

**Instrumentación para formatos basados en la
Estudiantina Andina Colombiana: Un enfoque
fundamentado en los aportes de Fernando León y Oscar
Santafé.**

Jorge Sebastián Díaz Cardozo

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Educación Musical
Licenciatura en Música
Bogotá
2025**

**Instrumentación para formatos basados en la
Estudiantina Andina Colombiana: Un enfoque
fundamentado en los aportes de Fernando León y
Oscar Santafé**

Jorge Sebastián Díaz Cardozo

2021175018

Asesor Oscar Orlando Santafé Villamizar

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá

2025

Contenido

Instrumentación para formatos basados en la Estudiantina Andina Colombiana: Un enfoque fundamentado en los aportes de Fernando León y Oscar Santafé.....	2
Agradecimientos.....	10
Introducción.....	11
1. Planteamiento del problema	12
1.1. Delimitación del problema	12
1.2. Pregunta problema.....	14
1.3. Objetivos	14
1.3.1. General	14
1.3.2. Específicos.....	14
1.4. Justificación.....	14
1.5. Estado de la cuestión	15
2.Marco de referencia.....	19
2.1 Orquesta.....	19
2.1.1 Instrumentación y Orquestación.....	25
2.2 Estudiantinas	27
2.2.1 Formato instrumental Estudiantina.....	31
2.2.2 Instrumentos	53
2.2.3Bandola.....	54
2.2.4 Tiple	56
2.2.5 Guitarra.....	59
2.2.6 Percusión menor tradicional.....	61
2.3 Luis Fernando León Rengifo.....	63
2.3.1 Nogal Orquesta de Cuerdas Pulsadas	65
2.4 Oscar Orlando Santafé.....	67
2.4.1 Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional	69
3. Metodología de investigación.....	71
3.1. Enfoque cualitativo.....	71
3.2. Investigación Documental en el ámbito artístico.....	72
3.3. Ruta metodológica.....	73
3.3.1 Recolección documental.....	73
3.3.2 Selección del material documental.....	73

3.3.3 Metodología de Análisis musical	74
3.3.5 Sistematización.....	76
4.Análisis.....	77
4.1 Análisis de los arreglos de Fernando León para Nogal Orquesta de Cuerdas.....	77
4.1.1 Gloria Beatriz (Bambuco) – León Cardona.....	77
4.1.2 Dimensión de análisis formal estructural – Gloria Beatriz.....	77
4.1.3 Dimensión de análisis técnico - contextual – Gloria Beatriz.....	94
4.1.4 El cucarrón (pasillo) – Luis Uribe Bueno.....	95
4.1.5 Dimensión de análisis formal y estructural – El cucarrón.....	96
4.1.6 Dimensión de análisis técnico-contextual – El cucarrón.....	113
4.1.7 Dimensión de análisis perceptivo – Arreglos Fernando León.....	114
4.2 Análisis de los arreglos de Oscar Santafé para la Orquesta Típica Universidad Pedagógica Nacional.....	115
4.2.1 La Canción del Soñador (Pasillo)– Gentil Montaña.....	115
4.2.2. Dimensión de análisis formal y estructural – La canción del soñador	116
4.2.3 Dimensión de análisis técnico- contextual – La canción del soñador	127
4.2.4 La fantasía del escribano (Pasillo-Joropo) – Jaime Romero	128
4.2.5 Dimensión de análisis formal y estructural – La fantasía del escribano.....	129
4.2.6 Dimensión de análisis técnico contextual – La fantasía del escribano	152
4.2.7 Dimensión de análisis perceptivo – Arreglos Oscar Santafé.....	153
4.3 Comparación estilística entre autores	154
5.Conclusiones	157
Bibliografía.....	159
Anexos.....	165

Índice de tablas

Tabla 1	20
Tabla 2	49
Tabla 3	74
Tabla 4	75
Tabla 5	94
Tabla 6	113
Tabla 7	127
Tabla 8	152
Tabla 9	156

Índice de ilustraciones

Ilustración 1	19
Ilustración 2	21
Ilustración 3	23
Ilustración 4	24
Ilustración 5	28
Ilustración 6	29
Ilustración 7	33
Ilustración 8	34
Ilustración 9	35
Ilustración 10	36
Ilustración 11	37
Ilustración 12	38
Ilustración 13	39
Ilustración 14	40
Ilustración 15	41
Ilustración 16	42
Ilustración 17	43
Ilustración 18	44
Ilustración 19	45
Ilustración 20	46
Ilustración 21	46
Ilustración 22	47
Ilustración 23	48
Ilustración 24	50
Ilustración 25	51
Ilustración 26	54
Ilustración 27	55
Ilustración 28	56
Ilustración 29	57

Ilustración 30	58
Ilustración 31	59
Ilustración 32	60
Ilustración 33	61
Ilustración 34	62
Ilustración 35	63
Ilustración 36	65
Ilustración 37	66
Ilustración 38	68
Ilustración 39	78
Ilustración 40	79
Ilustración 41	80
Ilustración 42	81
Ilustración 43	82
Ilustración 44	83
Ilustración 45	84
Ilustración 46	85
Ilustración 47	86
Ilustración 48	87
Ilustración 49	88
Ilustración 50	89
Ilustración 51	90
Ilustración 52	91
Ilustración 53	92
Ilustración 54	93
Ilustración 55	95
Ilustración 56	97
Ilustración 57	97
Ilustración 58	98
Ilustración 59	99
Ilustración 60	100

Ilustración 61	101
Ilustración 62	102
Ilustración 63	103
Ilustración 64	103
Ilustración 65	104
Ilustración 66	105
Ilustración 67	106
Ilustración 68	107
Ilustración 69	108
Ilustración 70	109
Ilustración 71	110
Ilustración 72	110
Ilustración 73	111
Ilustración 74	112
Ilustración 75	114
Ilustración 76	114
Ilustración 78	117
Ilustración 79	118
Ilustración 80	119
Ilustración 81	120
Ilustración 82	121
Ilustración 83	122
Ilustración 84	122
Ilustración 85	123
Ilustración 86	124
Ilustración 87	125
Ilustración 88	126
Ilustración 89	128
Ilustración 90	128
Ilustración 91	130
Ilustración 92	131

Ilustración 93	132
Ilustración 94	133
Ilustración 95	134
Ilustración 96	135
Ilustración 97	136
Ilustración 98	137
Ilustración 99	138
Ilustración 100	139
Ilustración 101	140
Ilustración 102	141
Ilustración 103	142
Ilustración 104	143
Ilustración 105	144
Ilustración 106	145
Ilustración 107	146
Ilustración 108	147
Ilustración 109	148
Ilustración 110	149
Ilustración 111	150
Ilustración 112	151
Ilustración 113	153
Ilustración 114	153

Agradecimientos

En esta sección, quiero agradecer profundamente a las personas que han sido parte de mi formación como persona, músico y profesional.

En primer lugar, agradezco a mi madre, María Floralba Cardozo, y a mi hermana, Liseth Duran, por su apoyo incondicional a lo largo de mi vida, y mi formación académica. Sin ustedes esto no hubiera sido posible.

Al maestro Guillermo Vallejo, por motivarme a estudiar música profesionalmente, así como por sus valiosas enseñanzas y el respaldo brindado durante mi formación.

Agradezco a mi pareja, Dana Ramírez, por acompañarme durante la carrera y apoyarme en los momentos más duros de mi formación como guitarrista y músico.

Al maestro Santiago Báez, por brindarme su apoyo desinteresado en momentos de necesidad.

Y, por último, agradezco a mi asesor, el maestro Oscar Santafé, por el tiempo extraoficial que dedico a esta investigación. Sus enseñanzas y guía fueron fundamentales en mi formación como persona, músico y, ahora, al parecer, investigador.



Maestro Oscar Santafé, durante la revisión discográfica de las estudiantinas. 2025

Introducción

La orquestación e instrumentación para formatos basados en la estudiantina andina colombiana presenta múltiples interrogantes al arreglista, orquestador o compositor, especialmente en lo relacionado con la organización instrumental, el rol de cada sección instrumental, las tesituras, técnicas y grafías apropiadas para instrumentos como el tiple, la bandola y la percusión tradicional. A pesar de su impacto en la música andina colombiana y en la formación académica de sus intérpretes, el material disponible para estudiar orquestación para estos formatos es limitado.

En contraste con la abundante bibliografía sobre orquestación sinfónica, las estudiantinas y formatos basados en la misma carecen de referentes académicos consolidados, lo que dificulta el acceso a información técnica clara y sistematizada. En este contexto, las propuestas orquestales de los maestros Fernando León y Oscar Santafé, desarrolladas en agrupaciones como Nogal Orquesta de Cuerdas Pulsadas y la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional, ofrecen recursos valiosos que aún no han sido estudiados desde esta perspectiva.

Esta investigación tiene como objetivo identificar, analizar y sistematizar las técnicas de orquestación empleadas por ambos maestros, a partir del estudio de partituras y productos sonoros. El análisis se organiza en un cuadro de categorías analíticas que permite comprender y comparar sus enfoques estilísticos, aportando una base para el estudio y la práctica de la orquestación en estos formatos.

1. Planteamiento del problema

1.1. Delimitación del problema

En el momento de enfrentarse por primera vez a realizar instrumentaciones, orquestaciones, arreglos o composiciones para formatos de cuerdas pulsadas basados en la estudiantina andina colombiana surgen diversas preguntas en relación a la misma, por ejemplo, ¿Cómo están organizados instrumentalmente estos formatos?, ¿Qué papel desempeña cada cuerda y cada sección?, ¿Qué tesituras y técnicas tienen los instrumentos que la conforman?, y una de las preguntas más comunes, ¿Cómo escribo determinado efecto para alguno de los instrumentos?, y ¿Dónde puedo encontrar esta información?.

A pesar del impacto de las estudiantinas y los formatos basados en la misma, en el ámbito de la música de algunas regiones de la zona andina colombiana y en la formación académica profesional de los instrumentistas de dicho formato, el material académico para nivel profesional disponible para estudiar y/o aprender instrumentación para estos formatos es escaso. Además, la información puede variar, ya que la escritura musical de instrumentos como el tiple, la bandola y las percusiones menores (usualmente tradicionales) se han desarrollado y se desarrollan constantemente, lo que implica que existen diversas maneras de escribir y trabajar instrumental y orquestalmente estos instrumentos.

El texto *TIPLE BANDOLA. Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos* (Rendón & Tobón, 2012) el cual se origina a partir del *I Seminario Nacional De Grafías Para Cordófonos Colombianos* nos da un punto de partida, debido a que habla del establecimiento, experimentación e implementación de grafías por parte de diferentes maestros en su práctica musical y docente hasta el año 2012.

A raíz de esto me pregunto, acaso el arreglista, orquestador, incluso los intérpretes ¿deben conocer todas estas variantes en la escritura? ¿cuáles son las grafías más comunes para tener en cuenta a la hora de escribir para el tiple y la bandola? ¿Debo interpretar cada uno de los instrumentos para entender su funcionamiento y cualidades acústicas?

Los textos para muchos de los instrumentos mencionados son dirigidos principalmente a los intérpretes, docentes o estudiantes, pero no a orquestadores o arreglistas, por lo que, aprender a escribir para instrumentos como el tiple, la bandola, y la percusión menor, supone que el instrumentador, arreglista u orquestador sepa interpretar los

instrumentos para los que desea escribir, y de una u otra manera haber tenido acceso a diversidad de propuestas gramaticales con relación a sus grafías.

Esta dificultad no se extiende, al menos actualmente, a la orquesta sinfónica ni a las bandas; esto se debe a la gran cantidad de material relacionado a la orquestación e instrumentación para estos formatos, textos como *El estudio de la Orquestación 1ra edición española* (Adler, 2006) u *Orquestación* (Piston, 1984) se originaron con el fin de facilitar el acceso y aprendizaje de instrumentación y orquestación.

Estos textos cuentan con gran cantidad de recursos que tratan sobre la organología de los instrumentos que mencionan y además contienen grabaciones para respaldar cada una de sus explicaciones y ejemplos. Gracias a estos textos no se necesita saber interpretar el violín para conocer que técnicas tiene, cómo se escriben y tener un estimado de su dificultad técnica o su sonoridad.

A lo largo de su vida artística, maestros como Oscar Santafé y Fernando León se han desempeñado como intérpretes y directores de agrupaciones de gran importancia para la música andina colombiana. Fernando León, con agrupaciones como Nogal Orquesta de cuerdas pulsadas, el Ensamble colombiano y el trio Joyel, y Oscar Santafé, con el trio instrumental Nueva Granada, Único trio, el Ensamble instrumental La cofradía y la Orquesta típica de la Universidad pedagógica nacional, han aportado valiosos recursos musicales que nutren la orquestación e instrumentación para estos formatos.

Las partituras de las versiones y arreglos para las agrupaciones mencionadas no están disponibles al público. Sin embargo, los maestros Fernando León y Oscar Santafé aún se encuentran activos musicalmente, por lo que es posible acceder a este material directamente a través de ellos.

Ante este panorama, se evidencia la necesidad de poner en dialogo distintas propuestas en relación con la instrumentación para estudiantinas y los formatos basados en la misma, y así, fortalecer el desarrollo artístico y académico de estas agrupaciones. A partir de esta serie de situaciones, surge la siguiente pregunta problema.

1.2. Pregunta problema

¿Cuáles son los elementos de orquestación e instrumentación característicos en los arreglos realizados por Fernando León y Oscar Santafé para formatos basados en la estudiantina, y como pueden sistematizarse para fortalecer el estudio de esta disciplina?

1.3. Objetivos

1.3.1. General

Sistematizar los elementos de instrumentación y orquestación presentes en los arreglos realizados por Fernando León y Oscar Santafé para formatos basados en la estudiantina.

1.3.2. Específicos

1. Identificar y analizar los elementos orquestales que caracterizan los arreglos de Oscar Santafé y Fernando León para formatos basados en la estudiantina.
2. Describir y comparar las técnicas de instrumentación empleadas por Oscar Santafé y Fernando León, destacando sus similitudes y diferencias en la aplicación en los formatos instrumentales.
3. Presentar los elementos identificados mediante un cuadro de categorías analíticas que permita describir, organizar y facilitar la comprensión de las técnicas de instrumentación y orquestación empleadas por Fernando León y Oscar Santafé.

1.4. Justificación

Actualmente en Colombia se están reactivando nuevamente las estudiantinas y orquestas típicas o de cuerdas pulsadas de algunas ciudades y municipios, por nombrar algunas, en Bogotá está la Filarmónica de cuerdas pulsadas, la Orquesta de cuerdas pulsadas de Cundinamarca, la Orquesta típica de Cajicá, o la Estudiantina de Sopo, por lo tanto, es necesario que se formen no solo profesionales especializados en arreglos, instrumentación y orquestación para banda y orquesta, si no que, es necesario que exista una opción de instrumentación y orquestación enfocada a otros formatos como el de Estudiantina, Orquesta típica Colombiana u Orquesta de Cuerdas pulsadas.

Aunque la mayor parte de los avances relacionados con la grafía musical de varios de los instrumentos que conforman las Estudiantinas, Orquestas de cuerdas pulsadas y

Orquestas típicas colombianas ya cuentan con una estandarización por parte de los académicos, artistas y docentes que las han desarrollado, lo cierto es que estas grafías siguen evolucionando constantemente, por lo tanto, es necesario recolectar y analizar las mismas con el fin de realizar un estado del arte más actual.

La grafía musical y las técnicas de los instrumentos son claves a la hora de hablar de instrumentación. Sin embargo, también es necesario y de suma importancia hablar de las nuevas cualidades acústicas de los instrumentos que se construyen hoy en día, pues estos han evolucionado tanto en construcción como en características acústicas permitiendo más posibilidades interpretativas

Al realizarse un material de instrumentación para formatos basados en la estudiantina se da la posibilidad de generar un aporte académico para el estudiante, profesor o arreglista que desee iniciar, indagar o brindar información sobre los instrumentos que conforman estas agrupaciones, sus técnicas, cualidades acústicas y formas de escritura.

Por otra parte, es importante ampliar el campo de la instrumentación y la orquestación enfocados a formatos basados en la estudiantina desde los textos académicos, ya que la información relacionada es muy escasa y las nuevas demandas laborales para músicos profesionales, directores, docentes e instrumentistas yace en la variedad de los formatos de las agrupaciones solicitadas por diferentes instituciones. Por lo mismo, es momento de generar nuevas discusiones en torno a disciplinas como la instrumentación y orquestación para formatos regionales.

1.5. Estado de la cuestión

Para poder construir una base de datos se tuvo en cuenta, principalmente, proyectos de grado y trabajos académicos que tuvieran relación con la Estudiantina andina Colombiana, la Orquesta Típica Colombiana, la Orquesta de Cuerdas pulsadas, instrumentación y orquestación tanto para orquesta como para instrumentos que conforman las agrupaciones mencionadas, además, se tuvo presente guías y manuales que hablaran sobre la organología y ejecución del tiple, la bandola y las percusiones menores más usuales en los formatos basados en la estudiantina andina colombiana.

Uno de los textos académicos más importantes enfocados al estudio de la orquestación es el libro *El estudio de la Orquestación 1ra edición española* (Adler, 2006). Este texto cuenta con gran cantidad de información relacionada a la orquestación e

instrumentación, además contiene variedad de ejemplos y descripciones que son soportadas por un gran banco de sonidos para todos los ejemplos dados en el mismo.

Este texto es uno de los compendios más completos de instrumentación y orquestación. Por esto mismo, es un trabajo para tener en cuenta a la hora de analizar los recursos musicales y pedagógicos empleados en su construcción.

Miguel Ángel Caicedo, en su tesis de pregrado *Gentil Montaña, en la orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional* (Caicedo, 2022) realizó la adaptación de dos obras originales para guitarra sola de Gentil Montaña al formato de orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional. Esto, con el fin de homenajear y difundir la vida y obra de Gentil Montaña en el programa “Pedagógica Radio”.

El trabajo de adaptación realizado en este proyecto es de interés para esta investigación, ya que, se pueden evidenciar las decisiones con relación a las técnicas de escritura musical y las decisiones de instrumentación empleadas por el orquestador para realizar su versión para la orquesta típica de la universidad pedagógica. Además, realiza una caracterización de la orquesta típica, describe parte de su historia, repertorios y labores académicas e institucionales de la misma.

Alejandra Vargas Muñoz, titulada en musicología en su tesis *Estudiantinas, conjuntos y orquestas de cuerdas pulsadas en la música colombiana 1960-2000* (Vargas, 2021), realizó una investigación de las estudiantinas de la primera mitad del siglo XX. Este documento centra su atención en la Estudiantina Colombia y la Orquesta de cuerdas pulsadas Nogal, documenta sus repertorios y las implicaciones sociales y transformaciones que se dieron en el ámbito musical, académico y artesanal durante su periodo de actividad musical.

El libro *TIPLE BANDOLA, Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos* (Rendón & Tobón, 2012) fue escrito producto de las reflexiones realizadas en I Seminario nacional de grafías para cordófonos colombianos (Tiple y bandola). El libro relata cómo ha ido evolucionando la grafía para el tiple y la bandola al pasar de los años, según el trabajo artístico y académico de varios maestros de la música andina.

Este texto da un punto de partida del estado de escritura musical para estos dos instrumentos, al menos hasta el año en que fue escrito. El libro esta conformado en su mayoría por una serie de reflexiones históricas, estilísticas y pedagógicas que relatan la evolución de las grafías empleadas por algunos maestros como Álvaro Romero y Morales Pino, así como

las visiones, técnicas de escritura y proyectos relacionados con estos instrumentos desarrollados por maestros y pedagogos como Manuel Bernal, Oscar Santafé y Enerith Núñez, entre otros.

Fernando León en su libro *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950* (León, 2003) presenta una reseña y descripción del formato y los repertorios de las agrupaciones más influyentes en los años 1900 y 1950 como lo son la Lira Colombiana la Estudiantina Tucci o el Conjunto Luis A. Calvo por nombrar algunas.

También deja en su libro una serie de re-instrumentación para cuarteto andino colombiano (Bandola 1, Bandola 2, Tiple y Guitarra) de algunas de las obras emblemáticas de las agrupaciones mencionadas su libro.

Fernando León es uno de los pilares fundamentales en esta investigación, debido a la gran cantidad de aportes que ha realizado en campos como la instrumentación, orquestación y profesionalización de formatos como las Estudiantinas y Orquestas de Cuerdas pulsadas. Su vida artística como interprete, arreglista y director dejan un legado en la música andina colombiana que lo posiciona actualmente como uno de los artistas y académicos que más aportes ha realizado en la música andina colombiana. Por lo tanto, no solo se analizará su trabajo recién mencionado, sino todos los elementos posibles relacionados a sus técnicas de escritura, instrumentación y orquestación.

Héctor Fabio Torres en su libro *Cuerdas Típicas Colombianas Guitarra, Tiple y Bandola* (2005) da cuenta del trabajo compositivo realizado por él mismo para cuarteto de cuerdas andinas colombianas. En el libro se presentan las partituras de algunas de sus obras, el análisis de su estructura y algunas indicaciones correspondientes a la instrumentación y ejecución del tiple, la bandola y la guitarra en algunas situaciones específicas.

Se pretende analizar sus técnicas de escritura y recursos de instrumentación empleados, esto con el fin de generar contraste con otros trabajos musicales que empleen las mismas técnicas o técnicas similares, pero que estén especificadas de diferente forma, como es el caso de la técnica de los brisados en el Tiple o la escritura de obstinatos en ritmos como el bambuco o el pasillo.

Uno de los referentes más importantes lo constituye el maestro Oscar Orlando Santafé. Su experiencia y trabajo realizado en la música andina colombiana como arreglista, director, compositor, intérprete e investigador es de suma relevancia para esta investigación.

El trabajo de más de 15 años que ha realizado con la Orquesta Típica de La Universidad Pedagógica Nacional, y su trayectoria como músico y académico, lo sitúan como uno de los pedagogos más importantes al momento de hablar sobre Orquestación, instrumentación, organología y grafías de instrumentos andinos, además de su propia propuesta interpretativa y gramatical para tiple solista.

2.Marco de referencia

2.1 Orquesta

Según los textos de Bennet (1999) y Persia (2018) la palabra orquesta nace del griego orkhéstra y significa <lugar de danza> , originalmente, orkhéstra era el espacio circular frente al área principal en donde se ejecutaban las representaciones artísticas en los teatros al aire libre de la antigua Grecia.

Ilustración 1

Orkhéstra



Nota. Orkhéstra del teatro griego. Imagen Generada por IA. ChatGPT.

<https://chat.openai.com/>.

Al parecer, en el renacimiento, debido al movimiento neoclasicista la palabra orquesta, fue utilizada nuevamente, esta vez, para referirse al espacio existente entre el escenario y los músicos. Más adelante, en la primera mitad del siglo XVII, los teatros empezaron a disponer de este espacio para la ópera y el ballet, principalmente, se pretendía que fuera una imitación del teatro griego. Por esta razón, se empleó nuevamente el termino *orquesta* para referirse al espacio destinado a ser ocupado por los instrumentistas. Con el

pasar del tiempo la palabra se fue extendiendo, hasta que, a inicios del siglo XVIII, se empezó a utilizar de forma inequívoca para referirse a los instrumentistas y conjuntos.

En los últimos cuatro siglos, debido al perfeccionamiento de los instrumentos y a las necesidades y demandas musicales de los compositores, el formato denominado orquesta ha pasado por constantes cambios, se han agregado instrumentos y el número de intérpretes ha ido variando según la época y las exigencias estéticas de los compositores.

De acuerdo con Korsakov (1946), Adler (2006), y el artículo realizado en la página web del Teatro Julio Mario Santo Domingo titulado (*¿Qué es una orquesta?*, s. f.), la orquesta actual cuenta con cuatro familias de instrumentos: Cuerdas, Maderas, Metales y Percusión. Los instrumentos y un estimado de la cantidad de instrumentistas que conforman cada una de estas familias y normalmente hacen parte de la orquesta se encuentran en la siguiente tabla.

Tabla 1

Familias e instrumentos de la orquesta.

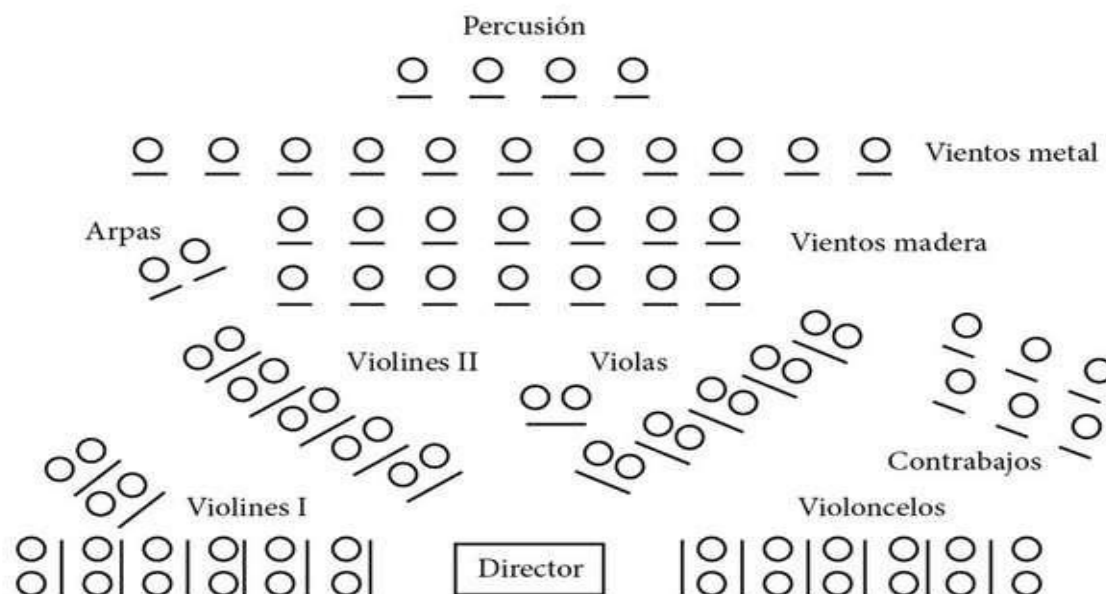
Familia: Cuerdas	Maderas	Metales	Percusión
16 a 18 Violines primeros	3 flautas y 1 Piccolo	4 cornos	Timbales
12 a 16 Violines segundos	3 oboes	3 trompetas 1 trompeta contra alto o bajo	Platillos
10 a 12 Violas	3 clarinetes 1 clarinete Bajo	3 trombones	Campanas
8 a 12 Violonchelos	3 fagot 1 contrafagot	1 tuba	Tambor Gong
9 contrabajos 1 o 2 Arpas			Marimba Xilófono

Nota. Elaboración propia, información tomada de: (Adler, 2006; Kórsakov, 1946; *¿Qué es una orquesta?*, s. f.)

En cuanto a su organización actual, esta se ve más clara en el siguiente esquema:

Ilustración 2

Esquema general de una orquesta



Nota. Tomado de (Persia, 2018, p. 17)

Hoy en día, sin importar el formato, se puede definir como Orquesta a un grupo grande de instrumentalistas. Por lo mismo, se ha dado cabida a la posibilidad de hablar de variedad de formatos como Orquestas de salsa, Orquesta de guitarras, Orquesta típica, Orquesta de Cuerdas pulsadas, por nombrar algunas.

El artículo *Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica: A propósito del 30 aniversario de su fundación* (Zumbado, 2012) presenta una distinción clara en relación al significado e implementación de los términos orquesta y ensamble, debatiendo los dos términos bajo la pregunta ¿Orquesta de guitarras o ensamble de guitarras?.

Según Zumbado (2012) es correcto llamar a una agrupación Orquesta de guitarras siempre y cuando cumpla una serie de directrices descritas en el *Grove music online*, *Oxford music online*, estas directrices indican que: las orquestas están basadas en instrumentos de la familia del violín y bajos dobles, los instrumentos de arco se organizan en secciones y tocan al unísono, los instrumentos de la familia de las maderas, metales y percusión varían en número y tipo dependiendo del lugar y época del repertorio, las orquestas exhiben una estandarización que trata de evocar una homogeneidad instrumental,

las orquestas cuentan con personal estable y rutinas de ensayo y una estructura administrativa y presupuesto, las orquestas demandan un alto nivel de disciplina, dado que se requieren muchos instrumentistas tocando lo mismo al tiempo.

Si bien, las directrices descritas anteriormente parecen ser aplicables solo al formato de las orquestas europeas, el autor logra identificar estas mismas en la Orquesta de guitarras de la Universidad de Costa Rica:

Una Orquesta de Guitarras como la que la Universidad de Costa Rica posee, constituye un grupo musical específicamente conformado, con una rigurosa disciplina de ensayos y un protagonismo tanto grupal como individual. En una Orquesta de este calibre es estrictamente necesario un alto nivel de repertorio e interpretación, una división por secciones que posea diversos y diferentes registros, alcances, limitaciones, y sonoridades, las cuales, en conformidad con la orientación coordinadora de un director central y la utilización de un contrapunto complejo, permita la realización e interpretación de una vasta variedad de piezas musicales, que, en caso contrario, no podrían ser ejecutadas. (Zumbado, 2012, p. 262)

Sobre lo anteriormente dicho, se pueden dar algunos ejemplos de otras agrupaciones que también cumplen con estas características y también se denominan así mismas como orquestas, por ejemplo: la Orquesta Argentina de Charangos según se indica en la página web de la ciudad de Buenos Aires en el artículo (*Orquesta Argentina de Charangos*, s. f.). La orquesta cuenta con 17 integrantes, el director, la asistente de dirección, y cinco secciones que están formadas por cuatro registros diferentes de charango: charangos primeros, charangos segundos, Maulinchos, Ronrocos en Mi y Ronrocos en LA. Además, la orquesta desde su conformación en 2021 en su discografía presenta arreglos de gran dificultad técnica y musical, un ejemplo puede ser la obra *Libertango* de Astor Piazzolla la cual se puede encontrar en el álbum *concuerdas* grabado está disponible en Spotify (Orquesta Argentina de Charangos, 2017).

Ilustración 3

Orquesta Argentina de Charangos



Nota. Tomado de [Orquesta Argentina de Charangos - Rolando Goldman](#).

La Orquesta Colombiana de Bandolas está conformada por instrumentos que han sido desarrollados más recientemente como lo son la familia de las bandolas andinas, esta agrupación cuenta con: Bandola soprano, Bandola Alto, Bandola Barítono/Bajo y un contrabajo. La orquesta cuenta con 20 intérpretes profesionales y estudiantes, los cuales se encuentra bajo la dirección del maestro Fabian Forero con quien interpretan el repertorio de la música local, latinoamericana y repertorio académico. Para más información de su discografía y trayectoria se recomienda visitar su página web. (*Orquesta Colombiana de Bandolas*, s. f.).

Ilustración 4

Orquesta Colombiana de Bandolas



Nota. Tomado de [Integrantes - Página web de orquestacolombianadebandolas](#).

Aunque existen muchas otras agrupaciones que comparten las directrices mencionadas como: la Orquesta de Saxofones BUAP, la Orquesta de Arpas de Málaga, la Orquesta de Flautas del CSMA o grupos más experimentales como la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, por mencionar algunos, estas solo se mencionaran para que el lector, si lo desea, indague sobre las mismas por su cuenta. No es el caso de Nogal Orquesta de Cuerdas pulsadas y La Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional, que, aunque no se mencionarán en este capítulo, estas serán abordadas detalladamente más adelante.

