

Bandola sola, solo bandola.

La bandola andina colombiana sola, una apuesta para enriquecer sus posibilidades técnicas e interpretativas

William Humberto Posada Estrada

Asesor

Dr. Alejandro Tobón Restrepo

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Música

Licenciatura en Música

2017

Agradecimientos:

La música, compañera imprescindible: desde que tenía 9 años empecé este camino y es así como de la mano de la bandola me acerqué a las músicas de los andes colombianos, pero por supuesto no lo hice solo. Y aquí quiero mencionar las personas y entidades responsables de que este sendero siga haciendo en mi vida honda huella.

Primero mis padres, Delio y Rocío, ejemplos de tenacidad, amor y constancia, quienes con su apoyo incondicional hicieron y hacen que crea en lo que soy y en lo que anhelo; mi hermano Germán quién me invitó a compartir junto con él este mundo maravilloso de la música y la bandola el cual disfrutamos día a día. Nuestra maestra María Teresa Parra Gil, símbolo de esfuerzo, responsabilidad y entrega; quién llegó a un colegio con un énfasis comercial como era el Liceo Aquilino Bedoya de Pereira, y de la mano de su buen trabajo, ideas y apoyo de las directivas terminó graduando bachilleres con énfasis artístico.

La bandola y la música me han llevado por caminos fascinantes, es así como pasé por la ciudad de Cali en busca de continuar germinando esa semilla plantada en mí desde el colegio, allí tuve experiencias enriquecedoras como persona y para mi quehacer musical, Instituciones como el IPC de Cali y la Universidad del Valle, continuaron regando esta semilla. Este camino académico ligado a lo popular continúa en la Universidad de Antioquia, lugar que quiero enormemente porque desde que llegué, encontré un espacio para expresar con la música lo que soy, siento y vivo. Es así como en el trasegar del estudio de la música en este universo que es la universidad, convergen multiplicidad de pensamientos, vivencias, culturas y se da el encuentro entre colegas para hacer colectivamente.

Es aquí donde aparecen Nelson Montoya, Wilson Luján y Mauricio Urrego con el Trío Picaporte, agrupación con la cual he vivido y sigo viviendo experiencias de aprendizaje, música y amistad.

Amistad que se abre como una “Puerta mágica” y por la cual entran a mi vida personas y entidades que son muy importantes en esta etapa universitaria así quiero mencionar en primer lugar a Cristina y Laura Marín dos personas con las que he aprendido qué es ser un amigo incondicional; además me han brindado ejemplo de dedicación, valentía y constancia; a su lado este paso por el pregrado en la universidad se me hizo corto, ameno, placentero y agradable. Y es así de la mano de estas grandes amigas como llegan a mi vida personas muy especiales entre las que quiero mencionar a Sonia Martínez, María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón, quienes con su Sabiduría y consejos iluminan mi vida y hacen que mi música sea más honesta, transparente y que nazca del corazón.

Quisiera por último agradecerle a mi hermana Johana y su esposo Óscar por todo su apoyo, a mis sobrinos Jorge y Sebastián pues inyectan en mí esa bonita energía de ser niño, de la sorpresa, de la creatividad y del juego; a los maestros que han aportado a mi formación como persona y como músico, a la Universidad de Antioquia por permitir que le crezcan alas a mis sueños y por enseñarles a volar; a Dios porque soy un privilegiado por tener la música y personas con quien compartirla en mi vida.

Tabla de contenido

Prefacio	4
Introducción	5
Glosario	7
Convenciones generales	8
Capítulo 1	9
1. La bandola en la música andina colombiana	9
1.1. Su uso tradicional (estudiantinas)	11
1.1.1. Música de cámara (trío y cuarteto de cuerdas andinas colombianas)	13
1.1.2. Instrumento melódico	15
1.1.3. Algunos exponentes en formatos no tradicionales	15
1.2. Bandola sola	16
1.2.1. La bandola andina sola en Colombia. Aproximación histórica	19
1.2.2. Exponentes, referentes y publicaciones	20
Capítulo 2	22
2. Estudios para fortalecer y aprender otras formas de tocar el instrumento solo	22
2.1. Arpeggios coloridos	22
2.2. Brisa	24
2.3. Saltando en las cuerdas	27
2.4. Estudio de acordes – choro	27
2.5. Al estilo de J. S. Bach – melodía compuesta	29
2.6. Estudios con scordatura	29
2.6.1. Madrugada, día, noche (obra preparatoria)	30
2.6.2. Huayno – Estudio	30
2.6.3. Canción de cuna – scordatura doble	31
Capítulo 3	34
3. Dos apuestas por la bandola	34
3.1. Bandola y canto, una misma voz	34
3.1.1. Compositores y obras	35
3.2. Bandola sola en los Andes colombianos	41
3.2.1. Obras de Colombia y sus compositores	42
3.3. En doce cuerdas por América Latina	47
3.3.1. Obras y compositores	48
Conclusiones	59
Bibliografía, discografía y cibergrafía	60
Anexos	63

Prefacio

Este trabajo tiene una dimensión creativa, pedagógica y de reapropiación interpretativa de la bandola. Desea ir más allá del hecho técnico; y pasar al ámbito estético y de contexto, ampliando el panorama de la bandola y recreando, a través de ésta, el mundo sonoro latinoamericano del que somos parte.

Es una invitación para que aquel que lo estudie encuentre en él herramientas que después podrá recrear. Deberá usar su creatividad, su imaginación y descubrir su propio camino. La técnica sin corazón y sin un conocimiento sobre lo que se está tocando, no dará una interpretación sólida y cálida. Entonces, de nada vale tener todas las herramientas si no las aboradas con inteligencia y sobre todo con imaginación.

Está dedicado a los bandolistas del país, recoge muchos años de mi experiencia y la de varios músicos que se han inquietado por el estudio y la interpretación del instrumento; así como también, de compositores latinoamericanos que generosa y creativamente ponen su trabajo y obras en nuestras manos. Todos ellos comprometidos en la construcción de nuestra identidad y nuestro patrimonio musical.

Se ha querido contribuir al desarrollo de la bandola andina y al mundo sonoro latinoamericano rico, mestizo, diverso en culturas, paisajes, climas, gente, tradición, géneros y formas musicales, instrumentos y formatos. Asumimos así un compromiso con lo que heredamos, de lo que somos parte, lo que construimos y lo que legamos a los demás. Este compromiso abarca lo social, lo artístico y lo estético "...puesto que todos somos actores de la historia, somos responsables de los acontecimientos que vivimos." (Londoño, Tobón, Franco 2007, p. 9)

Introducción

Este trabajo reúne técnicas, estéticas y vivencias que se han trabajado en la bandola sola en Colombia. Evidencia algunas conformaciones de música de cámara, que involucran este instrumento y presenta algunos de sus exponentes. Tiene como antecedente varias publicaciones realizadas por otros músicos y cita algunos referentes latinoamericanos con instrumentos afines a la bandola, visibilizados en un solo documento accesible y ameno.

Presenta una muestra que va desde las músicas que tradicionalmente se interpretan en la bandola andina colombiana, hasta obras del repertorio latinoamericano que encuentran en este instrumento una posibilidad de recreación sonora, acunándolas y llevándolas en su voz.

Ofrece e incentiva a intérpretes y creadores a seguir construyendo un camino para la bandola andina en el país y el mundo.

Propone un repertorio original para el instrumento y un formato no convencional, en el que el bandolista podrá hacer música de cámara en trío.

Hasta hace poco tiempo se viene pensando la bandola andina colombiana, como instrumento solo, es por ello y siguiendo el ejemplo del maestro Fabián Forero, -pionero y principal referente de esta búsqueda en Colombia- que el presente trabajo quiere aportar con estas obras musicales a incrementar el repertorio hecho y pensado especialmente para la bandola.

La novedad de este trabajo es que conjuga:

A) Composiciones realizadas especialmente para la bandola sola con elementos como lo armónico, lo rítmico-percusivo, lo melódico-rítmico-armónico y la exploración de texturas melódicas.

B) Versiones hechas sobre músicas de la región andina colombiana y sobre músicas latinoamericanas.

C) Versiones para trío no convencional de bandola y dos voces femeninas.

D) Presenta un panorama de lo que pasa actualmente en Colombia con la bandola sola y su interacción en formatos no tradicionales.

E) Plantea una propuesta para abordar el montaje de las obras, a través de los estudios preparatorios con sus respectivas recomendaciones metodológicas y videos de apoyo; en donde el intérprete no es un mero repetidor, sino un músico consciente de lo que está pasando con la música, vista esta como un fenómeno complejo que hace parte de nuestra construcción social.

Se considera que es muy importante saber, conocer, entender y manejar de una manera fluida lo que pasa con la música sin dejar de lado lo sensible, lo humano, el gusto y el goce por la música.

Está dividido en tres capítulos:

El capítulo uno se centra en una breve descripción y contexto de la bandola andina en Colombia, los diferentes roles y formatos en los que se ha usado tradicionalmente y en formatos no convencionales; se citan algunos bandolistas como referencia así como también varias de las publicaciones más representativas.

En el capítulo dos se encuentra el apartado de estudios, el cual está compuesto de obras originales (composiciones del autor) en las que desarrolla de una manera idiomática una propuesta estética que ayuda al trabajo de la bandola en su rol de instrumento solo. Cada estudio cuenta con una descripción pedagógica, ejercicios para hacer antes de abordarlo y videos de apoyo que muestran con más claridad el trabajo de los ejercicios preparatorios. Esto con el fin de apropiar y depurar técnicas que van a ser fundamentales en el trabajo de la bandola andina sola, y tener más elementos para interpretar las obras-estudios.

Menciona además algunos referentes de instrumentos melódicos que se han utilizado en un rol solo, diferentes a la bandola, entre ellos el violín, el clarinete y el bandolim brasilero; presenta también a los compositores que han hecho parte de este trabajo a través de sus obras.

El tercer capítulo contiene una propuesta de versiones de obras de otros compositores en las que se utiliza la bandola en el formato de bandola y dos voces femeninas, con un repertorio de canciones en géneros de la región andina colombiana. Incluye también un repertorio de música de los Andes colombianos y música latinoamericana para bandola sola; integrado por obras de Uruguay, Ecuador, México y Cuba. En este capítulo se encontrarán igualmente fotos y breves reseñas de los compositores, de las obras y algunos aspectos técnicos trabajados en las versiones.

Los ejercicios preparatorios, los estudios y las versiones de las obras que aquí se ofrecen, fueron creados, seleccionados, transcritos y dispuestos para que cumplan una doble función: pedagógica y estética; y que además puedan contribuir al repertorio de los bandolistas. Fueron diseñados con objetivos metodológicos específicos y es recomendable abordar su montaje paso a paso, siguiendo cuidadosamente las recomendaciones y ejercicios propuestos.

Con este trabajo anhelo poder contribuir con una propuesta estética al desarrollo técnico, interpretativo y al repertorio de la bandola andina colombiana, devolviendo, transformado el tesoro que significa interpretar música latinoamericana y poner a sonar el continente y nuestro país a través de sus cuerdas.

Glosario:

Bandola Sola: Cuando no hay más instrumentos y se basta por sí misma para comunicar una idea musical completa.

Bandola Solista: Cuando otro instrumento o un grupo de instrumentos desempeñan un papel de acompañamiento y el solista tiene elementos significativos y preponderantes que muestran las posibilidades interpretativas, colorísticas, virtuosísticas, expresivas y estéticas del instrumento y el instrumentista. Existe un gran número de obras que utilizan la bandola solista, sin embargo, dos formatos destacados donde se ha utilizado son: Orquesta de cuerdas frotadas y bandola solista, orquesta sinfónica y bandola solista.

Efecto campana: es muy utilizado en los ensambles de vientos, consiste en que mientras se interpreta una melodía, por aparición de sonidos, se va formando un acorde. El cual queda resonando como una campana.

Tranquilla: se hará en la bandola tocando generalmente dos órdenes de cuerdas separados, tocando el sonido más grave con el plectro y el sonido más agudo con el dedo medio (m.) o anular (a.).

Guardar plectro: Esta es una técnica que consiste en llevar el plectro hacia el dedo medio para guardarlo entre este y la palma de la mano.

Alza púa: ataque hacia abajo en la parte fuerte del tiempo.

Contra púa: ataque hacia arriba en la parte fuerte del tiempo

Digitación cromática: Esta digitación es la más utilizada en la bandola y se hace utilizando un dedo por traste.

Digitación diatónica: Esta digitación es más común en los instrumentos afinados por quintas, pero también se utiliza en la bandola para resolver algunos pasajes. Se hará con dedos 1 al 4 pero esta vez entre un dedo y otro pueden haber más de dos trastes de distancia.

Plaqué: Es un término muy utilizado por los guitarristas y que se usa para decir que el acorde debe tocarse con los cuatro dedos – uno por cuerda – sin arpeggiarlos sino tocándolos simultáneamente.

Tenuto: tener el tiempo brevemente.

Rallentando: deteniendo poco a poco.

Ritardando: deteniendo más rápidamente.

Transparencia: Este es un recurso muy utilizado en la bandola andina colombiana y el bandolim brasileiro, es similar a la apoyatura y se hace generalmente en tres órdenes consecutivos de una manera cromática. La nota más aguda es la que debe quedar sonando, las otras son pasajeras y se tocan las tres notas con el plectro hacia abajo.

Convenciones generales

MANO DERECHA	
	Plectro hacia arriba
	Plectro hacia abajo
	Armónico
Arm.	Armónico
II	Segunda Posición
sul t.	Sul tasto: Sobre los trastes
nat.	Natural: Sobre la boca
met.	Metálico (Sul ponticello): cerca al puente
Tranquilla	Tocar con pulgar e índice o pulgar y medio
Opaco	Sonoridad oscura
guard. pl.	Guardar plectro
Brillante	Sonoridad luminosa
Alza púa	Ataque abajo en la parte fuerte del tiempo.
Contra púa	Ataque arriba en la parte fuerte del tiempo.
p,i,m,a	pulgar, índice, medio, anular
pl.	plectro
s. pl.	Soltar plectro
t. pl.	Tomar plectro
Plaqué	Se tocan todas las notas simultáneamente con p,i,m,a
MANO IZQUIERDA	
Aro inf.	Aro inferior
Digitación diatónica	En cada orden los dedos se pondrán en trastes no consecutivos (Relación diatónica)
Digitación cromática	Correspondencia de cada dedo en trastes consecutivos (relaciones por semitonos)
	Media cejilla, generalmente usada en dos órdenes
 Efect. Camp.	Efecto campana
OTRAS INDICACIONES TÉCNICAS	
trans.	transparencia
Scordatura	Ej:  = en sol
Dulce	Toque suave y acariciador
M.D.	Mano derecha
M.I.	Mano izquierda
INDICACIONES DE INTERPRETACIÓN	
rep.	repitiendo
ten.	Tenuto
rit.	Ritardando
muriendo	Similar al rallentando (deteniendo poco a poco el tempo)
rall.	Rallentando
accel.	Acelerando
a tempo	Volver al tempo indicado inicialmente
cresc.	Crescendo

CAPÍTULO 1

1. La bandola en la música andina colombiana

Antecedentes de la bandola sola en Colombia:

La bandola andina colombiana tal como la conocemos hoy en día con sus 6 órdenes, empieza a ser visible en la segunda mitad del siglo XIX. Uno de los representantes más importantes de este instrumento y que hizo aportes significativos a su consolidación fue el músico y compositor Pedro Morales Pino.

Desde sus inicios la bandola ha sido utilizada como un instrumento meramente melódico, exceptuando algunos casos como el de Ernesto “El pato” Sánchez,¹ quien en sus interpretaciones hacía una aproximación a lo que podríamos llamar “bandola sola”, pues la usaba como un instrumento en el que se podía tocar melodía y acompañamiento al mismo tiempo.

“Hoy en día, se vislumbran varios rasgos distintivos de la interpretación de “El Pato” Sánchez, que constituyen un campo de renovación de la tradición. Se percibe una preocupación por las alternativas tímbricas del instrumento desde la experimentación técnica en la ejecución. El manejo del plectro, la posición de las manos, la preocupación por los matices, el cuidado de los fraseos, así como la realización de acordes poco usuales para otros bandolistas y los gestos de improvisación, entre otros aspectos, expanden las posibilidades expresivas de la bandola y son un vivo contraste de su estilo y alcance como intérprete en comparación con aquel de otros bandolistas contemporáneos suyos.” (Cortés J., Bernal M., 2002, Pág. 9)

Los cordófonos provenientes de Europa adquirieron otra dimensión al transformarse en nuestro continente con los aportes de pueblos indígenas, europeos y africanos. Parafraseando el texto de Londoño y Tobón: “la bandola se adapta para expresar realidades propias de tierras tropicales... está hondamente ligada al espíritu popular y a la tradición oral. En el trío con su función melódica, alienta hasta mediados del siglo XX las tertulias y fiestas familiares en los campos y ciudades de esta región de nuestro país” (Londoño y Tobón, 2002). La música andina colombiana entonces, se hacía de una manera empírica, por tradición oral. Son muchos los casos de intérpretes de bandola que aprendieron a tocar sin saber teoría, sino viendo, escuchando y buscando por su cuenta. Este proceso todavía se da y se seguirá dando.

Hacia 1860 con Diego Fallon se empiezan a dar procesos de exploración en la construcción del instrumento, dinámicas que continuaron con Pedro Morales Pino en 1898, quién también hizo modificaciones técnicas al instrumento y aportó a la estandarización de la escritura y de la

¹ Se presenta una interpretación de Ernesto el Pato Sánchez, grabada en un concierto ofrecido en la biblioteca nacional en el año 2010, con el Trío Contrastes, lo acompañan Carlos Renán González en el tiple y Daniel Torres en la guitarra.

<https://www.youtube.com/watch?v=8NrKB4epFH0>

afinación. La bandola empieza así un camino académico paralelo al popular tradicional en el cual la música no queda sólo en el saber de alguien sino que además se plasma de manera escrita para que otros más puedan aprenderla, estudiarla y apropiarla. Este camino encuentra en la bandola sola una posibilidad técnica, interpretativa, estética y artística.

“El repertorio, antes transmitido por tradición oral o en partituras para piano, que no dan cuenta de la interpretación en la bandola, encuentra en la actualidad un soporte escrito cada vez pensado más para el instrumento. La proliferación de partituras con arreglos en donde la interacción instrumental se aleja de la práctica inmediata a la cual el músico estaría familiarizado, es la impronta de las tres últimas décadas del siglo XX. La figura del arreglo como producto acabado se forja con intensidad a partir del bandolista Luis Fernando León Rengifo, discípulo de “El Pato” Sánchez. León Rengifo, desde su experiencia vital con la tradición y su experiencia musical con un aprendizaje formal en el conservatorio, abrió una nueva brecha para los instrumentistas desde finales de la década de los años setenta. En sus arreglos los roles convencionales asignados a cada uno de los instrumentos (melodía para la bandola y acompañamiento para la guitarra y el tiple) cambian por una versión en donde el concepto mismo de arreglo adquiere significado. El sistemático uso de transformaciones tímbricas propias de la bandola se plasma en el sonido como en la partitura.” (Cortés J., Bernal M., 2002, Págs. 9 – 10)

En este trasegar, la bandola encuentra igualmente en el maestro Jesús Zapata, quién tenía una vasta formación académica (había tocado violín en la Orquesta Sinfónica de Antioquia y contaba con la amistad de maestros como Pietro Mascheroni y Joseph Matza), un nuevo horizonte técnico, interpretativo y estético brindando una mirada rigurosa y académica hacia el instrumento.

Jesús Zapata en Medellín y Fernando León en Bogotá propusieron grandes cambios en el instrumento y sus maneras de tocarlo, y contribuyeron a que la bandola entrara a ser parte de un pensum académico.

Como consecuencia de estos esfuerzos y de muchos otros; jóvenes bandolistas empiezan a graduarse de universidades, escuelas y conservatorios. El primer ejemplo de ello fue el maestro Fabián Forero quien continuó sus estudios en España.

Actualmente el país cuenta con instituciones universitarias que ofrecen pregrados y maestrías en este instrumento con alta demanda de estudiantes. Este camino académico ha incrementado las posibilidades interpretativas, expresivas e investigativas del instrumento.

Por otra parte la senda empírica y tradicional tiene otros aportes muy valiosos que nos llevan a pensar sobre la enseñanza de este tipo de instrumentos, las formas de interpretarlos y sus técnicas. Pero es solamente fusionando ambas experiencias (la empírico-tradicional con la académica, sin pensar que una es más importante que la otra, simplemente teniendo claro que son diferentes y por lo tanto con distintas búsquedas) como la bandola puede encontrar caminos ricos y diversos.

Algunos intérpretes de la bandola andina como referentes en el país:

Región	Intérprete
Nariño	Javier Andrés Mesa Martínez
Cundinamarca y Bogotá	Ernesto "El pato" Sánchez
	Edgar Fabián Forero Valderrama
	Manuel Bernal Martínez
	Carlos Augusto Guzmán Torres
	Dora "Corita" Rojas
	Oriana Medina Parada
	Juan Sebastián Vera
	Katherine Lasso
Meta (Villavicencio)	John Edison Montenegro Herrera
Boyacá	Jairo Rincón Gómez
	Diego Saboya González
	Francisco Cristancho Salamánca
	Germán Moreno Sánchez
	Elizabeth Patiño
Valle del Cauca	Pedro Morales Pino
	Diego Estrada Montoya
	Benigno "El mono" Núñez Moya
	Luis Fernando "El chino" León Rengifo
	Diego Gómez García
Antioquia	Jesús Zapata Builes
	John Jaime Villegas Londoño
	Guillermo León Puerta Cadavid
	Víctor Hugo Múnera Castañeda
	César Macías Muñoz
	Mateo Patiño Bedoya
Huila	Paulo Andrés Triviño
	Carlos Alberto Ordóñez Rivera
Santander	Fernando Remolina Chaparro
Risaralda	Germán Albeiro Posada Estrada
	William Humberto Posada Estrada
Quindío	Juan David Bedoya Rincón

Entre los formatos más usuales donde se utiliza la bandola andina se encuentran: la estudiantina, el cuarteto y el trío instrumental andino colombiano.

