

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en músicas de América Latina y el Caribe

Composiciones y versiones para bandola andina colombiana sola.
Una mirada autoetnográfica: proyecto de investigación-creación

William Humberto Posada Estrada

Asesores

Fabián Forero Valderrama

Héctor Rendón Marín

Medellín, 17 de junio de 2019

Grupo de Investigación Músicas Regionales

Introducción	4
Capítulo 1	
Maneras de concebir y pensar la bandola andina colombiana	11
1. Imaginarios	11
2. Bandola de ciudad	12
3. Grafías para instrumentos de cuerdas pulsadas: bandola sola	13
Capítulo 2	
Música sin fronteras	23
1. Análisis de documental como referente artístico: <i>Pelo Brasil de Hamilton de Holanda</i>	23
2. Reflexiones sobre conciertos realizados, previos al recital	36
3. Grabaciones sonoras: apreciaciones sobre producciones discográficas de bandola sola	45
4. El público: reacciones y sensaciones	49
5. Recreando la visión de otros	50
Capítulo 3	
Musicología aplicada a la interpretación de la bandola	53
1. Primera sección: Categorías de análisis	53
2. Segunda sección: Análisis	56
2.1. Composiciones propias originales para bandola sola	57
2.2. Versiones originales sobre obras de otros compositores	73
2.3. Composiciones y adaptaciones para bandola sola de otros músicos bandolistas	82
3. Tercera sección: comparaciones macro a partir de los datos encontrados y la mirada como intérprete	89
3.1. Tonalidades	90
3.2. Composiciones y versiones en géneros de música latinoamericana	93
3.3. Aspectos técnico-expresivos	93
3.4. Tipos de formas de las obras y características comunes	94
3.5. Clasificación del repertorio a partir de la interpretación-ejecución	94

3.6. Tabla recopilatoria de obras y elementos contrastados	97
Capítulo 4	
Creando y recreando	103
1. Composición	103
1.1. Análisis de una obra, adaptación para bandola sola y composición de una obra derivada	107
1.1.1. Análisis armónico y formal del vals <i>Lejanía</i>	108
1.1.2. Elementos característicos encontrados en la composición	112
1.1.3. Recursos importantes empleados en la versión	114
2. Interpretación – El intérprete como investigador musical	119
El oficio del intérprete	119
La bandola en el escenario	125
3. Puesta en escena	126
Bandola requerimientos especiales	127
Conclusiones	132
Referencias	134
Bibliografía	134
Cibergrafía	136
Discografía	137
Videos	138
Enlaces de interés	139
Anexos	141
Anexo 1: Convenciones generales de las obras	142
Anexo 2: Partituras de las obras	146
Anexo 3: Fichas catalográficas del repertorio estudiado	196
Anexo 4: Otras obras partituras	212

INTRODUCCIÓN

La bandola andina colombiana ha tenido diferentes formas de concebirse en el país, la más común de ellas cuando es interpretada como un instrumento melódico, generalmente acompañado por tiple y guitarra en el trío andino colombiano o en el cuarteto típico colombiano sumándole otra bandola. A lo largo de su historia los bandolistas la hemos ido imaginando, cada vez más, como un instrumento autónomo con la incorporación, con mayor frecuencia, de elementos melódicos simultáneos brindándole así otras posibilidades de textura como el contrapunto y la homofonía en un mismo instrumento. Hoy en día podemos hablar de la bandola sola (o solista como la denominan algunos compositores e intérpretes) como una apuesta que explora en el instrumento la capacidad de hacer melodía, contrapunto y armonía al mismo tiempo, y de producir una textura polifónica y una autosuficiencia que ayuda a hacer la música en un solo instrumento. Hamilton de Holanda (2015), intérprete de bandolim brasileiro afirma lo siguiente al respecto: “quería hacer lo mismo que los pianistas o los guitarristas: tener esa bondad polifónica de hacer varios sonidos al mismo tiempo” (Pelo Brasil, documental). En este sentido, la bandola, como la vida, se va construyendo como un diálogo de voces (con uno mismo y con el entorno).

Este escrito busca analizar, fundamentar y reflexionar sobre una propuesta interpretativa y de repertorios en torno a la bandola sola, como cimiento a un concierto de grado denominado: Bandola sola, solo bandola.

El presente trabajo está compuesto de dos partes, la primera da cuenta de la estructura del proyecto y cómo fue concebido: antecedentes, planteamiento del problema, justificación, marco teórico, metodología, pertinencia académica, plan de promoción y difusión y los logros obtenidos; de igual forma, se presenta la estructura del concierto, notas al programa, repertorio seleccionado y la propuesta performática de éste. La segunda está compuesta por diversas maneras de concebir la bandola andina, un componente de análisis autoetnográfico donde se tienen en cuenta grabaciones de conciertos realizados, tanto en audio como en video, y reacciones del público en los conciertos previos al recital final que sirven para afianzar conceptos e ideas de la puesta en escena, interpretación e interacción con el público. Para esto se analiza desde diferentes perspectivas el trabajo realizado por el músico brasileiro Hamilton de Holanda, Pelo Brasil (Por Brasil) que se configura como un referente para la puesta en escena de este trabajo de investigación-creación. Contiene también esta sección, una aproximación musicológica realizada con base en las obras escogidas para el recital de grado, así como, estudios de caso sobre composiciones realizadas en este proceso, descripción de las composiciones, versiones, reinterpretaciones, y una propuesta de “performance” del concierto. Acompañan también esta sección resultados

finales, conclusiones, referentes y materiales anexos. Las partituras de las obras y sus respectivas convenciones hacen parte de dichos materiales.

El campo de investigación de este trabajo es el de la investigación-creación en música, específicamente la autoetnografía; se propusieron reflexiones y notas críticas al proceso personal de composición, interpretación y performance de obras que conforman el concierto de grado. Todas las obras están compuestas y/o adaptadas para la bandola andina colombiana en su rol de instrumento solo por el autor y por otros bandolistas para tener una mayor variedad y diferentes propuestas técnico-estéticas. Algunos personajes clave, cuyo trabajo se analizó en este documento, desde la composición, la adaptación, la interpretación y la puesta en escena, fueron Fabián Forero Valderrama, Sebastián Vera Varela, Oriana Medina Parada, Diego Saboya González y Hamilton de Holanda.

Esta investigación es una propuesta de experimentación que, por medio del proceso de creación, sistematización, análisis, montaje y puesta en escena de las obras, desea fortalecer el oficio de intérprete; además es un trabajo autoetnográfico que ha servido para reflexionar y proporcionar información valiosa no sólo para el quehacer profesional sino camino para otros músicos que toman la misma ruta.

Hasta el momento no hay un acuerdo sobre la denominación bandola sola o bandola solista, incluso dicha nomenclatura resulta poco relevante a sabiendas que lo verdaderamente importante es el uso que se le da al instrumento. No obstante, para este trabajo, se utiliza el término de bandola sola. Esta empieza como una búsqueda (desde la academia) de desarrollo y adaptación de sus posibilidades, donde el intérprete no solo hace melodías y segundas voces acompañantes, o acordes, sino que plantea una apuesta donde el instrumentista maneja el plano melódico, armónico y rítmico al mismo tiempo.

Así, aparecen entonces una serie de producciones impresas y tesis de grado que afirman y ayudan a consolidar el papel de los instrumentos solos.

El rol de los instrumentos solos viene planteándose desde tiempo atrás; Fabián Forero (2003) en su libro *12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana* habla de:

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. (p. 17)

La bandola andina en su *rol de instrumento solo* ha sido explorada desde hace muy poco tiempo comenzando con la obra mencionada (aproximadamente

desde 1999). En una de las asesorías que tuve este año con mi profesor Fabián Forero (2019) él planteaba que en ninguna parte (ni siquiera en España donde él estudió) proyectaban la bandola como él la estaba concibiendo. Nadie escribía polifónicamente para la bandola antes de su libro. También en una entrevista afirma que: “la fórmula para que un instrumento perdure [en el tiempo] es que tenga repertorio propio... [y] una de las facetas fuertes de un instrumento es ese desempeño solista” (Forero, 2005, documental). En esa misma entrevista se ratifica que Forero es el primer músico en escribir estudios para bandola. Sus 12 estudios presentan su manera de abordar la técnica para la bandola sola y dan cuenta de una obra con elementos sólidos y fundamentos para plantear nuevas creaciones. En su 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. Es así que, con objetivos similares y continuando este legado, este trabajo busca caminos alternativos para el instrumento, sus intérpretes y sus músicas.

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” una de las cuales es para bandola sola.

Posteriormente en 2010, Fabián Forero publica sus: *Diez estudios – caprichos* que entran a enriquecer y actualizar el lenguaje para la bandola sola e inspirar nuevamente a otros bandolistas que vienen pensando en un futuro para el instrumento solo. De esta manera intérpretes de este cordófono han realizado propuestas innovadoras y creativas incluyendo la bandola en su rol de instrumento solo. Entre estos destaco los trabajos de grado realizados por: Juan David Bedoya en 2012 “Estudio y ensamble de 10 obras musicales para bandola andina colombiana” con estudiantes pertenecientes al énfasis de cuerdas típicas; Juan Sebastián Vera en 2013 “Bandolarium: 4 obras para bandola sola” y el de Oriana Medina en 2016 “Diez adaptaciones para Bandola Solista de géneros Andinos Colombianos”. También en este mismo año surge la propuesta de Liz Amanda Vanesa Contreras Paredes donde describe la bandola en su rol de instrumento solo “Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en un formato inédito”. Iván Gabriel Poveda tiene una apuesta por la bandola contemporánea en el rock y Andrea Catherine Molano Granados un trabajo de grado enfocado en adaptaciones para bandola de música hecha para bandolim, de Hamilton de Holanda, músico, compositor y bandolinista brasileiro.

Por su parte los primeros acercamientos a lo que podemos llamar bandola sola en Colombia registrados en una producción discográfica, son propuestos por Fabián Forero al grabar con el trío Opus 3 un trabajo discográfico basado en repertorios del Barroco. Allí Forero plasma una cadencia que hizo sobre la danza zuliana *Vaivén*, de Adolfo de Pohl y su fantasía sobre *Bandolita*, de Luis Uribe Bueno, obras con las cuales da los primeros visos de la bandola como instrumento solista en Colombia.

Si bien son pocas las producciones discográficas enfocadas hacia la bandola sola, algunas de ellas y de muy reciente aparición, corresponden a tres trabajos realizados por tres bandolistas: Diego Saboya en 2014-2015, quien hace un aporte en el ámbito de la grabación, pues antes de él no había un trabajo discográfico dedicado en su totalidad a la bandola sola. En esta producción, que lleva por nombre: *La bandola solista 12 estudios latinoamericanos - 10 estudios caprichos* presenta la interpretación de las obras contenidas en los dos libros publicados por el maestro Fabián Forero, con lo cual amplía aún más el panorama para esta forma de entender el instrumento en Colombia y el mundo.

Posterior a este trabajo, Oriana Medina (2016) presenta otra producción discográfica, *Vendimia*, siendo la primera mujer en Colombia en hacer una publicación en la cual la bandola está presente en su rol de instrumento solo. Aquí entrega una serie de adaptaciones de obras del repertorio andino colombiano que son realizadas e interpretadas por ella misma.

Paulo Triviño (2017) ofrece en su producción *Variopinto* una versión para bandola sola del bambuco en mi menor de Adolfo Mejía, pero esta vez en la tonalidad de Gm (sol menor) para lo cual, como menciona en su tesis de maestría “también se cambia la afinación de la sexta cuerda de la bandola de Fa sostenido a Sol para que conserve la misma disposición de la guitarra en donde la sexta y la primera cuerda son la misma nota, pero separadas por dos octavas.” (Triviño, 2016, p. 46).

En cuanto a publicaciones en la web acerca de la bandola como instrumento solo, se resaltan los trabajos de Sebastián Vera y Oriana Medina, pues son intérpretes-creadores que están activos haciendo música para el instrumento desde adaptaciones o composiciones, la ejecución y la difusión de su propuesta creativa e interpretativa. Vera presenta una variedad de posibilidades con sus versiones -de obras del repertorio andino colombiano y del repertorio latinoamericano, así como otras del rock, por ejemplo- y composiciones propias, que, en su gran mayoría, son llevadas a las redes sociales, como estrategia de difusión. Cabe anotar su labor de exploración y desarrollo del instrumento mediante su bandola eléctrica, lo cual abre caminos insospechados para este instrumento, que cada vez está más presente en diferentes lugares del mundo.

Medina hace una difusión importante de su propuesta de bandola sola desde las redes sociales y la plataforma de YouTube; así podemos encontrar sus participaciones en diferentes concursos a nivel nacional y su propuesta artística personal donde explora en sus interpretaciones elementos poco comunes desde la puesta en escena y la selección del repertorio. Un ejemplo de ello puede ser su versión del bambuco *Bacatá* de Francisco Cristancho, o la del pasillo *Michel* de Gentil Montaña. Se destaca su puesta en escena y diversos elementos técnicos y expresivos como, por ejemplo, el uso de la voz al cantar y tocar el bambuco *Risa loca*, de Estanislao Ferro. En dichas propuestas se plasman diversos referentes interpretativos, de performance y de difusión que se tuvieron en cuenta para el presente trabajo.¹

La propuesta de investigación-creación que aquí se plantea está dirigida pues, entre otras cosas, a la interpretación de unos repertorios ya creados para bandola sola y otros compuestos durante este proceso. Para seleccionar el repertorio se tuvieron en cuenta algunos de los materiales producidos y descritos a continuación: una parte de lo realizado en mi trabajo de pregrado titulado “Bandola sola, solo bandola, una apuesta para enriquecer sus posibilidades técnicas e interpretativas”² (composiciones y versiones en géneros latinoamericanos) entre los que se encuentran obras en diferentes géneros latinoamericanos (huayno y choro, chotis, vals, contradanza cubana y guaracha); la transcripción del vals *Lejanía* de Luis Enrique Nieto en una versión de Oriana Medina Parada; una de las composiciones realizadas por Sebastián Vera Varela en su trabajo de pregrado llamado “Bandolarium, cuatro obras para bandola sola” donde se trabajan diferentes técnicas extendidas en el instrumento; y de Fabián Forero Valderrama una versión de la danza zuliana *Vaivén* y una composición, publicadas ambas en su libro *12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana*.³ Desde la parte compositiva y durante este proceso de maestría se crearon músicas abordadas desde diferentes perspectivas; una de ellas, los géneros musicales latinoamericanos, (entre los que aparece el tango, la champeta y la cumbia boliviana); la otra, las músicas generadas a partir de otro tipo de elementos y búsquedas, es el caso de la *Suite percusiva en cuatro movimientos* o el *Estudio electrónico # 1*.

La bandola amplificada por línea es un instrumento que, gracias a su creciente inserción en el medio, cada vez adquiere mayor importancia entre los músicos, debido a sus posibilidades performáticas, técnicas y estéticas. Por ello, en este trabajo, se concibe y explora como un instrumento distinto de la bandola acústica no sólo porque es utilizado más allá del simple hecho de “sonar amplificada”, sino porque se utiliza para hacer técnicas extendidas, sonidos que no pueden hacerse sin amplificación (como el uso de una pedalera de efectos)

¹ Este material audiovisual y otros, pueden verse en la cibergrafía.

² Este trabajo se terminó en el primer semestre de 2017 en la Universidad de Antioquia y obtuvo mención meritoria.

³ Más adelante se explicarán las razones y categorías con las que se realizó dicha selección.

y presentaciones en vivo con *Loop station*, entre otros recursos adicionales. Al respecto, Pablo Triviño (2015) postula lo siguiente:

Yo no tenía un antecedente claro acerca de lo electroacústico aparte de la guitarra electroacústica (...) pero yo no conocía bandolistas que tocaran con bandola electroacústica, sí conocía algunos que ponían esos micrófonos de pegar en las tapas pero ya intervenir la bandola desde adentro no había visto (...) es un sonido que pierde cualidades en algunas cosas, digamos tímbricas, de la bandola tradicional, pero gana un montón en otras; da la posibilidad de intervenir el sonido de muchas maneras más. Entonces se pierden unas cosas y se ganan otras. (p. 33).

Respecto a las herramientas metodológicas, y teniendo en cuenta la premisa de que “uno de los retos de la investigación artística es: convertir algunas de las prácticas artísticas habituales en estrategias metodológicas formalizadas de investigación” (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014, p. 126), se optó por hacer este trabajo con un modelo investigativo en el cual la práctica personal ha sido fundamental para su desarrollo.

Por consiguiente, el presente trabajo es un estudio autoetnográfico que pretende dejar plasmado, de manera consciente y progresiva, el proceso para llevar a cabo mi recital de grado. Para ello se realizó una memoria, a manera de auto-inventario y se utilizaron algunos elementos informativos, reflexivos, propios de la práctica musical investigativa. Se consignó gran parte del proceso, de manera escrita, en audios y en videos.

En este sentido, una práctica autoetnográfica, es un espacio para una mirada crítica, de experimentación y comunicación de la investigación, en donde el mismo artista es el objeto de estudio. Como afirma López-Cano y San Cristóbal Opazo (2014):

La gran mayoría de las metodologías académicas nos ofrecen instrumentos para la observación, análisis, registro y evaluación de lo que hacen otras personas distintas al investigador; en la investigación artística lo que interesa es precisamente el cúmulo de acciones que desarrolla el propio autor de la investigación. (p. 134).

Es decir, la práctica artística es el eje conductor que guía el proceso investigativo, “ésta ofrece información a la investigación, pero también es un espacio de reflexión, experimentación y comunicación de la misma”. (López-Cano y San Cristóbal Opazo, 2014, p.134).

Una pregunta que atravesó esta investigación fue ¿cómo, por medio de la interpretación de la bandola sola, se logra consolidar un repertorio de obras latinoamericanas para la realización de un concierto con una puesta en escena

creativa? Metodológicamente esta pregunta fue respondida, como ya se explicó, por medio de una autoetnografía en la que se sistematizó y analizó el proceso de montaje del concierto. Igualmente, como parte de éste, se buscó reflexionar sobre la música teniendo en cuenta otros aspectos como el contexto en el que es producida o los aspectos estéticos y técnicos que la caracterizan; ya que como afirma la profesora Londoño (2000) “Es un reto desarrollar nuevas posibilidades, más allá de la música misma, poniéndola al servicio de la vida” (p. 137). Vale pues la pena anotar que este trabajo tiene una dimensión histórica, estética, pedagógica y de creación artística, por ello requirió de tareas como investigación etnográfica, revisión de diarios de campo, auto observación de las prácticas (cómo estudiar, cómo montar una obra), observación y análisis de otros intérpretes, así como recitales previos al recital de grado en donde se pudo reflexionar acerca de aspectos relacionados con la interpretación musical.

En el desarrollo de esta investigación se hizo necesario analizar elementos característicos de las músicas académicas y de algunos géneros latinoamericanos⁴ como tango, choro, huayno, danza zuliana, champeta, cumbia boliviana y contradanza cubana. Además, se tuvieron en cuenta géneros urbanos como la música electrónica. Asimismo, se estudiaron maneras de producir música comercial y popular; y se exploraron otros usos de la bandola como técnicas extendidas, bandola semipreparada, estudio y trabajo con *Loop station*, por ejemplo.

⁴ La categoría de “géneros musicales latinoamericanos” está siendo utilizada por el autor como un recurso para agrupar las músicas a las que hace mención, sin desconocer que los géneros musicales son un concepto muy polémico. Hay diferentes posturas desde lo tradicional, lo académico, lo local, lo global y lo comercial.

Capítulo 1

Maneras de concebir y pensar la bandola andina colombiana

Este capítulo pretende aportar a las formas de uso e interpretación tradicionales y proponer alternativas a la bandola andina colombiana ampliando así el panorama tanto para intérpretes, como para compositores, generando desde allí propuestas variadas y significativas para el público. Este tipo de experiencias exploratorias hacen de la bandola un instrumento versátil y con diversas opciones para quienes quieran escribir para ella, interpretarla o disfrutar de sus posibilidades sonoras.

1. Imaginarios

En Colombia la bandola andina, al igual que las músicas del interior del país, han estado ligadas a un origen y unas prácticas campesinas; pero desde que aparece la radio (hacia 1920), y posteriormente la televisión y los medios masivos de comunicación (con los primeros procesos de globalización), y se dan migraciones masivas del campo a la ciudad⁵, el instrumento y las músicas empiezan no sólo a volverse más populares y urbanos, sino que paulatinamente, y en especial en las últimas décadas, entran a hacer parte de los ámbitos académicos (conservatorios y universidades). Es así que este instrumento ha tenido un largo recorrido con cambios y transformaciones físicas (en su construcción), de creación (intérpretes, repertorios), en aspectos técnicos y estéticos, y desde sus imaginarios. Todo esto da cuenta de un instrumento vivo y versátil que cuenta ahora con muchas posibilidades y por qué no, en los tiempos que están por venir.

La bandola es el instrumento más agudo de los tres instrumentos utilizados en el trío andino colombiano, por lo tanto, se ha utilizado como un instrumento melódico, esta es una de las posibilidades y funciones que ofrece y cumple, pero no es la única; como se decía anteriormente, el instrumento se adapta fácilmente a diversas músicas y escenarios. Ha sido usada y sigue utilizándose creativa y satisfactoriamente, de manera diferente por cada intérprete y cada una de las generaciones que se acercan a ella. Es por esto que hoy en día se puede hablar de una bandola que hace segundas voces paralelas; que hace contrapuntos; que puede ser usada como instrumento acompañante con uso de armonías en arpeggios, acordes quebrados o en bloque; de una bandola solista que está acompañada de otro instrumento o grupo de instrumentos y en el que tiene un papel protagónico o principal; de la bandola sola que tiene un componente melódico, rítmico y armónico a la vez; y empiezan a dibujarse muchas posibilidades más para el instrumento que abren caminos insospechados y que hay que empezar a nombrar de alguna manera.

Un rápido panorama de la interpretación del instrumento en esta faceta evidencia que se utiliza tanto en ambientes académicos como comerciales y

⁵ Fenómeno que no es pertinente analizar en este trabajo.

populares; que es interpretada por rangos etarios heterogéneos; que es visible en festivales de música andina colombiana; que busca incorporar otro tipo de repertorios al instrumento y que por medio de propuestas audiovisuales acercan la bandola a otras audiencias. El bandolista Iván Poveda, por ejemplo, la utiliza como un instrumento para hacer rock progresivo. Vemos, así como se van configurando variadas opciones para el instrumento y cómo las relaciones entre intérpretes, compositores y públicos también van cambiando y transformándose constantemente. Antes de llegar el internet y muchas de las plataformas virtuales (medios digitales) de circulación del conocimiento y de interacción entre personas, los encuentros entre artistas para intercambiar ideas, materiales, compartir música, era exclusivamente con cartas, visitas (más escasas), llamadas telefónicas de corta duración, reuniones en festivales y concursos de música y otros encuentros esporádicos. A partir de las posibilidades que brindan las herramientas tecnológicas (tecnologías tales como la escritura musical, las grabaciones, la radio o el internet) desarrolladas hasta ahora, han cambiado también las maneras de interactuar con la música. Así como en otras épocas la radio era uno de los medios por el cual se conocía lo que se estaba haciendo en otros lugares del país, ahora el internet ofrece esa posibilidad ampliada exponencialmente.

2. Bandola de ciudad

Actualmente, y en un tiempo no mayor a dos décadas, gracias a las propuestas interpretativas y compositivas de músicos contemporáneos como Fernando León, Fabián Forero y Sebastián Vera entre otros, así como otras agrupaciones: la Orquesta Nogal, el Trío Instrumental Colombiano y Opus 3, la bandola ha venido desarrollando diversas posibilidades desde lenguajes académicos, tradicionales y populares.

Desde esta perspectiva, quise incluir para el repertorio del concierto de grado obras con estéticas cercanas a lo urbano. Esto supone la categorización y elección de los géneros ya que en la ciudad se hacen músicas de contextos muy variados. Por ello escogí diversos recursos expresivos entre los cuales tenemos: música electrónica, que incorpora el cuerpo como productor de sonido y aporta al componente visual y a la puesta en escena. Otra de estas músicas de ciudad son las músicas académicas; representante de ellas es la suite percusiva, la cual es una búsqueda de otros usos y sonoridades del instrumento. Por otra parte, encontramos la incorporación de una champeta, género musical del Caribe, que tiene además como elemento fundamental el baile y que ha venido cobrando fuerza en el interior del país. Además, gracias a las nuevas composiciones y producciones audiovisuales cada vez toma más fuerza comercialmente. Esta champeta, permite incorporar un género que no está tan emparentado con la bandola andina colombiana. Dicha composición (*Alegría Caribe*) propone el uso de “loop station” (estación de bucle) para mantener la base rítmica mientras se hace la melodía, permite ver otros caminos y posibilidades que se abren para la composición y el instrumento, y deja entrever como la tecnología fortalece y consolida otras opciones para el músico.

Esta bandola de ciudad viene acompañada además de formas de concebir un espectáculo, en el que el intérprete no solo piensa en la música, sino también en la puesta en escena (performance) para llegar con diferentes estímulos sensoriales a un público variado.

Aquí entendemos que no hay ciudad sin campo es por esto que se incluyó, en la estética de lo rural, una versión de un Chotis en la cual su principal referente es un grupo de personas de vereda que lo interpretan como lo han aprendido por medio de la tradición oral. Estas músicas son extraídas de ese contexto rural para hacer parte de un todo urbano en el que confluyen una gran diversidad de géneros y estéticas a través de la bandola.

3. Grafías para instrumentos de cuerdas pulsadas: bandola sola

La escritura es una herramienta, una tecnología. Gracias a ella se ha podido escribir la música, lo cual, a su vez, ofrece la posibilidad de transmitir, preservar, recordar, promover y difundir la producción artística musical de una manera no audible. Se ha empleado desde hace mucho tiempo y es un elemento que ayuda a comunicar y a dejar plasmada parte de las ideas del artista. No es indispensable para el hecho sonoro, pues hay muchas maneras de hacer músicas que no dependen del recurso escrito sino de otros procesos como la transmisión oral y el uso de tecnologías (vistas estas como herramientas de comunicación, conservación y transmisión) como la grabación de audio o video.

La grafía para la bandola sola ha estado permeada en algunos trabajos por la utilización de elementos provenientes de otros cordófonos, hecho que abre las posibilidades de plasmar en el papel con más exactitud lo que se quiere. Es por esto que se emplean formas de escribir y técnicas utilizadas en la bandola andina colombiana a partir de las convenciones establecidas por experiencias de músicos, arreglistas, investigadores, compositores e intérpretes de este instrumento. No obstante, el empleo de nuevos recursos tímbricos e interpretativos obliga a la creación también de nuevos lenguajes de representación.

En este sentido un punto de partida para entender como es utilizada la grafía de instrumentos de cuerdas pulsadas en músicas académicas y músicas populares surge de la lectura del libro *Tiple, bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos* publicado por el grupo Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia en 2012, el cual contiene las memorias del *Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos: Tiple y Bandola*, realizado en el mismo año, con ponencias de Héctor Rendón, Fernando Mora, Héctor Fabio Torres, Manuel Bernal, Enerith Núñez, Hugo Urrego, Samuel Ibarra, Jesús Mosquera, Óscar Santafé, Luis Fernando Rivera, María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón y Jorge Humberto Franco. De allí los trabajos que se estudiaron para el proceso de esta investigación fueron: “De la

claridad de la escritura para bandola andina colombiana Homogeneidad ¿necesaria? Vs. Heterogeneidad real” de Manuel Bernal (2012), y la ponencia, “Guía técnica para la interpretación de cordófonos” de María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón y Jorge Franco (2012).

Ahora bien, como se explica antes, las composiciones *Estudio electrónico*, *Alegría caribe* y *Suite percusiva*, hacen uso de lenguajes poco comunes en el instrumento y además utilizan diferentes tipos de grafías. Por esto, a continuación, no sólo se mencionan los casos específicos en los que se emplean éstas sino, que se exponen y discuten los criterios y la manera que propongo para resolver los problemas presentados a la hora de escribir las partituras.

En la obra *Estudio electrónico # 1* aparece el reto de escribir, además de lo que se debe tocar en la bandola, los otros elementos que conforman la pieza y que están dados en el cuerpo del instrumentista. Se tomó la decisión de plasmar la música en dos sistemas, uno de ellos es un pentagrama convencional para la bandola y el otro está conformado por tres líneas en las que se transcribe toda la información que se necesita; así pues, para representar el beatbox⁶, la línea que está más abajo será para el sonido más grave de la voz, la de la mitad será para el sonido medio de la voz y la línea de arriba será para el sonido más agudo. Se escriben unas onomatopeyas cercanas a lo que se quiere.

Introducción

Bandola

Arm. VII XII

Beatbox y percusiones corporales

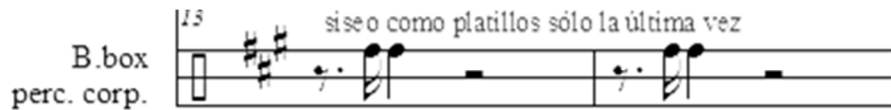
Solo en el Da Capo

pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu

Ejemplo 1. Pentagrama convencional y grafía beatbox.
Obra: *Estudio Electrónico # 1*. Elaboración propia.

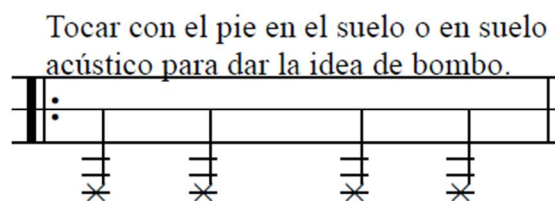
Otras percusiones incluidas en la obra son: El “siseo”, efecto que quiere imitar el sonido del charles de la batería. Para esto se usaron las figuras convencionales escritas en la tercera línea del sistema de percusión y además se pone una nota en texto aclarando cómo debe tocarse.

⁶ Esta es una manera de producir sonidos generalmente percusivos, en los que se usa la boca, nariz, labios, lengua y voz. Por medio de onomatopeyas se logra a partir de los sonidos emitidos, imitar sonidos de instrumentos específicos. En el caso de la obra *Estudio electrónico* se busca imitar sonidos de una batería (bombo, charles, y aro del redoblante)



Ejemplo 2. Grafía siseo.
Obra: *Estudio Electrónico # 1*. Elaboración propia.

Al final de la obra se escribe en una tercera línea adicional, debajo del sistema de beatbox, y percusiones corporales utilizando las figuras convencionales, pero con cabeza de equis, el sonido que hará el pie del ejecutante ya sea en el piso o en un suelo acústico especializado. Este sonido hará las veces de bombo. Se especifica además con un texto escrito sobre la partitura.



Ejemplo 3. Toque con el pie. Obra: *Estudio Electrónico # 1*. Elaboración propia.

La champeta *Alegría caribe* utiliza una estación de bucle, o loop station RC-30 de la marca Boss, la cual tiene dos canales por los que se puede grabar independientemente; cuenta con 99 pistas para grabación. Posee también otras posibilidades de efectos de sonido y cajas de ritmos que por lo pronto no ahondaremos puesto que no están incluidos en esta obra.



Imagen 1. Loop Station RC-30 marca Boss. Autor: s.i. (sin información). Fuente: página oficial Boss.

Se tomó la decisión de transcribirla usando tres sistemas⁷. El primero (el de arriba) solo aparece cuando es necesario, y muestra lo que debe sonar al darle “play” a lo grabado previamente con el pedal; está escrito en pentagrama convencional.

The image shows three musical systems for Example 4. The top system is labeled 'Solo 3ra y 4ta vez' and contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a measure with a double bar line and a repeat sign, followed by a note with an 'x' above it. The middle system is labeled 'Band.' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a measure with a double bar line and a repeat sign, followed by a sequence of notes. The bottom system is labeled 'L. S.' and contains a treble clef, a key signature of one sharp, and a measure with a double bar line and a repeat sign, followed by a note with an 'x' above it and the word 'Play' written above the staff.

Ejemplo 4. Uso de tres sistemas. Obra: *Alegría Caribe*. Elaboración propia.

El segundo sistema está todo el tiempo presente, se escribe también en pentagrama convencional y las percusiones propuestas en el instrumento se indican con las figuras rítmicas con equis y comentarios aclaratorios sobre el lugar de la bandola donde se debe tocar.

The image shows a musical score for Example 5. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a measure number '32'. The score includes several measures with rhythmic notation and 'x' marks above the notes. Above the staff, there are four labels: 'Plectro cuerdas apagadas', 'nudillos sobre tapa delantera', 'Arpa II', and 'Plectro cuerdas - - - apagadas'. The 'Arpa II' label is positioned above a specific measure.

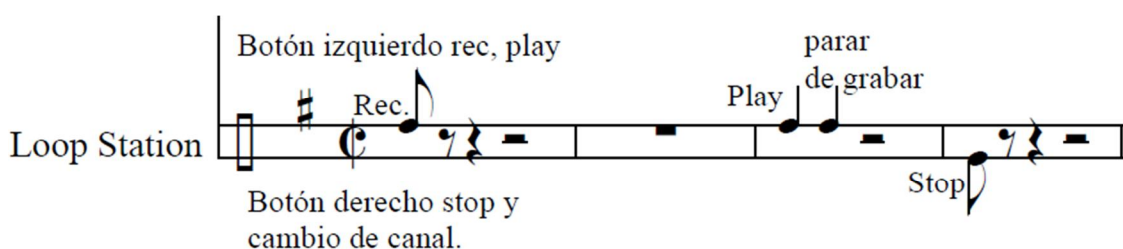
Ejemplo 5. Segundo sistema, percusiones sobre la bandola. Obra: *Alegría Caribe*. Elaboración propia.

El tercer sistema está compuesto por dos líneas en las cuales, la de arriba indica que se debe accionar el botón izquierdo del pedal (este botón sirve para empezar a grabar “rec”, reproducir lo grabado “play” o parar de grabar después de dar “play” para que no siga grabando en bucle). La línea de abajo indica que se debe accionar el botón derecho del pedal (este botón se utiliza para detener

⁷ Por sistema se entiende aquí uno de los pentagramas de un score.

la grabación o la reproducción “stop” dependiendo el caso. También sirve para cambiar de un canal de grabación a otro).

Se utilizaron figuras rítmicas para indicar al intérprete en qué momento de la música se acciona el pedal; cuando aparecen figuras largas como la blanca con puntillo el instrumentista deberá dejar apretado el botón que se necesita, (en este caso el botón de “stop”) hasta notar que está activado el otro canal para la siguiente grabación o reproducción del sonido. La partitura contiene además notas aclaratorias que ayudan a comprender mejor esa guía.



Ejemplo 6. Rec, play, parar de grabar, stop. Obra: *Alegría Caribe*. Elaboración propia.



Ejemplo 7. Cambiar de canal botón derecho dejar apretado hasta que cambie. Obra: *Alegría caribe*. Elaboración propia.

La *Suite percusiva* es una suite en cuatro movimientos y cada uno de ellos está inspirado en un instrumento de percusión. A su vez cada instrumento le da el nombre a cada movimiento. Los movimientos son: I. Zambumbia, II. Timbaleta, III. Lira, IV. Gamelán criollo.

En el primer movimiento se pueden encontrar imágenes de partes del instrumento, indicaciones en texto y dibujos de la mano izquierda acompañados de flechas que indican hacia donde hay que desplazarla. Está escrito en un pentagrama convencional.

Ejemplo 8. Puente con corchea. Obra: *Suite percusiva # 1* primer movimiento. “Zambumbia”. Elaboración propia.

Ejemplo 9. Efecto de lija. Obra: *Suite percusiva # 1* primer movimiento “Zambumbia”. Elaboración propia.

En el segundo movimiento se usan dos sistemas. El sistema de arriba contiene tres líneas en las que se escriben en la tercera línea las clavijas, en la segunda línea el mástil y en la primera línea el tiracuerdas. El segundo sistema contiene el toque en el aro en la línea de arriba y la tapa trasera de la bandola en la línea de abajo.

Ejemplo 10. Dos sistemas. Obra: *Suite percusiva # 1* segundo movimiento “Timbaleta”. Elaboración propia.

⁸ Para publicaciones a blanco y negro se realizó una edición que permite fotocopiar e imprimir claramente.

El tercer movimiento está escrito en pentagrama convencional, pero se usan notas aclaratorias dentro de la partitura. Dentro de las aclaraciones, y una de las características de esta pieza, es que debe tocarse con el lado del borrador de un lápiz. Una gran parte de este movimiento se tocará en el arpa II de la bandola.

♩ = 90 Sin plectro, tocar con lápiz

Arpa II-----

mf

Ejemplo 11. Tocar con lápiz, arpa II. Obra: *Suite percusiva # 1* tercer movimiento “Lira”. Elaboración propia.

El cuarto movimiento de esta suite está escrito en un pentagrama convencional y tiene dos textos escritos al comienzo donde se indica cómo se debe preparar la bandola para interpretar la pieza.

Bandola semipreparada:
 Poner plectros entre las cuerdas
 - 6 y 5 punta hacia las primeras cuerdas,
 - 4 y 3 poner un poco diagonal,
 - 2 y 1 punta hacia las sextas.
 El plectro se pondrá en el final de la boca del instrumento, cercano al puente. la segunda cuerda de cada orden debe quedar por debajo del plectro, la primera quedará por encima.

Suite percusiva # 1 IV movimiento (Gamelán criollo)

Aclaración: La primera cuerda de cada orden es la que está más próxima a las piernas del ejecutante. La segunda por consiguiente será la que está más cerca a su cara. Tocar sobre la boca del instrumento. se tocará entre puente y plectros cuando se especifique en la partitura.

Ejemplo 12. Instrucciones para preparar la bandola. Obra: *Suite percusiva # 1* cuarto movimiento “Gamelán criollo”. Elaboración propia.

En *Caballito azul* de Alex Alvear se propone una grafía convencional, pero con textos escritos sobre la partitura que aclaran al intérprete dónde y cómo debe tocar; es el caso de la percusión en el aro para la cual se usan las figuras rítmicas y se les pone la cabeza con equis.

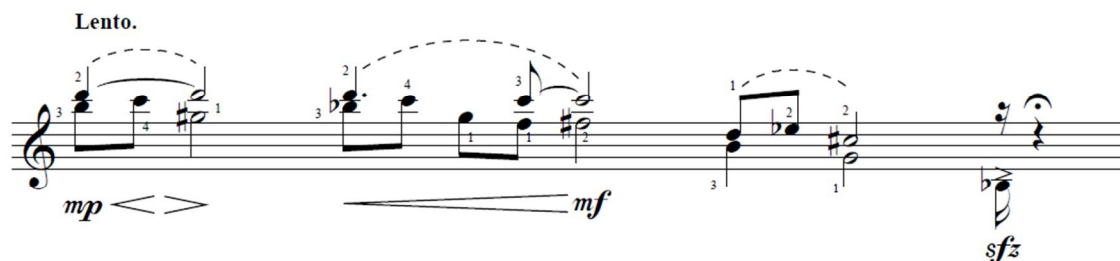
1ra vez Silbando.
 2da vez cantando.

to ro ti qui to ro tac, va tro tan do

Percusión en aro inferior - M. Izq.

