

*Suite para Orquesta de Bandolas*

David Esteban Contreras Sandoval

Universidad El Bosque  
Facultad de Creación y Comunicación  
Maestría en Músicas Colombianas  
Bogotá  
2020

*Suite para Orquesta de Bandolas*

Proyecto para optar el grado de Magister en Músicas Colombianas

Énfasis: Composición y Arreglos

Maestrante: David Esteban Contreras Sandoval

Docente Asesor: Mtro. Fabián Forero Valderrama

Universidad El Bosque  
Facultad de Creación y Comunicación  
Maestría en Músicas Colombianas  
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 y sólo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo, en búsqueda de la verdad”

### **Palabras Clave**

Suite, Bandola, Música Andina, Música Colombiana, Orquesta de Bandolas.

## Resumen

*Desde la primera década de los años 2000, la conformación de la Orquesta Colombiana de Bandolas, ha evidenciado un momento institucional y profesional de gran importancia para este instrumento. Hoy en día, la gran oferta de bandolistas tanto en ámbitos de pregrado como de postgrado, dejan ver; que la bandola se encuentra en un gran momento. El camino histórico de la bandola muy ligado a los andares de la música andina colombiana, ha dejado un legado de personajes cuyo afán por estudiar, preservar, mejorar y trascender el arte interpretativo de este instrumento, ha dado como resultado, una tradición desde finales del siglo XIX; con músicos como Morales Pino, hasta personajes del panorama bandolístico actual, como Fernando León o Fabián Forero.*

*La diversificación de la familia de la bandola, a través de la ampliación de su registro y su consolidación como orquesta, es un homenaje a la rica historia musical de este instrumento y una invitación a nuevas generaciones a continuar construyendo este legado musical.*

*Este proyecto consiente del potencial y valor de esta agrupación, y su importancia no solo para la bandola, sino para la historia de la música andina colombiana; buscó a través de un nuevo repertorio, realizar un trabajo colaborativo junto a su actual director, el maestro Fabián Forero, alrededor de la creación de una suite de cuatro movimientos, inspirado en gran medida en los aires tradicionales de la zona andina colombiana: Pasillo, Danza, Guabina, Bambuco. Aportando al repertorio de la orquesta e incentivando a nuevas generaciones de músicos a direccionar sus intereses compositivos hacia agrupaciones como la Orquesta Colombiana de Bandolas u otras agrupaciones de cuerda tañida.*

## **Abstract**

*Since first decade of year 2000, conformation of Colombian Bandolas Orchestra, has evidenced an important institutional and professional moment for this instrument. Nowadays, supply of bandolists in undergraduate and graduate fields, shows us this great moment. The historical path of bandola, closely linked to Andean music roads, has left a legacy of characters whose eagerness to study, preserve, improve and transcend the performing art of bandola, has given as a result, a tradition since late nineteenth century; with musicians like Morales Pino, to characters of current panorama, such as Fernando Leon or Fabian Forero.*

*Diversification of bandola's family, through its range expansion, is a tribute to its rich musical history, and also an invitation to new generations, to continue building this musical legacy.*

*This Project, aware of the value and potential of this orchestra, and its importance not just for bandola, but Andean music history, looked; through a new repertoire, to make a collaborative work by the hand of its current director: master Fabian Forero, around the creation of a Suite of four movements, inspired on traditional Andean music genres: Pasillo, Danza, Guabina, Bambuco. Contributing to the orchestra's repertoire and encouraging new generations of musicians, to direct their compositional interests towards groups such as Colombian Bandolas Orchestra, and others plucked string groups.*

## **Dedicatoria**

*Esta Suite está dedicada a toda mi familia,  
en especial a mi padre, mi madre y mis sobrinos Helena y Alejandro  
a quienes está dedicado cada movimiento y  
quienes representan los extremos generacionales de la familia.*

## **Agradecimientos**

Muchas gracias a mi familia la inspiración y el apoyo para la realización de este proyecto, a mis maestros, a la Universidad el Bosque, mis colegas, al maestro Fabián Forero y a cada integrante de la Orquesta Colombiana de Bandolas, a los maestros: Daniel Saboya, Lucas Saboya y German Darío Pérez, a lo superior y a la música mi compañera en todo momento.

### **Propósito**

Componer una Suite de cuatro movimientos para la Orquesta Colombiana de Bandolas, dirigida por el Maestro Fabián Forero, haciendo uso de los aires tradicionales de la zona Andina colombiana, Pasillo, Danza, Guabina y Bambuco, con el fin de hacer un aporte a los repertorios de dicha música y a los repertorios para ensambles de cuerdas pulsadas.

## Tabla de Contenido

Lista de Tablas .....	12
Lista de Ilustraciones .....	13
Lista de Anexos.....	16
1. Contextualización .....	17
2. Marco Referencial.....	21
3. Familia de las Bandolas .....	24
3.2 Digitación y Nomenclatura .....	27
3.3 La producción del sonido .....	28
3.4 Articulación y fraseo .....	30
3.5 Posibilidades Tímbricas .....	31
4. Proceso de Creación.....	35
4.1 Una reflexión sobre el abordaje compositivo y la estética.....	35
4.2 La lógica estética de la Música en Andina, en relación al proceso creativo y la instrumentación: .....	36
4.3 Melodía y armonía en relación al carácter musical.....	39
4.3.1 Las lógicas estéticas de lo audiovisual en relación al discurso melódico y armónico de la suite .....	40
4.3.2 El uso de polifonías.....	46
4.3.3 Polifonía Imitativa Textual .....	47
4.3.3 Polifonía Imitativa Libre .....	48
4.3.4 Polifonía libre.....	49
4.3.5 Modulación .....	49
5. Suite para Orquesta de Bandolas .....	51

5.1 Consideraciones .....	51
5.2 Movimiento I. Helena, Pasillo .....	52
5.3 Movimiento II. Leonor, Danza.....	56
5.4 Movimiento III. Alejandro, Guabina .....	62
5.5 Movimiento IV. Fernando, Bambuco .....	67
6. Conclusiones .....	73
7. Anexos .....	74
8. Listado de Referencias .....	75

### Lista de Tablas

Tabla 1 Armonía primeros compases. Pasillo. Fuente Propia .....	43
Tabla 2 Modulaci3n, Danza. Fuente propia.....	49
Tabla 3 Modulaci3n guabina. Parte A. Fuente propia .....	50
Tabla 4 Pasillo forma da capo. Fuente Propia .....	53
Tabla 5 Pasillo Forma Rondo .....	53
Tabla 6 Estructura formal Pasillo, Helena. Fuente Propia.....	53
Tabla 7 Estructura formal Leonor, Danza. Fuente Propia .....	58
Tabla 8 Estructura formal Alejandro, Guabina. Fuente Propia .....	64
Tabla 9 Estructura Formal Fernando, Bambuco. Fuente Propia.....	67

## Lista de Ilustraciones

<i>Ilustración 1 Bandola Andina Colombiana Fuente(Bernal, 2010)</i>	24
<i>Ilustración 2 Registro de familia de bandola inicial. Fuente (Bernal, 2003)</i>	25
<i>Ilustración 3 Registro familia de bandolas, cuerdas al aire. Fuente (Forero, 2020)</i>	26
<i>Ilustración 4 Digitaciones Mano Derecha, izquierda.. Fuente (Forero, 2010)</i>	27
<i>Ilustración 5 Digitación para especificar la cuerda. Fuente (Forero, 2010)</i>	27
<i>Ilustración 6 Notas pulsadas y notas tremoladas. Fuente Propia</i>	28
<i>Ilustración 7 Melodía Pulsación normal, acordes tremolados. Fuente propia</i>	29
<i>Ilustración 8 Melodía tremolada, acordes pulsados. Fuente Propia</i>	29
<i>Ilustración 9 Ataques del plectro. Fuente (Forero, 2010)</i>	30
<i>Ilustración 10 Pasaje staccato y legato. Fuente Propia.</i>	31
<i>Ilustración 11 Indicación Pizzicato. Manuscrito, Fuente (León, 1984)</i>	31
<i>Ilustración 12 Indicación Armónico. Fuente (Forero, 2014)</i>	32
<i>Ilustración 13 Recurso Divisi Fuente (León, 1984)</i>	33
<i>Ilustración 14Indicación Sultasto Fuente (León, 1984)</i>	33
<i>Ilustración 15 Indicación Sulponticelo Fuente (león 1984)</i>	34
<i>Ilustración 16 Indicación Sultasto Fuente (Forero 2014)</i>	34
<i>Ilustración 17 Preludio Bambuco en Guitarra. Fuente Propia</i>	36
<i>Ilustración 18 Preludio adaptado a la orquesta de bandolas. Fuente Propia.</i>	37
<i>Ilustración 19 Bambuco desde el piano. Fuente propia</i>	37
<i>Ilustración 20 Instrumentación, Bambuco. Fuente Propia</i>	38
<i>Ilustración 21 Fragmento, German. Bambuco de Gentil Montaña. Fuente (Asab, 2001)</i>	38
<i>Ilustración 22 Leonor, Danza. Versión para piano. Fuente Propia.</i>	38
<i>Ilustración 23 Traslado del piano a la orquesta, Leonor, Danza. Fuente propia</i>	39
<i>Ilustración 24 Leit Motiv, El Rey León. Fuente (Legacy collection, 2004)</i>	41
<i>Ilustración 25 Motivo Principal -Pasillo. Fuente propia.</i>	42
<i>Ilustración 26 Desarrollo tema A, Helena Pasillo. Fuente propia</i>	42
<i>Ilustración 27 Motivos disonantes. Pasillo. Fuente Propia</i>	42
<i>Ilustración 28 Tema B. Bandolas alto. Fuente Propia</i>	43
<i>Ilustración 29 Tema B. Recurso armónico modal</i>	43
<i>Ilustración 30 Tema C Fuente Propia.</i>	44
<i>Ilustración 31 Lenguaje Armónico parte C</i>	44
<i>Ilustración 32 Cambios Modales en un pasaje melódico. Fuente (Jungle book / Score, 2014)</i>	45
<i>Ilustración 33 Cambios modales. Guabina. Fuente propia</i>	45
<i>Ilustración 34 Cambios modales guabina</i>	45
<i>Ilustración 35 Contra melodía en el tiple. Michel. G Montaña. Fuente (Montaña, 2001)</i>	46

<i>Ilustración 36 Danza, polifonía imitativa. Fuente propia</i>	47
<i>Ilustración 37 Polifonía imitativa, guabina. Fuente Propia</i>	48
<i>Ilustración 38 Polifonía imitativa libre. Fuente Propia</i>	48
<i>Ilustración 39 Polifonía libre. Danza. Fuente propia</i>	49
<i>Ilustración 40 Motivo principal Helena – Pasillo. Fuente Propia</i>	53
<i>Ilustración 41 reiteración del motivo en el desarrollo del tema A. Tonalidad Sol Mayor. Fuente Propia</i>	54
<i>Ilustración 42 Reiteración del motivo principal en el desarrollo del tema B, y una variación del motivo en cuatrillo de negra, Tonalidad: Sol menor. Fuente Propia</i>	54
<i>Ilustración 43 Reiteración del motivo principal en el tema C. Tonalidad si Bemol Mayor. Fuente Propia</i>	54
<i>Ilustración 44 Patrón Rítmico en Guitarra. Fuente Propia</i>	54
<i>Ilustración 45 Patrón Rítmico orquestado. Fuente Propia</i>	55
<i>Ilustración 46 Recursos tímbricos. Fuente Propia</i>	55
<i>Ilustración 47 Polifonía Horizontal. Fuente Propia</i>	56
<i>Ilustración 48 Acompañamiento polifonía Vertical. Fuente Propia</i>	56
<i>Ilustración 49 Motivo principal Danza – Leonor. Fuente Propia</i>	57
<i>Ilustración 50 Motivo complementario. Fuente Propia</i>	57
<i>Ilustración 51 Uso de préstamo modales. Fuente Propia</i>	57
<i>Ilustración 52 Reiteración del motivo en B. Fuente Propia</i>	59
<i>Ilustración 53 Reiteración del motivo en C. Fuente Propia</i>	59
<i>Ilustración 54 inicio de modulación a Mi Bemol menor. Fuente Propia</i>	60
<i>Ilustración 55 Recursos tímbricos de instrumentación Danza. Fuente Propia</i>	61
<i>Ilustración 56 Contra melodía Bandola 1, Melodía principal Bandola 2 Solo. Fuente Propia</i>	61
<i>Ilustración 57 Contrapunto Contrabajo Tema A. Comienza en compás 13. Fuente Propia</i>	62
<i>Ilustración 58 preludio y acompañamiento de guabina en pizzicato. Fuente Propia</i>	62
<i>Ilustración 59 Motivo Principal. Fuente Propia</i>	63
<i>Ilustración 60 Primeros compases del tema A. Textura: Melodía acompañada de Pol. Vertical</i>	63
<i>Ilustración 61 Desarrollo del tema A. Fuente Propia</i>	64
<i>Ilustración 62 Modulación a Do, compases 27, 28 y 29. Inicio del tema A' compases 30 en adelante. Fuente Propia</i>	65
<i>Ilustración 63 Desarrollo de A' en Do dórico. Contrapunto imitativo compases 30 y 31. Fuente Propia</i>	65
<i>Ilustración 64 modulación de A' a B, variaciones rítmicas de la melodía hechas en la bandola Alto. Fuente Propia</i>	66
<i>Ilustración 65 Presentación de tema B Compas 49. Fuente Propia</i>	66
<i>Ilustración 66 Presentación del tema A'' Compas 63. Fuente Propia</i>	67
<i>Ilustración 67 Motivo Principal Bambuco. Fuente Propia</i>	67
<i>Ilustración 68 Melodía dividida entre bandolas 1 y 2, Altos y Bajos, primeros compases. Fuente Propia.</i>	68
<i>Ilustración 69 Uso de Imitación melódica, Inicio del tema A. Fuente Propia</i>	68