1.1 Su uso tradicional (Estudiantinas)

La bandola andina ha sido el instrumento más notable de este tipo de agrupación, pues es quien lleva la melodía. Algunas de las formaciones más comunes son: 2, 3 o 4 bandolas primeras, 2, 3 o 4 bandolas segundas, 2 triples y 2 guitarras; algunas estudiantinas,

anteriormente llamadas liras, usaron también el violín, el violoncello, la flauta traversa, el clarinete y el contrabajo.

Hay un caso particular: La estudiantina Tucci o Conjunto colombiano Tucci, el cual presentaba la siguiente conformación:

“flauta, violín, 2 mandolinas, guitarra y contrabajo; ocasionalmente vihuela haciendo las veces de tiple.” (León Rengifo, 2003, pág. 24).

Algunas de las estudiantinas o liras y conjuntos representativos que surgieron entre 1900 a 1950 aproximadamente fueron: La lira colombiana, La lira antioqueña, Arpa colombiana, Estudiantina Áñez, Estudiantina Tucci o Conjunto colombiano Tucci, Conjunto Luis A. Calvo, Conjunto Granadino, Estudiantina Barranquilla.

La industria fonográfica en Medellín apoyó el desarrollo de diversas estudiantinas entre los años 1949 – 1980. Fueron algunas de estas: Estudiantina Edmundo Arias, Estudiantina Sonolux, Estudiantina López, Estudiantina los cuatro ases, Estudiantina Fuentes, Estudiantina iris, Estudiantina melodías de Colombia, Estudiantina lírica, Estudiantina de Toñita Mejía, Grupo Occidente, Estudiantina Santander.

En los años cincuenta y sesenta fue muy común que las nacientes empresas del país como: Fabricato, Tejicóndor, Erecos, Empresa colombiana de refractarios S.S, Locería colombiana, Imusa, Fábrica de licores, entre otras; tuvieran estudiantinas para sus trabajadores. ...“El papel de la industria textil y de otras productoras de bienes intermedios en la ciudad fue relevante para el desarrollo de un significativo número de estudiantinas cuyo centro fue la formación de semilleros de cuerdas, la creación de grupos folclóricos y la organización de múltiples festivales y encuentros.” (Rendón, 2009, pág. 132). Esto les proporcionaba publicidad y les ayudaba en su tarea de promoción. Al respecto Héctor Rendón añade:

“...El esquema de trabajo de las empresas posibilitó una serie de permisos especiales y concesiones a sus trabajadores para que mediante la organización de horarios especiales y la contratación de los mejores músicos de la ciudad, constituyeran estudiantinas y grupos de proyección con el fin de convertirlos en la imagen publicitaria de sus empresas, cuyo centro de interés fueron las expresiones tradicionales del país. Gracias a estas disposiciones se crearon numerosas agrupaciones y se propició incluso la formación de semilleros con los familiares de los obreros, lo cual generó nuevos ambientes de trabajo que encontraron en la música de cuerdas y en la interpretación de bandolas, tiples y guitarras un medio para expresar las fuertes corrientes nacionalistas que había sembrado el mercado de las estudiantinas a través de las empresas discográficas...” (Rendón, 2009, pág. 133)

En las últimas décadas, también se han desarrollado procesos de estudiantinas en casas de la cultura de diferentes municipios y en varias universidades del país. Sin embargo la mayoría de

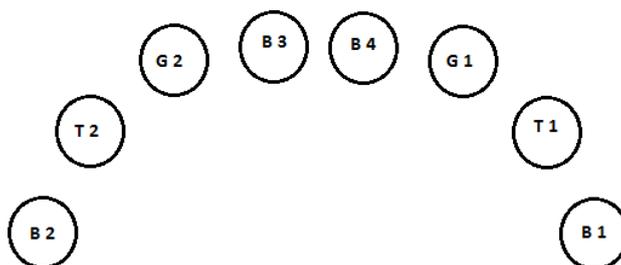
versiones pensadas para estos grupos son basadas en las estéticas de las estudiantinas de los años 30.

Posteriormente aparecieron estudiantinas que fueron pensadas desde sus arreglos, instrumentación, repertorios y formatos como orquestas de plectro. En el tratamiento de sus versiones ya no solo la bandola lleva la melodía; ésta es presentada desde las posibilidades sonoras y de registro en diversos instrumentos buscando mayor variedad y riqueza tímbrica, colores y texturas nuevas. Se puede encontrar así, voces independientes, contrapunto, contramelodías y demás elementos que constituyen un tratamiento orquestal novedoso. Es el caso de Nogal orquesta de cuerdas, Ritornello, Estudiantina Colombia y EnPúa.

Actualmente se está dando en el país un fenómeno de orquestas de cuerdas pulsadas donde el número de integrantes supera los ochenta músicos en escena; las versiones interpretadas por éstas, son concebidas de manera orquestal incluyendo en su plantilla instrumentos de las familias de maderas, bronces y percusión con lo cual "...se logra resaltar la tímbrica de las cuerdas pulsadas desde su interacción con las demás familias instrumentales a manera de diálogo orquestal." (Posada, G. A., 2015, pág. 56)

Otra agrupación de gran formato donde podemos encontrar la bandola andina es en la orquesta colombiana de bandolas creada en el año 2010 en la ciudad de Bogotá, con miras a favorecer el desarrollo académico, musical y artístico del instrumento. Ha dedicado una buena parte de su propuesta artística a la transcripción de obras del repertorio universal y académico colombiano entre otros. Ha sido integrada por algunos intérpretes sobresalientes del instrumento en el país.

Podemos encontrar también agrupaciones como Sinapsis ensamble, de la ciudad de Pereira; que aunque tiene un formato de estudiantina: 4 bandolas, 2 triples y 2 guitarras, ofrece "...una exploración tímbrica y colorística orquestal multiformato expresada en el espaciamento acústico..."(Posada, G. A., 2016, p.5) característica esencial de la binauralidad, principal elemento conceptual de la agrupación. Un elemento importante en la concepción de las versiones es la ubicación espacial de los intérpretes:



1.1.1 Música de cámara (trío y cuarteto de cuerdas andinas colombianas)

"En el contexto histórico y cultural de los Andes colombianos, surge hacia mediados del siglo XIX una agrupación conformada por instrumentos de cuerda que se reconoce, con el paso del tiempo, con el nombre genérico de trío de cuerdas andinas colombianas." (Tobón, 2005, pág. 13)

Los instrumentos que conforman el formato de trío andino Colombiano son: bandola, tiple y guitarra; al cuarteto se le agrega otra bandola.

En este tipo de agrupaciones pasaba algo similar a lo que ocurría con las estudiantinas, dice John Castaño que:

“El protagonismo, principalísimo, en un altísimo porcentaje, lo tenían las bandolas con las melodías; rarísima vez se escuchaba algo de melodía en el tiple y en la guitarra, [...] escasamente, los bordones y la parte rítmica”.
(Rendón, 2009, p. 31)

“En el desarrollo del trío instrumental andino merecen especial mención Héctor, Gonzalo y Francisco Pacho Hernández: los ya casi legendarios “Hermanos Hernández”. Nacidos en el departamento de Caldas. En la década del veinte formaron un trío de excepcional calidad artística (guitarra, bandola y tiple, respectivamente) los hermanos Hernández aportaron técnicas novedosas e integraron su repertorio con obras nacionales y extranjeras, además de exaltar y desarrollar maneras expresivas propias de la tradición musical regional.

Así se va construyendo ese eslabón vital entre la cultura popular y la académica, cuyo fruto maduro se concreta en el formato contemporáneo del trío instrumental andino de Colombia, para el que comienzan a escribir destacados compositores y arreglistas.” (Tobón y Londoño, 2002, págs. 15-16).

Algunos de los representantes de estas agrupaciones en el país son:

Tríos:

Trío de los hermanos Hernández, Morales Pino, Tres generaciones, Trío instrumental colombiano, Espíritu colombiano, Joyel, Hermanos Cedeño, Pierrot, Opus tres, Ancestro, Palos y cuerdas, 3-2-1, Plectro, Afortiori, Picaporte, Común tres, Único, Aguadulce, Itinerante, Eco, Bachué.

Cuartetos:

Cuatro palos, Cuarteto colombiano, Smog, Ensemble, Becao, Bacatá, León Cardona, Adlibitum.

Parafraseando las palabras de Tobón y Londoño en su texto *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*, los instrumentos del trío instrumental colombiano adoptan un papel protagónico. Se implementan muchos cambios tal como pasa con las estudiantinas; todos los integrantes del trío o cuarteto pueden hacer melodías y contrapunto; de esta manera las versiones pasan a ser más elaboradas brindando otras posibilidades tímbricas, sonoras, armónicas, y estéticas a los formatos.

Así, el trío se ha convertido, a lo largo de la historia, en modelo, en referencia obligada en el campo de los cordófonos andinos.

En su texto resaltan un hecho que se dio paralelo a la consolidación del trío instrumental andino colombiano y que contribuyó grandemente a la expansión de éste. En la época de los años sesenta lutieres talentosos como Ignacio Castrillón, Carlos Norato, Pablo Hernán Rueda y Alberto Paredes entre otros, se comprometen en un permanente esfuerzo de superación y perfeccionamiento de las técnicas de construcción de bandolas, tiples y guitarras.

1.1.2 Instrumento melódico

La bandola, como instrumento melódico, ha tenido su mayor relevancia. Sin embargo, en los ensambles y propuestas de un carácter más académico o más exploratorio en cuanto a armonía, timbres, texturas y colores, cumple funciones melódicas y armónicas; presentando así una doble función. En pocos casos se ha usado como instrumento meramente acompañante, pues su naturaleza es cumplir un papel melódico por su registro y por su timbre.

1.1.3 Algunos exponentes en formatos no tradicionales

Entre los formatos no tradicionales en los que se ha usado la bandola se reconocen en el país los siguientes: sola, solista, duetos, tríos, cuartetos, quintetos, ensambles y orquestas.

Sola

Fabián Forero, Guillermo Puerta, Diego Saboya, Oriana Medina, Sebastián Vera, Víctor Múnera, César Macías, Germán Posada, William Posada.

Solista

Diego Estrada, Fabián Forero, Fernando León, César Macías, Jairo Rincón.

Duetos

Dos bandolas soprano: Germán Posada proyecto de pregrado, César Macías y William Posada.

Bandola soprano y bandola barítono: Delira Dúo.

Bandola soprano y guitarra: Dúo Ánimos.

Bandola soprano y piano: Jairo Rincón y Teresita Gómez, César Macías y Alejandra Montoya, William Posada y Cristina Marín.

Tríos

Cielo roto: 2 bandolas soprano y guitarra.

Delta trío: Bandola soprano, tiple y piano.

Ida y vuelta: Bandola soprano, bandola barítono, flautas dulces, tiple y guitarra.

Ensamble tríptico: bandola soprano, piano y bajo.

Seresta: bandola soprano, clarinete en Bb y guitarra.

3 bandolas soprano.

Cuartetos

Ensamble Tríptico: bandola soprano, piano, bajo eléctrico y batería.

Ensamblés esporádicos de bandolas: 4 bandolas soprano.

Perendengue: 2 bandolas soprano, 1 bandola alto y 1 bandola barítono.

Entre amigos: Bandola soprano, clarinete en Bb, tiple y guitarra.

Quintetos

Conjunto Jorge Camargo Spolidore: Piano, bandola soprano en Bb, tiple, contrabajo y percusión

Ensamble Cruzao: Bandola soprano, flauta, tiple, percusión y guitarrón

Un quinto: Bandola soprano, oboe, guitarra, contrabajo y batería.

Ensamblés y orquestas

Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Santander: Bandolas, tiples requinto, tiples, guitarras, contrabajo, percusión. (16 integrantes aproximadamente).

Orquesta Colombiana de bandolas: Bandolas soprano, bandolas alto, bandolas barítono o tenor y bandola bajo. (20 integrantes aproximadamente).

Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Ginebra: Bandolas, tiples, guitarras, guitarrillos, contrabajo, percusión. (40 integrantes aproximadamente).

Orquesta Típico-Filarmónica de Caldas: Bandolas, tiples, guitarras, contrabajo, maderas, bronces, percusión. (50 integrantes aproximadamente).

Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Risaralda: Bandolas, tiples, guitarras, contrabajo, maderas, bronces, percusión. (80 integrantes aproximadamente).

1.2 Bandola sola

Empieza como una búsqueda (desde la academia) de desarrollo y adaptación de las posibilidades del instrumento, donde el intérprete no solo hace melodías y segundas voces acompañantes, o tal vez en ocasiones solo acordes, sino que plantea una apuesta donde el instrumentista maneja el plano melódico, armónico y rítmico al mismo tiempo.

El rol de los instrumentos solos viene planteándose desde hace mucho tiempo atrás, algunos ejemplos que cita Fabián Forero en sus “12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana,” se han convertido en referentes obligados:

“...compositores - intérpretes, que, mediante el recurso de formas musicales como el Estudio, la Invención, los Caprichos, han intentado, generalmente con mucho éxito problematizar y resolver aspectos fundamentales de la técnica de los instrumentos, procurando, además, crear obras de un muy alto nivel estético; obras de arte.” (2003, Pág. 17).

Bach – Invenciones (obras a 2 voces), sinfonías (obras a 3 y 4 voces), y clave bien temperado (preludios y fugas).

Paganini – Caprichos.

Chopin y F. Sor – Estudios para Piano y Guitarra respectivamente.

De estos cuatro referentes el primero que escribió para un instrumento melódico solo fue: J. S. Bach (1685 – 1750) con sus Sonatas y partitas para violín solo BWV 1001 – 1006: conformadas por tres sonatas de cuatro movimientos y tres partitas con movimientos basados en danzas.

Sus Suites para violonchelo solo, BWV 1007-1012 son consideradas como una de las mayores obras para violonchelo. Cabe mencionar el trabajo realizado por Víctor H. Múnera, bandolista colombiano quién hiciera la adaptación e interpretación en la bandola de algunas partes de estas suites: “Preludio de la Suite para violoncello en sol mayor” en este caso, por las posibilidades del instrumento en cuanto a registro, el intérprete utiliza la scordatura en el orden # 6 de la bandola, afinándolo en la nota Mi y transporta el preludio a la tonalidad de Do mayor.

La tradición de escribir para violín solo, después de Bach, encontró eco en Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) quien con sus 12 fantasías para violín solo (1735) explora técnicamente este instrumento y hace uso de la polifonía en un instrumento melódico solo.

Entre otros referentes a nivel de la música hecha para instrumento solo, citan algunos que desde el desarrollo de este trabajo parecen más significativos y con los cuales se ha tenido más relación y cercanía:

-Vincenzo Gambaro y Ernesto Cavallini con sus 21 y 30 Caprichos respectivamente para clarinete. En ellos exploran recursos técnicos, musicales y estéticos; para lograr que el clarinete pueda hacer melodía y acompañamiento al mismo tiempo, textura que se denomina, melodía compuesta.

Vincenzo Gambaro (1746 – 1810). “Compositor y editor de música italiano, nacido en 1746. Aunque nació en Génova, Vincenzo hizo su carrera en París. Compuso su música de clarinete y cuarteto de viento para estudiantes, en el Conservatorio de París. Contemporáneo de Gioacchino Rossini y conocido como compositor de música virtuosa para vientos. Murió en 1810.” (Discogs (2017, Abril 19). VICENZO GAMBARO [Archivo escrito]. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/artist/2314253-Vincent-Gambaro>).

Ernesto Cavallini (1807 - 1874). “Clarinetista y compositor nacido en Milán, Italia. Compuso para el instrumento gran número de piezas entre las que figuran: variaciones, conciertos, fantasías y caprichos. Recorrió los principales escenarios de Europa destacándose por su talento, técnica y virtuosismo. Debido a esto Cavallini era admirado por Rossini y Verdi. Muchos de los más hermosos e idiomáticos pasajes escritos para clarinete de las óperas de Verdi fueron inspirados por la brillante interpretación de Cavallini. Un típico ejemplo de esto es el famoso solo para clarinete del prelude del tercer acto de la ópera La Forza Del Destino.” (Weerts, R., 1997, pág. 32).

Raffaele Calace (1863 – 1934). Continuando con esta línea cronológica de los instrumentos solos, se hará mención de este mandolinista nacido en Nápoles, Italia. “Fue un gran intérprete de la mandolina napolitana y el liuto cantábile (Bajo de la familia de la mandolina), ayudó a consolidar la técnica para este instrumento y llevó su interpretación a un nivel que no se conocía antes. Escribió cerca de 200 composiciones para mandolina que incluyen piezas de concierto, obras para mandolina sola, así como también para mandolina y otros instrumentos: duetos con piano, tríos de mandolina, mandola y guitarra, entre otros formatos. Calace también hizo trabajos pedagógicos incluyendo un método de mandolina, instrumento para el cual desarrolló el *estilo tradicional Italiano*. Su trabajo ayudó a consolidar la técnica moderna de la mandolina.” (Instant Encore, 2010 14 de julio. Recuperado de: <http://www.instantencore.com/contributor/bio.aspx?CId=5002760>)

Reginald Kell (1906 -1981). Entre su obra para clarinete solo, se destacan sus 17 STACCATO STUDIES – FOR CLARINET.

“Clarinetista Inglés, nacido en York. Realizó música para cine mudo, estudio en la Royal Academy of Music en Londres, donde posteriormente fue profesor. Se desempeñó como clarinetista principal de la Royal Philharmonic y London Symphony en la década de 1930. Pasó 10 años en Norte América antes de regresar a Londres en 1958. Kell fue uno de los primeros virtuosos en grabar las obras de clarinete de los principales compositores para este instrumento. Su interpretación del Mozart Clarinet Quintet, con el Cuarteto Philharmonia (Columbia) fue especialmente notable.” (Griffiths, P., 2004, pág. [s.i]).

Hamilton de Holanda (n. 1976 -). Citando un músico latinoamericano encontramos a este compositor e intérprete del bandolim brasileiro de 10 cuerdas. Es un virtuoso de este instrumento y un referente mundial actual de la interpretación de instrumentos de plectro, y quizás el par académico más cercano al desarrollo de una propuesta de bandola sola.

Sus 24 Caprichos para bandolim brasileiro constituyen un punto de referencia fundamental para este trabajo en particular; cabe parafrasear entonces, un texto del mismo compositor donde explica lo trabajado en estas obras:

“Este es un trabajo artístico – compositivo: Compositivo en cuanto a su técnica y porque constituye un camino para el repertorio de la música brasileira para el bandolim de 10 cuerdas. Artístico porque busca una belleza

a través de la melodía. Melodía que basa su esencia en el ritmo y la armonía. El impulso inicial para estas composiciones fue cantarlas. Los primeros caprichos fueron compuestos basados en la inspiración e idea inicial; sin pensar, dejando que la melodía siguiera un camino melódico y dirigiera el resultado musical. Surgieron así melodías no bandolinísticas que desafían al músico a encontrar nuevas soluciones técnicas.

Por los nombres, se puede tener una noción de los temas en los que son inspirados: Capricho del sur, Capricho brasileño, Capricho de España, Capricho Venezolano, Capricho de la luna, Capricho del sol, Capricho del oriente, etc. Cada uno de ellos presta atención a un tipo de desarrollo técnico específico". (De Holanda, H., 2013, Recuperado de: <http://www.hamiltondeholanda.com/caprichos/#sobre-hash>).

1.2.1 La bandola andina sola en Colombia. Aproximación histórica.

El primer referente publicado, enfocado a esta propuesta en Colombia fue realizado por Fabián Forero en 2003: "12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana". La propuesta del maestro Forero, muestra cómo, basado en los referentes de música escrita para instrumento solo, se consolida una idea con un muy alto nivel técnico, artístico y estético para la bandola andina colombiana; sus 12 estudios presentan una manera de abordar la técnica de la bandola sola y dan cuenta de una obra con elementos sólidos y fundamentos para plantear nuevas creaciones. Citando unas palabras de Forero es necesario: "...entender lo importante que es aprender de la experiencia de los demás." (2003, Pág. 17). Esta propuesta ofrece un modelo de composición e incorporación de las diferentes técnicas, en cuanto al trabajo de la bandola en su rol de instrumento solo en un entorno académico vinculado a lo popular, y es tal vez la que ha inspirado y mostrado el camino a muchos músicos bandolistas del país.

A partir de esta publicación surgieron propuestas como la de Germán Posada en el año 2006 en su proyecto de grado: "La bandola andina colombiana, exploración de recursos y posibilidades técnicas e interpretativas, aplicados en 10 obras musicales" donde se recrea una obra para bandola sola. Posteriormente en 2010, Forero publica sus: "Diez estudios – caprichos" que entran a enriquecer y actualizar el lenguaje para el instrumento e inspirar nuevamente a otros bandolistas que vienen pensando en un futuro del instrumento solo. Entre estos destaco los trabajos de grado realizados por: Juan David Bedoya en 2012, Juan Sebastián Vera en 2013 y Oriana Medina en 2016.

