

Adaptación de repertorios didácticos de instrumentos de plectro universales en la escuela
de la bandola andina colombiana

Erika Yolima León Cañón

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA-NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ 2024

Adaptación de repertorios didácticos de instrumentos de plectro universales en la escuela
de la bandola andina colombiana

Erika Yolima León Cañón

Proyecto de grado para optar al título de licenciatura en música

Asesor: Licenciado Diego Saboya

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ 2024

Agradecimientos

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento, en primer lugar, a Dios, cuya guía y protección han sido fundamentales en este viaje. Agradezco también a mis padres, con especial énfasis en mi madre, quien ha sido el pilar más sólido en este largo camino que he transitado. Su apoyo incondicional ha sido mi luz en los momentos más oscuros. Es importante destacar que este proyecto está dedicado especialmente a ella, la persona más importante en mi vida, a quien debo seguir adelante. Este triunfo no es únicamente mío, sino que también le pertenece a ella, pues su amor y sacrificio han sido la fuerza impulsora detrás de cada logro alcanzado. Mi gratitud se extiende a toda mi familia por su constante aliento y amor inquebrantable.

No puedo dejar de mencionar a mi querido maestro Diego Saboya, cuya fe en este proyecto fue un impulso invaluable. Agradezco profundamente a mis mejores amigos Johan Olaya y Sergio Martínez, quienes no solo estuvieron a mi lado en los momentos más difíciles, brindándome un apoyo incondicional, sino que también llevan un lugar especial en mi corazón. Sin ellos, no sería la persona que soy hoy ni estaría cosechando los frutos de este gran triunfo. Su amistad y respaldo han sido pilares fundamentales en mi camino.

Asimismo, deseo reconocer y agradecer a Néstor Farieta, quien me introdujo al maravilloso mundo de la bandola y ha sido una presencia constante en mi trayectoria profesional. Su influencia ha sido significativa y su apoyo invaluable a lo largo del tiempo.

A todos ustedes, mi más sincero agradecimiento por ser parte de este viaje y por contribuir de manera tan especial a mi crecimiento y desarrollo profesional. Sin su apoyo y aliento, nada de esto sería posible.

Tabla de Contenido

Introducción

1. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

- 1.1. Planteamiento del problema
- 1.2. Pregunta de investigación
- 1.3. Justificación
- 1.4. Antecedentes
- 1.5. Objetivos

2. MARCO TEÓRICO

- 2.1. Teoría de la configuración de Darcy Ribeiro
- 2.2. Adaptación musical
- 2.3. Bandola andina
- 2.4. Instrumentos de plectro
- 2.5. instrumentos afinados por cuartas
- 2.6. Convergencias y divergencias entre los instrumentos de plectro y la bandola

3. MARCO METODOLÓGICO

- 3.1. Enfoques de investigación
- 3.2. Tipo de investigación
- 3.3. Población
- 3.4. Instrumentos de indagación
- 3.5. Ruta Metodológica

4. DESARROLLO METODOLÓGICO

- 4.1. Diagnóstico
- 4.2. Recopilación de repertorio
- 4.3. Infografía tesitura de los instrumentos de plectro
- 4.4. Criterios de selección
- 4.5. Elaboración de las adaptaciones

5. Conclusiones

6. Anexos

7. Bibliografía

Listado de imágenes

Imagen N° 1 Bandola andina colombiana

Imagen N° 2 Familia de las bandolas

Imagen N° 3 Ilustraciones artesanía canaria bandurria

Imagen N° 4 Bandurria

Imagen N° 5 Bandurria contralto

Imagen N° 6 Laúd cubano de 12 cuerdas

Imagen N° 7 Cuatro puertorriqueño

Imagen N° 8 Bandolín tachireense

Imagen N° 9 Domra de tres cuerdas

Imagen N° 10 Descripción gráfica de la tesitura de los instrumentos de plectro

Imagen N° 11 Fragmento de la obra para formato de rondalla filipina

Imagen N° 12 Fragmento de la obra adaptada para formato de quinteto de bandolas, guitarra y bajo eléctrico

Imagen N° 13 Imagen comparativa entre la digitación en bandurria Filipina y bandola

Imagen N° 14 Fragmento sección de octavina y laúd

Imagen N° 15 Fragmento adaptación de la sección para bandolas alto

Imagen N° 16 Fragmento adaptación de la sección para bandolas alto clave de do

Imagen N° 17 Fragmento sección bandolas alto instrumento transpositor

Imagen N° 18 Fragmento sección de bajo acústico

Imagen N° 19 Fragmento de la obra en formato de domra y piano

Imagen N° 20 Fragmento comparativo de digitaciones domra y bandola

Imagen N° 21 Fragmento canción folclórica rusa para formato de domra y piano

Imagen N° 22 Imagen comparativa de digitación entre domra y bandola

Imagen N° 23 Fragmento de obra para bandurria española

Imagen N° 24 Fragmento de adaptación de obra para bandola andina

Imagen N° 25 Fragmento de estudio para bandurria escrita en tablatura

Imagen N° 26 Fragmento transcripción del estudio para bandurria de tablatura a notación estándar

Imagen N° 27 Fragmento adaptación del estudio para bandurria a bandola andina

Imagen N° 28 Fragmento de obra escrita para cuatro puertorriqueño

Imagen N° 29 Fragmento adaptación de obra para cuatro puertorriqueño a bandola

Imagen N° 30 Fragmento de obra escrita para cuatro puertorriqueño

Imagen N° 31 Fragmento adaptación obra para cuatro puertorriqueño a bandola

Imagen N° 32 Fragmento de obra escrita para Laúd cubano y piano

Imagen N° 33 Imagen comparativa de digitación entre laúd cubano y bandola

Lista de tablas

Tabla N° 1 Tabla de afinación de las cuerdas al aire de los instrumentos de plectro

Tabla N° 2 Tabla de criterios de selección del repertorio

RESUMEN

Título: Adaptación de repertorios didácticos de instrumentos de plectro universales en la escuela de la bandola andina colombiana

Autor: Erika Yolima León Cañón

Palabras Claves: Bandola Andina, adaptación, repertorios, instrumentos de plectro

Este proyecto de investigación se centra en abordar las necesidades en la enseñanza de la bandola andina, especialmente en cuanto a la pertinencia del repertorio en el estudio técnico del instrumento. Para lograr esto, se propone tomar repertorios de nivel básico e intermedio de otros instrumentos de plectro con características afines a la bandola, con el objetivo de adaptar obras sencillas de dichos instrumentos a la bandola y aprovechar así los recursos técnicos y expresivos de los mismos en la enseñanza de la bandola.

ABSTRACT

Title: Appropriation of didactic repertoires of universal plectrum instruments in the school of the Colombian Andean bandola

Author: Erika Yolima León Cañón

Keywords: Andean Bandola, adaptation, repertoires, plectrum instruments

This research project focuses on addressing the needs in the teaching of the Andean bandola, especially in terms of the relevance of the repertoire in the technical study of the instrument. To achieve this, it is proposed to take basic and intermediate level repertoires from other plectrum instruments with similar characteristics to the bandola, with the aim of adapting simple musical pieces of these instruments to the bandola and therefore, take advantage of the technical and expressive resources of these instruments in the teaching of the bandola.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge de la necesidad de explorar nuevas posibilidades didácticas en la enseñanza de la bandola andina en nivel básico. La autora, en su rol de docente en formación, se percató de que el repertorio tradicionalmente sugerido no siempre se aborda de manera gradual y escalonada, lo que dificulta el proceso de aprendizaje. Con el objetivo de aprovechar las características técnicas y expresivas que comparte la bandola con otros instrumentos de plectro afines, se decidió buscar repertorios ya existentes para dichos instrumentos y adaptarlos a la bandola andina colombiana. Esta búsqueda permitió ampliar el abanico de posibilidades y obtener un material didáctico que se adapta mejor a las capacidades técnicas e interpretativas de los estudiantes en niveles básico e intermedio facilitando así su proceso de aprendizaje.

Además, se resalta la importancia de no recurrir a la composición de obras nuevas, sino aprovechar el material ya existente y adaptarlo a las necesidades de la enseñanza de la bandola, permitiendo una mayor diversidad y enriquecimiento del repertorio disponible. De esta manera, se busca no solo mejorar la formación de los estudiantes, sino también contribuir a la preservación y difusión de la música andina y de los instrumentos de plectro en la región.

Este trabajo se estructura en cuatro secciones importantes. En la primera sección se ofrecerá una amplia visión del contexto que rodea al problema central que se aborda en esta investigación, con el fin de proporcionar al lector una comprensión completa y detallada de los factores que influyen en el tema y de las cuestiones que se intentarán responder en el resto del trabajo.

En el segundo momento, se realizará una contextualización histórica de la bandola y otros instrumentos de plectro, y se discutirá cómo el enfoque de la adaptación musical, aprovechando las similitudes entre estos instrumentos, no solo morfológica sino también histórica y culturalmente, puede contribuir a abordar el problema planteado en el inicio del texto.

En la tercera sección, se discutirá el enfoque de la investigación, el público al que va dirigido y la ruta a seguir para enfrentar las inquietudes que generaron este proyecto. Además, se destacará la pertinencia de la investigación al resaltar las similitudes en los procesos de

formación y repertorios de los instrumentos de plectro a través del análisis de algunas entrevistas.

Finalmente, en la cuarta sección, se describirá el desarrollo metodológico del proyecto, incluyendo el proceso de selección de las obras y los criterios para su adaptación. Se mostrarán brevemente algunas conclusiones a las que se llegaron en el transcurso de la investigación.

1. ASPECTOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El creciente interés en el aprendizaje de la bandola andina colombiana ha impulsado una búsqueda constante de nuevas posibilidades didácticas. A pesar de que existe un repertorio tradicional, se ha encontrado la necesidad de ampliar las opciones y adaptar el material didáctico a las capacidades técnicas e interpretativas de los estudiantes en niveles básico e intermedio. En este sentido, se han explorado recursos y repertorios de otros instrumentos de plectro afines a la bandola para aprovechar las características técnicas y expresivas que comparten.

Si bien la creación y composición de repertorios y materiales didácticos han sido considerados como una posible solución, se ha descuidado la exploración de otras posibilidades. La bandola andina, como instrumento tradicional, ha sido limitada en la interpretación de música de la región andina colombiana sin dar una mirada global a los instrumentos de plectro que comparten características similares en términos de técnicas, morfología y afinación.

Sin embargo, no se ha tenido en cuenta en los procesos formativos que la cercanía de instrumentos, como la bandurria española, la bandurria filipina, la bandurria contralto (laúd), el laúd cubano, el cuatro puertorriqueño, el bandolín tachirenses y la domra folclórica, pueden favorecer los procesos de aprendizaje y enseñanza de la bandola andina.

Por lo tanto, este proyecto tiene como objetivo explorar y aprovechar los repertorios y recursos que utilizan otros instrumentos similares a la bandola andina colombiana, para así responder a la dificultad que hay para encontrar repertorio adecuado en los niveles de iniciación e intermedio.

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACION

¿Cómo aprovechar los repertorios didácticos de los instrumentos de plectro empleados en distintos contextos históricos y culturales en los procesos formativos de la bandola andina colombiana?