Ejemplo 13. Coro con percusiones, cuerdas al aire, silbido y voz. Obra: *Caballito azul*. Elaboración propia.

El *Estudio N° 11* de Fabián Forero propone una partitura en la que no hay compases pero que grafica el trémolo de una manera poco usual (ligadura de fraseo punteada) lo cual ayuda a la claridad de la partitura.



Ejemplo 14. Pentagrama sin compases. Fuente: *Estudio N° 11* (Forero, 2003).

En *Pantaleón* podemos encontrar una partitura con el pentagrama convencional pero con indicaciones por medio de abreviaturas que indican dónde se debe tocar, por consiguiente el compositor escribe: Arp II plec (tocar en el arpa dos de la bandola con el plectro), MD (Mano derecha), TS (Tapa superior), Ar Sup (Aro superior), MI (mano izquierda), Ar In (Aro inferior), Arp I (Arpa uno), Ras tap (tapar con la mano derecha), Diap (diapasón). Se encuentran además notas tapadas con la mano izquierda (notas fantasma), que se indican con equis al igual que las percusiones en los diferentes lugares del instrumento.



Ejemplo 15. Mano izquierda, aro inferior. Obra: *Pantaleón*. Fuente: *Pantaleón* (Vera, 2013).

En la obra *Lejanía* se utilizan dos pentagramas convencionales por sistema, pues en las partes A y C hay unas variaciones propuestas.

$\text{♩} = 120$ A

Sultasto

Solo segunda vez

pl. -----

Ejemplo 16. Variación al repetir en el segundo pentagrama.
 Obra: *Lejanía*. Elaboración propia.

A continuación, previo análisis de los trabajos realizados por Fabián Forero Valderrama (2 libros publicados: 2003, 2010), Germán Posada Estrada (arreglos, proyecto de pregrado y maestría: 2006, 2015), Juan David Bedoya (trabajo de pregrado: 2012), Sebastián Vera Varela (trabajo de pregrado y nuevas composiciones: 2013) y Oriana Medina Parada (publicación libro de arreglos maestría: 2016), se exponen algunas de las convenciones recogidas de estos autores que se incorporaron en este trabajo: Alza púa, contra púa, “sweep picking”, armónicos y percusiones en la bandola.

$\text{♩} = 100$

p

Ejemplo 17. Contra púa. Obra: *Estudio de acordes*. Elaboración propia.

③ = en Sol

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

$\text{♩} = 100$

met. -----

Ejemplo 18. Scordatura no convencional. Obra: *Huayno*. Elaboración propia.



* apagar con los dedos de la mano izquierda.

Ejemplo 19. Uso de textos aclaratorios dentro de la partitura como notas al pie.
Obra: *Huayno*. Elaboración propia.



Ejemplo 20. Acordes en el registro grave y notas fantasma. Obra: *Tango en mí*.
Elaboración propia.



Ejemplo 21. Cuerdas tapadas y percusiones en el puente de la bandola.
Obra: *Tango en mí*. Elaboración propia.

Se emplearon distintas maneras de escribir música ya que eran necesarias para expresar en el papel lo que deseaba el artista técnica y estéticamente. Sin embargo, no hay que olvidar que el documento escrito es “simplemente” una guía, más no es la música misma; como afirman Juan Sebastián Ochoa, Carlos Pérez y Federico Ochoa (2017).

Aunque intentamos elaborar las partituras lo más rigurosamente posible, y esperamos que sean de ayuda para aquellos músicos que quieran interpretar este repertorio, estamos seguros de que no es posible representar en notación la mayoría de la información musical, y que la partitura de ninguna manera reemplaza la música. (p. 6).

Así pues, se utilizó la partitura con pentagramas, y todos los signos de articulación, dinámicas, cambios de tempo, de carácter; convencionalmente usados en la escritura musical. Para otras obras una partitura en la que no hay pentagrama, sino un sistema híbrido que incluye trigramas, gráficos y/o notas aclaratorias.

La música que nace en este trabajo conlleva también una necesidad de ser escrita para poder comunicarla a diferentes públicos, no solo al público que escucha, o al que ve, sino también al público que se convierte en intérprete y para el cual se espera que estas partituras (guías) ayuden a divulgar, incentivar y nutrir el repertorio para la bandola en su rol de instrumento solo.

Capítulo 2

Música sin fronteras

Este capítulo recoge observaciones y reflexiones realizadas a partir de la propia práctica artística y la de otros intérpretes.

1. Análisis de documental como referente artístico: *Pelo Brasil de Hamilton de Holanda*

Se partirá de esta premisa: Se puede reconocer en el trabajo realizado por Hamilton de Holanda en “Pelo Brasil” una propuesta que explora desde lo musical, las artes plásticas, visuales y de performance, que se apoya en aspectos técnicos como lo acústico, las luces, la proyección y producción de imágenes y videos y múltiples efectos visuales y sonoros. Lo anterior da cuenta de las apuestas técnicas y estéticas que presentan trabajos similares, es decir, de instrumento solo. Así pues, se busca un desarrollo que puede ser similar, pero que tiene una exploración creativa, técnica, interpretativa, compositiva y de actuación propia desarrollada por el autor durante esta investigación creación.

Análisis sobre el documental Pelo Brasil



Imagen 2. Logo empresa patrocinadora y propuesta visual nombre de la propuesta artística de Hamilton de Holanda. Fuente: Página oficial Pelo Brasil.

Eje central: Música original de diferentes lugares de Brasil – viaje
Formato: Bandolim solo

Categorías	
<p>Concepción artística Protagonista Productor musical – artista - empresario</p>	<div data-bbox="866 286 1169 349" style="border: 1px solid green; border-radius: 10px; padding: 5px; display: inline-block; margin-bottom: 10px;">Hamilton de Holanda</div> <div data-bbox="895 360 1147 423" style="border: 1px solid green; border-radius: 10px; padding: 5px; display: inline-block;">Marcos Portinari</div>
<p>Asesoría Formato de la multimedia, iluminación, intervención sonora</p>	<div data-bbox="914 517 1134 580" style="border: 1px solid green; border-radius: 10px; padding: 5px; display: inline-block;">Vivi Drumond</div>
<p>Sonido, sonoplastia⁹ y captación del sonido. Ambientaciones de lluvia, de trueno, de caballos relinchando mientras el bandolim hace el trote del caballo, todo se refuerza con la imagen</p>	<div data-bbox="927 685 1125 748" style="border: 1px solid green; border-radius: 10px; padding: 5px; display: inline-block;">Frango Kaos</div>
<p>Iluminador Identidad visual del espectáculo</p>	<div data-bbox="876 1055 1077 1126" style="border: 1px solid green; border-radius: 10px; padding: 5px; display: inline-block;">Joao Nunez</div>
<p>Video mapping – El realizador de esto es un video jokey (VJ) Video, mapeamiento del escenario. El concepto fue creado junto con el director. Se trató de hacer un paseo por el Brasil buscando elementos del paisaje como desiertos, bosques, cascadas. Para el espectáculo se trató de recrear algunos de estos ambientes, por ejemplo, hacer que el público sintiera el calor del desierto o la lluvia al caer</p>	<div data-bbox="850 1234 1125 1435" style="border: 1px solid green; border-radius: 15px; padding: 10px; display: inline-block; text-align: center;"> Bruno Caramori VJ BOCA </div>
<p>Productora ejecutiva</p>	<div data-bbox="767 1783 962 1854" style="border: 1px solid green; border-radius: 10px; padding: 5px; display: inline-block;">Jenny Choe</div>

⁹ Este término está en portugués y significa diseño de sonido. En este se tienen en cuenta un conjunto de efectos sonoros utilizados en una producción teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva. En este caso se tuvo en cuenta en conciertos musicales.

Patrocinadores	PETROBRAS
Diseñador Afiche, creación diseño	Fernando Salles
Administración	Francisco Pesanha
Asistente de producción	Felipe Cabral
Agendamiento Programación, logística y gestión de espacios para los espectáculos	Valeria Luna
Comunicación	Vivi Drumond
Aplicación diseño	Pedro Jorge
Redes sociales	Davi Nero y Luna Moreno
Site (Sitio web)	Agencia Natural http://hamiltondeholanda.com/pelobrasil/#about

Tabla 1: Participantes activos en la producción. Elaboración propia.

Este proyecto se desarrolló en dos etapas (2014 y 2015). La primera etapa fue de conciertos de prueba (ensayos abiertos). “Ese momento inicial sirvió para probar la aplicación de la obra, además de afinar junto a su equipo y al público el formato y el contenido del montaje” (De Holanda, 2015, documental). En la página oficial del proyecto de Holanda (2015) comenta:

Hace toda la diferencia tener condiciones para la experimentación, permitiendo actuar, reflexionar, seguir, retroceder y recomenzar; transformando la idea en algo palpable y posible de aplicar y compartir. Disfrutar en la música instrumental de procedimientos comunes a los grandes artistas del universo pop es muy renovador, muy fresco. Y es por eso que digo, sin demagogias, que tener el patrocinio posibilita disfrutar de ese regalo. Mi pequeña contribución es ofrecer lo mejor día a día, y ofrecer a todos gratuitamente el disco digital *Pelo Brasil*. (Site).

En la segunda etapa (2015), Hamilton de Holanda viajó por el país para lanzar el disco.

Contenido del documental

- Grabación de viaje en diferentes lugares de Brasil.
- Grabación de audio y video de conciertos en vivo: tres o cuatro cámaras.
- Visualización y créditos al patrocinador principal (PETROBRAS) al comienzo del documental y durante los conciertos en vivo.
- Nombre del artista al comienzo del video.
- Fragmentos de las obras interpretadas durante todo el documental y estas mismas aparecen completas interpretadas por el artista en concierto.
- Testimonios de Hamilton de Holanda durante todo el documental: ¿Qué es la música para Hamilton?, ¿cómo llegó a la música?, trayectoria artística, concepción del proyecto. “Es una gran contemplación de la cultura popular brasileira”. (De Holanda 2015, documental)
- Otras personas participantes.
- Palabras de Hamilton sobre momentos específicos del show. Dice que la improvisación (creación de música en vivo) es para él muy buen ejercicio porque siempre en cada concierto hay una sorpresa. “La inspiración se manifestaba de una manera diferente en cada lugar. Unas más dulces, otras más rítmicas... La inspiración puede venir de muchas partes: una palma, una melodía, una flor, el homenaje a un amigo”. (De Holanda 2015, documental).
- El documental presenta fragmentos de obras improvisadas en diferentes espectáculos.
- Palabras de Hamilton en el concierto. Esto da cuenta de la interacción con el público.
- Palabras del papá de Hamilton: José Américo.
- Palabras del iluminador.
- Montaje del espectáculo en otro escenario (luces, sonido, proyecciones).
- Palabras sonidista.
- Comentarios por el intérprete acerca de la obra específica que acaba de interpretar; después habla en general de todas las obras y menciona algunos géneros en los cuales hizo sus composiciones.
- Palabras del realizador del “video mapping”.
- Palabras de asistentes al concierto “No es común un concierto de bandolim solo en Brasil”. “No es común un concierto meramente de música instrumental y que sea tan entretenido”. (De Holanda 2015, documental).
- El documental muestra un encuentro con una comunidad

indígena y la presentación que Hamilton hizo con ellos.

- Minuto 22'14: Cómo define Hamilton el bandolim solo y muestra el trabajo conjunto con un lutier para ampliar el “Registro”, rango del instrumento. Hace una comparación con pianistas y guitarristas, los cuales pueden hacer melodía, armonía y ritmo a la vez. Hamilton quería hacer algo parecido con el bandolim para tener esa bondad polifónica de hacer varios sonidos al mismo tiempo.
- Obra Sambaíba: Imágenes de bosques, cascadas, aves. Afinación del bandolim en el tercer orden. Una de las cuerdas está afinada una tercera menor por debajo, generando al tocar una tercera menor. Las notas que suenan al pulsar estas cuerdas al aire son, de grave a agudo, Si y Re.



Ejemplo 22. Afinación no convencional del bandolim brasileiro. Elaboración propia.

- Se utiliza el audio del concierto en vivo y las imágenes mencionadas: agua, selva y aves.
- Comentario de Jenny Choe productora ejecutiva del espectáculo, “La música instrumental como un producto fácil de escuchar. El carisma, la técnica, la carrera de Hamilton lo hacen más cercano (en este lenguaje instrumental) a la música hecha para las nuevas generaciones”. (De Holanda 2015, documental)
- En el minuto 28' se realiza una toma de Hamilton en el camerino, se puede observar que tiene frutas, agua y otras viandas.
- Se observa que usa una ropa diferente, pero manteniendo la misma estética visual (camisas de estampados tropicales), para cada espectáculo.
- Palabras de Marcos Portinari productor musical del espectáculo sobre Hamilton de Holanda. Personaje, artista, interacción con el público.
- El documental muestra el fragmento de una canción (Bandolim y voz) interpretada solamente por el compositor.
- Muestra un fragmento probando el espacio: sonido, luces, máquina de humo...
- Portinari, habla de dónde nació la idea del concierto.
- Descripción del espectáculo: afiches publicitarios, tipos de luces

utilizadas, diseño del escenario.

- De Holanda responde: ¿Por qué el bandolim? De dos maneras, en el concierto cantando una canción y en una explicación hablada en una entrevista.
- De Holanda interpreta “Caliandra flor” y aparece sentado en el escenario en una silla alta.
- Se usan las imágenes de la proyección, pero se ponen en pantalla completa translúcida para que se vea también el intérprete. La música que suena es la del audio en vivo.

Elementos observados de la puesta en escena

- El intérprete está de pie en el centro del escenario.
- El escenario es oscuro, por esto las luces son fundamentales.
- Está diseñado con una luz central más dos laterales.

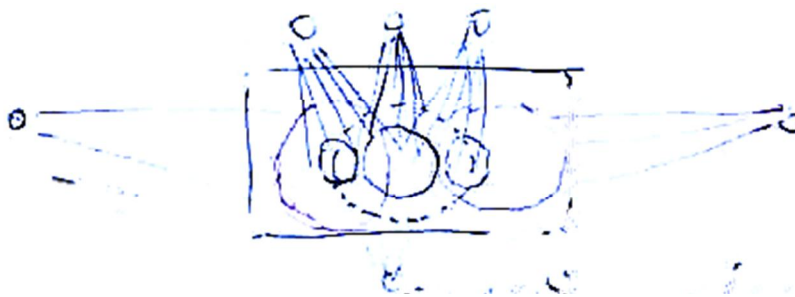


Gráfico 1. Luces en el escenario. Elaboración propia.

- Proyección de imágenes en movimiento sobre lienzos de diferentes figuras geométricas y distintos tamaños.

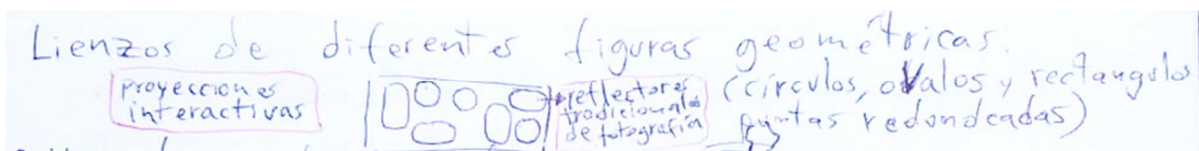


Gráfico 2. Proyecciones interactivas. Elaboración propia.

- Se utiliza una base de micrófono para dos micrófonos de condensador: uno grande que está arriba y otro pequeño que está abajo.

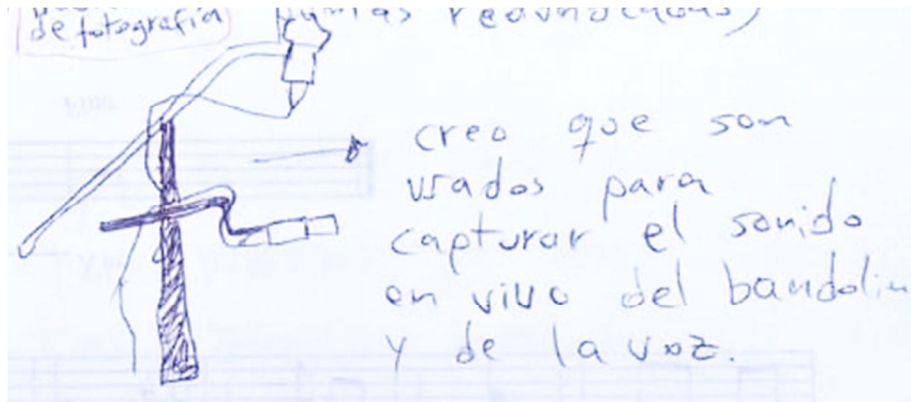


Gráfico 3. Micrófonos bandolim y voz sonido ambiente. Elaboración propia.

- Se utiliza un micrófono de pinza sujeto al aro superior del bandolim.



Gráfico 4. Ubicación de micrófono en el bandolim. Elaboración propia.

- Hay un cajón pequeño (suelo acústico) justo al lado de la base de los micrófonos donde en ocasiones hace percusión con el pie derecho.
- Hay dos luces en el suelo apuntando hacia arriba.
- Hay máquinas de humo que hacen que el efecto de las luces sea más efectivo.
- Luces desde atrás y desde arriba hacia el suelo con formas como triángulos, por ejemplo.



Imagen 3. Hamilton de Holanda en concierto, luces con formas y escenario.
 Autor: s.i. Fuente: Documental Pelo Brasil.

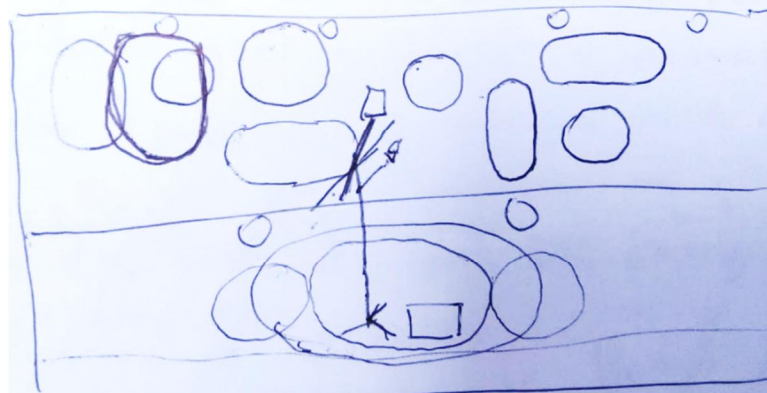


Gráfico 5. Escenario. Elaboración propia.

- Variación de la afinación como elemento de la improvisación e interacción con el público.
- Video en blanco y negro. Para la proyección de los videos. Se sincronizan siete videos iguales en diferentes tamaños. Ver minuto 10'21. Al final del video se hace un glisando descendente de lo que está sonando y está muy relacionado con el concepto de algo antiguo.
- Repertorio conformado por 14 composiciones originales. Hamilton se inspiró en los géneros de maracatú, choro, samba, a modo de viola, ruda, chorchi, bumba-meu-boi, cavoclinho, chamamé, carimbobó; cada una de las obras tiene nombres representativos de tradiciones populares brasileras.
- En la pieza Caribombó (lluvia) todo se vuelve oscuro, se proyecta lluvia y relámpagos, se pone sonido de lluvia y las luces juegan como cayendo al escenario: como si fueran la lluvia; para esto se prenden y apagan para dar la impresión de una tormenta. Se proyectan las gotas de lluvia en la ventana de un automóvil (en este caso, el carro en el que Hamilton

va de viaje). Mientras el auto se desplaza se ilumina al intérprete con una luz azul y se prende la máquina de humo, como si fuera neblina. Posteriormente, se va toda la luz del escenario y solo quedan la lluvia y un trueno que cierra.

- Los finales de todas las composiciones son planeados cuidadosamente. Por ejemplo, en el final de una de las obras se apaga la luz que ilumina al intérprete y se enciende una luz blanca justo detrás de él. Esta resalta de una manera especial la sombra del intérprete.



Gráfico 6. Luz desde atrás. Elaboración propia.

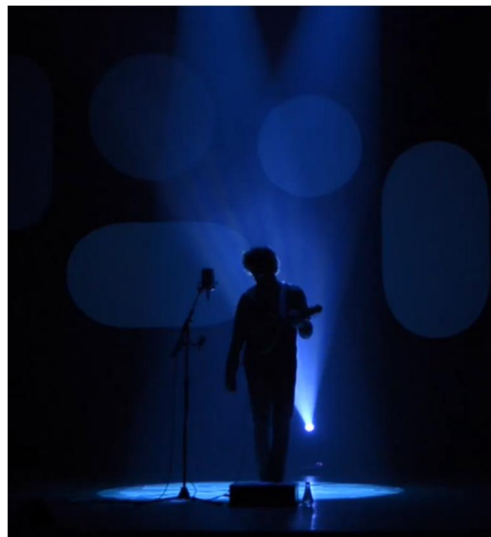


Imagen 4. Hamilton de Holanda en concierto, luces desde atrás. Autor: s.i. Fuente: Documental Pelo Brasil.

- En todo el concierto hay una interacción permanente con el público.
- Hay una canción (con letra) cantada por Hamilton de Holanda, esto dinamiza el espectáculo.
- Todo el tiempo se resalta la importancia de trabajar en equipo.

- Desde la parte de la gestión, se ve un esfuerzo de los artistas por conseguir becas, patrocinios y conciertos pagados. En este caso, un patrocinador apoya esta gira de conciertos por Brasil.
- El espectáculo está entrelazado por ideas creativas y soluciones ingeniosas desarrolladas a partir del concepto principal del concierto. Ejemplo de esto es el afiche del espectáculo, el arte del disco, el diseño del sitio web, el vestuario del artista, entre otras.



Imagen 5 y 6. Portada y contra portada de CD Pelo Brasil. Autor: Fernando Salles.
Fuente: <https://www.amazon.es/Pelo-Brasil-Hamilton-Holanda/dp/B00WYA9TO2>

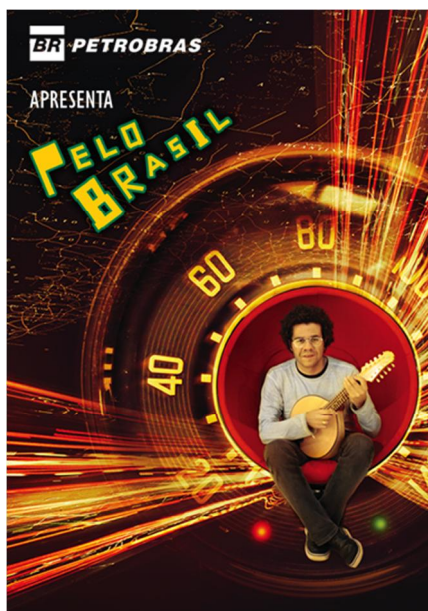


Imagen 7. Afiche, Pelo Brasil. Autor: Fernando Salles. Fuente:
<http://hamiltondeholanda.com/pelobrasil/#shows>

- El concierto tiene diferentes momentos y en muchos de ellos se hace juego con las proyecciones, el intérprete y las sombras. En las imágenes que se presentan a continuación se ilustra un juego de sombras con luces desde arriba.

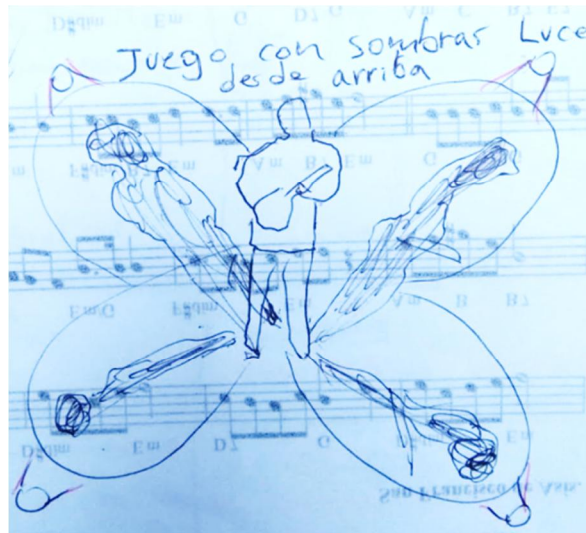


Gráfico 7. Juego con sombras, desde arriba. Elaboración personal.



Imagen 8. Juego de sombras con luces desde arriba. Autor: s.i. Fuente: Documental Pelo Brasil.

- En el documental también se muestra un fotograma del guion del concierto con anotaciones, así como también, las luces utilizadas en el espectáculo.



Imagen 9. Guion del concierto. Autor: s.i. Fuente: Documental Pelo Brasil.

INOVAÇÃO & PERFORMANCE
Um novo conceito de tecnologia ao seu alcance

MOVING BEAM 5R - 200W

MOVING HEAD 1 LED 15W RGBW 4 EM 1

MOVING BAR BEAM 8 LED 10W RGBW

MOVING BAR LED 4 HEAD 10W

Imagen 10. Juegos de luces utilizadas Autor: s.i. Fuente: Documental Pelo Brasil.

- El concierto maneja diferentes momentos. En una parte, por ejemplo, De Holanda aparece sentado en una silla alta para interpretar *Calliandra flor*. Empieza solo y después se proyectan flores abriéndose, y la flor se ve fragmentada por los diferentes paneles de proyección.
- Finalmente, el espectáculo deja entrever colaboraciones con diferentes artistas; es un espectáculo multidisciplinario, realizado en varios lugares.
- A continuación, se presentan otros referentes visuales del espectáculo.



Imagen 11. Hamilton de Holanda en concierto. Autor: s.i. Fuente: Documental Pelo Brasil.



Imagen 12. Hamilton de Holanda en muelle. Autor: s.i. Fuente: Documental Pelo Brasil.



Imagen 13. Diseño publicitario. Autor: Fernando Salles. Fuente: Documental Pelo Brasil.

2. Reflexiones sobre conciertos realizados, previos al recital

Otro aspecto importante en el proceso de desarrollo de este proyecto tiene que ver con los conciertos realizados durante el proceso de composición, adaptación, selección y montaje de las obras para el recital de maestría. Se realizó el trabajo de campo por medio de entrevistas informales y encuentros con algunos personajes representativos de la bandola andina colombiana en su rol de instrumento solo, conciertos compartidos, participación en encuentros académicos, clases maestras, talleres impartidos y retroalimentación entre pares.

Recitales realizados:

“Velada con bandolas” (Bogotá) en la sala Otto de Greiff, 21 de mayo de 2018.



Imagen 14. Afiche concierto. Autor: Nelson Montoya. Fuente: archivo personal



Imagen 15. Concierto sala Otto de Greiff, William Posada, Oriana Medina. Autor: s.i.
Fuente: Archivo personal



Imagen 16. Algunos bandolistas asistentes al concierto. De izquierda a derecha: Ángela Acevedo, Fabián Forero, Iván Poveda, Ricardo Mendoza, Brayan Ruíz, William Posada, Oriana Medina, Diego Saboya, John Edison Montenegro. Autor: Cindy Gómez. Fuente: archivo personal.

Invitación para participar en el programa llamado “Té a cuerdas” de la Casa de la cultura de Caldas Antioquia. Lugar: Casa de la cultura, 29 de agosto de 2018.

TÉ A CUERDAS

WILLIAM POSADA (BANDOLISTA)
Y EL TRÍO **PACURÚ BASASÉ**

7:00 p.m. Miércoles 29 de Agosto de 2018 Auditorio Casa Municipal de la Cultura

CALDAS PROGRESISTA CASA DE LA CULTURA Caldas Antioquia

Imagen 17. Afiche de concierto. Autor: Casa de la cultura de Caldas Antioquia. Fuente: Archivo personal.

“Velada con bandolas” Medellín, homenaje a León Cardona García, 7 de septiembre, concierto de cierre del “XXIV Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas 2018”.

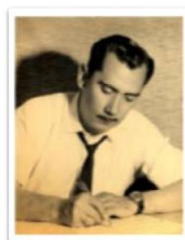


Velada con bandolas

Oriana Medina

Homenaje a León Cardona García

William Posada



Viernes 7 de septiembre
Centro Cultural Facultad de Artes,
barrio Carlos E. Restrepo / 6:30 p.m.



Imagen 18. Afiches conciertos. Autores: Grupo Músicas Regionales y Cristina Marín.
Fuente: Archivo personal.



Imagen 19. Después del concierto, de izquierda a derecha: Germán Posada, Oriana Medina, León Cardona García, William Posada, Jairo Rincón. Autor: Cristina Marín.
Fuente: archivo personal.

Estreno de obra de
León Cardona



VELADA CON BANDOLAS - Medellín

Imagen 20. Material extra para difusión y generar expectativa sobre el concierto. Autor: William Posada. Fuente: Elaboración propia.

Concierto compartido y talleres en el “Encuentro de bandolistas ALAC 2018” Academia Luis A. Calvo, Bogotá, 29 de noviembre de 2018.

ENCUENTRO DE BANDOLISTAS ALAC 2018

- **Jueves 29 de noviembre:**
 - Taller: interpretación de la bandola andina a partir de la obra de Jesús Zapata Builes (9am)
 - Concierto dialogado (2pm)
- **Viernes 30 de noviembre:**
 - Taller: Técnicas para abordar la bandola solista (9am)

• INVITADOS: WILLIAM POSADA, ORIANA MEDINA, JUAN VERA Y BRAYAN RUIZ.

Academia
Luis A. Calvo
Cra 9# 52-52

Entrada gratuita

Imagen 21. Afiche taller, concierto y conferencia. Autor: Iván Poveda. Fuente: Archivo personal.



Imagen 22. Concierto obra colectiva; de izquierda a derecha: Brayan Ruiz, Iván Poveda, Juan Sebastián Vera, Oriana Medina, William Posada. Autor: Raúl Walteros.
Fuente: Archivo personal Raúl Walteros.

Representación de la Universidad de Antioquia en el "VI Encuentro Nacional Universitario" en la ciudad de Ibagué, Organizado por la Fundación Musical de Colombia. 19 al 21 de marzo de 2019.



Imagen 23. Logo del festival. Autor: Fundación musical de Colombia.



Imagen 24. Presentación en la Universidad del Tolima. Autor: s.i. Fuente: Archivo personal.



Imagen 25. Presentación en el Parque Manuel Murillo Toro, Ibagué. Autor: s.i. Fuente: Archivo personal.



Imagen 26. Interacción con el público, presentación en el Parque Manuel Murillo Toro. Autor: s.i. Fuente: Archivo personal.

Participación en clase maestra y apertura de concierto de EnPúa y el mandolinista Vincent Beer – Demander, Medellín 11 y 12 de abril de 2019. Universidad de Antioquia.

Imagen 27. Afiche clases maestras y concierto. Autor: Lina Posada. Fuente: archivo personal.

PROGRAMA

William Posada		
Brisa	Estudio	William Posada (1988 -)
Tango en Mi	Tango	William Posada (1988 -)
Vincent Beer-Demander		
Era una volta in America		Ennio Morricone (1928 -)
La Bohème		Charles Aznavour (1924 - 2018)
Sebastián Puerta Hernández / Juan Esteban López		
Sonata en re mayor		Christoforo Signorelli (1731 - 1815)
Bandolistas		
Caña Brava	Bambuco	León Cardona García (1927 -) Arreglo: Germán Posada
Grupo de estudio		
Children suite:		Vincent Beer-Demander (1982 -)
I. L'Ouverture		
II. La marche du charpentier		
III. La valse des 4 fleuves		
IV. Hymne oumanpien		
V. Sicilienne des nuées		
VI. Blues du Pacou Noël		
EnPúa		
Para quien pueda entenderlo	Pasillo	León Cardona García (1927 -) Arreglo: Germán Posada
I could have danced all night		Frederick Loewe (1908 - 1988) Arreglo: Naohiro Iwai
Concerto N° 2 Op. 144		Raffaele Calace (1863 - 1934)
Largo Mesto		
Maestoso		

Imagen 28. Programa de mano del concierto. Autor: Lina Posada. Fuente: Archivo personal.

Concierto “Guitarra Eléctrica y Bandola: miradas alternativas” composiciones para bandola sola y guitarra eléctrica solista. Bogotá, 2 de mayo de 2019 Matik-Matik.



Imagen 29. Afiche concierto Miradas alternativas, Bogotá. Autor: Benjamín Calais. Fuente: Archivo personal.

Reflexiones y observaciones

Cada uno de estos conciertos ha generado encuentros y nuevas interacciones con otros bandolistas y músicos del país, hecho que aporta a la visibilización de la bandola en su rol de instrumento solo. Han estimulado la creación de nuevas obras como el caso de la *Tercera guabina* del compositor León Cardona que se presentó en el concierto de cierre del XXIV Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas (2018), composiciones dedicadas a otros bandolistas y mandolinistas, la creación de versiones de obras ya existentes generando otros repertorios, colaboraciones entre colegas y acercamiento de nuevos públicos a este instrumento.

A partir de los viajes para las asesorías con el maestro Fabián Forero Valderrama en la ciudad de Bogotá y la idea de encuentro con diferentes bandolistas y músicos de allí, surge la iniciativa de unir lazos y hacer juntos. Entonces le propongo a Oriana Medina, una gran exponente de la bandola en su rol de instrumento solo, que imaginemos un concierto en el que nuestros instrumentos y maneras de tocar dialoguen; a partir de este primer imaginar algo juntos, de crear en colectivo, se empieza a dibujar una senda de colaboraciones con otros artistas.

Esta primera experiencia de la que hablo tuvo por nombre “Velada con bandolas” donde se propuso hacer un concierto en el que cada uno de los intérpretes tocara composiciones o versiones propias para bandola sola con un final en el que se interpretaran cuatro obras a dueto. Se distribuyeron tareas logísticas como: definir el repertorio, proponer un nombre para el concierto, hacer los arreglos restantes, buscar un espacio para realizarlo, realizar un “flyer” o afiche para publicitar el evento, ensayar la música individualmente, envío mutuo de grabaciones para estudio grupal, ensayo general presencial antes del evento, realización del concierto. De esta primera experiencia se puede ver la manera en la cual, por medio de iniciativas colaborativas, se crean nuevos lazos alrededor de la música y la bandola andina colombiana.

En agosto de 2018 se presenta la oportunidad de hacer un concierto en la casa de la cultura de Caldas Antioquia, gracias a la invitación de Wilson Luján, profesor por ese entonces de la institución. Este evento fue compartido con el grupo Pacurú Basasé¹⁰ la cual fue una experiencia muy enriquecedora, pues además de presentar la propuesta, se abren las puertas para la bandola en su rol de instrumento solo. Se interpretaron algunos estrenos en este concierto.

Posteriormente y cómo se había pensado en un comienzo, el concierto “Velada con bandolas” pudo realizarse nuevamente, además de una charla taller sobre la bandola sola. Esta vez en la ciudad de Medellín en el marco del “XXIV Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales Colombianas” gracias también a las gestiones realizadas para ello de parte de los intérpretes y Héctor Rendón, director del evento. Se hicieron cambios en la concepción del concierto, pero

¹⁰ Grupo originario del municipio de Caldas – Antioquia. Los instrumentos que interpretan son bandola, tiple y guitarra percusión y voces. En su repertorio incluyen músicas latinoamericanas.

en esencia fue el mismo. En conversaciones decidimos hacer algo en homenaje a un músico representativo de Antioquia y además invitar a algunos bandolistas que vivieran allí. Surgió pues la idea de invitar a León Cardona García (un compositor muy importante en el país, residente en Medellín) para dedicarle este concierto; un homenaje más que merecido. El maestro Cardona realizó una composición llamada *Tercera guabina* y un arreglo de esta, especialmente para este momento a petición nuestra; además del compositor homenajeado y la inclusión de algunas de sus composiciones en versión para bandola sola, se contó con la presencia de Germán Posada y Jairo Rincón como invitados, con los cuales se hizo la interpretación (a cuarteto de bandolas, para cerrar el concierto), de dos obras del maestro León Cardona, una de ellas *Tercera guabina* (que fue el estreno de esa noche) y *Caña brava* en una versión de Germán Posada.

Posteriormente y gracias a estos encuentros conté con la fortuna de ser invitado por Iván Poveda Murcia (músico, profesor de bandola en la Academia Luis A. Calvo y buen amigo) para participar como conferencista, tallerista y concertista en el “Encuentro de bandolistas ALAC 2018” de Bogotá.

Para este concierto, una nueva aventura que emprendíamos, cada uno de los bandolistas debía mostrar tres obras para bandola sola, un total de doce obras interpretadas, compuestas y/o arregladas por personas diferentes. Además, se nos ocurrió hacer versiones de dos composiciones del maestro Luis A. Calvo para cuarteto de bandolas, estas fueron el pasillo *Noel* y el bambuco *El republicano*, se tocaron como cierre del concierto. Los bandolistas que participamos en esta ocasión fuimos: Oriana Medina, Sebastián Vera, Brayan Ruiz, William Posada e Iván Poveda, quien fue el anfitrión y quien tocó su bandola solamente en las dos piezas finales.

A partir de esta experiencia vivida, surge la idea de componer músicas inspiradas en intérpretes del instrumento y es así que nacen obras como *A un tal Iván* dedicada a Iván Poveda o *Medina*, una danza dedicada a Oriana Medina. Esto evidencia cómo las colaboraciones con otros intérpretes siguen mostrando nuevos caminos, que sirven para inspirar a compositores e intérpretes y cautivar a nuevos públicos.

Por otra parte, se dan encuentros, gracias a los talleres y conferencias realizados, en los que se conoce el trabajo que están haciendo otras personas con búsquedas similares y se empiezan a generar otro tipo de conexiones. Gracias a Fabián Forero, conocí a Erick Corredor (guitarrista bogotano candidato a magister en músicas colombianas de la Universidad El Bosque) cuya propuesta está muy cercana a la mía y por lo cual le propongo que hagamos un concierto juntos; es allí donde nace: “Guitarra eléctrica y Bandola: miradas alternativas”, composiciones para bandola sola y guitarra eléctrica solista, espacio del cual hablaré más adelante.

Eventos como el "VI Encuentro nacional universitario" realizado en la ciudad de Ibagué, o el concierto y clases maestras impartidas por el mandolinista francés Vincent Beer-Demander y organizado por EnPúa (Orquesta de cuerdas

pulsadas de Antioquia) y el Concierto Encuentro de Cuerdas Tradicionales de la Universidad de Antioquia, siguen propiciando estas interacciones. Resalto aquí que se pudieron vivenciar dos tipos de escenarios: uno abierto (tarima en una plaza) y otro cerrado (auditorio). Esta experiencia, y lo conversado con Fabián Forero, me llevan a replantear lo que hasta ahora venía pensando sobre la locación o el lugar para la puesta en escena de mi recital. He aquí la importancia de vivir estos momentos, pues es desde el análisis crítico de ese pasar por el cuerpo, mirando los pros y los contras de cada una de las posibilidades, que se pueden tomar decisiones que ayuden a consolidar una propuesta cada vez más cercana a lo que se quiere. Además, se resalta de estos encuentros, la importancia de dar a conocer los repertorios a la comunidad inmediatamente interesada (estudiantes, profesionales, aficionados y admiradores de la bandola andina colombiana).