1.2.2 Exponentes, referentes y publicaciones

Exponente	Tipo de publicación	Título de la publicación	Visibilidad de su trabajo
Fabián Forero Valderrama	Libros	-Forero, F. (2003). <i>12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana</i> , Bucaramanga, Colombia: (Sic) editorial	Publicación de libros
		- Forero, F. (2007). <i>Arte y ejecución en la bandola andina colombiana, diez estudios-caprichos</i> , Bucaramanga, Colombia: (Sic) editorial	
Diego Saboya	Disco compacto	-La bandola solista Diego Saboya 12 estudios latinoamericanos - 10 estudios caprichos.	Publicación disco compacto, redes sociales y videos de Youtube.
Juan Sebastián Vera	Tesis de grado	-Vera, Juan, S. (2013). <i>Bandolarium "4 obras para bandola sola"</i> (tesis de pregrado). Universidad pedagógica nacional, Bogotá DC, Colombia.	Participaciones en sexta semana de la guitarra, Banco de la República y festivales internacionales. Redes sociales y videos de Youtube.
Oriana Medina Parada	Libro	-Medina, O. (2016). <i>Diez adaptaciones para Bandola Solista de géneros Andinos Colombianos</i> , Bogotá, Colombia: Raúl Walteros L.	Publicaciones, concursos, festivales, redes sociales y videos de Youtube.
	Disco compacto	Vendimia	
Víctor Hugo Múnera	Video incluido en Libro	López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Tangarife, G., Rendón Marín, H. V., Mora Ángel, F., (2015). "Enclavijadas. Diálogos y confluencias de las cuerdas tradicionales en Antioquia, 1979 2012" En: Colombia. ed: Universidad de Antioquia & L Vieco	Publicación video libro Enclavijadas, Universidad de Antioquia. Redes sociales y videos de Youtube.

Guillermo Puerta	Video incluido en Libro	López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Tangarife, G., Rendón Marín, H. V., Mora Ángel, F., (2015). "Enclavijadas. Diálogos y confluencias de las cuerdas tradicionales en Antioquia, 1979 2012" En: Colombia. ed: Universidad de Antioquia & L Vieco	Publicación video libro Enclavijadas Universidad de Antioquia, redes sociales y Youtube.
William Posada	Video incluido en Libro	López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Tangarife, G., Rendón Marín, H. V., Mora Ángel, F., (2015). "Enclavijadas. Diálogos y confluencias de las cuerdas tradicionales en Antioquia, 1979 2012" En: Colombia. ed: Universidad de Antioquia & L Vieco	Publicación video libro Enclavijadas Grupo de investigación músicas regionales, Universidad de Antioquia.
	Partitura para bandola andina colombiana sola	Rendón Marín, H., Tobón Restrepo, A., (2015). "Toques Y Retoques. Reflexiones Sobre La Enseñabilidad De Los Instrumentos De Cuerda Tradicionales Andinos De Colombia" En: Colombia. ed: Coedición Kinesis Colciencias Universidad De Antioquia	Publicación partitura de versión para bandola sola en libro Toques y Retoques, Grupo de investigación músicas regionales, Universidad de Antioquia.
Paulo Andrés Tiviño	Disco compacto	Variopinto	Publicación disco compacto, concursos, festivales, redes sociales y videos de Youtube.

CAPÍTULO 2

2 Estudios para fortalecer y aprender otras formas de tocar el instrumento solo.

Los estudios aquí presentados son una apuesta pedagógica que surge a partir de una propuesta de investigación-creación. Investigación pues explora a profundidad diversas técnicas en el instrumento y apropia muchas otras de varios instrumentos solos; creación porque trasciende lo técnico y busca una propuesta estética y artística.

En estos estudios encontraremos formas diferentes de abordar la bandola sola con los cuales se trabajará la bandola rítmica, con polifonía extendida (melodía compuesta), formas irregulares del manejo del plectro, acordes, arpeggios y saltos.

Nota: Todos los ejercicios preparatorios tienen un video anexo el cual ejemplifica de una manera clara y visual lo que se quiere lograr.

2.1 Arpeggios coloridos

Descripción Pedagógica

Ejercicios preparatorios para abordar el estudio.

Ejercicio preparatorio # 1

Se tocará con el plectro hacia abajo sobre el orden # 6 buscando cuatro colores diferentes: (dos dulces y piano sobre los trastes: el primero se hará en el registro fagot que se logra al tocar justo donde se da la octava del sonido y el segundo llegando a la boca del instrumento; el tercero será un sonido natural sobre la boca y el cuarto generará un sonido metálico cerca al puente de la bandola). Mientras se toca la cuerda hacia abajo, la mano hará un desplazamiento de izquierda a derecha para poder lograr los colores requeridos, para esto es muy importante que la mano derecha esté totalmente suelta de la caja, para que pueda moverse con mayor libertad y poder sacar además un amplio rango dinámico.

Ver anexo: Video 01 Ejercicio preparatorio 1 **Arpeggios coloridos**

El intérprete tendrá la oportunidad de ser un investigador-explorador del sonido de su instrumento y las posibilidades que ofrece. Enriqueciendo así sus recursos tímbricos y de color a la hora de interpretar este estudio y otras obras. Fortalecerá también el conocimiento sobre el instrumento adquiriendo destrezas técnicas en el manejo de colores, dinámicas y desplazamiento en la mano derecha.

♩ = 56

sul t. -----, nat. -----, met. -----, nat. -----, sul t. -----,

p *f*

Actividad:

¡Conociendo mi sonido! Siguiendo la premisa del ejercicio anterior (cambios de color) realiza esta actividad que trabaja los cambios de color con sonido apoyado.

Haz el ejercicio preparatorio # 1 apoyando en la siguiente cuerda y escucha la diferencia de tocar sin apoyar. Ambas posibilidades son válidas y necesarias, así que no deseches ninguna, mantenlas siempre a la mano porque en cualquier momento te serán útiles.

- Puedes replicar este ejercicio en las demás cuerdas.
- Te propongo empezar con cuatro colores pero tú puedes encontrar muchos más.
- Puedes hacer los diferentes colores en el orden sugerido o en el que elijas.

Ejercicio preparatorio # 2

Empezando en el sexto orden, deslizar el plectro apoyando en el orden siguiente, excepto en el cuarto orden, en donde se tocará y se dejará seguir la mano hacia abajo sin apoyarla en el tercero; después de esto empieza nuevamente desde el sexto orden.

Ver anexo: Video 02 Ejercicio preparatorio 2 **Arpeggios coloridos**

- Este ejercicio podrá realizarse también con cuerdas al aire.
- Recuerda incorporar las dinámicas y colores propuestos en la partitura.
- No olvides desplazar la mano derecha.

Ejercicio preparatorio # 3

Salto de colores entre el sexto y tercer orden.

Se practicará el salto del sexto al tercer orden aprovechando el cambio de la dirección del plectro: hacia arriba; nuevo en estos ejercicios preliminares. Esto ayudará a que la mano derecha vaya del sexto orden al tercero y viceversa con más facilidad.

Ver anexo: Video 03 Ejercicio preparatorio 3 salto de colores entre el sexto y el tercer orden

Arpeggios coloridos

- No apoyar el plectro en ningún orden.
- En el segundo compás aparece la nota Re, debes tocarla en el tercer orden, esto con el fin de conservar la digitación de la mano derecha.
- Puedes hacerlo combinando otros órdenes.
- Recuerda trabajar siempre los colores y las dinámicas propuestas.

Ejercicio preparatorio # 4

Ejercicio completo: Unión de los ejercicios preparatorios 2 y 3.

Empezando en el sexto orden, deslizar el plectro apoyando en el orden siguiente, excepto en cuarto, en donde se tocará y se dejará seguir la mano derecha hacia abajo sin apoyarla en el tercer orden; en este momento, se tocará el tercer orden cambiando la dirección del plectro: hacia arriba sin apoyar, aprovechando el movimiento, para ir al sexto orden.

Ver anexo: Video 04 Ejercicio preparatorio 4 unión de los ejercicios preparatorios 2 y 3
Arpegios coloridos

Podrás realizar este ejercicio también en los siguientes cuatro órdenes de cuerdas: 5to, 4to, 3er y 2do.

- De la misma manera podras realizarlo en: 4to, 3er, 2do y 1ero.

partitura del estudio: Ver anexo partitura **Arpegios coloridos**, págs. 65 -66

2.2 Brisa

Descripción pedagógica

Ejercicios preparatorios para abordar el estudio.

En su primera parte encontraremos acordes arpegiados que se formarán con notas pisadas y al aire. En la mano derecha se trabajarán barridos hacia arriba y hacia abajo. En la mano izquierda extensiones.

El trabajo con mano derecha: barridos, ofrecerá otras posibilidades sonoras y técnicas del instrumento aportando así una nueva herramienta para el intérprete.

Actividad:

Ejercicio preparatorio # 5

Aquí puedes aplicar algunas de las recomendaciones hechas en el estudio de acordes coloridos.

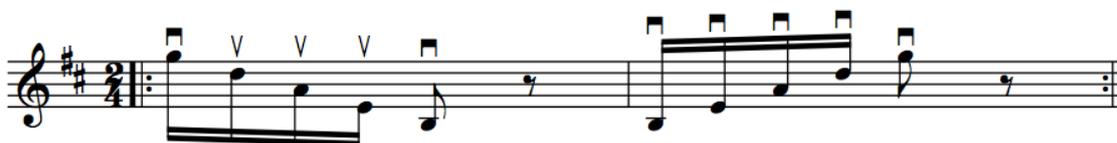
Empezarás tocando solo con mano derecha, con cuerdas al aire pero sin sonido (se tapaná el sonido con la mano izquierda).

Deberás empezar con el plectro hacia abajo y posteriormente con el plectro hacia arriba, deslizar el plectro desde el segundo orden hasta el cuarto apoyando en el orden siguiente, excepto en el cuarto, en donde se tocará y se dejará seguir la mano derecha hacia arriba sin apoyarla en el quinto orden; en este momento se tocará este quinto orden con el plectro hacia abajo.

Se hará el mismo movimiento, pero esta vez hacia abajo, desde el quinto orden hasta el primero apoyando en el orden siguiente.

Ver anexo: Video 05 Ejercicio preparatorio 5 *Brisa*

- Puedes replicar este ejercicio en los demás órdenes, empezando en 2do y terminando en 6to.



Ejercicio preparatorio # 6

Este ejercicio es una continuación del anterior. Ahora deberás hacer el cambio de plectro y continuar sin que haya un espacio entre la última nota del primer grupo de semicorcheas y la primera nota del siguiente. El plectro hacia abajo en la primera semicorchea nos ayuda a resaltar la melodía.

Ver anexo: Video 06 Ejercicio preparatorio 6 *Brisa*

- Practicar este ejercicio muy lento hasta interiorizar los movimientos necesarios.
- Realizarlo de manera que suene constante y con fluidez.
- Trabajarlo con metrónomo para que suene parejo y tener un tiempo estable.



Ejercicio preparatorio # 7

Uno de los objetivos de este ejercicio es resaltar la nota más aguda (la cual deberá quedar sonando) y practicar la digitación en la mano izquierda con los dedos 3 y 4 para fortalecerlos.

Ver anexo: Video 07 Ejercicio preparatorio 7 *Brisa*

- Puedes utilizar otros dedos y otras notas. Este es solo un ejemplo de todas las posibilidades que puedes encontrar para realizar esta práctica.
- Este ejercicio tiene como base el ejercicio preparatorio # 6.



Ejercicio preparatorio # 8

Dobles cuerdas con plectro hacia abajo.

En la posición de la mano derecha se hará un pequeño giro rotando el eje de la mano hacia el exterior y poniendo el brazo paralelo a las cuerdas. Esto con el fin de tener un mejor contacto y control al tocar ambos órdenes de cuerdas.

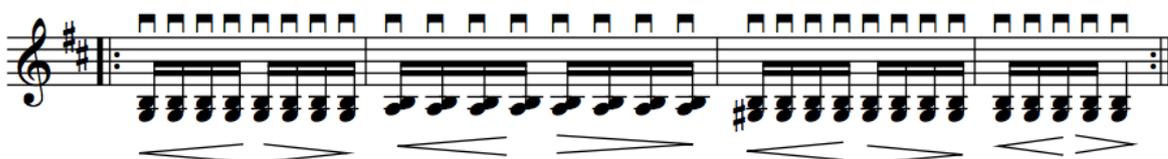


Imagen # 1, mano derecha de William Posada con bandola, 30/05/2017, fotografía: Cristina Marín Ramírez.

Este ejercicio podrá hacerse con otras notas. El intérprete es libre de imaginar, explorar y poner en práctica diversas posibilidades con el fin de adquirir la técnica deseada.

Ver anexo: Video 08 Ejercicio preparatorio 8 dobles cuerdas con plectro hacia abajo **Brisa**

- Podrá practicarse en otros órdenes.
- deberá practicarse también en pizzicato (tapando las cuerdas con la mano derecha).
- Tener cuidado de no tocar más de dos órdenes de cuerdas.



partitura del estudio: Ver Anexo partitura **Brisa**, págs. 67 – 68

2.3 **Saltando en las cuerdas**

En este estudio no se harán ejercicios preparatorios, precisamente, para que el intérprete realice una búsqueda personal y cree, a partir de los ejemplos anteriores, los ejercicios que considere necesarios para el abordaje de la obra.

En esta obra se harán saltos por las cuerdas utilizando los siguientes recursos técnicos:

- Cuerdas al aire.
- Uso de notas pedales.

partitura del estudio: Ver anexo partitura **Saltando en las cuerdas**, págs. 69 - 70

2.4 **Estudio de acordes - choro**

Descripción pedagógica

Aquí se trabajan los acordes en primera y segunda inversión en el registro agudo de la bandola, el manejo y control del plectro tocando tres cuerdas consecutivas hacia abajo.

Se dividirá en dos partes: a) trabajo con mano derecha. b) trabajo con mano izquierda.

Actividad:

Ejercicios preparatorios 9a y 9b

a) trabajo con mano derecha:

Se tocará con el plectro hacia abajo sobre los órdenes # 1, 2 y 3 tapando el sonido de las cuerdas con la mano izquierda. Esto se hará para familiarizarse con la forma de tocar varios órdenes al tiempo y con el ritmo característico.

Ver anexo: Video 09 Ejercicio preparatorio 9 trabajo con mano derecha 9A y 9B **Estudio de acordes**

Ejercicio preparatorio 9a



Ejercicio preparatorio 9b



Estos ejercicios podrán replicarse en otros órdenes como práctica, para generar más control en la mano derecha.

- Recuerda tocar solo tres órdenes.

El intérprete podrá buscar otras posibilidades rítmicas para trabajar los acordes.

- Entre más posibilidades busques, mejor será el aprendizaje y apropiación de la técnica.

Ejercicios preparatorios 10a y 10b

b) Trabajo con mano Izquierda.

En los ejercicios 10a y 10b se utilizarán acordes menores en primera y segunda inversión. Se debe tener en cuenta que solo los acordes en primera inversión emplean la media cejilla.

Ver anexo: Video 10 Ejercicio preparatorio 10 Trabajo con mano izquierda 10A y 10B **Estudio de acordes**

- Realízalos primero solo con la mano izquierda. Luego podrás combinar ambas manos.
- Utiliza siempre el metrónomo.
- Se podrán trabajar estos ejercicios con distintos ritmos, por ejemplo, hacer todos los acordes a contratiempo. El intérprete es libre de explorar y jugar según se le ocurra.

Ejercicio preparatorio 10a

Acordes menores en primera inversión



Ejercicio preparatorio 10b

Acordes menores en segunda inversión



partitura del estudio: Ver anexo partitura *Estudio de acordes Choro*, págs. 71 - 72

2.5 Al estilo de J. S. Bach - melodía compuesta

En este estudio encontraremos una melodía que suena todo el tiempo; es melodía y es armonía a la vez. Nos describe sus funciones armónicas. Este tipo de textura se denomina melodía compuesta. Generalmente se logra espaciando las voces a más de una octava; generando un efecto sonoro de polifonía.

El estudio está hecho como un acercamiento al estilo de las sonatas y partitas para violín solo de J. S. Bach, cuyas estructuras melódicas están constituidas con unas notas eje que sirven de estructura armónica a un diseño en arpeggios o en escalas, muy habitual en las obras para instrumento monódico solo.

partitura del estudio: Ver anexo partitura *Al estilo de J. S. Bach*, págs. 73 - 74

2.6 Estudios con scordatura.

La scordatura es el cambio de la afinación en una o varias cuerdas de un instrumento musical; esta ha sido muy usada en la guitarra, un poco en el tiple y en el violín, por traer algunos ejemplos.

En la bandola generalmente, se ha utilizado bajando el sexto orden de cuerdas un tono, quedando en la nota Mi.

Es un elemento utilizado para brindar al instrumento otras posibilidades técnicas, nuevas sonoridades y ampliar su registro; ofreciendo así una gama de colores que enriquece y da versatilidad al instrumento. Con la scordatura el intérprete desarrolla destrezas, conocimiento y conciencia de lo que se está haciendo; además de ser una herramienta pedagógica para tocar utilizando cuerdas al aire como soporte de bajos mientras se hace una melodía en los agudos y con el efecto campana², que no sería posible con la afinación convencional en unas posturas cómodas.

En los estudios que utilizan scordatura, propongo dos maneras.

La primera será: bajando el tercer orden de cuerdas un tono, quedando en la nota Sol.

Utilizada en las siguientes obras.

2.6.1 *madrugada, día, noche* (obra preparatoria)

Descripción pedagógica

Esta es una obra que quiere describir tres momentos del día, haciendo una analogía entre calma, mucha actividad y descanso. Tiene una forma de arco y se basta de la densidad sonora para representarlo.

La obra preparatoria, además de su propósito artístico, ofrece una oportunidad de practicar e interiorizar la scordatura del tercer orden y afianzar la disociación rítmica entre mano derecha y mano izquierda. Esta última realizará un trabajo de percusión corporal en la pierna del ejecutante y el aro inferior del instrumento.

Es una obra con estética minimalista, en la que su complejidad técnica aumenta y disminuye gradualmente.

- A la hora del montaje, el ejecutante podrá repetir cada dos compases según lo desee y necesite para interiorizar el nuevo cambio.
- Estudiar los enlaces y cambios cada dos compases para asegurar fluidez en la obra.
- En la propuesta interpretativa el bandolista decidirá la forma repitiendo según lo crea conveniente.

Nota:

Esta obra servirá como preparación para abordar el estudio de Huayno; así como también la versión de la canción, “Caballito Azul” en este mismo género, obras que aparecen más adelante y que poseen la misma scordatura.

Partitura obra preparatoria: Ver Anexo partitura *madrugada, día, noche*, págs. 75 – 76

² El efecto campana, es muy utilizado en los ensambles de vientos, consiste en que mientras se interpreta una melodía, por aparición de sonidos, se va formando un acorde. El cual queda resonando como una campana.

2.6.2 Huayno - Estudio

Con Scordatura en el tercer orden: (bajar las cuerdas un tono)

En este estudio se trabajan elementos como el rasgueo, el pedal y los acordes.

La tonalidad menor y la melodía, en su mayoría pentátona: evitando el uso del sexto grado; son características muy importantes del género; se implementan también células rítmicas típicas del huayno.

partitura del estudio: Ver Anexo partitura *Huayno – Estudio*, págs. 77 - 78

La segunda manera será: bajando el quinto orden de cuerdas un tono, quedando en la nota La, y bajando el sexto orden de cuerdas dos tonos, quedando en la nota Re.

2.6.3 Canción de cuna – scordatura doble

Descripción pedagógica

Esta canción de cuna posee una sonoridad suave y tranquila, un tempo lento y caprichoso. Se encontrarán glisandos, efecto campana, apoyaturas, pedales, armónicos naturales, acelerando y ritardando.

Ejercicios preparatorios:

Para abordar el montaje del estudio con scordatura doble: *Canción de cuna*, se hará la scordatura de la bandola como se mencionó anteriormente.



Ejercicio preparatorio # 11

Tendrá como objetivo familiarizarse con la nueva afinación del instrumento y con la lectura de las notas en el pentagrama.

Ver anexo: Video 11 Ejercicio preparatorio 11 scordatura doble *Canción de cuna*

- Lee el ejercicio preparatorio # 11 tal cual aparece, pero solo con la mano izquierda y canta las notas con la voz.
- Posteriormente practícalo con ambas manos.
- Después, puedes explorar combinando los compases en un orden libre, por ejemplo, saltando entre compases.

Esto con el fin de afianzar la digitación a utilizar en la mano izquierda, el orden de cuerdas que se debe pulsar con la mano derecha (debido esto al cambio de afinación) y la lectura en el pentagrama.



Ejercicio preparatorio # 12a

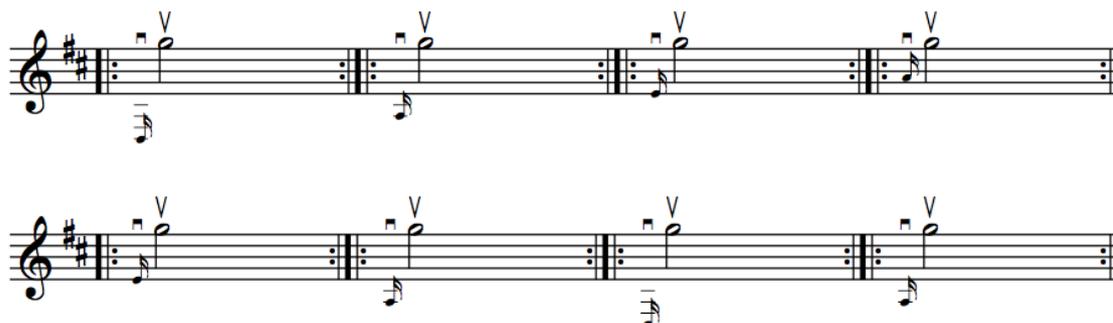
Se practicará la apoyatura entre dos órdenes lejanos.

