollo de esta propuesta pedagógica, se describen de manera gráfica, clara y concisa, los elementos constitutivos de cada una de las obras y el lenguaje que permite su interpretación de manera eficaz.

A continuación, se describen los ritmos que se trabajarán en las obras con sus respectivos esquemas para la guitarra y el tiple:

**Tabla 1**

Escritura de los Patrones Rítmicos en Guitarra y Tiple

Ritmo	Guitarra	Tiple
Vals		
Guabina		
Sanjuanito		

**Torbellino**

Musical notation for Torbellino, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody includes a grace note marked *a m i*. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern with accents (>) over each note.

**Pasillo**

Musical notation for Pasillo, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody includes a grace note marked *a m i*. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern with accents (>) over each note.

**Bambuco**

Musical notation for Bambuco, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody includes a grace note marked *a m i*. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern with accents (>) over each note.

**Danza**

Musical notation for Danza, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody includes a grace note marked *a m i*. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern with accents (>) over each note.

*Nota: En el tiple, el símbolo del aplatillado se representa con el signo de acento (>), con base en la propuesta hecha por el grupo de Músicas Regionales en el libro “A los niños de todas las edades”, y se describe su ejecución en el apartado de grafías. (ver tabla 11).*

### ***¡Alto Ahí!, Hay Que Poner Orden***

Es importante que se comprenda desde el principio, que el orden de las obras no es aleatorio y que los elementos van apareciendo de manera secuencial. La propuesta en el orden de las obras parte desde elementos técnicos simples de movimiento de las manos y articulación de notas y acordes, se parte con melodías y ritmos que no tengan subdivisiones de pulso, con el objetivo de familiarizar al estudiante con las articulaciones y digitaciones. Paulatinamente se van introduciendo elementos de dinámicas, digitaciones, timbres, división y subdivisión del tiempo en dos y cuatro partes, pasando por la síncopa hasta llegar a la división ternaria del tiempo en el bambuco.

Aunque las obras tienen indicaciones tímbricas, dinámicas, de digitación y articulación, el docente puede incorporar o suprimir las que considere convenientes en función de agregar elementos creativos o de facilitar la interpretación. También es necesario precisar que esta cartilla está dirigida al docente y que los elementos teóricos que se describen a continuación, son una ayuda para entender de manera más profunda cada obra. Queda a su consideración el abordaje total o parcial de los elementos teóricos aquí tratados, pues el enfoque primario es hacer y disfrutar la música

El orden sugerido para esta cartilla es el siguiente:

***Ya Lloviendo Está:*** Canción popular infantil con adaptación a ritmo de Marcha.

#### **Elementos Teóricos:**

- Tonalidad de Do Mayor (C).
- Compás de 4 tiempos con pulso de negra (4/4).
- Figuras musicales: Redonda, blanca y negra.
- Silencios de redonda y negra.
- Funciones Tónica y Dominante (I-V)

**Tabla 2***Contenidos técnicos de la obra “Ya lloviendo está”*

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1 y 2</li> <li>- Plectro en movimiento directo (hacia abajo)</li> <li>- Melodía por grado conjunto en los órdenes 2o. y 3o.</li> <li>- Ejecución en posición natural</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes Do mayor (C) y Sol siete (G7)</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Golpe de acorde bajando</li> <li>- Melodía por grado conjunto en 1er. orden</li> <li>- Ataque con dedos índice (i) y medio (m)</li> <li>- Ejecución en posición natural</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1 y 2</li> <li>- Uso de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> cuerda con ataque de Pulgar (p)</li> <li>- Ejecución en posición natural</li> </ul>

**Rosas del Sur:** Juventino Rosas, Vals.

**Elementos Teóricos:**

- Tonalidad de Re mayor (D).
- Compás ternario con pulso de negra ( $\frac{3}{4}$ ).
- Figuras musicales: Blanca con puntillo, blanca y negra.
- Silencio de negra.
- Funciones Tónica y Dominante (I-V).

**Tabla 3***Contenidos técnicos de la obra “Rosas del sur”*

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1 y 3</li> <li>- Plectro en movimiento directo (hacia abajo)</li> <li>- Melodía por grado conjunto y salto a orden adyacente en los órdenes 1o., 2o. y 3o.</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> <li>- Armónico natural</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes Re seis (D6) y La siete (A7)</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Ataque de acorde bajando y subiendo</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1 y 3</li> <li>- Uso de 4a y 5a cuerda con ataque de Pulgar (p)</li> <li>- Ataque simultáneo con los dedos índice (i), medio (m) y anular(a) sobre las cuerdas 3, 2 y 1 respectivamente</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> </ul>

**Vals tranquilo:** Leonardo Hincapié, Vals.**Elementos Teóricos:**

- Tonalidad de Re mayor (D)
- Compás ternario con pulso de negra ( $\frac{3}{4}$ ).
- Figuras musicales: Blanca con puntillo, blanca y negra.
- Silencio de negra.
- Funciones armónicas tonales.
- Indicaciones de repetición: Doble barra y Da capo al Fine

**Tabla 4***Contenidos técnicos de la obra “Vals tranquilo”*

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1 y 3</li> <li>- Plectro en movimiento directo e indirecto (hacia abajo y hacia arriba)</li> <li>- Melodía por grado conjunto y salto a orden adyacente en los órdenes 1o., 2o. y 3o.</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> <li>- Efecto sonoro: Transparencia de cuerda suelta</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes en los 3 primeros órdenes: D, A7, F#m, B7 y Em</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Ataque halado simultáneo y alternado con los dedos índice (i), medio (m) y anular (a)</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- I y II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Ataque alternado de pulgar (p), índice (i) y medio (m)</li> <li>- Ataque simultáneo con los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) sobre las cuerdas 3, 2 y 1 respectivamente</li> <li>- Utilización de todas las cuerdas</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> </ul>

**Guabinita:** Leonardo Hincapié, Guabina.

**Elementos Teóricos:**

- Tonalidades de La mayor (A) y La menor (Am)
- Compás ternario con pulso de negra (3/4).
- Figuras musicales: Blanca con puntillo, blanca, negra y corchea.

- Silencio de negra y corchea.
- Motivo melódico-rítmico y reiteración.
- La Anacrusa.
- Funciones armónicas tonales y mixtura modal.
- Indicaciones de repetición: Doble barra, doble barra con primera y segunda casilla y Desde el Signo a la Coda

### Tabla 5

#### *Contenidos técnicos de la obra “Guabinita”*

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Plectro en movimiento directo e indirecto (hacia abajo y hacia arriba)</li> <li>- Melodía por grado conjunto y salto a orden adyacente en los órdenes 1o., 2o., 3o. y 4o.</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> <li>- Efecto sonoro: Sul Ponticello y armónicos naturales</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes con todos los órdenes: A, D, E7, C#m, F#m7, Bm7, Em7, Am y Dm6</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Aplatillado hacia abajo y hacia arriba</li> <li>- Ritmo de Guabina</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- I y II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Acordes con todos los órdenes: A, D, E7, Am y Dm6</li> <li>- Ataque de pulgar (p), índice (i), medio (m) y anular (a)</li> <li>- Ritmo de Guabina</li> <li>- Utilización de todas las cuerdas</li> <li>- Dinámicas forte-piano</li> </ul>

*Cinco Notas:* Leonardo Hincapié, Sanjuanito.

**Elementos Teóricos:**

- Tonalidad de La menor pentáfona
- Compás binario con pulso de negra (2/4).
- Figuras musicales: Blanca, negra con puntillo, negra, corchea y semicorchea.
- Silencio de blanca.
- Células rítmicas reiterativas con divisiones del pulso.
- La Anacrusa.
- Mixtura modal.
- Indicaciones de repetición: Doble barra con primera y segunda casilla y Desde el Signo al Fin
- Regulador dinámico Crescendo
- El calderón

**Tabla 6**

*Contenidos técnicos de la obra “Cinco notas”*

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con dedos 1 y 2</li> <li>- Plectro en movimiento directo e indirecto (hacia abajo y hacia arriba)</li> <li>- Melodía por grado conjunto y salto a orden adyacente en los órdenes 1o., 2o., 3o. y 4o.</li> <li>- Dinámicas piano, mezzo forte, forte, fortissimo y crescendo</li> <li>- Efecto sonoro: Armónicos naturales</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes con todos los órdenes: Am, C y D</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Melodías alternado los dedos índice (i) y medio (m)</li> <li>- Ritmo de Sanjuanito</li> </ul>



---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dinámicas piano, mezzo forte, forte, fortissimo y crescendo</li> <li>- Efecto sonoro: Armónicos naturales</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Ataque de pulgar (p), índice (i), medio (m) y anular (a)</li> <li>- Ritmo de Sanjuanito con ataque alternado de mano hacia abajo y hacia arriba</li> <li>- Utilización de todas las cuerdas</li> <li>- Dinámicas piano, mezzo forte, forte, fortissimo y crescendo</li> </ul>

---

**Vivaracho:** Leonardo Hincapié, Torbellino.

#### **Elementos Teóricos:**

- Tonalidades de Sol mayor (G) y Do mayor (C)
- Funciones armónicas de Tónica (I), Dominante (V) y Subdominante (IV)
- Compás ternario con pulso de negra (3/4).
- Figuras musicales: Blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra y corchea.
- Silencio de compás, silencio de negra y silencio de corchea.
- Células rítmicas reiterativas con divisiones del pulso.
- La Anacrusa.
- Indicaciones de repetición: Doble barra con primera y segunda casilla y Da Capo al Coda.
- Regulador dinámico Crescendo.
- El calderón.