<i>Ilustración 70</i>	<i>Transparencia acompañamiento Tema A. Fuente Propia</i>	69
<i>Ilustración 71</i>	<i>Transparencia en acompañamiento tema A'. Fuente Propia</i>	69
<i>Ilustración 72</i>	<i>Desarrollo Armónico del tema A. Fuente Propia</i>	70
<i>Ilustración 73</i>	<i>Desarrollo Tema A, Mediante. Fuente Propia</i>	70
<i>Ilustración 74</i>	<i>Motivo tema B. Bandolas 1 y 2. Fuente Propia</i>	71
<i>Ilustración 75</i>	<i>Desarrollo Tema B. Fuente Propia</i>	71
<i>Ilustración 76</i>	<i>Tema C. Compas 51. Fuente Propia</i>	71
<i>Ilustración 77</i>	<i>Tema A' Compas 71. Fuente Propia</i>	72
<i>Ilustración 78</i>	<i>Mediantes Tema A'. Compas 80. Fuente Propia</i>	72

**Lista de Anexos**

Anexo A. Helena, Pasillo - Audio .....	74
Anexo B Leonor, Leonor - Audio.....	74
Anexo C Alejandro, Guabina - Audio .....	74
Anexo D Fernando, Bambuco – Audio.....	74
Anexo E Helena, Pasillo-pdf.....	74
Anexo F Leonor, Danza-pdf .....	74
Anexo G Alejandro, Guabina-pdf.....	74
Anexo H Fernando, Bambuco-pdf .....	74

## 1. Contextualización

El panorama musical en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX estuvo enmarcado por una coyuntura en la cual, el nacionalismo centralista estaba en auge, la necesidad de consolidar los valores identitarios y unificar la idea de nación, hicieron que las expresiones musicales de la zona Andina colombiana – Pasillos, Danzas, Bambucos – estuvieran inmersas en la construcción de ideales e imaginarios de identidad (Cortés, 2000). Sin embargo, aunque en las primeras décadas del siglo XX el auge conservador dominaba el pensamiento político (Blanco, 2005) y existía una empatía hacia la música andina colombiana como un elemento importante de identidad cultural, alrededor de la Academia Nacional de Música, comenzó a entretenerse una discusión en torno a la importancia, pertinencia y valor que éstas tenían dentro del contexto académico y el imaginario sonoro de música nacional (Duque, 2000).

Así pues, en este contexto de comienzos del siglo XX, destacaron los nombres de dos músicos que tuvieron gran influencia en la discusión sobre música nacional, ambos profesores de la Academia Nacional de Música, y defensores de dos corrientes antagónicas, que veían en sus expresiones la representación más fiel de lo que debía ser “la música nacional”. Emilio Murillo y Guillermo Uribe Holguín, el primero de ellos defensor de una música nacional con un arraigo más ligado a lo popular, y el segundo, representante de una expresión adscrita a un pensamiento más académico y de tradición musical centroeuropea (Cortés, 2000). Dentro de las tensiones existentes entre las cuales, las luchas de poderes, clases y castas eran tema de agenda, las discrepancias en cuanto a la música giraban en torno al tema estilístico. Por un lado, quienes simpatizaban con Holguín, aluden a eso “otro”, como “música mediocre” con falta de rigurosidad y carente de una riqueza que le otorgue importancia y valor (Cortés, 2000), y por la línea de los compositores adscritos a la línea de pensamiento estético de Murillo, el poco conocimiento sobre los géneros colombianos, imposibilitaba a sus detractores a componer una música con “verdadero carácter nacional” (Duque, 2000).

De esta manera, sin entrar en detalles de esta discusión, un aspecto relevante que atañe a los efectos de la presente investigación, son las apropiaciones de tipo musical que se dan en este contexto, y que tienen que ver con el fenómeno que Eliécer Arenas describe como músicos de “frontera”. Una de estas apropiaciones es la escritura musical en la música de la zona Andina, como el Pasillo y el Bambuco, atribuido a Pedro Morales Pino, Músico que influyó en la formación

de Murillo. Pino, a través de la sistematización y escritura de los repertorios nacionales, marcó el inicio de una tradición que se extiende hasta nuestros días (Arenas, 2009).

El mencionado investigador, describe cómo la particular formación musical de Morales Pino y los músicos que hacen parte de su legado, les permitió moverse en dos contextos o dos realidades que para la época eran irreconciliables, la anteriormente descrita “frontera” entre lo académico y lo popular, pero también un término que alude a una música que no se define ni desde la estética de lo europeo y tampoco desde la visión folclórica purista. “...pero la música andina es una música bifronte, que, como Jano, bebe de todas las tradiciones, especialmente de las campesinas-urbanizadas y las letradas, sin llegar a identificarse plenamente con ninguna de ellas” (Arenas, 2009, p.25)

Con base en lo anterior, se pretende explicar el contexto que llevó a la apropiación de formas musicales como la Suite, dentro de las composiciones de esta línea de músicos nacionalistas; ejemplo de esto son: la Suite patria (1904) o la Fantasía sobre aires colombianos (1924), escritas por Morales Pino, o la Suite tierra colombiana (1930) de José Rozo Contreras.

Otro aspecto fundamental que se da a partir de este marco, es la creación de ensambles de cuerdas pulsadas. Un antecedente importante es la -Lira Colombiana- (1899) en Bogotá, ensamble creado por Morales Pino, el cual combinaba algunos instrumentos sinfónicos como el violín, la flauta o el chelo<sup>1</sup> con instrumentos como la Bandola, el Tiple y la guitarra (Santamaría, 2007) o la -Lira Antioqueña- en Medellín. Más adelante, vendrían otros formatos de cuerdas pulsadas como la estudiantina murillo (Duque, 2000), que serían la base de un movimiento importante de este tipo de agrupaciones de cuerda tañida, (Rendón, 2017) y a su vez para el posterior auge que tendría el trío, -Bandola, tiple y Guitarra<sup>2</sup>- (Londoño, M y Tobón, A. 2004), con agrupaciones como el Trío Morales Pino (Rendón, 2017), posteriormente el trío Joyel y el trío Pierrot, cuyos nombres hacen homenaje a Morales Pino, el primero de ellos haciendo alusión a su nombre y los otros hacen homenaje a sus Pasillos, Joyeles y Pierrot (Arenas, 2009)

---

<sup>1</sup> El Violín lo interpretó Miguel Bocanegra, Chelo Luis A calvo en una época y en otro momento Julio Valencia, padre de Antonio María Valencia (Comunicación personal Fabián forero 14 de noviembre de 2019)

<sup>2</sup> Aunque es importante aclarar que previo a la *Lira Colombiana alrededor del año 1886* Morales Pino conformó un trío de Bandola, tiple y guitarra, con Ricardo Acevedo Bernal como tiplista y Rafael Riaño como guitarrista, (Rico, 2013)

Un momento importante en la línea de acontecimientos que se desprende de esta tradición de principios de siglo, es el trabajo realizado por Nogal Orquesta de cuerdas, una agrupación dirigida por Fernando León, bandolista del antes mencionado trío Joyel. En esta agrupación se sintetizan y desembocan las complejidades que se incuban en más de medio siglo de nuevos repertorios, como los de León Cardona, Luis Uribe Bueno y Gentil Montaña (Arenas, 2008). Así mismo la depuración técnica, construcción y mejoramiento de instrumentos como la bandola, características en donde Fernando León y otros instrumentistas como Diego Estrada, en complicidad con varios lutieres, tuvieron mucho que ver (Balcázar, 2017)

De esta generación de músicos de la segunda mitad de siglo, cabe destacar al guitarrista y compositor Gentil Montaña, quien, en lo que respecta a este proyecto, representa un antecedente de gran envergadura en materia de composición de suites. Montaña compuso cinco para guitarra solista consideradas un repertorio de gran importancia en el gremio guitarrístico colombiano, y en general, en el espectro de la guitarra clásica; tres de éstas, la número I II y IV, adaptadas en 2018 por Fernando León, para cuarteto de cuerdas frotadas<sup>3</sup>, (ASEUC, 2019). Así mismo un estimado de 11 suites para trío de Bandola, Tiple y Guitarra (Daniel Saboya, Comunicación personal 2019, 3 de mayo), cuatro de estas últimas grabadas por el trío Palos y Cuerdas en el año 2003, como premio de investigación del Ministerio de Cultura, agrupación que mantuvo una cercana relación con Montaña desde finales de los años 90 hasta su muerte y, quienes además amplían el repertorio de suites, con dos de las más vigentes compuestas por su tiplista Lucas Saboya, La Suite Ernestina (2010), para guitarra solista, y la Suite 20 Años (2015) para solistas de Bandola, Tiple y Guitarra con orquesta de cuerdas. De igual manera se pueden considerar los arreglos compositivos del maestro Fabián Forero, con dos suites latinoamericanas para Bandola solista y Orquesta de Cuerdas y otra para tres Tiples y Orquesta de Cámara grabadas por el ya mencionado Luis Carlos Saboya en su disco Intemperante. (F. Forero, Comunicación personal, 7 de noviembre de 2019).

Así como en su momento, Nogal Orquesta de cuerdas, fue considerado un hito en la historia de la música Andina Colombiana (Arenas, 2008), por denotar un momento importante que evidenciaba caminos diversificados en los lenguajes de esta música, la Orquesta Colombiana de Bandolas también da cuenta de un momento destacable. La bandola, como instrumento reconocido dentro del plan de estudios de diversas universidades del país, deja ver una mayor

---

<sup>3</sup> Nombro estas adaptaciones para denotar que además del ámbito guitarrístico, este repertorio se adapta para otros formatos, considere pertinente nombrarlo por estar bastante vigente.

institucionalización y profesionalización, expande su registro y consolida su propia familia gracias a la alta oferta de ejecutantes de bandola, y al liderazgo de personajes como Fabián Forero, Manuel Bernal y Vicente Niño, quienes, como conocedores y continuadores de la tradición anteriormente descrita, han sido un puente pedagógico e histórico para las nuevas generaciones de bandolistas.

Los antecedentes que dieron lugar a la creación de esta orquesta se dan en el año 2008, en el marco del -Festival Bandola en Sevilla-, Valle, donde se llevó a cabo el primer encuentro nacional de bandolistas, considerado por el maestro Fabián Forero como el gesto fundacional de la actual Orquesta Colombiana de Bandolas, ideado por la bandolista y promotora Dora Carolina Rojas. Así mismo, otro antecedente importante fue el -I Festival de Música de Plectro- en 2009, que evidenció la fuerte oferta de bandolistas y dio lugar a la creación de esta agrupación. Otro aspecto que cabe destacar es la creación del cuarteto de bandolas “perendengue” quien tiene como director al ya mencionado Manuel Bernal y el aporte del lutier Alberto Paredes en la construcción y ampliación del registro sonoro de la bandola. (F. Forero, Comunicación personal, Febrero 29 de 2020)

Así pues, a través de los acontecimientos descritos anteriormente, en donde hay una evidente conexión de músicos de más de un siglo de separación, que, según la lógica expuesta, representan un constante diálogo presente, pasado y futuro, este proyecto encuentra que, en el ámbito vigente y amplio de la música andina colombiana, y asumiendo la Suite como una forma que ha tenido una apropiación de gran arraigo a través de generaciones de compositores, la elaboración de una Suite para la Orquesta Colombiana de Bandolas -agrupación única en Colombia- es de gran importancia puesto que se constituye como un proyecto que conecta más de un siglo de tradición y representa una forma vigente y pertinente de hacer música desde la realidad de nuestros contextos musicales. Así mismo, al no existir actualmente una Suite realizada expresamente para esta agrupación, este proyecto pretende hacer un aporte al repertorio de la música Andina Colombiana, y proporcionar nuevo conocimiento desde el ámbito compositivo.

## 2. Marco Referencial

Una búsqueda conceptual que dé marco al presente proyecto, sugiere dar una mirada en primera instancia al concepto de Suite y analizar cómo éste, se puede referir desde las apropiaciones que se han dado no solo en Colombia sino en varios países del cono sur. Una definición general extraída del libro *Léxico de Música*, señala:

Una colección de piezas, a menudo danzas agrupadas formando una sola obra, los compositores del Renacimiento solían agrupar las danzas por parejas contrastantes: una danza lenta en compás binario seguida de una danza rápida en compás ternario por ejemplo una danza baja seguida de un *saltarello*, o una *señorial pavana seguida de una viva gallarda*). Los compositores barrocos desarrollaron esta idea en la suite. (Bennet, 2003, p. 291)

Parafraseando a Fuller: se trata de un grupo de piezas instrumentales que conforman una obra más grande, que durante el Barroco se consolidó en un género instrumental que reunía varios movimientos en la misma tonalidad basados en danzas (2012).