Antes de abordar este ejercicio tal cual está planteado, debes estudiar la apoyatura entre órdenes lejanos como el sexto y el primero, solo con la mano derecha y tapando las cuerdas con la mano izquierda.

La apoyatura se lleva a cabo con un movimiento rápido del plectro entre órdenes de cuerdas distantes que de la sensación de simultaneidad de los sonidos. Su uso más común es empezar en la nota grave e inmediatamente después la más aguda.

Ver anexo: Video 12 Ejercicio preparatorio 12 Apoyatura entre dos órdenes lejanos 12A y 12B
Canción de cuna

- Estúdialo cambiando de bajos, estos se harán con el plectro hacia abajo.
- El primer orden de cuerdas será el pedal que se tocará con el plectro hacia arriba.
- Cada compás podrás repetirlo las veces que consideres necesario para conseguir precisión, afianzar el salto y lograr el efecto de simultaneidad.



Ejercicio preparatorio # 12b

Entran en juego ambas manos: La izquierda pisando las notas correspondientes y la derecha alargando o acortando las distancias entre saltos de órdenes según las necesidades, procurando siempre ser muy rápido y preciso.



- Podrás combinar los bajos como desees, inventándote otras combinaciones que te ayuden a interiorizar y adquirir la técnica estudiada.
- El ejercicio anterior deberá hacerse también con los armónicos naturales del instrumento que salen en los trastes VII y XII, el ejecutante explorará libremente varias posibilidades.

Nota: Estos armónicos se harán con la mano izquierda y se tocarán con el plectro.

Observación: Al abordar el estudio: Canción de cuna, funcionará con más fluidez después de haber hecho los ejercicios preparatorios, pues se han trabajado algunos de los elementos de la obra.

partitura del estudio: Ver Anexo partitura *Canción de cuna*, págs. 79 - 80

CAPÍTULO 3

Una propuesta de desarrollo para la bandola andina en música de cámara desde formatos no tradicionales y la bandola andina sola en obras colombianas y latinoamericanas.

3 Dos apuestas por la bandola

Es una propuesta que quiere mostrar el instrumento en un formato de cámara no convencional: bandola y dos voces femeninas, en el cual se explora el instrumento como una tercera voz. Ofrece la posibilidad de hacer música en trío no tradicional y además vinculado a canciones, pues generalmente cuando se habla de bandola, bandola sola o bandola en trío, el imaginario es música instrumental. Las canciones y el trabajo de música de cámara, serán parte fundamental para que el intérprete de la bandola haga música en conjunto. En esta primera parte se trabajarán algunos géneros de la región andina colombiana como bambuco, pasillo, danza y guabina.

En una segunda parte se trabajará la bandola sola en obras con ritmos de la región andina colombiana: pasillo y danza. Se abordarán además géneros de Antioquia, específicamente de Girardota como: redova, gallinazo, danzón, chotís entre otros.

Cuenta también con un repertorio de obras de países de América latina y el caribe entre los cuales se encuentran: guaracha (Uruguay), huayno (Ecuador), vals (México) y contradanza (Cuba).

3.1 Bandola y canto, una misma voz

En esta parte se hace un tratamiento de la bandola, como si fuera otra voz, pues el registro de esta es similar al de las voces soprano y mezzosoprano; aquí la bandola aparece como un complemento al dueto femenino en su trabajo melódico, armónico, rítmico y contrapuntístico.

Aprovechando la posibilidad de la bandola de hacer acordes, elemento no tan común en instrumentos melódicos, aparecen momentos en las versiones en los que ésta hace acordes con el ritmo característico del género trabajado; pasando por momentos a ser un instrumento acompañante.

Se generan texturas polifónicas, homofónicas y contrapuntísticas.

3.1.1 Compositores y obras

Luz Marina Posada Montoya (n. 1974 -)



Imagen # 2, Luz Marina Posada con guitarra, S.F., tomada de: Crónicas del Quindío. (Agosto 30 de 2015). Luz Marina Posada: la otra orilla de la canción colombiana. Armenia, Quindío, Colombia. Recuperado de <http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-luz-marina-posada-la-otra-orilla-de-la-cancin-colombiana-seccion-la-salida-nota-91356.htm>

Compositora, cantante y guitarrista, nacida el 9 de octubre de 1974 en Medellín – Colombia.

Sus textos están fundamentados en temáticas urbanas, canciones que hacen alusión al conflicto armado y que plantean una postura reflexiva y crítica, llenas de contenido social y de denuncia. Plantea problemas desde las profundas divisiones políticas del país y desde allí hay un elemento generador de transformación y de cambio.

“Son muchas las composiciones de la maestra que ayudan a realizar una lectura del país a través de la música, son obras que hablan de una realidad urbana, contemporánea, y de los problemas sociales como la indiferencia, pero también plantea la búsqueda de cambios, cimentados en la esperanza de las posibles alternativas políticas al conflicto.” (Andrés Gómez Ospina, artículo de blog, Cercanía que genera afecto, octubre 29 de 2015)

“Acalanto para Sara” (Bambuco) Es la primera composición de la cantautora, acerca de su canción dice:

“...Fue la llegada de mi primera sobrina Sarita la que me hizo a mí también parir mi primera canción “Acalanto para Sara”, y desde ahí comencé a reconocer en la música mi mejor herramienta para dejarle saber a quien quiera saberlo lo que pienso del mundo...” (Posada, L. M. [s.i.]. Recuperado de: https://es.wikipedia.org/wiki/Luz_Marina_Posada

En 1999 en el Concurso nacional de composición Carlos Vieco Ortiz obtuvo el Primer lugar como obra inédita vocal.

La compositora utiliza el recurso de canción de cuna, el cual desarrolla por medio del bambuco, para hacer homenaje a una nueva integrante de su familia y plasma en el texto la preocupación que tiene, del mundo al que viene.

“...Acalanto es una palabra portuguesa que significa canción de cuna. Esta canción empezó a crearse desde que supe que Sara iba a nacer; la noticia provocó en mí el deseo de prepararme para recibirla con el alma limpia y con una canción suave... ¿Quién no ha deseado poder arreglar el mundo para cuando sus niños lleguen?...” (Posada, 2008, pág. 10)

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

Esta versión está muy ligada al estudio llamado *canción de cuna*, pues cuenta con una sonoridad suave y tranquila, generando atmosferas de paz; se presenta el ritmo de bambuco de diferentes maneras para conseguir un acercamiento a lo que el texto plantea. Se trabajan elementos como melodía y acompañamiento, los armónicos naturales y artificiales, acordes, acordes coloridos con notas agregadas, toque con dedos y sin plectro. En cuanto al arreglo vocal, cada voz es independiente, se maneja el concepto de pregunta respuesta y ecos.

Partitura de la obra: Ver Anexo partitura *Acalanto para Sara*, págs. 81 - 93

Ligia Castro Torrijos (1920-1983)



Imagen # 3, Ligia Castro Torrijos, S.F., fuente: Álbum familiar, propiedad de María Isabel Zapata Castro. Recuperada de: Tobón Restrepo, A., Londoño Fernández, M. E., Zapata Builes, J. (2006). Entre sones y abozos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocona, Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia. Pág. 186.

“Nació en la Cumbre, Valle del Cauca, el 4 de agosto de 1920. Vivió su niñez y su primera adolescencia en Chocó tierra a la cual amó entrañablemente.” (Tobón, Londoño y Zapata, 2006, pág. 54).

[...] Era propia de su naturaleza la curiosidad por lo nuevo pero más profundo aún su interés por la maravilla de lo cotidiano: prácticamente toda su creación artística y su afán por conocer y recopilar hechos de la cultura tradicional popular se orientan a desentrañar el valor de lo simple... (Ibíd., pág. 58).

...Componer se convierte en una necesidad para ella. Según el testimonio de su hija Nury, Ligia Castro Torrijos tocaba guitarra, cantaba, pero a la edad de cuarenta y un años aún no había empezado a componer (1961). Sus primeras canciones surgieron en 1962; para ese entonces, su familia se encontraba radicada definitivamente en la ciudad de Medellín. Es evidente la importancia que tiene en la vida de la compositora el encuentro con el maestro Jesús Zapata Builes, personalidad musical representativa de la cultura andina colombiana y pionero de la industria fonográfica en el país...

...Según refiere el maestro Zapata Builes, Ligia poseía una excepcional musicalidad. No escribía ni leía música.

Sin duda alguna, la herencia de una cultura letrada y el contacto con las culturas negras es fundamental en la historia familiar, en particular en lo que tiene que ver con la música: Géneros, ritmos, diseños melódicos, temáticas... (Ibíd., pág. 60).

...De igual manera que sus hermanos Néstor y Rubén, Ligia logra unificar en su corazón y en su obra a ese Chocó que quiso tanto. Su música es mestiza y es mulata, a veces suena a blanco, a veces a negro, porque en su alma hubo un sitio amoroso para la diferencia y la diversidad, esa diferencia que nutre étnica y culturalmente al pueblo chocoano y que constituye su mayor fortaleza...

Murió el 22 de enero de 1983. (Ibíd., pág. 63).

“Los sapitos” (Guabina)

...Calor humano, ternura, fuerza expresiva y simplicidad, definen a esa Ligia creativa, transmisora de cultura y pedagoga por excelencia.

Ligia privilegió la canción infantil por encima de cualquier otro género, y en este estilo, textos alusivos al mundo de los animales... (Ibíd., pág. 62).

Es una obra en ritmo de guabina que hace una metáfora con el canto de los sapos. Los ubica en una orquesta. El director de esta orquesta es un sapo grande y ronco.

En este trabajo se hizo una versión con bandola a partir del arreglo a dos voces hecho por Alejandro Tobón en su libro: *En-Canto de ranas*. Se conserva la versión de las voces, se anexa la bandola y se hace un cambio de tonalidad.

Cuenta el profesor Alejandro Tobón que en un trabajo de campo realizado a la comunidad indígena Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, pudo comprobar que lo que Ligia Castro narra en la canción es efectivamente cierto, pues cuando van llegando las seis de la tarde y

empieza a oscurecer, el coro de ranas inicia su concierto... un sapo con voz muy gruesa inicia el canto e inmediatamente se unen cientos de ranas en distintas alturas a responder a ese llamado. Lo asombroso ocurre cuando alguien se mueve, habla, grita... las ranas detienen su canto como si un director diera la orden... el silencio es total y solo se rompe cuando el "director" vuelve a dar la "entrada" con su voz ronca.

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

Aquí encontraremos que la bandola fue pensada, más que en otras versiones, como una tercera voz: "una voz más para la orquesta". En ella encontramos elementos como: ritmo típico de guabina, cromatismos, armónicos naturales y artificiales. En ocasiones esta tercera voz es más aguda que las dos voces.

Partitura de la obra: Ver Anexo partitura *Los sapitos*, págs. 94 - 102

Luis Elberto Uribe Bueno (1916 – 2000)



Imagen # 4, Luis Uribe Bueno. S.F., Tomado de: Tobón Restrepo, A. (2006). "Cuerdas Andinas Colombianas. Versiones De Jesús Zapata Builes Para Bandola, Tiple Y Guitarra" En: Colombia ed: Universidad De Antioquia pág. 230.

Arreglista, compositor, director, instrumentista y pedagogo nacido en Salazar de las Palmas, Norte de Santander el 7 de marzo de 1916.

“Trabajó como director artístico, arreglista y productor del sello discográfico Sonolux, donde promovió la música colombiana, haciendo posible que esta fuese conocida en otros países”. (Tomado de: Repositorio Digital de Música, Universidad EAFIT, Medellín 2014 <http://patrimoniomusical.eafit.edu.co/handle/10784.1/2312>).

Como Director de Extensión Cultural de Antioquia en la gobernación de Jaime R. Echavarría, impulsó, desde 1974, proyectos significativos para el desarrollo y difusión de la música en Antioquia, como el Plan Departamental de Bandas, la colección de discos La Música en Antioquia y Conozcamos nuestra música colombiana. Cuenta con más de 600 composiciones entre obras orquestales y canciones, todas ellas con una intención renovadora.

“...Tobón agrega que Luis Uribe Bueno fue un compositor innovador de la música andina colombiana, en tanto rompió los esquemas de la tradición, pero sin perder la tradición. “Él propuso nuevas maneras de acercarse a la música andina colombiana al incluir en sus obras elementos musicológicos, como el cromatismo, la ampliación de los círculos armónicos o al proponer armonías agregadas, que le dieron un color y un sabor significativo a sus obras.” (Tomado de: Artículo de página web, Luis Uribe bueno, patriarca de la música colombiana. Min cultura <http://www.mincultura.gov.co/prensa/publicaciones/Paginas/centenariouribebueno.aspx>).

Impulsa los programas de dotación de bibliotecas, el desarrollo y fortalecimiento de las casas de la cultura, y bajo el lema " un pueblo sin banda es un pueblo muerto", lucha incansablemente para que cada municipio antioqueño tenga su propia banda de música. Crea el programa institucional de la secretaria de educación y cultura de Antioquia " Conozcamos nuestra música colombiana" e inicia y dirige el programa de grabación y difusión de la música de compositores regionales denominado " la música en Antioquia" (Tobón, 2003, págs. 132-133).

Murió en Medellín en el año 2000.

“Qué importa” (Pasillo)

“Obra compuesta entre los años 1960-1970, década en donde produjo las más importantes canciones de amor y desamor, entre ellas: Llámame, Te extraño, Dile a tu corazón, Qué importa.” (Tobón, A., 2004, pág. 38)

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

Posee elementos contrapuntísticos. La melodía en la introducción está acompañada por otra voz independiente; incorpora también rearmonizaciones, armónicos naturales y artificiales, glisandos, acordes, ritmo característico de pasillo lento, efecto de campana en el registro agudo del instrumento mientras las voces cantan por debajo. Genera atmosferas que quieren reflejar lo que pasa en el texto.

Partitura de la obra: Ver Anexo partitura *Qué importa*, págs. 103 - 109

José Alejandro Morales (1913 - 1978)



Imagen # 5, José A. Morales. S.F., Tomado de: Trapiche molé (2013). *Cuando Llegan las tardes*, Homenaje al Maestro José A. Morales [CD]. Bucaramanga, Colombia.: Mario Serrano

Nació el 19 de marzo de 1913 en El Socorro, Santander.

“A comienzos de la década de los cuarenta comenzó a ganar reconocimiento nacional el dueto de Darío Garzón y Eduardo Collazos (aparecido unos años atrás en Ibagué), nombres a los que la obra musical de Morales se halla fuertemente asociada. Garzón y Collazos se vincularon a la naciente Sonolux a comienzos de la década de los cincuenta, y aproximadamente en 1954 grabaron el bambuco María Antonia y Pueblito viejo, éxitos inmediatos y paradigma de la obra musical de Morales. El autor mismo narró la génesis de su famoso bambuco en el campo de la montaña santandereana y su relato está enraizado en el viejo quehacer de cantor ambulante y popular.

La canción “Ayer me echaron del pueblo” ...recordaba otros textos de canciones que tocaban la situación del campo colombiano, que atravesaba un profundo proceso de cambio, y denunciaba en un lenguaje directo y lleno de giros campesinos, las injusticias de la aún no superada condición servil del campesino de muchas regiones del país.

Las canciones de Morales, junto con las de otros de sus contemporáneos, constituyen el repertorio por excelencia de la canción popular colombiana de mediados de siglo, cercana por su temática y su lenguaje al inmediato ancestro campesino de la gran mayoría de la población de inmigrantes, que justo en ese momento multiplicaron varias veces las cifras de los habitantes de las principales ciudades del país”. (Tomado de: José A. Morales: Raigambre campesina en la ciudad, Bermúdez Egberto, <http://www.banrepcultural.org/node/32440>).

Murió el 22 de septiembre de 1978 en Bogotá.

“Cuando llegan las tardes” (Danza)

Es una canción en ritmo de danza, género muy cadencioso y delicado donde el compositor utiliza metáforas para describir la naturaleza y las relaciones amorosas. Hace especial referencia a la analogía de la luz con el agua; dotando la primera de cualidades propias de lo líquido.

En la versión propuesta, la bandola tiene un discurso melódico, armónico y rítmico que acompaña al texto: quiere asociar de una manera músico-descriptiva lo que pasa en la canción. En la parte B se pasa de la danza al tango; este último trata de complementar y describir el sentimiento de perder un ser querido a través de la melancolía y fuerza típica del género.

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

En la versión de esta obra no suenan todo el tiempo las dos voces sino que se hace una segunda voz que responde a la primera con frases alusivas a lo que se dice en el momento.

En cuanto a la bandola se trabaja el ritmo de danza arpegiando algunos acordes y utilizando el recurso de “efecto campana” (elemento utilizado en otras obras de este trabajo) para lograr unos colores específicos que complementen y recreen lo que pasa en el texto de la canción.

Se propone también una parte en la que la bandola se aleja un poco de esta sonoridad luminosa y tranquila de la danza y entra en la sonoridad sombría y nostálgica del tango, con elementos en los bajos de la bandola característicos del género. Todo esto con la idea de complementar lo que pasa en el texto.

En las introducciones encontramos el efecto de tranquila, un recurso muy utilizado y que abre el rango de posibilidades para la bandola andina sola.

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *Cuando llegan las tardes*, págs. 110 - 120

3.2 Bandola sola en los Andes colombianos

En este apartado del trabajo la bandola está en casa, es la anfitriona.

Veremos aquí géneros como el pasillo; algunos ritmos campesinos como el chotis, la redova y el danzón. Aparece también la danza, género utilizado en los Andes colombianos.

El bandolista tendrá la posibilidad de fortalecer el trabajo de estos géneros en la bandola sola. Encontrará en estas versiones, retos técnicos e interpretativos que ayudarán a enriquecer sus posibilidades y destrezas en el instrumento. Además de conocer e integrar a su repertorio algunas de las músicas que fueron hechas en la región para instrumentos de cuerdas pulsadas. Reconociendo el valor que tiene el saber popular, reapropiado y recreado aquí para el instrumento solo.

3.2.1 Obras de Colombia y sus compositores

María Inés (Pasillo) Néstor Talero Jiménez (1922 – 1995)

María Inés³ es un pasillo compuesto por el músico zipaquireño Néstor Talero. A continuación se presenta una breve reseña tomada y adaptada de un artículo del periódico el tiempo: *Apuntes de Cundinamarca*, del 12 de mayo de 1995 (Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-324774>)

Nació en 1922. Dedicó gran parte de sus 76 años de vida a la cultura zipaquireña. Desde los nueve años de edad, orientado por los maestros Guillermo Quevedo Zornoza y Fulgencio García (quien vivió en su casa paterna), se inició en el arte musical que perfeccionó al lado de los compositores Emilio Sierra, Luis Dueñas Perilla y José A. Morales, quienes fueron sus amigos personales. A mediados del 1950 fundó la Estudiantina Alma Zipaquireña, que se convirtió en el símbolo de la cultura de su ciudad. Realizó cerca de 250 melodías. Amante del bambuco y el pasillo, eran los valeses su mayor pasión. Murió en 1995 en Zipaquirá.

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

En la versión propuesta, se plantea entonces el reto de hacer sonar la bandola sola como una agrupación y que se entienda la melodía y armonía de la obra.

Tiene elementos como la tranquila, ritmo de pasillo, contrapunto, ligados y acordes.

Es un pasillo expresivo y tiene ese elemento característico común de algunos pasillos en el que la parte “C” o trío, está en tonalidad mayor y es a un tempo más rápido.

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *María Inés*, págs. 121 - 122

Dedicatoria:

...A María Teresa...

Este pasillo, al igual que el vals “Morir Soñando” presente también en este trabajo, los conocí mientras estaba realizando el bachillerato en la ciudad de Pereira en la IE Liceo Comercial Aquilino Bedoya; allí tuve la oportunidad y la fortuna de pertenecer al grupo musical del área de cuerdas pulsadas del colegio. Quisiera resaltar la labor de la profesora María Teresa del niño Jesús Parra Gil, quién desde sexto hasta once fue guía musical para el camino que he seguido hasta ahora. Desde ese tiempo tengo muy buenos recuerdos de estas obras. Durante

³ Audio de referencia del pasillo, María Inés por la estudiantina: Alma Zipaquireña.
<https://www.youtube.com/watch?v=2UQ-YBbyOfU>

ese periodo de formación, interpretábamos estas piezas en formato de estudiantina. Así pues, quise hacer esta versión para bandola sola en homenaje a esta experiencia que fue vital para mi formación y el deseo de ser y hacer música.



Imagen # 6, Liceo comercial Aquilino Bedoya: Grupo de Cuerdas y voces-Jornada tarde, mayo de 2001, Fotografía: Yesid Correa Q. (2001) Librillo del CD. Pereira.

Suite campesina en seis movimientos

Música del folclor - Grupo Aires del Campo de la vereda San Andrés de Girardota, Antioquia

La siguiente Suite es una adaptación para bandola sola en ritmos tradicionales campesinos de la vereda San Andrés de Girardota, recopilados en una producción discográfica por el grupo de investigación Músicas Regionales en 2006, interpretado por el grupo Aires del Campo.

A continuación se hace un contexto y se describe brevemente esta tradición, agrupación y obras.



Imagen # 7, Agrupación Aires del Campo, de izquierda a derecha Oscar Cadavid (bandola), Elkin Meneses (bandola), Fernán Rojo Meneses (guitarra), Manuel José Cadavid (tiple), Jorge Enrique Cadavid (voz y raspa) S.F., Fotografía: Héctor Rendón Marín, Tomado de: (López Gil G. A; Rendón Marín H; Palacio Villa F. D. (2006) *Atardecer en San Andrés: música tradicional de Girardota Antioquia*. Grupo de investigación Valores Musicales Regionales. Librillo del CD *Atardecer en San Andrés*, grupo Aires de Campo: pág. 4.

