

**PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN EN GRADOS DE DIFICULTAD DE LOS  
ELEMENTOS PRÁCTICOS INTERPRETATIVOS DE LA BANDOLA ANDINA  
COLOMBIANA.**

Francy Lorena Mendigaño Castellanos

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura En Música

Bogotá, Colombia

2022

**PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN EN GRADOS DE DIFICULTAD DE LOS  
ELEMENTOS PRÁCTICOS INTERPRETATIVOS DE LA BANDOLA ANDINA  
COLOMBIANA.**

Francy Lorena Mendigaño Castellanos

Código: 2016275024

Asesor específico: Diego Hernán Saboya

Asesor metodológico: Henry Roa

Línea de investigación: Educación musical

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:

**Licenciado en Música**

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura En Música

Bogotá, Colombia

2022

*A mi abuela María Ligia Martínez.*

*Por ser la primera persona en confiar en mi  
decisión de abarcar esta aventura y por  
acompañarme aún hasta los últimos  
momentos de la carrera.*

## **Agradecimientos**

A mi familia por ser un pilar fundamental a lo largo de toda mi carrera, especialmente a mis padres Jairo Mendigaño y Sulma Castellanos por ayudarme en todo lo necesario para cursar mi carrera con los mejores recursos, además de apoyarme en la idea de ser profesional buscando siempre mi bienestar. A mi abuela María Ligia Martínez, principal apoyo emocional durante toda mi vida, la primera persona que confío en mí, acompañándome aun cuando tomé malas decisiones. A mi tío Wilman Castellanos, quien siempre me brindó su ayuda, siendo mi apoyo cuando nadie más podía ayudarme.

A mi compañero hasta ahora, Wilson Aguilar, quien me ha escuchado en todas las ocasiones y quien supo de primera mano todos los retos que se me presentaron en el camino a ser Licenciada en Música.

Al maestro Diego Saboya quien a pesar de todas mis dificultades con o sin causa, estuvo ahí intentando motivarme y ayudándome a encontrar mis talentos y la confianza necesaria para asumir diferentes retos. Además de apoyarme con el proyecto y darme lucidez cuando no sabía qué hacer.

A los maestros de la Universidad que incentivaron mi carrera llena de altibajos, especialmente a: Fernando Villalobos, Liliana Hernández, Oscar Santafé, Lila Castañeda y Luz Ángela Gómez Remolina, maestros fundamentales en mi formación.

Finalmente, a la Universidad Pedagógica Nacional que me ofreció toda su trayectoria para construir en mí una formación académica y personal fundamental para la vida.

## **Resumen**

La bandola Andina Colombiana es un instrumento que con el pasar de los años ha ido trascendiendo el camino entre lo tradicional y lo académico. Pasó de ser enseñada por tradición oral a abrirse camino en espacios hasta de posgrados como la maestría, todo gracias a un sinnúmero de intérpretes de la misma que se han dedicado a hacer escuela y a formalizarla, dándole cabida al lado de instrumentos con más años de historia.

Uno de los grandes desafíos de las generaciones actuales del instrumento es seguir construyendo dicha escuela, abriendo camino a estructurar los procesos de enseñanza-aprendizaje. El presente trabajo busca realizar una clasificación de varios de los elementos generales de interpretación del instrumento dentro de cuatro grados de dificultad: iniciación, básica, intermedia y avanzada.

La primera parte de la investigación consta de las reflexiones y consideraciones para el diseño de los grados de dificultad. La segunda parte se compone de la selección de fragmentos de ejercicios, obras y estudios propuestos en diferentes contextos para bandola que ponen en práctica varios de los elementos prácticos de interpretación del instrumento. La última parte es la clasificación de estos elementos en los cuatro grados de dificultad propuestas. Para esta clasificación, se tuvo en cuenta el criterio de 17 bandolistas que realizaron una encuesta con diferentes elementos que debían ser clasificados.

## **Abstract**

The Colombian Andean Bandola is a music instrument which over time, has passaged between the traditional and academic path. It went from being taught by oral tradition to making its way into educational spaces, including post-graduate and master's degree, thanks to a countless interpreter who have taken charge of establishing the Bandola in the academic world and formalize it, accommodating next to other instruments which have a longer track record on the history.

One of the great challenges of current generations is to continue with the construction of that academy, leading the way to the structure teaching and learning process. The thesis seeks the classification of several general elements of the Bandola interpretation in four degrees of difficulty: beginner, basic, intermediates and advance.

The first part of the investigation consists of the reflections and considerations for the degrees of difficulty design. The second part consist of the selection of fragments of exercises, works and studies proposed in different contexts for the Bandola which applies practical elements of instrument interpretation. The last part is the classification of these elements in the four proposed degrees of difficulty. For this classification, the criterion of seventeen Bandola interpreters was taken into account through a survey with different elements which should be classified.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	<b>3</b>
1.1 Descripción del problema .....	3
1.2 Antecedentes .....	8
1.3 Justificación .....	13
1.4 Pregunta de investigación .....	15
1.5 Objetivos .....	15
1.5.1 Objetivo general .....	15
1.5.2 Objetivos específicos .....	16
<b>2. MARCO REFERENCIAL</b> .....	<b>16</b>
2.1 Bandola Andina Colombiana.....	16
2.1.1 Reseña histórica de la Bandola.....	18
2.1.2 Referentes históricos de la bandola dentro de espacios de formación. ....	21
2.2 Procesos de formación de la bandola Andina Colombiana. .. <b>¡Error! Marcador no definido.</b>	
2.3 Enseñabilidad de la Bandola Andina Colombiana.....	36
2.3.1 Del “saber sabio” al “conocimiento enseñable”. .....	38
<b>3. MARCO METODOLÓGICO</b> .....	<b>39</b>
3.1 Enfoque de investigación.....	39
3.2 Tipo de investigación.....	40
3.3 Población .....	41
3.4 Instrumentos de indagación .....	41
<b>4. DESARROLLO METODOLÓGICO</b> .....	<b>44</b>
4.1 Reflexiones y consideraciones para el diseño de grados de dificultad. ....	44
4.1.1 Reflexiones y consideraciones generales. ....	44
4.1.2 Mano derecha y sujeción del plectro .....	49
4.1.3 Mano Izquierda.....	66
4.2 Elementos prácticos para la clasificación en grados de dificultad.....	77
4.2.1 La encuesta .....	80
4.3 Clasificación en grados de dificultad de acuerdo a los resultados de la encuesta. 82	
<b>5. CONCLUSIONES</b> .....	<b>86</b>

<b>6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>89</b>
<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>92</b>
7.1 Encuesta .....	92



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1 Afinación de la bandola</i> .....	18
<i>Ilustración 2 Partes de la Bandola</i> .....	18
<i>Ilustración 3 Piezas musicales del Álbum Academia Emilio Murillo – Homenaje A Emilio Murillo (1880 – 1980)</i> .....	29
<i>Ilustración 4 Piezas musicales del Álbum Academia Emilio Murillo</i> .....	30
<i>Ilustración 5 Etapas de una encuesta</i> .....	43
<i>Ilustración 6 Posición de la bandola y el ejecutante</i> .....	48
<i>Ilustración 7 Apoyo de la plumilla en dos puntos</i> .....	50
<i>Ilustración 8 Apoyo de la plumilla en tres puntos</i> .....	50
<i>Ilustración 9 Diferentes golpes de plumada</i> .....	52
<i>Ilustración 10 Ejercicio N° 2 Notas al aire</i> .....	52
<i>Ilustración 11 Ataques siempre abajo sobre las cuerdas</i> .....	53
<i>Ilustración 12 Apoyado y alza - púa</i> .....	53
<i>Ilustración 13 Ejercicio 1</i> .....	55
<i>Ilustración 14 Primera posición. Primer dedo</i> .....	56
<i>Ilustración 15 Primer sistema estudio Incidental</i> .....	58
<i>Ilustración 16 Primer sistema estudio ostinato</i> .....	59
<i>Ilustración 17 Repeticiones con cambios de cuerda</i> .....	60
<i>Ilustración 18 Estudio Trémolo</i> .....	61
<i>Ilustración 19 Estudio Trémolo 2</i> .....	62
<i>Ilustración 20 Armónicos</i> .....	64
<i>Ilustración 21 Posición de la mano izquierda</i> .....	67
<i>Ilustración 22 Enumeración de los dedos de la mano izquierda</i> .....	68
<i>Ilustración 23 Ejercicio para intervalos de segunda</i> .....	70
<i>Ilustración 24 Ejercicio para intervalos de tercera</i> .....	70
<i>Ilustración 25 Ejercicio para intervalos de cuarta</i> .....	71
<i>Ilustración 26 Ejercicio para intervalos de quinta</i> .....	71
<i>Ilustración 27 Ejercicio para intervalos de sexta</i> .....	71
<i>Ilustración 28 Ejercicio para intervalos de séptima</i> .....	72
<i>Ilustración 29 Ejercicio para intervalos de octava</i> .....	72
<i>Ilustración 30 Ubicación de las notas en el primer orden</i> .....	72
<i>Ilustración 31 Ubicación de las notas en el segundo orden</i> .....	73
<i>Ilustración 32 Ubicación de las notas en el tercer orden</i> .....	73
<i>Ilustración 33 Ubicación de las notas en el cuarto orden</i> .....	73
<i>Ilustración 34 Ubicación de las notas en el quinto orden</i> .....	73
<i>Ilustración 35 Ubicación de las notas en el sexto orden</i> .....	73
<i>Ilustración 36 Diferentes posibilidades de pulsación de cuartas justas ascendentes y quintas justas descendentes</i> .....	75
<i>Ilustración 37 Posición diatónica tonalidad C y Am</i> .....	75
<i>Ilustración 38 Posición diatónica tonalidad C y Am</i> .....	95
<i>Ilustración 39 Ataques siempre abajo sobre las cuerdas</i> .....	97
<i>Ilustración 40 Ejercicio 1</i> .....	98
<i>Ilustración 41 Apoyado y alza - púa</i> .....	99
<i>Ilustración 42 Primer sistema estudio Incidental</i> .....	100

<i>Ilustración 43 Repeticiones con cambios de cuerda</i> .....	103
<i>Ilustración 44 Primer sistema estudio ostinato</i> .....	111
<i>Ilustración 45 Ejercicio para intervalos de tercera</i> .....	128
<i>Ilustración 46 Ejercicio para intervalos de quinta</i> .....	129
<i>Ilustración 47 Ejercicio para intervalos de octava</i> .....	130

## ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1 Calibre de las cuerdas de la bandola</i> .....	47
<i>Tabla 2 Clasificación por grosor del plectro</i> .....	47
<i>Tabla 3 Resultados pregunta 86</i> .....	142

## ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1 Ocupación</i> .....	82
<i>Figura 2 ¿Cuántos años lleva interpretando el instrumento?</i> .....	83
<i>Figura 3 ¿Cuánto tiempo tiene de experiencia en procesos de enseñanza del instrumento?</i> .....	83
<i>Figura 4 Institución educativa en la que estudió o estudia actualmente</i> .....	83
<i>Figura 5 Resultados pregunta 7</i> .....	95
<i>Figura 6 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC</i> .....	96
<i>Figura 7 Resultados pregunta 8</i> .....	96
<i>Figura 8 Fabián Forero (2007)</i> .....	97
<i>Figura 9 Resultados pregunta 9</i> .....	97
<i>Figura 10 Resultado pregunta 10</i> .....	98
<i>Figura 11 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC</i> .....	98
<i>Figura 12 Resultados pregunta 11</i> .....	98
<i>Figura 13 Resultados pregunta 12</i> .....	99
<i>Figura 14 Resultados pregunta 13</i> .....	100
<i>Figura 15 Resultados pregunta 14</i> .....	100
<i>Figura 16 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC</i> .....	100
<i>Figura 17 Resultados pregunta 15</i> .....	101
<i>Figura 18 Diego Estrada (1989)</i> .....	101
<i>Figura 19 Resultados pregunta 16</i> .....	101
<i>Figura 20 Fabián Forero (2003)</i> .....	102
<i>Figura 21 Resultados pregunta 17</i> .....	102
<i>Figura 22 Resultados pregunta 18</i> .....	103
<i>Figura 23 Ignacio Cruz (2021)</i> .....	103
<i>Figura 24 Resultados pregunta 19</i> .....	104
<i>Figura 25 Camavaro (2017)</i> .....	104
<i>Figura 26 Resultados pregunta 20</i> .....	104
<i>Figura 27 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC</i> .....	105
<i>Figura 28 Resultados pregunta 21</i> .....	105
<i>Figura 29 Melodía tema "Misión imposible"</i> .....	105
<i>Figura 30 Resultados pregunta 22</i> .....	105
<i>Figura 31 Fragmento de la obra "Cachipay"</i> .....	106
<i>Figura 32 Resultados pregunta 23</i> .....	106
<i>Figura 33 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC</i> .....	106

<i>Figura 34 resultados pregunta 24.....</i>	<i>107</i>
<i>Figura 35 Fragmento del arreglo de Lucas Saboya de la obra "La cumparsita.....</i>	<i>107</i>
<i>Figura 36 Resultados pregunta 25.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 37 Fragmento del arreglo de Lucas.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 38 Resultados pregunta 26.....</i>	<i>108</i>
<i>Figura 39 Rolando Ramos (2016).....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 40 Resultados pregunta 27.....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 41 Camavaro (2017).....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 42 Resultados pregunta 28.....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 43 Fabián Forero (2007).....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 44 Resultados pregunta 29.....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 45 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC.....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 46 Resultados pregunta 30.....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 47 Felix de Santos Sebastián.....</i>	<i>111</i>
<i>Figura 48 Resultados pregunta 31.....</i>	<i>111</i>
<i>Figura 49 Resultados pregunta 32.....</i>	<i>112</i>
<i>Figura 50 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC.....</i>	<i>112</i>
<i>Figura 51 Resultados pregunta 33.....</i>	<i>112</i>
<i>Figura 52 Felix de Santos Sebastián.....</i>	<i>113</i>
<i>Figura 53 Resultados pregunta 34.....</i>	<i>113</i>
<i>Figura 54 Ignacio Cruz (2021).....</i>	<i>113</i>
<i>Figura 55 Resultados pregunta 35.....</i>	<i>114</i>
<i>Figura 56 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC.....</i>	<i>114</i>
<i>Figura 57 Resultados pregunta 36.....</i>	<i>114</i>
<i>Figura 58 Obra "Pick" - William Posada (2020).....</i>	<i>115</i>
<i>Figura 59 Resultados pregunta 37.....</i>	<i>115</i>
<i>Figura 60 Felix de Santos Sebastián.....</i>	<i>115</i>
<i>Figura 61 Resultados pregunta 38.....</i>	<i>115</i>
<i>Figura 62 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC.....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 63 Resultados pregunta 39.....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 64 Glissando.....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 65 Resultados pregunta 40.....</i>	<i>116</i>
<i>Figura 66 Camavaro (2017).....</i>	<i>117</i>
<i>Figura 67 Resultados pregunta 41.....</i>	<i>117</i>
<i>Figura 68 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC.....</i>	<i>117</i>
<i>Figura 69 Resultados pregunta 42.....</i>	<i>118</i>
<i>Figura 70 Sebastian Vera (2013).....</i>	<i>118</i>
<i>Figura 71 Resultados pregunta 43.....</i>	<i>118</i>
<i>Figura 72 Resultados pregunta 44.....</i>	<i>119</i>
<i>Figura 73 Resultados pregunta 45.....</i>	<i>119</i>
<i>Figura 74 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 75 Resultados pregunta 46.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 76 La Fantasía del escribano - Jaime Romero.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 77 Resultados pregunta 47.....</i>	<i>121</i>
<i>Figura 78 Sebastian Vera (2013).....</i>	<i>121</i>
<i>Figura 79 Resultados pregunta 48.....</i>	<i>121</i>
<i>Figura 80 Felix de Santos Sebastián.....</i>	<i>121</i>

<i>Figura 81 Resultados pregunta 49.....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 82 Obra "Ay, aljaba, flor de chilco" - Carlos Guastavino. Arreglo: Diego Saboya.....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 83 Resultados pregunta 50.....</i>	<i>122</i>
<i>Figura 84 Armónico natural .....</i>	<i>123</i>
<i>Figura 85 Resultados pregunta 51.....</i>	<i>123</i>
<i>Figura 86 armónico artificial .....</i>	<i>123</i>
<i>Figura 87 Resultados pregunta 52.....</i>	<i>123</i>
<i>Figura 88 Trino.....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 89 Resultados pregunta 53.....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 90 Sebastian Vera (2013).....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 91 Resultados pregunta 54.....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 92 Sebastian Vera (2013).....</i>	<i>125</i>
<i>Figura 93 Resultados pregunta 55.....</i>	<i>125</i>
<i>Figura 94 Apoyatura descendente .....</i>	<i>125</i>
<i>Figura 95 Resultados pregunta 56.....</i>	<i>126</i>
<i>Figura 96 Ricardo Sandoval (2014) .....</i>	<i>126</i>
<i>Figura 97 Resultados pregunta 57.....</i>	<i>126</i>
<i>Figura 98 Apoyatura Ascendente.....</i>	<i>127</i>
<i>Figura 99 Resultados pregunta 58.....</i>	<i>127</i>
<i>Figura 100 Resultados pregunta 59.....</i>	<i>127</i>
<i>Figura 101 Ignacio Cruz (2021).....</i>	<i>127</i>
<i>Figura 102 Resultados pregunta 60.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 103 Resultados pregunta 61.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 104 Ricardo Sandoval (2014) .....</i>	<i>129</i>
<i>Figura 105 Resultados pregunta 62.....</i>	<i>129</i>
<i>Figura 106 Resultados pregunta 63.....</i>	<i>129</i>
<i>Figura 107 Obra "Bacatá" - Francisco Cristancho, adaptación Oriana Medina (2016).....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 108 Resultados pregunta 64.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 109 Resultados pregunta 65.....</i>	<i>131</i>
<i>Figura 110 Fabián Forero (2007) .....</i>	<i>131</i>
<i>Figura 111 Resultados pregunta 66.....</i>	<i>132</i>
<i>Figura 112 Obra "La pelotita verde" - Diego Saboya.....</i>	<i>132</i>
<i>Figura 113 Resultados pregunta 67.....</i>	<i>132</i>
<i>Figura 114 Resultados pregunta 68.....</i>	<i>132</i>
<i>Figura 115 Opción 2: Diego Estrada (1989).....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 116 Resultados pregunta 69.....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 117 Obra "Pick" - William Posada.....</i>	<i>133</i>
<i>Figura 118 Resultados pregunta 70.....</i>	<i>134</i>
<i>Figura 119 Tonalidades A y F#m .....</i>	<i>134</i>
<i>Figura 120 Resultados pregunta 71.....</i>	<i>134</i>
<i>Figura 121 Tonalidades Ab y Fm .....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 122 Resultados pregunta 72.....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 123 Tonalidades E y C#m.....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 124 Resultados pregunta 73.....</i>	<i>135</i>
<i>Figura 125 Tonalidades B y G#m.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 126 Resultados pregunta 74.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 127 Tonalidades D y Bm.....</i>	<i>136</i>

<i>Figura 128 Resultados pregunta 75.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 129 Tonalidades F y Dm.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 130 Resultados pregunta 76.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 131 Tonalidades Eb y Cm.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 132 Resultados pregunta 77.....</i>	<i>137</i>
<i>Figura 133 Tonalidades G y Em.....</i>	<i>138</i>
<i>Figura 134 Resultados pregunta 78.....</i>	<i>138</i>
<i>Figura 135 Tonalidades C y Am.....</i>	<i>138</i>
<i>Figura 136 Resultados pregunta 79.....</i>	<i>138</i>
<i>Figura 137 Tonalidades Gb y Ebm.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 138 Resultados pregunta 80.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 139 Tonalidades Cb y Abm.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 140 Resultados pregunta 81.....</i>	<i>139</i>
<i>Figura 141 Tonalidades F# y D#m.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 142 Resultados pregunta 82.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 143 Tonalidades Bb y Gm.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 144 Resultados pregunta 83.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 145 Tonalidades C# y A#m.....</i>	<i>141</i>
<i>Figura 146 Resultados pregunta 84.....</i>	<i>141</i>
<i>Figura 147 Tonalidades Db y Bbm.....</i>	<i>141</i>
<i>Figura 148 Resultados pregunta 85.....</i>	<i>141</i>

## **Introducción**

La Bandola Andina Colombiana ha sido objeto de estudio en diferentes espacios académicos e informales. Sí bien podemos considerar que a lo largo de su historia el instrumento ha ido evolucionando y se ha abierto camino en espacios académicos que permiten su estudio de manera más rigurosa, es un instrumento que requiere seguir realizando investigaciones en torno a su desarrollo y específicamente en este trabajo, en torno a su desarrollo en espacios pedagógicos como instrumento que hace parte de procesos de aprendizaje.

El presente proyecto consiste en realizar una propuesta de clasificación de los elementos prácticos interpretativos de la Bandola Andina Colombiana. El principal propósito de este trabajo es orientar a estudiantes, profesores, compositores y arreglistas que estén interesados en utilizar la Bandola dentro espacios de formación. Este, estará respaldado por la investigación y el criterio de los estudiantes que aspiran ser licenciados en música con énfasis en bandola y algunos egresados que ya ejercen como formadores del instrumento, de diferentes universidades.

La primera parte del trabajo, reflexiones y consideraciones para el diseño de grados de dificultad, busca establecer cuáles serán los elementos a tener en cuenta para proponer una clasificación. Luego de establecidos las consideraciones, en la segunda parte, elementos prácticos para la clasificación en grados de dificultad, se plantearán una serie de elementos prácticos interpretativos en sus respectivos grados, estos a partir de las consideraciones tomadas del título anterior.

En la última parte, clasificación en grados de dificultad de acuerdo a los resultados de la encuesta, se diseñará una encuesta con la selección de algunos ejercicios, obras, estudios, entre otros, que ponen en práctica los elementos del título anterior con diferentes preguntas a personas con cierto recorrido en el instrumento y que, además, se están o se han formado como docentes del instrumento, experiencias que les permiten entender cuáles son las realidades de un estudiante que se enfrenta al instrumento en diferentes momentos del

proceso de aprendizaje. Así, bajo sus criterios, se evaluará qué tan pertinentes son los elementos propuestas en ese trabajo.

Finalmente, con el desarrollo de estos tres capítulos y el resultado de la matriz, se darán las conclusiones que definirán sí realmente son viables o no, las categorías propuestas.

# 1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

## 1.1 Descripción del problema

En la actualidad colombiana, la música ha sido un objeto de estudio profesional pertinente para varias instituciones. Gracias a esto, las aperturas de diferentes espacios han permitido a las músicas tradicionales desarrollarse en contextos académicos. Debido a la evolución de las músicas tradicionales, los instrumentos típicos y autóctonos de Colombia han podido, también, ser objeto de estudio, entre ellos, la bandola andina colombiana.

La bandola es un instrumento de cuerda pulsada que nace en la zona andina de Colombia, procedente de cordófonos europeos que ayudaron a su desarrollo actual. En sus orígenes fue un instrumento empleado para tocar de manera tradicional las músicas típicas colombianas. Sin embargo, con el pasar de los años, empezó a tener cabida en los espacios académicos, como lo han tenido a lo largo de la historia los demás instrumentos, en su mayoría europeos en Colombia.

El maestro Fabián Forero Valderrama en su libro *Entre cuerdas y recuerdos* (2010), cuenta cómo, a lo largo de la historia, gracias a una serie de eventos, actividades y a un grupo de personas interesadas en el instrumento, la bandola pasó de ser un instrumento enseñado meramente por tradición oral a abrirse camino en espacios académicos. Refiriéndose al Trío Pierrot fundado en 1986 y conformado por los maestros: Fabián Forero en la bandola, Jesús Moreno en el tiple y Henry Colmenares en la guitarra, el autor (2010), a propósito de los acontecimientos que permitieron esta inclusión de la bandola en procesos más formales, escribe:

Se hace evidente la espontaneidad, pero también la filiación del trío por lo académico, que no era otra cosa que la continuación y el fortalecimiento del proyecto liderado por los grandes tríos y estudiantinas que, desde los años 60s, buscaban una institucionalización de las prácticas interpretativas de los instrumentos andino colombianos, y su reconocimiento en los círculos de estudios serios de la música. (pág. 74)



Desde su relato, uno de los primeros eventos que permitió poner a la bandola dentro de espacios académicos fue la *Primera semana de la Bandola*, realizada en 1986 y organizada por el maestro José Vicente Niño Santos “gestor e investigador de la música andina colombiana, miembro de la Fundación Emilio Sierra para la Cultura; artífice de la estructura orgánica del Festival Nacional de Intérpretes de la Rumba Criolla Emilio Sierra, bandolista y fundador de la Estudiantina Bochica” (OFB , 2020) y quien, por como lo describe Forero en su libro, era uno de los principales responsables de la actividad cultural en torno a las músicas de la región en ese momento. Según el maestro Fabián (2010):

Este evento, como parte de un conjunto de acontecimientos fue el iniciador de una época nueva de la historia de la bandola en Colombia. Algunos de sus participantes se convertirían, con el correr del tiempo y en pocos años, en actores fundamentales del desarrollo técnico, las tendencias interpretativas, el diseño de repertorios, y la búsqueda de la institucionalidad académica a través del ejercicio pedagógico y la gestión de espacios para su desarrollo. (pág. 36)

Sí bien la bandola ha sido objeto de estudio inicialmente de forma empírica y luego, también, desde espacios académicos, aún persisten dificultades para clasificar en grados de dificultad los elementos prácticos de interpretación del instrumento.

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

Existen dentro de los espacios de formación en el instrumento opciones de estudio formales e informales, entre ellos: pregrados de música con énfasis en bandola andina colombiana, técnicos, cursos, clases particulares y demás, pero falta claridad para establecer ciertos criterios que permitan tener una base sólida de los posibles elementos prácticos de

interpretación a tener en cuenta para una formación más estructurada y, de acuerdo a su proceso de aprendizaje, entender las capacidades técnicas del instrumentista al enfrentar una obra, particularmente al momento de escribir o arreglar para el instrumento. Es importante aclarar que, a pesar de las diferentes vertientes que existen en torno al instrumento, tanto en su interpretación, como en su escritura y su forma de enseñanza, el presente texto no las menciona debido a que no pretende referirse a sí, existe o no una o varias escuelas de la bandola, pero si se pretende profundizar en los elementos técnicos de interpretación del instrumento.

Sobre este apartado, el músico y compositor Fernando Mora Ángel (2015) en el *II Seminario Nacional sobre Músicas regionales: Enseñabilidad de la bandola, el tiple y la guitarra* realizado en Medellín-Colombia en septiembre del 2014 y codificado en el libro *Toques y retoques. Reflexiones sobre la Enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia* expone:

En la cotidianidad de las escuelas, facultades y conservatorios se dice que no existen suficientes discursos, descripciones, repertorios, métodos ni tratados acerca de la técnica, que permitan enfrentar la formación instrumental en la bandola, el tiple y la guitarra en el contexto de la música andina. En otras palabras, que la técnica instrumental no ha construido aún si propia Enseñabilidad. En algunos casos entre argumento sustenta la “prudencia” de no abordar la creación de programas de formación profesional en estas áreas, o “esperar” a que algún día otros académicos se ocupen de la penosa tarea de construir los materiales didácticos necesarios; en otros casos, la carencia de estos materiales se torna en la disculpa para una formación débil en la que los problemas básicos de la técnica no se abordan y los discípulos exhiben permanentes dificultades que les impiden consolidar propuestas interpretativas suficientemente sólidas y coherentes. (pág. 168)

A lo largo de la década de los noventa y en lo que va del siglo XXI, varias instituciones y estudiosos se han dado a la tarea de organizar y presentar diferentes propuestas pedagógicas en torno al instrumento, encasillando en ciertos niveles y categorías los instrumentos típicos, específicamente los del formato de estudiantina: bandola, tiple y guitarra. Refiriéndose a una de estas propuestas, el psicólogo y pedagogo musical Eliecer

Arenas (2010) escribe: “Este esfuerzo y el de otras instituciones, ha permitido que una generación de músicos, que oteando en diferentes frentes venga orientando sus esfuerzos hacia la creación de una pedagogía centrada en las necesidades de nuestras prácticas musicales” (pág. 13).

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de las instituciones y los estudiosos del instrumento, son pocos los trabajos documentados que existen que vayan en caminado a clasificar los procesos de aprendizaje en torno a la bandola, bien lo visibiliza Arenas (2010) cuando dice “Están escasos los documentos técnicos que existen acerca de la ejecución de la bandola que suelen limitarse a prescribir ejercicios para la práctica del instrumento sin mayor coherencia pedagógica(...)” (pág. 17). Como consecuencia de la notoria falta de material, quienes están interesados en documentarse para la creación, realización de arreglos y adaptación de repertorios o, para generar un desarrollo adecuado de los procesos, no tiene un punto de partida claro para hacerlo.

Si bien muchos se han encargado de escribir para formatos en los que se encuentra la bandola andina colombiana, hay poca claridad sobre la definición de criterios técnico-prácticos que indiquen la posibilidad de interpretar un repertorio. Son pocos los repertorios pensados pedagógicamente, es decir, que tengan en cuenta las posibilidades del instrumentista de acuerdo a su proceso, su desarrollo o la aplicación de técnicas y conceptos teóricos definidos. Al no tener en cuenta una línea de desarrollo teórico-práctico se pierde, en ocasiones, el interés por el aprendizaje de la bandola o se dificulta el proceso, generando frustración y demás.

Como se ha mencionado anteriormente, existen en la actualidad pregrados en música con énfasis en bandola. Sin embargo, fue hasta hace relativamente poco que se le abrió espacio a la bandola de forma profesional. Forero (2010) cuenta que en su caso, tras cursar todas las materias teóricas del programa de música de la Universidad Javeriana entre 1989 y 1992, no pudo concluir sus estudios, pues como dice “en Colombia no se enseñaba la bandola en nivel universitario” (pág. 75).

Forero, en su relato, explica que fue hasta finales de la decana de los 90 que se pudo concretar la existencia de un pregrado en música que permitiera hacer énfasis en el

instrumento. Ahora bien, además de la experiencia académica de apenas veinte años, las instituciones en las que se puede estudiar el instrumento son pocas y según Forero están focalizadas solamente en algunas ciudades. Es por esto que, el proceso inicial de aprendizaje y estudio del instrumento se da mayoritariamente de manera informal, aún de manera oral o en espacios donde no siempre hay un profesional en el instrumento. Es, generalmente, en las escuelas de música municipales donde se prioriza el aprendizaje y la inclusión de la bandola en diferentes formatos.

Dentro de estos espacios, es poco común encontrar formadores especializados en bandola y en cada uno de los instrumentos que hacen parte de los formatos típicos andinos. Por lo general, quienes dirigen el espacio de formación de estudiantina, orquesta típica, grupo de cámara, tuna, entre otros formatos donde se pueda encontrar la bandola, se enfrentan a crear y dirigir los procesos de formación de todos los instrumentos que hagan parte de dichas agrupaciones, son pocas las escuelas que priorizan contratar un formador para cada instrumento. Así, el aprendizaje se da inicialmente para que el instrumentista sea capaz de tocar en el formato del que hace parte, dejando de lado el estudio teórico-práctico específico en el instrumento. Menciona Forero (2010) “veo entre los niños y jóvenes, unos niveles muy bajos de apropiación de la técnica. En general, la gente toca como puede. Así funciona la selección natural en música. Finalmente, hay que tocar.” (pág. 144). Sí bien Forero lo resalta hace más de diez años, y el desarrollo del instrumento ha venido creciendo, es notoria la falta de profesionales del instrumento en los espacios de formación iniciales.

Un ejemplo claro de esta problemática son las escuelas de formación de la sábana norte de Bogotá, dentro de la cual se encuentran 11 municipios: Cajicá, Chía, Cogua, Cota, Gachancipá, Nemocón, Sopó, Tabio, Tenjo, Tocancipá y Zipaquirá. De estos municipios solamente 5 cuentan actualmente con profesor de bandola, y dentro de ellos, 2 cuentan con futuros profesionales del instrumento, pues los formadores se encuentran todavía en su programa de Pregrado.

En la búsqueda de una profunda y depurada formación en sus instrumentos, los músicos, directores e intérpretes de bandolas (...) han labrado una manera particular de enseñanza. Horas de estudio, largas sesiones de trabajo y ensayo. Se concentran en el montaje de un repertorio solista, en el ensamble de duetos, tríos y cuartetos, en

la empresa de conformar una estudiantina, y hasta una orquesta, todos con la necesidad de impartir su saber entre integrantes y aprendices, muchas veces sin el apoyo de materiales adecuados al instrumento que les permitan resolver algún problema técnico. Esta falta de materiales y la frecuente ausencia de obras han hecho que estos personajes asuman el rol de formadores desde la construcción de sus propios aciertos y desvaríos. Asimismo, ya en ambientes institucionales, se ven en la necesidad de trasladar toda su experiencia a un currículo, en una apuesta por convertir su sabiduría en un discurso enseñable. (Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales, 2015, pág. 6)

Con todo esto, se evidencia que, existe poco material documentado y organizado que permita establecer los elementos de formación prácticos que permitan establecer categorías de elementos posibles para un instrumentista de acuerdo a su nivel de formación. Esta investigación busca clasificar los referentes documentales y las experiencias formativas de intérpretes y docentes. Abriendo un espacio a futuras investigaciones que busquen formalizar los niveles de ejecución de la bandola andina colombiana.

## **1.2 Antecedentes**

La bandola andina colombiana tiene una tradición de más de 150 años que está representada en productos culturales y formativos que, con el pasar de los años, se han ido adaptando a las necesidades y comodidades de los instrumentistas. A pesar de su tradición, es un instrumento que, a comparación de otros, tiene una historia corta. Existen, pocas referencias históricas documentadas del instrumento.

Dentro de las referencias históricas existentes, el bandolista Manuel Bernal Martínez, en su monografía para obtener el título de Licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional, escribe el trabajo titulado *Cuerdas más, cuerdas menos, una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana* (2003) en dónde desde su investigación recoge tres puntos esenciales de la historia del instrumento.

- La historia de los instrumentos de pulsación relacionados con la bandola andina colombiana ya sea en los aspectos denominativos o morfológicos.

- La historia de la bandola andina colombiana como instrumento definido y caracterizado.

- Los elementos técnicos relacionados con la morfología, el diseño y la construcción de este tipo de instrumentos (Bernal, Cuerdas más, cuerda menos. Una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana, 2003, pág. 16)

El trabajo realizado por el bandolista establece dos componentes de investigación. Uno al que titula *Componente histórico*, en el que busca aclarar y corregir confusiones acerca de la historia de la bandola andina colombiana y, recopilar, ordenar y relacionar la información referente al instrumento hasta el Siglo XIX y actualizarla para el Siglo XXI. El segundo, lo titula *Componente constructivo*, donde busca socializar el proceso de búsqueda, diseño y construcción que dio lugar al modelo actual de la bandola.

Por otro lado, el bandolista Jhon Edison Montenegro Herrera, en su trabajo de grado para obtener el título Magíster en Música de la Pontificia Universidad Javeriana, escribe *Bandola, tiple y guitarra en movimiento: ocho obras originales para trío andino colombiano* (2016) en donde radica la selección e interpretación de ocho obras enmarcadas en distintos géneros musicales colombianos de lenguaje académico.

Se centra en la producción de música original y les brindará a los estudiantes, docentes e interesados en el formato de bandola, tiple y guitarra la posibilidad de acceder a un repertorio que aportará a los procesos artísticos y de formación, ofreciendo otras perspectivas sonoras que enriquecerán la experiencia de interpretar estos instrumentos en conjunto. (Montenegro, 2016, pág. 14)

Montenegro, en su trabajo, hace un recorrido histórico del trío andino colombiano, del que hace parte la bandola, marcando su historia por el paso de este formato musical. Adicional a ello, ofrece un repertorio analizado que aporta a los procesos de formación teórico – práctica en la bandola.

Otro de los trabajos referentes es *Bandolarium “4 obras para bandola sola”* (2013), monografía presentada para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional realizada por Juan Sebastián Vera Varela. Este trabajo tiene por

objetivo “la composición de obras para bandola sola, utilizando técnicas extendidas y complementarias, para lo cual la sistematización de las técnicas tradicionales de ejecución y la posterior investigación en técnicas extendidas y complementarias, serán puntos fundamentales para este trabajo.” (Vera, 2013, pág. 18).

Los primeros tres capítulos del trabajo, están dedicados a los distintos procesos históricos que dieron lugar a los instrumentos de cuerda pulsada ejecutados con plectro, entre ellos, la Bandola Andina Colombiana. Además de, los procesos de transformación que sufrió el instrumento en aspectos culturales y morfológicos. También, realiza una reseña de la familia de las Bandolas Andinas Colombianas, donde hace una sistematización de cada una de ella: Soprano, contralto, tenor y contrabajo.

En los capítulos cuatro y cinco, Vera, se centra en las técnicas de ejecución de la Bandola Andina Colombiana. Da espacio a las técnicas tradicionales de ejecución y a las técnicas extendidas y complementarias que se utiliza en la Bandola, las cuales son el motivo de investigación del trabajo. Además de, una propuesta pedagógica para la enseñanza de las técnicas extendidas y complementarias.

Uno de los trabajos diseñados específicamente para el aprendizaje de la Bandola Andina Colombiana es *La bandola de juguete: acercamiento a niños(as) de 5 a 7 años a un cordófono de plectro con características similares a la bandola andina colombiana* (2018) realizado, a modo de trabajo de grado, por Ronald Alonso Marín como requisito para obtener el título de Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. En el escrito, el autor busca “Desarrollar una herramienta didáctica que permita fortalecer un proceso de iniciación del aprendizaje de la bandola desde los 5 a los 7 años.” (Marín, 2018, pág. 17). En general, Marín diseña un prototipo de bandola a la que llama la bandola de juguete, con el fin de dar solución a las principales necesidades ergonómicas y morfológicas la población.

A lo largo del trabajo, el autor, hace una reseña histórica del instrumento acercándolo al guitarrillo y al tiplillo, instrumentos diseñados para el aprendizaje de la guitarra y el tiple, respectivamente, en las primeras edades. Y, con base en su investigación, propone una serie de ejercicios para la enseñanza de la bandola de juguete.

Por otro lado, están los tres libros presentados por uno de los instrumentistas insignes de la bandola, Fabián Forero. Por un lado, está: *Entre cuerdas y recuerdos, mi vida en la bandola*, libro publicado en 2010 en el que el maestro Fabián inicia haciendo un recorrido histórico de su paso por la vida junto al instrumento, contando todas las dificultades y beneficios que le trajo centrar su vida en torno a la bandola. Además de, contextualizar al lector de todo lo que tuvo que pasar para que la bandola pasara de ser un instrumento enseñado por tradición oral y que no tenía cabida en los espacios académicos a ser hoy un instrumento que se puede estudiar de forma profesional. “Académicamente, la bandola está en absoluta igualdad de condiciones que los instrumentos sinfónicos. A veces no se opta por ella porque no se conoce realmente sus posibilidades de estudios y de posterior desarrollo profesional.” (Forero F. , 2010, pág. 46). Luego de su relato, Forero desarrolla su propuesta técnica y de ejecución de la bandola que plantea desde dos categorías de producción de sonido: Calidad y volumen.

Además del ya mencionado, Forero presentó dos propuestas pedagógicas más en torno a la bandola. *12 estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana* (2003) es un libro que presenta un material pedagógico con doce estudios de alta exigencia técnica. Fernando León Rengifo (2003), músico relevante para la historia de la música en Colombia y específicamente de la bandola, en el prólogo del libro expresa:

El maestro Fabián Forero nos presenta un interesante trabajo con estudios técnicos para bandola, quizá el aporte más serio que hasta hoy se haya realizado para este instrumento representativo de la organología de la zona andina colombiana. En ellos el maestro Forero explora todas las posibilidades del instrumento, polifonía, dobles cuerdas, trémolos en un orden y en dos órdenes simultáneos de cuerda, armónicos naturales y artificiales, extensiones para la mano izquierda y acordes de tres, cuatro y más sonidos. El material concienzudamente trabajado, amplía y enriquece el potencial solístico del instrumento y aporta innumerables posibilidades tímbricas y técnicas para su ejecución, que en general se ha limitado al discurso melódico en la mayoría de los formatos tradicionales. El texto del maestro Forero, es pues un valioso material que sin duda aporta significativamente al desarrollo del estudio académico de la bandola en las instituciones de formación musical. (León, 2003, pág. 11).



Y, el último de los tres libros, *Arte y ejecución en la bandola andina colombiana. 10 estudios – caprichos* (2007), es una propuesta pedagógica que busca “aportar un material de estudio pero también de repertorio de concierto, que ayude a sistematizar un poco más el estudio de la Bandola Andina Colombiana” (Forero F. , 2007, pág. 13).

Dentro de los antecedentes, además de trabajos monográficos o de grado e investigaciones en torno a la bandola, existen también los trabajos realizados en torno al diálogo sobre el instrumento, es el caso del *I Seminario nacional sobre grafías para cordófonos colombianos: Tiple y Bandola* realizado en la ciudad de Medellín en el año 2012 promovido por el Grupo de investigación Valores Musicales Regionales, adscrito a la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y, codificado en el libro *Tiple Bandola. discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*.

En este seminario se encontraron una selección de maestros que han aportado históricamente al desarrollo de los instrumentos Tiple y bandola, para generar espacios de diálogo y discusión en torno a las grafías de estos dos instrumentos. Su objetivo general fue: “Contribuir a la definición y consolidación de criterios y convenciones para la escritura de los cordófonos colombianos: tiple y bandola, de manera participativa, como eje para la apropiación y el desarrollo de sus diversas expresiones y lenguajes” (Grupo de investigaciones Valores Musicales Regionales, 2012, pág. 4). Es así que, en el libro se encuentra el recopilado de 11 ponencias que hablan de la postura y propuesta de cada ponente, quienes pretenden contribuir con la consolidación de las grafías para estos dos cordófonos basados en sus experiencias personales y sus investigaciones.