#### **Tabla 7**

*Contenidos técnicos de la obra “Vivaracho”*

---

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con todos los dedos</li> <li>- Plectro en movimiento directo e indirecto (hacia abajo y hacia</li> </ul>
----------------	---

---

---

	<p>arriba)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Melodía por grado conjunto y salto a orden adyacente en los órdenes 1o., 2o., 3o. y 4o.</li> <li>- Dinámicas piano y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Pizzicato</li> <li>- Trémolo</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes con todos los órdenes: G, C, D7, Fmaj7 y G7</li> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Melodías alternado los dedos índice (i) y medio (m)</li> <li>- Ritmo de Torbellino</li> <li>- Dinámicas piano y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Aplatillados hacia abajo y hacia arriba</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Digitación con dedos 1, 2 y 3</li> <li>- Ataque de pulgar (p)</li> <li>- Utilización de las cuerdas 4, 5 y 6</li> <li>- Dinámicas piano y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Mute</li> </ul>

---

**Desvelo:** Leonardo Hincapié, Pasillo.

**Elementos Teóricos:**

- Tonalidad de Mi menor (Em).
- Funciones armónicas de Tónica (I), Dominante (V), Subdominante (IV) y relativo mayor (III)
- Compás ternario con pulso de negra (3/4).
- Figuras musicales: Blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra y corchea.
- Silencio de compás, silencio de negra y silencio de corchea.
- Frases melódico-rítmicas reiterativas con divisiones del pulso.
- Indicaciones de repetición: Doble barra con primera y segunda casilla.

**Tabla 8***Contenidos técnicos de la obra “Desvelo”*

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- II posición</li> <li>- Digitación con todos los dedos</li> <li>- Plectro en movimiento directo e indirecto (hacia abajo y hacia arriba)</li> <li>- Melodía por grado conjunto y salto a orden adyacente en los órdenes 1o., 2o., 3o. y 4o.</li> <li>- Dinámicas piano y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Acciaccatura, sul tasto</li> <li>- Trémolo</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes con todos los órdenes: Em, B7, Am, D7, G</li> <li>- Digitación con todos los dedos</li> <li>- Melodías alternado los dedos índice (i) y medio (m)</li> <li>- Ritmo de Pasillo</li> <li>- Dinámicas piano, mezzoforte y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Aplatillados hacia abajo y hacia arriba, sul tasto</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Digitación con todos los dedos</li> <li>- Acordes: Em, E, B7, Am7, D7, G</li> <li>- Ataque de pulgar (p), índice (i), medio (m) y anular (a)</li> <li>- Ritmo de Pasillo</li> <li>- Dinámicas piano, mezzoforte y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Sul tasto</li> </ul>

**Remolino:** Leonardo Hincapié, Bambuco.

**Elementos Teóricos:**

- Tonalidad de Do mayor (C).
- Funciones armónicas tonales.

- Compás binario con pulso de negra con puntillo (6/8).
- División ternaria del pulso.
- Figuras musicales: Blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra y corchea.
- Silencio de compás y silencio de corchea.
- Síncopa
- Frases melódico-rítmicas reiterativas con divisiones ternarias del pulso.
- Indicaciones de repetición: Doble barra, Doble barra con primera y segunda casilla y Da Capo al Coda.

### Tabla 9

#### *Contenidos técnicos de la obra “Remolino”*

<b>Bandola</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- I y II posición</li> <li>- Digitación con todos los dedos</li> <li>- Plectro en movimiento directo e indirecto (hacia abajo y hacia arriba)</li> <li>- Melodía por grado conjunto y disjunto, y salto a 2 órdenes en 1o., 2o., 3o. y 4o.</li> <li>- Dinámicas piano, mezzoforte y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Acciacatura, armónico natural</li> <li>- Trémolo</li> </ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acordes con todos los órdenes: C, G, E7, Am, Em, Fmaj7, Fm6</li> <li>- Digitación con todos los dedos</li> <li>- Melodías alternado los dedos índice (i) y medio (m)</li> <li>- Ritmo de Bambuco</li> <li>- Dinámicas piano, mezzoforte y forte</li> <li>- Efecto sonoro: Aplatillados hacia abajo y hacia arriba, sul ponticello (metálico) y brisado</li> </ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Digitación con todos los dedos</li> <li>- Acordes: C, G/B, G, E7, Am, Em, Fmaj7</li> <li>- Ataque de pulgar (p), índice (i), medio (m) y anular (a)</li> </ul>

- 
- Ritmo de Bambuco
  - Dinámicas piano, mezzoforte y forte
- 

*Nostálgica*: Leonardo Hincapié, Danza.

**Elementos Teóricos:**

- Tonalidad de La menor (Am) y La mayor (A).
- Funciones armónicas tonales.
- Compás binario con pulso de blanca (2/2).
- División ternaria del pulso.
- Figuras musicales: Redonda, blanca con puntillo, blanca, negra con puntillo, negra, corchea y semicorchea.
- Silencio de compás y silencio de negra y silencio de corchea.
- Frases melódico-rítmicas reiterativas con divisiones binarias y ternarias del pulso.
- Indicaciones de repetición: Doble barra con primera y segunda casilla
- Ritardando
- El calderón

**Tabla 10**

*Contenidos técnicos de la obra “Nostálgica”*

**Bandola**

- 
- I y II posición
  - Digitación con todos los dedos
  - Plectro en movimiento directo e indirecto (hacia abajo y hacia arriba)
  - Melodía por grado conjunto y disjunto, y salto a 2 órdenes en 1o., 2o., 3o. y 4o.
  - Dinámicas piano, mezzoforte y forte
  - Efecto sonoro: Transparencia de cuerda suelta, Apoyatura, armónico natural
-

---

	<ul style="list-style-type: none"><li>- Trémolo</li></ul>
<b>Tiple</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Acordes con todos los órdenes: E7, Am, Am7, Dm, Dm6, Amaj7, C#m7</li><li>- Digitación con todos los dedos</li><li>- Melodías alternado los dedos índice (i) y medio (m)</li><li>- Ritmo de Danza</li><li>- Dinámicas piano, mezzoforte y forte</li><li>- Efecto sonoro: Aplatillados hacia abajo y hacia arriba, rasgado y brisado</li></ul>
<b>Guitarra</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Digitación con todos los dedos</li><li>- Acordes: E, Am, Am7, A7, Dm, Dm6, Amaj7, Bm7, C#m7, Em7, E7/G#</li><li>- Ataque de pulgar (p), índice (i), medio (m) y anular (a)</li><li>- Ritmo de Danza</li><li>- Dinámicas piano, mezzoforte y forte</li><li>- Efecto sonoro: Sul tasto</li></ul>

---

### *Señales y Signos Que Ayudan a Sonar Más Bonito*



La grafía de los cordófonos colombianos aún representa retos para quienes se dedican a la escritura y composición de obras para estos instrumentos, esto se debe a que aún existen golpes o efectos sobre los que aún no se ha llegado al consenso sobre cuál es el símbolo más adecuado para su uso y básicamente en cada región existen diferentes formas de escribir y de nombrar cada uno de ellos. En la actualidad existen avances significativos con la utilización de símbolos adaptados de la técnica de otros instrumentos que han ayudado a solucionar parte de esta dificultad.

Las grafías aquí propuestas parten desde el uso que en la región se ha venido estableciendo como la más convencional y que son de fácil comprensión para quien se acerque a su uso en el contexto del trío tradicional.

Dentro de las grafías no se encuentra la de la guitarra, pues su escritura ya se encuentra suficientemente ilustrada y estandarizada. Vale mencionar que aquí no se encuentra la totalidad de las grafías usadas en el tiple y la bandola, si no las que son usadas dentro de las obras de esta cartilla, con una breve explicación de la forma en que se ejecuta cada una.

#### **Tabla 11**

*Principales símbolos de esta cartilla empleados en la Bandola, el Tiple y la Guitarra*

<b>GRAFÍA DE LOS CORDÓFONOS</b>	
<b>Símbolo</b>	<b>Nombre</b>
	<b>Rasgueado-arpegiado:</b> Acción o ataque sobre todo el encordado casi simultáneamente, buscando hacer sonar todo el acorde produciendo un “arpegio” sobre el mismo acento rítmico. Se puede ejecutar con el dedo pulgar o con el dedo medio.
	<b>Acción bajando:</b> Tocar todas las cuerdas hacia abajo con la mano derecha en la posición resultante de juntar los dedos pulgar, índice y

medio y por acción de la rotación rápida del antebrazo de arriba hacia abajo.

**En la Bandola** significa ataque de plectro hacia abajo.

V

**Acción subiéndolo:** Tocar todas las cuerdas hacia abajo con la mano derecha en la posición resultante de juntar los dedos pulgar, índice y medio y por acción de la rotación rápida del antebrazo de abajo hacia arriba.

**En la Bandola** significa ataque de plectro hacia arriba.



**Plumada doble directa:** Alternar el ataque del plectro empezando con movimiento hacia abajo.



**Plumada doble indirecta:** Alternar el ataque del plectro comenzando con movimiento hacia arriba.

tr

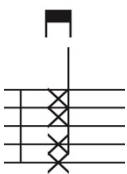
**Trémolo:** Se hace con movimiento rápido, alternado y continuo del plectro sobre la cuerda, prolongándolo tanto como el valor de la nota que lo lleva.



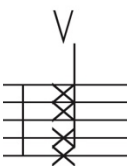
**Acciaccatura o Apoyatura corta:** Se hace atacando solo la primera nota y rápidamente se hace la segunda por medio de un ligado.



**Transparencia simple:** Consiste en producir una apoyatura corta mediante la distribución del sonido en dos órdenes y no mediante la articulación de los dedos de la mano izquierda.




**Aplatillado bajando:** Se hace juntando los dedos pulgar e índice o pulgar y medio de la mano derecha, la uña del dedo índice o medio toca las cuerdas hacia abajo y conjuntamente la uña del pulgar pasa rozándolas suavemente.