1.3. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto busca ampliar el repertorio de bandola de nivel básico para bandola aprovechando los repertorios didácticos escritos para instrumentos de plectro afinados por cuartas, aprovechando sus recursos técnicos e interpretativos. Dicha apropiación se hará mediante la adaptación de repertorio de nivel básico a la bandola, con el cual se pretende cerrar la brecha que existe entre el repertorio de nivel básico y el de nivel avanzado. Históricamente la bandola ha tomado repertorio de algunos instrumentos como el violín, la flauta transversa y la mandolina que, si lo vemos desde lo técnico y la afinación, son instrumentos lejanos que solo tienen en común la tesitura, pero al momento de interpretar las obras deben hacerse cambios importante en las tonalidades y digitaciones; Por tal motivo, los instrumentos que se utilizarán deben permitir que la adaptación mantenga en la medida de lo posible las tonalidades y digitaciones, evitando hacer modificaciones que nos impidan sacar provecho de los aspectos técnicos que busca trabajar cada una de las piezas en su instrumento original.

A pesar de que se han escrito obras para la bandola, como los estudios de Fabián Forero, la composición no es la única solución para abordar la falta de material didáctico y de repertorio para la bandola. De hecho, existen otros recursos, materiales y repertorios de instrumentos de plectro cercanos y afines a la bandola que no se están aprovechando. Por ejemplo, la bandurria española, la bandurria filipina, el laúd cubano, el cuatro puertorriqueño y el bandolín tachireense, entre otros, comparten técnicas, afinación y morfología similares con la bandola. Estos instrumentos tienen un repertorio rico y diverso que podría ser adaptado y utilizado para la enseñanza y práctica de la bandola. Sin embargo, en muchos casos, estos recursos no son considerados y se desaprovecha una oportunidad valiosa para enriquecer la formación musical de los estudiantes de bandola.

Es necesario que los músicos, educadores y compositores de bandola abran su mente a la posibilidad de utilizar materiales y recursos de otros instrumentos de plectro para mejorar y enriquecer la enseñanza y el repertorio de la bandola. Esto no solo proporcionaría más opciones de repertorio para los estudiantes de bandola, sino que también ampliaría su conocimiento musical, su capacidad de interpretación y pone a la bandola en una visión global de la música.

Este proyecto cobra relevancia ya que busca ampliar el repertorio disponible para la enseñanza de la bandola en los niveles básicos, utilizando recursos y materiales de otros instrumentos de afines a la bandola. Esto no solo permitirá enriquecer la enseñanza de este instrumento, sino también evidenciar que comparten aspectos morfológicos, técnicos, interpretativos, de origen y desarrollo con otros instrumentos de su familia. Por lo tanto, esta investigación aborda la necesidad de encontrar repertorio adecuado para la enseñanza de la bandola andina en su nivel más elemental, utilizando la adaptación y aprovechando el camino que otros instrumentos han recorrido en la creación de repertorios didácticos, enriqueciendo así el acervo musical y pedagógico de la bandola.

1.4. ANTECEDENTES

Uno de los antecedentes que como referente contribuyen a esta investigación es el trabajo de la maestría en músicas colombianas de la Universidad Del Bosque realizado por el maestro Francisco Avellaneda, *Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista*. En el cual se realizó la adaptación de nueve obras para bandola solista a la guitarra eléctrica con el fin de ampliar el repertorio de guitarra, difundir el repertorio tradicional andino y tomar como punto de partida los aspectos técnicos, interpretativos, sonoros y de registro en los cuales convergen los dos instrumentos. Esto sienta un precedente, al mostrar de qué manera podemos movilizar y apropiar los recursos técnicos de un instrumento a otro. Para este trabajo de adaptación de repertorios uno de los requisitos más importantes que deben tener los instrumentos que se van a tomar para hacer las adaptaciones es la convergencia de aspectos técnicos y sonoros con la bandola tales como, la afinación por cuartas y ser instrumentos de plectro, para así no tener que hacer muchas modificaciones y aprovechar la mayor cantidad de recursos que el instrumento nos ofrece para ser aplicados a la bandola.

Diez adaptaciones para bandola solista trabajo realizado por Oriana Medina es una recopilación de música andina colombiana, escrita para diferentes formatos, la cual fue adaptada para ser interpretada en bandola en formato solista, este trabajo nos muestra los criterios de selección y los aspectos técnicos que se tuvieron en cuenta para realizar dichas adaptaciones.

Otro de los antecedentes encontrados y que comparte considerablemente la perspectiva de este proyecto, fue el trabajo de investigación de la universidad del bosque realizado por Brayan Esteven Ruiz Londoño titulado *La bandola solista en obras para mandolina, bandolim y domra*. Este proyecto de investigación y creación tiene como objetivo aportar nuevo repertorio a la bandola andina colombiana como instrumento solista, mediante la adaptación de tres obras originales para otros instrumentos de plectro (mandolina, bandolim y domra). El proceso está estructurado en tres fases y se documenta mediante análisis de partituras y videos. Las adaptaciones incorporan técnicas aún en desarrollo en el estudio de la bandola, y permiten el desarrollo de nuevas herramientas técnicas y expresivas en el bandolista. Esta investigación muestra la adaptación de obras originales para otros instrumentos de plectro como un camino válido para la construcción de repertorio para la bandola, en este caso desde el punto de vista de la bandola solista.

El libro "*12 Estudios Latinoamericanos*" de Fabián Forero es un importante antecedente que propició el debate sobre la adaptación de repertorio para la bandola andina. Este libro es una recopilación de 12 obras de repertorio Latinoamericano seleccionadas y adaptadas para bandola sola. Esta obra sirvió de inspiración para la creación de versiones adaptadas de las piezas musicales, específicamente para ser interpretadas en la bandurria española, proyecto realizado por los maestros Caridad Simón y Pedro Chamorro, dos grandes referentes de la bandurria en Europa.

1.5. OBJETIVOS

GENERAL

Adaptar distintas obras que han hecho parte de diversos contextos históricos y tradicionales de instrumentos de plectro como recurso didáctico en la enseñanza de la bandola andina colombiana.

Específicos

1. Analizar y describir las características musicales distintivas de los instrumentos de plectro utilizados en la música.
2. Identificar y comparar los aspectos técnicos comunes que comparten los instrumentos de plectro con la bandola.
3. Establecer los criterios técnicos en la selección las obras musicales dentro del proceso de adaptación.
4. Realizar la adaptación musical de las obras seleccionadas, considerando las características técnicas y musicales de los instrumentos de plectro alrededor del mundo y la bandola andina.
5. Realizar una cartilla en la que se encuentren consignadas las adaptaciones hechas como resultado de este proyecto de investigación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. TEORÍA DE LA CONFIGURACIÓN HISTÓRICO CULTURAL DE DARCY RIBEIRO

Para Iniciar e introducirnos en el marco teórico de este proyecto de investigación es importante dar contexto sobre el creador de esta teoría, Darcy Ribeiro nació en Montes Claros, en el estado de Minas Gerais, Brasil, en 1922, y falleció en 1997. Fue un intelectual brasileño que se destacó por su trabajo en diversas áreas, como la antropología, la sociología, la educación y la política.

Se caracterizó por ser un intelectual comprometido con las luchas sociales y políticas de su tiempo. Participó activamente en la construcción del proyecto político de Brasil durante las décadas de 1950 y 1960, en el que se buscaba la modernización y la transformación social del país. También fue defensor de los derechos de los pueblos indígenas y de la educación como herramienta para la transformación social.

Como antropólogo estudió a profundidad el desarrollo, la creación y evolución histórico cultural de los pueblos en Latinoamérica, escribiendo dos textos que serán tomados para esta investigación, En el inicio del libro de Darcy Ribeiro, "El proceso civilizatorio: etapas de

la evolución sociocultural" (1968), básicamente dice que quiere entender cómo se formaron los países americanos, por qué unos avanzaron más que otros y cómo los rezagados pueden superar esa situación. Quiere hacerlo revisando las teorías sobre cómo las sociedades evolucionan y proponiendo una nueva forma de entender el desarrollo humano desde los tiempos de los primeros agricultores. Ribeiro mira todo esto desde una perspectiva latinoamericana y critica los mecanismos de dominación históricos y actuales. Dice que para salir del subdesarrollo, los países latinoamericanos necesitan hacer revoluciones sociales y enfrentarse fuertemente en el ámbito internacional.

Ribeiro también propone una especie de categorización para entender cómo se formaron las sociedades, basada en cómo se mezclaron diferentes grupos étnicos y las causas del desarrollo desigual. Explica cómo las interacciones entre estos grupos pueden llevar a la formación de nuevas identidades culturales y cómo la influencia de sociedades más avanzadas puede cambiar o destruir culturas locales. Todo esto, dice, ha sido impulsado por la expansión europea, que ha influido mucho en la configuración actual del mundo. Según Darcy Ribeiro las similitudes y diferencias entre los pueblos en Latinoamérica.

Él plantea cuatro tipos de configuración histórico cultural desde el punto de vista de los procesos civilizatorios, los cuales serán expuestos a continuación

Los pueblos testimonio son los que han sobrevivido a grandes civilizaciones antiguas y han sufrido los golpes de la expansión europea. Aunque han recuperado su independencia, se han visto mezclados por dos tradiciones y han tenido que adaptarse a los sistemas económicos globales. Países como India, China, Japón, Corea, México y Guatemala entran en esta categoría. Representan aproximadamente el 14.2% de la población de América y han sido explotados y empobrecidos históricamente por los pueblos que los saquearon. Su mayor reto es reconciliar sus dos herencias culturales, tratando de equilibrar su cultura original con la influencia europea.

Los pueblos nuevos son una segunda configuración histórico-cultural compuesta por grupos surgidos de la mezcla y fusión de diferentes etnias africanas, europeas e indígenas. Estos grupos representan entidades étnicas distintas de sus matrices constitutivas y muestran una anticipación de lo que podrían ser los grupos humanos en el futuro, cada vez más mestizados y a culturados. Ejemplos de estos pueblos nuevos incluyen a los brasileños,

venezolanos, colombianos, antillanos y parte de la población de América Central y del sur de Estados Unidos.

Los pueblos trasplantados son la tercera configuración histórico-cultural, formada por naciones modernas creadas por la migración de poblaciones europeas hacia nuevos espacios mundiales. Estas poblaciones buscaron reconstruir formas de vida similares a las de su lugar de origen, adoptando modos económicos y sociales europeos. Los migrantes provenían inicialmente de grupos disidentes, luego se sumaron inadaptados y posteriormente individuos desarraigados. Contrariamente a otras configuraciones, los pueblos trasplantados presentan un perfil predominantemente europeo en cuanto a raza, paisaje, economía capitalista y estructura social. Se caracterizan por su homogeneidad cultural, igualitarismo social, instituciones democráticas y una visión del mundo diferente de la de los pueblos americanos de otras categorías.

Los pueblos emergentes. Está compuesto por poblaciones africanas que pasan de la condición tribal a la nacional. En Asia, también hay casos de pueblos emergentes, especialmente en el área socialista, donde se fomenta su gestación. Esta categoría no se da en América debido a la violencia del dominio europeo y nacional, que sometió a los pueblos tribales americanos. Muchos fueron exterminados o subyugados, mientras que en África y Asia, a pesar del impacto sufrido, emergen como parte de la vida nacional.

El texto analiza las configuraciones histórico-culturales de diferentes pueblos y su impacto en su desarrollo desigual. Se observa que, a pesar de similitudes étnico-culturales, algunos pueblos han logrado un desarrollo industrial completo, mientras que otros están subdesarrollados o detenidos en su modernización. Las diferencias en la formación social y la marginación cultural o social han contribuido a estos resultados desiguales.