También, dentro de estos espacios de diálogo se encuentra el *II Seminario Nacional sobre Músicas Regionales: Enseñabilidad de las técnicas para bandola, tiple y guitarra*, encuentro que se realizó en la ciudad de Medellín en el año 2014 promovido igualmente por el Grupo de investigación Valores Musicales regionales y codificado en el libro *Toques y retoques. Reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia* en donde se encuentran las memorias del encuentro y un compilado de las experiencias desarrolladas en su labor cotidiana por los ponentes, talleristas y concertistas, quienes son instrumentistas, compositores o arreglistas con una alta experiencia en la música andina, dejando cada uno un pequeño resumen de su estudio en torno a los instrumentos tiple,

bandola y guitarra andina colombiana que aportan desde su experiencia al desarrollo de su enseñabilidad.

Para finalizar, dentro de las convocatorias de estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia, en la categoría Publicación de materiales pedagógicos o musicales para procesos de formación de editorial, se encuentra el trabajo realizado por el Licenciado en Educación Básica con énfasis en Educación Artística y Cultural, Carlos Mario Vásquez Rojas, *Entre cuerdas* (2017).

Entre Cuerdas, es un trabajo compuesto por seis cartillas; Tres para alumnos y tres para profesores, en las que se aborda la práctica instrumental y la fundamentación teórica musical en la bandola, el tiple y la guitarra como instrumentos base en la conformación de diferentes formatos y agrupaciones musicales colombianas.

Dentro de este trabajo, se encuentra *Entre cuerdas de bandola cartilla 1* (2017), propuesta metodológica fundamentada en “la implementación paso a paso de elementos teóricos musicales, así como técnicos y prácticos de la interpretación de la bandola.” (Rojas, 2017, pág. 6). En general, en esta cartilla, se encuentran una serie de ejercicios teórico-prácticos, para el aprendizaje de la bandola. Estos ejercicios se encuentran sistematizados por lecciones, cada lección, con un fin específico.

### **1.3 Justificación**

En la actualidad, la música es parte de un proceso socio-cultural importante para el ser humano, como medio de comunicación no verbal, permite a los individuos comunicarse de manera amplia. Ahora bien, los procesos de aprendizaje musical, favorecen el desarrollo integral del ser humano, pues permiten una formación emocional, cultural e intelectual. La música, como manifestación cultural e histórica, contribuye al afianzamiento de una postura abierta, reflexiva y crítica del ser humano.

La bandola, por su parte, tiene un papel importante en los espacios culturales colombianos, pues rescata sus tradiciones. Desde hace dos siglos, en la historia de la música de la zona central del país, la bandola ha evolucionado como un instrumento procedente de cordófonos europeos, lo que le ha permitido hacer parte de formatos típicos como las

estudiantinas, grupos de cámara, tríos, cuartetos típicos y demás. Es importante rescatar las músicas tradicionales colombianas y para ello, la bandola y su repertorio.

La Bandola es un instrumento que ha tenido acogida en los espacios académicos musicales. En la actualidad, en Colombia, existen pregrados en Música y Licenciaturas en Música con énfasis en Bandola Andina Colombiana, que serán mencionado en el título 2.2 de este texto. También existe, dentro de la educación formal, el Técnico en música con énfasis en Bandola Andina dictado por la Escuela de Música de Tocancipá (EFAT) entre otros espacios en los que se encuentra al instrumento dentro de estructuras académicas formales e informales.

Estos espacios en dónde se encuentra el estudio del instrumento dentro de la educación formal, permiten evidenciar que con el pasar de los años y de acuerdo a su evolución, actualmente, existen procesos de aprendizajes con una serie de lineamientos diseñados por las instituciones de educación. Razón por la cual, resulta válido hacer una sistematización del aprendizaje del instrumento desde un nivel inicial, donde se evidencien los elementos de formación prácticos.

Si bien la falta de sistematización de conocimiento sobre la técnica instrumental y la ausencia de suficientes métodos y repertorios son realidades innegables en nuestro contexto, la necesidad de abordar los problemas básicos de la mecánica instrumental y de explorar, de manera sistemática, sus posibilidades técnicas, también está allí y debe ser asumida para garantizar la calidad de los procesos formativos” (Ángel, 2015, pág. 168)

Aunque la Bandola Andina Colombiana ha sido objeto de estudio por muchos años, en la actualidad, dentro de los procesos de formación de los bandolistas se evidencia la necesidad de sistematizar los elementos formativos, prácticos y teóricos indispensables para su ejecución.

Creo, también, que es importantísimo establecer un diálogo contenido y ordenado que nos permita pensar los programas y retroalimentar la experiencia docente. De esto nunca se ha hablado y viene siendo hora de darle una revisión a las metodologías de

enseñanza, a los contenidos programáticos, y a los criterios de selección de repertorios, correspondientes a los diferentes niveles del proceso académico. (Forero F. , 2010, pág. 144).

Para ello es necesario realizar una investigación que recopile las experiencias formativas de diferentes bandolistas, donde se analice la historia del instrumento, para así ubicarlo dentro su contexto, propio de la tradición colombiana. Luego, clasificar por niveles los elementos de formación, para así permitirle al ejecutante y al docente tener una guía clara de cómo abordar el aprendizaje la bandola. Además, con el fin de darle una idea clara de cuáles son los elementos musicales que tiene un instrumentista a su alcance según su capacidad instrumental a los arreglistas y compositores que tengan como objetivo escribir para bandolistas.

El ejercicio de sistematización, decodificación, recodificación y construcción de la enseñabilidad para las técnicas instrumentales de la bandola, el tiple y la guitarra andina colombiana concita la atención de todos los que heredamos la tradición de las prácticas y exige una atención urgente dado que los actores originales de esas tradiciones se hacen viejos y las exigencias de la institucionalidad invitan a no seguir esquivando este importante componente de la formación. (Ángel, 2015, pág. 169)

#### **1.4 Pregunta de investigación**

¿Cuáles son los referentes documentales y las experiencias formativas realizadas por los estudiantes y egresados de pregrados con énfasis en bandola que sirvan de base para contribuir a la clasificación por grados de dificultad de los elementos prácticos interpretativos de la bandola andina colombiana?

#### **1.5 Objetivos**

##### **1.5.1 Objetivo general**

Proponer una clasificación por grados de dificultad de los elementos prácticos interpretativos de la bandola andina colombiana a partir de la revisión documental y la recopilación de información de estudiantes y egresados de pregrado con énfasis en bandola.

### **1.5.2 Objetivos específicos**

1. Realizar una revisión de los documentos que han establecido elementos prácticos de interpretación de la bandola andina colombiana.
2. Establecer las reflexiones y consideraciones para la clasificación por grados de dificultad.
3. Proponer un diseño de clasificación de elementos prácticos de interpretación de la Bandola Andina Colombiana.

## **2. MARCO REFERENCIAL**

Las investigaciones teóricas dirigidas a la Bandola Andina Colombiana, con el paso de los años, han ido en incremento, esto gracias a que el instrumento ha empezado a tener una acogida en el espacio académico y, asimismo, de investigación. Este marco referencial no pretende realizar una documentación histórica del instrumento pues, de este tema, ya existen varias investigaciones. Sin embargo, con el ánimo de contextualizar al lector y situar a la bandola dentro de un contexto, se realizará una reseña histórica.

Por otro lado, se describirán algunos de los lugares de formación musical que cuentan con programas de bandola con el fin de situar a la bandola dentro de un contexto académico y de exponer algunas de las experiencias pedagógicas en las que se ha visto, como objeto de estudio, la bandola.

Por último y con el fin de fundamentar la importancia del tema central del trabajo, se expondrá el tema: Enseñabilidad en la bandola, donde se encontrarán algunas de las formas de enseñanza del instrumento y su necesidad de iniciar procesos de clasificación en grados de dificultad. Este marco es la selección y recopilación de consideraciones teóricas y conceptuales que le dan fundamento al trabajo.

### **2.1 Bandola Andina Colombiana**

La Bandola Andina Colombiana es un instrumento típico de la región andina que está clasificado dentro del grupo de instrumentos denominado cordófonos.

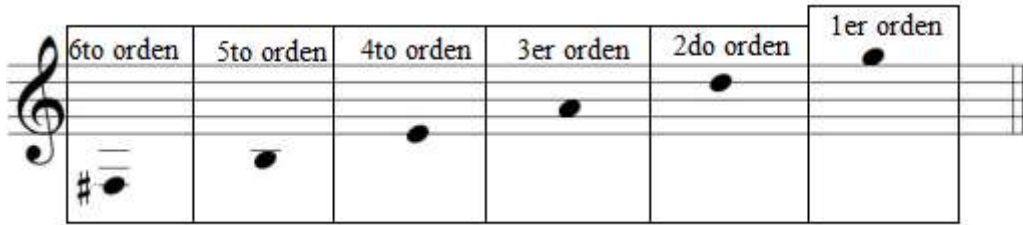
Los cordófonos son instrumentos musicales en los cuales el sonido se produce por la vibración de una o varias cuerdas tendidas perteneciente o añadidas al cuerpo del instrumento, pueden tener forma de laúdes, de cítaras o de arcos simples. Según su interpretación pueden ser de pulsación manual o con plectro, de fricción con arco, de cuerdas percutidas. (Universidad de Ibagué, s.f.)

Entre sus características, están que es un instrumento pulsado con plectro, de naturaleza acústico y principalmente melódico. Junto con la música que se interpreta con él, tiene una tradición de más de 50 años que ha representado el desarrollo de productos culturales y formativos que le han permitido desarrollarse en diversos aspectos. Su nombre, Bandola Andina Colombiana, hace referencia la región geográfica donde se desarrolló, la región andina, compuesta por 13 departamentos de Colombia.

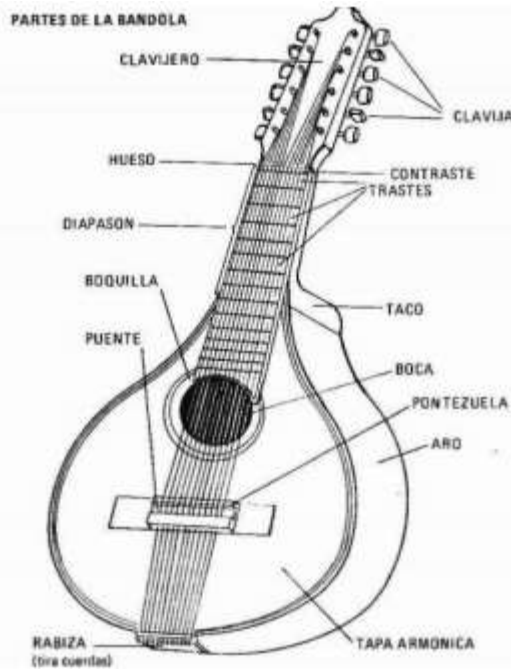
Es un instrumento producto de la transculturación y en desarrollo, que organológicamente proviene de la familia instrumental de la guitarra y cuya denominación viene de una antigua raíz pérsico-arábiga (pandur) que llega a través de diversos instrumentos norteafricanos y europeos para designar una gran variedad de instrumentos de registro medio y agudo con funciones melódica. (Bernal, 2003, pág. 34)

Familiar de los cordófonos europeos, es un instrumento que ha evolucionado con todo un desarrollo cultural, morfológico, teórico y académico. Actualmente, la bandola cuenta con 12 cuerdas divididas en 6 órdenes de 2 cuerdas que se afinan en 440Hz en tonalidad de C con carácter simétrico, pues la distancia entre sus órdenes está constituida por el intervalo de cuarta justa. Además, es un instrumento que cuenta con mástil trasteado y que no es transpositor, por lo que su escritura dentro del pentagrama en clave de Sol es a la altura real. Su rango sonoro va desde el F#3 hasta el A6, y es utilizado casi en su mayoría.

*Ilustración 1 Afinación de la bandola*



*Ilustración 2 Partes de la Bandola*



Fuente: Manuel Bernal (2005)

### **2.1.1 Reseña histórica de la Bandola.**

La información de esta reseña histórica, es la recopilación de las investigaciones realizadas por los maestros Fabián Forero y Manuel Bernal. La bandola es un instrumento de descendencia europea y asiática, particularmente española. Con la llegada de los españoles a América, sus tradiciones culturales fueron entrando al continente y junto con ellas sus instrumentos, cada uno de ellos con su historia en particular y de importante trascender en la bandola. Es así que entre los siglos XVI y XVII aparecen en América las primeras vihuelas, usadas con formalidad en espacios religiosos y, dentro de espacios de esparcimiento, para el

ocio. Citado por Bernal (2003), Harry Davidson en su Diccionario folclórico de Colombia; Música, instrumentos y Danzas (1970), menciona que Don Pedro María Ibáñez dice “las monótonas y primitivas armonías chibchas... (fueron reemplazadas por) vihuelas, bandurrias y guitarras importadas de España.... (que tañían los) descendientes de españoles” (pág. 9).

Luego, en el siglo XIX, algunos testimonios que se encuentran en la producción de Davidson (1970), hacen referencia a que la gente del pueblo, llamada para ese entonces “Gentuza” por su nivel socioeconómico, disfrutaba de sus fiestas y actividades ociosas interpretando guabinas, currulaos, entre otros, con cedros o bandurrias. En esta misma investigación se habla de un cobro por derechos de importación de “Bandolas o Bandurrias” donde al parecer no se aclara si son dos instrumentos o dos formas de mencionar un mismo instrumento.

Las referencias a la bandola son curiosas y variadas: el 10 de julio de 1842, refiriéndose al año de 1820, el periódico Al Día menciona “una bandolita encordada con alambre punteando un vals” (Davidson, 1970, pág. 10). En una carta personal de 1874, don Rufino José Cuervo afirma que “la bandola bogotana es la bandurria de Madrid” (Davidson, 1970, pág. 10). En 1876 José Viteri dice que los antiguos “usaban ... (la bandola) con el nombre de bandurria” (Davidson, 1970, pág. 10). Solamente un autor, José Caicedo y Rojas en 1849, menciona a la bandola con una caja formada por la concha de un armadillo o tortuga.; años más tarde (1866) en una reproducción y ampliación de su escrito inicial afirma que “... hasta hoy, el uso de la bandola se ha generalizado mucho en los Estados del interior, entre todas las clases de la sociedad”, con respecto al repertorio y construcción dice “Este pequeño instrumento se ha civilizado no solo en la forma sino en el empleo que de él se hace: tandas enteras de vales alemanes, polkas, mazurcas y demás aires al orden del día se puntean en la bandola, acompañada de un tiple o guitarra, y no es raro que se haga uso de él para bailar, aún en los salones de la buena sociedad” (Davidson, 1970, págs. 10-12). (Bernal, 2003, pág. 62)

Con el pasar de los años y diferentes confusiones, particularmente entre el tiple y la bandola que al parecer eran confundidos en los registros documentados de la época, llegó Pedro Morales Pino a la historia de la bandola.



Casi todos los escritos sobre los instrumentos y la música nacional atribuyen a Pedro Morales Pino (1863-1926) el desarrollo de la bandola, al agregarle un sexto orden grave conservando la relación de afinación por cuartas justas. Incluso en el Diccionario Biográfico y Genealógico del antiguo Departamento del Cauca publicado en 1926 llegó a afirmarse que: "... creó un nuevo instrumento, la lira colombiana, con más cuerdas y variación de forma" (En DAVIDSON, 1970: 17). En Antioquia, donde aún hoy día se le llama lira a la bandola, el señor Luis Latorre publicó en 1934 su Historia e historias de Medellín, en donde dice que "se tocaba por aquellos tiempos el instrumento llamado bandola, que tenía, en pequeño, la forma de las guitarras. Posteriormente, con la venida de Morales Pino y su banda en 1899, cambió la vieja forma por otra semejante a la de las bandurrias españolas, y también -quién sabe por qué-, se cambió el viejo nombre de bandola por el de lira" (En DAVIDSON, 1970: 17). (Bernal, 2003, pág. 73)

Bernal (2003), comenta que el 30 de noviembre de 1898, según José I. Pinilla, fue estrenada la bandola colombiana, construida por Jorge E. Montoya con diseño de Pedro Morales Pino. Hasta cuando Morales Pino llegó a la historia del instrumento, este era de solamente 5 órdenes, pero algunos investigadores afirman que fue él, quien unió esta primera bandola junto con la bandurria española moderna, generando la Bandola Colombiana del momento. Un instrumento que tuvo un cambio principalmente morfológico.

Durante el Siglo XX todavía existen algunas confusiones entre la bandola y la bandurria, siendo su forma quien finalmente las diferencia. En un método publicado por Eugenio D'Alemán de 1909, citado por Manuel Bernal (2003) aparecen especificaciones sobre "la cantidad y calidad de las cuerdas: primas y segundas (en número de tres) son de acero, terceras (2 o 3) en cobre o entorchaditos finos, cuartas y quintas (2) entorchados y sextas (2, si existen) también entorchados" (pág. 79). Al parecer, en la época, la bandola propuesta por Morales Pino, no tuvo una acogida muy importante.

Luego, dentro del mismo siglo XX, la bandola sufre importantes cambios, principalmente morfológicos, de afinación y de uso de la técnica de interpretación. Estos con las propuestas de varios instrumentistas y constructores del instrumento. Finalmente, con la

llegada de Luis Fernando León y su padre, Álvaro León Cruz, la bandola sufrió sus últimos cambios.

Desde sus inicios, el instrumento, tenía 16 cuerdas divididas en 6 órdenes, con 3 cuerdas en los primeros 4 órdenes y 2 cuerdas en los últimos 2 órdenes. Inicialmente, su afinación estaba en Bb. Sin embargo, con el estudio juicioso de instrumentistas, luthieres, músicos, entre otros, interesados en el instrumento, su desarrollo la llevó a su actual morfología y características. Fue gracias a investigadores y estudiosos del instrumento como Manuel Bernal, Alberto Paredes, Carlos Riveros, José Vicente Niño, llega la bandola como la conocemos en la actualidad. Es importante tener en cuenta que se adelantaron también investigaciones acerca de la familia de las bandolas conformada por: Bandola Piccolo, Bandola Soprano, Bandola Contralto o alto, Bandola barítono o bajo y Bandola Contrabajo, con algunos ejemplares de cada una de ellas. De estas, es la bandola Soprano, la conocida como Bandola Andina Colombiana.

### **2.1.2 Referentes históricos de la bandola dentro de espacios de formación.**

Sí bien una referencia histórica de la Bandola permite contextualizarla, son también los músicos insignes del instrumento los que han dado paso a que este tenga una historia, un recorrido y una trascendencia en Colombia. Es por esto que, esta parte se realiza con la intención de hacer referencia a estos personajes que le dan importancia histórica al instrumento.

- Pedro Morales Pino (1863-1926)

Nació en Cartago-Valle del Cauca, el 22 de febrero de 1863. Hijo de José Morales y Bárbara Pino. Estuvo en Bogotá por primera vez en 1877, donde estudió en la Academia Nacional de Música. Junto con sus avances en sus estudios, se interesó en instrumentos no académicos en el momento, el tiple y la bandola.

Importante precursor del instrumento, particularmente en su morfología y desarrollo, pues es gracias a él que la bandola cuenta con 6 órdenes y no 5 como la tenía antes de que decidiera transformarla. En 1897, creó la agrupación Lira Colombiana, estudiantina, en la que era director y bandola 1. Dicha agrupación fue integrada por varios músicos, entre ellos

Carlos Escamilla, José Vicente Martínez, Julio Valencia, entre otros. Además, fue una de las pocas agrupaciones musicales del momento que pudieron salir de Colombia con intereses culturales y artísticas. En Guatemala, Morales Pino contrajo matrimonio con la Pianista Francisca Llerena. Durante la gira, a pesar de tener varios éxitos, la agrupación se liquidó en 1908.

Su aporte musical es uno de los más importantes de la historia de la música tradicional colombiana, fue uno de los primeros en transformar la tradición oral a escrita con sus propuestas de método para bandola. Además de, establecer diferentes estructuras para cada ritmo tradicional. Fue uno de los músicos que mayor acogida tuvo y uno de los pocos que logró en su época, con la falta de medios de comunicación, expandir las músicas del momento. De él, quedaron para la historia un sinnúmero de conocimientos transmitidos de forma oral a sus discípulos: Emilio Murillo, Carlos Escamilla, Luis A. Calvo, Fulgencio García y los Romero.

Morales Pino tiene una producción musical con un centenar de composiciones, esencialmente instrumentales, que comenzó aproximadamente en 1890, entre sus producciones se encuentran: Valses, danzas, bambucos, intermezzos, pasillo, entre otros. De sus obras insignes se destacan los pasillos: Joyeles y Reflejos, los bambucos: El Fusagasugueño y cuatro preguntas, los valeses: Mar y Cielo y Los Lunares. En cuanto a sus obras para orquesta se destacan: La Fantasía y la suite Patria.

Después de vivir en Guatemala, junto a su esposa, Morales Pino regresó a Bogotá hacia 1912, allí fundó la segunda versión de Lira Colombiana, esta vez con Luis A. Calvo, Ignacio Afanador, Luis María Pinto, Carlos Escamilla, entre otros. Tras la muerte de su esposa en 1916, regresó a Guatemala. Allí duró solamente un año, regresando a Bogotá en 1917, lugar donde realizó algunos conciertos y finalmente la gira por Suramérica. Luego de dificultades económicas y de salud, el maestro Morales se dedicó a realizar un par de ilustraciones, y con un par de acontecimientos junto a sus hijos murió el 4 de marzo de 1926.

- Diego Estrada Montoya (1936-2011)

Músico y bandolista vallecaucano, nació en Buga en 1936. Inició sus estudios musicales desde muy joven de la mano de músicos como Efraín Orozco y Miguel Barbosa. Desde sus inicios su instrumento principal fue la bandola, con la que hizo parte de diferentes agrupaciones, entre ellas estudiantinas y orquestas, gracias a su destreza con el instrumento le fue fácil abrirse camino entre importantes músicos del momento, entre ellos el guitarrista y compositor Álvaro Romero, quien lo invitó a ser parte del trío Molares Pino, junto a Peregrino Galindo en el tiple en 1961. Uno de los tríos más referentes del formato y de la música andina, con producciones que difundieron esta música a nivel nacional e internacional, siendo además una de las agrupaciones que incentivó a los nuevos instrumentistas a acercarse a los instrumentos y músicas tradicionales.

Una de las principales razones por las que Estrada destacó como bandolista fue su marcada manera de ejecutar la interpretación del instrumento, siguiendo un estilo meramente melódico impregnado por virtuosismo. Además de su ejecución particular, Estrada realizó algunos cambios en el aspecto morfológico del instrumento.

Fue así que, en 1961, redujo la longitud del diapasón y del mástil, permitiendo la afinación del instrumento a la tonalidad de Do, hasta entonces utilizada en Si bemol. Esta es una de las razones por las que sus magistrales ejecuciones en la bandola eran de un color sonoro nunca escuchado. (Marín, 2018, pág. 34)

Luego de la muerte de Álvaro Romero y con ella la división del Trío Morales Pino, Estrada, creó el trío Espíritu Colombiano junto a Oscar Rodríguez en el tiple y a Carlos Torres en la guitarra. Con esta agrupación realizó 3 producciones discográficas.

Dentro de sus acciones pedagógicas, el maestro Estrada hizo parte del Instituto cultural popular de Cali, donde se dedicó a la cátedra de Bandola y Tiple y a la dirección de la estudiantina del instituto. Además de su publicación del Método para el aprendizaje de la bandola en 1989, obra que fue avalada por la secretaría de Educación de Cali. Luego de diferentes actividades, Estrada muere a sus 75 años el 9 de diciembre de 2011 a raíz de una enfermedad.

Es importante recalcar que la figura del Maestro dejó su marca en el premio Diego Estrada Montoya, galardón que se entrega en el Festival de Música Andina Mono Núñez al mejor bandolista del festival.

- Jesús Zapata Builes (1916-2014)

Bandolista nacido el 30 de agosto de 1916 en San Jerónimo, Antioquia. Jesús Zapata con 16 años decidió mudarse a Medellín, buscando desarrollar sus aptitudes musicales que resaltaban desde que era muy pequeño. Hacia 1940, Zapata logra aspirar a media beca para adelantar sus estudios de la mano de maestros como Carlos Vieco y Eusebio Ochoa en el instituto de Bellas Artes de Medellín. En 1945, año en que se conforma la orquesta de cuerdas del Instituto de Bellas Artes, Jesús Zapata es elegido por el maestro Matza para integrarla como uno de los bandolistas. Además de integrar por aproximadamente 30 años la Orquesta Sinfónica de Antioquia, la Ópera de Antioquia y la Orquesta de planta de la Voz de Medellín. Ya para 1952 inicia sus proyectos discográficos con Sonolux, colaborando con la interpretación de instrumentos como el violín y el bajo.

Gracias a la iniciativa del jefe de la disquera Cordiscos, Álvaro Arango, ingresa a ella con la propuesta de grabar un par de obras con sus orquestas, razón por la que se conformó la estudiantina Iris, agrupación que grabó 5 discos, joyas del cancionero colombiano. Uno de sus mejores momentos fue la grabación del disco de música internacional *Pequeños Tesoros Musicales* con la colaboración de músicos de la talla de Gentil Montaña y Oscar Hernández.

Luego de su época de producción discográfica, en 1979 funda el trío Instrumental Colombiano, acompañado por el triplista Elkin Pérez y el guitarrista Jairo Mosquera. Además, fundó el aún existente Grupo Vocal Colombiano en 1985. Finalmente, el 01 de enero de 2014 Murió en su residencia en Medellín.

- Luis Fernando León Rengifo (1952)

Más conocido como “El Chino León”, Fernando León es uno de los músicos, arreglistas, compositores y bandolistas más importantes para la historia de la música colombiana. Nacido en 1952 en Bogotá, ha sido director de importantes agrupaciones de tradición andina, entre ellas: El Trío Joyel, Nogal Orquesta, Ensamble Colombia, Ensamble

9 y el cuarteto colombiano. Entre los galardones alcanzados por Fernando León se encuentran: “Gran premio Mono Núñez con el trío Joyel en 1890 y con Nogal Orquesta de Cuerdas Colombiana en 1987, Premio a la excelencia Pedro Morales Pino y el Homenaje, vida y obra en el XVII Festival Hatoviejo - Cotrafa (2003)” (ECO, 2020)

- Fabián Forero Valderrama

Bandolista, arreglista, compositor y director colombiano. Desde muy pequeño, inició sus estudios en la bandola de la mano de los maestros Ernesto “El Pato” Sánchez y Zaidée Barbosa. Forero, en su libro, exalta que la bandola se le fue presentando en el camino y que, gracias a los maestros Aicardo Muñoz y Vicente Niño él podría acercarse a la música tradicional. Integró importantes agrupaciones del momento en su juventud, entre ellas: Estudiantina Bochica y Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas. Hacía 1974, su familia lo inscribió en el conservatorio, en Bogotá, lugar donde tuvo la oportunidad de acercarse al contexto musical más académicamente, además de interpretar el violín.

Pasó por la academia Emilio Murillo, momento de su vida que le permitió acercarse a varios maestros de la música colombiana de la región andina. Luego de realizar estudios en la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad Javeriana de Bogotá entre los años 1989 y 1992, y falta de la existencia de nivel universitario de bandola, encuentra la alternativa de salir del país, en búsqueda de un estudio profesional en el instrumento, o por lo menos en los cercanos, instrumentos de plectro. En el año 2000, recibe la titulación en instrumentos de plectro de parte del Ministerio de Educación español, bajo la tutoría del maestro Jorge Casanova Madrid. Durante su vida en Europa, tuvo la oportunidad de asistir a diferentes festivales y conversatorios que le permitieron abrir aún más su panorama y darse cuenta de la infinita posibilidad que tenía de la mano de la bandola, que apenas se estaba desarrollando en Colombia.

En 1986, junto al tiplista Jesús Moreno y el guitarrista Henry Colmenares, integra el trío Pierrot con quienes tiene la oportunidad de sobresalir musicalmente y recibir el premio *Gran Premio Mono Núñez*. Además del trío Pierrot, conformó la agrupación Opus 3 en compañía de los músicos José Luis Martínez, tiplista, y Raúl Walteros, guitarrista. Con ellos, tuvo la oportunidad de realizar giras de conciertos en Europa, Asia y el continente americano.

También integró el Quarteto colombiano, agrupación que solo contó con 4 años de historia, pero con una alta intensidad de compromisos de conciertos. Mismo Fabián Forero (2010) relata:

En este tiempo, “pusimos en dedos” una cantidad enorme de repertorio que comprendió, literalmente, los cien años de música de la Región andina Colombiana del Siglo XX (En alguna ocasión y a distancia de tres días, alcanzamos a tocar algo así como 40 obras diferentes, en tres conciertos). (pág. 110)

Su contacto con Europa, le permitió enriquecer su formación académica musical y con ella, su repertorio, cosa que le permitió interpretar concierto como solista invitado de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, orquesta Sinfónica de Colombia y Sinfónica de Barranquilla.

Escritor de *Doce Estudios Latinoamericanos y Arte y Ejecución en la Bandola Andina Colombiana*, obras ganadoras de becas nacionales de creación del Ministerio de Cultura, fueron publicadas en versiones para Bandola Andina Colombiana y Bandurria Española. Además, publicó en 2012 sus obras: *Entre Cuerdas y Recuerdos*, libro en el que relata sus experiencias de formación y su relación con la bandola y, *Suite Colombiana*, obra escrita para Orquesta Sinfónica. Estas dos obras se publicaron cuando Forero estaba inscrito en el equipo de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad El Bosque, de la que además hace parte como docente de pregrado y maestría.

Forero fue docente de las universidades: Distrital de Bogotá y Pedagógica Nacional, y, actualmente, además de ser docente en la Universidad El Bosque, es docente del programa de Maestría en interpretación de la Universidad Javeriana. Fue director de la Orquesta Colombiana de Bandolas y de diversos proyectos orquestales.

## **2.2 Procesos de formación de la Bandola Andina Colombiana.**

En Colombia, la Ley general de educación es la Ley 115 de febrero 8 de 1994, según la ley en Colombia, la educación se clasifica en tres modalidades: Educación formal, educación informal y educación no formal.

- Educación formal.

Según la Ley 115 de 1994, en el título II, Capítulo I Artículo 10. Educación Formal “Se entiende por educación formal aquella que se imparte en establecimientos educativos aprobados, en una secuencia regular de ciclos lectivos, con sujeción a pautas curriculares progresivas, y conducente a grados y títulos.” (Congreso de la República de Colombia, pág. 3). La educación formal cuenta con tres niveles: Preescolar, educación básica y educación media.

Además, la ley reglamenta

Articulación con la educación superior. Al nivel de educación media sigue el nivel de la Educación Superior, el cual se regula por la Ley 30 de 1992 y las normas que la modifiquen, adicionen o sustituyan. Este último nivel se clasifica así: a) Instituciones técnicas profesionales; b) Instituciones universitarias o escuelas tecnológicas, y c) Universidades. (Congreso de la República de Colombia, pág. 10).

- Educación no formal.

Según la Ley 115 de 1994, en el título II, Capítulo II, Artículo 36. Educación no formal “La educación no formal es la que se ofrece con el objeto de complementar, actualizar, suplir conocimientos y formar en aspectos académicos o laborales sin sujeción al sistema de niveles y grados establecidos en el artículo 11 de esta Ley.” (Congreso de la República de Colombia, pág. 11).

La educación no formal, busca promover el crecimiento de la persona humana con conocimientos y el desarrollo de capacidades artesanales, artísticas, recreacionales, ocupacionales y técnicas, entre otras. Según la ley, las instituciones que ofertan educación no formal se pueden ofrecer programas de formación laboral en artes y oficios.

- Educación informal.

Según la Ley 115 de 1994, en el título II, Capítulo III, Artículo 43. Educación informal “Se considera educación informal todo conocimiento libre y espontáneamente



adquirido, proveniente de personas, entidades, medios masivos de comunicación, medios impresos, tradiciones, costumbres, comportamientos sociales y otros no estructurados.” (Congreso de la República de Colombia, pág. 12).

Actualmente, los procesos formativos en la bandola se han dado dentro de las tres modalidades expuestas en la ley general de educación. Sí bien desde sus inicios, la bandola se encontró particularmente en espacios de, según lo reglamenta la ley, educación informal, es gracias a quienes se interesaron en el instrumento que actualmente Colombia cuenta con formación no formal y formal para la bandola.

Dentro de los espacios de formación en música, existen diversos tipos de instituciones no formales e informales que le han abierto campo a la Bandola. A continuación, se mencionan algunas de las instituciones que han permitido, específicamente, procesos formativos del instrumento y que además se han encargado de abrirle camino a la bandola académicamente.

- Academia Emilio Murillo.

Como una nueva escuela de música del barrio Kennedy, al sur de Bogotá, nació, la después llamada Academia Emilio Murillo en la década de los 70. Hacia 1972 el entonces director de Expresión del Distrito de Bogotá, Gustavo Gordillo, convoca al tiplista Aicardo Muñoz para dirigir la nueva escuela de música, quien, con su gestión, “logró que ese naciente Centro Cultural fuese elevado al título de Academia y posteriormente consiguió los permisos para que dicha academia llevara el nombre del maestro centenarista Emilio Murillo Chapur, naciendo así la icónica Academia Distrital Emilio Murillo” (Sierra, 2019). Es así que la Academia Emilio Murillo empieza abrirse camino dentro de los espacios de formación musical.

Sí bien la academia estuvo en primera instancia ubicada en el barrio Kennedy, años después fue trasladada a la Casa Museo y finalmente radicada en el barrio el Tunal. La Academia Emilio Murillo, fue una de las instituciones por las que pasaron un sinnúmero de alumnos cuyo énfasis de estudio fue las músicas andinas colombianas. Espacio en el que se

desarrolló la enseñanza de instrumentos típicos, entre ellos la bandola, dentro la educación impartida por la academia considerada No formal.

Por la batuta de Aicardo Muñoz pasaron estudiantes que posteriormente se convertirían en nuevos referentes de la interpretación y pedagogía de las músicas de cuerda pulsada, es el caso de Fabián Forero, Ricardo Mendoza, Ricardo Pedraza, Oriol Caro, Jaime Barbosa entre muchos otros, quienes tal como el maestro, se dedicaron a esta misma labor. (Sierra, 2019, pág. 12)

Uno de los más importantes logros de la institución fue la creación de la Estudiantina Emilio Murillo, conformada por los estudiantes de la academia. Esta agrupación tuvo reconocimiento a nivel nacional y fue ganadora de diferentes concursos en ciudades como Ginebra, Bucaramanga y Neiva, dirigida por Aicardo Muñoz, tuvo la posibilidad de realizar dos producciones discográficas:

- Estudiantina de la Academia Emilio Murillo. Homenaje a Emilio Murillo (1880-1980), con motivo de su centenario.

Bajo la dirección de Aicardo Muñoz, con arreglos de Luis Fernando León, Academia Musical Emilio Murillo, Instituto Distrito de Cultura y Turismos, Alcaldía Mayor de Bogotá, de la cual fueron partícipes los músicos:

- -Bandolas: Saydée Barbosa, Isabel Forero, Olga Lucía Bernal
- -Guitarras: Nancy Salazar, Hernán Chitiva, Daniel Torres
- -Tiples: Jaime Barbosa, Mario Quintana, Samuel Ruíz
- -Duetto Vocal - Angel Alonso (Tenor) Gonzalo Reyes (Bajo)

Las obras del Álbum son:

*Ilustración 3 Piezas musicales del Álbum Academia Emilio Murillo – Homenaje A Emilio Murillo (1880 – 1980)*

<b>Nombre de la obra</b>	<b>Ritmo</b>	<b>Autor/Compositor</b>
1. Margaritas	Pasillo	Emilio Murillo
2. La Cabaña	Danza	Emilio Murillo
3. Carrizal	Pasillo	Emilio Murillo
4. Canoíta	Bambuco	Jorge Soto – Emilio Murillo
5. Barranquilla	Pasillo	Emilio Murillo
6. El Trapiche	Bambuco	Ismael Arciniegas – Emilio Murillo
7. Dora	Danza	Diógenes Chávez Pinzón
8. Larandia	Guabina	Jerónimo Velasco
9. Un Rinconcito Amable	Pasillo	José A Morales
10. Lágrimas	Pasillo	Álvaro Dalmar

Fuente: Wilson Sierra – Aicardo Muñoz Tiplista Inédito

- Academia Musical Emilio Murillo

Bajo la dirección de Aicardo Muñoz, Academia Musical Emilio Murillo, Instituto Distrito de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, de la cual fueron partícipes los músicos:

Bandolas: Zaideé Barbosa, Isabel Forero, Mauricio Parra, Fabián Forero, Olga Bernal, Glauco Cedeño.

Guitarras: Nancy Salazar, Alberto Acosta, Manuel Ruíz.

Tiples: Jaime Barbosa, Samuel Ruíz, Mario Quintana

Percusión: Jorge Erazo

Las obras del Álbum son:

*Ilustración 4 Piezas musicales del Álbum Academia Emilio Murillo*

<b>Nombre de la obra</b>	<b>Ritmo</b>	<b>Autor/Compositor</b>	<b>Arreglista</b>
1. Guabina Viajera	Guabina	Gentil Montaña	Glauco Cedeño
2. Anita la Bogotana	Pasillo	Terig Tucci	Fernando León
3. Carmiña	Danza	Luis A Calvo	Julio Roberto Gutiérrez
4. La Libertadora	Contradanza	D.R.A.	Juvenal Cedeño
5. Brisas del Pamplonita	Bambuco	Elías M Soto	Glauco Cedeño
6. Acuatá	Pasillo	Fulgencio García	Interpreta: Trío Juvenil Emilio Murillo
7. Añoranza	Danza	Luis A Calvo	Glauco Cedeño
8. La Trinitaria	Contradanza	D.R.A.	Juvenal Cedeño
9. Bunde Tolimense	Bunde	Alberto Castilla	Fernando León
10. Diana	Bambuco	Efraín Orozco	Juvenal Cedeño

Fuente: Wilson Sierra – Aicardo Muñoz Tiplista Inédito

Finalmente, gracias a la terminación del contrato y sin causa justificada, como lo dice Aicardo Muñoz (2007) en Luis Fernando León Rengifo: Una vida dentro de la historia de la música andina colombiana, la academia Emilio Murillo cerró sus puertas en el año 1992. A pesar de haber finalizado las actividades hace 30 años, la academia se considera relevante dentro del desarrollo artístico y la historia del instrumento. Además, en la actualidad sigue teniendo impacto debido a que sus egresados ejercen en el medio.

- Academia Luis A. Calvo ALAC

La icónica Academia Luis A. Calvo, es una institución de formación musical no formal fundada en 1958 en la ciudad de Bogotá. Actualmente, la academia está adscrita a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas como parte de los programas de extensión de la Facultad de Artes ASAB y está ubicada en la localidad de Chapinero en Bogotá. Con una historia de más de 60 años, por la academia han pasado un sinnúmero de músicos que han tenido la oportunidad de desarrollar sus habilidades musicales de la mano de diferentes maestros. Siendo uno de los más importantes espacios de formación en la ciudad de Bogotá y con un amplio portafolio de estudios, la institución ofrece los siguientes programas:

- Programa de estudios en músicas populares de Colombia.

Programa de educación no formal de formación musical básica con énfasis en el estudio de las músicas regionales de Colombia, dirigido a personas mayores de 16 años con una duración de 6 semestres y una intensidad de entre 9 y 12 horas semanales. Este programa ofrece el estudio de un instrumento principal, dentro de los cuales se da la posibilidad de elegir entre: bandola andina, tiple, tiple requinto, guitarra, cuatro, arpa, charango, bajo eléctrico, canto, percusión, batería, piano y flauta.

- Niños

Este programa de estudios está dirigido a niños entre los 4 y 17 años de edad, con una intensidad de 3 horas semanales, un día a la semana. Su objetivo es permitirles a los niños iniciar la vivencia musical mediante la exploración de instrumentos de percusión, cuerdas y voz a través de una formación basada en las manifestaciones musicales de Colombia y del mundo.

Su plan de trabajo está dividido en tres ejes principales:

1. Elementos del Lenguaje Musical: introduce a los niños en el conocimiento de los componentes fundamentales de la música para posibilitar el desarrollo de destrezas para la lectura y la escritura musical.

2. Formación Instrumental: preparar corporalmente a los niños para la iniciación a la guitarra, el tiple, la bandola y el cuatro, a través del juego con instrumentos del formato Orff.
  3. Ensamble: desarrolla actividades de estudio y montaje en grupo del repertorio instrumental y vocal que se estudia. (ALAC, s.f.)
- Adulto Mayor

Este programa está dirigido a personas mayores de 50 años, aunque personas con menos edad interesadas también se pueden inscribir, el diseño del programa busca el desarrollo de habilidades básicas de la música priorizando la práctica musical instrumental y grupal con repertorio de las músicas regionales de Colombia. El programa tiene una intensidad de 3 horas semanales un día a la semana, estas tres horas se dividen en: Instrumento principal, lectoescritura musical y ensamble. Para el estudio de instrumento principal ofrece lo siguientes instrumentos: Bandola Andina, tiple y guitarra. Como opción adicional, ofrece el estudio de los instrumentos: piano, charango, cuatro y arpa de manera virtual con una intensidad de 2 horas semanales, siendo esta una clase grupal de 4 personas.

- Programa de recuperación y desarrollo de competencias musicales básicas.

