

**ADAPTACIÓN MUSICAL DE NUEVE ESTUDIOS Y OBRAS DE LA BANDOLA  
ANDINA COLOMBIANA PARA GUITARRA ELÉCTRICA SOLISTA.**

**PRESENTADO POR:**

**FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ**

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE**

**MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS**

**ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN**

**BOGOTÁ - 2020**

**ADAPTACIÓN MUSICAL DE NUEVE ESTUDIOS Y OBRAS DE LA BANDOLA  
ANDINA COLOMBIANA PARA GUITARRA ELÉCTRICA SOLISTA**

**PRESENTADO POR:  
FRANCISCO JAVIER AVELLANEDA RAMIREZ**

**Trabajo de grado para Optar al título de:  
Magister en músicas colombianas**

**ASESOR:  
FABIÁN FORERO VALDERRAMA**

**UNIVERSIDAD EL BOSQUE  
MAESTRÍA EN MÚSICAS COLOMBIANAS**

**ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN**

**BOGOTÁ - 2020**

## **NOTA DE SALVEDAD DE RESPONSABILIDAD INSTITUCIONAL**

La Universidad El Bosque, no se hace responsable por los conceptos emitidos por el investigador en su trabajo, solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia.

## DEDICATORIA

*Agradecimiento a Dios quien dirige cada paso de mi vida*  
*A mi madre Amparo que siempre me ha acompañado e impulsado en mi educación*  
*A mi padre Francisco por su compañía y buenos consejos.*  
*A mis hermanas Chelo, Gladys y Mireya, quienes siempre me han apoyado*  
*A mis sobrinas y sobrinos Alejita, André, Nico y Juli*  
*A mis cuñados Diego y Richard compañeros de vida*

## **AGRADECIMIENTOS**

*A Dios por darme el camino de la música*

*A la Universidad El Bosque y a cada uno de los maestros que me ilustraron en este camino*

*A la Universidad Pedagógica mi alma mater*

*A Ana María por su paciencia y compañía*

*A mi familia por su infinito amor y cariño*

*A mis compañeros del quinteto con quienes comparto lo bello de la música y la amistad*

*A Jorge Rosas, mi mejor amigo que está presente en mi vida y en mi música*

*A mis estudiantes que son fuente de inspiración*

*A mis compañeros de maestría por su valor humano*

*A Fabián Forero por su calidad de maestro y ser humano*

## TABLA DE CONTENIDO

<b>RESUMEN.....</b>	<b>12</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>14</b>
<b>1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA COMO INSTRUMENTO SOLISTA.....</b>	<b>17</b>
1.1 EXPONENTES INTERNACIONALES DESTACADOS DE LA GUITARRA ELÉCTRICA SOLISTA.....	17
1.2 EXPONENTES NACIONALES DESTACADOS DE LA GUITARRA ELÉCTRICA.....	20
1.3 LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL CONTEXTO DE LA MÚSICAS COLOMBIANAS .....	23
1.4 EL PASILLO COLOMBIANO .....	25
1.5 EL BAMBUCO COLOMBIANO .....	27
<b>2. LA ADAPTACIÓN MUSICAL .....</b>	<b>30</b>
2.1 CONCEPTO DE ADAPTACIÓN MUSICAL: .....	30
2.2 ANTECEDENTES DE ADAPTACIONES MUSICALES DE MÚSICA COLOMBIANA.....	32
2.2.1 Adaptaciones del bambuco “como pa desenguayabar” y adaptación del joropo “diamantes” utilizando técnicas extendidas aplicadas a la flauta traversa .....	32
2.2.2 Transcripción para piano de la Suite No. 2 de Gentil Montaña .....	34
<b>3. LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA .....</b>	<b>36</b>
3.1 LA BANDOLA SOLISTA .....	37
3.1.1 Técnica y ejecución de la mano derecha de la bandola andina colombiana .....	37
3.1.2 La producción del sonido de la bandola solista .....	39

3.1.3 Movimiento de traslación en la pulsación .....	40
3.1.4 Movimiento de Rotación en la pulsación .....	40
3.1.5 Movimiento de desplazamiento transversal (arriba abajo) de la muñeca .....	40
3.1.6 Movimiento de Flexión y extensión del dedo pulgar.....	41
3.1.7 Técnica y ejecución de la mano izquierda de la bandola andina colombiana.....	41
3.1.8 El fraseo en la bandola andina colombiana.....	42
3.1.9 El staccato en la bandola andina colombiana .....	44
3.1.10 Calidad, volumen y color de los ataques en la bandola andina colombiana.....	44
<b>3.2 RECURSOS TÉCNICO-EXPRESIVOS EN LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.....</b>	<b>45</b>
3.2.1 El trémolo en la bandola andina colombiana.....	46
3.2.2 La sordina en la bandola andina colombiana .....	46
3.2.3 Sonidos Armónicos en la bandola andina colombiana .....	46
3.2.4 El trino en la bandola andina colombiana.....	47
<b>4. LA GUITARRA ELÉCTRICA.....</b>	<b>48</b>
<b>4.1 TÉCNICA Y EJECUCIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA .....</b>	<b>48</b>
4.1.1 Chord-melody.....	49
4.1.2 String Skipping .....	50
4.1.3 Hybryd picking.....	51
4.1.4 Finger picking.....	51
<b>5. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA Y LA GUITARRA ELÉCTRICA .....</b>	<b>53</b>
5.1 CONVERGENCIAS ENTRE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA .....	53

5.2 DIVERGENCIAS ENTRE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA.....	54
5.3 HERRAMIENTAS TIMBRICAS Y SONORAS.....	55
<b>6. CRITERIOS A TENER EN CUENTA PARA LA ADAPTACIÓN DE LAS NUEVE OBRAS</b> .....	<b>57</b>
6.1 REPERTORIO SELECCIONADO PARA LAS ADAPTACIONES .....	57
6.2 CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES.....	59
6.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES A LA GUITARRA ELÉCTRICA.....	62
6.3.1 Regiones en el diapasón de la guitarra eléctrica.....	64
6.3.2 Apoyo visual sobre las técnicas utilizadas en cada obra.....	65
<b>7. ADAPTACIÓN MUSICAL DE NUEVE ESTUDIOS Y OBRAS DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA PARA GUITARRA ELÉCTRICA SOLISTA .....</b>	<b>69</b>
7.1 PROCESO DE ADAPTACIÓN DEL ESTUDIO No. 10 .....	69
7.1.1 Explicación audiovisual del estudio No.10 .....	72
7.1.2 Interpretación audiovisual del estudio No. 10.....	73
7.1.3 Partitura de la adaptación del estudio No. 10.....	74
7.2 PROCESO DE ADAPTACIÓN DEL ESTUDIO NO. 1.....	76
7.2.1 Explicación audiovisual del estudio No. 1 .....	78
7.2.2 Interpretación audiovisual del estudio No. 1.....	78
7.2.3 Partitura del estudio No.1 .....	79
7.3 PROCESO DE ADAPTACIÓN “INCIDENTAL” .....	80
7.3.1 Explicacion audiovisual de obra Incidental.....	81
7.3.2 Interpretación audiovisual de la obra incidental .....	82
7.3.3 Partitura obra incidental .....	83
7.4 PROCESO DE ADAPTACIÓN “MODUS” .....	85
7.4.1 Explicación audiovisual de la obra modus.....	86

7.4.2 Interpretación de la obra modus.....	86
7.4.3 Partitura de la obra modus .....	87
7.5 PROCESO DE ADAPTACIÓN “PRELUDIO EN F# MENOR”.....	88
7.5.1 Explicación audiovisual de la obra preludio en F#m.....	89
7.5.2 Interpretación de la obra preludio en F#m.....	89
7.5.3. Partitura de la obra preludio en F#m.....	90
7.6 PROCESO DE ADAPTACIÓN “BAMBUCO” .....	90
7.6.1 Explicación audiovisual de la obra bambuco.....	92
7.6.2 Interpretación audiovisual de la obra bambuco.....	92
7.6.3 Partitura de la obra bambuco .....	93
7.7 PROCESO DE ADAPTACIÓN “DE RIO EN RIO” (PASILLO) .....	94
7.7.1 Explicación audiovisual de la obra de río en río .....	96
7.7.2 Interpretación audiovisual de la obra de río en río .....	96
7.8 PROCESO DE ADAPTACIÓN “OTRO GRANITO DE ARENA” .....	99
7.8.1 Explicación audiovisual de la obra otro granito de arena .....	101
7.8.2 Interpretación audiovisual de la obra otro granito de arena .....	101
7.9 PROCESO DE ADAPTACIÓN “MICHEL” .....	104
7.9.1 Interpretación audiovisual de la obra Michel .....	106
7.9.2 Partitura de la obra Michel .....	107
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>116</b>
ANEXO A Portada del libro “Arte y ejecución en la bandola andina colombiana” Fabián Forero Valderrama.....	116
ANEXO B. Portada del libro “12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana” Fabián Forero Valderrama .....	116

ANEXO C. Portada del libro “Diez adaptaciones para bandola solista de géneros andinos colombianos” Oriana Medina. ....	117
ANEXO D. Portada del Cd musical de Diego Saboya. ....	117

## LISTADO DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1. ACERCAMIENTO A LA EJECUCIÓN DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA -----	37
ILUSTRACIÓN 2. EL PLECTRO EN LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA -----	39
ILUSTRACIÓN 3. LOS CUATRO MOVIMIENTOS DE LA MANO DERECHA -----	41
ILUSTRACIÓN 4. ATAQUE DEL PLECTRO HACIA ABAJO-----	42
ILUSTRACIÓN 5. ALZA PÚA-----	43
ILUSTRACIÓN 6. CONTRA PÚA -----	43
ILUSTRACIÓN 7. LA MANO IZQUIERDA EN LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA -----	44
ILUSTRACIÓN 8. GUITARRA ELÉCTRICA HOLLOW-----	55
ILUSTRACIÓN 9. REGIÓN 1 DEL DIAPASÓN DE LA GUITARRA-----	64
ILUSTRACIÓN 10. REGIÓN 2. SE DELIMITARÁ DEL TRASTE 5 AL 9-----	64
ILUSTRACIÓN 11. REGIÓN 3. SE DELIMITARÁ DEL TRASTE 9 AL 13-----	65
ILUSTRACIÓN 12. PICK ALTERNADO-----	66
ILUSTRACIÓN 13. STRING SKIPPING-----	66
ILUSTRACIÓN 14. SWEEP PICKING -----	67
ILUSTRACIÓN 15. FINGER PICKING -----	67
ILUSTRACIÓN 16. HYBRYD PICKING -----	68
ILUSTRACIÓN 17. GRÁFICA 13: REGIONES ABARCADAS EN EL ESTUDIO N. 10-----	69
ILUSTRACIÓN 18. GRÁFICA 12: TÉCNICAS USADAS PARA EL ESTUDIO NO. 10 -----	70
ILUSTRACIÓN 20. ENLACE DE VIDEO: EXPLICACIÓN DEL ESTUDIO NO 10 -----	72
ILUSTRACIÓN 21. INTERPRETACIÓN DEL ESTUDIO N.10 -----	73
ILUSTRACIÓN 22. REGIONES ABARCADAS EN EL ESTUDIO NO. 1- PARTE A -----	76
ILUSTRACIÓN 23. REGIONES ABARCADAS EN EL ESTUDIO NO.1- PARTE B-----	77
ILUSTRACIÓN 24. TÉCNICAS EMPLEADAS PARA EL ESTUDIO NO. 1 -----	77
ILUSTRACIÓN 25. EXPLICACIÓN EN VIDEO DEL ESTUDIO 1 -----	78
ILUSTRACIÓN 26. REGIONES ABARCADAS OBRA INCIDENTAL- PARTE A -----	80
ILUSTRACIÓN 27. REGIONES ABARCADAS OBRA INCIDENTAL-PARTE B -----	81
ILUSTRACIÓN 28. TÉCNICAS UTILIZADAS EN LA OBRA INCIDENTAL -----	81
ILUSTRACIÓN 29. EXPLICACIÓN DE LA OBRA INCIDENTAL -----	81
ILUSTRACIÓN 30. INTERPRETACIÓN DE LA OBRA INCIDENTAL -----	82

ILUSTRACIÓN 31. INCIDENTAL- COMPARACIÓN BANDOLA- GUITARRA ELÉCTRICA -----	82
ILUSTRACIÓN 32. REGIONES ABARCADAS EN LA OBRA MODUS-----	85
ILUSTRACIÓN 34. EXPLICACIÓN AUDIOVISUAL OBRA MODUS-----	86
ILUSTRACIÓN 35. INTERPRETACIÓN DE LA OBRA PRELUDIO EN F#M -----	86
ILUSTRACIÓN 36. REGIONES ABARCADAS EN LA OBRA PRELUDIO EN F#M-----	88
ILUSTRACIÓN 37. TÉCNICAS UTILIZADAS EN EL PRELUDIO EN F#M-----	88
ILUSTRACIÓN 38. EXPLICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA OBRA PRELUDIO EN F#M -----	89
ILUSTRACIÓN 39. REGIONES ABARCADAS EN LA OBRA BAMBUCO-----	91
ILUSTRACIÓN 40. TÉCNICAS USADAS EN EL ESTUDIO BAMBUCO-----	92
ILUSTRACIÓN 41. EXPLICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA OBRA BAMBUCO -----	92
ILUSTRACIÓN 42. INTERPRETACIÓN AUDIOVISUAL DE LA OBRA BAMBUCO-----	92
ILUSTRACIÓN 43. REGIONES ABARCADAS EN LAS PARTES A Y B DE LA OBRA DE RÍO EN RÍO.-----	95
ILUSTRACIÓN 44. REGIONES ABARCADAS EN LAS PARTES B Y C DE LA OBRA DE RÍO EN RÍO -----	95
ILUSTRACIÓN 45. TÉCNICAS UTILIZADAS EN “DE RÍO EN RÍO”. -----	96
ILUSTRACIÓN 46. REGIONES UTILIZADAS EN LA PARTE A DE LA OBRA OTRO GRANITO DE ARENA -	99
ILUSTRACIÓN 47. REGIONES UTILIZADAS EN PARTES B Y C DE LA OBRA OTRO GRANITO DE ARENA -----	100
ILUSTRACIÓN 48. TÉCNICAS UTILIZADAS EN “OTRO GRANITO DE ARENA”.-----	100
ILUSTRACIÓN 49. EXPLICACIÓN AUDIOVISUAL DE LA OBRA OTRO GRANITO DE ARENA -----	101
ILUSTRACIÓN 50. INTERPRETACIÓN AUDIOVISUAL DE LA OBRA OTRO GRANITO DE ARENA -----	101
ILUSTRACIÓN 51. REGIONES UTILIZADAS EN MICHEL -----	105
ILUSTRACIÓN 52. TÉCNICAS UTILIZADAS EN “MICHEL”.-----	105
ILUSTRACIÓN 53. INTERPRETACIÓN AUDIOVISUAL DE LA OBRA MICHEL-----	106

## LISTADO DE TABLAS

TABLA 1. CONVERGENCIAS BANDOLA Y GUITARRA ELÉCTRICA .....	53
TABLA 2. DIVERGENCIAS BANDOLA Y GUITARRA ELÉCTRICA.....	54
TABLA 3. OBRAS SELECCIONADAS PARA LAS ADAPTACIONES.....	58
TABLA 4. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE OBRAS .....	61

## RESUMEN

**TÍTULO:** Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista.

**AUTOR:** Francisco Javier Avellaneda

**PALABRAS CLAVES:** Adaptaciones, bandola, guitarra eléctrica, interpretación, música andina colombiana.

Este proyecto de investigación-creación está enfocado en la adaptación de nueve obras de la bandola andina a la guitarra eléctrica en formato solista. Esta propuesta musical se fundamenta en el análisis entre las convergencias y divergencias que poseen ambos instrumentos. Los hallazgos encontrados permiten proponer la articulación de la guitarra eléctrica en la interpretación de repertorio tradicional de las músicas andinas colombianas. En la construcción de las adaptaciones se consideraron aspectos de las obras seleccionadas tales como: cualidades técnicas, interpretativas, de afinación y registro sonoro. Permitiendo así, la elección y clasificación de cinco técnicas interpretativas en la guitarra eléctrica para realizar el proceso de adaptación.

El presente proyecto de investigación tiene como finalidad en primera instancia, difundir el repertorio para bandola solista, en aires musicales de pasillo y bambuco, a partir de la interpretación nueve obras musicales en un instrumento de carácter eléctrico. En segunda instancia, pretende extender la perspectiva del repertorio existente para la guitarra eléctrica en formato solista y llevarlo a otros contextos musicales. Como producto final de esta investigación, se propone la edición en partitura de las nueve adaptaciones y material audiovisual de cada obra, que sirve como registro bibliográfico de consulta, tanto en el aula de clase, como de repertorio para concierto. En un concierto final, se evidenciará el exigente repertorio propuesto como un acercamiento de un instrumento eléctrico a las músicas colombianas.

## **ABSTRACT**

**TITLE:** Musical adaptation of nine studies and works from Colombian Andean Bandola to soloist electric guitar.

**AUTHOR:** Francisco Javier Avellaneda

**KEY WORDS:** Adaptations, Bandola, electric guitar, performance, Colombian Andean music

This research-creation project is based on the musical adaptation of nine works of music from Colombian Andean Bandola to electric guitar as a solo instrument. The approach is based on the analysis of convergences and divergences between both musical instruments. The findings allow to play electric-guitar articulations when performing the traditional Colombian Andean Musics. Making the adaptations it was taken under consideration some elements such as: Technical qualities, performing qualities, range, and tuning qualities. Therefore, it was possible to choose five performing techniques on electric guitar to do the adaptation.

One of the main goals of this researching project is to spread the repertoire of soloist Bandola, specifically “pasillos” and “bambucos” by performing nine of them on an electric instrument. Secondly, it aims to extend the existing repertoire’s perspective on electric guitar as a solo instrument, and take it from there to other musical contexts. As a result, there are music sheets for every piece of music, and videos as well. They are available material to be used as repertoire, both in classrooms and playing live. There will be a final concert in which this demanding repertoire will be performed as a bridge between an electric instrument and the Colombian musics.

## INTRODUCCIÓN

Durante varios años de experiencia profesional -dentro del ámbito de la docencia, la praxis musical y la interpretación de la guitarra eléctrica, como instrumento principal en diferentes contextos a nivel internacional y nacional-, he tenido la oportunidad de ampliar mis conocimientos musicales, al interactuar con diferentes estilos y géneros musicales que van desde el rock, funk, jazz, tropi-pop, tango hasta las músicas colombianas. Al mismo tiempo, he incursionado en el aprendizaje de diversas metodologías en la investigación musical, con el propósito de mejorar la interpretación de este instrumento eléctrico. Este proceso musical me ha permitido la indagación sobre las posibilidades técnicas, sonoras e interpretativas que se encuentran inmersas en los distintos estilos que he explorado.

En este sentido, la presente investigación pretende realizar un acercamiento a las músicas andinas colombianas, concretamente al análisis de la relación instrumental y técnica, que existente entre la bandola andina colombiana y la guitarra eléctrica. Desde esta óptica, ambos instrumentos presentan entre sí, algunas convergencias y divergencias que pueden servir como insumo para la formulación de propuestas innovadoras en el campo de la investigación. Bajo esta perspectiva, se dispone abordar algunas obras del repertorio publicado para bandola solista, y fundamentado en los hallazgos hechos en el estudio comparativo entre ambos instrumentos, se considera viable realizar un sincretismo instrumental. Por todo lo expuesto, este proyecto de investigación propone como objetivo general la adaptación musical de nueve obras del repertorio solista de bandola andina colombiana para guitarra eléctrica.