“La vereda San Andrés está ubicada en el municipio de Girardota. Es tal vez uno de los sectores más antiguos, su nombre aparece ya en documentos del siglo XVIII y abarcó un extenso territorio” (López Gil G. A; Rendón Marín H; Palacio Villa F. D., 2006 pág. 4).

“...Los músicos de Aires del Campo son herederos de una tradición familiar que históricamente ha estado vinculada a los diferentes grupos de saineteros y bailarines de San Andrés...” (Ibíd., pág. 6).

“...El formato de tiple y bandola fue común en San Andrés hasta antes de la incursión de la guitarra. Estos dos instrumentos fueron los encargados de la música en el sainete...” (Ibíd., pág. 10).

“En San Andrés se utiliza la bandola de 16 cuerdas, afinada en Si bemol. Su función es eminentemente melódica. En esta tradición fue frecuente el ataque hacia abajo para obtener una mayor sonoridad; y la ejecución a dos cuerdas, en intervalos de terceras, para generar riqueza armónica, principalmente cuando no había segunda bandola. Aún hoy se encuentran algunos elementos de estos usos.” (Ibíd., pág. 11).

“...Tonadas antiguas (bailes bravos) varias de las piezas que actualmente se escuchan como música tradicional de Girardota y particularmente de la vereda San Andrés, configuraban un repertorio especial denominado “baile bravo”. Según testimonios de los mayores, éste se hacía con vihuela, en “fiestas de calle” o “fiestas de fonda”. Vueltas, Toros, Guacamaya, Caña, Monos, Gallinazos, Sapo, Trovas... hacían parte del repertorio de estos bailes. Desaparecida la vihuela, se interpretaron básicamente con tiple y voz... música de ejecución brusca, pero también alegre para bailar y para trovar... El término estaba designando entonces, a un fenómeno social-cultural que congregaba

varios elementos y que fue común a varias localidades del departamento.” (Ibíd., pág. 14).

“Los siguientes aspectos son características generales de estos bailes bravos, desde el punto de vista musical: melodías cortas esencialmente tríadicas, estructuras en su gran mayoría sobre armonía de tónica y dominante, en modo mayor, frases simétricas. Ocasionalmente con estribillos que utilizan armonía de subdominante... tonadas básicamente ternarias con agrupaciones binarias en algunos casos o binarias de pie ternario, es decir, cercanas a las características rítmicas de los pasillos y bambucos tradicionales y de algunos aires hispanos...” (Ibíd., pág. 15).

I Redova

“Como danza popular la redova tiene origen Checo, “girar, dar vueltas, remolinar”. Su versión francesa, “redowa”, fue lanzada en París en 1850 y es la que llega a nuestro continente.

A pesar de poder establecer con claridad un nexo histórico entre la redova de San Andrés y su antepasado europeo, es en esta pieza en la que más se nota apropiaciones y transformaciones musicales a la luz de la usanza campesina, al punto de tener hoy más familiaridad en su estilo con los elementos del repertorio del baile bravo (el vigor, la festividad, la soltura, el baile abierto y desinhibido, el sonido recio o fuerte entre otros)” (Ibíd., pág. 25).

II Atardecer en San Andrés

“Se destaca la interpretación “atresillada” de la melodía como posible aporte de la localidad, puesto que no es propia del género en su forma más tradicional.” (Ibíd., pág. 21).

Es una especie de vals tocado de una forma particular.

III El gallinazo

“Música y danza con diferentes variantes en la localidad, lo bailaban dos o tres hombres o un hombre y una mujer, la mujer hacía de mortecina; el perro lo representaba cualquier espontáneo. Era algo muy gracioso, según los relatos de la vereda.

Sus coplas ilustran la tendencia general a la personificación del animal y en ello la caracterización de algunos aspectos de la cotidianidad del “campesino” paisa de la época.” (Ibíd., pág. 15).

IV El danzón

“Es un baile cadencioso, sencillo pero elegante en sus pasos. Nace hacia 1879 a partir de los elementos de la contradanza cubana y es atribuido a Miguel Flayde, célebre músico de Matanzas... El Danzón de San Andrés corresponde en su melodía a la canción Mal de Amor, tango del pianista y compositor español José Sentis.

La pieza conocida en la vereda como danzón, no retoma los elementos estructurales o característicos de este género. Sin embargo, remite en su formas rítmicas al aire de danza de la zona andina colombiana, con el cual tiene un parentesco, pues la danza retoma elementos de

la habanera, género cultivado en Cuba, que comparte con el danzón y el tango, el tronco común de la contradanza.” (Ibíd., pág. 33).

V Chotis

“Baile de pareja originario de Escocia, de compás binario. Junto con la Redova y la Marucha fueron piezas que escucharan los integrantes de la agrupación cuando eran niños.” (Ibíd., pág. 23).

VI Vueltas de Girardota

“Como característica de esta pieza se observan los inicios anacrúsicos y las construcciones rítmicas simples, a partir de la combinación de corcheas y negras. El atractivo lo constituye el desplazamiento acentual que sobre estos motivos rítmicos se va produciendo, desde la agógica melódica, lo cual genera un efecto sonoro consistente en un aparente cambio de métrica (a 6/8) que no es tal.” (Ibíd., pág. 18).

Aspectos técnicos trabajados en las versiones:

Fue un reto abordar las versiones para bandola andina sola de estas músicas, pues son pensadas y funcionan muy bien en el formato en el que se presentan; son muy ricas en acentos, articulaciones y polirritmia.

Es fundamental aquí y en cualquier música acercarse a escucharla; ya sea en fonogramas, material audiovisual o interpretaciones en vivo. Digo aquí especialmente, porque estas músicas campesinas generalmente no se escriben, se transmiten oralmente. Claro está, que el acercamiento a una música solo por medio de la partitura, así ésta sea muy completa y tenga todo el rigor académico y la claridad, nunca brindará los elementos totales para familiarizarse con el estilo, sus usos, funciones y los elementos estéticos, debido esto a que la música hace parte de... está viva, tiene “sabor”, pertenece a un contexto y es un tesoro de las comunidades que la cultivan.

En estas versiones se desarrollaron elementos como: dobles cuerdas, melodía y bajos complementarios con cuerdas al aire, melodías independientes, acordes, efectos percusivos, modulaciones, contrapunto, ritmo característico de algunas piezas, pregunta-respuesta, glisandos y armónicos naturales.

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *Suite campesina en seis movimientos*, págs. 123 - 135

Añorando (Danza) Álvaro Escobar (n. 19--)

Añorando es una danza muy sentida que refleja ese estilo lírico de algunos compositores colombianos que, como Álvaro Escobar entregan en sus melodías un pedazo de su alma.

A Don Álvaro Escobar tuve la oportunidad de conocerlo en un festival de música, hubo empatía entre ambos y compartimos un poco de lo que hacíamos. Él estaba desempeñando el papel de

bajista acompañando a un dueto, y yo el de bandolista con otro dueto. Álvaro viene de una tradición musical familiar grande. Durante su vida ha tocado instrumentos de cuerda, en especial la bandola. Le mostré un poco de lo que hacía con la bandola sola y él quedó fascinado y quiso compartir conmigo esta Danza, la cual inmediatamente grabé para, en algún momento, hacerle homenaje a este músico y compositor con quien viví una de esas experiencias inolvidables que tiene uno en la vida. Fue un intercambio de saberes muy interesante y que no olvidaré.

Espacios como los festivales permiten este tipo de encuentros. Son muy valiosos para la formación del músico, el crecimiento como persona y la construcción de un “nosotros”. Los festivales más que una competencia son un lugar para compartir, crear vínculos musicales y amistades. Creo que hay que estar siempre atentos, dispuestos a aprender y tener la mente abierta para disfrutarlos.

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

En esta danza se trabajan elementos como: contrapunto, acordes, patrón ritmo característico del género de danza, armónicos naturales, apoyaturas, dobles cuerdas y melodía-acompañamiento.

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *Añorando*, págs. 136 - 138

3.3 En doce cuerdas por América Latina

Se plantea un recorrido por algunos países de América Latina y el Caribe, a través de su música. En éste se recrean géneros, formatos y hechos sonoros en la bandola andina colombiana desarrollada como instrumento solo.

Así, esta travesía de sur a norte, empieza en Uruguay con la canción “Marionetas de cartón” del grupo Los iracundos. Durante este viaje se presentará un panorama de lo que ha pasado y está pasando con algunos géneros, obras musicales; así como también las posibilidades y riquezas de las que estas músicas están hechas.

Continúa el recorrido y llegamos a Ecuador; es aquí donde aparece el “Caballito azul” de Alex Alvear. Esta obra, en ritmo de Huayno, nos transporta a esa América indígena, de escalas pentatónicas, de zampoñas y quenás tan características de los Andes suramericanos. Nos recibe en México el ritmo de vals, género muy presente en toda Latinoamérica e importante para el desarrollo de muchas culturas del continente, con la obra “Morir Soñando” de Manuel Pelayo Díaz. Este recorrido tiene su punto de llegada en Cuba donde encontramos a Manuel Saumell y sus famosas contradanzas, en este caso tendremos una obra llamada “La suavécita” que tiene sorpresas rítmicas, armónicas y melódicas. La bandola se vuelve orquesta para mostrar y recrear algunas músicas de América Latina.

Seguramente querrás realizar un nuevo recorrido sonoro con una ruta que tú mismo trases y, encontrarás en los países y géneros que elijas una oportunidad para descubrir aspectos nuevos y fascinantes.

3.3.1 Obras y compositores

Marionetas de cartón (Guaracha) – Uruguay



Imagen # 8, Los iracundos en RCA Victor, S.F., recuperada de:

<http://www.taringa.net/posts/musica/5027714/Los-Iracundos-76-Canciones-MU.html>

La canción fue compuesta por Eduardo Franco da Silva, José Carlos Mosenkis "Cacho" Valdés y José Finkelberg "Momy".⁴

Este tema en ritmo de guaracha fue popularizado por la agrupación Uruguaya: Los iracundos,...“la agrupación se formó en 1958 en Paysandú, Uruguay y contaba con seis miembros. Inicialmente se autodenominaron los “Blue Kings” ya que en esa época estaban de moda los nombres en inglés; pero un profesor de música del colegio donde ellos asistían en Paysandú les dijo que optaran por un nombre en español, luego adoptaron el nombre de “Los iracundos”, idea de Leo Banéz cuando ingresaron a la disquera RCA VICTOR.

Eduardo Franco (vocalista, compositor y arreglador), Juan Carlos Velázquez (director, baterista y arreglador), Leonardo Franco (primera guitarra), Juan “Bosco” Zabalo (segunda guitarra), Hugo Burgueño (bajo electrónico y coros) y Jesús María Febrero (teclados) conforman así los seis integrantes originales de la agrupación.

En 1970 reafirman su popularidad con varios discos de oro, por temas como: Te lo pido de rodillas, Y te has quedado sola, Chiquilina, Soy un mamarracho, Río verde, Infidelidad es tu traición, Marionetas de cartón, Cada noche mía, Me estás matando, Y me quedé en el bar, Tú me diste amor, Pasión y vida.”... (Los Iracuandos, historia de los Iracundos, recuperado de: <http://losiracundos.com/la-historia-de-los-iracundos/>).

El ritmo de guaracha:

...“La guaracha combina aspectos de las danzas de origen africano, así como características de los bailes españoles...es un ritmo esencialmenteailable,

⁴ Se puede consultar esta información en la Sociedad Argentina de autores y compositores de música http://sadaic.org.ar/obras.repartos.php?nro_obra=194494

pero también se considera música de parranda navideña, así como música popular de conciertos. Varios de los ritmos populares de la actualidad heredan características de la guaracha, como, por ejemplo, la salsa y la rumba. (Adaptado por Grupo Editorial EPR, (2004), Fuente original: Francisco Marrero Ocasio, Los instrumentos de cuerda en Puerto Rico, 2003. CD *Vuelvo a mi Estrella*. Taller musical Retablo).

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

En esta versión se explora la melodía en un registro agudo en donde el acompañamiento se hace por medio de acordes. Posteriormente, en un registro grave, se hace un acompañamiento de melodía compuesta, muy típico en el trabajo de instrumentos melódicos solos. Cuenta también con una aproximación al ritmo de milonga en su introducción, (género característico del país) y con una modulación un tono arriba en el coro de la canción, idea tomada de la versión original del grupo Los iracundos. Por último, cierra con unos arpeggios y escalas en seisillos que el intérprete deberá hacer sonar de manera fluida; esta idea está apoyada en la imagen de un titiritero manejando su marioneta.

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *Marionetas de cartón*, págs. 139 - 141

***Caballito azul* (Huayno) Alex Alvear (n. 19--) – Ecuador**



Imagen # 9, Alex Alvear. S.F., recuperada de:
https://www.youtube.com/watch?v=6hg_fRbXwfk

“Nació en Quito, Ecuador, compositor, arreglista, bajista y cantante. Durante su temprana carrera musical en Ecuador, Alvear fue co-fundador y co-director de las agrupaciones: Promesas Temporales y Rumbasón, con las cuales forjaron un hito en el desarrollo de la nueva música ecuatoriana. En 1986 viaja a Boston (USA) para realizar estudios en Berklee College of Music en la especialización de composición y arreglos de jazz.

Su carrera musical incluye numerosas actuaciones en festivales de jazz, folklore y músicas del mundo (World Music) tanto a nivel nacional, en los Estados Unidos como en Latinoamérica y Europa.

A fines del 2006, gracias al apoyo de FONSA, Alvear finaliza la producción de "EQUATORIAL", un proyecto musical inspirado en la música del Ecuador que incluye catorce composiciones y arreglos originales. Ecuatorial es el producto de casi 20 años de su trabajo como compositor en estilos tradicionales ecuatorianos... Incluye ritmos como el pasillo, el sanjuanito, el albazo, el yumbo y la bomba con un toque muy personal que incorpora elementos sonoros modernos y tradicionales, así como también influencias del jazz, tango y música afrolatina. A pesar de todas estas influencias, el propósito de Alvear ha sido el de mantener la esencia de cada estilo, conservando así el sabor e identidad de los mismos.

Su extenso trabajo como productor incluye programas y presentaciones con artistas de renombre mundial, así como el fomento y promoción del talento local y regional desde grupos/artistas que a su juicio son una promesa hasta establecidos artistas de Nueva Inglaterra y Nueva York.

Además de numerosos reconocimientos obtenidos a nivel regional tales como varias nominaciones al Boston Music Awards, ganador de la categoría "Mejor Agrupación de World Music" del Boston Phoenix en 2002, nominado a "Lo Mejor de Boston" por el diario El Planeta en 2009, Alvear participó en discos nominados a los premios Grammy en 2005 con Paquito D'Rivera y en el 2009 con Gonzalo Grau y La Clave Secreta." (<https://www.last.fm/es/music/Alex+Alvear/+wiki>).

"Caballito azul"

Esta obra tiene un aire, una estética y una sonoridad representativa de los Andes suramericanos, específicamente se quiere hacer una breve anotación sobre el Huayno. Esta historia y descripción del género fue tomada de: *Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. Escrito por Dr. Julio Mendivil*⁵:

"...El huayno no es un género homogéneo ni con una historia unitaria. Es común oír sobre su carácter ancestral y milenario, aunque sus registros históricos más antiguos no le den una antigüedad mayor de 400 años. Igualmente arraigada está la idea de que el huayno fue un género mayor durante el Imperio incaico. Este deseo de dotarlo de una antigüedad remota y de un pasado glorioso da buena cuenta de la enorme importancia simbólica que ha alcanzado en la sociedad peruana como expresión cultural y como factor identitario. (Ibíd., pág. 37).

El huayno no tuvo una presencia pública y fue un género menor de entretenimiento privado en tiempos incaicos. Según Roel Pineda, fue precisamente ese carácter privado

⁵ Músico, etnomusicólogo y escritor peruano, Director del Center for World Music de la Universidad de Stiftung de Hildesheim, Alemania y Presidente de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de la Música Popular (IASPM).

lo que lo salvó de la persecución extirpadora de la colonización y le permitió adaptarse a los nuevos vientos. (Ibíd., pág. 38).

Con el correr del tiempo no sólo cambió el huayno, también la percepción que tenía de él la intelectualidad peruana fue modificándose. Si hasta 1920 el huayno aparece como una práctica abominable para la élite urbana o como la expresión de la vida bucólica primitiva como ejemplo paradigmático, a mediados del siglo XX el huayno pasa a convertirse en un símbolo cultural andino gracias al trabajo del antropólogo y escritor José María Arguedas.

Características musicales:

Se conoce como huayno a un tipo de canción indígena o mestiza de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas y que se caracterizan, melódicamente hablando, por el uso de la gama pentatónica de origen prehispánico. Otra característica es su base rítmica. Ésta suele representarse como una corchea y dos semicorcheas. Se ha remarcado repetidas veces el carácter bimodal del huayno. Vázquez y Vergara explican al respecto:

Las canciones se realizan en los modos A y B del sistema pentatónico, es decir, modo A: La- Do- Re-Mi-Fa-Sol y modo B: Do-Re-Mi-Sol-La. Así, el modo A corresponde a lo que en la teoría occidental europea se conoce como “modo menor”- con la nota La como fundamental-, mientras que el modo B corresponde al “modo mayor”- con la nota Do como fundamental-. Un huayno que empieza claramente en menor, pasa a su relativa mayor y se desarrolla en esta modalidad para terminar en menor.” (Ibíd., pág. 39).

Aspectos técnicos trabajados en la versión:

Aquí encontramos una obra en la que se recrea y explora el ritmo de Huayno. Para abordar esta obra recomiendo mirar el apartado 2.6 dedicado a la scordatura y trabajar antes la obra preparatoria y el estudio de Huayno.

Utilizaremos la primera manera de scordatura trabajada que es: bajando el tercer orden de cuerdas un tono, quedando en la nota Sol. Esta scordatura, brindará una sonoridad diferente al instrumento y otras posibilidades interpretativas.

Se utilizan recursos como: armónicos, ecos rítmicos, toque con pulgar en mano derecha, acordes, percusión en mano izquierda mientras se tocan cuerdas al aire con la mano derecha en pizzicato y células rítmicas típicas del Huayno.

Esta versión fue tomada de la que hizo el compositor con la cantante ecuatoriana Mariela Condo y el guitarrista Isaac Zea.

Puedes escuchar la versión del compositor en este link
Caballito azul

<https://www.youtube.com/watch?v=f9OT9hKp83I>

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *Caballito azul* págs. 142 - 144

***Morir Soñando* (Vals) Manuel Pelayo Díaz (1896-1964) – México**



Imagen # 10, Manuel Pelayo Díaz, S.F., del libro "El Nogales de Ayer", cap. 14. Recuperada de: http://www.musicaehistoria.com/foto_205.htm

Fue grabada y popularizada en 1955 por el cantante y actor mexicano Pedro Infante. Cabe resaltar la importancia del boom cinematográfico que tuvo México en el siglo XX ya que era el país que producía contenidos sonoros y audiovisuales para toda Latinoamérica.

“Manuel Pelayo Díaz nació en Jalisco en 1896. Vivió la mayor parte de su vida en Nogales; allí compuso buena parte de sus obras. Sus padres fueron Don Virginio Díaz y Jacoba Pelayo Cisneros. Formó parte de las diferentes orquestas que existieron en Nogales, entre ellas la de Don Silvestre Guevara y Don Silverio Ruiz. En 1924 compuso el vals “Morir soñando”. Murió el 22 de abril de 1964. Tomado de: http://musicaehistoria.com/compositores_sonorenses.htm

...“El vals en Latinoamérica cumple un papel de gran importancia en la sociedad, muchas familias habrán surgido al calor de esta danza. Por las crónicas sociales se puede observar que reinó en los salones familiares de las casas solariegas, los palacios patricios, en los kioscos de las plazas principales, pero también en los rincones más humildes. Así al hablar con personas de diferentes edades y sobretodo con mayores, se escucha que tienen el grato recuerdo de un vals.

Los valeses latinoamericanos y caribeños, tienen una característica que les hace distintos a sus antecesores y contemporáneos europeos. El Vals es una danza en ritmo de 3/4, que tuvo origen a fines del siglo XVIII... y desde las capas más acomodadas de la sociedad hasta las populares, en todo espacio sonoro social, los valeses llegaron a tener un lugar importante.

Sin embargo, el vals tiene un estigma: es considerado música de salón, superficial, ligera, que a la vez pierde sentimiento para caer en sentimentalismo. Pero con todo, el vals toma un lugar de importancia en Latinoamérica, y en el Istmo centroamericano aumenta la cantidad de compositores que le abordan.

...el vals ha tenido una producción y consumo constante al punto que compositores activos hacia finales del siglo XX e inicios del XXI lo continúan cosechando. De lo anterior se derivan las siguientes conclusiones: El vals en primer lugar es una danza que ha sido utilizada y reutilizada por más de dos siglos. Que aunque mantienen el compás de 3/4 común a la “Balsa” y al deutscher Tanz, el contenido ha tenido algunas variaciones, de lo cual se desprende finalmente que la significación de los contenidos a través de las apropiaciones que sufre el vals ha sido objeto de transformación.” (Meza Sandoval, 2007, VIII [Fecha de consulta: 7 de junio de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66615071013>> ISSN 2215-2458).

Propuesta metodológica. Aspectos a trabajar

Esta obra se mencionó en el pasillo María Inés, remitirse al apartado 3.2.1 obras de Colombia y sus compositores.

Posee una sonoridad evocadora, lírica y juguetona; con cambios de tempo que da variedad y permite mostrar algunas de las posibilidades y variables del vals; que puede ser lento y expresivo o rápido y jocosos. Así tendrá un acompañamiento típico del vals y en ocasiones texturas contrapuntísticas, acordes, armónicos y acompañamientos con bajo Alberti.