Este programa está orientado a las personas que deseen iniciar sus estudios musicales y no logran alcanzar un cupo en las instituciones que ofrecen formación musical por falta del desarrollo de ciertas habilidades musicales. No tiene rango de edad y tiene una intensidad de 6 horas semanales que se distribuyen en tres espacios:

1. Audioperceptiva (2 horas): recuperación de competencias auditivas en contexto musical. En este eje se estimula el sentido rítmico y la motricidad, la emisión vocal del sonido en contexto musical y el acercamiento al lenguaje.
2. Taller de Integración Sonora (2 horas): recuperación y desarrollo de competencias motoras para la producción sonora en contexto musical. Se posibilita el acercamiento a diversos instrumentos, modos y maneras de producción sonora en contexto musical.
3. Instrumento (2 horas): recuperación y desarrollo de competencias básicas instrumentales para participar en actividades musicales grupales. Desarrolla la práctica de la técnica instrumental a través de ensambles en contexto musical. (ALAC, s.f.)

- Procesos de formación informal

Dentro de los procesos de formación informal se encuentran todas aquellas cartillas, métodos, libros, estudios y demás medios impresos que guían y estructuran un proceso de aprendizaje. Además de canales en medios de comunicación masivos como YouTube, Facebook, Instagram y páginas de internet que contienen material audiovisual como tutoriales o vídeos que construyen conocimientos adquiridos de forma libre y espontánea.

- Escuelas de música.

Además de las academias, dentro de los procesos de formación no formales o informales se encuentran las escuelas de música, según el último censo realizado por el Ministerio de cultura de Colombia (2021) existen en la actualidad 1292 escuelas de música registradas. De acuerdo con el Sistema de información de la música (2021) del número de escuelas mencionado; 1194 son de carácter público, 363 de carácter privado y 232 de carácter mixto, divididas en los siguientes tipos de escuela:

- ✓ 277 escuelas de música privadas
- ✓ 1198 escuelas municipales de música
- ✓ 176 centros musicales Batuta
- ✓ 57 Instituciones educativas
- ✓ 36 escuelas comunitarias
- ✓ 15 escuelas municipales de música - corregimiento
- ✓ 11 Centros de formación técnica/tecnológico.
- ✓ 5 escuelas de música indígenas
- ✓ 3 centros de formación profesional
- ✓ 3 escuelas virtuales
- ✓ 3 escuelas departamentales de música
- ✓ 3 conservatorios

Dentro de estas instituciones, 629 instituciones privadas, públicas y mixtas, desarrollan procesos formativos en torno a las músicas tradiciones dentro de su práctica musical.

- IPC Instituto Popular de Cultura.

El Instituto popular de cultura, es una institución Caleña, reglamentada dentro de la educación no formal, que tiene poco más de 50 años de existencia. Su misión va encaminada a la formación de sujetos autónomos y críticos en campos específicos de las artes. Dentro de su visión, busca llegar a establecerse como instituto de educación superior.

Actualmente, cuenta con 6 programas divididos por escuelas: Escuela de música, escuela de artes pláticas, escuela de teatro, escuela de danzas folclóricas, escuela infantil y juvenil de artes y el programa de extensión y educación continua. Dentro de la escuela de música, la institución ofrece el programa Músicas tradicionales y populares que tiene una duración de 4 semestres, en la que además de encontrarse en espacios de formación teórica de música, también tienen lugar al estudio de un instrumento principal, piano y formación coral.

Cabe resaltar que dentro de los espacios de formación musical no formal e informal existen en Colombia una gran cantidad de instituciones, se mencionaron algunos de los más importantes en lo que a la formación en bandola se refieren y las escuelas de música municipales, lugares donde se encuentran mayoritariamente los procesos musicales del país.

Por otro lado, existen, también, los procesos de formación formales con énfasis en bandola. Dentro de estos espacios se encuentran las instituciones que ofrecen programas técnicos, de pregrado y posgrado en el instrumento. A continuación, se mencionarán algunas de estas instituciones que tienen dentro de su plan de estudios Bandola Andina Colombiana como instrumento principal.

- Universidad Pedagógica Nacional

Esta institución se encuentra en la ciudad de Bogotá, y ofrece el título Licenciado en música. Para obtener el título, su plan de estudios ofrece 10 semestres de carrera y brinda la opción de escoger instrumento principal. Actualmente, quien dicta la cátedra de bandola es el maestro Diego Hernán Saboya.

- Universidad Distrital Francisco José de Caldas



Esta institución se encuentra en la ciudad de Bogotá y ofrece el título de Maestro en música. Su plan de estudios ofrece 10 semestres con la posibilidad de escoger un instrumento principal. Actualmente, los encargados de la cátedra de bandola son los maestros Jenny Alba y Manuel Bernal

- Universidad Sergio Arboleda

Esta institución universitaria se encuentra en la ciudad de Bogotá. Su plan de estudios está diseñado para 10 semestres con la titulación Maestro en música y brinda la posibilidad de escoger un instrumento principal. Actualmente, el encargado de la cátedra de bandola es el maestro Jhon Edison Montenegro.

- Universidad de Cundinamarca

Esta institución cuenta con varias sedes que se encuentran distribuidas por el departamento de Cundinamarca, la sede donde se dicta el programa de música se encuentra en el municipio de Zipaquirá. Esta institución otorga el título Maestro en música con un programa de estudios de 10 semestres. Actualmente, el encargado de la cátedra de bandola es el maestro Juan Sebastián Vera.

- Universidad Central

Esta institución se encuentra en la ciudad de Bogotá, y ofrece el título Maestro en música. Para obtener el título, su plan de estudios ofrece 10 semestres de carrera y brinda la opción de escoger instrumento principal. Actualmente, quien dicta la cátedra de bandola es el maestro Paulo Triviño.

### **2.3 Enseñabilidad de la Bandola Andina Colombiana.**

Los procesos de enseñanza de los instrumentos típicos como la bandola y el tiple han sido procesos que van, aún en la actualidad, pasando desde la enseñanza por transmisión oral hasta encontrarse en espacios académicos del nivel de posgrados. Sin embargo, esa Enseñabilidad de los instrumentos está todavía en construcción.

*Enseñabilidad*, del vocablo *enseña* (enseñable, del lat. *insignia*, y plural neutro de *insignis*, que se distingue por alguna señal), que significa insignia, estandarte y señal y *bilidad* de cualidad. Como en el caso anterior, se refiere a la *potencialidad que tienen las ciencias de informar, instruir sus saberes al sujeto, es decir, la posibilidad de ser transmitidas o enseñadas de acuerdo con los métodos y técnicas de su construcción original*. (Ángel, Muñoz, Cabas, Coronell, & Barrios, 2011)

Partiendo desde el concepto Enseñabilidad y de cuestionarse ¿Cómo puede sistematizarse y hacerse enseñable la técnica de la bandola?; además de tener en cuenta que enseñar la tradición de la bandola, que se abre camino por los contextos de institucionalidad, requiere de pensar en formalizar y sistematizar el saber, decodificándolo a procesos formativos académicos.

La técnica instrumental puede definirse como el conjunto de procedimientos que el intérprete utiliza para hacer sonar su instrumento en el contexto de la música que éste produce. La técnica se comprende, así como una "manera de hacer", una forma concreta mediante la cual el intérprete resuelve los problemas derivados de la ejecución instrumental. En otras palabras, "cómo" ejecutar el instrumento. La técnica es tecné y poiésis al mismo tiempo, en tanto implica un conocimiento aplicado y materializado en experiencia que se hace música y se legitima en el resultado mediante procesos autorreflexivos y metadiscursivos. No importa el nivel de abstracción o racionalidad implícito en la técnica, tampoco interesa el grado en el cual la técnica se adscribe a una tradición o a una práctica específica. La técnica se legitima a sí misma mediante su resultado sonoro. (Ángel, 2015, pág. 164).

Desde una perspectiva tradicional, la técnica instrumental está diseñada para facilitar la posibilidad de interpretar una obra; se dice que hay técnicas mejores que otras desde la perspectiva de ser eficiente y de facilitar el esfuerzo de un intérprete. También se considera que la técnica debe ser flexible en la medida en que puede ser cambiante o puede desarrollarse más, pero sobre todo propiciar la creatividad entre intérpretes y compositores.

Sí bien las técnicas son expansibles y su desarrollo instrumental requiere de una experiencia colectiva, además de que es muy probable que la técnica de un instrumentista dependa del desarrollo técnico de su maestro, esta es, también, una construcción individual,

de aciertos y desaciertos de acuerdo a cada ser humano. Ahora bien, esta es transmisible en procesos orales, de imitación, de discusión y académicos. Pero se legitimará cuando sea transmitida, bien sea por medio de la enseñanza o por medio de la producción de la misma y, será válida en la medida en que le sea útil al intérprete para obtener sus resultados sonoros.

La técnica es portadora de tradiciones, axiologías y estéticas. Es techné en la medida en que materializa un saber empírico en un hacer determinado, y es poiésis en tanto se reflexiona a sí misma y se convierte en un vehículo de su propia reflexión. Cuando el músico desarrolla su propio sonido y resuelve los problemas derivados de su ejecución, la técnica se hace metadiscurso, mediante el cual se construye la exégesis de la práctica instrumental, la música y la técnica misma. Al mismo tiempo, la técnica se hace portadora de axiologías y concepciones estéticas. Las formas de vivir y de sentir la música se estetizan y se convierten en elementos técnicos que, en las manos de intérpretes y creadores, se hacen música. La técnica se dialoga, se difunde y se transforma en su seno interno, o por medio de distintos tipos de reflexión discursiva en torno a ella. Una buena sistematización de la técnica instrumental debería considerar aspectos relacionados con la comprensión del funcionamiento mecánico y acústico del instrumento, así como con el funcionamiento físico-mecánico del sistema formado por el intérprete y el instrumento, las particularidades sonoras del instrumento en función de las músicas en los que éste interviene, y las maneras como la tradición ha abordado la ejecución. (Ángel, 2015, pág. 165)

Los procesos de enseñanza y aprendizaje son afectados por sus propias condiciones, es decir, van a depender del estudiante, el profesor, la institución y las intenciones de los agentes que intervienen. Esto quiere decir que todo proceso de enseñanza debe crear ambientes pedagógicos y didácticos que propicien experiencias adecuadas en diferentes entornos. Sin embargo, la creación de estos ambientes requiere que se modifiquen las estructuras del saber en función del proceso.

### **2.3.1 Del “saber sabio” al “conocimiento enseñable”.**

De acuerdo con el libro *Transposición didáctica del “Saber sabio” al “saber enseñado”*, escrito por el pedagogo francés Yves Chevallard (1997), el concepto Saber sabio

hace referencia al saber que es generado por un profesional o investigador, en ese sentido y llevándolo al tema de interés, el saber sabio es aquel que tiene el profesional o la persona dotada del conocimiento gracias a su experiencia e indagación en este.

Ahora bien, como se ha expuesto a lo largo del texto, el saber que aquí interesa gira en torno a la enseñanza de la Bandola Andina, y este, en su mayoría, ha sido un saber transmitido oralmente y por imitación. Es allí cuando surge la pregunta ¿Cómo codificar la experiencia para hacerla “saber” y recodificar este en función de los procesos formativos?

En la cotidianidad de las escuelas, facultades y conservatorios se dice que no existen suficientes discursos, descripciones, repertorios, métodos ni tratados acerca de la técnica, que permitan enfrentar la formación instrumental en la bandola, el tiple y la guitarra en el contexto de la música andina. En otras palabras, que la técnica instrumental no ha construido aún si propia Enseñabilidad.

Una realidad innegable es la de la falta de sistematización del conocimiento sobre la técnica, además de la necesidad de abordar los problemas básicos de mecánica y explorar las posibilidades técnicas del instrumento, necesarios estos para garantizar calidad en procesos formativos.

Así bien, los asuntos relacionados la técnica instrumental y su Enseñabilidad siguen en construcción y, ese ejercicio de sistematización, construcción, decodificación, requiere de la atención de quienes han heredado esa tradición, bien sea de forma oral o académica.

### **3. MARCO METODOLÓGICO**

Este proyecto, tipo monográfico, está inscrito en la línea de investigación en educación musical de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

#### **3.1 Enfoque de investigación**

Esta investigación tiene enfoque cualitativo.

Se podría definir a la investigación cualitativa como una actividad sistemática, de carácter interpretativo, constructivista y naturalista que incluye diversas posturas epistemológicas y teóricas orientadas a la comprensión de la realidad estudiada y/o

a su transformación y desarrollo de un cuerpo organizado de conocimientos (Mesias, 2010, pág. 7)

Este trabajo tiene como fin realizar una clasificación de los elementos prácticos interpretativos de la Bandola Andina Colombiana basada en la comprensión de la realidad de las personas a la hora de aprender a tocar el instrumento. “La investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones.” (Martínez, 2004, pág. 66). Es por esto que, hace parte del enfoque cualitativo, pues además de intentar entender dicha realidad pretende generar una postura fundamentada en los aspectos necesarios para interpretar el instrumento.

### **3.2 Tipo de investigación**

“Una investigación puede definirse como un esfuerzo que se emprende para resolver un problema, claro está, un problema de conocimiento” (Sabino, 1992, pág. 45)

La investigación puede ser de varios tipos, y en tal sentido se puede clasificar de distintas maneras, sin embargo, es común hacerlo en función de su nivel, su diseño y su propósito. (...) El nivel de investigación: Este se refiere al grado de profundidad con que se aborda un fenómeno u objeto de estudio. Así, en función de su nivel el tipo de investigación puede ser Descriptiva, Exploratoria o Explicativa. (Morales, 2010)

Esta investigación es de corte descriptivo. “La investigación descriptiva consiste en la recopilación de datos que describen los acontecimientos y luego organiza, tabula, representa y describe la recopilación de datos” (Glass & Hopkins, 1984, pág. 54). La elaboración de esta investigación implica una exploración documental e histórica sobre los ejes temáticos: Los cordófonos cercanos a la bandola andina colombiana, la bandola andina colombiana y su historia y, formas y métodos de aprendizaje y enseñanza del instrumento. Para luego, hacer una clasificación de los elementos prácticos necesarios para la ejecución del instrumento.

### **3.3 Población**

Según López (2004), está definida como un conjunto de personas que comparten una característica en común y de los cuales se desea conocer algo para la investigación, mientras que la muestra es una parte representativa de dicho grupo. Este proyecto busca realizar una encuesta que permitirá a los estudiantes y egresados de pregrado en música con énfasis en bandola clasificar en cuatro categorías los elementos propuestos, dando validez con su experiencia como instrumentistas, docentes y futuros docentes.

La encuesta fue aplicada a 17 bandolistas, de los cuales 8 son estudiantes de pregrado con énfasis en bandola que se encuentran entre los semestres 3 y 10 de su carrera, 8 son profesionales con énfasis en bandola y 1 es profesional con énfasis en guitarra y director de agrupaciones tradicionales. (Véase Figura 1).

Dentro de sus años de experiencia en procesos de enseñanza del instrumento, 3 de ellos no cuentan con experiencia, 5 cuentan con menos de un año de experiencia, 5 con entre uno y cinco años de experiencia y 5 con más de cinco años de experiencia. (Véase figura 3). Además, son bandolistas que llevan interpretando el instrumento entre 1 años y 35 años. (Véase figura 2)

### **3.4 Instrumentos de indagación**

Dentro de los instrumentos de indagación necesarios para esta investigación se encuentra el análisis documental y de información como instrumento con cabida en esta investigación.

El análisis documental es una forma de investigación técnica, un conjunto de operaciones intelectuales, que buscan describir y representar los documentos de forma unificada sistemática para facilitar su recuperación. Comprende el procesamiento analítico- sintético que, a su vez, incluye la descripción bibliográfica y general de la fuente, la clasificación, indización, anotación, extracción, traducción y la confección de reseñas. (Dulzaides & Molina, 2004)

Dentro de los objetivos de esta investigación se encuentra hacer una revisión de los documentos que han establecido elementos de formación prácticos de la bandola andina colombiana y establecer las reflexiones y consideraciones para el diseño de categorías, si bien son pocas las que se encuentran documentadas, es necesario hacer el análisis de aquellas que se encuentran sistematizadas, con el fin de entender cuáles son los elementos expuestos para los procesos de enseñanza y aprendizaje de la bandola y desde qué fundamentos teóricos se presentaron, para así extraer los elementos formativos prácticos del instrumento y contribuir a su sistematización.

El análisis de información, por su parte, es una forma de investigación, cuyo objetivo es la captación, evaluación, selección y síntesis de los mensajes subyacentes en el contenido de los documentos, a partir del análisis de sus significados, a la luz de un problema determinado. Así, contribuye a la toma de decisiones, al cambio en el curso de las acciones y de las estrategias. Es el instrumento por excelencia de la gestión de la información. (Dulzaides & Molina, 2004).

Los tipos de documentos analizados fueron cartillas, libros, trabajos de grado, artículos y métodos. Para la selección de estos documentos, inicialmente fueron seleccionados aquellos que, además de tener contenidos sobre la bandola andina, podían aportar de forma académica a la revisión de elementos técnicos del instrumento. Es decir que, los documentos elegidos fueron los encontrados en los que el autor realizara análisis de procesos de formación y estudios de los diferentes elementos de formación del instrumento.

De igual manera, con el fin de diseñar un formulario de clasificación a partir de una selección de fragmentos musicales que aplican los elementos propuestos, aplicándolo a estudiantes y egresados de pregrados en música con énfasis en bandola, otro de los instrumentos de indagación utilizados fue la encuesta. De acuerdo con lo establecido por Alvira (2011) en esta investigación el uso de la encuesta busca obtener y organizar información importante de acuerdo al tema de interés.

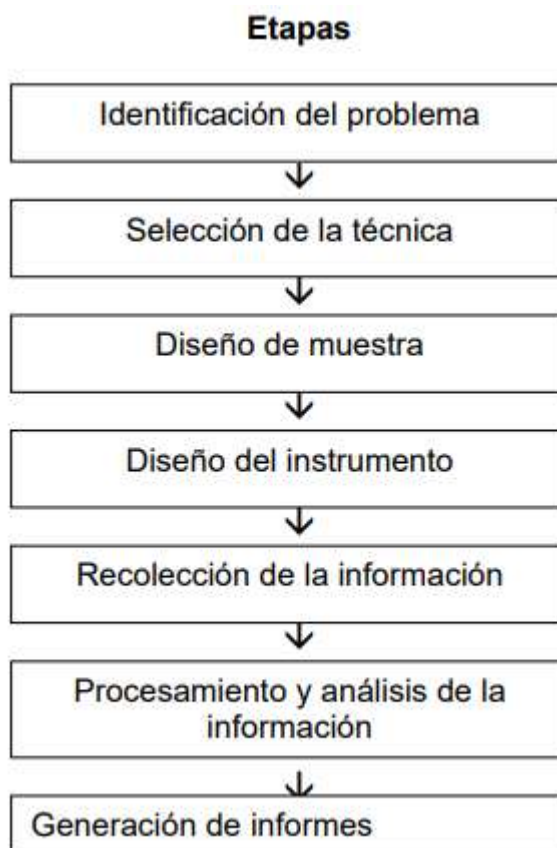
La metodología de la encuesta se sigue definiendo ante todo por los dos aspectos señalados:

-Utilización de cuestionarios estructurados como instrumento básico de captura de la información.

– Utilización de muestras que pretenden representar a la población objeto de estudio. (Alvira, 2011).

Según diferentes fuentes, la encuesta es un método de investigación que cuenta con 7 etapas establecidas.

*Ilustración 5 Etapas de una encuesta*



Fuente: (Romo, 1998)

Siguiendo las etapas establecidas del diseño de la encuesta, después de planteado el problema y de seleccionar la técnica que en este caso es un formulario de Google Docs con respuestas de opción múltiple, se diseñó la encuesta y se aplicó a 17 bandolistas. Para la recolección de la información, el formulario automáticamente genera gráficos circulares que



reflejan los resultados de manera porcentual de cada una de las preguntas de la encuesta. Finalmente, para el proceso de análisis de la información y generación de informes, se realizó la selección de elementos técnicos de la bandola en los cuatro grados de dificultad propuestos, teniendo en cuenta opción con mayor número de votos.

## **4. DESARROLLO METODOLÓGICO**

### **4.1 Reflexiones y consideraciones para el diseño de grados de dificultad.**

Esta parte del escrito, pretende exponer las reflexiones personales sobre el aprendizaje del instrumento y las consideraciones a tener en cuenta a la hora de ser enseñado desde la recopilación de información de diferentes textos dedicados al instrumento. Es importante aclarar que no se tendrán en cuenta aspectos teóricos de la música, que si bien están integrados con los aspectos prácticos serán aislados. El tema de interés del escrito son los mecanismos de interpretación del instrumento meramente prácticos.

#### **4.1.1 Reflexiones y consideraciones generales.**

Dentro de los espacios de formación del instrumento y en el momento de su abordaje es importante tener en cuenta varios aspectos que darán inicio al proceso de formación. Entre ellos se puede determinar que los primeros puntos a tener en cuenta deben ser entender qué es una bandola, qué partes tiene, además de realizar una contextualización histórica, incluyendo un acercamiento a sus precursores y referentes históricos que permiten entender cuáles son las diferentes formas en que se escucha de acuerdos a sus características propias.

Es así que dentro del proceso de formación el aprendiz debe entender que, la bandola andina colombiana es un instrumento temperado de cuerda pulsada con plectro perteneciente al grupo de cordófonos tradicionales del país, con 6 órdenes cada uno de 2 cuerdas, afinado en tonalidad C y por cuartas. Además, posee trastes que le permiten ser cromático, no transpositor. Generalmente usado para interpretar músicas regionales de Colombia, con función principalmente melódica.

Sus principales partes son:

- Clavijero
- Clavijas
- Hueso
- Trates
- Diapasón
- Boca
- Boca
- Aro
- Caja armónica

La Bandola es un instrumento típico de la región andina con procedencia europea, particularmente española y de la familia de la guitarra. Dentro de los referentes históricos del instrumento están los maestros:

- Pedro Morales Pino
- Diego Estrada Montoya
- Jesús Zapata Builes
- Luis Fernando León
- Ernesto Sánchez Gómez
- Fabián Forero Valderrama
- Manuel Bernal Martínez
- Diego Saboya
- Diego Gómez
- Paulo Triviño
- Oriana Media
- German Posada Estrada
- William Posada Estrada
- Ricardo Mendoza

Es importante conocer que este instrumento es típico de los formatos Trío Típico, Estudiantina, Orquesta de cuerdas pulsadas o típica. Dentro de los referentes musicales de estos formatos se encuentran:

- Trío Joyel
- Estudiantina Bochica
- Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas
- Trío Morales Pino
- Trío Espíritu Colombiano
- Trío instrumental ancestro
- Trio Pierrot
- Estudiantina de Boyacá
- Estudiantina de Colombia
- Trío Palos y Cuerdas
- Opus 3
- Quarteto colombiano
- Orquesta Colombiana de Bandolas

Además, es importante conocer el instrumento desde su morfología y sonoridad que en gran parte depende de qué constructores existen, mejor llamados Luthier. Dentro de los principales constructores del instrumento se encuentran:

- Pablo Hernán Rueda
- Orlando Pimentel
- Familia Paredes
- Diego Valencia
- Familia Bastidas

Por otro lado, se debe tener en cuenta cuáles son los tipos de cuerda existentes para el instrumento y cómo se colocan. Es así que, es importante conocer que los tres principales encordados que se usan particularmente en Bogotá y su sabana son: Sonora, Canta claro, La Bella y Concertina. Además, las cuerdas D´Addario suelen adaptarse a los órdenes de la bandola. Dentro de las 12 cuerdas que posee el instrumento, es necesario conocer que las 4 primeras correspondientes a los órdenes 1 y 2 son hechas de acero, las siguientes 2 del orden 3 están hechas de acero entorchado y las últimas 6 correspondientes a los órdenes 4,5 y 6 pueden ser de nylon entorchado o acero entorchado, esto depende de la marca.

*Tabla 1 Calibre de las cuerdas de la bandola*

<b>Orden</b>	<b>Calibre</b>
Primer orden. Sol.	De 0.008 a 0.010
Segundo orden. Re.	0.014
Tercer orden. La.	0.018
Cuarto orden. Mi.	0.032
Quinto orden. Si.	0.038
Sexto orden. Fa#.	0.045

Ahora bien, al ser un instrumento de cuerda pulsada con plectro, es importante también conocer los tipos y calibres de los plectros. También llamado púa, plumilla, pajuela o uña, el plectro es un objeto de forma triangular delgado y firme. Dentro de las marcas más utilizadas de plectro se encuentran Dunlop, alicé y teckpick.

*Tabla 2 Clasificación por grosor del plectro*

<b>Descripción</b>	<b>Grosor</b>
Extraligera	0.38 mm
Ligera	0.51 a 0.60 mm
Mediana	0.73 a 0.81 mm
Pesada	0.88 a 1.20 mm
Extrapesada	1.50 mm

Y los materiales más usados para su fabricación son:

- Nailon. Material popular. Tiene una superficie suave y resbaladiza, por lo que la mayoría de los fabricantes le agregan una capa de material de alta fricción para hacerlas más fáciles de agarrar. El nailon es flexible y puede producirse en láminas muy finas, por lo que muchas de las púas finas y extra finas son fabricadas de este material. Por otro lado, este material pierde su flexibilidad después de 1 o 2 meses de uso intensivo, transformándose en un material frágil que

termina rompiéndose, por lo que los guitarristas que eligen este tipo de púas usualmente poseen varias de repuesto.

- Tortex/Delrex. Plástico especial, diseñado para simular púas fabricadas con caparazón de tortuga. Tiene una superficie suave, sedosa, opaca y poco resbaladiza, incluso con dedos sudorosos.

Ahora bien, dentro de las clasificaciones del plectro, los más usados para la ejecución de la bandola son los tipos Mediano y Pesado y, en cuanto al material, los dos expuestos son usados comúnmente.

Y, finalmente, dentro de las consideraciones generales, pero no menos importantes, cómo agarrar el instrumento o cómo sentarse para su ejecución. La postura del ejecutante y colocación del instrumento.

Al momento de interpretar el instrumento, la postura de ejecutante frente a él debe procurar generar comodidad y naturalidad. Es así que se proponen diferentes formas de sujetar la bandola. En algunas de las propuestas, es común el uso de objetos como: el posapie, también llamado escabel o apoyapié y el escabel gitano, gitanillo o ergoplay. Sin embargo, hay quienes se sienten cómodos con posturas cruzando alguna de las piernas.

*Ilustración 6 Posición de la bandola y el ejecutante*



Con escabel para la pierna Izquierda



Con ambos pies en escabel o apoyapié



En posición de Carrizo



Con ayuda de escabel Gitano

Fuente: Camavaro (2017)

Es importante resaltar que el instrumento normalmente se toca sentado en una silla sin brazos no muy alta que permita al ejecutante apoyar los pies sobre el suelo.

#### 4.1.2 Mano derecha y sujeción del plectro

Según el método para el aprendizaje de la bandola del maestro Diego Estrada (1989)

La mano izquierda se coloca suavemente arqueada sobre el diapasón de la bandola, de modo que con suavidad y sin esfuerzo pueda pisar las cuerdas con la yema de los dedos en las diferentes posiciones. La palma de la mano no debe rozar por ningún motivo al mástil. (pág. 9)

Existen varias formas estandarizadas para la sujeción del plectro, aspecto fundamental en la mano izquierda, de estas formas, dos son las más comunes entre los bandolistas:

- Apoyo de la plumilla en dos puntos:

Esta es la forma más común de agarrar la plumilla, se trata de sujetarla entre los dedos pulgar e índice con la presión apenas necesaria para sostenerla de manera estable.

*Ilustración 7 Apoyo de la plumilla en dos puntos*



Fuente: Camavaro (2017)

- Apoyo de la plumilla en tres puntos:

En esta forma de sujeta la plumilla la idea es deslizarla entre los dedos índice y pulgar e involucrar el dedo medio para sostenerla.

*Ilustración 8 Apoyo de la plumilla en tres puntos*



Fuente: Camavaro (2017)

Partiendo desde las condiciones básicas para la ejecución de la bandola desde la mano derecha, vienen ahora las consideraciones y reflexiones a tener en cuenta según su grado de dificultad.

Conviene, desde los procesos de formación en torno al instrumento, pensar que posiblemente para una persona que está iniciando su acercamiento a la bandola, con los conocimientos anteriormente expuestos, puede tener mayor facilidad el pulsar la cuerda con el ataque hacia abajo, es decir, en un solo sentido y sin alternancia. Y que, seguramente con el tiempo y mientras adapta su mano al objeto externo, en este caso la plumilla o plectro, después de ciertos ejercicios logrará la alternancia, ataque abajo-arriba. De igual manera, puede considerarse que inicialmente los ataques pueden tener mejor acogida, sí se presentan en una sola cuerda y que igual que con el ataque alternado, con el paso del tiempo, podrá establecer el ataque a diferentes cuerdas de manera secuencial.

La primera consideración de este capítulo será: La complejidad del uso del plectro desde sus posibilidades con o sin alternancia y diferentes combinaciones, inicialmente pensando en pulsación de una o más cuerdas al aire y luego con pulsaciones apoyadas de la mano izquierda.

Es así que, desde el solo hecho de pensar académicamente un proceso formativo en la bandola desde la mano izquierda, se puede plantear que, desde ataques en un solo sentido y la alternancia en el plectro, hay una serie de posibilidades de aumento gradual de dificultad.



Inicialmente, es consecuente establecer que el primer acercamiento al ataque de la cuerda con el plectro se dé desde un solo sentido y hacia abajo. El maestro Diego Estrada (1989) en su método para bandola expuso las siguientes notaciones:

- Plumada directa: Indica que la plumilla deberá atacar las cuerdas de arriba abajo.
- Plumada indirecta: Indica que es el golpe para atacar las cuerdas, debe darse de abajo arriba.
- Alza-pluma: Indica que han de atacarse las cuerdas en ambos sentidos, de arriba abajo y de abajo arriba.

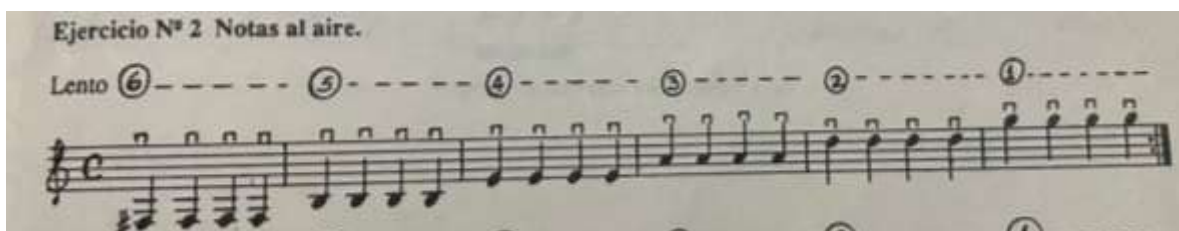
*Ilustración 9 Diferentes golpes de plumada*



Fuente: Diego Estrada (1989)

Luego de hacer las explicaciones, Estrada indica como primer ejercicio de la lección realizar plumada directa con notas al aire en tempo lento desde el sexto orden hasta el primero y con repetición.

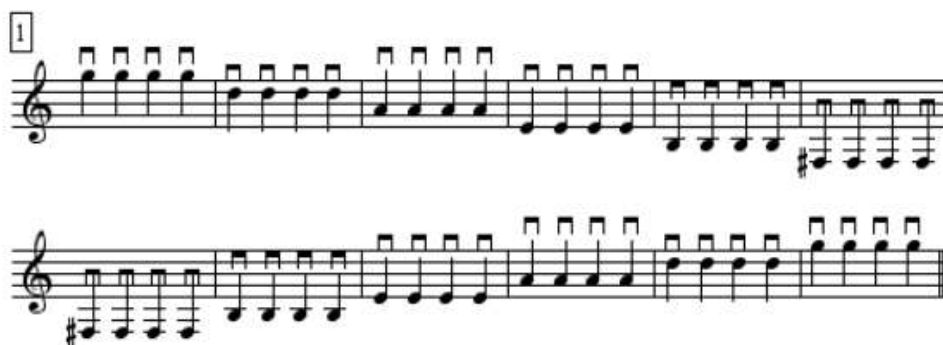
*Ilustración 10 Ejercicio N° 2 Notas al aire*



Fuente: Diego Estrada (1989).

Siguiendo los planteamientos del maestro Estrada, Carlos Mario Vásquez (2017) en su cartilla 1 Entre Cuerda de Bandola expone como primer ejercicio de aprestamiento para la mano derecha un ejercicio de ataque de las cuerdas al aire siempre hacia abajo desde el primer orden hasta el sexto y devolviéndose.

*Ilustración 11 Ataques siempre abajo sobre las cuerdas.*



Fuente: Camavaro (2017)

Y, como último ejemplo, Katherine Lasso (2016) en el material Principios técnicos de la escuela de púa alemana aplicados a la Bandola Andina Colombiana propone 6 ejercicios. Iniciando por el sexto orden estos ejercicios, son cada uno de dos compases donde el primer compás indica la pulsación de la cuerda con ataque hacia abajo sobre 4 negras y en el siguiente compás presenta el ataque alternado de la cuerda abajo arriba, cada ejercicio sobre un orden.

*Ilustración 12 Apoyado y alza - púa*



Fuente: Katherine Lasso (2016)

Bajo el criterio de estas tres propuestas, de diferentes momentos de estudio de la bandola: el primer método para bandola, una cartilla para el aprendizaje del instrumento y una propuesta de adaptación de los principios técnicos de la escuela de púa alemana, se puede establecer que efectivamente un acercamiento al ataque inicialmente de forma unidireccional y hacia abajo es más amigable con el aprendiz. Sin embargo, podría ser también objeto de análisis el por qué algunos proponen el ejercicio desde el sexto orden, bajando hacia el primer orden y otros lo proponen a la inversa, es decir, iniciando en el primer orden y subiendo hasta el sexto.

Siguiendo con la lógica de los maestros Estrada y Vásquez, se puede considerar que luego del ataque hacia abajo, se haga un ejercicio de ataque hacia arriba que le den paso al ejecutante de desarrollar la habilidad motriz que le permita diferenciar el peso, la dirección del ataque y la naturaleza de la mano que se da sí el ataque es hacia abajo o hacia arriba. Es importante resaltar que estos primeros ejercicios se dan siempre sobre un solo orden o por lo menos le permiten al ejecutante establecer una continuidad sobre un orden antes de cambiar hacia el siguiente.

Luego, aparece en las propuestas ya mencionadas las alternancias del plectro, lo que Diego Estrada llamó alza-pluma, también conocido como alza-púa. El uso de al alza púa es cotidiano en la bandola, hay ocasiones en lo que por las exigencias de la obra o estudio a interpretar se ve alterado, pero, exceptuando esas ocasiones, es casi una generalidad utilizar esta técnica siempre que se toca. Para la técnica de alza púa cada uno de los autores inicia exponiendo un ejercicio bien sea sobre, negras, corcheas o semicorcheas sobre un mismo orden con una cierta cantidad de repeticiones antes de pasar al siguiente orden.

Pasando estas primeras consideraciones, con las formas más básicas del estudio del ataque a la cuerda con el plectro, siguen apareciendo más objetos de estudios aún con el solo indicador del ataque a la cuerda al aire con o sin alternancia. Es aquí cuando el ejecutante se enfrenta a los atraques con cambios de cuerda.

Sin duda, esta condición nos permite estudiar un variado número de combinaciones de ataque de la cuerda. Se puede pensar que es diferente atacar dos cuerdas con ataque hacia abajo las dos, con ataque hacia arriba las dos o que una se ataque hacia arriba y la otra hacia abajo y viceversa. Esta nueva condición permite poner en consideración la cantidad de formas de atacar solo cuerdas al aire, sin pensar en ninguna secuencia melódica con pulsación apoyada que exija determinados cambios de cuerda en diferentes pasajes.

El maestro Forero (2010) hace todo un estudio sobre lo que él denomina Los Cuatro Movimientos Fundamentales. Forero expone que deben existir cuatro movimientos que funcionan como un sistema continuo permitiendo el ataque de la cuerda. El primero de ellos es la Traslación, que hace referencia al desplazamiento del antebrazo arriba-abajo. El segundo, la rotación, que indica, simultáneo al anterior movimiento, un movimiento de rotación en el mismo antebrazo. El tercero, el desplazamiento transversal arriba-debajo de la muñeca y el cuarto, flexión y extensión del dedo pulgar, este movimiento consolida el conjunto de acciones anteriores y se trata de un desplazamiento que busca acompañar el sentido del ataque del plectro.

Desde la perspectiva de los cuatro movimientos planteados, Forero propone un primer ejercicio que busca toda una continuidad en el sistema de movimientos, pero que además reta al ejecutante a hacer cambio de orden con saltos de extremo a extremo, del sexto orden al primer orden la indicación de alza-púa.

*Ilustración 13 Ejercicio 1*



Fuente: Fabián Forero (2010).

Continuando con la complejidad secuencial, tendría cabida ahora la pulsación con cuerdas apoyadas, momento en el que la mano izquierda aparece. No es momento de hablar de la pertinencia de las secuencias en la mano izquierda, más bien se hace referencia a su aparición porque esta determinará diferentes ataques en la mano derecha y una simultaneidad entre pulsar la cuerda en la mano izquierda con el dedo y pulsarla en la mano derecha con el plectro que darán pureza al sonido.

Es aquí donde aparecen más condiciones que sustentan la consideración de la complejidad continúa y secuencial de la mano derecha. Siguiendo la propuesta del maestro Estrada, se abriría espacio a la pulsación de una sola nota por cuerda, es decir una nota al aire y otra pulsada, es así que se plantea el primer ejercicio. El reto del instrumentista en este aspecto será lograr la simultaneidad entre pulsar con la mano derecha una nota y atacar la cuerda con la mano izquierda.

*Ilustración 14 Primera posición. Primer dedo*



Fuente: Diego Estrada (1989)

Desde este punto existen una buena cantidad de ejercicios que permitirán ir agregando pulsaciones con los diferentes dedos de la mano izquierda, sin embargo, este no es el tema de interés en este título.

Continuando con las complejidades de la alternancia del plectro, aparece ahora otra de las dificultades que puede encontrar un instrumentista, la alternancia con pulsación apoyada y libre con cambio de cuerda. Es común encontrar en los ejercicios cambios de

cuerda que no afectan el orden de la técnica alza-púa, es decir, que permiten la continuidad del movimiento abajo arriba del plectro. Sin embargo, esta posibilidad depende de una serie de factores que deben ser tenidos en cuenta para no afectar la naturalidad del movimiento. Las posibilidades del plectro en los cambios de cuerda son básicamente cuatro: que las dos cuerdas sean atacadas con movimiento hacia abajo o hacia arriba y que una cuerda sea atacada hacia abajo, la otra hacia arriba y viceversa. En el caso de las dos primeras opciones no es posible ejercer técnica alza-púa, esta, perdería su continuidad pues se darían dos movimientos en la misma dirección. Pero en los otros dos casos, encontraríamos dicha técnica.

Sí se pensara en el cambio de cuerda desde dos ataques en la misma dirección, se podría notar que cuando la intención es realizar un cambio de cuerda a una que esté por debajo de esta con ataques hacia abajo, es decir del quinto orden al cuarto o del tercer orden al segundo orden, no se generaría mayor dificultad, pero sí se quisiera hacer un cambio a una cuerda que se encuentre por encima con ataques hacia abajo, por ejemplo del cuarto orden al quinto o del primer orden al segundo, obligaría al instrumentista a realizar un movimiento más amplio que le permita subir la mano hasta la cuerda para poder realizar el ataque. Por su lado, sí la intención fuera realizar dos ataques hacia arriba, implica un movimiento de la mano que, en vez de permitir su caída, como es en el caso de los ataques hacia abajo, debe sostenerse e impulsarse hacia arriba. Diferente al cambio de cuerda de dos movimientos hacia abajo, seguramente atacar dos cuerdas hacia arriba se facilitará sí el cambio es hacia un orden superior, es decir, del segundo orden al tercero o del quinto al sexto, pero sí la intención es cambiar de cuerda hacia una inferior con ataques hacia arriba, por ejemplo, del tercer orden al segundo o del quinto orden al cuarto, la mano deberá realizar un movimiento más amplio y de mayor dificultad.

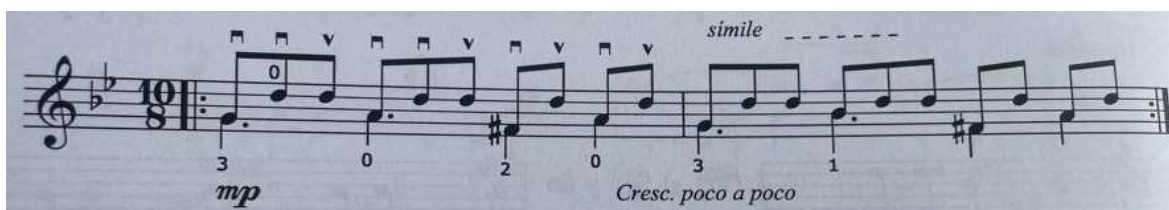
Ahora bien, cuando los cambios se pretenden hacer siguiendo el orden de la técnica alza-púa, se generan otras situaciones. La primera situación que se puede presentar es realizar el cambio de cuerda atacando hacia abajo la cuerda en la que se encuentra en el momento y hacia arriba la cuerda a la que se va a realizar el cambio, en esta situación el movimiento será natural en caso de que la cuerda a la que se pretenda llegar este por debajo, esto sin pensar que sea una cuerda lejana, es decir que implique un salto de la mano. Pero, sí el cambio se

realiza a una cuerda que se encuentre por encima, el movimiento será más amplio y presentará más dificultades. Otra situación que se puede presentar es realizar el cambio de cuerda cuando el primer movimiento es un ataque hacia arriba y el segundo, ya en la cuerda a la que se pretende llegar, es un ataque hacia abajo. Esta secuencia genera más facilidad cuando se pretende hacer el cambio hacia una cuerda superior, pero cuando el cambio se pretende realizar en a una cuerda inferior, este, implicará mayor dificultad.