Para relacionar la teoría de la configuración de Darcy Ribeiro con cómo se desarrollaron los instrumentos de plectro en el mundo y sus similitudes, podemos ver cómo la expansión europea y las revoluciones tecnológicas afectaron la difusión y evolución de estos instrumentos en todo el mundo. También podemos entender cómo diferentes instrumentos musicales, aunque surgieron en lugares y momentos diferentes, se parecen debido a circunstancias culturales parecidas. Estos procesos nos muestran que, aunque los instrumentos provienen de lugares distintos, terminaron siendo similares en su aspecto y cómo se usan. Al reconocer estas similitudes, podemos aprovecharlas para compartir

conocimientos y técnicas entre instrumentos, como aplicar estas similitudes en la enseñanza de la bandola y enriquecer el repertorio, tomando en cuenta las diferencias culturales y tradiciones musicales.

Un ejemplo de estos procesos de expansión europea que podemos ver en este trabajo de investigación, es la colonización de España, que alcanzó lugares tan lejanos como Filipinas y Colombia. Ambos, al ser colonias españolas, siguieron procesos de desarrollo similares, Basándonos en la teoría de Ribeiro, podemos inferir que ambos países pertenecen a la misma clasificación de configuración y esto se refleja en instrumentos como la bandola andina colombiana y la bandurria filipina, que no solo se parecen en forma, sino también en afinación y se formas de interpretación.

2.2 . ADAPTACIÓN MUSICAL

La adaptación musical es la modificación de una obra ya existente con diferentes fines, uno de ellos es hacer que la obra llegue a otros públicos, por ejemplo cuando se realizan adaptaciones de un formato instrumental a otro, otro de los fines con que se realiza la adaptación musical es para que la obra sea interpretada por una agrupación o instrumentista de un nivel diferente a el original para el que fue escrito, también se realizan adaptaciones cuando el instrumento de origen y el de destino tienen aspectos sonoros en común que favorezcan la interpretación de la obra. Esta última es un de las razones que impulsan este proyecto de investigación.

Vamos a ver según algunos autores cómo definen la adaptación musical y cómo cada un prioriza algún aspecto para la realización de la misma.

La adaptación musical es una práctica común en la música, que consiste en modificar una obra ya existente con el fin de adaptarla a un nuevo contexto, ya sea para satisfacer necesidades específicas de interpretación o para llegar a nuevos públicos. Según Katz y Dahlhaus (1987), la adaptación musical es una forma de transformación en la que se modifica la obra original, manteniendo ciertas características estructurales y estilísticas, pero ajustándola a las necesidades del nuevo contexto de interpretación.

Para Alperson, la adaptación musical es una forma de re contextualización que implica la transferencia de una obra de un contexto original a un contexto diferente, ya sea en términos de género, estilo, formato instrumental, nivel de dificultad, entre otros aspectos. (Alperson, 1984) La adaptación musical puede realizarse para diversas finalidades, como la enseñanza de un instrumento, la inclusión de una obra en un repertorio específico, la adaptación a un formato instrumental diferente, entre otros.

Por su parte, Small (1998) describe la adaptación musical como un proceso de traducción en el que se transfiere una obra musical de un sistema simbólico a otro. Según este autor, la adaptación musical es una forma de re contextualización que involucra una serie de decisiones y transformaciones por parte del adaptador, quien debe considerar tanto las características formales y estilísticas de la obra original como las particularidades del nuevo contexto de interpretación.

La adaptación musical transforma obras existentes para nuevos contextos interpretativos, actuando como una reinterpretación que atiende a las necesidades específicas de dichos contextos. Esta técnica es fundamental en la enseñanza de instrumentos como la bandola andina, permitiendo enriquecer su repertorio mediante la incorporación de piezas de otros instrumentos de plectro, mejorando así la comprensión musical y facilitando la enseñanza. Además, contribuye significativamente a la preservación y difusión de la música tradicional, haciéndola accesible a más intérpretes y audiencias, y fortaleciendo la valoración cultural. En el caso de este trabajo tomamos obras de diferentes instrumentos ubicados en distintas partes del mundo como la domra folclórica de Rusia, la bandurria española, la bandurria filipina, el laúd cubano y el cuatro puertorriqueño, repertorio con el cual buscamos enriquecer y ampliar las posibilidades interpretativas en la bandola.

En el desarrollo de repertorios instrumentales, especialmente para instrumentos con afinidades técnicas, la adaptación musical es clave. Ofrece nuevas perspectivas interpretativas y enriquece el repertorio de la bandola, poniéndola en un contexto más global al abordar obras que pertenecen a otras tradiciones e instrumentos, promoviendo la creatividad y la innovación. Pedagógicamente, adapta obras de instrumentos variados, ampliando las capacidades técnicas de los estudiantes y alineando la enseñanza con el aprovechamiento de otros recursos técnicos y sonoros. Esta práctica no solo expande el

repertorio disponible, sino que también fomenta un diálogo enriquecedor entre distintos instrumentos de plectro, potenciando su interconexión y contribuyendo al enriquecimiento musical general.

2.3. BANDOLA ANDINA COLOMBIANA

La bandola andina colombiana es un instrumento musical de cuerda pulsada que se toca con plectro originaria de la región andina de Colombia. Este instrumento es conocido por su rol melódico y su uso como parte del trío típico andino, que se compone de la bandola, el tiple y la guitarra.

La bandola andina colombiana tiene una estructura similar a la mandolina, con doce cuerdas agrupadas de dos en dos, formando seis órdenes. Está afinada por cuartas justas, de la siguiente manera, G5, D5, A4, E4, B3 y F#3 desde la nota más aguda, G5, hasta la más grave, F#3.

Además de su papel en el trío andino, la bandola también se utiliza en estudiantinas de cuerdas pulsadas y en orquestas típicas. En los últimos tiempos, se ha desarrollado aún más como instrumento solista, lo que ha llevado a una mayor apreciación de la técnica y el virtuosismo en la interpretación de la bandola.

Haremos ahora un pequeño recorrido por el contexto histórico del instrumento y su evolución:

La Bandola Andina Colombiana se ha visto marcada por una serie de hitos significativos a lo largo de los años. Desde la adopción de la forma de "pera" para la caja de resonancia por parte del Maestro Pedro Morales Pino hasta la experimentación con bandolas "soprano" más pequeñas durante las décadas de 1970 y 1980 por parte de Vicente Niño en Bogotá, diversos artistas, intérpretes y constructores han dejado su huella en el desarrollo del instrumento.

La influencia de figuras como Manuel Bernal Martínez ha sido crucial, así como la colaboración de artesanos como Alberto Paredes Rodríguez y la creación de grupos como

NOGAL Conjunto de Cuerdas en los años 80 ha contribuido a la popularización de versiones reducidas de bandolas y la creación de una gama completa de estos instrumentos que como la bandola bajo, buscando conformar la familia de la bandola. (Rincón, J. 2018, La familia de bandolas).

La colaboración entre Manuel Bernal Martínez y Alberto Paredes Rodríguez ha dado lugar a propuestas innovadoras y efectivas para la fabricación de la bandola y sus instrumentos relacionados. Esta asociación ha sido fundamental para el avance del instrumento, siguiendo el ejemplo de parejas de intérpretes y constructores de generaciones anteriores.

En Antioquia, se ha llevado a cabo un esfuerzo para difundir estas experiencias entre varios constructores, con el objetivo de mejorar el movimiento de cuerdas en la región y consolidar auténticas "Orquestas Típicas de Cuerdas". El respaldo de figuras como Jaime Calle y Víctor Yepes ha sido fundamental para este proceso, facilitando la distribución de instrumentos y promoviendo el desarrollo de agrupaciones musicales locales.



Imagen N° 1

Descripción: bandola andina colombiana

Fuente: imagen tomada de <https://danielaguitarra.blogspot.com/2019/06/cuerdas-pulsadas-la-bandola.html>

Fecha 15 de enero de 2023

La familia de las bandolas

Al igual que las familias de la bandurria y la mandolina, la evolución de la bandola hacia una familia de instrumentos variados representa un paso natural en su desarrollo, apuntando a una ampliación de su registro y posibilidades sonoras. Este esfuerzo por diversificar la bandola ha dado lugar a distintas variantes, cuyos nombres están aún en debate como la bandola alto o contralto, barítono o tenor y bajo o contrabajo e incluso una versión soprano ya no utilizada, mostrando la rica exploración en su adaptabilidad y uso en ensambles musicales significativos en Colombia. A través de las contribuciones de visionarios como José Vicente Niño y los esfuerzos de agrupaciones como el Cuarteto Perendengue y la Orquesta Colombiana de Bandolas, la bandola se afianza no solo como un instrumento tradicional colombiano sino como uno con alcance y relevancia universal.



Imagen N° 2

Descripción: familia de las bandolas

Fuente: autoría propia, foto tomada en la universidad pedagógica nacional.

BANDOLA ALTO

Alberto Paredes fabricó la bandola alto o tenor en 1989 a petición de Gabriel Rondón, guitarrista, quien deseaba un instrumento más grande y con un registro más bajo para tocar con afinación de guitarra. Paredes construyó dos ejemplares modificando su modelo previo de bandola, alargando el mástil para lograr una escala de 446 mm, aproximadamente 12 a 13 cm más larga que la original. (Bernal, 2003, pág. 155)

BANDOLA BAJO

El instrumento conocido como la bandola bajo cuenta con dos ejemplares: un primer prototipo fabricado en 1991 con el propósito de experimentar con su tamaño, longitud de escala y tensión de las cuerdas. Aunque este primer prototipo posee características constructivas y calidad de sonido modestas, cumplió su función al permitir la creación del diseño y el plano para un modelo completamente funcional, el cual fue construido por el maestro Manuel Bernal a principios de 2003, siendo este el segundo ejemplar mencionado.

En cuanto a las especificaciones del instrumento, destaca que presenta una escala compensada de 620 mm y una longitud de caja de 480 mm, medidas que guardan similitud con las proporciones del mandolonchelo. Además, la caja armónica fue diseñada con una especie de "cintura" o escotadura en su lado derecho para mejorar la ergonomía del instrumento. Sin embargo, el diámetro de la curvatura interna de esta escotadura resultó ser demasiado pequeño, lo que dificultó el proceso de doblado del aro y la creación de las orlas correspondientes. Se sugirió una modificación en caso de construir un nuevo ejemplar. Finalmente, debido a la longitud de las cuerdas y el registro del instrumento, se prescindió de la presencia de tiracuerdas y se optó por un puente similar al de las guitarras de 12 cuerdas. (Bernal, 2003, pág. 157)

2.4. INSTRUMENTOS DE PLECTRO

Dentro de la familia de los instrumentos de cuerda pulsada existe un grupo que se caracteriza por ser interpretados con plectro, alrededor del mundo hay una gran variedad de instrumentos de este tipo.

Los instrumentos de plectro son aquellos que se tocan mediante el uso de una púa, plumilla, pick o plectro. Algunos ejemplos de instrumentos de plectro son la mandolina, bandolim, domra, el banjo, entre muchos otros que exploraremos a lo largo de este trabajo. Estos instrumentos tienen una construcción similar, comparten características morfológicas, pero se diferencian en el número de cuerdas, la afinación y el timbre. Su uso ha evolucionado a lo largo de la historia de la música. La técnica de tocar con púa ofrece una gran variedad de posibilidades sonoras, ya que son muy versátiles y se utilizan en una amplia variedad de géneros.