El punto de partida de esta investigación, es de enfoque cualitativo, basado en el diseño investigación-creación. Dicho en palabras de Silva (2016) “La

*investigación-creación es un modelo de relación entre los seres humanos y sus contornos de saber, que forma y deforma el conocimiento sensible desde lo individual, lo grupal y lo social”* (p.54). En sintonía con lo anterior, la presente investigación realiza la selección de repertorio tradicional para la bandola andina colombiana, y se centrara específicamente en el pasillo y el bambuco que son aires musicales propios de la región andina. Estos dos estilos, son desarrollados ampliamente por el maestro Fabián Forero en la publicación de obras para bandola solista, con los libros “12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana” (1999) y “*Arte y ejecución en la bandola andina colombiana*” (2007). Por otra parte, la maestra Oriana Medina publicó en el 2016, el libro llamado “*Diez adaptaciones para bandola solista de géneros andinos colombianos*” en el cual hace adaptaciones del repertorio musical colombiano para la bandola andina. Al mismo tiempo el compositor y bandolista Diego Saboya publicó en un material discográfico “*la bandola solista, 12 estudios latinoamericanos y 10 estudios caprichos*” en el 2014. El material bibliográfico anteriormente citando, son el referente teórico que han aportado un material académico que fortalece el desarrollo y el nivel del estudio de la interpretación de la bandola.

Bajo esta perspectiva, y con el ánimo de fortalecer la interpretación de la guitarra eléctrica, encontré la posibilidad de generar un acercamiento a las músicas andinas colombianas, indagando sobre repertorios existentes en la bandola andina y la posibilidad de adaptarlos para ser interpretados en la guitarra eléctrica. En esta medida, este proyecto de investigación plantea los siguientes objetivos específicos:

- Generar un acercamiento a las músicas andinas colombianas, desde la guitarra eléctrica.
- Identificar las convergencias existentes entre la interpretación de la bandola andina y la guitarra eléctrica.
- Comprender los recursos técnico-expresivos con los que se interpreta la bandola andina colombiana.

- Realizar la adaptación musical de 9 obras del repertorio solista de la bandola a la guitarra eléctrica.
- Interpretar las adaptaciones por medio de un concierto de difusión.
- Aportar material para el estudio de la guitarra eléctrica.

De esta manera, este trabajo investigativo se apoyará con un concierto para guitarra eléctrica solista, donde el repertorio a interpretar, surge a partir de las adaptaciones de las obras para bandola andina, enmarcadas en ritmos de pasillo y bambuco. La novedad de esta propuesta musical permite dar otra óptica a la interpretación de la guitarra eléctrica, con el aprovechamiento de los recursos técnicos e interpretativos que comparten estos dos instrumentos.

Este trabajo de investigación está dividido en seis capítulos respectivamente. El primer capítulo aborda una contextualización o estado del arte con antecedentes internacionales y nacionales en relación a exponentes de la guitarra eléctrica y la bandola andina. El segundo capítulo es el marco conceptual de la temática del análisis musical, así mismo, una aproximación histórica del ritmo de pasillo y bambuco. El tercer capítulo hace un recorrido organológico de la bandola andina colombiana en el cual se describen técnicas y recursos interpretativos propios de este instrumento musical. En el cuarto capítulo se realiza un análisis de las técnicas utilizadas en la guitarra eléctrica para la interpretación de las adaptaciones. En el quinto capítulo se establece las convergencias y divergencias entre la bandola andina colombiana. Y por último en el sexto capítulo, se hace una selección de las obras a interpretar y se presentan las nueve adaptaciones con sus respectivas partituras.

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA COMO INSTRUMENTO SOLISTA

La guitarra eléctrica es uno de los instrumentos con mayores avances técnicos en el siglo XXI, es por eso que la temática de estudio de la guitarra eléctrica siempre la he considerado inquietante, debido a las posibilidades que contiene en el marco musical y técnico. Este instrumento desde sus inicios ha atravesado fronteras, participando en diversos ámbitos musicales que se pueden evidenciar más que todo en los formatos de músicas modernas. Desde el punto de vista de Santamaría (2007) *“Muchos jóvenes desde los años 90 comenzaron a explorar las sonoridades del folclore o que simplemente se vieron expuestos a diferentes lenguajes musicales que empezaron a combinar unos con otros”* (p. 13). En este sentido, considero importante hablar sobre la interpretación de la guitarra eléctrica desde un contexto histórico y a partir de los intérpretes que han aportado al desarrollo de la misma.

### 1.1 EXPONENTES INTERNACIONALES DESTACADOS DE LA GUITARRA ELÉCTRICA SOLISTA

La guitarra eléctrica ha encontrado un espacio en casi todos los estilos de la música popular, inicialmente en géneros como el jazz y el blues con representantes como: T- Bone Walker (Blues), Charlie Christian (Jazz), Chuck Berry (rhythm and blues), Merle Travis (country and western), Buddy Holly (rock and roll), (Torre, 2012). Sin embargo, este instrumento desde su creación, se ha expandido internacionalmente, llegando a territorios donde no era conocido y logrando cierta hibridación con algunas músicas populares de algunos entornos, por ejemplo: en el tango con Astor Piazzolla y su quinteto en el que integra la guitarra eléctrica,

adornando y coloreando con esta, la armonía y dejando un sello único en su estilo y composición (Torre, 2012). De ahí que, teniendo en cuenta a Coirini (2012) se puede manifestar:

Esta apertura de Piazzolla a las corrientes estéticas modernistas y de postguerra, y su actitud renovadora frente a la música en general, lo llevó a relacionarse e integrar en sus agrupaciones a artistas muy dotados, muchos de ellos formados académicamente –como también sucedió con él mismo–, y a otros pertenecientes al mundo del jazz, enriqueciendo constantemente sus creaciones con sonoridades y recursos nuevos, incluyendo instrumentos no-acústicos, como es el caso de la guitarra eléctrica que tempranamente formó parte esencial –junto al bandoneón, violín, piano y con trabajo– de su afamado Quinteto, su formación camerística más estable y duradera (p.109).

En la opinión de Chapman (2005) *“A pesar que las guitarras eléctricas comenzaron a comercializarse en 1932, aún habría un tiempo para que los músicos del blues las adoptaran”* (p.98). Bajo esta línea, se puede evidenciar cómo paulatinamente, la guitarra eléctrica comienza a incursionar en estilos como: el pop, rock, tango, funk, reggae, soca, entre muchos y muy diversos géneros.

El formato de la guitarra eléctrica solista, ha abordado repertorios que parten del jazz y el blues como primera medida. Durante la primera década del siglo XXI, desempeñaba un rol de instrumento acompañante, aportando desarrollos melódicos, acompañamiento armónico e improvisación. A continuación, se expondrán los principales exponentes de la guitarra eléctrica en el ámbito internacional.

El primer guitarrista eléctrico conocido con un avanzado estilo solista, fue Charlie Christian (1916-1942), quien fue estrella de la banda de Benny Goodman y con un estilo innovador y contagioso en los riffs y un alto grado de sofisticación en los fraseos, puso la interpretación de la guitarra eléctrica al nivel de los demás instrumentos de la época. Citando a Chapman (2015) *“Sus complejos cambios de frases, apoyando los acordes en un contexto de swing, se asemeja a la tendencia*

*bebop, con arpeggios disminuidos y ligaduras cromáticas” (p.102).* Desde esta óptica, este guitarrista dio inicio al uso de la guitarra eléctrica desde un concepto armónico y melódico integrado con el virtuosismo interpretativo.

Encarnando la mejor tradición guitarrística del jazz, influyente por su manera de tocar la guitarra eléctrica, Wes Montgomery, representa un estilo propio en su lenguaje y adopta una técnica particular, en la manera de tocar melodías únicamente con el dedo pulgar. Como señala Chinchín (2017) “Al analizar el estilo de Wes Montgomery se encuentran tres técnicas fundamentales al momento de tocar que son: el pulgar, las octavas y block chords. Cada uno de estos aspectos fueron una gran innovación de Wes Montgomery, durante sus solos” (p.5). Algunos de sus discos importantes son: *Fingerpickin*, *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery*, *so much guitar*, *full House*, *Smokin' at the Half Note*.

Una de las figuras más importantes en la guitarra solista en el mundo del jazz es Joe Pass, quien apropia la melodía y la armonía con su admirable estilo, basado en el acompañamiento creativo con la armonización de melodías, además de su impecable manera de acompañar caracterizada por la función orquestal de bajo, piano y ritmo con la guitarra eléctrica, motivo por el cual muchos guitarristas adoptan su particular estilo (Celis, 2013). Empleando las palabras de Chapman (2005) “*Los solos de Pass mezclan armónicas líneas de bop alternadas y arpegiadas y fills de escalas con frecuentes y fluidos cambios entre notas agudas y líneas del bajo” (p.118).* En sintonía con lo anterior, este músico grabó 53 discos como guitarrista líder o co-líder entre los años 1943 y 1994. Dentro de los discos más importantes se encuentran *The Sound Of Synanon*, una serie de álbumes llamados *Virtuoso*, donde conformó duetos con cantantes destacados como: *Ella in London* y *Easy Leaving*. Por otro lado, colaboró en producciones con artistas como Oscar Peterson, Chet Baker, Conte Candoli, Duke Ellington entre muchos otros.

Otro referente importante es Charlie Hunter, guitarrista nacido en 1967 que se caracteriza por usar guitarra de 7 u 8 cuerdas, con las que desarrolla líneas de

bajo sobre ritmos donde destaca la guitarra solista. Este músico a reelaborado la música de Thelonious monk, James Brown y Rahsaan Roland Kirk. Cuenta con una discografía de diecisiete álbumes donde se destacan Charlie Hunter Trio, Voodoo y Go Home.

Hay que mencionar, además a Tuck Andress, guitarrista muy importante por su creativa labor como solista. Su manera particular de interpretar la guitarra eléctrica se basa en los recursos inusuales de percusión y creación de efectos rítmicos muy particulares. Como afirma Gioia (2013) *“Este músico explotó los aspectos más líricos de la guitarra mientras mantenía un firme sentido de la conducción rítmica y un rico dominio de las posibilidades armónicas del instrumento”* (p.499). Algunos de sus álbumes representativos son: Tears of Joy (1988), Paradise Found (1998) y en solista: Reckless Precision (1990) y Hymns, Carols, and Songs About Snow (1991).

## 1.2 EXPONENTES NACIONALES DESTACADOS DE LA GUITARRA ELÉCTRICA

Con el auge de los instrumentos eléctricos y la llegada de estos a Colombia desde los años 40', se comienza paulatinamente a incluirse poco a poco en formatos de músicas tropicales y andinas, donde probablemente León Cardona, es uno de los primeros guitarristas que incursionan en ese instrumento, con un formato que integra diversas músicas colombianas. (Borda, Amézquita, Guacaneme, Quijano, Ramírez, Sossa y Martínez, 2016). Previo a esto, en ciudades como Bogotá, se evidenciaron las músicas tradicionales del Caribe desde los años 40' con compositores arreglistas e intérpretes como Lucho Bermúdez y Peregoyo en los 60'; Petronio Álvarez y Alfonso Córdoba en la música del Pacífico; en los 70' surge “El Cholo” Valderrama, entró otros, con las músicas del Llano; y en las músicas andinas, algunos representantes como Oriol Rangel, Gustavo Adolfo Rengifo y León Cardona (Gómez, 2015).

En sintonía con lo anterior, la valoración, recuperación y reinterpretación de las músicas tradicionales colombianas por parte de estos músicos, algunos de ellos con formación académica, han enmarcado un movimiento artístico que se sienten en centros urbanos como Bogotá, Medellín y Cali principalmente, dejando huella con agrupaciones de trayectoria que actualmente son reconocidas a nivel internacional (Gómez, 2015, p. 47).

A través de estas propuestas, en las ciudades se comienzan a visibilizar algunas de las músicas tradicionales colombianas, sirviendo como punto de partida para las generaciones venideras que luego explorarían las músicas tradicionales junto con géneros anglosajones (Gómez, 2015). En este sentido, el proceso de hibridación, poco a poco, se comienza a formalizar en la prensa a las “nuevas músicas colombianas”, y se habla de ellas en surgimiento del interés por las nuevas sonoridades que juntan en el pop-rock con músicas afrocaribes, elementos del jazz, y también instrumentos eléctricos con otros acústicos (Gómez, 2015).

Uno de los músicos más representativos gracias a su labor en la composición, pero también a su trabajo como guitarrista eléctrico es León Cardona. Según como lo cuenta el mismo, en una entrevista realizada por el espectador dice:

*Aunque termine los estudios de flauta, la guitarra me atraía mucho, así que deje la flauta y me dedique a la guitarra clásica en un principio y posteriormente recibí un regalo de un pariente que vivía en los Estados Unidos por allá en los años treinta y ocho, cuarenta: una guitarra eléctrica. Creo que fue la primera guitarra eléctrica que hubo en Colombia (Monsalve, 2015).*

Desde esta óptica, la dedicación de Cardona por la guitarra fue de tiempo completo, y como él mismo menciona sobre la guitarra eléctrica marca *Gibson* que le regalaron, con la cual inició el estudio de este nuevo instrumento y de manera empírica, transfirió la técnica aprendida de la guitarra clásica y comenta que:

*Me entusiasme tanto con este instrumento por lo raro, por lo no conocido acá. Yo no tenía ningún profesor ni ninguna idea, entonces eso hizo que también fuera muy personal mi estilo de tocar la guitarra eléctrica” (Cardona en Millán, 2016 ver anexo 2, p. 4).*

Conviene destacar que, en la exploración por la guitarra eléctrica el maestro Cardona sondeo varios géneros musicales abarcando diversas músicas vernáculas de diferentes países del mundo. En este amplio recorrido de estilos musicales Cardona menciona:

*Toque música más internacional, música de jazz, música argentina, música de todas partes. Fui captando, fui observando su forma, su manera, su empleo de la armonía, su riqueza armónica en lo brasilero, en el jazz y entonces ahí fue donde me surgió la idea: música colombiana, pasillo, bambuco, etc., que tienen ese aspecto de la armonía tan elemental, tan sin ningún interés para los músicos. Por ejemplo, aquí o en cualquier parte, que bueno poder hacer algo inyectándole un poco esta forma de pensar armónicamente (Millán, 2002, anexo 2, p.7).*

Siguiendo esta línea, dentro de la obra de León Cardona, hay un amplio registro discográfico en su faceta como compositor, con aproximadamente 135 obras registradas en ritmos de la región Andina como: pasillos bambucos, guabinas, valeses, de las cuales; la mayoría fueron compuestas para formatos tradicionales que no incluyen a la guitarra eléctrica. Este historial discográfico data entre los años 1950 y 2006 (Borda et al., 2016). El aporte de León Cardona se basa en el tratamiento armónico-melódico y la constante búsqueda del compositor por encontrar nuevas sonoridades, estilos y técnicas. Gracias a estas mantiene un sello de originalidad que imprime en sus obras. Algunos ejemplos de estas son: “Bambuquísimo”, “Melodía triste” y “Sincopando pa` un solista” (Revelo, 2012).

En Colombia, se ha creado repertorio que parte de la guitarra clásica, con un terreno ganado en desarrollo técnico y compositivo de la mano de importantes intérpretes que han llevado a altos niveles, el desarrollo evolutivo de este instrumento. Exponentes de talla internacional como Gentil Montaña, Edwin Guevara, Andrés Villamil, Daniel Saboya, entre otros, quienes han mantenido y han renovado el repertorio de la guitarra clásica en géneros que contienen músicas

colombianas. Además, la guitarra clásica ha tenido importante relevancia y ha encabezado la participación cuando se habla de arreglos y composiciones de las músicas andinas colombianas (Rodríguez, 2016).

### 1.3 LA GUITARRA ELÉCTRICA EN EL CONTEXTO DE LA MÚSICAS COLOMBIANAS

Hablando del repertorio existente para la guitarra eléctrica, lo más usual es encontrar formatos que circundan el estilo rock y agrupaciones de jazz; Pero, adentrándose más hacia las músicas colombianas, hay hibridaciones musicales que abordan elementos propios de las regiones del Atlántico y Pacífico. Estas agrupaciones aportan con experimentaciones que innovan en la manera hacer sonar las músicas tradicionales.

Algunos guitarristas referentes, han dejado huella en las músicas colombianas; es el caso del arreglista compositor y guitarrista Javier Pérez, quien con su proyecto Carrera Quinta *Jazz Big Band*, se destaca por su desempeño interpretativo en el instrumento, aportando material del lenguaje actual, donde explora los sonidos de la Región Andina, fusionándolas con el jazz. Por otra parte, el guitarrista destacado Teto Ocampo, quien, a lo largo de su historial como músico, ha desarrollado un estilo propio, con un largo recorrido que va desde el vallenato hasta músicas con aires indígenas. En el plano de la guitarra eléctrica en la música andina colombiana, se tiene como referente al maestro Alexander Cuesta Moreno quien, en varias grabaciones de formatos instrumentales y vocales, realizó adaptaciones y arreglos en las que se incluía la guitarra eléctrica desde un concepto armónico y melódico muy ligado al jazz, interpretando música andina colombiana.

Bajo esta perspectiva, la guitarra eléctrica tiene un alto desempeño en las aulas de clase, donde se aborda el aprendizaje técnico y armónico desde géneros y sub-géneros que se desprenden del jazz y el rock. De la misma manera, en el desarrollo de estos géneros musicales, también se puede abordar la exploración de

las músicas tradicionales que lograrían ayudar al enriquecimiento del repertorio técnico y sonoro del instrumento. Por consiguiente, es evidente que la guitarra eléctrica se ha convertido en un instrumento de gran desempeño melódico, tímbrico y armónico que ha venido encajando en los diferentes estilos de las músicas tradicionales, aportando desde estas, una beneficiosa contribución en la exploración de nuevos sonidos y formatos de las músicas andinas colombianas.

Es así como, este proyecto está planteado desde la observación de la bandola andina colombiana, explorando sus posibilidades técnicas dentro del repertorio que esta maneja. Las cualidades técnicas halladas en este instrumento, permiten empalmar las destrezas que se pueden lograr al interpretar el repertorio de la bandola desde la guitarra eléctrica. En la búsqueda del repertorio de la bandola solista, se destacan el trabajo de tres importantes exponentes, que se han encargado de publicar libros y discos para el estudio de la misma.

El primero de ellos, es Fabián Forero, quien contribuye al mejoramiento de la bandola andina, con un amplio trabajo enmarcado en el contexto interpretativo de este instrumento, y quien amplía el repertorio y redimensiona sus posibilidades técnicas (Forero, 2003). (Ver Anexo A y B).

Otro gran bandolista que aporta al repertorio de la bandola andina es Diego Saboya, quien, en el año 2015, produce un trabajo discográfico basado en la interpretación de los dos libros de estudios para bandola de Fabián Forero (Ver anexo D). Una tercera y muy importante investigadora sobre este instrumento es Oriana Medina, con una publicación de adaptaciones de piezas solistas para la bandola andina (Medina, 2016). Medina, en la publicación de su libro, adapta a la bandola obras de importantes compositores colombianos como León Cardona, Gentil Montaña, Francisco Cristancho, Maruja Hinestrosa entre otros (ver anexo C).

Antes de hablar sobre el proceso de adaptación, creo pertinente hablar de los dos géneros andinos colombianos, que, a lo largo de la tradición, se mantienen vigentes y se escuchan en gran parte de los auditorios del país.

#### 1.4 EL PASILLO COLOMBIANO

El pasillo colombiano es un género adoptado y derivado del vals europeo, el cual se practicaba en la urbe y con algunos grupos sociales. El pasillo no ha sido estudiado como un estilo que identifica la música colombiana al contrario del bambuco, pero siempre se ha conservado como un género muy cercano que va de la mano con el bambuco (Rodríguez, 2016). Aunado a lo anterior, dicho en palabras de Rodríguez, Ordoñez y Torres (2014) “El pasillo En eje centro sur colombiano, es un género muy arraigado que se interpreta de manera vocal e instrumental, siendo poco común su uso en expresiones danzarias” (p.14).

Según Martha Enna Rodríguez Melo, La adopción del vals y su identificación como pasillo, son procesos paralelos a la reacomodación de la categoría “pueblo” y la progresiva “folclorización” discursiva de sus costumbres. El pasillo es principalmente una obra de música instrumental, estableciendo su propio repertorio y manteniéndose vigente y deseado por oyentes y compositores colombianos (Rodríguez, 2016).