A partir de lo anteriormente descrito, se podría concluir que para que una agrupación sea denominada como orquesta debe tener las siguientes características: rigurosidad de ensayos, que los integrantes posean un alto nivel de interpretación y repertorio, que la agrupación este dividida por secciones y que estas desempeñen diferentes roles haciendo uso de diversidad de registros, timbres y técnicas instrumentales acompañados y coordinados de un director central.

2.1.1 Instrumentación y Orquestación

La instrumentación es la disciplina musical que se encarga de estudiar las características y posibilidades técnicas, sonoras y expresivas de los instrumentos. El estudio de la instrumentación da al arreglista o al orquestador una gama de posibilidades que le permiten elegir la distribución, timbre, registro, dinámica y técnicas específicas de los instrumentos que está empleando dentro de su composición, arreglo u orquestación.

Según Adler (2006), “La instrumentación puede ser concebida como los rudimentos de la orquestación”(p.X prologo), como él mismo lo indica, toda la primera parte de su libro *El estudio de la Orquestación 1ra edición española* (Adler, 2006) está dedicada a que el estudiante de orquestación aprecie las cualidades acústicas de cada instrumento, y que, además, aprenda los registros prácticos de cada instrumentos y sus usos más eficaces dentro de la orquesta.

Aunque Piston(1984) no define explícitamente el concepto de instrumentación en su libro *Orquestación*, dedica gran parte de su texto a describir las posibilidades técnicas y cualidades acústicas de los instrumentos de la orquesta. Además, enfatiza que “El compositor y el orquestador deben poseer un conocimiento amplio de cada instrumento por separado, de sus posibilidades y características, a la par que una imagen mental de los sonidos.”(Piston, 1984, p. 1).

Por otro lado, Berlioz (1860) en su libro *Gran tratado de instrumentación y orquestación* dice que:

El empleo de estos varios elementos sonoros, y su aplicación, tanto para dar colorido á la armonía y al ritmo, cuanto- para producir impresiones *sui generis*, independientes del todo de cualesquier concurso de las otras tres grandes potencias musicales (armonía, melodía, y modulaciones) constituyen el arte de la instrumentación.(Berlioz Hector, 1860, p. 12)

De aquí, se podría decir que para Berlioz la instrumentación es el uso de los recursos tímbricos de los instrumentos para dar color a la armonía y al ritmo.

El texto *Instrumentation and Orchestration* (Blatter Alfred, 1980) no ofrece una definición de lo que allí se comprende por instrumentación. No obstante, el autor divide su libro en dos secciones claramente diferenciadas: una de instrumentación en la cual se

encuentra toda la información de las cualidades acústicas y técnicas de los instrumentos por familias, un apartado para instrumentos no tan comunes y una sección de orquestación.

En el *Manual de instrumentación para bandas* de Ribate (1943) sí se encuentra una definición de instrumentación. Según el autor:

La instrumentación comprende el conocimiento de los diversos instrumentos musicales, su extensión, su tesitura, sus medios expresivos o mecánicos y cuanto se refiere a cada uno de ellos en particular, cuyo conocimiento ha sido ya estudiado en los párrafos anteriores. Pero, además, y esto es lo esencial, comprende también la manera de combinar entre sí estos diversos medios sonoros por afinidades de timbre, de diapason, etc.(Ribate, 1943, p. 83)

Si bien para los anteriores autores es correcto afirmar que la instrumentación es la encargada de estudiar las características y posibilidades técnicas, sonoras y expresivas de los instrumentos, en su definición, Ribate (1943) menciona un elemento más: para él, la instrumentación también comprende el estudio de cómo se combinan los sonidos entre sí. Este enfoque puede llegar a generar una confusión respecto a la distinción entre instrumentación y orquestación, por lo tanto, es conveniente aclarar que se entiende por este último término.

Como menciona Pistón (1984) “La orquestación, en el sentido que aquí se utiliza, se refiere al proceso de escribir música para orquesta, utilizando los principios de combinación instrumental propios de los estilos de Haydn, Mozart y Beethoven.”(Piston, 1984, p. 1 (prefacio))

Kórsakov (1946) en su texto *Principios de Orquestación* indica que.

La presente obra comprenderá principalmente: las combinaciones de instrumentos por grupos separados o en conjunto orquestal: las maneras de realizar la sonoridad, la pujanza, la homogeneidad, la repartición de las partes, la variedad de colorido y la expresividad de la orquestación-, teniendo en vista, principalmente, la música dramática. (Kórsakov, 1946, p. 5,6)

Por otro lado, Adler (2006) dice en relación a la instrumentación que.

La orquestación es similar a la armonía, a la melodía o a cualquier otro parámetro de la música. Por consiguiente, es imperativo que uno adquiriera las destrezas básicas de este arte para convertirlo en algo personal en el futuro. El oído será el factor decisivo para la elección de instrumentos, así como en las combinaciones de estos. Por esta razón debemos concentrarnos inmediatamente en el desarrollo del oído y en intentar que sea capaz de escuchar y distinguir los colores. (Adler, 2006, p. 3,4)

En este sentido, tras revisar los diferentes referentes teóricos, se puede concluir que la orquestación es la disciplina que se encarga de combinar los sonidos producidos por los instrumentos para crear texturas que permitan plasmar la expresividad deseada por el compositor u orquestador. Por otra parte, la instrumentación es una etapa previa y fundamental a la orquestación, ya que proporciona el conocimiento individual de cada instrumento en relación con sus características y posibilidades técnicas, sonoras y expresivas.

2.2 Estudiantinas

El termino estudiantina proviene originalmente de España y hacía alusión a grupos conformados por estudiantes universitarios, quienes generalmente tenían comportamientos que incitaban al exceso y al desorden. Por ello, estas agrupaciones en España están ligadas a la diversión y al jolgorio. En cuanto a su formato estas agrupaciones generalmente contaban con guitarras, bandurrias, mandolinas, castañuelas y en ocasiones algún violín o violoncelos. (Rendón, 2009; Vargas, 2021)

Gran parte de la influencia de estos formatos en América se debe a las compañías de zarzuela y a las estudiantinas que la visitaron en el siglo XIX, agrupaciones que, variaban su conformación instrumental y repertorio dependiendo del lugar donde se asentaran, llegando a contar con instrumentos de toda procedencia. (Rendón, 2009; Vargas, 2021)

A finales del siglo XIX Pedro Morales Pino crea La lira colombiana. Esta agrupación es definida por el maestro Fernando León como “la estudiantina” de conformación más elástica, al modelo español de los grupos de jóvenes que conforman que hacían las “rondas” callejeras.” (León, 2003, p. 17). Agrupación que, más adelante gracias a su éxito y difusión

de la música popular en EE. UU y Colombia, se convertiría en referente para diversidad de agrupaciones en el futuro.

Ilustración 5

Lira Colombiana



Nota. Tomado del librito del disco *Pedro Morales Pino: Obras para piano* (Calderón, 2004, p. 11)

Unos años más adelante, inspirada en la lira colombiana, nace una de las agrupaciones más importantes de Medellín: La Lira antioqueña, que surge el año 1903 bajo la dirección de Jesús Arriola. Su relevancia radica en que fue la primera estudiantina de Medellín y, además, fue la primera agrupación de cuerdas colombianas que realizó grabaciones. Entre otros logros, también realizó la primera grabación del Himno Nacional de Colombia en el primer centenario de la independencia el 20 de julio de 1910. (León, 2003; Rendón, 2009)

Ilustración 6

Lira Antioqueña



Nota. Tomado de ► [【Himno Nacional de Colombia】 Letra, Música, Historia y Significado.](#)

Sin lugar a duda, la Lira colombiana y la Lira antioqueña impulsaron el surgimiento de otras agrupaciones de gran importancia, gracias a su éxito y al contacto más cercano entre los músicos nacionales, así como a las crecientes relaciones internacionales. Maestros como Emilio Murillo, Jerónimo Velazco y Jorge Añez fundaron tres de las estudiantinas que también se desarrollaron en el ámbito internacional.

La estudiantina Emilio Murillo fue fundada por el mismo en el año 1905. Aunque esta agrupación tuvo corto tiempo de vida, contó con destacados músicos como Arturo Patiño, Jorge Rubiano y Alejandro Wills, quienes, años más tarde, también conformarían otra estudiantina fundada por Murillo. Gracias al contacto de Jerónimo Velazco con Emilio Murillo y a los éxitos de la lira colombiana, Emilio y Velazco fundaron la Estudiantina

Arpa Nacional en 1907. En esta agrupación participaron reconocidos músicos como Fulgencio García, Luis A. Calvo y Alberto Escobar.(Rendón, 2009)

En 1919 se conformó la Estudiantina Arpa Colombiana, agrupación conformada por Cerbeleón Romero, Salomón Martínez y Alberto Contreras. En 1920 esta agrupación viajó a Nueva York y se unió a la Orquesta de Arturo Patiño, con quien realizaron varias giras de conciertos. En 1930, grabaron varios discos para la RCA Víctor junto con el dueto de Arturo Patiño y Pablo Joaquín.

Por otro parte, en 1930 se fundó la Estudiantina Añez, integrada con músicos como Miguel Bocanegra, Eduardo Zito, Ernesto Boada entre otros. Ese mismo año, grabaron varias de las obras de Morales pino como *Lejanía*, *Joyeles*, *Rayo X*, *El Fusagasugueño* y *Trigueña e ingrata*.(León, 2003; Rendón, 2009)

Terig Tucci, fue uno de los músicos que más contribuyó al desarrollo de la música latinoamericana. Dejo un extenso catálogo discográfico en EE. UU y como productor y director musical de destacados cantantes latinoamericanos, entre ellos Carlos Gardel.

En 1927, debido a la influencia de la música españolas de cuerdas que se popularizaron en EE. UU, decidió formar en New York un trio similar al Trio Albéniz, junto a los músicos Adolfo Mejía y Antonio Francés. Gracias a su contacto con músicos colombianos, Tucci, a pesar de no haber pisado Colombia nunca, logro apropiarse del repertorio andino colombiano he impulsarlo en colombiana a mediados de 1940.

La Estudiantina Tucci, comenzó a grabar con RCA Víctor el 30 de dic de 1932 durante un periodo de 7 años. Debido a su excelente calidad interpretativa y a la competencia radial y discográfica en Colombia, la cual inundo al país de música nacional e internacional en los años 40 y 50, la Estudiantina Tucci se estableció como una de las agrupaciones más influyentes de la época. (León, 2003; Rendón, 2009)

Debido al desarrollo radial y discográfico y en parte a los aires nacionalistas en colombiana, algunas estudiantinas como: la Estudiantina Patria Colombiana, la Estudiantina Sonolux, la Estudiantina López, la Estudiantina Fuentes, la Estudiantina Lírica, la Estudiantina de Toñita Mejía, la Estudiantinas Melodías de Colombia, la Estudiantina Bochica y la Estudiantina Colombia, entre otras, dejaron gran discografía desde la cual se pueden visibilizar sus formato y propuesta musical.

Aunque además existieron las estudiantinas de las universidades públicas y privadas, y de diferentes sectores empresariales, estas no se mencionarán en este apartado. Caso contrario a las estudiantinas mencionadas anteriormente, las cuales serán revisadas detalladamente en relación con su formato y propuesta musical en el siguiente apartado, a fin de poder establecer los “requisitos” o “parámetros” fundamentales en el formato instrumental para que una agrupación sea denominada como estudiantina.

2.2.1 Formato instrumental Estudiantina

Teniendo en cuenta las entrevistas realizadas por Rendón (2009), existen diversidad de opiniones en relación a lo que es una estudiantina colombiana y cómo está conformada. Según Jesús Zapata Builes “Una estudiantina es un grupo [de] bandola, tiple y guitarra al cual se le puede agregar lo que quiera, [pueden ser] dos bandolas, tres bandolas, dos triples, dos guitarras, el número no importa”.(Rendón, 2009, p. 29), en palabras de León Cardona “una estudiantina está conformada por bandola, tiple y guitarra, donde hay uno de cada instrumento o varios de cada uno de ellos”(Rendón, 2009, p. 29) , Hernán Restrepo Duque opina que las Estudiantinas son “Orquestas típicas conformadas por instrumentos criollos, guitarras, bandolas y triples, fundamentalmente, y ocasionalmente por violines y chelos”(Rendón, 2009, p. 30).

José María Paniagua señala que una estudiantina es una agrupación conformada principalmente por bandolas, triples, guitarras y alguna percusión pequeña. Además, destaca que existen muchas conformaciones posibles y que estas no deben limitarse. Por el contrario, Alonso Rivera afirma que si una estudiantina además de bandolas, triples y guitarras tuviera percusión esta se llamaría *Murga*. Incluso, John Jaime Villegas, afirma que estos grupos no deben llamarse estudiantinas, sino simplemente conjuntos instrumentales.(Rendón, 2009)

Según lo anterior, existe una disparidad de opiniones en relación con el concepto de estudiantina colombiana. Algunos de los músicos, académicos y coleccionistas mencionados anteriormente, consideran que las agrupaciones no deberían llamarse de esta manera sino más bien conjuntos instrumentales, orquestas típicas o incluso murgas en caso de que intervenga algún instrumento percutivo. En contraste, otros buscan caracterizar o aclarar el concepto de estudiantina colombiana desde los elementos comunes en su formato instrumental y la flexibilidad de este.

Por lo tanto, llegados a este punto, es necesario desde los documentos, imágenes y discografía de las estudiantinas buscar la posibilidad de aclarar alguna o varias de las afirmaciones y posturas anteriormente descritas.

Según se puede observar¹, la Lira Colombiana estaba conformada por cinco intérpretes y su formato instrumental incluía bandolas, tiple, guitarra, un chelo y un violín. Por otro lado, la Lira Antioqueña² contaba con siete intérpretes y su formato instrumental estaba conformada por bandolas, tiples, guitarras y un contrabajo, y según León (2003), posteriormente se integraría una flauta y un violín, y en algunas ocasiones, un chelo igual que la Lira Colombiana.

Como indica León(2003), la Estudiantina Áñez³, su formato instrumental, estaba conformado por flauta, violín, dos bandolas, tiple, guitarra y contrabajo. La estudiantina Arpa Nacional estaba conformada por Trompeta, Clarinete, violonchelo, guitarras y bandolas. (Rendón, 2009)

La estudiantina Tucci es una excepción a la constante presente hasta el momento en el formato instrumental, como se puede escuchar en la obra *Anita la bogotana*⁴, y como indican Rendón (2009) y León (2003) la estudiantina estaba conformada por flauta, violín, mandolinas, guitarra, contrabajo y en algunas ocasiones por vihuelas que hacían de tiple. Aunque la estudiantina Tucci es un referente a tener en cuenta al momento de hablar de estudiantina, en términos de establecer parámetros en relación con el formato instrumental no puede ser tomada en cuenta, ya que, aunque esta fue determinante en Colombia debido a su impacto musical en la radio, lo cierto, es que la agrupación no se formó ni desarrolló en Colombia, por lo mismo, es lógico que la misma se haya desarrollado instrumentalmente de diferente forma a razón de estar radicada en otro país.

La estudiantina Melodías de Colombia fue dirigida por Lisandro Varela y conto con la participación de destacados músicos como Manuel Ríos, Rafael Ortiz, Antonio Ríos, Jesús Zapata y Hernando Díez. Esta estudiantina, o como define Jacinto Jaramillo en la contra portada del disco *Cuerdas Colombianas* (s. f.) la *Orquesta Típica de Cuerdas* estuvo

¹ Revisar Ilustración 5 *Lira colombiana*

² Revisar Ilustración 6 *Lira Antioqueña*

³ [El Destino](#)

⁴ [Terig Tucci - La Música Colombiana Compuesta Por Terig Tucci \(Compilación\) - YouTube](#)

conformada por dos bandolas, tiple, guitarra, bajo y percusión, en ocasiones tres bandolas y prescindían de la percusión⁵.

Ilustración 7

Estudiantina Melodías de Colombia, disco Cuerdas Colombianas



Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

Según la información del disco *Nochecita Campesina* (1963), Rosa Antonia Mejía Múnera hizo sus primeros estudios musicales en la escuela de bellas artes de Medellín, además después tuvo una sólida formación musical que la llevo no solo a dejar numerosas grabaciones con su estudiantina, sino además a ser profesora de bandola, tiple y guitarra.

La estudiantina de Toñita Mejía estaba conformada instrumentalmente por dos bandolas, tiple, guitarra y en algunos discos percusión, lo anterior dicho, se puede confirmar en los discos *Bellos Recuerdos* (s. f.-a), *De mis montañas* (s. f.-b), *Nochecita Campesina* (1963), *Aires Campesinos* (1965) y *Alegría de mi rancho*⁶.

⁵ Fotos discografía revisada [1. Estudiantina Melodías de Colombia](#)

⁶ Fotos discografía revisada [2. Estudiantina Toñita Mejía](#)

Ilustración 8

Estudiantina Toñita Mejía, disco Bellos recuerdos



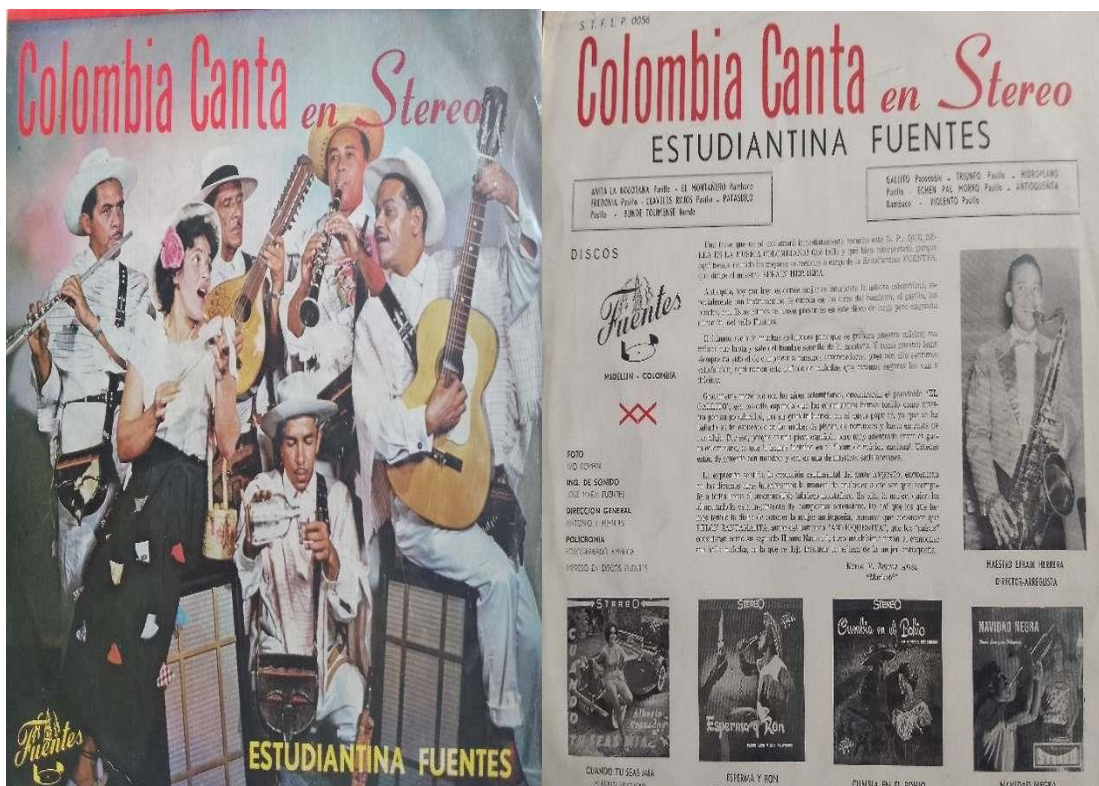
Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

Por otro lado, la Estudiantina Fuentes presentó diferentes propuestas instrumentales durante su actividad musical. Como se menciona en los discos *Colombia Canta en Stereo* (1961b) y *Aires Internacionales* (1961a), la estudiantina fuentes fue dirigida por Efraín Herrera, quien no solo cumplió el papel de director de la agrupación sino además el de arreglista y clarinetista de la misma.

En cuanto a su formato instrumental, la Estudiantina Fuentes principalmente estaba conformada por flauta, clarinete, dos bandolas, tiple, guitarra y en algunas ocasiones percusión o contra bajo, esto se puede constatar en diferentes discos como: *El cafetero*⁷, *Colombia Canta en Stereo*⁸, *Acuarelas musicales* o el *Álbum de oro*. Sin embargo, la Estudiantina Fuentes en el álbum *Aires internacionales* presenta otra conformación instrumental, esta vez añadiendo un acordeón y una trompeta a su formato⁹.

Ilustración 9

Estudiantina Fuentes, disco Colombia Canta en Stereo



Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé

⁷https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nsnYYIn4swHk7HrqTHm5Yo5iOxX4ygBRc&si=uTpHVmHaks1SxpYh

⁸https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_lwQn_waQsZQ5Z4nxTYI1IP5bQECtg5RG8&si=rp4kBOE5qAaMB4T3

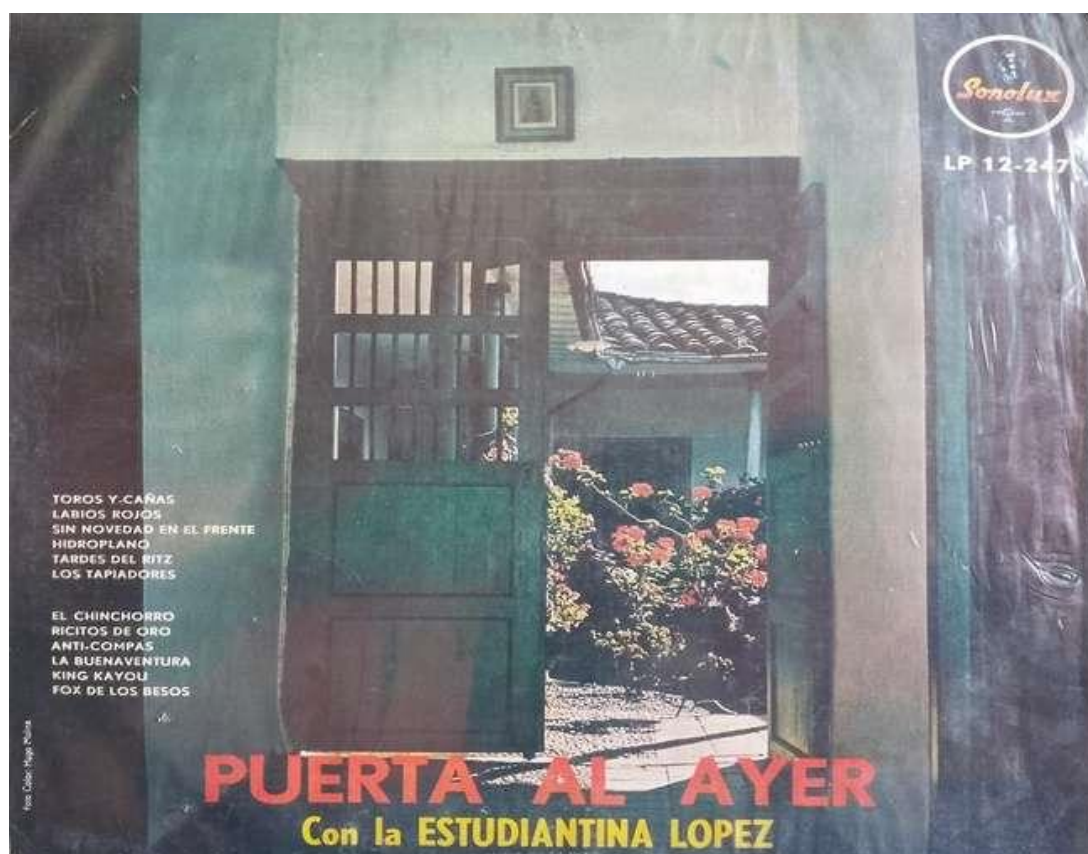
⁹ Fotos discografía revisada [3. Estudiantina Fuentes](#)

La Estudiantina López Mora fue una estudiantina familiar. Esta fue dirigida por Eliseo López y posteriormente por Horacio López, siendo este último quien hizo posible la reaparición de la estudiantina en los círculos de grabación de Medellín. (Rendón, 2009)

En las notas del disco *Puerta al Ayer* (s. f.) la agrupación es mencionada como un pequeño tipo de orquesta nacional, siendo está conformada por Jorge López en la bandola, Guillermo López en el tiple, Gilberto López en la guitarra y Ramon Paniagua en la flauta y clarinete¹⁰.

Ilustración 10

Estudiantina López, disco Puerta al Ayer



Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

Hacia 1961, por iniciativa del maestro Jesús Zapata Builes, se fundó la Estudiantina Iris, estudiantina que, con el apoyo de la firma discográfica *Codiscos Zeida* se encargaría

¹⁰ Fotos discografía revisada [4. Estudiantina López](#)

exclusivamente de la grabación de obras de compositores colombianos.(León, 2003; Rendón, 2009)

Según se relata en las notas del disco *Joyas Colombianas*(1963), la escasez de estudiantinas de la época, junto con el interés de *Cosdisco Zeida* en impulsar este tipo de agrupaciones, auspiciaron el proyecto de Jesús Zapata de conformar una estudiantina capaz de interpretar el repertorio de los grandes compositores colombianos. Así, bajo la dirección de Jesús Zapata, y con Manuel Ríos en la Bandola, Chava Rubio y Marco Tulio en los tiples, Rodrigo Montoya en la guitarra, Samuel Uribe en el contrabajo y Hernando Diez en la percusión nacería la Estudiantina Iris.

En los discos *Joyas Colombiana*¹¹ y *Joyas Colombianas Vol.2*, la estudiantina está conformada instrumentalmente por dos bandolas, dos tiples, guitarra, contrabajo y percusión. Sin embargo, más adelante esta amplia su formato instrumental, en el álbum titulado *Recuerdos de la patria*¹² la agrupación cuenta con dos flautas, dos violines, dos bandolas, un tiple, dos guitarras, contrabajo y percusión¹³.

Ilustración 11

Estudiantina Iris



Nota. Foto del disco *Recuerdos de la patria*, tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

De la Estudiantina Alma Bogotana se tiene poca información. Como indica Hernán Restrepo Duque en las notas del disco *Capricho Bogotano*(1985), poco se puede se puede

¹¹<https://open.spotify.com/album/3EPSHG1k949LhDmcZbem4W?si=puPbXMRUSWCiIbChnhalC>

¹² <https://open.spotify.com/album/7eSdgtiQt6YivCf2yzSkDI?si=oLomt369T5mfmdJWDZA1A>

¹³ Fotos discografía revisada [5. Estudiantina Iris](#)

decir en relación a la estudiantina debido a la diferencia de procesos fonográficos y de difusión de los años 40. Aun así, gracias a las notas de los discos *Capricho Bogotano*(1985) y *Alma Bogotana* (s. f.) se puede saber que esta fue fundada por Antonio Silva Gómez, y posteriormente dirigida por Luis Carlos Martínez.

En cuanto a su formato instrumental, en el disco *Capricho Colombiano*(1985) se puede escuchar una flauta, una trompeta, dos violines, bandola, guitarra, contrabajo y percusión, siendo esta una de las primeras estudiantinas nacidas en Colombia en donde no aparece el tiple dentro de su formato, al menos en el disco ya mencionado. En el disco *Alma Bogotana*(s. f.), la estudiantina presenta otro formato instrumental; flauta, dos bandolas, tiple, guitarra y contrabajo. En ocasiones se introducía un violín y desaparecía una bandola¹⁴.

Ilustración 12

Disco *Capricho Bogotano, Estudiantina Alma Bogotana*



Nota. Fotos tomadas de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

Según la contraportada del disco *Música Colombiana*(1977), la Estudiantina de la empresa de acueducto y alcantarillado de Bogotá estuvo conformada por un grupo de entusiastas interpretes que normalmente trabajaban en oficinas, talleres y laboratorios de la

¹⁴ Fotos discografía revisada [6. Estudiantina Alma Bogotana](#)

entidad. Bajo la dirección de Luis Alfonso Roa, quien además fue su fundador, la estudiantina participó en reconocidos festivales y concursos de música andina colombiana.

En cuanto a su formato instrumental, en el disco *Música Colombiana*, la estudiantina está conformada por dos bandolas, dos tiples y dos guitarras, más adelante, en el disco titulado *Estudiantina del Acueducto de Bogotá*, la estudiantina amplía su formato y llega a tener seis bandolas primeras, una bandola segunda, tres tiples, tres guitarras, contrabajo y percusión¹⁵.

Ilustración 13

Disco Música Colombiana, estudiantina del Acueducto de Bogotá.



Nota. Foto tomada de la colección discográfica maestro Oscar Santafé.

El Conjunto Granadino nace hacia 1938, el mismo año en el que surgió la emisora Radio Santafé, la cual fue de suma importancia en la difusión de la música andina colombiana. El conjunto contó un espacio diario en dicha emisora que se tituló *Ritmos de*

¹⁵ Fotos discografía revisada [07. Estudiantina de la empresa de acueducto y alcantarillado de Bogotá](#)

Colombia, programa que realizarían diariamente durante casi treinta años consecutivos. (León, 2003)

El conjunto estaba inicialmente conformado por Hernando Rico Velandia quien sería director y primera bandola; Enrique Villegas, en la segunda bandola; Juan Páez, en el tiple; Luis Eduard Osorio, en la guitarra; y Manuel H. Bautista, en la flauta. (León, 2003)

En los discos *Ritmos de Colombia* (1963)¹⁶ y *Por las Calles del recuerdo* (1968)¹⁷ el Conjunto está conformado por Hernando Rico Velandia como director y bandola primera; Ernesto Sánchez, bandola segunda; Leónidas Nieto, tiple; Luis Eduardo Osorio, guitarra; Luis Carlos Martínez, flauta; Bernardo Jiménez, violín; y Julio Garavito, contrabajo¹⁸.

Ilustración 14

Disco Ritmos Colombianos, Conjunto Granadino.



Nota. Fotos tomadas de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

A propósito de la denominación de conjunto y no de estudantina, es pertinente tener en cuenta la información de la contra portada del disco *Ritmos de Colombia* (1963) en

¹⁶ <https://open.spotify.com/intl-es/album/5JdRTv2V1Svm0Eww54VnFj?si=ttEBzzKzSziSvMxedKOcWA>

¹⁷ <https://open.spotify.com/intl-es/album/7jxdaXYSBpb6o1XPMgPugT?si=Lv8-su0zTJWVC06PPWU10A>

¹⁸ Fotos discografía revisada 08. [Conjunto Granadino](#)

donde se menciona al Conjunto Granadino como la última sobreviviente de las estudiantes de la Bogotá de oro, siendo esta, a pesar de denominarse como conjunto, entendida también como parte de las estudiantinas andinas.

El maestro Luis Uribe Bueno fue el creador de una de las primeras estudiantinas en grabar en el ámbito profesional de una empresa discográfica. En el año 1955 por recomendación de Hernán Restrepo Duque el maestro Luis Uribe Bueno crea la Estudiantina de la empresa discográfica Sonolux. (Rendón, 2009)

En la discografía revisada, en el disco *De fiesta* la Estudiantina Sonolux, estaba conformada instrumentalmente por dos flautas, bandola, tiple, guitarra, contrabajo y percusión. En el disco *En son de Fiesta* su formato cambia y es añadido un violín y un clarinete, esta vez, apareciendo además solo una flauta¹⁹.