Estos conceptos delimitan dos periodos que académicamente se han constituido en un referente importante para definir la génesis de la Suite como forma de composición instrumental; el Renacimiento y el Barroco. Otro aspecto, son las Danzas utilizadas las cuales brindan el carácter a cada movimiento de la Suite, en el caso del Barroco, las suites escritas para teclado se conformaban básicamente en cuatro danzas: *allemande, courante, zarabanda, giga* (Bennet, 2003). Así mismo la forma binaria y su relación armónica fueron una constante, es decir, se constituyó como un esquema formal.

Como punto de partida, estos conceptos enmarcan el presente proyecto en un sentido general, sobre el cual se entiende que es una forma que agrupa varios momentos que empiezan y concluyen en sí mismos y que a su vez, hacen parte de una estructura que las agrupa. En este caso dichos momentos están inspirados o llevan nombres de danzas, las cuales se infiere, hicieron un tránsito de contextos de baile a escenarios de concierto.

Como se analizó en la contextualización, el panorama del nacionalismo musical de finales de siglo XIX en Colombia, enmarcó la apropiación de la Suite como forma para plasmar ideas musicales, pero no ajeno a esto, es interesante entender cómo este mismo fenómeno nacionalista

se dio a lo largo de América latina (Tello, 2004) y dio como resultado que las danzas o géneros tradicionales, hayan sido la materia prima para la elaboración de repertorios, en donde convergen saberes y elementos de la músicas populares y académicas. Ejemplos de esto son las suites en las cuales se agrupan varias de estas danzas, como la Suite Popular Brasileira de Heitor Villalobos, en donde sus cuatro movimientos – I Mazurca-Choro, II Schottish-Choro, III Valsa-Choro y IV Gavotta-Choro y Chorinho, dejan ver que no solo las danzas se constituyen como elemento de organización de la suite, sino que el discurso de cada una está relacionado con la forma tradicional de la expresión *choro* de Brasil (Grajales, 2010); la Suite ecuatoriana de Segundo Luis Moreno, conformada por: I Danzante, II Yaraví y III Pasillo, basados en plegarias indígenas y música tradicional del Ecuador es otro ejemplo “...La suite ecuatoriana es un conjunto de varios ritmos: géneros autóctonos y mestizos, la inclusión de elementos musicales tradicionales y populares al ámbito de la música académica y el estilo único que aporta cada compositor” (Chicaiza, 2015, p. 21).

De igual manera las Suites para guitarra de Gentil Montaña, ejemplo, la número uno, conformada por: I pasillo, II canción, III Guabina y IV Bambuco. Cada una de estas composiciones mencionadas se adscribe al concepto general de Suite como forma que alberga varias danzas tradicionales, pero contienen las complejidades y características formales y estilísticas de cada una de las tradiciones de las cuales toma elementos para su configuración.

(...) la suite se configuró en uno de los vehículos de la expresión formal de lo nacional, con la ventaja de permitir obras de longitud variable, desligadas de los procedimientos discursivos tonales del desarrollo armónico y de construir significados de identidad nacional según la variedad de géneros involucrados (...) La suite no solo fungió como vehículo de transmisión de valores nacionales, sino que también contribuyó al desarrollo de técnicas y estilos de interpretación (Rodríguez, 2018, p.2)

En este sentido, la Suite desde la perspectiva latinoamericana no se enmarca en un esquema único, por tanto, este proyecto asume el concepto de Suite desde esta perspectiva, desde la cual, la pluralidad de elementos se constituye como su más claro rasgo, y donde no existe un único concepto al cual referirse, en términos de forma y discurso, por estar cada Suite inmersa en las

complejidades de cada tradición, cada época y ser portadora de los elementos individuales e influencias de cada compositor.

Otro concepto que es necesario abordar dadas las características del proyecto, es la instrumentación, que, de manera general, se entiende por la adaptación de composiciones musicales a un determinado formato, integrado por varios instrumentos, en donde para su elaboración se tienen en cuenta aspectos tímbricos y técnicos propios de cada instrumento (Wikimedia foundation, 2010). En este sentido se tendrá como punto de referencia las aportaciones que desde la escritura para instrumentos de cuerdas pulsadas han hecho músicos como Fernando León. Con respecto a lo anterior Gonzalo Rendón escribe:

(...) “Fernando León comienza a hacer para ellas un trabajo polifónico, contrapuntístico. También aporta en lo tímbrico desde sus primeros arreglos pues escribe las indicaciones específicas de lo que debe hacerse en este sentido (...) emplea sustituciones armónicas; utiliza el concepto de variación melódica, establece el uso de pedales armónicos, además de la textura homofónica, trabaja también el contrapunto armónico, hace transformaciones y variaciones melódicas”. (Rendón, 2017. p. 190).

Esta pauta que marca Fernando León en el ámbito arreglístico de las cuerdas pulsadas se usará como un concepto de instrumentación, dado que en la actualidad no existen estudios diferentes a los tratados de orquestación tradicional.

Así mismo otro concepto que se tendrá en cuenta es el de “nueva música instrumental andina colombiana” definido como: “una más reciente estilización de la música andina tradicional, una propuesta ante todo académica en la que se introducen nuevas armonías y nuevos ritmos provenientes de la música contemporánea, Brasileña, Clásica y el Jazz, es decir un trabajo musical más elaborado y más abstracto” (Alzate, 2015. p. 29).

Este concepto servirá para sustentar el uso de recursos armónicos provenientes de las influencias que otras músicas tienen en el ámbito de la Música Andina Colombiana. Ejemplos de esto se dan con el ya mencionado Gentil Montaña, quien es categorizado como un compositor de estilo romántico (Rodríguez, 2018). Otro ejemplo de esta tendencia es León Cardona, quien en materia de recursos armónicos incorpora elementos del jazz o el bossa nova entre otros, (Rendón, 2017). Así como otros músicos de la escena actual como Germán Darío Pérez cuya música refleja

la influencia del piano clásico y de compositores colombianos como Adolfo Mejía, y Oriol Rangel (G. Pérez, comunicación personal, 20 de mayo 2019).

De esta manera este proyecto al adscribirse dentro de esta línea de pensamiento se constituye dentro de esta visión amplia de música andina colombiana, en la cual, siendo conscientes de la historia y las complejidades de la tradición, pretende incorporar elementos como los anteriormente descritos dentro de la exploración y aportación individual.

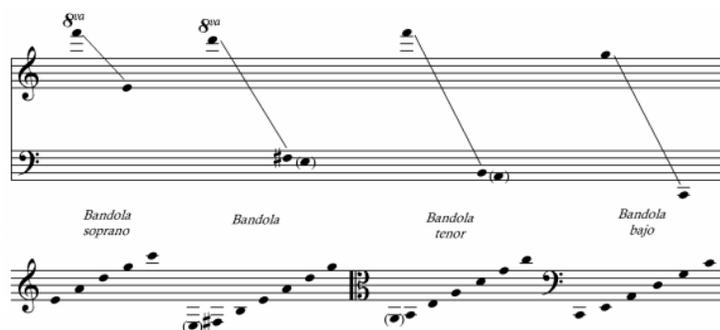
### 3. Familia de las Bandolas

Actualmente, la bandola conserva el modelo desarrollado por Álvaro León Cruz, padre del conocido bandolista Fernando León, quien, copiando las características de una bandurria perteneciente a una compañía de Zarzuela de paso por Bogotá, hacia el año 1976, construye un modelo de diapasón más ancho y retoma los órdenes dobles, consolidando la bandola de 12 cuerdas que hoy en día conocemos, (Bernal, 2003). Con el paso de los años, la bandola se ha ido robusteciendo, como un instrumento versátil y lleno de posibilidades expresivas; en su devenir histórico ha tenido cambios, gracias a la inquietud de intérpretes y luthiers, que consientes de algunas limitaciones, fueron mejorando progresivamente sus características, en lo que tiene que ver con número de cuerdas, materiales, técnicas de construcción y afinación. (F. Forero, Comunicación personal 29 de febrero de 2020). Un recorrido detallado de la historia y antecedentes de la bandola, lo hace el músico bandolista Manuel Bernal, en su tesis “cuerdas más, cuerdas menos una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana” (Bernal, 2003).



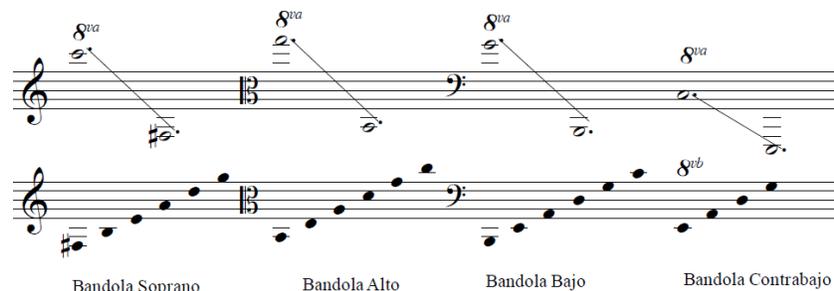
*Ilustración 1 Bandola Andina Colombiana Fuente(Bernal, 2010)*

Un primer intento de consolidar la familia de bandolas, surgió de los diseños del músico e investigador José Vicente niño, cuya idea inicial fue un cuarteto, el cual estaba conformado por: Bandola Soprano –afinada una cuarta por encima de la bandola normal- Bandola normal, Bandola tenor –afinada una quinta debajo de la normal- y Bandola bajo –afinada una octava debajo de la bandola normal- (Bernal, 2003), cuyos registros se muestran a continuación:



*Ilustración 2 Registro de familia de bandola inicial. Fuente (Bernal, 2003)*

El formato que funciona hoy en día, bajo una lógica orquestal, está constituido por dos líneas de bandolas soprano -bandola normal- una línea de bandolas alto, una línea de bandolas Bajo, una bandola contrabajo, y un contrabajo, con una plantilla de 5-5-4-4-2. Sin embargo, esta organización no es fija, pues una de las características que ha tenido este ensamble, es que su repertorio no se limita a la interpretación de música andina colombiana; la orquesta de bandolas, como una apuesta más abarcante en términos de repertorio, ha abordado músicas de concierto de diferentes épocas y estilos, adaptados al formato. Por esto, pueden existir variaciones de esta plantilla, como 3 líneas de soprano, y general divisiones en cualquier bandola. Esto se da también porque la actual afinación de la familia de la bandola, se corresponde con la afinación de los arcos; esto ha facilitado la adaptación de gran variedad de repertorio de cuerdas frotadas. A continuación, se presenta la afinación de cada bandola y las correspondencias interválicas entre éstas:



*Ilustración 3 Registro familia de bandolas, cuerdas al aire. Fuente (Forero, 2020)*

Como se muestra, la bandola alto se encuentra afinada una quinta por debajo de la bandola soprano, y la bajo, una octava por debajo de la alto, una relación que, como se dijo anteriormente, corresponde a la relación que hay entre la familia de los arcos, aspecto que da una posibilidad de registro bastante amplio. La bandola alto al igual que la viola se escribe en clave de Do en tercera línea, y la bandola bajo y contrabajo en clave de fa respectivamente.

Es muy importante denotar que, al momento de la creación de la orquesta de bandolas, la exploración y la depuración técnica de este instrumento, ya había transitado un camino lleno experiencias, que, al presente, le han otorgado unas posibilidades expresivas importantes. Uno de estos aportes los realiza -como ya se mencionó en el capítulo 1-, el músico Pedro Morales Pino. Ya en la segunda mitad del siglo XX, con la consolidación de la bandola de 6 ordenes, Fernando León no solo empieza a hacer significativo el rol de la bandola en el ámbito del concierto, sino que aporta favorablemente el desarrollo técnico expresivo:

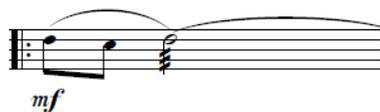
“Además de sus aportes a la morfología del instrumento, León interviene notablemente en las técnicas de interpretación: la mano derecha comienza a sujetar el plectro de una manera más natural y relajada, dejando los dedos medio, anular y meñique libres para realizar efectos sobre las cuerdas; el punto de apoyo de esta mano varía hacia el pulgar cambiando el ángulo de incidencia del plectro sobre las cuerdas, dando lugar a múltiples posibilidades de ataque, efectos tímbricos y planos sonoros”. (Bernal, 2003, p. 91-92).