Pensado desde la perspectiva de la facilidad de algunos cambios y las dificultades que se presentan en otros, se pueden generar varias alternativas. La primera puede ser, encontrar la nota a la que se pretende llegar con el salto, en otra posición que permita seguir la continuidad de la alza-púa sin generar dificultades, y, la segunda, implica romper la continuidad de la alza-púa para generar movimientos más cómodos a la hora de realizar un cambio. Sin duda, este aspecto del ataque con cambio de cuerda en alternancia con pulsación apoyada o libre, debe tenerse en cuenta dentro de las consideraciones a la hora de abordar un repertorio o estudio.

Saliendo de este tema, llegan ahora, las combinaciones del plectro con o sin cambio de cuerda. Sí bien existen técnicas estandarizadas sobre el uso del plectro, también es posible establecer una combinación de movimientos que no tengan esta estandarización, es decir que puedan tener su propio patrón de movimiento. Por ejemplo, en el libro *Arte y ejecución en la bandola andina colombiana 10 estudios – caprichos* (2007) del maestro Fabián Forero, se encuentran dos estudios pensados desde la direccionalidad en los ataques del plectro, donde se propone un patrón de movimiento continuo. Esta propuesta del maestro presenta una combinación de plectro con mayor grado de dificultad. El primero de ellos es el estudio incidental, en el que el patrón obedece a un compás de 10/8.

*Ilustración 15 Primer sistema estudio Incidental*



Fuente: Fabián Forero (2007)

El segundo es el estudio Ostinato en el que el patrón obedece a un compás de 5/8.

*Ilustración 16 Primer sistema estudio ostinato*



Fuente: Fabián Forero (2007)

Después de abordar las diferentes alternancias del plectro y sus combinaciones, viene ahora una de las técnicas más usadas en los instrumentos de plectro. El trémolo. “Consiste en rozar permanentemente las cuerdas con la púa. Ésta se coloca recta y casi paralela a las cuerdas para evitar al máximo posible los ruidos. El movimiento debe ser regular.” (Ruiz, s.f.). Sin duda, una de las técnicas de mayor dificultad es el trémolo, con alta exigencia para la mano derecha, requiere de un estudio riguroso por parte del instrumentista.

Para su estudio, Lasso (2016) expone que el trémolo debe responder a realizar ocho ataques a la cuerda por tiempo, basados en la técnica alza-púa y con la posición del plectro derecha, lo que refiere que debe estar a 90° con respecto a las cuerdas, posición que genera homogeneidad en los ataques de la cuerda abajo arriba.

Es común suponer que el trémolo es una serie de movimientos rápidos sobre una o varias cuerdas. Sin embargo, varios teóricos han llegado a proponer el trémolo controlado lo que significa atacar la cuerda, siendo consciente de la cantidad de veces que se hace que, además, obedecería a la especificación teórica de la grafía del plectro que propone, según el número de rayas que se utilicen, una cantidad exacta de pulsaciones por nota.

Inicialmente, las propuestas de ejercicios para el trémolo, responden generalmente una sucesión de ataques a la cuerda desde figuras con mayor duración en un pulso hasta llegar a atacar la cuerda en figuras como las fusas sobre el mismo pulso. Cuando esto se logra sobre una misma cuerda, aparecen los ejercicios de trémolo, pensado desde la cantidad de veces que se ataca, con cambio de cuerda.



### *Ilustración 17 Repeticiones con cambios de cuerda*



Fuente: Ricardo Sandoval (2014)

En este ejercicio Ricardo Sandoval (2014) propone inicialmente ocho ataques en cada cuerda al aire de la bandola. Luego, sobre la misma secuencia de cuerdas, propone que sean 4, 2 y 1 ataque por cuerda. Siguiendo por esa línea, los maestros Estrada (1989) y Vásquez (2017) proponen el estudio del trémolo con pulsaciones de la mano izquierda sobre las cuerdas.

En un nivel muy superior, Fabián Forero (2007), propone “El ejercicio del trémolo es bastante sencillo pensando en que se desarrolla principalmente en una sola nota. Al trabajarlo con trémolo controlado y, alterando un poco su tiempo, se pueden manejar subdivisiones diversas” (pág. 15). El estudio *Trémolo* para bandola solista, reta a su ejecutante a mantener la técnica, sobre todo el ejercicio, en el que, además, se presentan cambios de cuerda, diferentes pulsaciones, dobles notas, cambio de tempo y compás y, diferentes matices. (Véase ilustración 17 y 18)

Dentro de la ejecución del instrumento, a lo largo de la historia, se ha venido consolidando la técnica del mismo. Es importante precisar que, si bien se establecen ciertos parámetros técnicos para la ejecución de los instrumentos, estos resultan adaptables a cada uno de los intérpretes de acuerdo a sus necesidades.

Ilustración 18 Estudio Trémolo

**TREMOLO**  
BANDOLA SOLISTA

Fabián FORERO VALDERRAMA

*Lento* ♩ = 50

*Sempre trém.*

*mp* *Cresc.*

①

*mf* *mp*

*Cresc.* *mf*

*Cresc.* *f*

*mp* *Cresc.* *mf*

*mf*

— 30 —

Fuente: Fabián Forero (2007)

Ilustración 19 Estudio Trémolo 2

Fuente: Fabián Forero (2007)

La bandola ha sido un instrumento cuyo estudio se ha desarrollado desde la tradición oral en espacios empíricos y autodidactas y, desde la academia; esto ha permitido que su técnica se vaya estructurando de diferentes formas y con diferentes estilos. Sin embargo, existen algunas técnicas tradicionales que son generales.

- Alza-púa
- Contra-púa
- Trémolo

- Metálico
- Sordina o Pizzicato
- Sul tasto
- Armónicos

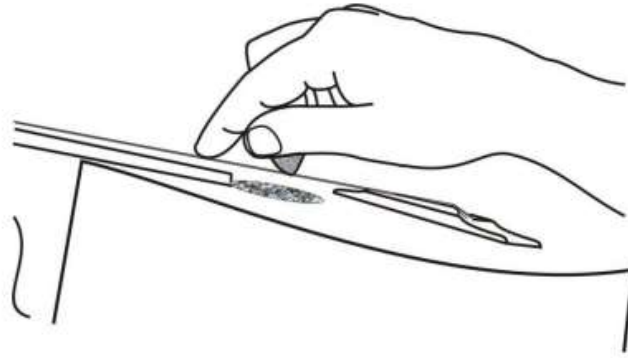
Algunas de estas técnicas han sido explicadas anteriormente, en una propuesta de orden cronológico. Es así que.

El metálico es una técnica utilizada que se desarrolla acercando la mano derecha al puente, está genera un sonido más brillante. Por su parte, el Sul tasto se desarrolla acercando la mano derecha al diapason, generando así, un sonido mucho más redondo. En cuanto a la sordina, también llamada pizzicato, “consiste en tapar (sin mucha presión) con el carpo de la mano derecha las cuerdas lo más cercano al puente, lo que hace que el sonido se vuelva oscuro y se apague.” (Vera, 2013, pág. 63).

Finalmente, en cuanto a técnicas tradicionales se refiere, los armónicos, según lo expone Vera (2013) se clasifican en naturales y artificiales, cuya diferencia se define por la técnica para producirlos. Los armónicos naturales “son aquellos que se producen en puntos específicos de la cuerda (nodos), al retirar la mano izquierda sin pulsar, apenas rozando la cuerda en el mismo momento en que atacamos esta misma con el plectro. Se hace sobre la línea del traste y no sobre el traste” (Vera, 2013, pág. 62). Mientras que, para la producción del armónico artificial es necesario pulsar la nota deseada en la mano izquierda, Forero (2010), en una entrevista realizada por Vera, explica la ejecución del armónico artificial:

Mano Izquierda: Pulsa normalmente las notas del pasaje. Mano derecha: Sujeta el plectro entre el dedo medio y pulgar, y con esta postura ataca la cuerda. Liberado el índice, este realiza con un toque leve sobre aquella, la división en medios (8vas), relativa al traste y el sonido pulsado por los dedos de la mano izquierda. Como en los armónicos naturales, el ataque de la cuerda y el impacto del dedo al dividirla son simultáneos, solo que en los artificiales esta última se realiza con el dedo índice de la mano derecha.

### *Ilustración 20 Armónicos*



Fuente: Manuel Bernal (2005)

Además de las técnicas que se consideran tradicionales, los instrumentistas han acogido técnicas utilizadas en otros instrumentos de plectro, como es el caso de la guitarra eléctrica, Vera (2013), hace referencia a algunas de estas, denominándolas Técnicas extendidas.

Estas técnicas extendidas, requieren de cierto nivel de desarrollo en el instrumento, pues requieren que el instrumentista posea capacidades, habilidades y destrezas frente al instrumento para poder desarrollarlas. Para esta ocasión, se traerán a colación los glissandos y el sweep picking o barrido.

El glissando consiste en pasar rápidamente de un sonido a otro, haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios en lo posible, en el caso de instrumentos de cuerda como la Bandola, este se hace deslizando sobre la cuerda con el mismo dedo. Hay diferentes maneras de matizarlo ya sea con la intensidad o la velocidad ” (Vera, 2013, pág. 70).

Y, por su parte, el sweep picking, técnica utilizada en la guitarra eléctrica, hace referencia a un movimiento en el plectro sobre cuerdas consecutivas que permite la interpretación de varias notas en altas velocidades.

Finalmente, para concluir con la mano izquierda, cabe resaltar que la fuerza utilizada en el plectro influencia en el sonido del instrumentista. Sin embargo, generar la conciencia del peso que se usa en la mano es un estudio minucioso que se genera con el tiempo. Es así que, en el caso del uso de los matices, se requiere de atención para que se generen de manera natural; es común que en los procesos iniciales los matices se generen a partir de ataques más fuertes y más suaves a la cuerda, pero que por lo general son súbitos. Para general un crescendo o decrescendo real en el instrumento es necesario que el instrumentista regule de manera consiente y natural el ataque y el peso de la mano.

Teniendo en cuenta que existe una gran cantidad de consideraciones a tener en cuenta a la hora de ofrecer conocimientos en bandola, este título hace referencia a solo una parte de las posibilidades existentes, sin embargo, se referencian varias de las más utilizadas para la mano izquierda.

### **Uso de figuras musicales**

Dentro de las diferentes posibilidades de enseñanza de los instrumentos de cuerda en general, es notorio que, particularmente, para los procesos iniciales, resulta más fácil abordar ejercicios prácticos en compases binarios como: 4/4, 3/4 y 2/4, con figuras como negras y blancas. Es así que, una consideración a tener en cuenta sería qué figuras y en qué tipo de compases se deben realizar ejercicios y montar repertorio de acuerdo al momento de aprendizaje de cada estudiante. Como se puede notar en los primeros ejercicios, en el caso de la bandola, se proponen generalmente figuras como: Negras y corcheas, esto teniendo en cuenta el movimiento de la plumilla sobre las cuerdas. Sin embargo, dentro del repertorio de la bandola, como instrumento típico de la región andina de Colombia, se encuentran compases ternarios, generalmente: 6/8, lo que conlleva a que sea tenido en cuenta a la hora de abordar el instrumento.

Además del tipo de compás y las figuras, es necesario tener en cuenta el uso de sus agrupaciones, será más sencillo para una persona que está iniciando su proceso en la bandola realizar agrupaciones pares en corcheas que agrupaciones ternarias, esto sin tener en cuenta los silencios y la síncopa característica de la música de la región.

Dejando de lado los procesos iniciales y pensando en el desarrollo de habilidades en el instrumento, existen propuestas que desarrollan ejercicios con figuras como el saltillo y el tresillo. Parece que tener agrupaciones de figuras musicales como estas, le permiten al instrumentista, ganar estabilidad y agilidad en las dos manos.

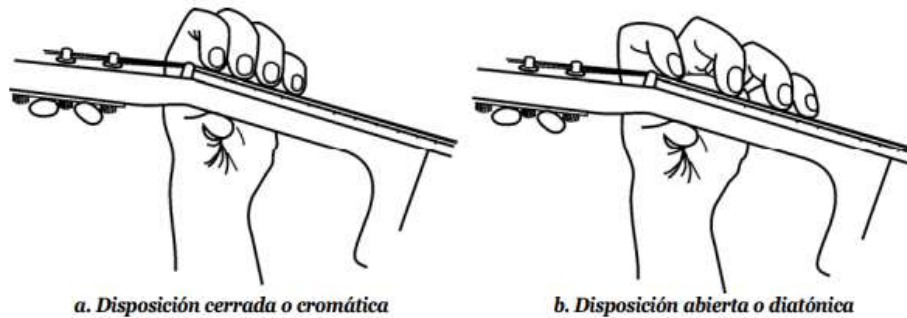
### **4.1.3 Mano Izquierda**

El uso de la mano izquierda en la mayoría de los casos de los instrumentistas de cuerda pulsada requiere de una posición cómoda en el instrumento para que, inicialmente, no sea la que cargue con el peso de este. Una de las primeras consideraciones a tener en cuenta, cuando se aborda la mano izquierda, es el agarre del diapasón, de este dependerá gran parte del desarrollo técnico de la mano.

El apoyo principal para sostener la bandola no está en la mano izquierda ya que ésta debe permanecer libre para dedicarse exclusivamente a la función de digitación. Para tomar el mástil de la bandola se hará con la mano una especie de pinza fisiológica entre el dedo pulgar (que se sitúa con la yema sobre la línea media posterior del mástil) y los demás dedos (que accionan sobre las cuerdas), sin que el borde inferior del diapasón y el mástil queden apoyados en parte alguna de esta mano. La disposición de esta mano y brazo sigue los principios generales de la escuela de la guitarra y la mandolina: los dedos deben estar doblados en todas sus articulaciones y las yemas deben pisar las cuerdas con firmeza. El dedo pulgar se desplazará a lo largo del mástil cuando la mano deba ocupar una posición distinta, manteniendo el apoyo en la yema y aproximadamente sobre la línea media posterior (Bernal, págs. 8-9)

Esta posición inicial depende de la disposición que se requiera. Comúnmente se conocen dos disposiciones, la cromática y la diatónica. Para hacer claridad sobre los términos, es importante resaltar que la bandola es instrumento de cuerda pulsada que posee trastes en orden cromático. Es así que, sí el instrumentista requiere de una disposición cromática, su mano estará en diferente posición a sí requiere una diatónica.

### *Ilustración 21 Posición de la mano izquierda*



Fuente: Manuel Bernal (2005)

Teniendo en cuenta lo que tiene que ver meramente con la posición de la mano izquierda, es necesario considerar qué disposición resulta más adecuada para el momento del desarrollo del instrumentista.

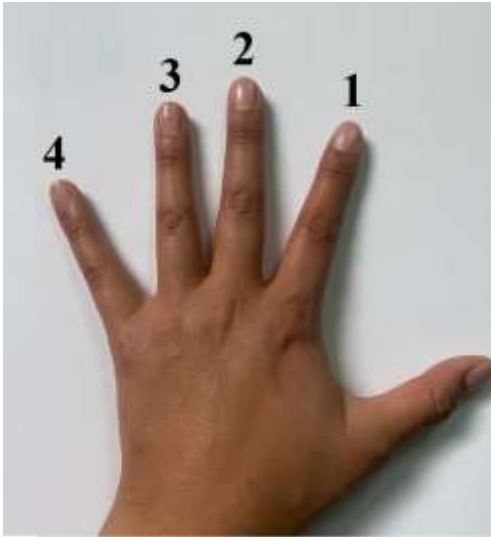
La disposición cromática puede ser considerada para la iniciación en el instrumento pues no requiere de apertura en la mano, esta disposición es usada generalmente a partir del primer traste de la bandola, sin embargo, se puede desplazar por todo el mástil, su característica principal es el uso de los cuatro dedos sobre trastes consecutivos, es decir que solo alcanza la amplitud de 4 trastes. Por su parte, la disposición diatónica, requiere de una amplitud en la mano. Esta posición se utiliza para la adaptación de pasajes, escalas o necesidades del instrumentista. Su característica es que los dedos se desplazan por los trastes por tonos y semitonos, permitiendo que, en una sola cuerda, se pulsen varias notas dejando trastes sin pulsar. Después de la posición adecuada de la mano, entran en consideración varios temas que afectan el desarrollo de la mano. A diferencia de la mano derecha con el uso de la plumilla, la mano izquierda usa los dedos específicamente para pulsar las cuerdas como se explicó anteriormente, pero es necesario tener en cuenta cada uno de los detalles que construirán la mano del instrumentista.

A lo largo de la historia, los instrumentistas de la gran mayoría de instrumentos con mástil de cuerda pulsada han establecido una numeración para cada dedo de la mano izquierda.



- Índice: dedo 1
- Medio: dedo 2
- Anular: dedo 3
- Meñique: dedo 4

*Ilustración 22 Enumeración de los dedos de la mano izquierda.*



Es así que, expuestas las generalidades a tener en cuenta, el uso de la mano izquierda se convierte en tema de indagación pues, como se mencionó anteriormente, de acuerdo a su desarrollo el instrumentista tendrá diferentes habilidades frente al instrumento.

A diferencia de varios instrumentos, por sus características propias, la bandola es un instrumento de alta tensión, lo que quiere decir que para lograr pulsar una cuerda y que la nota suene de forma natural, el instrumentista debe tener cierta fuerza en los dedos. Es importante aclarar que el dedo pulgar es usado para generar apoyo y que no se debe recargar la fuerza solo en este, debido a que puede ser causante de algún daño en el estado natural de la mano.

Teniendo en cuenta lo anterior, uno de los primeros análisis que se debe realizar a la hora de abordar el instrumento es, cuál de los dedos de la mano izquierda es el más apto para iniciar a pulsar cuerdas de acuerdo a sus características físicas, sin ocasionar frustraciones por no obtener un sonido claro en el primero momento o molestias en la mano por exceso de

fuerza. Dejando de lado por un momento, la pertinencia del uso de las cuerdas según su calibre para iniciar y concentrándose solo en el dedo adecuado, se podría llegar a considerar que los dedos 1 y 2 son los que más pueden generar presión para pulsar la cuerda. Y luego de un desarrollo consecutivo, utilizar el dedo 3 y de últimas el dedo 4. El dedo 4 en particular es el dedo con el que, generalmente, cuesta más generar sonido.

Otra consideración debe ser, las diferentes secuencias de dedos que se pueden dar a la hora de interpretar una obra. Para generar independencia y fortalecimiento en los dedos, son utilizados comúnmente ejercicios con diferentes secuencias de pulsación que pasan por cada cuerda en posición cromática. Estos ejercicios suelen ser propuestos por el profesor.

Por lo general, el primer ejercicio que se propone es poner un dedo por traste continuamente. Es decir, primera cuerda: al aire, dedo 1, dedo 2, dedo 3 y dedo 4, segunda cuerda: al aire, dedo 1, dedo 2, dedo 3 y dedo 4 y, así sucesivamente, hasta llegar a la última cuerda. A continuación, se presentarán diferentes propuestas de ejercicios en una sola cuerda que se encuentran en varios métodos para bandola e instrumentos de cuerda pulsada, teniendo en cuenta que cuando se escribe 0 hace referencia a la cuerda al aire y que, sí se escribe un número entre el 1 y el 4, hace referencia al dedo que se usa: esto en primera posición y disposición cromática.

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

Además de los ejercicios en una sola cuerda, existen ejercicios para dos, tres y hasta cuatro cuerdas, que son la recopilación de todas las posibilidades de secuencias de dedos que puedan existir. Establecido el posible orden de los dedos para abordar la pulsación, se debe tener en consideración sí es pertinente iniciar con la pulsación de todas las cuerdas o sí, por el contrario, resulta más fácil generar sonido en ciertas cuerdas, de acuerdo a sus

características generales. Como se explicó anteriormente, la bandola cuenta con 6 órdenes, cada uno de dos cuerdas. De esos 6 órdenes, los primeros dos son cuerdas en acero y los siguientes cuatro son de material entorchado, cada uno con su respectivo calibre. Teniendo en cuenta esta información es necesario analizar si se requiere la misma fuerza y posición de la mano para pulsar cualquiera de los 6 órdenes.

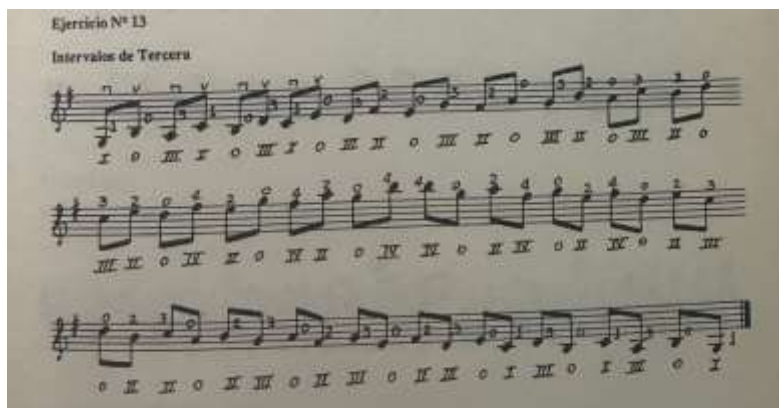
Una de las grandes propuestas de varios maestros de la bandola para el estudio de estas secuencias ha sido el estudio de intervalos, es el caso del maestro Estrada (1989) que propone en la lección 12 de su método para bandola, el estudio de estos en primera posición y en tonalidad de G. “INTERVALOS: Es de gran importancia la práctica de los intervalos para conseguir un rápido dominio sobre el diapasón” (pág. 18). El maestro Estrada (1989), realiza siete ejercicios para el estudio de los intervalos.

*Ilustración 23 Ejercicio para intervalos de segunda*



Fuente: Diego Estrada (1989)

*Ilustración 24 Ejercicio para intervalos de tercera*



Fuente: Diego Estrada (1989)

*Ilustración 25 Ejercicio para intervalos de cuarta*

Ejercicio N° 14  
Intervalos de Cuarta

Fuente: Diego Estrada (1989)

*Ilustración 26 Ejercicio para intervalos de quinta*

Ejercicio N° 15  
Intervalos de quinta  
Lento  
Siguen las mismas plumadas

Fuente: Diego Estrada (1989)

*Ilustración 27 Ejercicio para intervalos de sexta*

Ejercicio N° 16  
Intervalos de Sexta

Fuente: Diego Estrada (1989)

*Ilustración 28 Ejercicio para intervalos de séptima*

Ejercicio N° 17

Intervalos de Séptima

Lento

Siguen las mismas plumadas

Fuente: Diego Estrada (1989)

*Ilustración 29 Ejercicio para intervalos de octava*

Ejercicio N° 18

Intervalos de Octava

Lento

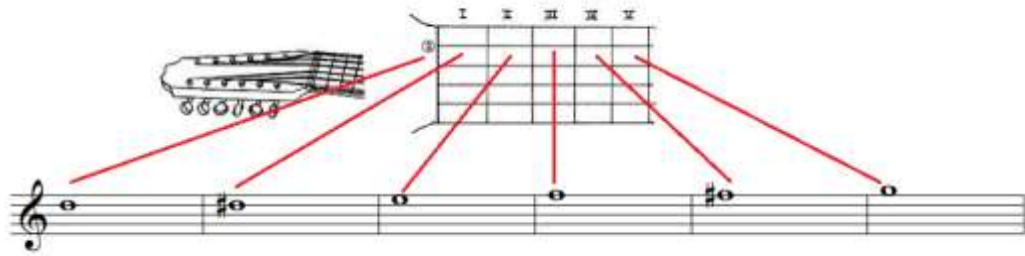
Siguen las mismas plumadas

Fuente: Diego Estrada (1989)

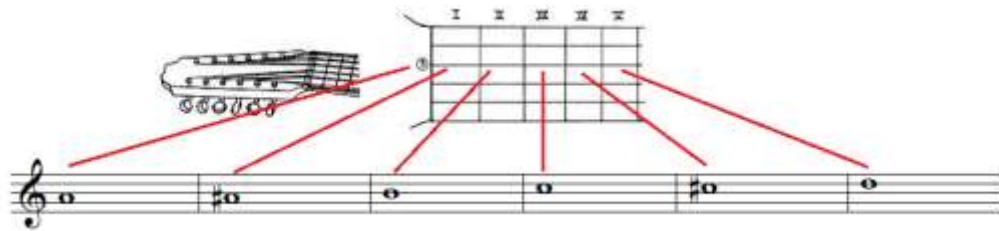
Además de lo anterior, otra consideración a tener en cuenta es si todos los trastes son adecuados para realizar esas primeras pulsaciones. De acuerdo a la ubicación de las notas en los trastes y a las tonalidades que se usen, existirán diferentes posibilidades a tener en cuenta.

*Ilustración 30 Ubicación de las notas en el primer orden*

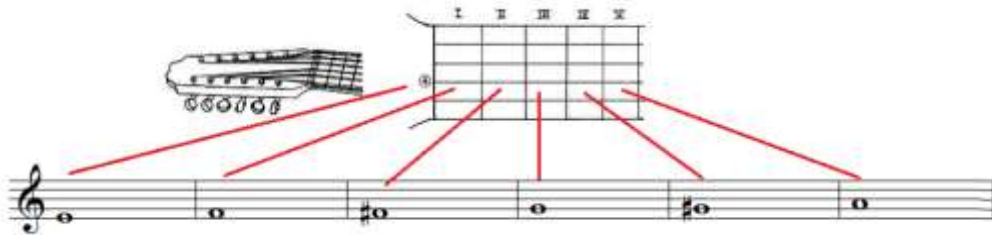
*Ilustración 31 Ubicación de las notas en el segundo orden*



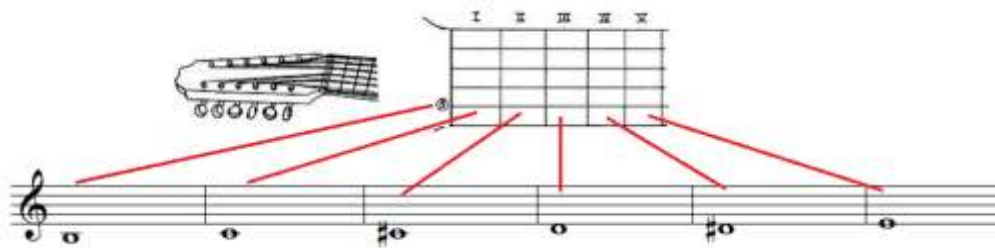
*Ilustración 32 Ubicación de las notas en el tercer orden*



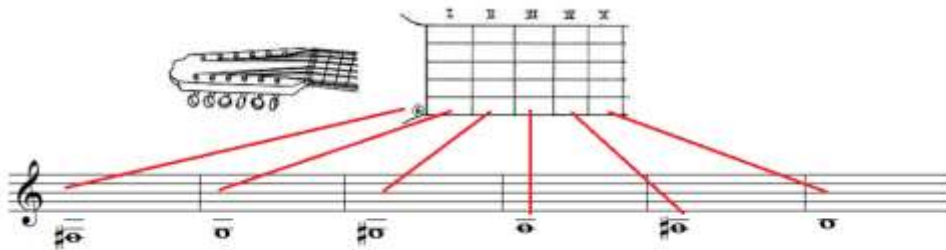
*Ilustración 33 Ubicación de las notas en el cuarto orden*



*Ilustración 34 Ubicación de las notas en el quinto orden*



*Ilustración 35 Ubicación de las notas en el sexto orden*



El estudio de la música, en general, parece que se ha interiorizado en torno al piano. Es muy común encontrar que las primeras escalas y los primeros estudios se realizan en tonalidad de C, esto, en el piano resulta una forma de iniciar, pues corresponde al uso exclusivo de las teclas blancas, pero sí lo llevamos al contexto específico de la bandola, la tonalidad C, requiere ciertas pulsaciones que pueden implicar dificultad en los primeros niveles de aprendizaje. Es así que, la tonalidad que se piensa abordar debe ser analizada de acuerdo a las posibilidades del instrumentista.

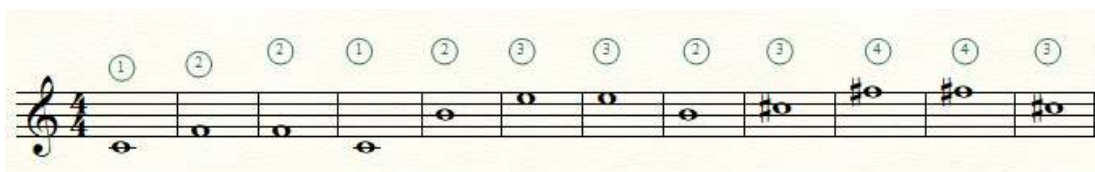
Haciendo énfasis en que es prudente abordar, como primera instancia: la posición cromática y el uso de los dedos en orden de dificultad (2, 1, 3 y 4), es necesario hacer un análisis de las notas que se deben tocar de acuerdo a las diferentes tonalidades existentes a la hora de abordar un repertorio, esto debido a que puede creerse que ciertas tonalidades presentan mayores dificultades por el uso de notas en posiciones con mayor exigencia. Sin embargo, es posible que se encuentren tonalidades que dan la impresión, son de mayor dificultad por la cantidad de alteraciones, pero sí la interpretación del instrumentista consta de notas y posiciones que requieran del uso de los dedos con mayor fuerza y figuras que le permitan abordar dichas posiciones resultará, cualquier tonalidad, posible para el bandolista.

De acuerdo a las diferentes posiciones, es notorio que no existe una tonalidad que evada por lo menos el uso del dedo 4, que como se mencionó anteriormente presenta dificultades en procesos iniciales. Sin embargo, existen ciertas tonalidades que permiten utilizar varias cuerdas al aire, evitando pulsar con algún dedo. En ocasiones, las tonalidades para una agrupación se eligen bajo la consideración de que entre menos alteraciones tenga es más fácil para el instrumentista. En el caso de la bandola, es cierto que si una tonalidad tiene varias alteraciones se encuentran posiciones incómodas para la mano, pero si se eligen tonalidades mayores como: C, G, D, F y Bb y, menores como: Am, Em, Dm y Gm, se le puede facilitar hasta cierto punto al instrumentista la interpretación de la obra.

Ya expuestas las consideraciones generales que corresponden a la mano específicamente, existe en la bandola una dificultad que se presenta de forma natural por las características del instrumento. La bandola es un instrumento que tiene intervalos en cuerdas al aire de cuartas justas, por lo que se presenta comúnmente que cuando una obra tiene cuartas descendentes o quintas ascendentes, el instrumentista debe pulsar una secuencia de notas que

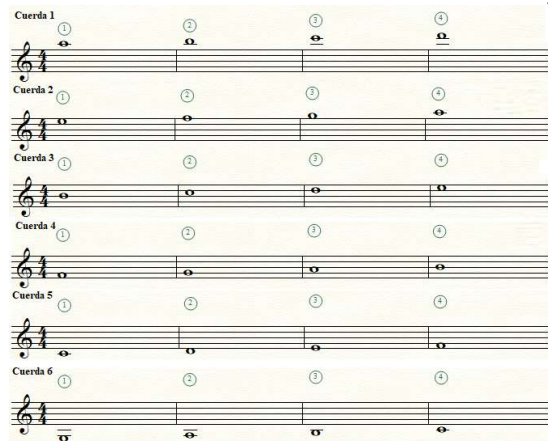
se encuentran en el mismo traste diferente cuerda. En los ejercicios propuestos por el Maestro Estrada (1989) (Véase ilustración 24), en algunas partes sugiere el uso del mismo dedo para estudiar el salto de cuarta y en otras partes, sugiere usar diferentes dedos. Por continuidad sonora, lo ideal sería no saltar con el mismo dedo al siguiente traste, sí no, utilizar otro dedo, posición que incomoda al instrumentista.

*Ilustración 36 Diferentes posibilidades de pulsación de cuartas justas ascendentes y quintas justas descendentes*



Dejando de lado la posición cromática y la cantidad de posibilidades que se presentan en ella, se presenta ahora, la posición diatónica. Una de las principales diferencias entre estas dos posiciones es que, con la posición diatónica, la mano puede abordar el diapasón más allá del IV traste y puede abordar cinco notas en una sola cuerda. Así como en la posición cromática, en la posición diatónica existen varias formas de secuencias en los dedos. Además, el espacio que puede haber entre ellos, a diferencia de la posición cromática en la que solo pueden existir, al usar los 4 dedos, intervalos de medio tono, pueden ser, también, de un tono. Esto dependerá de la tonalidad en la que se encuentre el estudio, ejercicio u obra y de la decisión del instrumentista de usar la cuerda al aire o su equisono en otra cuerda.

*Ilustración 37 Posición diatónica tonalidad C y Am*





Teniendo en cuenta la gran cantidad de posibilidades de acuerdo a las diferentes tonalidades y de que, estas, ya fueron expuestas, no se anexan más ejemplos. Es importante aclarar que para la posición diatónica (Véase ilustración 20), la mano debe reacomodarse, y debido a ello, esta posición resulta incómoda en las últimas tres cuerdas de la bandola.

Luego de haber explorado las dos posiciones y las escalas, es importante aclarar que, los arpeggios, serán una construcción de varias de las posibilidades expuestas anteriormente y que requieren de un desarrollo de diferentes habilidades de la mano izquierda, que se adquieren con muchos de los ejercicios propuestos y deben considerarse antes de poder interpretarlos.

Por otro lado, sí bien la bandola se ha caracterizado por ser un instrumento principalmente melódico, el instrumentista tiene la posibilidad de generar sonidos de dos notas e inclusive acordes triada y tetracordes. Existen diferentes posibilidades para realizar acordes en la bandola y diferentes disposiciones, pero, con todo lo expuesto a lo largo del escrito, se puede aclarar que los acordes requieren de haber desarrollado, antes de utilizarlos, ciertas habilidades; es por esto que, no se sugieren en los niveles iniciales. De hecho, en los diferentes métodos de bandola, se abordan primero muchas otras técnicas antes de llegar a los acordes, pues, como se ha mencionado con anterioridad, la bandola por ser un instrumento de alta tensión genera dificultades a la hora de pulsar una nota, lo que quiere decir que pulsar más de una, requiere de mayor esfuerzo.

Finalmente, existen los adornos, notas ornamentales y efectos posibles en el instrumento comunes en la música: la apoyatura, el mordente, el grupeto y el trino. Es importante aclarar que este escrito no pretende interiorizar en las diferentes formas de notación que han existido a lo largo de la historia y que, para este instrumento, no han sido sistematizadas.

### **Uso de figuras musicales**

Así como en la mano izquierda, el uso de ciertas figuras musicales, facilitaran al instrumentista la posibilidad de interpretar el instrumento. A pesar de considerarse que las notas largas pueden ser más fáciles, en el caso de la mano izquierda, una nota largar requiere

de sostener la pulsación en dicha nota, por lo que realmente en los primeros aprendizajes del instrumentista puede generar dificultad. Es por esto que, se prioriza el uso de figuras como la negra.

#### **4.2 Elementos prácticos para la clasificación en grados de dificultad.**

Con toda esta indagación se pretenden buscar argumentos para poder clasificar los elementos técnicos de formación en el instrumento sobre los cuales se realizaron las reflexiones y consideraciones, teniendo en cuenta que no existe claridad a la hora de definir grados de dificultad en la bandola. Es por esto que se proponen 4 grados de dificultad en los cuales se busca clasificar los elementos sobre los cuales se indagó en el apartado 3.5 del presente escrito.

- **Iniciación:** Se considera iniciación como aquel grado de dificultad en el que el estudiante no posee ningún conocimiento del instrumento y que, anteriormente, no ha abordado un instrumento de cuerdas pulsadas que le permitan tener alguna habilidad desarrollada.
- **Básico:** Se considera básico como aquel grado de dificultad en el que el estudiante ha pasado por los conocimientos iniciales: Sujeción de la plumilla, cuerdas al aire, ejercicios de pulsación y correcta posición en el instrumento. Además, es capaz de integrar una agrupación que esté iniciando como una pre-estudiantina.
- **Intermedio:** Se considera intermedio como aquel momento en el que el estudiante tiene las capacidades para integrar una agrupación que con trayectoria. Además, la capacidad de interpretar obras en diferentes velocidades y con presencia de dificultad en repertorio, estudios y ejercicios.
- **Avanzada:** Se considera avanzado como aquel momento en el que el estudiante tiene las habilidades para hacer parte de un programa académico nivel: técnico, tecnólogo o de profesionalización.

Sí bien estos conceptos no son totalmente claros, se eligieron 4 grados que no pretenden ser definidas para evitar realizar prejuicios y ejercer presión sobre los encuestados. Entre otras cosas, por la falta de claridad en su definición, se realizó una selección de fragmentos de ejercicios, obras y estudios propuestos en diferentes contextos para bandola

que ponen en práctica los elementos de interpretación del instrumento que fueron expuestos anteriormente, de manera que se logren clasificar dentro de los 4 grados. Cada fragmento fue seleccionado bajo la premisa del uso o estudio de los siguientes elementos:

- Posición diatónica
- Cromatismos
- Secuencias de corcheas, tresillos y semicorcheas.
- Arpeggios en tres cuerdas
- Sonido legato
- Cuerdas al aire con plumada hacia abajo
- Secuencias de notas ubicadas en primera posición hasta llegar al onceavo traste.
- Salto entre primera y sexta cuerda
- Cuerdas al aire con alza-púa
- Cuerdas al aire con contra-púa
- Patrones de movimiento continuo del plectro con diferentes direccionalidades.
- Notas con ligadura realizadas con un solo ataque.
- Uso de dos planos sonoros en el instrumento con figuraciones como semicorcheas y saltillo.
- Explicación del trémolo, como fragmentación de una nota, atacada varias veces.
- Trémolo controlado
- Melodías con el uso de los dedos 2 y 3
- Salto entre cuerdas continuas.
- Uso de matices. Crescendo.
- Uso de terceras continuas y cromatismos
- Como instrumento típico, abordaje del repertorio tradicional, cuyas secuencias melódicas ya están establecidas.
- Acordes triada
- Metálico

- Sul tasto
- Pizzicato o sordina
- Secuencia de acordes a modo de acompañamiento
- Notas de ornamentación: Mordente, glissando, grupeto, trino y apoyatura
- Salto entre cuerdas con la plumada cruzada.
- Dos planos sonoros: Uso de notas pedal
- Ligadura de frase.
- Uso de acentos y staccato
- Melodías con el uso de dedos 1 y 2
- Semitonos de la bandola pulsando con el mismo dedo la nota natural y la misma alterada.
- Melodías con el uso constante del dedo 4
- Escalas pentatónicas.
- Intervalos de octava
- Uso de todas las cuerdas de la bandola para la interpretación de una melodía
- Uso de contratiempo en melodías con saltos de octava
- Armónicos naturales
- Armónicos artificiales
- Sweep picking
- Rasgueo
- Arpeggios en cuatro cuerdas
- Intervalos de quinta
- Bandola solista.
- Acordes: Sostener el sonido
- Secuencias melódicas con el uso de los cuatro dedos
- Intervalos de cuarta
- Estudio de las tonalidades en general.

Es importante aclarar que estos elementos son expuestos en un listado sin ninguna categorización debido a que el objetivo de la encuesta es precisamente poder categorizarlos y establecer posibles momentos de abordaje para cada una de las técnicas expuestas en los

procesos de enseñanza. Además, existe una mayor cantidad de elementos de los aquí expuestos. Sin embargo, se intentó hacer una selección con el fin proporcionar una generalidad que permita al formador, arreglista o compositor tener una base de partida en su qué hacer musical y, de esa manera, fomentar el desarrollo adecuado del instrumentista.

Es así que, expuestas las consideraciones y los elementos prácticos, se expondrán a continuación los resultados enunciados del instrumento de indagación propuesto, la encuesta. Este instrumento permite clasificar los elementos en cuatro grados de dificultad bajo el criterio de varios bandolistas con diferentes trayectorias.

#### **4.2.1 La encuesta**

La encuesta, cómo se explicó anteriormente, es un instrumento de indagación que tiene como fin recopilar información. En este proyecto en particular, fue diseñada teniendo en cuenta cada una de las reflexiones realizadas en el apartado anterior.

La información bajo la cual la autora del texto realiza el análisis documental y sus reflexiones y consideraciones personales, se organiza de acuerdo a lo encontrado en las cartillas y métodos revisados, que en su mayoría proponen una estructura de estudio para cada mano desde lo que podría considerarse ejercicios iniciales hasta lo que permite al instrumentista desarrollar habilidades que lo lleven a un nivel profesional del instrumento. Es a partir de dichos métodos y de otras consideraciones que ponen en común varios autores e instrumentistas en libros y trabajos de grado, que se establecen, de forma general, los elementos de interpretación que se estudian a lo largo de la vida académica del instrumento. En este texto y en la encuesta, a la hora enlistarlos no poseen un orden o estructura porque se busca que sean los instrumentistas y docentes quienes, desde su experiencia, nivel de formación y experticia, aporten validez a los elementos tenidos en cuenta y además los clasifiquen.

Justamente para su aplicación, se tuvieron en cuenta personas que se encuentren cursando o hayan terminado procesos de educación formal de bandola. Es decir, dentro de espacios de pregrado en adelante, asumiendo que reconocen y estudian la bandola como un instrumento profesional y que, además, han pasado diferentes ciclos en el instrumento. Es así que, la encuesta, finalmente, se aplica a personas con ciertos niveles de experticia con el fin

de validar la información frente a la que se realizaron consideraciones y reflexiones personales a partir de la revisión documental.

Para el diseño de la encuesta, fueron tenidas en cuenta las reflexiones y consideraciones, de manera que, a partir del listado de elementos técnicos del instrumento, que surge de la revisión documental y de las opiniones personales de la autora, se buscaron ejercicios, fragmentos de obras y estudios, diseñados o aplicados anteriormente en bandola que permitieran reconocer cada uno de elementos enlistados. Es decir que, luego de tener claridad sobre el elemento a clasificar, se escogió entre varias opciones, cuál podría ser el adecuado para la aplicación de la encuesta; proporcionando al encuestado una imagen con un ejercicio, estudio o fragmento de obra, que no menciona el elemento a evaluar sino que lo expone de manera implícita en dicha imagen y este, debe clasificarlo desde su opinión en cualquiera de los cuatro grados de dificultad propuestos.