Ilustración 15

En son de Fiesta, Estudiantina Sonolux



Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé

¹⁹ Fotos discografía Revisada [09. Estudiantina Sonolux](#)

La estudiantina Santiago de Cali es considerada una agrupación de carácter académico conformada por alumnos de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura de Cali, según los registros de los discos *Fantasia Breve*(s. f.-b) y *Estudiantina Santiago de Cali*(s. f.-a). Fue fundada en el año 1968 por el profesor Gustavo Sierra Gómez, quien, junto con sus alumnos se encargaría de participar en diferentes festivales y concursos de música andina en Colombia.

En cuanto a su formato instrumental, en los dos discos ya mencionados, estaba conformada por tres bandolas, tiple y guitarra. En algunas obras incluían un cuatro llanero²⁰.

Ilustración 16

Discos Fantasia Breve y Estudiantina Santiago de Cali



Nota. Fotos tomadas de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

La estudiantina Lirica es única en su conformación instrumental, pues, es esta la primera agrupación que se denomina así misma como estudiantina y rompe totalmente el esquema.

Como menciona Rendon(2009), y según la información del disco titulado *La estudiantina Lirica. Tiple, Guitarra y Bandola* (1966), la Estudiantina Lirica era una

²⁰ Fotos discografía revisada [10. Estudiantina Santiago de Cali](#)

agrupación femenina conformada por Noel Posada De Pérez, Olga Correa De Restrepo y Ligia Tamayo. Esta agrupación contó con asesoría y arreglos de los maestros Luis Uribe Bueno y Jesús Zapata Builes.

La estudiantina Lirica es la única agrupación hasta el momento que es completamente femenina, y además que tiene en su formato instrumental menos de cuatro intérpretes, siendo más cercano su formato al trio típico, bandola, tiple y guitarra²¹.

Ilustración 17

Estudiantina Lirica



Nota. Del disco *La estudiantina Lirica. Tiple, Guitarra y Bandola* (1966). Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

Con relación a la Estudiantina Aires Andinos se tiene poca información. En el disco titulado *Estudiantina Aires Andinos* (1983) se indica que el director artístico fue el

²¹ Fotos discografía revisada [11. Estudiantina Lirica](#)

reconocido músico Willie Salcedo, y que, en la grabación del disco contaron con participación de Denis López en el bajo, y Quique Fernández en el acordeón.

La Estudiantina Aires Andinos estaba conformada instrumentalmente por cuatro bandolas, dos tiple, dos guitarras y percusión, y como se mencionó anteriormente, en algunas obras empleaban bajo eléctrico y acordeón²².

Ilustración 18

Estudiantina Aires Andinos



Nota. Del disco *Aires Andinos* (1983), foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

Al igual que en el caso de la Estudiantina Aires andinos, la información disponible sobre la Estudiantina Santander es muy escasa. Según el texto de Héctor Rendon *De liras a cuerdas. Una historia social a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980* (2009), que además, también considera la información del disco *Música para mi rancho* (1965), se logró

²² Fotos discografía revisada [12. Estudiantina Aires Andinos](#)

identificar solo a uno de los integrantes; el reconocido flautista Ramon Paniagua Ruíz, además del formato instrumental de la agrupación.

La estudiantina Santander, según Rendon(2009) y como se puede escuchar en el disco *Música para mi rancho*²³, está conformada instrumentalmente por flauta, bandola, tiple, guitarra y percusión.

Ilustración 19

Disco Música para mi rancho, Estudiantina Santander



Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

En el disco *Que vivan los novios*(s. f.), interpretado por la Estudiantina Galas, aparece que su director fue Ignacio Tovar, y que la agrupación estaba conformada por

²³ <https://open.spotify.com/intl-es/album/6Qnu5f3BhUVgiWxgjc6051?si=CDvw6hUdSKmYIXudvATrLQ>

Libardo Orozco, Baltazar Acosta, Carlos García y José Mosquera. En cuanto a su formato instrumental, esta contaba con dos bandolas, tiple y guitarra²⁴.

Ilustración 20

Disco Que vivan los novios, Estudiantina Galas



Nota. Fotos tomadas de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

VIVA COLOMBIA! (1968) es un disco donde se relatan experiencias y otros datos relevantes acerca de la Estudiantina de los Alvarado. Según el mismo disco, es una estudiantina familiar que integra obras inéditas de José Antonio Alvarado, y que está integrada por cinco integrantes: Soledad Alvarado en la bandola primera; Adelina Alvarado en la segunda bandola; Francisco Alvarado y Rene Alvarado en el tiple; y Miguel Ángel Alvarado en la guitarra.

Ilustración 21

Estudiantina de los Alvarado



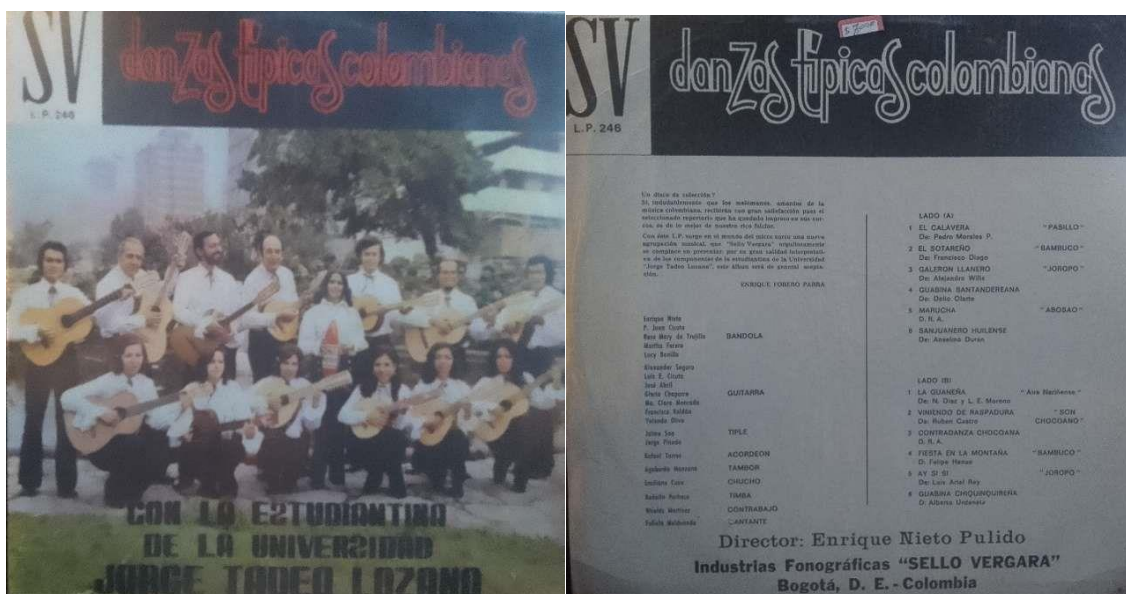
Nota. Del disco *VIVA COLOMBIA!* (1968), foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

²⁴ Fotos discografía revisada [14. Estudiantina Galas](#)

Acerca de la Estudiantina de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, se identificó en el disco *Danzas típicas colombianas* (s. f.), que la agrupación fue dirigida por Enrique Nieto Pulido, además que, estaba conformada instrumentalmente por cinco bandolas, siete guitarras, dos tiples, acordeón, contrabajo y percusión. Los nombres de los integrantes aparecen en la contraportada del disco ya mencionado²⁵.

Ilustración 22

Danzas típicas colombianas, Estudiantina Universidad Jorge Tadeo Lozano



Nota. Fotos tomadas de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

Según Rendon(2009), Alonso Rivera ingreso a dirigir la Estudiantina de la Universidad Nacional en el año 1982, la estudiantina, estaría bajo su dirección aproximadamente durante 17 años. En la discografía revisada, en el disco *Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia* (s. f.) aparece como director Juvenal Cedeño Ochoa, además, el nombre de los interpretes que participaron en la grabación del disco y su formato instrumental. En el disco ya mencionando la estudiantina contaba instrumentalmente con dos cantantes, tres bandolas, un tiple, una guitarra y un contrabajo²⁶.

²⁵ Fotos discografía revisada [16. Estudiantina de la Universidad Jorge Tadeo Lozano](#)

²⁶ Fotos discografía revisada [17. Estudiantina Universidad Nacional](#)

Sin embargo, buscando otros soportes auditivos para referenciar a la Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia, se localizó en YouTube la grabación de un concierto en vivo de la estudiantina²⁷. En la información de la grabación se indica que el concierto fue en 1987, y se indica, que al menos durante ese concierto estaba bajo la dirección del maestro Fernando León. (Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia, 2018)

Ilustración 23

Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia



Nota. Foto tomada de la colección discográfica de maestro Oscar Santafé.

La Estudiantina Colombia, es una de las agrupaciones más longevas e importante al momento de hablar de estudiantinas y música andina colombiana. Como relata Vargas

²⁷ Video Concierto <https://youtu.be/25Oi14g8X7Y?si=dL6jk1Lf78Z-Vbt5>

(2021) la Estudiantina Colombia duro activa 55 años seguidos ininterrumpidamente desde su fundación en 1962 por Tomás Molano hasta el año 2017.

Durante sus años de actividad la estudiantina Colombia es la que más viajes al exterior ha realizado, además, cuenta con una amplia discografía a su nombre. La agrupación tuvo doce directores y se presupone que al menos 200 interpretes hicieron parte de la misma a lo largo de su historia.(Vargas, 2021)

Tabla 2

Directores Estudiantina Colombia

Fechas	Director
1962-1965	Tomás Molano Rosas
1966-1968	Luis Alfonso Roa Vanegas
1969-1971	Tomás Molano Rosas
1972-1973	Irenarco Pinzón
1974-1975	Luis Jesús Vega
1976	Irenarco Pinzón
1977	Francisco E. Roldan Gutiérrez
1978-1979	Álvaro Romero Sánchez
1979-1982	Orlando Donado
1983-1984	Juvenal Atehortúa
1984-2004	Jaime Amado
2005-2012	Libia Ladino
2013-2014	Juvenal Atehortúa
2014	Samuel Fierro
2015-2017	Carlos Renán González

Nota. Tomado de (Vargas, 2021, pp. 47, 48)

Teniendo en cuenta la discografía revisada, en el disco *Año 25* (1987) se puede confirmar y complementar la información ya mencionada. Allí, además se nos comenta que fue la primera agrupación para la que se escribió una obra pensada específicamente para estudiantina. La obra *Los doce*, compuesta por el maestro Álvaro Romero Sánchez, se

convertiría en parte de la identidad de la estudiantina, y abriría paso a la música específicamente escrita para el formato.

La Estudiantina Colombia siempre tuvo el mismo formato instrumental. En los discos *Muy colombiano*, *Estudiantina Colombia* y *Año 25* se puede corroborar dicha información, la agrupación estaba conformada por bandolas, tiples, guitarras y contrabajo²⁸.

Ilustración 24

Estudiantina Colombia, disco año 25



Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

²⁸ Fotos discografía revisada [18. Estudiantina Colombia](#)

Para finalizar, la estudiantina Bochica fue consolidada en el año 1971 y finalizó sus actividades en 1980. Su director, Luis Eduardo Molina, junto con los maestros Vicente Niño e Isidro Pardo, lograron conformar una agrupación integrada en su mayoría por profesionales de la música. (Tolosa Achury & Rodríguez Zárate, 2012)

La estudiantina Bochica interpretó arreglos para estudiantina de José Dueñas y Luis Uribe Bueno, lo que permitió que en algunos de ellos la agrupación contara con tres voces de bandolas, dos voces de tiple y dos voces de guitarra. (Tolosa Achury & Rodríguez Zárate, 2012)

En la contraportada del disco *Bochicaneando* (1980) se registra la siguiente conformación: Julio Roberto Gutiérrez e Isidro Pardo en las bandolas primeras; Samuel Fierro en la bandola segunda; Luis Eduardo Molina en la tercera bandola; Gustavo Adolfo Lara en la guitarra; Eduardo Carrizosa y Jaime Barbosa en los tiples; Luis Gonzalo en la percusión; y Aureliano Hernández como cantante²⁹.

Ilustración 25

Disco Bochicaneando, Estudiantina Bochica



Nota. Foto tomada de la colección discográfica del maestro Oscar Santafé.

²⁹ Fotos discografía revisada [19. Estudiantina Bochica](#)

Teniendo en cuenta toda la información descrita anteriormente, concluyo que, si bien en las entrevistas mencionadas inicialmente parece haber desacuerdos, en realidad varias de ellas están en lo correcto. Como se pudo observar, y en algunos casos escuchar en las estudiantinas descritas, una o varias agrupaciones cumplen con las descripciones propuestas por Jesús Zapata Builes, Fernando León, José María Paniagua y Hernán Restrepo Duque.

Al contrastar la descripción de las entrevistas con la tabla realizada para organizar y describir la discografía de las estudiantinas³⁰, se identificó una constante en el formato instrumental: en todas las estudiantinas descritas existe la presencia de tiples, bandolas, guitarras, y, en muchas ocasiones percusión tradicional. No obstante, varias estudiantinas agregaban a su formato instrumental violines, clarinetes, flautas, contrabajo, e incluso, en raras ocasiones trompeta, acordeón y bajo eléctrico.

En cuanto a la estudiantina andina como concepto, resulta importante mencionar que, según los documentos y la discografía revisada, todas las estudiantinas parecen tener una misma finalidad, preservar y divulgar desde sus propias propuestas la música andina colombiana.

Por esto mismo, parece ser que el nombre de estudiantina, al menos en Colombia, hace alusión a una agrupación que interpreta, preserva y divulga la música andina colombiana. Teniendo en cuenta lo anterior, cualquier agrupación que cumpla con las características ya mencionadas, indiferente de su formato o cantidad de intérpretes puede ser llamada estudiantina andina colombiana, como es el caso de *La estudiantina Lirica* o *La estudiantina Tucci*.

Debido a esto, resulta aún más complejo limitar las estudiantinas a un formato ya establecido, aun así, para este proyecto, resulta necesario dar una base instrumental para el formato, resaltando que esto puede ser diferente y se le podrían agregar instrumentos. Se tomarán como base del formato los instrumentos que fueron más recurrentemente empleados por las agrupaciones datadas, bandola, tiple, guitarra y percusión tradicional.

Respecto a las agrupaciones mencionadas, resulta complejo resaltar aspectos relacionados a la instrumentación, esto debido a la imposibilidad de acceder a partituras empleadas por las mismas. Sin embargo, los registros discográficos permitieron identificar

³⁰ Tabla discografía estudiantinas [Discografía Revisada, Estudiantinas.docx](#)

algunos de los elementos más recurrentes en la orquestación de las agrupaciones: el uso constante de texturas homofónicas, melodía más acompañamiento, estructuras de pregunta y respuesta en los instrumentos melódicos, y la implementación de contra cantos en la guitarra.

2.2.2 Instrumentos

Los instrumentos propuestos como formato base cuentan con una historia y desarrollo cultural y técnico dentro de la música andina. Como se menciona en el artículo *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara* (Londoño & Tobón, 2004) los cordófonos traídos a Colombia desde Asia y Europa adquirieron nuevas dimensiones. Según los autores “ La guitarra hispanoárabe se vuelve cotidiana; también la guitarra de cuatro cuerdas se transforma en el tiple para acompañar el trabajo campesino y la bandola se adapta para expresar realidades propias de tierras tropicales.” (Londoño & Tobón, 2004, p. 45)

Desde 1897, el tiple, la bandola y la guitarra han sido mencionados como instrumentos relacionados a ritmos nacionales como el pasillo y el bambuco. Asociados al espíritu nacional y la tradición oral, alentaron también las tertulias y fiestas familiares, tanto en el campo como en algunas ciudades, principalmente a mediados del siglo XX. (Londoño & Tobón, 2004)

Los instrumentos fueron adaptándose poco a poco a las necesidades de los intérpretes y compositores. Un ejemplo, sería el sexto orden agregado a la bandola por Morales Pino, en ese momento, la bandola no había alcanzado su pleno desarrollo en términos de construcción, y por esto, Morales Pino realizaba modificaciones al instrumento para que este pudiera “competir” con el violín. (León, 2003)

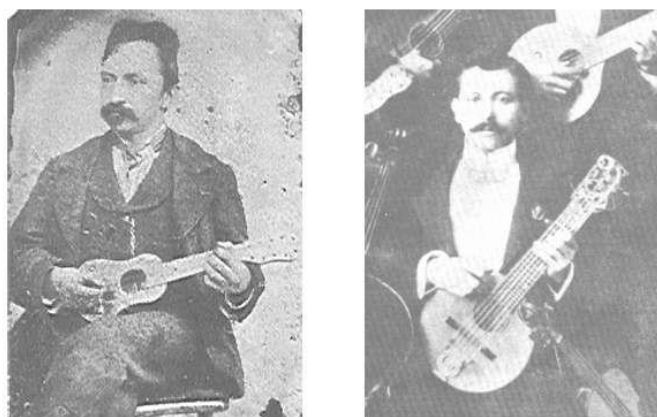
Con la evolución de la música andina se desarrolló también la lutería para cordófonos colombianos. Como relata Vargas (2021), el lutier Alberto Paredes asegura que la diferencia con modelos anteriores de instrumentos era la calidad de la construcción. Además, destaca la influencia del avance tecnológico en la mejora de sus instrumentos. A continuación, se describirán brevemente la bandola, el tiple, la guitarra y la percusión tradicional empleada con mayor regularidad en los formatos estudiados.

2.2.3 Bandola

La bandola pertenece a la familia de las cuerdas pulsadas y proviene de la evolución y adecuación de elementos de la bandurria española y las guitarras soprano. En el siglo XIX aparecen en Colombia dos instrumentos con funciones similares en afinación y encordado, aunque con algunos cambios realizados en el país. (Bernal, s. f.; Londoño & Tobón, 2004)

Ilustración 26

Bandolas colombianas: tipo guitarra soprano y tipo bandurria



Nota. Tomado del texto *LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA Reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución*. (Bernal, s. f., p. 4)

La diferencia entre la bandola colombiana y la bandurria española estaba principalmente en la forma y ciertas características de construcción. En los métodos de la época, el instrumento aparece reseñado como bandola o bandurria, y contaba con cuatro ordenes dobles afinados por intervalos de cuarta justa. (Bernal, s. f.)

A mediados de 1960, Diego Fallón le agrega un quinto orden a la bandola, y en 1898 Morales Pino le agrega el sexto, siendo este último el número de ordenes que se estandarizó. Entre 1920 y 1960 se construían bandolas afinadas en Si bemol³¹, con 16 cuerdas distribuidas en seis órdenes: los cuatro primeros órdenes triples y los dos últimos dobles. (Bernal, 2003)

A partir de 1960 el instrumento paso por más cambios. En primer lugar, Diego

³¹ Afinación en Sib, Mi3, Re4, Sol4, Do5, Fa5. Información tomada de *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara* (Londoño & Tobón, 2004)

Estrada Montoya acortó la distancia del diapasón para que esta pudiera afinarse en Do, y además aportó a su desarrollo técnico musical. En segundo lugar, Fernando León contribuyó con avances en la técnica, la construcción y la interpretación.(Bernal, s. f.)

El aporte de Fernando León a la construcción se refleja en un diapasón más ancho y el retorno a los seis ordenes dobles. En cuanto a la técnica e interpretación, consistió en el desarrollo de técnicas que permitieran ejecutar el instrumento con más naturalidad y precisión, asimismo exploró diferentes roles del instrumento dentro la música andina³². (Bernal, s. f.)

Ilustración 27

Bandola andina construida por el lutier Pablo Hernán Rueda (2025)



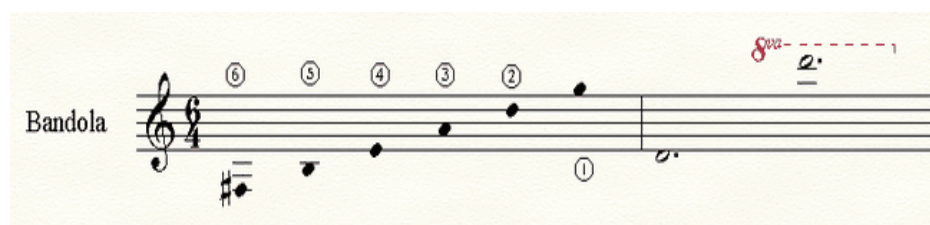
Nota. Foto tomada por Juan José Vargas (2025), edición realizada con Adobe Photoshop Express.

³² Para más información revisar: *LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA Reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución*.(Bernal, s. f.) o *CUERDAS MÁS, CUERDAS MENOS UNA VISION DEL DESARROLLO MORFOLOGICO DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA*(Bernal, 2003)

Como se puede observar en la anterior ilustración, en la actualidad se mantienen los cambios propuestos por el maestro Fernando León. La bandola andina se fabrica principalmente con seis ordenes de cuerdas dobles metálicas y un diapason más ancho. En cuanto a sus características técnicas básicas, la bandola andina se interpreta con plectro y esta afinada generalmente por intervalos de cuarta justa Fa#3-Si3-Mi4-La4-Re4-Sol5. (Tolosa Achury & Rodríguez Zárate, 2012)

Ilustración 28

Afinación y registro de la Bandola Andina



Nota. Elaboración propia, realizado con el software Fínale.

Respecto a su escritura, como se indica en el texto *TIPLE BANDOLA Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (Rendón & Tobón, 2012), han existido diferentes propuestas en cuanto su grafía. De acuerdo con lo anterior, a grandes rasgos, la clave que se emplea para la escritura de la bandola es la clave de sol, y además se han implementado y desarrollados diferentes símbolos de articulación, algunos traídos de otros instrumentos, y otros desarrollados específicamente para el instrumento.

2.2.4 Tiple

Existen diferentes hipótesis respecto al origen del tiple. Como indica Gómez (2024), el maestro David Puerta brinda diversas posibilidades respecto a su aparición y desarrollo en Colombia. Aun así, resulta complejo afirmar alguna de estas teorías como correcta debido a las interrogantes que surgen de ellas.

Por otra parte, el texto *Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara* (Londoño & Tobón, 2004) considera las hipótesis realizadas por el maestro David Puerta y algunos comentarios a favor de Bernal (2003). Según el texto, se presupone que el tiple surge de la familia de las guitarras, específicamente de la guitarra

renacentista de cuatro ordenes, y que, las primeras referencias con relación al instrumento surgen en año 1791.

Según el texto ya mencionado, el tiple se desarrolló en Colombia durante el siglo XIX, y paso de tener cuatro cuerdas a tener ocho hacia 1880, y luego doce a partir de 1890. Actualmente, el instrumento cuenta con cuatro ordenes triples de cuerdas metálicas. En cuanto a su afinación, antiguamente este se afinaba en Si bemol³³, pero con el tiempo, este paso a estar afinado en Do.

Ilustración 29

Tiple fabricado en el año 2022 por el lutier Pablo Hernán Rueda



Nota. Foto tomada por Edisson Poveda, edición realizada con Adobe Photoshop Express.

El primer orden del tiple está afinado en Mi⁴, con tres cuerdas de igual grosor y altura. El segundo orden está afinado en Si y posee dos requintillas³⁴ afinadas en la misma

³³ Esta era la afinación utilizada por la mayoría de las estudiantinas revisadas, el cambio en la afinación surgió posteriormente. Sin embargo, la afinación en Si bemol aun es empleada. La afinación es: Cuarto orden en Do, Tercer orden en Fa, segundo orden en La, y primer orden en Re.

³⁴ Cuerdas de menos calibre que suenan una octava más agudas.

octava (Si4) a los extremos, y un bordón³⁵ en el medio afinando una octava abajo (Si3). El tercer orden cuenta con dos requintillas afinadas en la misma octava (Sol4) y un bordón en el medio afinado una octava abajo (Sol3). El cuarto orden cuenta con dos requintillas afinadas en la misma octava (Re4) y un bordón afinado una octava abajo (D3). (Gómez, 2024)

Ilustración 30

Afinación del tiple



Nota. Tomado del libro *Los regionalismos en la interpretación del tiple. El saber en relación con la cultura* (Gómez, 2024, p. 44)

Respecto a su escritura, como se puede ver en la ilustración anterior, el tiple se escribe en clave de sol y no es necesario escribir la altura de cada sonido que compone el orden de las cuerdas. Dependiendo del ejecutante, el tiple se puede interpretar con plectro³⁶ o pulsando³⁷ las cuerdas, y además, puede tener el papel de instrumento melódico, solista o acompañante.

En el texto *TIPLE BANDOLA Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (Rendón & Tobón, 2012), se expresan varios puntos de vista relacionados con los retos, dificultades y problemáticas que se presentan al adaptar la escritura musical a los instrumentos tradicionales. Allí, se comparten propuestas para la escritura del tiple y la bandola, considerando su contexto y todas sus características interpretativas y técnicas³⁸.

³⁵ Cuerda mas grave y de más calibre.

³⁶ [Pedro Nel Martínez - Café Centenario - Pasillo - \(2021\)](#)

³⁷ [Bambuco mi perro, pasillo, Oscar Santafé](#)

³⁸ Para más información revisar el libro *TIPLE BANDOLA Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. (Rendón & Tobón, 2012)

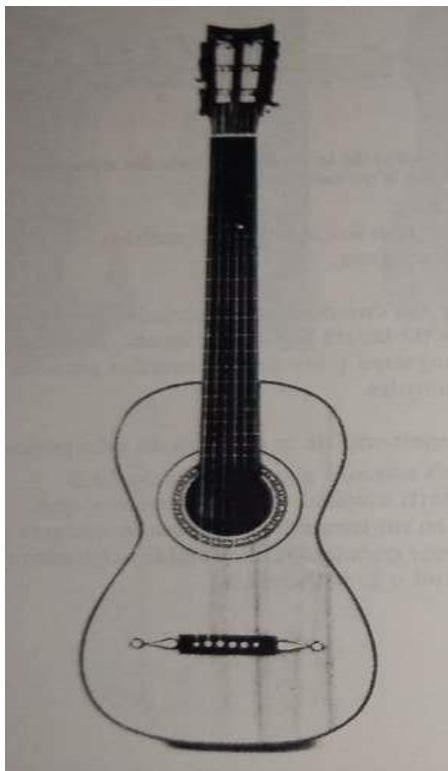
2.2.5 Guitarra

Como relata el maestro Jaime Arias Obregón en su libro *RESUMEN HISTÓRICO DE LA GUITARRA CLÁSICA*(J. Arias, s. f.), la guitarra del siglo XX ha tenido varios cambios permanentes a lo largo de su historia. Instrumentos como la Vihuela, el Laúd, la guitarra de cuatro y cinco ordenes dobles, la mandolina, el tiple colombiano y la bandola andina son de su familia: instrumentos de cuerdas y trastes.

Se cree que la guitarra fue introducida a España por los árabes, desde donde se expandió al resto de Europa. En el siglo XIX aparece la guitarra de seis de cuerdas simples del periodo clásico, guitarra de la cual se deriva la versión más contemporánea del instrumento. Guitarristas como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi y Ferdinando Carulli fueron virtuosos y pedagogos de la guitarra de esa época, dejaron numerosos estudios y obras importantes para guitarra solista.(J. Arias, s. f.)

Ilustración 31

Guitarra seis cuerdas, construidas a primera mitad del siglo XIX por Louis Panormo.



Nota. Foto tomada del texto *RESUMEN HISTORICO DE LA GUITARRA CLÁSICA*(J. Arias, s. f., p. 16)

Antonio Torres Jurado fue el creador del instrumento que hoy conocemos como guitarra clásica. Como relata Arias(s. f.), realizó cambios importantes en el instrumento: aumento el largo de las cuerdas y las dimensiones del instrumento, lo que permitió que el volumen del instrumento incrementara en relación con sus antecesores.

Ilustración 32

Guitarra construida por Antonio Torres Jurado 1887



Nota. Tomado de [1887 Antonio de Torres SP/MH Guitar | GSI](#)

Destacados compositores interpretaron y escribieron obras para el modelo de guitarra construido por Antonio Torres y sus contemporáneos, quienes replicarían las ideas de este en sus construcciones. Entre los intérpretes se destacan Francisco Tárrega y Andrés Segovia, quienes desempeñaron un papel fundamental en la difusión de la guitarra clásica y en la exploración de sus capacidades expresivas. Por otra parte, Segovia incentivó a

grandes compositores como Emilio Pujol, Castelnuovo Tedesco y Joaquín Rodrigo a escribir obras para ser interpretadas por él. (J. Arias, s. f.)

La guitarra es probablemente el instrumento más difundido, apropiado y transformado en el nuevo mundo. Diversas comunidades la han integrado a sus culturas y formas de expresión. En el país, compositores como Gentil Montaña, Clemente Díaz, Bernardo Cardona, Jaime Bernal, Gustavo Adolfo Niño y Elkin Pérez han producido música para la guitarra solista a partir de ritmos como el pasillo, el bambuco, la danza, la guabina, entre otros. (Londoño & Tobón, 2004)

Como anotación propia, ya que no fue posible rastrear la información presentada en ningún texto, quiero resaltar la labor del maestro Gentil Montaña en la invención y desarrollo de la guitarra solista colombiana. Gracias a sus composiciones para guitarra solista y su influencia en estudiantes y contemporáneos, actualmente es posible estudiar guitarra solista enfocada a la interpretación del repertorio andino colombiano.

Ilustración 33

Afinación y registro de la guitarra



Nota. Elaboración propia, edición realizada con el software Finale.

En cuanto a su afinación, la guitarra está afinada en Do y se escribe en clave de sol, aunque suena una octava por debajo. Las alturas reales de las cuerdas pulsadas al aire son: Mi4 para la primera, Si3 para la segunda, Sol3 para la tercera, Re3 para la cuarta, La2 para la quinta y Mi2 para la sexta. Como se puede observar en la ilustración anterior, su tesitura va desde un Mi2 hasta un Si5.