**Aplatillado subiéndolo:** Como en el anterior, pero esta vez la uña del pulgar toca las cuerdas hacia arriba y conjuntamente la uña del índice o el medio roza las cuerdas suavemente.



	<p><b>Armónico natural simple:</b> Se hace pulsando una cuerda al aire con la mano derecha y al mismo tiempo con la yema de un dedo de la mano izquierda se roza suavemente la misma cuerda en el traste doce.</p>
<i>br.</i>	<p><b>Brisado:</b> Se obtiene deslizando rápidamente la yema del dedo índice de la mano derecha de abajo hacia arriba sobre todos los órdenes.</p>
<i>Sul p.</i>	<p><b>Sul ponticello:</b> Tocar las cuerdas cerca al puente para producir un sonido metálico y brillante.</p>
<i>Sul t.</i>	<p><b>Sul tasto:</b> Hace referencia al ataque o pulsación de la mano derecha sobre los trastes donde comienza el diapasón del instrumento.</p>
<i>nat.</i>	<p><b>Sul boca:</b> Hace referencia al ataque natural del instrumento que se realiza directamente sobre la boca.</p>
<i>Pizz.</i>	<p><b>Pizzicato:</b> Se ejecuta con un ataque lateral del pulgar o de plectro mientras que el sector de la palma opuesto actúa como apagador de forma paralela o con posterioridad. Otra forma conocida para este efecto es le denominación “<b>mute</b>”.</p>
<i>p, mp, mf, f, ff...</i>	<p><b>Las dinámicas:</b> Son las variaciones en la intensidad del sonido que se produce por un ataque que varía entre fuerte y suave.</p>

### **No Hay Excusa, También la Música Está Grabada**

Para esta propuesta pedagógica también se hizo una producción musical que permita a los oyentes tener una idea sonora detallada de las obras y cada uno de sus elementos constitutivos. Se ha realizado la grabación profesional en formato de audio digital de todas las obras propuestas en este trabajo. El oyente puede acceder a 3 carpetas, dispuestas como anexo, de la siguiente manera:

Carpeta 1: Máster de las obras en formato de Trío Tradicional Andino Colombiano, con audio en formato mp3 (320 kbps).

Carpeta 2: Audios de los instrumentos por separado, con un fondo de percusión que tiene 2 compases previos en conteo, y usando el esquema rítmico de la obra a manera de acompañamiento con metrónomo.

Carpeta 3: Audios con 2 instrumentos (Guitarra y Tiple, Guitarra y Bandola, Tiple y Bandola) y percusión, a manera de pista musical, y que puede ser utilizada para ensayos individuales del estudiante.

Esta estrategia se ha desarrollado pensando en las diferentes posibilidades y facilidades para el montaje y la comprensión de las obras, también como recurso para el estudio individual del instrumento en circunstancias en que no se pueda hacer ensamble presencial de conjunto.

Este trabajo fue grabado, editado, mezclado y masterizado en su totalidad por el autor.

### **Hojeando Notas Musicales**

Compendio de Scores y Particellas de las Obras:

# Ya lloviendo está

Marcha

Score

*Canción popular infantil*  
*Adaptación de Leonardo Hincapié*

Andante ♩ = 85

II -----

Bandola

Tiple

Guitarra

5

Bnd.

Tip.

Gtr.

*p.*

2

Ya lloviendo está

**A**

*Simile*

Bnd.

Tip.

Gtr.

13

Bnd.

Tip.

Gtr.

**B**

*sul t.*

Bnd.

Tip.

Gtr.

Ya lloviendo está

3

Musical notation for measures 21-24. The system includes three staves: Bnd. (Bassoon), Tip. (Trombone), and Gtr. (Guitar). Measure 21 starts with a natural (nat.) breath mark. Measure 22 has a natural (nat.) breath mark. Measure 23 has a natural (nat.) breath mark and includes fingering numbers 1, 0, 1, 0. Measure 24 has a natural (nat.) breath mark and includes fingering numbers 2, 2, 0, 1. The guitar part features a rhythmic pattern of quarter notes: C2, G2, C3, G3, C4, G4, C5, G5.

Musical notation for measures 25-28. The system includes three staves: Bnd. (Bassoon), Tip. (Trombone), and Gtr. (Guitar). Measure 25 has a boxed 'C' above the staff. Measure 26 has a boxed 'C' above the staff. Measure 27 has a boxed 'C' above the staff. Measure 28 has a boxed 'C' above the staff. The guitar part features a rhythmic pattern of quarter notes: C2, G2, C3, G3, C4, G4, C5, G5.

Musical notation for measures 29-32. The system includes three staves: Bnd. (Bassoon), Tip. (Trombone), and Gtr. (Guitar). Measure 29 has a boxed 'C' above the staff. Measure 30 has a boxed 'G7' above the staff. Measure 31 has a boxed 'C' above the staff. Measure 32 has a boxed 'G7' above the staff. The guitar part features a rhythmic pattern of quarter notes: C2, G2, C3, G3, C4, G4, C5, G5.

# Ya lloviendo está

## Marcha

Bandola

*Canción popular infantil*  
*Adaptación de Leonardo Hincapié*

Andante ♩ = 85

The musical score is written for Bandola in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a metronome marking of ♩ = 85. The first staff shows the initial four measures, with a fermata over the final measure. Section A (measures 5-8) is marked 'Simile' and includes fingering numbers (1, 0, 2, 1, 0, 2). Section B (measures 9-12) is marked 'sul t.' and includes fingering numbers (1, 0, 2, 1, 0, 2). Section C (measures 13-16) includes a 'nat.' marking and a fermata over the first measure of the section, with fingering numbers (2, 1, 0, 2). The score concludes with measures 17-20, which are identical to measures 5-8.

# Ya lloviendo está

## Marcha

Tiple

*Canción popular infantil*  
Adaptación de Leonardo Hincapié

Andante ♩ = 85

The musical score is written for Tiple in 4/4 time, marked Andante (♩ = 85). It consists of a melody line and an accompaniment line. The melody begins with a whole note chord (C) and a fermata, followed by a sequence of eighth notes: G4 (fingered 3), A4 (fingered 1), B4 (fingered 2), C5 (fingered 1), B4 (fingered 2), A4 (fingered 1), G4 (fingered 3), and F4 (fingered 0). The accompaniment starts with a whole note chord (C) and a fermata, then continues with a series of chords: C, G7, C, G7, C, G7, C, G7, C, G7, C. Section A (measures 10-12) and Section C (measures 26-28) repeat the C-G7-C-G7-C-G7-C chord sequence. Section B (measures 14-20) features a melodic line with a dashed line above it, starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'sul t.', followed by a whole note chord (C) (fingered 0), a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) (fingered 3), a quarter note (A4) (fingered 1), a quarter note (G4) (fingered 2), and a whole note chord (C) (fingered 0). Section D (measures 21-25) features a melodic line starting with a whole note chord (C) (fingered 0), a quarter note (G4) (fingered 3), a quarter rest, a quarter note (A4) (fingered 3), a quarter note (B4) (fingered 1), a quarter note (A4) (fingered 2), and a whole note chord (C) (fingered 0). Section E (measures 29-33) features a melodic line starting with a whole note chord (C) (fingered 0), a quarter note (G4) (fingered 3), a quarter rest, a quarter note (A4) (fingered 3), a quarter note (B4) (fingered 1), a quarter note (A4) (fingered 2), and a whole note chord (C) (fingered 0). The score includes various musical notations such as fingerings (i, m, 1, 2, 3, 0), dynamics (i, m), and articulation (sul t., nat.).

# Ya lloviendo está

## Marcha

Guitarra

*Canción popular infantil*  
Adaptación de Leonardo Hincapié

Andante ♩ = 85

The musical score is written for guitar in 4/4 time with an Andante tempo of 85 beats per minute. It is divided into three main sections labeled A, B, and C.

- Section A:** Starts with a 4-measure rest, followed by a series of quarter notes and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is indicated. A second ending bracket labeled 'II' spans the final two measures of this section.
- Section B:** Labeled 'B' in a box, it begins with a *sul t.* (sul tasto) marking. It contains a sequence of quarter notes and rests.
- Section C:** Labeled 'C' in a box, it starts with a *nat.* (natural) marking. It features a sequence of quarter notes and rests, including some with fingerings (1, 2).

The score includes measure numbers 8, 13, 21, and 29. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.



# Rosas del sur

## Vals

Score

Juventino Rosas  
Adaptación de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 100

**A** II -----

This system contains the first four measures of the piece. The Bandola part starts with a half note G4 (fingering 0 1) and a half note G4 (fingering 0 1), followed by a triplet of eighth notes G4, A4, and B4 (fingering 3). The Tiple part has a half note D5 (fingering 0) and a half note D5 (fingering 0), followed by two chords: a D6 chord (fingering V) and another D6 chord (fingering V). The Guitarra part has a half note D5 (fingering 0) and a half note D5 (fingering 0), followed by two chords: a D6 chord (fingering a m i) and another D6 chord (fingering a m i). Dynamics include *f* and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. A first ending bracket is shown above the Bandola staff.

5

This system contains measures 5 through 8. The Bnd. part has a half note G4 (fingering 3) and a half note G4 (fingering 0), followed by a half note A4 (fingering 1) and a half note A4 (fingering 1), and finally a half note G4 (fingering 0). The Tip. part has a half note D5 (fingering 0) and a half note D5 (fingering 0), followed by two chords: an A7 chord (fingering 3) and another A7 chord (fingering 0). The Gtr. part has a half note D5 (fingering 0) and a half note D5 (fingering 0), followed by two chords: an A7 chord (fingering 3) and another A7 chord (fingering 0). Dynamics include *f*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

2

Rosas del sur

**B**

Musical score for section B, measures 2-5. The score is for three instruments: Bnd. (Bandoneon), Tip. (Tin Pan), and Gtr. (Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The Bnd. part consists of four measures of half notes: D4 (0), E4 (0), F#4 (3), and G4 (1). The Tip. part consists of four measures of quarter notes: D4 (0), E4 (0), F#4 (3), and G4 (1). The Gtr. part consists of four measures of quarter notes: D4 (0), E4 (0), F#4 (3), and G4 (1). The chord is D6.