Luego de diseñada la encuesta y de varias correcciones que se realizaron a partir de la primera propuesta junto al asesor, la encuesta fue enviada a 25 bandolistas que contarán como mínimo con primer semestre de pregrado en el instrumento. Para su difusión se utilizaron medios de comunicación masivos con un plazo de una semana para su desarrollo entre los días 07 de abril y 14 de abril del presente año. Finalmente, se obtuvieron 17 resultados de la encuesta.

Para el proceso de análisis de los resultados, se tuvo en cuenta, en primera instancia, la opinión que dejó cada uno de los encuestados al final del proceso, que permitió generar algunas preguntas que se sugieren como líneas de investigación, además de nuevas reflexiones en torno al instrumento y otras que fue necesario aclarar. Luego, para la clasificación de cada elemento, se tuvo en cuenta el grado de dificultad que obtuvo mayor votación por parte de los encuestados, dejando así la propuesta de clasificación diseñada y, en las conclusiones, elementos que dieron luz a diferentes reflexiones a partir de los comentarios y resultados.

### 4.3 Clasificación en grados de dificultad de acuerdo a los resultados de la encuesta.

Esta parte del presente escrito está enfocada en la clasificación de los elementos prácticos que se presentaron a los instrumentistas a través de los fragmentos de ejercicios, obras y estudios que fueron seleccionados de acuerdo a una revisión documental de diferentes propuestas para cada consideración, expuestos por medio de una encuesta.

Los resultados de la encuesta buscan esclarecer cuáles son las posibilidades que posee un instrumentista, de acuerdo al criterio de los encuestados, en los diferentes grados de dificultad. Es importante aclarar que la encuesta fue enviada a 25 bandolistas. Entre ellos, se encuentran personas que realizan actualmente su pregrado Licenciatura en música con instrumento principal bandola, egresados de programas de música y licenciatura en música, profesionales del instrumento y, personas que tengan un proceso cercano a la bandola, ya sea como directores o como intérpretes del mismo. Finalmente, se recibieron 17 respuestas, que serán las analizadas.

La encuesta inicia con una serie de preguntas que permiten caracterizar la población.

*Figura 1 Ocupación*

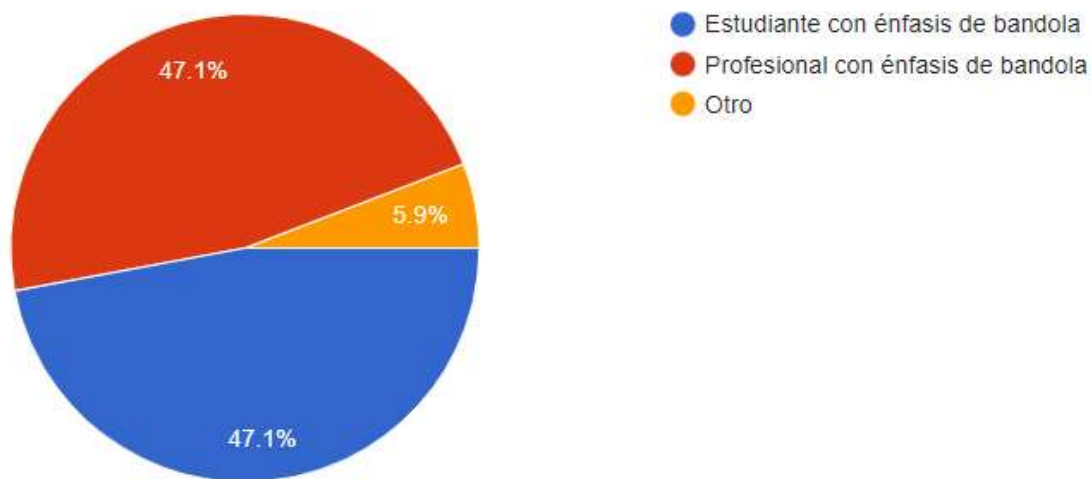


Figura 2 ¿Cuántos años lleva interpretando el instrumento?

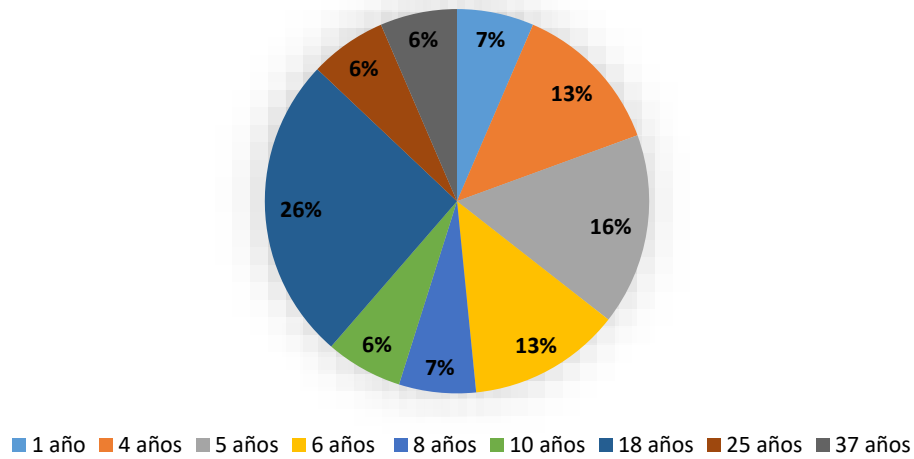


Figura 3 ¿Cuánto tiempo tiene de experiencia en procesos de enseñanza del instrumento?

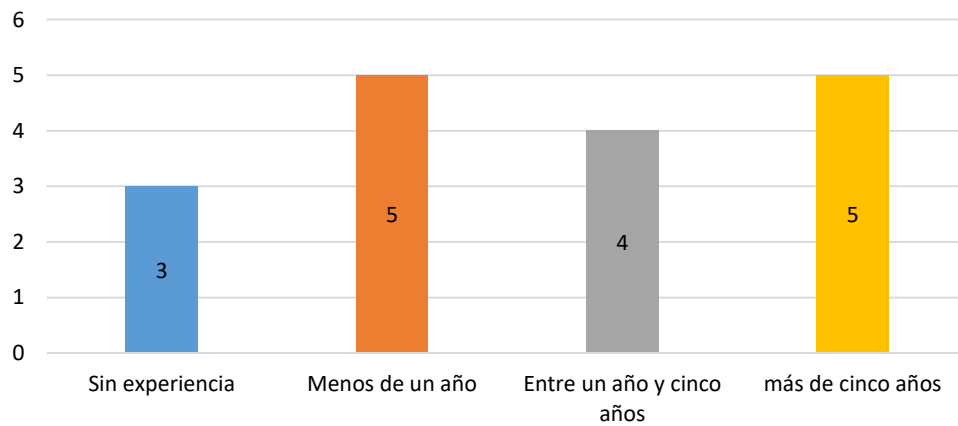
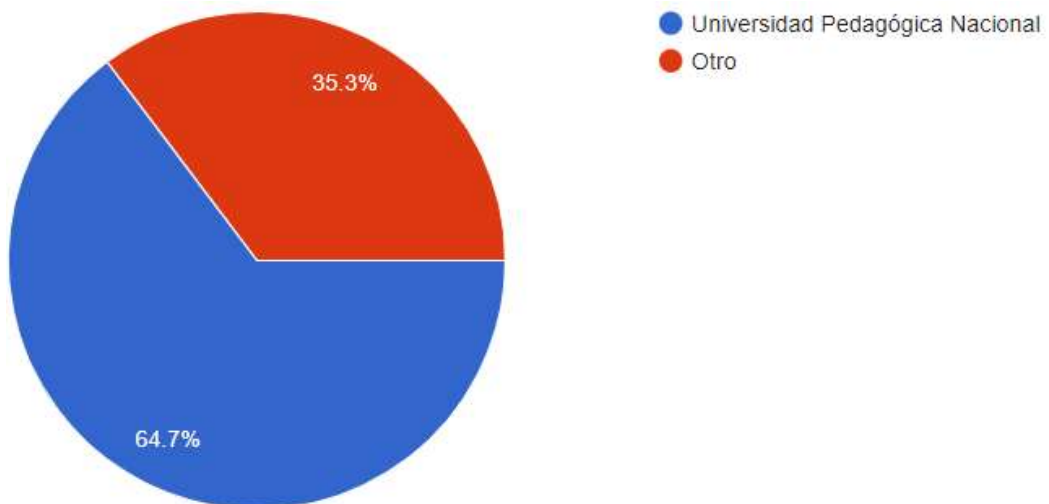


Figura 4 Institución educativa en la que estudió o estudia actualmente





Las personas que contestaron otro, estudian o estudiaron en: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Pontificia Universidad javeriana

Después de realizada la caracterización de la población, los resultados de la encuesta, serán expuestos por categorías.

- **Iniciación:** Luego de abordar las nociones básicas del instrumento como la postura, el plectro, breve historia, contexto y demás. Según los resultados se sugieren abordar los siguientes elementos:
  - ✓ Cuerdas al aire con plumada hacia abajo
  - ✓ Salto entre primera y sexta cuerda (sostener pedal en la primera cuerda e ir bajando hasta la segunda cuerda).
  - ✓ Explicación de los matices.
  - ✓ Ejercicios de pulsación de dedos 1 y 2.
- **Básico:** De acuerdo con los resultados, los elementos que se sugiere abordar en este grado de dificultad son:
  - ✓ Posición cromática
  - ✓ Posición diatónica
  - ✓ Alza púa con cuerdas al aire
  - ✓ Melodías con el uso de los dedos 1, 2 y 3
  - ✓ Salto entre cuerdas continuas.
  - ✓ Como instrumento típico, abordaje del repertorio tradicional, cuyas secuencias melódicas ya están establecidas
  - ✓ Contra púa con cuerdas al aire
  - ✓ Salto entre cuerdas con plumada atravesada
  - ✓ Semitonos de la bandola pulsando con el mismo dedo la nota natural y la misma alterada
  - ✓ Primeras nociones del trémolo
  - ✓ Staccato
  - ✓ Ejercicios de independencia de la mano izquierda con dedos continuos
  - ✓ Sul tasto

- ✓ Armónico natural
- ✓ Pizzicato
- ✓ Melodías con intervalos de segundas, terceras y quintas
- ✓ Secuencias melódicas con el uso del dedo 4 espontáneamente.
- Intermedio: De acuerdo con los resultados. los elementos que se sugiere abordar en este grado de dificultad son:
  - ✓ Melodías con cromatismos
  - ✓ Ligaduras de frase
  - ✓ Notas de ornamentación
  - ✓ Arpeggios
  - ✓ Patrones de movimiento continuo del plectro con diferentes direccionalidades
  - ✓ Trémolo controlado
  - ✓ Acordes
  - ✓ Dos planos
  - ✓ Acentos
  - ✓ Melodías con uso constante del dedo 4
  - ✓ Escalas pentatónicas
  - ✓ Intervalos de sexta, séptima y octava
  - ✓ Metálico
  - ✓ Uso de todas las cuerdas de la bandola para la interpretación de una melodía
  - ✓ Armónico artificial
  - ✓ Intervalo de cuarta
  - ✓ Rasgueo
- Avanzado: los elementos que se sugieren en este grado de dificultad son:
  - ✓ Melodías abordan todo el diapasón de la bandola
  - ✓ Uso de dos planos sonoros en el instrumento con figuraciones como semicorcheas y saltillo
  - ✓ Acompañamiento por medio de secuencias armónicas
  - ✓ Notas ligadas (un solo ataque por dos sonidos)
  - ✓ Uso de contratiempo en melodías con saltos de octava
  - ✓ Sweep picking

- ✓ Obras para bandola solista
- ✓ Figuras de corta duración

Es importante aclarar que el estudio de las escalas en las diferentes tonalidades se sugiere abordar entre los grados de dificultad: básico e intermedio.

## **5. CONCLUSIONES.**

Como se mencionó anteriormente, la Bandola Andina Colombiana ha ido caracterizándose dentro de los espacios académicos cada vez con una estructura más consistente; esto gracias a todos aquellos interesados y especialistas en el instrumento que han ido dejando un sinnúmero de actividades, documentos, métodos, adaptaciones, estudios, ejercicios y demás, que giran en torno a establecer la práctica del instrumento de forma académica. Esta investigación se suma a esa base de datos documental que aportan a que el instrumento siga formando su propia escuela y, asimismo, a los procesos de enseñanza-aprendizaje.

A pesar de los diferentes contextos de cada bandolista que aceptó hacer parte del proyecto, se puede concluir que sí existen ciertas generalidades en conceptos, lo que permite entender que los procesos se han ido estandarizando con el pasar de los años. Es así, que vale la pena preguntarse si se han ido estandarizando escuelas en torno a la bandola.

Es importante aclarar que el fin de este proyecto es realizar una clasificación de los elementos prácticos del instrumento en cuatro grados de dificultad de manera muy general, esto para aportar como guía a todos aquellos interesados en escribir para el instrumento, que conocen algunas características del mismo y que, seguramente teniendo una guía que les permita aclarar las posibilidades del instrumentista sobre los diferentes elementos que se pueden proponer, les permitirá realizar un ejercicio musical pedagógico.

El maestro Manuel Bernal (2022) dentro de las observaciones que realiza a la encuesta realizada, hizo notar que vale la pena considerar aspectos como: sí se está enseñando a niños, jóvenes, adultos o adultos mayores, se está enseñando individualmente o en grupos, en qué tipos de bandolas están tocando, se busca un tipo de formación recreativa

o tendiente al profesionalismo, se está en un programa institucionalizado o no, además de la clase de bandola hay algún otro tipo de actividades musicales que apoyan el desarrollo del estudiante.

Al ser una investigación de elementos generales, los resultados pueden ser de cierta manera relativos, esto porque el proceso de formación de cada intérprete depende, como lo dice el maestro Bernal y algunos otros de los bandolistas encuestados, de las diferentes condiciones en las que se encuentre el estudiante. Es así que, otra conclusión a la que permite llegar el trabajo es que, a pesar de sugerirse una guía, esta indudablemente debe ir de la mano con el proceso formativo individual.

Una de las ideas en común en los comentarios realizados en la encuesta, es la dificultad de aclarar el paso entre los grados de dificultad básico e intermedio. Al momento de elegir los ejercicios que permitieran poner en práctica las consideraciones y reflexiones realizadas, diferenciar entre qué podía estar en cada uno de estos grados de dificultad resultó ser un gran reto. Existe una dificultad a la hora de diferenciar estos dos grados, de hecho, en ocasiones se presentaban empates en las respuestas, y en los comentarios, muestras de que realmente pueden ir muy de la mano.

En general, el estudio de escalas fue clasificado dentro de los grados básicos e intermedios, lo que permite concluir que lo ideal sería abordarlas en estos espacios, pues además de permitir un desarrollo en la mano izquierda, fortalece los procesos teóricos en la práctica instrumental.

Existe una gran actividad en torno al instrumento que requiere ser documentada. En general, los instrumentos típicos del país siguen en esa construcción de escuela que con el pasar de los años seguirá creciendo conforme a la demanda sobre cada uno de ellos.

Por otro lado, es importante realizar reflexiones en torno a la finalidad del estudio técnico del instrumento, en gran medida el desarrollo instrumental del estudiante depende de esta. El maestro Iván Poveda (2022) sugiere:

“Es imperativo que la reflexión técnica se aborde desde una práctica de interiorización del lenguaje musical, en tanto que es, a mi modo de ver, el objetivo

principal. Cuando los procesos de audición, lectura, improvisación, creación, entre otros, son el foco de atención, los elementos técnicos se resuelven con mayor claridad pues habrá una respuesta del mecanismo a la necesidad expresiva y comunicacional. Así, si el proceso de interiorización del lenguaje es coherente, la presteza motriz será mayor”

Finalmente, este trabajo busca ser una guía para los compositores y arreglistas que deseen incluir el instrumento en sus propuestas, abriendo camino a pensar en procesos multinivel. Como hallazgos de este proceso de estudio surgieron preguntas que pueden proponer nuevos trabajos de investigación en esta línea: ¿Existe una escuela de la bandola? Si existe, ¿es una sola o existen varias?; ¿Es viable realizar una clasificación del instrumento por niveles de dificultad teniendo en cuenta las edades, los contextos y demás?

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- alac. (s.f.). *Academia luis a. Calvo - niños*. Obtenido de facultad de artes - asab:  
<http://fasab.udistrital.edu.co:8080/academia-luis-a-calvo-alac>
- Alvira, f. (2011). *La encuesta: una perspectiva general metodológica*. Madrid: cis.
- Ángel, f. M. (2015). ¿cómo convertir el "saber sabio" de nuestros músicos en "conocimiento enseñable" para la formación en cordófonos andinos colombianos? *En toques y retoques reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia* (héctor vidal rendón; alejandro tobón restrepo ed., págs. 161-173). Medellín: grupo de investigación valores musicales regionales. Facultad de artes. Universidad de antioquia.
- Angel, r., Muñoz, e., Cabas, i., Coronell, m., & Barrios, m. (2011). *¿qué es educabilidad y enseñabilidad?* Obtenido de educartes:  
<https://educartes.webnode.es/news/%c2%bfque%20es%20educabilidad%20y%20ense%c3%blabilidad-/>
- Arenas, e. (2010). Prólogo. En f. F. Valderrama, *entre cuerdas y recuerdos* (págs. 11-19). Bogotá: sic.
- Bernal, m. (2003). *Cuerdas más, cuerdas menos una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana*. Bogotá, Colombia: universidad pedagógica nacional.
- Bernal, m. (2005). *La bandola andina colombiana: reseña histórica, características y*. Bogotá.
- Bernal, m. (s.f.). La bandola andina colombiana, reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución. *La mandolina a través del tiempo*.
- Campos, g., & Lule, n. (2012). *La observación, un método para el estudio de la realidad*. México: universidad la Salle de pachuca.
- Chevallard, y. (1997). *La transposición didáctica del saber sabio al saber enseñado*. Aique.
- Congreso de la república de Colombia. (s.f.). *Ley 115 de febrero 8 de 1994 por la cual se expide la ley general de educación*.
- Cruz, j. I. (2021). La travesía del gnomon.
- Davidson, h. (1970). *Diccionario folklórico de Colombia : música, instrumentos y danzas*. Bogotá: banco de la república.
- Díaz, l., Torruco, u., Martínez, m., & Varela, m. (2013). *La entrevista, recurso flexible y dinámico*. México d.f.: universidad nacional autónoma de México.
- Dulzaides, m., & Molina, a. M. (2004). *Análisis documental y de información: dos componentes de un mismo proceso*. Ciudad de la Habana.

- Eco. (2020). *Homenaje a Luis Fernando "el Chino" León Rengifo | Eco*. (u. S. Arboleda, editor) obtenido de facultad de artes y humanidades - universidad de los andes.
- Estrada, d. (1989). *Método para el aprendizaje de bandola*. Cali: secretaria de educación - gobernación del valle.
- Fmc. (2022). Material para audición de los aspirantes a bandola .
- Forero, f. (2007). *Arte y ejecución en la bandola andina colombiana. 10 estudios – caprichos*. Sic.
- Forero, f. (2010). *Entre cuerdas y recuerdos*. Bogotá: sic.
- Glass, g. V., & Hopkins, k. D. (1984). *Statistical methods in education and psychology*. Prentice-hall .
- Grupo de investigación valores musicales regionales. (2015). *Toques y retoques reflexiones sobre la enseñabilidad de los instrumentos de cuerda tradicionales andinos de Colombia*. (h. V. Rendón, & a. T. Restrepo, eds.) Medellín: universidad de antioquia.
- Grupo de investigaciones valores musicales regionales. (2012). *Tiple bandola discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (h. Rendón, & a. Tobón, eds.) Medellín: universidad de antioquia.
- Guastavino., c. (s.f.). Ay, aljaba, flor de chilco. (d. Saboya, ed.)
- Lasso, k. (2016). *Principios técnicos de la escuela de púa alemana aplicados a la bandola andina colombiana*.
- León, f. (2003). Prólogo. En f. F. Valderrama, *12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana* (pág. 11). Bogotá.
- Londoño, m. E., & Tobón, a. (2004). *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares*. Medellín.
- Lopez, p. L. (2004). Población muestra y muestreo. 69-76. Obtenido de <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v09n08/v09n08a12.pdf>
- Marín, r. A. (2018). *La bandola de juguete: acercamiento a niños(as) de 5 a 7 años a un cordófono de plectro con características similares a la bandola andina colombiana*. Bogotá, Colombia: universidad pedagógica nacional.
- Martínez, m. (2004). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: editorial trillas s.a.
- Mesias, o. (2010). *La investigación cualitativa*. Caracas: universidad central de Venezuela.
- Ministerio de cultura. (2021). *Escuelas*. Obtenido de simus: <https://simus.mincultura.gov.co/indicadores/escuelas>

- Montenegro, j. E. (2016). *Bandola, tiple y guitarra en movimiento: ocho obras originales para trío andino colombiano*. Bogota, colombia: pontificia universidad javeriana.
- Morales, f. (2010). *Tipos de investigación*.
- Ofb . (2020). *La orquesta filarmónica de bogotá lamenta el fallecimiento del maestro José Vicente Niño Santos*. Obtenido de orquesta filarmónica de bogotá:  
<https://filarmonicabogota.gov.co/la-orquesta-filarmonica-de-bogota-lamenta-el-fallecimiento-del-maestro-jose-vicente-nino-santos/>
- Parada, o. M. (2016). *Diez adaptaciones para bandola solista de géneros andinos colombianos*. Colombia.
- Posada, w. (2020). Pick.
- Rodríguez, g. M. (s.f.). *La cumparsita*. (I. C. Saboya, ed.)
- Rojas, c. M. (2017). *Entre cuerdas de bandola*. Bogota, colombia: ministerio de cultura.
- Romero, j. (s.f.). *La fastansia del escribano*.
- Romo, h. L. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*.
- Ruiz, c. B. (s.f.). *Técnicas*. Obtenido de los instrumentos de plectro españoles:  
[http://www.instrumentosdeplectro.es/wp/?page\\_id=62](http://www.instrumentosdeplectro.es/wp/?page_id=62)
- Sabino, c. (1992). *El proceso de investigación*. Caracas: panamericana.
- Saboya, d. (s.f.). *La pelotita verde*.
- Sandoval, r. (2014). *Principios técnicos de la escuela de mandolina aplicados a la bandola andina*.
- Schmuck, r. (1997). *Practical action research for change*. Illinois: training and publishing.
- Sebastian, f. D. (s.f.).
- Sierra, w. R. (2019). *Aicardo Muñoz, tiplista inédito importancia del maestro en la música andina colombiana*. Bogotá: universidad pedagógica nacional.
- Torres, r. R. (2016). *Suite colombiana no. 1* .
- Universidad de ibagué. (s.f.). *Bienestas unibagué*. Obtenido de instrumentos cordófonos:  
<https://bienestar.unibague.edu.co/cordofonos-instrumentos-alfonso-vina-calderon>
- Valderrama, f. F. (2003). *12 estudios latinoamericanos para bandola colombiana*. Bucaramanga: sic.
- Vera, j. S. (2013). *Bandolarium “4 obras para bandola sola”*. Bogotá, colombia: universidad pedagógica nacional.



## 7. ANEXOS

### 7.1 Encuesta

Link de la encuesta realizada: <https://forms.gle/fiHGscEGaHjfaZ1x6>

Es importante aclarar que en la encuesta se utiliza el concepto categoría haciendo referencia a los grados de dificultad expuestos.

### **Propuesta de clasificación en grados de dificultad de los elementos prácticos interpretativos de la bandola andina colombiana.**

De antemano, me permito agradecerle por acceder a realizar este formulario. Este formulario hace parte del trabajo de grado de la estudiante Francy Lorena Mendigaño Castellanos, como requisito para obtener el título Licenciado en música, que otorga la Universidad Pedagógica Nacional. Esta investigación tiene como objetivo general Proponer una clasificación por grados de dificultad de los elementos prácticos interpretativos de la bandola andina colombiana a partir de la revisión documental y la recopilación de información de estudiantes y egresados de pregrado con énfasis en bandola. Es por esto que resulta pertinente realizar este formulario para obtener una aproximación de la forma de enseñanza que se puede considerar apropiada para el instrumento. Solicito de manera cordial responder este cuestionario atentamente desde su criterio personal y profesional, clasificando de la manera que usted considere pertinente. Como se mencionó anteriormente, la intención es realizar un diagnóstico que permita a generaciones futuras, compositores y arreglistas tener ciertas consideraciones para el qué hacer práctico del instrumentista.

### **Información general**

A continuación, se solicitan datos personales, necesarios para la recopilación de la información.

- Nombre
  - ✓ Maria Valentina Rico Romero
  - ✓ José Nicolás Rojas García
  - ✓ Natalia Rodríguez Rodríguez

- ✓ Jhony Santiago Báez Camacho
  - ✓ Zayury Vanessa Hernández Rincón
  - ✓ Néstor Farieta
  - ✓ Manuel Bernal Martínez
  - ✓ Iván Poveda
  - ✓ Andrés Soto
  - ✓ Farid Santiago Duran Espitia
  - ✓ Karoll David Martínez Rojas
  - ✓ Paulo Triviño
  - ✓ Gildardo Rubio
  - ✓ Wilson Ramiro Sierra Cuervo
  - ✓ Yuly Alexandra Pinzón Casallas
  - ✓ Juan Sebastián Vera
  - ✓ Oriana Ximena Medina Parada
- Ocupación (Ver figura 1)
  - ¿Cuántos años lleva interpretando el instrumento? (Ver figura 2)
  - ¿Cuánto tiempo tiene de experiencia en procesos de enseñanza del instrumento? (Ver figura 3)
  - Institución educativa en la que estudió o estudia actualmente (Ver figura 4)

A continuación, usted encontrará una serie de: ejercicios, fragmentos de obras y fragmentos de estudios, junto con una breve explicación. La intención del ejercicio de este cuestionario es que usted clasifique bajo su criterio cada uno de los ítems en cualquiera de las cuatro categorías propuestas. Cada categoría hace referencia a un grado de dificultad.

Por favor recuerde que el énfasis de este trabajo son los elementos prácticos, es decir que los elementos teóricos no deben ser tenidos en cuenta para la clasificación. Dicha clasificación debe realizarse pensando en los procesos de formación, de tal manera que quien obtenga los resultados del cuestionario tenga claridad sobre qué es pertinente enseñar de acuerdo a las categorías propuestas.

- **Iniciación:** Se considera la categoría iniciación como aquel momento en el que el estudiante no posee ningún conocimiento del instrumento y que, anteriormente, no ha abordado un instrumento de cuerdas pulsadas que le permitan tener alguna habilidad desarrollada.

- **Básica:** Se considera la categoría básica como aquel momento en el que el estudiante ha pasado por los conocimientos iniciales: Sujeción de la plumilla, cuerdas al aire, ejercicios de pulsación y correcta posición en el instrumento. Además, es capaz de integrar una agrupación que esté iniciando como una pre-estudiantina.

- **Intermedia:** Se considera la categoría intermedia como aquel momento en el que el estudiante tiene las capacidades para integrar una agrupación con trayectoria. Además, la capacidad de interpretar obras en diferentes velocidades y con presencia de dificultad en repertorio, estudios y ejercicios.

- **Avanzada:** Se considera la categoría avanzada como aquel momento en el que el estudiante tiene las habilidades para hacer parte de un programa académico nivel: técnico, tecnólogo o de profesionalización. Sí bien estos conceptos no son totalmente claros, el cuestionario busca esclarecer cuáles son las posibilidades que posee un instrumentista, de acuerdo a la categoría en la que se encuentre.

- ¿En cuál de las categorías, considera pertinente abordar la posición diatónica?

El siguiente ejemplo es un ejercicio de posición diatónica en tonalidad C. Velocidad Negra = 100

Ilustración 38 Posición diatónica tonalidad C y Am

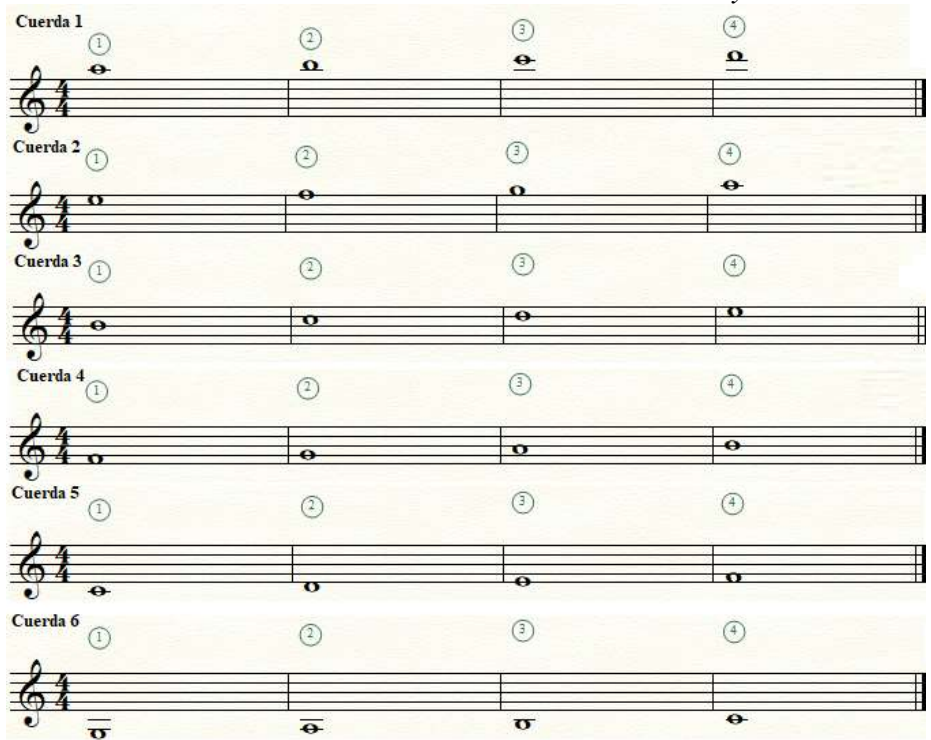
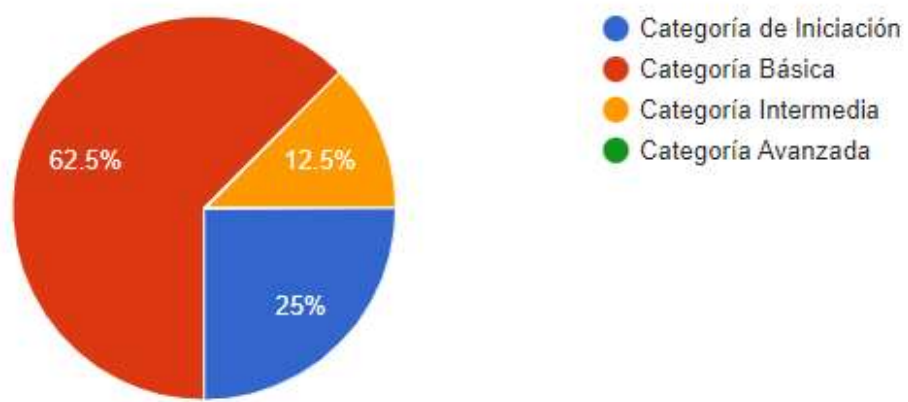


Figura 5 Resultados pregunta 7

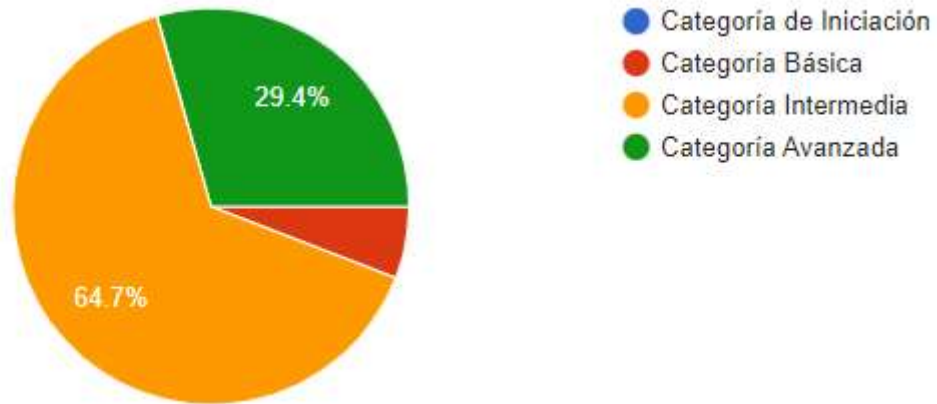


- ¿En cuál de las categorías, considera pertinente abordar esta melodía?

Figura 6 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC



Figura 7 Resultados pregunta 8

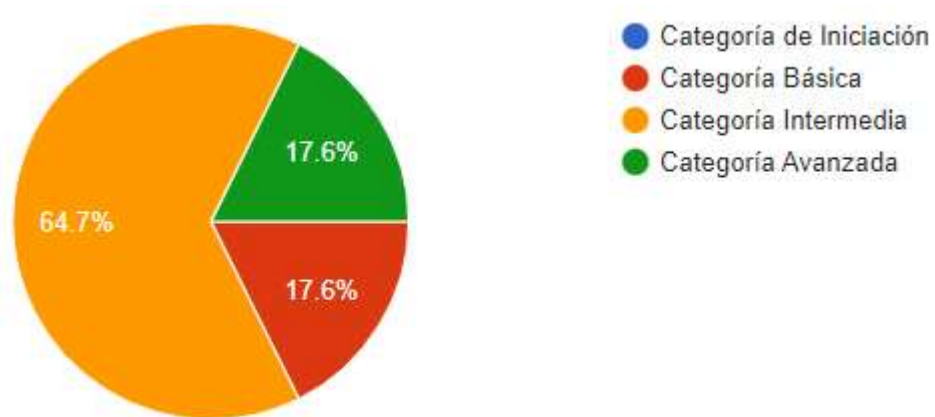


- ¿En cuál de las categorías, considera pertinente abordar el siguiente estudio? Este estudio está diseñado para la práctica de arpeggios. "Debe procurarse un fraseo "Legato"" (Forero 2007)

Figura 8 Fabián Forero (2007)



Figura 9 Resultados pregunta 9



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

Cuerdas al aire con plumada hacia abajo. Velocidad Negra = 70

*Ilustración 39 Ataques siempre abajo sobre las cuerdas.*

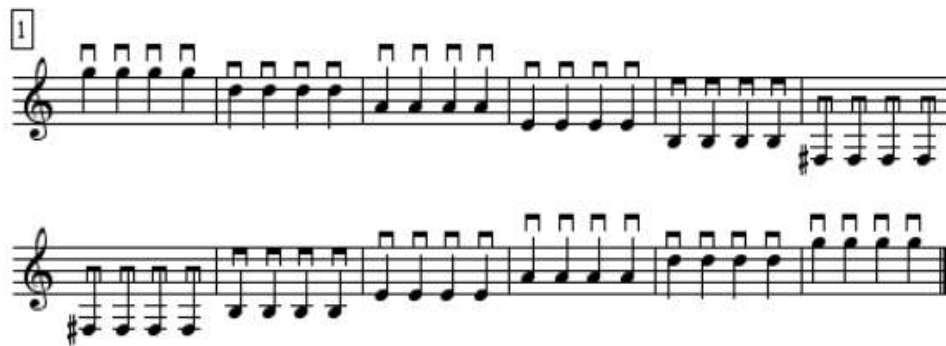
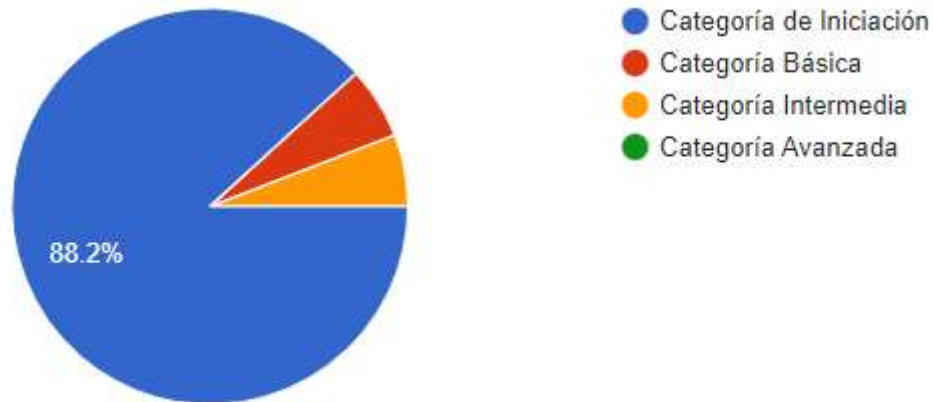


Figura 10 Resultado pregunta 10

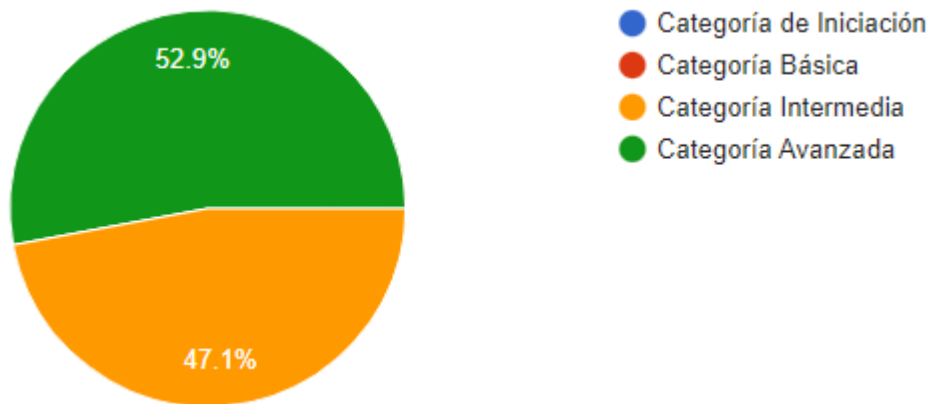


- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

Figura 11 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC



Figura 12 Resultados pregunta 11



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

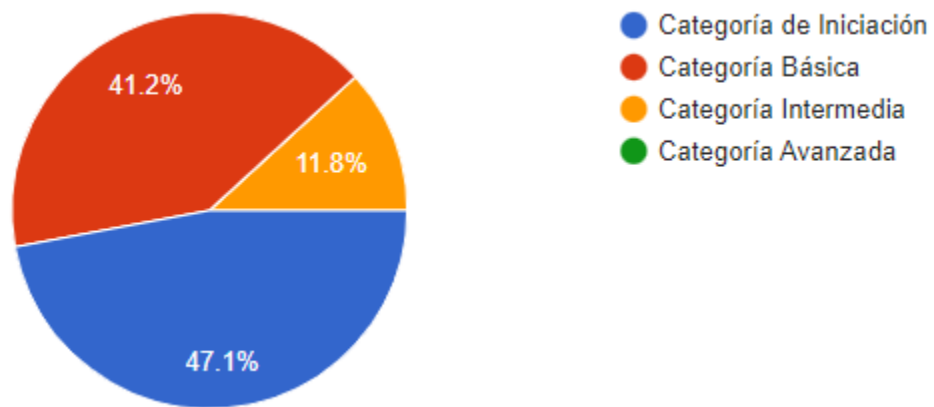
Este ejercicio pretende sostener pedal en la primera cuerda e ir bajando hasta la segunda cuerda. Velocidad no definida.

Ilustración 40 Ejercicio 1

### Ejercicio 1:



Figura 13 Resultados pregunta 12



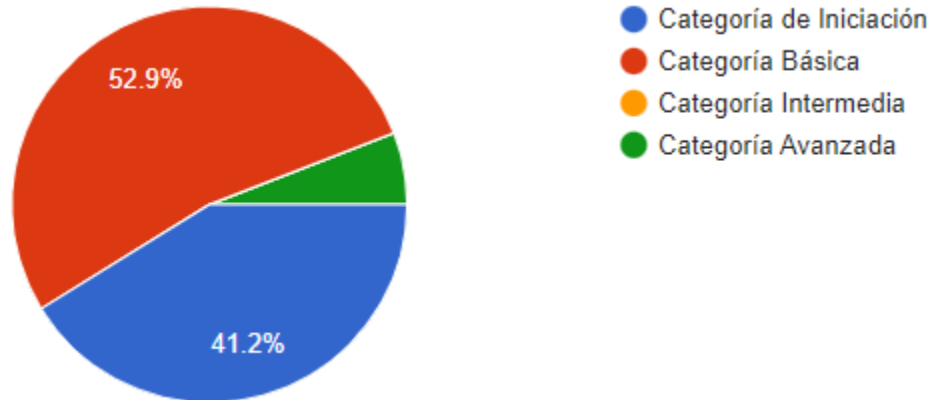
- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?  
Velocidad no definida.

Ilustración 41 Apoyado y alza - púa





Figura 14 Resultados pregunta 13



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?  
Velocidad: Allegro vivace.