Dentro de este grupo hay una gran variedad de afinaciones y formas de ejecución e interpretación. En la familia de los plectros se destacan dos grandes corrientes, los que se afinan por quintas y los que se afinan por cuartas. Aunque también se encuentran otros tipos de afinación.

Primero se nombrarán algunos de los instrumentos afinados por quintas, los cuales, por dicha característica, aunque comparten algunas técnicas en cuanto al manejo del plectro y los ataques en de la mano derecha, se encuentran lejos de la bandola, debido a que por su afinación las posibilidades de adaptación de repertorios nos representa algunos obstáculos en cuanto a las digitaciones en la mano izquierda, así como el tener que replantear las disposiciones de los acordes, haciéndolos más cercanos a instrumentos como el violín.

LISTADO DE INSTRUMENTOS DE PLECTRO

Es difícil hacer una lista exhaustiva de todos los instrumentos de plectro que existen en el mundo, ya que hay muchas variaciones regionales y culturales. Sin embargo, aquí hay una lista de algunos de los instrumentos de plectro más comunes y populares:

- | | | |
|----------------------|----------------------|---------------|
| • Adungu | • Charango | • Laúd cubano |
| • Balalaika | • Cuatro | • Mandolina |
| • Bandola | puertorriqueño | • Mbira |
| • Bandolim | • Dan bau | • Ngoni |
| • Bandolín | • Domra clásica | • Octavina |
| ecuatoriano | • Domra folclórica | • Orutu |
| • Bandolín | • Dombra | • Oud |
| tachirenses | • Erhu | • Pipa o Ud |
| • Bandurria | • Guitarra eléctrica | • Requinto |
| • Bandurria Filipina | • Guzheng | • Sintir |
| • Banjo | • Jarana | • Sitar |
| • Berimbau | • Konting | • Tambur |
| • Biwa | • Kora | • Timple |
| • Cavaquinho | • Laúd árabe | • Tres cubano |

2.5. INSTRUMENTOS DE PLECTRO AFINADOS POR CUARTAS

Como se conoció previamente, dentro de la familia de los instrumentos de plectro hay dos grupos destacados en términos de afinación: los afinados por quintas y los afinados por cuartas. En este trabajo, nos centraremos en los instrumentos de plectro afinados por cuartas, ya que, debido a esta característica, se asemejan mucho más a la bandola. ¿Por qué se enfocará la atención en este grupo de instrumentos? Porque gracias a su afinación, podemos mantener los mapas y digitaciones de la mano izquierda al adaptar las obras. Solo necesitamos tener en cuenta la afinación del instrumento original y la tonalidad de la obra para decidir si se realizará o no una transposición, priorizando mantener la digitación al interpretarla en la bandola.

BANDURRIA ESPAÑOLA

La afinación más común en la bandurria generalmente consiste en seis pares de cuerdas, que van desde la más aguda a la más grave: A5, E5, B4, F#4, C#4 y G#3. En esta afinación, la sexta cuerda (originalmente afinada en G#) se afina en G natural, de manera que las posibilidades del repertorio aumentan considerablemente,

La familia de este instrumento español es la familia del Laúd Español / Bandurrias. En esta familia aparecen cinco instrumentos, Bandurria Soprano, Bandurria Contralto, Bandurria Tenor, Bandurria Bajo y Bandurria Contrabajo. A la Bandurria Tenor se la llama Laúd, pero realmente es un nombre popular. Se la llamaba Nuevo Laúd a principios del siglo XX porque sus formas y sonido querían recordar a aquel instrumento del Barroco, pero realmente no pertenecen a la misma familia de instrumentos. La bandurria es similar al "laúd" o mejor dicho bandurria tenor, de hecho, en su forma es muy similar, pero con el mástil más corto y el cuerpo más redondeado, aunque el fondo del instrumento, como en la Guitarra, es plano, al igual que el del laúd y a diferencia del Laúd barroco, con el que no tiene parentesco, que está abombado. Tiene doce cuerdas (seis pares): seis de tripa y seis entorchadas, aunque las bandurrias modernas suelen montar los dos primeros pares metálicos y los cuatro últimos pares entorchados.

(Bandurria Instrumento musical. (2020, Noviembre 1. EcuRed),

Se toca con Púa de concha o de Cuerno, aunque en la actualidad se utilizan púas de plástico (PVC) que tienen distintos grosores. Las púas se trabajan para dejarlas con una forma próxima a un triángulo equilátero; de este modo se pueden aprovechar las tres puntas, pero teniendo siempre la misma sección de púa apoyada entre los dedos, de esta manera no importa qué punta se utilice.

(Bandurria Instrumento musical. (2020, Noviembre 1. EcuRed),

CHAMORRO MARTÍNEZ, PEDRO

Concertista, Compositor y Profesor de Instrumentos de Plectro. Nació en Madrid en 1961. Estudios de música en los Conservatorios Superiores de Madrid, Barcelona y Esch-Alzette (Luxemburgo). Estudios de Bandurria con Manuel Grandío y de Mandolina con Juan Carlos Muñoz. Perfecciona sus estudios de Mandolina con Marga Wilden-Hüsgen. Premio Nacional de Bandurria “Manuel Grandío” en 1976 y 1977.

Premio Interregional por unanimidad de Mandolina en 1994 en el Conservatorio de Esch-Alzette (Luxemburgo). Miembro Fundador en 1976 de la Orquesta “Roberto Grandío” de Madrid y en la actualidad su director. Desde 1979, forma dúo con la Instrumentista de Púa Caridad Simón. En 1983 con su amigo el poeta Rafael Alberti comienzan a representar el espectáculo poético y musical “Invitación a un viaje sonoro”, que más tarde se representaría, grabaría en C.D. y se emitiría en dos programas de TVE. Desde 1986 a 1991 formó dúo con el pianista Esteban Sánchez, con el que obtiene el Premio discográfico nacional al mejor interprete en 1986 y grabaría también otros dos programas de TVE. En 1988, junto a Caridad Simón y el guitarrista Manuel Muñoz, crean el “Trío Chamorro”.

Ha realizado cursos, seminarios y conferencias para distintas instituciones en España, Francia, México, Cuba y U.S.A. Sus actuaciones han tenido lugar en Europa, África, Asia, América del Norte, Centro América y América del Sur. Ha sido profesor de Instrumentos de Púa en el Conservatorio “Angel Arteaga” de Campo de Criptana (1984-1987), en el Conservatorio “García Matos” de Plasencia (1987-1990), Conservatorio Superior “Manuel Massotti” de Murcia (1990-1996), Conservatorio Alcázar de San Juan-Campo de Criptana (Ciudad Real) (1997-2007). En la actualidad y desde el curso 2007-2008 es profesor del Conservatorio Profesional “Arturo Soria” de Madrid y Jefe del Departamento de Cuerda. También dirige la Orquesta de Plectro del Conservatorio “Arturo Soria”.

Director de la Orquesta Europea “Il Forum Musicale” de Luxemburgo desde el año 2003.
Director de la EGYMO. 2005 y 2008 (European Guitar and Mandolín Youth Orchestra).

En 2011 el maestro Leo Brouwer le escribe y dedica la Sonata para Bandurria (I.El Ritmo de la Luces y las Sombras. II. Nocturnal. III Introducción y Toccata). En la actualidad forma dúo con el Guitarrista Pedro Mateo González y es componente del Cuarteto de Bandurrias “Grandío”.

Es Doctor en Artes (Música) cum laude por la URJC Universidad Rey Juan Carlos.
(Carlos Blanco Ruiz, 2023)
(Fernández de los Ríos, A. (2015). Editorial Alpuerto).



imagen N° 3

Descripción: lustraciones artesanía canaria bandurria

Proyecto publicado en septiembre de 2014

Cliente: Mediateca

Agencia: MITCA

BANDURRIA FILIPINA

La bandurria es un instrumento musical que ha tenido una gran presencia en la cultura filipina desde la época de la colonización española. Concretamente, se cree que este instrumento llegó a Filipinas en el siglo XVI, durante el periodo de dominación española en el país. Desde entonces, la bandurria ha formado parte de la música popular y folclórica de Filipinas, y ha sido utilizada en numerosas canciones y bailes tradicionales.

La bandurria filipina cuenta con 14 cuerdas y es utilizada en numerosas canciones folclóricas de este país. Sus características incluyen 16 trastes y un mástil más corto que el de la bandurria de 12 cuerdas. La afinación de la bandurria filipina está una octava más baja que la de su contraparte española, es decir, sus cuerdas se afinan de graves a agudas de la siguiente manera: F#3, B3, E4, A4, D5, G5.

En Filipinas, la bandurria se utiliza principalmente en las llamadas Rondallas, orquestas de instrumentos de pulso que interpretan música folclórica y popular. Estas agrupaciones son muy populares en todo el país y tienen una larga tradición en la cultura filipina. La bandurria, junto a otros instrumentos de cuerda, es una pieza clave en las Rondallas, y su sonido aporta una gran riqueza y variedad a la música filipina.

En el libro "The Garland Handbook of Southeast Asian Music" (2011), el autor Ricardo Trimillos describe la bandurria filipina como "una versión localizada del instrumento español, que se utilizan las orquestas de Rondalla en las Filipin (Trimillos, 2011)



Imagen N° 4

Descripción: Bandurria

Fecha: 21 de noviembre de 2003 (fecha de carga original)

Fuente: Transferido de nl.wikipedia a Commons.

Autor: Bemoeial en la Wikipedia holandesa

BANDURRIA CONTRALTO

Instrumento cuyo registro se encuentra entre la bandurria y el laúd tenor. Está relacionado con la octavilla (instrumento de forma parecida a la guitarra, pero de mitad de tamaño y de afinación y cordaje similar al de la bandurria). Existen varios modelos diferentes, entre otros el laúd contralto y el laudete. Este último instrumento surge como encargo del Cuarteto Aguilar al luthier Domingo Esteso en 1930 y al contrario que el laúd contralto, es de sonoridad más cercana al laúd tenor que a la bandurria. Afinación D5- A4- E4- B3- F#3- C#3 de la más aguda a la más grave. (el blog del mundo del plectro)

“Existen principalmente dos formas de construirse los contraltos: con mástil más semejante a la bandurria o con mástil más largo, cercano al tenor.” (índice bandurria paula.pdf, 2022) Se debe destacar que el Cuarteto Aguilar empleaba este último con el nombre de «laudete».



Imagen N° 5

Descripción: Bandurria contralto

Fuente: <https://www.mundofolklore.es/leonardo-navarro-ebano-exotico.html>

https://www.mundofolklore.es/media/catalog/product/cache/1/thumbnail/80x80/9df78eab3325d08d6e5fb8d27136e95/1/6/1639510615391_-_copia-min.jpg

LAÚD CUBANO

El laúd cubano es un instrumento musical de cuerda pulsada que forma parte de la familia de los laúdes. A diferencia de otros laúdes, el laúd cubano tiene un cuerpo más pequeño y estrecho, lo que le da un sonido más agudo y brillante. También se distingue por tener una caja de resonancia plana, en lugar de redondeada, lo que le da una apariencia distintiva.

El laúd cubano se utiliza principalmente en la música campesina de Cuba y en otros estilos folclóricos de la isla, como el son y la guaracha. A menudo se utiliza en conjunto con otros instrumentos de cuerda, como la guitarra y el tres cubano, para crear armonías complejas y ricas.