Musical score for section B, measures 6-9. The score is for three instruments: Bnd. (Bandoneon), Tip. (Tin Pan), and Gtr. (Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The Bnd. part consists of four measures of half notes: A4 (3), B4 (0), C#5 (3), and D5 (0). The Tip. part consists of four measures of quarter notes: A4 (3), B4 (0), C#5 (3), and D5 (0). The Gtr. part consists of four measures of quarter notes: A4 (3), B4 (0), C#5 (3), and D5 (0). The chord is A7.

**C**

Musical score for section C, measures 10-13. The score is for three instruments: Bnd. (Bandoneon), Tip. (Tin Pan), and Gtr. (Guitar). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The Bnd. part consists of four measures of half notes: D4 (0), E4 (0), F#4 (3), and G4 (1). The Tip. part consists of four measures of quarter notes: D4 (0), E4 (0), F#4 (3), and G4 (1). The Gtr. part consists of four measures of quarter notes: D4 (0), E4 (0), F#4 (3), and G4 (1). The chord is D6.

Rosas del sur

3

20

Bnd.

Tip.

Gtr.

D

Bnd.

Tip.

Gtr.

28

Bnd.

Tip.

Gtr.

# Rosas del sur

## Vals

Bandola

Juventino Rosas  
Adaptación de Leonardo Hincapie

Moderato ♩ = 100

**A** II ----- *Simile*

5 *f*

**B** *p*

13

**C** *f*

20

**D**

27

# Rosas del sur

## Vals

Tiple

Juventino Rosas  
Adaptación de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 100

**A** D6 V V *Simile*

*f*

5 A7

**B** D6

*p*

13 A7

**C** D6

*f*

20 A7

**D** D6

27 A7 D6

# Rosas del sur

## Vals

Guitarra

Juventino Rosas  
Adaptación de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 100

The sheet music is written for guitar in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each representing a different section of the piece:

- Section A:** Starts at measure 1. Chords D6 and A7 are indicated. The first measure has a dynamic marking of *p* (piano) and a hairpin crescendo leading to *f* (forte) at measure 5. A *Simile* marking is placed above the staff. Fingering numbers 0, 3, and 1 are shown under the notes in measures 4, 5, and 6.
- Section B:** Starts at measure 7. Chords D6 and A7 are indicated. Fingering numbers 0, 1, and 3 are shown under the notes in measures 10, 11, and 12.
- Section C:** Starts at measure 13. Chords D6 and A7 are indicated. Fingering numbers 0, 1, and 3 are shown under the notes in measures 16, 17, and 18.
- Section D:** Starts at measure 19. Chords D6 and A7 are indicated. Fingering numbers 0, 1, and 3 are shown under the notes in measures 22, 23, and 24.
- Section E:** Starts at measure 25. Chords A7 and D6 are indicated. The section concludes with a final chord in measure 28.

# Vals Tranquilo

## Vals

Score

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 115

**A**

Bandola

Tiple

Guitarra

5

Bnd.

Tip.

Gtr.

Fine

2

Vals Tranquilo

**B**

Musical score for section B, measures 1-4. The score is for three instruments: Bnd. (Bandoneón), Tip. (Típico), and Gtr. (Guitarra). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The Bnd. part features a melodic line with fingerings 3, 0, 1, 1, 3, 1, 0. The Tip. part features a harmonic accompaniment with chords D, F#m, B7, and Em. The Gtr. part features a bass line with fingerings 0, 3, 1, 2. The word "Simile" is written above the Tip. part.

Musical score for section B, measures 5-8. The score is for three instruments: Bnd., Tip., and Gtr. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The Bnd. part features a melodic line with fingerings 13, 3, 0, 0, 1, 0, 3. The Tip. part features a harmonic accompaniment with chords A7 and D. The Gtr. part features a bass line with fingerings 0, 3, 0, 0.

**C**

Musical score for section C, measures 1-4. The score is for three instruments: Bnd., Tip., and Gtr. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The Bnd. part features a melodic line with fingerings 0, 0, 0, 0, 1, 3, 0. The Tip. part features a harmonic accompaniment with chords D, F#m, B7, and Em. The Gtr. part features a bass line with fingerings 0, 3, 0, 0. The word "Simile" is written above the Tip. part.



Vals Tranquilo

3

21

Bnd. V V

Tip. *i* *0<sup>m</sup>* *i* *0<sup>m</sup>* *2<sup>m</sup>* *i* *0<sup>m</sup>* *2<sup>i</sup>*

Gtr. *p.* *p.* *p.* *p.*

**D**

Bnd. *f*

Tip. *f* *i* *3<sup>m</sup>* *2<sup>i</sup>* *3<sup>m</sup>* *2<sup>i</sup>*

Gtr. *p* *f* *D* *a<sup>m</sup>* *i* *A7*

29

Bnd. **D.C. al Fine**

Tip. *2<sup>i</sup>* *3<sup>m</sup>* *0<sup>i</sup>* *2<sup>i</sup>* *m* *3<sup>i</sup>*

Gtr. *p.* *p.* *p.* *D*

# Vals Tranquilo

## Vals

Bandola

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro  $\text{♩} = 115$ 

**A**

1a. **f**  
2a. **p**

5

**Fine**

**B**

**f**

13

**C**

1a. **f**  
2a. **p**

21

**f**

**D**

**f**

29

**D.C. al Fine**

# Vals Tranquilo

## Vals

Tiple

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 115

**A**

1a. **f**  
2a. **p**

**Fine**

**B**

**f**  
*Simile*

13

**A7** **D**

**C**

1a. **f**  
2a. **p**

21

**Fine**

**D**

**f**

29

**D.C. al Fine**

# Vals Tranquilo

## Vals

Guitarra

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 115

**A**

1a. *f*  
2a. *p*

**B**

5

Fine

**C**

13

1a. *f*  
2a. *p*

21

**D**

D *a m i* A7

29

*f* *p* D D.C. al Fine

Score

# Guabinita

Guabina

Composición de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 100

The musical score is written for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system starts with a first ending bracket labeled 'A' and a repeat sign. The Bandola part begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with grace notes. The Tiple part also starts with a forte (*f*) dynamic and provides harmonic support with chords and grace notes. The Guitarra part includes a section marked 'Simile Guabina' with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section. The second system continues the piece, with the Bandola part marked 'Sul p.' (pizzicato) and ending with a triplet. Chord symbols A and E7 are indicated throughout the score.

2

Guabinita

**B**

Bnd. *nat.*  
*p*

Tip. *D* *E7* *C#m* *F#m* *Bm7* *E7* *Em7* *A7*  
*Simile*

Gtr.

13

Bnd. *f*

Tip. *D m6* *A* *E7* *A*  
*Guabina*  
*p*

Gtr. *D m6* *A* *E7* *A*  
*p*

**C**

Bnd. *f*

Tip. *f* *m* *i* *i* *m*

Gtr. *A m* *E7*  
*f*

Guabinita

3

20 *To Coda*

Musical score for measures 20-23. The score is for three instruments: Bnd. (Bassoon), Tip. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Measure 20 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 21 has a mezzo-forte (*m*) dynamic. Measure 22 has a forte (*f*) dynamic. Measure 23 ends with a *To Coda* instruction. The guitar part includes chords Am and E7. Fingerings are indicated with 'i' and 'm'.

24 *D.S. al Coda*  $\Phi$

Musical score for measures 24-27. The score is for three instruments: Bnd. (Bassoon), Tip. (Trumpet), and Gtr. (Guitar). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. Measure 24 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 25 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 26 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 27 ends with a *To Coda* instruction. The guitar part includes chords Am and E7. Fingerings are indicated with 'i'.

# Guabinita

## Guabina

Bandola

Composición de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 100

The musical score is written for Bandola in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff, labeled 'A', begins with a first ending bracket and a repeat sign. The second staff continues the melody with a 'Sul p.' instruction. The third staff, labeled 'B', features a second ending bracket and a 'nat.' instruction. The fourth staff continues the piece with a 'f' dynamic. The fifth staff, labeled 'C', begins with a first ending bracket and a 'p' dynamic. The sixth staff continues with a 'To Coda' instruction and a 'f' dynamic. The seventh staff shows two first ending options: the first leads back to the beginning, and the second leads to the Coda, marked 'D.S. al Coda'.





Guitarra

# Guabinita

## Guabina

Composición de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 100

**A**

*Simile Guabina*

*p*

*f*

**B**

*p*

**C**

*f*

*To Coda*

**21**

*p*

*D.S. al Coda*

# Cinco Notas

Sanjuanito

Score

Composición de Leonardo Hincapié

Andante ♩ = 85

**A**

Musical score for section A, featuring three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The Bandola part starts with a *mf* dynamic and includes several measures with a 'V' (vibrato) marking. The Tiple part begins in the third measure with a *mf* dynamic and includes fingerings (i, m, i, m, i) and accents. The Guitarra part starts in the fifth measure with a *p* dynamic and includes a *mf* dynamic marking. The score is in 3/4 time and includes a repeat sign at the end.

**B**

Musical score for section B, featuring three staves: Bnd., Tip., and Gtr. The Bnd. part starts with a *f* dynamic and includes a 'V' (vibrato) marking. The Tip. part starts with a *f* dynamic and includes a 'V' (vibrato) marking. The Gtr. part starts with a *f* dynamic and includes a 'V' (vibrato) marking. The score is in 3/4 time and includes a repeat sign at the end. Chord markings include Am and G6/B. The word 'Simile' is used to indicate a similar style or performance.