2.2.6 Percusión menor tradicional

Los instrumentos de percusión son aquellos que producen sonidos al ser golpeados, sacudidos o chocados con las manos o algún tipo de baqueta. Estos se pueden clasificar

como: membranófonos, su sonido proviene de un parche; idiófonos, su sonido proviene del instrumento; de altura definida, como por ejemplo un xilófono; o, de altura indefinida, como las claves o castañuelas.(Arévalo, 2002)

La percusión menor, generalmente cumple el papel de repetir patrones rítmicos definidos. En la música de la región andina es usual escuchar diversos instrumentos, entre ellos, la tambora³⁹, la cual es construida con un tronco hueco al que se le agregan dos parches de cuero a los dos extremos y se interpreta con dos baquetas de madera. El chucho⁴⁰, un tronco hueco cerrado que contiene piedras o semillas secas en su interior. La carraca⁴¹ es la quijada inferior de un burro, se frotan las muelas y dientes con un palo para producir distintos sonidos. Las esterillas⁴² son un conjunto de tubos de caña enlazados por una cuerda, produce sonidos mediante la fricción de estos. La marrana⁴³ o puerca es un instrumento que imita el gruñido de un cerdo. Por último, las cucharas⁴⁴ de palo se interpretan chocando una con la otra. (Arévalo, 2002; Gil, 2020)

Ilustración 34

Percusión menor tradicional



Nota. Foto tomada del texto *PAISAJES SONOROS SANTANDEREANOS CON AIRES ANDINOS* (Arévalo, 2002, p. 22)

³⁹ [ESPINAL TOQUE DE TAMBORAS](#)

⁴⁰ [Instrumento: Chucho](#)

⁴¹ [Instrumentos Musicales de Colombia-Carraca](#)

⁴² [Instrumentos Musicales de Colombia-Esterilla](#)

⁴³ [Instrumento: Marrana Tradicional](#)

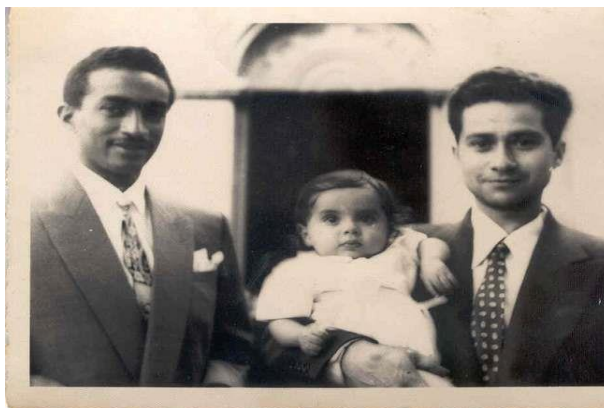
⁴⁴ [Esto es Torbellino \(Instrumental\) @harolandrumsRequinto y Cucharas - Grupo Sabrosura Villa de](#)

2.3 Luis Fernando León Rengifo

Fernando León Rengifo nació el 13 agosto de 1952 en Bogotá. Pasó sus primeros años de vida en una casa ubicada en el barrio la soledad, junto a su padre Álvaro León Cruz, de origen caucano, su madre, Ana Rengifo, oriunda de Cajibío, en el valle del cauca, y su hermana, Luz Marina León. (Franco & Morales, 2017)

Ilustración 35

Luis Fernando León junto con su padre Álvaro León



Nota. Foto tomada del texto *Música andina colombiana: una vida dentro de su historia*, Luis Fernando León Rengifo (Franco & Morales, 2017, p. 35)

Sus primeros acercamientos a la música ocurrieron en su hogar. Su padre, apasionado por la música, estudio en el conservatorio de Popayán y en la escuela de artes de Cali, y por parte de su madre, varios de sus tíos se dedicaron profesionalmente a la música. Por esta razón, en la casa de la familia León Rengifo eran habituales las tertulias con amigos y familiares. En estas reuniones, los amigos de su padre comenzaron a llamarlo “el chino”, apodo que, más adelante lo caracterizaría durante su carrera artística.(Facultad de Artes y Humanidades uniandes, 2022; Franco & Morales, 2017)

A los ocho años, bajo la guía de su padre, comenzó a estudiar solfeo y bandola andina. En 1967, con 15 años de edad, inicio sus estudios en el conservatorio de la Universidad Nacional, donde estudió violonchelo. Al año, fruto de sus avances y dedicación en el instrumento, así como su interés por la orquestación, el maestro Efraín Orozco lo presento al Maestro Alex Tovar. Él lo guiaría en estudio de la armonía y la orquestación clásica desde 1968 hasta 1971. (Facultad de Artes y Humanidades uniandes, 2022; Franco & Morales, 2017)

Estudiando aun en el conservatorio, en 1974 Luis Fernando se comunica con Blas Emilio Atehortúa con el fin de continuar sus estudios en orquestación:

El maestro Blas Emilio, me abrió las puertas, me acogió, yo diría que conviví con él muchos años, y muchas de las cosas que yo he hecho en vida, se las debo a él, que fue una persona que entendió mi inquietud. (Franco & Morales, 2017, p. 37)

En junio de 1976 se retiró del conservatorio, y al año siguiente, en calidad de becario ingreso a la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Durante ese tiempo, comenzó a cuestionarse diferentes aspectos relacionados con la técnica y aprendizaje del violonchelo. Finalmente, en 1982, se retira de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y abandona la práctica del instrumento.(Franco & Morales, 2017)

En 1979, el maestro Fernando León ganó el premio del Concurso Nacional de Composición de Música Tradicional Colombiana otorgado por Colcultura. También realizo música incidental para la televisión colombiana y fue arreglista de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. En 1980, gano el Gran Premio Mono Núñez con el trio Joyel, con el que participo en diferentes programas de radio y televisión. En 1984 publicó el libro *Las melodías bellas de Colombia*. Además, fue profesor de la Academia Luis A. Calvo, arreglista de varias estudiantinas andinas, y director de la estudiantina de Universidad Nacional. (Vargas, 2021)

En el año 2000 obtuvo el título de licenciado en música de la Universidad de Caldas, tras homologar los estudios previamente adelantados en la Universidad Nacional. Para obtener el título, elaboro dos monografías que incluían arreglos de música tradicional para banda, orquesta sinfónica, estudiantina, cuartetos, tríos, entre otros formatos instrumentales.(Franco & Morales, 2017)

El maestro Fernando “El chino” León le ha dedicado su vida al estudio, investigación e interpretación de la música tradicional andina. Fue en este campo donde implemento sus conocimientos y experiencias como interprete, arreglista y director de diferentes agrupaciones que presentaron un antes y un después en la música andina. A continuación, se relatará su paso por una de las agrupaciones en las cual dejo impresa su propuesta orquestal para cordófonos colombianos, Nogal Orquesta de Cuerdas Pulsadas.

Ilustración 36

Maestro Fernando “El chino” León (2022)



Nota. Foto tomada de [Homenaje a Luis Fernando "El Chino" León en el Teatro Colsubsidio - Uniandes](#)

2.3.1 Nogal Orquesta de Cuerdas Pulsadas

Nogal Orquesta de cuerdas nace en 1986 en las instalaciones de la universidad pedagógica nacional, bajo la dirección del maestro Fernando León. En sus inicios, era un quinteto y estaba conformado por Jairo Rincón y Manuel Bernal en las bandolas, María Cristina Rivera en el tiple, Cesar Julio y Fernando León en la guitarra. Ese mismo año, durante un homenaje al maestro Diego Estrada en la primera semana de la bandola organizada por la Universidad Pedagógica, se presentó como “Conjunto Nogal”, ya contaba con ocho integrantes. (Arenas, 2008; Vargas, 2021)

Durante 1987, se incorporaron nuevos integrantes a la agrupación. Ese mismo año, producto de la calidad de los arreglos realizados por el maestro Fernando León y el compromiso de la agrupación, ganan el Gran Premio Mono Núñez en el XII Festival de Interpretes de Música Andina Colombiana. Durante el festival, algunas intervenciones del grupo generaron debate en torno a lo “tradicional” y lo “innovador”, esto a causa de algunas críticas recibidas por el arreglo del pasillo *Humorismo*⁴⁵. (Arenas, 2008; Vargas, 2021)

⁴⁵ Para más información de este evento revisar el artículo *¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos.* (Arenas, 2008),

Ilustración 37

Integrantes de la Estudiantina Nogal levantan el trofeo del Festival Mono Núñez 1987.



Nota. Foto tomada del *texto Estudiantinas, conjuntos y orquestas de cuerdas pulsadas en la música colombiana 1960-2000*(Vargas, 2021, p. 97)

En 1989, producto del flujo de trabajo de los integrantes de la agrupación y algunos inconvenientes personales, el maestro Fernando León se desvinculo parcialmente de Nogal por primera vez. En 1990, gracias a los fondos recaudados por Cuatro Palos y el Trio Ancestro - granadores del I Festival del pasillo Hermanos Hernández -fue posible organizar en la Universidad Pedagógica la II semana de la bandola en homenaje al maestro Fernando León. Este evento permitió el reencuentro nuevamente con la agrupación.(Vargas, 2021)

En los años siguientes, la agrupación paso a denominarse Orquesta de Cuerdas Pulsadas. En 1994, como resultado de una beca otorgada por COLCULTURA, grabo su primer disco titulado *Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas*⁴⁶. Por los reconocimientos alcanzados fueron invitados a varios escenarios importantes de Bogotá. (Vargas, 2021)

Teniendo en cuenta los referentes revisados, y a modo de conclusión de este apartado, es posible afirmar que Nogal Orquesta de Cuerdas pulsadas realizó una revolución en la música andina y en como esta es vista. El trabajo realizado por la agrupación bajo la dirección del maestro Fernando león redefinió el papel del músico popular en el medio musical. La propuesta de escritura y la complejidad en los arreglos y

⁴⁶ [Nogal / Adiós Bogotá](#)

orquestraciones realizados por el maestro Fernando León, junto con sus amplios conocimientos de instrumentación para el formato, fueron resultado del estudio de las posibilidades técnicas de los cordófonos colombianos, llevado a cabo en colaboración con colegas y lutieres para mejorar la construcción de los instrumentos. Esto, desembocó en el éxito de Nogal Orquesta de Cuerdas y marcó un antes y un después en la historia de la música andina. (Arenas, 2008; Bernal, s. f.; Vargas, 2021)

El formato de Nogal Orquesta de Cuerdas Pulsadas está basado en el de las estudiantinas, puesta ésta surgió como una. La agrupación está conformada por Bandolas, tiples, guitarras, contrabajo y percusión. Sin embargo, la función que cumple cada instrumento y su organización interna responde a una lógica orquestal. Esta estructura será analizada más adelante a partir de dos arreglos del maestro Fernando León para la agrupación.

2.4 Oscar Orlando Santafé

El 12 de diciembre de 1968, en Pamplona, nació Oscar Orlando Santafé Villamizar, segundo hijo de Pedro Nel Santafé y Ana Ilba Villamizar. Desde temprana edad, estuvo rodeado por un ambiente familiar musical. Su abuelo, Rafael Santafé, ejercía como cantor de la iglesia de Pamplona; su tío, también llamado Rafael Santafé, se desempeñó como director coral y compositor, aunque no de manera profesional. Su madre, Ana Ilba tocaba guitarra, mientras que su tía Rosa Villamizar ejecutaba el tiple, juntas conformaban un dueto vocal con el que cantaban y tocaban el repertorio de mediados del siglo XX. (Osorio, 2011; Santafé, 2024)

Por consejo de su tío Rafel, Pedro Nel Santafé llamo a Néstor Gamboa, quien se encargaría de enseñarle canciones con el objetivo de que dominara la armonía básica en el instrumento. En 1985, Oscar Orlando termina sus estudios escolares e inició nueva etapa en su vida al ingresar a la Universidad Industrial Santander, donde inicia sus estudios en ingeniería industrial.(Osorio, 2011)

Durante su paso por la universidad, se integró al grupo estudiantil Expresión Musical, grupo que, transformo su rumbo y trazó una ruta clara hacia la música. En esta agrupación tuvo la oportunidad de desempeñarse como docente, interprete y tener sus primeros acercamientos a la dirección. (Osorio, 2011; Santafé, 2024)

Con el apoyo de su padre y decidido a iniciar su formación musical profesional, Óscar Santafé partió de Santander a Bogotá para ingresar a la Universidad Pedagógica Nacional. Allí, se convirtió en el primer alumno en elegir el tiple como instrumento principal dentro del programa académico. Su profesora de tiple fue la gran maestra Enerith Núñez, quien ya había diseñado un pensum específico para el estudio del instrumento, y estaba esperando precisamente a su primer alumno. (Osorio, 2011; Santafé, 2024; Tejada, 2024)

A lo largo de su carrera artística, el maestro Oscar Santafé ha sido interprete de diversas agrupaciones que fueron fundamentales en su desarrollo artístico y profesional. Estas experiencias no solo enriquecieron su formación musical, sino que también contribuyeron a consolidar su reconocimiento como renombrado concertista. Entre las agrupaciones más destacadas se encuentran Pentagrama Latinoamericano, El Sexteto de Cámara Colombiano⁴⁷, El Conjunto Instrumental Nueva Granada, Único Trio⁴⁸ y la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional⁴⁹, agrupación de la cual es director y fundador desde año 2003 hasta la actualidad. (Santafé, 2024)

Ilustración 38

Maestro Oscar Orlando Santafé



Nota. Foto tomada de [‘Fin de semana’ de Óscar Santafé](#)

⁴⁷ [Paisaje Andino, Fantasía - Noro Bastidas - Sexteto De Cámara Colombiano-May/94](#)

⁴⁸ [Ahí viene corriendo Ivan, guabina de Oscar Santafé](#)

⁴⁹ [La PETENERA, son huasteco](#)

2.4.1 Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional

En el año 2003, el maestro Oscar Santafé fue elegido para ser docente en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Ese mismo año, en el segundo periodo académico, bajo la dirección del maestro Oscar Santafé da inicio la historia de la Orquesta Típica. Esta agrupación nace producto de la ausencia de un espacio práctico y reflexivo entorno a la práctica de los instrumentos tradicionales y la música andina colombiana.(Caicedo, 2022; Tejada, 2024; M. Torres, 2021)

En primera instancia, la agrupación contaba con ocho estudiantes, dos flautas, dos bandolas, dos tiples y tres guitarras. Al año siguiente, se abre nuevamente la convocatoria con el fin de ampliar el número de intérpretes de la agrupación. Esta vez, se integraron nuevos guitarristas, una flauta, y un contrabajo, llegando a un total diecisiete intérpretes. Con esta conformación instrumental más sólida participan por primera vez en el encuentro Nacional de Estudiantinas Héctor Cedeño en Tuluá.(Caicedo, 2022; Tejada, 2024; M. Torres, 2021)

Entre los años 2007 y 2008, la agrupación contaba más o menos con 27 integrantes. Su formato instrumental incluía flautas, bandolas, tiples, guitarras, contrabajo, arpa, cuatro llanero y percusión. Esta expansión en número y variedad instrumental impulso al maestro Oscar Santafé a replantear el enfoque del grupo por uno más orquestal. Así, la agrupación dejó de denominarse como la Estudiantina de la licenciatura en música, y paso a ser la Orquesta Típica de la Pedagógica. (Tejada, 2024; M. Torres, 2021)

Producto de su expansión, el maestro Oscar Santafé dividió las secciones por cuerdas; todos los instrumentos estaban tratados orquestalmente y tenían voces independientes. Así mismo, también se vio en la necesidad de desarrollar un sistema para dirigir la orquesta, pues como el mismo indica. "El asunto de dirigir una orquesta como éstas es algo que todavía no ha sido ni estandarizado, ni investigado. O sea, allí sí hay un campo crudo, una escuela para ir caminando"(Tejada, 2024, p. 42).

En el año 2012, producto de un cambio en el currículo de la licenciatura en música, se formalizaron los conjuntos instrumentales como espacios académicos. Esto diversificó la oferta de la práctica musical y legitimo la existencia de la Orquesta Típica dentro del currículo universitario. Además, la agrupación no se limitó a crecer dentro la universidad, si no que, como relata el maestro. "La orquesta típica ha visitado todos y cada uno de los

grandes festivales en música de este país, de música andina colombiana, solamente nos falta el Mono Núñez"(Tejada, 2024, p. 43).

Actualmente, la Orquesta Típica continua bajo la dirección del maestro Oscar Santafé. Además, es la agrupación con más masa orquestal datada en este proyecto. En el semestre 2025-1 conto con 43 interpretes durante su presentación en el I Encuentro Nacional de Estudiantinas realizado en la Universidad Sergio Arboleda. En cuanto a su conformación instrumental, cuenta con un clarinete, flautas, bandolas, tiples, guitarras, contrabajo y la sección de percusión que integra percusión tradicional y orquestal. El funcionamiento de los instrumentos y su conformación interna serán revisados con más detalle en el análisis de los arreglos realizados por el maestro Oscar Santafé para la Orquesta Típica.

3. Metodología de investigación

La presente investigación parte de la pregunta: ¿Cuáles son los elementos de orquestación e instrumentación característicos en los arreglos realizados por Fernando León y Oscar Santafé para formatos basados en la estudiantina, y cómo pueden sistematizarse para fortalecer el estudio de esta disciplina? A partir de este planteamiento, se estableció como objetivo general sistematizar los elementos de instrumentación y orquestación presentes en los arreglos realizados por Fernando León y Oscar Santafé para formatos basados en la estudiantina, con el fin de aportar al estudio de esta disciplina.

Para lograr este objetivo, se formularon tres objetivos específicos: primero, identificar y analizar los elementos orquestales que caracterizan los arreglos de Oscar Santafé y Fernando León para formatos basados en la estudiantina; segundo, describir y comparar las técnicas de instrumentación empleadas por Oscar Santafé y Fernando León, destacando sus similitudes y diferencias en la aplicación en los formatos instrumentales.; y tercero, sistematizar los elementos identificados en una estructura descriptiva que facilite su comprensión y aplicación.

Por lo tanto, esta investigación es de tipo descriptivo-propositivo y se enmarca en un enfoque cualitativo, orientado a recopilar, seleccionar, analizar y sistematizar, a través de la investigación documental los elementos de instrumentación desarrollados por los maestros Fernando León y Oscar Santafé para los formatos basados en la estudiantina. Así mismo, se emplea el análisis comparativo como herramienta metodológica que permita identificar semejanzas y diferencias en sus propuestas de instrumentación y orquestación, con el objetivo de establecer regularidades, particularidades y aportes a la instrumentación.

Para ello, se ha diseñado una ruta metodológica estructurada en cuatro fases, en las cuales se aclararán los criterios de selección, análisis y sistematización de los elementos específicos de instrumentación. A continuación, se presentará brevemente el enfoque y tipo de investigación adoptados, así como la descripción de las cuatro fases de la ruta metodológica, en las que se abordaran algunas de las discusiones entorno al análisis orquestal para cordófonos colombianos.

3.1. Enfoque cualitativo

Como se mencionó anteriormente, esta investigación se enmarca en un enfoque cualitativo, ya que se centra en el análisis de los elementos orquestales y diferenciales de

los aportes de los maestros Fernando León y Oscar Santafé para los formatos basados en la estudiantina andina colombiana.

De acuerdo con Sampieri (2014), este enfoque permite comprender fenómenos sociales desde la perspectiva de los participantes, según él:

El enfoque cualitativo puede concebirse como un conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo “visible”, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones, anotaciones, grabaciones y documentos. Es naturalista (porque estudia los fenómenos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales y en su cotidianidad) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen).(Sampieri, 2014, p. 9)

Según Herrera (2017) la investigación cualitativa podría comprenderse como una categoría de diseños que extraen descripciones a través de la observación, las cuales pueden presentarse de diversas formas, entrevistas, películas, grabaciones de sonido, entre otros registros. El diseño de la investigación depende enteramente de las necesidades y naturaleza de esta teniendo en cuenta que se investiga desde una rama concreta del saber.

De acuerdo con el libro *Investigación artística en música* (López & San Cristóbal, 2014), en el ámbito de la investigación artística los métodos cualitativos no buscan grandes fenómenos sociales ni se centran completamente en generar datos cuantificables, sino indagar las motivaciones, ilusiones o significados en un contexto específico. Como señalan los autores, “Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada.”(López & San Cristóbal, 2014, p. 108)

Por lo mismo, esta investigación se desarrolla bajo un enfoque cualitativo con diseño documental para realizar el análisis documental y musical, para identificar, comparar y sistematizar los recursos de instrumentación empleados por Fernando León y Oscar Santafé.

3.2. Investigación Documental en el ámbito artístico

La investigación documental es una de las herramientas esenciales para la investigación artística, ya que, el análisis de obras, partituras, registros auditivos y escritos

son fundamentales para construir conocimiento. Este diseño de investigación se basa en la recopilación, selección, análisis e interpretación de documentos mediante los cuales es posible generar un contexto y dar fundamentos al fenómeno de estudio. (López & San Cristóbal, 2014)

Para esta investigación es de suma importancia analizar los registros escritos, discográficos, auditivos e impresos en partitura en conjunto, con propósito de establecer una relación entre ellos que permita aclarar el contexto y los conceptos presentados en la investigación. Este proceso tiene el objetivo de analizar desde una mirada pragmática las propuestas gramaticales y técnicas propuestas por los maestros Fernando León y Oscar Santafé.

Se tendrán en cuenta algunas de las etapas sugeridas por Arias (2012) para llevar a cabo una investigación documental, sin embargo, estas se adaptaran a las necesidades del proyecto y la flexibilidad propia de los procesos artísticos que menciona López y San Cristóbal (2014).

Con base en los lineamientos expuestos, se propuso la siguiente ruta de trabajo que está estructurada en cuatro fases. Cada una de ellas responde a los objetivos planteados en la investigación y articula procedimientos que permiten abordar el análisis musical y documental. A continuación, se describen detalladamente las fases de la investigación.

3.3. Ruta metodológica

3.3.1 Recolección documental

La recolección documental de este proyecto abarca: libros, tesis de pregrado y maestría, partituras, documentos auditivos y fotos de algunas de las estudiantinas de los años 50 a 2000, además, arreglos para Orquesta de cuerdas pulsadas colombiana de los maestros Fernando León y Oscar Orlando Santafé.

3.3.2 Selección del material documental

Para la selección documental, se incluyó todo documento que contribuyeran a aclarar y contrastar los conceptos relacionados a la orquesta, la instrumentación y orquestación, así como las discusiones entorno a las estudiantinas andinas colombianas y los formatos basados en la misma. Así mismo, se consideran los aportes de Fernando León y Oscar Santafé al formato instrumental, así como su labor académica y artística con Nogal

Orquesta de Cuerdas y la Orquestas Típica de la Universidad Pedagógica. Las obras para el análisis serán escogidas por los maestros y entregadas con los soportes pertinentes para su respectivo estudio.

Los documentos están clasificados de la siguiente manera:

Tabla 3

Clasificación documental

Históricos	Conceptuales	Discográficos y Documentos de Audio.	Análisis Musical y Partituras
Documentos utilizados para dar contexto sobre hechos ocurridos en el pasado alrededor de la orquesta, la orquestación e instrumentación, las estudiantinas andinas, los instrumentos mencionados y, las orquestas de cuerdas pulsadas.	Documentos utilizados para aclarar, definir y justificar el uso de los conceptos presentados en la investigación.	Documentos utilizados para corroborar y contrastar la información de los documentos históricos y conceptuales.	Documentos de los cuales se utilizarán elementos para realizar el análisis teórico y musical de las técnicas de instrumentación empleadas por los maestros Oscar Santafé y Fernando León.

Nota. Elaboración propia (2025)

3.3.3 Metodología de Análisis musical

Este proceso se llevará a cabo considerando las dificultades que se pueden presentar al analizar de manera formal académica agrupaciones que, si bien han tenido un desarrollo y lugar dentro de la academia, interpretan música e instrumentos que se han desarrollado también popularmente desde una tradición. Por lo tanto, como se mencionó en primera estancia, las propuestas de escritura musical, orquestación e instrumentación para los instrumentos tradicionales dependen en gran medida de la propuesta del orquestador, arreglista o compositor para transmitir en la partitura los elementos interpretativos y estilísticos que requiere la música tradicional.

Por esto mismo, el análisis musical en esta investigación se fundamenta en una perspectiva plural e interdisciplinar, como propone María Nagore en el artículo *EL ANÁLISIS MUSICAL: entre el formalismo y la hermenéutica* (Nagore, 2004). Se reconoce

que, las obras a analizar no pueden ser abordadas en su totalidad con una perspectiva formalista (estructura interna de la obra), sino que, debe integrarse también elementos de análisis hermenéutico (contexto, significado y percepción).

Adicionalmente, se incorpora el análisis comparativo como herramienta metodológica con el objetivo de identificar las diferencias y semejanzas entre la propuesta de Fernando León y Oscar Santafé, en términos de instrumentación, orquestación y técnicas de escritura. Por este motivo, el análisis no se limita a estudiar cada obra de manera aislada, si no que busca contrastar sus particularidades para establecer diferencias y similitudes.

Por lo anterior descrito, el abordaje de las obras será realizado combinando elementos del análisis formal y el análisis hermenéutico. En la siguiente tabla se describirá la metodología propuesta para el análisis musical de las obras.

Tabla 4

Metodología análisis musical

Dimensión de análisis	Subcriterios	Justificación
1. Análisis formal y estructural	• Segmentación (introducción, partes, coda, etc.). • Técnicas de escritura empleadas (brisados, aplantillados, pizzicatos, etc.). • Uso de registros, tesituras y combinaciones instrumentales.	Permite comprender internamente la obra e identificar las grafías y recursos empleadas por Oscar Santafé y Fernando León.
2. Análisis técnico-contextual	• Técnicas instrumentales tradicionales empleadas en la obra. • Recursos idiomáticos del tiple, bandola y guitarra. • Relación entre escritura y práctica interpretativa.	Considera los recursos característicos empleados en la musical andina y cómo se traducen en la propuesta de los maestros Oscar Santafé y Fernando León.
3. Análisis perceptivo	• Escucha activa: texturas, timbres, dinámicas. • Relación entre lo escrito y lo percibido.	Permite identificar como se comprende auditivamente la propuesta de los maestros Oscar Santafé y Fernando León.
4. Comparación estilística entre autores	• Similitudes y diferencias en instrumentación. • Contraste pedagógico y estilístico. • Evolución de la grafía musical.	Permite identificar rasgos distintivos y comunes entre los autores, y cómo han evolucionado en su escritura musical.

Nota. Elaboración propia, planteamiento basado en artículo *EL ANÁLISIS*

MUSICAL: entre el formalismo y la hermenéutica (Nagore, 2004)

Cabe aclarar, que el conjunto de instrumentos que se analizara son el formato propuesto como base de las estudiantinas, es decir, bandola, tiple, guitarra y percusión tradicional si la hay.

3.3.5 Sistematización

La sistematización se realizó a partir de la descripción de los elementos propuestos en la matriz de análisis musical. Como se propone en la matriz, las descripciones de los análisis se realizan en cuatro dimensiones: formal estructural, técnico-contextual, perceptiva y comparativa. Cada dimensión incluye subcriterios que guían la recolección y organización de los datos analizados.

4. Análisis

4.1 Análisis de los arreglos de Fernando León para Nogal Orquesta de Cuerdas

4.1.1 Gloria Beatriz (Bambuco) – León Cardona

El bambuco *Gloria Beatriz*, fue compuesto por el maestro León Cardona y dedicado a su hija. En esta ocasión, se presentará un análisis del arreglo realizado por el maestro Fernando León para Nogal Orquesta de Cuerdas Pulsadas.

La obra fue orquestada para el siguiente formato instrumental:

- Bandolas A, B, C y D
- Tiples A y B
- Guitarras A y B
- Contrabajo
- Y un conjunto de percusión, compuesto por tambor, triángulo, glockenspiel y Xilófono.

4.1.2 Dimensión de análisis formal estructural – Gloria Beatriz.

El análisis musical que se presentará a continuación está dividido según la estructura formal de la obra, la cual se divide en tres partes principales: la parte A, que va del compás 1 al 17 y se repite como A' del compás 17 al 34; la parte B, que inicia en el compás 34 y finaliza en el 66; y la parte C, que va del compás 67 al 101. A continuación, se describirán las técnicas de escritura, los registros, tesituras y combinaciones instrumentales empleadas en cada sección de la obra.

La parte A está en la tonalidad de La menor, su métrica es 6/8 y el tempo es allegro. En esta primera parte, se identificaron cuatro técnicas de escritura que emplea el maestro Fernando León con regularidad durante toda la obra⁵⁰:

- Uso constante de corchetes continuos y discontinuos indicando hasta donde se extiende una digitación, timbre o efecto.
- Indicaciones de arco en las bandolas para señalar la dirección de ataque con el plectro.

⁵⁰ Las técnicas de escritura podrán ser observadas en el análisis orquestal, están señaladas en color verde.

- Digitaciones específicas en los cordófonos colombianos.
- Escritura de la guitarra a dos planos, y de las bandolas B y C escritas en el mismo pentagrama.

En cuanto a las tesituras empleadas, las bandolas emplearon su registro bajo-medio y agudo, alcanzando como nota más un La3 y como nota más aguda un Do6. Los tiples se mantuvieron en su registro bajo- medio, con un Re4 como nota más baja y un La5 como nota más aguda. Las guitarras se mantuvieron en su registro bajo-medio, la nota más baja alcanza fue un Mi2 y la más aguda un Si4.

Respecto a la orquestación, a continuación se describirá la función de cada instrumento durante la obra, así como las combinaciones instrumentales empleadas.

Ilustración 39

Orquestación bandolas, tiples, guitarras.

Allegro

The musical score is written for the following instruments:

- Bandola A**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5.
- Bandola B/C**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5.
- Bandola D**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5.
- Tiple A**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5. Includes markings for *mf*, *f*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*.
- Tiple B**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5. Includes markings for *mf*, *f*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*.
- Guitarra A**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5. Includes markings for *mf*, *f*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*.
- Guitarra B**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5. Includes markings for *f*, *p*, *f*, and *mf*.
- Contrabajo**: Bass clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5.
- Percusión**: Treble clef, 8/8 time. Starts with a rest, then plays a melody in measures 1-5. Includes markings for *mf*, *f*, *mf*, *p*, *f*, and *mf*.

Key markings and annotations include:

- Metodía principal**: Marked with a circled 1.
- Engrosamiento**: Marked with a circled 1.
- metálico**: Marked with a circled 1.
- Contra canto/Contrapunto**: Marked with a circled 1.
- Contracanto**: Marked with a circled 1.
- Triángulo**: Marked with a circled 1.
- Tambor**: Marked with a circled 1.

Nota. Elaboración propia, compás 1-5.

Como se puede observar en la anterior ilustración, aparecen las indicaciones mencionadas anteriormente, desde el compás 2 se señala que se debe interpretar *metálico* ese fragmento, y un corchete discontinuo señalando donde termina la indicación.

Orquestalmente, la melodía principal es interpretada por el tiple A, mientras que el tiple B y la guitarra A realizan un engrosamiento a la misma. La guitarra B se integra desde el compás 3, aportando contracantos y contrapuntos breves. En el compás 5, las bandolas A y D se incorporan con un contra canto, y en el compás 6 la bandola A asume la melodía principal junto con el tiple A, a una octava de distancia entre sí. Mientras, las Bandolas B, C y D refuerzan la armonía con notas largas tremoladas. En el compás 8 ejecutan un engrosamiento de la melodía. Por otra parte, las guitarras se mantienen realizando funciones melódicas como contra cantos, contrapunto o engrosamientos.

Ilustración 40

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

The musical score for Illustration 40 is written for seven instruments: Bdl A, Bdl B/C, Bdl D, Tp A, Tp B, Gtr A, and Gtr B. The score is in 4/4 time and consists of 10 measures. The instruments are arranged in a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f, p), and articulation marks. Key annotations include 'Melodía principal' for Bdl A and Tp A, 'Div.' for Bdl B/C, 'Acompañamiento bambuco' for Tp B, and 'contrapunto-Contracanto' for Gtr B. A bracketed section from measure 6 to 10 is labeled 'Metálico' and 'Engrosamiento metálico'.

Nota. Elaboración propia, compás 6-10.

En el compás 9, el tiple A retoma la melodía principal, mientras que el tiple B y la guitarra A realizan un engrosamiento de esta. En el compás 11, la guitarra B comienza a acompañar con ritmo de bambuco y a realizar contra cantos. En el compás 13, las bandolas A, B y C se integran con un contra canto, y en el compás siguiente la bandola A asume la melodía principal, mientras las bandolas B, C y D realizan un engrosamiento de ésta. En el compás 14, el tiple B inicia a acompañar con ritmo de bambuco, mientras que la guitarra A continúa realizando contra punto.

Ilustración 41

The musical score for Illustration 41 spans measures 11 to 16. It is arranged for seven instruments: Bandola A (Bdla A), Bandolas B and C (Bdla B/C), Bandola D (Bdla D), Tiple A (Tp A), Tiple B (Tp B), Guitarra A (Gtr. A), and Guitarra B (Gtr. B). The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions are provided for several measures: 'Melodia principal' for Bdla A in measure 13, 'Engrosamiento' for Bdla B/C and Bdla D in measures 11 and 12, 'Variación acompañamiento bambuco' for Gtr. A in measure 11, and 'Acompañamiento bambuco' for Gtr. B in measure 14. The score also features articulation marks like accents and slurs, and measure numbers 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are clearly marked at the top of the staves.