El concierto llamado “Guitarra Eléctrica y Bandola: miradas alternativas” es una búsqueda de nuevos lenguajes y nuevas interacciones que permiten vislumbrar otros caminos por recorrer e incontables posibilidades por explorar. Además de la diversidad sonora representada en estos dos instrumentos entran en juego otros elementos como el tipo de escenario utilizado y el público que lo frecuenta. Se hizo un trabajo de campo para conocer el lugar y las maneras que tiene el público de interactuar con él, se buscó el nombre y la temática del concierto, conseguimos el contacto directo en el lugar, se organizó la propuesta y fue enviada. Se realizaron grabaciones para estudio individual y, antes del concierto, se realizó un ensayo general final para las tres últimas obras del concierto.

3. Grabaciones sonoras. Apreciaciones sobre producciones discográficas de bandola sola

Las grabaciones de bandola en su rol de instrumento solo son referentes y se instalan como antecedentes para el trabajo.

Las grabaciones sonoras y las producciones audio visuales ayudan a consolidar unas prácticas, unos repertorios y unas maneras de hacer que fortalecen la difusión y divulgación de otras posibilidades para el instrumento, las músicas y los intérpretes. Hablaré entonces de los trabajos realizados por Fabián Forero (Barroco, opera Latinoamérica, 2003), Diego Saboya (La bandola solista, 2015) y Oriana Medina (Vendimia, 2016).



Imagen 30. Carátula CD *Barroco, Opera, Latinoamérica*. (2003) Autor: Vicente Gordillo y Raúl Walteros. Fuente: Archivo personal Raúl Walteros.

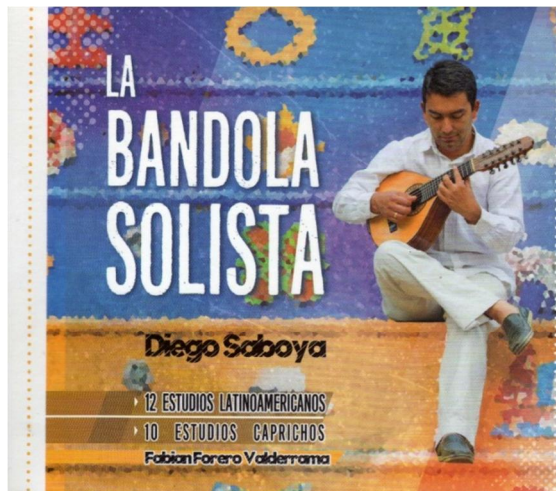


Imagen 31. Carátula CD *La bandola solista, Diego Saboya, 12 Estudios Latinoamericanos, 10 estudios caprichos*. Fabián Forero Valderrama. (2015) Autor: Diego Saboya. Fuente: Archivo personal.



Imagen 32. Carátula CD *Vendimia, Oriana Medina*. (2016) Autor: Oriana Medina. Fuente: Archivo personal.

Reflexiones y observaciones

Encontramos en estas grabaciones unas propuestas que fortalecen, visibilizan y aportan al desarrollo del instrumento abordado como instrumento solo.

En la primera producción mencionada, grabada en 2003, se puede ver que la bandola es concebida como solista, acompañada en este caso, por una orquesta y también como un instrumento que puede hacer melodía y armonía al mismo tiempo, lo que aquí llamamos bandola sola.

En primer lugar, quiero resaltar el nombre de esta producción. Desde hace tiempo me había preguntado por qué se llamaba tan extraño: *Barroco, ópera, Latinoamérica*. Y al escucharlo caí en cuenta que su nombre está dado por la relación del trío con tres personas singulares y tres maneras de concebir la música. Puede decirse que está concebido como un tríptico. Así, la primera parte (Barroco), presenta un concierto para laúd, cuerdas y clavecín compuesto por el compositor Italiano Antonio Vivaldi. En esta versión el tiple hace las veces de laúd solista, en este caso tiple solista interpretado magistralmente por José Luis Martínez. La segunda parte del tríptico mencionado (Ópera) está dada cuando hacen la interpretación de *Carmen Suite* del compositor francés Georges Bizet. Esta obra es adaptada para trío andino colombiano con gran maestría por Fabián Forero, pues logra recrearla utilizando diferentes posibilidades orquestales en el trío andino colombiano. De esta manera genera diálogos y texturas utilizando solamente en algunos momentos duetos de guitarra y bandola, guitarra y tiple, tiple y bandola a dos voces con acompañamiento de guitarra, uso de la scordatura en la guitarra. Todos estos elementos muestran un tratamiento del trío de manera orquestal que ayudan a dar otra sonoridad a este formato. La última parte de este tríptico llamada Latinoamérica incluye dos obras colombianas con versiones y orquestación del maestro Fabián Forero para trío y orquesta de cámara, y una suite en cinco movimientos para bandola y orquesta de cámara en la cual incluye obras andinas colombianas (como el bambuco *Pa' que me miró* y una fantasía sobre el pasillo *Bandolita* de Luis Uribe Bueno) y latinoamericanas: *Os 8 batutas*, choro de Brasil, *canCIÓN de cuna*, tradicional, Leo Brouwer de Cuba y *Vaivén*, danza zuliana de Adolfo de Poll, Venezuela.

En la obra *Vaivén*, el bandolista empieza solo, hace la melodía y el acompañamiento a la vez, este último por medio de otra voz desarrollada de manera contrapuntística; ambas voces, (melodía y acompañamiento) se complementan y generan sonoridades y texturas novedosas que muestran nuevos caminos y posibilidades de pensar el instrumento, que no se habían escuchado hasta el momento. Esta interpretación tiene una función de cadencia introductoria y está compuesta a modo de capricho. Inmediatamente después de esta introducción empieza la orquesta con la obra en un tempo más estable.

Otros momentos donde se puede visibilizar este camino y las búsquedas de Forero por explorar el instrumento más allá de una función melódica, es en el puente entre el bambuco *Pa' que me miró* y el siguiente movimiento; *Os 8*

batutas o en la fantasía sobre el pasillo *Bandolita* en la cual Forero propone un diálogo entre bandola sola y orquesta. En varios momentos de esta suite la agrupación toca una sección e inmediatamente da paso a la bandola sola.

En esta producción discográfica se destaca también el uso del trío instrumental colombiano haciendo otros tipos de músicas, como la ópera *Carmen* de Georges Bizet. También se resalta el uso del tiple y la bandola como instrumentos solistas (acompañados por una orquesta). De hecho, con esta manera particular de hacer arreglos, Fabián Forero marca una tendencia que cada vez toma más fuerza.

En 2003 Fabián Forero publica sus *12 estudios Latinoamericanos para bandola colombiana* y posteriormente, en 2010, publica sus *10 estudios caprichos* pero esta vez pensando en obras que pudieran ser más accesibles para los intérpretes del instrumento; este repertorio (el de 2010) fue mejor recibido y más interpretado. Pasados cuatro años de la publicación del segundo libro y once años de haberse publicado el primero, Diego Saboya decide grabar entre 2014 y 2015 la obra integral escrita por Forero para bandola sola con el ánimo de visibilizar y difundir dicha concepción del instrumento. Es una labor admirable la que hace este bandolista Boyacense, pues hasta el momento las interpretaciones que se hacían de ellos no estaban reunidas en un solo trabajo; debido tal vez al nivel de dificultad propuesto allí, y también a lo reciente de esta manera de interpretar el instrumento.

Con la aparición de nuevos materiales originales para el instrumento, como los mencionados, se ve la necesidad de buscar espacios para mostrar y difundir estas otras maneras de expresión.

Por ello es pertinente hablar del trabajo realizado por Oriana Medina quién, por medio de búsquedas desde esta perspectiva de la bandola sola, recrea músicas ya existentes inicial y principalmente de la región andina colombiana. El hecho de adaptar este tipo de repertorio y su difusión, por medio de participaciones en festivales de música andina colombiana a nivel nacional, conciertos para compartir esta manera de expresar con la bandola, presentación para apoyo de convocatorias públicas, el uso de plataformas virtuales como YouTube, Facebook, Instagram o Sound Cloud, así como la elaboración de materiales audiovisuales de alta calidad, la publicación del libro *Diez adaptaciones para Bandola Solista de géneros Andinos Colombianos* (2016) y la publicación del CD *Vendimia* en el mismo año, muestra que hay un trabajo comprometido con esta manera de hacer música con la bandola.

El aporte de Forero es muy significativo en tanto es basto y de gran calidad. Por ser pionero en esta manera de presentar la bandola, el repertorio que recrea es inédito. En sus obras hay un acercamiento desde lo compositivo, lo pedagógico y desde la elaboración contrapuntística que genera un tipo de sonoridades y texturas en las que se reconoce el autor de las versiones. Sus obras son muy idiomáticas y representan retos técnicos para el instrumentista. Consideramos así sumariamente que, por su parte Medina, propone unas

versiones muy rítmicas y llenas de colores e igualmente idiomáticas que reflejan otra forma de expresión. Ella emprende un sendero de difusión nuevo, más cercano tanto a los intérpretes como al público, pues recrea obras compuestas con anterioridad y que están en el oído de las personas que se mueven en el medio de la música andina colombiana. Las versiones propuestas por Medina emplean los patrones rítmicos característicos de los géneros que interpreta; esta manera de pensar la bandola sola da una sensación de melodía y acompañamiento que llega a ser muy familiar.

4. El público: reacciones y sensaciones

Se observa en este punto cómo el recorrido de conciertos realizados ayuda a visibilizar el instrumento de otras maneras y genera espacios para su difusión. Algunas reacciones del público han sido:

“Yo lo vi en ese escenario y me preguntaba ¿cómo va a hacer? le va a sonar vacío. Pero cuando empezó a tocar se llenó todo el espacio, realmente increíble, que buen trabajo”, o “esa obra hizo que valiera la pena mi venida a este concierto, muchas gracias por regalarnos tu música”; y un último comentario que decía: “les recomiendo que tomen los datos de los asistentes al concierto, lo digo porque a mí me encantaría volver a escucharlos en próximas ocasiones. Vine porque me invitó un amigo, pero quedé fascinado. Felicitaciones”.

Estos y muchos otros comentarios similares y la actitud, incluso corporal, de las personas al asistir a los conciertos, muestran que esta propuesta tiene buena acogida por parte del público. Se hace especial mención la importancia de hacer en colectivo, pues es por medio de estas colaboraciones que se afianzan los lazos de comunidad tan importantes para nuestra sociedad.

El hecho de que haya varios intérpretes, diferentes repertorios y que los conciertos se salgan de lo convencional, ayuda a generar esa sensación de sorpresa y encanto, muy importantes para tener aprendizajes significativos por medio de la experiencia. Estos aspectos ayudan también, a dar variedad a las posibilidades sonoras, expresivas e interpretativas.

Es muy importante a la hora de seleccionar un repertorio y planear un concierto, pensar a qué tipo de población está dirigido, qué sensación se quiere dejar, en qué espacio se va a presentar, qué aspectos técnicos necesito para que haya una comunicación efectiva, organizar la música en un orden en el que se pueda lograr estar conectado con los asistentes, tener en cuenta además aspectos como: usar obras contrastantes, un orden estratégico en el que se aprovechen los diferentes momentos del concierto y donde las necesidades logísticas fluyan de la mejor manera y se pueda dar ese diálogo con el público.

5. Recreando la visión de otros

La mirada a otras transcripciones, montaje de composiciones y versiones de otros compositores y arreglistas que abordé para la interpretación de algunas de las obras hacen parte de las siguientes líneas:

Es muy importante mencionar que estudiar la manera de otras personas de concebir el instrumento solo, es una posibilidad que enriquece y amplía el horizonte sobre los enfoques que pueden existir a la hora de enfrentarse a componer y/o arreglar para este formato. En primer lugar, hablaré de las obras que fueron compuestas y/o arregladas específicamente para el instrumento por otros compositores y/o arreglistas. Luego de las obras de otros compositores en versiones propias.

El primer grupo de obras es: *Vaivén* y *Estudio N° 11* de Fabián Forero, la obra *Pantaleón* de Sebastián Vera y la obra *Lejanía* de Luis Enrique Nieto en versión de Oriana Medina. En el segundo: *Caballito azul* de Alex Alvear, *Marionetas de cartón* de los Iracundos, *La suavécita* de Manuel Saumel, y *Atardecer en San Andrés* y *Chotis* tradicionales campesinas de la vereda San Andrés del municipio de Girardota.

Cada una de estas obras y la concepción de las personas mencionadas, aporta a mi quehacer como arreglista, compositor e intérprete.

Elementos como el trémolo en dobles cuerdas propuesto por Fabián en el *Estudio N° 11*, el uso de técnicas extendidas específicas y la improvisación propuestas en la obra de Sebastián Vera o las reorquestaciones planteadas por Oriana Medina en su versión del vals *Lejanía* en las repeticiones de las partes muestran alternativas expresivas e interpretativas que inspiran nuevas maneras de imaginar el instrumento solo.

Está claro que aquí, se hace un acercamiento a lo que está escrito y es a partir del montaje, la experiencia y el conocimiento tanto del instrumento como de la música, que el intérprete propone una manera de comunicar el discurso musical. En este sentido la obra *Vaivén*, arreglada inicialmente por Forero, fue reinterpretada para este trabajo con una cadencia a la que se agregó una introducción inspirada en la versión del grupo venezolano Gurrufío. Esta nueva versión constituye una adaptación de la planteada inicialmente, ella refleja ese tinte popular yailable de la música. De esta manera la versión de Forero, que inicialmente fue pensado como una cadencia, se erige como un homenaje a esos primeros acercamientos de la bandola sola grabada en una producción discográfica (Barroco, opera, Latinoamérica de Opus tres).

Ahora bien, en el *Estudio N° 11* se formula una interpretación pensando en dos personajes representados en los elementos musicales. En esta obra el trémolo en dobles cuerdas será el leitmotiv de uno de los personajes y los sonidos

veloces y cortos representarán el otro. Se realizaron animaciones de ambos personajes como elemento para la puesta en escena.

En la obra *Pantaleón* se incluyen acentuaciones, glisandos, vibratos horizontales, ligaduras y una alternativa de final diferente a la realizada por el compositor. Todo esto se hace pensando en presentar la obra de una manera expresiva que ayude a resaltar lo que se quiere comunicar.

Para *Lejanía*, se buscó conservar esa sonoridad dulce y fluida que logra la intérprete. Para esto se hizo la transcripción de la música y por medio de la observación del video se pusieron las digitaciones. En esta observación se puede ver que la bandolista no usa mucho el recurso de la media cejilla en su interpretación (este elemento ayuda a que la música suene más libre y la mano izquierda se vea más natural, como caminando sobre el diapasón). En algunas frases musicales se proponen digitaciones alternativas por diversos aspectos expresivos e interpretativos.

Las versiones para bandola sola de *Caballito azul*, *Marionetas de cartón*, *La suavecita*, *Atardecer en San Andrés* y *Chotis* fueron realizadas con base en referentes específicos, para el caso de *Atardecer en San Andrés* y *Chotis* se tomaron las grabaciones del grupo (Aires del Campo) de la vereda San Andrés de Girardota Antioquia. De las otras obras se tomaron las versiones realizadas por los compositores o las más reconocidas. Es así que para *La suavecita*, se usó la versión de Felipe Mascuñano con su grupo Axivil Criollo; para *Marionetas de Cartón* la interpretación de Doris Salas y la versión original de los Iracundos; y en *Caballito azul* el arreglo e interpretación de Álex Alvear el compositor de la obra de la mano de la cantante ecuatoriana Mariela Condo. Para lograrlas se procedió, en primer lugar, a hacer la transcripción de la melodía y los acordes; luego se buscó la tonalidad más conveniente para la bandola.

De esta manera, en el huayno *Caballito azul* se escuchó la versión realizada por el mismo compositor y se tomaron elementos de allí para la construcción de una adaptación propia. Uno de los elementos tomados de la versión original fue el uso de ecos. Posteriormente, surgió la idea de empezar cantando; por esto la partitura inicial realizada en 2017¹¹ se modificó en 2019 para agregar este aspecto. Otro de los cambios que se realizaron fue la inclusión de un acorde característico de la versión del compositor y la presentación de la melodía una octava abajo en la repetición del coro, ya que en la versión inicial no se había tenido en cuenta. Así mismo, se exploraron sonoridades para acercarse al sonido del charango y el uso de armónicos para apoyar la sensación de canción de cuna. De igual manera, se hizo una alusión al galope del caballo por medio de percusiones en el aro de la bandola. Resulta siendo, en cierto modo, una versión descriptiva de la canción.

¹¹ Versión realizada para mi proyecto de grado del pregrado en Licenciatura en música.

Al abordar la obra *Marionetas de cartón* se tomó como referente principal la versión de la cantante barranquillera Doris Salas. Se realizó una reinterpretación que reflejara la canción, pero buscando hacerla idiomática para el instrumento y explorar elementos como cambios de octava en la melodía, uso de un registro amplio del instrumento, acordes, armónicos, modulaciones y aspectos virtuosísticos con arpeggios y escalas musicales. Todos estos elementos hacen que esta versión se convierta más en un estudio para la exploración de recursos técnicos del instrumento, sin perder su contenido estético. En la puesta en escena de esta obra se utilizarán audios y videos con los que el intérprete interactuará.

Para el caso de *La suavécita* se tomó como referente la versión del grupo español Axivil Criollo. De esta versión se conservan elementos como el efecto campana utilizado en los violines y aproximaciones a las improvisaciones propuestas allí. Se plantea su interpretación de una manera rítmica yailable; por medio del uso de estacatos y acentos que le den ese “sabor” característico de la música cubana. Se recrea esta contradanza compuesta por Saumel con el ánimo de explorar otros repertorios y generar distintas posibilidades sonoras para esta música y para la bandola.

Desde otro punto de vista *Atardecer en San Andrés* y *Chotis* son obras tradicionales campesinas, tomadas de una grabación del grupo Aires del campo de la vereda San Andrés, del municipio de Girardota, Antioquia. Aquí se plantea entonces una recreación de estas músicas en las que la bandola propone hacer (por medio de saltos de cuerdas con apoyaturas, uso de pedales, acordes, enarmonizaciones de la melodía, modulaciones, uso de armónicos y cambios de octava), unas versiones que reflejen la transparencia y el candor de estas músicas y que, a su vez, sirvan de material de estudio para la bandola sola. Para la puesta en escena de estas piezas se realizó un video en el cual un músico que las interpreta comúnmente y que es propio del lugar, Fernán Rojo Meneses las presenta hablando sobre el contexto de ellas. Esto hace que las piezas cobren un significado particular y sean un reconocimiento a estas comunidades que vivencian estas músicas y que las llevan en sus manos y en su corazón.

Capítulo 3

Musicología aplicada a la interpretación de la bandola

1. Primera sección: Categorías de análisis

En este capítulo se trabajará desde un enfoque musicológico y este aportará al desarrollo, sistematización, enfoque y metodología empleada en este trabajo; éste nos apoyará desde otros aspectos ya que, el análisis autoetnográfico que se presentó anteriormente, trató de un estudio de la música en aspectos más prácticos. Y como explica Rubén López-Cano (2007):

La musicología es simultáneamente una actividad académica (científica y/o humanística), una actividad musical en sí misma (una aproximación a la música como diría el musicólogo cubano Argeliers León) y una praxis sociocultural. En efecto, la música más que una simple colección de objetos sonoros, es una compleja articulación de conductas, producciones sonoro-simbólicas, experiencias subjetivas, protocolos de intercambio interpersonal, así como un vasto reticulado de relaciones sociales en el seno de una cultura determinada. La música es, a un tiempo, parte y soporte de partes sustanciales del tejido sociocultural que habitamos. De este modo, la actividad musicológica, al describir algún aspecto del complejo musical, termina por intervenir, de un modo u otro, en la misma realidad sociocultural que vive y estudia. (p. 3).

De ahí que categorizar y sistematizar el repertorio elegido para el concierto fueron propósitos del presente trabajo. Esto con el fin de entenderlo en tanto hecho estético-musical, interpretativo y como parte de una práctica sociocultural. Sin embargo, más que las herramientas de análisis sociocultural, lo que se plantea aquí al tratarse de un trabajo de investigación-creación, es la catalogación, análisis y clasificación del repertorio propuesto para el concierto de grado, con una perspectiva interpretativa, pedagógica y musical. Se encuentra entonces en este ejercicio beneficios y ventajas, como visibilizar las tonalidades más usuales, géneros latinoamericanos utilizados, aspectos formales de las obras y aspectos técnicos e interpretativos del repertorio.

Continuando con lo propuesto anteriormente se plantea un primer concepto que nos va a ser útil para el análisis y catalogación de la música propuesta. Este es “música de raíz folclórica”¹² (empleado por Silvina Luz Mansilla en el

¹² Se adopta este término para referirse a las músicas que hacen parte del imaginario colectivo de algunos países latinoamericanos.

libro *La obra musical de Carlos Guastavino*). Este término está estrechamente ligado al boom del folklore argentino que “se caracterizó por la multiplicación del repertorio de canciones folclóricas, la creación de instituciones dedicadas a la enseñanza y al cultivo de las danzas nativas y el apogeo del interés por el estudio de la guitarra como instrumento acompañante” (p. 152). Esta mirada deja ver cómo este concepto está ligado a lo popular pensado no como música de masas, sino como las músicas del saber de un pueblo. Se incorpora para este trabajo al referirse a las músicas regionales¹³, pues se ocupa también de la función de la música en las diferentes comunidades.

Por otra parte, se utiliza la categoría de género o especie musical para organizar e identificar el repertorio del concierto de grado (entendiendo el género como elemento para identificar la música de diferentes lugares). Y que, como aclara López-Cano (2007), “son construcciones sociales que dependen de las significaciones que otorguemos a la música” (p.16). Esta categoría será de gran utilidad para el análisis, ya que esta palabra (género), nos ayuda a ubicar las músicas en un espacio determinado y a diferenciar unas de otras, asociándolas directamente a estéticas, estilos y regiones específicas.

Al combinar lo propuesto por López-Cano y el término que expone Mansilla, planteo en este trabajo una serie de categorías de organización y análisis de las obras musicales seleccionadas, teniendo en cuenta mi experiencia como intérprete y docente de interpretación de la bandola:

De esta manera las categorías de organización ayudan a ubicar el repertorio y surgen por la necesidad de agrupar el repertorio.

Por su nombre e identificación en notación musical; lo cual fue llevado a cabo por medio del título e íncipit de cada una de las obras. Este recurso es de gran utilidad al momento de reconocer y visualizar cada una de ellas.

Por su origen, teniendo tres grupos de obras distribuidos así. En primer lugar aparecen las composiciones propias originales para bandola sola, en segundo lugar las versiones originales (realizadas por William Posada) sobre obras de otros compositores y en tercer lugar las composiciones y adaptaciones de otros músicos bandolistas.

Las categorías para el análisis y búsqueda de información que se tuvieron en cuenta fueron:

¹³ El término músicas regionales, lo empleo (parafraseando a Ana María Ochoa 2003 p. 83-90), para nombrar músicas asociadas a un territorio y a grupos culturales específicos. En consecuencia en este trabajo aparecen composiciones en diferentes géneros como el choro, el tango y el huayno y que van a representar los países o lugares de origen, Brasil, Argentina y Ecuador respectivamente.

Eje tonal-modal; género o especie; aspectos expresivos, pedagógicos e interpretativos; estructura formal; aspectos técnicos empleados; y observaciones y anotaciones de cada una de las obras.

Categorías de organización

Por su nombre e identificación en notación musical:

- Título e íncipit (como referencia para búsqueda en el archivo anexo). Se incluye también el título de la obra y el íncipit que son los tres o cuatro primeros compases de cada obra para identificarlas con más facilidad.

Se organizan en tres niveles, que se desprenden del repertorio estudiado: composiciones propias; versiones realizadas por mí sobre obras musicales de otros compositores; y composiciones y adaptaciones de otros músicos bandolistas.

- Composiciones propias originales para bandola sola (realizadas por William Posada). Aquí están agrupadas las composiciones que seleccioné de las que he realizado durante este proceso de maestría y algunas que fueron compuestas para el trabajo de grado del pregrado.
- Versiones originales (realizadas por William Posada) sobre obras de otros compositores. En esta sección se agrupan cinco obras de las cuales dos (*Marionetas de cartón* y *Caballito azul*) son canciones y las tres restantes son música instrumental (*La suavecita*, *Atardecer en San Andrés* y *Chotis*). Estas versiones fueron realizadas para el trabajo de grado del pregrado.
- Composiciones y adaptaciones de otros músicos bandolistas (Fabián Forero, Sebastián Vera y Oriana Medina). Aquí aparecen cuatro obras (*Vaivén*, *Estudio N° 11*, *Pantaleón* y *Lejanía*), las cuales fueron seleccionadas con la intención de dar variedad a la propuesta interpretativa y enriquecer la mirada propia con la forma de concebir la bandola sola que tienen otros músicos compositores y/o arreglistas.

Categorías para el análisis

Categorizar y sistematizar el repertorio ayuda a comparar y contrastar cada una de las obras, brindando información valiosa para el intérprete en cuanto a nivel de dificultad de las obras, tonalidades más utilizadas, herramientas técnicas empleadas, estructura formal de las piezas y aspectos expresivos y pedagógicos que complementan el estudio interpretativo.

- Eje tonal-modal. En esta categoría se incluyen todas las obras que están escritas tonal o modalmente. Se aplicó a la mayoría de las obras excepto a la obra *Suite percusiva* pues en esta se hace uso de la bandola como un instrumento de percusión con afinación indeterminada.
- Género o especie. Aquí se mencionan géneros musicales latinoamericanos como el tango, el huayno, el choro, la contradanza, el vals, el chotis, la guaracha, la champeta, la cumbia y la danza zuliana. Pero también se escribe en esta categoría otra información que aunque no es concebida como género ayuda a identificar un lugar para otras músicas propuestas; es el caso de la “*Suite percusiva*”, el “*Estudio N° 11*” y “*Pantaleón*” en las que se usan algunas palabras claves como: música académica, contemporánea, técnicas extendidas. El *Estudio electrónico # 1* en el que se propuso el término Electroacústica minimalista.
- Aspectos expresivos, pedagógicos e interpretativos. Se puede encontrar en esta categoría información sobre el contexto de las obras, algunos aspectos técnicos a tener en cuenta e indicaciones de carácter, tempo, (entre otras) para su interpretación o aplicación pedagógica.
- Estructura formal. Se encuentra aquí la cifra de compás utilizada en cada obra y las partes que la conforman.
- Aspectos técnicos empleados. Se mencionan recursos como glissando, dobles cuerdas, efectos percusivos sobre las cuerdas, notas fantasma, entre otros.
- Observaciones y anotaciones sobre las obras. Elementos alternos como fotografías y cuestiones alusivas a las obras o versiones.

Se aclara que no todas las categorías de análisis pueden aplicarse a una sola obra pues las obras no son iguales.

2. Segunda sección: Análisis

Análisis descriptivo y características de las obras

Las obras se agruparon fundamentalmente según su origen, es decir, composiciones propias, versiones originales, adaptaciones y composiciones de otros músicos bandolistas. Dichos elementos de análisis, cómo se ha explicado antes, son el punto de partida para realizar el estudio, montaje y puesta en escena del repertorio para el concierto.

2.1. Composiciones propias originales para bandola sola

Estudio de acordes

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: marzo de 2017



Ejemplo 23. Íncipit *Estudio de acordes*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Am (La menor)

Género o especie: Choro¹⁴

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Encontramos en esta obra una posibilidad para que el intérprete se acerque al género de choro brasileño con una obra compuesta originalmente para bandola andina colombiana y que es idiomática para el instrumento¹⁵. También se pueden hacer acordes y melodías en diferentes registros del instrumento, a la vez que ayuda a que el intérprete pueda desarrollar una concepción del pulso interno.

La pieza debe ser interpretada de manera fluida, alegre, festiva y con una buena concepción del pulso.

Estructura formal: Cifra de compás: 2/4

II: Introducción, parte A, parte B :II coda

Aspectos técnicos empleados:

-Acordes de tres sonidos en primera y segunda inversión (6/3, 6/4) interpretados en el registro agudo del instrumento (órdenes 1, 2 y 3).

¹⁴ “El choro es una adaptación de la polca procedente de Europa CAZES (1998). Está considerado la primera música popular urbana de Brasil. A pesar del significado de la palabra: lloro en portugués, el ritmo es generalmente agitado y alegre, caracterizado por su virtuosidad y la improvisación de los participantes” (Pérez, 2012, p. 238).

¹⁵ Por idiomática se entiende en este texto que las composiciones, versiones o adaptaciones son pensadas especialmente para ser interpretadas en la bandola. Una obra idiomática tiene características como el aprovechamiento de los recursos que ofrecen los instrumentos para los que se escribe (sonoros, acústicos, tipos de materiales con los que están contruidos...), y la máxima exploración de los recursos propios de la técnica instrumental de cada instrumento (tonalidades más comunes, articulaciones más efectivas para lograr velocidad, registros más cómodos, lugares donde el instrumento puede sonar más expresivo, entre muchos otros).

-Glissando, notas fantasma¹⁶, efectos percusivos sobre las cuerdas, tapado del sonido con la mano izquierda y pizzicato de mano derecha.

-Uso de acordes de tres y cuatro sonidos utilizando el recurso de cuerdas al aire en el registro medio y grave del instrumento.

Observaciones y anotaciones: En esta obra se quiere recrear el uso característico de acordes, propios del género y comúnmente interpretados por el cavaquinho.

Huayno

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: mayo de 2017

(3) = en Sol

♩ = 90

Solo la voz

ah ora que el sol se va a dor mir se vis te el cie lo de car bón

The image shows a musical score for a solo bandola. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 90. The first measure contains a whole note chord. The melody begins in the second measure with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. There are also some performance markings like slurs and accents.

Ejemplo 24. Incipit *Huayno*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Em (Mi menor) modo menor eólico

Género o especie: Huayno estudio

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Los acordes iniciales deben interpretarse buscando aprovechar la resonancia y volumen que permite el instrumento al tocar varias cuerdas al aire al mismo tiempo, esto con el fin de lograr una sonoridad grande cuidando a la vez que el sonido no se estalle. Se debe resaltar la nota más aguda, ésta debe quedar sonando mientras se toca el pedal en el quinto orden de la bandola cerca al puente y con una dinámica suave (piano). Este último elemento (el pedal) aporta una sonoridad misteriosa. Es una pieza muy rítmica por lo cual el intérprete debe tener un pulso interno muy estable; es muy importante seguir las dinámicas sugeridas para lograr el efecto que se quiere. Las dinámicas ayudan a destacar el carácter brillante de esta música.

¹⁶ Para mayor claridad de algunos términos técnicos como este, utilizados en este trabajo, remitirse al anexo 1. Convenciones de las obras.

Estructura formal: Cifra de compás: 2/4

II: Parte A, parte B :II re-exposición parte A y coda.

Aspectos técnicos empleados:

-Scordatura en el tercer orden (afinado en Sol, un tono abajo de la afinación convencional).

-Uso de notas sobreagudas en la melodía

-Acordes abiertos de cinco sonidos, aprovechando el recurso que dan los órdenes de cuerdas al aire (5tas, 4tas, 3ras, 2das y 1eras).

-Pedal en la nota Si, (quinta cuerda al aire)

-Dobles cuerdas, glissando

-Melodía en arpegios y grado continuo

Observaciones y anotaciones: El uso de la tercera cuerda en Sol proporciona al instrumento otras posibilidades sonoras y expresivas. Aquí la bandola busca reflejar esa sonoridad típica del charango, muy común en algunas músicas andinas latinoamericanas como el huayno¹⁷.

Tango en mí

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: octubre de 2017

¹⁷ Julio Mendivil (2010) dice sobre el Huayno “el vocablo huayno denota una serie de fenómenos musicales independientes –de ahí que hablemos del huayno en el Perú y no de un huayno peruano– y no una forma musical con variantes locales. A la abundancia de «huaynos» se suma el caos nominal. Voces diversas como chuscada (en Ancash), pandilla (en Puno), taki (en Cuzco), cholada o chutada (en Ayacucho) o pampeña (en Arequipa) suelen ser utilizadas como sinónimos de huayno, a la vez que refieren especificidades regionales.” (p. 35) Se puede observar que no hay una sola forma de percibir este género musical y se deja aquí la descripción sobre el Huayno cuzqueño (una de tantas maneras) que hace Roel Pineda cuando dice: “...canción pentatónica, más bien lenta, que a veces presenta semiperiodos diferentes, mas sin perder su unidad. Géneroailable, propicio para fiestas y reuniones privadas, mas emparentado literaria y musicalmente con el yaraví sureño. Puede ser ejecutado por músicos profesionales con gran dominio de instrumentos como el pampapiano (una variedad andina del melodio), el violín, la quena y el charango, un cordófono de cinco cuerdas dobles (mi-la-mi-do-sol) de amplia difusión en el sur del Perú y en Bolivia” (Mendivil, 2010, p 38-39).

The image shows a musical score for a piece titled 'Ejemplo 25. Íncipit Tango en mí. Elaboración propia.' The score is written in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 125. It begins with an 'Intro.' section. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). There are various articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo 25. Íncipit *Tango en mí*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Em / E (Mi menor / Mi mayor)

Género o especie: Tango

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Esta obra debe interpretarse con carácter y decisión. En la parte A, deben sentirse las dos voces propuestas de manera independiente, como dos melodías autónomas. Es recomendable estudiar los acordes propuestos por separado, para adquirir más agilidad a la hora de cambiar de uno a otro. Saber su función armónica dentro de la música ayuda a tener más conciencia sobre ellos y a poder relacionarse de una manera diferente con el instrumento y la obra musical.

Estructura formal: Cifra de compás: 4/4

II: Introducción, parte A, parte B :II

Progresiones armónicas introducción: i, V/V, iv, V7, i

Progresiones armónicas parte A: i, ii°, V7, i, iv, i, ii°, V7, i, iv, i, ii°, V7, i

Progresiones armónicas parte B: I, ii, V, I, V7/vi, vi, IV, vii°/V, I6/4 (Cadencial), vii°/IV, vii°/ii, IV, V, I.

Aspectos técnicos empleados:

- Acordes en el registro grave del instrumento en diferentes inversiones.
- Contrapunto a dos voces, melodía en el registro agudo mientras se acompaña con cuerdas al aire en el registro medio y grave, acordes suspendidos.
- Acordes mayores en el registro grave en diferentes inversiones, uso de glissando, efectos de percusión, transparencias, notas fantasma, apoyaturas.

Observaciones y anotaciones: Al interpretar esta obra es importante seguir las indicaciones de articulación y dinámicas, pues están pensadas de manera que el tango (aunque es compuesto por un colombiano), suene cercano al estilo de los tangos argentinos.

Se aclara que hay diferentes tipos de tangos y por consiguiente, diferentes formas de interpretarlos y vivenciarlos. No es lo mismo un tango canción en el que lo más importante es la historia que se cuenta, a un tango instrumental

donde la música lo es todo. O un tango de la sociedad rioplatense de comienzos del siglo XX, a un tango compuesto por Piazzolla en 1980 el cual se ha clasificado como nuevo tango instrumental. El tango ha venido cambiando y transformándose en el tiempo y es así como aparece una propuesta como la de Gotanproject¹⁸ en la que se mezclan los sonidos de los instrumentos del tango con elementos electrónicos, donde se distorsiona la voz, se “samplean” sonidos de la naturaleza, se utilizan narraciones de partidos como elemento vocal representativo de la cultura rioplatense, entre otros. Otra de las caras del tango es la que propongo y que se ha dado como un fenómeno en todo el mundo y es la apropiación del género en diferentes culturas. En efecto, aparecen tangos franceses, tangos alemanes, tangos japoneses, y como es el caso de esta composición y otras que existen en Colombia, tangos colombianos. El tango que propongo desde la bandola es un acercamiento a los estilos y características de ese tango arrabalero, (que usa el glissando como una de sus características principales) y ese tango contrapuntístico, (de efectos percusivos, de segundas menores) típico en la música de Astor Piazzolla.

Estudio electrónico # 1

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola y percusión corporal

Fecha de composición: diciembre de 2017

Ejemplo 26. Íncipit *Estudio electrónico # 1*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: F#m (Fa sostenido menor) Escala menor natural y modo dórico

Género o especie: Electroacústica minimalista

¹⁸ Este es un grupo que fusiona el tango, el jazz y la electrónica. Está integrado por un Disc Jockey (DJ) y dos músicos de diferentes nacionalidades quienes se encuentran en París y hacen esta propuesta artística. Ellos son: El DJ francés Philippe Cohen Solal, el músico argentino Eduardo Makaroff y Christoph H. Müller un músico suizo. Cuentan con un amplio número de producciones discográficas y reconocimiento a nivel mundial.

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Esta obra ofrece otras posibilidades expresivas para la bandola y el intérprete, además, de retos de disociación y cambio de la disposición corporal que aportan a la puesta en escena y a la interacción con el público.

Las percusiones corporales, también hacen parte de la música. El intérprete debe hacer que se vea, se escuche y se sienta fluido y natural.

Estructura formal: Cifra de compás: 4/4

II: Introducción, parte A, puente, parte B :II

Progresión armónica introducción: i, III, iv, VIIb

Parte B: modo dórico

Progresión armónica puente y parte B: i

Aspectos técnicos empleados:

-Uso de armónicos naturales en trastes VII y XII hechos a dobles cuerdas. Percusión sobre el aro izquierdo inferior de la caja del instrumento.

- Imitación del efecto “delay” por medio de una nota pedal tocada en pizzicato y con la ayuda de dinámicas. Registro agudo, medio y grave del instrumento.

- Acompañamiento con bajo y acordes, percusión tapando las cuerdas con la mano izquierda. Segundas menores melódicas.

-Melodía tiempos fuertes registro agudo y medio del instrumento mientras se acompaña con el registro grave, bajo y acordes.

- En el Da capo se incorpora la voz haciendo (beatbox), siseo con la boca y se hace percusión con el pie llevando el pulso como si fuera un bombo.

Observaciones y anotaciones: Esta es una obra con una estética minimalista, en la que su desarrollo está dado por acumulación de ideas.

Su interpretación puede hacerse sentado o de pie; se recomienda tocar con una bandola electroacústica para poder tener más libertad de movimiento y un micrófono de diadema con “filtro pop”, pues cuando se tiene el micrófono fijo en una base al frente no se puede mirar el instrumento sin perder la forma de captura del micrófono.

¡Que sí!

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: enero de 2018

♩ = 76 Introducción
puente (leitmotiv o promenade)

pizz.

sfz *mf* *sfz* *mf*

Ejemplo 27. Incipit ¡Que sí! Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Dm (Re menor) Re dórico

Género o especie: Cumbia

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: La obra está escrita en compás de dos medios y está atravesada por el motivo rítmico típico del bajo en este género (negra, silencio de negra y dos negras) arpegiando el acorde de tónica.



Ejemplo 28. Patrón de acompañamiento básico del bajo. Obra: ¡Que sí! Elaboración propia.