2

Cinco Notas

Musical score for measures 1-5. The score is for three instruments: Bnd. (Bandoneón), Tip. (Típica), and Gtr. (Guitarra). The Bnd. part starts with a double bar line and a fermata, followed by a series of eighth notes. The Tip. part consists of eighth notes in the first three measures, followed by chords in the last two. The Gtr. part consists of eighth notes in the first three measures, followed by a whole note chord in the last two. A fermata is placed over the final note of the Bnd. part.

Musical score for measures 6-9. The score is for three instruments: Bnd., Tip., and Gtr. The Bnd. part starts with a double bar line and a fermata, followed by a series of eighth notes. The Tip. part consists of eighth notes in the first three measures, followed by chords in the last two. The Gtr. part consists of eighth notes in the first three measures, followed by a whole note chord in the last two. A fermata is placed over the final note of the Bnd. part. The score includes dynamic markings: *1a. f* and *2a. p* for the Bnd. and Tip. parts, and *1a. f* and *2a. p* for the Gtr. part. A box labeled 'C' is placed above the first measure of the Bnd. part.

Musical score for measures 10-13. The score is for three instruments: Bnd., Tip., and Gtr. The Bnd. part starts with a double bar line and a fermata, followed by a series of eighth notes. The Tip. part consists of eighth notes in the first three measures, followed by chords in the last two. The Gtr. part consists of eighth notes in the first three measures, followed by a whole note chord in the last two. A fermata is placed over the final note of the Bnd. part. The score includes dynamic markings: *1a. f* and *2a. p* for the Bnd. and Tip. parts, and *1a. f* and *2a. p* for the Gtr. part. A box labeled 'C' is placed above the first measure of the Bnd. part.

Cinco Notas

3

**D**

Musical score for measures 1-4. The score is for three instruments: Bnd. (Bandoneón), Tip. (Típica), and Gtr. (Guitarra). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Bnd. part starts with a dynamic marking of *f* and includes accents (V) over the first four notes. The Tip. and Gtr. parts play a rhythmic accompaniment. Chord markings C, D, and C are shown above the Tip. and Gtr. staves.

29

Musical score for measures 29-32. The Bnd. part continues with a dynamic marking of *f* and includes accents (V) over the first four notes. The Tip. and Gtr. parts continue with their rhythmic accompaniment. Chord markings D and Am are shown above the Tip. and Gtr. staves.

33

**E**

D.S. al Fine

Musical score for measures 33-36. The Bnd. part starts with a dynamic marking of *p* and includes accents (V) over the first four notes. The Tip. part has a dynamic marking of *p* and includes accents (V) over the first four notes. The Gtr. part has a dynamic marking of *p* and includes accents (V) over the first four notes. Chord markings Am and G/B are shown above the Gtr. staff. The instruction "D.S. al Fine" is written above the Bnd. staff.

4

Cinco Notas

Musical score for measures 37-40. The score is for three instruments: Bnd. (Bandleader), Tip. (Tiple), and Gtr. (Guitar).  
- **Bnd.**: Measures 37-40. Measure 37 has two 'V' marks above the first two notes. The melody consists of eighth notes and quarter notes.  
- **Tip.**: Measures 37-40. A steady eighth-note accompaniment pattern.  
- **Gtr.**: Measures 37-40. A steady eighth-note accompaniment pattern. The word *Simile* is written above the first measure.

Fine

Musical score for measures 41-43. The score is for three instruments: Bnd. (Bandleader), Tip. (Tiple), and Gtr. (Guitar).  
- **Bnd.**: Measures 41-43. Measure 43 has a *ff* dynamic marking. The melody ends with a fermata.  
- **Tip.**: Measures 41-43. Measure 43 has an *Am* chord marking and a *ff* dynamic marking. The accompaniment ends with a fermata.  
- **Gtr.**: Measures 41-43. Measure 43 has an *Am* chord marking and a *ff* dynamic marking. The accompaniment ends with a fermata.

# Cinco Notas

## Sanjuanito

Bandola

Composición de Leonardo Hincapié

Andante ♩ = 85

**A**

*mf*

**B**

*f* *Simile*

**11**

**C**

1a. *f*  
2a. *p*

**20**

**D**

*f*

**29**

2

Cinco Notas

The musical score is written on two staves. The first staff begins at measure 33 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a first ending bracket and a second ending bracket. A box containing the letter 'E' is positioned above the staff. The instruction 'D.S. al Fine' is written below the staff. The music then transitions to a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff begins at measure 38 and continues the rhythmic pattern, ending with a forte (*ff*) dynamic and a fermata over the final note, followed by the word 'Fine'.



# Cinco Notas

## Sanjuanito

Tiple

Composición de Leonardo Hincapié

Andante ♩ = 85

**A**

*mf*

**B**

*f*

11

**C**

*1a. f*  
*2a. p*

20

25

29

2

Cinco Notas

33

2.

D.S. al Fine

**D**

*p* *cresc.*

39

*ff*

Am

Fine

The musical score is written on two staves. The first staff begins at measure 33 with a treble clef and a key signature of one flat. It features a first ending bracket with a '2.' above it, followed by a double bar line and a 'D.S. al Fine' instruction. A boxed 'D' chord symbol is placed above the staff. The melody consists of five eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff begins at measure 39 with a treble clef and a key signature of one flat. It continues the five-note melody. The final measure contains a chord marked 'Am' above the staff and a 'Fine' instruction with a fermata over the final note. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed below the staff.

# Cinco Notas

## Sanjuanito

Guitarra

Composición de Leonardo Hincapié

Andante ♩ = 85

**A**

**B**

**C**

**D**

**E**

2

Cinco Notas

**E**

*Simile*

*p cresc.*

40

*Am*

*ff*

**Fine**

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It starts with a boxed letter 'E' above the staff. The first two measures contain chords, followed by a series of five eighth notes. The word 'Simile' is written above the staff. The second staff starts at measure 40 and continues the eighth-note sequence. It includes a 'p cresc.' dynamic marking at the beginning, an 'Am' chord marking above the staff, and a 'ff' dynamic marking below the staff. The piece concludes with a fermata over the final note and the word 'Fine' above the staff.

# Vivaracho

Torbellino

Score

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 125

**A**

Bandola

Tiple

Guitarra

*p*

*f*

*Simile*

Bnd.

Tip.

Gtr.

*f*

*m*

*m*

*m*

*i*

*m*

*Simile*

2 Vivaracho

Musical notation for measures 9-12. The Bnd. part starts with a dynamic marking of *f* and includes a first ending bracket (II) over measures 9 and 10. The Tip. and Gtr. parts provide accompaniment. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated above the Bnd. staff.

Musical notation for measures 13-16. The Bnd. part continues with a dynamic marking of *f*. The Tip. and Gtr. parts continue their accompaniment. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated above the Bnd. staff.

**B**

Musical notation for measures 17-20. The Bnd. part includes a dynamic marking of *f* and a section labeled *Torbellino*. The Tip. part includes a dynamic marking of *f* and a section labeled *Simile*. The Gtr. part includes a dynamic marking of *f* and a section labeled *Simile*. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated above the Bnd. staff. Chord symbols G, C, and D7 are present above the Tip. staff.

Vivaracho

3

21

Bnd. *pizz.* *p* *nat.*

Tip. *p*

Gtr. *Mute* *nat.* *p*

D7 G C D7 G C

25

Bnd. 1. *f* 2. *f*

Tip. *f*

Gtr. *f*

D7 D7 G G7

C

Bnd.

Tip. C Fmaj7 G7 C Fmaj7 G7

Gtr.

4 Vivaracho

**D**

Bnd. *f*

Tip. *f*

Gtr. *f* *Simile*

Bnd. *p*

Tip. *p*

Gtr. *p*

40 **To Coda**

Bnd.

Tip.

Gtr.



Vivaracho

5

**E** D.C. al Coda

Bnd. *f*

Tip. *f*

Gtr. *f*

C Fmaj7 G7 C Fmaj7 G

48

Bnd. *f*

Tip. *f*

Gtr. *f*

C Fmaj7 G7 C

# Vivaracho

Torbellino

Bandola

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 125

The musical score for "Vivaracho" is written for Bandola in the Torbellino style. It is in 3/4 time and the key of D major. The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 125 beats per minute. The score is divided into five staves, each containing specific musical notations and performance instructions:

- Staff 1 (Measures 1-12):** Labeled with a boxed "A". It begins with a whole rest marked "8". The music starts with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Techniques include vibrato (V) and a second ending marked "II" with a dashed line.
- Staff 2 (Measures 13-19):** Labeled with a boxed "B". It continues with a forte (*f*) dynamic. It features a first ending marked "1." and a second ending marked "2.".
- Staff 3 (Measures 20-25):** Labeled with a boxed "C". It starts with a piano (*p*) dynamic and includes a "pizz." (pizzicato) instruction. It features a first ending marked "1." and a second ending marked "2.".
- Staff 4 (Measures 26-33):** Labeled with a boxed "D". It begins with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. It features a first ending marked "1." and a second ending marked "2.".
- Staff 5 (Measures 34-40):** Continues the piece with various rhythmic patterns and fingerings.