Nota. Elaboración propia, compás 11-16.

La orquestación continúa igual hasta el compás 17, donde finaliza la parte A. En la parte A' las tesituras en los tiples y las guitarras se mantuvieron iguales, el único cambio se dio en las bandolas, las cuales emplearon su registro bajo-medio y agudo, la nota más baja alcanza fue un Fa#3 y la nota más aguda un Sol6.

La parte inicia con la melodía principal en la bandola A y en el tiple B, a una octava de distancia entre sí, mientras las bandolas B, C y D refuerzan la melodía principal mediante un engrosamiento. En el compás 19, el tiple A y las guitarras se doblan y ejecutan contracantos y contrapuntos, en unísono o a distancia de octava entre sí.

Ilustración 42

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

Gloria Beatriz
Melodía principal

The musical score for measures 16-20 of 'Gloria Beatriz' is presented for six instruments. The notation includes dynamic markings (*mf*, *p*, *f*) and articulation (accents). Key features include:

- Bdl. A:** Carries the main melody. Measure 17 is marked with a circled '1' and a red box labeled 'A'.
- Bdl. B/C and Bdl. D:** Provide reinforcement ('Engrosamiento') of the main melody.
- Tp. A:** Plays the main melody an octave lower ('Melodía principal 8va abajo metálico') starting in measure 19.
- Tp. B:** Provides reinforcement, with a circled '1' in measure 17.
- Gtr. A and Gtr. B:** Play counter-melodies ('Contracanto') starting in measure 19.

Nota. Elaboración propia, compás 16-20.

En el compás 22, la masa orquestal disminuye considerablemente. La melodía principal pasa a la bandola D, mientras el tiple A la apoya con un engrosamiento. El tiple B y guitarra A realizan contra punto a distancia de octava entre sí. En el compás 25, la melodía principal pasa nuevamente a la bandola A; en siguiente compás se une el tiple B, ejecutando la melodía principal una octava por debajo. Las bandolas B, C y D refuerzan la melodía principal con un engrosamiento.

Ilustración 44

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

Gloria Beatriz

The musical score for Gloria Beatriz, measures 26-30, is presented for six instruments: Bdl A, Bdl B/C, Bdl D, Tp A, Tp B, Gtr A, and Gtr B. The score is in 6/8 time and features a variety of dynamics and articulations. Measure 26 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 30 includes a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'Fragmento melodia metálico' (metallic melody fragment) in the trumpet A part. The score also includes a 'Melodia principal 8va abajo' (main melody 8va below) marking in the trumpet B part.

Nota. Elaboración propia, compás 26-30

La parte B inicia en el compás 34 y se extiende hasta el compás 66. La tonalidad cambia a Do mayor y la métrica se mantiene en 6/8. Las tesituras se manejan igual que en la parte anterior. En cuanto a la orquestación, esta sección comienza con un unísono entre bandolas, tiple A y guitarra A, quienes interpretan la melodía principal a distancia de octava entre sí. Cuando la melodía principal tiene notas largas, las bandolas las ejecutan en tremolo. En el compás 32, los tiples y guitarra A responden a la melodía.

Ilustración 46

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

Gloria Beatriz

The musical score for Gloria Beatriz, measures 36-40, is presented for a bandola ensemble (Bdla A, B, C, D), two trumpets (Tp A, B), and two guitars (Gtr. A, B). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows the main melody (Melodía principal) and a secondary melody (Melodía principal 8va abajo) for the trumpet A. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *p*. The score is marked with 'metálico' for the trumpet A. The score is marked with '1' in a circle for the first measure of each staff.

Nota. Elaboración propia, compás 36-40.

Entre los compases del 42 al 45, la melodía se presenta nuevamente en unísono orquestal en las bandolas, tiple A y guitarra A, mientras que los tiples y la guitarra B responden a esta. En el compás 46, la melodía principal pasa a la bandola A y al tiple A, mientras que el tiple B y las guitarras acompañan y realizan contracantos. En el compás 47, las bandolas ejecutan notas largas tremoladas que refuerzan la armonía. En el compás 50, la melodía principal se mantiene en el tiple A y se suma la bandola D.

Ilustración 47

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

The musical score for Illustration 47, measures 46-50, is as follows:

- Bdla A:** Measures 46-50. Melody principal. Dynamics: *p* (46), *mf* (47-48), *p* (49-50). A red '6!' is written above measure 50.
- Bdla B:** Measures 46-50. Dynamics: *p* (47-48), *mf* (49-50).
- Bdla C:** Measures 46-50. Dynamics: *p* (47-48), *mf* (49-50).
- Bdla D:** Measures 46-50. Dynamics: *p* (47-48), *mf* (49-50). Melody principal (49-50).
- Tp A:** Measures 46-50. Dynamics: *p* (46-47), *p* (49-50).
- Tp B:** Measures 46-50. Dynamics: *p* (46-47), *mf* (48-50).
- Gtr. A:** Measures 46-50. Dynamics: *mf* (47-50). A green box labeled 'metálico' is above measure 47.
- Gtr. B:** Measures 46-50. Dynamics: *p* (46-47), *mf* (48-50). A green box labeled '4' is above measure 47.

Nota. Elaboración propia, compás 46- 50.

En el compás 51, las bandolas A presentan una variación en la respuesta a la melodía principal, mientras que las bandolas B y C responden a la melodía principal a dos octavas de distancia entre sí. Al mismo tiempo, el tiple B y la guitarra A acompañan y refuerzan dichas respuestas. En el compás 54, se suma la guitarra B al acompañamiento, siendo esta la primera vez en toda la obra que acompañan simultáneamente más de 2 instrumentos armónicos. En el compás 55, la bandola A comienza a realizar una línea melódica con notas del acorde que finalizan en el compás 58, mientras las bandolas B y C refuerzan la armonía con notas largas tremoladas.

Ilustración 48

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

Gloria Beatriz

The musical score for measures 51-55 of 'Gloria Beatriz' is arranged for six instruments. The staves are labeled Bdl. A, Bdl. B/C, Bdl. D, Tp. A, Tp. B, and Gtr. A/B. Bdl. A (top staff) plays a melody in measure 51, marked *mf*, with a green box and a circled '2' above it. Bdl. B/C (second staff) plays a 'Respuesta melodia' marked *ff* with a circled '1' above it. Bdl. D (third staff) plays the 'Melodia principal' marked with a circled '1' above it. Tp. A (fourth staff) plays a melody marked with a circled '1' above it. Tp. B (fifth staff) plays a 'Respuesta melodia' marked *p* with a circled '1' above it. Gtr. A (sixth staff) plays a melody marked *p* with a circled '1' above it. Gtr. B (seventh staff) plays a 'C.V.' marked *p* with a circled '1' above it. The score includes dynamic markings like *mf*, *ff*, and *p*, and performance instructions like 'metálico' and 'C.V.'.

Nota. Elaboración propia, compás 51-55.

Posteriormente, en el compás 58, la melodía principal pasa a las bandolas B y C, mientras que las bandolas A y D refuerzan la armonía con notas largas en unísono, el tiple A y la guitarra A ejecutan contra cantos y contrapuntos breves, mientras que el tiple B y la guitarra B continúan acompañando.

Ilustración 49

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

12

56

Bdl A

Bdl B/C

Bdl D

Tp A

Tp B

Gtr. A

Gtr. B

Melodía principal

p *f*

p *f*

p *f*

f

f

f

f

Nota. Elaboración propia, compás 56-60

Para finalizar la parte B, en el compás 62 la melodía principal regresa a las bandolas, que comienzan en unísono y, en el compás 63 se separan en un engrosamiento. Simultáneamente, el tiple B y la guitarra B continúan acompañando, y aportando algunos contra cantos, mientras el tiple A y la guitarra A se mantienen en su rol melódico. En el compás 66 aparece la primera casilla que indica la repetición de la parte B.

Ilustración 50

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

13

The musical score for measures 61-65 is as follows:

- Bdl A:** Treble clef, 6/8 time. Measures 61-65. Dynamics: *pp*, *mf*, *f*, *p*. A circled 1 indicates the main melody.
- Bdl B:** Treble clef, 6/8 time. Measures 61-65. Dynamics: *pp*, *mf*, *f*, *p*. A circled 1 indicates the main melody.
- Bdl D:** Treble clef, 6/8 time. Measures 61-65. Dynamics: *pp*, *mf*, *f*, *p*. A circled 1 indicates the main melody.
- Tp A:** Treble clef, 6/8 time. Measures 61-65. Dynamics: *f*.
- Tp B:** Treble clef, 6/8 time. Measures 61-65. Dynamics: *pp*, *f*, *p*.
- Gtr. A:** Treble clef, 6/8 time. Measures 61-65. Dynamics: *pp*, *f*.
- Gtr. B:** Treble clef, 6/8 time. Measures 61-65. Dynamics: *pp*, *f*, *p*. A circled 3 indicates a rehearsal mark.

Nota. Elaboración propia, compás 61-65.

La parte C va desde el compás 67 hasta el compás 101. La métrica se mantiene en 6/8 y modula a la tonalidad de Fa mayor. En esta parte, la obra alcanza su punto más alto en maza orquestal, ya que en varias ocasiones todos los cordófonos realizan un engrosamiento o unísono de la melodía principal. Además, en el compás 68 aparece una marca de ensayo que indica que, al repetirse, el inicio de la parte C debe interpretarse *metálico*.

Ilustración 51

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

Gloria Beatriz

14 66 1. 2. C. Melodía principal 2a vez metálico *mf*

Bdl. A *ff* *p*

Bdl. B/C *ff* *p* 2a vez metálico *mf*

Bdl. D *ff* *p* 2a vez metálico *mf*

Tp. A *ff* *p* Melodía principal ③

Tp. B Melodía principal *mf* pulsados

Gtr. A *ff* *p* Melodía principal ③

Gtr. B *p* ④

Nota. Elaboración propia, compás 66-70.

La parte C, comienza con la melodía principal en el tiple B. En el compás 68 se integra toda la orquesta, y la melodía principal pasa a la bandola A, el tiple A y la guitarra A, mientras que los demás instrumentos realizan un engrosamiento de esta. En esta parte, las bandolas interpretan las notas largas con tremolo generalmente.

En el compás 73, se reduce la maza orquestal nuevamente, y la bandola C y el tiple A finalizan la frase melódica. En el compás 74 las guitarras realizan una respuesta a la melodía principal. Posteriormente, en el compás 76, la melodía principal es retomada por la bandola A, el tiple A y la guitarra A, vuelve a orquestarse de la misma manera que al inicio de la obra.

Ilustración 52

Orquestación bandolas triples, guitarras

Gloria Beatriz

16 76

Melodía principal 2a vez metálico *mf*

Bdla A *p* 2da vez metálico *mf*

Bdla B *p* 2da vez metálico *mf*

Bdla D *p*

Melodía principal ② *p*

Tp A *p*

Tp B *mf* brisados

Melodía principal ④ *p*

Gtr. A *p*

Gtr. B *p*

Nota, elaboración propia, compás 76-80.

En los compases del 81 al 84, la frase se concluye de manera similar a los compases 73. 74 y 75. En el compás 85, la masa orquestal vuelve a reducirse; la melodía principal pasa a la bandola D y al tiple A, mientras que las bandolas A, B y C ejecutan un armónico. Posteriormente, la guitarra A, el tiple B y las bandolas, se encargarán de reforzar los fragmentos acentuados de la melodía principal mediante engrosamientos. La guitarra A realiza todas las respuestas melódicas a la melodía principal en esta sección, y en ocasiones es apoyada por el tiple B y las bandolas. En el compás 76, en los tiple B aparece la indicación de ejecutar los acordes con *brisados*.

la guitarra A y B realizan un contra canto que concluye en la primera casilla y conduce a la repetición de la parte C.

Ilustración 54

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

The musical score for Illustration 54 spans measures 91 to 95. It is written for seven instruments: Bandola A, Bandola B/C, Bandola D, Tiple A, Tiple B, Guitar A, and Guitar B. The key signature is one flat (Bb). The score includes dynamic markings (p, f, cresc., f), articulation (accents), and specific performance instructions like 'Melodia principal' and 'C.III', 'C.V'. The bandolas and tiples play a melodic line, while the guitars provide harmonic support with chords and arpeggios.

Nota. Elaboración propia, compás 91-95.

La obra finaliza con un unísono entre la bandola D, los tiples y las guitarras, seguido por un engrosamiento del motivo en el compás 101, concluyendo en el acorde de Fa maj 7(13) y finalizando la obra.

Para concluir este apartado, en la siguiente tabla se resumen las combinaciones instrumentales más frecuentes en la obra, organizadas por función musical.

Tabla 5

Función musical de los instrumentos y combinaciones instrumentales – Gloria Beatriz.

Función Musical	Combinaciones Instrumentales
Melodía Principal	1. Bandola A + Tiple B (doblaje a una octava) 2. Tiple A 3. Bandola A 4. Tiple B 5. Guitarra A 6. Bandola D 7. Bandola A + Tiple B
Engrosamiento de la Melodía	1. Bandolas B, C y D (notas largas tremoladas) 2. Tiple B + Guitarra A 3. Bandolas B, C y D + Tiple A + Guitarra A 4. Bandolas A y D (pizzicato doblado a octava)
Contrapunto / Respuestas/ Contra cantos	1. Guitarra B (contra cantos) 2. Tiple B + Guitarra A (contrapunto a octava) 3. Bandolas A, B, C (contra cantos) 4. Guitarras A y B (respuestas melódicas)
Acompañamiento Armónico	1. Tiples B (acordes en nota larga) 2. Guitarras B (ritmo de bambuco) 3. Tiples A y B (ritmo bambuco, arpegios y acordes pulsados) 4. Bandolas B, C, D (notas largas en trémolo)
Unísonos Recurrentes	1. Bandola A + Tiple B (inicio parte B) 2. Bandola A + Tiple A + Guitarra A (diferentes octavas)

Nota. Elaboración propia.

4.1.3 Dimensión de análisis técnico - contextual – Gloria Beatriz

El acompañamiento de los ritmos tradicionales es un elemento idiomático de la música andina colombiana. Por esta razón, así como los músicos de jazz comprenden de antemano como deben interpretarse las corcheas dentro del estilo, los tiplistas y guitarristas conocen las características y variaciones propias de su acompañamiento. Lo único que puede cambiar es la escritura del este en la partitura.

En este caso, el maestro Fernando León presenta una propuesta de escritura para el acompañamiento del bambuco en el tiple y la guitarra, así como la implementación de anotaciones para indicar la ejecución de técnicas como el *brisado* en el tiple.

Ilustración 55

Brisados y acompañamiento bambuco, propuesta Fernando León



Nota. Elaboración propia.

Como se puede observar, la propuesta de escritura del maestro Fernando León para indicar el acompañamiento del bambuco y la técnica de *brisados*, aunque efectiva, no se asemeja a la sonoridad de estos en la práctica musical. En este trabajo, se comprenden estas propuestas como indicaciones para que los intérpretes reconozcan que, en esos momentos, deben acompañar con ritmos tradicionales o ejecutar técnicas propias de los instrumentos tradicionales. Por lo tanto, se aclara que en este apartado no se pretende validar ningún tipo de propuesta por encima de otra, sino visibilizar las soluciones planteadas por los maestros Fernando León y Oscar Santafé a los retos de orquestar música tradicional para estos formatos.

Por otra parte, la propuesta planteada por el maestro Fernando León para el acompañamiento del bambuco en las guitarras se asemeja más a su sonoridad real dentro de la práctica musical, así como las variaciones del mismo propuestas en el arreglo⁵³.

4.1.4 El cucarrón (pasillo) – Luis Uribe Bueno

El pasillo *El cucarrón* fue la obra ganadora del primer premio en el concurso de música patrocinado por la empresa Fabricato en 1948. La obra fue compuesta por el maestro Luis Uribe Bueno. En esta ocasión, se analizará el arreglo realizado en el año de 1988 por el maestro Fernando León para Nogal Orquesta de Cuerdas Pulsadas, en ese entonces, Nogal Conjunto de Cuerdas.

⁵³ Revisar ilustración 54, compas 92 guitarra B, propuesta escritura ritmo bambuco.

La obra fue orquestada para el siguiente conjunto instrumental:

- Bandolas A, B y C
- Tiples A y B
- Guitarras A y B
- Contrabajo

4.1.5 Dimensión de análisis formal y estructural – El cucarrón

Formalmente, la obra está estructurada en una introducción y tres partes principales. La introducción abarca desde el compás 1 al 12; la parte A y A', del compás 13 al 44; un pequeño puente, del compás 45 al 52; la parte B y B', del compás 53 al 88; y finalmente la parte C, desde el compás 86 al 101.

Las tesituras en este arreglo fueron trabajadas de manera similar a la obra analizada anteriormente; por lo tanto, el análisis se centrará en las técnicas de escritura y orquestación. Dentro de las técnicas de escritura, en este arreglo se emplean con más frecuencia los corchetes discontinuos y marcas de ensayo que indican técnicas o aclaran intenciones interpretativas. Además, es más clara la homogenización buscada por el maestro Fernando León en el fraseo y articulación y dinámicas de los cordófonos colombianos; generalmente, los instrumentos que acompañan realizan engrosamientos o doblajes mantienen el mismo fraseo y dinámicas.

En la introducción, la indicación de tempo es *Introd. ad Lib*⁵⁴, la tonalidad es Mi menor y la métrica $\frac{3}{4}$. Como primer detalle en las técnicas de escritura, se pudo observar que en la introducción está indicado que los primeros 5 compases los realiza solo el contrabajo; sin embargo, en la guitarra A está escrita también una marca de ensayo que señala que, si no hay contrabajo, la introducción debe ser realizada por la guitarra A.

El contrabajo realiza la introducción con arco, ejecutando trémolos en los compases 2 y 4. Además, en la marca de ensayo escrita en la parte de contrabajo en el mismo, el maestro Fernando León indica que el instrumento debe imitar el aleteo del cucarrón.

⁵⁴ Significa que la introducción debe ser ejecutada al gusto del interprete.

Ilustración 56

Orquestación y marcas de ensayo, contrabajo y guitarra.

Guitarra A

Guitarra B

Contrabajo

Solo 1° ad Lib (trémolo) (solo cuando no hay contrabajo)

Introd. ad Lib = Imitar aleteo del cucarrón

solí arco

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

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

Nota. Elaboración propia, compás 1-4.

En el compás 6 desaparece el contrabajo y se incorpora la bandola A con la melodía principal, se observa otra marca de ensayo que indica una intención en la ejecución. En el siguiente compás, el tiple A y la guitarra A doblan la melodía principal a una octava de distancia entre sí, mientras que el tiple B y la guitarra B acompañan con acordes en notas largas. El contrabajo ejecuta la nota fundamental de los acordes ejecutados por el tiple B y la guitarra B en pizzicato.

Ilustración 57

Orquestación bandolas

A

B

C

Tuttiunis

mf *f* *mf* *f*

Poco a poco acelerando

Poco a poco acelerando

Poco a poco acelerando

Nota. Elaboración propia, compás 9-12 bandolas.

Como se puede observar en la anterior ilustración, la introducción finaliza con la bandola A ejecutando la melodía principal, mientras que las bandolas B y C realizan un engrosamiento de la misma. Las bandolas B, generalmente durante la obra están en divisi. Se puede observar también una marca de ensayo que indica una agógica, *poco a poco acelerando* guiada por un corchete discontinuo.

Ilustración 58

Orquestación tiples, guitarras y contrabajo

The musical score for Illustration 58 is arranged for five instruments: Tiple A, Tiple B, Guitar A, Guitar B, and Contrabajo. The score spans measures 13 to 16. Tiple A and Guitar A play the main melody, while Tiple B and Guitar B provide accompaniment. The Contrabajo provides a bass line. The score includes dynamic markings (p, mf, f), tempo markings (Tempo), and performance instructions like 'poco rall.' and 'Propuesta escritura acompañamiento pasillo'.

Nota. Elaboración propia, compás 13-16.

La parte A va desde el compás 13 al 28, continua en la tonalidad de Mi menor y con métrica en $\frac{3}{4}$. La indicación de tempo es *allegro vivace*. Como se puede observar en la anterior ilustración, la parte A inicia con la melodía principal en el tiple A y la guitarra A, están una octava de distancia entre sí. Durante el primer compás de la parte, el tiple A ejecutan la melodía en tremolo y, junto con la guitarra A ejecutan un staccato marcato; esta articulación será recurrente en el arreglo. El tiple B y la guitarra B acompañan con ritmo de

pasillo, y se puede visualizar la propuesta de escritura planteada por el maestro Fernando León para el acompañamiento.

Ilustración 59

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

Nota. Elaboración propia, compás 17-19.

En los compases del 17 al 21, la melodía principal es ejecutada por la bandola A y el tiple A, mientras que las bandolas B y C la refuerzan con un engrosamiento; las bandolas B están generalmente en divisi. Mientras, el tiple B y la guitarra B continúan acompañando, la guitarra B aporta contracantos ocasionalmente.

En los compases siguientes, la melodía principal pasa nuevamente al tiple A y a la guitarra A, como en los compases 13 al 16. El tiple B y la guitarra A mantienen su rol de acompañantes.

Ilustración 60

Orquestación bandola, tiple y guitarra

The musical score for Illustration 60 is written for six instruments: Bandola A, Bandola B, Bandola C, Tiple A, Tiple B, and Guitar A/B. The music is in 5/4 time and covers measures 25 to 28. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics (ff, mf, f, p), articulations (pizzicato), and performance instructions (e.g., 'Engrosamiento', 'Metálico', 'unísono').

- Bandola A:** Measures 25-26: Melodía principal (ff). Measure 27: Melodía principal unísono (f Pizz). Measure 28: Melodía principal unísono (p).
- Bandola B:** Measures 25-26: Engrosamiento (ff). Measure 27: Engrosamiento (f Pizz). Measure 28: Engrosamiento (p).
- Bandola C:** Measures 25-26: Engrosamiento (ff). Measure 27: Engrosamiento (f Pizz). Measure 28: Engrosamiento (p).
- Tiple A:** Measures 25-26: Engrosamiento (mf metálico). Measure 27: Engrosamiento (mf). Measure 28: Engrosamiento (p).
- Tiple B:** Measures 25-26: Engrosamiento (f metálico). Measure 27: Engrosamiento (mf). Measure 28: Engrosamiento (p).
- Guitar A/B:** Measures 25-26: Engrosamiento (f). Measure 27: Engrosamiento (mf). Measure 28: Engrosamiento (p).

Nota. Elaboración propia, compás 25-28.

En el compás 25, la melodía principal pasa nuevamente a la bandola A, mientras que las bandolas B y C, junto con el tiple A, la refuerzan con un engrosamiento. En el compás 27, la bandola B y a la guitarra A ejecutan la melodía principal en pizzicato, mientras que la bandola C realiza un engrosamiento de la misma, también en pizzicato; la bandola B vuelve a estar en unísono, y el tiple B y la guitarra B continúan acompañando.

La parte A' inicia con métrica de 5/4 y tempo *lento*. Durante el compás 29, la melodía principal está en los tiples, mientras que el resto de los instrumentos brindan soporte armónico con notas largas ejecutadas en tremolo hasta el calderón.

Ilustración 61

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

The musical score for 'El Cucarrón' is presented in two systems. The first system, measures 29-32, is marked 'Lento' and 'Divis'. It features a melodic line in the bandolas (Bdl. A, B, C) and the tiple A, with dynamics ranging from *p* to *f*. The second system, measures 33-36, is marked 'A tempo' and 'Unis'. The melodic line continues in the bandolas and tiple A, while the guitar A provides arpeggiated accompaniment and the guitar B provides a bass line. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mf*, *f*), articulation (*cresc.*), and performance instructions (*alargando*, *engrosamiento*, *Melodía principal*, *Acompañamiento arpeggios*, *Acompañamiento solo bajos*).

Nota. Elaboración propia, compás 29-32.

En el compás 30, la métrica vuelve a $\frac{3}{4}$ y se retoma el tempo *allegro*. La melodía principal pasa a las bandolas en unísono; posteriormente, en el compás siguiente las bandolas B y C realizan un engrosamiento de la melodía. La guitarra A acompaña con arpeggios, mientras que la guitarra B ejecuta únicamente bajos. El tiple B continúa acompañando, y en el compás 31 el tiple A ejecuta la melodía principal en unísono con la bandola A.

En el compás 35, la melodía principal pasa al tiple A, mientras que la guitarra B la refuerza con un engrosamiento. El tiple B continúa acompañando, mientras que la guitarra A ejecuta algunos engrosamientos y contra cantos que apoyan la melodía.

Del compás 37 al 42 la obra está orquestada de la misma manera que entre los compases 30 y 34. La única diferencia es que el unísono en las bandolas se extiende un compás más, y la bandola C esta una octava abajo. La orquestación continua igual hasta el final de la parte A' en el compás 44.

Ilustración 62

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

The musical score for Illustration 62 spans measures 37 to 40. It features seven staves: Bdl. A, Bdl. B, Bdl. C, Tp. A, Tp. B, Gtr. A, and Gtr. B. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four measures. Measure 37 starts with a 'unís' (unison) annotation for the bandolas. Measure 38 shows the 'Melodía principal' (main melody) for the bandolas and trumpets. Measure 39 features 'Engrosamiento' (thickening) for the bandolas and trumpets. Measure 40 continues the 'Melodía principal' for the bandolas and trumpets. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The guitar parts (Gtr. A and Gtr. B) provide accompaniment, with Gtr. A labeled 'Acompañamiento'.

Nota. Elaboración propia, compás 37-40.

El puente va desde el compás 45 al 52, en esta sección, la melodía principal es ejecutada por los tiples y las guitarras, ambos a una octava de distancia entre sí. En el compás 48, las bandolas responden a la melodía. Además, se observa una aclaración del maestro Fernando León en el significado del símbolo implementado en la bandola.

Ilustración 63

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

12 **Puente** El Cucarrón

45

Bdl. A

Bdl. B

Bdl. C

Tp. A

Tp. B

Gtr. A

Gtr. B

Unisono orquestal melodía principal

marcato

marcato (staccato)

pluma arriba

unis

metálico

arm XII

Glissando

Respuesta melodía solo 1º

Nota. Elaboración propia, compás 45-48.

La orquestación continua igual hasta el compás 52. Allí, el maestro Fernando León propone una anacrusa de la parte B, un fragmento opcional que es interpretado por la bandola A.

Ilustración 64

Bandola A, fragmento melódico opcional

① Melodía principal

opcional

Nota. Elaboración propia, compás 52.

La parte B continúa en la misma métrica y tonalidad que la parte A, va desde el compás 53 hasta el 68. Orquestalmente, la obra inicia con la melodía principal en la bandola A, mientras que las bandolas B y C la refuerzan mediante un engrosamiento. Los tiples y guitarras acompañan con un acorde en nota larga, únicamente en el compás 53.

Ilustración 65

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

14 B El Cucarrón

1 Melodía principal + engrosamiento

Bdla. A

3dla. B

3dla. C

Tp. A

Tp. B

Gtr. A

Gtr. B

Respuesta melodía

Respuesta melodía

Nota. Elaboración propia, compás 53-56.

En el compás 57, la melodía principal pasa al tiple A, mientras que la guitarra A desarrolla otra línea melódica a modo de contrapunto. El tiple B y la guitarra B continúan acompañando, y aparece una indicación técnica en el tiple B. Además, aparece nuevamente el fragmento opcional en la bandola A.

Ilustración 66

Orquestación bandola, tiple y guitarra.

57

Bdl. A

Bdl. B

Bdl. C

57

Tp. A

① Melodia principal

②

metálico

mf

57

Tp. B

mf

cortos

p

57

Gtr. A

① Contrapunto

mf

④

Gtr. B

opcional

① Melodia principal

1 1 2 3

Nota. Elaboración propia, compás 57-60.

Los compases del 61 al 68 están orquestalmente presentados de la misma manera que los compases del 53 al 60. En el compás 69 comienza la parte B', la métrica cambia a 6/8 y se presenta una variación rítmica de la melodía principal. Esta es interpretada por el tiple A, mientras que el tiple B y las guitarras la apoyan mediante un engrosamiento. Las bandolas B, ejecutan la primera nota de la melodía en cada tiempo, reforzando el cambio de

métrica. En el compás 72, la métrica vuelve a estar en 3/4, la orquestación continúa igual por el momento.

Ilustración 67

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

El Cucarrón

18 B' Variante rítmica

The musical score for 'El Cucarrón' is presented in a system of six staves. The top staff is for Bdl. A, followed by Bdl. B, Bdl. C, Tp. A, Tp. B, and Gtr. A/B. The music is in 8/8 time and one sharp (F#). The score is divided into measures 69-72. Bdl. A and C play a 'Pizz' (pizzicato) pattern. Bdl. B plays a melodic line with dynamics ff, f, mf, and p. Tp. A and B play a melodic line with dynamics ff, f, and p. Gtr. A and B play a rhythmic pattern with dynamics ff, f, and p. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

Nota. Elaboración propia, compás 69-72.

En el compás 73, la melodía principal pasa a la bandola A y C. La bandola A la ejecuta un divisi, a una octava de distancia entre sí, mientras que la bandola C la interpreta dos octavas por debajo. Mientras tanto, las bandolas ejecutan notas en pizzicato que están a distancia de segunda menor de la melodía principal; estas notas están ubicadas en los pulsos 2 y 3, y posteriormente en los pulsos 1, 2 y 3. El tiple A y la Guitarra A desarrollan dos

líneas melódicas diferentes, mientras que el tiple B y la guitarra B acompañan. En el tiple B aparece indicación de rasgado hacia abajo y arriba, señalado con flechas.

Ilustración 68

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

73

Bdl. A

Divis ① Melodía principal

Bdl. B

Pizz ④ Disonancias 2das menores, pulsos fuertes

Pizz

Bdl. C

① Melodía principal (va abajo)

mf metálico

Tp. A

① Contrapunto

Tp. B

mf Acompañamiento pasillo

Gtr. A

① Contrapunto

f

Gtr. B

Nota. Elaboración propia, compás 73-76.

Del compás 77 al 80, la melodía principal continua en la bandola A, y se suma el tiple A una octava por debajo, mientras la bandola C la apoya con un engrosamiento. Las bandolas B ejecutan un engrosamiento en divisi en el primer y tercer tiempo, mientras el

tiple B dobla la segunda voz de la bandola B, y la guitarra dobla la primera voz. La guitarra B dobla el engrosamiento de la bandola C, también en el primer y tercer tiempo.

Ilustración 69

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

The musical score for Illustration 69 spans measures 77 to 80. It features seven staves: Bdl. A, Bdl. B, Bdl. C, Tpl. A, Tpl. B, Gtr. A, and Gtr. B. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics: *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *pp*. Annotations include circled numbers 1 and 2, and text such as "Engrosamiento 1er y 3er tiempo" and "doblado" (doubled). The notation includes treble clefs, stems, beams, and various musical symbols like accents and slurs.

Nota. Elaboración propia, compás 77-80

La parte B finaliza con la melodía en la bandola A, mientras que las bandolas B y C la apoyan con unísonos y engrosamientos. Los tiples y guitarras acompañan con acordes en el primer tiempo, y las guitarras finalizan con un contracanto. Aparece la indicación de *Fin* en todos los pentagramas, se retoma la melodía en el tiple A y la guitarra A para volver a la

parte A, y posteriormente saltar a la parte C. En la partitura está indicado como *Al signo hasta la coda y trio*; en este caso no hay coda, continua en la parte C.