El pasillo colombiano se origina en los siglos XVIII y XIX. La historia de este género viene de países europeos, especialmente de Alemania, Francia, Austria y España, de donde llegaban diversas músicas como la danza. De esta manera, los ritmos musicales fueron de gran importancia en las primeras dos décadas del siglo XIX los cuales se disfrutaban en ceremonias populares, militares y religiosas, que más adelante vendrían a ser desplazados por el vals, para luego llegar a Colombia alrededor de 1823. (Montalvo y Pérez, 2006).

En sintonía con lo anterior, Montalvo y Pérez (2006) afirman que el vals llegado a Colombia, se tocaba generalmente en tiempos lentos, con formatos de instrumentos que incluían el piano, la flauta, la tambora, la guitarra, el clarinete, el trombón, el redoblante, el bombo y los platillos. El vals tenía dos partes; la primera constaba de 16 compases, donde los bailarines se tomaban de la punta de los dedos mostrando figuras elegantes, y la segunda, la cual llamaban *Capuchinada*, donde se veían movimientos más libres y extravagantes, muy enérgicos.

Entre 1843 y 1846 se escuchaban en Colombia los valeses de Strauss, lo cual ayudó a introducir también, ritmos como el *chotiz*, la *cracoviana*, la *cuadrilla*, los *lanceros*, las *polcas* y *mazurcas*, los cuales tuvieron gran aceptación en Santafé de Bogotá. (Montalvo y Pérez, 2006). De esta manera, la compañía Fournier, que ofrecía clases de baile, utilizaba polcas, valeses de Strauss, mazurcas, contradanzas y valeses colombianos, los cuales fueron un gran medio de difusión en la acogida de estos ritmos en la sociedad del momento.

El pasillo en Colombia se origina hacia 1800, Como señala Abadía (1996):

Quando la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, busco un tipo de danza más acorde al ambiente cortesano en que vivían, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares, como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenían carácter “plebeyo”. Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en un baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el waltz austriaco, que en España pasó a ser el vals y en Francia la valse...En Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo diminutivo de “paso” por ser un baile de pasos menudos (p.38).

Entre tanto, el pasillo se crea cuando el vals se comienza a tocar más rápido. El origen del término “pasillo”, más mencionado, determina que el nombre significa pequeños pasos, “pasillos”, por quienes practicaban este baile (Montalvo y Pérez, 2006). Además, en la historia de la música colombiana se cita al compositor Enrique Price, fundador de la Academia Nacional de la Música en 1843, como compositor de obras al estilo país, pero más adelante, a finales del siglo XIX, Pedro Morales Pino aporta y le da forma al pasillo, como también al bambuco, la danza y la guabina,

considerándose como el padre de la música andina colombiana (Montalvo y Pérez, 2006).

Partiendo de lo antes citado, desde la posición de Montoya y Jiménez (2017):

La consolidación y estructuración de este ritmo se da a finales del siglo XIX gracias a los aportes de Morales Pino (1863 – 1926) conocido también como el padre de la música Andina Colombiana, su aporte fue definitivo en la constitución de la música andina tanto en su estructura como en su formato algunas de sus contribuciones fueron: Definir una estructura de tres secciones, establecer el tiple, la bandola y la guitarra como formato especial y comenzar a escribir sus distintas composiciones o arreglos y reestructurar la forma y el orden de la bandola y darle bastante importancia dentro del formato (p.43).

Otro medio de difusión fue la creación de la Sociedad Filarmónica de Santafé de Bogotá, la cual ofrecía un concierto mensual que incluía en su repertorio 3 piezas para piano, canto y violín, y valeses de Strauss. Hay que mencionar que para la época existían en Santafé de Bogotá alrededor de 300 pianos, donde se tomaban clases de este instrumento. (Montalvo y Pérez, 2006). Algunos compositores de Valeses fueron Julio Quevedo (1829-1896), Manuel María Párraga (1826-1895), y José María Ponce de León (1846-1882).

## 1.5 EL BAMBUCO COLOMBIANO

En el siglo XIX en América surgieron constantes cambios políticos y económicos debidos los gritos de independencia y posteriormente a las batallas independentistas, que fueron ejercidas en todo el continente americano (Coral, 2018). En Colombia surgió la idea de construir el proyecto nación, luego de victoria obtenida en la independencia española. Con este propósito, se buscaba establecer por fin, la identidad tanto política, como lingüística y cultural que definiera la nación colombiana, la cual no estaba del todo clara en este momento (Coral, 2018).

Este dilema, es el que literatos del momento, buscarían para consolidar cuáles eran los símbolos de la nación; si es que, a través de la literatura costumbrista, se escribieron obras que representaban a las clases campesinas y sus conductas y

costumbres. Allí se encontraron referentes en los bailes campesinos que luego fueron aceptados por la élite de la época con exaltación por los ritmos que tenían como base un mestizaje cultural, y por ello, la literatura de corte costumbrista, visibilizó el bambuco –ritmo campesino- que llegó a las elites bogotanas para contribuir con el proyecto nación (Coral, 2018).

Al mismo tiempo, se puede argumentar que a través del bambuco se logra ofrecer una explicación aceptable de la relación entre la música y la formación de lo nacional. La preocupación por la unidad nacional, vigente desde los tiempos de la Independencia, ha determinado elementos trascendentales para la constitución de la cultura, y de un modelo cultural que convocara y legitimara las distintas instancias de lo público (González, 2002).

Los bambucos paulatinamente comenzaron a ser objeto de diversas expresiones ligadas al contexto de patriotismo e identidad nacional. Empleando las palabras de Rodríguez (2012):

*También de Rafael Pombo encontramos otro poema titulado Bambuco Patriótico, escrito en 1885. En 19 cuartetas de verso octosílabo su patriotismo está teñido de militancia política. En el texto defiende los propósitos de la regeneración conservadora, y clama por la unión de la patria, por encima de intereses regionalistas (p.311).*

En este sentido el Bambuco intentó dar respuesta a esa búsqueda de identidad nacional. Motivo por el cual este género se extendió desde el departamento del Cauca, Antioquia, Tolima, Cundinamarca, Boyacá y Santander, territorios que lo aceptaron por su música y su danza, y donde más adelante se convertiría en identidad nacional (Cuervo, 2007).

En su origen, mantuvo influencias africanas e indígenas y se consideró más rural, donde intervenían instrumentos de percusión menor y flautas, que más adelante fueron evolucionando y adoptando características de música de salón, logrando conquistar espacios en conciertos nacionales. En este panorama, una

gran variedad de músicos que integran en sus repertorios al bambuco, configura tríos instrumentales, que constan de bandola tiple y guitarra, y que poco a poco han introducido orquestaciones más amplias y diversas que incluyen formaciones vocales (Cuervo, 2007).

Por otra parte, es importante destacar la antigua discusión que tiene este género según los estudiosos, es la forma correcta en que debe escribirse, y esto tiene que ver con la métrica más adecuada, la organización de las frases, secciones más coherentes, la acentuación y el fraseo, son los debates comunes de los que siempre se habla (Cuervo, 2007). Un claro ejemplo, lo encontramos en algunos de los Trescientos trozos en el sentimiento popular escritos entre 1927 y 1939 por el compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), donde en una serie de obras para piano en las que privilegia aires andinos de bambuco y torbellino. En esta serie de composiciones, Uribe Holguín, al escribir los bambucos utiliza la alternancia entre 6/8 y 3/4 (Rodríguez, 2012).

## 2. LA ADAPTACIÓN MUSICAL

### 2.1 CONCEPTO DE ADAPTACIÓN MUSICAL:

La adaptación, transcripción o versión, es uno de los términos musicales que determinan los procesos creativos en la música. En el caso de la adaptación, se traduce en la transformación que puede tener una obra musical existente y la diferencia consiste en la alteración o transformación de algunas condiciones de la obra original. Como lo hace notar Sans (2002) dentro de los procedimientos que consigue tener la adaptación, se permite dividir en dos grupos: el criterio de fidelidad que guarda con respecto al texto original. En este sentido, este criterio indica que por un lado se logra ver la versión, la adaptación y el arreglo, que es capaz de involucrar un cambio instrumental a otro, cuyo resultado puede presentar el mismo contenido con una estructura diferente.

El concepto de adaptación musical, es importante diferirlo del de arreglo musical. Cuando se habla de arreglar significa: ajustar, ordenar, concertar, componer, reparar, solucionar, embellecer, corregir, adaptar acciones que dan idea de la manipulación de un objeto con un determinado propósito. Técnicamente el arreglo, en música, consiste en la transformación de una obra musical preexistente a partir de la intervención de sus distintos niveles sonoros, tales como, la armonía, la textura, la forma, la tímbrica, el estilo... e incluso la melodía. Por lo contrario, el concepto de adaptación, en la opinión de Valencia (2005):

*La noción de adaptación hace referencia a la acomodación de una obra escrita para un formato relativamente distinto del que se cuenta. Así, en la banda el proceso de adaptar una obra puede determinar la reducción de la orquestación original o su ampliación y, eventualmente, la sustitución de líneas específicas. Por ejemplo, asignando la línea del oboe al saxofón soprano, al clarinete pícoto o a la trompeta con sordina (p.5).*

Es decir que el arreglista altera el contenido tácito de la obra, para reelaborarla según su propio juicio, implementando herramientas de su inspiración que antes no

existían en la obra original (Sans, 2002). Dentro de los cambios que un arreglista podría sugerir, la obra, eventualmente, llegaría a transformarse tanto, que puede hacerse irreconocible respecto de la original. En cambio, la adaptación musical busca la acomodación a un formato alterno de una obra musical.

Por otra parte, también hay procedimientos que mantienen la fidelidad a la obra original. Generalmente, la transcripción se emplea para ampliar el repertorio de un instrumento, trasladando para este nuevo medio, piezas que inicialmente están compuestas y escritas desde otro. Muchas veces, los compositores crean obras basándose en alcances y retos de su propio instrumento, logrando un estilo único y reconocido como el caso de Nicolás Paganini, Frederick Chopin o Agustín Barrios “Mangoré”, quienes escribieron para su propio instrumento, el cual dominaban de manera majestuosa. (Sans, 2002).

Otro aspecto de importancia, es el lenguaje idiomático que contiene el instrumento. Este aspecto no está relacionado con el grado de dificultad, sino con la adecuación y la intención expresiva en el cual está escrito, además de los recursos que el intérprete aprovecha desde el instrumento, siendo éstos susceptibles de perderse o desmejorarse en el proceso de adaptación de una obra (Sans, 2002).

Por todo lo expuesto se puede citar a Oriana Medina y Edwin Guevara, donde se mencionan lo siguiente: *“Escribir, adaptar y componer contribuye a la evolución interpretativa, la cual es cambiante y diversa, creando historia desde un tono académico que pretende construir un escenario de estudio poco explorado por los intérpretes de la bandola andina colombiana”* (Medina, 2016).

En entrevista realizada al guitarrista clásico Edwin Guevara, menciona: “Las adaptaciones son obras que se pueden reducir a formatos más pequeños, en las cuales se debe respetar la armonía. En caso de un arreglo se permite modificar la armonía y el ritmo” (Rodríguez, 2016).

## 2.2 ANTECEDENTES DE ADAPTACIONES MUSICALES DE MÚSICA COLOMBIANA

A continuación, se presentan algunos antecedentes de investigaciones de adaptaciones que encontré como apoyo para la consolidación de este trabajo de investigación y que también, tienen relación con las músicas colombianas. El primero de ellos es un trabajo de grado *“Adaptaciones del bambuco “como pa desenguayabar” y adaptación del joropo “diamantes” utilizando técnicas extendidas aplicadas a la flauta traversa”* (Lozano, 2016)., que extrae dos canciones del repertorio llanero propuesto para la flauta traversa. El segundo, es una publicación que copia fielmente el trabajo del guitarrista y compositor Gentil Montaña, con la suite colombiana número 2, la cual es adaptada para piano.

Cabe mencionar que, la publicación realizada por Oriana Medina Parada y sus diez adaptaciones para bandola solista, extraída de géneros andinos colombianos, también hacen parte de la temática de adaptación, de las cuales, dos de sus obras serán interpretadas en el desarrollo de este proyecto de investigación-creación.

### 2.2.1 Adaptaciones del bambuco “como pa desenguayabar” y adaptación del joropo “diamantes” utilizando técnicas extendidas aplicadas a la flauta traversa

Como se había mencionado anteriormente, Lozano, explora dos obras musicales: Un Bambuco llamado “Como Pa Desenguayabar”, y un Joropo, “Diamantes”, escritas para la flauta traversa. Este trabajo busca como propósito las posibilidades tímbricas y mecánicas aprovechables desde las técnicas extendidas,

para luego catalogarlas empleando herramientas como la denominación, la descripción, la notación de las obras y su posterior ilustración audiovisual. A partir de ejercicios de audición y observación de material audiovisual, se reconocieron algunos de los más importantes flautistas colombianos y Latinoamericanos, encontrando que la interpretación de este instrumento melódico se puede desempeñar en roles armónicos y rítmicos, tendencia en la que las técnicas extendidas juegan un papel fundamental (Lozano, 2016).

La inquietud que plantea este trabajo, inicia de manera personal, primero sobre las músicas populares; segundo, sobre las técnicas extendidas y tercero, desde la flauta travesa. Lo que la autora de este trabajo comenzó a desarrollar, fue lo que ella llamó la aplicación de “sonidos raros”, interpretados desde este instrumento de viento y con una visión diferente a la forma tradicional de tocar las músicas populares; es decir, aprovechar los recursos no habituales de la técnica y adaptarlos a dos obras colombianas conocidas (Lozano, 2016).

Este proceso parte desde la experiencia aprendida en el ámbito académico, la cual se ajustó al repertorio de las músicas populares que, de menor manera, también se adoptaron a lo largo de una carrera musical, sin dejar atrás la inquietud de aportar desde un concepto de evolución y más moderno, la interpretación de la flauta travesa (Lozano, 2016).

Por otra parte, a través de la historia, la flauta travesa se ha interpretado con un sonido puro, redondo y expresivo, pero a través del desarrollo de las técnicas extendidas, se han logrado sonoridades diferentes, que pueden responder muy bien a las exigencias de las músicas tradicionales. Por ejemplo, el *Beat Box*, que es una adaptación que encaja en la interpretación de la flauta, le puede dar una gama de sonidos percutidos, que le añade efectos contrastantes (Lozano, 2016).

Esta gran variedad de efectos sonoros, son herramientas que han apuntado a mejorar el desempeño interpretativo, que, a través de los años, y gracias al

desarrollo técnico expresivo, se han implementado en propuestas con gran eficacia y de impacto positivo, las cuales se pueden evidenciar en los formatos de las nuevas músicas colombianas.

### 2.2.2 Transcripción para piano de la Suite No. 2 de Gentil Montaña

Gentil montaña fue un músico, guitarrista y compositor destacado dentro de las músicas colombianas, que dejó un gran legado tanto en su obra como en su labor como maestro de guitarra clásica.

Las Suites colombianas del guitarrista Gentil Montaña, surgen por la necesidad de generar literatura instrumental para guitarra solista. Estas obras le dieron a este instrumentista y compositor, importantes reconocimientos a nivel nacional e internacional, lo cual lo animó a continuar con la labor como compositor, creando cinco Suites para el instrumento, siendo la número dos, quizás la más representativa por su carácter lírico y sus lenguajes técnico y armónico, que contiene ritmos como el pasillo, el bambuco, la guabina y el porro (Cuervo, 2007).

Por lo tanto, el autor de este libro propone adaptar la suite No. 2 de Gentil Montaña al piano, con el objetivo de difundir la música colombiana y de complementar su fase formativa para su desarrollo profesional, dejando un legado de la obra de Gentil, explorada desde el piano y con una perspectiva instrumental (Cuervo, 2007). Así mismo, se habla sobre las consideraciones que se deben tener en cuenta en cuanto al proceso de adaptación, ya que entre el piano y la guitarra hay diferencias de tipo organológico, que van desde la cuerda pulsada en la guitarra y la percutida por el piano. Por otra parte, en esta publicación se aclara la intención de abordar con la mayor precisión, el respeto por mantener la altura y duración de las notas de la obra original.

Para la elaboración de este trabajo, el autor estudió muy de cerca la interpretación y la obra de Gentil Montaña, dejando como resultado la mayor fidelidad posible en cuanto a la interpretación de la guitarra. La Suite No 2 consta de tres movimientos donde el primero es un pasillo titulado “El Margariteño”, el segundo hace honor a su nombre “Guabina Viajera”, la cual compuso Gentil cuando estuvo en París, el tercero lo tituló “Bambuco”, y el cuarto y último es un “Porro” (Cuervo, 2007).

Con lo anterior, podemos decir que este trabajo aportó en la ampliación del repertorio para piano solista, visto en este caso, desde la obra de un importante exponente de las músicas colombianas, como lo fue el maestro Gentil Montaña. El aporte de este material, redimensiona las posibilidades que se pueden conseguir en la ejecución del piano, e impone un reto en el procedimiento de adaptación, que arroja como resultado nuevas ideas interpretativas (Cuervo, 2007).

### 3. LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

Este instrumento de cuerda pulsada, tiene sus orígenes, De acuerdo con Rosillo y Ortiz (2015):

*La bandola andina colombiana es un instrumento de cuerda pulsada que se toca con plectro (pluma, plumilla, uña y/o pajuela son otros nombres populares dados al plectro). Es un instrumento de transculturación y en desarrollo que organológicamente proviene de la familia instrumental de la guitarra y cuyo nombre viene de una antigua raíz pérsico-arábica (pandur), que llega a través del laúd europeo para designar una gran variedad de instrumentos de registro medio y agudo con funciones melódicas (p.45).*

La bandola andina colombiana ha tenido continuas transformaciones que responden a las necesidades musicales, sociales, técnicas y personales de instrumentistas y constructores, quienes han influido de muy diversas maneras en su morfología y por ende en su sonoridad. Casi todos los escritos sobre los instrumentos y la música nacional atribuyen a Pedro Morales Pino (1863-1926) el desarrollo de la bandola, al agregarle un sexto orden grave conservando la relación de afinación por cuartas justas (Bernal, 2003, p.73). Bajo esta perspectiva, teniendo en cuenta a Triviño (2012) se puede afirmar:

Gracias a numerosos escritores y cronistas, es posible asumir que el origen y desarrollo de la bandola es anterior a 1860 y ligado a un tipo de repertorio principalmente campesino y de las nacientes pero aún pequeñas urbes colombianas, sin embargo las primeras referencias rastreables y mayormente documentadas sobre sus características y usos son posteriores a ésta fecha y están ligadas, sobre todo, al proceso de consolidación de una música popular urbana de corte academicista, en el marco de un movimiento político y artístico centralista, enfocado en la discusión sobre la idea de “la música nacional (p.p 20-21).

La bandola andina colombiana contiene recursos técnicos relacionados con la guitarra eléctrica, ya que los dos, son instrumentos que se interpretan con el plectro. En la interpretación de las obras, se tendrá en cuenta las relaciones entre

estos dos instrumentos aplicando las posibilidades técnicas contenidas desde la guitarra eléctrica, empleadas a la interpretación de cada una de las obras.

### 3.1 LA BANDOLA SOLISTA

Cuando se hace referencia al término, bandola solista, se hace alusión a la interpretación de la bandola sin el acompañamiento de otro instrumento melódico, armónico o de percusión. Por lo anterior se acude a diversos elementos como: contrapunto, acordes, intervalos, imitación, tímbrica, percusión, trémolo a una o varias voces, entre otros, que son ejecutados simultáneamente con la melodía principal, (Medina, 2020). En este sentido, se realiza un recorrido por las principales técnicas utilizadas en la interpretación de la bandola andina colombiana solista.