2

Vivaracho

39 *p* *V* *To Coda*

**E** *f* *D.C. al Coda* *f* *V*

# Vivaracho

## Torbellino

Tiple

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 125

**A**

**B**

Torbellino

**C** C Fmaj7 G7 C Fmaj7 G7 **D** C Fmaj7 G7

34 C Fmaj7 G7 C Fmaj7 G7 C Fmaj7 G7

2 Vivaracho

The image shows a musical score for a piece titled "Vivaracho". It consists of two systems of music. The first system starts at measure 40 and ends with a double bar line. Above the staff, the chords C, Fmaj7, and G7 are indicated. A box containing the letter "E" is positioned above the staff at the end of the first system. The second system starts at measure 46 and ends with a double bar line. Above the staff, the chords C, Fmaj7, G, and C are indicated. The text "D.C. al Coda" is written above the staff between measures 46 and 47. The dynamics *f* are marked below the staff at the beginning of the second system and below the first system. The word "To Coda" is written above the staff at the end of the first system.

40 C Fmaj7 G7 C Fmaj7 G7 **To Coda** **E** C Fmaj7 G7 *f*

46 C Fmaj7 G **D.C. al Coda** C Fmaj7 G7 C *f*

# Vivaracho

Torbellino

Guitarra

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 125

**A**

*p* *f* *Simile*

**B**

*f* *Simile* *Mute* *p*

23

*nat.* *f* *f*

**C** **D**

*f*

34 *Simile*

*p*

2

Vivaracho

40 To Coda E

46 D.C. al Coda  $\oplus$

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for the piece 'Vivaracho'. The first staff, starting at measure 40, contains a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f* at the end. A boxed 'E' is placed above the staff, and the text 'To Coda' is written above the staff. The second staff, starting at measure 46, begins with a fermata over a note, followed by a double bar line and the text 'D.C. al Coda' with a circled cross symbol. The notation continues with eighth notes and a dynamic marking of *f*.

# Desvelo

Pasillo

Score

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 125

**A**

The musical score is written for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 125 beats per minute. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system is marked with a box containing the letter 'A'.  
- **Bandola:** The first system starts with a *mf* dynamic and includes vibrato markings ('V') over the first and fourth measures. The second system continues with a *mf* dynamic.  
- **Tiple:** The first system starts with a *mf* dynamic and includes vibrato markings ('V') over the first and second measures. The second system includes a *Simile* instruction and an *Am* chord marking.  
- **Guitarra:** The first system starts with a *p* dynamic, indicated by a dashed line, and then moves to *mf*. The second system continues with a *mf* dynamic.  
The second system of the score (measures 5-8) features:  
- **Bandola:** Starts with a *mf* dynamic and includes a vibrato marking ('V') over the second measure.  
- **Tiple:** Starts with a *mf* dynamic and includes an *Em* chord marking in the first measure and a *B7* chord marking in the third measure.  
- **Gtr.:** Continues with a *mf* dynamic.



2

Desvelo

9

Bnd. *f*

Tip. *Pasillo*  
*Am* *V* *V* *V* *f* *Simile* *Em*

Gtr. *Am7* *a* *m* *i* *f* *Em*

13

Bnd. 1.

Tip. *B7* *i* *m* *m* *i* *m*

Gtr. *B7* *Em*

17

Bnd. 2. **B** *f*

Tip. *m* *f* *i*

Gtr. *Am7* *D7* *G* *f*

Desvelo

3

21

Bnd. *p* Sul t.

Tip. *p* Sul t.

Gtr. *p* G/B Am7 D7 B7/D#

25

Bnd. *mf* Pasillo Am Em

Tip. *mf* E Am7 Em

Gtr. *mf* E Am7 Em

29

Bnd.

Tip. B7 Em

Gtr. B7 Em

4 Desvelo

C

33

Bnd. 1. 2. *f*

Tip. *i m* *f*

Gtr. 0 2 3 2 3 *f* Em Am7

37

Bnd. 2 4 2 3

Tip. *i*

Gtr. B7 Em Em/G Am7

41

Bnd. 1. 2. *B7 Em*

Tip. *i a*

Gtr. B7 Em Em B7 Em

# Desvelo

Pasillo

Bandola

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro  $\text{♩} = 125$ 

**A**

*mf*

7

*f*

13

1. 2.

**B**

*f* *p* Sul t.

24

*mf*

30

1. 2.

2

Desvelo

C

Musical notation for the first staff of 'Desvelo'. It is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a repeat sign. The first measure contains a quarter note G4 with a fingering of 1 and a triplet of eighth notes A4, B4, and C5. The second measure contains a quarter note D5 with a fingering of 3 and a quarter note E5 with a fingering of 2. The third measure contains a quarter note F#5 with a fingering of 1, a quarter note G5 with a fingering of 2, a quarter note A5 with a fingering of 4, and a quarter note B5 with a fingering of 2. The fourth measure contains a half note C6. The fifth measure contains a quarter note D5 with a fingering of 1, a quarter note E5 with a fingering of 3, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The sixth measure contains a quarter note A5 with a fingering of 3, a quarter note B5, and a quarter note C6. The piece ends with a fermata over the final note. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure.

Musical notation for the second staff of 'Desvelo'. It is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a first ending bracket over measures 1 and 2, and a second ending bracket over measures 3 and 4. The first ending consists of a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second ending consists of a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piece ends with a double bar line.

# Desvelo

Pasillo

Tiple

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 125

**A** Em Am Em

*mf*

7 B7 Pasillo Am Em

*f*

13 B7

*f*

**B** Sul t. -----

*f* *p*

24 Pasillo Am Em

*mf*

2

Desvelo

30

B7 Em

*i*<sup>1.</sup> *m*

C

*f* *i* *m* *i* *m* *i*

41

1. 2. *i* *m* *i* *a* B7 Em

# Desvelo

Pasillo

Guitarra

Composición de Leonardo Hincapié

Allegro ♩ = 125

**A**

**B**



2

Desvelo

30

B7 Em

1. 2.

C

Em Am7 B7 Em

*f*

39

Em/G Am7 B7 Em

43

2. Em B7 Em

# Remolino

Bambuco

Score

Composición de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 90

**A**

This system contains the first five measures of the piece. It features three staves: Bandola, Tiple, and Guitarra. The Bandola staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests, and a *mf* dynamic. The Tiple staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with chords and a *mf* dynamic. The Guitarra staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with chords and a *mf* dynamic. Chords are labeled as Sul p. C, G, Am, Em, and Fmaj7. There are also some 'V' markings above the Bandola staff.

This system contains measures 6 through 10. It features three staves: Bnd., Tip., and Gtr. The Bnd. staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests, and a *f* dynamic. The Tip. staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests, and a *f* dynamic. The Gtr. staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with notes and rests, and a *f* dynamic. Chords are labeled as C, G, nat., Bambuco C, G, and Simile G/B. There are also some 'V' markings above the Bnd. staff and some 'a', 'm', 'i' markings above the Gtr. staff.

2

Remolino

Musical score for measures 1-4. Instruments: Bnd., Tip., Gtr. Chords: E7, Am, Fmaj7, C.

Musical score for measures 15-19. Instruments: Bnd., Tip., Gtr. Chords: G, Am, Fmaj7, Em. Includes a section marker 'B' and dynamic marking 'p'.

Musical score for measures 20-24. Instruments: Bnd., Tip., Gtr. Chords: C, D7, G.

Remolino

3

**C**

This system contains the first four measures of the piece. It features three staves: Bnd. (Bandoneon), Tip. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The Bnd. staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Tip. and Gtr. staves have a treble clef and a 3/4 time signature. The Bnd. staff starts with a *f* dynamic and includes a *Bambuco* instruction. The Tip. staff starts with a *f* dynamic and includes a *Bambuco* instruction. The Gtr. staff starts with a *f* dynamic. The music is in C major. The first measure has a 3-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4. The second measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note B4 and a quarter note C5. The third measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note D5 and a quarter note E5. The fourth measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note F5 and a quarter note G5. The Bnd. staff has a *V* (vibrato) marking over the first measure. The Tip. staff has a *V* marking over the first measure. The Gtr. staff has a *V* marking over the first measure. The Bnd. staff has a *2* marking over the second measure. The Tip. staff has a *2* marking over the second measure. The Gtr. staff has a *2* marking over the second measure. The Bnd. staff has a *3* marking over the third measure. The Tip. staff has a *3* marking over the third measure. The Gtr. staff has a *3* marking over the third measure. The Bnd. staff has a *3* marking over the fourth measure. The Tip. staff has a *3* marking over the fourth measure. The Gtr. staff has a *3* marking over the fourth measure. The Bnd. staff has a *f* dynamic marking. The Tip. staff has a *f* dynamic marking. The Gtr. staff has a *f* dynamic marking. The Bnd. staff has a *Bambuco* instruction. The Tip. staff has a *Bambuco* instruction. The Gtr. staff has a *Bambuco* instruction. The Bnd. staff has a *Simile* instruction. The Tip. staff has a *Simile* instruction. The Gtr. staff has a *Simile* instruction. The Bnd. staff has a *G* chord marking. The Tip. staff has a *G* chord marking. The Gtr. staff has a *G* chord marking. The Bnd. staff has an *Em* chord marking. The Tip. staff has an *Em* chord marking. The Gtr. staff has an *Em* chord marking. The Bnd. staff has an *Am* chord marking. The Tip. staff has an *Am* chord marking. The Gtr. staff has an *Am7* chord marking.