Ilustración 42 Primer sistema estudio Incidental

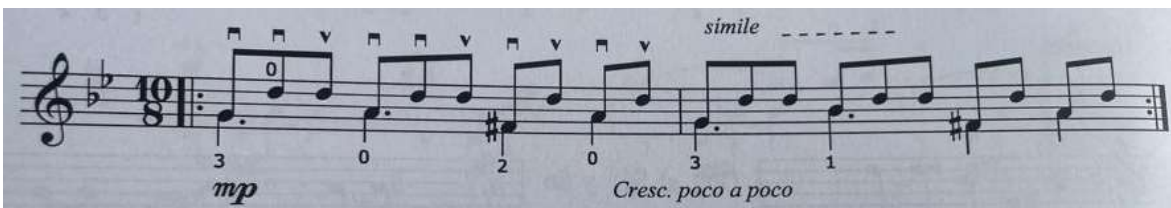
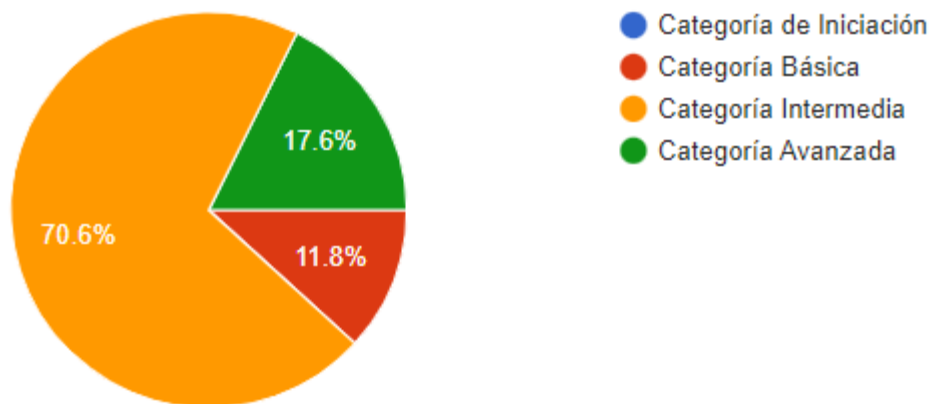


Figura 15 Resultados pregunta 14

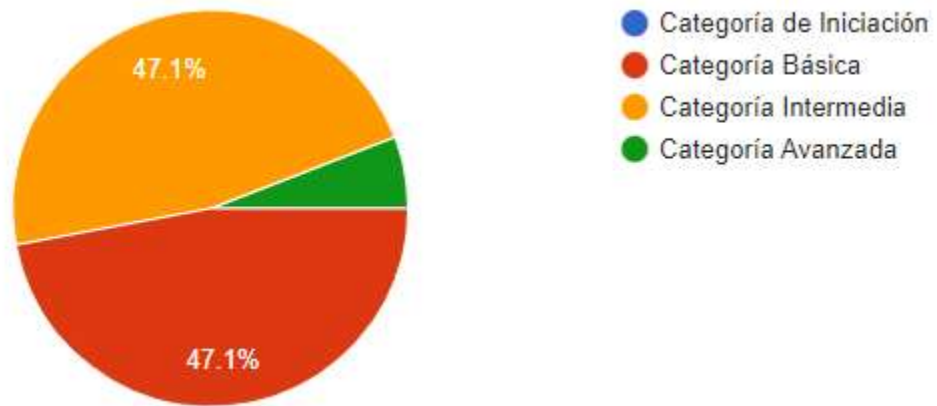


- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?  
Allegro vivace

Figura 16 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC



Figura 17 Resultados pregunta 15



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?  
Velocidad no registrada.

Figura 18 Diego Estrada (1989)

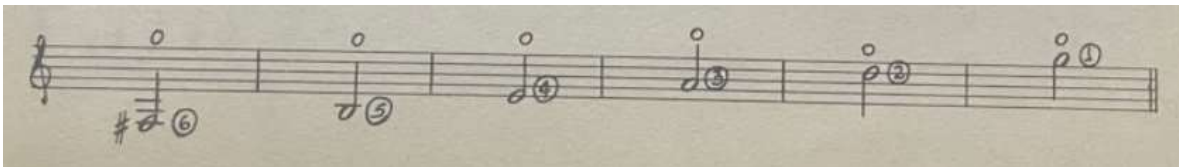
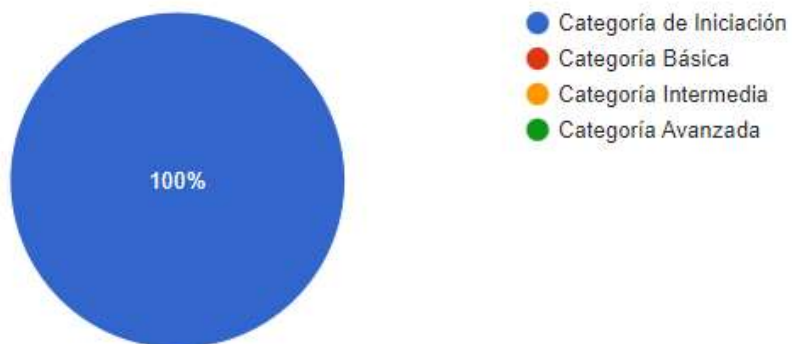
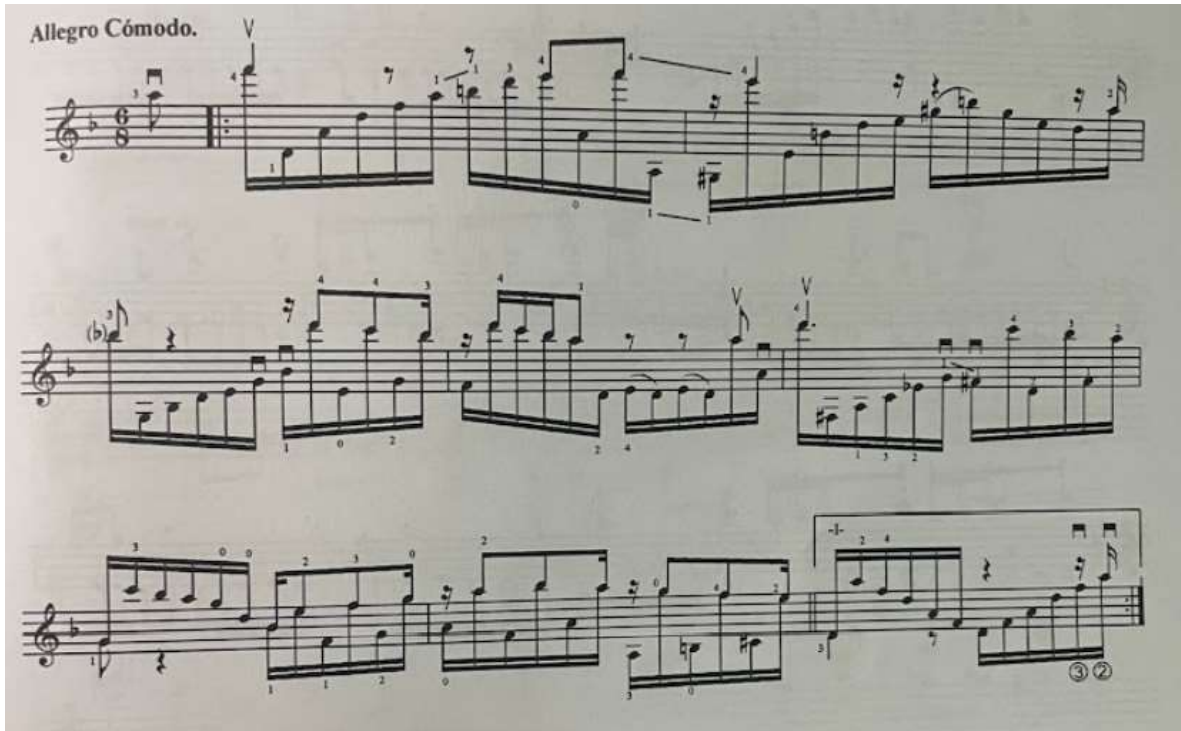


Figura 19 Resultados pregunta 16

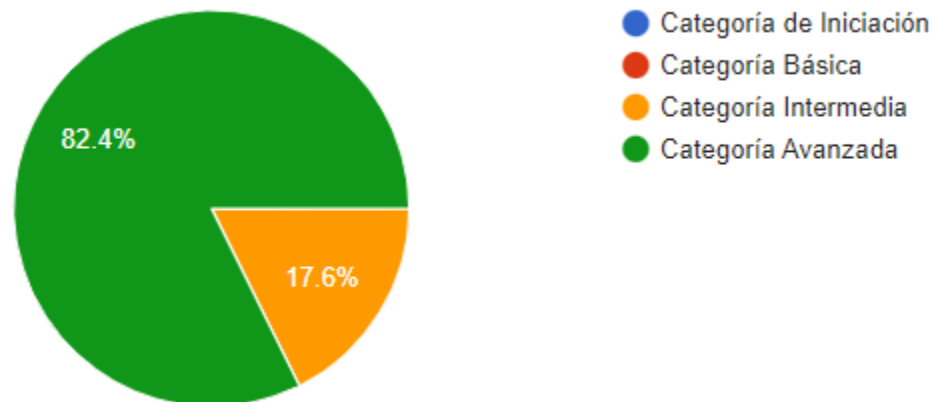


- ¿En cuál de las categorías, considera pertinente abordar el siguiente estudio?

*Figura 20 Fabián Forero (2003)*



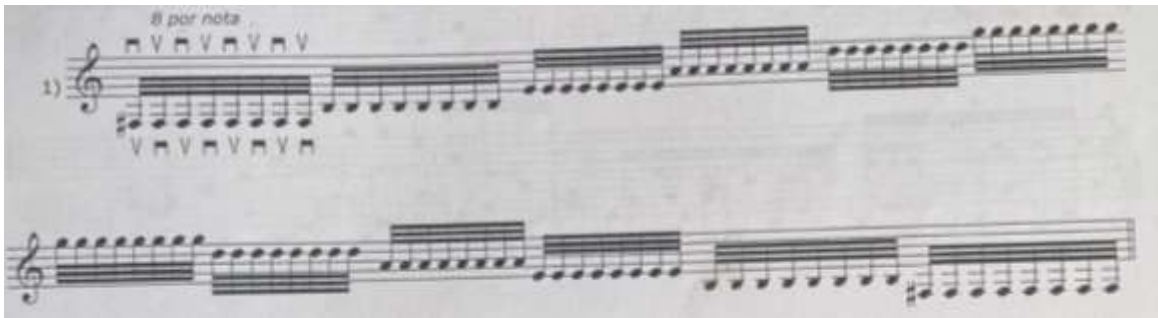
*Figura 21 Resultados pregunta 17*



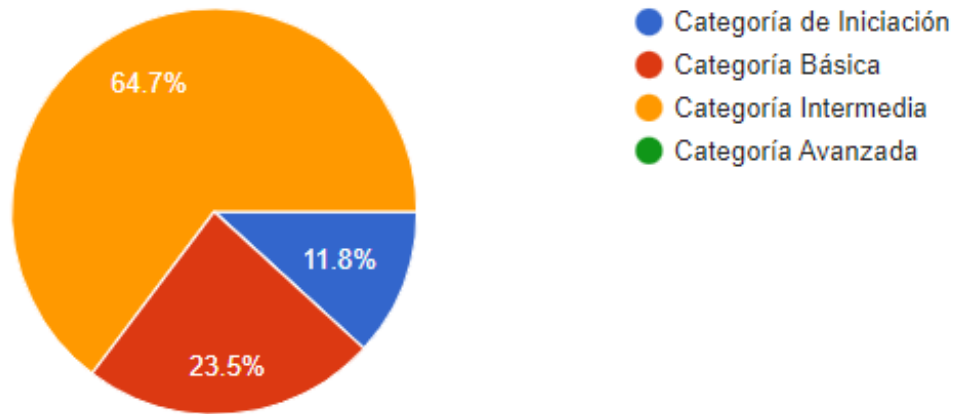
- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

Este es un ejercicio propuesto para el estudio del trémolo controlado. Velocidad no registrada.

*Ilustración 43 Repeticiones con cambios de cuerda*



*Figura 22 Resultados pregunta 18*

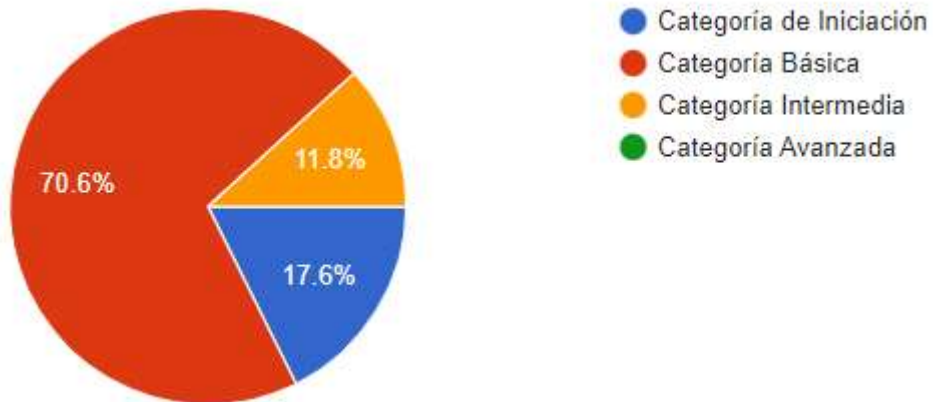


- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?  
Velocidad Negra = 105

*Figura 23 Ignacio Cruz (2021)*



Figura 24 Resultados pregunta 19



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

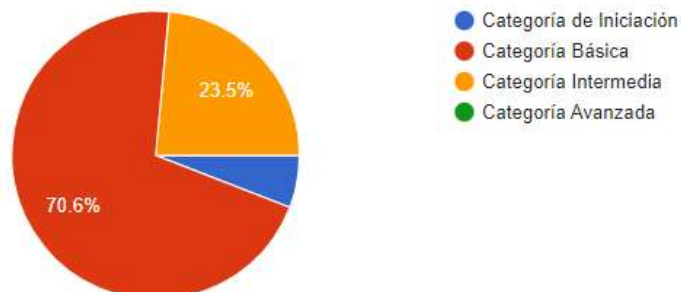
Velocidad no registrada.

Figura 25 Camavaro (2017).



Ejecutar también	(1 y 3) – (1 y 4) – (1 y 5) – (1 y 6)
	(2 y 3) – (2 y 4) – (2 y 5) – (2 y 6)
	(3 y 4) – (3 y 5) – (3 y 6)
	(4 y 5) – (4 y 6) – (5 y 6)

Figura 26 Resultados pregunta 20

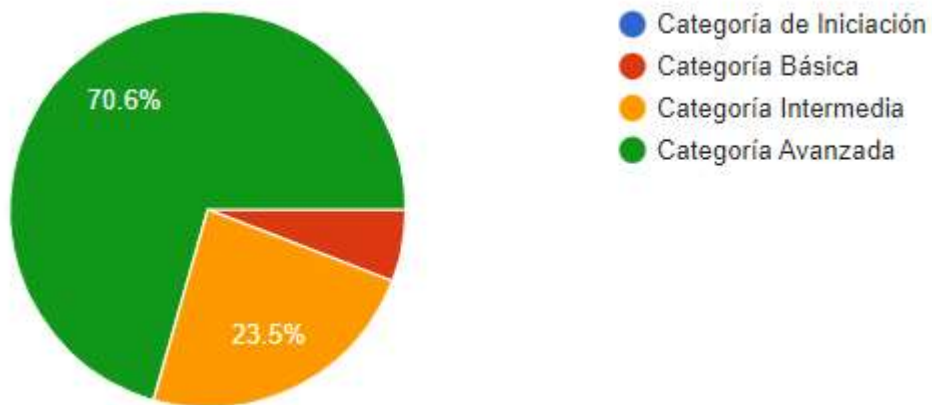


- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

Figura 27 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC



Figura 28 Resultados pregunta 21



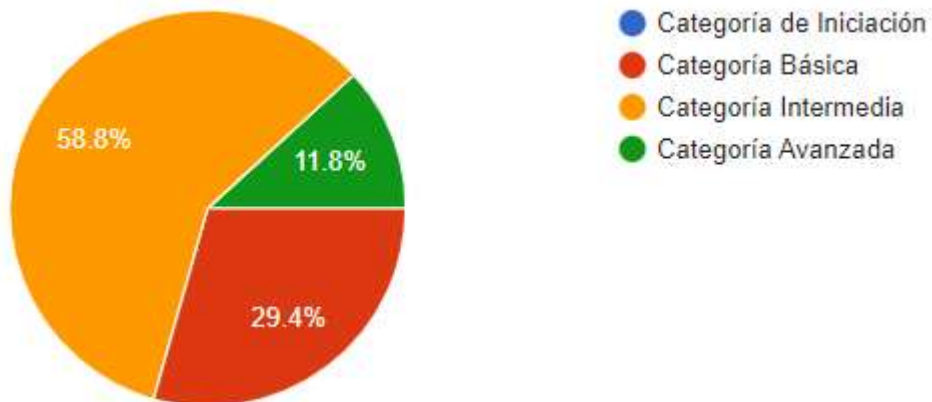
- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?

Esta obra está escrita en compás 5/4. Velocidad Negra = 200

Figura 29 Melodía tema "Misión imposible"



Figura 30 Resultados pregunta 22

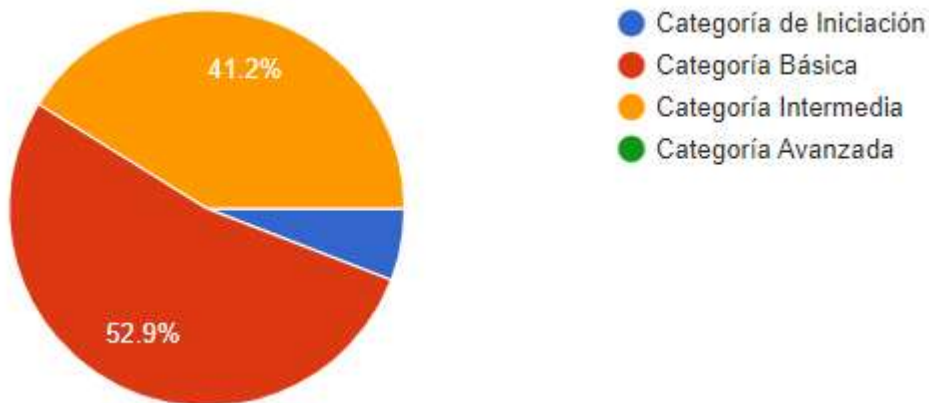


- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?

*Figura 31 Fragmento de la obra "Cachipay"*



*Figura 32 Resultados pregunta 23*



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?

*Figura 33 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC*

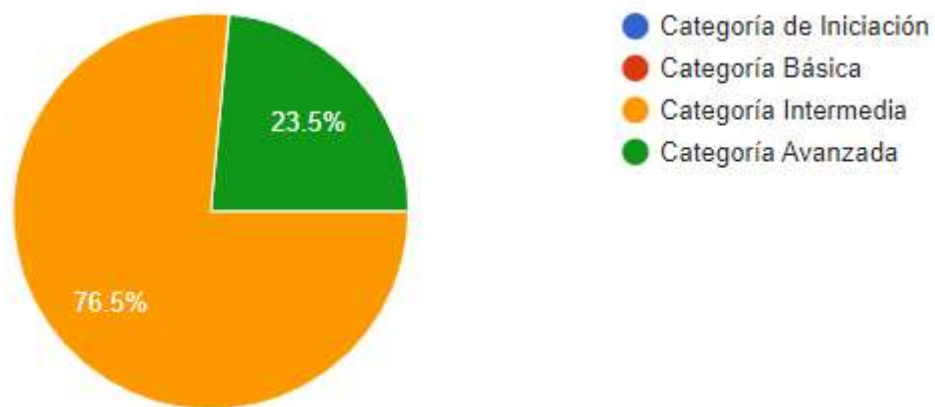
84 **Allegro**

88 natural *mf*

92 *p* *f* metálico

96 natural *mf*

Figura 34 resultados pregunta 24



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?

Velocidad Negra = 60 – 120

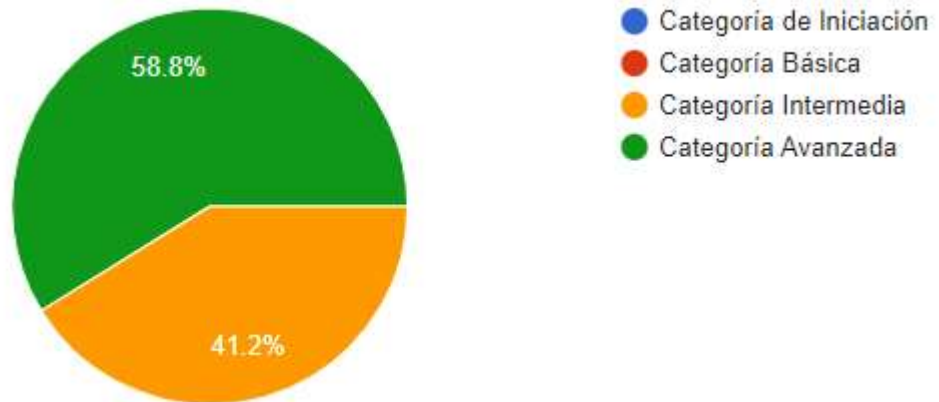
Figura 35 Fragmento del arreglo de Lucas Saboya de la obra "La cumparsita"

11 *f*

17 *f*



Figura 36 Resultados pregunta 25

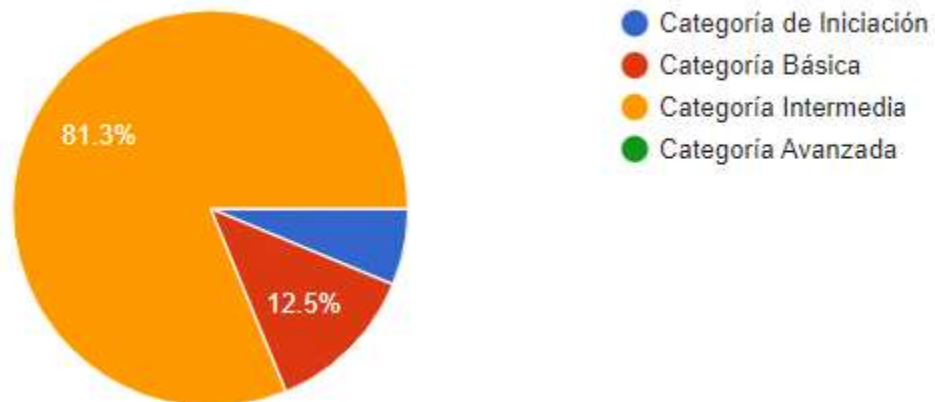


- ¿En qué categoría clasificaría el uso de adornos o notas de ornamentación como el Mordente?  
<https://i0.wp.com/aprenderpianoblog.com/wp-content/uploads/2019/02/4f4be-adornos.png>

Figura 37 Fragmento del arreglo de Lucas



Figura 38 Resultados pregunta 26

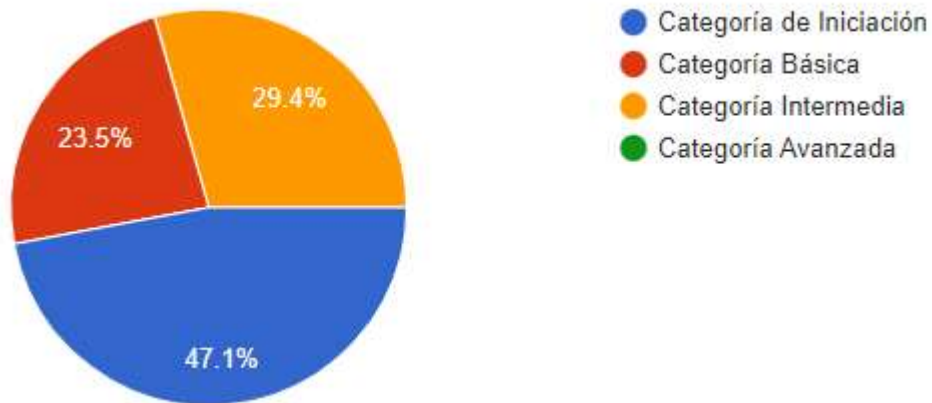


- ¿En qué categoría clasificaría el uso matices como el crescendo?  
Por favor tenga en cuenta qué consideraciones de peso se deben tener en cuenta para realizar este crescendo.

Figura 39 Rolando Ramos (2016)



Figura 40 Resultados pregunta 27



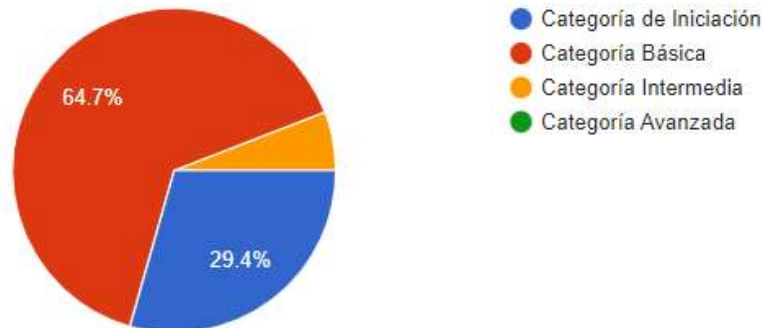
- ¿En qué categoría clasificaría esta propuesta?

Por favor tenga en cuenta que el ejercicio se propone para cuerdas al aire. Revise la direccionalidad de la plumada que se propone junto con el salto de cuerda. Velocidad no registrada

Figura 41 Camavaro (2017)



Figura 42 Resultados pregunta 28



- ¿En cuál de las categorías, considera pertinente abordar el siguiente estudio?

Por favor tenga en cuenta el uso de notas pedal en el estudio. Allegro Negra=160

Figura 43 Fabián Forero (2007)

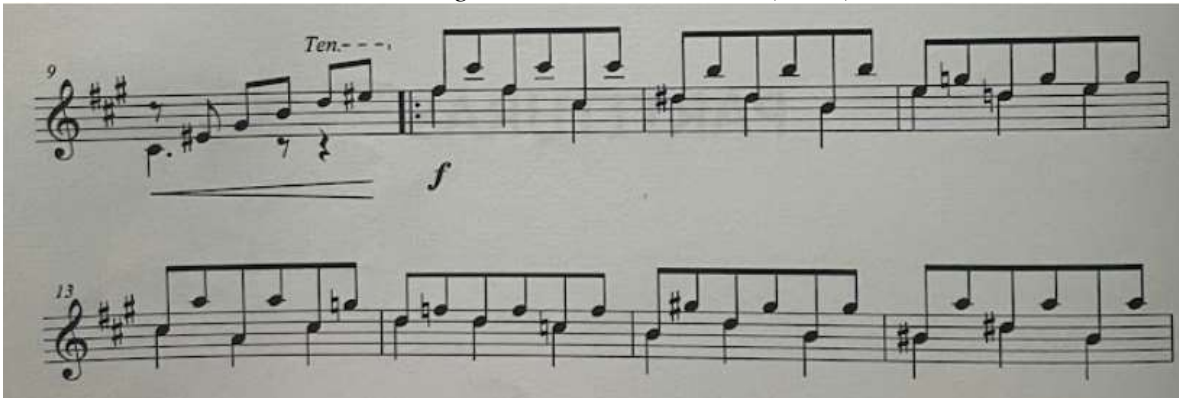
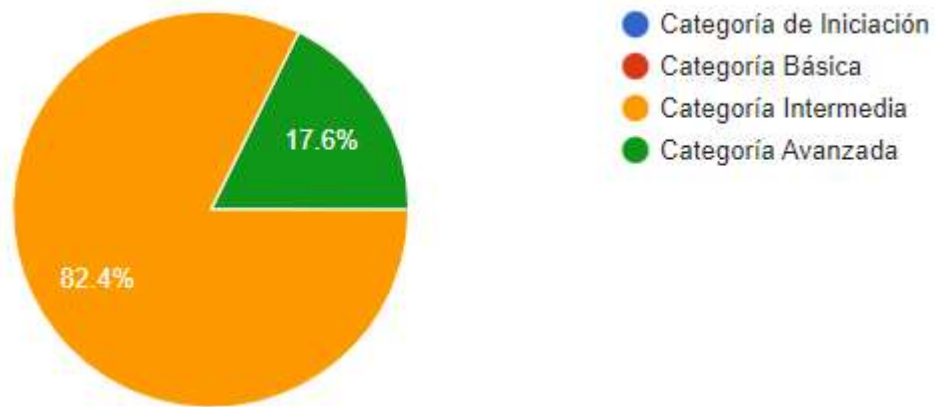


Figura 44 Resultados pregunta 29



- ¿En cuál de las categorías, considera pertinente abordar el siguiente estudio?

Figura 45 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC

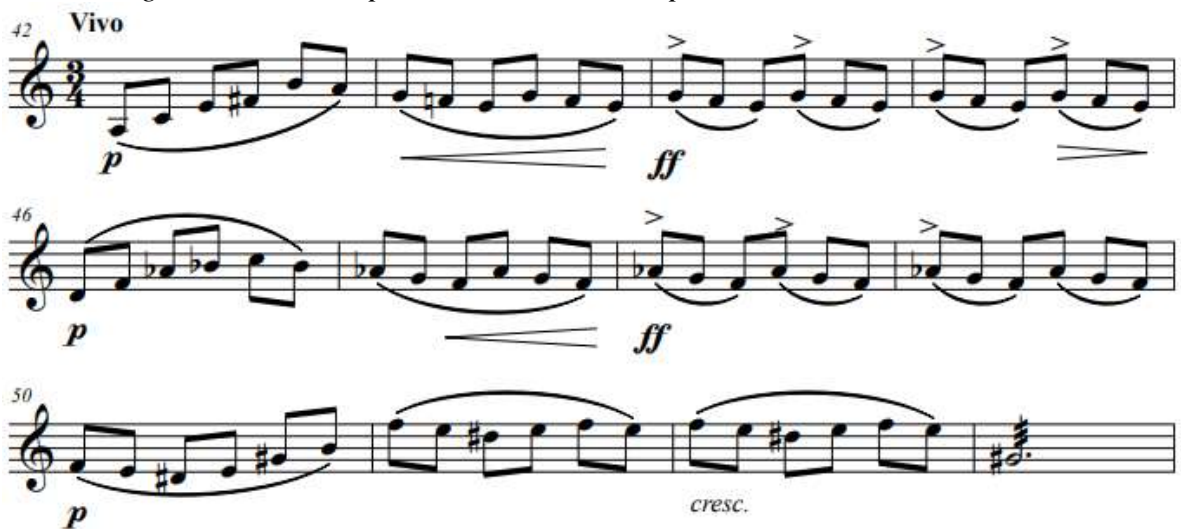
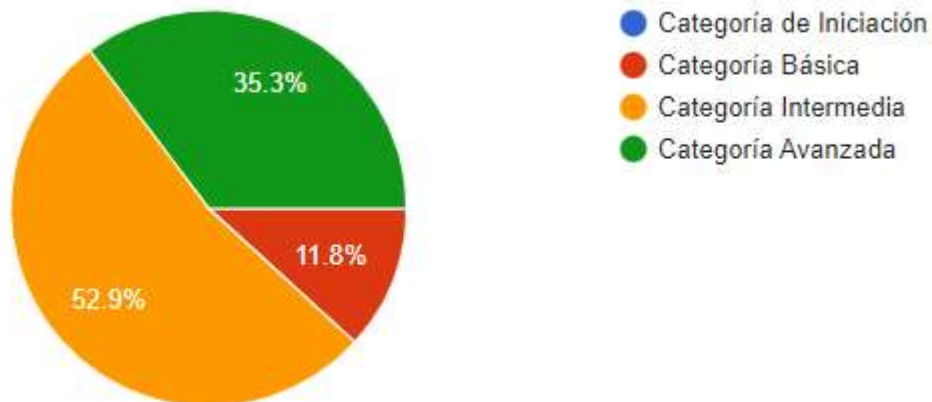


Figura 46 Resultados pregunta 30

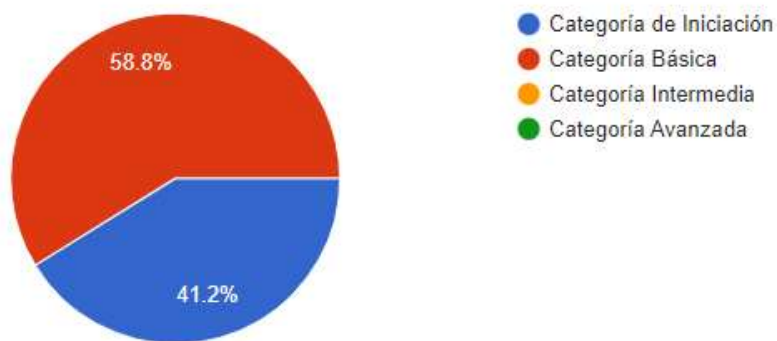


- ¿En qué categoría clasificaría este ejercicio?

*Figura 47 Felix de Santos Sebastián.*



*Figura 48 Resultados pregunta 31*



- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Allegro Vivace

*Ilustración 44 Primer sistema estudio ostinato*

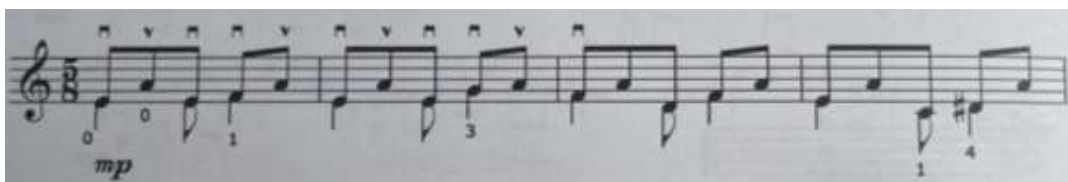
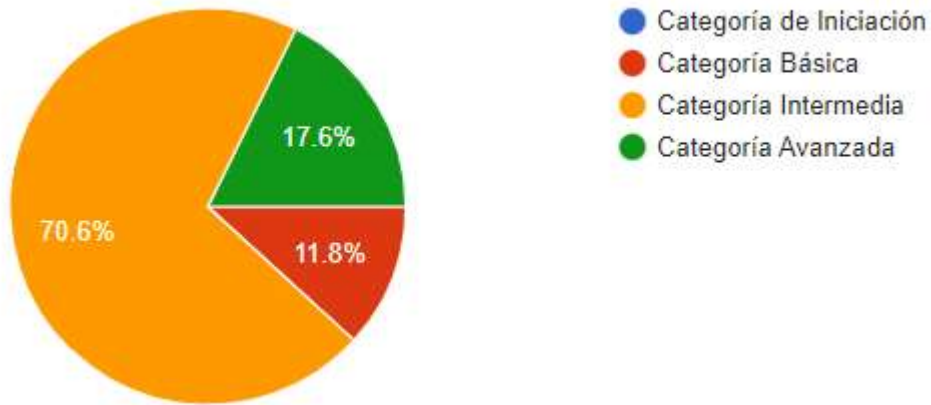


Figura 49 Resultados pregunta 32



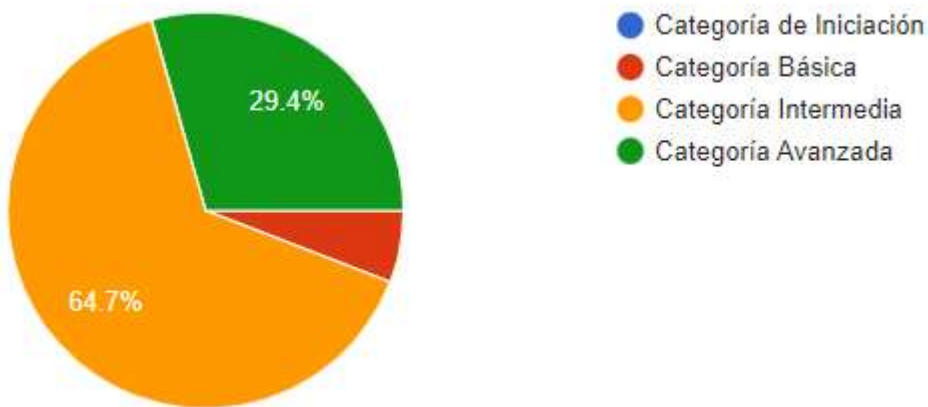
- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Allegro

Figura 50 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC



Figura 51 Resultados pregunta 33



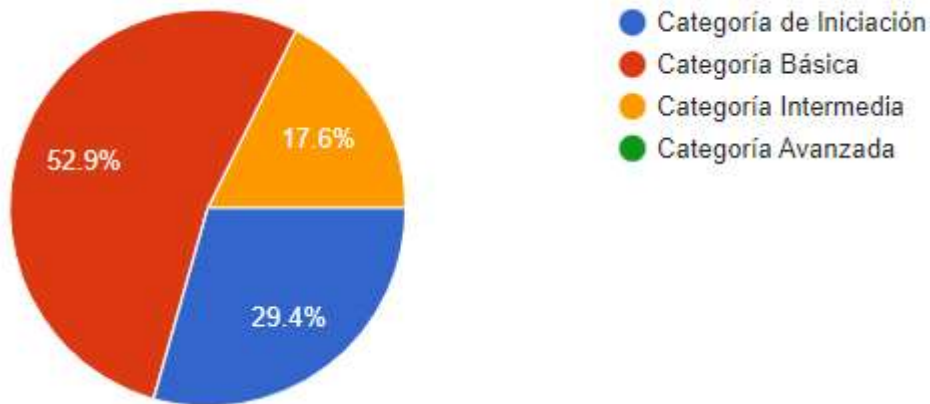
- ¿En qué categoría clasificaría este ejercicio?  
Por favor lea la nota que hace el autor para el ejercicio.

*Figura 52 Felix de Santos Sebastián.*

Sucesión cromática ascendente y descendente

[No se trata aquí de una escala cromática sino de dar a conocer los semitonos de la bandola empleando para su ejecución los mismos dedos que corresponden a las notas naturales en la primera posición diatónica --- *nota del autor*]

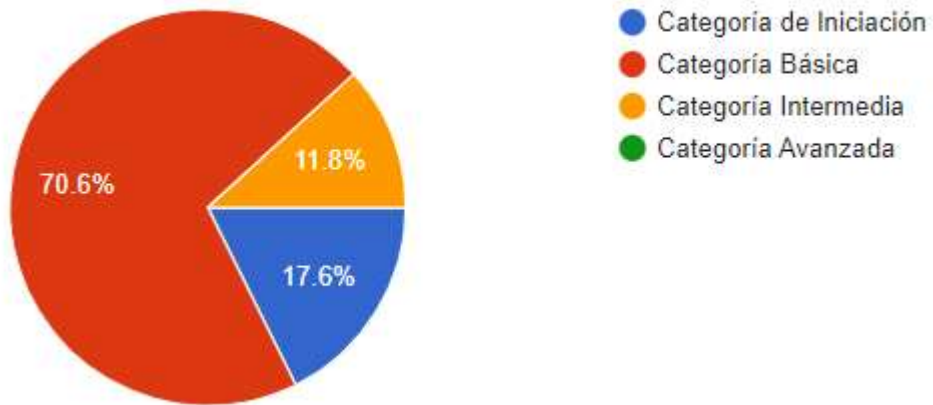
*Figura 53 Resultados pregunta 34*



- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?  
Por favor tenga en cuenta la direccionalidad de la plumilla. Velocidad Negra=105

*Figura 54 Ignacio Cruz (2021)*

Figura 55 Resultados pregunta 35

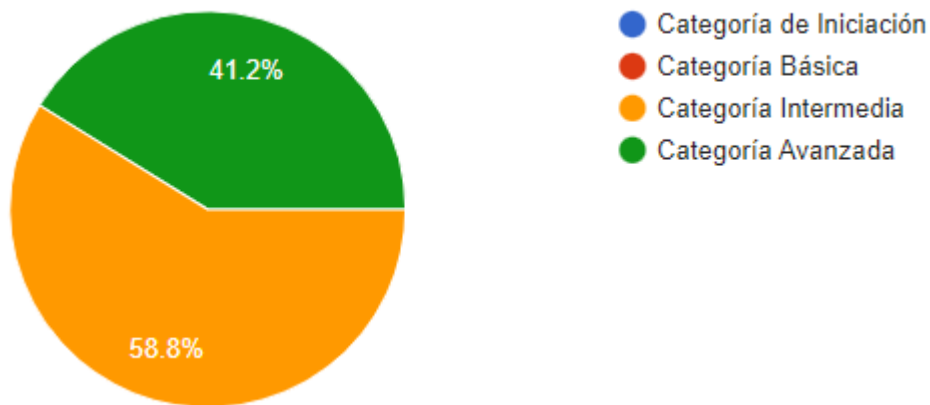


- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Figura 56 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC



Figura 57 Resultados pregunta 36



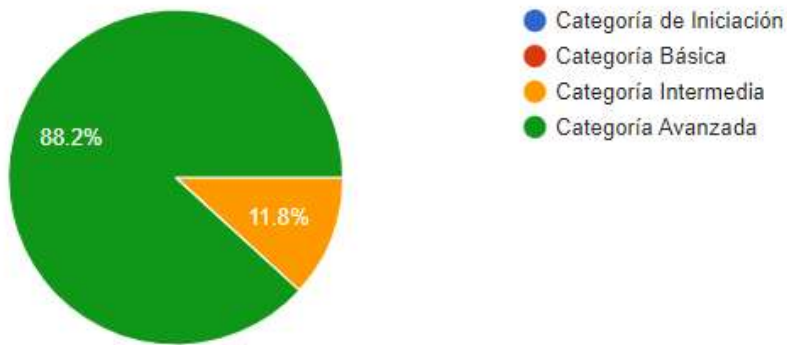
- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Por favor tenga en cuenta las ligaduras. Velocidad Negra=110

Figura 58 Obra "Pick" - William Posada (2020)



Figura 59 Resultados pregunta 37



- ¿En qué categoría clasificaría este ejercicio?

Figura 60 Felix de Santos Sebastián.