#### 3.1.1 Técnica y ejecución de la mano derecha de la bandola andina colombiana

Como una primera visión y soporte en el conocimiento de la bandola, Fabián Forero tiene un registro videográfico, en el que se puede ver la manera como se ejecuta la bandola. En el siguiente enlace se evidencia la fisonomía de la bandola andina colombiana instrumento:

*Ilustración 1. Acercamiento a la ejecución de la bandola andina colombiana*



Fuente: Enlace de video 1: fisonomía del instrumento. <https://youtu.be/xActFhrjCvo>

Según Rendón y Tobón (2015) para asumir los criterios que deben utilizarse en la interpretación de la bandola andina colombiana, se deben tener en cuenta dos componentes fundamentales que son: la calidad y el volumen. El desequilibrio de uno de ellos puede llegar a producir una interpretación irregular. Asimismo, es primordial mencionar la importancia que hay tener en la ejecución de un instrumento en cuanto al sonido, es decir que la óptima producción de un buen sonido, comienza desde la ejecución con las manos y el instrumento, para lograr generar un sonido final, que el intérprete y el oyente podrán disfrutar. Desde esta perspectiva, el nivel interpretativo que posee la bandola como instrumento solista, está a la altura de cualquier instrumento de corte clásico o contemporáneo.

Con relación al planteamiento que trata sobre, el que significa producir un sonido de calidad en el instrumento, el texto "*Toques y Retoques, La bandola andina colombiana. Mecanismo y técnica de ejecución*" (2015) Forero menciona que:

*Los instrumentos de pulsación y particularmente los de plectro, poseen una singularidad consustancial a su mecanismo de ejecución: deben articular, es decir, tañer, prácticamente todas las notas ejecutadas. Salvo por algunos ligados de la mano izquierda estratégicos, que en general no pasan de uno o a lo sumo dos notas, el plectro hace sonar la gran mayoría de ellas. Si bien esta condición les proporciona a aquellos una sonoridad particular e irreplicable, se puede convertir en un obstáculo técnico-expresivo y estético considerable (p.45).*

Partiendo de lo antes citado, el concepto de pulsación de las cuerdas también es ejecutable cuando se habla de la guitarra eléctrica y muy pertinente a la hora de pensar en la técnica y adaptación de las obras propuestas en este proyecto de investigación. Con esto se puede decir, que las posibilidades técnicas entre los dos instrumentos pueden converger y ser aplicadas en algunas de las obras seleccionadas, pero, también se puede proponer desde la guitarra eléctrica, otras opciones técnicas e interpretativas que permiten aprovechar la ejecución de las obras de bandola, y que serán especificadas más adelante y en cada obra.

Continuando con los paradigmas planteados con la ejecución del sonido tratados por el maestro Forero, se habla de la producción de sonido visto desde el volumen, entendiendo esto como la intensidad que va desde el *pianísimo* al *forte*. Este planteamiento contiene un reto técnico en el mecanismo de ejecución de la bandola y que también pueden ser utilizado en la guitarra eléctrica. Dichos planteamientos se refieren a las categorías de producción de sonido: calidad y volumen (Rendón y Tobón, 2015).

### 3.1.2 La producción del sonido de la bandola solista

En la producción del sonido se hablará primero de la mano derecha, Rendón y Tobón (2015) argumentan que existe una estrategia generalizada sobre la manipulación o el agarre de plectro entre los dedos pulgar e índice, para lograr la mejor eficiencia y comodidad en la producción del sonido. El plectro debe ser agarrado sin exagerar la sujeción a él y con la presión necesaria para que no se resbale entre los dedos y sin generar tensiones, permitiendo ser una especie de palanca que permita libertad en el ataque del mismo. En el siguiente enlace se presenta el video del Maestro Forero sobre el uso del plectro en la bandola andina:

*Ilustración 2. El plectro en la bandola andina colombiana*



Fuente: Enlace de video 2: sujeción del pick. <https://youtu.be/-GstIMUM5jg>

Además de lo anteriormente argumentado, también se debe tener en cuenta los cuatro movimientos fundamentales para la pulsación de las cuerdas. Seguidamente, se hace una caracterización de cada uno de los movimientos.

### 3.1.3 Movimiento de traslación en la pulsación

Trata del desplazamiento hacia arriba y abajo del antebrazo, permitiendo emprender un conjunto de movimientos entre las cuerdas, muy importante para la pulsación de intervalos amplios y pequeños, acompañando el ataque del plectro. Para la efectividad de este movimiento se debe dibujar una elipse cerrada en sentido contrario a las manecillas del reloj.

### 3.1.4 Movimiento de Rotación en la pulsación

Simultáneamente con el movimiento de traslación, se debe realizar un movimiento de rotación, que genera en la plumilla una agitación pendular. Este desplazamiento es el que genera el recorrido sobre las cuerdas. La relajación de este desplazamiento es muy importante para la producción del sonido, de lo contrario, produciría inestabilidad en el sonido y el fraseo (Rendón y Tobón, 2015).

### 3.1.5 Movimiento de desplazamiento transversal (arriba abajo) de la muñeca

En este desplazamiento en el texto *“Toques y Retoques, La bandola andina colombiana. Mecanismo y técnica de ejecución”* (2015) Forero menciona:

*Dentro de los dos movimientos simultáneos descritos anteriormente, se suma un tercero más fino, que acompaña el sentido del ataque del plectro y suaviza y amortigua la acción de los dos anteriores. Este movimiento, un ligero, pero necesario desplazamiento transversal de la muñeca, “ablanda” el ataque y le da precisión y prolijidad al mismo (p.132)*

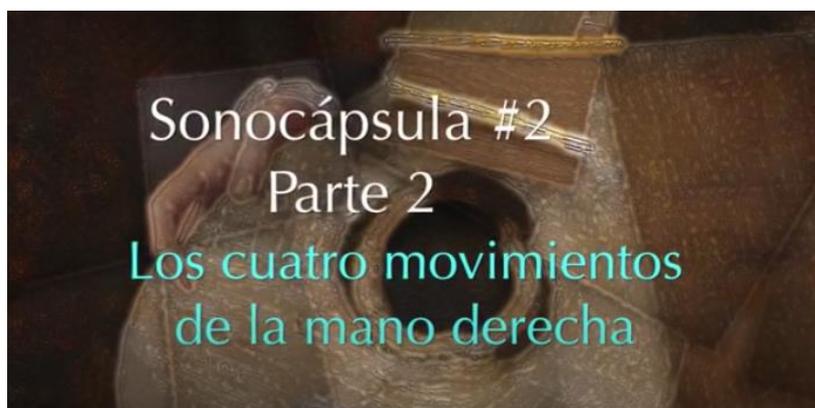
### 3.1.6 Movimiento de Flexión y extensión del dedo pulgar

En este movimiento, el dedo pulgar efectúa una pequeña flexión abajo y arriba, que minimiza el golpe sobre las cuerdas y reduce el impacto que se produce este, como plantea Rendón y Tobón (2015):

*En la sensibilidad y detalle que se produce con este accionar del dedo pulgar –con el consecuente acompañamiento del dedo índice opositor- se pueden encontrar infinidad de colores y gradación de intensidades en el ataque, que proveen sutileza, variedad y complejidad a la producción de sonido y estrategias de fraseo que, a mi entender, un desempeño y una actitud interpretativa muy poco explorados en las diversas escuelas de ejecución del instrumento de plectro (p.133).*

Por todo lo expuesto, se puede analizar los diferentes tipos de movimientos en la pulsación utilizados en de la bandola. En el siguiente enlace se podrá comprender cada uno de los movimientos anteriores:

*Ilustración 3. Los cuatro movimientos de la mano derecha*



Fuente: Enlace de video 3: explicación de los movimientos <https://youtu.be/N9YZ1tpFV80>

### 3.1.7 Técnica y ejecución de la mano izquierda de la bandola andina colombiana

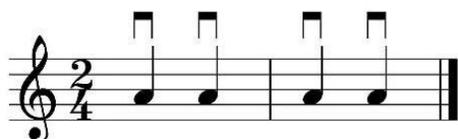
La ubicación de la mano izquierda y de los dedos es muy importantes a la hora de digitar y ser asertivo. Ahora, antes de hablar sobre la mano izquierda, es pertinente mencionar la cercanía cultural que tiene la bandola, el tiple y la guitarra

en el formato trío instrumental que viene desde la época de Pedro Morales Pino, y como este acercamiento, afecta el tipo de digitación cromática utilizada en estos instrumentos. Así mismo, dentro del estudio técnico sobre la mano izquierda que plantea Fabián Forero, se aclara que mantener flexión de la mano de manera natural, con la muñeca hacia afuera y sin tocar el metacarpo con el mástil del instrumento, para que esto les permita a los dedos libertad de movimiento para recorrer el diapasón (Rendón y Tobón, 2015).

### 3.1.8 El fraseo en la bandola andina colombiana

En la bandola no es posible poder ligar más de dos o tres notas debido a la fuerte tensión de las cuerdas, hay que emplear recursos de direccionalidad para dar sensación de ligado o articulación en series de notas. Por esto, hay que construir sonoridad de ataques ligados, que son diferentes a los sonidos *staccato*. Para esto se hablará de recursos de optimización: Ataque de plectro abajo (púa directa). Este efecto produce una sonoridad redonda y sólida destacando cada nota pulsada. Por lo general, es muy utilizada en instrumentos de plectro (Rendón y Tobón, 2015). Este mismo recurso se puede implementar en la guitarra eléctrica.

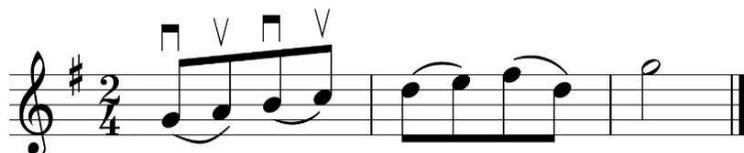
*Ilustración 4. Ataque del plectro hacia abajo*



Fuente: Ejemplo de alza púa (Vidal y Tobón, 2015).

Como se evidencia en la ilustración 4, existe un símbolo para representar el ataque del plectro hacia abajo en la bandola andina. Este símbolo es igual al usado en la guitarra eléctrica.

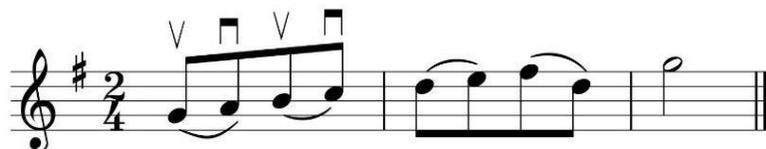
*Ilustración 5. Alza púa*



Fuente: ejemplo de contra púa (Vidal t Tobón, 2015)

Como se nota en la ilustración 5, al igual que en la guitarra eléctrica, en la bandola se utiliza el plectro alternado.

*Ilustración 6. Contra púa*



Fuente: Elaboración propia

En la ilustración 6, se puede identificar la técnica de contra púa, la cual consiste en cambiar la alternancia del ataque, haciendo coincidir la parte fuerte del tiempo con plectro arriba.

Por otra parte, es importante señalar que los ligados en la bandola se pueden generar acentuando levemente la primera nota con respecto a las siguientes, para poder crear esta sensación. De igual manera, como sostiene Rendón y Tobón (2015) es importante mantener el sonido, y no levantar antes de tiempo el dedo que se está pisando, para no interrumpir el valor completo de la nota.

En el siguiente enlace se podrá reconocer fácilmente la manera de emplear la mano izquierda:

*Ilustración 7. La mano izquierda en la bandola andina colombiana*



Fuente. Enlace de video 4: la mano izquierda. [https://youtu.be/CJRaDjX\\_VHs](https://youtu.be/CJRaDjX_VHs)

### 3.1.9 El staccato en la bandola andina colombiana

Esta articulación genera la separación de cada nota de la cual se está tocando. Para generarlo se ataca muy brevemente la cuerda que se pulsa. Hay que aclarar que este efecto se debe ejecutar con la mano derecha. Con la mano izquierda, se debe levantar rápidamente la nota digitada (Rendón y Tobón, 2015).

### 3.1.10 Calidad, volumen y color de los ataques en la bandola andina colombiana

El sonido resultante -elemento muy importante en la ejecución de un instrumento de cuerda pulsada-, depende del agarre de los dedos sobre el plectro, su ángulo de incidencia sobre las cuerdas, y la velocidad en el ataque. Estas son variables importantes para el impacto del sonido (Rendón y Tobón, 2015):

- Sujeción del plectro: De acuerdo a la presión ejercida sobre el plectro, dependerá el carácter de la sonoridad. Entre más fuerte se agarre, se

obtendrá un sonido más acentuada y duro. Si se reduce el sonido será blando y delicado.

- Ángulo de incidencia del ataque: Si se enfrenta la plumilla de manera diagonal a la cuerda, reduce el percutido de este impacto y se conseguirá un sonido pastoso y redondo.
- Velocidad de ataque: el volumen resultante se puede controlar con la regulación de este recurso. Con un movimiento amplio de la plumilla, producirá un mayor volumen sin necesidad que ejecutar más presión proveniente de la mano derecha.
- Ataque arpegiado en una sonoridad suave: Es importante ubicar la plumilla en una posición diagonal y sujetando suavemente. El desplazamiento del antebrazo debe ser semejante para lograr uniformidad en el arpegio.
- Acorde plaque: Se trata de ejecutar un acorde con una sola pulsación. A diferencia de la guitarra eléctrica, en la bandola se ejecuta con un movimiento de ataque rápido. En cambio, en la guitarra eléctrica se debe imprimir un movimiento simultáneo entre la plumilla y los dedos medio y anular.

### 3.2 RECURSOS TÉCNICO-EXPRESIVOS EN LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

La bandola andina colombiana cuenta con una serie de recursos técnicos y expresivos que le permiten tener ese rol de instrumento solista. Además del sonido agudo natural que posee, también puede utilizar estrategias sonoras para resaltar ciertos pasajes musicales que requieren de un carácter expresivo. A continuación, se realiza una caracterización de algunas de estas técnicas.

### 3.2.1 El trémolo en la bandola andina colombiana

El trémolo es uno de los recursos más utilizados por la bandola, se trata de ejecuciones repetidas y veloces, con el fin de mantener la sonoridad de una nota larga, o como un recurso expresivo de fraseo, generalmente en pasajes lentos que requieren un sonido ligado. Para ejecutarlo, es importante flexionar un poco el pulgar. La sujeción del plectro no debe ser con demasiada presión, para favorecer el tránsito y la fluidez frente a las cuerdas con el objetivo de mantener una sonoridad uniforme y exactitud en la subdivisión de cada nota, sin dejar atrás la buena proyección de sonido (Rendón y Tobón, 2015).

También cabe resaltar que, dependiendo del sector donde se pulse la plumilla: cerca del puente (*sul ponticello*), sobre la boca o cerca de los trastes (*sul tasto*), producirá un timbre diferente.

### 3.2.2 La sordina en la bandola andina colombiana

La sordina es llamada pizzicato en los instrumentos de plectro, y trata del efecto sonoro cuando se recarga suavemente sobre las cuerdas, la palma de la mano, ubicándola cerca de puente e impidiendo la libre vibración de las cuerdas. Por otra parte, la sonoridad que se genera con este recurso acorta el sonido, lo opaca y es ideal para pasajes de acompañamiento ritmo-armónico, y en los melódicos con intenciones tímbricas muy puntuales (Rendón y Tobón, 2015).

### 3.2.3 Sonidos Armónicos en la bandola andina colombiana

En los instrumentos de diapasón se pueden efectuar armónicos naturales donde la división en partes iguales por medios, tercios, cuartos etc., genera la serie armónica.

Para lograr la correcta interpretación de los armónicos, se deben practicar a una octava de distancia de la nota real, pero, a medida que se alejan del sonido base, en la serie, es necesario atacarlos cerca del puente, para obtener claridad en la emisión de armónico (Rendón y Tobón, 2015).

#### 3.2.4 El trino en la bandola andina colombiana

Es una sucesión de orden alternado, que contiene dos sonidos a distancia de segunda mayor o menor. Uno de estos dos sonidos es la nota principal y el otro es una nota de adorno. Este recurso es empleado en finales de frase, y habitualmente se utiliza en acordes de dominante. También, se usa en circunstancias diferentes o para intenciones como nota de adorno (Rendón y Tobón, 2015).

Partiendo de lo antes citado, se puede plantear que toda la postura técnica que propone el maestro Fabián Forero desde la bandola, es relevante para la realización de este proyecto de investigación creación. Como se puede evidenciar, el planteamiento en el manejo del plectro visto desde la bandola, se puede implementar en la guitarra eléctrica. Estos recursos abonan y reafirman su ejecución.

## 4. LA GUITARRA ELÉCTRICA

El origen de la guitarra eléctrica tiene sus inicios entre los años 20 y 30 del siglo XIX como lo argumenta Chacón (2019):

La búsqueda por incrementar el volumen del sonido de la guitarra llevó a la cónica. Pero fue solo hasta la década de 1930 cuando se empezó a dar uso a los pickups (micrófonos) electromagnéticos en guitarras tipo Lap Steel comúnmente conocidas como hawaianas y más tarde en modelos tipo Hollow Body populares en el jazz. Posteriormente, en los años 50 aparecen las guitarras eléctricas con cuerpo sólido (sin caja de resonancia) con las que se solucionan problemas de feedback (interferencias acústicas) desarrolladas por compañías como Fender y Gibson (p.9).

Este instrumento musical gracias a la producción a gran escala y acogida del público, ocupa un lugar preponderante como icono cultural a través de los años, por su importante presencia en numerosas formas de música popular y tradicional. A continuación, se presenta un resumen sobre las técnicas de ejecución de la guitarra eléctrica implementadas para este proyecto.

### 4.1 TÉCNICA Y EJECUCIÓN DE LA GUITARRA ELÉCTRICA

En guitarra eléctrica se implementan diferentes recursos técnicos para su ejecución, estos recursos han evolucionado poco a poco, a través de ejecutantes audaces que reinventan con creatividad la interpretación de este instrumento. En la ejecución de la guitarra jazz, se han desarrollado ciertos elementos que enriquecen el tratamiento armónico y melódico como el *chord-melody* (Jackson, 2007) y del cual se hablará más adelante. Por otro lado, con la incursión de la guitarra eléctrica en el rock, se desarrolló un enfoque más melódico y con características de instrumento solista (Jackson, 2007).

En este sentido, desde la década de los 80, los guitarristas han indagado en repertorios que provienen de piezas clásicas solistas de contenidos muy complejos y progresando en el lenguaje y en la ejecución. También, se ha llevado a niveles altísimos de dificultad, y para esto, se ha hecho indispensable la exploración de todas las posibilidades técnicas de este instrumento, con un constante avance.

(Jackson, 2007). En esta ruta, la técnica complementa la proyección del sonido, mejorando y dándole carácter virtuoso, permitiendo interpretar melodías o pasajes de gran exigencia y ampliando la gama de sonidos y efectos acústicos (Lozano, 2016).

Desde esta perspectiva, buscando lograr la mejor efectividad posible respecto a la adaptación de las obras de bandola, se eligieron algunas técnicas que provienen de la guitarra eléctrica, las cuales se adecuan y encajan fielmente al exigente proceso de montaje de repertorio de la bandola andina colombiana. A continuación, se enumerarán cada una de ellas con su respectiva descripción:

#### 4.1.1 Chord-melody

Es un estilo que apropia el jazz, adecuado a la guitarra eléctrica, y que consiste en tocar la melodía, la armonía y el acorde simultáneamente, simulando la orquesta en un solo instrumento (Beltrán 1995). Este estilo puede tener tres tipos: uno, el que se implementa solo con un acorde al principio de cada compás; dos, en el que se armoniza cada nota de la melodía; y tres, en el que se realiza el bajo caminante acompañando de manera secundaria con acordes. Algunos de los intérpretes más representativos de estos estilos son: Joe Pass, Wes Montgomery, Django Reinhardt, Chet Atkins, Tuck Andress (Beltrán 1995).

Desde esta línea, la función del *Chord-melody* también puede incluirse dentro de un formato de dueto, trío entre otros, cumpliendo una función armónica como acompañamiento de una melodía que puede ser desde un instrumento o un acompañamiento vocal. Dentro de este formato se pueden encontrar trabajos discográficos del guitarrista Joe Pass, acompañando a Ella Fitzgerald en la voz, también acompañando a Niels Henning, y otros múltiples formatos donde se destaca utilizando esta técnica (Celis, 2013).

De esta herramienta de acompañamiento, se puede decir que, comparte algunas características con el tratamiento utilizado para el acompañamiento de las músicas andinas colombianas. Una generalidad que se mantiene en el acompañamiento de estas músicas tradicionales es el de mantener un patrón cíclico; pero, en algunos casos, este estilo de acompañamiento depende del formato, registro o compositor. (Villamil, 2013).