Así mismo, bandolistas como Fabián Forero, quien fue alumno de León, hereda en gran medida esta visión de instrumento de estudio riguroso, realizando aportaciones importantes a la interpretación y al desarrollo de repertorio enfocado al fortalecimiento técnico: “Yo nunca he



### 3.3 La producción del sonido

Una de las características de la cuerda tañida, -cuyo sonido se produce con una plumilla- es que las notas no vibran por mucho tiempo; para la prolongación de las mismas, el recurso utilizado es el trémolo, cuya indicación en la partitura, se hace de la misma forma que en los arcos:



*Ilustración 6 Notas pulsadas y notas tremoladas. Fuente Propia*

En el caso de la ilustración 6, las dos primeras notas se pulsan de forma normal y la tercera -correspondiente a la figura Re blanca- se debe prolongar con el uso del efecto trémolo, hasta finalizar la duración de la misma. Esto denota las dos formas más utilizadas en la producción de sonido en las bandolas: el ataque básico -que bien puede ser hacia arriba o hacia abajo- y la acción repetida de esta pulsación -tremolar- que se ejecuta con el brazo derecho -cuya mano sujeta el plectro-. Dicho movimiento hecho de manera rápida -hacia arriba y hacia abajo- permite mantener la nota el tiempo que se desee; en ese caso, cada nota a tremolar deberá tener su respectiva indicación.

“La sujeción del plectro se hace, como en nuestro caso, mediante los dedos pulgar e índice. No se trata de ejercer presión excesiva sobre la plumilla, más bien, de realizar una acción de palanca entre la cuerda pulsada y los dedos que sujetan el plectro, procurando mucha libertad a este, y generando una conveniente actitud de relajación en el desempeño de todo el sistema antebrazo-muñeca-mano”. (Forero, 2010. p. 118)

Dependiendo de lo que se desee a nivel de instrumentación, la combinación de estas dos formas básicas de sonido en la bandola, permite alternar los dos tipos de ejecución, bien sea para destacar una melodía o para mantener un acorde en el tiempo:

Bandola 1 *mf*

Bandola 2 *mf*

Bandola Alto *mf*

Bandola Bajo *mf*

*Ilustración 7 Melodía Pulsación normal, acordes tremolados. Fuente propia*

En la ilustración 7, la bandola 1 ejecuta una melodía con pulsación normal, mientras que las otras bandolas, la acompañan realizando una progresión armónica tremolada. De igual manera un acorde podría presentarse en pulsación normal –si no se desea prolongar por mucho tiempo- y la melodía presentarse de manera tremolada:

B 1 *pizz.* *cresc.* *p*

B 2 *f*

Bnd. A 1 *pizz.*

Bnd. A 2 *pizz.*

Bnd. B *pizza*

B. Cb *pizza*

*Ilustración 8 Melodía tremolada, acordes pulsados. Fuente Propia*

Una de las características tímbricas más interesantes al usar el tremolo, es el color que se produce cuando todo el ensamble lo utiliza, en este sentido el efecto que se genera es equiparable con la masa que producen los arcos, -con la particularidad sonora del tremolo-.

### 3.4 Articulación y fraseo

La bandola es un instrumento cromático, posee al igual que otros instrumentos de diapasón variadas posibilidades de articulación y fraseo. Un desafío técnico que afronta el ejecutante al momento de realizar pasajes, radica en que su ejecución, diferencie una intensidad *legatto* de un *staccato*:

“(…) emplear el recurso de la direccionalidad de los ataques para generar la sensación de ligado o articulación en series de notas, y por supuesto, en el discurso melódico, se convierte en el mejor aliado, y en la solución técnico-expresiva más eficaz. (Forero, 2010. p. 264)

La morfología y la manera de producción del sonido en la bandola, favorece más la sonoridad *staccato*, ya que, como se dijo anteriormente, el tiempo de vibración de las notas con un simple ataque no es muy prolongado, sin embargo, al momento de escribir el pasaje es muy importante especificar qué tipo de articulación y fraseo se desea. Para esto el ejecutante debe dominar los cuatro tipos de ataque con la plumilla, así como la solvencia en los desplazamientos en el diapasón. Los cuatro tipos de ataque se presentan a continuación:

- Plectro(Plumilla) abajo



- Ligado



- Plectro (Plumilla) Arriba



- Staccato:



- Alza Púa



*Ilustración 9 Ataques del plectro. Fuente (Forero, 2010)*

En la combinación eficiente de estos ataques, está la consecución correcta tanto de pasajes legato, staccato o la combinación de ambos:



Ilustración 10 Pasaje staccato y legato. Fuente Propia.

### 3.5 Posibilidades Tímbricas

Tanto la sonoridad tremolada, como la pulsación normal, pueden ser modificados en su timbre a través del uso de técnicas interpretativas, entre ellas están: el pizzicato, los armónicos, y las variaciones de timbre sul tasto y sul ponticello, estas dos últimas, se logran variando la posición de la mano derecha sobre las cuerdas; sultasto se toca más hacia la boca de la bandola y sul ponticello más hacia el puente. Para cualquier caso se debe escribir la indicación sobre o debajo del pentagrama, así como también delimitar hasta donde se debe producir dicho efecto:

Ilustración 11 Indicación Pizzicato. Manuscrito, Fuente (León, 1984)

En la ilustración 11, se muestra la indicación de pizzicatos en bandola, recurso utilizado por Fernando León en la versión de Payanzeta, del compositor J. Velasco; arreglo para Nopal

Orquesta de Cuerdas. Para apreciar el pizzicato sugiero escuchar Espíritu Colombiano de Lucho Bermúdez, en la versión de Nogal Orquesta de Cuerdas, Minuto 1:40.

En la indicación del armónico se puede -además de la indicación- señalar el espacio donde se produce. La bandola al igual que todos los diapasones produce armónicos naturales: éstos se ubican en los espacios V, VII, XII, sin embargo, cada nota puede producir su armónico artificial:

(...) se practican habitualmente a la 8va de la nota real. Su mecanismo de ejecución es el siguiente: Mano izquierda: Pulsa normalmente las notas del pasaje. Mano derecha: Sujeta el plectro entre el dedo medio y el pulgar, y con esta postura ataca la cuerda. Liberado el dedo índice, este realiza con un toque leve sobre aquella, la división en medios (8vas). (Forero, 2010, p. 307-308).

The image shows a musical score for five bandola parts. The parts are labeled Band. 1, Band. 2, Band. 3, Band Alto, and Band Bajo I. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, mp, mf), articulation (Pizz., sordina), and performance instructions (a 2). A red box highlights the instruction 'mp Arm. VII' in the Band Bajo I part, indicating an artificial harmonic at the seventh fret.

Ilustración 12 Indicación Armónico. Fuente (Forero, 2014)

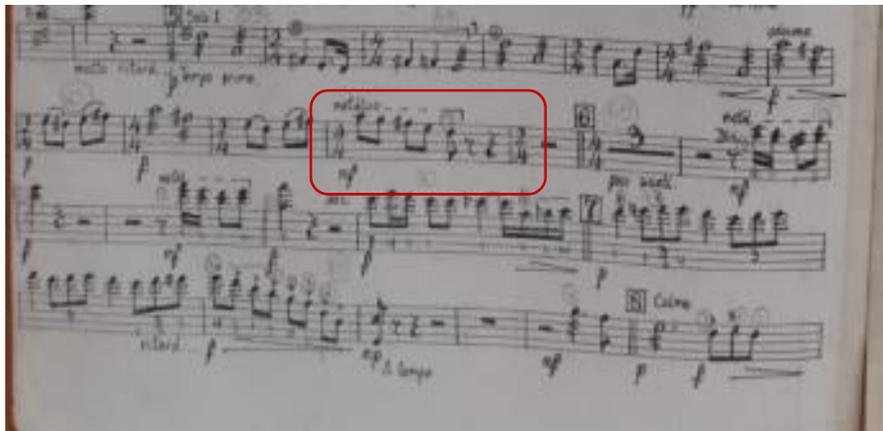
Otro recurso muy utilizado, dadas las características de la orquesta de bandolas; son las indicaciones de divisi, para repartir una melodía a diferentes intervalos, aumentar la densidad instrumental, o para suplir la división de voces de una acorde:

Ilustración 13 Recurso Divisi Fuente (León, 1984)

En este manuscrito -ilustración 13- se muestra el recurso de divisi, primero en intervalos de tercera, y más adelante la voz superior haciendo la melodía y la de abajo un complemento armónico, la partitura pertenece a la línea de bandolas 1, de la suite Tierra Colombiana, de José Rozo Contreras, en versión de Fernando León para Nogal Orquesta de Cuerdas.

La indicación sultasto y sulponticelo, utilizada para aprovechar el color dulce o brillante de la bandola, el cual, se obtiene tocando con la plumilla más cerca de la boca o más cerca del puente:

Ilustración 14Indicación Sultasto Fuente (León, 1984)



*Ilustración 15 Indicación Sulponticelo Fuente (león 1984)*

En la ilustración 14, se muestra la indicación: al diapasón, otra forma de sugerir: sulponticelo, también es válido escribir, dulce o dulce. En la ilustración 15 para sugerir sulponticelo, está la indicación: Metálico, también es correcto escribir Brillante. La ilustración 14 pertenece a la versión para Nogal de la Suite Popular Brasileira de Heitor Villalobos, y la numero 15, la ya mencionada suite Tierra Colombiana, de R. Contreras.

A printed musical score for three bandolas, labeled "Bandola I", "Bandola II", and "B. Alto I". The score is in 6/8 time and features a tempo marking of "Moderato". A red rectangular box highlights the instruction "Moderato sul tasto." written above the first staff. The score includes dynamic markings such as "pp", "fp", and "dim" across the different parts.

*Ilustración 16 Indicación Sultasto Fuente (Forero 2014)*

Para apreciar la sonoridad Brillante o metálico en la bandola, sugiero escuchar el minuto 0:39 del primer movimiento de la Pequeña Suite de Adolfo Mejía, en la versión de Nogal Orquesta de cuerdas. De igual manera para la sonoridad Sultasto, el inicio del segundo movimiento de la obra: Música Incidental Campesina, del compositor cubano Leo Brouwer, en la versión instrumentada por Fabián Forero para la Orquesta Colombiana de Bandolas.

## 4. Proceso de Creación

### 4.1 Una reflexión sobre el abordaje compositivo y la estética

Considero que, dentro del proceso compositivo, existen diferentes grados de influencia. En mayor o menor medida, cada música que ha pasado por la experiencia interpretativa, audio perceptiva y social, puede influenciarnos de cierta manera. Sin embargo, haciendo un autoanálisis reflexivo, con respecto a los elementos y recursos musicales que surgieron en este camino creativo, existen, por un lado, estéticas que sustentan el uso de ciertos recursos, y por otro, propósitos musicales que apelan al gusto personal, a la intuición y la subjetividad.

Si bien, la estética de la música andina colombiana ha transitado caminos donde a través de la historia ha diversificado su lenguaje, en un sentido que, si comparamos las melodías o las armonías tipo Morales Pino, con las de Gentil Montaña, podemos encontrar sustanciales diferencias. Aun así, existen rasgos de estas músicas que pudieron haber variado, de cualquier manera, no cambian del todo nuestra percepción, al reconocer o diferenciar un bambuco de un pasillo, sea de uno u otro compositor. Esta lógica estética, que se da y se asimila desde el ejercicio interpretativo, ha influenciado la manera de abordar cada movimiento de esta suite, pues es desde la práctica y la experimentación sonora con el instrumento, que se ha abordado cada composición; es decir, dentro de mi postura personal, fue muy importante que, a través de la interpretación gradual de lo que se iba componiendo, se mantuviera una sonoridad no desligada de lo que en el ámbito de la música andina se reconoce como una guabina o un pasillo, independientemente del tipo de armonías o melodías empleadas. Esta manera de abordar el camino compositivo está relacionada estéticamente, con las prácticas de la música andina colombiana, que en ocasiones desde espacios informales apelan más a la intuición, a lo que Arenas denomina: el “saber en acción”. (Arenas 2014)

En este sentido a lo largo de esta obra, se pueden observar varios recursos estéticos que se dan -considero yo-, únicamente desde el tocar y apropiar los ritmos andinos, y tiene que ver con artificios y sutilezas, que los géneros de la zona andina poseen, los cuales iré presentando a lo largo de esta primera parte, y que relacionan diversas estéticas en relación a la forma como se abordó el proyecto.

#### 4.2 La lógica estética de la Música en Andina, en relación al proceso creativo y la instrumentación:

En varios momentos de esta suite, existieron traslados directos de configuraciones que se dan desde la lógica interpretativa del instrumento -guitarra o piano- a la instrumentación. Los consideré interesantes, ya que en sí mismos, pueden generar ambientes de diálogo entre las diferentes líneas del ensamble; esto tiene que ver con lo referido anteriormente, acerca de los artificios y sutilezas propias de los esquemas rítmicos de cada género andino.