El intérprete debe mantener este bajo mientras hace una escala de Re dórico bajando primero desde la nota Si (agudo) y posteriormente desde la nota Do, medio tono más arriba.

Podrá tocar las improvisaciones escritas o crear otras para tocarlas. Justo después de la improvisación debe aparecer el puente (leitmotiv o promenade).

Estructura formal: Cifra de compás: 2/2

II: Introducción (realizada con el leitmotiv o promenade), parte A, improvisación 1, puente (leitmotiv o promenade), improvisación 2, puente (leitmotiv o promenade), improvisación 3, puente (leitmotiv o promenade), A' y coda :||

Aspectos técnicos empleados:

-Percusiones sobre la tapa delantera del instrumento

-Toque sobre las cuerdas tapadas con la mano izquierda (efecto percusivo)

- Improvisaciones escritas, notas fantasma, polirritmia y uso de acordes
- Toque con plectro y dedo anular en cuerdas distantes
- Acentos en tiempos débiles y ligaduras

Observaciones y anotaciones: Esta obra está inspirada en la canción *Bolivia* de Jorge Drexler sobre la cual el cantautor Uruguayo dice:

La salida de Alemania de mi padre de cuatro años y mi abuelo, en 1939, escapando del horror nazi. En enero de ese año todas las cancillerías latinoamericanas decidieron dejar de dar visados por unos meses a los refugiados que intentaban escapar. Todos los países, menos Bolivia, que fue el único país que recibió a mi familia en un acto de valentía y generosidad. [...] Mi familia vivió en Oruro ocho años. Mi bisabuelo murió en Bolivia, mi tío nació ahí... Cuando hace un año fui a tocar a Bolivia por primera vez, lo hice con mucho agradecimiento y mucha emoción. (Drexler, 2012, site).

El nombre de la cumbia creada (*¡Que sí!*) a partir de la canción de Drexler, tiene doble intención, su título está inspirado en la respuesta de Bolivia al recibir a muchos refugiados en esta situación difícil, pues salvaron muchas vidas. Y musicalmente se desarrolló con la idea de resaltar esta nota musical (Si), por lo cual se eligió el modo de Re dórico para componer la obra. La nota Si es una de las características del modo de Re dórico. Además, la cumbia de referencia y muchas otras fueron compuestas en este modo.

Se deja aquí el enlace de la canción de Drexler como referencia de la inspiración de la obra compuesta.
<https://www.youtube.com/watch?v=DH6oeIGLCKI>

Alegría caribe

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola y loop station.

Fecha de composición: enero de 2018

♩=120

Introducción

Grabar con pedal loop

Apagar con mano izquierda

Bandola

Loop Station

Botón izquierdo rec. play

Rec.

Play

parar de grabar

Botón derecho stop y cambio de canal.

Stop

Ejemplo 29. Íncipit *Alegría caribe*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: G (Sol mayor)

Género o especie: Champeta

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Es una obra alegre y rítmica. Funciona sin el uso del pedal, pero aquí se plantea su uso para explorar otras posibilidades con el instrumento, para que el intérprete y el público se relacionen de otras maneras con él.

Se recomienda estudiar los acordes de la obra en la mano izquierda y la forma de tocar de la mano derecha por separado, para afianzar la destreza al cambiar de acorde (en la mano izquierda) y lograr la naturalidad en el ritmo (en la mano derecha).

Es muy importante mantener en nuestro estudio (con ayuda de herramientas como el metrónomo) un pulso interno estable, ya que de esto dependerá que cuando toquemos la música pueda ser percibida con naturalidad y nos ayudará a que lo que grabemos con el pedal funcione con lo que estamos tocando en vivo.

Implementar la estación de bucle o loop station supone un reto para el intérprete. Coordinar el toque del instrumento con el pedal loop a la hora de grabar, reproducir, parar lo grabado, cambiar de canal y aprender logísticamente sobre el funcionamiento y requerimientos para un buen desarrollo con este aparato tecnológico son algunas de las cosas que hay que tener en cuenta. Se recomienda trabajar por separado con el pedal con el objetivo de estar más familiarizado con su funcionamiento a la hora de utilizarlo con la música.

Se deja aquí el link de un video ejemplificando cómo he utilizado este elemento: <https://www.youtube.com/watch?v=eyfZKdyFZpQ&t=1s> la referencia del pedal de bucle que utilizo es: Loop Station RC-30 de la marca Boss.

Estructura formal: Cifra de compás: 2/2

II Introducción, parte A II percusión de introducción desde el pedal, parte A con percusión grabada, grabación puente improvisatorio, improvisación rítmica, parte A, parte A con grabación de pedal loop, coda.

Progresiones armónicas parte A: IV – I – V7 – I

Progresiones armónicas puente improvisatorio: IIb – I

Aspectos técnicos empleados:

-Acordes

-Apagadores de mano izquierda

-Melodía por grado conjunto y arpeggios

-Transparencias, apoyaturas, ligaduras

-Percusiones en el puente, percusiones tocando con el plectro de manera convencional pero con las cuerdas tapadas con la mano izquierda, percusión en tapa delantera.

-Uso de pedal (loop station)

-Coordinación, exploración e interacción del cuerpo con el instrumento y con la música de otras maneras a las habituales

-Toque en el Arpa II de la bandola

Observaciones y anotaciones: Es una obra inspirada en el género de Champeta,

que surge de una fusión de ritmos africanos y caribeños, entre ellos la chalupa (una variante veloz de la cumbia) y el sukus (conocido como la rumba africana). Este género musical tiene su origen en la cultura del corregimiento San Basilio de Palenque y en las zonas afrodescendientes de Cartagena de Indias. En palabras del periodista Mauricio Silva, la champeta es 'la máxima expresión y explosión musical de Cartagena'. (Paucar, 2015, site).

La obra cuenta con una introducción con percusión y acordes, una melodía por grado conjunto y arpeggios en su parte A, un puente improvisatorio en el que utiliza un acorde napolitano como reemplazo de la dominante y la tónica (IIb – I) y una sección final donde se reexpone la parte A y se juega con la percusión grabada en el canal uno del pedal loop para hacer el cierre de la obra.

Con esta obra se quiere ampliar la visión sobre las músicas que se pueden hacer en la bandola y el uso de otros recursos como el loop station desde la

perspectiva de técnicas extendidas para el instrumento. Este hecho abre múltiples posibilidades expresivas por explorar.

Suite percusiva en 4 movimientos

La obra desarrolla técnicas extendidas, bandola con preparación semipermanente y grafías alternativas. Cada uno de sus movimientos propone una aproximación sonora a un instrumento de percusión. Se emplea la bandola de una manera poco usual.

I. Movimiento: Zambumbia

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: diciembre de 2017

The image shows a musical score for a guitar/bandola. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 95. The first measure contains a series of 'x' marks on the staff, indicating percussive strikes. A dynamic marking of *ff* is placed below the first measure. A vertical bar labeled 'Con plectro' indicates the start of a section. The notation continues with a series of notes and 'x' marks, with a 4/4 time signature appearing at the end of the excerpt.

Ejemplo 30. Íncipit *Zambumbia*, I. Mov. Suite percusiva. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: NA.

Género o especie: Música académica, “contemporánea”, técnicas extendidas

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Al enfrentarse a interpretar esta suite percusiva el intérprete explorará otras maneras de relacionarse e interactuar con el instrumento. Este hecho hace que se empiecen a explorar técnicas y repertorios no convencionales.

Se recomienda mirar la partitura como una guía para el desarrollo de la música. Debe practicarse cada una de las técnicas utilizadas por separado en el caso del “sweep picking” el cual debe trabajarse buscando ser muy preciso al tocar; esto afianzará la técnica en el intérprete pues no es de uso común en el repertorio del instrumento. La pieza trabaja también la disociación de ambas manos por medio de toques en diferentes lugares del instrumento.

Estructura formal: Cifra de compás: 3/4 – 2/4

Forma bipartita: II A, B, A. II

Parte A: Barrido, lija

Parte B: Marrana, escobillas.

Aspectos técnicos empleados: Está compuesto por diferentes momentos en los que se hace uso de herramientas similares a las del instrumento inspirador como

-Barrido o sweep picking

-Efecto de lija (adaptado del efecto de lija del violín)

-Marrana (plectro deslizado sobre los trastes entre órdenes 3 y 4)

-Escobillas realizadas por medio del uso de la mano izquierda deslizada sobre las cuerdas ascendente y descendente).

Observaciones y anotaciones: El movimiento Zambumbia está inspirado en este instrumento de percusión también conocido como marrana o puerca. Es un idiófono de percusión que produce el sonido al ser frotado; es utilizado en las músicas de algunos departamentos de la región andina del país como Santander, Tolima, Huila y Nariño. Los géneros en los que se interpreta son: el torbellino en los conjuntos guabineros, y rajaleñas y sanjuaneros en los conjuntos llamados cucambas y rajaleñeros.

Cuenta con una grafía en pentagrama convencional, pero a la vez se insertan imágenes y se hacen notas aclaratorias, para una mejor comprensión de las ideas musicales. Por medio de las figuras musicales (que muestran el ritmo), las imágenes (que aclaran los lugares donde se debe tocar) y el texto escrito (que complementa las indicaciones) se muestra mejor lo que se quiere.

II. Movimiento: Timbaleta

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: octubre de 2018

♩ = 70

Ejemplo 31. Incipit *Timbaleta*, II. Mov. Suite percusiva. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: NA

Género o especie: Música académica, “contemporánea”, técnicas extendidas

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Se debe poner la bandola boca abajo sobre las piernas del intérprete y no se hace uso del plectro, se toca con dedos, uñas y las palmas de las manos.

Se recomienda interiorizar los lugares propuestos y explorar el sonido que se quiera.

Usar un tempo lento y cómodo, así como los acentos planteados.

Estudiar los cambios entre sección y sección para que se sientan fluidos, hay que buscar ser muy preciso.

Estructura formal: Cifra de compás: 4/4 – 5/8 – 2/4

II Sección A, sección B, puente, sección B' y coda II

Sección A: Contiene lo que en el timbal sería el parche (Tapa trasera) y cascaneo (aro de la bandola). Utiliza compases de amalgama y heterometría.

Sección B: Está compuesta por un pedal en el botón del tiracuerdas que se tocará con la uña del dedo índice de la mano derecha y que hace las veces de subdivisión de los pulsos, a la vez que se toca en la tapa trasera y el aro con la otra mano.

Puente: donde aparecen dos nuevas sonoridades, una el mástil de la bandola y otra al tocar la parte trasera de las clavijas con las uñas de los dedos como un barrido hacia la izquierda del intérprete.

Sección B': Aquí suenan todos los timbres escogidos para la pieza.

Coda: Está compuesta por ideas de la parte A

Aspectos técnicos empleados: Este movimiento usa otros aspectos expresivos del instrumento.

Percusión en diferentes lugares del instrumento: Tapa trasera, aro, mástil, tiracuerdas, clavijero (parte trasera de la cabeza de la bandola).

Toque con palma de la mano, dedos y uñas de ambas manos.

Uso del instrumento de manera no convencional.

Grafía en cinco líneas (dos sistemas diferentes) clave de percusión.

Observaciones y anotaciones: Este movimiento está inspirado en el timbal, instrumento utilizado en géneros como la salsa, el merengue dominicano, comúnmente llamados música caliente o música tropical. Está escrita en dos pentagramas para facilitar la lectura y entendimiento de cada uno de los sonidos.

III. Movimiento: Lira

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: octubre de 2018

♩ = 90 Sin plectro, tocar con lápiz

Arpa II-----

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music begins with a half note on the second line (F#4), followed by a quarter note on the second space (G4), a quarter note on the second line (F#4), a quarter note on the second space (G4), a quarter note on the second line (F#4), a quarter note on the second space (G4), a quarter note on the second line (F#4), and a quarter note on the second space (G4). The dynamic marking *mf* is placed below the first note. Above the staff, the text 'Arpa II-----' is written with a dashed line extending to the right.

Ejemplo 32. Íncipit *Lira*, III. Mov. Suite percusiva. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Fm (Fa menor), sonidos indeterminados cercanos a fa menor. En la sección del redoble se utilizan notas con alturas definidas y estas hacen parte de la tonalidad de Fm.

Género o especie: Música académica, “contemporánea”, técnicas extendidas

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: La pieza debe tocarse con convicción y trayendo a la mente la sonoridad de las bandas de marcha; es importante ser cuidadoso a la hora de percutir sobre las cuerdas de la bandola para no golpear la tapa de la bandola.

Practicar la precisión al tocar en el arpa II pues hay momentos en los que se debe tocar un solo orden de cuerdas después de haber tocado todos los sonidos al tiempo.

Estructura formal: Cifra de compás: 2/4

II Introducción, tema A, tema B, tema A y coda II

Este movimiento empieza con una introducción que hace el llamado a la marcha, posteriormente se hace el tema principal (tema A) y se desarrolla brevemente. Estas secciones se tocarán en el arpa II de la bandola.

Pasa al tema B en el que debe tocarse sobre la boca del instrumento, se pisan con los dedos de la mano izquierda las notas solicitadas en la partitura. Se debe utilizar un lápiz, el cual rebotará en la cuerda asemejando un trémolo o un rebote de baqueta sobre un redoblante. Aquí la tonalidad sugerida es Fm ya que al tocar las notas en el arpa II de la bandola las notas que suenan naturalmente son cercanas a esta tonalidad.

Finaliza la pieza con una marcha, interpretada por el tema principal (tema A) y la percusión hecha con la mano izquierda para dar paso al solo de lira que es retomado como se hizo en el comienzo, solo que esta vez tendrá un poco de ritardando al final.

Aspectos técnicos empleados: técnicas extendidas como

- Toque percusivo con lápiz como baqueta
- Toque en el arpa II de la bandola
- Redoble sobre primera cuerda con digitaciones en mano izquierda

Observaciones y anotaciones: El movimiento está inspirado en un instrumento de percusión muy usado en las bandas de marcha y que generalmente lleva la melodía. La bandola andina colombiana también es conocida como lira y por esto se quiso hacer alusión a este nombre.

El intérprete no tocará con plectro, sino con un lápiz, el cual percutirá sobre las cuerdas por el lado donde normalmente está el borrador simulando usar una baqueta, el símbolo usado para el trémolo se usará para hacer una especie de redoble sobre las cuerdas. Se escogieron sonidos agudos para representar de manera más cercana ese sonido de la lira de banda de marcha. La bandola será sostenida de manera convencional.

IV. Movimiento: *Gamelán criollo*

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: octubre de 2018

♩ = 100

6 5

Apagar con mano izq.

Apagar con mano izq.

Ejemplo 33. Incipit *Gamelán criollo*, IV. Mov. Suite percusiva. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Sonidos indeterminados, cercanos a los sonidos escritos

Género o especie: Música académica, “contemporánea”, técnicas extendidas

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: La pieza está conformada por un leitmotiv al cual se hacen diferentes respuestas a lo largo de la interpretación.

El toque sin plectro (dedo índice de ambas manos) se realizará en las últimas dos notas de la obra. Hay que hacer vibrar los plectros ubicados en primer y segundo orden con el dedo índice izquierdo y en el quinto y sexto orden con el dedo índice derecho.

Se recomienda al momento de preparar la bandola, usar plectros de un calibre alto para que estén más estables entre las cuerdas ya que las vibraciones pueden ir desacomodándolos del lugar donde se han puesto.

Este movimiento es muy rítmico y debe sonar con fluidez.

Estructura formal: Cifra de compás: 4/4

II Leitmotiv, respuesta en quinto orden de cuerdas, leitmotiv, respuesta en cuarto y tercer orden, leitmotiv, respuesta diferente en cuarto y tercer orden, interacción de segundo y primer orden, leitmotiv, respuesta en segundo y primer orden, coda II

Aspectos técnicos empleados: Bandola semipreparada o con preparación semipermanente.

-Toque con mano alzada, plumadas irregulares

-Stacato de mano izquierda, notas fantasma

-Sweep picking

-Toque sin plectro (dedo índice de ambas manos)

Observaciones y anotaciones: Es necesario tener tres plectros para insertarlos entre las cuerdas; deben ubicarse en medio de la boca y el puente de la bandola. Poner cada plectro entre las cuerdas 6 y 5 - 4 y 3 - 2 y 1. El plectro se pondrá con la punta hacia las primeras cuerdas. La segunda cuerda de cada orden debe quedar por debajo del plectro.

Nota aclaratoria: La primera cuerda de cada orden es la que está más próxima a las piernas del ejecutante; la segunda por consiguiente será la que está más cerca a la cara del ejecutante.

Aquí se optó por escribir la música en una partitura convencional, aunque los sonidos resultantes al pisar no sean los que están escritos; el intérprete deberá pisar las notas sugeridas. Esta obra se toca con plectro.

En el comienzo la respuesta se da en un orden de cuerdas vecino (5to orden) a las del leitmotiv. A medida que la obra avanza estas respuestas van siendo más agudas. En consecuencia, la segunda respuesta está en el cuarto y tercer orden. En estos se propone un motivo nuevo que posteriormente se desarrollará después de la aparición del leitmotiv; en este desarrollo se empieza a insinuar la primera cuerda y es justo después de este y de la aparición nuevamente del leitmotiv donde en la respuesta aparece la participación de los órdenes uno y dos, esta vez con un patrón rítmico melódico de samba brasilera. Finaliza la obra con nuestro famoso leitmotiv, seguido de un arpeggio con cuerdas al aire y una apoyatura y nota final que se dejará sonar. Ambas notas se tocarán con el dedo índice de cada mano.

2.2. Versiones originales sobre obras de otros compositores

Caballito azul

Alvear, Alex (n. 1962-)

Obra para bandola voz y silbido

Fecha de composición: s.i.

③ = en Sol

♩ = 90 Solo la voz

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 90. The music starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then an eighth note A4, and another quarter note G4. This is followed by a half note G4, a half note F#4, and a quarter note G4. The next measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The final measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The lyrics are: 'aho ra que,el sol se va,a dor mir se vis te,el cie lo de car bón'.

aho ra que,el sol se va,a dor mir se vis te,el cie lo de car bón

Ejemplo 34. Íncipit *Caballito azul*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Em (Mi menor) Escala de mi menor natural

Género o especie: Huayno

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Esta pieza requiere especial atención puesto que integra además la voz cantada, el silbido, percusiones y diferentes tipos de toques y técnicas en la bandola.

Debe trabajarse buscando fluidez en cada uno de los cambios, pues la versión propuesta hace que el intérprete interactúe de una manera diferente con la música y el instrumento.

Debe practicarse independientemente la manera de guardar el plectro, el ataque con dedos, la disociación entre percusión –toque de mano derecha– y canto o silbido, es conveniente familiarizarse con la scordatura para tener más fluidez al momento de hacer los diferentes toques propuestos (acordes, arpeggios, armónicos).

Estructura formal: Cifra de compás: 2/2

II Estrofa cantada, interludio, estrofa, coro, estrofa, coro y coda II

Aspectos técnicos empleados:

-Scordatura no convencional (tercer orden en Sol)

-Percusiones y acordes

-Voz cantada y silbido

-Trabajo de disociación

-Armónicos, glissando, toques con pulgar, guardar el plectro en la palma de la mano derecha con ayuda del dedo medio para luego tocar con los dedos pulgar, índice y anular.

Observaciones y anotaciones: Es una canción de cuna del compositor ecuatoriano Alex Alvear.

La scordatura en el tercer orden de la bandola (en Sol) fue fundamental para la elaboración de esta versión, pues aporta posibilidades técnicas y sonoras al instrumento que son muy cercanas al charango, instrumento muy usado en este género.

Esta versión empieza solo con la voz, cantando el texto de la primera estrofa.

*Ahora que el sol se va a dormir
se viste el cielo de carbón,
y de una nube va a salir
trotando un caballito azul.*

Se hace un interludio arpegiado para dar paso a la estrofa, en la que aparece la melodía de la primera letra, pero ahora instrumental. La scordatura realizada y la tonalidad escogida ayudan a que se puedan tocar casi todas las cuerdas al aire, elementos que generan muchas posibilidades a nivel de sonoridad, claridad de las notas y brillo del instrumento. Se usa el recurso del eco por medio de dinámicas para el acompañamiento de la voz principal, hecho que ayuda a afianzar la sensación de canción de cuna, y es reforzado con el canon propuesto más adelante donde la melodía principal se hace en armónicos y el canon se hace tocando con el pulgar.

La sección del coro es más movida pues representa el galope de los caballos y por esto se incorpora un patrón rítmico característico del huayno.

En la repetición de la estrofa, va a aparecer un elemento rítmico muy característico en este género en el cual la melodía será interpretada con el dedo pulgar mientras en las notas largas, los dedos índice, anular y pulgar proponen un acompañamiento arpegiado de corchea y dos semicorcheas, patrón rítmico típico de estas músicas. El puente propuesto para ir a coro hace percusiones sobre el aro mientras se toca con la mano derecha algunas cuerdas al aire. En el coro 2 se empieza cantando y posteriormente silbando mientras se acompaña con percusión (que representa el galope del caballito) y con cuerdas al aire en mano derecha; después de esto vuelve al coro inicial y finaliza la obra en una coda con elementos similares a los del interludio inicial.

Marionetas de cartón

Franco da Silva, Eduardo (1945 - 1989)

Versión para bandola sola

Fecha de composición: 1971

The musical score is written on a single staff in 4/4 time. The tempo is marked as 85. The piece is in a minor key, indicated by one flat. The score begins with a melodic line in the treble clef, featuring fingerings 1, 2, 1, 0, 1, 0. The bass line is in the bass clef, starting with a forte (f) dynamic. A section marked 'Brillante.' begins with a dashed line above it, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with vibrato (V) markings and a forte (f) dynamic.

Ejemplo 35. Íncipit *Marionetas de cartón*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Dm / Em (Re menor / Mi menor)

Género o especie: Guaracha

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: La propuesta es una reinterpretación de la canción pues se hace instrumentalmente conservando la tonalidad inicial de la versión de Doris Salas y algunas de las ideas musicales, que, a la hora hacer la modulación, se recrea como lo propone la versión de los Iracundos (un tono arriba).

Es recomendable escuchar las versiones mencionadas pues en ellas hay elementos expresivos y de estilo que no se pueden plasmar en la partitura.

Las tonalidades escogidas permiten utilizar diferentes registros del instrumento para hacer la melodía. La implementación de cuerdas al aire es un recurso, como ya se ha dicho, muy importante para elementos de sonoridad y comodidad del intérprete de bandola sola.

Al final aparece una coda en la que el bandolista tiene un reto en cuanto a la velocidad pues viene tocando en semicorcheas y aparecen seisillos de semicorcheas durante dos compases de 4/4 seguidos.

Estructura formal: Cifra de compás: 4/4

II Introducción, estrofa, coro, coro modulado, intro, estrofa, coro, coda **II**

Introducción: con el ritmo característico de la milonga campera.

Aspectos técnicos empleados:

- Exploración de los diferentes registros del instrumento, agudo, medio, grave.
- Dobles cuerdas, pregunta y respuesta entre agudos y graves, acordes, escalas y arpeggios.
- Armónicos naturales
- Modulaciones

Observaciones y anotaciones: Esta canción fue compuesta e interpretada por “Los Iracundos” agrupación uruguaya de los años sesenta; fue escogida porque en Colombia la cantante Doris Salas hizo una reinterpretación que aún hoy suena mucho en la época de diciembre en algunas ciudades de Colombia, como Medellín y Pereira. Este hecho hace que sea una obra interesante para interpretarla pues las personas la tienen en el oído y la reconocen al escucharla.

La obra termina en el cuarto grado mayor, haciendo aparecer esa sensación de Re dórico.

La suavcita

Saumell Robredo, Manuel (1817 - 1870)

Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

Efecto campana

mf

Ejemplo 36. Incipit *La suavcita*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: G (Sol mayor)

Género o especie: Contradanza cubana

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: De la versión de Felipe Sánchez se conservan elementos como: efecto campana (realizado en Axivil criollo por dos violinistas diferentes y que para la bandola sola se pensó haciendo diferencias de color y dejando resonar algunas notas mientras interviene la otra idea musical); algunas de las variaciones propuestas en la versión de Sánchez, se recrean de manera similar incluyendo y adaptando algunas articulaciones como ligados (elemento muy común en instrumentos de viento y de cuerdas frotadas) y que son un reto para el intérprete de bandola que ayudan a generar otras posibilidades sonoras y expresivas para el instrumento, el intérprete y la música que se hace en él; la tonalidad utilizada, (pues todas las cuerdas de la bandola andina colombiana al aire hacen parte de la tonalidad), hace que se faciliten muchas cosas al momento de realizar y concebir una versión que pueda tener melodía y acompañamiento al mismo tiempo, lo mismo que el uso de notas pedales y acordes de más de tres o cuatro sonidos.

Estructura formal: Cifra de compás: 3/4

II Introducción, tema, variaciones y coda II

La introducción tiene un carácter lírico y evocador, empieza en G (Sol mayor) y toniza por el relativo menor Em (Mi menor) para terminar en una semicadencia (Dominante).

De esta manera aparece por primera vez el tema, que contrasta con ese carácter lírico de la introducción y nos lleva a un ambiente rítmico y bailable, característica propia de la música cubana.

Aspectos técnicos empleados:

- Efecto campana
- Ligaduras, glissando
- Acordes de 3, 4 y 5 notas
- Uso de la tranquilla (tocar con plectro y anular)
- Cambio de octava en la melodía
- Dobles cuerdas
- Uso de cuerdas al aire

La versión abarca gran parte del rango de la bandola, utilizando desde la nota más grave, Fa#, (sexta cuerda al aire) hasta el Sol del traste XII en el primer orden de cuerdas, (cuarta línea adicional del pentagrama clave de sol).

Observaciones y anotaciones: Esta contradanza cubana fue compuesta por Manuel Saumell Robredo (compositor cubano del siglo XIX, exactamente 1817 – 1870). Fue transcrita y adaptada para bandola sola a partir de la versión de Felipe Sánchez Mescuñano, hecha para el ensamble “Axivil criollo” y grabada en el álbum *En un salón de la Habana: habaneras y contradanzas*; este trabajo fue estrenado en el año 2000.

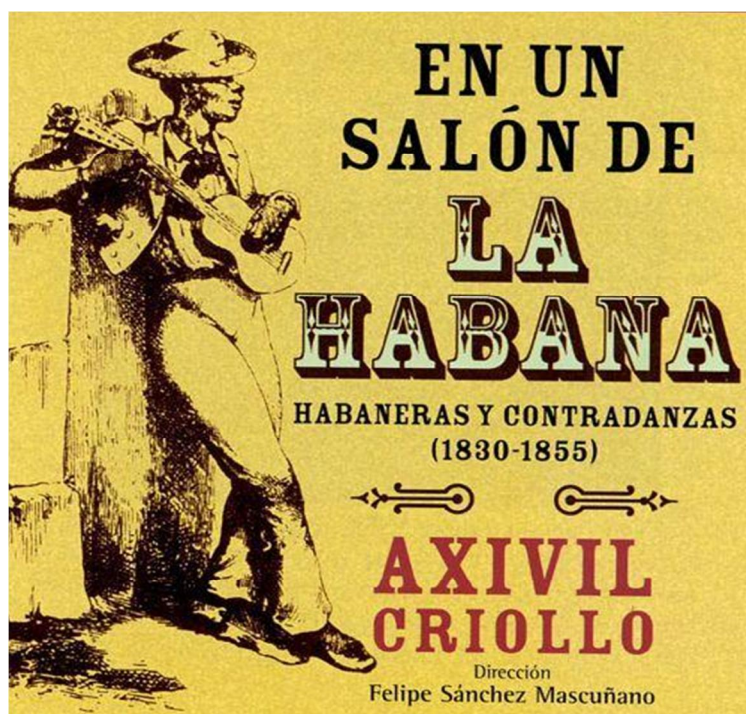


Imagen 33. CD *En un salón de La Habana. Axivil criollo*. Autor: s.i. Fuente: Página de internet ALLMUSIC <https://www.allmusic.com/album/en-un-salon-de-la-habana-habaneras-y-contradanzas-mw0000622649/releases>

La versión hecha por Felipe Sánchez, puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=i0BphygMFIM> y está hecha para un conjunto de cámara compuesto de: violines, clarinete, flauta traversa, guitarra y percusión.

La versión para bandola sola propuesta aquí fue realizada en mayo de 2017 y hace parte del trabajo de grado que realicé en mi pregrado en la Universidad de Antioquia.

Suite campesina en seis movimientos

Esta suite campesina, recopila cinco piezas del repertorio tradicional campesino de la vereda San Andrés del municipio de Girardota, Antioquia. Distribuidas así:

I Redova

II Atardecer en San Andrés

III El gallinazo

IV El danzón

V Chotis

VI Vueltas de Girardota

Las versiones realizadas pretenden, con base en la interpretación del grupo “Aires del Campo” (grabada en la producción discográfica *Atardecer en San Andrés, grupo Aires del Campo, música tradicional de Girardota – Antioquia* trabajo de investigación del grupo Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia en 2006) recrear en la bandola sola estas músicas, con los elementos característicos encontrados en la interpretación de la agrupación y en dicha investigación. En esta ocasión se interpretarán solamente los movimientos II. Atardecer en San Andrés y V. Chotís.

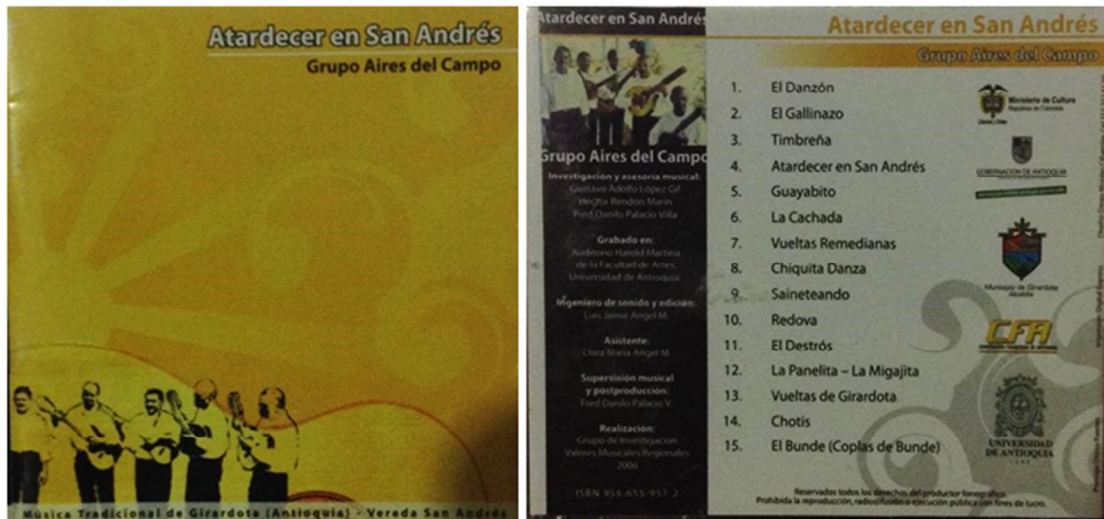


Imagen 34. Portada y contraportada CD Atardecer en San Andrés. Autor: Grupo Músicas Regionales. Fuente: Archivo personal

II Movimiento: Atardecer en San Andrés

Tradicional campesina. s.i.

Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

$\text{♩} = 94$ A

Ejemplo 37. Íncipit *Atardecer en San Andrés*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: G (Sol mayor)

Género o especie: Vals

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Se requiere mucha precisión por parte del intérprete al realizar los saltos en mano derecha ya que se encuentran saltos de más de cuatro órdenes.

Esta pieza debe tocarse de una manera delicada y dulce, conduciendo la melodía según como las dinámicas lo indican.

El intérprete podrá variar su interpretación con cambios de color en las repeticiones.

Estructura formal: Cifra de compás: 3/4

II A, B, A, B, A II

Aspectos técnicos empleados:

-Plumadas irregulares

-Saltos entre melodía y acompañamiento

-Uso de notas pedales

La pieza hace uso de negras y tresillos, como figuras recurrentes y características, y su melodía está compuesta por arpeggios (notas del acorde) y escalas en grado conjunto.

Observaciones y anotaciones: Su sonoridad hace alusión a un tipo de canción de cuna, y a su vez, cercana a las músicas de salón o danzas cortesanias, como lo indica la publicación:

Bajo esta denominación agrupamos una serie de danzas y géneros musicales de origen europeo, llegados a América durante el siglo XIX... Particularmente hoy en San Andrés, chotises, redovas, mazurcas, valeses, polcas, destrós, contradanzas, danzas, entre otros géneros, conforman dicho repertorio transformado y adaptado en una cultura campesina (López, Rendón, Palacio, 2006, p. 20).

V Movimiento: Chotis

Tradicional campesina. s.i.

Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

Example 38. Incipit Chotis. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: D / G (Re mayor, Sol mayor)

Género o especie: Chotis

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Es una pieza compleja de interpretar pues su melodía es repetitiva y aunque la versión propone cambios de orquestación y rearmonizaciones, es un reto para el intérprete hacer que suene interesante cada vez.

Se debe estudiar con un tempo lento, buscando conectar muy bien cada variación propuesta para que se sienta muy natural y la pieza no pierda ese aire alegre y festivo.

Buscar reflejar fluidez y naturalidad en la interpretación es la principal intención.

Estructura formal: Cifra de compás: 2/4

II: A, A', A'' :II coda

Aspectos técnicos empleados:

-Toque pizzicato y metálico (sul ponticello)

-Armónicos naturales

-Acordes de 3, 4 y 5 sonidos

-Glissando

-Cambio de octava de la melodía

Observaciones y anotaciones: Esta pieza cuenta con una melodía juguetona, alegre y sencilla que se repite constantemente; en la versión del grupo Aires del Campo se hace una modulación que ayuda a refrescar y renovar el interés del oyente. Para esta versión se propone, por medio de variaciones melódicas, cambios de octava y rearmonizaciones, generar nuevo interés en el oyente sin perder ese carácter alegre, juguetón yailable que caracteriza la pieza.

2.3. Composiciones y adaptaciones para bandola sola de otros músicos bandolistas

Adaptación sobre el Estudio Nº 4 – [Paráfrasis de Vaivén o Maryori]

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Adaptación para bandola sola

Fecha de composición (adaptación): Febrero de 2018

Intro - ad libitum
Caprichoso

♩ = 76

Ejemplo 39. Íncipit *Adaptación sobre el Estudio N° 4*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: Dm / Bb / D (Re menor, Si bemol mayor, Re mayor)

Género o especie: Danza zuliana

Aspectos expresivos pedagógicos e interpretativos: Se debe interpretar la introducción de manera muy libre. Cuando empieza la propuesta de Forero¹⁹ hacerla pensando en que es una cadencia en la cual puede haber rubato y acelerando. Cuando empieza la versión de William Posada debe sentirse un pulso estable y la pieza debe sonar alegre y festiva.

El intérprete debe tocar con decisión e ímpetu.

Estructura formal: Cifra de compás: 6/8

II Introducción parte B, cadencia Fabián Forero parte A, parte B; versión William Posada parte A, parte B y coda II

La obra está compuesta por dos partes (A – B), donde la parte A está en la tonalidad de Re menor (Dm) y la parte B empieza en un muy claro Si bemol mayor (Bb), para luego, en el desarrollo de esta, derivar a su relativo menor, Sol menor (Gm), y terminar posteriormente en la tonalidad de Re mayor (D).

Aspectos técnicos empleados: En la versión propuesta para este trabajo se utilizan recursos como el mordente, cambios de registro en la melodía, apoyaturas, cuatrillos de corchea en el 6/8, dobles cuerdas, adelanto en la armonía y la melodía, y acordes de tres sonidos simultáneos.

En la versión de Forero se trabajan elementos como dos voces todo el tiempo, donde la segunda voz es muy melódica y cantable; recursos como uso de arpeggios de la armonía, grado conjunto, acompañamiento de la melodía con notas pedales –estas últimas en un registro más agudo–, uso de retardos, y armónicos como efecto de color.

Parafraseando las palabras del autor:

¹⁹ Esta adaptación es realizada sobre el estudio N° 4 que hizo Fabián Forero sobre la obra Vaivén. Aquí se utiliza lo realizado por él y se propone otra versión de la obra para tocar en las diferentes repeticiones.

Hay un recurso muy importante que se toma prestado de la técnica de la guitarra: el ‘apoyando’ del anular. En la bandola se realizará siempre con el plectro, pero en órdenes no consecutivos; lo que se quiere es que esta posibilidad técnica dé la idea de notas simultáneas. [...] Es necesario ser muy sutil al ejecutarlo, y manejar prudentemente el tempo, a fin de lograr un fraseo conveniente y la idea de notas simultáneas, solo que destacando la más aguda. (Forero, 2003, p. 20).

Observaciones y anotaciones: *Vaivén*, también conocida como *Maryori*, es una danza zuliana, género musical venezolano del compositor Adolfo de Pool. (1881- ?). En esta ocasión se quiso trabajar la versión a modo de estudio, realizada y publicada por Fabián Forero en el libro *12 estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana*. La concepción de la versión de Forero tiene una función de introducción a modo de cadencia, para posteriormente hacer la pieza con un acompañamiento más grande.

En la versión propuesta para este trabajo, se retoma la del maestro Forero, que contrasta con otra de un grupo icónico de la música venezolana como es “Gurrufío”. Se toman elementos como: uso de diferentes registros en la melodía, la forma, transformaciones de la melodía por medio del uso de cuatrillos de corchea y anticipaciones armónicas. Se decide entonces hacer una introducción *adlibitum* con materiales de la parte B, que hace las veces de introducción a la cadencia propuesta por Forero y posteriormente se hace la obra completa, pero ahora con ideas musicales que hacen la pieza más ligera, buscando que el 6/8 en el que se escribe el género sea más notorio y se refleje ese ambiente festivo yailable que ésta tiene. Al final se termina con el arpeggio propuesto en la versión de Forero.

Se deja aquí el enlace de la versión del grupo Gurrufío que fue escuchada para hacer esta propuesta: <https://www.youtube.com/watch?v=oVi9RsTxaZk>

Estudio N° 11

Forero Valderrama, Fabián (n. 1966 -)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: 2003

Lento.

Ejemplo 40. incipit *Estudio N° 11*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: N.A.

Género o especie: N.A. Música contemporánea

Aspectos expresivos, pedagógicos e interpretativos: Sobre la interpretación de la obra, dice Forero

Nº 11. Del trémolo en doble cuerda

De tempo lento, es un ejercicio de búsqueda de sonoridades. Su estructura es clara.

Es importante acatar con mucho cuidado las indicaciones de dinámica y carácter.

El trémolo se hará arqueando un poco el dedo pulgar de la mano derecha, para conseguir un sonido más pastoso, oscuro y redondo. (Forero, 2003, p. 22).

La sonoridad de esta obra y la forma en que está escrita, además de lo comentado por el compositor, nos lleva a pensar que sigue la tendencia de la diversidad de lenguajes que se asumieron durante el siglo XX y en los que se trabajaron diversos conceptos armónicos, melódicos, tímbricos, y en general, expresivos.