Ilustración 70

Orquestación bandola, tiple y guitarra.

The musical score for measures 81-85 is as follows:

- Bdl. A:** Melodía principal (1). Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *p*, *f*. Includes a *Fin* marking.
- Bdl. B:** Engrosamiento + contrapunto (1). Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *p*, *f*. Includes a *Fin* marking.
- Bdl. C:** Engrosamiento (1). Dynamics: *f*. Includes a *Fin* marking.
- Tp. A:** Dynamics: *f*, *mf*, *f*, *sfz*. Includes a *Fin* marking.
- Tp. B:** Dynamics: *f*, *mf*, *f*. Includes a *Fin* marking.
- Gtr. A:** Bajos final frase (1). Dynamics: *f*, *mf*, *f*. Includes a *Fin* marking.
- Gtr. B:** Bajos final frase (1). Dynamics: *f*, *mf*, *f*. Includes a *Fin* marking.

Measure 86 begins with a bracket indicating the section "Al signo hasta la coda y trio".

- Tp. A:** Melodía principal, vuelve a la parte A (1). Dynamics: *p*. Includes a *Poco rall* marking.
- Gtr. A:** Melodía principal 8va abajo, vuelve a la parte A (1). Dynamics: *p*. Includes a *Poco rall* marking.

Nota. Elaboración propia, compás 81-85.

La parte C va desde el compás 86 hasta el 101. La métrica continúa en $\frac{3}{4}$ y modula a Mi mayor. En cuanto a la orquestación, la melodía principal pasa a los tiples, los cuales están en *divisi*, y la segunda voz en ambos instrumentos refuerza la melodía principal con un engrosamiento. Mientras, la guitarra A acompaña con bajos en *staccato* que dan soporte a la armonía. En el compás 88, los tiples B pasan a ejecutar un engrosamiento de la melodía principal.

Ilustración 71

Orquestación tiples y guitarra

Musical score for Illustration 71, measures 86-88. The score is for Tuba A (Tp. A), Tuba B (Tp. B), and Guitar A (Gtr. A). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes the following annotations:

- Melodia principal 1ra voz, 2da engrosamiento** (1): Indicated by a blue circle with the number 1.
- Divis** (2): Indicated by a green box with the number 2.
- mf** (3): Indicated by a green box with the number 3.
- Engrosamiento** (4): Indicated by a blue circle with the number 4.
- Acompañamiento bajos** (5): Indicated by a blue circle with the number 5.

Nota. Elaboración propia, compás 86-88

Ilustración 72

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

Musical score for Illustration 72, measures 89-92. The score is for Bandola A (Bdla. A), Bandola B (Bdla. B), Bandola C (Bdla. C), Tuba A (Tp. A), Tuba B (Tp. B), Guitar A (Gtr. A), and Guitar B (Gtr. B). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes the following annotations:

- Melodia principal** (1): Indicated by a blue circle with the number 1.
- 1ra voz engrosamiento, 2da voz melodia principal 3va abajo** (2): Indicated by a blue circle with the number 2.
- Engrosamiento** (3): Indicated by a blue circle with the number 3.
- Solo** (4): Indicated by a blue circle with the number 4.
- Gliss** (5): Indicated by a blue circle with the number 5.
- Contrapunto, evocación primer tema** (6): Indicated by a blue circle with the number 6.
- metálico** (7): Indicated by a green box with the number 7.
- Melodia principal** (8): Indicated by a blue circle with the number 8.
- Contrapunto** (9): Indicated by a blue circle with the number 9.
- Contrapunto** (10): Indicated by a blue circle with the number 10.
- Contrapunto** (11): Indicated by a blue circle with the number 11.
- Contrapunto** (12): Indicated by a blue circle with the number 12.
- Contrapunto** (13): Indicated by a blue circle with the number 13.
- Contrapunto** (14): Indicated by a blue circle with the number 14.
- Contrapunto** (15): Indicated by a blue circle with the number 15.
- Contrapunto** (16): Indicated by a blue circle with the number 16.
- Contrapunto** (17): Indicated by a blue circle with the number 17.
- Contrapunto** (18): Indicated by a blue circle with the number 18.
- Contrapunto** (19): Indicated by a blue circle with the number 19.
- Contrapunto** (20): Indicated by a blue circle with the number 20.
- Contrapunto** (21): Indicated by a blue circle with the number 21.
- Contrapunto** (22): Indicated by a blue circle with the number 22.
- Contrapunto** (23): Indicated by a blue circle with the number 23.
- Contrapunto** (24): Indicated by a blue circle with the number 24.
- Contrapunto** (25): Indicated by a blue circle with the number 25.
- Contrapunto** (26): Indicated by a blue circle with the number 26.
- Contrapunto** (27): Indicated by a blue circle with the number 27.
- Contrapunto** (28): Indicated by a blue circle with the number 28.
- Contrapunto** (29): Indicated by a blue circle with the number 29.
- Contrapunto** (30): Indicated by a blue circle with the number 30.
- Contrapunto** (31): Indicated by a blue circle with the number 31.
- Contrapunto** (32): Indicated by a blue circle with the number 32.
- Contrapunto** (33): Indicated by a blue circle with the number 33.
- Contrapunto** (34): Indicated by a blue circle with the number 34.
- Contrapunto** (35): Indicated by a blue circle with the number 35.
- Contrapunto** (36): Indicated by a blue circle with the number 36.
- Contrapunto** (37): Indicated by a blue circle with the number 37.
- Contrapunto** (38): Indicated by a blue circle with the number 38.
- Contrapunto** (39): Indicated by a blue circle with the number 39.
- Contrapunto** (40): Indicated by a blue circle with the number 40.
- Contrapunto** (41): Indicated by a blue circle with the number 41.
- Contrapunto** (42): Indicated by a blue circle with the number 42.
- Contrapunto** (43): Indicated by a blue circle with the number 43.
- Contrapunto** (44): Indicated by a blue circle with the number 44.
- Contrapunto** (45): Indicated by a blue circle with the number 45.
- Contrapunto** (46): Indicated by a blue circle with the number 46.
- Contrapunto** (47): Indicated by a blue circle with the number 47.
- Contrapunto** (48): Indicated by a blue circle with the number 48.
- Contrapunto** (49): Indicated by a blue circle with the number 49.
- Contrapunto** (50): Indicated by a blue circle with the number 50.
- Contrapunto** (51): Indicated by a blue circle with the number 51.
- Contrapunto** (52): Indicated by a blue circle with the number 52.
- Contrapunto** (53): Indicated by a blue circle with the number 53.
- Contrapunto** (54): Indicated by a blue circle with the number 54.
- Contrapunto** (55): Indicated by a blue circle with the number 55.
- Contrapunto** (56): Indicated by a blue circle with the number 56.
- Contrapunto** (57): Indicated by a blue circle with the number 57.
- Contrapunto** (58): Indicated by a blue circle with the number 58.
- Contrapunto** (59): Indicated by a blue circle with the number 59.
- Contrapunto** (60): Indicated by a blue circle with the number 60.
- Contrapunto** (61): Indicated by a blue circle with the number 61.
- Contrapunto** (62): Indicated by a blue circle with the number 62.
- Contrapunto** (63): Indicated by a blue circle with the number 63.
- Contrapunto** (64): Indicated by a blue circle with the number 64.
- Contrapunto** (65): Indicated by a blue circle with the number 65.
- Contrapunto** (66): Indicated by a blue circle with the number 66.
- Contrapunto** (67): Indicated by a blue circle with the number 67.
- Contrapunto** (68): Indicated by a blue circle with the number 68.
- Contrapunto** (69): Indicated by a blue circle with the number 69.
- Contrapunto** (70): Indicated by a blue circle with the number 70.
- Contrapunto** (71): Indicated by a blue circle with the number 71.
- Contrapunto** (72): Indicated by a blue circle with the number 72.
- Contrapunto** (73): Indicated by a blue circle with the number 73.
- Contrapunto** (74): Indicated by a blue circle with the number 74.
- Contrapunto** (75): Indicated by a blue circle with the number 75.
- Contrapunto** (76): Indicated by a blue circle with the number 76.
- Contrapunto** (77): Indicated by a blue circle with the number 77.
- Contrapunto** (78): Indicated by a blue circle with the number 78.
- Contrapunto** (79): Indicated by a blue circle with the number 79.
- Contrapunto** (80): Indicated by a blue circle with the number 80.
- Contrapunto** (81): Indicated by a blue circle with the number 81.
- Contrapunto** (82): Indicated by a blue circle with the number 82.
- Contrapunto** (83): Indicated by a blue circle with the number 83.
- Contrapunto** (84): Indicated by a blue circle with the number 84.
- Contrapunto** (85): Indicated by a blue circle with the number 85.
- Contrapunto** (86): Indicated by a blue circle with the number 86.
- Contrapunto** (87): Indicated by a blue circle with the number 87.
- Contrapunto** (88): Indicated by a blue circle with the number 88.
- Contrapunto** (89): Indicated by a blue circle with the number 89.
- Contrapunto** (90): Indicated by a blue circle with the number 90.
- Contrapunto** (91): Indicated by a blue circle with the number 91.
- Contrapunto** (92): Indicated by a blue circle with the number 92.

Nota. Elaboración propia, compás 89-92.

En el compás 89, el tiple A y la guitarra A ejecutan un *glissando* que transfiere la melodía a la bandola A en el compás 90, mientras que las bandolas B y C la refuerzan con un engrosamiento. En el compás 92, la melodía principal pasa a los triples, mientras que las guitarras ejecutan líneas melódicas en movimiento contrario⁵⁵.

En el compás 94 y 95, ocurre lo mismo en los triples y guitarra A que en los compases 86 al 88, con la diferencia de que las bandolas C ejecutan una melodía que imita a la guitarra B, mientras que la guitarra A interpreta la misma melodía que la bandola C en notas largas. En el compás 96, la melodía pasa a la bandola C, mientras que los triples pasan a apoyarla con un engrosamiento y las guitarras acompañan con acordes en nota larga

Ilustración 73

Orquestación bandolas, triples y guitarras

The musical score for Illustration 73 is written for five instruments: Bdl. C, Tp. A, Tp. B, Gtr. A, and Gtr. B. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score spans measures 93 to 96. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations in blue and green boxes provide detailed instructions for each instrument's part.

- Bdl. C:** Measure 93 has a whole rest. Measure 94 has a half note G4. Measure 95 has a half note A4. Measure 96 has a half note B4. Annotations: ① Contrapunto (measure 94), ① Melodía principal (measure 96).
- Tp. A:** Measure 93 has a half note G4. Measure 94 has a half note A4. Measure 95 has a half note B4. Measure 96 has a half note C5. Annotations: *mf* ① 1ra voz melodía principal, 2da voz engrosamiento (measure 94), *p* [metálico] (measure 94), ① Engrosamiento (measure 96).
- Tp. B:** Measure 93 has a half note G4. Measure 94 has a half note A4. Measure 95 has a half note B4. Measure 96 has a half note C5. Annotations: ① Engrosamiento (measure 94), *p* [metálico] (measure 94), ① Engrosamiento (measure 96).
- Gtr. A:** Measure 93 has a half note G4. Measure 94 has a half note A4. Measure 95 has a half note B4. Measure 96 has a half note C5. Annotations: ② Contrapunto, doblado bandola C (measure 94), *p* (measure 94), *mf* (measure 96).
- Gtr. B:** Measure 93 has a half note G4. Measure 94 has a half note A4. Measure 95 has a half note B4. Measure 96 has a half note C5. Annotations: Contracanto (measure 93), ① Acompañamiento bajos (measure 94), Pizz (measure 94).

Nota. Elaboración propia, compás 93-96.

⁵⁵ Revisar ilustración 72

En el compás 97, el tiple A y la guitarra A realizan un contra canto en tresillo. En el compás 98, las bandolas A tienen la melodía principal, mientras que las bandolas B y C la refuerzan mediante un engrosamiento, nuevamente en los pulsos 1 y 3. Los tiples y las guitarras acompañan con acordes también en el primer y tercer pulso, hasta finalizar la parte C. En el compás 97 aparece una marca de ensayo que indica que, al repetir, las bandolas A deben ejecutar un *divisi*.

Ilustración 74

Orquestación bandolas, tiples y guitarras

25

The musical score for Illustration 74 is written for six instruments: Bandola A (Bdl. A), Bandola B (Bdl. B), Bandola C (Bdl. C), Triplet A (Tp. A), Triplet B (Tp. B), and Guitar A/B (Gtr. A/B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. A blue vertical line at measure 97 marks a rehearsal point. The score includes several annotations: a circled '1' with the text 'Melodía principal Divisi al repetir la parte' pointing to Bdl. A; a circled '1' with the text 'Engrosamiento 1er y 3er tiempo' pointing to Bdl. B and C; the word 'Contracanto' above Tp. B; and the text 'Acompañamiento 1er y 3er tiempo tiples y guitarras' above Tp. A and Gtr. A/B. Dynamics such as *f*, *p*, *sfz*, and accents are used to indicate performance intensity. The score shows the instruments playing in a coordinated manner, with Bdl. A taking the main melody and the other instruments providing accompaniment and reinforcement.

Nota. Elaboración propia, compás 97-100.

En el compás 101 aparece la barra de repetición, y en el compás 102 se retoma la melodía principal de la parte A para regresar *Al signo y fin*. Para concluir este apartado, en la siguiente tabla se resumen las combinaciones instrumentales más frecuentes en la obra, organizadas por función musical.

Tabla 6

Función musical de los instrumentos y combinaciones instrumentales – El cucarrón

Función Musical	Combinaciones Instrumentales
Melodía Principal	1. Bandola A 2. Tiple A 3. Bandola A + Tiple B (doblaje a una octava) 4. Tiple A + Guitarra A (doblaje a una octava) 5. Bandola B + Guitarra A 6. Bandola C (dos octavas por debajo) 7. Bandola A + Tiple A (unísono) 8. Bandola A + Bandola C (unísono) 9. Bandola A + Tiple A + Guitarra A (unísono)
Engrosamiento de la Melodía	1. Bandolas B y C 2. Tiple B + Guitarra A 3. Bandolas B y C + Tiple A + Guitarra A 4. Bandolas A y C (divisi) 5. Bandola B + Guitarra A 6. Bandola C + Guitarra B 7. Tiples (divisi) 8. Bandolas B y C
Contrapunto / Respuestas / Contra cantos	1. Guitarra B 2. Tiple B + Guitarra A 3. Bandolas A, B y C 4. Guitarras A y B 5. Tiple A + Guitarra A
Acompañamiento Armónico	1. Tiples A y B (arpeggios y acordes pulsados) 2. Guitarras (ritmo de pasillo) 3. Tiples B (acordes en nota larga) 4. Guitarras A y B (acordes en pulsos 1 y 3) 5. Guitarra A (bajos de soporte armónico) 6. Bandolas B (primera nota en cada tiempo)
Unísonos Recurrentes	1. Bandola A + Tiple B 2. Bandola A + Tiple A + Guitarra A 3. Tiples A y B 4. Bandolas A y C

Nota. Elaboración propia.

4.1.6 Dimensión de análisis técnico-contextual – El cucarrón

En esta obra, el maestro Fernando León presenta propuestas de escritura para el ritmo del pasillo y algunas de sus variaciones en el tiple y la guitarra. Tanto en el tiple como

en la guitarra, opta por omitir los neumas después de presentar la disposición del acorde; lo mismo ocurre con sus variaciones.

Ilustración 75

Propuesta de escritura maestro Fernando León, ritmo pasillo base y variaciones



Nota. Elaboración propia.

Si bien estas propuestas son más cercanas a la sonoridad real, sigue siendo complejo determinarlas si no se conocen auditiva e interpretativamente desde el tiple. En cambio, la guitarra presenta mayor cercanía a su sonoridad real desde la escritura, claro está, teniendo en cuenta las características estilísticas al momento de acompañar.

Ilustración 76

Propuesta escritura maestro Fernando León, ritmo pasillo.



Nota. Elaboración propia.

4.1.7 Dimensión de análisis perceptivo – Arreglos Fernando León

Aunque este sea un apartado diferente, cabe aclarar que el análisis perceptivo de los arreglos de *Gloria Beatriz* y *El cucarrón* parte de las dimensiones de análisis anteriormente presentados, ya que para definir la forma, identificar las combinaciones instrumentales y precisar en qué momentos acompañaban el tiple y la guitarra, se realizó una escucha activa

y comparativa con la partitura, con la finalidad de evitar confusiones en las propuestas de escritura y rectificar las técnicas implementadas en los arreglos.

Por otra parte, el análisis perceptivo se realizará de manera general para los dos arreglos de los maestros Fernando León y Oscar Santafé, dado que se identificaron patrones constantes dentro de sus técnicas de orquestación y recursos empleados.

En los arreglos de las obras anteriormente descritas, se identifican con claridad tres texturas predominantes empleadas juntas y por separado a lo largo de ambos arreglos: textura homofónica, polifónica y melodía más acompañamiento, siendo las dos primeras las más empleadas por el maestro Fernando León. En cuanto a las dinámicas, estas presentan un alto grado de contraste entre sí. Los timbres propuestos, como el *metálico*, así como las articulaciones, se pueden diferenciar dentro de toda la masa orquestal y dan diferentes caracteres y sensaciones a las obras. La propuesta de homogenización de todos los aspectos anteriormente mencionados conforma la propuesta del maestro Fernando León.

En conclusión, el análisis perceptivo confirma la efectividad de las técnicas de escritura y orquestación empleadas por el maestro Fernando León, pues se evidencia una relación clara entre lo escrito musicalmente y el resultado sonoro. Este apartado, apoyado en los análisis anteriores, permite comprender cómo los elementos técnicos y tradicionales se integran en la interpretación, y son parte de la visión completa de los arreglos y la propuesta planteada por maestro para cordófonos colombianos.

4.2 Análisis de los arreglos de Oscar Santafé para la Orquesta Típica Universidad Pedagógica Nacional

4.2.1 La Canción del Soñador (Pasillo)– Gentil Montaña

La canción del soñador es una obra escrita por el maestro Gentil Montaña, corresponde al movimiento número uno en ritmo de pasillo incluido en su *Suite Colombiana No. 3* para guitarra solista. En esta ocasión, se presenta un análisis del arreglo y la adaptación realizados por el maestro Oscar Santafé para la Orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional.

La obra fue orquestada para el siguiente formato instrumental:

- Flautas 1 y 2
- Bandolas 1 y 2
- Tiples 1 y 2

- Guitarras 1 y 2
- Contrabajo
- Arpa
- Y un conjunto de percusión, compuesto por glockenspiel y cucharas (las cucharas no aparecen en la partitura).

4.2.2. Dimensión de análisis formal y estructural – La canción del soñador

El análisis musical que se presentara a continuación está dividido según la estructura formal de la obra, la cual se divide en tres partes principales: Primera parte (A), del compás 1 al 30; Segunda parte (B), del compás 31 al 67; y la Coda, desde el compás 68 al 82. A continuación, se describirán las técnicas de escritura, los registros, tesituras y combinaciones instrumentales empleadas en cada sección de la obra.

La parte A inicia desde el compás 1 y se extiende hasta el compás 30. La tonalidad es Re menor, con un tempo allegro igual a 120, métrica a $\frac{3}{4}$. Como primera particularidad en la instrumentación las guitarras 1 y 2 están afinadas con sexta cuerda en Re.

En esta primera parte se identificaron tres elementos relacionados a las técnicas de escritura que se repiten constantemente durante toda la obra:

1. La escritura a uno y dos planos de las guitarras 1 y 2 , y la escritura a un plano del tiple.
2. La propuesta de grafía en el ritmo de acompañamiento de pasillo en los tiples y la guitarra.
3. La implementación de acordes y trémolos controlados en las notas largas en las bandolas 1 y 2.

En cuanto a las tesituras empleadas en los cordófonos colombianos en la parte A, las bandolas 1 y 2 se ubicaron en registros bajos- medios y agudos, dependiendo de la función que desempeñaba en el momento. La nota más baja alcanzada fue Re₄ y la más aguda un Re₆. Los tiples 1 y 2 se mantuvieron principalmente en su registro bajo- medio, alcanzando como nota más baja un Re₄ y como nota más aguda un Do₆. Las guitarras se mantuvieron en su registro bajo, exceptuando el fragmento solista que tienen en los compases 24, 25 y 26. La nota más baja fue el Re₂ y la más aguda el Do₅.

Ilustración 77

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

The musical score is for six instruments: Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, and Guitarra 2. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score spans six measures. Bandola 1 is mostly silent. Bandola 2 plays a melodic response in measures 3-5. Tiple 1 plays a supporting melody. Tiple 2 plays the main melody. Guitarra 1 plays a pasillo accompaniment. Guitarra 2 plays a single-note accompaniment. Annotations include 'Respuesta melódica' for Bandola 2, 'Melodía principal' for Tiple 2, 'Acompañamiento pasillo' for Guitarra 1, and 'Escritura guitarra a una y dos voces' for Guitarra 2.

Nota. Elaboración propia. Fragmento compases 1-6 del score de la obra.

En cuanto a la orquestación, como se puede observar en la anterior ilustración, en la primera parte el tiple 2 inicia con la melodía principal, mientras que el tiple 1 realiza un engrosamiento desde el compás 3. Entre los compases 2 y 5, la bandola dos aporta respuestas melódicas y apoya la armonía con triadas.

Las guitarras 1 y 2, en un primer momento, están dobladas, ejecutando las mismas notas a una octava de distancia entre sí en el compás 1. En los compases siguientes, la guitarra 1 acompaña con el ritmo de pasillo o sus variaciones, mientras que la guitarra 2 realiza arpeggios sobre el mismo acorde, ya sea en la misma o diferente disposición. Este tratamiento de las guitarras se convierte en una constante a lo largo de la obra, y en varios momentos ocurre lo mismo entre tiple 1 y 2, así como entre guitarras y tiple 2.

En el compás 6, la melodía principal pasa momentáneamente a la bandola 2, y en el siguiente compás pasa al tiple 2. Este recurso, en el que la melodía pasa brevemente por uno o dos compases en diferentes instrumentos también se repetirá constantemente a lo largo de la obra. Mientras tanto, el tiple 1 realiza contrapunto y acompaña con algunos acordes. A

partir del compa 7, las guitarras 1 y 2 cumplen un papel meramente de acompañamiento, respondiendo a la melodía y aportando a algunos engrosamientos durante pocos compases.

Ilustración 78

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

Nota. Elaboración propia, compases 6-12.

Como se puede observar en la siguiente ilustración, la melodía principal pasa a la flauta 1, mientras que la flauta 2 realiza contrapunto y, en algunos compases, engrosamiento. Las bandolas 1 y 2 permanecen en silencio, mientras que los tiples y las guitarras acompañan, realizan contracantos y algunas melodías arpegiadas. Un elemento recurrente en la orquestación de esta obra es que, aunque los tiples y las guitarras estén acompañando al simultáneamente, no comparten la misma disposición de acorde, lo que genera un registro de acompañamiento que abarca casi 4 octavas.

Ilustración 79

Orquestación flautas, bandolas, tiples y guitarras.

The musical score illustrates the orchestration of flutes, bandolas, trios, and guitars across measures 12 to 17. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The instruments are arranged in a system with the following parts:

- Fl. 1:** Main melody (Melodía principal) starting at measure 12.
- Fl. 2:** Counterpoint and thickening (Contrapunto+ engrosamiento) starting at measure 12.
- Bnd. 1:** Bandola 1, which joins the main melody in measure 21.
- Bnd. 2:** Bandola 2, which reinforces the thickening of Flute 2 in measure 21.
- Tpl. 1:** Trio 1, providing accompaniment (Acompañamiento pasillo).
- Tpl. 2:** Trio 2, providing accompaniment (Acompañamiento pasillo) and a persistent note chord (Obstinato notas acorde).
- Gtr. 1:** Guitar 1, providing accompaniment (Acompañamiento pasillo).
- Gtr. 2:** Guitar 2, providing counterpoint (Contracanto).
- Cb.:** Contrabass, providing a low-frequency accompaniment.

Measure 12 is marked with a '12' and a red 'b' indicating a key signature change. The score uses various musical notations, including eighth notes, quarter notes, and chords, to represent the different parts.

Nota. Elaboración propia, compases 12- 17

En el compás 21, las bandolas aparecen en unísono con las flautas: la bandola 1 apoya la melodía principal de la flauta 1, mientras que la bandola 2 refuerza el engrosamiento que realiza la flauta 2. Por otra parte, las guitarras y los tiples continúan acompañando, realizando contra cantos y respuestas a la melodía. Lo anteriormente mencionado ocurre recurrentemente en la obra: el constante doblaje entre flautas y bandolas, que en algunas ocasiones se realiza a una octava de distancia.

Ilustración 80

Orquestación flautas, bandolas, tiples y guitarras.

The musical score for Illustration 80, measures 18-22, is presented for six instruments: Fl. 1, Fl. 2, Bnd. 1, Bnd. 2, Tpl. 1, and Tpl. 2. The score is in 2/4 time and D major. Measures 18-22 show the initial orchestration. A blue line labeled 'Melodía principal' connects the first notes of Fl. 1, Bnd. 2, and Tpl. 1 in measure 20. A green line labeled 'Respuesta melodía' connects the first notes of Gtr. 1 and Gtr. 2 in measure 21. A blue line labeled 'Contrapunto' connects the first notes of Gtr. 1 and Gtr. 2 in measure 22. The score is in 2/4 time and D major.

Nota. Elaboración propia, compases 18-22

En los compases 24, 25 y 26, las guitarras interpretan un fragmento de la melodía principal como solistas, con una distancia de octava entre sí. En el compás 27, la melodía pasa a la flauta 1, la bandola 2 y el tiple 2, también a una octava de distancia. Mientras tanto, la flauta 2 y la bandola 1 ejecutan notas largas apoyando la armonía⁵⁶.

La parte B inicia en el compás 31 y se extiende hasta el compás 67. La obra modula a la tonalidad relativa mayor, Fa mayor. En cuanto las técnicas de escritura, se identificó

⁵⁶ Revisar ilustración 44

solo una diferente a las ya mencionadas, la escritura de arpeggios en los tiples en los compases 45, 46 y 47⁵⁷.

Ilustración 81

Orquestación flautas, bandolas, tiples y guitarras.

The musical score for Illustration 81 shows the orchestration of flutes, bandolas, tiple, and guitars. The score is in 2/4 time and key of B-flat major. It covers measures 23 to 27. The instruments are: Fl. 1, Fl. 2, Bnd. 1, Bnd. 2, Tpl. 1, Tpl. 2, Gtr. 1, and Gtr. 2. The main melody is played by Fl. 1, with Bnd. 2 playing it an octave lower and Tpl. 2 playing it two octaves lower. The guitars play a solo melody in the lower register.

Nota. Elaboración propia, compases 23-27.

Las tesituras empleadas en los cordófonos colombianos en la parte B también fueron variadas. Las bandolas emplearon su registro bajo – medio y agudo, alcanzando como nota más baja un Si3 y como nota más alta un Mi6. Los tiples se mantuvieron en su registro bajo-medio, dependiendo de si su rol era melódico o acompañante; su nota más baja fue un Re4 y la más aguda un Do6. Las guitarras emplearon su registro bajo-medio, principalmente realizando contra cantos y acompañamiento, la nota más baja alcanzada fue un Re2 y la más aguda un Fa4.

⁵⁷ Revisar ilustración 45

Ilustración 82

Técnicas de escritura, arpeggios tiple 1 y 2

Arpeggios tiple

The image shows a musical score for two tenors (Tpl. 1 and Tpl. 2) in G major. Both parts start with a whole rest followed by a sharp sign. They then play a series of eighth-note arpeggios. A green bracket labeled 'Arpeggios tiple' spans the first few measures of both parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

Nota. Elaboración propia, compases 43-47

En cuanto a la orquestación, la parte B inicia con un unísono orquestal entre bandolas, tiple y guitarras. La melodía principal está en las bandolas 1 y 2, y en los compases siguientes pasa a la flauta 1, mientras que la flauta 2 realiza un engrosamiento. Los tiple y las guitarras retoman su rol de acompañantes, y, realizan nuevamente contra cantos y respuestas melódicas en ocasiones.

Ilustración 83

Orquestación bandolas, tiple y guitarras, unísono orquestal parte B

Fl. 1

Fl. 2

Bnd. 1

Bnd. 2

Tpl. 1

Tpl. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Unísono orquestal

Melodía principal

Melodía con variación

The image shows a musical score for an orchestral section. It includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Bnd. 1, Bnd. 2, Tpl. 1, Tpl. 2, Gtr. 1, and Gtr. 2. The score is in G major and common time. A red box labeled 'B c.' is present in the Fl. 1 part. A blue bracket labeled 'Unísono orquestal' spans the first few measures of the Bnd. 1, Bnd. 2, Tpl. 1, and Tpl. 2 parts. A blue bracket labeled 'Melodía principal' spans the first few measures of the Bnd. 1 and Bnd. 2 parts. A blue bracket labeled 'Melodía con variación' spans the first few measures of the Gtr. 1 and Gtr. 2 parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

Nota. Elaboración propia, compases 28-31

En el compás 39, nuevamente hay un unísono entre la flauta 1 y la bandola 1, que llevan la melodía principal. De igual forma, la flauta 2 y la bandola 2 refuerzan la melodía con un engrosamiento también en unísono. En el compás siguiente, los tiples responden imitando el fragmento anterior de la melodía principal, también en unísono, mientras que las guitarras realizan un engrosamiento para fortalecer la respuesta.

Ilustración 84

Orquestación, imitación melodía principal tiples y guitarras.

The musical score for Illustration 84 spans measures 38 to 42. It features six staves: Fl. 1, Fl. 2, Bnd. 1, Bnd. 2, Tpl. 1, and Tpl. 2. The first two measures (38-39) are marked with a circled '1' and the word 'Unísono', indicating a unison between Fl. 1 and Bnd. 1. The next two measures (40-41) are marked with a circled '1' and the phrase 'Imitación melodía principal', indicating that the Tpl. 1 and Tpl. 2 staves are imitating the main melody. The final measure (42) is marked with a circled '1' and the phrase 'Respuesta melodía', indicating that the Gtr. 1 and Gtr. 2 staves are providing a response. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nota. Elaboración propia, compases 38-42.

En el compás 43, la melodía principal es interpretada con trémolo por la bandola 1, mientras, la bandola 2 realiza un corto contrapunto, también en trémolo. Los tiples acompañan con arpeggios en diferentes disposiciones, y las guitarras con acordes pulsados,

también en diferente disposición. En el compás 47, la melodía principal esta doblada en la flauta 1 y la bandola 2, a una octava de distancia. La flauta 2 y la bandola 1 ejecutan un engrosamiento de la melodía, también a una octava de distancia entre sí.

Ilustración 85

Orquestación bandolas, tiples y guitarras, trémolos y arpeggios.