#### 4.1.2 String Skipping

Esta técnica se caracteriza por los intervalos de saltos de cuerda con el plectro (Acevedo 2014). Gracias a esto se pueden conectar escalas o intervalos de gran distancia, donde el reto técnico depende de la destreza del manejo del plectro. Esta técnica genera una sonoridad que también es aplicada a los arpeggios con alcances de registros amplios que pueden abarcar casi todo el recorrido del diapasón. Su función es melódica y puede tener varias modalidades como: interválica, melódica y arpegiada (Acevedo 2014). La interválica, permite la interpretación de intervalos de grandes distancias, algunos ejemplos, los podemos encontrar en obras como las del compositor y violinista Niccolò Paganini, estas obras son usualmente reinterpretadas en la guitarra eléctrica y resultan de altísima complejidad. En la modalidad melódica, se refiere a las escalas y en la manera en que se pueden extender, ya que se puede agregar notas como extensión de la escala, adornando con gran colorido una frase o solo (Acevedo 2014).

Al mismo tiempo, en el manejo de los arpeggios, sucede un fenómeno similar al de la escala, donde los arpeggios pueden iniciar desde las notas más bajas de la guitarra hasta registros muy agudos. Uno de los representantes más reconocidos en la guitarra eléctrica que domina el estilo de *String Skipping* es Paul Gilbert, figura importante del género musical perteneciente al rock instrumental.

Por otro lado, en la publicación del libro de los estudios de Fabián Forero (2003) se encuentran algunas de las técnicas convergentes entre la bandola y la

guitarra como el *string skipping*, las cuales permiten adecuar el repertorio de la bandola a la guitarra eléctrica. En estas obras se formulan melodías con acompañamiento de acordes, texturas de dos y tres partes, cambios de posición, y algunos efectos como el *staccato*, *glissando*, práctica de arpeggios y pedales donde se requiere gran precisión.

#### 4.1.3 Hybryd picking

Este recurso técnico consiste en la ejecución del plectro y los dedos adyacentes, que también apoyan la digitación de las cuerdas utilizando en dedo medio anular y meñique (Celis, 2013). Es una técnica que cumple una función de apoyo para los arpeggios o intervalos extendidos en el caso de las adaptaciones de bandola, donde el plectro digita los bajos y el dedo medio pulsa notas agudas (Celis, 2013). Este procedimiento es relativamente nuevo y muy utilizado en estilos como el *jazz-rock*. Algunos representantes de esta técnica como Brett Garsed y Tom Quayle, están relacionados con lo que se denomina *rock-fusión*. Estos intérpretes logran conectar frases extendidas muy largas, con gran agilidad y de manera consecutiva. Por consiguiente, el aprovechamiento de este recurso facilita la ejecución de los estudios y obras propuestas en este proyecto.

#### 4.1.4 Finger picking

Esta técnica en particular es la que más se destacará en el desarrollo de este trabajo, ya que los recursos que esta ofrece, servirán para facilitar el uso del pick y los dedos simultáneamente o al mismo tiempo en la pulsación sobre las cuerdas. Esta técnica, a diferencia del Hybryd picking, se emplea básicamente para realizar acordes o arpeggios (Acevedo 2014). En las obras y estudios trabajados, es de vital importancia poder interpretar una pieza de manera armónica y no solo melódica. Es por esta razón que se hará énfasis en este recurso técnico durante la mayoría de las obras.

El finger picking se desarrolló en la década de 1920, y su característica principal fue la implementación del dedo pulgar, el cual alternaba con los dedos índice medio y anular, para que estos últimos pulsaran las cuerdas más agudas (Jiménez, 2017, p.3). Esta manera de interpretar se puede comparar con la manera como el piano se desenvuelve en el estilo que se toca en el género ragtime.

A continuación, se describirá algunas características de este estilo:

- El bajo alterna entre las cuerdas sexta y quinta- Implementando el thumbpick (púa de pulgar).
- Esta pulsación del bajo se complementa con el acompañamiento armónico que generalmente es a contratiempo.
- La línea melódica es sincopada
- En ocasiones se implementa el pizzicato, que en la guitarra también es conocido como *mute* o *palm mute*. Este, baja el volumen y corta la duración de los bajos.
- Esta técnica hace posible su incursión en varios géneros musicales, ya que el efecto en conjunto del bajo, melodía y armonía, se puede comparar con la unión de varios instrumentos en uno solo (Jiménez, 2017, p. 3).

## 5. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA Y LA GUITARRA ELÉCTRICA

El presente proyecto de investigación, tiene sus orígenes en la relación existente entre dos instrumentos musicales de cuerda pulsada, específicamente con el plectro. Es por ese motivo que este capítulo está dedicado a caracterizar cuáles son esas posibles semejanzas y diferencias encontradas durante el proceso investigativo.

### 5.1 CONVERGENCIAS ENTRE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

El término convergencia refiere al acto y el resultado de converger (Perez & Merino, 2016). Este verbo, alude a aquello que coincide en una misma posición o que tiende a unirse o a encontrarse con algo (Perez & Merino, 2016). A nivel general, de este modo, puede decirse que la convergencia es la característica de dos o más elementos que confluyen en un cierto lugar o estado (Perez & Merino, 2016). En este sentido, se establece criterios que comparten la bandola andina colombiana y la guitarra eléctrica.

*Tabla 1. Convergencias bandola y guitarra eléctrica*

Bandola Andina Colombiana	Guitarra Eléctrica
<p><b>Instrumento de cuerda pulsada:</b> Se interpreta con el plectro</p> <p><b>Sujeción del plectro:</b> Se agarra entre el dedo pulgar y el índice y con la mano cerrada.</p> <p><b>Grafía musical:</b> Se escribe en clave de sol.</p> <p><b>Producción de sonido:</b> implementa recursos expresivos y técnicas de traslación y rotación del plectro.</p> <p><b>Carácter:</b> Instrumento donde predomina la melodía si dejara atrás la armonía</p>	<p><b>Instrumento de cuerda pulsada:</b> Se puede interpretar con plectro y también con los dedos anular y medio.</p> <p><b>Sujeción del plectro:</b> Se agarra entre el dedo pulgar y el índice y se puede utilizar la mano cerrada o abierta.</p> <p><b>Grafía musical:</b> Se escribe en clave de sol, pero a comparación de la bandola, está una octava por debajo.</p> <p><b>Producción de sonido:</b> Los recursos técnicos y expresivos son los mismos que los de la bandola, pero se extiende y cambia la terminología.</p> <p><b>Carácter:</b> Instrumento de carácter armónico y melódico.</p>

Fuente: Elaboración propia

## 5.2 DIVERGENCIAS ENTRE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

Divergencia es una palabra que puede poseer diferentes significados, cada uno de ellos dependiendo del ámbito o del contexto donde se utilice; es un vocablo que viene del latín «divergens» o «divergentis» que quiere decir acción de separarse, compuesto por elementos léxicos tales como el prefijo «di» que alude a «separación múltiple», además del verbo «vergere» que significa «inclinarse» y el sufijo «ia» que hace referencia a «cualidad» (Ucha, 2011). En un sentido general divergencia puede ser descrito como la acción y el efecto de divergir (Ucha, 2011). En esta línea, se establece criterios que separan a la bandola andina colombiana y la guitarra eléctrica.

Tabla 2. Divergencias bandola y guitarra eléctrica

Bandola Andina Colombiana	Guitarra Eléctrica
<p><b>Terminología:</b> Alza púa, contra púa, tremolo, sordina.</p> <p><b>Técnicas de ejecución:</b> Tremolo, arpeggios, plaque entre otras.</p> <p><b>Afinación:</b> F#, B, E, A, D, G.</p> <p><b>Cuerdas:</b> Cuerdas de órdenes dobles. Esto genera gran tensión a la hora de digitar.</p> <p><b>Diapasón:</b> El tamaño de la escala del diapasón es pequeño.</p> <p><b>Sonido:</b> La bandola es un instrumento que resuena debido a su construcción acústica. La emisión del sonido depende de la pulsación de las cuerdas.</p>	<p><b>Terminología:</b> pick alternado, <i>palm mute</i>.</p> <p><b>Técnicas de ejecución:</b> pick alternado, <i>sweep picking</i>, <i>finger picking</i>, <i>Hybrid picking</i>, etc.</p> <p><b>Afinación:</b> E, A, D, G, B, E.</p> <p><b>Cuerdas:</b> La tensión de las cuerdas no es tan fuerte como en la bandola, y esto genera facilidad para interpretar ligados, acordes y digitación.</p> <p><b>Diapasón:</b> tamaño de la escala del diapasón es amplio y tiene desde 22 hasta 24 o más trastes generalmente.</p> <p><b>Sonido:</b> La guitarra eléctrica es un instrumento de cuerda pulsada y amplificación eléctrica del sonido. Por este motivo, el color y la tímbrica depende de diferentes factores que tienen que ver con el modelo de guitarra, las variedades de micrófonos y amplificadores. A su vez, el tono se puede regular con la ecualización de la guitarra y del amplificador.</p>

Fuente: Elaboración propia

En sintonía con lo anterior, es posible utilizar esta información recolectada y organizada sistemáticamente, para formular la adaptación de obras musicales

compuestas originalmente para bandola solista y adecuarlas a las características interpretativas de la guitarra eléctrica.

### 5.3 HERRAMIENTAS TIMBRICAS Y SONORAS

En el montaje de las adaptaciones se utilizaron herramientas que ayudaron a la producción del sonido. Estos elementos tienen que ver con el resultado sonoro, y hacen parte de los recursos que se emplearon.

- Guitarra eléctrica *Hollow Body*

*Ilustración 8. Guitarra Eléctrica Hollow*



Fuente: Elaboración propia

El tono de esta guitarra tiene que ver con el sonido acústico por su cuerpo hueco. Este sonido es el que se usa generalmente para tocar estilos como el jazz.

- Cuerdas: Las cuerdas utilizadas fueron cuerdas planas o “*Flat*”, las cuales generan un sonido redondo y sin fricciones cuando se hacen cambios de posición.
- Amplificador: Para el estudio de las obras se usó un amplificador *Roland Jazz Chorus* con la ecualización plana y sin efectos.
- Grabación: En la grabación de los videos se utilizó una tarjeta de sonido *Scarlett 4i4* y el programa de grabación *Logic pro X*. La guitarra se grabó directo a la tarjeta de sonido.

## **6. CRITERIOS A TENER EN CUENTA PARA LA ADAPTACIÓN DE LAS NUEVE OBRAS**

En el transcurso de la maestría en músicas colombianas, experimenté la interpretación de la bandola andina colombiana en las clases de ensamble. En esta vivencia, encontré algunas limitantes en cuanto a lectura e interpretación: En la lectura a primera vista, tropecé en varias ocasiones, debido a la afinación del instrumento. Estas confusiones las fui resolviendo en mi estudio individual. En el estudio de escalas y acordes, encontré que la fuerza ejercida para pisar los trastes, era mucho más fuerte que la guitarra, lo cual ralentizó la digitación la ejecución de la bandola.

En efecto, la ejecución del sonido con el plectro debe ser mucho más fuerte y definida, debido a la distancia entre cuerdas que además son dobles y por lo tanto más rígidas con respecto a la guitarra eléctrica. También en la ejecución, el grosor del plectro afecta directamente el sonido, experimentando diferentes densidades y texturas para encontrar un sonido redondo y firme.

En esta experiencia noté que la expresividad responde de una manera muy diferente entre la bandola y la guitarra. Entendí que la ejecución sobre las cuerdas debe ser sutil pero contundente, reacción contraria cuando se digita sobre la guitarra. La manera de ver los dos instrumentos, orientaron en una visión distinta y funcional, que dio paso a la comprensión interpretativa de los estudios y obras planteados en este proyecto de investigación-creación.

### **6.1 REPERTORIO SELECCIONADO PARA LAS ADAPTACIONES**

El repertorio de este trabajo consta de seis estudios solistas escritos para bandola andina colombiana por Fabián Forero; y tres obras, dos de ellas adaptadas por Oriana Medina y una compuesta por Diego Saboya. Cada obra plantea un reto

técnico diferente que debe pensarse desde el aprovechamiento de todos los recursos interpretativos que contiene la guitarra eléctrica.

Este repertorio se puede dividir en dos grupos basados en los criterios de creación de cada obra. El primer grupo es de estudios, por medio de los cuales empecé el proceso de experimentación y adaptación. Los estudios se enfocan principalmente en desarrollar algún tipo de técnica, timbre, fraseo, o conceptos muy específicos para el desarrollo interpretativo del instrumentista; el segundo grupo, consiste en obras con ritmos de pasillo un bambuco.

Las obras además de ser tomadas como una herramienta para desarrollo técnico y musical, desde la óptica compositiva, son hechas bien sea para transmitir una idea o un mensaje propio del autor, es decir, tienen un propósito que va más allá del sentido técnico. Las piezas seleccionadas para el desarrollo de este objetivo son:

*Tabla 3. Obras seleccionadas para las adaptaciones*

<b>ESTUDIOS</b>	
<b>LIBRO/AUTOR</b>	<b>OBRA</b>
“12 Estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana” (Fabián Forero)	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Estudio N. 1</li> <li>● Estudio N. 10</li> </ul>
“Arte y Ejecución en la Bandola Andina Colombiana” (Fabián Forero)	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Preludio en F#m</li> <li>● Incidental</li> <li>● Bambuco</li> <li>● Modus</li> </ul>
<b>OBRAS</b>	
“10 Adaptaciones para Bandola Solista de Géneros Andinos Colombianos” (Oriana Medina)	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Michel: (pasillo de Gentil Montaña)</li> <li>● Otro Granito de Arena: (bambuco de León Cardona)</li> </ul>
Diego Saboya	<ul style="list-style-type: none"> <li>● De Río en Río (Pasillo)</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia

Como se puede notar en la tabla 3, se escogieron nueve obras musicales del repertorio de la bandola solista para ser adaptadas a la guitarra eléctrica.

## 6.2 CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES

En los estudios de Fabián Forero, existen dos consideraciones de peso en la selección de las piezas; éstas son las que se relacionan con los desarrollos técnico y expresivo, sin dejar de lado, naturalmente, el buen gusto en la manera de componer melodías y armonías, que de manera creativa contribuyen al progreso del instrumento.

En cada obra se pueden apreciar las cualidades interpretativas de cada instrumentista que, a través de su experiencia, integran con múltiples visiones, la necesidad de mejorar y de aumentar el repertorio. Por ejemplo, obras lentas como “Modus” y el “Estudio No. 1”, no plantean la agilidad técnica, sino, la delicadeza necesaria para interpretar su melodía. Esto requiere de todos los elementos expresivos necesarios convenientes para generar la sensación adecuada. Los recursos técnicos son necesarios y aprovechados para generar dicha sensación, ya que sin estos, no se podría conseguir el disfrute auditivo propio.

Por esta razón, las obras de Fabián Forero son fuente importante de selección, que contribuyen en el arte y ejecución de la bandola andina colombiana, y son un material apropiado para la adaptación a la guitarra eléctrica.

Por otro lado, la labor de composición e interpretación ha sido esencial en el actual desarrollo de la bandola andina colombiana, y mencionando algunos de los músicos pertenecientes a una nueva generación, que además tienen un sentido de compromiso en la enseñanza y el avance de este instrumento. Se pueden mencionar a Oriana Medina y Diego Saboya; quienes, además de su labor de docencia, han creado nuevo material que destaca la bandola en un formato solista e inciden con nuevas maneras de ver este instrumento.

El pasillo “De Río en Río” de Diego Saboya, recalca la forma tradicional del pasillo, con una serie de elementos técnicos y sonoros que llamaron mi atención, desafiando un gran reto interpretativo en la adaptación. Además, quise agregar la obra de Diego Saboya por mi admiración como músico y compositor, que, a mi modo de ver, tiene mucha relevancia dentro de la nueva música colombiana.

En la selección de las dos obras siguientes hay dos componentes que priman, y es la labor de la guitarra en la música tradicional colombiana y mi gusto por su notoria tarea. Dos de los compositores e intérpretes de este instrumento que han dejado un buen número de obras son: Gentil Montaña y León Cardona.

En el pasillo “Michel” de Gentil montaña que fue adaptado por Oriana Medina, encontré que mantiene un registro constante, con cambios amplios y rápidos entre melodía y acompañamiento, empleando acordes cerrados que ocupan las cuerdas del centro de la guitarra. Este registro presenta cierta diferencia con el trabajo desarrollado en las otras adaptaciones de este proyecto, con lo cual, comprende regiones interesantes de abordar sobre el diapasón.

De otra manera, León Cardona, aparte de ser un gran compositor en la historia de la música colombiana, es al parecer, el primer músico que obtiene una guitarra eléctrica en Colombia, y es también el primer intérprete de la misma. Este suceso, lo consideré relevante y afín, como selección de este proyecto. “Otro Granito de Arena” mantiene la forma tradicional del bambuco, pero con sensaciones diferentes en cada una de sus partes. De esta manera, el carácter de la obra comprende tres retos diferentes para interpretarla.

Tabla 4. Criterios de selección de obras

CRITERIO DE SELECCIÓN DE OBRAS		
Estudio N. 1	Fabián Forero	Expresividad y cambios de dinámica.
Estudio N. 10	Fabián Forero	Amplitud interválica, extensión de la mano derecha, Cambios de cuerda y coordinación con el plectro.
Preludio en F#m	Fabián Forero	Estudio de arpeggios y String Skipping.
Incidental	Fabián Forero	Hybryd Picking y conducción de acordes propuestos con armónicos naturales.
Bambuco	Fabián Forero	Manejo del finger pickin relacionado con el ritmo bambuco. Propuesta de la técnica de Hybryd Picking en la parte B
Modus	Fabián Forero	Extensión de la mano derecha y trabajo del Finger picking
Michel	Oriana Medina	Acercamiento a la obra de Gentil Montaña y aplicación de todos los recursos técnicos e interpretativos.
Otro granito de arena	Oriana Medina	Acercamiento a la obra de León Cardona por su trayectoria e importancia histórica con la Guitarra Eléctrica.
De río en río	Diego Saboya	Nivel de exigencia para el instrumento. Valor interpretativo del autor y carácter tradicional del estilo tradicional de la obra.

Fuente: Elaboración propia

Respecto a las obras de Gentil Montaña y León Cardona, y la importancia para el repertorio solista, en un diálogo personal con Medina (2020) menciona:

*Referente a la melodía, se buscaron obras que tuvieran un registro menor de tres octavas, con movimientos interválicos cortos o medianos, y donde predominaran los grados conjuntos, para aprovechar el registro faltante en el uso de contra-melodías, segundas voces, acordes, intervalos, entre otros, encargados de darle soporte ritmo-armónico a la melodía principal. En cuanto a la tonalidad se escogieron las que se prestan para el uso de cuerdas al aire, con el fin de aprovechar los armónicos que genera el instrumento y tener más resonancia; las tonalidades que cumplen con esta característica son aquellas que tienen máximo cuatro sostenidos o tres bemoles en su armadura. También, se buscaron obras que combinarán rítmicamente movimiento y reposo; un ejemplo desde la parte formal, es que la primera parte está compuesta de figuraciones de corcheas en su mayoría, la segunda combinación de corcheas con negras o blancas, y la tercera negras y blancas. Finalmente, se escogieron obras con diferentes tiempos: moderados y rápidos”.*

Siguiendo esta línea, se puede notar las razones por las cuales interpretar repertorio de Gentil Montaña y León Cardona tanto en la bandola y adaptarla a la guitarra eléctrica es relevante e indispensable ya que reúne un sin número de aspectos técnicos e interpretativos que pueden servir de insumo a los intérpretes musicales. Además, como lo hace notar Medina (2020):

*Para las adaptaciones se buscaron obras que fueran cómodas para el bandolista, ya que por naturaleza es un instrumento de gran tensión, y al interpretarlo en el rol solista se le suman algunos retos que deben trabajarse con precaución para evitar lesiones; por esta razón fue pertinente tener en cuenta algunas particularidades en la melodía, tonalidad, duraciones rítmicas, y tiempos.*

### 6.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES PARA ADAPTACIÓN DE LAS OBRAS MUSICALES A LA GUITARRA ELÉCTRICA

Antes de comenzar a hablar sobre el montaje de las adaptaciones de las obras, contaré brevemente cómo me encontré con el repertorio de la bandola andina colombiana, y sus posibles adaptaciones a la guitarra eléctrica. Una tarde, en la cafetería de la Universidad Pedagógica Nacional, un destacado estudiante de bandola andina y alumno del maestro Diego Saboya, estaba interpretando una compleja obra, su sonoridad de inmediato llamó mi atención. Me acerqué a él y le pregunté cuál era la obra musical que estaba tocando, era una obra compleja y que de inmediato imagine, cómo sonaría en mi instrumento. Se trataba del estudio número diez, el cual es un pasillo basado en la obra “Café Centenario”, y su adaptación es de Fabián Forero, un reconocido e importante bandolista colombiano que no conocía en ese momento. Le pedí el favor de volverlo a interpretar, y desde ese momento, inició en mí la admiración por la bandola y mi atención por la idea de que ese instrumento y la guitarra eléctrica tienen mucho en común.