El laúd cubano posee entre 12 a 18 cuerdas, la afinación tradicional del laúd cubano es D-A-E-B-F#-C#, comenzando desde la cuerda más aguda hasta la más grave. Sin embargo, hay algunos músicos que prefieren utilizar otras afinaciones, dependiendo del género musical que estén tocando o de su estilo personal.

En general, el laúd cubano es considerado un instrumento versátil y expresivo, que puede utilizarse tanto en contextos musicales tradicionales como en géneros más contemporáneos. Su sonido característico y su apariencia distintiva lo hacen un instrumento fascinante tanto para los músicos como para los aficionados a la música.

Efraín Amador Piñero (n. 1947)

Efraín Amador Piñero, nacido en Ciego de Ávila en 1947, es un destacado guitarrista, laudista, compositor y profesor cubano. Él se ha dedicado a investigar sobre los estilos de ejecución del “laúd cubano” y el “tres”, y ha creado varios métodos de estudio y numerosas composiciones para esos instrumentos.

Amador comenzó a estudiar guitarra en el Conservatorio Municipal de la Habana (Amadeo Roldán) con el reconocido profesor Isaac Nicola y se graduó en 1970 en la Escuela Nacional de Artes. Más tarde continuó sus estudios de guitarra en el Instituto Superior de Arte con los profesores Nicola y Leo Brouwer, así como composición musical con José Ardévol, Roberto Valera y José Loyola. En 1981 él recibió un Doctorado del Instituto Superior de Arte. Amador también recibió instrucción de posgrado de los distinguidos guitarristas Alirio Díaz y Antonio Lauro.

Reconociendo la importancia de incorporar el laúd y el tres en la educación formal, Enrique jugó un papel crucial al establecer la primera cátedra de nivel medio para estos instrumentos en la Escuela Nacional de Arte (ENA), seguida por la creación de la licenciatura en el Instituto Superior de Arte (ISA). En 2009, extendió aún más estos esfuerzos con la cátedra de nivel elemental, completando así el Sistema Nacional de enseñanza en Cuba para estos instrumentos. Además, su dedicación a promover y reconocer la música de estos instrumentos culminó con la organización de festivales y concursos especializados, así como el evento bienal Plectohabana, iniciado en 2003.

Hernández, H. (12 de abril). [Entrevista con Efraín Amador Piñero]. Havana Times.

Barbaro Alberto Torres Delgado

Barbarito Torres, nacido en Matanzas en 1956, ha forjado su vida en el universo melódico desde su infancia. Criado en un entorno impregnado de música, su padre, un apasionado de la décima y hábil laudista, estableció en su hogar un espacio para los encuentros musicales y los guateques, donde poetas y repentistas se reunían para compartir su arte. Acompañando a su hermana Conchita en sus interpretaciones, Barbarito se sumergió en las tonadas y temas guajiros desde temprana edad, primero con su voz y luego con el laúd, siguiendo las enseñanzas de su padrino, Luciano Monet, un distinguido laudista cubano. A los catorce años, ya era un profesional del instrumento.

Su juventud le llevó a explorar la versatilidad del laúd en diversos géneros musicales, desde lo tradicional hasta el jazz, convirtiéndose en pionero al sacarlo de su ámbito original para presentarlo en escenarios internacionales con orgullo. Reconociendo la importancia del laúd como símbolo de cubanía y su papel en la música folclórica campesina, Barbarito aboga por su enseñanza y preservación, asegurando que las jóvenes generaciones mantengan viva la tradición.

Su destreza y conexión con el laúd han dejado huella en el público, siendo conocido por sus solos que silencian a la audiencia y sus habilidades que despiertan asombro, ejecutando el instrumento con maestría y concentración, como si fuera una extensión natural de su ser.

A lo largo de su carrera, Barbarito ha sido parte de emblemáticas agrupaciones musicales cubanas como la Orquesta Cubana de Cuerdas y el grupo Campo Alegre, colaborando con destacados músicos y llevando la música guajira a escenarios internacionales. Su trabajo con el Afro Cuban All Stars y el Buena Vista Social Club ha sido reconocido como fundamental en la historia de la música popular cubana.

Barbarito no solo se destaca en los escenarios, sino que también se involucra en proyectos para preservar las tradiciones musicales guajiras, colaborando en la producción de álbumes y documentales que capturan la esencia y el legado de la música campesina cubana. Con su agrupación, El Piquete Cubano, prepara nuevos proyectos musicales mientras continúa compartiendo su arte con el mundo. (Hernández Fusté, Y. 2010. Barbarito Torres: el rey del laúd. Entrevista).



Imagen N° 6

Descripción: Laúd cubano de 12 cuerdas

Fuente: imagen tomada de <https://salsablanca.com/ethno/instrument/cuban-laud-12-string-guitar-cuba/>

Fecha: el día 04 de marzo de 2023

CUATRO PUERTORRIQUEÑO

La investigación llevada a cabo por el (Proyecto del Cuatro Puertorriqueño 1990)

Ha sido fundamental para arrojar luz sobre el origen del cuatro de Puerto Rico y desmitificar la narrativa popular que lo rodea. Durante las últimas dos décadas, este proyecto ha llevado a cabo exhaustivos estudios que han conducido a conclusiones reveladoras sobre la evolución de este instrumento emblemático.

En lugar de aceptar pasivamente la explicación convencional de que el cuatro puertorriqueño evolucionó de un antiguo instrumento rústico de cuatro cuerdas hacia uno de diez cuerdas a lo largo de los siglos. En cambio, han identificado la existencia de dos tradiciones instrumentales distintas que coexistieron hasta mediados del siglo pasado.

Estas dos tradiciones no solo difieren en el número de cuerdas, sino también en sus legados históricos, afinaciones, encordaduras, ámbitos geográficos y ejecutantes. A través de una meticulosa investigación, el Proyecto del Cuatro ha reconstruido la historia del cuatro como la evolución de dos instrumentos separados, aunque compartieron la misma forma física por un tiempo.

El primer instrumento del que hablaremos será:

CUATRO ANTIGUO DE CUATRO CUERDAS

El cuatro puertorriqueño—específicamente, el modelo antiguo de cuatro cuerdas, también conocido como nuestro cuatro "antiguo" o cuatro "cuadrao"—muestra en su estructura física las huellas de su herencia.

El renombrado compositor del siglo XX, Luciano Berio, expresó: "Los instrumentos musicales son depósitos concretos de continuidad histórica y, al igual que las herramientas de trabajo y los edificios, retienen una memoria. Llevan consigo los rasgos de los cambios musicales y sociales, como también el encuadre conceptual dentro del cual fueron desarrollados y transformados." (Proyecto del Cuatro Puertorriqueño 1990)

Posteriormente, cuando el cuatro comenzó a formar parte de orquestas y piezas de música de cámara en el siglo XIX, los intérpretes más habilidosos explotaron todas las posibilidades melódicas ofrecidas por las cuerdas del instrumento. Sin embargo, debían enfrentarse a los inconvenientes inherentes al diseño del cuatro: su antiguo método de afinación y disposición de cuerdas presentaba retos significativos para la interpretación de piezas contemporáneas, que eran notablemente más complejas. A pesar de ello, se considera que los cuatros tradicionales se mantuvieron prácticamente inalterados en cuanto a su estructura y afinación durante siglos, hasta que gradualmente dejaron de usarse y finalmente desaparecieron del panorama musical en Puerto Rico hacia finales de la primera

mitad del siglo XX. Siendo completamente superados por el cuatro moderno de diez cuerdas, que ofrece una mayor potencia, brillantez y versatilidad. (Proyecto del Cuatro Puertorriqueño 1990)

CUATRO MODERNO DE DIEZ CUERDAS

A finales del siglo XIX, después de que el antiguo cuatro de cuatro cuerdas hubiera estado presente en la isla durante siglos, surge a lo largo de la costa norte de Puerto Rico un nuevo instrumento de cuerda con diez cuerdas, claramente influenciado y motivado por los instrumentos de cuerda contemporáneos en España e Italia, que estaban en boga a nivel internacional en ese momento. Gradualmente, esta nueva forma eclipsó a la antigua, convirtiéndose en la versión que perdura como el cuatro moderno en la actualidad.

No obstante, los dos tipos de cuatro coexistieron en diferentes regiones de la isla durante aproximadamente medio siglo: durante este período, músicos del sur de la isla se referían específicamente al cuatro de diez cuerdas como el "cuatro español".

El cuatro moderno se desarrolló con un diapason más corto, lo que resultó en un rango más alto en comparación con el antiguo cuatro. Por lo tanto, la afinación del antiguo cuatro tiene su cuerda más baja afinada en un tono más bajo que la cuerda más baja del cuatro moderno, y los expertos en música lo denominan el "cuatro barítono" y el "cuatro tenor", respectivamente.

Al igual que las bandurrias y los laúdes españoles, las cuerdas del cuatro se afinan en intervalos de cuartas, con cada cuerda separada por esta secuencia.
(Proyecto del Cuatro Puertorriqueño 1990)

El cuatro puertorriqueño, simplemente conocido como cuatro es el instrumento insignia de la música tradicional puertorriqueña. De 5 cuerdas metálicas dobles, es algo más pequeño que la guitarra y posee un contorno similar al del violín. Las terceras, cuarta y quinta cuerdas graves son entorchadas, mientras las restantes son simples de acero

Se afina en intervalos de cuartas en G4, D4, A3, E3, B2 (de agudos a graves). Los dos órdenes superiores están octavados, o sea, dan la misma nota con una octava de diferencia. Es esta la razón de su sonido tan característico, parecido al del tres cubano.

Ladislao Martínez “Maestro Ladí” (1898-1979)

El Maestro Ladí, también conocido como Ladislao Martínez Otero, es posiblemente la figura más destacada en la historia del cuatro y de la música puertorriqueña. Su enfoque innovador revolucionó la manera de escuchar este instrumento, destacando dos e incluso tres cuatros juntos en armonía. Además de su habilidad como intérprete, Ladí también fue prolífico como compositor, escribiendo alrededor de 1.500 piezas musicales especialmente para el cuatro. Su repertorio abarcaba una amplia variedad de géneros, como danzas, mazurcas, vales, géneros suramericanos, e incluso bossa nova y rock.

Sin embargo, se le atribuye a Ladí el declive y eventual desaparición del cuatro antiguo de cuatro y ocho cuerdas en la isla debido a su predilección por el uso del cuatro de diez cuerdas, el cual tocaba y se escuchaba en la radio en toda la isla hasta finales de la década de 1930. Aunque su influencia en la evolución del cuatro puertorriqueño es indiscutible, algunos críticos sostienen que su preferencia por el cuatro de diez cuerdas pudo haber contribuido a la disminución de otros estilos tradicionales del instrumento. (Proyecto del Cuatro Puertorriqueño 1990)

Cristino Maldonado Don Piní (1893- ?)