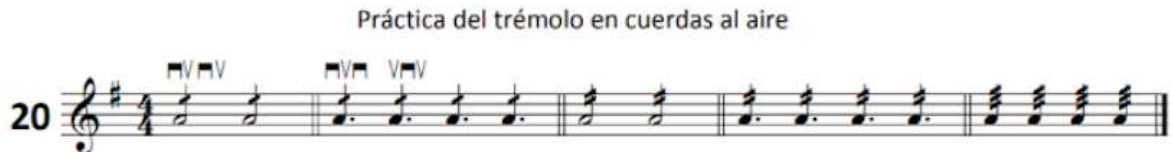
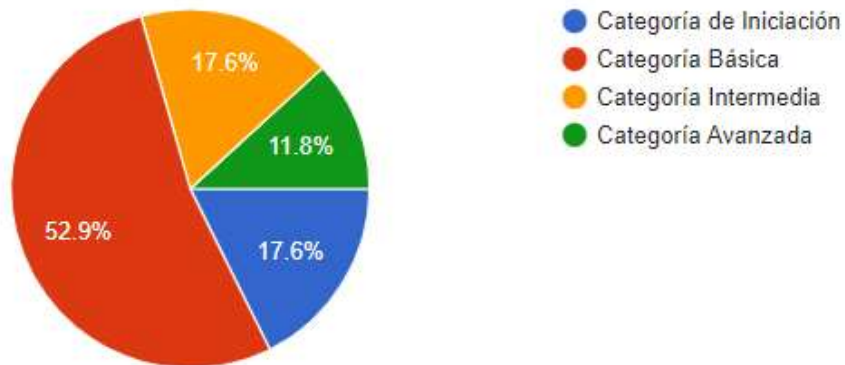


Figura 61 Resultados pregunta 38





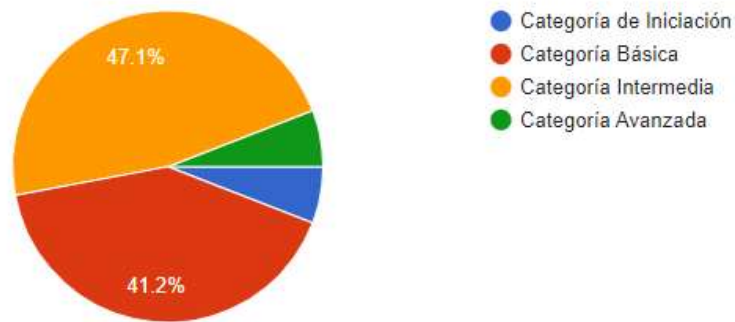
- ¿En qué categoría clasificaría este ejercicio?

Allegro Moderato

*Figura 62 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC*



*Figura 63 Resultados pregunta 39*

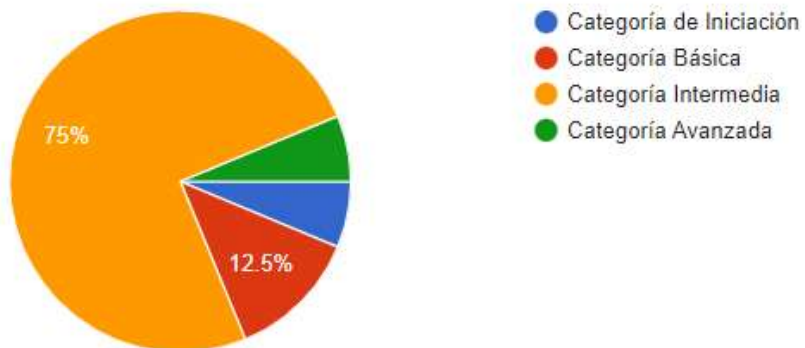


- ¿En qué categoría clasificaría el uso de adornos o notas de ornamentación como el glissando?

*Figura 64 Glissando*

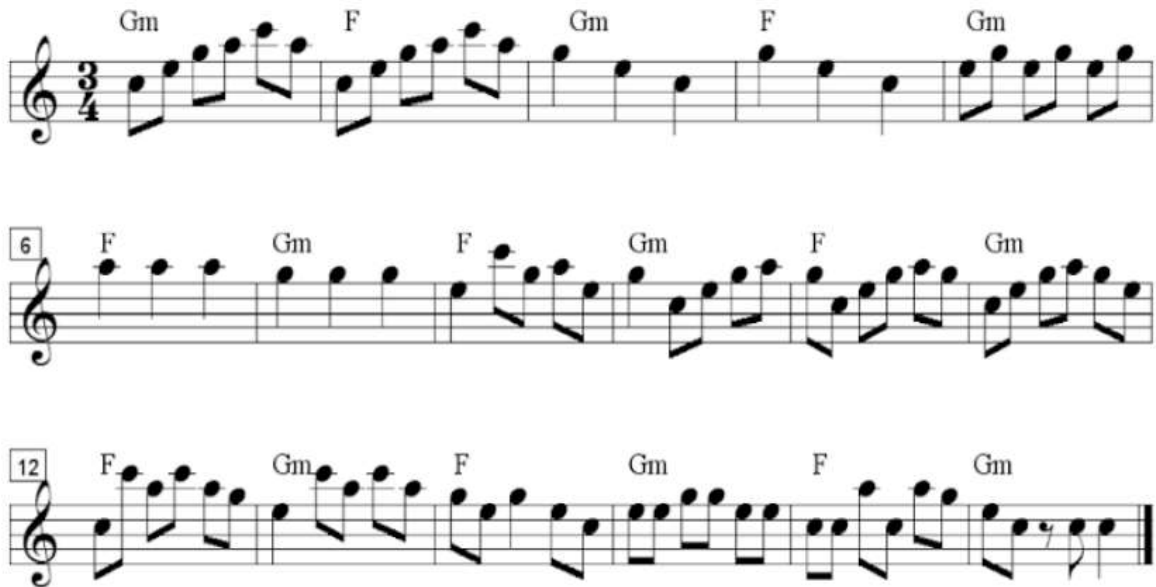


*Figura 65 Resultados pregunta 40*

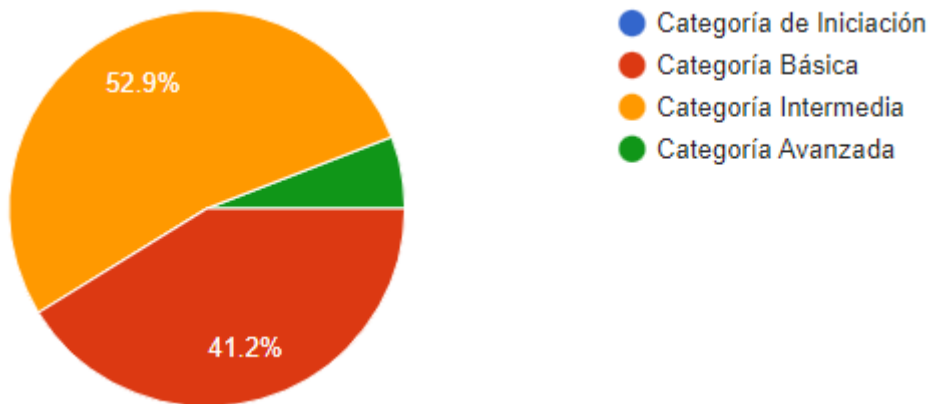


- ¿En qué categoría clasificaría este ejercicio?  
Este ejercicio está diseñado para el estudio de escalas pentatónicas. Velocidad Negra=75

*Figura 66 Camavaro (2017)*



*Figura 67 Resultados pregunta 41*

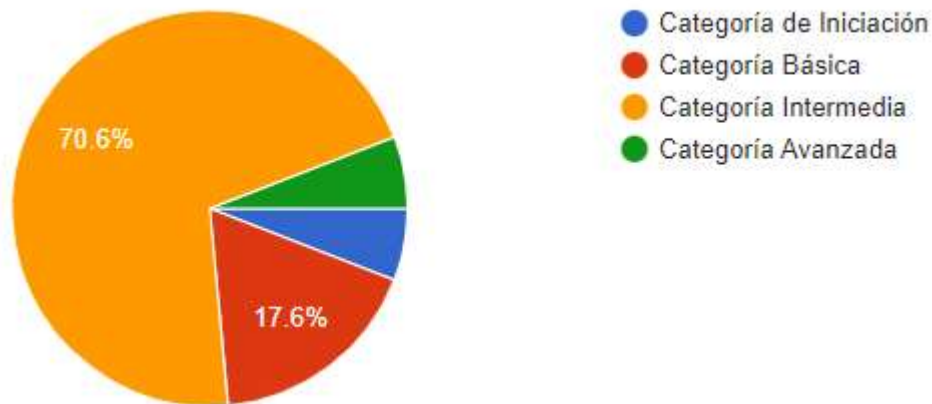


- ¿En qué categoría clasificaría este ejercicio?

*Figura 68 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC*



Figura 69 Resultados pregunta 42

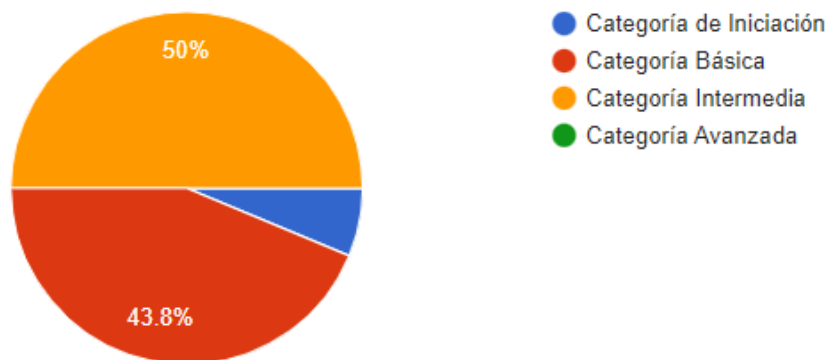


- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de técnicas como el metálico?

Figura 70 Sebastian Vera (2013)



Figura 71 Resultados pregunta 43

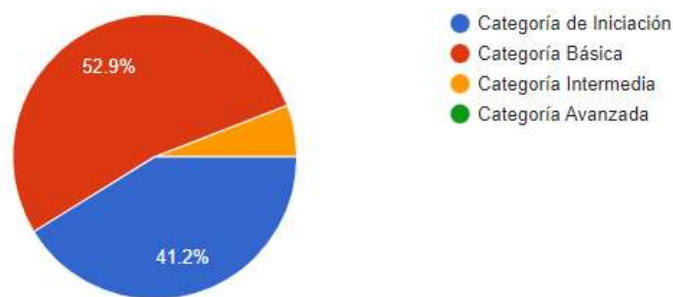


- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de este ejercicio?

A continuación, se presentarán diferentes propuestas de ejercicios en una sola cuerda que se encuentran en varios métodos para bandola e instrumentos de cuerda pulsada teniendo en cuenta que cuando se escribe 0 hace referencia a la cuerda al aire y que, sí se escribe un número entre el 1 y el 4, hace referencia al dedo que se usa: esto en primera posición y disposición cromática

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

Figura 72 Resultados pregunta 44

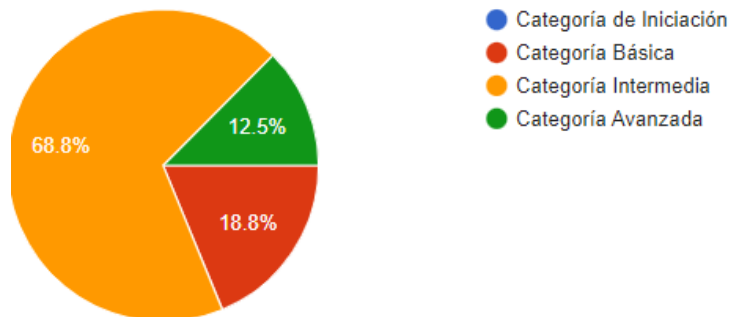


- ¿En qué categoría clasificaría el uso de adornos o notas de ornamentación como el grupeto?

<https://i0.wp.com/aprenderpianoblog.com/wp-content/uploads/2019/02/4f4be-adornos.png>



Figura 73 Resultados pregunta 45



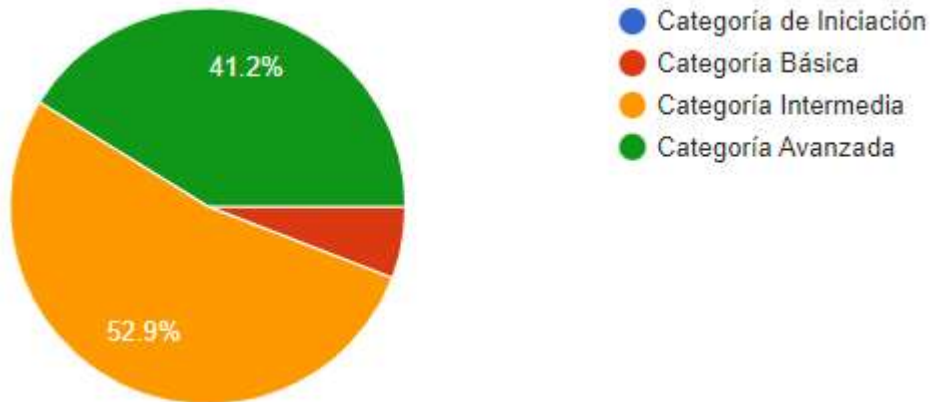
- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Figura 74 Material para audición de los aspirantes a Bandola de la FMC

64 Allegro  
f mf p mf cresc. f

70 metálico natural  
mf p mf cresc.

Figura 75 Resultados pregunta 46



- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Allegro

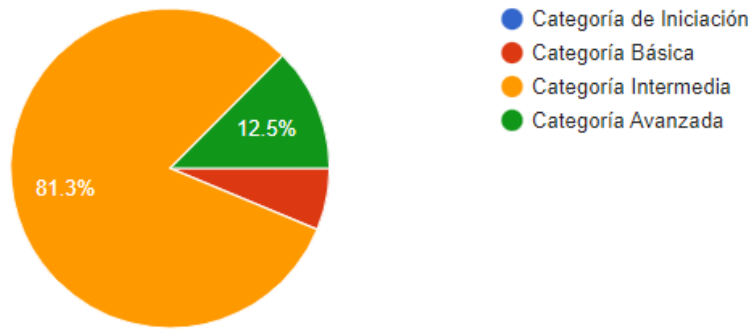
Figura 76 La Fantasía del escribano - Jaime Romero

75

81

87

Figura 77 Resultados pregunta 47

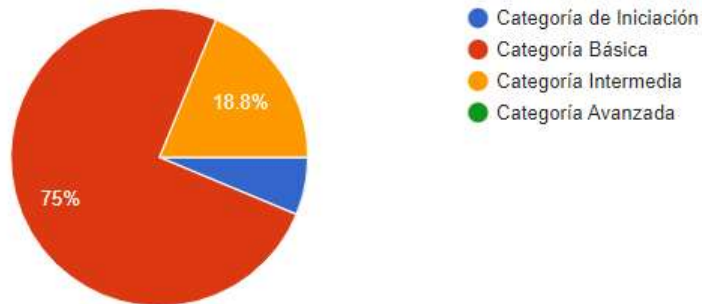


- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de técnicas como el sul tasto?

Figura 78 Sebastian Vera (2013)



Figura 79 Resultados pregunta 48



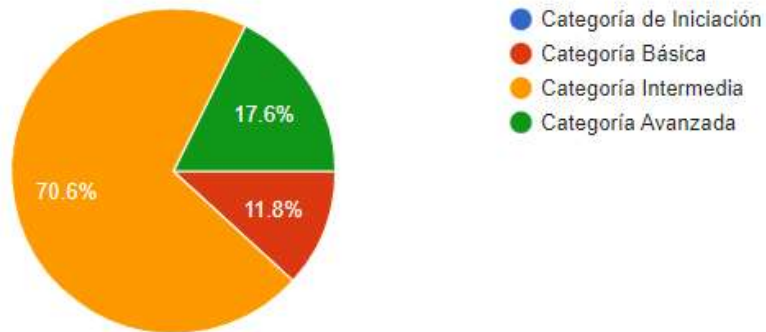
- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de este ejercicio?

Andante

Figura 80 Felix de Santos Sebastián.



Figura 81 Resultados pregunta 49



- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Larghetto

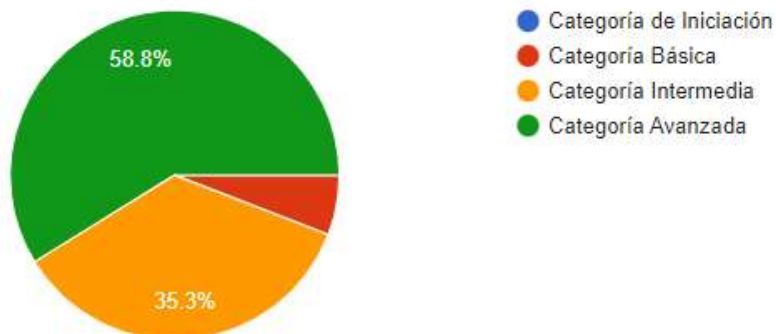
Figura 82 Obra "Ay, aljaba, flor de chilco" - Carlos Guastavino. Arreglo: Diego Saboya.

15 dolce pp

22 mf

29

Figura 83 Resultados pregunta 50



- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de técnicas como el armónico natural?

Figura 84 Armónico natural

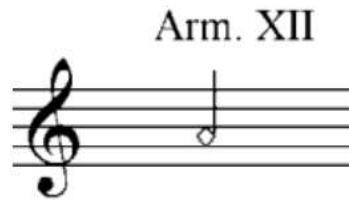
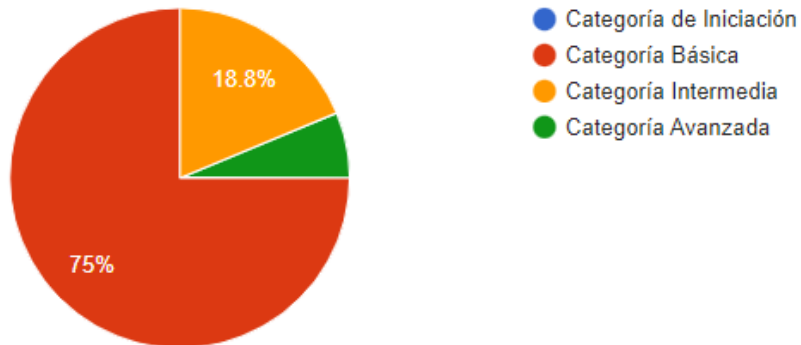


Figura 85 Resultados pregunta 51

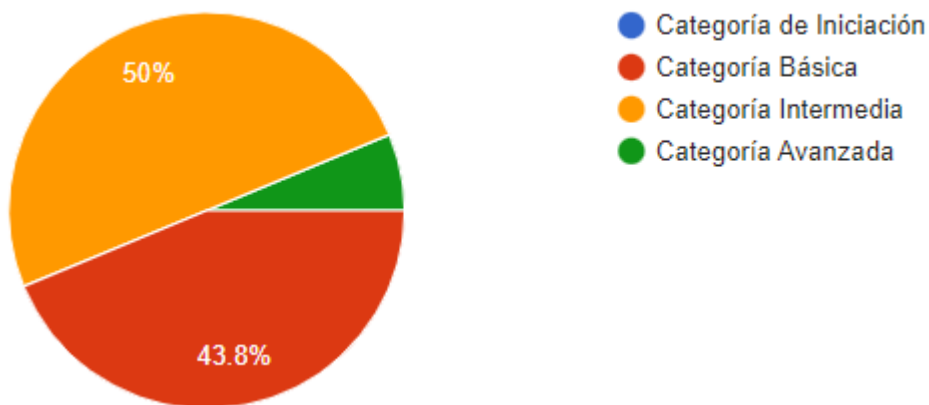


- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de técnicas como el armónico artificial?

Figura 86 armónico artificial



Figura 87 Resultados pregunta 52



- ¿En qué categoría clasificaría el uso de adornos o notas de ornamentación como el trino?

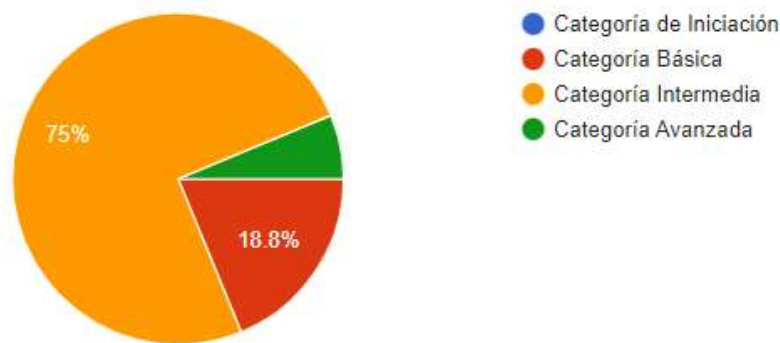


<https://i0.wp.com/aprenderpianoblog.com/wp-content/uploads/2019/02/4f4be-adornos.png>

Figura 88 Trino



Figura 89 Resultados pregunta 53



- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de técnicas complementaria como el Sweep Picking?

Velocidad Negra= 60-160

Figura 90 Sebastian Vera (2013)

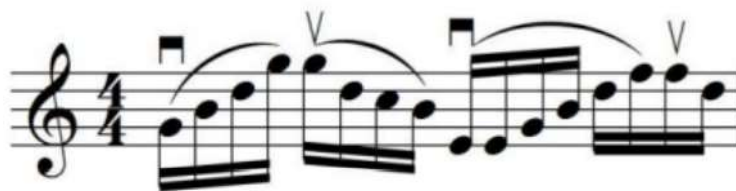
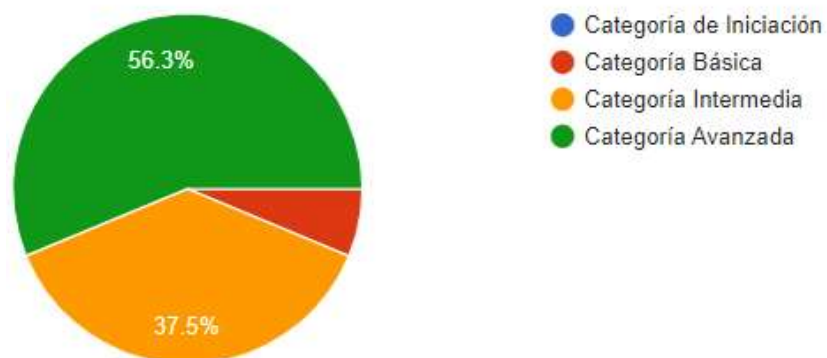


Figura 91 Resultados pregunta 54



- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de técnicas complementaria como el rasgueo?

Velocidad Negra = 60-160

Figura 92 Sebastian Vera (2013)

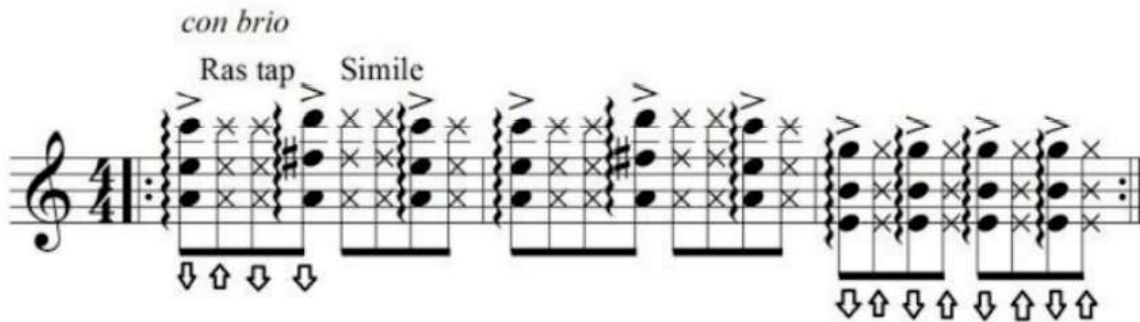
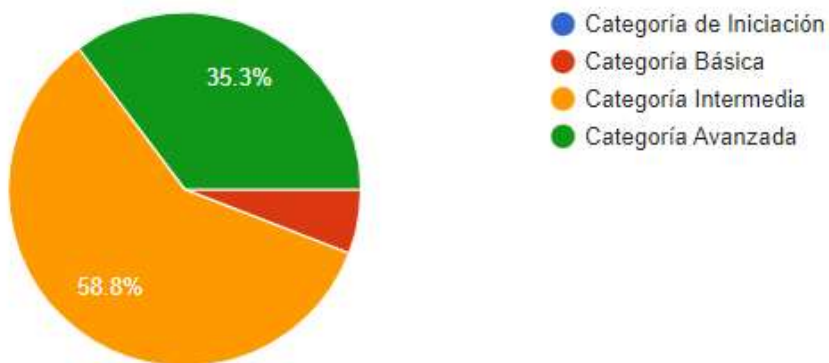


Figura 93 Resultados pregunta 55



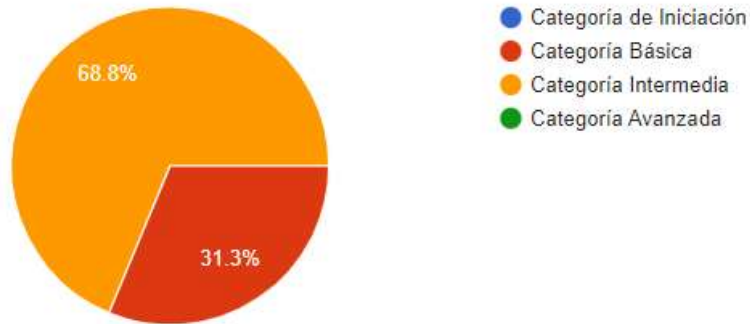
- ¿En qué categoría clasificaría el uso de adornos o notas de ornamentación como la apoyatura descendente?

<https://i0.wp.com/aprenderpianoblog.com/wp-content/uploads/2019/02/4f4be-adornos.png>

Figura 94 Apoyatura descendente



Figura 95 Resultados pregunta 56

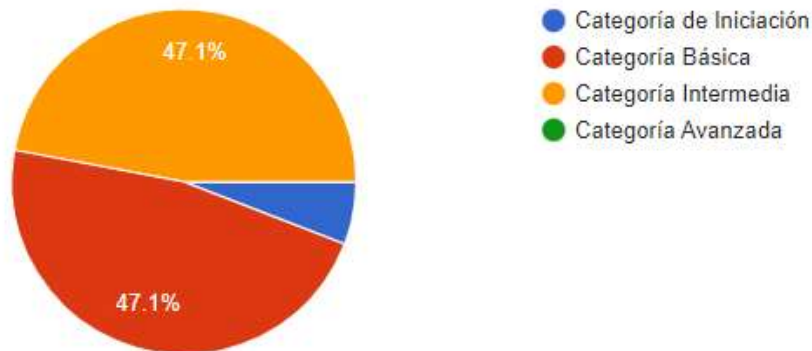


- ¿En qué categoría implementaría el estudio de arpeggios?  
Por favor tenga en cuenta que son arpeggios aplicados solamente a cuatro cuerdas

Figura 96 Ricardo Sandoval (2014)



Figura 97 Resultados pregunta 57



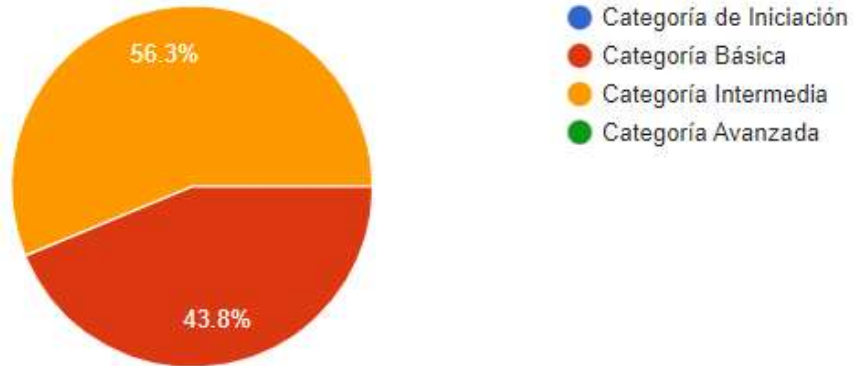
- ¿En qué categoría clasificaría el uso de adornos o notas de ornamentación como la apoyatura ascendente?

<https://i0.wp.com/aprenderpianoblog.com/wp-content/uploads/2019/02/4f4be-adornos.png>

Figura 98 Apoyatura Ascendente

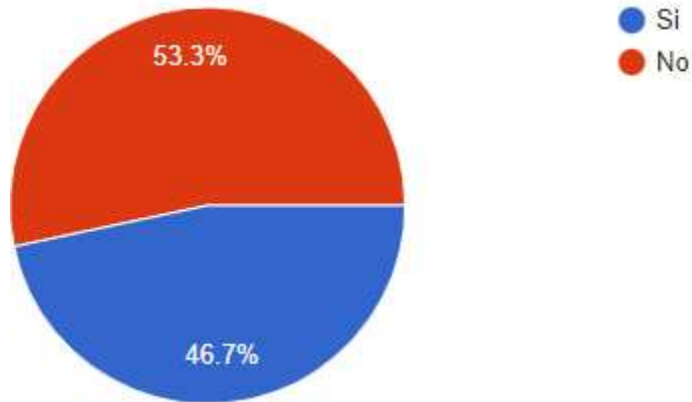


Figura 99 Resultados pregunta 58



- Para usted, ¿Tiene el mismo significado el pizzicato y la sordina?

Figura 100 Resultados pregunta 59



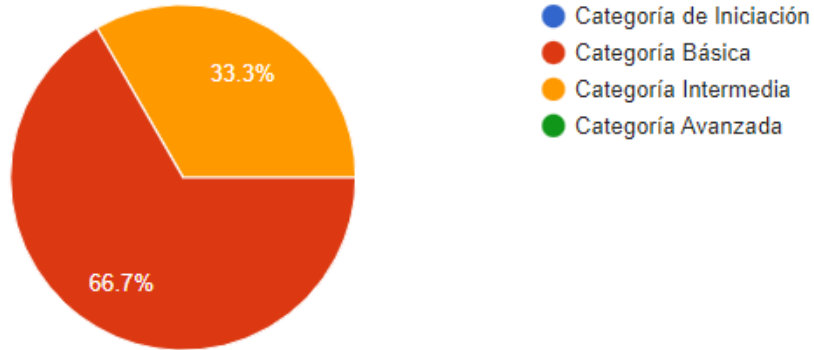
- ¿En qué categoría clasificaría la aplicación de técnicas como el pizzicato?

Velocidad Negra=105

Figura 101 Ignacio Cruz (2021)



Figura 102 Resultados pregunta 60



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

Por favor tenga en cuenta que el ejercicio trata de intervalos de tercera

Ilustración 45 Ejercicio para intervalos de tercera

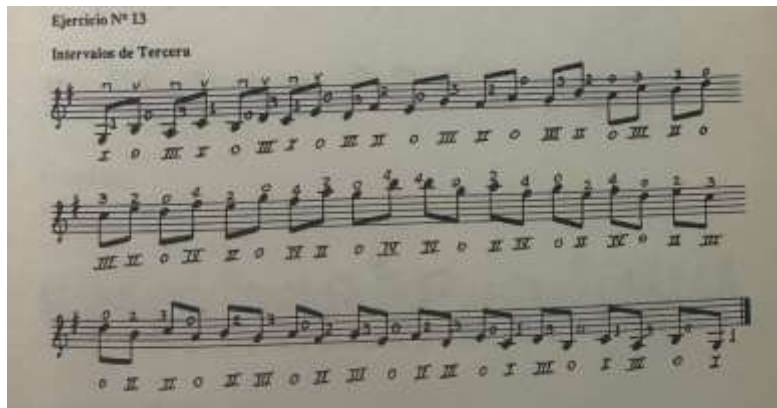
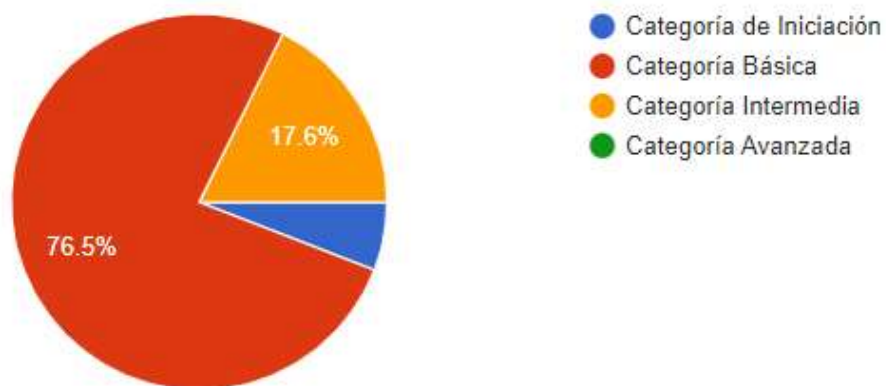


Figura 103 Resultados pregunta 61



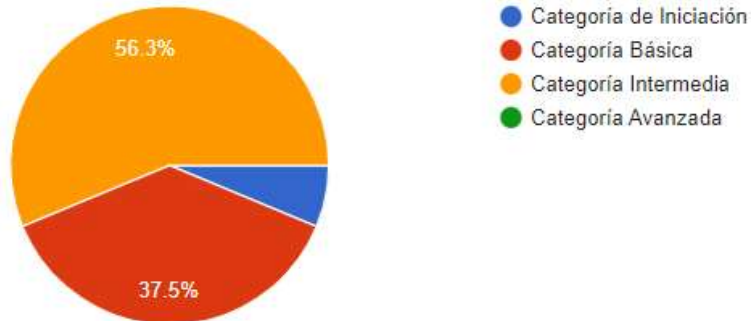
- ¿En qué categoría implementaría el estudio de arpeggios?

Por favor tenga en cuenta que son arpeggios aplicados solamente a tres cuerdas

Figura 104 Ricardo Sandoval (2014)



Figura 105 Resultados pregunta 62



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?  
Por favor tenga en cuenta que el ejercicio trata de intervalos de quinta

Ilustración 46 Ejercicio para intervalos de quinta

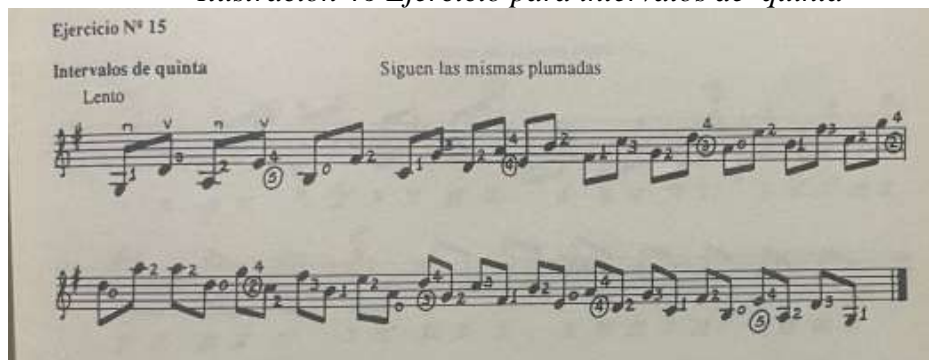
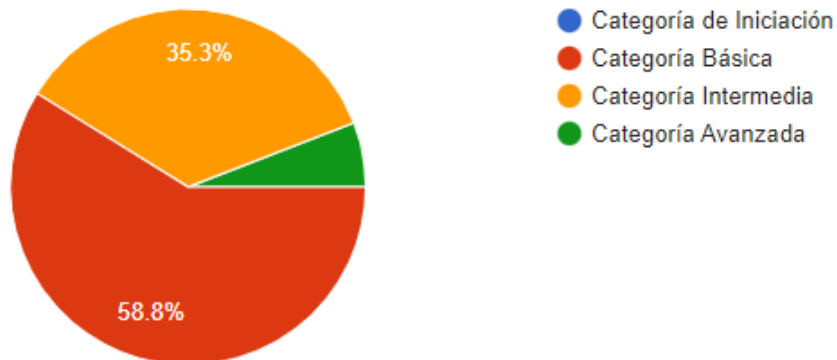


Figura 106 Resultados pregunta 63



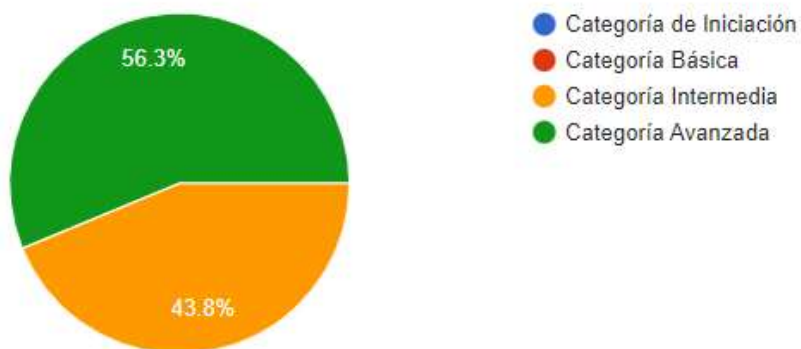
- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?

Negra con puntillo = 94

*Figura 107 Obra "Bacatá" - Francisco Cristancho, adaptación Oriana Medina (2016)*



*Figura 108 Resultados pregunta 64*



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente ejercicio?

Por favor tenga en cuenta que el ejercicio trata de intervalos de octava

*Ilustración 47 Ejercicio para intervalos de octava*

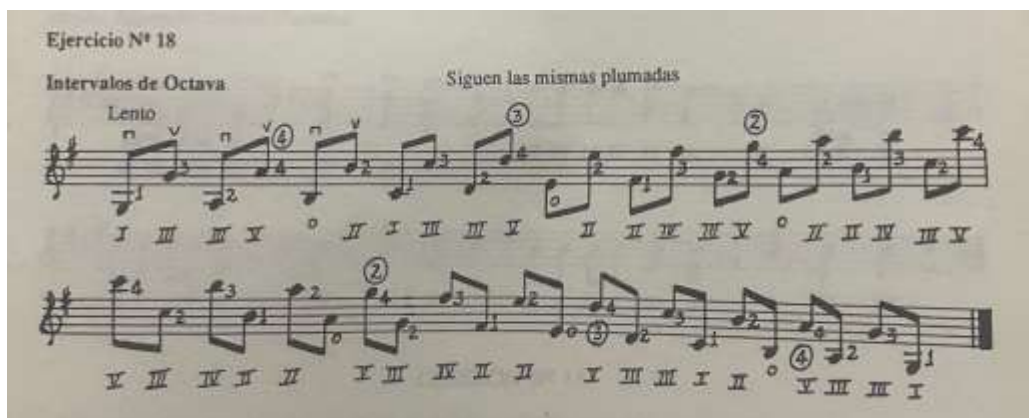
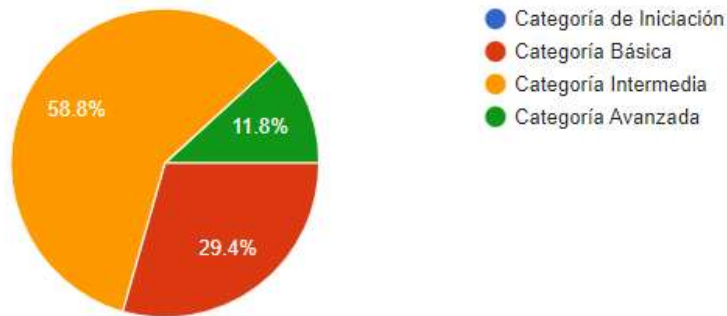


Figura 109 Resultados pregunta 65



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento del estudio?

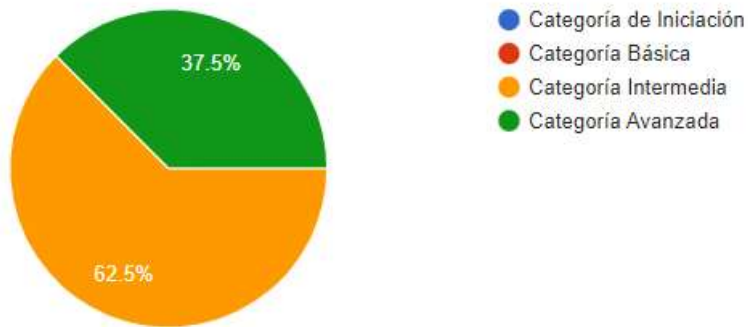
Por favor tenga en cuenta que es un estudio de acordes, en tempo lento y que la mayoría de las veces algunas notas del acorde tienen figuras blancas con puntillo que se deben sostener mientras se tocan más notas. Además, el autor dice "En los acordes con el bajo separado por más de un orden de las otras notas, atacar primero aquél y luego éstas" (Forero 2007)

Figura 110 Fabián Forero (2007)

The musical score is for a guitar study in treble clef, 3/4 time, marked *Lento* and *mf*. It consists of three staves of music. The first staff starts with a chord voicing (F#4, A4, C#5, F#5) and includes fingerings 2, 3, 0, 4, 4, 1, 4, 3, 2, 1. The second staff starts with a chord voicing (F#4, A4, C#5, F#5) and includes fingerings 0, 4, 0, 2, 0, 3, 1, 0. The third staff starts with a chord voicing (F#4, A4, C#5, F#5) and includes fingerings 0, 3, 4, 0, 4, 3, 4, 2, 1.



Figura 111 Resultados pregunta 66



- ¿En qué categoría clasificaría el siguiente fragmento?