**To Coda**

This system contains measures 29 through 32. It features three staves: Bnd. (Bandoneon), Tip. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The Bnd. staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Tip. and Gtr. staves have a treble clef and a 3/4 time signature. The Bnd. staff starts with a *f* dynamic. The Tip. staff starts with a *f* dynamic. The Gtr. staff starts with a *f* dynamic. The music is in C major. The first measure has a 3-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4. The second measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note B4 and a quarter note C5. The third measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note D5 and a quarter note E5. The fourth measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note F5 and a quarter note G5. The Bnd. staff has a *1.* marking over the first measure. The Tip. staff has a *1.* marking over the first measure. The Gtr. staff has a *1.* marking over the first measure. The Bnd. staff has a *F maj7* chord marking. The Tip. staff has a *F maj7* chord marking. The Gtr. staff has a *F maj7* chord marking. The Bnd. staff has a *G* chord marking. The Tip. staff has a *G* chord marking. The Gtr. staff has a *G* chord marking. The Bnd. staff has a *C* chord marking. The Tip. staff has a *C* chord marking. The Gtr. staff has a *C* chord marking. The Bnd. staff has a *3* marking over the second measure. The Tip. staff has a *3* marking over the second measure. The Gtr. staff has a *3* marking over the second measure. The Bnd. staff has a *3* marking over the third measure. The Tip. staff has a *3* marking over the third measure. The Gtr. staff has a *3* marking over the third measure. The Bnd. staff has a *3* marking over the fourth measure. The Tip. staff has a *3* marking over the fourth measure. The Gtr. staff has a *3* marking over the fourth measure. The Bnd. staff has a *f* dynamic marking. The Tip. staff has a *f* dynamic marking. The Gtr. staff has a *f* dynamic marking. The Bnd. staff has a *To Coda* instruction. The Tip. staff has a *To Coda* instruction. The Gtr. staff has a *To Coda* instruction. The Bnd. staff has a *F maj7* chord marking. The Tip. staff has a *F maj7* chord marking. The Gtr. staff has a *F maj7* chord marking. The Bnd. staff has a *G* chord marking. The Tip. staff has a *G* chord marking. The Gtr. staff has a *G* chord marking. The Bnd. staff has a *C* chord marking. The Tip. staff has a *C* chord marking. The Gtr. staff has a *C* chord marking.

**D.C. al Coda**

This system contains measures 33 through 36. It features three staves: Bnd. (Bandoneon), Tip. (Tiple), and Gtr. (Guitar). The Bnd. staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Tip. and Gtr. staves have a treble clef and a 3/4 time signature. The Bnd. staff starts with a *f* dynamic. The Tip. staff starts with a *f* dynamic. The Gtr. staff starts with a *f* dynamic. The music is in C major. The first measure has a 3-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4. The second measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note B4 and a quarter note C5. The third measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note D5 and a quarter note E5. The fourth measure has a 2-measure rest for the Bnd. and Tip. parts, followed by a quarter note F5 and a quarter note G5. The Bnd. staff has a *2.* marking over the first measure. The Tip. staff has a *2.* marking over the first measure. The Gtr. staff has a *2.* marking over the first measure. The Bnd. staff has a *2.* marking over the second measure. The Tip. staff has a *2.* marking over the second measure. The Gtr. staff has a *2.* marking over the second measure. The Bnd. staff has a *2.* marking over the third measure. The Tip. staff has a *2.* marking over the third measure. The Gtr. staff has a *2.* marking over the third measure. The Bnd. staff has a *2.* marking over the fourth measure. The Tip. staff has a *2.* marking over the fourth measure. The Gtr. staff has a *2.* marking over the fourth measure. The Bnd. staff has a *f* dynamic marking. The Tip. staff has a *f* dynamic marking. The Gtr. staff has a *f* dynamic marking. The Bnd. staff has a *D.C. al Coda* instruction. The Tip. staff has a *D.C. al Coda* instruction. The Gtr. staff has a *D.C. al Coda* instruction. The Bnd. staff has a *C* chord marking. The Tip. staff has a *C* chord marking. The Gtr. staff has a *C* chord marking. The Bnd. staff has a *F maj7* chord marking. The Tip. staff has a *F maj7* chord marking. The Gtr. staff has a *F maj7* chord marking. The Bnd. staff has a *F m6* chord marking. The Tip. staff has a *F m6* chord marking. The Gtr. staff has a *F m6* chord marking.

# Remolino

Bambuco

Bandola

Composición de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 90

**A**



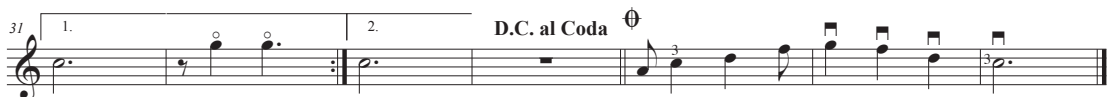
**B**



**C**



31



# Remolino

Bambuco

Tiple

Composición de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 90

**A** Sul p. ----- C G Am Em F maj7 C G ----- nat.

**B** br. ----- Am Em F maj7 C

**C** Bambuco Simile  
F maj7 G

**To Coda** 1. C

**D.C. al Coda** 2. C F maj7 F m6

# Remolino

Bambuco

Guitarra

Composición de Leonardo Hincapié

Moderato ♩ = 90

A



*Bambuco* *Simile*  
C <sup>a</sup> <sub>m</sub> <sub>i</sub> G/B E7 Am7 Fmaj7 C

9 *f* *p*

15 *p*

**B**

21 *f*

*Bambuco* *Simile*  
C Fmaj7 G

**C**

27 *f*

Em Am7 Fmaj7 G **To Coda** 1. C

33 *f*

2. C **D.C. al Coda** Fmaj7 Fm6

# Nostálgica

Danza

Score

Composición de Leonardo Hincapié


Largo  $\text{♩} = 50$




The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Bandola, Tiple, and Guitarra. The Bandola part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with fingerings 4, 3, and 2. The Tiple part also starts with *mf* and includes fingerings *i*, *m*, and *i*. The Guitarra part includes chords Am7 and Dm6, with fingerings *a*, *m*, and *i*, and dynamics *p* and *mf*. The second system includes parts for Bnd., Tip., and Gtr. The Bnd. part continues the melodic line with fingerings 5, 0, 3, and 2. The Tip. part includes fingerings *i*, *m*, 3, 2, and 1. The Gtr. part includes chords E and Am7, with fingerings 3, 2, and 3.



2 Nostálgica

Bnd.   
Tip.   
Gtr. 

Bnd.   
Tip.   
Gtr. 

Bnd.   
Tip.   
Gtr. 

Nostálgica

3

22

Bnd. *p* 3

Tip. *p* 3 *br.* E7 Am *i* *m*

Gtr. E Am7 *p* 2 3

26

Bnd. *f* 3 2 *b* 3 *mp*

Tip. *f* 3 3 *mp* Dm6

Gtr. A7 Dm6 *f* *mp*

30

Bnd. 1. 2.

Tip. Dm6 E7 Dm6 E7

Gtr. Am7 Am7 3 2 3

4 Nostálgica

Bnd. *mf*

Tip. *mf*

Gtr. *mf*

Am7 Dm6

Bnd. *mf*

Tip. *mf*

Gtr. *mf*

E Am7

Bnd. *mf*

Tip. *mf*

Gtr. *mf*

Am7 Dm6

Nostálgica

5

47

Bnd.

Tip.

Gtr.

E7

E7

A maj7

E

A maj7

50

Bnd.

Tip.

Gtr.

*f*

A maj7

C#m7

A maj7

C#m7

Bm7

54

Bnd.

Tip.

Gtr.

*p*

*br.*  
E7

A maj7

Sul t.  
E7

E7/G#

A maj7

6

Nostálgica

58

Bnd. *f*

Tip. *f*

Gtr. *f*

Em7 A7 Dmaj7

62

Bnd.

Tip. Dm A maj7 E7

Gtr. Dm A maj7 E7

65

Bnd. 1. 2. *rit.* *p*

Tip. A maj7 A maj7 A maj7(add 13) *p*

Gtr. A maj7 A maj7(add 13) *p*

# Nostálgica

Danza

Bandola

Composición de Leonardo Hincapié

Largo  $\text{♩} = 50$

The musical score for 'Nostálgica' is written for Bandola in treble clef, 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'Largo' and a quarter note equal to 50 beats. The score consists of seven staves of music, each starting with a measure number (1, 6, 11, 16, 21, 26, 31). The music features various fingerings (1-4) and accents (V). Dynamics include *mf*, *p*, *f*, and *mp*. There are two first and second endings, each marked with '1.' and '2.'. The score concludes with a final *mf* dynamic marking.

2

Nostálgica

Musical staff 36-40: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 36 starts with a half note G4. Measure 37 has a half note A4. Measure 38 has a half note B4. Measure 39 has a whole rest. Measure 40 has a half note C5 with a 0 above it, followed by a quarter note B4 with a 3 above it, and a quarter note A4 with a 2 above it.

Musical staff 41-45: Treble clef. Measure 41 has a whole rest. Measure 42 has a whole rest. Measure 43 has a half note G4. Measure 44 has a half note A4 with a V above it. Measure 45 has a half note B4 with a 1 above it, followed by a quarter note C5 with a 2 above it, and a quarter note B4 with a 3 above it.

Musical staff 46-50: Treble clef. Measure 46 has a whole rest. Measure 47 has a half note G4 with a 1 above it, followed by a quarter note A4 with a 2 above it. Measure 48 has a half note B4 with a 3 above it. Measure 49 has a half note C5 with a 4 above it. Measure 50 has a whole rest.

Musical staff 51-55: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 51 starts with a half note G4 with a 0 above it, followed by a quarter note A4 with a 3 above it, and a quarter note B4 with a V above it. Measure 52 has a half note C5 with a 1 above it, followed by a quarter note B4 with a 3 above it. Measure 53 has a half note A4. Measure 54 has a whole rest. Measure 55 has a half note G4 with a p below it.

Musical staff 56-60: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 56 has a half note G4, followed by a quarter note A4 with a 2 above it, and a quarter note B4 with a 3 above it. Measure 57 has a whole rest. Measure 58 has a half note C5 with a 2 above it, followed by a quarter note B4 with a 4 above it. Measure 59 has a half note A4 with a 4 above it. Measure 60 has a whole rest.