En el cuarto movimiento –Bambuco- se presenta uno de estos traslados. Al iniciar esta pieza se presenta un breve preludio, el cual fue elaborado desde la guitarra. Con la intención de aprovechar un recurso guitarrístico llamado transparencia, desde el cual, se generan varios planos sonoros tocando simultáneamente: arpeggios, -cuyas notas no se cortan una con otra-, es decir, se mantienen vibrando mientras en un plano superior se genera la melodía, y en el inferior un bajo:



*Ilustración 17 Preludio Bambuco en Guitarra. Fuente Propia*

Como se puede observar en la ilustración 17, a partir de la creación e interpretación de este primer pasaje, desde la guitarra, se generan tres planos sonoros diferentes –Color negro, verde y rojo-, donde se produce una transversalidad de la melodía, el acompañamiento y el bajo –característica que brinda la guitarra dentro de su lógica-. La melodía sucede en todos los planos, pero a la vez, genera patrones de acompañamiento y así mismo se emparenta con el bajo. En el ejercicio de instrumentar, se trasladan los 3 planos, realizando ligeros ajustes, de manera que se distribuya en diferentes bandolas, pero a la vez suene como algo unificado. En este sentido el reto del ensamble recae en el gesto del director:

Allegro con viaje ♩ = 126

*Ilustración 18 Preludio adaptado a la orquesta de bandolas. Fuente Propia.*

Nótese, como los diferentes planos están repartidos entre la bandola uno, alto, bajo y contrabajo –Compases 1 al 4-. Así mismo, como la melodía recorre 3 octavas, se aprovecha para ser interpretado por varias líneas de bandola y así generar una línea melódica que transite por los registros del ensamble – compases 5 al 8 entre bandolas alto y sopranos 1 y 2-. En gran medida, concebir de esta manera todo un pasaje, -y no por separado- mantiene la estética sonora particular del bambuco.

Otro ejemplo de este tipo de traslados, se da en esta misma obra, desde el compás 21 al 27. Como parte del desarrollo de la sección A, a partir de Do menor, se hacen giros sucesivos de mediante, seguido de una dominante. Esta sección, aunque se concibió desde la guitarra, luego fue interpretada desde el piano, donde surgieron -al igual que en el ejemplo anterior- interacciones entre planos sonoros, que se trasladaron directamente a las distintas líneas de bandola, y que, según mi postura, mantienen la sonoridad característica del bambuco:

*Ilustración 19 Bambuco desde el piano. Fuente propia*

Al igual que en el ejemplo anterior, las configuraciones que se dan a partir de la interpretación pianística del bambuco, generan distintos planos sonoros, que también quise aprovechar, para realizar un diálogo entre las bandolas 1 y 2 y la bandola bajo, agregando una línea que presenta un plano del esquema rítmico del acompañamiento del bambuco:

The image shows a musical score for bamboo instrumentation. It consists of six staves: Mdn. 1 (Melodía 1), Mdn. 2 (Melodía 2), Bnd. A (Bambuco A), Bnd. B (Bambuco B), Bnd. C (Bambuco C), and C.B. (Cuerpo B). The score is in 4/4 time and starts at measure 19. Red arrows point from the first three staves to the last three, indicating rhythmic and melodic relationships. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Ilustración 20 Instrumentación, Bambuco. Fuente Propia

Una configuración rítmico melódica similar, -con armonía diferente-, se puede ver en el bambuco de la suite III del compositor Gentil Montaña:

The image shows a musical score fragment for Bambuco de Gentil Montaña. It consists of a single staff with measures 20, 21, 22, 23, and 24. The score includes Roman numerals VIII, I, and V above the staff, indicating the harmonic structure. The notation includes various rhythmic values and melodic lines.

Ilustración 21 Fragmento, German. Bambuco de Gentil Montaña. Fuente (Asab, 2001)

Nótese, como la segunda negra con puntillo en el plano superior, es melodía, pero a la vez complementa el esquema rítmico del bambuco, que se forma con los otros dos planos. Si dividiéramos la melodía en dos planos, se obtendrían cuatro planos sonoros.

En el movimiento II del presente trabajo, a la altura del compás 25 hasta al 29, se hace uso del mismo recurso. Como este movimiento en ritmo de danza fue escrito primero para piano, también se extrajeron algunas configuraciones que se dieron cuando se construyó el acompañamiento de la melodía:

The image shows a musical score for Piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is in 4/4 time and starts at measure 13. The notation includes various rhythmic values, melodic lines, and dynamic markings such as *mf*. The score includes a piano part with a melody and accompaniment.

Ilustración 22 Leonor, Danza. Versión para piano. Fuente Propia.

Como se observa en el acompañamiento –clave de fa- se generan dos planos sonoros, derivados del esquema rítmico tradicional de la danza. Dichos planos, se trasladan directamente para hacer parte de la instrumentación:

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument. The key signature has one flat (F major/D minor) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 26.   
 - **B1** (Violin 1): Starts with a *mf* dynamic, playing a melodic line with triplets and a *div* (divisi) marking.   
 - **B2** (Violin 2): Starts with a *mf* dynamic, playing a pizzicato (*pizz*) line.   
 - **Bnd. A** (Bandola Alto): Starts with a *mf* dynamic, playing a *Normal* (normal) line with triplets, transitioning to *pizz* later.   
 - **B.B** (Bandola Bajo): Starts with a *mf* dynamic, playing a *pizz* line with triplets, transitioning to *Normal* and then *pizz* again.   
 - **C.B** (Bandola Contrabajo): Starts with a *mf* dynamic, playing a *Normal* line.

Ilustración 23 Traslado del piano a la orquesta, Leonor, Danza. Fuente propia

En este ejemplo, el acompañamiento del piano se divide en las bandolas 2, alto y bajo. Instrumentalmente, se le da un contraste tímbrico, entre las voces externas, las cuales van en pizzicato, y la del medio que se presenta tremolada. La melodía se duplica a octavas.

La razón por la cual se abordó este movimiento desde el piano, tiene que ver con la estética particular de la danza, que en gran medida ha estado ligada a este instrumento.

En este sentido, considero que las características propias de la música andina colombiana, fueron un recurso estético tanto compositivo como de instrumentación, estética que es propia del saber en acción; tiene que ver directamente con la apropiación interpretativa de los ritmos andinos colombianos desde el instrumento.

### 4.3 Melodía y armonía en relación al carácter musical

La melodía ha jugado un papel muy importante en el ámbito de la música andina colombiana, puntualmente la bandola, ha llevado este rol melódico en agrupaciones como el trio típico colombiano –bandola, tiple y guitarra- cuartetos, estudiantinas. Desde mi percepción, el desarrollo discursivo de la música andina, ha estado ligado al componente melódico, de allí que,

tradicionalmente, se encuentren diferentes melodías en una misma pieza, melodías que, delimitan la estructura formal de bambucos, pasillos, etc.

Dentro de la diversificación del lenguaje andino, que mencionaba en párrafos anteriores, la melodía ha sido un aspecto que sin duda se ha transformado. Personalmente considero el aspecto melódico un elemento muy importante, de hecho, mis gustos musicales, apelan mucho al componente melódico. Siempre he tenido una afinidad por discursos donde la expresividad de la melodía destaque. En este sentido, existen gran cantidad de compositores que disfruto escuchar. A temprana edad, recuerdo sentir mucha emoción con las notas del fagot, en el aprendiz de brujo, de Paul Dukas, o melodías en la voz de Michael Jackson, que realmente atraían mucho mi atención, porque además de ser expresivas, tenían un carácter muy sentido y algo nostálgico.

En lo que respecta al presente trabajo, el componente melódico ha sido un elemento determinante, pudiera decir. Fue alrededor de éste, que la mayoría del proceso creativo giró. Siempre una pequeña idea –un motivo- que diera origen a una frase o varias frases, era la primera búsqueda, en algunos casos al mismo tiempo con la armonía. Sin embargo, en los momentos donde había solo una idea melódica, ésta misma, sugería la armonía.

Ahora bien, varios aspectos influyeron en la creación de las líneas melódicas y el carácter de cada una, uno de ellos tiene que ver el hecho de estar dedicadas a mis padres, y a dos de mis sobrinos. Pienso que el proceso creativo adquiere diversos matices, dependiendo del grado de relación que tenga con nuestro contexto o nuestra vida; en este sentido, la forma en la que percibo la individualidad y carácter de estas personas, en relación a mis experiencias con cada uno de ellos, determinó sin duda el sentido de cada tema.

#### **4.3.1 Las lógicas estéticas de lo audiovisual en relación al discurso melódico y armónico de la suite**

A través de un análisis reflexivo del material que se iba componiendo, pude notar que, dentro del desarrollo de las melodías, existía un rasgo presente en cada movimiento, en donde la reiteración de un motivo, motivos o frases, reelaboradas de diferentes maneras, hacían parte del transitar discursivo. Esta lógica compositiva está ligada a un acercamiento, interés y gusto personal, hacia la estética de músicas que se dan en procesos de creación audio visual, como el cine, la publicidad y los video juegos, en donde un uso recurrente de melodías, asociados al leit



En el movimiento I –Helena- se podría considerar como Leit Motiv la siguiente configuración:



Ilustración 25 Motivo Principal -Pasillo. Fuente propia.

Este motivo, no solo hace parte del desarrollo de A, sino que está presente en las 3 secciones del pasillo. En estas 3 secciones el motivo se reitera, con variaciones de tipo armónico, melódico, rítmico y textural:

Ilustración 26 Desarrollo tema A, Helena Pasillo. Fuente propia

Esta primera sección se pensó con un carácter alegre, que, a la vez, asociara al oyente con la inocencia de la niñez. Justo antes de la presentación del tema A, se presentan unos motivos cortos, con saltos y disonancias en un registro agudo, queriendo representar también la picardía de la infancia.

Ilustración 27 Motivos disonantes. Pasillo. Fuente Propia

Para apoyar esta intención, se trabaja sobre un esquema armónico, tonal y modal, que juega con los modos mixolidio, el modo mayor natural, y la medianta cromática del modo mayor en sol:

Sol	Si b	Do	Sol	Re m
-----	------	----	-----	------

Tabla 1 Armonía primeros compases. Pasillo. Fuente Propia

Auditivamente, considero que la mediante cromática le brinda ese carácter inocente que se quiere expresar, y su transitar por distintas armonías, que gravitan entre la tonalidad y la modalidad, refuerzan el carácter alegre.

En el tema B, se busca contrastar la alegría del tema A, con una melodía más nostálgica, tal vez asociada a ese niño que va creciendo, y se da cuenta que hay alegría, pero también tristeza, que cada sentimiento tiene un opuesto, y que en el transitar de la vida, nos pueden lastimar:

The image shows a musical score for 'Bnd. A' in bass clef. It features a melodic line with dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte) with 'Div.' (diviso). A red box highlights a specific melodic phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The phrase is marked with a *mf* dynamic.

Ilustración 28 Tema B. Bandolas alto. Fuente Propia

Como se observa en la ilustración 87, nuevamente aparece el motivo principal -Re, do, Re-. En el desarrollo de esta sección, se presenta una variación rítmica en cuatrillos de negra. Como el carácter es más nostálgico y triste, se presenta en un registro medio bajo, -Bandolas Alto-. El resultado armónico que se da a partir de accidentes durante la melodía, sugieren un contexto modal eólico, dórico y frigio.

The image shows a musical score for three instruments: Bnd. 1 (treble clef), Bnd. 2 (treble clef), and Bnd. A (bass clef). Bnd. 1 has a section labeled 'Armonico' with a dashed line above it. Bnd. 1 has a red box highlighting a phrase marked *f* (forte) and 'Frigio'. Bnd. 2 has a red box highlighting a phrase marked *mf* (mezzo-forte) and 'Div.'. Bnd. A has two red boxes highlighting phrases marked *mf* (mezzo-forte) and 'Dórico', and *mf* (mezzo-forte) and 'Eólico'. The score includes dynamic markings: *mp*, *p*, *mf*, and *f*.

Ilustración 29 Tema B. Recurso armónico modal

En la sección C, se presenta un nuevo motivo; en su desarrollo, se vuelve a hacer alusión al tema principal:



Ilustración 30 Tema C Fuente Propia.

Este tema tiene un carácter que combina un poco de los dos temas anteriores, tanto por el uso del motivo principal, como el uso de elementos armónicos presentes en los temas A y B.

La melodía, que empieza sobre el cuarto grado del acorde de Si bemol, de entrada, genera esa sensación ligada a la mediante cromática presentada en el tema A, y la ambigüedad que le da el mi natural, sobre el acorde de si bemol, más asociado al modo lidio. Así mismo, el desarrollo tanto armónico como melódico es más variado: se presentan sonoridades semi disminuidas y una dominante secundaria hacia el segundo grado, en un contexto armónico que gira en torno a Si bemol lidio, con el uso del sexto grado mayor –Sol mayor–:



Ilustración 31 Lenguaje Armónico parte C

Otra característica que está presente en estas estéticas audiovisuales, -y en otros contextos-, son los frecuentes cambios de modo, dentro de un pasaje melódico, que personalmente veo como un recurso de expresividad interesante:

Sol Dórico                      Sol Eólico                      Sol Lidio

Ilustración 32 Cambios Modales en un pasaje melódico. Fuente (*Jungle book / Score*, 2014)

En el ejemplo anterior, una pieza del compositor estadounidense John Debney, se presenta un tema cuya melodía transita por diversos estados modales. Como se pudo observar en la descripción del primer movimiento, existe un uso similar de cambios de modo sobre un mismo pasaje melódico. A continuación, presentaré otro uso de este tipo de estética melódica en la guabina –Movimiento III–:

Re dórico                      Re eólico

Ilustración 33 Cambios modales. Guabina. Fuente propia

Luego de este pasaje en el compás 19, como parte del desarrollo de este primer tema, se expone nuevamente parte de esta idea musical, y en vez de llegar nuevamente al Re eólico, la melodía cambia reemplazando el acorde de Si bemol por el de sol Menor, seguido de una dominante con séptima hacia el Re, lo que sugiere un tránsito de lo modal a un segmento enteramente tonal:

Reiteración del motivo                      Cambio de dórico a Menor Armónico                      V7                      I                      IV Mayor (Dórico)

Ilustración 34 Cambios modales guabina

La frase es casi idéntica a la anterior, con una variación melódica del motivo principal y en el motivo del compás 23. A la altura de este último, lo que anteriormente se concibió en modo eólico, pasa a hacer menor armónico, para luego retomar el IV mayor –dórico-.