Su interpretación debe verse obligatoriamente, bajo otra mirada. Se propone aquí pensar la obra dotándola de personajes en los que el primero, está representado por el trémolo en doble cuerda, y el segundo, es representado por los demás elementos, a saber: notas cortas y con sforzando, contraste grave (agudo con armónicos), nota quieta e incisiva (acelerando por figuración rítmica), arpeggios de intervalos disonantes (7ma. mayor u octava disminuida, cuarta aumentada o quinta disminuida), y trémolo en un solo orden de cuerdas.

Esta pieza musical utiliza elementos del contrapunto como dos contra uno en el que la segunda voz, la más grave, es la que tiene más movimiento y por consiguiente un reto para el intérprete, pues hay que cantar su melodía sin que se pierda la otra voz.

Estructura formal: Cifra de compás: N.A.

Encontramos aquí una forma libre. La obra no tiene armadura ni cifra indicadora de compás y por supuesto, no tiene compases. Es cercana a la forma sonata.

II Exposición del tema principal, desarrollo, reexposición y coda II

Aspectos técnicos empleados:

-Dobles cuerdas, uso de armónicos, glissando como recurso expresivo para la interpretación, sforzando, armónicos.

-Arpeggios haciendo uso de todas las cuerdas del instrumento, progresiones melódicas, articulaciones y dinámicas.

Observaciones y anotaciones: Esta obra es una composición de Fabián Forero Valderrama, bandolista, mandolinista, director y compositor bogotano (Colombia). Hace parte del material propuesto en la publicación *12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana*. En esta pieza encontramos una exploración estética diferente y definida en la que en palabras del compositor “busca reflejar una sonoridad lúgubre y sórdida similar a la música del compositor Ruso Dimitri Shostakóvich”²⁰. Un ejemplo de ello puede ser la *sinfonía # 1* de Shostakóvich. <https://www.youtube.com/watch?v=epRkDEFILtU>

Quise incluir esta obra en mi recital porque es una pieza de un compositor colombiano hecha especialmente para bandola y porque no está anclada a un género o música de raíz folklórica latinoamericana. No obstante, la obra hace parte de esa variedad y riqueza que posee nuestra América Latina.

Pantaleón

Vera Varela, Juan Sebastián (n. 1988 -)

Obra para bandola sola

Fecha de composición: 2013

Introducción ♩ = 140

The image shows a musical score for the introduction of 'Pantaleón'. It is written on a single staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 140. The piece starts with a dynamic of *f* (forte) and a 'Decidido' (decisive) articulation. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note chord of G4-Bb4-D5. Above the chord are the markings 'Arp II plec' and '(MD)'. Below the chord is '(TS)'. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note chord of G4-Bb4-D5 with a natural sign (0) above the G4. The dynamic is *p* (piano). The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note chord of G4-Bb4-D5. Above the chord are the markings 'Arp II plec' and '(MD)'. Below the chord is '(TS)'. The dynamic is *f* (forte). The piece ends with a quarter rest.

Ejemplo 41. Íncipit *Pantaleón*. Archivo personal del compositor.

Eje tonal-modal: Gm (Sol menor) pentatónico. (Sol, Sib, Do, Re, Fa, Sol)

Género o especie: N.A. Obra homenaje, Tango urbano. 3, 3, 2

Aspectos expresivos, pedagógicos e interpretativos: Acerca de la obra dice Vera (2013):

²⁰ Información tomada de asesoría con el compositor 2019.

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

Técnicas utilizadas: Percusiones, rasgueos, vibratos, glissandos y (Demás elementos que se quieran incluir). (p. 99)

Para abordar el montaje de esta obra se revisaron y seleccionaron las convenciones incluidas en el trabajo realizado por Vera. Estas se incluyen en la partitura para más claridad al momento de tocarla.

La pieza se ejecuta tal cual está propuesta, pero se hacen algunos cambios basado en una interpretación del compositor; por esta razón la partitura original se modificó y se agregaron las repeticiones pertinentes; al final se cambia el último acorde.

Estructura formal: Cifra de compás: 4/4

El autor habla de una sección central y en la partitura original se ven unos números que marcan grandes secciones. Para esta interpretación se utilizan letras con el ánimo de identificar mejor cada parte. En consecuencia, la forma de la obra como la concibo e interpreto es:

II: Introducción, Parte A :II Puente, Parte B (Sección de improvisación escrita), Parte C (arpeggios 3,3,2, Parte A' (reexposición) y Coda II

Aspectos técnicos empleados:

- Powerchords, melodías diseñadas por intervalos de cuartas y quintas
- Percusiones, rasgueos, glissando, acelerando y acentos
- Notas fantasma

Observaciones y anotaciones: Es una obra del bandolista y compositor Sebastián Vera, incluida en su tesis de pregrado titulada: Bandolarium “4 obras para bandola sola” (2013). Fue seleccionada porque es dedicada a Piazzolla, gran referente de la música latinoamericana, y porque es compuesta para la bandola por un bandolista.

Aunque la obra tiene la armadura de Re menor (Dm) se siente y está construida en Sol menor (Gm) una especie de Sol menor pentatónico (Sol, Sib, Do, Re, Fa, Sol)

La obra es idiomática para el instrumento y utiliza un lenguaje cercano al rock con elementos como los power chords (acordes de dos o tres sonidos que no tienen tercera, así que pueden ser mayores o menores) melodías diseñadas por cuartas y quintas.

Lejanía

Luis Enrique Nieto (n.1898 - 1968)

Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

♩ = 120 [A]

Sultasto

Solo segunda vez

pl.

Ejemplo 42. Íncipit *Lejanía*. Elaboración propia.

Eje tonal-modal: A / D (La mayor / Re mayor)

Género o especie: Vals

Aspectos expresivos, pedagógicos e interpretativos: Este vals de Luis Enrique Nieto es una obra con una sonoridad delicada y dulce; fue seleccionada para este trabajo por ser una versión para bandola sola realizada por otra persona. Esto hace que se encuentren otro tipo de recursos técnicos, expresivos e interpretativos que enriquecen el abanico de opciones posibles y amplían la mirada hacia otras posibilidades del instrumento. Se recomienda estudiar la obra con las digitaciones propuestas, pues están pensadas para mayor comodidad y para poder lograr una interpretación expresiva.

Los cambios de color, cambios de tempo y dinámicas son muy importantes, pues son elementos que posibilitan la expresión evocadora y lírica de la obra.

Estructura formal: Cifra de compás: 3/4

II A, A' II: B :II C, C' II

Aspectos técnicos empleados:

- Uso de un registro amplio del instrumento, melodía y acompañamiento
- Pedales, direccionalidades diversas del plectro
- Ejecución con plectro y anular
- Pisado con diferentes dedos de la mano izquierda en el mismo traste y en cuerdas consecutivas
- Cambios de color
- Cambios de tempo

Observaciones y anotaciones: Conocí la obra por una versión para bandola sola que realizó e interpretó Oriana Medina, como requisito para el *42º Festival Mono Núñez de Ginebra*, Valle del Cauca, en el cual rindieron homenaje a Luis Enrique Nieto en 2016 y procedí a hacer la transcripción en partitura convencional de esta versión, pues después de consultarle a Medina por la partitura no contaba con ella. Más adelante se presenta un análisis de la obra y de la versión realizada; el análisis se realizó con el fin de componer una música con características similares.

Se deja el enlace donde puede verse la versión de Oriana en el *42º Festival Mono Núñez*, (2016) que es de donde se transcribió la partitura de la obra, además se incluyen digitaciones e intenciones de la versión para tener más claridad a la hora de interpretarla
<https://www.youtube.com/watch?v=6mmfnYyoYjk>

3. Tercera sección: Comparaciones macro a partir de los datos encontrados y la mirada como intérprete

En esta parte del trabajo se muestran algunos rasgos de las obras que empiezan a coincidir y que se explican desde la mirada del intérprete. Se usa el recurso de notas al pie para aclarar aspectos técnicos o técnicas de interpretación que sean de uso coloquial o que no sean muy comunes. Se utilizan además tablas, como recurso para presentar la información de una manera más concreta.

Las características señaladas y los análisis de las obras, presentados en la sección dos de este capítulo, dejan ver elementos cómo: tonalidades, aspectos técnico-expresivos, piezas compuestas y/o arregladas a partir de géneros

latinoamericanos, forma de las obras y rasgos comunes. Se exponen también diferentes maneras de organizar el repertorio.

3.1. Tonalidades

Tonalidad sin alteraciones: 2 obras o partes de estas (*Estudio de acordes, ¡Que sí!*)

Se encuentran dos obras aquí, la primera en la tonalidad de La menor y la segunda en Re dórico.

Con un sostenido: 8 obras o partes de ellas (*Alegría Caribe, Atardecer en San Andrés, Chotis, La suavecita, Marionetas de cartón, Caballito azul, Huayno, Tango en mí*)

Se observa que hay una mayor cantidad de obras en Sol mayor o su relativo menor Mi menor. En total son ocho obras o partes de obras, cuatro en Sol mayor y cuatro en Mi menor.

Con dos sostenidos y con un bemoles: 5 partes de obras (*Chotis, Adaptación sobre el Estudio N° 4 [Paráfrasis sobre Vaivén o Maryori], Marionetas de cartón, Lejanía*)

La siguiente tonalidad que más se utiliza es la de Re mayor y su paralelo menor (Re menor). En esta ocasión se habla de cinco obras o partes de ellas distribuidas así: tres en Re mayor y dos en Re menor/ Fa mayor.

Con dos bemoles: 2 obras o partes de ellas (*Pantaleón, Adaptación sobre el Estudio N° 4 [Paráfrasis sobre Vaivén o Maryori]*)

En estas tonalidades hay un representante por cada modo. Tenemos una obra que pasa por Si bemoles mayor y otra que está en Gm (Relativo menor de Si bemoles mayor).

Con tres sostenidos: 2 obras o partes de ellas (Estudio electrónico #1, Lejanía)

Una de las obras está en La mayor y la otra en su relativo menor, Fa sostenido menor.

Tonalidades con cuatro sostenidos y con cuatro bemoles: 2 obras o partes de ellas (Tango en mí, III. Lira)

En estas tonalidades encontramos sólo dos obras. Una en Mi mayor y otra en Fa menor, (relativo menor de La bemoles mayor).

8						
7						
6						
5						
4						
3						
2						
1						
Cantidad de obras	sin alteraciones	un sostenido	dos sostenidos/ un bemoles	dos bemoles	tres sostenidos	cuatro sostenidos / cuatro bemoles
Alteraciones						

Tabla 2: Uso de Tonalidades. Elaboración propia.

Se puede observar entonces cómo las tonalidades más utilizadas son aquellas que usan en su armadura uno y dos sostenidos, en este caso: Sol mayor, Mi menor y Re mayor, y las obras que tienen un bemoles en su armadura, para este caso, Re menor.

Las obras o partes de obras que están en estas tonalidades son las siguientes:

Con un sostenido

En Sol mayor: *Alegría caribe*, *La suavecita*, *Atardecer en San Andrés* y *Chotis*

En este grupo de obras se aprovecha la sonoridad brillante y la resonancia que otorga el empleo de cuerdas al aire, este aspecto ayuda a que la música pueda sonar con más cuerpo y de manera más libre. Además, se resalta que las obras que son compuestas o fueron arregladas para bandola sola y que utilizan cuerdas al aire ayudan a que la mano izquierda del bandolista pueda estar más descansada. Este elemento es importante ya que, al realizar un recital completo de bandola sola, puede ser tenido en cuenta como criterio de selección del orden del repertorio. Así cuando haya una obra en la que el intérprete (ya sea por la tonalidad, la velocidad o la versión realizada) termine muy cansado, podrá disponer de alguna de estas piezas en su siguiente interpretación para tener un descanso activo y poder continuar con el concierto sin inconvenientes. Las cuerdas al aire permiten no sólo la libertad y el desplazamiento de la mano izquierda en el diapasón cuando se tocan, sino que son muy útiles para hacer armónicos naturales, como es el caso del Chotis mencionado.

En estas obras encontramos que el trabajo que hace la mano derecha tiene un gran porcentaje de saltos y toques de varias cuerdas al tiempo (acordes hasta de seis sonidos) generando así una sonoridad grande para el instrumento. Estos elementos pueden realizarse de manera sencilla y fluida gracias a esa bondad que ofrecen las cuerdas al aire.

Esta tonalidad es la que más octavas ofrece del instrumento pues va desde la sensible de la tonalidad (fa sostenido, nota más grave de la bandola) hasta un sol tres octavas y una cuarta más arriba, sin contar los armónicos.

En Mi menor: *Huayno, Tango en mí, Caballito azul y Marionetas de cartón*

Aquí va a ser muy importante, como en el grupo anterior de obras, el empleo de cuerdas al aire, pues además en dos de ellas (*Huayno* y *Caballito azul*) se utiliza una scordatura poco convencional en el instrumento (tercer orden de cuerdas en Sol) lo cual genera otras posibilidades y sonoridades para la bandola y para la música compuesta y arreglada. Las piezas tienen una sonoridad pentatónica.

Tango en mí, genera por medio de acordes en el registro grave del instrumento (cuarto, quinto y sexto orden de cuerdas) un timbre oscuro y con poca proyección, debido además a que los acordes (de tres notas generalmente) no utilizan tantas notas en cuerdas al aire. Esta sonoridad producida acentúa esa sensación de tango de arrabal que se quiere lograr. Luego aparece nuevamente esa luminosidad que dan las cuerdas agudas del instrumento y las cuerdas al aire. La mano derecha retoma los saltos mencionados arriba con ayuda de las cuerdas que no se pisan con la mano izquierda.

En *Marionetas de cartón* la modulación a Mi menor aporta a la obra un nuevo aire y refresca la repetición del coro de la canción generando una sorpresa auditiva y un nuevo interés.

Con dos sostenidos

En Re mayor: *Chotís, Estudio N° 4 – Sobre Vaivén y Lejanía*

Re mayor es una tonalidad que sigue siendo asequible y cómoda para escribir e interpretar versiones para bandola sola, pues todas sus cuerdas al aire dan notas pertenecientes a la tonalidad. Esto hace que se puedan hacer pedales, acompañamientos mientras se hace la melodía en un registro más agudo o más grave, acordes de más de tres sonidos, dobles cuerdas, armónicos naturales y disminución de trabajo de la mano izquierda.

En las obras se rearmoniza y reorquesta la melodía para generar más variedad interpretativa. Estas versiones exploran un rango amplio del registro del instrumento pues la tonalidad se presta para ello.

Con un bemol

En Re menor/Fa mayor: *Marionetas de cartón y Estudio N° 4 – Vaivén*

Re menor es una tonalidad que ofrece una sonoridad noble con posibilidades muy especiales; uno de los órdenes de cuerdas al aire se afina en La, nota común entre el acorde de tónica y el de dominante. Esta nota es muy

importante pues es la que conecta y enlaza un acorde con el otro; además está muy presente en la melodía de marionetas de cartón.

Estas versiones exigen del intérprete mucha concentración y precisión pues requieren apertura de la mano izquierda, digitaciones veloces en ambas manos, apagado de resonancias que no se quieren y el uso de figuras irregulares y de velocidad (como los seisillos de semicorchea, los ligados de mano izquierda y las direccionalidades del plectro en la mano derecha). El uso de cuerdas al aire es fundamental para lograr el objetivo deseado.

3.2. Composiciones y versiones en géneros de música latinoamericana

El repertorio está compuesto por quince obras, de las cuales once pertenecen a géneros latinoamericanos. Este elemento va a ser muy importante pues presenta un amplio panorama de compositores cubanos, venezolanos, uruguayos, ecuatorianos y colombianos. De igual forma, algunas de las piezas compuestas por mí hacen un acercamiento a géneros musicales de otros países latinoamericanos como el tango, el choro, la cumbia boliviana y el huayno, y de músicas de otras regiones de Colombia como la champeta *Alegría caribe*.

Las cuatro obras que no están compuestas en géneros musicales latinoamericanos corresponden a compositores colombianos. Son el *Estudio electrónico #1* y la *Suite percusiva* de William Posada, el *Estudio N° 11* de Fabián Forero y *Pantaleón* de Sebastián Vera. Se resalta entonces que estas músicas entran a hacer parte de la diversidad que ofrece Latinoamérica en sus músicas y compositores.

3.3. Aspectos técnico-expresivos

Dentro de los aspectos técnico-expresivos utilizados en todas las obras encontramos:

Acordes mayores, menores, aumentados, disminuidos y con notas agregadas en diferentes inversiones y en los registros grave, medio y agudo (dos a seis notas simultáneas). Glissando, pizzicato de mano derecha, pedales, retardos, transparencias, armónicos naturales y artificiales, efecto delay, dinámicas de volumen, apoyaturas, dobles cuerdas, sforzando, contrapunto a dos voces, melodías y acompañamientos en arpeggios y grado conjunto (escalas), progresiones melódicas, saltos entre melodía y acompañamiento, exploración y uso de los diferentes registros del instrumento, cambio de octava de la melodía, cambios de color (toque sul tasto, natural y sul ponticello), cambios de tempo (acelerando, ritardando, tenuto, calderones), improvisaciones escritas, uso de polirritmia, apoyando del anular (toque con plectro y dedo anular),

articulaciones (mordente, ligaduras, acentos), direccionalidades irregulares del plectro, toque con pulgar, guardar el plectro en la palma de la mano derecha.

Técnicas extendidas: Scordatura, bandola con preparación semipermanente, toque percusivo con lápiz (redoble), uso de la voz y el cuerpo (beat box, siseo, percusión con el pie), uso de pedal loop, arpa II, toque con palmas, dedos y uñas de las manos (percusión), voz cantada, silbido, power chords. Efectos de percusión como: notas fantasma, cuerdas tapadas con la mano izquierda, toque en aro inferior izquierdo, puente, tapa trasera, mástil, tapa delantera, clavijas, tiracuerdas, sweep picking, efecto de lija, efecto marrana, escobillas.

Visualizar cada uno de estos aspectos muestra como el repertorio compuesto o recreado para la interpretación de la bandola sigue nutriendo las posibilidades expresivas del instrumento y de las músicas interpretadas en él. Esta recopilación de aspectos técnicos y expresivos ayuda además a visibilizarlos para tener una mirada macro de estos con respecto a la propuesta artística presentada.

3.4. Tipos de formas de las obras y características comunes

En el repertorio empleado se observa que la mayor parte de las obras son piezas cortas, compuestas de dos partes A y B; (Forma binaria). En las canciones se habla de estrofa y coro; (Forma tipo rondó). En ocasiones cuentan con una introducción, puentes o interludios y una coda de cierre.

Hay casos específicos, como el vals *Lejanía* o *Pantaleón*, donde aparecen tres partes (A, B, C) o en *La suavécita* que está pensada como tema con variaciones. La especie de forma rondó que se da en *Gamelán criollo*, por medio del leitmotiv que aparece durante todo el movimiento, es otro caso diferente; el *Estudio N° 11* plantea una exposición del tema principal, un desarrollo, una reexposición del tema y la coda final.

Se evidencia entonces el empleo de formas cortas como característica común a todas las obras propuestas.

3.5. Clasificación del repertorio a partir de la interpretación-ejecución

Se buscaron inicialmente las obras que requieren de parte del intérprete un pulso interno estable, luego las obras que tuvieran exigencias técnicas e interpretativas constantes para ambas manos, enseguida las obras que tuvieran pasajes veloces, y por último, aquellas en las que hay que profundizar en aspectos de disociación y precisión interpretativa. De acuerdo con ello, el material quedó dispuesto así:

Obras que requieren de parte del intérprete un pulso interno estable

Estudio de acordes, Huayno, Estudio electrónico # 1, ¡Que sí!, Alegría caribe, Timbaleta (parte B), Gamelán criollo, Caballito azul (coro), Marionetas de cartón, La suavecita, Vaivén (parte A versión William Posada), Pantaleón.

Estas obras se agruparon aquí porque para interpretarlas es muy importante tener conciencia del pulso, dado que al tener acordes en los contratiempos, ritmos sincopados, figuras largas, concepción minimalista de suma de elementos, patrones constantes recurrentes, interacción con loop station, disociación de ambas manos en maneras no convencionales de interpretar el instrumento, uso de la voz y percusiones, mientras se sigue tocando la bandola, silencios y saltos, el pulso tiende a acelerarse o desacelerarse generando una inestabilidad que no es buena para este tipo de obras, pues son muy rítmicas y llaman al movimiento, al baile. Se debe buscar fluidez en su interpretación.

Obras exigentes técnica e interpretativamente de manera constante para ambas manos

Estudio N° 11.

En esta obra se evidencia el trabajo que debe realizar la mano izquierda (en cuanto a fuerza) pues esta música utiliza en gran parte el recurso de las dobles cuerdas. Además, el intérprete debe tratar de ser muy preciso en los cambios. El hecho de que la pieza sea lenta más el lenguaje que utiliza, hacen compleja su interpretación.

Ahora, la mano derecha del intérprete tiene una labor muy importante pues debe en estas dobles cuerdas, hacer sonar ambas voces con trémolo sin que se pierda la que está quieta mientras se realizan las dinámicas planteadas. Hay una parte de la obra en la que se usa una progresión descendente en cuerdas separadas por lo que la mano derecha debe estar constantemente haciendo saltos y además en esta sección se pide un acelerando. El intérprete debe estudiar con mucha conciencia tratando siempre de ser muy preciso.

Obras con pasajes veloces

Dentro de las obras que tienen pasajes veloces, encontramos estas cuatro obras: *Estudio de acordes, Marionetas de cartón, Tango en mí y Pantaleón*, en las cuales aparecen pasajes en semicorcheas, tresillos y seisillos de semicorchea.

Generalmente estos pasajes se dan melódicamente con escalas cromáticas, escalas diatónicas, progresiones o arpeggios. Estas pueden llevarse a cabo con recursos como las ligaduras, digitación especial mano derecha (alza púa, contra púa, direccionalidades irregulares, sweep picking) o digitaciones especiales para la mano izquierda.

Precisión y disociación

Alegría caribe, Caballito azul, Estudio electrónico # 1, ¡Que sí!, Suite percusiva, La suavcita, Atardecer en San Andrés, Chotís, Adaptación sobre el estudio N° 4 [Paráfrasis de Vaivén o Maryori].

Estas obras se agruparon aquí porque requieren de un estudio riguroso en cuanto a la precisión y a la disociación²¹ de su interpretación en momentos específicos de la música.

En *Alegría caribe* además de lo que ya se ha dicho con respecto a la conciencia del pulso, se suma la precisión al momento de grabar y disociar entre manos y pies para el uso del pedal loop; mientras transcurre la obra, se deben hacer en algunos momentos específicos otros procedimientos con el pedal.

Por su parte, *Caballito azul* plantea momentos en los que hay que tocar con armónicos e inmediatamente después con el pulgar haciendo el eco de lo que acaba de sonar; en otro momento hay que guardar el plectro muy ágilmente entre la palma de la mano derecha y el dedo medio para poder tener disponibles los dedos pulgar, índice y anular, esto con el fin de generar una sonoridad cercana al charango; en otra ocasión el intérprete debe seguir tocando con la mano derecha mientras hace percusión en el aro inferior de la bandola con la otra mano; a esto se suma la voz cantada con un texto específico y en otro momento el silbido.

En el *Estudio electrónico* aparece nuevamente esta combinación de tocar las cuerdas y percusión en el aro inferior izquierdo, pero esta vez haciendo armónicos naturales a dobles cuerdas justo antes de la percusión (que va siempre en los tiempos dos y cuatro del compás); es necesario estudiar mucho la precisión de los materiales acumulativos pues al repetirse se evidencia que si no se hacen igual, los saltos propuestos en la última parte son delicados pues tanto la mano derecha como la izquierda deben llegar precisas a las notas que deben tocar; se suman a estos elementos el “beat box”, el siseo y la percusión con el pie. Esta obra puede tocarse de pie con el instrumento conectado por línea, pero es importante contar también con un micrófono de diadema para no tener inconvenientes con la amplificación del sonido de la voz.

¡Que sí! está construida a partir del desplazamiento de acentos en una escala que va bajando mientras se hace en el bajo un patrón rítmico característico de la cumbia. Presenta además en la última parte unos golpes que deben darse en la tapa delantera del instrumento con los nudillos de los dedos de la mano derecha. Después de los últimos golpes que se toquen hay que llegar a tocar

²¹ Se utilizan estos dos términos pues las obras contienen un componente grande de saltos y algunas requieren de una disociación a la cual el intérprete de la bandola no está acostumbrado.

con plectro y dedo anular lo más corto y preciso posible las figuras escritas, para cerrar la obra de una manera contundente.

En cada uno de los movimientos de la *Suite percusiva* hay momentos especiales en los que se requiere disociación y precisión. En *Zambumbia* (I mov.) cuando aparece el efecto de marrana, hay que cambiar la manera de sujetar el plectro y después de exponer el tema de la marrana, hay que combinar el efecto de escobilla (realizado con la mano izquierda deslizándola sobre las cuerdas en el diapason) con el toque del dedo anular en el puente y con el efecto de lija. En *Lira* (III mov.) por ejemplo hay que familiarizarse con el lápiz para poder hacer una interpretación precisa de la pieza. Más adelante hay que hacer unos redobles mientras se pisan unas notas específicas con la mano izquierda.

Elementos como los mencionados muestran la necesidad de hacer un estudio riguroso de estas obras en estos momentos específicos, pues requieren mucha atención, precisión y disociación.

3.6. Tabla recopilatoria de obras y elementos contrastados

En la siguiente tabla se reúnen cada uno de los elementos trabajados (nombre, género, tonalidad, aspectos técnicos y forma de cada una de las obras) con el ánimo de presentar la información mencionada anteriormente de una manera más condensada.

Nº	Obra	Géneros musicales	Tonalidad	Aspectos técnicos	Forma
1	<i>Estudio de acordes</i>	Choro	Am	Acordes registro agudo, medio y grave, glissando, notas fantasma, efectos percusivos cuerdas tapadas, pizzicato mano derecha.	II: Introducción, parte A, parte B :II coda
2	<i>Huayno</i>	Huayno	Em	Scordatura en el tercer orden (afinado en Sol, un tono abajo de la afinación convencional). -Uso de notas sobreagudas en la melodía. -Acordes abiertos de cinco sonidos, aprovechando el recurso que dan los órdenes de cuerdas al aire (5tas, 4tas, 3ras, 2das y 1eras). -Pedal en la nota Si, (quinta cuerda al aire). -Dobles cuerdas, glissando. -Melodía en arpeggios y por grado conjunto.	II: Parte A, parte B :II re-exposición parte A y coda

3	<i>Tango en mí</i>	Tango	Em / E	<p>-Acordes en el registro grave del instrumento en diferentes inversiones.</p> <p>-Contrapunto a dos voces, melodía en el registro agudo mientras se acompaña con cuerdas al aire en el registro medio y grave, acordes suspendidos.</p> <p>-Acordes mayores en el registro grave en diferentes inversiones, uso de glissando, efectos de percusión, transparencias, notas fantasma, apoyaturas.</p>	II: Introducción, parte A, parte B :II
4	Estudio electrónico # 1	Estudio, electroacústica minimalista	F#m	<p>-Uso de armónicos naturales en trastes VII y XII hechos a dobles cuerdas.</p> <p>-Percusión sobre el aro izquierdo inferior de la caja del instrumento.</p> <p>-Imitación del efecto delay por medio de una nota pedal tocada en pizzicato y con la ayuda de dinámicas. Registro agudo, medio y grave del instrumento.</p> <p>-Acompañamiento con bajo y acordes, percusión tapando las cuerdas con la mano izquierda. Segundas menores melódicas.</p> <p>-Melodía tiempos fuertes registro agudo y medio del instrumento mientras se acompaña con el registro grave, bajo y acordes.</p> <p>-En el Da capo se incorpora la voz haciendo (beatbox), siseo con la boca y se hace percusión con el pie llevando el pulso como si fuera un bombo.</p>	II: Introducción, parte A, puente, parte B :II
5	<i>¡Que sí!</i>	Cumbia boliviana	Dm, Re dórico	<p>-Percusiones sobre la tapa delantera del instrumento.</p> <p>-Toque sobre las cuerdas tapadas con la mano izquierda (efecto percusivo).</p> <p>-Improvisaciones escritas,</p>	II: Introducción (realizada con el letmotiv o promenade), parte A, improvisación

				<p>notas fantasma, polirritmia y uso de acordes.</p> <p>-Toque con plectro y dedo anular en cuerdas distantes.</p> <p>-Acentos en tiempos débiles y ligaduras</p>	<p>1, puente (leitmotiv o promenade), improvisación</p> <p>2, puente (leitmotiv o promenade), improvisación</p> <p>3, puente (leitmotiv o promenade), A' y coda :II</p>
6	<i>Alegría caribe</i>	Champeta	G	<p>-Acordes.</p> <p>-Apagadores de mano izquierda.</p> <p>-Melodía por grado conjunto y arpeggios.</p> <p>-Transparencias, apoyaturas, ligaduras.</p> <p>-Percusiones en el puente, percusiones tocando con el plectro de manera convencional pero con las cuerdas tapadas con la mano izquierda, percusión en tapa delantera.</p> <p>-Uso de pedal (loop station).</p> <p>-Coordinación, exploración e interacción del cuerpo con el instrumento y con la música de otras maneras a las habituales.</p> <p>-Toque en el Arpa II de la bandola.</p>	<p>II:</p> <p>Introducción, parte A :II</p> <p>puente, parte A y coda.</p> <p>Percusión de introducción desde el pedal, parte A con percusión grabada, grabación puente improvisatorio, improvisación rítmica, parte A, parte A con grabación de pedal loop, coda.</p>
7	<i>Suite percusiva en 4 movimientos</i>	I. <i>Zambumbi</i> a N/A	N/A	<p>-Barrido o sweep picking.</p> <p>-Efecto de lija (adaptado del efecto de lija del violín).</p> <p>-Marrana (plectro deslizado sobre los trastes entre órdenes 3 y 4).</p> <p>-Escobillas realizadas por medio del uso de la mano izquierda deslizada sobre las cuerdas (ascendente y descendente).</p>	II A, B, A II
		II. <i>Timbaleta</i> N/A	N/A	<p>-Percusión en diferentes lugares del instrumento: Tapa trasera, aro, mástil, tiracuerdas, clavijero (parte trasera de la cabeza de la</p>	II Sección A, sección B, puente, sección B' y coda II

				bandola). -Toque con palma de la mano, dedos y uñas de ambas manos. -Uso del instrumento de manera no convencional. -Grafía en cinco líneas (dos sistemas diferentes) clave de percusión.	
		III. <i>Lira</i> N/A	Fm	Técnicas extendidas como: -Toque percusivo con lápiz como baqueta -Toque en el arpa II de la bandola. -Redoble sobre primera cuerda con digitaciones en mano izquierda.	II Introducción, tema A, tema B, tema A y coda II
		IV. <i>Gamelán criollo</i> N/A	N/A	-Bandola semipreparada o con preparación semipermanente. -Toque con mano alzada, plumadas irregulares. -Stacato de mano izquierda, notas fantasma. -Sweep picking -Toque sin plectro (dedo índice de ambas manos).	II Leitmotiv, respuesta en quinto orden de cuerdas, leitmotiv, respuesta en cuarto y tercer orden, leitmotiv, respuesta diferente en cuarto y tercer orden, interacción de segundo y primer orden, leitmotiv, respuesta en segundo y primer orden, coda II
8	<i>Caballito azul</i>	Huayno	Em	-Scordatura no convencional (tercer orden en Sol). -Percusiones y acordes. -Voz cantada y silbido. -Trabajo de disociación. -Armónicos, glissando, toques con pulgar, guardar el plectro en la palma de la mano derecha con ayuda del dedo medio para luego tocar con los dedos pulgar, índice y anular.	II Estrofa cantada, interludio, estrofa, coro, estrofa, coro y coda II

9	<i>Marionetas de cartón</i>	Guaracha	Dm / Em	-Exploración de los diferentes registros del instrumento, agudo, medio, grave. -Dobles cuerdas, pregunta y respuesta entre agudos y graves, acordes, escalas y arpeggios. - Armónicos naturales. - Modulaciones.	II Introducción, estrofa, coro, coro modulado, intro, estrofa, coro, coda II
10	<i>La suavecita</i>	Contradanza	G	-Exploración de los diferentes registros del instrumento, agudo, medio, grave. -Dobles cuerdas, pregunta y respuesta entre agudos y graves, acordes, escalas y arpeggios. -Armónicos naturales. - Modulaciones.	II Introducción, tema, variaciones y coda II
11	Suite campesina en seis movimientos.	II. <i>Atardecer en San Andrés, Vals</i>	G	-Plumadas irregulares. -Saltos entre melodía y acompañamiento. -Uso de notas pedales. -La pieza hace uso de negras y tresillos, como figuras recurrentes y características, y su melodía está compuesta por arpeggios (notas del acorde) y escalas en grado conjunto.	II A, B, A, B, A II
		V. <i>Chotis Chotis</i>	D / G	-Toque pizzicato y metálico (sul ponticello). -Armónicos naturales. -Acordes de 3, 4 y 5 sonidos. -Glissando. -Cambio de octava de la melodía.	II:A, A', A'' :II coda
12	<i>Adaptación sobre el Estudio N° 4 [Paráfrasis sobre Vaivén o Maryori]</i>	Danza zuliana	Dm / Bb / D	-Mordente. -Cambios de registro en la melodía. -Apoyaturas. -Cuatrillos de corchea en el 6/8. -Dobles cuerdas. -Adelanto en la armonía y la melodía, acordes de tres sonidos simultáneos. -Dos voces todo el tiempo, uso de arpeggios de la armonía, grado conjunto, acompañamiento de la	II Introducción parte B, cadencia Fabián Forero parte A, parte B, versión William Posada II: parte A, parte B :II y coda

				melodía con notas pedales, uso de retardos, y armónicos como efecto de color. - “Apoyando” del anular.	
13	<i>Estudio N° 11</i>	N/A Música contemporánea	N/A	-Dobles cuerdas. -Uso de armónicos, glissando como recurso expresivo para la interpretación, sforzando, armónicos. -Arpeggios haciendo uso de todas las cuerdas del instrumento. -Progresiones melódicas, articulaciones y dinámicas.	II Exposición del tema principal, desarrollo, reexposición y coda II
14	<i>Pantaleón</i>	Tango urbano	Gm	-Power chords. -Melodías diseñadas por intervalos de cuartas y quintas. -Percusiones, rasgueos, glissando, acelerando y acentos. -Notas fantasma.	II : Introducción, Parte A, :II Puente, Parte B (Sección de improvisación escrita), Parte C (arpeggios 3,3,2, Parte A' (reexposición) y Coda II
15	<i>Lejanía</i>	Vals	A/D	-Uso de un registro amplio del instrumento. -Melodía y acompañamiento. -Pedales. -Direccionalidades diversas del plectro. -Tocar con plectro y anular. -Pisar con diferentes dedos de la mano izquierda en el mismo traste y en cuerdas consecutivas. -Cambios de color. -Cambios de tempo.	II A, A' II : B :II C, C' II

Tabla 3: Información sobre las obras. Elaboración propia.

Capítulo 4

Creando y recreando

En este capítulo se desarrollan temáticas alusivas a la creación musical, la interpretación y la puesta en escena, como componentes fundamentales que transversalizan la totalidad de esta propuesta para bandola sola, y que hacen confluir el acto compositivo, la ejecución instrumental y la presentación musical en un momento y lugar específicos.

En primer lugar, se hablará del proceso de algunas composiciones realizadas para este trabajo a partir de ideas técnicas y musicales (*Tango en mí*, y *Cercanía*); igualmente, se presentará el análisis de una versión realizada por Oriana Medina (*Lejanía* de Luis Enrique Nieto), esto con el fin de enriquecer las miradas hacia la realización de versiones para la bandola sola. Dichas obras se exponen a modo de estudio de caso. En segunda instancia, se propone una mirada desde el músico como intérprete donde se muestran algunas características interpretativas de algunos de los referentes más importantes de la bandola a nivel nacional y algunas reflexiones sobre la interpretación musical. Por último, se presentan observaciones sobre la puesta en escena, la duración del concierto y los momentos que se quieren lograr, representados en un gráfico, el nombre de las obras, los elementos extramusicales que las van a acompañar y el “rider” técnico para el espectáculo.

1. Composición

Las obras resultantes de este proceso de investigación-creación han sido elaboradas a partir de búsquedas estéticas y técnicas específicas, en donde, por medio de elementos como: acordes en el registro grave del instrumento; uso de técnicas extendidas que ayudan a utilizar el instrumento de maneras diferentes a las convencionales; análisis, estudio y uso de géneros latinoamericanos; imitación de recursos electrónicos como el “delay” (eco sonoro); empleo de la variación e improvisación; uso de modos y escalas específicas; contrapunto; rearmonizaciones; articulaciones. En suma, diversos elementos que apoyan la creación musical y que generan otras sonoridades para el instrumento.

Para mí la música (composición) puede surgir a partir de ideas, propiamente musicales (por una combinación de sonidos –algún procedimiento armónico, melódico, una escala específica–, por alguna célula rítmica que se quiera trabajar, por un hecho técnico que se quiera abordar, entre otros). O por elementos e ideas extramusicales como una historia, un nombre, un acontecimiento particular, un homenaje, una sensación... estas motivaciones

casi siempre van de la mano y son complementarias, pero no tienen que estar presentes ambas.

A continuación, a manera de estudio de caso, se muestra una de las obras realizadas, la idea generadora y el desarrollo de esta.

Tango en mí

En esta obra la idea generadora (hecho técnico) fue el uso de acordes en el registro grave del instrumento (sexto, quinto y cuarto orden de cuerdas). La búsqueda de inversiones de estos y su sonoridad, llevó a aplicarlos a un género latinoamericano, (el cual fue fundamental para dar forma a la composición). El título de la obra desempeña un papel relevante, pues guio las tonalidades por las que pasa este tango; además da cuenta de mi manera de percibir este género, reapropiando lo que he investigado, escuchando, leyendo y tocando tangos rioplatenses.

Es así como aparece ese tango arrabalero de burdel, con los acordes iniciales de notas cortas y acentos, que usa el glissando como una de sus características principales, pero también aparece ese tango contrapuntístico, de efectos percusivos, de segundas menores, de cantos en el bajo, elementos típicos del tango de Piazzolla.

La obra cuenta con una introducción de 4 compases, una parte A de 16 compases y una parte B de 12 compases.

Cifra indicadora de compás, progresiones armónicas utilizadas y forma:

Cifra de compás: 4/4

Introducción: Em (mi menor)

II i, V/V, iv, V7, i **II**

Parte A: Em (mi menor)

II: i, ii°, V7, i, V7/iv, iv, i, ii°, V7, i, V7/iv, iv, i, ii°, V7, i **:II**

Parte B: E (Mi mayor)

II: I, ii, V7, I, V7/vi, vi, IV, vii°/V, I6/4 (Cadencial), vii°/IV, vii°/ii, IV, V7, I **:II DC**

Acordes en el registro grave del instrumento e inversiones utilizadas:

Parte menor:

Em (mi menor)

$i \quad \overset{6}{4}$ $i \quad \overset{6}{4}$



Ejemplo 43. Acordes registro grave en primera y segunda inversión.
Elaboración propia.