The musical score for measures 43-47 is presented for a string ensemble. The staves are arranged as follows:

- Fl. 1 (Flute 1):** Measures 43-46 are rests. In measure 47, it plays the 'Melodía principal' (Main Melody).
- Fl. 2 (Flute 2):** Measures 43-46 are rests. In measure 47, it plays the 'Engrosamiento' (Thickening) of the main melody.
- Bnd. 1 (Bandola 1):** Measures 43-46 play the 'Melodía principal' (Main Melody). In measure 47, it plays the 'Engrosamiento 8va abajo' (Thickening 8va below).
- Bnd. 2 (Bandola 2):** Measures 43-46 play the 'Engrosamiento' (Thickening). In measure 47, it plays the 'Melodía principal 8va abajo' (Main Melody 8va below).
- Tpl. 1 (Triangle 1):** Measures 43-47 play 'Arpeggios triangle' (Triangle arpeggios).
- Tpl. 2 (Triangle 2):** Measures 43-47 play 'Arpeggios triangle' (Triangle arpeggios).
- Gtr. 1 (Guitar 1):** Measures 43-47 play 'Arpeggios triangle' (Triangle arpeggios).
- Gtr. 2 (Guitar 2):** Measures 43-47 play 'Arpeggios triangle' (Triangle arpeggios).

A vertical blue line is drawn between measures 46 and 47, indicating a significant change in the orchestration.

Nota. Elaboración propia, compases 43-47

En el compás 52, la melodía principal pasa momentáneamente al tiple 1, mientras desaparece momentáneamente la masa orquestal; solo permanece la bandola 1, que realiza contra cantos, y la guitarra 1, que acompaña con arpeggios en respuesta a la melodía. En el compás 56, la melodía pasa nuevamente a la flauta 1, mientras, las bandolas realizan contrapunto y los tiples y guitarras vuelven a acompañar.

En el compás 60, la melodía principal pasa al tiple 2, mientras el tiple 1 realiza contrapunto en primera especie. Las bandolas apoyan la armonía con notas largas ejecutadas en tremolo, y las guitarras acompañan y realizan contra cantos. En el compás 64, la flauta 1 y el tiple 2 ejecutan la melodía principal. Finalmente, en el compás 66, las flautas, las bandolas y el tiple 2 llegan a la primera casilla de la parte B mediante un engrosamiento.

Ilustración 86

Orquestación bandolas, tiples guitarras.

12 La canción del soñador

Fl. 1

Fl. 2

Bnd. 1

Bnd. 2

Tpl. 1

Tpl. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

60

60

60

60

60

60

60

60

Melodía principal

Contrapunto

Melodía principal

Contracanto

Nota. Elaboración propia, compases 60-64.

La coda va desde el compás 68 al 82, manteniendo los mismo registros y funciones que en la parte B. Desde el compás 69, la melodía principal está en la flauta 1 y la bandola

1, mientras que la flauta 2 y la bandola 2 refuerzan la misma con un engrosamiento. Los tiples y guitarras conservan su rol de acompañamiento, utilizando el ritmo tradicional y arpeggios.

En el compás 77, desaparecen las flautas y quedan bandolas, tiples y guitarras. Las bandolas realizan notas largas que apoyan la armonía, mientras que el tiple 2 y la guitarra 2 acompañan con acordes pulsados. Por otra parte, el tiple 1 y la guitarra 1 complementan con acordes en plaque y arpeggios.

La obra concluye con un acorde de Re menor maj7-13, los cordófonos colombianos en diferentes posiciones, alcanzando casi 5 octavas de registro entre todos los instrumentos.

Ilustración 87

Orquestación bandolas, tiples y guitarras. Acorde Final.

The musical score for measure 82 shows the following details:

- Staff 1 (Bnd. 1):** Treble clef, one flat key signature. The measure contains a complex chord with various accidentals and note values.
- Staff 2 (Bnd. 2):** Treble clef, one flat key signature. The measure contains a complex chord with various accidentals and note values.
- Staff 3 (Tpl. 1):** Treble clef, one flat key signature. The measure contains a complex chord with various accidentals and note values.
- Staff 4 (Tpl. 2):** Treble clef, one flat key signature. The measure contains a complex chord with various accidentals and note values.
- Staff 5 (Gtr. 1):** Treble clef, one flat key signature. The measure contains a complex chord with various accidentals and note values.
- Staff 6 (Gtr. 2):** Treble clef, one flat key signature. The measure contains a complex chord with various accidentals and note values.

Nota. Elaboración propia, acorde final compás 82

Para concluir este apartado, en la siguiente tabla se resumen las combinaciones instrumentales más frecuentes en la obra, organizadas por función musical.

Tabla 7

Función musical de los instrumentos y combinaciones instrumentales – La canción del soñador.

Función Musical	Combinaciones Instrumentales
Melodía Principal	1.Flauta 1 + Bandola 1 (doblaje a una octava) 2. Flauta 1 + Bandola 2 + Tiple 2 (doblaje a una octava) 3. Tiple 2 4. Guitarras 1 y 2 (doblas a una octava) 5. Bandolas 1 y 2 (inicio parte B) 6. Bandola 1 (tremolo)
Engrosamiento de la Melodía	1.Flauta 2 + Bandola 2 2. Flauta 2 + Bandola 1 3. Tiple 1 4. Guitarras
Contrapunto / Respuestas / Contra cantos	1.Tiple 1 (frecuente en toda la obra) 2. Bandola 2 (tremolo corto) 3. Guitarras 1 y 2 (respuestas melódicas y engrosamientos)
Acompañamiento Armónico	1.Tiples 1 y 2 (arpegios en diferentes disposiciones) 2. Guitarras 1 y 2 (ritmo de pasillo, arpegios, acordes pulsados) 3. Bandolas (notas largas en tremolo)
Unísonos Recurrentes	1.Flauta 1 + Bandola 1 2. Flauta 2 + Bandola 2 3. Tiples 1 y 2 4. Guitarras 1 y 2

Nota. Elaboración propia.

4.2.3 Dimensión de análisis técnico- contextual – La canción del soñador

Durante la obra se implementaron algunas técnicas instrumentales propias de la música andina. Una de ellas es el *aplatillado* o *apagado*, que, aunque no está indicado en la partitura propuesta por el maestro Oscar Santafé, hace parte del *guajeo* o ritmo tradicional con el que los tiples acompañan el pasillo.

En los arreglos descritos en este trabajo, el maestro Oscar Santafé no logró plasmar completamente su propuesta de escritura para el tiple, esto debido a sus conocimientos básicos en el uso del software Finale. Por esta razón, se incluye la siguiente ilustración como referencia, con el fin de que el lector tenga en cuenta que en los pasajes donde el tiple cumple funciones de acompañamiento, esta debería ser la escritura sugerida por el maestro.

Ilustración 88

Escritura acompañamiento ritmo pasillo empleada por el maestro Oscar Santafé en los tiples.



Nota. Elaboración propia. Escritura acompañamiento tiples.

De igual forma ocurre con la guitarra, la cual tradicionalmente acompaña la melodía y realiza contra cantos. Sin embargo, en este caso, la grafía implementada por el maestro Oscar Santafé tiene mayor cercanía con lo que suena en realidad.

Ilustración 89

Acompañamiento pasillo guitarra, escritura empleada por el maestro Oscar Santafé.



Nota. Elaboración propia, compás 70-75.

A partir del compás 10 se incorporan unas cucharas de madera que ejecutan el ritmo de pasillo como parte de la percusión tradicional. Sin embargo, estas no son mencionadas en la partitura, por lo que no fueron considerados en el primer análisis. Aunque hacen parte del resultado final del arreglo, no se presenta una propuesta de escritura implícita. Principalmente se emplearon dos elementos traídos de las practicas tradicionales: el ritmo de acompañamiento del pasillo y los repiques y variaciones sobre dicho acompañamiento.

4.2.4 La fantasía del escribano (Pasillo-Joropo) – Jaime Romero

La fantasía del escribano es una obra compuesta por el maestro Jaime Romero, originalmente para trio típico conformado por bandola, tiple y guitarra. Esta fantasía está

estructurada en torno a tres ritmos de la música andina colombiana: pasillo, vals, y joropo por corrió. En esta oportunidad, se analizará el arreglo realizado por el maestro Oscar Santafé para la Orquesta típica de la Universidad Pedagógica Nacional.

La obra fue orquestada para el siguiente formato instrumental:

- Flauta 1 y 2
- Clarinete en Si bemol
- Bandola 1 y 2
- Tiple 1 y 2
- Guitarra 1 y 2
- Contra bajo
- Piano
- Y una sección de percusión que está conformada por: glockenspiel, platos, jam gloke, cortina, chucho y capachos llaneros.

4.2.5 Dimensión de análisis formal y estructural – La fantasía del escribano

Formalmente, la obra está estructurada en tres partes, tiene introducción, parte A, parte B y parte C. La introducción va desde el compás 1 al 6; la parte A, desde el compás 7 al 49; la parte B, desde el compás 50 al 104. Se repite la introducción entre los compases 105 y 110, y finalmente, la parte C inicia en el compás 111 y finaliza en el 144.

En esta obra se identificaron diversas técnicas de escritura enfocadas a indicar efectos propios de los cordófonos colombianos, así como de la sección de percusión sinfónica y tradicional. En primer lugar, se añadieron indicaciones de ejecución de armónicos en las bandolas 1 y 2; en segundo lugar, se indica el rasgueo tradicional y ataque pulsado en los tiples; en tercer lugar, se emplean indicaciones como *platos susp*, *crash*, *jam gloke* y *semilla* en la sección de percusión; y, en cuarto y último lugar, se implementaron algunas notas de ensayo.

La introducción inicia en el compás 1 y finalizan en el compás 6. La tonalidad es Sol mayor, sin indicación de tempo. La métrica es 4/4 hasta el compás cuatro, y a partir del compás cinco cambia a 3/4. En esta parte, los instrumentos tienen un papel más estático y atmosférico. En cuanto las tesituras empleadas, las bandolas 1 y 2 alcanzan como nota más baja un Re4 y como nota más aguda un Mi6. Los tiples ejecutan un Re4 como nota más

baja y un Do6 como nota más aguda. Las guitarras alcanzan un Sol2 como nota más baja y Do4 como nota más aguda.

Respecto a la orquestación, en los compases del 1 al 4, la flauta 1 lleva la melodía principal, mientras que el tiple 2 y la guitarra 1 realizan un engrosamiento de esta mediante arpeggios. El tiple 1 y la guitarra 2 ejecutan notas largas que dan soporte armónico. Las bandolas comienzan realizando la misma función que el tiple 1 y la guitarra 2; sin embargo, más adelante imitan la melodía con arpeggios. Finalmente, la percusión ejecuta en el plato notas rápidas continuas, apareciendo la indicación ya mencionada, *plato sus*.

La flauta 2 aparece en el compás 4, imitando la melodía principal, y en el compás 5 y 6 realiza un engrosamiento a la flauta 1, mientras que los tiples y las guitarras acompañan con acordes⁵⁸.

Ilustración 90

Orquestación introducción, flautas 1 y 2, y percusión.

The musical score for measures 1-4 shows Flauta 1 playing the main melody. Flauta 2 enters in measure 4, imitating the melody. Percussion plays continuous notes on the cymbal, indicated by the 'plato sus' marking. The score is for Flauta 1, Flauta 2, and Percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is by Jaime Romero and Oscar Santafé.

Nota. Elaboración propia, Compases 1-4.

La parte A inicia en el compás 7 y se extiende hasta el compás 49. La obra se mantiene en la tonalidad de Sol mayor, con métrica en $\frac{3}{4}$. En esta parte, las bandolas se ubicaron entre los registros bajo- medio y agudo, dependiendo de su rol en la obra; la nota más baja alcanzada fue un La3 y la más alta un Si 5. Los tiples también se mantuvieron en registros bajo- medio y agudo, la nota más baja alcanzada fue un Re4 y la más aguda un Mi6 (exceptuando los armónicos). Las guitarras permanecen en su registro bajo- medio la

⁵⁸ Revisar ilustración 92

mayoría del tiempo, alcanzando como nota más baja un Mi2 y como nota más aguda un Do5.

Ilustración 91

Orquestación introducción, bandolas, tiples y guitarras.

The musical score is written for six instruments: Bandola 1, Bandola 2, Tiple 1, Tiple 2, Guitarra 1, and Guitarra 2. The time signature is 8/4. The key signature has one sharp (F#). The score spans four measures. Bandola 1 and 2 play chords in the first two measures. Tiple 1 plays a whole note in the first measure and rests in the others. Tiple 2 and Guitarra 1 play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Guitarra 2 plays a bass line with a melodic twist in the final measure.

Nota. Elaboración propia, compás 1- 4.

Como se puede observar en la siguiente ilustración, en la parte A se evidencian algunas de las técnicas de escritura mencionadas anteriormente, especialmente en los tiples y en la sección de percusión. Orquestalmente, la parte A comienza con la flauta 1 ejecutando la melodía principal, mientras que la flauta 2 realiza algunas notas apoyando la armonía y, posteriormente, realiza un engrosamiento de la melodía principal. Los tiples, durante los compases 7, 8, 9 y 10, ejecutan armónicos; el tiple 1 en el segundo tiempo y el tiple 2 en el primer tiempo. La guitarra 1 acompaña con el ritmo de pasillo, mientras que la guitarra 2 realiza bajos a modo de melodía; posteriormente, en el compás 9 interpreta la melodía principal una octava más abajo.

En la percusión aparece el jam gloke, y unas cortinas, además inicia el acompañamiento del chucho indicado como *semilla*.

Ilustración 92

Orquestación parte A, flautas, tiples, guitarras y percusión

La Fantasia Del Escribano

The musical score is for 'La Fantasia Del Escribano' and covers measures 5 to 10. The instrumentation includes Fl. 1, Fl. 2, Cl. en sol, Bdl. 1, Bdl. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Cb., AG, and Perc. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Key performance instructions include 'Engrosamiento' (thickening) for Fl. 2, 'Melodía principal 8va abajo' (main melody one octave lower) for Gtr. 2, and 'Acompañamiento pasillo chucho' (chuco pasillo accompaniment) for Perc. The percussion part includes 'crash', 'jam gloke', 'semilla', 'simil ...', and 'cortina'.

Nota. Elaboración propia, compases 5-10

En el compás 11 entran las bandolas, realizando contra punto y engrosamientos a la melodía principal, que continua en la flauta 1. El tiple 2 y la guitarra 1 están doblados, ejecutando el mismo contrapunto a una octava de distancia entre sí. La guitarra 2 pasa a

acompañar con el ritmo de pasillo, incluyendo ocasionalmente algunos arpeggios y melodías breves en los bajos. El tiple 2 acompaña con acordes rasgados hacia abajo y presenta una variación del acompañamiento del pasillo en el compás 13. La percusión mantiene el chucho como acompañamiento.

Ilustración 93

Orquestación flautas, bandolas, tiples, guitarras y percusión.

The musical score for Illustration 93 is a multi-staff arrangement. It includes the following parts and annotations:

- Fl. 1:** Flute 1, playing a melodic line.
- Fl. 2:** Flute 2, playing the *Melodía principal* (Main Melody).
- Cl. en si:** Clarinet in B, playing a melodic line.
- Bdla. 1:** Bandola 1, playing a melodic line with the annotation *Engrosamiento+ contrato punto melodía principal* (Thickening + contraction point main melody).
- Bdla. 2:** Bandola 2, playing a melodic line.
- Tp. 1:** Trumpet 1, playing a melodic line with the annotation *acompañamiento pasillo en acordes* (pasillo accompaniment in chords).
- Tp. 2:** Trumpet 2, playing a melodic line with the annotation *Contrapunto* (Counterpoint).
- Gtr. 1:** Guitar 1, playing a melodic line.
- Gtr. 2:** Guitar 2, playing a melodic line.
- Cb.:** Contrabajo (Bass), playing a melodic line.
- AG:** Armonía (Harmony), playing a melodic line.
- Perc.:** Percusión (Percussion), playing a rhythmic pattern.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The percussion part is labeled *Rasgueo tradicional* (Traditional Rasgueo).

Nota. Elaboración propia, compás 11- 16.

Como se puede observar en la anterior ilustración, en los compases 15 y 16 la melodía principal pasa a la flauta 2, mientras la flauta 1 realiza un engrosamiento de esta. Las bandolas apoyan la armonía con notas largas ejecutadas en tremolo, y la guitarra 1 se

suma al acompañamiento que ya venía ejecutando la guitarra2. Además, en el compás 15 en los tiples 1, aparece una indicación que señala la ejecución del *rasgueo tradicional*.

En los compases del 17 al 24, la melodía principal pasa a la bandola 1, mientras que la bandola 2 acompaña con intervalos de 3ra y notas del acorde; posteriormente, en el compás 20 interpreta la melodía principal a una octava de distancia de la bandola 1. El tiple 2 y la guitarra 1 realizan contrapunto y arpeggios melódicos, también a una octava entre sí. Las flautas realizan engrosamientos y respuestas melódicas, además de algunas notas largas que refuerzan la armonía. La guitarra 2 continúa acompañando, y en el compás 20 el tiple 1 empieza a acompañar con el ritmo tradicional del pasillo. En la percusión reaparece la indicación de plato sus, mientras el chucho mantiene su acompañamiento.

Ilustración 94

Orquestación flautas, bandolas, tiples, guitarras y percusión.

The musical score for Illustration 94 covers measures 17 to 23. It features the following instruments and parts:

- Fl. 1:** Starts with an 'Engrosamiento' (thickening) in measure 17, followed by a 'Respuesta melodia' (melodic response) in measure 20.
- Fl. 2:** Provides harmonic support with long notes and melodic responses.
- Cl. en si:** Remains silent throughout the measures.
- Bdla. 1:** Carries the 'Melodia principal' (main melody) from measure 17 to 23.
- Bdla. 2:** Accompanies Bdla. 1 with intervals of a third and chord notes.
- Tp. 1:** Provides 'Acompañamiento pasillo' (pasillo accompaniment) starting in measure 20.
- Tp. 2:** Engages in 'Contrapunto' (counterpoint) with Gtr. 1.
- Gtr. 1:** Engages in 'Contrapunto' with Tp. 2.
- Gtr. 2:** Continues the accompaniment throughout the measures.

Nota. Elaboración propia, compás 17- 23

En el compás 25, la melodía principal pasa al tiple al tiple 2 y a la guitarra 1, esta ultima la interpreta una octava más abajo. Mientras tanto, el tiple 2 realiza un engrosamiento de la melodía principal, y la bandola 2 aporta algunas notas largas para reforzar la armonía. La guitarra 2, en esta ocasión, realiza algunos contra cantos en los bajos y continúa acompañando con el ritmo de pasillo y arpeggios.

Ilustración 95

Orquestación bandolas, tiples, guitarras.

Nota. Elaboración propia, compás 24 – 28.

En el compás 29, la melodía principal pasa a la bandola 1, mientras la bandola 2 realiza un engrosamiento de esta. Los tiple 2 comienzan a acompañar con el ritmo tradicional, y los tiple 1 ejecutan acordes en notas largas. En los tiple 2 aparece además una propuesta diferente de escritura para el acompañamiento del pasillo. La guitarra 2 continúa acompañando, esta vez únicamente con arpeggios, mientras que la guitarra 1 alterna entre el ritmo tradicional y arpeggios⁵⁹.

⁵⁹ Revisar ilustración 59

En el compás 33 se ejecuta un unísono entre las flautas y bandolas, quienes llevan la melodía principal. A partir del compás 35⁶⁰, la melodía principal está la flauta 1 y la bandola 2, esta última interpretándola una octava abajo. La flauta 2 y la bandola 2, dobladas entre sí, realizan un engrosamiento de la melodía, también a una octava de distancia. El tiple 2 acompaña únicamente con arpeggios, mientras que el tiple 1 alterna entre arpeggios y acordes en notas largas. Las guitarras continúan realizando la misma función descrita anteriormente, al igual que la percusión, ya que el chucho no ha dejado de acompañar.

Ilustración 96

Orquestación flautas, bandolas, triples y guitarras, unísono orquestal.

La Fantasia Del Escribano

Nota. Elaboración propia, compás 29 – 34.

⁶⁰ Revisar ilustración 60

Desde el compá 37, la melodía principal está en la flauta 1, mientras que la flauta 2 realiza un engrosamiento de esta, las bandolas dos, realizan respuestas a la melodía, a veces en unísono y en otras ocasiones la bandola 2 realiza un engrosamiento a la respuesta. Los tiples, guitarras y percusión continúan acompañando como fue descrito anteriormente.

Ilustración 97

Orquestación flautas, bandolas, tiples y guitarras.

La Fantasia Del Escribano

The musical score for 'La Fantasia Del Escribano' (compases 35-40) features the following parts and annotations:

- Fl. 1:** Melodía principal (Main melody), marked with a circled '1'.
- Fl. 2:** Engrosamiento (Thickening), marked with a circled '1'.
- Cl. en si:** Clarinet in B, with a circled '1'.
- Bdla. 1:** Engrosamiento 8va abajo (Thickening 8va down), marked with a circled '1'.
- Bdla. 2:** Melodía principal 8va abajo (Main melody 8va down), marked with a circled '1'.
- Respuesta melodía:** Melody response, indicated by a blue bracket connecting the two bandola staves.
- Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, Gtr. 2:** Trumpets and guitars provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Nota. Elaboración propia, compás 35- 40

La orquestación se mantiene sin cambios hasta el compás 44, donde termina la melodía principal de las flautas. A partir de este momento, las bandolas, tiples y guitarras realizan un pequeño puente con arpeggios y notas largas, que conduce hasta el calderón para

iniciar a la parte B. En este fragmento se destacan los bajos interpretados por la guitarra 2, las notas pedal realizadas por el tiple 1 y el golpe final del triángulo en el calderón.

La parte B inicia en el compás 50 y finaliza en el compás 104. En esta parte, la tonalidad cambia a Do mayor y la obra pasa a ritmo de vals, con un tempo moderato. En cuanto las técnicas de escritura, estas se mantienen similares a las ya mencionadas, al igual que las tesituras empleadas en los cordófonos colombianos. La única variación significativa se presenta en la bandola 1, cuya tesitura se amplía y alcanza un La6 como nota más aguda.

La parte B, inicia con la flauta 2 interpretando la melodía principal, la bandola 1 y el tiple 2 ejecutando arpeggios en armónicos, y la guitarra 1 acompañando en ritmo de vals. Deja de acompañar la percusión y se reduce considerablemente la masa orquestal. Además, se puede observar la técnica de escritura empleada para la ejecución de los armónicos en la bandola 1 y el tiple 1, así como algunas marcas de ensayo.

Ilustración 98

Orquestación, flauta, bandolas, tiples y guitarras.

The image shows a musical score for a piece titled "La Fantasia Del Escribano". At the top, there is a red box with the letter "B" and the text "En forma de vals, mas moderado". The score is for eight instruments: Fl. 1, Fl. 2, Cl. en sib, Bdla. 1, Bdla. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, and Gtr. 2. The score is divided into measures, with a measure number "48" at the beginning of the first staff. Annotations include "Melodia principal" for Fl. 2, "Solo, trio" for several instruments, "arm XII" for Bdla. 1 and Tp. 1, and "Acompañamiento vals" for Gtr. 1. The score is numbered "9" in the top right corner.

Nota. Elaboración propia, compás 48–56.

En el compás 58, la flauta 1 realiza contrapunto en primera especie, mientras la melodía principal continua en la flauta 2. Simultáneamente, las guitarras acompañan con arpeggios, esta vez dobladas. En el compás 59, los triples acompañan con acordes pulsados, y la bandola 2 dobla la melodía principal una octava por debajo. En el compás 63, la melodía pasa a la flauta 1 y a la bandola 1, ejecutan la melodía a distancia de octava entre sí. En la percusión aparece la indicación de uso del plato.

Ilustración 99

Orquestación flautas, bandolas, triples, guitarras y percusión.

La Fantasia Del Escribano

The musical score for 'La Fantasia Del Escribano' spans measures 57 to 63. The instrumentation includes Fl. 1, Fl. 2, Tl. en si, Bdla. 1, Bdla. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Cb., AG, and Perc. The score features several annotations: 'Tutti, tempo primo' and 'Contrapunto' at the start of measure 58; 'Melodía principal' for Fl. 2 in measure 58 and for Bdla. 1 in measure 63; 'Pulsados' for Tp. 1 and Tp. 2 in measure 59; 'Pizz' for Cb. in measure 58; and 'plato' for Perc. in measure 63. The Fl. 1 staff shows a contrapuntal melody in measure 58, while Fl. 2 continues the main melody. The guitars play arpeggiated accompaniment, and the bandolas provide harmonic support. The percussion includes a cymbal (plato) in measure 63.

Nota. Elaboración propia, compás 57– 63.

Entre los compases del 64 al 74, la flauta 2 y la bandola 1 ejecutan la melodía principal, mientras que la flauta 1 y la bandola 2 desarrollan otra línea melódica a distancia de octava entre sí. Los tiples y las guitarras interpretan respuestas a la melodía y posteriormente retoman el acompañamiento. El tiple 2 realiza algunas notas largas y, en el compás 70, acompaña con un ritmo similar al de la guitarra. Nuevamente aparece la indicación *Semilla*, el chucho inicia nuevamente el acompañamiento en ritmo de vals.

Ilustración 100

Orquestación flautas, bandolas, tiples, guitarras y percusión.

La Fantasia Del Escribano 11

The musical score for 'La Fantasia Del Escribano' (page 11) shows measures 64 to 71. The instrumentation includes Fl. 1, Fl. 2, Cl. en si, Bdla. 1, Bdla. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Cb., AG, and Perc. The score features several annotations: 'Contrapunto' (measures 64-65), 'Melodia principal' (measures 64-65), 'Contrapunto 8va abajo' (measures 64-65), 'Respuesta melodía' (measures 64-65), 'Contrapunto movimiento contrario' (measures 64-65), and 'semilla' (measures 64-65). The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Nota. Elaboración propia, compás 64–71.

En el compás 74, la melodía principal pasa a la flauta 1 y a la bandola 2, nuevamente a distancia de octava entre sí, mientras la flauta 2 y la bandola 1 realizan un engrosamiento, también a distancia de octava. Los tiples y la guitarra 1 ejecutan acordes que ascienden cromáticamente, estos se ejecutan en diferente disposición, mientras que la guitarra 2 ejecuta solo la nota fundamental de dichos acordes. La percusión desaparece nuevamente en el compás 75.

Ilustración 101

Orquestación flautas, bandolas, tiples y guitarras.

La Fantasia Del Escribano

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 72-74) shows the main melody (Melodía principal) in Flute 1 and Bandola 2, with Flute 2 and Bandola 1 providing an octave reinforcement (Engrosamiento). The second system (measures 75-78) shows the main melody continuing in Flute 1 and Bandola 2, with Flute 2 and Bandola 1 providing an octave reinforcement (Engrosamiento 8va abajo). The trumpets and guitars play ascending chromatic chords, and the percussion is absent in measure 75.

Instrumentation:

- Fl. 1: Melodía principal
- Fl. 2: Engrosamiento
- Cl. en sô: (Clarinet in C)
- Bdla. 1: Engrosamiento 8va abajo
- Bdla. 2: Melodía principal 8va abajo
- Tp. 1: (Trumpet 1)
- Tp. 2: (Trumpet 2)
- Gtr. 1: (Guitar 1)
- Gtr. 2: (Guitar 2)
- Cb.: (Contra Bass)
- AG: (Agogo)
- Perc.: (Percussion)

Measure 72: Fl. 1 and Bdla. 2 play the main melody. Fl. 2 and Bdla. 1 play the octave reinforcement. Tp. 1 and Gtr. 1 play a chord. Gtr. 2 plays the fundamental note. Perc. plays a pattern.

Measure 73: Fl. 1 and Bdla. 2 play the main melody. Fl. 2 and Bdla. 1 play the octave reinforcement. Tp. 1 and Gtr. 1 play a chord. Gtr. 2 plays the fundamental note. Perc. plays a pattern.

Measure 74: Fl. 1 and Bdla. 2 play the main melody. Fl. 2 and Bdla. 1 play the octave reinforcement. Tp. 1 and Gtr. 1 play a chord. Gtr. 2 plays the fundamental note. Perc. plays a pattern.

Measure 75: Fl. 1 and Bdla. 2 play the main melody. Fl. 2 and Bdla. 1 play the octave reinforcement. Tp. 1 and Gtr. 1 play a chord. Gtr. 2 plays the fundamental note. Perc. is absent.

Measure 76: Fl. 1 and Bdla. 2 play the main melody. Fl. 2 and Bdla. 1 play the octave reinforcement. Tp. 1 and Gtr. 1 play a chord. Gtr. 2 plays the fundamental note. Perc. is absent.

Measure 77: Fl. 1 and Bdla. 2 play the main melody. Fl. 2 and Bdla. 1 play the octave reinforcement. Tp. 1 and Gtr. 1 play a chord. Gtr. 2 plays the fundamental note. Perc. is absent.

Measure 78: Fl. 1 and Bdla. 2 play the main melody. Fl. 2 and Bdla. 1 play the octave reinforcement. Tp. 1 and Gtr. 1 play a chord. Gtr. 2 plays the fundamental note. Perc. is absent.

Nota. Elaboración propia, compás 72-78.

La orquestación continúa igual hasta el compás 84.

Ilustración 102

Orquestación flautas, bandolas, tiples y guitarras.

La Fantasia Del Escribano

13

Fl. 1

Fl. 2

Cl. en si $\flat$

Bdla. 1

Bdla. 2

Tp.1

Tp.2

Gtr. 1

Gtr. 2

Acordes cromáticos

Nota. Elaboración propia, compás 79–83.

En el compás 85, las bandolas alcanzan su punto más alto en el registro hasta el momento, mientras que el tiple 2 y la guitarra realizan un contra canto antes de pasar a ejecutar acordes rasgados en notas largas, que se extienden hasta el calderón del compás 89. Durante este lapso, el tiple 2 y la guitarra 2 se mantienen ejecutando acordes rasgados en notas largas. En el compás 90, la maza orquestal vuelve a disminuir: la melodía principal

realiza algunas notas largas que apoyan la armonía, en el compás 98, realiza un engrosamiento de la melodía principal.

Ilustración 104

Orquestación flautas, bandolas, tiples y guitarras.

La Fantasia Del Escribano

The musical score is for 'La Fantasia Del Escribano'. It features eight staves: Fl. 1, Fl. 2, Cl. en si, Bdla. 1, Bdla. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, and Gtr. 2. The score is divided into measures, with a 'Tutti' marking at measure 92. The 'Melodia principal' is indicated in measures 92-98 and 105-110. The 'Engrosamiento' (thickening) of the melody is shown in measure 98. The 'Acompañamiento notas guía' (accompaniment guide notes) are shown in measures 92-98 and 105-110. The score includes a 'Tutti' marking at measure 92 and a 'Tutti' marking at measure 105. The score is numbered 92 and 15.

Nota. Elaboración propia, compás 92-98.

La orquestación se mantiene igual hasta el compás 103, en donde se presenta un tutti en las flautas, bandola 1, tiples y guitarras, previo al calderón del compás 105⁶¹. Del compás 105 al 110 se repite la introducción, orquesta de la misma manera que al inicio. El único cambio se aparece en el compás 109, con la indicación de preparar los capachos llaneros en la percusión.

⁶¹ Revisar ilustración 68

La parte C comienza en compas 111 y finaliza en el compás 144. La obra modula a la tonalidad de La menor y cambia de pasillo y vals a joropo por corrió, mantiene la métrica en $\frac{3}{4}$. Las tesituras empleadas se mantienen similares a las presentadas en la parte A y parte B.

Ilustración 105

Orquestación flautas, bandolas, triples y guitarras

La Fantasia Del Escribano

The image displays a musical score for the piece 'La Fantasia Del Escribano'. The score is arranged in a system of nine staves, each representing a different instrument: Fl. 1, Fl. 2, Cl. en si, Bdl. 1, Bdl. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, and Gtr. 2. The first staff (Fl. 1) is marked with a '16' and a '99' at the beginning. The score includes a 'Ritardando' marking above the Fl. 1 staff. A red box labeled 'Intvo' is placed above the Fl. 1 staff, with a blue line indicating a transition or introduction. The score is written in 3/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Nota. Elaboración propia, compás 99-105.