Reflexioné sobre el repertorio y la interpretación de la bandola, pensando en las posibilidades de acercar la guitarra eléctrica al repertorio andino colombiano, y a su vez, pensé que sería un material importante para el estudio de estas músicas

a través de la guitarra. Luego de obtener la partitura, comencé el proceso de asimilación de la obra. Esta compleja pieza pertenece a uno de los dos libros publicados por el maestro Fabián Forero, y uno de los más difíciles de interpretar, debido a las extensiones de dedos, arpeggios y cambios de posición que para la bandola son muy complicados de lograr. Este estudio es para intérpretes avanzados, que posean gran dominio del instrumento.

En este punto, es importante decir que este trabajo de investigación-creación lo inicié con el gusto y la satisfacción por las músicas andinas colombianas y, el proceso de adaptación, comenzó con lo que considero, son cinco puntos importantes: la curiosidad, visualización, material auditivo, partituras y la adaptación de las obras.

- La curiosidad de haber encontrado un instrumento que compartiera casi las mismas posibilidades interpretativas que la guitarra eléctrica.
- La observación de intérpretes de la bandola en sus diferentes roles como solistas, o en formatos de trío o estudiantina. Verlos interpretar la bandola me generó ideas para mi instrumento.
- Encontrar material auditivo, y visualizar en mi imaginación lo que escuchaba me generó inquietudes que quería experimentar.
- Las partituras y su adaptabilidad a la guitarra eléctrica, me confirmaron la posibilidad para adecuar las obras que seleccioné.
- La adaptación consistió en la prueba error, y la puesta en marcha de las técnicas conocidas en la guitarra, que me sirvieran para poder llevar a cabo el proceso de adaptación.

Para complementar el desarrollo de este proyecto, utilizaré dos herramientas visuales que explicarán el montaje de las obras; estas aparecerán al inicio de la reseña de cada una.

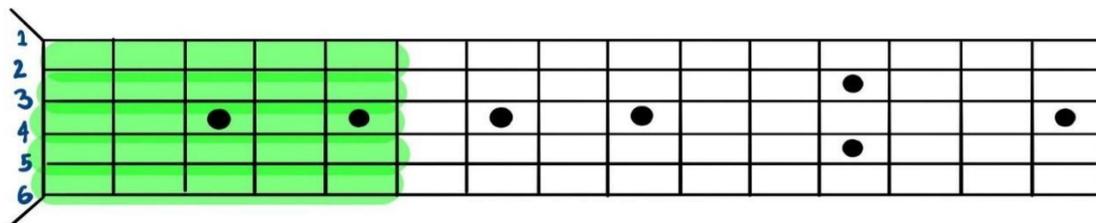
- Soporte gráfico (Partitura y gráficos)
- Enlace de video (Audiovisual)

### 6.3.1 Regiones en el diapasón de la guitarra eléctrica

Con el objetivo de facilitar la interpretación de las adaptaciones musicales, se diseñaron gráficos que sirven para ilustrar las regiones del diapasón de la guitarra eléctrica. Los gráficos que se verán al principio de cada obra y describirán en qué región del diapasón se desarrolla cada pieza.

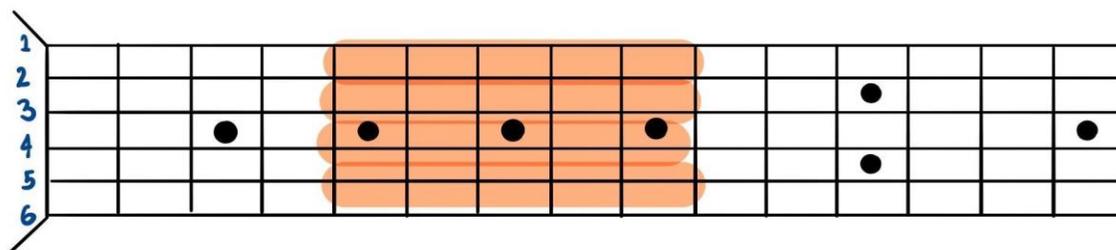
Desde esta óptica, cada obra elegida contiene una o dos regiones del diapasón específicas en las que se desarrolla. A continuación, se mostrará la delimitación de cada región del diapasón.

*Ilustración 9. Región 1 del diapasón de la guitarra*



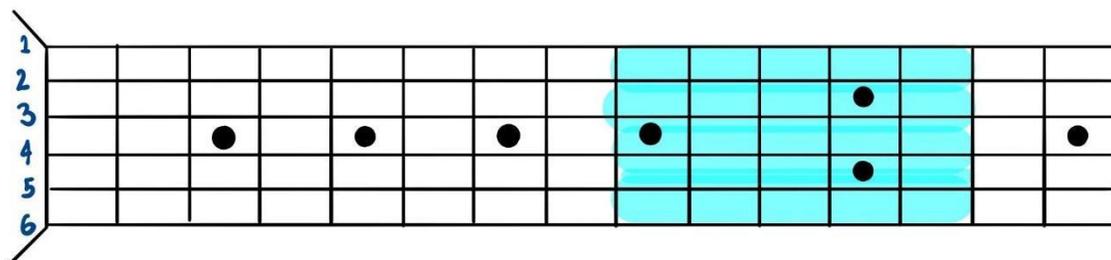
Fuente: Elaboración propia

*Ilustración 10. Región 2. Se delimitará del traste 5 al 9*



Fuente: Elaboración propia

Ilustración 11. Región 3. Se delimitará del traste 9 al 13



Fuente: Elaboración propia

### 6.3.2 Apoyo visual sobre las técnicas utilizadas en cada obra.

La guitarra eléctrica contiene muchas y diferentes técnicas con las cuales se logra facilitar la ejecución de diversos pasajes. Para el montaje de las obras de este proyecto de investigación-creación, elegí cinco técnicas, las cuales clasifiqué de la siguiente manera:

En primera instancia, se clasificarán las técnicas que utilizan el plectro para la pulsación de la cuerda, y cumplen una función melódica:

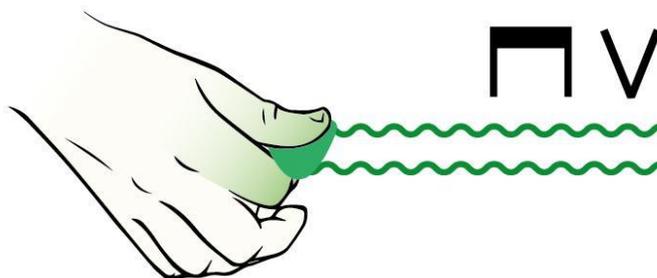
- *Pick alternado*
- *String skipping*
- *Sweep picking*

En segunda instancia, las técnicas que utilizan el plectro simultáneamente con los dedos índice, medio y meñique. Tienen un carácter armónico y facilitan la ejecución de acordes y arpeggios:

- *Finger Picking*
- *Hybryd picking*

Con el fin de aclarar qué técnica se va a implementar en cada uno de los estudios y obras, integré un apoyo visual que va al principio de cada título. Las gráficas de cada una de las técnicas están descritas de la siguiente manera:

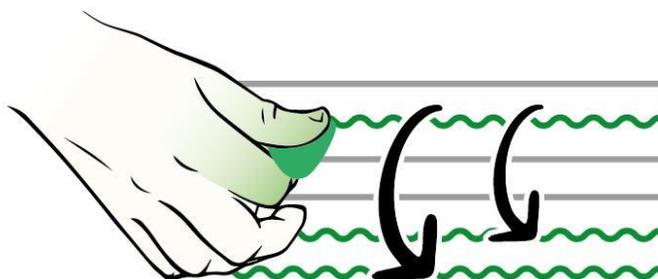
*Ilustración 12. Pick alternado*



Fuente: Elaboración propia

En la imagen se muestra el plectro, los dedos pulgar e índice y dos cuerdas que vibran e indican que están siendo pulsadas alternadamente. El color verde muestra la pulsación con el plectro y los dos símbolos de color negro, explican el movimiento alternado (abajo-arriba) del mismo. Cabe recordar que esta técnica se utiliza para la digitación de escalas y melodías.

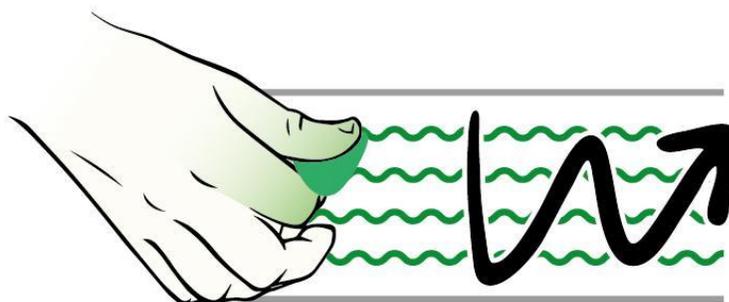
*Ilustración 13. String skipping*



Fuente: Elaboración propia

Este grafico indica los intervalos de cuerdas que se pulsán solamente con el plectro, aquí no intervienen los demás dedos como en el *finger picking* o en el *hybrid picking*. Con esta técnica se pueden digitar intervalos amplios y ostinatos.

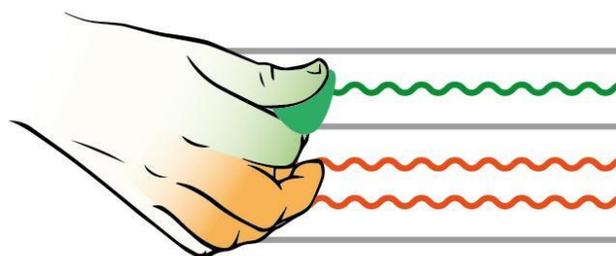
Ilustración 14. *Sweep picking*



Fuente: Elaboración propia

Con esta técnica, el plectro se desliza sobre las cuerdas en una misma dirección, generando una efectiva solución para digitar arpeggios. La flecha indica las diversas direcciones que puede tener el plectro sobre tres o más cuerdas.

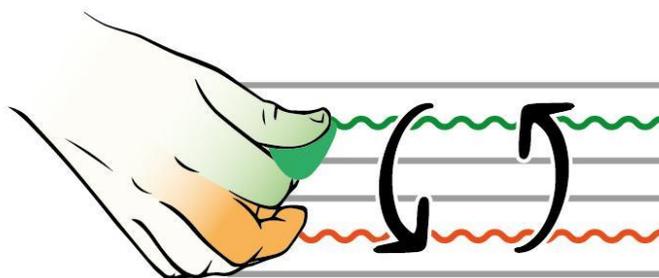
Ilustración 15. *Finger picking*



Fuente: Elaboración propia

En esta gráfica se describen las seis cuerdas de la guitarra. El color verde indica la pulsación del plectro sobre la cuerda, y el color naranja la pulsación de los dedos sobre las cuerdas. Los dedos que pulsán las cuerdas pueden ser el medio y el anular, o en algunos casos también participa el dedo meñique. Con esta técnica se digitarán acordes de manera simultánea o arpegiada.

Ilustración 16. Hybrid Picking



Fuente: Elaboración propia

Esta gráfica explica como anteriormente se vio, con el color verde, la digitación de la cuerda, y de color naranja, la pulsación del dedo medio sobre una cuerda. Para este trabajo de investigación-creación, se usará esta técnica de dos maneras:

- Plectro-dedo medio
- Plectro-dedo medio y anular

Las flechas indican movimientos alternados. Con esta técnica se facilita la ejecución de armonías rápidas con dos voces que no se logran conseguir ágilmente con el *string skipping*.

## 7. ADAPTACIÓN MUSICAL DE NUEVE ESTUDIOS Y OBRAS DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA PARA GUITARRA ELÉCTRICA SOLISTA

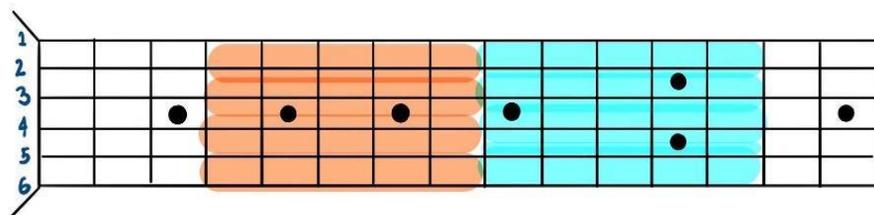
Este capítulo se basa en la explicación de las adaptaciones. En cada obra se ilustra la gráfica de las técnicas utilizadas, la explicación interpretativa, las regiones de la guitarra eléctrica donde se digita, la partitura y el video de la obra musical.

### 7.1 PROCESO DE ADAPTACIÓN DEL ESTUDIO No. 10

En primer lugar, seleccioné el estudio número 10 de Fabián Forero. Esta elección comenzó con un proceso auditivo, contenido en el disco del bandolista Diego Saboya, que como anteriormente se mencionó, grabó los 22 estudios de las publicaciones de Fabián Forero. Primero, reduje la velocidad del audio para apreciar cada parte. Después de escuchar y repitiendo constantemente cada sección del estudio, realicé un proceso de visualización imaginativa que condujo a encontrar una particularidad en este estudio. La amplitud interválica de más de dos octavas que se mantiene durante todo el estudio, como también la práctica de arpeggios y los cambios de posición, lo cual llevó tiempo en el proceso de adaptación, y mucha exigencia para lograr la mayor precisión. En este reto, se dedicaron muchas horas de estudio para encontrar la sonoridad correcta, sin perder la intención interpretativa de la obra.

Las regiones elegidas que se abarcan en esta obra son la 2 y la 3, ya que en estas se equilibra el recorrido melódico que va ligado a la digitación.

Ilustración 17. Gráfica 13: Regiones abarcadas en el Estudio N. 10



Fuente: Elaboración propia

Este estudio pertenece a la primera publicación de estudios que hace el maestro Fabián Forero (2003), titulada “12 Estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana”, que, a mi modo de ver, no son solamente estudios, sino obras, ya que la figura de estudio plantea una temática técnica para trabajar algo específico y cada obra de este libro diseña varias temáticas a trabajar en sí misma. Esta pieza está basada en el pasillo “Café Centenario”, pasillo colombiano compuesto por Roberto Castellanos.

Las técnicas usadas para este estudio fueron pick alterado, string skipping y sweep picking. A continuación, se muestran las respectivas graficas

*Ilustración 18. Gráfica 12: Técnicas usadas para el Estudio No. 10*



Fuente: Elaboración propia

En la guitarra eléctrica, esta obra está propuesta para trabajar técnicas extendidas. Las técnicas extendidas son una herramienta que posibilita la interpretación de pasajes de gran exigencia (Lozano, 2016). En el caso de la guitarra eléctrica se entiende como técnica extendida, la obertura que tiene la mano izquierda, y los intervalos de cuerda que se deben aplicar de esta misma. Esta técnica es funcional cuando en la partitura aparecen intervalos de más de dos octavas.

- Mano izquierda: Extensión en la posición de los dedos principalmente índice y meñique.
- Mano derecha: La precisión del plectro sobre las cuerdas debe ser fundamental al momento de pulsar los intervalos de cuerdas.

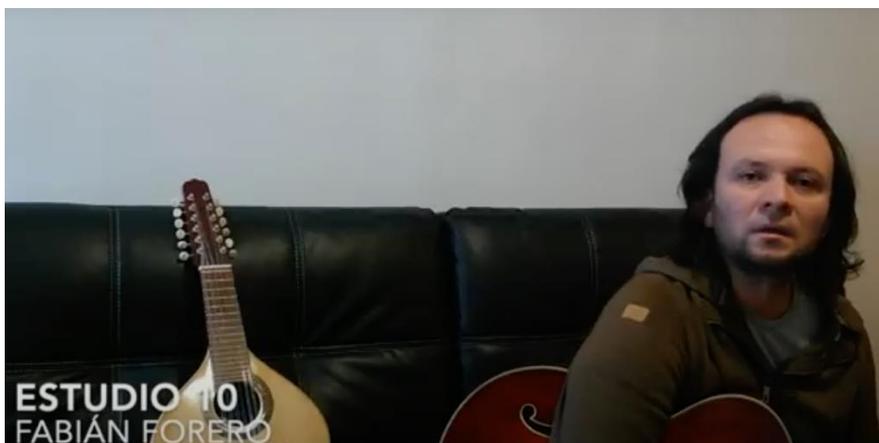


En el final de la parte B de la obra, hay un salto interválico que comienza en séptimas y termina en trecena, lo cual requirió mucho tiempo de estudio para lograr movimientos naturales que se trabajaron de manera lenta y paciente, para conseguir precisión y contundencia en el sonido e interpretación. La parte final de la obra fue la más compleja, debido a los intervalos entre primera y quinta cuerdas, y a la extensión entre los dedos dos y cuatro de la mano derecha, debido al nivel de estiramiento y dificultad sin olvidar el ritmo, con el que se concluye el dialogo entre la voz que lleva la melodía y el acompañamiento del bajo.

### 7.1.1 Explicación audiovisual del estudio No.10

Como material de apoyo, el presente proyecto de investigación presenta el enlace del material audiovisual donde está la explicación del estudio No 10. Todas las obras contienen estos enlaces de apoyo.

*Ilustración 20. Enlace de video: Explicación del Estudio No 10*



Fuente propia: [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_Cj2ZjIBDI](https://www.youtube.com/watch?v=f_Cj2ZjIBDI)

## 7.1.2 Interpretación audiovisual del estudio No. 10

*Ilustración 21. Interpretación del estudio N.10*



Fuente propia: <https://www.youtube.com/watch?v=4IHFbWQiIC0>

7.1.3 Partitura de la adaptación del estudio No. 10

# Estudio 10

Adaptacion: Francisco Avellaneda

Tema: Roberto Castellanos. Estudio: Fabián Forero

**Allegro**

The musical score for Estudio 10 is written for a single melodic line in 6/8 time. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature of 6/8. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 24 measures, divided into two systems of 12 measures each. The first system includes measures 1 through 12, and the second system includes measures 13 through 24. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Articulations such as accents and slurs are used throughout. The score includes first and second endings, with repeat signs and double bar lines. The key signature changes to two sharps (D major) at the end of the piece. The score is annotated with various symbols and numbers, including circled numbers 2, 4, 5, 6, 7, and 8, and circled numbers 1 and 2, which likely refer to specific fingering or articulation techniques.

---

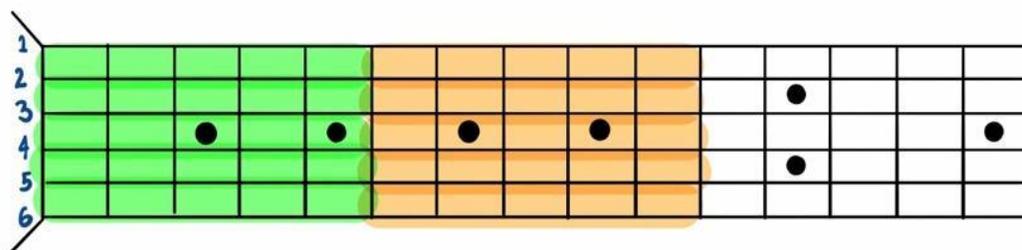
Partitura 1 Estudio No. 10. Fabián Forero (2003)

---



Región elegida para la parte B de la obra:

Ilustración 23. Regiones abarcadas en el estudio No.1- parte B



Fuente: Elaboración propia

Ya que esta obra tiene un carácter delicado, se debe tocar con sumo cuidado para darle la mayor expresividad posible. Esto permite que la pulsación con el plectro sea con la técnica de pick alternado o movimientos en una sola dirección. La digitación de los acordes adaptados a la guitarra eléctrica, ejercitan la extensión y amplitud de la mano izquierda.