Uno de los mejores cuatristas que tuvo Puerto Rico, quien recogió gran fama en los años treinta. Inspiró a los grandes cuatristas Sarraile Archilla y Cristóbal Santiago. Cristino Maldonado Muriel nació en el barrio Yeguada de Vega Baja. A temprana edad, su tío le fabricó un cuatro, el cual su papá no le dejó tocar porque consideraba que era una pérdida de tiempo. A los ocho años, Piní quedó huérfano de madre y se tuvo que responsabilizar de su familia ya que su papá los abandonó. Trabajó en los cañaverales y tocando su cuatro para conseguir sueldo. Ya para los 15 años, había desarrollado su propio estilo de tocar el cuatro y amenizaba muchos bailes locales. Luego se mudó a Utuado donde su papá tenía

un negocio. Aquí se casó con su segunda esposa Urania Sigurani de Maldonado con quien tiene siete hijos. Utuado vino a ser su hogar por muchos años y tanto lo quiso que muchos de sus temas les incluía el nombre de este pueblo, como A Utuado Todo Mi Amor. Don Piní escribió mucha música y no se limitó a música típica. Entre sus más famosas piezas encontramos. De Lejanas Tierras, Retorno al Vivi, Recuerdos de Lares, A Mis Amigos, Desesperación, etc.

Ayoroa Santaliz, J. E. (1978). Revista del Instituto del Cuatro Puertorriqueño, No. 11.

Rafael Sánchez (Fello)

Cuatrista del Barrio Abras de Corozal. Dice el historiador de Corozal, Sr. Antonio Moreno, que Paquito López Cruz de muchacho en Naranjito, recibió sus primeras lecciones de música con él. También dice que venía Ladí cuando joven de Vega Alta al igual que otros de otras partes a escucharle tocar su cuatro rústico. Nunca quiso cambiar su cuatro aunque le regalaron uno nuevo hecho para él. Creo nunca grabó ni salió del pueblo de Corozal. Su hijo, en cambio, fue el famoso Paquito Sánchez, _ primer primera guitarra del Cuarteto Mayarí en sus inicios, que luego se integró al Marcano en N.Y. y luego formó el Sexteto La Plata." Murió de tuberculosis en 1940.

Fucile, M. (s. f.). Aportación del Dr. Mike Fucile de Corozal.

Guillermo Toro "Yomo" (1933-2012)

"Yo fui el primero que puse el cuatro en la música de salsa y ya yo he tenido la oportunidad de viajar el mundo entero tocando el cuatro de Puerto Rico, he estado en Japón, en Europa, y estado repetidas veces en esos países y ya esos países conocen a Yomo Toro y lo que ha tenido en la mano es el cuatro. Yo no me he llevado una guitarra, o una guitarra electrónica, o un requinto, nada de esas cosas. Yo me llevo el cuatro de Puerto Rico porque hay que darle honor a Puerto Rico y el instrumento nacional de la isla del encanto Puerto Rico es el cuatro..." (Proyecto del Cuatro Puertorriqueño 1990)



Imagen N° 7

Descripción: cuatro puertorriqueño

Fuente: imagen tomada de

https://www.tonosmusiccenter.com/index.php?id_product=306&controller=product

Fecha: 04 de marzo de 2023

BANDOLÍN TACHIRENSE

El bandolín tachirenses es un instrumento de cuerda perteneciente a la familia de las bandolas, típico de la región montañosa del estado Táchira, en Venezuela. El instrumento cuenta con una caja de resonancia similar a la del cuatro venezolano, pero con un diapasón más ancho y robusto. La madera más comúnmente utilizada para su construcción es el cedro. El bandolín posee 14 cuerdas, distribuidas en 5 órdenes afinados en cuartas ascendentes. La afinación más utilizada es A3, D4, G4, C5, F5 o E3, A3, D4, G4, C5. El orden más agudo de ambas afinaciones lleva 3 cuerdas de acero del mismo calibre (entre 0,20 mm y 0,25 mm).

El segundo orden lleva 3 cuerdas de acero de calibre similar (entre 0,25 mm y 0,30 mm). El tercer y cuarto orden tienen dos bordones entorchados con centro de acero, dispuestos a los lados (calibre entre 0,40 mm y 0,72 mm), mientras que en el centro lleva una cuerda de acero llamada "requintilla", afinada a una octava arriba de los bordones de su orden (normalmente con un calibre entre 0,20 mm y 0,30 mm). Finalmente, el quinto orden lleva dos bordones del mismo calibre (entre 0,92 mm y 1,16 mm). Esta disposición de cuerdas le otorga al bandolín un timbre particular, especialmente en la tercera y cuarta orden y difiere del sonido de la mandolina y la bandola andina colombiana.

Para ejecutar el Bandolín la técnica es “pajueleada” es decir, el ejecutante solo golpea las cuerdas hacia abajo con pajuela, púa o plectro, es un instrumento principalmente melódico, muchos de los punteos se hacen completamente a dos voces sobre el mismo instrumento.

En su forma folclórica el principal acompañante del bandolín es el guitarro o tiple de 10 cuerdas, como complemento también se le acompaña con maracas, charrasca y cucharas de madera.



Imagen N° 8

Descripción: Bandolín fabricado a pedido por Edgar Ramírez en el pueblo de Seburuco del estado Táchira

Fecha: 5 noviembre 2017

Autor: miguelitotambor

DOMRA FOLCLÓRICA

El texto (Методика обучения игре на домре) Método para aprender a tocar la domra se habla sobre los instrumentos de cuerda domra, en particular sobre la domra de cuatro cuerdas de quinto orden y la domra de tres cuerdas de cuarto orden. Se destaca que la domra de cuatro cuerdas fue creada por G.P. Lyubimov en 1908 como resultado de la reconstrucción de la domra de tres cuerdas de V.V. Andreev, debido a que en la domra existen dos tradiciones, la domra folclórica, afinada por cuartas, que es la que usaremos en este trabajo y la domra de cuatro cuerdas, afinada por quintas, más cercana al violín. La

nueva versión amplió las posibilidades de los músicos y enriqueció el repertorio de la literatura de violín. En Ucrania, la domra de cuatro cuerdas se generalizó después de la revolución, mientras que, en Rusia, los seguidores de la orquesta Andreevsky se encontraron con la domra de cuatro cuerdas con hostilidad. Actualmente, la contienda entre las domras de tres y cuatro cuerdas ha perdido su agudeza, y ambos instrumentos se utilizan en la cultura escénica domra. Además, se menciona la historia de la domra como instrumento bufonesco profesional desde el siglo XVI.

La domra de cuatro cuerdas o clásica, y está afinada igual al violín, es decir: E-A-D-G, siendo el E la nota más aguda. Es decir, igual a la mandolina italiana.

La domra de tres cuerdas es un instrumento de cuerda pulsada que se utiliza comúnmente en la música tradicional rusa. Se compone de un cuerpo redondeado, un cuello largo y delgado y tres cuerdas afinadas D5-A4-E4. La técnica de interpretación de la domra implica el uso de púa y dedos para producir notas y acordes.

Hay varios tipos de domra de tres cuerdas disponibles, cada uno con su propio tamaño y rango tonal único. Estos incluyen el piccolo, pequeño, mezzosoprano, alto, tenor, bajo y contrabajo. En una orquesta de instrumentos populares rusos, típicamente se utilizan el piccolo, pequeño, viola y bajos domras. La pequeña domra es considerada el instrumento principal de tal orquesta y se utiliza para interpretar solos, así como para acompañar otros instrumentos como piano, acordeón, guitarra, conjunto y orquesta.

La domra de tres cuerdas es un instrumento musical popular en la música tradicional rusa, con varios tipos disponibles que ofrecen una amplia gama de tonos y tamaños. Es un instrumento versátil que se utiliza tanto para tocar solos como para acompañar otros instrumentos y en conjunto. La segunda domra es la folclórica o de tres cuerdas, la cual está afinada como el 2do, 3er y 4to orden en la bandola andina, es decir: D5-A4-E4, siendo el D la nota más aguda.

Alexey Alexandrov

Intérprete, compositor y ganador del Concurso de Jazz Made in NY, Alexey Alexandrov es un artista único que interpreta a Domra tanto en estilos clásicos como de jazz. Ampliando los límites de Domra, Alexey ha integrado el sonido de este instrumento de cuerda popular ruso en el estilo del jazz. Actualmente reside en Filadelfia y actúa en solitario y con varios grupos en todo Estados Unidos.

Alexey ha colaborado con músicos de todo el mundo, incluidos John Lee, Al Foster, Oliver Lake, Kevin Mahogany, Alain Musichini, Bobby Sanabria, Vadim Repin, Aaron «Professor Louie» Hurwitz y otros. Su amplio repertorio incluye transcripciones de música clásica, obras originales para domra, música contemporánea y jazz, y composiciones propias.

Ganador de numerosos concursos internacionales, en 2018 Alexey recibió el primer premio del prestigioso Concurso de Jazz Made in NY, donde compitió con músicos de jazz de todo el mundo. Sus otros logros incluyen I premio en el Primer y Tercer Concurso Internacional “Libertango”, premio de Oro en el Concurso Internacional de Música Etno “Iría de Oro”.



Imagen N° 9

Descripción: Dombra de tres cuerdas

Fecha: 10 de agosto de 2005

Fuente Archivo: Domra-topview.jpg

Autor: Arent

2.6. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS ENTRE LOS INSTRUMENTOS DE PLECTRO Y LA BANDOLA

Instrumento	Afinación					
	1	2	3	4	5	6
Bandola	G5	D5	A4	E4	B3	F#3
Bandola contralto	C5	G4	D4	A3	E3	B2
Bandola bajo	C4	G3	D3	A2	E2	B1
Bandurria Filipina	G5	D5	A4	E4	B3	F#3
	G5	D5	A4	E4	B3	G3
Cuatro puertorriqueño	G4	D4	A3	E3	B2	
Bandolín tachirense	F#5	C5	G4	D4	A3	
	C5	G4	D4	A3	E3	
Domra Folclórica	D5	A4	E4			
Bandurria contralto	D5	A4	E4	B3	F#3	C#3
Laúd Cubano	D5	A4	E4	B3	F#3	C#3
Bandurria Española	A5	E5	B4	F#4	C#4	G#3
Bandurria Tenor	A4	E4	B3	F#3	C#3	G#2

Tabla N° 1

Descripción: tabla de afinación de las cuerdas al aire de los instrumentos de plectro

Fuente:

Elaboración propia

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. ENFOQUES DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación adopta un enfoque cualitativo, ya que su objetivo principal no es medir o cuantificar los procesos y resultados de forma matemática ni de manera lineal, sino que se centra en aspectos subjetivos y en la descripción detallada de las características y cualidades de la enseñanza y el aprendizaje de la bandola, a través de repertorios adaptados de otros instrumentos de plectro afinados por cuartas.

El enfoque de la investigación cualitativa es uno de los pilares fundamentales de esta investigación. Este enfoque se caracteriza por su interés en explorar y comprender los fenómenos sociales y culturales desde la perspectiva de los sujetos que los experimentan. En este sentido, se ha adoptado una metodología de investigación que permita capturar las voces y perspectivas de los participantes involucrados en el estudio. Para ello, se utilizarán diversas técnicas de recolección de datos como la entrevista abierta no estructurada, y la revisión de documentos.

Además, se considera que este enfoque permitirá una comprensión más profunda y detallada de los procesos de formación y práctica musical de los instrumentos de plectro afinados por cuartas, su relación con la cultura y la sociedad en la que se desarrollan y su cercanía y afinidad con la bandola andina y sus procesos formativos. Se espera que este enfoque permita una mayor apertura y flexibilidad en la exploración de los temas de investigación, lo que permitirá una mayor comprensión de la complejidad y diversidad de las prácticas musicales estudiadas y los procesos involucrados en la enseñanza y el aprendizaje de la bandola.