Para concluir este capítulo, quisiera reseñar que el uso de estéticas modales en el lenguaje de la zona andina colombiana, ha sido un recurso utilizado desde la segunda mitad del siglo XX. El ya mencionado compositor Gentil Montaña, utiliza pasajes modales, en piezas como: Daniela, Guabina de la suite III, cuyo tema principal se presenta en una sonoridad dórica. Otros músicos como Lucas Saboya, en el Movimiento III de la Suite Ernestina, utiliza pasajes modales provenientes de los modos, lidio y dórico. Así mismo, el bandolista Carlos Guzmán, dentro su trabajo compositivo utiliza estos, influencia de su acercamiento al rock británico (C. Guzmán. Comunicación personal, abril 23 de 2019). Y el compositor Héctor Fabio Torres, en su suite modal, escrita para cuarteto típico colombiano, recurre a este recurso por influencia del metal, el rock, las músicas renacentistas y barrocas.

### 4.3.2 El uso de polifonías

Dentro de la estética de la música andina en contextos como el trio típico colombiano, existe una relación de instrumento y rol determinado, donde la bandola tradicionalmente se asocia con la melodía, el tiple al acompañamiento y la guitarra al bajo. Sin embargo, dentro de los caminos diversificados que han tomado estas músicas, la forma en que se asumen los roles ha conducido a la inclusión de sonoridades polifónicas.

En este sentido músicos como Gentil Montaña, dieron una mirada diferente a esta lógica, a través de la inclusión de estéticas donde se les daba un sentido más dialogante a estos instrumentos. Por ejemplo, el tiple asumió un rol melódico que fluctuaba entre hacer melodías principales, o contra melodías que complementarían o dialogarían con la melodía principal:



*Ilustración 35 Contra melodía en el tiple. Michel. G Montaña. Fuente (Montaña, 2001)*

En este fragmento del bambuco -Michel-, se ve cómo el tiple responde melódicamente a la bandola, en un estilo muy próximo a la estética del bolero, -presente en muchos rasgos

compositivos de Montaña-. Esta característica musical, abonó un camino que luego fue tomado como referencia por otros compositores, justamente en el sentido de diversificar el discurso a través de la polifonía.

A lo largo de este proyecto, se emplea este recurso melódico, tanto en el proceso de composición como de instrumentación. Al hacer referencia a Gentil Montaña, no sugiero que las melodías o polifonías de este compositor, hayan influenciado la estética de esta suite, más bien, lo uso para denotar la inclusión de otras estéticas, dentro del lenguaje de la zona andina colombiana. He identificado 3 tipos de polifonía horizontal, implementados con fines tanto de composición como de instrumentación, en el proceso compositivo de la Suite para la Orquesta de Bandolas.

### 4.3.3 Polifonía Imitativa Textual

Este tipo de polifonía, imita la melodía literalmente, con un grado de desfase rítmico -tipo canon-. Se utilizó este recurso en el proceso de composición de la danza y en el proceso de instrumentación de la guabina:

The image shows a musical score for piano (Pno.) in 2/4 time, starting at measure 13. The score consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) at the beginning. Two red boxes highlight specific passages where the two staves play imitative polyphony, with the lower staff's melody lagging behind the upper staff's melody.

*Ilustración 36 Danza, polifonía imitativa. Fuente propia*

Este recurso, usado en la danza –desde el piano-, surgió básicamente como resultado de la experimentación del proceso compositivo.

Durante la re exposición del tema A en la guabina, se utilizó el mismo recurso, esta vez, como parte del proceso de instrumentación, con el fin de darle un contraste textural con respecto a la primera exposición, a la altura del compás 30:

Ilustración 37 Polifonía imitativa, guabina. Fuente Propia

### 4.3.3 Polifonía Imitativa Libre

Este tipo de polifonía tiene un grado de imitación con respecto a otra melodía, pero su desarrollo se desliga de la voz que en principio imita, y asume un carácter más dialogante y complementario. En el movimiento I, se da este tipo de polifonías entre las bandolas soprano 1 y alto, a la altura del compás 20. Este fue un recurso que surgió como parte del proceso compositivo:

Ilustración 38 Polifonía imitativa libre. Fuente Propia

Ya en la búsqueda de recursos de instrumentación se añadió una tercera voz, en la bandola soprano 2, que tiene un carácter libre y se complementa con las otras dos. -Ver ilustración 38-

### 4.3.4 Polifonía libre

Este tipo de polifonía tiene un carácter libre es decir, su configuración melódica no imita en ningún momento otra melodía. Se usó en la parte final de la danza como recurso de instrumentación, para complementar la melodía principal y reforzar el carácter climático del final de la sección C:

Ilustración 39 Polifonía libre. Danza. Fuente propia

### 4.3.5 Modulación

Este recurso se utilizó en dos de los movimientos de esta suite. En la Danza, a partir de la sección B', donde busco alejarme progresivamente de la tonalidad inicial –Sol menor-. Empezando por un giro hacia la subdominante, por medio de su dominante, -Sol mayor-.

Compas 49	Compas 55
ivadd11   ivb9(11)   #IVadd6   i7 b5   IIImaj7   I m	
Sol menor	Mib Menor

Tabla 2 Modulación, Danza. Fuente propia

El punto de llegada de la modulación es Mi bemol menor, es decir el sexto grado menor de la tonalidad original. Este proceso de modulación, se exploró intuitivamente, jugando melódicamente e introduciendo progresivamente notas que fueran generando una sonoridad más alejada de sol, como La bemol, Re bemol, que asumiéndolas desde sol, corresponderían a la quinta bemol, novena bemol, y sexta, para finalmente llegar a Sol bemol que es asumido como el tercero de la nueva tonalidad.

En la guabina la modulación está presente como lógica que hila el discurso. En el desarrollo del tema A, la melodía va sugiriendo un tránsito modulante que culmina justo en la dominante un tono debajo de la tonalidad original:

Compas 26				Compas 30	
IV	bII maj7(11)	bII maj7(b5)	iv	V7	i
Re menor			Do menor		

*Tabla 3 Modulación guabina. Parte A. Fuente propia*

En esta modulación inicia a partir del cuarto grado mayor, una sonoridad del modo dórico, seguido del segundo grado bemol –Mi bemol- cuya séptima se hace en la melodía, luego el segundo bemol de la nueva tonalidad cuya séptima también aparece en la melodía, para finalmente llegar a la subdominante de la nueva tonalidad, seguido de la dominante con séptima de la nueva tonalidad.

Esta modulación se dio de una manera muy natural, podría decir que fue la misma melodía la que llevo el discurso de esa manera, no se pensó premeditadamente hacer una modulación un tono abajo. En el transcurso del tema A' también se da esta misma modulación para llegar a Si bemol; tonalidad en la cual, se expone el tema B.

En el capítulo siguiente, se describe cada uno de los movimientos y se explica el uso de algunos recursos para cada uno.

## **5. Suite para Orquesta de Bandolas**

### **5.1 Consideraciones**

A continuación, se describirá el proceso de composición, el cual se presenta en el orden en que fue creado. Se tratarán cuestiones generales que consideré pertinentes e importantes dentro de proceso de creación, tales como la presentación de los motivos principales que dieron origen a cada movimiento, y su desarrollo. Así mismo se describirán algunos aspectos del uso de la armonía, la instrumentación y las texturas.

Para el caso puntual de las texturas, y por motivos prácticos, se tendrá en cuenta la clasificación aportada por Aguilar, la cual presenta cuatro categorías generales así: -Monodia- entendida como una melodía al unísono u octavas, sin acompañamiento armónico. -Polifonía horizontal-, la cual se da, cuando se reconocen dos o más melodías simultaneas con jerarquías similares, -Melodía con Acompañamiento-, entendida como una textura donde se identifica una figura y un fondo, la primera entendida como la melodía y la segunda como un conjunto de acordes que obedecen a cierto patrón rítmico repetitivo, -Polifonía vertical-, la cual se da, cuando se reconocen varias voces con un mismo ritmo, en donde la voz más aguda se destaca como melodía y las otras como armonía. (2003, p. 111,112,113 y 114). De igual manera la posible combinación entre estas.

## 5.2 Movimiento I. Helena, Pasillo

Este primer movimiento está escrito en ritmo de pasillo; un primer esbozo de esta obra inició hace unos años, no obstante, fue en el marco de la cátedra del maestro Fabián Forero, donde vi la oportunidad de retomar la primera idea y desarrollarla, como parte de un trabajo para afianzar este género. Cabe mencionar que, en este punto aún no había decidido componer una suite para la Orquesta Colombiana de Bandolas, pero si tenía claro que las exploraciones que se dieran desde los espacios de clase, serían direccionados hacia un posible proyecto final.

Un elemento determinante dentro del proceso de apropiación de este género previo al inicio de la maestría, han sido las experiencias de tipo interpretativo, las cuales consideré como base fundamental para abordar este camino compositivo. Dichas experiencias básicamente han consistido en tocar o interpretar pasillos, tanto vocales como instrumentales desde la guitarra. A través de este proceso, que en el medio de la música andina colombiana es indispensable, se aprenden e interiorizan aspectos como la forma, melodías, estructuras armónicas, entre otros.

Esta actividad de tocar junto con la de escuchar diversos tipos de pasillos de diferentes épocas, me llevó a identificar que dentro de la tradición de pasillos se ha mantenido la forma A B C, que se puede identificar en obras separadas en tiempo significativamente, como por ejemplo: Campanas, de Adolfo Mejía, Lina Linda, de Miguel Bocanegra, Nostalgia Bogotana, de Gentil Montaña, o más recientes como: Pasillo de la Hadas de Daniel Saboya. Cada uno de estos pasillos, diferentes si habláramos de desarrollo melódico, armónico, y de lo formal en un sentido más micro, dejan ver que, esta forma lejos de ser anacrónico, se ha consolidado como una estructura que además de ser versátil parece determinante dentro de la estética sonora del pasillo, la cual permite un desarrollo libre de acuerdo con el estilo de cada compositor.

Dicho esto, consideré enmarcar el presente pasillo dentro de esta forma, teniendo en cuenta que, si bien se tomó como una estructura general, se obtuvieron variaciones en el desarrollo de la pieza. En el caso puntual del pasillo Helena, adscrita a esta forma tripartita, varió en cuanto a sus repeticiones. Generalmente, la forma A B C difiere de pasillo en pasillo por el relacionamiento de las partes, obteniendo dos subestructuras, comparables con la forma rondó y la forma aria da capo:

A	A	B	B	C	C	A	B	C	C
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

*Tabla 4 Pasillo forma da capo. Fuente Propia*

A	A	B	B	A	C	C	A	B	A	C
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

*Tabla 5 Pasillo Forma Rondo*

Sin embargo, existen pasillos excepción, como – Inesita - de Jerónimo Velasco, el cual utiliza el tema B como pivote y no A.

El pasillo Helena, tendría la siguiente estructura:

A	A	B	A	C	A	Coda y fin
---	---	---	---	---	---	------------

*Tabla 6 Estructura formal Pasillo, Helena. Fuente Propia*

Cada tema se conecta con el otro y con la coda en el mismo punto del tema A -compas 29- donde la llegada a B y C se hace por medio de un pequeño puente modulante.

Generalmente en un pasillo cada tema tiene una identidad propia, es decir su desarrollo melódico se diferencia del otro y presenta motivos diferentes para cada uno, en el caso de – Helena - considero que, aunque cada tema tiene una identidad definida y diferente, existe un motivo que unifica todo el pasillo:



*Ilustración 40 Motivo principal Helena – Pasillo. Fuente Propia*

Este mismo motivo se desarrolla en los 3 temas que componen el pasillo, cada uno de estos temas gira entorno a un tono que podríamos llamar como: “centro”, de la siguiente manera:

*Variación*      *Variación*

Ilustración 41 reiteración del motivo en el desarrollo del tema A. Tonalidad Sol Mayor. Fuente Propia

Ilustración 42 Reiteración del motivo principal en el desarrollo del tema B, y una variación del motivo en cuatrillo de negra, Tonalidad: Sol menor. Fuente Propia

Ilustración 43 Reiteración del motivo principal en el tema C. Tonalidad si Bemol Mayor. Fuente Propia

Otro elemento característico de la presente pieza, es la presentación de patrones rítmicos utilizados para acompañar el –pasillo- en guitarra, como la que exponen las bandolas: contrabajo, bajo y alto al inicio del tema:

Ilustración 44 Patrón Rítmico en Guitarra. Fuente Propia

Ilustración 45 Patrón Rítmico orquestado. Fuente Propia

En cuanto a la orquestación y dadas las características del ensamble -cuyos registros y tesituras son comparables con el formato de cuerdas frotadas-, se realizó un tratamiento similar, evidentemente utilizando articulaciones y efectos propios de las cuerdas pulsadas, como los trémolos, y efectos como los armónicos y pizzicatos para generar distintos colores. Ejemplo, inicio del tema B:

Ilustración 46 Recursos tímbricos. Fuente Propia

Desde el piano se construyeron varios de los encadenamientos de acompañamiento, y desde la guitarra se concibió la armonía que acompaña los temas, así como la melodía.