Presenta una letra romántica que refleja un amor imposible y platónico, que solo en sueños se da. El texto contiene frases como: “morir por el sueño de tu amor”.

Se cita la interpretación del cantante y actor mexicano, Pedro Infante, como referente de la obra.

Pedro infante interpreta a Manuel Pelayo Díaz
PEDRO INFANTE Morir Soñando.

<https://www.youtube.com/watch?v=hS44ocJi9eM>

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *Morir Soñando*, págs. 145 - 147

La suavecita (Contradanza cubana) Manuel Saumell Robredo (1817-1870) – Cuba



Imagen # 11, Manuel Saumell Robredo. S.F., Tomado de: Occidentales (2017, junio 05). La rítmica cubana en las contradanzas para piano de Manuel Saumell [Archivo escrito y fotográfico]. Recuperado de http://www.occidentales.com.ar/eventos/musica/3308/la_ritmica_cubana_en_las_contradanzas_para_piano_de_manuel_saumell.htm

“Este compositor nació en La Habana, en 1817. Es considerado como el primer cultivador del nacionalismo musical cubano desde que Alejo Carpentier le dedicó el capítulo “Saumell y el nacionalismo” en su libro *la música en Cuba* (México, 1946). Siendo su colección de 51 contradanzas, la referencia obligada en relación al autor. Como representación de la creación nacionalista la propia biografía de Saumell ha venido salpicada de elementos románticos: de familia modesta, recibe su formación simultánea a la par con muchos empleos. Sería este constante contacto con la cotidianidad musical habanera lo que posibilitaría en palabras de Carpentier “una labor de deslinde” gracias a la cual “los elementos constitutivos de una cubanidad, que estaban dispersos en el ambiente y no salían de las casas de baile, se pudieron y fijaron hasta integrar un hecho musical lleno de implicaciones” y “lo popular comenzó a alimentar una especulación musical consiente”. (González, H., 1981, pág. 92). Saumell muere en La Habana en 1870.

En otras palabras, la música de salón y la popular desdibujaron sus límites y en contacto con el contexto cubano empezaron a generar unas dinámicas musicales propias.

Propuesta metodológica. Aspectos a trabajar

Fue un reto hacer esta versión, pues el formato de donde se tomó posee varios instrumentos, entre ellos clarinete, flauta travesera, guitarra, violines, cello y percusión. La versión que propongo para bandola andina sola está basada en la versión de Felipe Sánchez Mascuñano,

quién hizo los arreglos –versiones- para el grupo Axivil criollo quien es el intérprete. Retomo y adapto elementos muy interesantes que expone Felipe Sánchez en su versión como: el efecto campana que se produce entre los dos violines al hacer la melodía repartida y, la parte de las variaciones del tema que no son hechas por Saumell en su obra original. El efecto campana, será entonces fundamental, en la primera parte y en la coda de la versión para bandola sola.

Se aplican también elementos como: melodía y acompañamiento, glisandos y acordes. En las variaciones se trabaja el registro agudo del instrumento.

Partitura de la obra: Ver anexo partitura *La suavcita*, págs. 148 - 150

Algunas recomendaciones para la puesta en escena y la memorización de la música para bandola andina sola.

Es muy importante al abordar las obras para bandola sola, trabajar la memoria, pues esto ayudará notablemente a la puesta en escena, a la seguridad en la interpretación y por ende al desarrollo efectivo y consiente de la música.

Antes de abordar las obras recomiendo mirar el contexto del que viene cada una, su ritmo o género y sus características más significativas. Puedes encontrar información en diversas fuentes: Buscando en libros, indagando a personas afines al tema, escuchando, mirando, analizando la cultura a la que pertenece la música, entre otras. Este estudio previo al montaje de la obra en el instrumento te dará herramientas y elementos para enriquecer tu interpretación y es desde aquí que entran en juego la memoria y la puesta en escena.

Sobre la memoria musical:

“Memorizar es un elemento indispensable en la formación del músico. Consiste en desarrollar la habilidad mental y la capacidad de retener y recordar experiencias precisas.

Cuando se toca de memoria el estudiante ganará confianza en sí mismo, el arte de la expresión vendrá más naturalmente y aprenderá que es más fácil tocar con el corazón que con la partitura frente de él. Si el estudiante memoriza correctamente desde el comienzo habrá menos dificultades técnicas.

La memoria se desarrolla a través del trabajo diario y sistemático. Mejorando la concentración se estimula la memoria.” (Tchijova O. y otros, 2004, pág. 68).

Anexo algunos enlaces que sirven como guía y referencia a la puesta en escena y visual de la propuesta artística.

Versiones de obras de la región andina colombiana para bandola sola

- Ancestro (Bambuco) German Darío Pérez Versión: Juan Sebastián Vera
<https://www.youtube.com/watch?v=fb6JYznbnqA>

- Michel, pasillo de Gentil Montaña para bandola sola: Oriana Medina
<https://www.youtube.com/watch?v=2T-iY-UFoJQ>
- Guillermo Puerta acústico, Lina linda, Bandola
<https://www.youtube.com/watch?v=41184CSKBGY>
- Carito (Bambuco) Luis Carlos Saboya - Versión : Juan Sebastián Vera
https://www.youtube.com/watch?v=_3q1zDuLo3s
- De algún modo (Guabina) Luis Carlos "Lucas" Saboya González
<https://www.youtube.com/watch?v=E1nteAkbG9k>
- Guillermo Puerta acústico, OJO AL TORO
<https://www.youtube.com/watch?v=BiFXCbHWROA>
- Convocatoria Jóvenes Talentos XI CFIM 2017
<https://www.youtube.com/watch?v=VDGgyZScqUs>

Versiones de obras Latinoamericanas para bandola sola

- Adiós Nonino (Astor Piazzolla) Versión para bandola sola
<https://www.youtube.com/watch?v=j9p8Kcf7twc>
- Un Heladero Con Clase - Mateo Patiño (Bandola Sola)
<https://www.youtube.com/watch?v=evAHdGMf0aA>
- El Sueño de la Muñequita (Agustín Barrios Mangoré) Versión: Juan Sebastián Vera
https://www.youtube.com/watch?v=-_lp1smPLGY

Composiciones - Obras estudios para bandola sola

- Diego Saboya interpreta OSTINATO , de Fabián Forero Valderrama.
<https://www.youtube.com/watch?v=mNBs3jqMtXA>
- "Un Sueño" (Un rêve) (Bandolarium 4 obras para Bandola Sola)
<https://www.youtube.com/watch?v=HUySfwxw2j0>
- Berceuse
<https://www.youtube.com/watch?v=B4xuKmQ5Zn0>
- Nubes (Nuages) Juan Sebastián Vera
<https://www.youtube.com/watch?v=3PCUB0YwD34>

Un referente brasileiro con bandolim

- Hamilton de Holanda, amazing solo by one of the best bandolim players in the world (Full HD)

https://www.youtube.com/watch?v=MKaJn_MmTps

Bandolim brasileiro o bandola andina colombiana con voz femenina

- Zélia Duncan - Disfarça e Chora

<https://www.youtube.com/watch?v=2iuaFskpMos>

- Juan Sebastián Vera et Ana María Novo Amor (Edu Krieguer)

<https://www.youtube.com/watch?v=Fjvk61cx6Ls>

Otros géneros utilizados en versión para bandola sola

- Sebastian Vera - Don't stop me now - [VIDEO OFICIAL]

<https://www.youtube.com/watch?v=L4a3mLLGGTM>

Enlaces explicativos como referencia de los videos a realizar en este trabajo y para que quien lo estudie consulte.

Técnicos e interpretativos:

Sobre bandolím brasileiro

- #hamiltonresponde - Não adianta só saber escalas e arpejos

<https://www.youtube.com/watch?v=8JqMfhkgN5A>

- #hamiltonresponde 2 - Hamilton de Holanda

<https://www.youtube.com/watch?v=OR3-laLK-DE>

- #hamiltonresponde3 - Hamilton de Holanda

https://www.youtube.com/watch?v=xhu_3IXjg08

- #hamiltonresponde4 - Hamilton de Holanda

<https://www.youtube.com/watch?v=oq3HkbN8VP8>

#hamiltonresponde5 - Hamilton de Holanda

<https://www.youtube.com/watch?v=25RDOa4sNHA>

- #hamiltonresponde6 - Hamilton de Holanda

<https://www.youtube.com/watch?v=Tq7sXBie9vg>

- Flor da vida - dicas Hamilton de Holanda

<https://www.youtube.com/watch?v=EBI3PXkhZAE>

Sobre bandola andina colombiana

- SONOCÁPSULA INTRODUCTORIA BANDOLA
<https://www.youtube.com/watch?v=xActFhrjCvo>
- SONOCAPSULA BANDOLA #1
<https://www.youtube.com/watch?v=5BY87qzghcM>
- SONOCÁPSULA BANDOLA #2: LA MANO DERECHA
<https://www.youtube.com/watch?v=-GstlMUM5jg>
- SONOCÁPSULA BANDOLA #2a: LOS CUATRO MOVIMIENTOS FUNDAMENTALES
<https://www.youtube.com/watch?v=N9YZ1tpFV80>
- SONOCÁPSULA BANDOLA #3: LA MANO IZQUIERDA
https://www.youtube.com/watch?v=CJRaDjX_VHs
- SONOCÁPSULA BANDOLA #4: LA ESCALA MAYOR
<https://www.youtube.com/watch?v=ZNPapBstsxQ>
- SONOCÁPSULA BANDOLA #5: EJERCICIOS PRÁCTICOS A UNA SOLA CUERDA
<https://www.youtube.com/watch?v=DW-e8FZ0OE4>
- EPK. Oriana Medina.
<https://www.youtube.com/watch?v=hJTo4PLxwXl>

Conclusiones

-Es necesario que el intérprete aborde los ejercicios preparatorios para poder contar con las herramientas técnicas que le ayuden a entender y disfrutar la interpretación de las obras.

- El bandolista deberá ser muy creativo y crítico a la hora de estudiar pues las posibilidades pueden ser infinitas. Cada persona tiene habilidades y necesidades diferentes, por lo tanto toma caminos diversos para llegar a un fin.

- La bandola, a diferencia de algunos instrumentos como la flauta, el clarinete, el violín, entre otros, es un instrumento melódico–armónico, por esto debe enriquecerse de todas las posibilidades técnicas y estéticas que ofrece y generar otra alternativa a ser interpretada como un instrumento monódico solo.

- Es fundamental en cualquier música acercarse a escucharla; ya sea en fonogramas, material audiovisual o interpretaciones en vivo. Especialmente, en las músicas que no se escriben y que se transmiten por tradición oral. Claro está, que el acercamiento a una música solo por medio de la partitura, así ésta sea muy completa y tenga todo el rigor académico y la claridad, nunca brindará los elementos necesarios para familiarizarse con el estilo y la estética, debido a que la música está viva, tiene “sabor”, pertenece a un contexto y es un tesoro vivo de las comunidades que la cultivan.

-La recolección estructurada de datos es muy importante. A medida que se consigue la información, es necesario organizarla de manera adecuada, para ir haciendo su análisis, estructurar la bibliografía, cibergrafía y discografía y no dejar para última hora pues al cabo de poco se olvida de donde se ha tomado la información. Hacerlo de esta manera ahorra tiempo y esfuerzos. Lo mismo pasa con las ideas musicales o no musicales, se deben plasmar lo más completas y detalladas posibles para no perder tiempo luego.

-Las músicas latinoamericanas poseen una gran riqueza que muchas veces es desconocida, en este proyecto se evidenciaron algunas de las posibilidades que brindan estas músicas populares.

-Se ve en esta investigación-creación lo poco que se conoce sobre compositores latinoamericanos y lo mucho que hay por hacer en este campo.

-La bandola andina sola en Colombia cada vez tiene más fuerza, gracias a ejercicios como éste se abre la posibilidad para que el instrumento encuentre otros lenguajes, otras búsquedas y se expanda a nuevas músicas y públicos.

-Es muy importante que la música que se hace se dé a conocer, por eso este trabajo no se queda solo en lo escrito sino que propone unos anexos en video que complementan el trabajo de las obras-estudios en sus ejercicios preparatorios.

-Es importante que este trabajo y los trabajos de grado se difundan, y estén anclados a una propuesta artística; aprovechando las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, pues de lo contrario se quedan como piezas de museo.

Bibliografía:

Bedoya, J. D. (2012). *Estudio y ensamble de 10 obras musicales para bandola andina colombiana con estudiantes pertenecientes al énfasis de cuerdas típicas*. (Tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia.

Forero, F. (2003). *12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana*, Bucaramanga, Colombia: (Sic) editorial Beca nacional ministerio de cultura 1999. Patrocinador

González, H. (1981) *Contradanzas. Estudio, selección y revisión técnica*. La Habana. Editorial Letras Cubanas. Vol. 1. pp. 134

Griffiths, P. (2004) *The penguin companion to classical music*. Inglaterra: Penguin Group

León Rengifo, L. F., (2003) *La música instrumental Andina, Colombiana, 1900-1950*, Bogotá, D.C., Colombia: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Comité de Investigación y Creación: Ediciones Uniandes; Bucaramanga: [Sic] Editorial, Proyecto Cultural de Sistemas y Computadores, 2003. Londoño M. E. y Tobón, A. (2002). *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara*, artes la revista Nº 7 vol. 4, p. 45.

Londoño Fernández, M. E., Tobón Restrepo, A., Franco Duque, J. H., (2007). "A los niños de todas las edades, música de los Andes de Colombia" –Guía para el maestro- En: Colombia. Ed: Universidad de Antioquia. pp. 110

López Gil, G. A., Tobón Restrepo, A., Rendón Tangarife, G., Rendón Marín, H. V., Mora Ángel, F., (2015). "Enclavijadas. Diálogos y confluencias de las cuerdas tradicionales en Antioquia, 1979 2012" En: Colombia. ed: Universidad de Antioquia & L Vieco

Medina, O. (2016). *Diez adaptaciones para Bandola Solista de géneros Andinos Colombianos*, Bogotá, Colombia: Raúl Walteros L.

Mendivil, J. (2010). *Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. A tres bandas Mestizajes, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Seacex, Akal, pp 37-46

Posada, G. A. (2006). "*La Bandola Andina Colombiana, Exploración de Recursos y Posibilidades Técnicas e Interpretativas, Aplicados en 10 Obras Musicales*" (tesis de pregrado). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia.

Posada, G. A. (2015). "Exploración de las posibilidades tímbricas que ofrece el formato de orquesta de cuerdas pulsadas con maderas y percusión a través de 4 arreglos musicales" (trabajo de grado Magister en música). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia. pp 122

Rendón Marín, H., Tobón Restrepo, A., (2015). "Toques Y Retoques. Reflexiones Sobre La Enseñabilidad De Los Instrumentos De Cuerda Tradicionales Andinos De Colombia" En: Colombia. ed: Coedición Kinesis Colciencias Universidad De Antioquia

Restrepo, J. F. (2015). *ENCUENTROS. Pequeña suite de ritmos tradicionales para lira*, El Carmen de Viboral, Colombia: Panamericana Formas e Impresos S.A.

Sinapsis Ensamble (2016). Binaural [CD]. Bogotá, Colombia.: Talea Estudio. Librillo

Tchijova O., Figueroa L. C., Tello B. L., Henao A., Mora L., Cruz O., Pérez P. y Ramírez de Arellano V. (2004) *Piano complementario II*, Cali, Colombia, Universidad del Valle pp 129

Tobón A., y otros. (2004) *Luis Uribe Bueno su vida y su obra. Primera etapa: Recuperación de memoria, ordenamiento y protección de sus archivos*. Universidad de Antioquia.

Tobón Restrepo, A. (2006). "Cuerdas Andinas Colombianas. Versiones De Jesús Zapata Builes Para Bandola, Tiple Y Guitarra" En: Colombia ed: Universidad De Antioquia pp. 230

Tobón Restrepo, A. (2010). "En-Canto De Ranas: Canciones Infantiles De Colombia A Dos Voces" En: Colombia ed: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. Red de Escuelas de Música de Medellín pp. 126

Tobón Restrepo, A., Londoño Fernández, M. E., Zapata Builes, J. (2006). Entre sones y abozos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana, Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia. pp. 186

Vera, J., S. (2013). *Bandolarium "4 obras para bandola sola"* (tesis de pregrado). Universidad pedagógica nacional, Bogotá DC, Colombia.

Discografía:

Diego Saboya (Junio de 2014 – agosto de 2015). *La bandola solista 12 estudios latinoamericanos - 10 estudios caprichos*. [CD]. Ginebra, (Valle) y Bogotá, Colombia.: Canto por la vida y Estudios Audiovisión

Grupo Aires del Campo (2006). *Atardecer en San Andrés*, Música Tradicional de Girardota (Antioquia) – Vereda San Andrés [CD]. Medellín, Colombia.: Luis Jaime Ángel M.

Luz Marina Posada (2008). Maíz lunar [CD]. Bogotá, Colombia.: grabación en vivo auditorio "Teresa Cuervo Borda" Museo nacional de Colombia: independiente

Oriana Medina (2016). *Vendimia* [CD]. Bogotá, Colombia.: Estudio 4 Facultad de Artes Pontificia Universidad Javeriana

Paulo Triviño (2017). Variopinto [CD]. Bogotá, Colombia.:

Perendengue (2011). Perendengue Cuarteto de Bandolas [CD]. Bogotá, Colombia.: Audioproducciones Patrick Mildenberg

Sinapsis Ensamble (2016). *Binaural* [CD]. Bogotá, Colombia.: Talea Estudio

Trapiche molé (2013). *Cuando llegan las tardes*, Homenaje al Maestro José A. Morales [CD]. Bucaramanga, Colombia.: Mario Serrano

Cibergrafía:

Andrés Gómez Ospina, artículo de blog, Cercanía que genera afecto, octubre 29 de 2015
<http://tiplecolgado.blogspot.com.co/2009/10/la-maestra-luz-marina-posada.html>

Bermúdez E. (Diciembre de 1999). José A. Morales: Raigambre campesina en la ciudad. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/node/32440>

Crónicas del Quindío. (Agosto 30 de 2015). Luz Marina Posada: la otra orilla de la canción colombiana. Armenia, Quindío, Colombia. Recuperado de http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-luz-marina-posada_la_otra_orilla_de_la_cancin_colombiana-seccion-la_salida-nota-91356.htm

De Holanda, H., (2013). Caprichos. [Archivo escrito]. Recuperado de: <http://www.hamiltondeholanda.com/caprichos/#sobre-hash>

Discogs (2017, Abril 19). VICENZO GAMBARO [Archivo escrito]. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/artist/2314253-Vincent-Gambaro>

Ferrari, R. [Rafael Ferrari] (2016, Noviembre 3). OS SEGREDOS DA MÃO ESQUERDA [Archivo de video]. Recuperado de <http://1workshopd.tocandobandolim.com.br/cpl-2>

Instant Encore (2010 14 de julio). Raphael Calace, composer. [Archivo escrito]. Recuperado de: <http://www.instantencore.com/contributor/bio.aspx?CId=5002760>

Meza Sandoval, Gerardo E., EL VALS EN CENTROAMÉRICA InterSedes: Revista de las Sedes Regionales [en línea] 2007, VIII (Sin mes) : [Fecha de consulta: 7 de junio de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66615071013>> ISSN 2215-2458

Occidentales (2017, junio 05). La rítmica cubana en las contradanzas para piano de Manuel Saumell [Archivo escrito y fotográfico]. Recuperado de http://www.occidentales.com.ar/eventos/musica/3308/la_ritmica_cubana_en_las_contradanzas_para_piano_de_manuel_saumell.htm

Weerts, Richard K. (1967, 1 de abril) Music Journal; New York, EARLY VIRTUOSI OF THE CLARINET [Archivo escrito]. Recuperado de: <http://search.proquest.com/openview/5895263cebea7b8823cff1f22c10c28d/1?pg-origsite=gscholar&cbl=1821602>

Anexos

Partituras:

Estudios

Arpeggios coloridos (Estudio)

Brisa (Estudio)

Estudio de acordes (Choro)

Saltando en las cuerdas (Polka)

Al estilo de J. S. Bach (melodía compuesta)

Madrugada, día, noche (Disociación e interiorización scordatura)

Huayno (Estudio)

Canción de cuna (Scordatura doble)

Dueto femenino y bandola

Acalanto para Sara (Bambuco)

Los sapitos (Guabina)

Qué importa (Pasillo lento)

Cuando llegan las tardes (Danza)

Bandola sola en los andes colombianos

María Inés (Pasillo)

Suite campesina en seis movimientos.

I. Redova

II. Atardecer en San Andrés

III. El gallinazo

IV. El danzón

V. Chotis

VI. Vueltas de Girardota

Añorando (Danza)

En doce cuerdas por América Latina

Marionetas de cartón (Guaracha) Uruguay

Caballito azul (Huayno) Ecuador

Morir soñando (Vals) México

La suavcita (Contradanza) Cuba

Material audiovisual que sirve de apoyo para abordar las obras-estudios.