Am: (La menor)

B7/A o D# dim/A: (Si siete o Re sostenido disminuido con bajo en La)

iv $V2$ $vii^\circ \quad \overset{6}{4}$



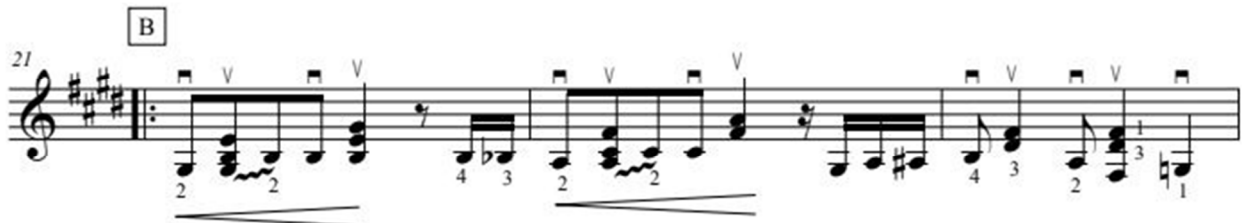
Ejemplo 44. Compás 3. Elaboración propia.

Parte Mayor:

E: (Mi mayor)

F#m: Fa sostenido menor B7: Si siete

$I \quad \overset{6}{4}$ $I \quad \overset{6}{4}$ $ii \quad \overset{6}{4}$ $V7$



Ejemplo 45. Parte mayor. Elaboración propia.

Contrapunto a dos voces, pregunta respuesta.

Momento 1



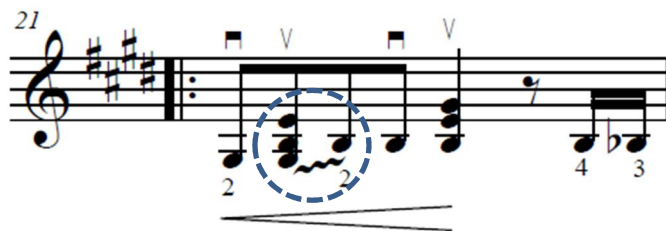
Ejemplo 46. Contrapunto a dos voces. Elaboración propia.

Momento 2, con ligadura articulación de mano izquierda



Ejemplo 47. Articulación mano izquierda. Elaboración propia.

Glissando



Ejemplo 48. Glissando. Elaboración propia.

Disonancia, segunda menor.



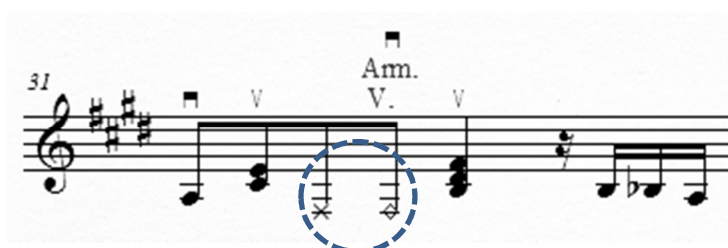
Ejemplo 49. Segunda menor. Elaboración propia.

Efectos de percusión: Cuerdas tapadas, plectro sobre puente.



Ejemplo 50. Percusiones. Elaboración propia.

Nota fantasma y armónicos.



Ejemplo 51. Nota fantasma y armónicos. Elaboración propia.

1.1. Análisis de una obra, adaptación para bandola sola y composición de una obra derivada

Entre las versiones y adaptaciones de obras tenidas en cuenta para este trabajo, encontramos música de diferentes países y géneros latinoamericanos como Cuba, Colombia, Ecuador, Venezuela, Bolivia, Brasil y Uruguay. Se incorporaron versiones y composiciones realizadas por otros artistas para tener más riqueza y diversidad al momento del montaje y la puesta en escena, además de ampliar y diversificar el panorama de recursos e ideas interpretativas. El instrumento abordado bajo la mirada de la bandola sola propone una serie de retos para el arreglista en los cuales hay que tomar decisiones desde diferentes frentes: desde lo técnico; lo interpretativo; lo musical (tonalidad que ayude a la comodidad o a la sonoridad deseada, exploración de diferentes registros, modulaciones, rearmarmonizaciones); lo que se quiere lograr en la puesta en escena; el resultado sonoro esperado; desde el impacto que se quiere generar en el público; desde pensar en el instrumento con el que se va a interpretar; para quién se escribe. Estos y otros elementos pueden estar presentes cuando se realiza este tipo de trabajo (adaptación) y ayudan a tomar decisiones según el resultado que se quiere.

Como aporte a lo anterior se incluye el análisis de una versión del vals *Lejanía* de Luis Enrique Nieto, realizada por Oriana Medina, en la que se presentan

recursos técnicos y expresivos como arpeggios, notas agregadas, notas de paso, bordaduras, retardos, resoluciones cromáticas, pedales, acompañamientos típicos del vals, movimientos oblicuos de las voces, utilización del trémolo, uso de otros registros que proporcionan variedad en el timbre, la altura, los cambios de tempo, el uso de cambios de color, y articulaciones características y comunes del género.

El trabajo que se hizo tuvo como objetivo componer una obra con rasgos similares al vals analizado, donde se exploraron y expusieron algunos de los elementos propuestos en la observación llevada a cabo; por ello, se tuvieron en cuenta algunos aspectos musicales como las texturas, progresiones armónicas, giros melódicos característicos y el contrapunto, entre otros elementos que fueron vitales para la composición de la obra derivada.

1.1.1. Análisis armónico y formal del vals *Lejanía*

Parte A– 32 compases

Tonalidad: A (La mayor)

Está compuesta por 4 frases de 8 compases cada una, distribuidas así:

Frase 1 (a) -

Tónica —————> Dominante



Ejemplo 52. Frase 1 parte A. Elaboración propia.

Frase 2 (b) -

Dominante —————> Tónica



Ejemplo 53. Frase 2 parte A. Elaboración propia.

Frase 3 (a') - Reexposición

Tonización a Bm (Si menor) ii. cc 20 al 24

Tónica → Dominante del ii → ii



Ejemplo 54. Frase 3 parte A. Elaboración propia.

Frase 4 (c)

Subdominante-Dominante-Tónica → Dominante → Tónica



Ejemplo 55. Frase 4 parte A. Elaboración propia.

Parte B – 16 compases

Tonalidad: A (La mayor)

Está compuesta por 4 frases de 4 compases cada una distribuidas así:

Frase 1 (a) -

Tónica → Dominante → Tónica



Ejemplo 56. Frase 1 parte B. Elaboración propia.

Parte C – 32 compases

Tonalidad: D (Re mayor)

Está compuesta por 4 frases de 8 compases cada una distribuidas así:

Frase 1 (a) -

Dominante → Tónica →

51 C

→ iv → Dominante

56

Ejemplo 60. Frase 1 parte C. Elaboración propia.

Frase 2 (b) -

IV ii Dominante → ii Dom. Tónica

Ejemplo 61. Frase 2 parte C. Elaboración propia.

Frase 3 (a') - Reexposición

Tónica → Tonización a Em (Mi menor)
Dom. del ii → ii (Tónica)

Ejemplo 62. Frase 3 parte C. Elaboración propia.

Frase 4 (c)

ii Subdom. -Tónica —————> Subdom. – Dominante-T D



Ejemplo 63. Frase 4 parte C. Elaboración propia.

1.1.2. Elementos característicos encontrados en la composición

Desde lo melódico

El uso de estos recursos va a ser muy importante. Presenta características recurrentes de arpeggios, notas agregadas, notas de paso, bordaduras, retardos, anacrusas por aproximación cromática, resoluciones cromáticas y pedales en toda la pieza.

*Anacrusas por aproximación cromática:

(cc 16) parte A



Ejemplo 64. Aproximación cromática 1. Elaboración propia.

(cc 33) parte B



Ejemplo 65. Aproximación cromática 2. Elaboración propia.

(cc 51) parte C



Ejemplo 66. Aproximación cromática 3. Elaboración propia.

Ornamentaciones utilizadas. Notas de paso o notas agregadas, retardos, bordaduras y suspensiones.

Las ornamentaciones de las melodías son observadas con base en las principales funciones armónicas (tónica, subdominante y dominante):

-En la tónica encontramos un uso recurrente de la sexta del acorde, la séptima mayor y la novena que pueden ser vistas como notas agregadas o como notas de paso.

-En la dominante encontramos el uso de la sexta o la trecena del acorde, cuarta aumentada que funciona como un retardo, aparece también un acorde de cuarta suspendida, novena que puede verse como una bordadura o una nota de paso.

-Y desde la subdominante se pueden ver segundas aumentadas con respecto al acorde, que cumplen un papel de bordadura; o novenas como notas de paso y uso de mixtura modal.

Algunos ejemplos:

Retardo: (cc 10)



Ejemplo 67. Retardo. Elaboración propia.

Notas agregadas: (cc 4)



Ejemplo 68. Notas agregadas. Elaboración propia.

Nota de paso: (cc 9)



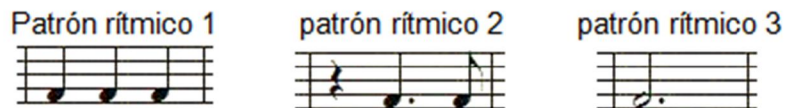
Ejemplo 69. Notas de paso. Elaboración propia.

Bordadura (cc 73)



Ejemplo 70. Bordadura. Elaboración propia.

Patrones rítmicos característicos y recurrentes de la melodía:



Ejemplo 71. Patrones rítmicos melodía. Elaboración propia.

1.1.3. Recursos importantes empleados en la versión

La versión propuesta por Medina utiliza herramientas texturales muy variadas e interesantes que se tuvieron en cuenta al realizar la composición.

*Acompañamiento típico de vals, (1, 2, 3) que da la sensación de melodía con acompañamiento, llevado a cabo cuando la melodía tiene una blanca con puntillo.

(cc 5)



Ejemplo 72. Acompañamiento 1. Elaboración propia.

o tres negras en la melodía (cc 17) menos común.



Ejemplo 73. Acompañamiento 2. Elaboración propia.

*Bajos complementarios que no coinciden rítmicamente con el patrón rítmico de la melodía en tiempos 1 y 3.

Ejemplo patrón rítmico 2. Melodía. (cc 4)



Ejemplo 74. Acompañamiento 3. Elaboración propia.

*Movimiento oblicuo de las voces por medio de notas pedales en la segunda voz, ya sea con movimiento rítmico o no:

(cc 9)



Ejemplo 75. Movimiento oblicuo 1. Elaboración propia.

(cc 52)



Ejemplo 76. Movimiento oblicuo 2. Elaboración propia.

o dejando sonar la nota mientras la melodía canta

(cc 77)



Ejemplo 77. Movimiento oblicuo 3. Elaboración propia.

*Utilización del trémolo como recurso expresivo y exposición del tema una octava más arriba en algunas repeticiones para generar variedad en timbre, altura, técnica e interpretación.

(cc 1) segunda vez. Trémolo y octava arriba



Ejemplo 78. Trémolo y octava arriba. Elaboración propia.

En el (cc 68) Octava arriba las dos veces, funciona como variación del cc 52, Inicio parte C

(cc 52)



Ejemplo 79. Inicio parte C. Elaboración propia.

Variación en la reexposición del tema una octava arriba

(cc 68)



Ejemplo 80. Reexposición del tema parte C. Elaboración propia.

(cc 76) segunda vez. Trémolo misma octava.



Ejemplo 81. Trémolo como variación. Elaboración propia.

*Movimiento oblicuo pero esta vez aprovechando la quietud de la melodía; la segunda voz se mueve.

(cc 35) parte B.



Ejemplo 82. Pedal nota aguda 1. Elaboración propia.

*Melodía en un registro más grave (registro medio y bajo del instrumento), acompañamiento con pedal de nota aguda. Ritmo complementario con patrón rítmico 1.

(cc 45 a 47) parte B



Ejemplo 83. Pedal nota aguda 2. Elaboración propia.

-Los cambios de tempo, uso de ritardando, acelerando, tenuto y colores usados en su interpretación son muy bien logrados y serán tenidos en cuenta a la hora de interpretar esta obra y la obra creada a partir de este análisis.

-La tonalidad escogida es apropiada pues la bandola tiene cuerdas que sin pisar (al aire) suenan en notas de las tonalidades en las que la pieza está, por las que toniza y modula. Es decir:

Si las cuerdas al aire de la bandola andina colombiana afinada en Do (C) son:



Ejemplo 84. Cuerdas al aire de la bandola. Elaboración propia.

Las tonalidades en las que está y por las que se mueve son:

A (La mayor), Bm (Si menor), D (Re mayor) y Em (Mi menor).

De todos los elementos mencionados anteriormente se tomaron algunos para la creación de la obra derivada, entre ellos se destacan: el uso de los patrones rítmicos 1 y 3, el recurso textural de melodía con acompañamiento, el contrapunto, las variaciones al repetir, el cambio de octava, el uso de arpeggios, el recurso orquestal de usar un acompañamiento más agudo que la melodía, el uso de pedales, el movimiento oblicuo y contrario en las voces, la implementación de tonizaciones y la mixtura modal.

Al final de este documento se anexa la transcripción de la obra de Luis E. Nieto en la versión de Oriana Medina y la composición realizada.

Quise tomar del análisis armónico la forma particular de la pieza –nótese que la parte A y la parte C están construidas de una manera similar–. En ambas se aprecia que se usa la tonización al segundo grado de la tonalidad en la que está cada parte. De esta manera para A (La mayor) sería Bm (Si menor) y para D (Re mayor) es Em (Mi menor).

También utilicé la extensión de la obra en cuanto a cantidad de compases por parte y número de partes; así la composición derivada queda con tres partes, la primera de 32 compases, la segunda de 16 y la tercera de 32, tal cual lo presenta Luis E. Nieto en este vals. Dicha extensión quise titularla *Cercanía* para enfatizar su relación, pues representa ese acercamiento y observación minucioso a la obra de Nieto y a la versión e interpretación de Medina.

Otro elemento que quise conservar fueron las relaciones de tonalidad y modulación que propone Nieto, pero esta vez partiendo desde otra tonalidad; así, la parte A y B de la nueva obra están en E (Mi mayor) y la parte C está en A (La mayor): una cuarta arriba.

Este análisis aporta a mi trabajo ampliamente y desde diferentes perspectivas; una de ellas es la elaboración de una obra nueva en un estilo específico utilizando algunas de las técnicas y herramientas observadas. Por otra parte, enriquece y fortalece el repertorio que se interpretará en el recital de grado. Igualmente, genera nuevas inquietudes y retos con el instrumento y me ayuda a mirar, analizar, estudiar e interpretar lo realizado por otros protagonistas de la bandola sola. Esto me ha permitido conocer y desarrollar otras maneras de concebir el instrumento. Por último, la observación de esta obra me ha ayudado a seguir estudiando y aprendiendo de la infinidad de posibilidades que tiene la música si se mira con imaginación: “Una nota puede ser tan pequeña como un alfiler, o tan grande como el mundo; depende de tu imaginación.” (Thelonius Monk en Bianchi y Pitacco, 2012, p. 45).

2. Interpretación – El intérprete como investigados musical

En esta sección plantearemos diversos aspectos sobre la interpretación de la bandola sola en actuaciones en vivo, grabaciones de estudio, caseras y de campo. También, el uso de recursos técnicos idiomáticos en el instrumento, empleo de técnicas extendidas y otros recursos como el uso de pedales loop. Hablaremos también de aspectos performáticos específicos de este proyecto como interacción con videos pregrabados, uso de bandola con preparación semipermanente²², uso de micrófono para la voz, aspectos referidos a la interacción con luces y microfonería especial.

Empecemos, las primeras preguntas que voy a plantear son ¿cómo siento la música que estoy interpretando?, ¿qué quiero transmitir con mi música?, ¿qué ofrezco de nuevo en mi interpretación?, ¿cómo se llama mi propuesta creativa?, ¿cómo va a ser la puesta en escena?, ¿qué hace que mi propuesta artística sea llamativa para tener un público amplio y dar a conocer mi música?, ¿a qué tipo de público está dirigida?, ¿cómo convoco a las personas?, ¿qué espacio es el más adecuado para lo que quiero mostrar?, ¿cómo gestiono el espacio? Un aspecto que se resaltaré en esta mirada reflexiva a la interpretación va a ser la puesta en escena, (hecho que generalmente no es muy tenido en cuenta), como algo que puede ser pensado y preparado (igual que la música) para llegar a los resultados esperados.

El oficio del intérprete

Si cierro mis ojos y pienso en la bandola acude a mi memoria el año de 1999, el cual fue un momento muy importante para mí, pues tuve la oportunidad, (de la mano de mi maestra de música María Teresa del Niño Jesús Parra y gracias a la invitación de mi hermano, Germán Posada Estrada), de ingresar al grupo de Cuerdas y Voces de mi colegio, el *Liceo Comercial Aquilino Bedoya* en la ciudad de Pereira. La música se presentó como un sol en mi camino y tenía al lado una bandola. Desde ese momento y hasta ahora ella y la música han sido mi grata y feliz compañía y han posibilitado encuentros y experiencias inolvidables.

En este mismo año (1999) la profesora de música tenía un proyecto de grabación de un CD al cual me invitó a participar al lado de los otros amigos que llevaban mucho más tiempo en el proceso. En esa ocasión y por pensar que estaba muy nuevo no asistí, por lo cual mi profesora se molestó un poco, pero luego a partir de lo que me dijo, me enseñó la importancia de asumir un compromiso. Dos años después (2001) se hizo otro CD y además de participar en él tocando mi bandola, ella me puso el reto de interpretar la bandola solista que estaba escrita en una de las obras (*Corazón colombiano*, torbellino de

²² En este caso la bandola tendrá unos plectros entre las cuerdas que le proporcionan otro tipo de sonoridad. Se dice semipermanente, porque se pueden remover fácilmente del instrumento las cosas externas puestas en él.

Efraín Medina). Al comienzo pensé que no era el indicado para hacerlo, pues había otros músicos bandolistas más experimentados allí, pero asumí el reto e hice la grabación. Aún conservo el CD y cuando lo escucho recuerdo con cariño esta linda etapa de mi camino. Esta fue la primera experiencia grabando con mi bandola, en esta ocasión y desde siempre recuerdo a mi hermano Germán apoyándome y animándome a seguir realizando mis sueños. Fui muy privilegiado por contar con tanto apoyo y agradezco enormemente a mi colegio y a mi maestra querida por cruzar la música y la bandola en mi vida.

Para continuar quiero citar un libro sobre interpretación de bandola denominado *Entre cuerdas y recuerdos mi vida en la bandola* de mi profesor Fabián Forero Valderrama (2010), este libro es un recuento de su experiencia, musical, personal y artística como intérprete. En él propone una metodología de sistematización de experiencias, la cual

...resulta muy eficaz a la hora de reconstruir y acumular el aprendizaje que deja la experiencia personal y colectiva [...] Esta metodología se basa en el supuesto que las ideas, conceptos, tipos de práctica, conocimientos, datos, enfoques, circunstancias, percepciones y opiniones a los que nos vemos enfrentados en la vida cotidiana no solo no son irrelevantes, sino reconoce que en determinados momentos resultan trascendentales para una comprensión cabal de cómo se pusieron en juego los diferentes componentes y factores intervinientes en la experiencia y para poder proyectarla en nuevos procesos de transformación. (Arenas Monsalve, 2010, p. 11)

El autor del prólogo también recuerda que:

Las músicas andinas colombianas cuentan con una larga tradición de intérpretes que han ido construyendo en diversas regiones del país múltiples formas de ejecución, estéticas, sonoridades y poéticas que han hecho del tiple, la bandola y la guitarra instrumentos fundamentales en la diversa cultura musical colombiana. No obstante, mientras la guitarra cuenta con un sólido pasado y tradiciones técnicas consolidadas para adquirir la maestría en su ejecución, el tiple y la bandola aún no han logrado un nivel equiparable de sistematización, producción de materiales y unificación de lenguaje técnico. (Arenas Monsalve, 2010, p. 13)

La labor del intérprete no solo consiste en reflexionar sobre su quehacer sino también tener otros referentes con quién compartir sus experiencias, ilusiones y aciertos. Ejemplo de esto es el libro anteriormente mencionado donde Forero se refiere a bandolistas como Ernesto Sánchez, Fernando León, Diego Estrada y Jesús Zapata de quien escribe, y me permito referenciar extensamente puesto que es un ejemplo de características interpretativas, por cierto, vivas y fraternas, que para el autor son importantes. Se sintetizan así las ideas de Forero (2010):

A Jesús Zapata Builes gran músico, violinista y maravilloso bandolista aprendí a conocerlo a través de sus discos y de sus fabulosas y personalísimas interpretaciones. Gracias a su enorme creatividad y a la actitud con que asumió, principalmente desde lo académico, la interpretación de la bandola [...] le procuró a esta una sonoridad diferente y muy original, que intentaré describir y caracterizar, siempre instalado en el ejercicio de la audición²³.

- Es riguroso en la construcción de sonido que es, entre otras cosas, bellísimo. Su fraseo, como prestado del instrumento de arco, es muy expresivo, opulento, pero también muy lógico y coherente con lo interpretado.
- El trémolo suyo tiene mucho del batido español, con un control perfecto de las subdivisiones de las notas, pero conservando siempre la sensibilidad por el fraseo, y la sorpresa del tempo rubato. Nunca es rígido.
- Su virtuosismo es de una naturalidad sorprendente. Realiza proezas técnicas que, en su bandola, suenan sencillas y sin esfuerzo aparente al interpretarlas.
- Su coordinación de ambas manos es impecable, evidencia contundente de una técnica de ejecución depurada y muy inteligente. Por su sonoridad, se logra sentir el empleo permanente y alternativo tanto de la digitación diatónica, como de la cromática, sin apenas, probablemente separarlas.

De lo anterior podemos deducir la manera en la que otros instrumentos como el violín aportaron a la construcción del imaginario técnico y estético de la bandola. El intérprete es aquel que tiene una versión personal de la obra, la apropia y la hace suya. Es su deber escuchar atentamente y hacer una reflexión crítica de su interpretación y de la de otros; buscar una propuesta natural y honesta, estudiar a conciencia y poner mucha atención a los detalles, tener un conocimiento de lo que es idiomático para el instrumento, ser creativo y buscar innovar en su apuesta estética, sin perder de vista que la técnica está al servicio de la expresión. Él más que instrumentista es un músico, con un bagaje musical que puede poner al servicio de su manera de vivir y transmitir lo que construye.

Para seguir con este mismo autor (Forero 2010), revisaremos lo que este plantea acerca del bandolista Diego Estrada Montoya:

²³ El maestro Forero plantea que Jesús Zapata “consigue una simbiosis de la bandola y el violín. Es decir, como si su técnica y estilo interpretativo reunieran lo mejor de los dos instrumentos”. (Forero, 2010, p.30).

Diego Estrada hizo de la bandola un instrumento nuevo. Él iniciaría una nueva época para el instrumento. Su sonido era brillante y contundente: el volumen, el cuerpo y la calidad de sonido de su bandola eran, en su momento inéditos. Algunas de las características de su interpretación son:

- Claridad en el enunciado de las frases: su fraseo es emocional y afectivo. Su forma de presentar el discurso melódico es coherente. Se adapta cómodamente a las particularidades de la línea melódica de pasillos y bambucos. Toda la música que toca suena completamente idiomática y pareciera escrita para él.
- Invención y empleo singularísimo de efectos y artificios técnico-expresivos. Revolucionó la ejecución de la bandola mediante la búsqueda y estandarización de efectos no utilizados anteriormente en el instrumento. Además del vuelo creativo, su exploración se nutre con la transferencia de algunos recursos de otros instrumentos.
- Su propuesta ha inspirado a varias generaciones de bandolistas y músicos quienes han encontrado sentido a su proyecto de vida en la música, y han logrado que la bandola, poco a poco, vaya ganando un espacio importante en la escena musical contemporánea.

Otro de los referentes obligados es el bandolista Fernando León Rengifo de quien Forero (2010) enuncia las siguientes características:

- Virtuosismo con el instrumento y sabiduría musical. A pesar de educarse en una tradición centro europea participa también de la cultura secular del tiple, la bandola y la guitarra en nuestra tierra.
- Al estudiar violoncello incorporó diversos aspectos técnico-estéticos de este instrumento a la bandola andina.
- Sistematización de la técnica. Fernando León fue un autodidacta de la técnica de la bandola. En el proceso de construcción de su mecanismo de ejecución, echa mano de numerosos métodos para violín y otros instrumentos melódicos. La consolidación de un sistema coherente y lógico de digitación, a través del estudio de escalas, arpeggios, dobles cuerdas, y cambios de posición, lo apropia, de su experiencia y conocimiento del estudio de los instrumentos de cuerda frotada.
- Su mano derecha es impecable. En esta mano no se producen transferencias completas de la biomecánica de otras escuelas de estudio instrumental, sino abstracciones, reinterpretaciones y, en últimas, construcción, a partir de la experimentación; de movimientos aparentemente precisos y muy expresivos. Esto hace que, a través de su bandola, se empiece a evidenciar una intención de fraseo más conectada con sonoridades universales

que con la tradición de nuestros instrumentos de cuerda.

- Debido a que su formación como bandolista está indisolublemente ligada a su formación como músico, todas las versiones que ha escrito, desempeñaron un rol simbiótico con su crecimiento como instrumentista.
- Los hallazgos que a nivel de efectos y recursos que ha desarrollado en la bandola, están siempre presentes en sus versiones instrumentales, otorgando elementos nuevos.
- El diseño de sus versiones aporta al desarrollo del instrumento elementos de fraseo, de armonía, de la tímbrica, de las variaciones rítmicas en pasillos y bambucos, que ordenan el desempeño interpretativo y sistematizan una metodología del estudio y el ensayo de repertorios que van, con el tiempo, construyendo una actitud diferente en el músico bandolista.
- Instaló nuestras músicas andinas colombianas en lo académico, pero también, nuestro pensamiento musical, personal y colectivo, en una dimensión de dignidad, categoría y respeto por lo que hacemos.

Instalado en el ejercicio de la audición y la experiencia de compartir con Fabián Forero Valderrama como músico, fantástico arreglista, compositor y magnífico bandolista, quiero describir y caracterizar lo que a mi manera de ver ha legado a las maneras de concebir los instrumentos de cuerdas pulsadas.

- El músico del que hablo tiene una concepción y un pensamiento orquestal de la música, este hecho hace que ésta en sus manos, (ya sea al interpretarla o al concebirla y escribirla) obtenga otras alternativas sonoras.
- Calidad, potencia y proyección del sonido es otro de los aspectos que ha desarrollado y cultivado en sus interpretaciones.
- Su propuesta de música de cámara junto a agrupaciones como el Trío Pierrot u Opus 3 marcaron otros derroteros en la forma de concebir el trío andino colombiano, además de generar otros circuitos de circulación de las músicas latinoamericanas y la inclusión de músicas compuestas para formatos más grandes adaptadas al trío cómo la ópera *Carmen* de Georges Bizet.
- Cuando su bandola suena, se escucha con presencia, decisión y carácter, no es tímido al interpretarla pues sabe lo que quiere y necesita comunicar en cada momento de su interpretación.

- Utiliza recurrentemente recursos técnicos expresivos como ligaduras, tranquila, armónicos, dobles cuerdas, trémolo, glissando, uso de digitaciones diatónicas y cromáticas cambiando de una a otra sin inconvenientes. Su fraseo musical otorga un sentido particular a la música dependiendo de su carácter.
- La velocidad y agilidad al realizar arpeggios, escalas diatónicas y cromáticas, es muy bien lograda, se escuchan con fluidez, precisión y musicalidad. Se nota un dominio y conocimiento profundo de la música y el instrumento.

De todo lo anterior podemos concluir que hay una mirada crítica y sincera hacia los referentes de la bandola en Colombia y que para un intérprete es indispensable conocer, explorar y retomar el legado que han dejado estos grandes músicos en otros tiempos. Aspectos como la calidad del sonido y la inventiva a la hora de interpretar la música en el instrumento son fundamentales para consolidar un lenguaje propio y expresivo.

Para finalizar, cabe resaltar, la visión sobre la interpretación de la bandola solista que realiza el maestro Forero (2010), ésta ha constituido para él su debilidad y pasión.

Creo que esta faceta del intérprete (que, con su carácter, actitud y dominio técnico excepcional de su instrumento, se enfrenta, bien en solitario, o acompañado por una orquesta) propone retos expresivos y/o de mecanismos enormes, vive los límites del arte y alcanza unos niveles de conexión y plenitud material y espiritual, consigo mismo, y con lo que toca, imposibles de comparar con otro oficio o momento vital. (p. 114)

Una recomendación importante de Forero es la que dice: “Todo aquél que quiera llegar a dominar el arte de la interpretación de la bandola andina, por lo menos en sus repertorios colombianos tradicionales, debería escuchar a Diego Estrada con su *Morales Pino* tantas veces como le sea posible” (Forero, 2010, p. 62). De lo anterior se deduce que un buen intérprete es un excelente escucha; que reflexiva, crítica y creativamente decide contar desde su particularidad.

El intérprete tiene la misión de hacer ‘vivir’ una obra, de traducir los sentimientos que el texto hace nacer en él: cada fase de su labor está orientada hacia el momento único en que, confiando en sus posibilidades, entregará la música tal como es y como él la siente. Aunque se tratase de músicos que no tienen un contacto frecuente con el público, la música tiende hacia la más rica y fiel expresión posible y esta búsqueda debe ser el resorte permanente del trabajo cotidiano. (Hoppenot, 2005, p. 141)

En mi propuesta interpretativa tuve en cuenta músicas de raíz tradicional, urbanas y académicas realizadas por compositores latinoamericanos. Esto por la conexión entre música, territorio, identidad e interpretación. Ser un intérprete es también ser un viajero, un contador de historias y en este caso, esos relatos se narran desde una posición particular (las músicas regionales) y estas singularidades se vuelven plurales y colectivas. Cada compositor e intérprete escribe y toca desde lo que siente, y como dice William Ospina (2014):

Nadie en Latinoamérica se resigna a sentir que boleros, sones, mambos, corridos, rancheras, cumbias, paseos, porros, bambucos, pasillos, valsos, cuecas, zambas, milongas y tangos son algo ajeno, inventos de otros. Dado que la mayor parte de las canciones las escuchamos por primera vez en la temprana infancia, es lícito que al oírlas no las situemos en México o en Cuba, en Borinquen o en Colombia, en Ecuador o en Argentina, sino en esos otros países que son la niñez y la memoria, y que las vivamos como algo íntimo, más propio aún que la patria. (p. 20)

La bandola en el escenario

A través de la experiencia práctica como intérprete quiero proponer una puesta en escena creativa que vincule al público con el concierto, generando así un diálogo, entendiendo la posibilidad comunicativa de la música y los procesos de significación a los que da origen.

El repertorio elegido para el recital de grado ha sido resultado de un proceso investigativo autoetnográfico. Como se ha mencionado ampliamente, incluye obras compuestas por mí y de otros compositores y arreglistas, las cuales presentan diferentes estéticas, son de diferentes países y representan diversas miradas de Latinoamérica; su hilo conductor es la bandola sola. De igual modo, se cuenta con algunos géneros como el choro de Brasil, el huayno de Ecuador, el tango de Argentina, la guaracha de Uruguay, la contradanza de Cuba, la danza zuliana de Venezuela, músicas campesinas y de los andes de Colombia, músicas urbanas como la música electrónica y músicas desde las búsquedas académicas con una estética del siglo XX realizada por compositores latinoamericanos. Como nos recuerda Forero (2010) “no debemos encasillar a los intérpretes en escuelas pues estaremos echando por la borda un patrimonio valiosísimo que, aún relacionado con otros muy cercanos en Latinoamérica, nos hace diferentes, especiales y con algo muy potente que contar” (p. 62).

Considero muy importante interpretar la obra de otros compositores que han pensado la bandola como instrumento solo, pues es a partir de las múltiples miradas, que se genera una riqueza para el intérprete, para el resultado sonoro que se quiere proyectar en el recital y para el posicionamiento del instrumento. Adicionalmente, desarrollar este proyecto es fundamental para mí como músico porque, además de compartir la experiencia del concierto de grado, pude reflexionar sobre el proceso de montaje de este repertorio a través de una

autoetnografía que servirá como aporte metodológico y pedagógico. Ésta me aportó mucho al momento de tomar decisiones interpretativas y estéticas. La autoetnografía facilitó conocer y asumir una actitud crítica frente a la conceptualización artística y frente al ejercicio musical en el contexto social.

Se espera que los intérpretes de la bandola andina colombiana y de instrumentos de plectro puedan tener en esta propuesta un peldaño sobre el cual pararse para mirar más allá. Proponer un trabajo como este, realizado desde una universidad pública: Universidad de Antioquia, es un compromiso y una responsabilidad con lo que vamos construyendo y legando a los demás. La Facultad de Artes de esta institución, tiene una apuesta por este instrumento en su pensum, hecho que hace más pertinente este trabajo, pues hay estudiantes que están interesados en conocer el material. Soy egresado de esta universidad y pienso que lo público, como lo popular, es una construcción de todos; por esta razón estoy seguro que, haciendo visibles los repertorios propuestos y por medio de la recreación de las músicas de algunos países latinoamericanos, se van construyendo identidades y se va recreando la memoria viva de nuestros pueblos.

3. Puesta en escena

Existen diferentes maneras de abordar este aspecto; dependiendo del camino que se tome serán los resultados (similares o disimiles). La visión del productor o director es la que, en un gran porcentaje, determina el resultado final. Este director guía la experiencia del concierto hacia un lugar claro a donde la quiere conducir. Además de ello, las vivencias de las otras personas vinculadas al proyecto pueden enriquecer y dar cohesión a la propuesta. Hay que mencionar, además la importancia de contar con un equipo de trabajo, pues cuando se tiene la mirada de otros se enriquece el espectáculo. Tener un equipo interdisciplinario es una buena idea, pues cada uno puede aportar desde las diferentes disciplinas y saberes específicos a un propósito común. Desde mi experiencia puedo dar fe, que el trabajo en equipo es indispensable y que debe tener una comunicación efectiva y clara para que todo funcione, según lo que se espera.

Para la puesta en escena de esta propuesta artística decidí (en concordancia con lo mencionado anteriormente) conformar un equipo de apoyo creativo interdisciplinar que ha ayudado a lograr que la experiencia sea impactante y que transmita el mensaje potente de la bandola sola como una apuesta artística para muchas generaciones y que sigue latente y recreándose. La cual, quiero pensar, se proyecta hacia el futuro con una fuerza renovada.

Ahora bien, realizar un concierto de una hora con un mismo timbre instrumental y un mismo intérprete puede llegar a ser denso y pesado para el público, esta dificultad se puede equilibrar por medio de la creación de diferentes momentos contrastantes que le den variedad y sorpresa al concierto. Los elementos que

se plantean para tales propósitos son el repertorio empleado, la diversidad de géneros y lenguajes musicales, los distintos compositores, las versiones singulares, los diferentes elementos de la puesta en escena como luces, proyecciones, interacción con audios, escenografía y distribución espacial específica en la puesta en escena.

A continuación, se presenta una gráfica donde se muestra la duración del espectáculo y los diferentes momentos contrastantes pensados para éste. Es de resaltar que no solamente se tuvieron en cuenta los momentos del concierto y el ritmo del espectáculo, sino también la exigencia técnica para el concertista y la logística necesaria:

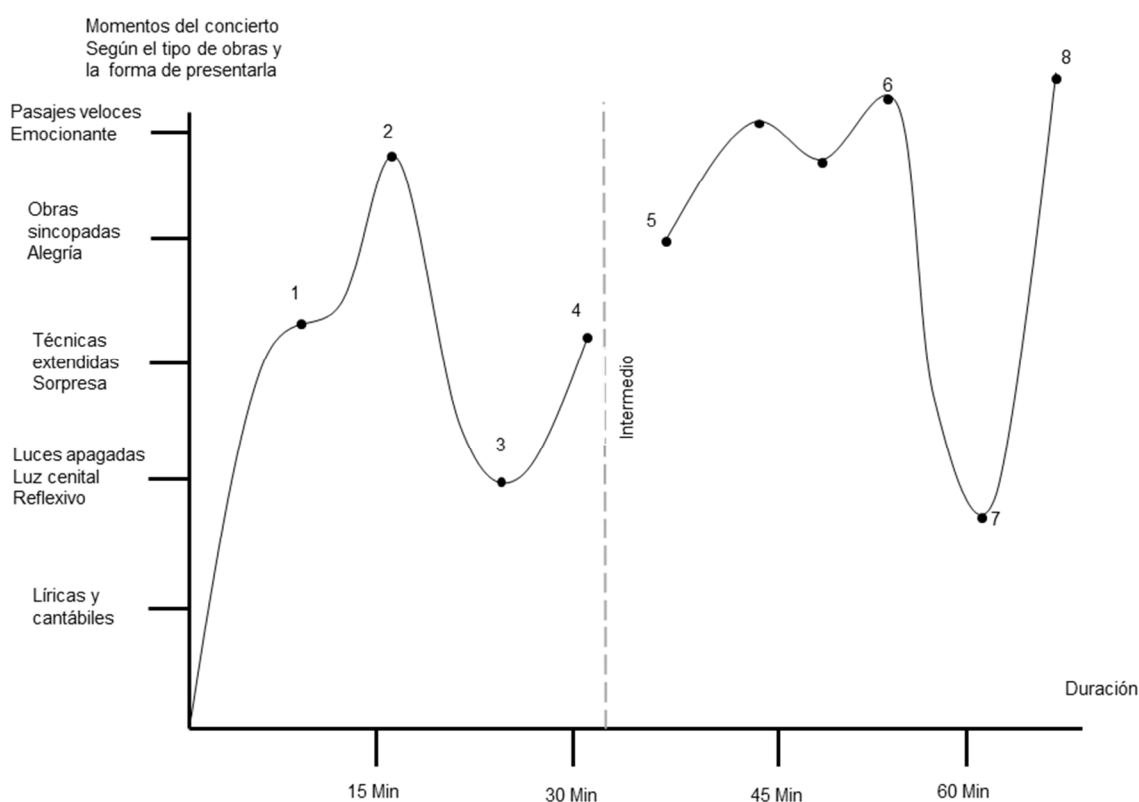


Imagen 35. Duración y momentos del espectáculo. Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se muestra el plan de desarrollo de la puesta en escena.

Bandola requerimientos especiales

Obras con scordatura:

Introducción de Álex Alvear²⁴ hablando del Huayno y la música andina latinoamericana

- *Huayno* - Instrumental
- *Caballito azul* – Canción – Imágenes y sonido de caballos relinchando

Bandola semipreparada:

- *Suite percusiva* – 4 movimientos –Imágenes de los instrumentos de percusión que se recrean en la bandola
 - I. “Zambumbia” – Otros toques
 - II. “Timbaleta” – Bandola boca abajo tocar sin plectro
 - III. “Lira” – Tocar con lápiz
 - IV. “Gamelán criollo” – Plectros entre las cuerdas

Bandola y loop station:

- *Alegría Caribe* – Champeta –Video clip realizado

Técnicas extendidas:

- *Pantaleón* – Proyección Video del compositor diciendo que la obra es un homenaje a Astor Piazzolla. (Imágenes de Piazzolla).