En la parte C, la melodía principal se mantuvo todo el tiempo en la flauta 1 y en el clarinete, el cual aparece por primera vez. La flauta 2, durante toda la parte C apoyó la melodía con contra cantos, unísono y engrosamientos. La percusión mantiene su papel de

acompañamiento con el ritmo del joropo por corrió. El rol de las bandolas, tiples y guitarras fue un poco más variado.

Ilustración 106

Orquestación flautas, clarinete, bandolas, tiples, guitarra y percusión.

La Fantasia Del Escribano

The musical score is titled "La Fantasia Del Escribano" and is divided into measures 18 to 117. The score is written for the following instruments:

- Fl. 1**: Flute 1, playing the main melody (Melodía principal).
- Fl. 2**: Flute 2, playing the main melody an octave lower (Melodía principal 8va abajo).
- Cl. en si b**: Clarinet in B-flat, playing the main melody.
- Bdla. 1**: Bandola 1, playing the main melody.
- Bdla. 2**: Bandola 2, playing the main melody.
- Tp. 1**: Tiple 1, playing the main melody.
- Tp. 2**: Tiple 2, playing the main melody.
- Gtr. 1**: Guitar 1, playing the joropo accompaniment (Acompañamiento joropo).
- Gtr. 2**: Guitar 2, playing the joropo accompaniment.
- Cb.**: Contrabajo (Double Bass), playing the joropo accompaniment.
- AG**: Armonio (Armonio), playing the joropo accompaniment.
- Perc.**: Percussion, playing the corrió capachos rhythm (Ritmo joropo por corrió capachos).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red box labeled "C" is placed above the first measure of the Fl. 1 staff. The percussion part is marked with a yellow box labeled "Ritmo joropo por corrió capachos".

Nota. Elaboración propia, compás 111-117.

Como se puede observar en la anterior ilustración y se mencionó anteriormente, la melodía principal inicia en la flauta 1 y el clarinete, donde se mantiene durante toda la parte C. Por lo tanto, estos dos instrumentos no se describirán nuevamente, al igual que la flauta

2, que únicamente realizo un contra canto en el compás 112 junto con la bandola, y posteriormente se mantuvo realizando unísonos y engrosamientos durante toda la parte.

Por otra parte, en el compás 111 la guitarra 1 acompaña con el ritmo de joropo por corrío, mientras las bandolas realizan contra cantos y notas largas que apoyan la armonía; posteriormente realizarán melodías rítmicas características del joropo. Los tiples se mantienen acompañando con arpeggios, en el compás 115 el tiple 2 acompaña con un ritmo similar al de la guitarra. Además, aparece una propuesta de escritura en la percusión, correspondiente al ritmo de acompañamiento del joropo por corrío en los capachos⁶².

Ilustración 107

Orquestación bandolas, tiples, guitarras y percusión.

La Fantasia Del Escribano 19

The musical score is for a piece titled "La Fantasia Del Escribano". It features a variety of instruments: Fl. 1, Fl. 2, Cl. en si, Bdla. 1, Bdla. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Cb., AG, and Perc. The score is divided into measures, with a specific section highlighted from measure 118 to 123. Annotations in the score include "Contracanto" (marked with a circled '1' on Bdla. 1), "Melotipos joropo" (marked with a circled '2' on Bdla. 1), "Acompañamiento bajos" (marked with a circled '3' on Bdla. 2), "Acompañamiento" (marked with a circled '4' on Gtr. 1), and "Contrapunto" (marked with a circled '5' on Gtr. 2). The percussion part shows a rhythmic pattern characteristic of the joropo por corrío style.

Nota. Elaboración propia, compás 118-123.

A partir del compás 121, el tiple 2 y la guitarra 1 realizan una línea melódica independiente a una octava de distancia entre sí. La bandola 1 realiza melodías rítmicas

⁶² Revisar ilustración 69

característicos del joropo sobre notas del acorde, mientras que la bandola 2 asume un papel de acompañamiento mediante arpeggios de los acordes. El tiple 1 y la guitarra 2 acompañan con el ritmo tradicional del joropo por corrió.

La orquestación se mantiene igual hasta el compás 127, donde se indica la primera casilla para repetir la parte C. En el compás 129, las bandolas, tiples y guitarras realizan una respuesta melódica en unísono orquestal para repetir la parte C desde el inicio de la parte.

Ilustración 108

Orquestación bandolas, tiples y guitarras.

La Fantasia Del Escribano

The musical score is for 'La Fantasia Del Escribano' and covers measures 124 to 129. The instruments listed on the left are Fl. 1, Fl. 2, Cl. en si, Bdla. 1, Bdla. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Cb., AG, and Perc. The score shows various musical notations including notes, rests, and accidentals. A blue bracket labeled 'Respuesta melodia' is placed over measures 128 and 129, indicating a melodic response in the string and guitar parts. A yellow bracket is visible under the Tiple 1 staff in measure 128.

Nota. Elaboración propia, compás 124-129.

Ilustración 109

Orquestación, continuación primera casilla y segunda casilla.

The musical score for Illustration 109 is divided into two systems, each starting at measure 130. The first system shows the initial orchestration, and the second system shows the continuation. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, Cl. en si, Bdl. 1, Bdl. 2, Tp. 1, Tp. 2, Gtr. 1, Gtr. 2, Cb., AG, and Perc. The score is divided into two systems, each starting at measure 130. The first system shows the initial orchestration, and the second system shows the continuation. Annotations include 'Melodía principal' (Main melody) and 'Engrosamiento' (Thickening) for the flute and clarinet parts, and 'Acompañamiento bajo' (Low accompaniment) for the trumpet and guitar parts. The percussion part is marked with 'Perc.' and 'Perc.'.

Nota. Elaboración propia, compás 130-135.

A partir de la segunda casilla, la orquestación se mantiene similar. La bandola 2 dobla la melodía principal octava abajo del clarinete y la flauta 1, mientras que la bandola 1 dobla el engrosamiento realizado por la flauta 2, también octava abajo. Los tiple 2 y la guitarra 1 retoman la melodía expuesta anteriormente, mientras que el tiple 1 y la guitarra 2 se mantienen acompañando.

Ilustración 110

Orquestación, tutti y coda

La Fantasia Del Escribano

22

136

Fl. 1

Fl. 2

Cl. en si^b

Bdla. 1

Bdla. 2

Tp. 1

Tp. 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Cb.

AG

Perc.

tutti

Coda

Nota. Elaboración propia, compás 136-142.

En el compás 139, el clarinete, las flautas, las bandolas, los tiples y guitarra1 realizan un tutti para concluir la parte C en el acorde de La menor. La coda inicia en el compás 141 y finaliza en el compás 144. En esta sección, las bandolas, tiples y guitarras realizan el mismo motivo rítmico sobre el acorde de dominante, en este caso Mi7,

resolviendo en el último compás al acorde de La mayor, mientras las flautas realizan solo las notas intermedias del motivo rítmico, y finalizan realizando el motivo completo.

Ilustración 111

Orquestación, final de la obra

La Fantasia Del Escribano

23

The musical score for 'La Fantasia Del Escribano' shows measures 143 and 144. The score is written for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. 1**: Flute 1, measures 143 and 144.
- Fl. 2**: Flute 2, measures 143 and 144.
- en sib**: Clarinet in B-flat, measures 143 and 144.
- Idla. 1**: Oboe 1, measures 143 and 144.
- Idla. 2**: Oboe 2, measures 143 and 144.
- Tp. 1**: Trumpet 1, measures 143 and 144.
- Tp. 2**: Trumpet 2, measures 143 and 144.
- Gtr. 1**: Guitar 1, measures 143 and 144.
- Gtr. 2**: Guitar 2, measures 143 and 144.
- Cb.**: Cello, measures 143 and 144.
- AG**: Agitation (AG), measures 143 and 144.
- Perc.**: Percussion, measures 143 and 144.

Nota. Elaboración propia, compás 143 y 144

Nuevamente, para concluir este apartado se presentan en una tabla la función musical de los instrumentos y las combinaciones instrumentales presentadas en el arreglo.

Tabla 8

Función musical de los instrumentos y combinaciones instrumentales – La fantasía del escribano.

Función Musical	Combinaciones Instrumentales
Melodía Principal	1. Flauta 1 + Bandola 1 (doblaje a una octava) 2. Flauta 1 + Bandola 2 + Tiple 2 (doblaje a octavas) 3. Guitarras 1 y 2 (dobladas a una octava) 4. Bandolas 1 y 2 5. Flauta 1 + Clarinete 6. Flauta 2 + Bandola 1 7. Flauta 1 + Bandola 2 8. Flauta 1 + Bandola 1
Engrosamiento de la Melodía	1. Flauta 2 + Bandola 2 (doblaje a una octava) 2. Flauta 2 + Bandola 1 3. Tiple 1 (contrapunto) 4. Guitarras (acordes en plaque o pulsados) 5. Flauta 2 + Bandola 2
Contrapunto / Respuestas / Contra cantos	1. Tiple 1 (frecuente en toda la obra) 2. Bandola 2 (tremolo corto) 3. Guitarras 1 y 2 (respuestas melódicas y engrosamientos) 4. Flauta 2 + Bandola 2 5. Tiple 2 + Guitarra 1 6. Bandolas 7. Flauta 2 + Bandola
Acompañamiento Armónico	1. Tiples 1 y 2 (arpeggios en diferentes disposiciones) 2. Guitarras 1 y 2 (arpeggios, acordes pulsados) 3. Bandolas (notas largas en tremolo) 4. Tiple 2 + Guitarra 2 (acordes rasgados en notas largas) 5. Bandola 2 + Tiple 1 (notas largas en tremolo)
Unísonos Recurrentes	1. Flauta 1 + Bandola 1 2. Flauta 2 + Bandola 2 3. Tiples 1 y 2 4. Guitarras 1 y 2 6. Bandolas + Tiples + Guitarras 7. Flautas + Bandola 1 + Tiples + Guitarras

Nota. Elaboración propia.

4.2.6 Dimensión de análisis técnico contextual – La fantasía del escribano

Para evitar redundancias, en esta sección no se presentarán los elementos que ya mencionados en el arreglo de *La canción del soñador*. Por otra parte, en el arreglo de *La*

fantasía del escribano se desarrollaron diferentes ritmos tradicionales: pasillo, vals y joropo por corrió. En esta ocasión, el maestro Oscar Santafé presentó una propuesta de escritura para el ritmo de acompañamiento tradicional del pasillo en el chucho y para el joropo por corrió en los capachos llaneros.

Ilustración 112

Propuesta escritura acompañamiento pasillo cucho, y acompañamiento capachos llaneros joropo por corrió.



Nota. Elaboración propia.

En esta ocasión, la propuesta de escritura es mucho más cercana a la ejecución musical y sonidos que comprenden el acompañamiento empleado por el chucho y los capachos llaneros. Por otra parte, aparece el acompañamiento del ritmo de vals y joropo por corrió en la guitarra y el tiple. Esta propuesta de escritura se asemeja mucho más a su sonoridad real.

Ilustración 113

Propuesta escritura joropo por corrió tiple y guitarra.

Nota. Elaboración propia.

4.2.7 Dimensión de análisis perceptivo – Arreglos Oscar Santafé

El análisis perceptivo de *La canción del soñador* y *La fantasía del escribano* parte de las dimensiones de análisis anteriormente presentados, ya que, como se mencionó

anteriormente, para definir la forma, identificar las combinaciones instrumentales y precisar en qué momentos acompañaban el tiple y la guitarra, se realizó una escucha activa y comparativa con la partitura, con la finalidad de evitar confusiones en las propuestas de escritura y rectificar las técnicas implementadas en los arreglos.

En los arreglos de las obras previamente descritas se identificaron tres texturas predominantes, empleadas tanto de forma conjunta como separado a lo largo de ambos arreglos: textura homofónica, polifónica y melodía más acompañamiento, siendo esta última la más empleada por el maestro Oscar Santafé. Respecto a las dinámicas, se puede escuchar un alto grado de contraste entre partes; sin embargo, estas no están especificadas estrictamente en la partitura, al igual que algunos de los timbres y técnicas que aparecen en el resultado sonoro final.

Esto último se debe a las prácticas pedagógicas de la Orquesta Típica como espacio de formación, orientadas a fomentar en sus integrantes un criterio analítico sobre la interpretación de la música andina colombiana. Por esta razón, varias de las indicaciones presentes en el resultado sonoro son dadas por el maestro Oscar Santafé desde la dirección y la reflexión pedagógica con sus estudiantes.

En conclusión, el análisis perceptivo confirma la efectividad de las técnicas de escritura y orquestación empleadas por el maestro Oscar Santafé, pues se evidencia una relación clara entre lo escrito musicalmente, el resultado sonoro y las prácticas pedagógicas de la Orquesta Típica. Desde este apartado se evidencia la integración de elementos tradicionales y técnicos que surgen a raíz de necesidades pedagógicas, estéticas e interpretativas, que comprenden la propuesta orquestal del maestro Oscar Santafé para la Orquesta Típica.

4.3 Comparación estilística entre autores

De las tres dimensiones de análisis descritas anteriormente, se identificaron similitudes y diferencias significativas en la propuesta orquestal de los maestros Fernando León y Oscar Santafé. Se observa la preferencia del maestro Fernando León en emplear variaciones temáticas, como secciones A', acompañadas de modificaciones en la orquestación y, en algunas ocasiones, en la métrica. Por otra parte, el maestro Oscar Santafé presenta en la partitura la estructura base de las obras; no obstante, desde la escucha, se perciben agógicas, variaciones en las dinámicas y los timbres en las repeticiones.

Las técnicas de escritura empleadas por los maestros fueron variadas. Ambos coinciden en la escritura de la guitarra a dos planos; sin embargo, el maestro Fernando León utiliza mayor diversidad de elementos en la partitura, como corchetes discontinuos, continuos, digitaciones específicas y marcas de ensayo, mientras que el maestro Oscar Santafé realiza estas indicaciones desde la dirección, por lo tanto, no están en la partitura.

Las tesituras empleadas por los maestros fueron similares, la diferencia importante surge en las combinaciones instrumentales y en la función musical desempeñada por los mismos. Si bien, los formatos analizados no son exactamente iguales (nógal no incluía flautas en su formato), la cantidad de voces es comparable. En ambas orquestas, se incluyeron cuatro o más voces melódicas, dos voces de tiples, y dos voces de guitarra.

El maestro Fernando León ejecuta grandes engrosamientos en las líneas melódicas. Las bandolas generalmente están divididas en dos o más bloques melódicos, que son reforzados y apoyados por los tiples y las guitarras, tratados más melódica que armónicamente, y que forman parte de los unísonos, grandes *tuttis* y contrapunto presentado. En ninguno de los arreglos analizados acompaña simultáneamente más de un tiple y una guitarra. Por esto, las texturas que se perciben en su mayoría son homofónicas y polifónicas, y en menor medida aparece la textura melodía más acompañamiento.

Por su parte, el maestro Oscar Santafé mantiene con mayor frecuencia el acompañamiento en el tiple y la guitarra, aunque estos también ejecutan melodías importantes, engrosamientos y contra punto. En ocasiones, tiples y las guitarras acompañan simultáneamente en diferentes disposiciones, generando un espectro armónico más amplio. En cuanto a las secciones melódicas, el maestro Óscar presenta también engrosamientos y contrapunto a tres o más voces. Por lo anterior descrito, se percibe con frecuencia la textura melodía más acompañamiento, aunque en paralelo también se ejecutan texturas homofónicas y polifónicas.

Dentro de las técnicas tradicionales, ambos emplean recursos y elementos propios de la música andina. La diferencia se encuentra en la grafía propuesta para plasmar dichos recursos, principalmente en el tiple, ya que en la escritura de la guitarra y la bandola las propuestas son más cercanos, exceptuando la implementación de diversas articulaciones, digitaciones, indicaciones y símbolos implementados por el maestro Fernando León.

En cuanto al contraste pedagógico, ambos maestros tenían preocupaciones y retos diferentes en el desarrollo de su propuesta. El maestro Fernando León, como se mencionó en el marco de referencia, buscaba desarrollar una propuesta para homogenizar y facilitar la comprensión y ejecución en los intérpretes, razón por la cual cada detalle en la partitura es clave en el resultado final.

Por su parte, la propuesta del maestro Óscar Santafé responde a una asignatura que tiene como finalidad brindar a los estudiantes un espacio de práctica colectiva que favorezca a la apropiación, investigación de los instrumentos, la música y formatos asociados a él. Por este motivo, varias de las indicaciones interpretativas son dadas y reflexionadas desde el espacio académico denominado conjunto Orquesta Típica.

En este orden de ideas, resulta pertinente afirmar que la propuesta en la grafía musical de los maestros para los cordófonos colombianos ha evolucionado dependiendo de las necesidades que cada uno ha enfrentado desde su quehacer musical y profesional. Por ello, se evidencian diferencias y similitudes tanto en la instrumentación, como en la orquestación, pues estas responden a diferentes contextos y necesidades musicales.

Tabla 9

Resumen aportes claves maestro Fernando León y Oscar Santafé

Maestro Fernando León	Maestro Oscar Santafé
Grafía musical detallada con digitaciones, articulaciones e indicaciones específicas.	Enfoque pedagógico centrado en la práctica colectiva y la apropiación del instrumento.
Uso de variaciones temáticas (como secciones A'), orquestación y métrica modificadas.	Uso frecuente de la textura melodía con acompañamiento y variaciones tímbricas y dinámicas.
Tratamiento melódico de tiples y guitarras, con énfasis en texturas polifónicas y homofónicas.	Indicaciones interpretativas dadas desde la dirección orquestal.
Propuesta orientada a homogeneizar y facilitar la interpretación desde la partitura.	Flexibilidad instrumental y disposición de voces que amplían el espectro armónico.

Nota. Elaboración propia

5.Conclusiones

Desde su propuesta musical, artística, académica y pedagógica, los maestros Fernando León y Oscar Santafé han desarrollado valiosos recursos que aportan y nutren la orquestación e instrumentación para formatos basados en la estudiantina andina colombiana. Esta afirmación, parte del cumplimiento de los objetivos propuestos en esta investigación, pues se logró identificar, analizar y sistematizar los elementos orquestales que emplean frecuentemente los maestros Fernando León y Oscar Santafé.

El maestro Fernando León se distingue por una grafía musical detallada y minuciosa, en la que plasma en la partitura indicaciones precisas de digitación, articulación y dinámica, reforzadas con grandes engrosamientos, contrapunto y diversidad de combinaciones instrumentales. Por su parte, el maestro Oscar Santafé, adopta un enfoque más pedagógico, centrado en la práctica colectiva, la apropiación instrumental, y guía interpretativa desde la dirección musical, empleando también engrosamientos, contrapunto, y variedad de combinaciones instrumentales.

Respecto a la descripción y comparación de las técnicas empleadas por los maestros, se evidenciaron similitudes en el tratamiento melódico, con engrosamientos y contra puntos en bandolas, tiples y guitarras, otorgando al tiple y a la guitarra una función más melódica, en contraste con su rol tradicionalmente de acompañamiento. Aunque comparten estos elementos, se presentaron diferencias en la manera en cómo abordan las texturas, la métrica y la disposición de las voces, siendo esta última un aspecto no abordado en este texto.

En cuanto a la sistematización, se presentó un cuadro de categorías analíticas que organiza, describe e ilustra las técnicas de orquestación e instrumentación empleadas por ambos maestros. Esta herramienta, deja un aporte para el estudio de la orquestación, al ofrecer una base útil para su análisis e interpretación por parte de quien la estudie.

Aunque las descripciones de este trabajo fueron realizadas de manera detallada, aún quedan muchos elementos por estudiar y poner en discusión sobre la orquestación para estudiantinas, orquestas de cuerdas pulsadas u orquestas típica. La afirmación planteada inicialmente surge de la experiencia de reflexionar constantemente con el maestro Oscar Santafé sobre estas prácticas, así como de la recuperación y digitalización de cerca de 28

partituras manuscritas realizadas por el maestro Fernando León para Nogal Orquesta de Cuerdas.

La emoción y nerviosismo de recibir y digitalizar los manuscritos del maestro Fernando León resultan ser más que una anécdota. Durante la realización de este proyecto, solo se disponía de un arreglo del maestro Fernando León; sin embargo, de un momento a otro, se tuvo acceso a 28 arreglos que datan de 1984 a 1996.

La sorpresa, el tiempo que tomó la digitalización de este archivo, y la revisión realizada con el maestro Oscar Santafé para seleccionar el segundo arreglo a analizar (*El cucarrón*), suscitaron otra serie de preguntas relacionadas con las técnicas empleadas por el maestro Fernando León y Oscar Santafé: ¿cómo construyen los engrosamientos y contrapuntos a cuatro y cinco voces?, ¿Cuáles son los criterios para reducir o aumentar la masa orquestal?, ¿Cuándo lo hacen y por qué?, ¿emplean técnicas como el *solí*, *voicing* y *drops* en los cordófonos colombianos?.

Durante la realización de este proyecto, me convencí cada vez mas de que el aporte aquí presentado fundamenta solo un primer paso en este campo de estudio, esto, teniendo en cuenta la cantidad de elementos que faltaron por estudiar. Además de lo mencionado en el párrafo anterior, no se analizó la percusión sinfónica empleada por los maestros, ni la flexibilidad presentada por la Orquesta típica, así como los retos que supone orquestar para un formato con cordófonos colombianos, arpa, flautas, clarinete y piano.

Por lo anterior presentado, finalizo esta investigación con la convicción de que este trabajo representa solo una pequeña parte del amplio campo de estudio que aún queda por explorar en torno a la orquestación para formatos basados en la estudiantina. Espero que, a futuro se pueda ampliar esta línea de investigación, y se puedan conocer, consolidar y complementar las diversas propuestas de orquestación existentes en Colombia para las llamadas estudiantinas, orquestas típicas u orquestas de cuerdas pulsadas.

Bibliografía

- Adler, S. (2006). *El estudio de la Orquestación* (1ra edición española). Idea Books.
- Arenas, E. (2008). ¿Qué veinte años no es nada?: Nogal, orquesta de cuerdas colombianas. Una historia que parte en dos. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y *Obra*, 1, 75-81.
- Arévalo, J. (2002). *PAISAJES SONOROS SANTANDEREANOS CON AIRES ANDINOS (cuatro obras para tiple, piano y sintetizador, contrabajo, batería y percusión menor, con características armónicas, tímbricas, melódicas y rítmicas de los aires bambuco, guabina y torbellino, junto a paisajes sonoros rurales intervenidos)* [Maestría]. Universidad del Bosque.
- Arias, Fidias. G. (2012). *El proyecto de investigación* (6ta ed.). Episteme.
- Arias, J. (s. f.). *Resumen Histórico de la Guitarra Clásica*. EUROPRINT EDITORA Ltda.
- Bennet, R. (1999). *Los instrumentos de la orquesta*. Ediciones Akal.
- Berlioz Hector. (1860). *Gran tratado de instrumentación y orquestación*. Imprenta de Manuel Minuesa.
- Bernal, M. (s. f.). LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA Reseña histórica, características y bases técnicas de ejecución. *Fundación Multifonia*.
- Bernal, M. (2003). *CUERDAS MÁS, CUERDAS MENOS UNA VISION DEL DESARROLLO MORFOLOGICO DE LA BANDOLA ANDINA COLOMBIANA* [Pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Blatter Alfred. (1980). *Instrumentation and orchestration* (2°). Longman.
- Caicedo, M. (2022). *Gentil Montaña en la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional*. [Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional].
<http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/17555>
- Calderón, C. (2004). *Pedro Morales Pino: Obras para piano* [CD].

- Conjunto Granadino. (1963). *Ritmos de Colombia* [Disco Acetato]. LP 12-347 / IES-48.
- Conjunto Granadino. (1968). *Por las calles del recuerdo* [Disco Acetato]. LP 12-643.
- Estudiantina Aires Andinos. (1983). *Estudiantina Aires Andinos* [Disco Acetato]. 14-1664.
- Estudiantina Alma Bogotana. (s. f.). *Alma Bogotana* [Disco Acetato]. 608636 ST.
- Estudiantina Alma Bogotana. (1985). *Capricho Bogotano* [Disco Acetato]. 11046.
- Estudiantina Bochica. (1980). *Bochicaneando* (Vol. 1) [Disco Acetato].
- Estudiantina Colombia. (1987). *Año 25* [Disco Acetato].
- Estudiantina de la empresa de acueducto y alcantarillado de Bogotá. (1977). *Música Colombiana* [Disco Acetato].
- Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia. (s. f.). *Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia* [Disco Acetato]. IES-13-908.
- Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia (Director). (2018, julio 21). *Concierto de la Estudiantina de la Universidad Nacional de Colombia en la Semana Cultural de la Universidad en 1987* [Video].
<https://youtu.be/25Oi14g8X7Y?si=bi2cnRgdpx6FqjVc>
- Estudiantina de los Alvarado. (1968). *VIVA COLOMBIA!* [Disco Acetato]. #00059.
- Estudiantina de Toñita Mejía. (s. f.-a). *Bellos recuerdos* [Disco Acetato]. LPV 1527.
- Estudiantina de Toñita Mejía. (s. f.-b). *De mis montañas* [Disco Acetato]. LDZ 20170.
- Estudiantina de Toñita Mejía. (1963). *Nohecita Campesina* [Disco Acetato]. LDZ 20156.
- Estudiantina de Toñita Mejía. (1965). *Aires Campesinos* [Disco Acetato]. LDZ 20228.
- Estudiantina Fuentes. (1961a). *Aires internacionales* [Disco Acetato]. L.P 0058.
- Estudiantina Fuentes. (1961b). *Colombia Canta en Stereo* [Disco Acetato]. S.T.F.L.P 0056.
- Estudiantina Galas. (s. f.). *Que vivan los novios* [Disco Acetato].
- Estudiantina Iris. (1963). *Joyas Colombianas* (Vol. 1) [Disco Acetato]. LDZ 2087.

- Estudiantina Lirica. (1966). *La estudiantina Lirica. Tiple, Guitara y Bandola*. [Disco Acetato]. LP 12-557.
- Estudiantina López Mora. (s. f.). *Puerta al Ayer* [Disco Acetato]. LP 12-247.
- Estudiantina Melodías de Colombia. (s. f.). *Cuerdas Colombianas* [Disco Acetato]. LDZ 2016.
- Estudiantina Santander. (1965). *Música para mi rancho* [Disco Acetato]. LP F.00234.
- Estudiantina Santiago de Cali. (s. f.-a). *Estudiantina Santiago de Cali* [Disco Acetato]. 634428.
- Estudiantina Santiago de Cali. (s. f.-b). *Fantasía Breve* (Vol. 1) [Disco Acetato].
- Estudiantina Universidad Jorge Tadeo Lozano. (s. f.). *Danzas típicas colombianas* [Disco Acetato]. L.P 240.
- Facultad de Artes y Humanidades uniandes (Director). (2022, noviembre 24). *Homenaje al profesor Luis Fernando «el chino» León | Departamento de Música Universidad de los Andes* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=HDllv5RPey4>
- Franco, D., & Morales, C. (2017). *Música andina colombiana: Una vida dentro de su historia, Luis Fernando León Rengifo* [Pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Gil, A. (2020). *PANORAMA HISTÓRICO DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA EN LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL* [Pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Gómez, C. (2024). *Los regionalismos en la interpretación del tiple. El saber en relación con la cultura*. Universidad Pedagógica Nacional.
- <http://hdl.handle.net/20.500.12209/19612>

Herrera, J. (2017). *La investigación cualitativa*.

<http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/handle/123456789/1167>

Kórsakov, R. (1946). *Principios de orquestación*. RICORDI AMERICANA S.A.E.C.

León, F. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950*. Universidad de Los Andes.

Londoño, M., & Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: De las fiestas populares a la música de cámara. *Artes La Revista*, 4(7).

López, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música*. ESMUC.

Nagore, M. (2004). EL ANÁLISIS MUSICAL: entre el formalismo y la hermenéutica.

Fonte: Revista Músicas al sur, 1, 12.

Orquesta Argentina de Charangos. (s. f.). Buenos Aires Ciudad.

<https://buenosaires.gob.ar/usinadelarte/orquesta-argentina-de-charangos#:~:text=Un%20recital%20de%20m%C3%BAsica%20argentina%20de%20ra%C3%ADz%20folcl%C3%B3rica%2C,Vilca%20y%20Eduardo%20Fal%C3%BA%20entre%20otros%20grandes%20compositores>.

Orquesta Argentina de Charangos. (2017). *Libertango—Astor Piazzolla* [Orquesta].

<https://open.spotify.com/intl-es/track/3tFLnSot6ImzTYJYRg3gfd?si=21941d3ca3aa4606>

Orquesta Colombiana de Bandolas. (s. f.). Orquesta Colombiana de Bandolas.

<https://orquestacolombianadebandolas.jimdofree.com/con%C3%B3cenos/>

Osorio, J. (2011, octubre 5). *Oscar Santafé. Tipleando por la vida (Primera Parte)*. [Blog].

Colombia Folcrónica. https://colombiafolcronica.blogspot.com/2011/10/oscar-santafe-tipleando-por-la-vida_05.html

Persia, J. (2018). *La Orquesta*. Alianza editorial.

- Piston, W. (1984). *Orquestation*. REAL MUSICAL S. A:
- ¿*Qué es una orquesta?* (s. f.). Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. Recuperado 21 de enero de 2025, de <https://www.teatromayor.org/es/teatro-digital/especial/wiener-philharmoniker-austria/que-es-una-orquesta>
- Rendón, H. (2009). *De Liras a cuerdas, una historia de la música a través de las estudiantinas, Medellín 1940-1980*. [Maestría, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/2937/71695312.2009.pdf>
- Rendón, H., & Tobón, A. (Eds.). (2012). *TIPLE BANDOLA Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos*. UNIVERSIDAD DE ANTOQUIA, Facultad de Artes, Grupo de investigación Valores Musicales Regionales.
- Ribate, J. (1943). *Manual de instrumentación para banda* (1º). Música moderna.
- Sampieri, H. (2014). *Metodología de la investigación* (6ta ed.). Mc Graw Hill Education.
- Santafé, O. (2024). *La Escuela Del Tiple En Colombia Encuentros Y Desencuentros De Una Comunidad Pedagógico-Musical*.
- Tejada, G. (2024). *Memoria Colectiva de la Orquesta Típica y la Orquesta Sinfónica UPN*, [Pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Tolosa Achury, L. C., & Rodríguez Zárate, R. A. (2012). *Estudiantinas de aquí y de allá*. [Pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1650>
- Torres, H. (2005). *Cuerdas Típicas Colombianas*. Universidad de Caldas.
- Torres, M. (2021). *Trompeta pulsada Intervención de la trompeta en el formato de cuerdas andinas colombianas* [Pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional.

Vargas, A. (2021). *Estudiantinas, conjuntos y orquestas de cuerdas pulsadas en la música colombiana 1960-2000* [Maestría, Universidad Nacional de Colombia].

<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/80946>

Zumbado, L. (2012). Orquesta de guitarras de la Universidad de Costa Rica. *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 36, 255-274.

Anexos

Fotos Discografía estudiantinas

Discografía Revisada, Estudiantinas.docx

Partituras arreglos analizadas:

<https://drive.google.com/drive/folders/1k9oPQHxIlXTrWw1WhMOAWvo4MKhJeU14?usp=sharing>