Las técnicas usadas para este estudio fueron:

Ilustración 24. Técnicas empleadas para el Estudio No. 1



Fuente: Elaboración propia

## 7.2.1 Explicación audiovisual del estudio No. 1

*Ilustración 25. Explicación en video del estudio 1*



Fuente propia: <https://www.youtube.com/watch?v=ANJNPHOZwHo&feature=youtu.be>

## 7.2.2 Interpretación audiovisual del estudio No. 1



Fuente propia: <https://www.youtube.com/watch?v=bBfPkrIIXQg>

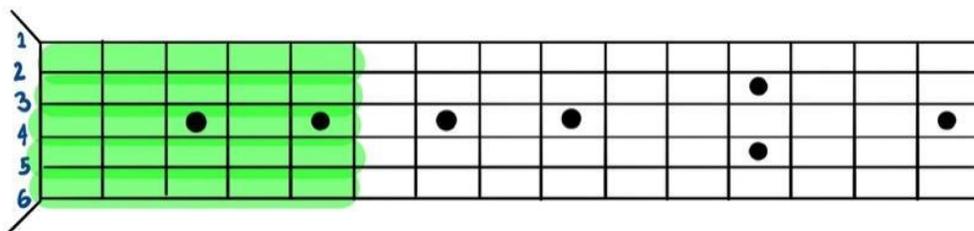


### 7.3 PROCESO DE ADAPTACIÓN “INCIDENTAL”

Es un estudio muy interesante, ya que mantiene una métrica constante y amalgamada (Forero, 2007). Por esta razón, la acentuación que hay que mantener en el ataque del plectro, la hacen compleja para el estudio de la bandola. En el montaje, elegí no utilizar el ataque con el plectro, sino, utilizar la alternancia entre el pick con el dedo medio y anular, lo cual le da bastante exigencia en la técnica del plectro. La técnica utilizada para la adaptación de toda la obra se llama *hybrid picking*, la cual resulta ser la más idónea para facilitar la digitación y la marcación de los acentos que se mantienen en la mano derecha.

En la parte A de este estudio se mantiene la digitación en esta región:

Ilustración 26. Regiones abarcadas obra incidental- parte A

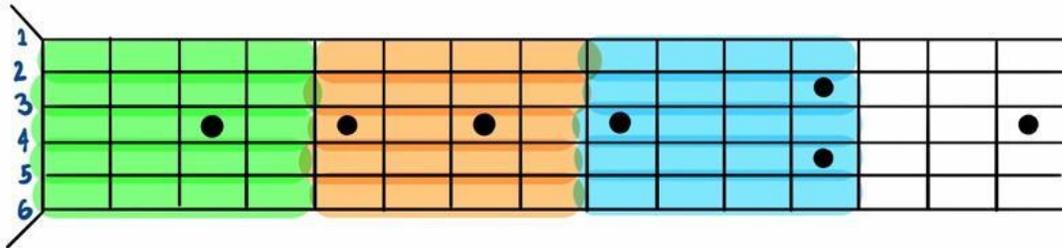


Fuente: Elaboración propia

La parte B de la obra inicia con la misma intención de métrica amalgamada con un arpeggio menor ascendente, dando apertura a un movimiento coral que, en mi versión de la adaptación, adorne con armónicos que tienen la intención de acompañar el acorde.

En la parte B predominan las siguientes regiones:

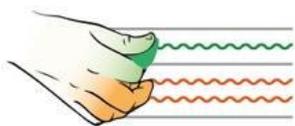
Ilustración 27. Regiones abarcadas obra incidental-parte B



Fuente: Elaboración propia

Las técnicas utilizadas en este estudio:

Ilustración 28. Técnicas utilizadas en la obra incidental



Finger Picking



Hybrid Picking

Fuente: Elaboración propia

### 7.3.1 Explicación audiovisual de obra Incidental

Ilustración 29. Explicación de la obra incidental



Fuente propia. [https://youtu.be/\\_qzdf3QC-kl](https://youtu.be/_qzdf3QC-kl)

### 7.3.2 Interpretación audiovisual de la obra incidental

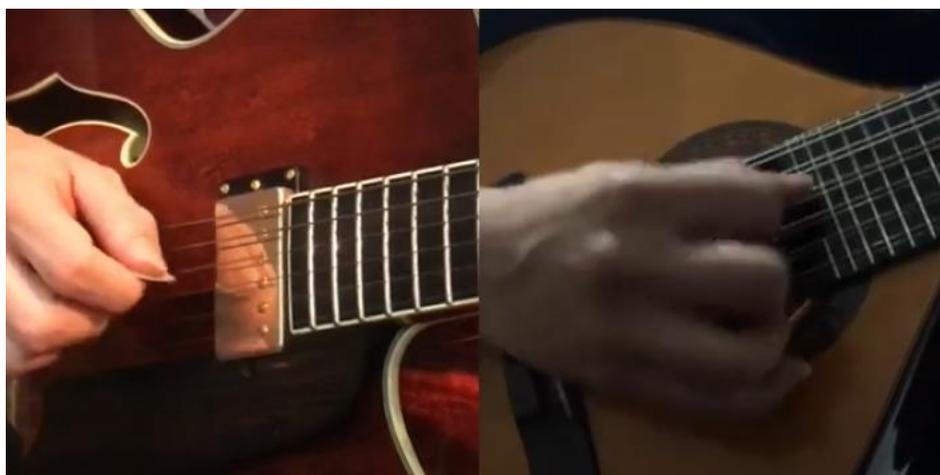
*Ilustración 30. Interpretación de la obra incidental*



Fuente propia: [https://youtu.be/Y\\_gmngHLO8o](https://youtu.be/Y_gmngHLO8o)

Con este estudio, quise comparar cómo suena la obra interpretada en la bandola y en la guitarra eléctrica simultáneamente. Aquí se puede ver el ejemplo:

*Ilustración 31. Incidental- comparación bandola- guitarra eléctrica*



Fuente propia: <https://youtu.be/E1tEL1pZcBM>

7.3.3 Partitura obra incidental

# Incidental

Adaptación: Francisco Avellaneda

Fabián Forero

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 10/8. The piece begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody features several triplet markings (1 2 3, 1 2, 1 2) and a dynamic marking of *mp*. The lyrics "m a m a m m" are placed below the first few notes. The score consists of 19 numbered staves. The first staff includes the lyrics "m a m a m m". The piece concludes with a double bar line and repeat dots. At the bottom of the page, there are two labels: "A.H.-----|" and "H.H.-----|", which likely refer to specific performance techniques or articulation marks.

2  
21

H.H.-----

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

43

45

DC al  y fin

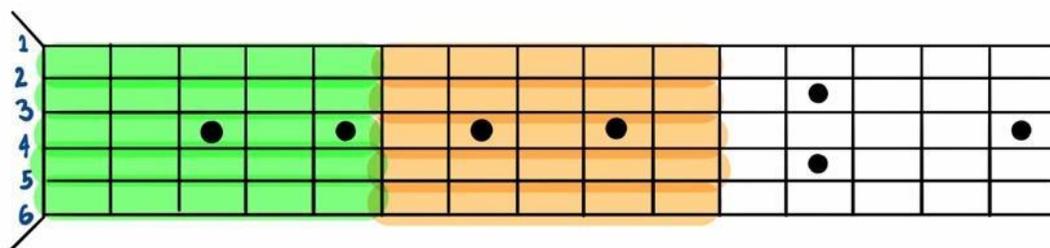
3

## 7.4 PROCESO DE ADAPTACIÓN “MODUS”

Es un estudio modal que contiene los modos: dórico, frigio, mixolidio y eólico con los cuales se complementa su carácter (Forero, 2007). Se interpreta lento y está compuesto de acordes que permiten la experimentación de acentuaciones y diferentes fraseos, variaciones de sonoridad y color de los ataques (Forero, 2007). En la guitarra, es uno de los estudios donde se pueden experimentar variedad de acordes con amplias extensiones, que ejercitan la expansión de la mano izquierda, y, van enlazados por medio de una atractiva conducción de voces en un contexto modal. En la adaptación se respetaron todas las voces y alturas de la composición, digitando en algunos casos, acordes muy complicados de lograr. Es una obra lenta que permite hacer pausas entre cada uno de sus acordes. La técnica aplicada en este estudio es la de *finger-picking*, con la cual se digitan los acordes y dedos simultáneamente de manera arpegiada.

Las regiones que predominan en obra son las siguientes:

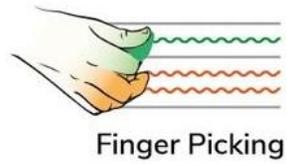
Ilustración 32. Regiones abarcadas en la obra *modus*



Fuente: Elaboración propia.

La técnica usada:

*Ilustración 33. Técnica usada en la obra modus*



Fuente: Elaboración propia

#### 7.4.1 Explicación audiovisual de la obra modus

*Ilustración 34. Explicación audiovisual obra modus*



Fuente propia. <https://www.youtube.com/watch?v=WjUh0VfT0rY>

#### 7.4.2 Interpretación de la obra modus

*Ilustración 35. Interpretación de la obra preludio en F#m*



Fuente propia. <https://youtu.be/iDkPNS43xo0>

### 7.4.3 Partitura de la obra modus

## Modus

Fabián Forero

Adaptacion: Francisco Avellaneda .

**Lento**

4 1 1 3 1 1

*ma* *mf* *a* *m*

5 4 1 1

9 4 1 4 1 4

13 3 4 1

17 2

*mp* *p*

21 1 1 *mf* *mp* *p*

25 1 4 4 1

29 4 1 *f*

33 *mf* *mp*

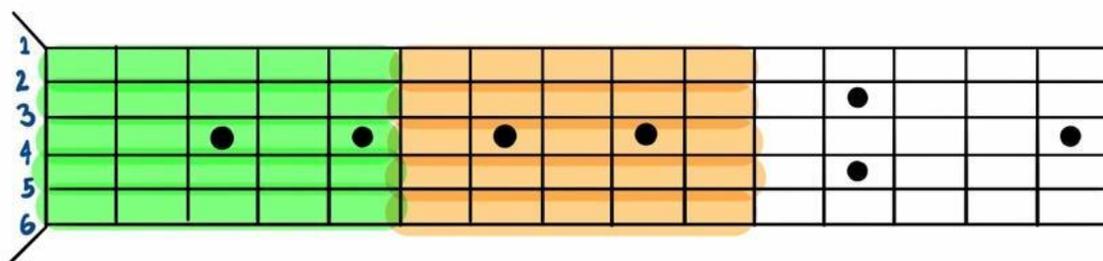
## 7.5 PROCESO DE ADAPTACIÓN “PRELUDIO EN F# MENOR”

Este estudio se encuentra en el libro “Arte y Ejecución de la Bandola Andina Colombiana” (Forero, 2007). Está elaborado para la práctica de arpeggios en su primer parte. En la segunda, contiene pedales en la voz aguda donde debe ser tenido en cuenta el fraseo (Forero, 2007).

En la adaptación a la guitarra eléctrica, los arpeggios propuestos en la primera parte, se pueden ejecutar por medio de las técnicas *de pick alternado* y *String skipping*. Estos arpeggios, son un reto en cuanto a la digitación, ya que su disposición es muy amplia y exige continuos cambios de posición durante toda la parte A de la obra. En la segunda parte, requiere de un trabajo laborioso para la mano derecha, ya que el plectro debe tener movimientos alternados con intervalos dispuestos en grupos de tres cuerdas.

Las regiones que predominan en la parte A y B son las siguientes:

Ilustración 36. Regiones abarcadas en la obra preludio en F#m



Fuente: Elaboración propia

Las técnicas usadas en este estudio fueron:

Ilustración 37. Técnicas utilizadas en el preludio en F#m



Fuente: Elaboración propia

### 7.5.1 Explicación audiovisual de la obra preludio en F#m

*Ilustración 38. Explicación audiovisual de la obra preludio en F#m*



Fuente propia. <https://youtu.be/Fyu8JyxybLM>

### 7.5.2 Interpretación de la obra preludio en F#m



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=6uwNSdJmxR0>

7.5.3. Partitura de la obra prelude en F#m

# Preludio en F# menor

Adaptación: Francisco Avellaneda

Fabián Forero

**Allegro** ♩ = 160

Eléctric guitar

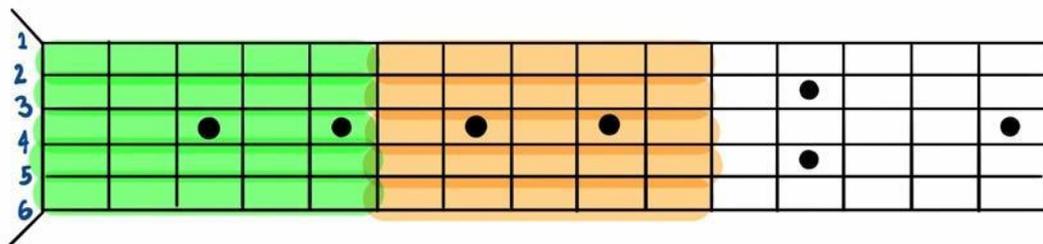
A. Gtr.

Este estudio también se encuentra en el libro “Arte y Ejecución en la Bandola Andina Colombiana” de Fabián Forero, (2007). Maneja texturas a varios planos y polifonía figurada, donde se exploran posibilidades rítmicas, melódicas y armónicas (Forero, 2007). En la bandola, el desempeño del plectro obedece a particularidades melódicas (saltos, grados conjuntos), (Forero, 2007).

Desde la guitarra eléctrica, se aplican técnicas como el *finger-picking*, *hybrid-picking*, con un prolongado uso dinámico de los dedos medio, anular y meñique de la mano derecha. En la parte A se implementa la técnica del *finger-picking* y *string skipping*. Para la coda se utilice la técnica del *hybrid-picking*.

Las regiones de la parte A y coda de la obra son:

Ilustración 39. Regiones abarcadas en la obra bambuco

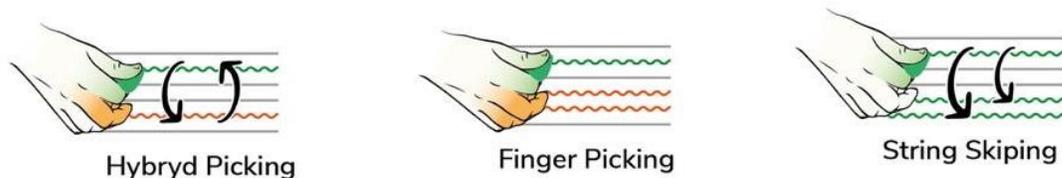


Fuente: Elaboración propia

En el orden cronológico del montaje de las obras, este estudio, que más parece una obra de corta duración, es el último que adapté de las obras de Fabián Forero. Para interpretar este estudio se implementaron la mayoría de técnicas enmarcadas anteriormente, respetando la intención sonora que está propuesta para la bandola. En la reexposición del tema A, se tomó en cuenta la técnica del trémolo que está escrita para la bandola, y se efectuó de la manera más parecida posible.

Las técnicas usadas en este estudio:

*Ilustración 40. Técnicas usadas en el estudio bambuco*



Fuente: Elaboración propia

### 7.6.1 Explicación audiovisual de la obra bambuco

*Ilustración 41. Explicación audiovisual de la obra bambuco*



Fuente propia. [https://www.youtube.com/watch?v=3O-FTuq1\\_4Y](https://www.youtube.com/watch?v=3O-FTuq1_4Y)

### 7.6.2 Interpretación audiovisual de la obra bambuco

*Ilustración 42. Interpretación audiovisual de la obra bambuco*



Fuente propia. <https://www.youtube.com/watch?v=7JMfAyP7g1Q>

7.6.3 Partitura de la obra bambuco

1

# Bambuco

Adaptación: Francisco Avellaneda

Fabián Forero

**Moderato**

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a *mf* dynamic marking. The first staff contains the initial melody. The second staff includes a double bar line with repeat dots and contains several measures with fingerings (1, 2, 3, 4) and a grace note (7). The third staff continues the melody with more fingerings. The fourth staff has a key signature change to F major (one flat) and includes a circled 5 (5) and a circled 4 (4). The fifth staff returns to G major and includes a circled 4 (4). The sixth staff has a circled 4 (4) and a circled 5 (5). The seventh staff ends with a double bar line and repeat dots. The eighth staff has a circled 4 (4) and a circled 5 (5). The ninth staff has a circled 4 (4) and a circled 5 (5). The tenth staff has a circled 4 (4) and a circled 5 (5). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

## 7.7 PROCESO DE ADAPTACIÓN “DE RIO EN RIO” (PASILLO)

Este pasillo fue ganador de la modalidad “obra inédita instrumental” del festival Hatoviejo Cotrafa en Bello Antioquia, (2018). Es una obra escrita para bandola solista. Sigue patrones convencionales del pasillo colombiano en su estructura y forma, que va desde su planteamiento armónico y el uso de patrones rítmicos de la región andina, tanto en el acompañamiento como en los ritmo-tipos de la melodía.

Aprovecha muchos recursos naturales que ofrece el instrumento, ya que su composición se hizo desde el mismo. Tales recursos son: cuerdas al aire en la distribución de acordes, tremolo, staccato característico de los instrumentos de plectro en la escritura de polifonías; sweep picking, o técnicas de arpegiado entre otras.

*“Su nombre se refiere a la mancha de petróleo que afecta las corrientes de agua en los derrames o accidentes con este hidrocarburo”, (Saboya, D. 2020).* Del grupo de las obras propuestas en este proyecto de investigación-creación, esta, fue la primera con la que comencé a experimentar. En esta larga etapa de exploración,

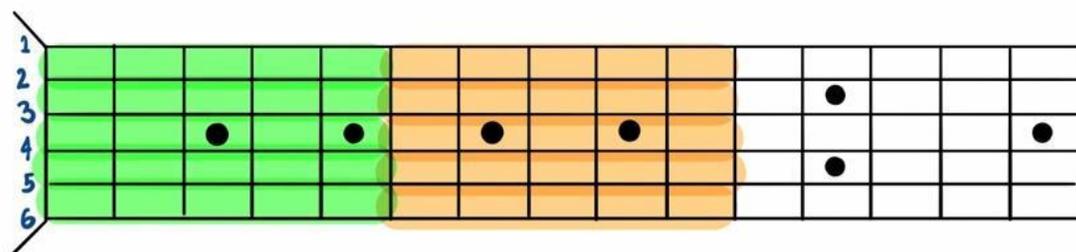
y teniendo en cuenta el trabajo realizado con las obras de Fabián Forero, inicie con dos etapas:

**Etapla experimental:** Aquí exploré las diferentes herramientas y técnicas de la guitarra eléctrica, para evaluar cuáles de estas funcionaban de la manera precisa, y facilitarán el modo de digitar los numerosos pasajes que contienen acordes, arpeggios y melodías extendidas que se mantienen en toda la obra, con el propósito de no cambiar la altura ni el registro de ninguno de estos.

**Etapla de adaptación:** Una vez resuelta la etapa técnica, delimité algunas partes de la obra, y comencé la memorización de cada sección. Fue indispensable elegir grupos de cuatro u ocho compases interpretados muy lentamente, para comprobar que la digitación y el sonido funcionaran.