3.2. TIPOS DE INVESTIGACIÓN

Este proyecto de investigación se puede clasificar como una investigación aplicada. En este caso, el investigador está utilizando los conocimientos adquiridos en la enseñanza de la bandola andina para resolver un problema práctico en este campo. Por lo tanto, el objetivo principal del estudio es aplicar los resultados y avances de la investigación básica para mejorar la enseñanza de la bandola.

El investigador también tiene como objetivo adaptar repertorios de otros instrumentos para la bandola, lo que indica una perspectiva práctica en su enfoque de investigación. En otras palabras, el proyecto no solo se centra en la teoría, sino que también tiene como objetivo proporcionar soluciones concretas para mejorar la enseñanza de la bandola.

Es importante destacar que la investigación aplicada tiene un enfoque práctico y se basa en la aplicación de conocimientos teóricos para resolver problemas prácticos en la vida real. En este caso, el proyecto de investigación está dirigido a la mejora de la enseñanza de la bandola y tiene como objetivo proporcionar soluciones concretas para esta área.

3.3. POBLACIÓN

Este proyecto tiene como objetivo principal brindar apoyo a dos grupos de personas interesados en la enseñanza y el aprendizaje de la bandola andina colombiana. En primer lugar, se busca ayudar a los maestros de bandola que a menudo enfrentan el desafío de encontrar repertorio adecuado para enseñar este instrumento en los niveles básicos.

En segundo lugar, este proyecto también está dirigido a los estudiantes de bandola. Se busca proporcionarles material didáctico para mejorar sus habilidades técnicas en el instrumento, utilizando obras de otros instrumentos y géneros de música universal.

En resumen, este proyecto busca apoyar tanto a los maestros como a los estudiantes de bandola andina colombiana, brindándoles herramientas y recursos valiosos para mejorar la enseñanza y el aprendizaje de este instrumento único y tradicional. Esto no solo ayudará a

mejorar su técnica y posibilidades sonoras e interpretativas en la bandola, sino que también permitirá tener una perspectiva más amplia y diversa de la música en general.

3.4. INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN

Para esta investigación, se utilizará principalmente la entrevista abierta no estructurada como instrumento de indagación. Con esta técnica, se busca profundizar en los procesos de formación de los instrumentos de plectro en diferentes partes del mundo, investigar acerca de los materiales y la literatura musical relacionada, y conocer si, al igual que en el caso de la bandola andina, estos instrumentos adaptan repertorios de otros instrumentos o si existen composiciones musicales específicamente escritas para su uso pedagógico.

La entrevista abierta no estructurada permitirá obtener información detallada y rica en matices, pues no se limita a preguntas predefinidas y ofrece la posibilidad de explorar diferentes aspectos relacionados con la formación y la práctica musical de los instrumentos de plectro. Asimismo, esta técnica permitirá una mayor interacción entre el investigador y los entrevistados, lo que puede generar un clima de confianza y empatía que facilite la obtención de información valiosa.

La elección de la entrevista abierta no estructurada como instrumento de indagación para esta investigación se justifica por la necesidad de obtener información detallada y enriquecedora acerca de los procesos de formación y la práctica musical de los instrumentos de plectro en diferentes partes del mundo, incluyendo su repertorio y su uso pedagógico.

3.5. RUTA METODOLÓGICA

En el proceso de mejorar la enseñanza de la bandola andina en los niveles básicos, es crucial seguir una ruta metodológica que nos permita identificar las necesidades y falencias existentes, así como aprovechar las experiencias de expertos y el repertorio disponible en instrumentos de plectro similares. Este proceso se divide en cinco pasos fundamentales.

Paso 1: Diagnóstico y recopilación de experiencias

El primer paso consiste en realizar un diagnóstico para establecer las necesidades y falencias en la enseñanza de la bandola, tanto en técnica como en repertorio, en los niveles básicos. Este paso es crucial para comprender los desafíos que enfrentan los estudiantes y los docentes en este contexto. Además, se recopilan las experiencias de expertos en instrumentos de plectro, quienes pueden ofrecer valiosos aportes para la estructuración de las adaptaciones y estrategias pedagógicas. Estas experiencias sirven como guía para identificar las mejores prácticas y estrategias a implementar en el proceso de enseñanza de la bandola.

Paso 2: Recopilación y selección de repertorio

En esta etapa, se recopila un amplio conjunto de obras de instrumentos de plectro afines a la bandola andina, y se procede a seleccionar las que mejor se adapten a las necesidades identificadas en el diagnóstico inicial. Se establecen criterios específicos para esta selección, garantizando que el repertorio elegido sea relevante y beneficioso para los estudiantes y los docentes.

Paso 3: Elaboración de las adaptaciones

Finalmente, se elaboran las adaptaciones necesarias para llevar el repertorio seleccionado a la bandola andina. Este proceso implica modificar las obras originales para que sean apropiadas y ejecutables en este instrumento. Además, se procede a la construcción de la cartilla, que servirá como recurso pedagógico para el proceso de enseñanza.

En conjunto, estos pasos forman una ruta metodológica integral que nos guía desde el diagnóstico inicial hasta la elaboración de adaptaciones y la construcción de una cartilla que contribuya significativamente a mejorar la enseñanza de la bandola andina en los niveles básicos.

4. DESARROLLO METODOLÓGICO

A partir del proceso de investigación se abordará el objetivo principal del presente proyecto, realizar las adaptaciones distintas obras que han hecho parte de diversos contextos histórico y tradicional de instrumentos de plectro como recurso didáctico en la enseñanza de la bandola andina colombiana. Este proceso incluirá un diagnóstico inicial de los repertorios existentes y del material didáctico disponible, seguido de la recopilación y selección de piezas según criterios definidos, para finalmente proceder con el análisis y adaptación de cada obra seleccionada.

4.1. DIAGNÓSTICO

El presente análisis examina la relación entre tres entrevistas que abordan el contexto del desarrollo de la bandola y la adquisición, creación y adaptación de repertorios musicales.

En primer lugar, se destaca la importancia de la tradición oral en la transmisión del conocimiento musical, como se evidencia en la rondalla en Filipinas y la música de laúd en Cuba. Ambos casos ponen de manifiesto cómo la cultura y la experiencia compartida a lo largo del tiempo han sido fundamentales en el aprendizaje y la práctica musical, en contraposición a los métodos formales de educación musical.

En segundo lugar, se profundiza en el desarrollo de repertorios, específicamente en el caso del cuatro puertorriqueño. La entrevista a Edwin Colón Zayas revela cómo algunos músicos se dedican a transcribir piezas y crear nuevo material musical para este instrumento, lo que refleja una necesidad similar de expansión y desarrollo de repertorios como en el caso de la rondalla en Filipinas y el laúd en Cuba.

A través de este análisis, se resalta la interconexión entre la tradición oral, el desarrollo de repertorios y la adaptación de la música en diferentes contextos culturales. Estos hallazgos subrayan la importancia de comprender el proceso de desarrollo de la bandola y su impacto en la adquisición, creación y adaptación de repertorios musicales en diversas comunidades.

4.2. RECOPIACIÓN Y SELECCIÓN DE REPERTORIO

Selección de repertorio

El repertorio que he tomado para realizar las adaptaciones son obras originales o de las cuales se han realizado adaptaciones para instrumentos de plectro afinados por cuartas, en las que se ha tenido en cuenta la morfología del instrumento para dichas adaptaciones

Para realizar las adaptaciones de repertorio se han tomado en cuenta tanto obras originales como aquellas que ya han sido adaptadas previamente para este tipo de instrumentos de plectro afinados por cuartas.

Es importante destacar que en el proceso de adaptación se ha tenido en cuenta la morfología específica de los instrumentos de plectro afinados por cuartas, lo que implica considerar aspectos como la digitación, el uso de las cuerdas y las características sonoras de cada instrumento en particular. De esta manera, se busca que las adaptaciones sean apropiadas y efectivas, tanto en términos técnicos como musicales.

La adaptación de las obras ha sido realizada con cuidado y atención a las características técnicas y sonoras de cada instrumento y su relación con la bandola andina colombiana.

4.3. RECINFOGRAFÍA TESITURA DE LOS INSTRUMENTOS

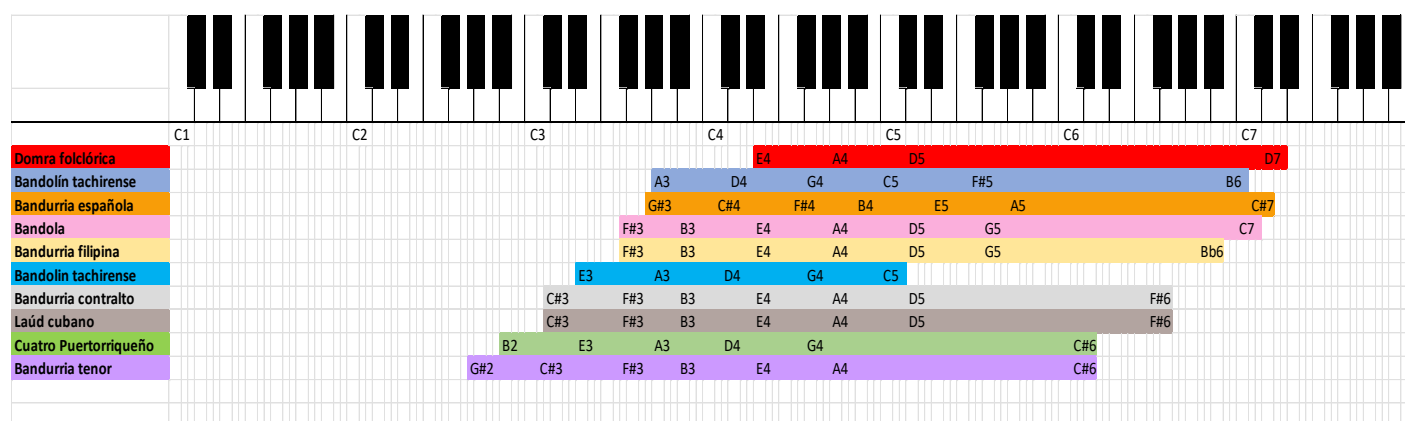


Imagen N° 10

Descripción: descripción gráfica de la tesitura de los instrumentos de plectro

Fuente: autoría propia

Fecha: 20 de noviembre de 2022

4.4. CRITERIOS DE SELECCIÓN

obra	Compositor	Instrumento	Criterios de selección
Bahay Kubo	Tradicional	Bandurria Filipina	• Tonalidad G • Grados conjuntos, • Cuerdas al aire • figuras rítmicas sencillas
МАРШ	prokofev	Domra folclórica	• Tonalidad D • primera posición • intervalos no mayores a una octava
Тонкая рябина	Anónima	Domra folclórica	• Tonalidad Am • Arpegios • Tempo lento
Tiempo de vals	Matías de Jorge Rubio	Bandurria Española	• Tonalidad F • Arpegios • Primera posición
Lección 4 método de bandurria	Matías de Jorge Rubio	Bandurria española	• Tonalidad Dm • Arpegios • Extensión mano izquierda
Guaracha La arboleda	Pedro Padilla	Cuatro puertorriqueño	• Compás 2/2 • Riqueza rítmica • Tonalidad Am con modulación a A
Vals pasillo lento Madeline	Ladislao Martínez	Cuatro puertorriqueño	• Tempo lento • Cambios de posición • Tonalidad Am con modulación a A
La trenita	Manuel Saumell	Laúd Cubano	• Figuras rítmicas más complejas • Extensión mano izquierda

Tabla N° 2

Descripción: tabla de criterios de selección del repertorio

Fuente; autoría propia

4.5. ELABORACIÓN DE LAS ADAPTACIONES

Bahay Kubo Canción folclórica (Casa de paja)

También conocida como "cabaña paja", es la canción tradicional tagala más famosa en Filipinas, transmitida de generación en generación por vía oral. Esta melodía se centra en las diversas verduras que crecen en la tierra alrededor de una modesta choza o cabaña (kubo en tagalo) de nipa (paja). Aunque originalmente fue pensada para niños pequeños, ha llegado a ser disfrutada por personas de todas las edades.