Interacción con grabaciones:

- *Marionetas de cartón* – Interacción con grabación antigua cantada por Doris Salas.

Contemporánea

- *Estudio n° 11* – Dos personajes, jugar con animación en vivo, juego de sombras.

En géneros latinoamericanos:

- *Estudio de acordes* – Choro – Pequeño video de una roda²⁵ de choro en Brasil.
- *Tango en mí* – Tango.
- *La suavécita* – Contradanza cubana, Imagen del compositor. (Manuel Saumel).
- *Suite campesina* (Video, Fernán Rojo²⁶ hablando de la música que ellos hacen, homenaje a cultores de la tradición oral).
 - II. “Atardecer en San Andrés” (Vals).
 - V. “Chotis” – Chotis.
- *Estudio n° 4 sobre Vaivén* – Danza zuliana – Video con imágenes del

²⁴ Músico ecuatoriano, autor y compositor de la canción.

²⁵ Su traducción al español sería rueda. Las rodas do choro en Brasil son reuniones de personas alrededor de la música brasilera específicamente los choros, en donde todo el mundo toca y canta.

²⁶ Es un músico que hace parte de la agrupación Aires del Campo de la vereda San Andrés en Girardota, Antioquia. Interpreta la guitarra.

estado Zulia - Venezuela.

- *Lejanía* – Vals – Imagen de la arreglista, imagen del compositor.
- *¡Que sí!* – Cumbia boliviana – Historia de donde sale la canción. Poner fragmento de la canción *Bolivia*, de Jorge Drexler.

Tocar de pie, interacción con el público:

- *Estudio electrónico # 1*.

Para la realización de la anterior puesta en escena (repertorio) se partió de varias premisas:

- a. La bandola debe estar amplificada todo el concierto (con micrófono externo o interno), dado que el teatro es muy amplio y un concierto de estas dimensiones no se puede concebir sin ser amplificado. Igualmente, los instrumentos de cuerdas pulsadas no tienen una amplia proyección sonora.
- b. Para las obras que son interpretadas de pie, en las que se hace uso del pedal o que requieren sonoridades especiales, se utilizará una bandola electroacústica pues ésta le permite mayor libertad de movimiento al intérprete y otras posibilidades sonoras.
- c. Se requieren varias bandolas porque hay obras que necesitan diferentes afinaciones, técnicas extendidas en las que se debe preparar el instrumento previamente, obras líricas y delicadas y porque se quiere generar sonoridades particulares (contrastantes); de acuerdo con ello, se precisa tener bandola acústica, bandola electroacústica, bandola preparada y bandola para scordaturas.
- d. El concierto se realizará en un escenario cerrado (teatro), se quiere dar a conocer esta propuesta académica con la intención de difundir esta manera de concebir la bandola andina colombiana.

A continuación, se presentan los requerimientos técnicos y una propuesta para el escenario:

Rider técnico

Instrumento / objeto	Especificaciones
Bases para instrumento x3	Especiales para bandola (Instrumento pequeño)
Base para micrófono	
Retornos	
Cajas directas x3	
Sillas sin brazos	
Micrófono de mano inalámbrico	
Micrófono de diadema con filtro pop	
Proyectores de video beam x3	
Pantalla para proyector x3	
Space player (Panasonic)	Proyector de video mapping de suelo
Máquina de humo	
Luces	
Escenografía	
Paneles para dividir el escenario	
Cámaras para proyectar en vivo	
Trípode de cámara	

Tabla 4. Rider. Fuente: Elaboración propia.

Instrumentos requeridos para el espectáculo (aportados por el artista):

Instrumento / objeto	Especificaciones
Bandola electroacústica	Línea directa
Bandola electroacústica (preparada)	Línea directa
Bandola acústica (Scordatura)	Micrófono con base
Suelo acústico	Micrófono
Loop station	Línea-amplificador

Tabla 5. Requerimientos. Fuente: Elaboración propia.

Stage plot

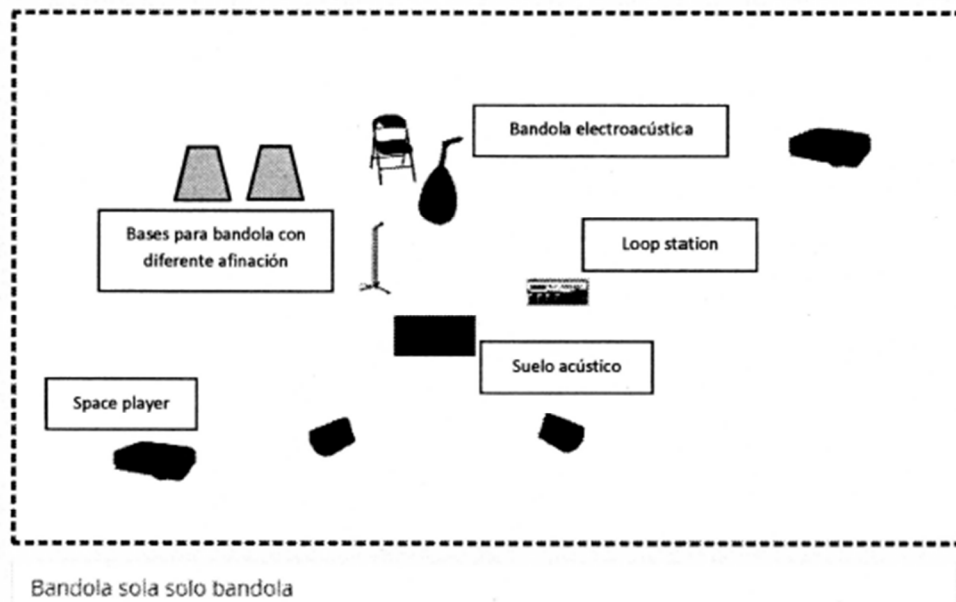


Imagen 36. Stage plot. Fuente: Elaboración propia.

Lista de canales

Instrumento	Micrófono	Efectos (Opcional)	Comentarios
Suelo acústico (122 x 44)	Shure SM57		Micrófono de bombo
Bandola electroacústica (preparada)	Línea		Caja directa
Bandola acústica (Scordatura)	Shure SM57 con base		Caja directa
Voz	Shure SM57		Caja directa
Loop station	Línea-amplificador		Caja directa

Tabla 6. Lista de canales. Fuente: Elaboración propia.

Esta propuesta busca acercar cada vez a más personas a este instrumento. El uso de herramientas tecnológicas como proyección de videos, uso de audios pregrabados, transmisión en vivo, entre otras, pueden hacer de este concierto una experiencia significativa que aporte a la difusión de la bandola y a las músicas latinoamericanas.

Conclusiones

El intérprete tiene una gran tarea, impulsa a los compositores a hacer nuevas obras. No debe ser un mero repetidor sino un creador con una función distinta a la del compositor, pues mientras el compositor escribe su música para el futuro, el intérprete crea la música en el presente. Un intérprete puede inspirar a un compositor y hacer que nazcan obras que de otra manera no existirían. Tiene además la misión de traer a la vida sonora la música escrita: la grafía (guía) hecha por el compositor y/o por el arreglista, cobra vida en las manos del intérprete. Este último es quien, en un momento dado, toma las decisiones interpretativas basado en lo propuesto por quien ha escrito, pero también poniendo su sello desde la experiencia, el conocimiento y la sensibilidad.

La bandola andina colombiana es un instrumento que hay que seguir cultivando para que se conozca y difunda, ya que en el imaginario de muchas personas es un instrumento antiguo, en desuso o desconocido; más aún sus cultores y repertorios. En este sentido las propuestas de intérpretes que buscan su difusión son fundamentales.

Entre las dificultades que se encontraron, está la consolidación de una propuesta artística que muestre la bandola andina colombiana como un instrumento autosuficiente y que a la vez logre desarrollar en el intérprete habilidades técnicas para la realización de un recital de alta calidad musical e interpretativa. Por otra parte, otro inconveniente encontrado fue ofrecer al público una propuesta de concierto con una puesta en escena novedosa y creativa, todo esto con el fin de explorar y desarrollar nuevas posibilidades para este cordófono colombiano.

Es un acierto concebir y desarrollar técnicas y repertorios para la bandola en su rol de instrumento solo ya que estudiarlo bajo esta perspectiva es un aporte significativo para su posicionamiento, disfrute y desarrollo técnico de sus intérpretes.

Sistematizar y reflexionar este proceso se vuelve significativo para mí y para la comunidad ya que da cuenta del proceso y del resultado de mi práctica musical.

El haber desarrollado y explorado, a través de la creación y la elaboración de versiones e interpretación de obras para bandola andina colombiana sola, permitió consolidar un repertorio, nuevas maneras de concebir e interpretar el instrumento con recursos técnicos específicos; los cuales se constituyeron como componentes fundamentales para la realización del recital de grado.

Se logró identificar actores claves, recopilar materiales y analizar información referida a las diferentes técnicas, repertorios y formas de interpretación de la bandola sola. Además, se aportó al desarrollo de la bandola andina colombiana

sola por medio de composiciones y versiones que trabajaron aspectos técnicos específicos.

Se realizó una recopilación de las convenciones tradicionales y alternativas que se utilizaron en las obras. Al mismo tiempo, la compilación y composición de piezas musicales (que se hizo durante dos años) abarcó diversas técnicas y estéticas de las músicas aplicadas a la bandola sola.

Considerando la dimensión pedagógica de la propuesta, se han realizado unas ediciones comentadas que se espera ayuden al intérprete a enriquecer sus posibilidades interpretativas y metodológicas.

Algunas de las composiciones y versiones que he realizado han sido interpretadas por estudiantes de bandola para presentarse a pregrados con énfasis en bandola en universidades del país y a convocatorias nacionales. Se han realizado conciertos en donde se ha manifestado el interés de los músicos bandolistas por interpretar y conocer el producto realizado en este proceso.

Este material ha ayudado a esclarecer conceptos, estéticas y técnicas lo cual considero un aporte significativo al desarrollo y la consolidación de este instrumento.

Referencias

Bibliografía

- Arenas Monsalve, E. (2010) Prólogo. En Fabián Forero. *Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola*. (pp. 12-25). Bucaramanga, Sic, Facultad de Artes, Universidad El Bosque.
- 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). Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira.
- Bernal, M. (2012) “De la claridad de la escritura para bandola andina colombiana Homogeneidad ¿necesaria? Vs. Heterogeneidad real”. En Rendón, H. y Tobón, A. (ed.). *Tiple, bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (pp. 49-84). Medellín, Universidad de Antioquia.
- Contreras Paredes, L. A. V. (2016). “Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en un formato inédito”. (Tesis de pregrado). Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.
- Fabbri, F. (2012). *Cómo lo géneros nacen. Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?: Critical musicological reflections*, Turín, Universidad de Turín, pp. 179-191.
- Forero, F. (2010). *Arte y ejecución en la bandola andina colombiana – diez estudios-caprichos*, Bucaramanga, Sic.
- Forero, F. (2010). *Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola*, Bucaramanga, Sic, Facultad de Artes, Universidad El Bosque.
- Forero, F. (2003). *12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana*, Bucaramanga, Sic.
- Hoppenot, D. (2005). *El violín interior*. Juan Sanabras (Trad.). Madrid, Real Musical.
- Londoño, M. E., Tobón, A. y Franco, J. (2012) Guía técnica para la interpretación de cordófonos. En Rendón, H. y Tobón, A. (ed.). *Tiple, bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (pp. 185-197). Medellín, Universidad de Antioquia.
- Londoño, M. E. (2000). *La música en la Comunidad Indígena Emberá-Chamí de Cristianía*. Medellín, Universidad de Antioquia.

- López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo U. (2014). *Investigación artística en música-problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales del Fondo nacional para la cultura y las artes de México.
- López G., Rendón H. y Palacio F. (2006). *Atardecer en San Andrés, grupo Aires del Campo, música tradicional de Girardota (Antioquia)–vereda San Andrés*. [Disco compacto + folleto]. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Mansilla, S. L. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Medina, O. (2016). *Diez adaptaciones para Bandola Solista de géneros Andinos Colombianos*. Bogotá, Raúl Walteros L.
- Mendivil, J. (2010). “Yo soy el huayno. El huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispánico y lo moderno”. En Spencer Espinosa, Ch. y Recasens Barberà, A. (Ed.). *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. (pp. 35-45). Madrid, Seacex y Akal.
- Molano Granados, A. C. (2013). “Adaptación de cinco obras de música popular brasileña para bandola andina colombiana, a partir de la transcripción de cuatro versiones para badolim solo, y una versión original”. (Tesis de pregrado) Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Monk, T. (2012). En Bianchi, P. y Paol Pitacco, P. (ed.). *101 microlecciones de jazz*. Barcelona, Océano.
- Núñez Pardo E. (2017). *Versiones musicales de la independencia en Colombia para el tiple solista*. Bogotá, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Ochoa Gautier, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aire, Norma.
- Ochoa, J. S., Pérez, C. J. y Ochoa F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Medellín, Universidad de Antioquia, Fundación Cultural Latin Grammy.
- Ospina, W. (2014). *El dibujo secreto de América Latina*. Bogotá, Penguin Random House.
- Pérez, Aldeguer, S. P. (2012). “Una aproximación a la música brasileña: géneros e historia”. *Revista Música Hodie, Goiânia*. 12 (2). 233-242.
- 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”. (Tesis de maestría). Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira.

Posada, G. A. (2006). “La Bandola Andina Colombiana, exploración de recursos y posibilidades técnicas e interpretativas, aplicados en 10 obras musicales”. (Tesis de pregrado). Pereira, Universidad Tecnológica de Pereira.

Posada, W. H. (2017). “Bandola sola, solo bandola, La bandola andina colombiana sola, una apuesta para enriquecer sus posibilidades técnicas e interpretativas”. (Tesis de pregrado). Medellín, Universidad de Antioquia.

Rendón Marín. H. y Tobón Restrepo. A. (2012). *Tiple, bandola. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Triviño, P. (2017). “La bandola en el siglo XXI. 7 obras en formatos no tradicionales”. (Tesis de maestría). Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

Triviño, P. (2015). Entrevista personal. En Contreras Paredes, L. A. V. “Pequeñas piezas para bandola andina colombiana en un formato inédito”. (pp.122-138). (Tesis de pregrado). Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

Velásquez, J. F. (2012). *Los ecos de la villa, la música en los periódicos y revistas de Medellín (1886–1903)*. Medellín, Tragaluz.

Vera, J. S. (2013). “*Bandolarium*. 4 obras para bandola sola”. (Tesis de pregrado). Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

Cibergrafía

De Holanda, H. (Intérprete) y Portinari, M. (Realizador). (2015). *Pelo Brasil*. [Documental]. Brasil: Colectivo ABÁ. Recuperado de: <https://vimeo.com/161220392>

Drexler, J. (2012). “Entrevista a Jorge Drexler”. En Martín Zelaya Sánchez (Entrevistador). La Paz, Bolivia: Página siete (diario nacional independiente). Recuperado de: <https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2014/3/20/bolivia-cancion-drexler-16667.html>

Forero, F. (2005) “Expedición sonora”. En León David Cobo. Capítulo 6: Bandola. [Documental]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y

Señal Colombia. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=Qwnx_95BD3w

López-Cano, R. (2007). "Musicología vs etnomusicología ¿un falso debate?". *Etno-Boletín Informativo de la SibE 16*, pp. 6-10. Recuperado de:
<https://www.dropbox.com/s/e1g1k8b5y8yvpha/2007.MusicEtno.pdf>

Paucar, M. (Realizador). (2015). *Hay Festival. Champeta: La "explosión" de Cartagena de Indias*. Cartagena, Colombia: – Red de bibliotecas – Fundación EPM. Recuperado de:
<https://reddebibliotecas.org.co/diario/champeta-la-explosi%C3%B3n-de-cartagena-de-indias>

Pelinski, R. (2009). "Tango nómade: Una metáfora de la globalización". *Escritos sobre tango*. (pp. 65-129). Recuperado de:
<http://www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-Una-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf>

Sans, J. F. (2002). "La traducción de la música". *Paper*. p. 55. Recuperado de:
<https://docslide.net/documents/la-traduccion-de-la-musica-jf-sans.html>

Sánchez Mascuñano, F. (Arreglista, guitarrista). (2017). *Artistas de la provincia de Ciudad Real. España*. Recuperado de: http://www.ciudad-real.es/artistas/index.php?subaction=showfull&id=1188656950&archive=&start_from=&ucat=5&

Discografía

Opus 3. (2003). En *Barroco, ópera, Latinoamérica*. [Disco compacto]. Bogotá, Talea Estudios.

Diego Saboya (junio de 2014 – agosto de 2015). En *La bandola solista 12 estudios latinoamericanos - 10 estudios caprichos*. [Disco compacto]. Ginebra, Valle del Cauca y Bogotá, Canto por la vida y Estudios Audiovisión.

Oriana Medina (2016). En *Vendimia* [Disco compacto]. Bogotá, Estudio 4, Facultad de Artes Pontificia Universidad Javeriana.

Paulo Triviño (2017). En *Variopinto* [Disco compacto]. Bogotá.

Trío Picaporte (2017). En *10 Pinceladas de Alfredo Mejía Vallejo*. [Disco compacto]. Medellín: Grabación Alfredo Mejía Vallejo.

Videos

- Drexler, J. (Cantautor), Mir. L. (Conducción) y Acedo, O. (Dirección). (2014). *Bolivia*. Cumbia boliviana. [Archivo de video]. Encuentro en el estudio, temporada 7. Argentina, Estudios Ion. Canal Encuentro. Ministerio de Educación de la Nación. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DH6oelGLCKI>
- Ensamble Gurrufío (Intérpretes). (1989). "Vaivén" en *La noche de Morrocroy Azul 1ra noche (1989)*. [Archivo de video-Audio en vivo]. Caracas, Estudio Intersonido. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oVi9RsTxaZk>
- Medina, O. (Intérprete). (2017). *Risa loca. Bambuco de Estanislao Ferro*. [Archivo de video]. Bogotá, El Gallinero. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=miQ26pllgs8>
- Medina, O. (Intérprete). (2016). *Bacatá. Bambuco de Francisco Cristancho Camargo*. [Archivo de video]. Bogotá, Casiladra Films. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Mdrbcg2u6ew>
- Medina, O. (Intérprete). (2016) *Michel. Pasillo de Gentil Montaña para bandola sola*: Oriana Medina. [Archivo de video]. Bogotá, Casiladra Films. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2T-iY-UFojQ>
- Medina, O. (Intérprete). (2016). *Lejanía. Vals de Luis Enrique Nieto*. [Archivo de video]. Ginebra, Valle del Cauca, Festival Mono Núñez - Telecafé. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6mmfnYyoYjk>
- Paucar, M. (Realizador). (2015). *Hay Festival. Champeta: La "explosión" de Cartagena de Indias*. [Archivo de video-Documental]. Cartagena, Red de bibliotecas – Fundación EPM. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xEM67CyPC18>
- Posada, W. H. (Intérprete). (2019). Pedal Loop RC-30 en ¡¡¡*Alegría Caribe!!!* (Champeta). [Archivo de video]. Medellín. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=eyfZKdyFZpQ&t=1s>
- Sánchez Mascuñano, F. (Arreglista y director). (2014). *Manuel Saumell: contradanza "La Suavecita" Artistas de la provincia de Ciudad Real*. [Archivo de video-Audio]. Ciudad Real, España. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=i0BphygMFIM>
- Shostakovich, D. (Compositor). Gergiev, Valery (Director). (2005). *Symphony No. 1 in F minor (Opus 10)*. [Archivo de video]. Mariinsky Theatre

Orchestra. Martti Talvela Hall, Mikkeli. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=epRkDEFILtU>

Vera, J. S. (Intérprete-Productor). (2015). *Bandolarium*. Compositor Juan Sebastián Vera. [Archivo de video]. Bogotá. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=M-fKUIW5BKQ>

Vera, J. S. (Intérprete) y Julián Puncaw (Director). (2017). *Bohemian Rhapsody (Queen)*. [Archivo de video]. Bogotá: Like A Session. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=GW_kuEO6l-U

Vera, J. S. (Intérprete-Productor). (2013). *Adiós Nonino (Astor Piazzolla) Versión para bandola sola*. [Archivo de video]. Bogotá. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=j9p8KCf7twc>

Vera, J. S. (Intérprete-Productor). (2014). *Ancestro. Bambuco de German Darío Pérez. Versión: Juan Sebastián Vera*. [Archivo de video]. Bogotá. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fb6JYZnbqnA>

Enlaces de interés

Carátula *En un salón de la Habana Habaneras y contradanzas (1830-1855) Axivil criollo*. Recuperado de: <https://www.allmusic.com/album/en-un-salon-de-la-habana-habaneras-y-contradanzas-mw0000622649/releases>

Carito (Bambuco) Luis Carlos Saboya - Versión: Juan Sebastián Vera. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_3q1zDuLo3s

Danza - Oriana Medina. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=v4EyTPmdsFQ>
De algún modo (Guabina) Luis Carlos "Lucas" Saboya González. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=E1nteAkbG9k>

Desde lejos - Oriana Medina - Bandola Sola. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=5HmMSbVP7Xw>

El cafetero - Oriana Medina Parada. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=VQiCTwb4KK0>

El sueño de la muñequita (Agustín Barrios Mangoré) Versión: Juan Sebastián Vera. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-_lp1smPLGY

Ensayo grupo musical Aires del Campo. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=St9SsXrcoYg>

EPK. Oriana Medina. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=hJTo4PLxwXl>

La cita (Le Rendez-vous). Juan Sebastián Vera. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=jMrrRGvmHMA>

La puerca o marrana. Recuperado de:
<http://musicautoctonadelhuila.blogspot.com/2009/05/instrumentos-musicales-autoctonos-del.html>

Maestría en músicas colombianas Universidad El Bosque. Recuperado de:
https://www.uelbosque.edu.co/maestria/musicas-colombianas?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=brand&gclid=EAlalQobChMItdihs6-04QIVglqGCh0-tgOIEAAYASAAEgK_5fD_BwE

Maestría en música Facultad de Artes Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <https://www.javeriana.edu.co/maestria-musica>

Nubes (Nuages). Juan Sebastián Vera. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=3PCUB0YwD34>

Atardecer bogotano. (Pasillo). Oriana Ximena Medina. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=n9UfwLxQnCo>

Otro granito de arena. (Bambuco). León Cardona García. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=jLqHmt2SMVk>

Pasillo. Pasillo de Adolfo Mejía. Versión de Juan Sebastián Vera. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DhFRn2sM3wg>

Página oficial Boss. Recuperado de: <https://www.boss.info/us/products/rc-30/>






Don't stop me now. Sebastián Vera. [Video oficial]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=L4a3mILGGTM>

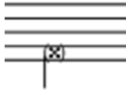





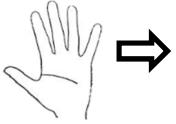
Un sueño. (*Un rêve*). Bandolarium 4 obras para Bandola sola. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=HUySfww2j0>

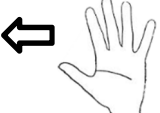
ANEXOS

Anexo 1: Convenciones generales de las obras

MANO DERECHA	
∨	Plectro hacia arriba
▮	Plectro hacia abajo
◊	Armónico artificial. El armónico artificial es cuando se pisan las notas con la mano izquierda.
Arm.	Armónico natural. El armónico natural es cuando se realiza con las cuerdas al aire.
I II III IV . . .	Primera posición Segunda posición Tercera posición Cuarta posición . . .
sul t.	Sul tasto: Sobre los trastes
nat.	Natural: Sobre la boca
met.	Metálico (Sul ponticello): cerca al puente
Tranquilla o apoyando del anular	Tocar con plectro y dedo medio o plectro y dedo anular.
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
pizzicato de mano derecha	Tapar el sonido de las cuerdas con la mano

	derecha en la zona dorsal. 
Efecto delay	Relacionado directamente con la dinámica de fuerte a piano (decrescendo). Semejando el efecto delay.
M.D.	Mano derecha
(Ar. Sup)	Aro superior
Crespo	Voltear el plectro y tocar con uno de los lados.
MANO IZQUIERDA	
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
Gliss	Glissando: en la bandola se realizará en una misma cuerda deslizando ascendente o descendentemente un dedo presionando la cuerda por el diapasón.
	Glissando ascendente
	Glissando descendente
Trans.	Transparencia: Se logra al tocar tres notas cromáticas en tres cuerdas diferentes. Generalmente se hace con la nota más aguda en cuerda al aire. También se realiza con dos notas.
(Ar. Inf.)	Percusión en aro inferior de la bandola

	
M.I.	Mano izquierda
Vibr. Hor.	Vibrato horizontal. Es también conocido como bend o bending.
OTRAS INDICACIONES TÉCNICAS	
Scordatura	Ej: (3) = en sol
Dulce	Toque suave y acariciador
	Percutir en el puente (hacia el registro grave del instrumento, la parte del puente que queda más cerca del sexto orden) con el plectro.
	Sweep picking o barrido con cuerdas apagadas
<p>Plectro perpendicular sobre la cuerda Del puente a la boca.</p> <p>de boca a traste XII</p>  <p>efecto lija</p>	Efecto lija: con el plectro, perpendicular sobre la cuerda, ir deslizando en la cuerda en la dirección que la imagen sugiere.
<p>Arrastrar el plectro sobre el diapasón entre tercer y cuarto orden de cabeza a boca.</p>  <p>marrana</p> <p><i>f</i></p>	Efecto de marrana: con el plectro sobre el diapasón, deslizar el plectro velozmente con el ritmo indicado.
	Percutir en el puente (hacia el registro agudo del instrumento, la parte del puente que queda más cerca del primer orden) con el dedo anular de la mano derecha.
	Efecto escobillas: deslizar la mano izquierda en el diapasón sobre las cuerdas hacia la boca del instrumento.

	<p>Efecto escobillas: deslizar la mano izquierda en el diapasón sobre las cuerdas hacia las clavijas.</p>
(Arp I)	<p>Arpa I: tocar las cuerdas entre la cejilla de hueso que está antes del primer traste y las primeras clavijas de la bandola.</p>
Arp II plec *	<p>Arpa II: tocar las cuerdas entre el puente y el tiracuerdas de la bandola.</p>
(Ras. Tap) *	<p>Rasgueos tapados. Cejilla en mano izquierda como sordina.</p>
TS *	<p>Tapa superior. Percutir sobre la tapa superior.</p>
Tapa trasera	<p>Percutir sobre la tapa trasera del instrumento.</p>
Mástil	<p>Percutir con los dedos de la mano izquierda.</p>
Clavijas	<p>Tocar con las uñas de la mano izquierda por detrás de la cabeza del instrumento.</p>
<p>INDICACIONES DE INTERPRETACIÓN</p>	
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
decresc.	Decrescendo
dim.	Diminuendo

Anexo 2:
Partituras de las obras

Composiciones propias originales para bandola sola

ESTUDIO DE ACORDES

Bandola sola

(Choro)

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

♩ = 100

♩ VII

p

simile.

5

p

9

V 0 2 3

V 2 2

2 2

V 2 1

4

mf

13

1

4 4

V 1 0

mf

2da vez pizz. -----

17

2 3

2 2

2 2

4

*

mp *mf* *mf*

* Efecto percusivo tapando el sonido de la nota con la mano izquierda.

©Wipo30/03/2017

siempre cuarta cuerda -----

21

mp *mf* *p* *mf*

Plectro siempre abajo

25

f *p* *f* *p*

29

mf

33

mf *f* D.C. rep. y

38

f

HUAYNO

(Estudio)

Bandola Sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

3 = en Sol

Tempo: $\text{♩} = 100$

Measures 1-4: rest

Measures 5-8: rest

Measures 9-12: sfz , mf

Measures 13-16: sfz , mf

Measures 17-20: sfz

* apagar con los dedos de la mano izquierda.

Wipo03/05/2017

21 *f*

4 2 V 3 V 3 V

25 *D.C.*

3 3 4 4 7

30 *2da vez. rit.*

7

36

0 2 0 0 2 4 4 0 2 2

Bandola sola

TANGO EN MÍ

(Tango)

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

$\text{♩} = 125$

Intro.

Musical staff 1: Intro. Measures 1-4. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, *mf*. Includes a ghost note symbol (*).

Musical staff 2: Measures 5-8. Dynamics: *mp*, *f*. Includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a ghost note symbol (*).

Musical staff 3: Measure 9. Section A. Dynamics: *cresc.* Includes fingering numbers (4, 7, 0, 3, 0).

Musical staff 4: Measures 10-13. Dynamics: *p*. Includes fingering numbers (1, 0, 4, 2, 0, 4) and a ghost note symbol (*).

Musical staff 5: Measures 14-17. Dynamics: *f*. Includes fingering numbers (2, 3, 4, 2) and a ghost note symbol (*).

Musical staff 6: Measures 18-21. Dynamics: *f*. Includes fingering numbers (2, 4, 2) and a ghost note symbol (*).

* Nota fantasma: Percusión con plectro sobre el sexto orden.

©Wipo22/10/2017

17 *digitación simile*

p

21 **B**

24 *Cuerdas tapadas* *Pl. sobre puente* *digitación simile*

ff

27

30 *Arm.* *V.* *V.* *D.C. al Fine*

f *3ra vez f p*

ESTUDIO ELECTRÓNICO # 1

(Estudio)

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

♩ = 96

Introducción

Bandola

Arm. VII XII VII

Beatbox y percusiones corporales

Solo en el Da Capo

Pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu

band.

Arm. VII XII VII cuerdas tapadas

B.box perc. corp.

pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu

band.

Arm. VII XII VII

B.box perc. corp.

pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu

A

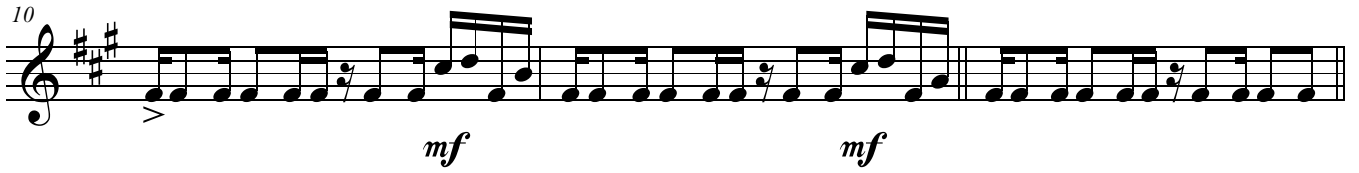
con sordina de mano derecha semejante al efecto delay

band.

mf mf

* Percusión aro inferior mano izq.

band. *10*



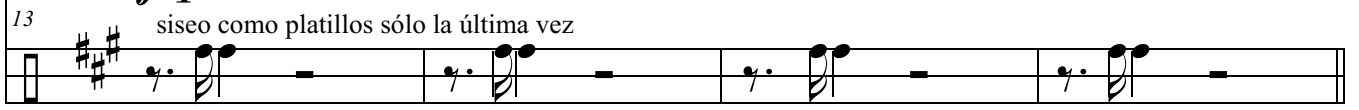
mf *mf*

band. *13*

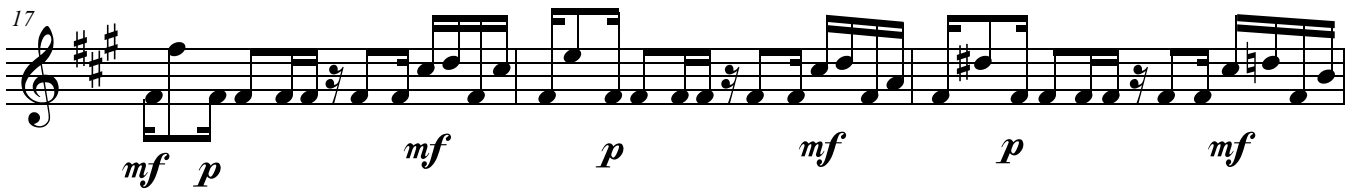


mf p *mf p* *mf p*

B.box perc. corp. *13* siseo como platillos sólo la última vez

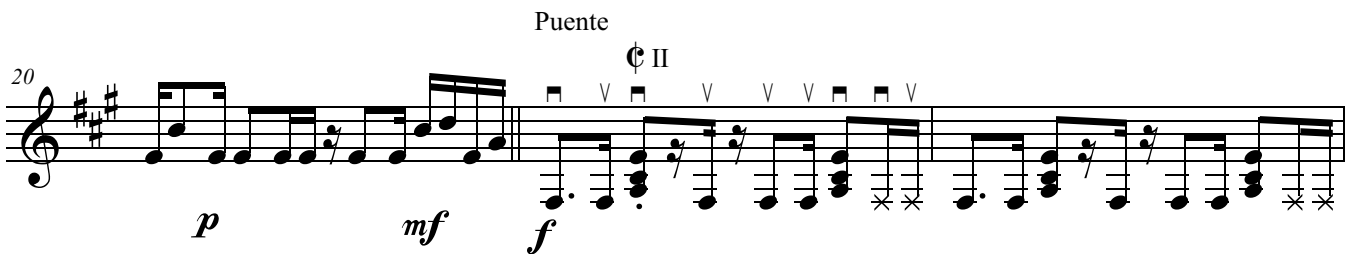


band. *17*



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

band. *20* Puente $\text{♩} \text{II}$



p *mf* *f*

band. *23*



band. *26*



band. 29

B

B.box perc. corp. 29

Tocar con el pie en el suelo o en suelo acústico para dar la idea de bombo.

band. 32

1. 2.

B.box perc. corp. 32

band. 35

D.C. al Coda
Con repeticiones

Coda Fine

B.box perc. corp. 35

pu cu tu pucla pu cutu pu cla pu pu cu tu pucla pu cutu pu cla pu

Fine

¡QUE SÍ!

(Cumbia boliviana)

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

Inspirado en la canción "Bolivia"
de Jorge Drexler

$\text{♩} = 76$ Introducción
puente (leitmotiv o promenade)

pizz. -----

sfz *mf* *sfz* *mf*

Alza púa

A 3 a. 2 0 3 a. 2 0 3 2 2 0 *Cuerdas tapadas mano izquierda*

f pl. 2 pl. 2 1 4 1

11 4 a. 4 2 0 a. 3 2 0 3 1 3 2 0

2 pl. 3 pl. 3 1 4 2 1

15 Puente (leitmotiv o promenade)

19 Improvisación 1

ff *p*

23 Puente (leitmotiv o promenade)

mf

improvisación 2

27

ff

punteo (leitmotiv o promenade)

31

pizz.

sfz *mf* *sfz* *mf*

Improvisación 3

35

f *p*

39 Punteo (leitmotiv o promenade)

A' Alza púa

43

pl. *pl.*

Coda

47

Nudillos sobre la tapa

pl. *pl.*

51

Fine *D.C. al Fine*

p *ff* *p* *ff*

ALEGRÍA CARIBE

(Champeta)

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

$\text{♩} = 120$

Introducción

Grabar con pedal loop - - - - -

Apagar con mano izquierda

Bandola

Loop Station
Pedal Boss
RC-30

Band.

Band.

L. S.

Band.

repite siempre

* Tapar la resonancia de las cuerdas con la mano izquierda, mientras se toca con pulgar e índice de la mano derecha en el puente.

ALEGRÍA CARIBE

21 *D.S. al Coda*

Band. *D.S. al Coda* \oplus

L. S. *D.S. al Coda* \oplus

Stop

27 Grabar con pedal loop ----- \uparrow Sonido grave percusión

Band. \times

L. S. 27 Rec. Play parar de grabar

32

Band. \times

32 Plectro cuerdas apagadas nudillos sobre tapa delantera Arpa II Plectro cuerdas ---- apagadas \times

38

Band. \times

38 ----- Arpa II

Stop cambiar a canal 1.



Band. ⁴⁵

Play

Band. ⁵⁰

Band. ⁵⁵

L. S. ⁵⁵

Play Stop Play Stop Stop

SUITE PERCUSIVA # 1

I movimiento (Zambumbia)

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

♩ = 95

Con plectro

ff

Plectro perpendicular sobre la cuerda del puente a la boca

de boca a traste XII

de traste XII a VII

de VII a traste II

6 efecto lija

arrastrar el plectro sobre el diapason entre tercer y cuarto orden de cabeza a boca

marrana *f*

yema del anular en ----- puente cerca a primera cuerda

deslizar M. Izq. sobre las cuerdas hacia la boca

hacia cbza hacia boca

hacia cbza hacia boca

hacia boca hacia cbza

hacia boca hacia cbza

16

marrana *f p f p*

Marr. pl. *mf*

pl. lija

22

ff

ff

f

mf rit.

SUITE PERCUSIVA # 1

Bandola sola

II movimiento (Timbaleta)

Poner la bandola boca abajo
sobre las piernas del intérprete

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

♩ = 70

Clavijas
Mástil
Botón tiracuerdas

Mano. Izq.

corchea = corchea de tresillo

M. Izq.

Aro
Tapa trasera

pulgar Der.
mp

p. Der.
mp

5

cl.
mást.
B. tc.

ar.
t. tra.

mp

8

cl.
mást.
B. tc.

ar.
t. tra.

f *ff* *mp*

©Wipo03/04/2019

SUITE PERCUSIVA # 1
II movimiento (Timbaleta)

14 Uña del dedo índice M. D. - - - -

cl. mást. B. tc. ar. t. tra.

p

Palma M. Izq. *mf*

17

cl. mást. B. tc. ar. t. tra.

Dedos M. Izq.

21

cl. mást. B. tc. ar. t. tra.

Dedos M. Izq. Uñas M. Izq. Uñas M. Izq. Uñas M. Izq.

Uña dedo índice M. der. - - - -

Palma M. Izq. Palma M. Izq.

26

cl. mást. B. tc. ar. t. tra.

Uñas M. Izq. Uñas M. Izq. Uñas M. Izq.

M Izq. p. Der.

SUITE PERCUSIVA # 1

Bandola sola

III movimiento

(Lira)

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

Sin plectro, tocar con lápiz

♩ = 90

Arpa II -----

mf

9

ff

Mano Izquierda percute sobre las cuerdas con los dedos 1, 2, 3, 4.

13

Anular en el puente

mf

18

Sale Arpa II -----

Tocar con el lápiz entre boca y puente

21

f

25

f

29

mf *f* *mf* *rit.*

* Se usa el simbolo de plectro arriba para indicar hacia donde se debe tocar con el lápiz.

SUITE PERCUSIVA # 1

IV movimiento (Gamelán criollo)

Bandola sola

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

Bandola semipreparada: Poner plectros entre las cuerdas

- 6 y 5 punta hacia las primeras cuerdas,

- 4 y 3 poner un poco diagonal,

- 2 y 1 punta hacia las sextas.

El plectro se pondrá en el final de la boca del instrumento,

cercano al puente. La segunda cuerda de cada orden

debe quedar por debajo del plectro,

la primera quedará por encima.