Como recurso textural se realizaron contra melodías, que correspondería a polifonía horizontal, las cuales están presentes en los 3 temas, a continuación, se presenta una de éstas utilizadas al inicio del tema A:

The image shows a musical score for two bandolas. The top staff is labeled 'Bandola 1' and the bottom staff is labeled 'Bandola Alto'. The time signature is 3/4. The Bandola 1 part is marked 'Melodía principal' and the Bandola Alto part is marked 'Contra melodía'. Both parts are enclosed in red boxes, indicating horizontal polyphony.

Ilustración 47 Polifonía Horizontal. Fuente Propia

De manera general la textura predominante es la de melodía acompañada, y melodía acompañada por polifonía vertical:

The image shows a musical score for a bandola ensemble. The top staff is labeled 'Melodía Principal'. The ensemble includes B. 1, B. 2, B. A. 1, B. A. 2, B. b, B. Cb, and C. B. The B. A. 1 and B. b parts are marked 'Div.'. The score shows vertical polyphony accompaniment.

Ilustración 48 Acompañamiento polifonía Vertical. Fuente Propia

### 5.3 Movimiento II. Leonor, Danza

Este movimiento escrito en ritmo de danza, fue concebido totalmente desde el piano; a diferencia del primer movimiento, esta obra fue escrita primero para piano solista y luego adaptada a la orquesta de bandolas.

El motivo que da inicio a la obra y lo que se puede considerar como tema A son las notas re, sol así:



*Ilustración 49 Motivo principal Danza – Leonor. Fuente Propia*

Este motivo se complementa con otro atresillado, que le da una variabilidad expresiva; aunque el motivo anterior también se hubiese podido expresar como un tresillo de negras, por practicidad, se dejó primero corchea con puntillo y semicorchea, ligada a la siguiente corchea, y luego el tresillo de negras, para que la segunda corchea del segundo tiempo coincidiera con la corchea del acompañamiento y facilitara el ensamble:

*Ilustración 50 Motivo complementario. Fuente Propia*

El lenguaje de la sección A es predominantemente tonal, aunque melódica y armónicamente se presentan grados alterados que se pueden considerar como préstamos o intercambios modales: Mi natural, proveniente de la escala Dórica de Sol, Fa natural, proveniente de la escala eólica o la misma Dórica y La bemol perteneciente a la escala de Sol Frigio:

*Ilustración 51 Uso de préstamo modales. Fuente Propia*

La decisión de realizar este movimiento a partir del piano se debe a que la sonoridad de las danzas ha estado muy ligada al ámbito pianístico. Históricamente danzas de músicos como Luis A. Calvo (1982) o Jerónimo Velasco (1985), han construido el imaginario estético y sonoro de la danza como género de la zona Andina Colombiana. Consideré interesante el abordaje desde el piano como experiencia de composición, para posteriormente realizar el trabajo de adaptarla a la orquesta de bandolas; en este ejercicio, al igual que en el pasillo, el proceso de instrumentación genera un interesante camino de exploración y diversificación de las posibilidades de escritura, al igual que se convierte en un desafío, ya que las particularidades expresivas, sonoras y tímbricas del piano en algunos casos se deben replantear para potenciar y hacer un uso óptimo de las posibilidades de la bandola en particular.

Con respecto a la forma de las danzas en general, cuya estructura al igual que el pasillo también se ha forjado históricamente a partir de un esquema tripartito<sup>5</sup> (Martínez et al., 2018), esta danza puede decirse, ha tomado parte de estos elementos, pero dentro de su desarrollo discursivo difiere en algunas cuestiones. En general se podría hablar de una estructura de 3 partes desglosadas de la siguiente manera:

---

A	A	B	A	B'	C	A
---	---	---	---	----	---	---

---

*Tabla 7 Estructura formal Leonor, Danza. Fuente Propia*

En este caso B puede considerarse también como un desarrollo ampliado de A, no necesariamente un tema diferente, ya que en danzas como las de Luis. A Calvo, las partes presentan 3 temas definidos. En la presente Danza tanto B como B' y C se podrían emparentar con el tema principal, es decir, como un desarrollo prolongado de A. Esto se debe a que el motivo inicial está presente a lo largo de toda la obra, incluso a nivel de acompañamiento:

---

<sup>5</sup> Ejemplos de esto pueden ser las danzas: “Malvaloca” o Adiós a Bogotá” de Luis A. Calvo, Sol de la tarde, En Lontananza de J Velazco.

24 *mf* *pizz* *Normal* *mf* *pizz* *Normal* *mf* *pizz* *mf* *mf* *mf*

div. Leonor

Ilustración 52 Reiteración del motivo en B. Fuente Propia

En el desarrollo de C se produce una modulación a Mi bemol menor, y junto con éste, viene una parte que considero el clímax que conecta nuevamente con A:

45 *mp* *dolce* *mp* *Normal* *mf* *cresc.* *mp* *cresc.* *mf* *mf* *mf*

*pizz* *Normal* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.* *mf*

Ilustración 53 Reiteración del motivo en C. Fuente Propia

The image shows a musical score for six parts: B.1, B.2, B.A, B.B, B. CB I, and D.B. II. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. A red box highlights a section in the B.1 and B.2 staves, labeled 'solo' and 'mf pleguntar'. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p, mf), and articulation marks.

Ilustración 54 inicio de modulación a Mi Bemol menor. Fuente Propia

A grandes rasgos, una diferenciación clara en materia de forma con respecto a las danzas más tradicionales, es que a partir de B', el discurso hila los otros temas dentro de un desarrollo más largo y no conclusivo hasta llegar nuevamente a A, la modulación y el punto climático como parte del desarrollo de C que es, a su vez el punto clímax de toda la obra, para posteriormente retomar A.

Como el carácter de la obra al haber sido escrita para piano sugiere una intensión rubato, para el inicio de la obra considere pertinente asignar un solo, que llevara la melodía principal, esto con el fin de conservar éste carácter, ya que el rubato es más complejo de obtener en una agrupación grande. Como recurso textural se utilizó polifonía vertical como acompañamiento y en el caso de la primera sección una contra melodía dibujada por las bandolas 1 que se entreteje con la melodía principal liderada por un solo en las bandolas 2. A nivel tímbrico se hace uso de armónicos que complementan el acompañamiento junto con pizzicatos que brindan contraste de color de esta primera sección.

Bandola 1  
solo *p*  
Arm XII

Bandola 2  
*mp* pizz.

Bandola Alto  
*p* pizz. Normal

Bandola Bajo  
pizz *p*

Bandola Contrabajo I  
*mf* pizz.

Double Bass II  
*mf*

Ilustración 55 Recursos tímbricos de instrumentación Danza. Fuente Propia

2  
Leonor

Mdn. 1  
Normal *p* Allegretto accelerando *mp*

Mdn. 2  
Normal *mf* pizz.

Mdn. 1  
solo *p*  
Arm XII

Mdn. 2  
*mp* pizz.

Ilustración 56 Contra melodía Bandola 1, Melodía principal Bandola 2 Solo. Fuente Propia

En la repetición del tema A se presenta una textura de polifonía horizontal entre la melodía y el contrabajo en el registro medio agudo para generar un cambio de atmosfera:

Leonor

The image shows a musical score for a piece titled "Leonor". It consists of six staves: B1, B2, BA, BB, B. CBI, and DB. II. The music is in 3/4 time and begins at measure 13. A red box highlights the DB. II part from measure 13 to measure 17. Above the B2 staff, there is a tempo marking "Allegretto accelerando" and a fermata over a triplet of eighth notes in measure 17. The number "3" is written above the triplet.

Ilustración 57 Contrapunto Contrabajo Tema A. Comienza en compás 13. Fuente Propia

#### 5.4 Movimiento III. Alejandro, Guabina

Este movimiento inspirado en el género de la zona andina conocido como guabina, comienza con un pequeño preludio en anacrusa en los primeros 5 compases, para dar paso a un cambio de tempo que busca introducir al oyente en la sonoridad de la guabina, presentando la célula rítmica que se utiliza habitualmente para acompañar la guabina; en las bandolas 2, bandolas Alto, Bajo, bandola contrabajo, y contrabajo:

Tranquilo  $\text{♩} = 62$       Guabina  $\text{♩} = 92$

The image shows a musical score for a piece titled "Alejandro, Guabina". It consists of six staves: Bandola 1, Bandola 2, Bandola Alto, Bandola Bajo, Bandola Contrabajo I, and Contrabajo II. The music is in 4/4 time and begins with a tempo marking "Tranquilo" and a metronome marking of 62. The score changes to a 3/4 time signature at measure 5, with a tempo marking of "Guabina" and a metronome marking of 92. A red box highlights the pizzicato parts in measures 5 and 6. The score includes dynamic markings such as *mf* and *mf*, and performance instructions like *rubato* and *pizz*.

Ilustración 58 preludio y acompañamiento de guabina en pizzicato. Fuente Propia

La textura utilizada para el acompañamiento del preludio es una polifonía vertical, quiere decir que es una melodía acompañada de polifonía vertical. En el compás 9 se introduce el motivo principal en las bandolas 1, el preludio finaliza sobre el acorde de Sol mayor, pero el motivo principal y el desarrollo del tema se da sobre Re menor, es decir la introducción está pensada para descansar en el acorde dominante mayor, lo cual sugiere una relación armónica proveniente del modo Dórico de Re:

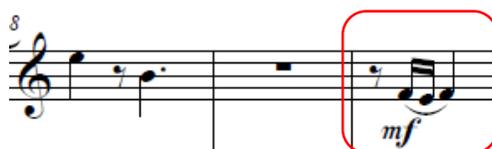


Ilustración 59 Motivo Principal. Fuente Propia

Alejandro

Ilustración 60 Primeros compases del tema A. Textura: Melodía acompañada de Pol. Vertical

Con respecto a la forma, las guabinas al igual que las danzas y los pasillos han consolidado su forma dentro del esquema tripartito. Es interesante mencionar que las guabinas instrumentales solo tuvieron un auge después de la segunda mitad del siglo XX, siendo las guabinas vocales las que tuvieron más difusión en encuentros de corte tradicional. Sería a partir de los aportes del guitarrista y compositor Gentil Montaña, que la guabina instrumental enriquecería su comportamiento y alternativas rítmico melódicas, que le procurarían una particularidad melódica sin precedentes, posicionando la guabina en una perspectiva de mayor visibilidad, y despertando

el interés de otros compositores a escribir en este género. (F. Forero, Comunicación personal, 7 de Marzo de 2020).