Musical staff 61-65: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 61 has a quarter note G4 with a 4 above it, followed by a quarter note A4 with a 2 above it, and a quarter note B4 with a 2 above it. Measure 62 has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a 2 above it, a quarter note A4 with a 2 above it, and a quarter note B4 with a 2 above it. Measure 63 has a quarter note C5 with a 1 above it, followed by a quarter note B4 with a 4 above it, and a quarter note A4 with a 1 above it. Measure 64 has a quarter note G4 with a 0 above it, followed by a quarter note A4 with a 1 above it, and a quarter note B4 with a 4 above it. Measure 65 has a whole rest.

Musical staff 66-70: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 66 has a whole rest. Measure 67 has a whole rest. Measure 68 has a half note G4 with a 2 above it, followed by a quarter note A4 with a 2 above it, and a quarter note B4 with a 2 above it. Measure 69 has a half note C5 with a 1 above it, followed by a quarter note B4 with a 4 above it, and a quarter note A4 with a 1 above it. Measure 70 has a whole rest with a p below it.

# Nostálgica

Danza

Tiple

Composición de Leonardo Hincapié

Largo  $\text{♩} = 50$

The musical score for 'Nostálgica' is written for Tiple in 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Largo' with a quarter note equal to 50. The first measure is marked with a dynamic of *mf* and includes fingering numbers 1 and 2. The second staff continues the melody with a measure marked '6'. The third staff features a series of chords: E7, E7, and Am7, with fingering numbers 1, 3, 4, and 4. The fourth staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) with chords Dm6, E7, and Dm6, marked with a dynamic of *mf* and a 'ritmo' (ritardando) marking. The fifth staff starts with a dynamic of *p* and includes a triplet of eighth notes, followed by chords E7 and Am, with a 'br.' (breve) marking. The sixth staff begins with a dynamic of *f* and includes a triplet of eighth notes, followed by a chord Dm6 and a dynamic of *mp*. The seventh staff contains a first ending (1.) and a second ending (2.) with chords Dm6 and E7, followed by a measure marked with a dynamic of *mf* and fingering numbers 1 and 2.



2 Nostálgica

36

41

46

51

56

61

66

# Nostálgica

Danza

Guitarra

Composición de Leonardo Hincapié

Largo  $\text{♩} = 50$

Am7 *mf* *p* *a* *m* *7* Dm6 E

6 Am7 Am7

11 Dm6 E Am7

16 1. 2. Am7 Dm6 *mf*

21 E Am7 *p*

26 A7 Dm6 Am7 *f* *mp*

31 Am7 1. 2. Am7 *a* *m* *7* *mf*

2

Nostálgica

The musical score for 'Nostálgica' is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 36-40) features chords Dm6 and E. The second staff (measures 41-45) features Am7 and Dm6. The third staff (measures 46-50) features E and Amaj7. The fourth staff (measures 51-55) features Amaj7, C#m7, Bm7, and E7 with a 'Sul t.' marking. The fifth staff (measures 56-60) features E7/G# and Amaj7. The sixth staff (measures 61-65) features Dmaj7, Dm, Amaj7, and E7. The seventh staff (measures 66-70) features Amaj7(add 13) and includes a 'rit.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* and *p*.

### Y ¿Al Final en Qué Quedamos?

Después de recopilar, investigar, analizar y dialogar sobre los elementos tenidos en cuenta para esta cartilla, queda claro que aún hay un largo camino por recorrer en la enseñanza de la bandola, el tiple y la guitarra en el contexto del trío tradicional andino colombiano, si bien se han dado avances significativos en cuanto a técnicas y grañas para estos cordófonos, el aspecto del repertorio para la iniciación sigue siendo un punto bastante neurálgico en lo referente a la cantidad. No obstante, es un hecho plausible la dedicación y el esfuerzo que ha realizado cada una de las personas que se han aventurado a pensar el aspecto pedagógico de estos instrumentos, aportando manuales, métodos y repertorios que son referente para este y otro tipo de trabajos. A instituciones que han propiciado espacios de investigación, discusión y difusión de las músicas tradicionales en nuestra región tales como el *Grupo de investigación Músicas Regionales* de la Universidad de Antioquia, al *Instituto de cultura y patrimonio de Antioquia*, alcaldías municipales a instituciones públicas y privadas y al esfuerzo de muchas personas, que de manera anónima, han querido que se preserve y fortalezca la práctica de las músicas tradicionales en cada una de sus manifestaciones.

### Bibliografía

Arcila Rojas, C. (2016). El cuerpo sensible - David Le Breton. *Ciencias Sociales Y Educación*, 5(9), 221-234. Recuperado a partir de [https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias\\_Sociales/article/view/2049](https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/view/2049)

Custodio y Cano-Campos. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. Artículo perteneciente a la revista *Neuropsiquiatr* 80 (1), 2017. 60-69 recuperado a partir de <http://www.scielo.org.pe/pdf/rnp/v80n1/a08v80n1>

De la Pava, J.J. (2020). Las músicas andinas colombianas en los albores del siglo XXI. Editorial Universidad Industrial de Santander.

Gardner, H. (2017). Estructuras de la mente, teoría de las inteligencias múltiples. Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez, B. (2019) Fundamentos de dirección, material de apoyo. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional.

Londoño, M. Tobón, A. Franco.J. (2007).. A los niños de todas las edades, Música de los andes de Colombia. Gobernación de Antioquia, Secretaria de Educación para la cultura, Dirección de fomento a la cultura.

López, R. (2018). El ensamble instrumental como generador de habilidades musicales. Repositorio Universidad Agustiniana.

Maganto, M. y Cruz, S. (2003). Ejercicios prácticos de evaluación psicológica: concepto, proceso y aplicación en las áreas del desarrollo y de la inteligencia / coord. por Carmen Moreno Rosset, 2003, ISBN 84-96094-17-0, págs. 23-29

Marín, García (2000). Música y palabra, Ritmo, entonación y lenguaje popular. Editorial Universidad de Antioquia.

Marín, Misas, Tobón (2000). Juguemos a la música, Ejercicios para la enseñanza musical. Editorial Universidad de Antioquia.

Miñana, C. (1998). Formación Artística Elementos para un debate I seminario nacional de formación artística y cultural. Ministerio de Cultura 2000.

Orff, C. (1930). Método Orff. Schulwerk.

Palacio Villa (2006). León Cardona García - 12 obras para banda “entre la música y la música”/semblanza de un creador. Gobernación de Antioquia en unión con la facultad de artes de la universidad de Antioquia.

Puerta, D. (1988). Los caminos del tiple. Editorial. Ediciones AMP damel

Rendón, H. (2015). Toques y Retoques, Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia. Universidad de Antioquia.

Rendón, López, Tobón, Mora, Cortéz (2014). Cuerdas Vivas, Utopías de bandolas, tiples y guitarras en Antioquia. Editorial Universidad de Antioquia.

Rendón, Tobón (2013). Tiple Bandola, Discusiones sobre grañas para cordófonos colombianos. Universidad de Antioquia.

Tobón, A. (2005). Cuerdas Andinas Colombianas, Versiones de Jesús Zapata Builes para Bandola, Tiple y Guitarra. Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Editorial Universidad de Antioquia.

Tobón. A, Londoño, M. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. Artículo perteneciente a Artes, La Revista. N7/Volumen 4/Enero-Junio 2004. P. 44-P.68

## Webgrafía

Educación musical en Colombia (2017)

<https://www.emagister.com.co/blog/los-retos-de-la-educacion-musical-en-colombia/>

Festiandina-Red de Festivales (2007)

<http://festiandina.com/>

Historia de la guitarra (2015)

[Historia de la guitarra \(uva.es\)](http://www.uva.es/historia-de-la-guitarra)

Historia de la guitarra y los guitarristas españoles (2017)

[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=KGozDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=LA+GUITARRA&ots=5Ab5LsQrau&sig=eM-s665iAKFLg-IM6c3c4RKs\\_vs#v=onepage&q=LA%20GUITARRA&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=KGozDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=LA+GUITARRA&ots=5Ab5LsQrau&sig=eM-s665iAKFLg-IM6c3c4RKs_vs#v=onepage&q=LA%20GUITARRA&f=false)

Investigación y ciencia (2013)

<https://www.investigacionyciencia.es/noticias/cmo-procesa-el-cerebro-los-errores-11507>

Laboratorio de felicidad (2018)

[https://elpais.com/elpais/2018/10/01/laboratorio\\_de\\_felicidad/1538408312\\_021408.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/01/laboratorio_de_felicidad/1538408312_021408.html)

Música Andina de Colombia (2013)

[https://musica-andina-de-colombia.webnode.com.co/news/festival-nacional-de-trios-andino-colombiano-oriol-rangel/?utm\\_source=copy&utm\\_medium=paste&utm\\_campaign=copypaste&utm\\_content=http%3A%2F%2Fmusica-andina-de-colombia.webnode.com.co%2Fnews%2Ffestival-nacional-de-trios-andino-colombiano-oriol-rangel%2F](https://musica-andina-de-colombia.webnode.com.co/news/festival-nacional-de-trios-andino-colombiano-oriol-rangel/?utm_source=copy&utm_medium=paste&utm_campaign=copypaste&utm_content=http%3A%2F%2Fmusica-andina-de-colombia.webnode.com.co%2Fnews%2Ffestival-nacional-de-trios-andino-colombiano-oriol-rangel%2F)

MúsicaAndina(Colombia) (2021)

[https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_andina\\_\(Colombia\)](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_andina_(Colombia))

Neurociencias y Educación (2017)

<https://www.infobae.com/salud/ciencia/2017/08/24/neurociencias-y-educacion-que-es-importante-para-el-aprendizaje/#:~:text=Las%20neurociencias%20pueden%20realizar%20importantes,creatividad%20y%20la%20emoci%C3%B3n%2C%20entre>