Las regiones de la parte A y B de la obra son:

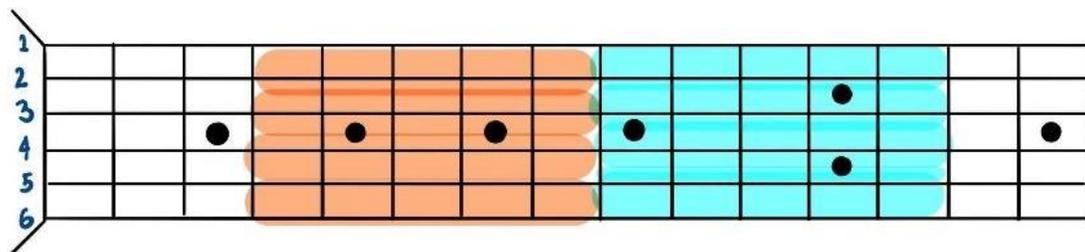
*Ilustración 43. Regiones abarcadas en las partes A y B de la obra De Río en Río.*



Fuente: Elaboración propia

Las regiones de la parte B y C son:

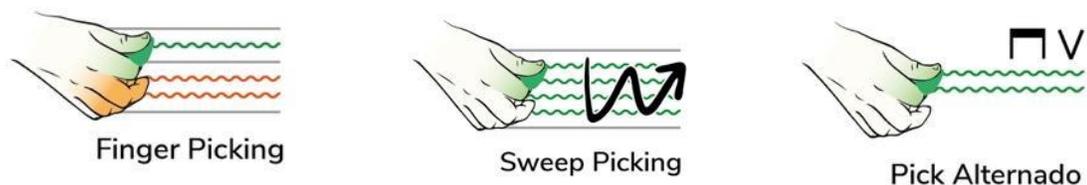
*Ilustración 44. Regiones abarcadas en las partes B y C de la obra De Río en Río*



Fuente: Elaboración propia

Las técnicas usadas en esta obra:

Ilustración 45. Técnicas utilizadas en “De Río en Río”.



Fuente: Elaboración propia

### 7.7.1 Explicación audiovisual de la obra de río en río



Fuente propia. <https://youtu.be/CZ9z-jdB5g8>

### 7.7.2 Interpretación audiovisual de la obra de río en río



Fuente propia. <https://youtu.be/z68TyZBQKfA>

7.7.3 Partitura de la obra de río en río

# De río en río

Adaptación a guitarra eléctrica: Francisco Avellaneda

Diego Saboya

**Moderato**

Electric guitar

5

9 *rit.* *a tempo*

13 *fine* *mf* 1. 2. *ff*

17 *Allegro*

21

25

29

33 1. 2. *mf*

37

41

45

49

53

57

61

65

69

## 7.8 PROCESO DE ADAPTACIÓN “OTRO GRANITO DE ARENA”

Para la adaptación de esta obra musical quiero citar un escrito personal en palabras de Oriana Medina frente a la obra compositiva e interpretativa del maestro Cardona

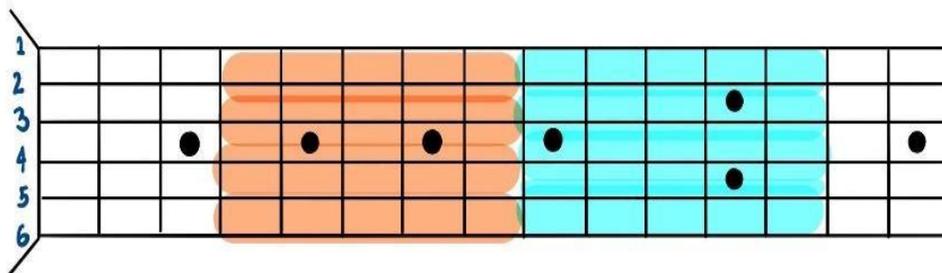
*Cardona escribe en el score de su obra y las partes individuales de cada instrumento, fue compuesta el diez de agosto de 1991 (día de su cumpleaños). Este bambuco es de tempo moderato, formalmente tiene tres partes, y fue escrito originalmente para cuarteto típico (dos bandolas, tiple y guitarra) (Medina, 2020).*

Por otra parte, hace referencia al registro sonoro de la bandola solista afirmando que:

*Tomando como referente el score mencionado, y el registro sonoro de la agrupación “cuatro palos”, se elaboró la adaptación para el formato de bandola solista teniendo en cuenta lo siguiente: uso de algunos elementos de la obra original (contra-melodías, tipo de acompañamiento, y bajos conductores), acordes que refuerzan constantemente el ritmo del bambuco, notas de la escala y guía, elementos tímbricos, variaciones ritmo-melódicas, y melodía original en un registro que permita destacarse; todo esto inmerso en las posibilidades técnicas que ofrece la bandola andina colombiana. (Medina, 2020).*

Las regiones que predominan en la parte A de la obra son:

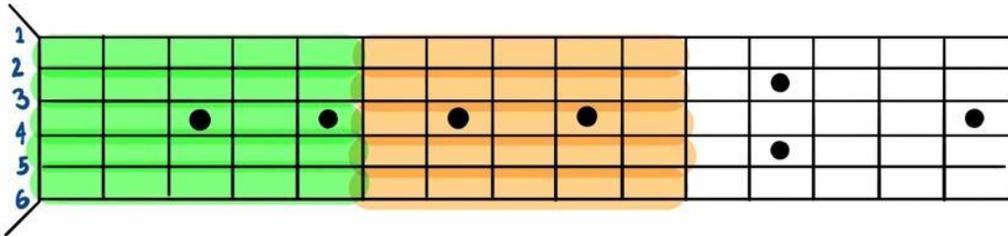
*Ilustración 46. Regiones utilizadas en la parte A de la obra otro granito de arena*



Fuente: Elaboración propia.

Las regiones que se emplean en la parte B y C son:

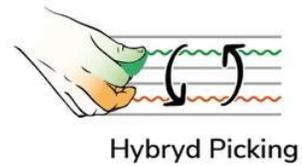
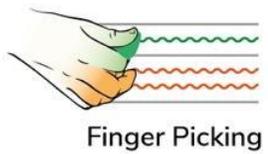
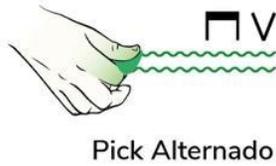
Ilustración 47. Regiones utilizadas en partes B y C de la obra otro granito de arena



Fuente. Elaboración propia.

Las técnicas usadas en esta obra:

Ilustración 48. Técnicas utilizadas en "Otro Granito de Arena".



Fuente: Elaboración propia.

### 7.8.1 Explicación audiovisual de la obra otro granito de arena

*Ilustración 49. Explicación audiovisual de la obra otro granito de arena*



Fuente propia. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_LI2bwJIT74](https://www.youtube.com/watch?v=_LI2bwJIT74)

### 7.8.2 Interpretación audiovisual de la obra otro granito de arena

*Ilustración 50. Interpretación audiovisual de la obra otro granito de arena*



Fuente propia. <https://www.youtube.com/watch?v=pqnyRANC0LA>

7.8.3 Partitura de la obra otro granito de arena

1

# Otro Granito de Arena

León Cardona

Adaptación a guitarra eléctrica: Francisco Avellaneda

Adaptación a bandola: Oriana Medina

**Andante**

The musical score is written for guitar/bandola in 6/8 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The piece concludes with a 'Fine' marking. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 clearly marked at the beginning of their respective staves.

5

9

13

17

21

25

29

**Fine**

*mp* *mf* *f* *p* *mf* *mp* *f*

2  
33

*p*

37

*mp*

41

45

*mf*

49

53

*a m m a m*

57

61

*mp* *m* *mf*

65

*f*

**D.C. al Fine**

## 7.9 PROCESO DE ADAPTACIÓN “MICHEL”

Para esta adaptación de una de las composiciones del maestro Gentil Montaña, me permito citar las palabras Medina (2020) quien afirma que “*Julio Gentil Albarracín Montaña más conocido como Gentil Montaña, compone esta obra que es dedicada a uno de sus hijos; formalmente tiene tres partes, y se interpreta en un tiempo rápido.* En este sentido, se hace el análisis de esta obra musical a partir de los hallazgos realizados por la maestra Oriana Medina.

En un diálogo con la maestra Medina (2020), analiza y llega a la siguiente conclusión:

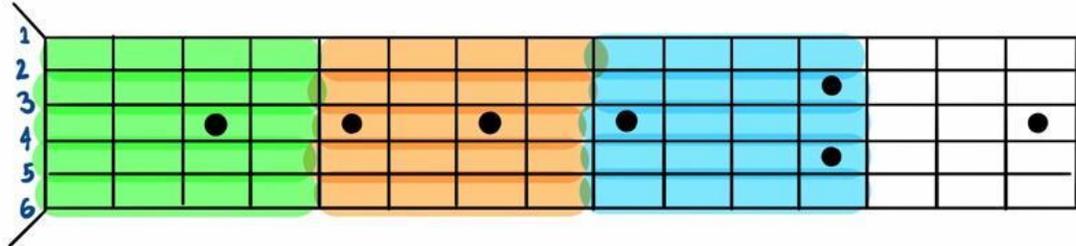
*Es pertinente aclarar que dentro de los referentes que se usaron en la elaboración de la adaptación, se contó con la partitura de la línea melódica, el score para cuarteto de guitarras y el de trío típico, encontrando en ellas algunas diferencias. En diálogo con músicos del medio andino colombiano, se llegó a varias conclusiones que pueden haber influenciado en la variedad encontrada: una de ellas se debe a errores de edición, otra, que el maestro Gentil solía hacer pequeños cambios después de haber compuesto la obra, y finalmente variaciones para la comodidad interpretativa.*

Asimismo para realizar la adaptación bandola andina colombiana la maestra tuvo que hacer algunos cambios en los registros de la melodía de la obra. De acuerdo con Medina (2020):

*En vista de las diferencias encontradas, para la adaptación a bandola solista se tomaron decisiones desde la experiencia personal, referentes sonoros y escritos analizados...En la adaptación, la melodía principal se encuentra en el registro agudo, y los elementos que soportan la armonía son: cromatismos, notas de paso, intervalos - acordes que imitan el acompañamiento característico del pasillo, y variaciones ritmo-melódicas en el registro grave...Ambas obras están inmersas en el libro “Diez Adaptaciones para Bandola Solista de Géneros Colombianos”, en donde además del proceso de adaptación, se realizó la edición de las partituras en donde se añadieron digitaciones para ambas manos y dinámicas.*

Esta obra en particular, en cada una de sus regiones utiliza todas las regiones del diapasón:

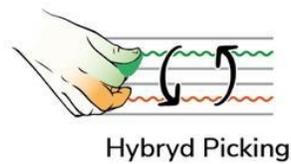
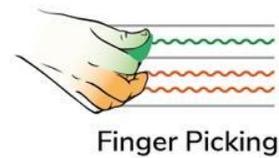
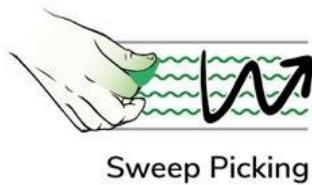
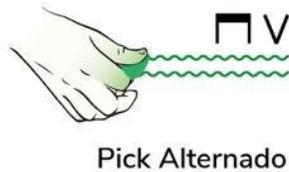
Ilustración 51. Regiones utilizadas en Michel



Fuente: Elaboración propia

Las técnicas usadas en esta obra:

Ilustración 52. Técnicas utilizadas en "Michel".



Fuente: Elaboración propia

## 7.9.1 Interpretación audiovisual de la obra Michel

*Ilustración 53. Interpretación audiovisual de la obra Michel*



Fuente propia. <https://youtu.be/Rw46GUWSdQQ>

7.9.2 Partitura de la obra Michel

# Michel

1

Gentil montaña

Adaptación a guitarra eléctrica: Francisco Avellaneda.

Adaptación a bandola: Oriana Medina

**Presto**

The musical score is written in 3/4 time and consists of 33 measures. It features two staves: a treble clef staff for guitar and a bass clef staff for bandola. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. There are also articulation marks like accents and slurs. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

2  
37

② ④ ① ② ③ ②

*f*

41

① ① ④ ③ ① ② ④

45

③ ④ ③ ③

*mf*

49

④ ② ① ① ② ②

53

④ ② ① ④ ① ① ③ ④ ①

*p*

57

④ ① ① ①

61

① ② ④ ① ② ④ ① ①

65

⑤ ① ① ①

69 **D.C. al Coda**

⑤ ① ① ①

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadía, G. (1995). ABC del folclor colombiano primera edición. Bogotá, Colombia: Editorial Panamericana.
- Acevedo, C. (2014). *“Estrategias empleadas en la práctica de la guitarra eléctrica, para generar conciencia sobre la importancia del pensamiento musical”* Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Ballesteros, M. y Beltrán, E. (2018). *“¿Investigar creando?: una guía para la investigación- creación en la academia”*. Bogotá: Universidad El Bosque, Facultad de Creación y Comunicación.
- Beltrán, T. (1995). *“Chord-melody guitar, an organized approach”*. Rescatado de: <<http://www.lickbyneck.com/Lesson-CHORDMELODYGUITAR-AnOrganizedApproach-FormattedByColinSobers.htm>>.
- Bernal, M. (2003). *Cuerdas Más, Cuerdas Menos Una Visión Del Desarrollo Morfológico De La Bandola Andina Colombiana*. Tesis de grado.
- Borda, I., Amézquita, J., Guacaneme, D., Quijano, L., Ramírez, C., Sossa, D., y Martínez, L. (2016). *“León Cardona: Seis décadas de música sin fin”*. (Tesis de pregrado inédita). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Celis, W. (2013). *“Propuesta Didáctica Para el Aprendizaje Autónomo del chord melody en la Guitarra a Partir de las tic’s”*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.

- Chacón, D. (2019). Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera (Doctoral dissertation).
- Chapman, R. (2005). Enciclopedia de la guitarra: historia, géneros musicales, guitarristas. ISBN (9788486115470).
- Chinchín, P. (2017). El sonido de Wes Montgomery: elementos de fraseo y técnicas de interpretación de Wes Montgomery en su discografía desde 1957 a 1968 (Tesis de pregrado). Universidad de las Américas, Quito.
- Coirini, R. (2012). Después de Piazzolla... nuevo tango y postango. Cuadernos de música iberoamericana, 23, 107-123.
- Coral, M. (2018). *“El bambuco en la literatura costumbrista y su contribución al proyecto de nación en el siglo XIX”*. Literaturas Latinoamericanas del Siglo XIX.
- Cortés, J., Bernal, M. (1998). *“La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional. In Actas del IV congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular”*. Consultado de la página web: [http://www. hist. puc. cl/historial/iaspmla. html](http://www.hist.puc.cl/historial/iaspmla.html).
- Cuervo, C. (2007). *“Suite Colombiana No. 2. Gentil Montaña”*. Transcripción para piano. Bogotá.
- Fisher, J. (1995). *“The Complete Jazz Guitar Method-Mastering Chord Melody”*. Alfred Publishing, California.
- Forero, F., (2003). *“12 estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana”*. (1ra Ed) Bucaramanga (Sic) Editorial Ltda.

- Forero, F., (2007). "Arte y ejecución en la bandola andina colombiana. 10 estudios-caprichos". Bucaramanga (Sic) Editorial Ltda.
- Forero, F., (2010). "Entre cuerdas y recuerdos". Recuperado de <http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=5840>
- Giménez, A. (2017). "Aproximación del *fingerstyle* a la guitarra clásica". Revista digital del CSMV, Gotas de Paso. Vol. (4) 1-20.
- Gioia, T. (2013). Historia del jazz. Turner.
- Gómez, N. (2015). "Inventiones de la Colombianidad: Nueva Música Colombiana". Universidad Javeriana. Bogotá.
- González, M. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas (Col)*, (17), 219-23.
- Jackson, E. (2007). "Manual Para Tocar la Guitarra". Barcelona (sic) Ediciones Robinboock. Barcelona.
- Khan, S. (1995). "The Wes Montgomery guitar folio". Gopam Enterprises. Fort Lauderdale Flamingo Gardens.
- López, R. y San Cristóbal, U. (2014). "Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos". Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.

- Lozano, G. (2016). *“Adaptaciones del bambuco “como pa desenguayabar” y adaptación del joropo “diamantes” utilizando técnicas extendidas aplicadas a la flauta traversa”*. Universidad Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Bogotá.
- Monterrosa, C. (2018). “El manejo del arco en la música académica occidental y en la música tradicional andina colombiana a partir de obras de Bach, Paganini, Luis Uribe Bueno y Luis A. Calvo”. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB. Bogotá. Montalvo, F.,
- Pérez, J. (2006). “Método de improvisación en el pasillo de la región andina colombiana”. Beca Nacional de Investigación en Música. Ministerio de Cultura.
- Pérez, J., Merino, M. (2016). Definición.DE: *Definición de convergencia*. Obtenido de: <https://definicion.de/convergencia/>.
- Martínez, S. (2015). “Adaptación de elementos técnicos, rítmicos y tímbricos de la bandola llanera a la guitarra eléctrica: un proceso creativo en una obra inédita de rock”. Rescatado de: <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4482/1/Documento%20final%202016.pdf>
- Medina, O., (2016). “Diez adaptaciones para bandola solista de géneros Andinos Colombianos”. Colombia: DFMV ediciones.
- Millán, G. (2002). “Procesos de formación musical en seis compositores de música andina colombiana”, (anexo 2). Trabajo de grado para optar por el título Especialización en Docencia Universitaria. Facultad de Educación, Universidad el Bosque, Bogotá, Colombia.

Monsalve, J. (2015, marzo 22). *“Músico del interior con sonido del exterior”*. El espectador. Extraído el 1 de noviembre del, 2016, de <http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/musico-del-interior-sonido-exterior-articulo-550923>.

Montoya, A., y Jiménez, A. (2017) El ritmo del pasillo colombiano: un factor musical para el desarrollo de procesos de generalización. Universidad distrital Francisco José de caldas. Tesis de grado.

Revelo, J., (2012). *“León Cardona García, su aporte a la zona de la música de la zona andina colombiana”*. Artículo escrito para optar por el título de Maestría en Música. Escuela de Ciencias y Humanidades, Universidad EAFID, Medellín, Colombia.

Rodríguez, G., (2016). *“La guitarra eléctrica solista en la interpretación del Pasillo y el Bambuco Andino Colombiano”*. Universidad de Cundinamarca.

Rodríguez, M. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. Tesis de grado.

Rodríguez, M., (2016). *“Música Nacional: El pasillo colombiano”*. Recuperado de [https://www.researchgate.net/profile/Martha\\_Rodriguez\\_Melo/publication/301566514\\_MUSICA\\_NACIONAL\\_EL\\_PASILLO\\_COLOMBIANO/links/571a6f7f08ae7f552a4731a1.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Martha_Rodriguez_Melo/publication/301566514_MUSICA_NACIONAL_EL_PASILLO_COLOMBIANO/links/571a6f7f08ae7f552a4731a1.pdf).

Rodríguez, J., Ordoñez, C., y Torres, O. (2014) “Que viva san juan, que viva san pedro”. Músicas del centro sur, cartilla de iniciación. Plan de música para la convivencia.

- Rosillo, M., y Ortiz, E. (2015). Entre bandolas. Un encuentro de la bandola andina y llanera. Tesis de grado
- Sans, J. (2002). *“La Traducción de la Música”*. Venezuela.
- Santamaría, C., (2007). *“La nueva música colombiana: La redefinición de lo nacional en épocas del world music”*. El artista, núm. 4. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Silva, S. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. Revista de investigación, desarrollo e innovación, 7(1), 49-61.
- Torre, J. (2012). *“La guitarra eléctrica, y su lugar en la música contemporánea”*. Conservatorio Superior de Música de Málaga.
- Triviño, P. (2017). La bandola en el siglo XXI: 7 obras en formatos no tradicionales (Master's thesis).
- Ucha, F., (2011). *Definición de divergencia*. Recuperado de <https://www.definicionabc.com/general/divergencia.php>
- Valencia, V. (2005). Cartilla de arreglos para banda nivel I. Colombia: Ministerio de cultura Republica de Colombia.

Vera, J., (2014). "*Pensamiento, palabra y obra*". Recuperado de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/2307/2171>

Vidal, H., Tobón, A., (2015). "*Toques y Retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia*". Universidad de Antioquia.

Villamil, A., (2013). "*Guitarra Colombina, Explorando la música colombiana a través de la guitarra*". (1ª Ed.). Bogotá. (Sic) Editorial Ltda.