Video 01 Ejercicio preparatorio 1 *Arpeggios coloridos*

Video 02 Ejercicio preparatorio 2 *Arpeggios coloridos*

Video 03 Ejercicio preparatorio 3 salto de colores entre el sexto y el tercer orden **Arpegios coloridos**

Video 04 Ejercicio preparatorio 4 unión de los ejercicios preparatorios 2 y 3 **Arpegios coloridos**

Video 05 Ejercicio preparatorio 5 **Brisa**

Video 06 Ejercicio preparatorio 6 **Brisa**

Video 07 Ejercicio preparatorio 7 **Brisa**

Video 08 Ejercicio preparatorio 8 dobles cuerdas con plectro hacia abajo **Brisa**

Video 09 Ejercicio preparatorio 9 trabajo con mano derecha 9A y 9B **Estudio de acordes**

Video 10 Ejercicio preparatorio 10 Trabajo con mano izquierda 10A y 10B **Estudio de acordes**

Video 11 Ejercicio preparatorio 11 scordatura doble **Canción de cuna**

Video 12 Ejercicio preparatorio 12 Apoyatura entre dos órdenes lejanos 12A y 12B **Canción de cuna**

ARPEGGIOS COLORIDOS (Estudio)

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

♩ = 56

Intro.
 sul t. ----- nat. ----- met. ----- nat. ----- sul t. -----

p ----- *f* -----

3 *simile.* ----- *rit.* -----

p ----- *f* -----

5 *a tempo* ----- *rit.* -----

p ----- *f* -----

7 *a tempo simile.* -----

p ----- *f* -----

9 *rit.* ----- *a tempo* ----- *rit.* -----

sul t. ----- nat. ----- met. ----- nat. ----- sul t. -----

©Wipo28/02/2017

ARPEGGIOS COLORIDOS

12 *a tempo* *p* *f* *rit.*

14 *a tempo* *p* *f*

16 *sul t.* *nat.* *met.* *nat.* *sul t.* *rit.* C II

18 *a tempo* *ff* *mp* *rit.*

20 *a tempo*

22 *rit.* *Muriendo.* Arm. VII 5

BRISA (Estudio)

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

$\text{♩} = 60$ $\frac{4}{4}$ * pl. simile. $\frac{4}{4}$ rit. p mf rit. p mf simile rit. p f

* Efecto campana: dejar las notas del arpeggio sonando del compás 1 - 7 del 25 - 28 y del 31 - 34.

21 *pizz.* *ten.*

p *f*

25 *sul t.*

p

28 *nat.* *rall.* *D.C. y*

mf

31 *mf*

mf

33 *rit.* *ten.*

mf

SALTANDO EN LAS CUERDAS

(Polka)

Bandola Sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

♩ = 90

1

f *p*

2

f *f*

9

p *Fine*

13

f

16

V Arm. XII

SALTANDO EN LAS CUERDAS

19

1ra. *f*
2da. *p* pizz.

23

27

f *p* *f* *p*

31

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

21

mp *mf* *p* *mf*

Plectro siempre abajo

25

f *p* *f* *p*

29

mf

33

mf *f*

D.C. rep. y \emptyset

38

f

13

p *p* *f* *f*

15

ten. - - accel. a tempo

f *p* *cresc.*

17

ff *p* *f* *p*

19

p *cresc.* *f* *p*

21

met. - - - nat. - - - met. - - - nat. - - -

p *p*

23

met. - - - nat.

D.C. al Fine

mf

madrugada, día, noche

(Disociación e interiorización escordatura)

Percusión y cuerdas al aire

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

3 = en sol Madrugada

♩ = 80 M.I. M.I. Simile.

Aro inf. Aro inf.

M.I. M.I.

Pierna Pierna

pp 0 0

efect. camp.

5

p

9

mp *mf*

Día

13

0 0 3 0

f *cresc.*

Efect. camp.

15

met. - - - - -

f

madrugada, día, noche

Noche

17

mf

19

mp

21

p

23

pp

27

pp

HUAYNO

(Estudio)

Bandola Sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

3 = en Sol

Tempo: $\text{♩} = 100$

Measures: 1, 5, 9, 13, 17

Dynamic markings: *sfz*, *mf*

Other markings: *met.*, *>*, ***

* apagar con los dedos de la mano izquierda.

Wipo03/05/2017

21

f

25

D.C.

30

2da vez. rit.

36

0 2 0 0 2 4 4 0 2

CANCIÓN DE CUNA

Bandola sola

5 = en La

6 = en Re

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

$\text{♩} = 60 - 70$

5 *mf* *p* *mf*

9 *rit.* *accel.* *rit.*

13 *mf* *p*

17 *mf* *p*

21 *accel.* *rit.* *accel.* *p*

©Wipo07/01/2017

CANCIÓN DE CUNA

25 *rit.* *p* Ad libitum. Arm. VII Arm. VII

29 Arm. XII Arm. VII Metálico. -----

35

41

45 *sul t.*

48 *mp* *dim.* Arm. VII

Detailed description: This musical score is for a guitar piece titled 'CANCIÓN DE CUNA'. It consists of six staves of music. The first staff (measures 25-28) begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking and a dynamic of 'p' (piano). A guitar-specific instruction 'Ad libitum.' is placed above the staff, with 'Arm. VII' (7th fret) indicated by a diamond symbol and a downward-pointing triangle. The second staff (measures 29-34) continues the melodic line with 'Arm. XII' and 'Arm. VII' markings, and a 'Metálico.' (metallic) effect indicated by a dashed line. The third staff (measures 35-40) shows a more rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, including a '5' (fifth fret) marking. The fourth staff (measures 41-44) continues this rhythmic pattern with a '5' marking. The fifth staff (measures 45-47) features a 'sul t.' (sul tasto) marking and a 3/4 time signature. The sixth staff (measures 48-51) concludes with a dynamic of 'mp' (mezzo-piano), a 'dim.' (diminuendo) marking, and 'Arm. VII' markings. The score includes various guitar-specific notations such as fret numbers (1, 3, 0, 1, 4, 3, 0), diamond symbols for fret positions, and triangles for natural harmonics.

ACALANTO PARA SARA

(Bambuco)

Score.

L y M: Luz Marina Posada Montoya (n. 1974 -)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

Bandola

Intro. *sul t.* 0 1 3 7 0 4 3 1 met.

Band.

7 *Arm. XII* *p. i.* *rit.* *a tempo* 0 1 0 3 0 3 0 1 2 p.

Vz. 1

13 *rit.* *Voz. a tempo*

Vz. 2

Voz. *p* Pa ra que Sa ra duer ma, u na tie rra que can ción pa

Band.

Voz. *Arm. XII* Pa ra que Sa ra s. pl.* *Arm. XII* *plaque* *p,i,m,a* *p*

Vz. 1

19 cá li da co mo el vien tre de su ma dre, don de el a gua cí fi ca en con tra ré pa ra can tar le, con la sua gua

Vz. 2

duer ma, en su cu ni ta

Band.

3 2 4 2

*soltar plectro

** tomar plectro

*** efecto percusivo sobre las cuerdas

©Wipo10/01/2016

ACALANTO PARA SARA

2
23

Vz. 1
lí m pi da co rra y flu ya pu ro, el ai re *mf* y la som bra lu
mú si ca que con si ga a pa ci guar le, que no quie ro pen

Vz. 2
duer ma a pu ro, el ai re

Band.
t. pl.**

27

Vz. 1
nar que e la ven ga a rru llar. Y lue go al des per
sar eco. que e lla quie ra llo rar. eco. Con lá gri mas de

Vz. 2
y la som bra lu nar que e la ven ga a rru llar
que no quie ro pen sar que e lla quie ra llo rar

Band.
mf

31

Vz. 1
tar ven co ga pa ra ju gar *p* el
sal co mo llo ra quien ya 1. el

Vz. 2
y al des per quien tar ya 1. jue gue con el

Band.
mf *p*

35 Intro.

Vz. 1
sol. *p* Co no ce de co sas a mar
2. *cresc.*

Vz. 2
sol. Co no ce co sas a mar

Band.
mf *p*

ACALANTO PARA SARA

41

Vz. 1
— gas, de cau sas in jus tas, de fal ta de pan,

Vz. 2
— gas, cau sas in jus tas, *f* de fal ta

Band.
mf *f* *p* *mf* *f*

46

Vz. 1
de a mo res, y de des a mo res, trin che ras y flo—

Vz. 2
de pan, de a mo res y de des a mo res, trin che ras y flo—

Band.
p

51

Vz. 1
— res, luz y os cu ri dad. Que lue go

Vz. 2
— res, luz y os cu ri dad. Que lue go

Band.
mf *p* *mf* *mf*

56

Vz. 1
cuan do el tiem po pa sa no hay can ción de cu na que lo gre cal

Vz. 2
cuan do el tiem po pa sa no hay can ción de cu na que lo gre cal

Band.
f

ACALANTO PARA SARA

4
61

Vz. 1
mar, el mie do que_a ve ces al sue ño ahu

Vz. 2
mar, el mie do_a ve ces al sue ño ahu

Band.
mf

66

Vz. 1
yen ta_y se ro ba la tran qui li dad. Intro. Pe ro Sa ra es pe que_

Vz. 2
yen ta_y se ro ba la tran qui li dad.

Band.
rit. s. pl.*

72

Vz. 1
ña y_al mi rar su cá li da sen ci llez vie ne la cal ma

Vz. 2
Pa ra que Sa ra duer ma, en su cu

Band.
Arm. XII
plaqué p.i,m,a p

77

Vz. 1
y_en su sue ño plá ci do se me re go ci ja el al ma

Vz. 2
ni ta duer ma, me re go ci ja el al ma

Band.
Plectro. t. pl.**

81

Vz. 1

Vz. 2

Band.

mf

y_a lli vuel vo_a_en con trar no tas pa ra can tar en su ri sa_el a

eco. eco.

y_a lli vuel vo_a_en con trar no tas pa ra can tar

mf

86

Vz. 1

Vz. 2

Band.

mor y_en su_an gé li ca piel *p* la paz. Intro.

y_en su piel en cuen tro la paz.

p

91

Band.

f

pl. pl.

96

Vz. 1

Vz. 2

Band.

Voz.

Y_a lli vuel vo_a_en con trar eco.

y_a lli vuel vo_a_en con

mf

101

Vz. 1

Vz. 2

Band.

no tas pa ra can tar en su ri sa el a mor y en su an gé li ca piel

mf

tr ar no tas pa ra can tar y en su piel

107

Vz. 1

Vz. 2

Band.

Intro. //

p la paz. Intro. Pa ra que Sa ra duer

en cuen tro la paz. Intro. Pa ra que Sa ra duer

Intro. *p* sul t. *mf*

113

Vz. 1

Vz. 2

Band.

Intro. ma que ro can tar Intro. u u u

ma que ro can tar u u u

Arm. XII Intro. *mf* rit. 0 2 4

ACALANTO PARA SARA

(Bambuco)

L y M: Luz Marina Posada Montoya (n. 1974 -)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

Voces.

$\text{♩} = 72$

Voz 1

Voz 2

16 Voz.

Vz. 1

p Pa ra que Sa ra duer ma, u na tie rra pa

Vz. 2

Voz.

Pa ra que Sa ra

19

Vz. 1

cá li da co mo, el vien tre de su ma dre, don de el a gua

Vz. 2

ci fi ca en con tra ré pa ra can tar le, con la sua ve

duer ma, en su cu ni ta

23

Vz. 1

lím pi da co rra y flu ya pu ro, el ai re, *mf* y la som bra lu

Vz. 2

mú si ca que con si ga a pa ci guar le, que no quie ro pen

duer ma a pu ro, el ai guar re,

27

Vz. 1

nar que la ven ga a rru llar. Y lue go al des per

Vz. 2

sar que_e lla quie ra llo rar. rar. Con lá gri mas de

eco. eco. eco.

y la som bra lu nar que la ven ga a rru llar que_e lla quie ra llo rar

31

Vz. 1

tar sal ven ga pa ra ju gar ya

co mo flo ra quien ya

1. *p* el

Vz. 2

y al des per tar jue gue con el

co mo quien ya

35 Intro.

Vz. 1

sol. no ce de co sas a mar

2. *p* *cresc.* Co no ce co sas a mar

Vz. 2

sol. Co no ce co sas a mar

41

Vz. 1

— gas, de cau sas in jus — tas, de fal ta de pan,

Vz. 2

— gas, cau sas in jus tas, de fal ta

f

46

Vz. 1

de a mo res y de des a mo res, trin che ras y flo

Vz. 2

de pan, de a mo res y de des a mo res, trin che ras y flo

p *cresc.*

51

Vz. 1

— res, luz y os cu ri dad. Que lue go

Vz. 2

— res, luz y os cu ri dad. Que lue go

mf *p* *mf*

56

Vz. 1

cu an do el tiem po pa sa no hay can ción de cu na que lo gre cal

Vz. 2

cu an do el tiem po pa sa no hay can ción de cu na que lo gre cal

61

Vz. 1

mar, el mie do que a ve ces al sue ño ahu

Vz. 2

mar, el mie do a ve ces al sue ño ahu

p *mf*

66

Vz. 1

yen ta y se ro ba la tran qui li dad. Pe ro Sa ra es pe que

Vz. 2

yen ta y se ro ba la tran qui li dad.

Intro. Voz. *p*

rit.

72

Vz. 1

ña y al mi rar su cá li da sen ci llez vie ne la cal ma

Vz. 2

Pa ra que Sa ra duer ma, en su cu

77

Vz. 1

y en su sue ño plá ci do se me re go ci ja el al ma

Vz. 2

ni ta duer ma, me re go ci ja el al ma

81

Vz. 1

y a llí vuel vo a en con trar no tas pa ra can tar en su ri sa el a

Vz. 2

y a llí vuel vo a en con trar no tas pa ra can tar

mf *eco.* *eco.*

86

Vz. 1

mor

y_en su_an gé li ca piel

Intro.

p la paz.

Vz. 2

86

y_en su piel

en cuen tro la paz.

91

Vz. 1

8

Voz.

Y_a lí vuel vo_a_en con trar

eco.

Vz. 2

91

8

y_a lí vuel vo_a_en con

101

Vz. 1

no tas pa ra can tar

en su ri sa_el a mor

y_en su_an gé li ca piel

Vz. 2

101

mf

trar

no tas pa ra can tar

y_en su piel

107

Vz. 1

//

Intro.

p la paz.

Voz.

Pa ra que Sa ra duer

Vz. 2

107

p

Intro.

Pa ra que Sa ra duer

en cuen tro la paz.

Pa ra que Sa ra duer

113

Vz. 1

Intro.

ma quie ro can tar

ar u u u

Vz. 2

113

Intro.

ma quie ro can tar

u u u

rit.

ACALANTO PARA SARA

(Bambuco)

Bandola

L y M: Luz Marina Posada Montoya (n. 1974 -)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

The musical score is written for a duet between a female voice and an Andean bandola. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into several systems:

- Intro:** Features a melodic line with fingerings (0, 1, 3) and a bass line with a 2-finger pattern. It includes markings for *sul t.*, *rit.*, and *a tempo met.*
- System 2 (Measures 7-13):** Continues the melodic and bass lines. Includes markings for *rit.*, *a tempo*, and *Arm. XII p. i.*
- System 3 (Measures 14-21):** Labeled *Voz.* and *Arm. XII*. It shows the vocal line and the bandola accompaniment with a *plaqué* effect. Includes markings for *s. pl.**, *Arm. XII*, and *p, i, m, a p*.
- System 4 (Measures 22-28):** Continues the vocal and bandola parts. Includes markings for *t. pl.***, *V*, and *mf*.
- System 5 (Measures 29-35):** Final system showing the vocal and bandola parts. Includes markings for *V*, *mf*, and *p*.

*soltar plectro

** tomar plectro

*** efecto percusivo sobre las cuerdas

©Wipo10/01/2016

ACALANTO PARA SARA

36 *mf* *mf* *p* *mf*

42 *f* *p* *mf* *f* *p*

48 *mf*

54 *mf* *mf*

60 *f* *mf*

67 *rit.* *a tempo* *p*

Voz. Arm. XII s. pl.* Arm. XII

plaqué p,i,m,a

74 *t. pl.***

ACALANTO PARA SARA

81

mf

87

p *f*

94

pl.

100

mf

106

p *mf*

Intro. Voz. sul t.

113

mf *rit.*

Arm. XII Intro.

LOS SAPITOS

(Guabina)

L y M: Ligia Castro Torrijos (1920-1983)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

Voces: Alejandro Tobón Restrepo

Adaptación y bandola: William H. Posada Estrada

Score

Voz 1

Cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro.

p

Voz 2

Cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro.

Arm. XII 0 0, Arm. VII 0 1, Arm. XII 0 0, Arm. VII 2 1

Bandola

(2) (1) (3) (2) (1) (2) (1) (2) (1)

5

Voz. 1

To das las no ches de lu na sal tan do al la go se van,

mf

Voz. 2

To das las no ches de lu na sal tan do al la go se van, _____

ten. *a tempo*

Band.

3 4 3

p cresc.

9

Voz. 1

los sa pi tos y ra ni tas y a llí un con cier to le dan.

p cresc.

Voz. 2

los sa pi tos y ra ni tas y a llí un con cier to le dan. _____

Band.

1 4 3 2 3 1 1 3 2 0 3 4

p cresc.

13

Voz. 1
To das las no ches de lu na sal tan do_al la go se van,

mf

Voz. 2
To das las no ches de lu na sal tan do_al la go se van, _____

Band.
mf *p* Metálico.

17

Voz. 1
los sa pi tos y ra ni tas y_a llí_un con cier to le dan.

p

Voz. 2
los sa pi tos y ra ni tas y_a llí_un con cier to le dan. _____

Band.
f

21

Voz. 1
f Hay un sa po gran de_y ron co dán do se to no de gran se ñor,
Mu chas or ques tas o i mos que bien qui sie ran po der can tar

Voz. 2
f Hay un sa po gran de_y ron co dán do se to no de gran se ñor,
Mu chas or ques tas o i mos que bien qui sie ran po der can tar,

Band.
f

25

Voz. 1

es el di rec tor de_or ques ta y quien a lli mein vi tó. par.

co mo los sa pos y ra ta nas en su con cier to sin

mf

Voz. 2

es el di rec tor de_or ques ta y quien a lli mein vi tó. par.

co mo los sa pos y ra ta nas en su con cier to sin

Band.

25

p *mf*

29

Voz. 1

y a som bra do me que dé cuan do me pu seas cu char,

p

Voz. 2

que dé cuan do o i

Band.

29

Metálico.

mf

33

Voz. 1

que en ver dad es u na_or ques ta lo que e llos for man con su cro ar.

1.

Voz. 2

sa pos, ra nas, cro ar, can tar.

1.

Band.

33

1. V 5V V V V

1 3 2 1 4 3 2 4 4 1 2 4 4

37 2.

Voz. 1
ar. cro, cro, cro, cro, cro, cro,

Voz. 2
can tar. cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro, Arm. VII

Band.
37 2. Arm. XII 0 2 0 4 Arm. VII

42

Voz. 1
cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro.

Voz. 2
cro, cro.

Band.
42 Arm. XII 1 2 0 2

LOS SAPITOS

(Guabina)

L y M: Ligia Castro Torrijos (1920-1983)

Voces.

Versión para dueto femenino y bandola andina:

Voces: Alejandro Tobón Restrepo

Adaptación y bandola: William H. Posada Estrada

Voz 1

Cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro.

p

Voz 2

Cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro, cro.

Ten. *a tempo*

5

Voz. 1

To das las no ches de lu na sal tan do_al la go se van,

mf

Voz. 2

To das las no ches de lu na sal tan do_al la go se van, _____

9

Voz. 1

los sa pi tos y ra ni tas y_a llí_un con cier to le dan.

p cresc.

Voz. 2

los sa pi tos y ra ni tas y_a llí_un con cier to le dan. _____

13

Voz. 1

To das las no ches de lu na sal tan do al la go se van,

mf

Voz. 2

To das las no ches de lu na sal tan do al la go se van, _____

17

Voz. 1

los sa pi tos y ra ni tas y a llí un con cier to le dan.

p

Voz. 2

los sa pi tos y ra ni tas y a llí un con cier to le dan. _____

21

Voz. 1

f Hay un sa po gran de y ron co dán do se to no de gran se ñor,
Mu chas or ques tas o i mos que bien qui sie ran po der can tar

Voz. 2

f Hay un sa po gran de y ron co dán do se to no de gran se ñor,
Mu chas or ques tas o i mos que bien qui sie ran po der can tar,

25

Voz. 1

mf es el di rec tor de or ques ta nas y quien a llí mein vi tó.
co mo los sa pos y ra ta nas en su con cier to sin par.

Voz. 2

es el di rec tor de or ques ta nas y quien a llí mein vi tó.
co mo los sa pos y ra ta nas en su con cier to sin par.

29

Voz. 1

y_a som bra do me que dé cuan do me pu seas cu char,

p

Voz. 2

que dé cuan do o i

33

Voz. 1

que_en ver dad es u na_or ques ta lo que_e llos for man con su cro ar.

1.

Voz. 2

sa pos, ra nas, cro ar, can tar.

1.

37

Voz. 1

ar. cro, cro, cro, cro, cro, cro,

2.

p *mf* *f* *mf*

Voz. 2

can tar. cro, cro, cro, cro, cro, cro,

2.

42

Voz. 1

cro, cro, cro, cro.

p *mf* *f* *mf*

Voz. 2

cro, cro.

LOS SAPITOS

(Guabina)

L y M: Ligia Castro Torrijos (1920-1983)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

Voces: Alejandro Tobón Restrepo

Adaptación y bandola: William H. Posada Estrada

Bandola

Intro.

Arm. XII 0 0
Arm. VII 0 0 1
Arm. XII 0
Arm. VII 0 2 1

Voz.

5 ten. *a tempo*
p cresc.
p cresc.

10 *mf* *p* Metálico.-----
efecto camp. -

15 *f*

20 *f*

25

p *mf* *mf* *mf*

30

Metálico. -----

1

34

3 2 1 4 3 2 4 1 2 4 4 1 5 2 4 4 2.