Figura 112 Obra "La pelotita verde" - Diego Saboya

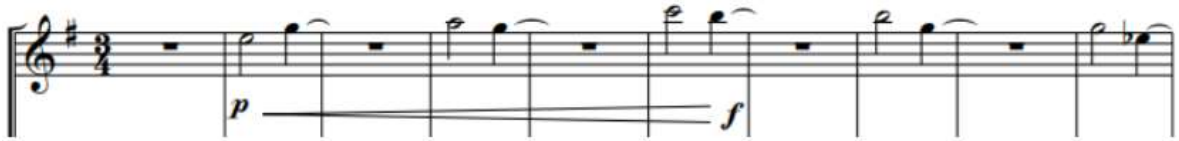
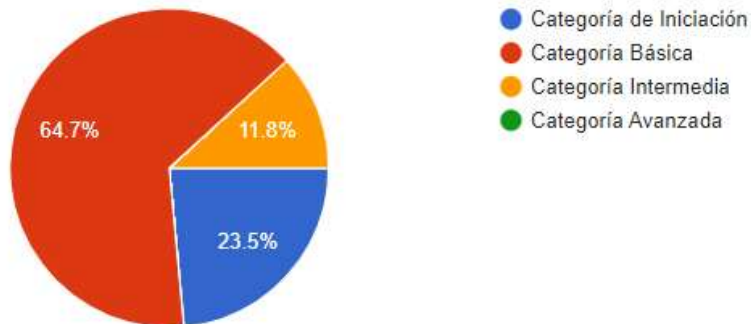
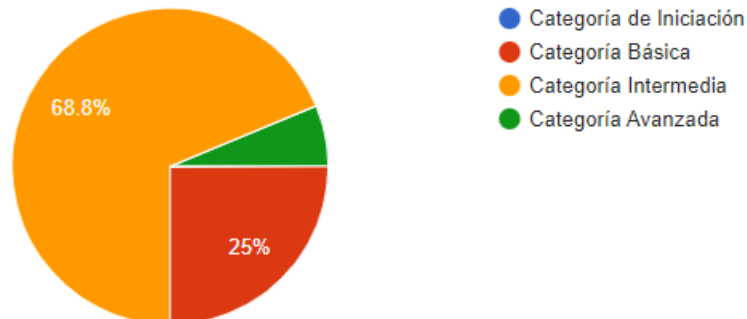


Figura 113 Resultados pregunta 67



- A lo largo de la historia, el uso de los intervalos de cuarta justa ascendente y quinta justa descendente, ha generado controversia en el instrumento, debido a que se requieren ciertas posiciones en la mano izquierda. ¿En qué categoría implementaría el uso de esta secuencia?

Figura 114 Resultados pregunta 68



- ¿Con cuál de las siguientes opciones se siente más cómodo a la hora de interpretar y de enseñar? ¿Cuál considera más pertinente?

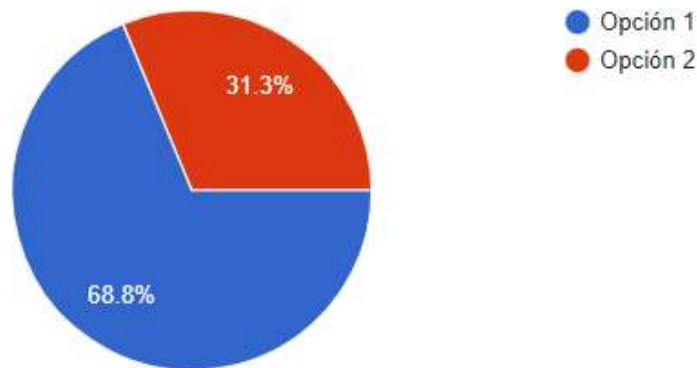
Figura 115 Opción 2: Diego Estrada (1989)

**Opción 1**

**Opción 2**

Ejercicio N° 14  
Intervalos de Cuarta

Figura 116 Resultados pregunta 69



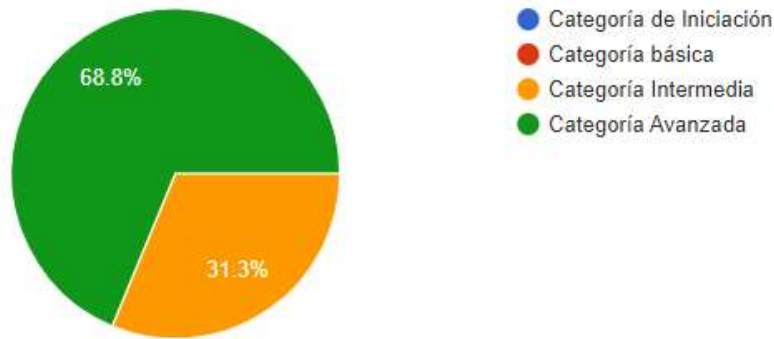
- ¿En qué categoría clasificaría este fragmento?

Figura 117 Obra "Pick" - William Posada

Bandola 1  
6ta en Mi

$\text{♩} = 110$  pizz.

Figura 118 Resultados pregunta 70



### Estudio de escalas

Finalmente, una de las mayores controversias entorno a la enseñanza de la música en general, es la elección de las tonalidades, esto porque parece que existe una centralización desde la tonalidad de C. La finalidad de esta sección es revisar los estudios de las escalas en primera posición y organizarlas de acuerdo a las categorías propuestas.

- Tonalidades A y F#m

Figura 119 Tonalidades A y F#m

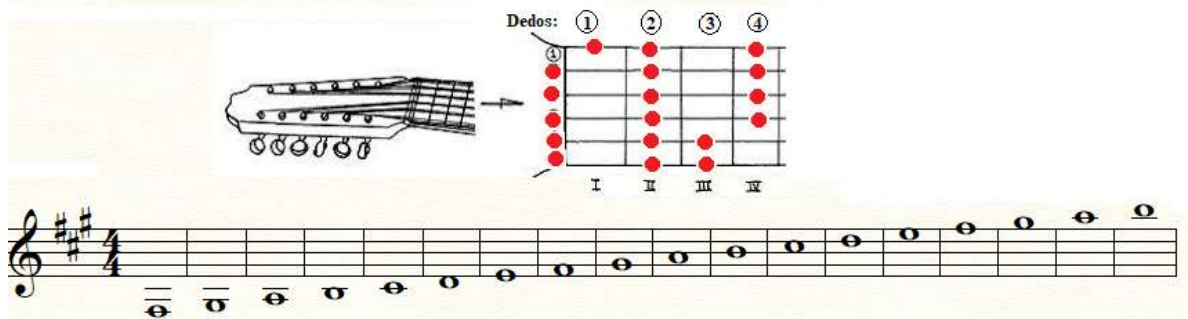
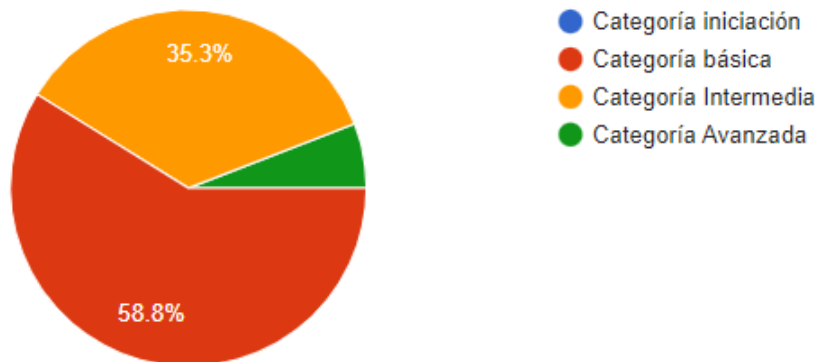


Figura 120 Resultados pregunta 71



- Tonalidades Ab y Fm

Figura 121 Tonalidades Ab y Fm

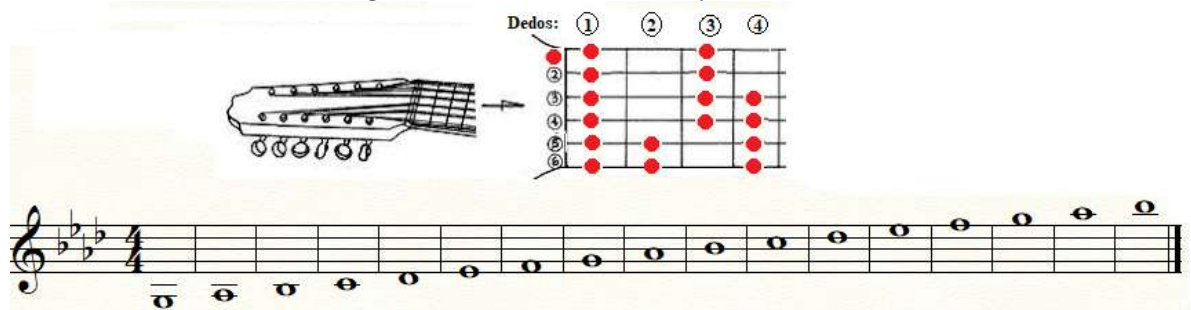
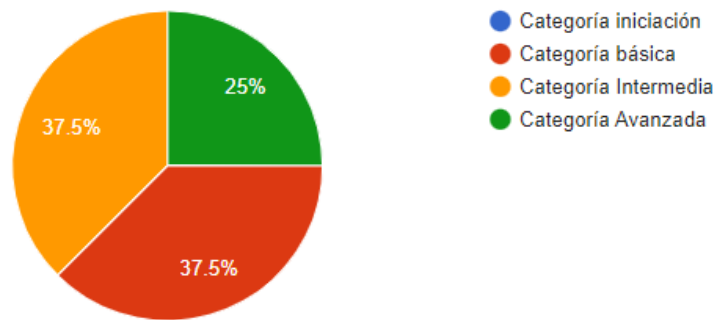


Figura 122 Resultados pregunta 72



- Tonalidades E y C#m

Figura 123 Tonalidades E y C#m

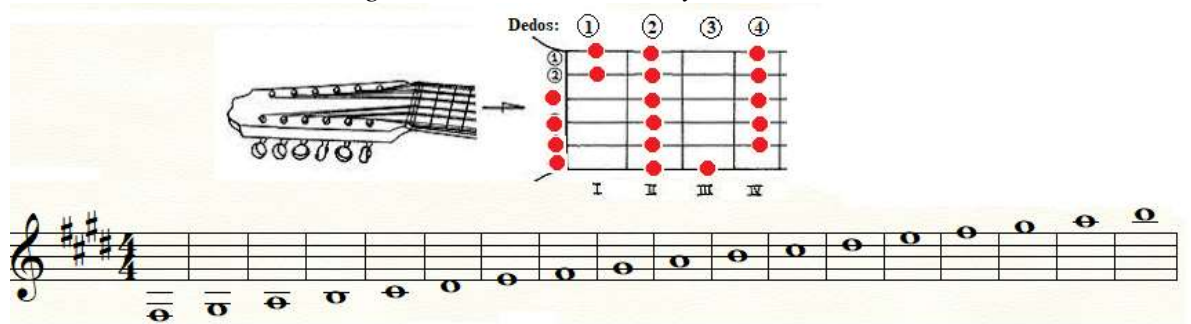
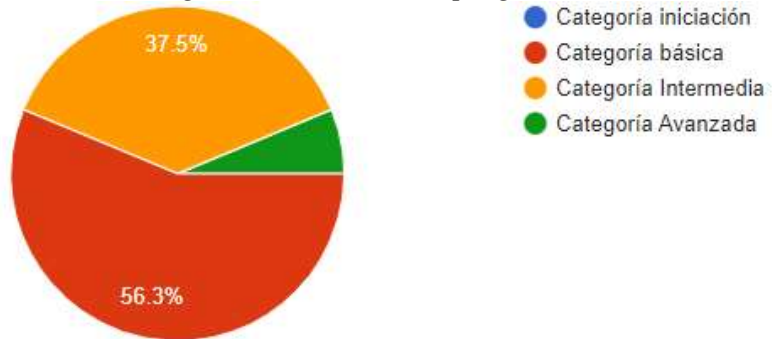


Figura 124 Resultados pregunta 73



- Tonalidades B y G#m

Figura 125 Tonalidades B y G#m

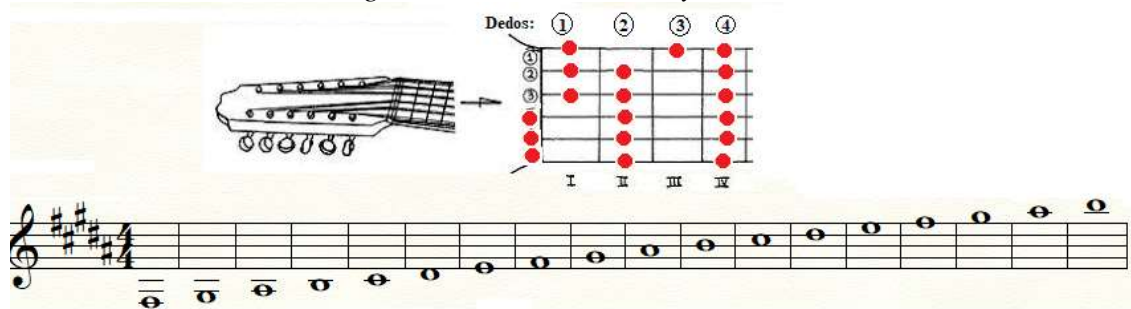
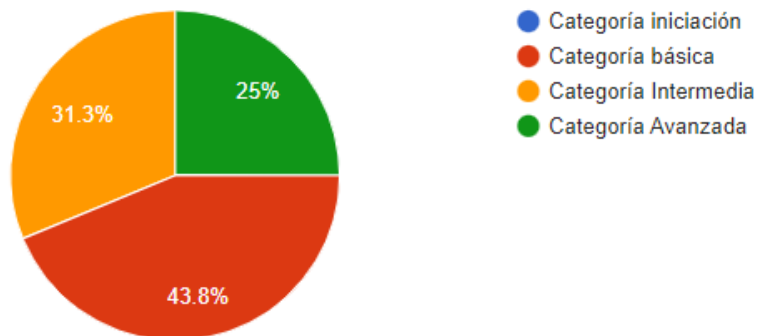


Figura 126 Resultados pregunta 74



- Tonalidades D y Bm

Figura 127 Tonalidades D y Bm

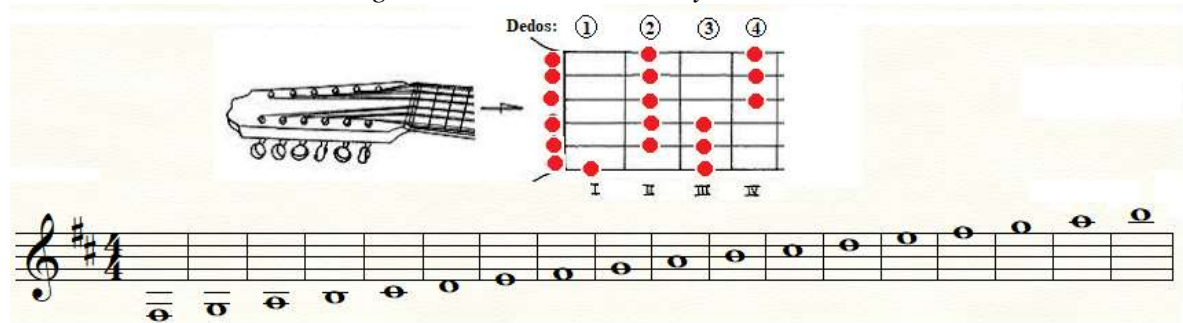
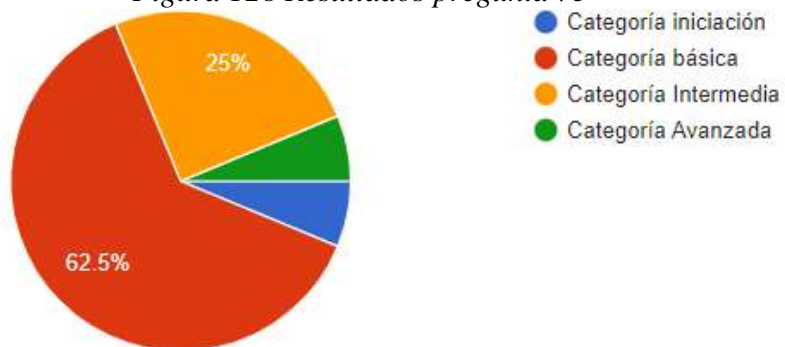


Figura 128 Resultados pregunta 75



- Tonalidades F y Dm

Figura 129 Tonalidades F y Dm

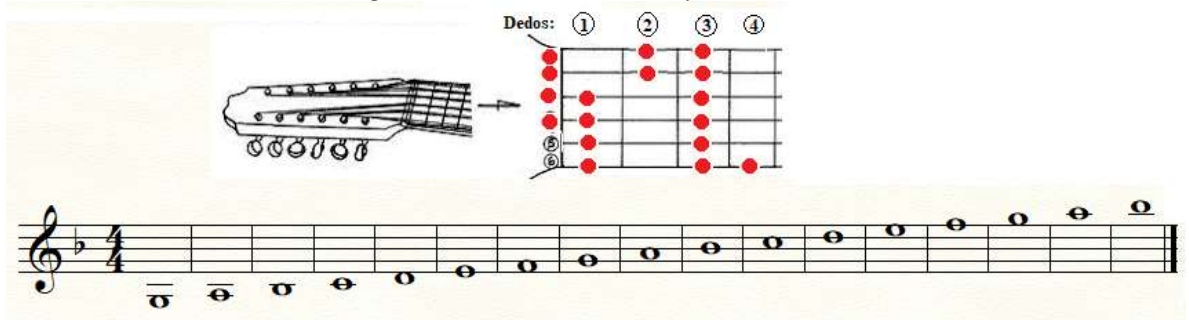
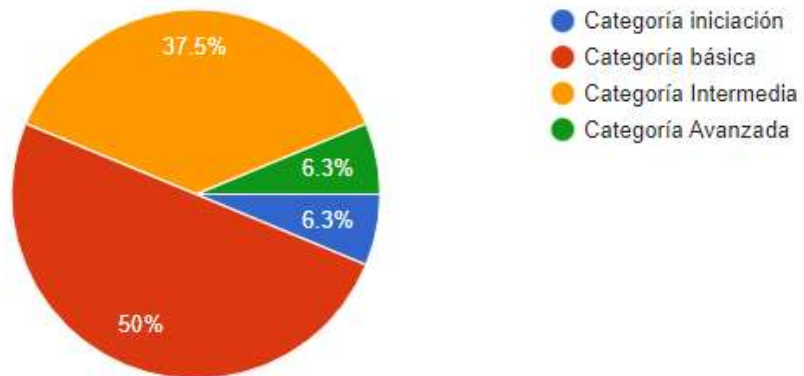


Figura 130 Resultados pregunta 76



- Tonalidades Eb y Cm

Figura 131 Tonalidades Eb y Cm

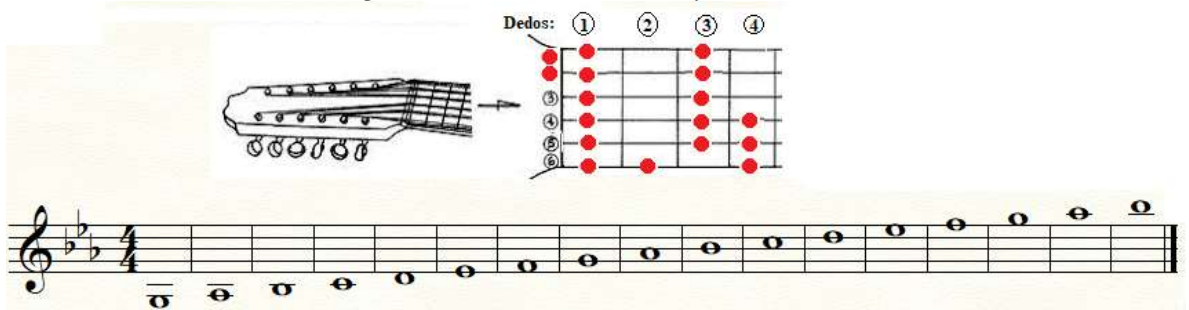
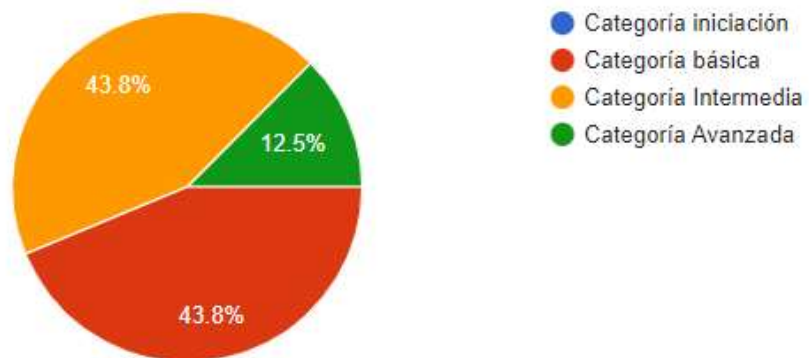


Figura 132 Resultados pregunta 77



- Tonalidades G y Em

Figura 133 Tonalidades G y Em

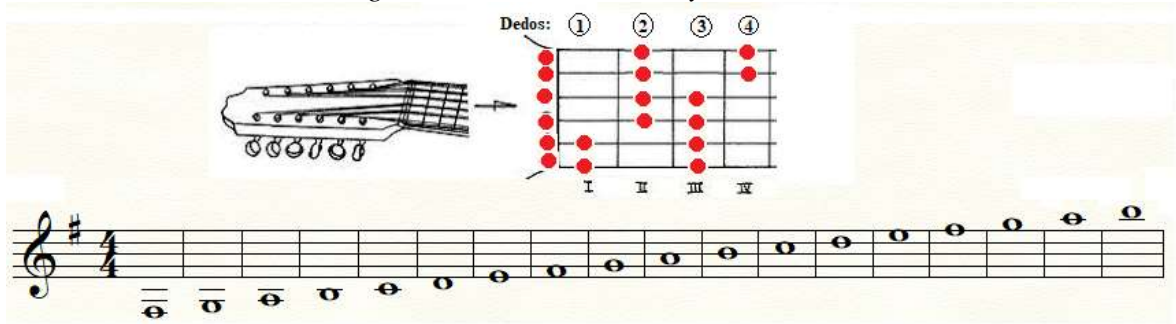
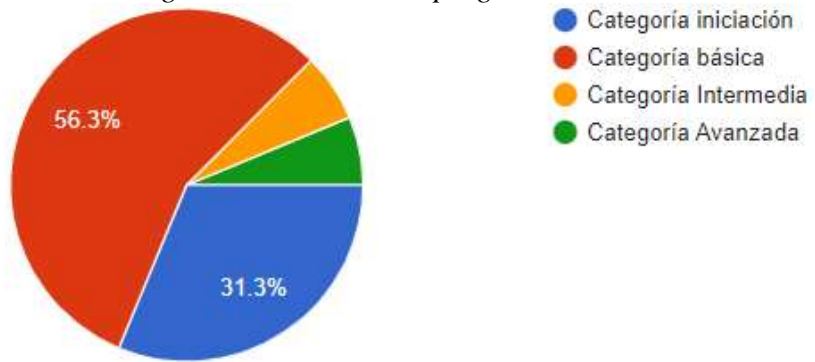


Figura 134 Resultados pregunta 78



- Tonalidades C y Am

Figura 135 Tonalidades C y Am

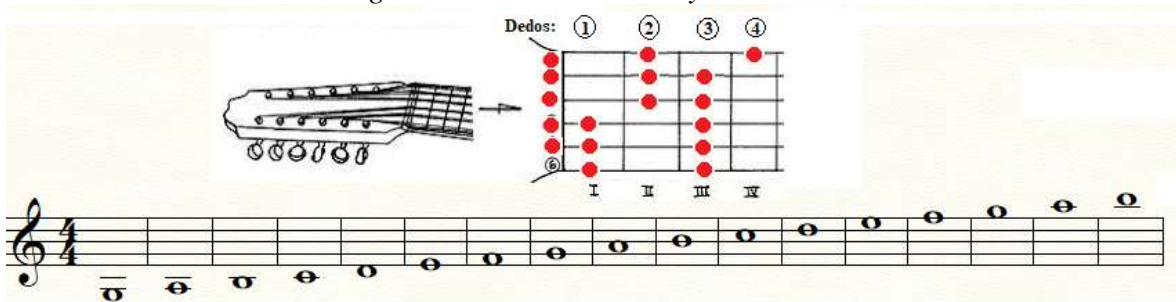
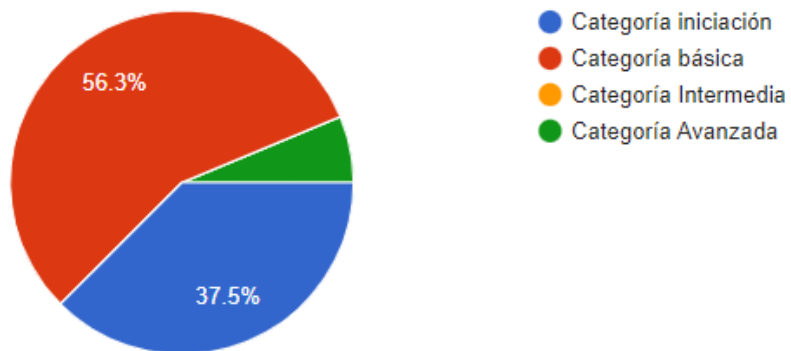


Figura 136 Resultados pregunta 79



- Tonalidades Gb y Ebm

Figura 137 Tonalidades Gb y Ebm

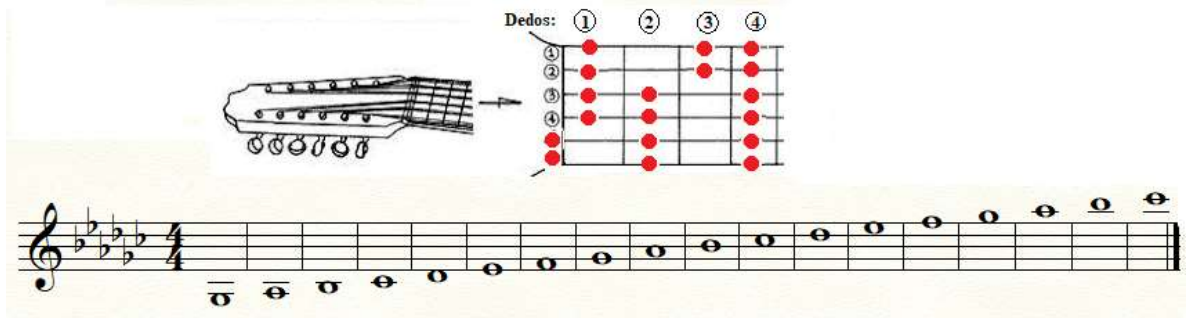
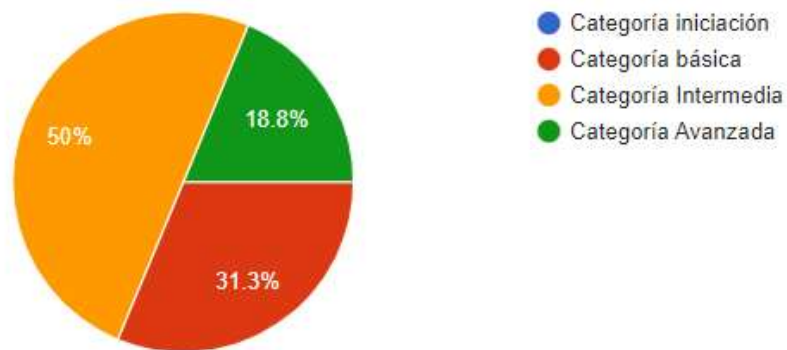


Figura 138 Resultados pregunta 80



- Tonalidades Cb y Abm

Figura 139 Tonalidades Cb y Abm

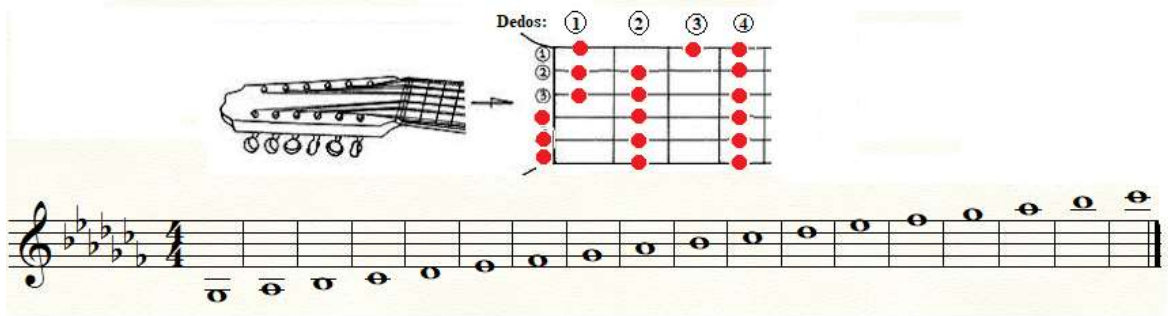
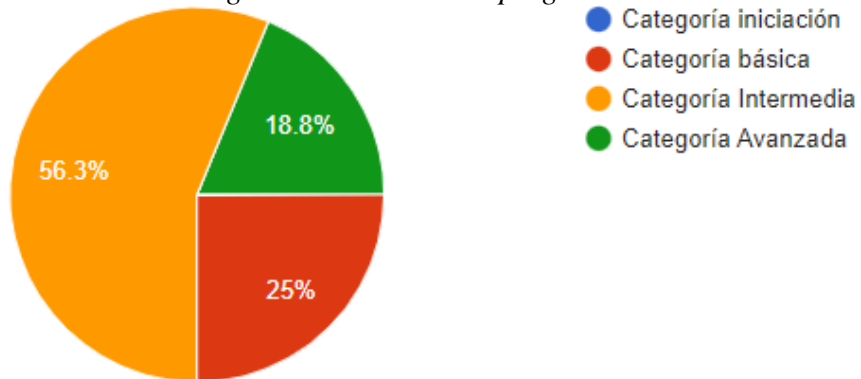


Figura 140 Resultados pregunta 81



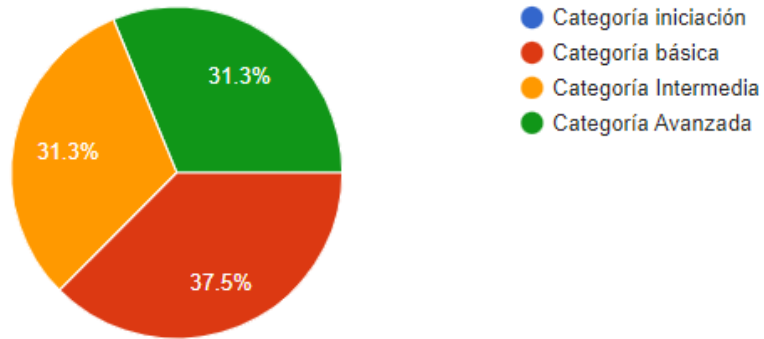


- Tonalidades F# y D#m

Figura 141 Tonalidades F# y D#m

The diagram shows a guitar fretboard with red dots indicating finger positions for the F# and D#m chords. The frets are labeled I, II, III, and IV. Above the fretboard, the fingers are numbered 1, 2, 3, and 4. Below the fretboard, a musical staff in 4/4 time shows the notes for these chords: F# (fret 1, string 1), D# (fret 2, string 2), G# (fret 3, string 3), and A# (fret 4, string 4).

Figura 142 Resultados pregunta 82

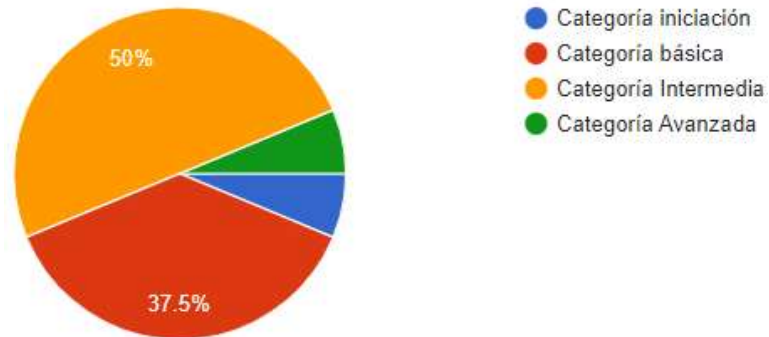


- Tonalidades Bb y Gm

Figura 143 Tonalidades Bb y Gm

The diagram shows a guitar fretboard with red dots indicating finger positions for the Bb and Gm chords. The frets are labeled I, II, III, and IV. Above the fretboard, the fingers are numbered 1, 2, 3, and 4. Below the fretboard, a musical staff in 4/4 time shows the notes for these chords: Bb (fret 1, string 1), G (fret 2, string 2), F (fret 3, string 3), and Eb (fret 4, string 4).

Figura 144 Resultados pregunta 83

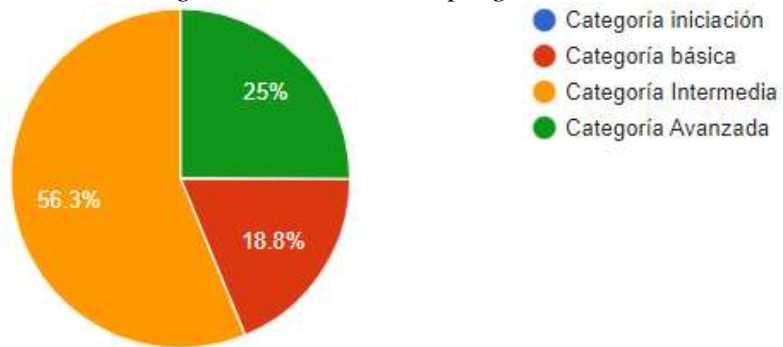


- Tonalidades C# y A#m

Figura 145 Tonalidades C# y A#m

The diagram shows a guitar fretboard with fingerings for the C# and A#m chords. The strings are numbered 1 to 5 from top to bottom. The frets are numbered I to IV. The fingerings are: String 1 (Fret 2, Finger 1), String 2 (Fret 2, Finger 2), String 3 (Fret 2, Finger 3), String 4 (Fret 2, Finger 4), String 5 (Fret 2, Finger 1). The musical notation below shows the notes for these chords in a 4/4 time signature.

Figura 146 Resultados pregunta 84

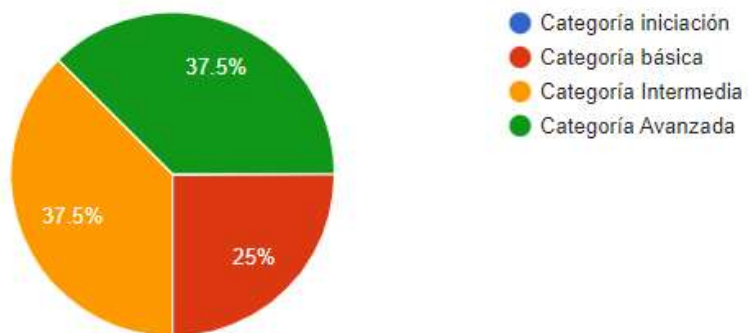


- Tonalidades Db y Bbm

Figura 147 Tonalidades Db y Bbm

The diagram shows a guitar fretboard with fingerings for the Db and Bbm chords. The strings are numbered 1 to 5 from top to bottom. The frets are numbered I to IV. The fingerings are: String 1 (Fret 2, Finger 1), String 2 (Fret 2, Finger 2), String 3 (Fret 2, Finger 3), String 4 (Fret 2, Finger 4), String 5 (Fret 2, Finger 1). The musical notation below shows the notes for these chords in a 4/4 time signature.

Figura 148 Resultados pregunta 85



- A continuación, encontrará un espacio para realizar sugerencias, observaciones, y demás comentarios que considere.

*Tabla 3 Resultados pregunta 86*

María Valentina Rico Romero	Sería interesante señalar cual sería la manera ideal del manejo del antebrazo, plectro y sus motivos.
José Nicolás Rojas García	Me parece muy pertinente la encuesta para saber de qué manera cada músico percibe los diferentes tipos de aprendizajes y dificultades de estudio sobre la bandola andina.
Natalia Rodríguez Rodríguez	Hay algo que no consideraste, pienso que el factor edad influye mucho, ya que si bien una escala tiene dedo 4 la resistencia de la mano cambia. Agradezco este espacio ya que me sirvió para aclarar dudas respecto a mi formación.
Jhony Santiago Báez Camacho	me parece genial el trabajo realizado, siento que llevar a cabo un proceso lineal en el que uno pueda definirse en inicial, básico, intermedio y avanzado es una forma de generar avances significativos en el instrumento sin embargo sentí que aunque pudiera hacer algunos ejercicios de tipo intermedio sin problemas, no pase por los que considere básicos y que sé que técnicamente me ayudarían, es un buen inicio poder plantear desde de la creatividad a partir de este tipo de sistematizaciones escuelas que ayuden a la formación del interprete sin sentir que tiene vacíos en su proceso.

<p>Zayury Vanessa Hernández Rincón</p>	<p>Un formulario muy útil para recopilar algunos elementos de formación de la bandola Andina Colombiana</p>
<p>Nestor Farieta</p>	<p>El uso de los recursos en la enseñanza es relativo, los procesos son muy personales y a veces más que el nivel del estudiante es el proceso y la capacidad del docente lo que permite la comprensión y aprensión de elementos.</p>
<p>Manuel Bernal Martínez</p>	<p>Es un tanto absurdo pensar que los elementos técnicos puedan ser vistos aisladamente, sin el contexto específico de aplicación de los mismos ¿Se está enseñando a niños, jóvenes, adultos o adultos mayores?, ¿se está enseñando individualmente o en grupos?, ¿en qué tipos de bandolas están tocando?, ¿se busca un tipo de formación recreativa o tendiente al profesionalismo?, ¿se está en un programa institucionalizado o no?, ¿además de la clase de bandola hay algún otro tipo de actividades musicales que apoyan el desarrollo del estudiante? ... y por ahí seguirían muchos interrogantes que vuelven relativas las respuestas. Acerca de la encuesta: 1. Cuando en la primera página se pregunta por la institución educativa ¿se refiere a en la que estudio?, ¿en la que se trabaja? 2. Hay un error en el enunciado de la melodía de Misión Imposible, porque dice que la melodía está en compás de 5/8 y la partitura está en 5/4. 3. Hay algunas preguntas de respuesta optativa que deberían tener una opción para "ninguna". Específicamente cuando ponen a escoger entre dos</p>

	maneras de escribir las digitaciones y ninguna de las dos es correcta.
Iván Poveda	Me parece pertinente el analizar las estrategias más efectivas para resolver los asuntos técnicos de la ejecución. De manera complementaria, considero que es imperativo que la reflexión técnica se aborde desde una práctica de interiorización del lenguaje musical, en tanto que es, a mi modo de ver, el objetivo principal. Cuando los procesos de audición, lectura, improvisación, creación, entre otros, son el foco de atención, los elementos técnicos se resuelven con mayor claridad pues habrá una respuesta del mecanismo a la necesidad expresiva y comunicacional. Así, si el proceso de interiorización del lenguaje es coherente, la presteza motriz será mayor.
Andrés Soto	Ninguna
Farid Santiago Durán Espitia	Problema de redacción con la pregunta que refiere al "Sultasto", repitiendo la pregunta del "Metallico", hay cosas que dependen de muchos factores y casos particulares, puede que sea un paneo muy general, pero vale la pena generar especificaciones más claras en algunos ejercicios o técnicas, y en el estudio de Tonalidades, atenderlo a la necesidad interpretativa del nivel de los chicos, ya que incluso se incluyen escalas que nunca he trabajado de manera consiente, ya que en muchos casos y procesos se estudia a partir de estructuras de escalas con la que se construye a partir de la fundamental y un dedo específico. Mucha

	suerte con el trabajo, ansioso por ya tener el documento, un abrazo
Karoll David Martínez Rojas	Me pareció una encuesta bastante interesante y a la vez muy completa, ya que presenta una gran recopilación de aspectos tanto técnicos como teóricos en lo que a la Bandola Andina se refiere. Siempre buscando los conceptos apropiados para darle mejor enfoque y entendimiento a las cuestiones presentadas, además se resalta el uso de apoyos visuales los cuáles facilitan y permiten aún mayor comprensión sobre el tema que se está tratando.
Paulo Triviño	Considero que todo el estudio de escalas debe estar en el nivel básico, indiferentemente de las tonalidades. Las piezas generalmente proponen retos que van en varios niveles, los fragmentos analizados en ocasiones pertenecen a piezas que quizás estén (viéndolo de manera global) pensadas para un nivel diferente al que seleccioné, pero el fragmento en sí mismo lo clasifiqué de manera individual.
Gildardo Rubio	Buena vibra
Wilson Ramiro Sierra Cuervo	Muy importante esta sistematización. Creo que siempre van a existir dudas en cuanto a los niveles que se plantean, en especial en el paso entre el nivel básico y el intermedio. Considero que varios de los ejercicios y sobre todo las escalas quedan en un nivel encerrado entre estos dos. Personalmente trabajo las escalas desde el nivel básico y a medida que se van

	<p>aprendiendo se hace más fácil entender las alteraciones nuevas que se van presentando, eso hace que tenga estudiantes de nivel básico que ya comprenden escalas con varias alteraciones como B, F#, Bb o Eb.</p>
<p>Yuly Alexandra Pinzón Casallas</p>	<p>Hay algunas preguntas repetirlas, se sugiere reducir el número de preguntas en el primer cuestionario y en cuanto a las escalas se recomienda explorar otro tipo de estructuras cómo por ejemplo la forma diatónica.</p>
<p>Juan Sebastián Vera</p>	<p>Creo que la encuesta es bastante clara y da una buena pauta para el desarrollo del proyecto</p>
<p>Oriana Ximena Medina Parada</p>	<p>Aunque al comienzo se explican los diversos niveles y las cualidades que debe tener un estudiante, a mi parecer está muy sujeto a las vivencias y experiencia que se tiene como docente, por esta razón las respuestas se dieron teniendo en cuenta ambas cosas, por un lado, la explicación que se da en el presente formulario y por otro la experiencia personal. Finalmente, como sugerencia, en relación a la notación, cuando se especifica un número y este está encerrado en un círculo se refiere a la cuerda; en varios ejemplos del formulario hace referencia a los dedos de la mano izquierda, pero al referirse a los dedos se hace con el número (sin el círculo); lo menciono porque para efectos del trabajo de grado y con certeza los aportes que realizará a la bandola, es importante que la notación esté clara.</p>

## **Muchas gracias**

Agradezco que se haya tomado el tiempo de realizar este cuestionario. Se diseñó con el deseo de seguir haciendo escuela en la Bandola Andina Colombia y de que con el paso del tiempo podamos mejorar las estructuras académicas de la misma.

Espero haya sido de su agrado y tenga pertinencia el ejercicio.

Atentamente,

Lorena Mendigaño.