La forma de la presente guabina se muestra a continuación:

Preludio	A	A'	B	A''
----------	---	----	---	-----

Tabla 8 Estructura formal Alejandro, Guabina. Fuente Propia

Esta guabina en particular, aunque tiene tres partes; se diferencia en que éstas, presentan el mismo tema, y se diferencia uno del otro por su instrumentación y su tono. El primero se presenta en Re Dórico y su instrumentación se caracteriza por tener un matiz muy piano y un color oscuro, ya que le melodía se presenta en un registro bajo y su acompañamiento se hace mayormente pulsado -sin tremolar- y en pizzicato, -ver ilustración 60 y 61-:

Ilustración 61 Desarrollo del tema A. Fuente Propia

Dentro del desarrollo del tema A, se presenta una modulación para presentar nuevamente el tema un tono más abajo: Do Dórico, la instrumentación es similar, pero suprimiendo los pizzicatos para darle otro color y un contrapunto imitativo que reitera el tema principal en las bandolas 2:

Alejandro

25

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. A

Bnd. B

Bnd. C I

Cntr. B II

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*Ilustración 62 Modulación a Do, compases 27, 28 y 29. Inicio del tema A' compases 30 en adelante. Fuente Propia*

En el desarrollo de A', se produce una modulación similar, aunque instrumentada de forma más densa. La melodía presenta unos cambios rítmicos que la diferencia del tema A, para dar paso a B en Si Bemol Dórico; un tema más largo y cantáble, el cual se pensó así, para contrastar con los dos temas primeros que tienen motivos más cortos y con más saltos. Ver Ilustración 62 y 63:

31

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. A

Bnd. B

Bnd. C I

Cntr. B II

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*Ilustración 63 Desarrollo de A' en Do dórico. Contrapunto imitativo compases 30 y 31. Fuente Propia*

Alejandro

*Ilustración 64 modulación de A' a B, variaciones rítmicas de la melodía hechas en la bandola Alto. Fuente Propia*

*Ilustración 65 Presentación de tema B Compas 49. Fuente Propia*

En el transcurso de este tema se produce nuevamente una modulación a La Dórico como última exposición del tema A, el cual presenta una instrumentación aún más densa; la melodía se presenta doblada entre las bandolas 1 y alto, con algunas contra melodías -polifonía horizontal-, hechas en la bandola 2 y bajo:

62 *pizz*  
Bnd. 1 *mf* *f*

Bnd. 2 *mf* *f*

Bnd. A *pizz* *Solo* *mf* *f*

Bnd. B *pizz* *Solo* *mf* *f*

Bnd. C I *mf* *f*

Contr. B II *mf* *f*

Ilustración 66 Presentación del tema A'' Compas 63. Fuente Propia

## 5.5 Movimiento IV. Fernando, Bambuco

Este último movimiento escrito en ritmo de bambuco, por ser el cierre de la Suite fue pensado en un tempo rápido, para concluir de manera enérgica la pieza. Su estructura general sugiere las siguientes partes:

Preludio	A	A	B	C	A'	A
----------	---	---	---	---	----	---

Tabla 9 Estructura Formal Fernando, Bambuco. Fuente Propia

El motivo principal, materia prima del tema A y A' que se expone en las bandolas 1 son las notas Mi, Si y Mi:



Ilustración 67 Motivo Principal Bambuco. Fuente Propia

Para el desarrollo general de la obra, se trasladaron algunas características de la lógica de la guitarra al formato de la orquesta de bandolas, cuestiones como dividir en varias bandolas una melodía que transita del registro grave al agudo y viceversa, -asumiendo la agrupación como

unidad-, así como el uso de imitaciones entre diferentes voces, que brindan una atmosfera de dialogo constante entre las bandolas:

The musical score consists of six staves. The top two staves are for Bandola 1 and Bandola 2, both in treble clef. The next three staves are for Bandola Alto, Bandola Bajo, and Bandola Contrabajo, all in bass clef. The bottom staff is for Contrabajo. The music is in 6/8 time. Red boxes highlight melodic phrases in Bandola 1, Bandola 2, and Bandola Alto. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *pizz.* The word *Transparencia* is written above the Bandola Alto staff.

*Ilustración 68 Melodía dividida entre bandolas 1 y 2, Altos y Bajos, primeros compases. Fuente Propia.*

The musical score consists of six staves. The top two staves are for Mdn. 1 and Mdn. 2, both in treble clef. The next three staves are for Bnd. A, Bnd. B, and Bnd. C, all in bass clef. The bottom staff is for C.B. The music is in 6/8 time. Red boxes highlight melodic phrases in Mdn. 1 and Mdn. 2. Dynamics include *f* and *cresc.* The word *Transparencia* is written above the Bnd. A staff.

*Ilustración 69 Uso de Imitación melódica, Inicio del tema A. Fuente Propia*

Para el acompañamiento de las melodías en algunos momentos, se buscó imitar, lo que en guitarra se denomina transparencia, en este caso un acorde que se divide entre varias bandolas en donde cada nota se mantiene sonando, es decir un arpeggio que no se corta con la siguiente nota:





con una armonía derivada de su escala Mixolidia, con acordes como Si menor, Fa# menor y la Mayor:

Ilustración 74 Motivo tema B. Bandolas 1 y 2. Fuente Propia

En el tema C se hace un contraste con la dinámica textural, rítmica y melódica de los temas A y B. En este tercer tema se presenta una melodía en ostinato, un acompañamiento que genera una hemiola rítmica 3 a 2, y un -solo- que presenta una rítmica de dosillos que también genera hemiola con las dos anteriores:

Ilustración 76 Tema C. Compas 51. Fuente Propia

En esta sección comienzan la melodía, bandolas 1 y 2, luego, al descender la armonía por tonos, el registro de la bandola 2 no alcanza para hacer toda la melodía, es por esto que las

bandolas Alto la toman; intercambiando roles con la Bandola 2, en donde también se presenta el mencionado solo.

Este tema desemboca en el tema A', el cual presenta el mismo motivo del tema A, expuesto ahora en Do# menor, luego en F# menor, Mi menor, Re menor; y a partir de este último, un juego de Mediantes como la presentada al principio, con un matiz Piano, que desemboca en el tema A nuevamente para finalizar:

Ilustración 77 Tema A' Compas 71. Fuente Propia

Ilustración 78 Mediantes Tema A'. Compas 80. Fuente Propia

## 6. Conclusiones

Considero que el espacio de la Maestría es un importante escenario de práctica y relación musical; que, con base en las necesidades y realidades de nuestro medio musical, laboral, y fundamentado en las expresiones musicales de cada eje sonoro del país, ha otorgado visibilidad e importancia a éstas, en el ámbito académico.

La experiencia de escribir para una agrupación real, y activa, es un incentivo que genera compromisos serios, y potencia la creatividad compositiva.

En cuanto a la creación musical, considero que, en base a esta y anteriores experiencias, los recursos musicales deben ser un elemento de necesidad dentro del desarrollo mismo de la composición, y no elementos que se escogen o clasifican antes de crear.

Las características particulares de la orquesta de bandolas, al ser cuerdas pulsadas, significaron un reto en cuanto a la búsqueda de recursos que potenciaran y aprovecharan los elementos tímbricos de la cuerda tañida.

Al ser la bandola y su familia un instrumento poco convencional, y no encontrarse en los bancos de sonidos del programa de edición -Finale-, se utilizó la Mandolina, para las Bandolas Soprano, Guitarra Acústica para las Bandolas Alto y Bajo, y Contrabajo para la Bandola contrabajo. Por ende, los audios referenciados son una aproximación tímbrica; ya que presentan limitaciones para reproducir fielmente las sonoridades de las bandolas reales, así como los efectos tímbricos, -pizzicatos, armónicos-, entre otros.

El proyecto finaliza parcialmente, ya que de acuerdo a lo que se había planteado, el proceso de montaje iba a ser incluido en esta memoria, y sería utilizado como evidencia sonora y laboratorio de práctica musical. Sin embargo, debido a la coyuntura de la pandemia actual no se pudieron llevar a cabo estas sesiones.

## 7. Anexos

Anexo A. Helena, Pasillo - Audio

Anexo B Leonor, Leonor - Audio

Anexo C Alejandro, Guabina - Audio

Anexo D Fernando, Bambuco – Audio

Anexo E Helena, Pasillo-pdf

Anexo F Leonor, Danza-pdf

Anexo G Alejandro, Guabina-pdf

Anexo H Fernando, Bambuco-pdf

[https://drive.google.com/open?id=1fzEcy12edHGHCTQ\\_2E4GmilHmSmOVDTe](https://drive.google.com/open?id=1fzEcy12edHGHCTQ_2E4GmilHmSmOVDTe)

## 8. Listado de Referencias

- Academic (2019). Instrumentación Musical. Recuperado de <https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/611309>
- Achterman J. (17 de abril de 2016). The Jungle Book (2016) Soundtrack - 4) The Rains Return [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fjBi3WbT0DE>
- Aguilar, M. (2002). Aprender a escuchar música. Madrid: A. Machado Libros, S.A
- Arenas, E. (2008). ¿Qué veinte años no es nada? Nogal, Orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos. *Pensamiento Palabra Y Obra*, (1). p. 76 Recuperado a partir de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/49>
- Albarracín, G. (22 feb. 2011) Porro Suite N.º 3 – Homenaje a Gentil Montaña. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c74KLRGHewA>
- Alzate, A. (2015) Nueva Música Andina Colombiana: La identidad y sus tensiones (tesis de pregrado). Universidad de Antioquia. Medellín.
- Arenas, E. (2009). El precio de la pureza de sangre. Ensayo sobre el papel de los músicos mestizos. *Pensamiento Palabra Y Obra*, (1). 25. Recuperado a partir de <https://doi.org/10.17227/ppo.num1-84>
- Balcázar, (2017). La bandola en el trío de cuerdas andino colombiano. Cambio de afinación y reducción de cuerdas. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de la Plata. Buenos Aires.
- Banrepcultural. (2017). Pedro Morales Pino. Colombia. Recuperado de [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Pedro\\_Morales\\_Pino#Obras\\_destacadas](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Pedro_Morales_Pino#Obras_destacadas)
- Banrepcultural. (2017). Antonio María Valencia. Colombia. Recuperado de [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio\\_Mar%C3%ADa\\_Valencia#Su\\_obra](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Antonio_Mar%C3%ADa_Valencia#Su_obra)
- Banrepcultural. (2017). Adolfo Mejía. Equilibrio de la música regional y la académica. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/adolfo-mejia-equilibrio-de-la-musica-regional-y-la-academica>
- Bernal, M. (2003). “cuerdas más, cuerdas menos una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana”. (tesis de pregrado). Bogotá, Colombia.
- Blanco, D. (2005) La música de la costa atlántica colombiana Transculturalidad e identidades en México y Latinoamérica. (Tesis Doctoral) El colegio de México, México.

- Chicaiza, M. (2015). “Composición suite ecuatoriana (Danzante, Yumbo, albazo, tonada, aire típico, sanjuanito): Análisis y descripción de obras populares y académicas como base para la composición”. (tesis de pregrado). Quito, Ecuador.
- Clásicas C. (3 mar. 2018) Nogal Orquesta de cuerdas, Álbum Completo [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6RP-LQ0UA8g>
- Clásicas C. (24 dic, 2013) Malvaloca – Danza – Luis A Calvo [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=r6oEfq904D8>
- Clásicas C. (24 dic, 2013) Adios a Bogotá – Danza – Luis A Calvo [Video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=4gYQQ\\_JNfdk](https://www.youtube.com/watch?v=4gYQQ_JNfdk)
- Cobo, H. (2011). Nacionalismo revisitado en el Festival Mono Núñez. *Revista A Contratiempo*. N° (16)
- Congreso de Músicas Colombianas. (2 de mayo de 2016). Eliécer Arenas Monsalve parte 1 MAC2016 [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=W9TzbLMUTLU>
- Cortés, J. (2004). La música nacional y popular en la colección mundo al día. *Historia y teoría del arte y la arquitectura*. Programa de Maestría, Universidad Nacional.
- Caro, D. (23 jul. 2017) Fantasía sobre motivos colombianos, Pedro morales Pino [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NKuKjDm96OI>
- Forero, F. (2010). Entre Cuerdas y Recuerdos. Mi Vida en la Bandola. Fundación el Libro Total. Disponible en <https://www.ellibrototal.com/ltotal/>
- Fuller, D. (2001). Suite. Grove Music Online. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091>.
- Grajales, O. (2010) El choro y la suite popular brasileira: reflejo de la tradición popular en Heitor Villa-Lobos (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Guzmán, F. (4 nov. 2014) Trio Pierrot, Yerbecita de mi Huerto [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Iv6gvXfTCWg>
- Harald G. & Roland O (Productor). José Montes-Baquer. (Director). (2007). The Next Tango [Documental]. Hamburgo. Deutsche Grammophone
- Masterclass. (18 de Noviembre de 2016). Hans Zimmer Teaches Film Scoring [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yCX1Ze3OcKo>

- Lasso, K. (25 ago. 2011). Orquesta colombiana de bandolas, Torbellino Op 18. Andrés Martínez bedoya [Video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=JBxOB\\_iyqcl](https://www.youtube.com/watch?v=JBxOB_iyqcl)
- LionKing, (2 de julio de 2014) M. The Lion King - Legacy Collection. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=C-2XnZ--b-E&list=PLTQaDpc47QHTCwY7zilUyM148r4nCecmS&index=3>
- Londoño, M y Tobón, A. (2004). Bandola, Tiple y Guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes*, vol. (4) p. 49-50.
- Martínez, M. (2018) Estudio comparativo de la armonía presente en las Danzas para piano de tres compositores colombianos. (Tesis de pregrado) Universidad Pedagógica Nacional, Colombia.
- Montoya, P. (23 de enero de 2014). Pequeña Suite, Adolfo Mejía. Revista Arcadia. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-pequena-suite-adolfo-mejia/35029>
- Rendón, G (2017). La música para trío de cuerdas andinas colombianas. *Dossier: Música y Sociedad*. Vol. (15), p. 2-3.
- Mejía, E. (3 ago. 2012) Trío joyel. Dical Bambuco de Álvaro Romero Sánchez. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=C3dYntLsyUs>
- Montaña, G. Rodríguez, M. León, L. Azula, M. (2018) Suites para guitarra 1, 2 y 4, de Gentil Montaña. Versiones para cuarteto de cuerdas. (Primera Edición). Bogotá: Uniandes.
- Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review*, volumen 28, Numero 1, Spring/Summer 2007.
- Tello, A. (2004). Aires nacionales en la música de América latina como respuesta a la búsqueda de identidad. *Hueso húmero. Revista de artes y letras*. número (44), p. 212-239
- Universitat P. (21 de octubre de 2013). El leitmotive en la música de cine. © UPV. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ymNKxG2tcMc&t=209s>