38

Arm. XII ----- Arm. VII

0 2 0 4

42

Arm. XII -----

1 2 0 2

QUÉ IMPORTA

(Pasillo lento)

L y M: Luis Uribe Bueno (1916 - 2000)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

Score

Bandola

mf *cresc.* *p* *mf*

Band.

ten. *a tempo* *mf* Arm. XII Arm. VII

Voz. 1

Voz. 2

p u u u no quie ro que tus
no quie ro que su fras por mi ca ri ño, no quie ro que tus *a tempo* jos se em

Band.

p *p*

Voz. 1

Voz. 2

o jos ten gan llan to; si soy el cul pa ble de lo que es tá pa san do, qué im
pa ñen de llan to; si soy el cul pa ble de lo que es ta pa san do qué im

mf *f*

Band.

mf *subito p* *f* *mf* *cresc.*

23

Vz. 1
por ta que_a mí me ma te, qué_im por ta quea mí me ma te, la pe na que_es toy sin

Vz. 2
por ta___ que me ma te, qué_im por ta___ que me ma te, la pe na que_es toy sin

Band.
trans.
f *mf*

28

Vz. 1
1. tien do. 2. tien do. Hé de que rer te siem pre, siem pre,

Vz. 2
1. tien do. 2. No tien do. plin, plin,

Band.
p *mp* efecto camp. *mf*

34

Vz. 1
siem pre; por que dís te_a mi vi da luz y_a le grí a,

Vz. 2
plin, por que dis te_a mi vi da luz y_a le grí a,

Band.
f

39

Vz. 1

si soy el cul pa ble de lo que es tá pa san do, qué im por ta que a mí me

Vz. 2

si soy el cul pa ble de lo que es tá pa san do, qué im por ta que me

Band.

p *cresc.* *f*

44

Vz. 1

ma te, qué im por ta que a mí me ma te, la pe na que es toy sin tien do.

Vz. 2

ma te, qué im por ta que me ma te, la pe na que es toy sin tien do.

Band.

mf *p*

49

Vz. 1

Hé de que rer te ma te, la pe na que es toy sin tien do.

Vz. 2

ma te, la pe na que es toy sin tien do.

Band.

rit. *p* Arm. XII

QUÉ IMPORTA

(Pasillo lento)

Voces

L y M: Luis Uribe Bueno (1916 - 2000)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

$\text{♩} = 80$

10

Voz. 1

Intro.

p

u u u

ten.

Voz. 2

no quie ro — que su fras por mi ca ri ño, no quie ro que tus

16 *a tempo*

Vz. 1

no quie ro que tus o jos ten gan llan to; si soy el cul pa ble de lo que está pa

mf

Vz. 2

o jos se em pa ñen de llan to; si soy el cul pa ble de lo que esta pa

22

Vz. 1

san do, qué im por ta que a mí me ma te, qué im por ta que a mí me ma te, la

f *mf* *mp*

Vz. 2

san do qué im por ta — que me ma te, qué im por ta — que me ma te, la

27

Vz. 1

pe na que es toy sin tien do. 1. 2. tien do. Hé de que rer te siem pre,

mp

Vz. 2

pe na que es toy sin tien do. 1. 2. No tien do. plin,

©Wipo06/01/2015

33

Vz. 1

siem pre, siem pre; por que dís te_a mi vi da luz y_a le grí a, —

mf *f*

Vz. 2

plin, plin, por que dis te_a mi vi da luz y_a le grí a, —

39

Vz. 1

— si soy el cul pa ble de lo que es tá pa san do, qué im por ta que_a mí me

p *cresc.* *f*

Vz. 2

— si soy el cul pa ble de lo que es tá pa san do, qué im por ta — que me

44

Vz. 1

ma te, qué im por ta que_a mí me ma te, *p* la pe na que es toy sin tien do. —

mf

Vz. 2

ma te, qué im por ta — que me ma te, la pe na que es toy sin tien do.

49

Vz. 1

— Hé de que rer te ma te, *p* la pe na que es toy sin tien do. —

rit.

Vz. 2

ma te, la pe na que es toy sin tien do. —

QUÉ IMPORTA

(Pasillo lento)

L y M: Luis Uribe Bueno (1916 - 2000)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

Bandola

The musical score is written for a Bandola in G major and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and includes a *cresc.* marking. The second staff starts at measure 5 with a *mf* dynamic and includes markings for *ten.* and *a tempo*. The third staff starts at measure 9 and includes markings for *Arm. XII*, *Arm. VII*, and *p*. The fourth staff starts at measure 14 and includes markings for *ten.*, *a tempo*, *p*, *mf*, and *subito p*. The fifth staff starts at measure 19 and includes markings for *f*, *mf*, *cresc.*, and *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

24 *trans.*

Musical staff 24-30. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various fingerings and dynamics. Dynamics include *mf* and *p*. There are trills and slurs. A first ending bracket is present at the end of the staff.

30

Musical staff 30-36. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various fingerings and dynamics. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. There are trills and slurs. A first ending bracket is present at the end of the staff. The text "efecto camp." is written below the staff.

36

Musical staff 36-41. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various fingerings and dynamics. Dynamics include *p* and *cresc.*. There are trills and slurs.

41

Musical staff 41-46. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various fingerings and dynamics. Dynamics include *f* and *mf*. There are trills and slurs.

46

Musical staff 46-51. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various fingerings and dynamics. Dynamics include *p*. There are trills and slurs. A first ending bracket is present at the end of the staff. The text "rit." is written above the staff.

51

Musical staff 51-56. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various fingerings and dynamics. Dynamics include *p*. There are trills and slurs. The text "Arm. XII" is written above the staff.

CUANDO LLEGAN LAS TARDES

(Danza)

Score

L y M: Jose A. Morales (1913 - 1978)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

Bandola

f *p*

sul t. *met.* *Arm. XII*

Vz. 1

Voz.

Cuan do lle gan las tar des con sus a las do ra das,

mf

Vz. 2

tar des me

Band.

pl. simile

Ef. camp. *mf* Ef. camp.

Vz. 1

yo me voy a es pe rar te por a quel ca mi ni to sal pi ca do de sol.

p cresc. *mf*

Vz. 2

voy en el ca mi ni to de sol,

Band.

p cresc. Ef. camp. *mf*

13

Vz. 1
don de tú mu chas ve ces me es pe ra bas di

Vz. 2
ve ces a mor

Band.
Ef. Camp.

16

Vz. 1
cho so con los bra zos a bier tos y los la bios se

Vz. 2
con bra zos, la bios se

Band.
f *mf*

19

Vz. 1
dien tos de in fi ni ta pa sión. sión. Es pe ran do que lle gues

Vz. 2
dien tos que lle gues

Band.
mp *f* tango.

24

Vz. 1
me sor pren de la no che, *f* a bra za da, al re cuer do de tu

Vz. 2
tú me sor pren dio re cuer do de tu

Band.
ff

28

Vz. 1
fiel co ra zón; más al ver que no vie nes mal di go_a mi

Vz. 2
fiel co ra zón

Band.

32

Vz. 1
suer te, mal di go_a la muer te, que me ro bó tu_a mor; *p* y re greso_a mi ran cho con la luz de la au

Vz. 2
ro bó tu_a mor y re gre so_a mi ran cho au

Band.
p Danza Alza púa. 3 0 4 2 0 1 2

38

Vz. 1
ro ra por el mis mo ca mi no sal pi ca do de sol.

Vz. 2
ro ra mis mo ca mi no sal pi ca do de sol.

Band.
mf *f* *p*

43 Intro.

Band.
mf

0 1 2 3 2 1 0
V V V V V V

47

Band.
f *pl.* *cresc.*

4 3 a. 2 4 2
V V V V V V

0 3 0 2 0 1 pl. 1 2

51 Voz.

Vz. 1
f más al ver que no vie nes mal di go_a mi suer te, mal di go_a la muer te, que me ro bó tu_a mor.

Vz. 2
ro bó tu_a

Band.
ff

4 3

56

Vz. 1 *p* Y re gre so_a mi ran cho con la luz de la au

Vz. 2 mor. Y re gre soa mi ran cho au

Band. *p mp p*

59

Vz. 1 > ra por el mis mo ca mi no sal pi ca do de

Vz. 2 ro ra mis mo ca mi no sal pi ca do de

Band. 0 3 0 0 3 0 0 0 *p mf p*

63 Coda.

Vz. 1 sol. rit.

Vz. 2 sol.

Band. *mf p mf*

CUANDO LLEGAN LAS TARDES

Voces.

(Danza)

L y M: Jose A. Morales (1913 - 1978)

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

♩ = 56

Intro. 4

A

Voz.

Voz 1

Voz 2

Cuan do lle gan las tar des con sus a las do ra das,

mf

tar des _____ me

9

Vz. 1

Vz. 2

yo me voy a es pe rar te por a quel ca mi ni to sal pi ca do de sol,

p cresc.

mf

voy en el ca mi ni to de sol,

13

Vz. 1

Vz. 2

don de tú mu chas ve ces me es pe ra bas di cho so con los bra zos a

f

ve ces a mor con bra zos,

18

Vz. 1

Vz. 2

bier tos y los la bios se dien tos de in fi ni ta pa sión.

mf

mp

1. 2.

1. 2.

la bios se dien tos

B

22

Vz. 1

Es perando que lle gues mes or pren de la no che, *f* abraza da al re

Vz. 2

que lle gues tú me sor pren dio re

27

Vz. 1

cu er do de tu fiel co ra zón; — más al ver que no

Vz. 2

cu er do de tu fiel co ra zón; —

31

Vz. 1

vie nes mal di go a mi suer te, mal di go a la muer te que me ro bó tu a

Vz. 2

34

Vz. 1

mor; *p* y re gre so a mi ran cho con la luz de la au

Vz. 2

ro bó tu a mor y re gre so a mi ran cho au

38

Vz. 1

ro ra por el mis mo ca mi no sal pi ca do de sol.

Vz. 2

ro ra mis mo ca mi no sal pi ca do de sol.

43 Intro. 8 Voz.

Vz. 1

Vz. 2

Intro. 8

f más al ver que no vie nes mal di go_a mi suer te, mal di go_a la

54

Vz. 1

Vz. 2

muer te que me ro bó tu_a mor. *p* Y re gre so_a mi ran cho

ro bó tu_a mor y re gre so_a mi ran cho

58

Vz. 1

Vz. 2

con la luz de la au ro ra por el mis mo ca mi no

au ro ra mis mo ca mi no

62 Coda.

Vz. 1

Vz. 2

sal pi ca do de sol. rit.

sal pi ca do de sol

CUANDO LLEGAN LAS TARDES

(Danza)

L y M: Jose A. Morales (1913 - 1978)

Bandola

Versión para dueto femenino y bandola andina:

William H. Posada Estrada

Musical notation for the first system (measures 1-4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various fingerings (e.g., 2 4, 0 4 2, 2 0, 3 2, 4 2, 1 0 1) and dynamic markings: *f* (forte) at the beginning and *p* (piano) at the end. Performance instructions include *sul t.* (sul tasto), *met.* (metronome), and *Arm. XII* (12th fret).

Musical notation for the second system (measures 5-8). It begins with a boxed letter 'A' and a repeat sign. The notation includes fingerings (e.g., 2, 4 0 3, 4 2 0, 4 2 0) and dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *Ef. camp.* (effluvio de campo). The instruction *pl. simile* is also present.

Musical notation for the third system (measures 9-12). It includes fingerings (e.g., 4, 3, 0 3, 2 0 1 0, 4 0 0 0 4) and dynamic markings: *p cresc.* (piano crescendo) and *mf* (mezzo-forte). The instruction *Ef. camp.* is also present.

Musical notation for the fourth system (measures 13-16). It includes fingerings (e.g., 2 0 4 2, 2, 4) and dynamic markings: *Ef. Camp.* (effluvio de campo) and *mp* (mezzo-piano). The instruction *Ef. Camp.* is also present.

Musical notation for the fifth system (measures 17-20). It includes fingerings (e.g., 1 1) and dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The instruction *1.* is present.

21 2. B tango. 3 2

f

25

ff

29

33 3 Danza Alza púa. 3 0 4

p

37 2 0 1 2 0 2

mf *f*

41 Intro.

p *mf*

0 1 2 3
V V V V

45

3 V V 1 V V 4 V a. V

1 2 3 4 0 3 0 2 pl.

f

49

V 3 2 0 1 pl. 1 0 1 2 4

cresc. ff

53

3 3 3 3

p mp

57

5 0 3 0 0 3 0 0 0

p mf

61

2 1 1 2 0 1

p mf

65

0 2 0 3 0 3

mf rit.

MARÍA INÉS

(Pasillo)

Bandola sola

Néstor Talero (1922 - 1995)

Versión : William H. Posada Estrada

$\text{♩} = 90$

mp mf

6 *pl.* *pl.* *V* *mp*

11 *f* *p* *mf*

16 *mp* *f* *f* *pl.*

22

©Wipo12/06/2013

121

mp *mf*

121

f $\text{♩} = 180$ D.C. y

121

121

mf *f*

121

mp *mf* *f* Fine

SUITE CAMPESINA

I. Redova

Tradicional campesina

Versión: William H. Posada Estrada

Bandola sola

$\text{♩} = 160$

f

6

11

16

22

28

met.

nat.

pl. simile

subito p

cresc.

f

* El glissando solo se hace en la repetición

©Wipo08/02/2017

SUITE CAMPESINA

I. Redova

pl. simile. -----

34

39

44

49

54

60

mf

Metál. -----

met. ----- nat. -----

p *cresc.*

SUITE CAMPESINA

I. Redova

66

Musical notation for measures 66-70. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Vibrato marks (V) are present above notes in measures 68 and 69. A dynamic marking of *f* is at the end of measure 70.

71

Musical notation for measures 71-75. Treble clef, key signature of three sharps. Fingerings are indicated by circled numbers 2, 3, 4, 2, 3, 2. Vibrato marks (V) are present above notes. A dynamic marking of *f* is at the start of measure 71, and *p* is at the end of measure 75. The instruction "pl. simile" is written above the staff.

76

Musical notation for measures 76-80. Treble clef, key signature of three sharps. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 1, 4, 3, 3, 3, 4. A dynamic marking of *cresc.* is written below the staff.

81

Musical notation for measures 81-85. Treble clef, key signature of three sharps. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 3, 4, 1, 4, 1. Vibrato marks (V) are present above notes.

86

Musical notation for measures 86-90. Treble clef, key signature of three sharps. Fingerings are indicated by circled numbers 3, 2, 2, 4, 2, 2. Vibrato marks (V) are present above notes. A dynamic marking of *f* is at the start of measure 86, and *mf* is at the end of measure 90. The instruction "met." is above measure 86, "pl. simile" is above measure 88, and "nat." is above measure 90.

91

Musical notation for measures 91-95. Treble clef, key signature of three sharps. Fingerings are indicated by numbers 2, 2, 4, 3. A dynamic marking of *f* is at the start of measure 91.

SUITE CAMPESINA

II. Atardecer en San Andrés

Bandola Sola.

Tradicional campesina
Versión William H. Posada Estrada

♩ = 94

p *mf*

p *cresc.*

mf *pl. simile*

mf *met.*

©Wipo08/02/2017

SUITE CAMPESINA

Bandola Sola

III. El Gallinazo

Tradicional campesina

Versión: William H. Posada Estrada

Intro.
Ad libitum

$\text{♩} = 120$

ff *f* *mf* *f*

Ritmo con cuerdas tapadas.
Tocar todas las cuerdas. (Güiro)
Pl. simile.

©Wipo08/02/2017

SUITE CAMPESINA
III. Gallinazo

32 Musical notation for measures 32-37. Treble clef, key signature of one flat. Includes fingering numbers (2, 4, 2, 3, 3, 3, 1, 3, 1, 1, 3, 1, 1) and dynamic markings (f). A 'C III' section marker is present at the end of the line.

38 Musical notation for measures 38-45. Treble clef, key signature of one flat. Includes fingering numbers (2, 1, 3, 1, 3, 2, 0, 2, 1) and dynamic markings (f). A 'C III' section marker is present at the beginning of the line.

46 Musical notation for measures 46-51. Treble clef, key signature of one flat. Includes fingering numbers (2, 3, 1, 2, 4, 2, 2, 1) and dynamic markings (p, f, mf).

52 Musical notation for measures 52-57. Treble clef, key signature of one sharp. Includes fingering numbers (3, 3, 3, 0, 2, 2, 0, 3, 4, 1) and dynamic markings (p, f).

58 Musical notation for measures 58-63. Treble clef, key signature of one sharp. Includes fingering numbers (2, 1, 0, 1, 2, 0, 3, 2, 1) and dynamic markings (f, p). A 'pizz.' section marker is present at the end of the line.

SUITE CAMPESINA

IV. El Danzón

Bandola Sola.

Tradicional campesina

Versión: William H. Posada Estrada

$\text{♩} = 60$

mf

6

10

p *cresc.*

14

p *cresc.* *mf*

19

ff

SUITE CAMPESINA

V. Chotis

26

0 4 1 0 4 1 3 4 3 1 2 1 2 3 4 1 0 1 2 3 4 1 0 1 2 3 4 1 0 2

f *mf*

31

V 2 0 4 1 3 4 3 1 2 0 3 2 0 2 0 2 3 4

f *ten.* *a tempo*

36

2 0 4 2 1 3 1 2 4 1 3 4

p Arm. XII Arm. VII

41

0 3 0 1 0 1 3 0 0 1 3 0 2 3 0 2

Arm. XII Arm. XII Arm. XII

met. met. *mf*

46

2 4 1 2

Arm. XII *pizz.* D.C. y

49

4 0 1 0 3 2 0 2 4 1

f *ff*

SUITE CAMPESINA
VI. Vueltas de Girardota

-----, met. -----, nat. -----

36

-----, met. -----, nat. -----

39

Simile pl, y digitación diatónica

45

51

AÑORANDO

(Danza)

Álvaro Escobar

Bandola Sola

Versión: William H. Posada Estrada

A

mf

5

mp *cresc.* *mf*

9

f *ff*

13

p

Arm. XII

A'

17

mf *f*

©Wipo21/05/2017

21 $\text{C} \text{ II} -$

mp

25 $\text{C} - - -$ met. $\text{C} - - -$

mf *f*

29 $\text{C} \text{ II} - - -$ $\text{C} - - -$ **pizz.** $\text{C} - - -$

p **pizz.**

33 $\text{C} - - -$ **B** $\text{C} - - -$ $\text{C} - - -$

ff *mf* *f*

37 $\text{C} - - -$ $\text{C} - - -$ $\text{C} - - -$ $\text{C} - - -$

ff *mf* *p* *f*

41

mf

45

mf

49

mf

MARIONETAS DE CARTÓN

(Guaracha) L y M: Eduardo Franco da Silva. (1945 - 1989)

José Carlos Mosenkis "Cacho Valdez,

y José Finkelberg "Momy"

Los Iracundos 1971.

-URUGUAY-

Bandola Sola

Versión: William H. Posada Estrada.

$\text{♩} = 85$ milonga campera -----

f ----- *f* Brillante.

©Wipo09/05/2017

16 $\text{C III} \text{---}$

f

20

mf

22

mp

25 *milonga campera* - $\text{C II} \text{---}$

f *f* *p* *f*

28

mf *mf*

31

mp

33

35

milonga campera ----- *D.S. y* Φ

mf

38

\square V \square V \square V pl. simile -----

mf

39

contra púa -----

ff

CABALLITO AZUL

Bandola Sola

(Huayno)

Alex Alvear (n. 19__ -)

-ECUADOR-

Versión: William H. Posada Estrada

③ = en Sol

$\text{♩} = 90$

p *cresc.*

f *f*

f *cresc.*

*guard. pl.
Voz.

1. Arm XII *p* *eco*
Con pulgar. Arm XII

f *p*

eco *eco*
Con pulgar. Arm XII Con pulgar. Arm XII

eco *Plectro.*
Con pulgar. *mf*

*guard. pl. = guardar plectro en la mano derecha entre dedo medio y palma de la mano.

©Wipo30/04/2017

78 *mf* Plectro *pizz.*

Percusión en aro inferior - M. Izq.

1ra vez Silbando.
2da vez cantando.

86

to ro ti qui to ro tac, va tro tan do sin ce sar,

90

to ro ti qui to ro tac, el ca ba lli to_a zul.

94

mf

99

mf

104

met. *rit.*

MORIR SOÑANDO

Bandola Sola

(Vals)

Manuel Pelayo Díaz (1896 - 1964)

-MÉXICO-

Versión: WilliamH. Posada Estrada

Lento y expresivo

♩ = 86

p *p* *mf* *p* *mf*

7 *mf* *f* *pl.*

13 *mf*

19 *mp*

25 *mf* *f*

The score is written for Bandola Sola in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a tempo marking of ♩ = 86 and the instruction 'Lento y expresivo'. The piece is in common time signature (3/4). The score is divided into five systems of music. The first system (measures 1-6) starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various fingering (0, 4, 3, 1, 1, 3) and a bass line with chords. The second system (measures 7-12) continues the melody and includes a dynamic change to mezzo-forte (*mf*) and then forte (*f*). The third system (measures 13-18) includes a repeat sign and a dynamic marking of *mf*. The fourth system (measures 19-24) features a dynamic marking of mezzo-piano (*mp*). The fifth system (measures 25-30) concludes with dynamics of mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

©Wipo11/05/2014

61

ff *mf*

cantabile

67

mf

73

f *mp*

79

mf *f* *Fine*

LA SUAVECITA

Bandola sola

(Contradanza) Manuel Saumell Robredo (1817 - 1870)

- CUBA -

Versión: William H. Posada Estrada

Efecto campana

mf

Pl. *mp*

digitación simile

mf

Pl. *mp* *cresc.*

f *mp*

©Wipo21/05/2017

met. -----
digitación simile cc 17 a 21 -----

22

mf

nat. -----

27

mp cresc.

33

mf

37

mf

41

f

45

cresc. *f*

Efecto campana

49

mf *rit.*