Aclaración: La primera cuerda de cada orden es la que está más próxima a las piernas del ejecutante.

La segunda por consiguiente será la que está más cerca a su cara. Tocar sobre la boca del instrumento.

Se tocará entre puente y plectros cuando se especifique en la partitura.

$\text{♩} = 100$

6 5

Apagar con mano izq.

Apagar con mano izq.

5 6 5

Apagar con mano izq.

4 3

Apagar con mano izq.

2 0 2 4 4 2 0 4 4 2 0 4 2

Wipo2018

SUITE PERCUSIVA #1
IV movimiento (Gamelán criollo)

17 2 0 4 2 1 2 1 2 6 5

Aparar con mano izq. Entre el puente y los plectros

21 4 2 2 0

Aparar con mano izq.

25 4 2 2 1 2 2 4 1 0

Entre el puente y los plectros Alza púa

29 2 1

Aparar con mano izq.

33 1 2

Aparar con mano izq.

37 1 2

Aparar con mano izq.

41 3 3 3 3 rit.

Aparar con mano izq. Tocar con el dedo índice de ambas manos

**Versiones originales
sobre obras de otros compositores**

CABALLITO AZUL

Bandola Sola

(Huayno)

Álex Alvear (n. 1962 -)

Versión: William H. Posada Estrada

③ = en Sol

♩ = 90

Solo la voz

aho ra que_el sol se va_a dor mir_____ se vis te_el cie lo de car bón_____

y de_u na nu be va_a sa lir_____ tro tan do_un ca ba lli to_a zul

p *cresc.*

f

f *cresc.*

f *p*

Estrofa
*guard. pl.
1. Arm XII
eco
Con pulgar.
Arm XII

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

©Wipo30/04/2017

CABALLITO AZUL

45 *eco* *Con pulgar* Arm XII *eco* *Con pulgar* Arm XII --

53 *eco* *Con pulgar* Plectro *mf*

58 *f*

62

67 *♩* II

72

*guard. pl.
78 *mp* *Con pulgar.* *p*

82 Digitación M.D. Simile con pulgar. *mp* *p* *mp* Con pulgar

88 *p* *mp* Con pulgar *a.*

94 *mf* *pizz.* Percusión en aro inferior - M. Izq.

Ira vez silbando
2da vez cantando

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

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

111

115

120

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.

Bandola sola

Versión: William H. Posada Estrada.

$\text{♩} = 85$ milonga campera

Brillante

f

4

Arm. VII

7

Arm. XII

Opaco

mp

Opaco

met.

14

©Wipo09/05/2017

17 C III f

20 mf mf

22 mp

25 milonga campera - f f p f

28 mf mf

31

mp

33

D. C. y Ø

35

Ø

36

pl. simile

37

contra púa

f

ff

LA SUAVECITA

(Contradanza) Manuel Saumell Robredo (1817 - 1870)

Bandola sola

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

27

nat.

mp cresc.

33

mf

37

mf

41

f

45

cresc.

f

49

Efecto campana

mf

rit.

Arm. XII

SUITE CAMPESINA

II. Atardecer en San Andrés

Bandola sola.

Tradicional campesina

(Vals)

Versión: William H. Posada Estrada

♩ = 94 A

p *mf*

p *cresc.*

mf *pl. simile*

met.

©Wipo08/02/2017

SUITE CAMPESINA
II. Atardecer en San Andrés

B

17

21

D.C. al Fine

A

25

29

33

37

p *mf* *p*

cresc. *mf*

rit. *met. - - -*

SUITE CAMPESINA

Bandola sola

V. Chotis
(Chotis)

Tradicional campesina

Versión: William H. Posada Estrada

A

$\text{♩} = 95$ pizz. -----

p *pizz.* *p*

6

mp *mf* *mp* *mf*

11

mf

A'

16

p *f*

21

mf *met.*

©Wipo08/02/2017

SUITE CAMPESINA
V. Chotis

26 C^{II} 0 4 1 0 4 1 3 4 3 1 2 1 2 3 4 1 0 1 V V V V V V V

31 V V V 0 4 1 3 4 A'' 2 0 3 2 ten. a tempo 0 2 3 4

36 2 4 2 1 3 1 2 4 1 3 4 Arm. XII VII

41 Arm. XII Arm. XII Arm. XII 0 3 0 1 0 1 0 1 3 0 2 3 0 2

46 Arm. XII 2 4 1 2 pizz. --- D.C. y

49 4 CII 0 1 0 3 2 0 2 4 1

**Composiciones y adaptaciones para bandola sola de
otros músicos bandolistas**

ADAPTACIÓN SOBRE EL ESTUDIO N° 4 [PARÁFRASIS DE VAIVÉN O MARYORI] (Danza zuliana)

Bandola sola

Adolfo Enrique de Poll Rodenas (1881 -?)
Reinterpretación de la versión de Fabián Forero
y de la versión del grupo Gurrufío de Venezuela.
Por: William Posada

Intro - ad libitum
Caprichoso

♩ = 76

f

rit.

Lento accel.
Met.

mf

a tempo
Pizz

6

f

11

f

mf

p

Met.

♩ = 76
Cadencia versión
Fabián Forero

a tempo

16

f

Sultasto

20

p

mf

f

ff

p

rit.

Detailed description of the musical score: The score is written for a single bandola in a 6/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff is an introduction marked 'ad libitum' and 'Caprichoso', starting with a tempo of 76. It features a melodic line with various fingerings (0, 4, 2) and dynamics from *f* to *mf*. The second staff begins at measure 6, marked 'a tempo' and 'Pizz' (pizzicato), with a dynamic of *f*. The third staff starts at measure 11, showing a dynamic range from *f* to *p* with a 'rit.' (ritardando) marking. The fourth staff, labeled 'Cadencia versión Fabián Forero', starts at measure 16 and includes a boxed 'A' marking, with dynamics from *f* to *ff*. The final staff, marked 'Sultasto', starts at measure 20 and features a dynamic range from *p* to *ff*, ending with a 'rit.' marking. The score includes numerous fingerings, slurs, and dynamic hairpins throughout.

©Wipo22/02/2018

ADAPTACIÓN SOBRE EL ESTUDIO Nº 4
[PARÁFRASIS DE VAIVÉN O MARYORI]

24

Lento *accel.* *rit.* *Lento accel.* *rit.*

28

a tempo
Decidido

apagar resonancia de la 5ta cuerda

f

32

B

36

Lento y *accel.* *rit.* Lento y *accel.* *rit.*

40

Lento y *accel.* *rit.* Lento y *accel.*

ADAPTACIÓN SOBRE EL ESTUDIO Nº 4
[PARÁFRASIS DE VAIVÉN O MARYORI]

43

rit.

Lento y accel. *a tempo*

Fingerings: 3 1 2, 0 2 3, 1, 3 1 0 3 1

46

Adaptación
William Posada **A'**

♩ = 95
a tempo
Con carácter.

f *p* *p* **Cresc.**

Fingerings: 1 2 4 3 1 1, 2 1, 0 1, 2 1 4 2, 7 2 7 0, 1 3 7 2 4

52

Plectro simile

ff *p* **Cresc.**

Fingerings: 2 0 1 3 4 0 2 0, 0 2 0

56

f *mf* *ff* *ff*

Fingerings: 2 3 3 0, 0 0 1 0 1 3 1, 0 1 2 1 0 3 3 0

60

Fingerings: 3 0 2 3 4 1, 2 0 1 3 0, 1 4 2, 0 3 0 3 0

ADAPTACIÓN SOBRE EL ESTUDIO N° 4
[PARÁFRASIS DE VAIVÉN O MARYORI]

B'

1ra pizz. -----, 1ra natural -----, 1ra pizz. -----
 2da natural -----, 2da metálico -----, 2da natural -----

64

1ra *mf*
2da *f*

f

mf
f

69

1ra natural
2da metálico

f
p

f

73

ff

Lento y accel. rit.

Arpeggio cadencia final
Fabián Forero

Arm. VII

78

f

0 2 0 2 0

ESTUDIO N° 11

Bandola sola

Fabián Forero Valderrama (n. 1966 -)
Idea de interpretación: William Posada

Lento
Personaje 1

Personaje 2

Personaje 1

Personaje 2

Arm. VII

p.súb.

Personaje 1

Personaje 2

Arm. VII

Veloce

Personaje 1

Personaje 2

Tempo I

Personaje 1

Personaje 2

Detailed description of the musical score: The score is for a solo bandola and is divided into four systems. The first system is marked 'Lento' and features two characters, Personaje 1 and Personaje 2. Personaje 1 plays a melodic line with dynamics *mp* and *mf*, while Personaje 2 provides harmonic support with *sfz*. The second system continues with Personaje 1 and Personaje 2, including a section marked 'Arm. VII' and *p.súb.*. The third system is marked 'Veloce' and features a more complex melodic line for Personaje 1 with dynamics *sfz*, *pp*, and *mp*, and Personaje 2 with *f*. The fourth system is marked 'Tempo I' and features Personaje 1 and Personaje 2 with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles, and accents are marked with '>'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

*Crespo: Voltar el plectro y tocar con uno de los lados.

©Wipo15/05/2019

Personaje 1

Personaje 2 *Crespo

Personaje 1

Personaje 2 *Crespo

Trémolo muy veloz, parejo y dulce.

Personaje 1

Ambos personajes

mp <> pp <> mf mp <mf> mp

Se plantea aquí una interpretación de la música pensando en dos personajes, representado cada uno por ideas musicales contrastantes; es así que el personaje 1 está representado en el inicio por el trémolo e dobles cuerdas y el personaje 2 por las notas cortas y acentuadas; a medida que transcurre la pieza los personajes desarrollan su conversación con motivos musicales que complementan las ideas expuestas anteriormente. En la segunda página de esta partitura ocurre algo extraño: el personaje 2, con tono misterioso, acecha al personaje 1 pero este, hábil y esquivo, escapa en notas agudas y veloces. Antes de finalizar, el personaje 1 hace una reminiscencia de su primer canto y se encuentra con el otro al final, terminando en una misma nota: fa#.

En esta obra el intérprete interactuará con los personajes haciendo que la música pueda tener sonoridades y ritmos muy diferentes cada vez que sea interpretada.

La puesta en escena de esta pieza puede hacerse con videos pregrabados, animaciones o con bailarines en vivo.

PANTALEÓN

Dedicada al compositor y músico argentino

Astor Piazzolla

Bandola sola

Juan Sebastián Vera Varela (n- 1988 -)

Compuesto en 2013

INTRO. *Decidido*

♩ = 142

Arp II
plec - 1

Arp II
plec - 1

f (TS) (MD) *p* *f* (TS) (MD) *p*

5

♩ = 165

Cl₇

Pl. Simile

10

14

18

Interludio.

Arp II
plec - 1

f (Ar. inf) (MD) *p*

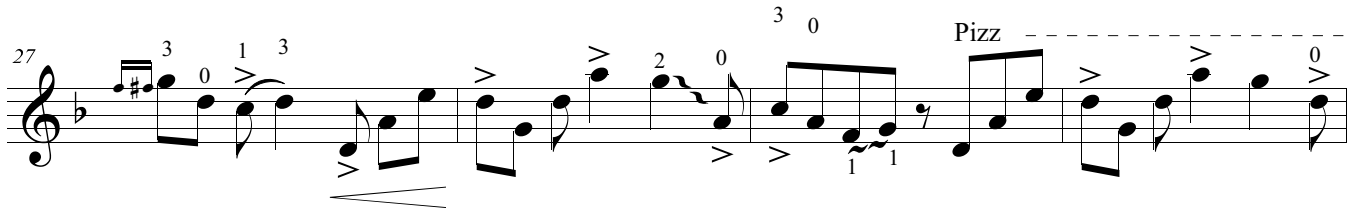
23

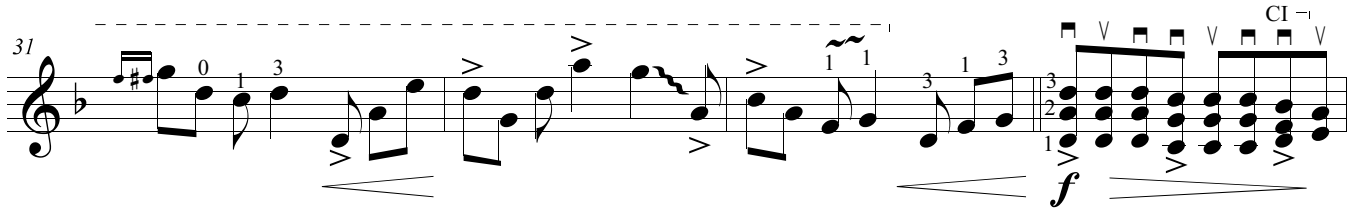
Arp II
plec - 1

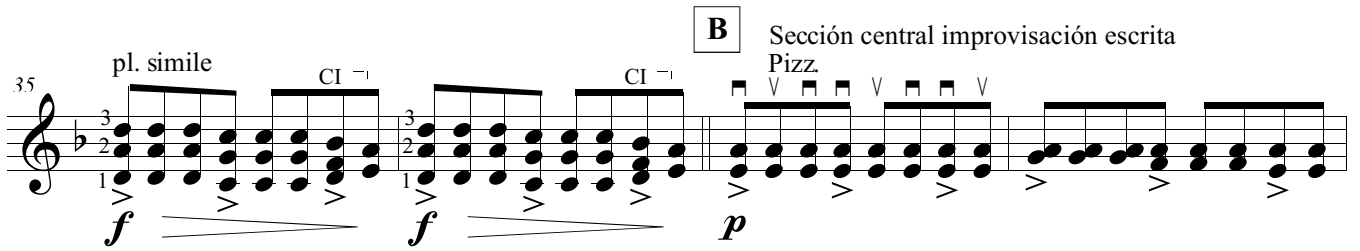
f (Ar. inf) (MD) *p*

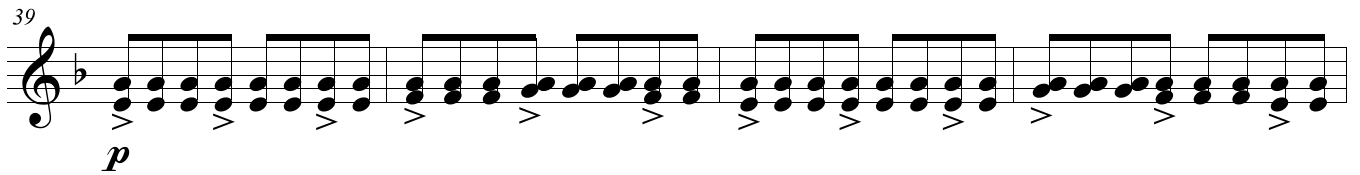
Puente para ir a B

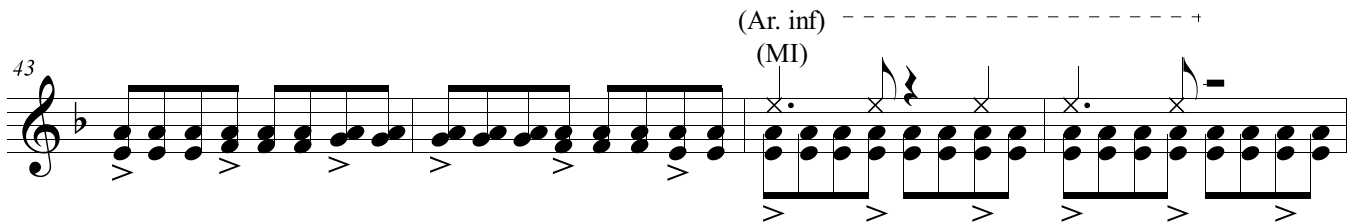
Vibr. Hor.

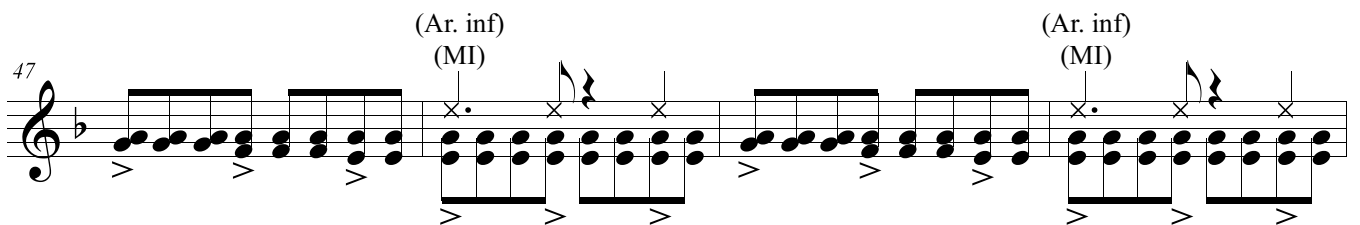
27 

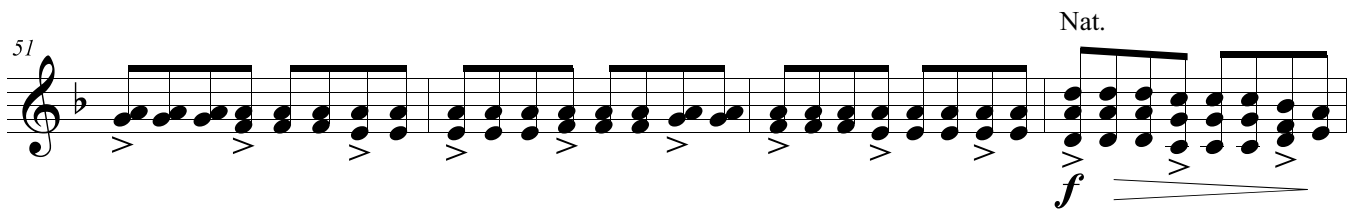
31 

35 

39 

43 

47 

51 

55

Jugar con el ritmo en la repetición

59

Ras tap

62

Ras tap

67

Puente

71

C

Pl. Simile

75

Tonización

79

Tonización

83 A'

Musical staff 83-86: Treble clef, key signature of one flat. Measures 83-86 feature a melodic line with various ornaments and fingerings (0, 1, 2, 3, 2, 0). Measure 87 begins with a fortissimo (f) dynamic and a series of chords.

87

Musical staff 87-90: Treble clef, key signature of one flat. Measures 87-90 consist of a continuous sequence of chords, primarily triads and dyads, with a fortissimo (f) dynamic.

91

Musical staff 91-95: Treble clef, key signature of one flat. Measures 91-95 feature a complex rhythmic pattern of chords with a fortissimo (f) dynamic.

96

Musical staff 96-99: Treble clef, key signature of one flat. Measures 96-99 show a melodic line with various ornaments and fingerings, including a triplet (3).

accel. -----

100

Musical staff 100-104: Treble clef, key signature of one flat. Measures 100-104 feature a melodic line with various ornaments and fingerings, including a triplet (3) and a sequence of notes (2, 3, 1, 3).

105 Coda *accel.* -----

Musical staff 105-108: Treble clef, key signature of one flat. Measures 105-108 feature a melodic line with various ornaments and fingerings, including a triplet (3) and a sequence of notes (4, 2, 0). The section ends with a Coda and a fortissimo (f) dynamic.

109

Musical staff 109-112: Treble clef, key signature of one flat. Measures 109-112 feature a complex rhythmic pattern of chords with a fortissimo (f) dynamic.

LEJANÍA

Bandola sola

(Vals)

Compositor: Luis E. Nieto (1898 - 1968)

Versión: Oriana Medina

Transcripción: William Posada

$\text{♩} = 120$ A

Sultasto

Solo segunda vez

6

6

11

11

16

a tempo

rit.

pl.

pl.

* La 2da vez leer el pentagrama de abajo

©Wipo30/05/2018

Musical notation for measures 21-25. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 21 starts with a 4-fingered chord. Measures 22-25 show a sequence of chords and single notes with various fingerings (3, 4, 0, 2, 0, 4, 2, 3, 0, 3, 2, 3, 0, 3, 2, 3).

Musical notation for measures 26-30. Measure 26 starts with a 1-fingered chord. Measures 27-30 continue with chords and notes, including fingerings like 2, 4, 2, 4, 2, 4, 3, 4, 1, 3.

Musical notation for measures 31-35. Measure 31 has a circled '3' above it. A tempo marking $\text{♩} = 160$ is present. A box labeled 'B' is above measure 34. Measures 32-35 show first and second endings with fingerings like 1, 0, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 0.

Musical notation for measures 36-41. Measure 36 starts with a 2-fingered chord. Measures 37-41 show a sequence of chords and notes with fingerings like 4, 1, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 0, 1, 3.

Musical notation for measures 42-46. Measure 42 starts with a 4-fingered chord. The instruction "digitación Simile" is written above the staff. A dashed line spans measures 43-46. Measures 43-46 show chords and notes with fingerings like 4, 2, 0, 1, 0, 1, 3, 1, 0, 3, 1, 0.

Musical notation for measures 47-51. Measure 47 starts with a 3-fingered chord. Measures 48-51 show first and second endings with fingerings like 3, 1, 0, 3, 1, 0, 4, 3, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3.

51 C Contrapúa

57

63

67 Contrapúa

72

78

Anexo 3:

Fichas catalográficas del repertorio estudiado

Anexo 3. Fichas catalográficas del repertorio estudiado

❖ Composiciones propias originales para bandola sola

Estudio de acordes

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Estudio de acordes, Am. Obra para bandola sola

Fecha de composición: marzo 2017



Estudio de acordes: Choro / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito

[En esta obra se quiere recrear el uso característico de acordes, propios del género y comúnmente interpretados por el cavaquinho.]

Música para bandola andina sola

Compositores colombianos

Choro

Acordes en bandola

Música brasilera

Huayno

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Huayno, Em. Obra para bandola sola

Fecha de composición: mayo 2017

3 = en Sol

♩ = 90

Solo la voz

aho ra que el sol se va a dor mir se vis te el cie lo de car bón

Huayno: Estudio / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito.

[El uso de la tercera cuerda en Sol proporciona al instrumento otras posibilidades sonoras y expresivas. Aquí la bandola busca reflejar esa sonoridad típica del charango en músicas andinas latinoamericanas como el huayno o el sanjuanito.]

Música para bandola andina sola
 Compositores colombianos
 Scordatura
 Huayno
 Música latinoamericana

Tango en mí

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

***Tango en mí, Em.* Obra para bandola sola**

Fecha de composición: octubre 2017

Bandola sola

Intro.

p *mf* *p* *mf* *mp* *f* *mp*

Tango en mí: Tango / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito.

[Este tango que propongo desde la bandola, es un acercamiento a los estilos y características de ese tango arrabalero, (que usa el glissando como una de sus características principales) y ese tango contrapuntístico, (de efectos percusivos, de segundas menores) típico en la música de Astor Piazzolla.]

Música para bandola andina sola
Compositores colombianos
Tango colombiano
Acordes registro grave de la bandola
Composiciones instrumentales

Estudio electrónico # 1

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Estudio electrónico # 1, F#m. Obra para bandola y percusión corporal

Fecha de composición: diciembre 2017

Bandola

Beatbox y percusiones corporales

pu cu tu pu cla pu cu tu pu cla pu pu cu tu pu cla pu cutu pu cla pu

Estudio electrónico # 1: / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. y beat box. 27,9 cm, 3pp. Manuscrito.

[Esta es una obra con una estética minimalista, en la que su desarrollo está dado por acumulación de ideas. Puede hacerse su interpretación, sentado o de pie, se recomienda tocar con una bandola electroacústica para poder tener más libertad de movimiento y un micrófono de diadema con filtro pop.]

Música para bandola andina sola
Música urbana
Beat box
Percusión corporal
Armónicos naturales

¡Que sí!

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

¡Que sí!, D dórico. Obra para bandola sola

Fecha de composición: enero 2018

$\text{♩} = 76$ Introducción
puente (leitmotiv o promenade)

pizz. -----

sfz *mf* *sfz* *mf*

¡Que sí!: Cumbia boliviana / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito.

[El nombre de la cumbia creada (¡Que sí!) a partir de la canción de Drexler. Musicalmente se desarrolló con la idea de resaltar esta nota musical (Si), por lo cual se eligió el modo de Re dórico para componer la obra. La nota Si es una de las características del modo de Re dórico. Además, la cumbia de referencia y muchas otras fueron compuestas en este modo.]

Música para bandola andina sola
Cumbia boliviana
Improvisación
Música modal
Composiciones instrumentales

Alegría caribe

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

***Alegría caribe, G.* Obra para bandola y loop station**

Fecha de composición: enero 2018

♩=120

Introducción

Grabar con pedal loop

Apagar con mano izquierda

Bandola

Botón izquierdo rec, play

parar de grabar

Loop Station

Botón derecho stop y cambio de canal.

Stop

Alegría caribe: Champeta / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 3pp. Manuscrito.

[La obra desarrolla técnicas extendidas en la bandola andina colombiana]

Música para bandola andina sola
 Acordes en la bandola
 Champeta
 Loop station
 Técnicas extendidas

Suite percusiva

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

- Mov. I. Zambumbia*
- Mov. II. Timbaleta*
- Mov. III. Lira*
- Mov. IV. Gamelán criollo*

Zambumbia - I. Movimiento, suite percusiva

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Zambumbia, NA. Obra para bandola sola

Fecha de composición: diciembre 2017

♩=95

Con plectro

ff

Zambumbia, I. movimiento. / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 1pp. Manuscrito.

[El movimiento (Zambumbia) está inspirado en este instrumento de percusión también conocido como marrana o puerca. Es un idiófono de percusión que produce el sonido al ser frotado; es utilizado en las músicas de algunos departamentos de la región andina del país como Santander, Tolima, Huila y Nariño. Los géneros en los que se interpreta son: El torbellino en los conjuntos guabineros, rajaleñas y sanjuaneros en los conjuntos llamados cucambas y rajaleñeros.]

Música para bandola andina sola
 Suite para bandola
 Grafías alternativas
 Técnicas extendidas
 Efectos sonoros en la bandola

Timbaleta - II. Movimiento, suite percusiva

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Timbaleta, NA. Obra para bandola sola

Fecha de composición: octubre 2018

♩ = 70

Timbaleta, II. Movimiento. / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito.

[Este movimiento está inspirado en el timbal, instrumento utilizado en géneros como la salsa, el merengue dominicano, comúnmente llamados música caliente o música tropical. Está escrita en dos pentagramas para facilitar la lectura y entendimiento de cada uno de los sonidos que se deben tocar en diferentes lugares de la bandola.]

Música para bandola andina sola
Suite para bandola
Otras formas de interactuar con el instrumento (Bandola boca abajo sobre las piernas del ejecutante)
Técnicas extendidas
Grafías alternativas

Lira - III. Movimiento, suite percusiva


Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Lira, Fm. Obra para bandola sola

Fecha de composición: octubre 2018

♩ = 90 Sin plectro, tocar con lápiz

Arpa II-----



mf

Lira, III. Movimiento. / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 1pp. Manuscrito.

[Este movimiento, está inspirado en un instrumento de percusión muy usado en las bandas de marcha que generalmente lleva la melodía. La bandola andina colombiana también es conocida como lira y por esto se quiso hacer alusión a este nombre. El intérprete no tocará con plectro, sino con un lápiz, el cual percutirá sobre las cuerdas por el lado del borrador, simulando usar una baqueta; el símbolo usado para el trémolo se usará para hacer una especie de redoble sobre las cuerdas. La bandola será sostenida de manera convencional.]

Música para bandola andina sola
Suite para bandola
Lira
Otras formas de interactuar con el instrumento (Tocar con lápiz)
Técnicas extendidas

Gamelán criollo - IV. Movimiento, suite percusiva

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

Gamelán criollo, NA. Obra para bandola sola

Fecha de composición: octubre 2018

Gamelán criollo, IV. Movimiento. / William Posada Estrada. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito.

[Al preparar la bandola se genera una sonoridad similar a la de este instrumento de percusión, es por esto que este movimiento lleva su nombre. Se optó por escribir la música en una partitura convencional. Aunque los sonidos resultantes al pisar no son los que están escritos, el intérprete deberá pisar las notas sugeridas. Esta obra se toca con plectro.]

Bandola con preparación semipermanente
Suite para bandola
Otras sonoridades de la bandola andina colombiana
Gamelán en bandola
Técnicas extendidas

❖ **Versiones originales sobre obras de otros compositores!**

Caballito azul

Alvear, Alex (n. 1962-)

***Caballito azul*, Em. Versión para bandola voz y silbido**

Fecha de composición: s.i. (sin información)

Caballito azul: Huayno / Alex Alvear. Versión: William Posada Estrada, abril 2017 --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 4pp. Manuscrito.

[La scordatura en el tercer orden de la bandola (en Sol) para esta versión fue fundamental para su elaboración, pues aporta posibilidades técnicas y sonoras al instrumento que son muy cercanas al charango, instrumento muy usado en este género. Esta pieza requiere especial cuidado puesto que integra además la voz cantada, el silbido, percusiones y diferentes tipos de toques y técnicas en la bandola como los armónicos, toques con pulgar, guardar el plectro en la palma de la mano derecha con ayuda del dedo medio para tocar con los dedos pulgar, índice y anular.]

Versiones para bandola andina sola

Compositor ecuatoriano

Huayno

Versiones

Canción

Scordatura

Marionetas de cartón

Franco da Silva, Eduardo (1945 - 1989)

***Marionetas de cartón*, Dm / Em. Versión para bandola sola**

Fecha de composición: 1971

♩ = 85 milonga campera ----- Brillante.

Marionetas de cartón: Guaracha / Eduardo Franco da Silva. Versión: William Posada Estrada, mayo 2017 --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 3pp. Manuscrito.

[Esta canción fue compuesta e interpretada por “Los Iracundos” agrupación uruguaya de los años sesenta; fue escogida porque en Colombia la cantante Doris Salas hizo una reinterpretación que aún hoy suena mucho en la época de diciembre en algunas ciudades de Colombia, como Medellín y Pereira. Este hecho hace que sea una obra interesante para interpretarla pues las personas la tienen en el oído y la reconocen al escucharla. La versión presentada propone en su coda final, pasajes veloces con escalas y arpeggios en seisillos de semicorchea. Termina en el cuarto grado mayor, hecho que da la sensación de Re dórico.]

Canción Uruguay

Guaracha

Versiones para bandola andina sola
Milonga campera
Modulación abrupta

La suavcita

Saumell Robredo, Manuel (1817 - 1870)

La suavcita, G. Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

Efecto campana

mf

La suavcita: Contradanza / Manuel Saumell Robredo. Versión: William Posada Estrada, mayo 2017 --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 3pp. Manuscrito.

[Esta obra fue transcrita y adaptada para bandola sola de la versión de Felipe Sánchez Mascuñano, la cual fue realizada para el ensamble “Axivil criollo” y grabada en el álbum: *En un salón de la Habana: Habaneras y contradanzas*; este trabajo fue estrenado en el año 2000. La versión para bandola sola propuesta aquí fue realizada en mayo de 2017 y hace parte del trabajo de grado del pregrado en la Universidad de Antioquia.]

Contradanza cubana
Versiones para bandola sola
Variaciones
Efecto campana
Compositor cubano siglo XIX

Suite campesina

Tradicional campesina (s.i.)

Mov. I Redova

Mov. II Atardecer en San Andrés

Mov. III El gallinazo

Mov. IV El danzón

Mov. V Chotis

Mov. VI Vueltas de Girardota

Atardecer en San Andrés - II. Movimiento, suite campesina

Tradicional campesina (s.i.)

Atardecer en San Andrés, G. Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

The image shows a musical score for a solo bandola. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 94. The score consists of two staves. The upper staff contains the melody, featuring several measures with triplets and accents. The lower staff contains the bass line, also with triplets and accents. The piece begins with a dynamic marking of *p* (piano) and ends with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). There are also some performance markings like 'V' above notes and '1' and '3' below notes in the bass line.

Atardecer en San Andrés, II movimiento. / Tradicional campesina. --Medellín:
William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito.

[Su sonoridad hace alusión a un tipo de canción de cuna y también a su vez, es cercana a las músicas de salón o danzas cortesanas, (como las llaman en la investigación y producción discográfica *Atardecer en San Andrés, grupo Aires del Campo, música tradicional de Girardota – Antioquia* trabajo realizado en 2006 por el grupo de investigación Músicas Regionales de la Universidad de Antioquia).]

Canción de cuna
Música tradicional campesina
Suite campesina para bandola sola
Vals
Adaptaciones bandola sola

Chotis - V Movimiento, suite campesina

Tradicional campesina (s.i.)

Chotis, D / G. Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

♩ = 95 pizz. -----

p *p*

Chotis, V movimiento. / Tradicional campesina. --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp. Manuscrito.

[Esta pieza cuenta con una melodía juguetona, alegre y sencilla que se repite constantemente; en la versión del grupo Aires del Campo se hace una modulación que ayuda a refrescar y renovar el interés del oyente. Para esta obra se propone, por medio de variaciones melódicas, cambios de octava y rearmonizaciones, además de seguir aportando a generar otro interés en el oyente por la pieza sin perder ese carácter alegre, juguetón yailable que la caracteriza.]

Bandola andina sola
Música tradicional campesina
Suite campesina para bandola
Chotis
Rearmonización de la melodía
Adaptaciones bandola sola

❖ **Composiciones y adaptaciones para bandola sola de otros músicos bandolistas!**

Adaptación sobre el Estudio N° 4 – [Paráfrasis de Vaivén o Maryori]

Posada Estrada, William Humberto (n. 1988-)

**Adaptación sobre el Estudio N°4 – Vaivén o Maryori, Dm / Bb / D.
Adaptación para bandola sola**

Fecha de composición (adaptación): Febrero 2018

Intro - ad libitum
Caprichoso

♩ = 76 2 -----

Adaptación sobre el Estudio N°4 –*Vaivén* o *Maryori*: Danza Zuliana. / Adolfo Enrique de Pool Rodenas. Versión: William Posada Estrada, reinterpretada de la versión de Fabián Forero y de la versión del grupo Gurrufío, de Venezuela. Febrero 2018 --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 3pp. Manuscrito.

[*Vaivén*, también conocida como *Maryori*, es una Danza zuliana, (género musical venezolano) del compositor, Adolfo de Pool. (1881-) En esta ocasión se quiso trabajar la versión a modo de estudio realizada y publicada por Fabián Forero en el libro: *12 estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana*. La concepción de la versión de Forero tiene una función de introducción a modo de cadencia. La reinterpretación que se presenta retoma la versión del Forero y la contrasta con otra del grupo venezolano Gurrufío de la cual se toman algunos elementos característicos que se incluyen en la propuesta para bandola sola.]

Música para bandola andina sola
Compositor venezolano
Danza zuliana
Reinterpretación de una versión para bandola sola
Música de Venezuela
Cadencia

Estudio N° 11

Forero Valderrama, Fabián (n. 1966 -)

Estudio N° 11, NA. Obra para bandola sola

Fecha de composición: s.i. (sin información)

Lento.

Estudio N° 11. / Fabián Forero Valderrama. 2003

--Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 2pp.

[En esta pieza encontramos una búsqueda estética diferente y definida en la que en palabras del compositor “busca reflejar una sonoridad lúgubre y sórdida similar a la música del compositor Ruso Dimitri Shostakóvich”.]

Música para bandola andina sola
Trémolo
Dobles cuerdas
Diversidad de lenguajes siglo XX
Música académica latinoamericana

Pantaleón

Vera Varela, Juan Sebastián (ca. 1989 -)

Pantaleón, Gm. Obra para bandola sola

Fecha de composición: 2013

Introducción ♩ = 140

Decidido Arp II plec (MD) (TS) *f* *p* *f* (MD) (TS)

Pantaleón: Obra homenaje, Tango urbano (3, 3, 2). / Juan Sebastián Vera Varela.

Febrero 2018 --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 4pp.

[La obra es idiomática para el instrumento y utiliza un lenguaje cercano al rock con elementos como los power chords (Acordes de dos o tres sonidos que no tienen tercera, así que pueden ser mayores o menores) melodías diseñadas por cuartas y quintas.]

Música para bandola andina sola
Técnicas extendidas
Power Chord
Tango
Improvisación

Lejanía

Nieto Sánchez, Luis Enrique (1898 - 1968)

Lejanía, A / D. Versión para bandola sola

Fecha de composición: s.i.

♩ = 120 A

Sultasto

Solo segunda vez

pl. -----

Lejanía: Vals. / Luis Enrique Nieto Sánchez. Versión Oriana Medina Parada (2016), transcripción William Posada Estrada (mayo, 2018) --Medellín: William Posada Estrada, 2019. Band. 27,9 cm, 3pp. Manuscrito.

[Este vals de Luis Enrique Nieto es una obra con una sonoridad delicada y dulce; la versión que se presenta fue realizada por Oriana Medina, como requisito de participación en el 42º Festival Mono Núñez, Ginebra Valle en 2016. La versión presenta variaciones en la repetición de algunas partes. Este hecho enriquece la obra dándole más posibilidades sonoras y expresivas].

Música para bandola andina sola
Música en festivales
Transcripciones, versiones, adaptaciones
Compositor Nariñense
Vals

Anexo 4:

Otras obras realizadas (partituras)

CERCANÍA

(Vals)

William H. Posada Estrada (n. 1988 -)

Obra inspirada en el vals

Lejanía de Luis E. Nieto

Bandola sola

A
♩ = 120

7 *rit.* *a tempo* *rit.*

7

13 *a tempo* **A'**

19

25

* La 2da vez tocar el pentagrama de abajo.

©31/05/2018

B

a tempo

31

Musical notation for measures 31-36. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 31 starts with a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). The melody continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 32 has a repeat sign. Measure 33 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 34 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 35 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 36 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5).

37

Musical notation for measures 37-42. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 37 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 38 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 39 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 40 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 41 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 42 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5).

43

Musical notation for measures 43-48. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 43 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 44 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 45 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 46 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 47 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 48 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). The word *rit.* is written above measure 47.

C

49

Musical notation for measures 49-54. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 49 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 50 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 51 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 52 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 53 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 54 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5).

49

Musical notation for measures 49-54. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 49 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 50 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 51 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 52 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 53 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 54 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). An asterisk (*) is written above measure 50.

55

Musical notation for measures 55-60. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 55 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 56 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 57 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 58 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 59 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 60 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5).

55

Musical notation for measures 55-60. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 55 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 56 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 57 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 58 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 59 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5). Measure 60 has a half note G4 and a half note chord (F#4, C#5).

61

Musical staff 61 (top): Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end.

61

Musical staff 61 (bottom): Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end.

67

Musical staff 67 (top): Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end.

67

Musical staff 67 (bottom): Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end.

72

Musical staff 72 (top): Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end.

72

Musical staff 72 (bottom): Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end.

78

Musical staff 78 (top): Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end. The text *D.C. al Fine* is written above the staff.

78

Musical staff 78 (bottom): Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a sequence of notes and rests, including a whole note chord at the end. The text *D.C. al Fine* is written above the staff.

SINCOPANDO

Bandola sola

(Pasillo)

León Cardona García (n. 1927 -)

Versión: William H. Posada E.

$\text{♩} = 170$

A

11

I para fin

Fine

17

B

24

30

36

D.C. al Coda

©Wipo31/07/2018

41

47

53

59

65

70