Esta obra fue adaptada para formato de Rondalla que es una agrupación de instrumentos de cuerda pulsadas tradicional en filipinas, el equivalente a las orquestas de púa de Europa o las estudiantinas o la orquesta de bandolas en Colombia.

Partitura versión formato rondalla

1 Bahay Kubo Traditional Philippine Folk Song
Arr. An. Christ-Anne Castro

♩ = 75

Rondalla 1
Rondalla 2
Octavina
Lautid
Nylon Guitar
Acoustic Bass

11
Ba. 1
Ba. 2
Ocu
La.
Nylon Guitar
Ac. B.

21
Ba. 1
Ba. 2
Ocu
La.
Nylon Guitar
Ac. B.

Chords: C, D7, G, C, D7, G, D, C, G, E7, Am7, D, G, G, D, C, D7, G, C, D7, G

Imagen N° 11

Descripción: Fragmento de la obra para formato de rondalla filipina

Fuente, partitura enviada por Gean Vincent Almendras

Con el objetivo de adaptar la canción, se extrajo la versión creada por Christi-Anne Castro, la cual fue pensada para ser interpretada por una rondalla. Para la adaptación, se optó por un formato de quinteto de bandolas, haciendo uso no solo de la bandola soprano, sino También de variantes pertenecientes a la familia de las bandolas, obteniendo la siguiente instrumentación, dos bandolas soprano, dos bandolas alto, una bandola bajo y adicionalmente se mantuvo el papel ritmo armónico de la guitarra.

Fragmento partitura versión quinteto de bandolas y guitarra

Score

Bahay Kubo

Casa de paja

Canción Popular Filipina
Arreglo: Christi-Anne Castro
Adaptación: Erika León

Moderato (♩ = c. 108)

The musical score is written for six instruments: Bandola 1, Bandola 2, Bandola Alto 1, Bandola Alto 2, Guitarra, and Bandola Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is Moderato, with a quarter note equal to approximately 108 beats per minute. The score shows the first four measures of the piece. The guitar part includes chord markings: C, D7, G, C, D7. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present throughout the score.

Imagen N° 12

Descripción: Fragmento de la obra adaptada para formato de quinteto de bandolas, guitarra y bajo eléctrico

Fuente, autoría propia

Se tuvo en cuenta la similitud en cuanto a la afinación de los instrumentos utilizados en la rondalla y las bandolas soprano, alto y bajo. Con el fin de garantizar una adaptación exitosa, se procedió a tomar ciertas decisiones que permitieron aprovechar las características de cada uno de estos instrumentos.

Adaptación de la bandurria filipina a la bandola soprano

En primer lugar, se optó por utilizar la bandola soprano como instrumento equivalente a la bandurria filipina debido a que estos dos instrumentos comparten la misma afinación, haciendo que la adaptación de la canción de un instrumento al otro sea directa y sin mayores modificaciones, manteniendo las mismas posiciones y digitaciones, como se muestra en la imagen.



Imagen N° 13

Descripción: imagen comparativa entre la digitación en bandurria Filipina y bandola
Fuente, autoría propia

Adaptación octavina y laúd a bandola alto

Por otro lado, en cuanto a la octavina y el laúd, instrumentos que cumplirán ese rol serán las bandolas alto, respectivamente debido a su tesitura, en primer lugar, porque aunque la octavina comparte la misma afinación que la bandola soprano, su registro se encuentra una octava por debajo y el laúd tiene una tesitura similar a la bandola bajo, en este caso se priorizó la escritura sobre la afinación y los mapas de digitación en la mano izquierda.



Imagen N° 14

Descripción: Fragmento sección de octavina y laúd

Fuente, autoría propia

Pero en este punto enfrentamos un reto muy grande e importante, tomar decisiones sobre la escritura del papel de la bandola alto, citando nuestro marco teórico, recordaremos la familia de las bandolas, la cual aún se encuentra en vía de desarrollo, por tal motivo no está sistematizada la forma de escribir para dicho instrumento, por tal motivo a continuación mostraré las tres opciones que fueron exploradas, analizando los pros y contras para finalmente elegir la más conveniente.

Una opción inicial que vamos a considerar es mantener la clave de sol y no realizar ninguna modificación en la partitura. Esto implica tener un entendimiento claro de la afinación de la bandola alto. Sin embargo, dado que estos instrumentos son relativamente nuevos, surgen algunas dificultades. Como se menciona en el marco teórico, la disponibilidad de ejemplares es limitada, lo que dificulta el acceso a ellos. Además, la enseñanza de cómo interpretar estos instrumentos no es común, y debido a su afinación, incluso los estudiantes universitarios de bandola deben estudiarlo con atención para evitar confusiones con la afinación de la bandola soprano.



Imagen N° 15

Descripción: Fragmento sección bandolas alto

Fuente, autoría propia

Con la siguiente posibilidad para escribir los papeles de bandola alto, se optó por escribir en clave de do, esto nos enfrenta a un nuevo desafío, la lectura en clave de do no es la más habitual, aunque en realidad por la tesitura de estos instrumentos sería lo más lógico, así como se hace en la viola, además también se nos suma el anterior problema descrito, por tal razón la solución planteada para ambos problemas escribir las bandolas en clave de do en segunda línea, así, quienes leen clave de do y conocen el instrumento pueden leer directamente y quienes no pueden hacerlo pensarán esta escritura imaginando que en realidad está escrita en clave de sol y leyendo directo, Buscando así solucionar el problema de la confusión en cuanto a la afinación de los instrumentos, ya que además de pensar en clave de sol, también pensarán en la afinación de la bandola soprano, pero esto último nos acarrea un problema importante, la aparición de una alteración fantasma la cual explicaré a continuación.



Clave de sol imaginaria



Imagen N° 16

Descripción: fragmento adaptación de la sección para bandolas alto clave de do

Fuente, autoría propia

Si leemos de esta forma la nota resaltada, para la afinación de la bandola soprano sería un fa, pero al estar tocando dicha nota en bandola alto la nota real es un si bemol, alteración que no corresponde a la tonalidad de sol mayor en la que se encuentra la obra, obligándonos a poner una alteración accidental (#) sostenido, para que la nota real sea un si becuadro que sí corresponde a la tonalidad de sol mayor.

Por último, analizaremos la tercera opción, que fue finalmente la que nos pareció la más adecuada ya que nos permite resolver todos los desafíos a los que nos habíamos enfrentado anteriormente. Para esto tomaremos la bandola alto como instrumento transpositor, esto nos permite no tener que pensar en la afinación del instrumento y basarnos en la bandola soprano, segundo, volvemos a la clave de sol, facilitando la lectura y por último, al pensar la transposición ya no enfrentamos el problema de la alteración fantasma de la que hablamos anteriormente.

Bandola Alto 1

Bandola Alto 2

mf

mf

Imagen N° 17

Descripción: fragmento sección bandolas alto instrumento transpositor

Fuente, autoría propia

Adaptación del bajo a la bandola bajo

A continuación, se asignará el rol del bajo a la bandola bajo, debido a su afinidad en cuanto a tesitura y afinación con la pieza, lo cual permitirá mantener la misma digitación y escritura sin realizar ninguna modificación.



Imagen N° 18

Descripción: Fragmento sección de bajo acústico

Fuente, autoría propia

MAPU Marcha infantil

La siguiente obra se trata de una marcha infantil compuesta por Sergei Prokofiev, con la finalidad de fomentar en los estudiantes el aprecio por la música clásica. Inicialmente escrita para piano, posteriormente fue adaptada para su interpretación en la domra, para lo cual se modificó la tonalidad original de do mayor a re mayor, con el propósito de hacer más accesible su ejecución.

Fragmento partitura versión domra y piano

Score

МАРШ

Compositor: Sergei Prokofiev

Tiempo de Marcha

Domra

Piano

Imagen N° 19

Descripción: Fragmento de la obra en formato de domra y piano

Fuente, autoría propia

Adaptación de domra a bandola

En el proceso de adaptación la obra se mantuvo en la tonalidad de re mayor aprovechando la similitud que hay entre la afinación de la bandola y la domra. Es importante destacar que la elección de la tonalidad adecuada es un factor clave en la adaptación de cualquier obra musical a un instrumento diferente.

La digitación presentada en el primer pentagrama de la imagen adjunta está diseñada para su interpretación en la domra, específicamente en la segunda cuerda, requiriendo cambios de posición durante la ejecución. Por otro lado, en el caso de la bandola, en el segundo pentagrama, vemos que se aprovecha la primera cuerda afinada en sol para mantener la primera posición.

Domra

Bnd

The image displays two staves of musical notation, one for Domra and one for Bandola (Bnd), both in G major (one sharp). The Domra staff shows a sequence of notes with fingerings 4, 1, 4, 3, 2, 4, 1, 4. The Bandola staff shows a sequence of notes with fingerings 3, 1, 3, 4, 3, 2, 1, 0, 3, 1, 3, 4, 0, 4. The notes are color-coded: green for the Re string and pink for the Sol string. A dynamic marking *p* (piano) is present below the Bandola staff.

■ cuerda Re

■ cuerda Sol

Imagen N° 20

Descripción: Fragmento comparativo de digitaciones domra y bandola

Fuente: autoría propia

тонкая рябина (ESPINO SERBAL)

Ivan Zakharovich Surikov (1841-1880) es el autor de los versos de una conocida canción sobre un serbal delgado que sueña con mudarse cerca de un alto roble para no sentirse solo. A lo largo del tiempo, la canción ha sufrido cambios en su letra, lo que le ha dado un carácter verdaderamente folclórico. Este hecho se suma a la incertidumbre sobre la autoría de la música.

Con el tiempo, la canción del espinoso cervino se popularizó y se convirtió en una canción folclórica que ha perdurado en el tiempo. Aunque la autoría de la música sigue siendo desconocida, la letra de Surikov sigue siendo valorada como una muestra del talento literario de este poeta ruso.

Fragmento partitura versión domra y piano

Score

тонкая рябина

Canción folclórica Rusa

Sin prisa

Domra

Piano

Imagen N° 21

Descripción: Fragmento canción folclórica rusa para formato de domra y piano

Fuente, autoría propia

Adaptación de domra a bandola

Para adaptar esta obra, se conservó la tonalidad y algunas digitaciones, mientras que otras fueron modificadas por considerarse inapropiadas para la bandola. Se optó por utilizar la primera cuerda de la bandola para evitar la necesidad de extender la mano o cambiar de posición. A continuación, se presentan algunos ejemplos y análisis de estas digitaciones.

Domra

Bnd

- cuerda Mi
- cuerda La
- cuerda Re
- cuerda Sol

Imagen N° 22

Descripción: Imagen comparativa de digitación entre domra y bandola

Fuente: autoría propia.

El fragmento notado en la imagen implica el uso de la primera, y segunda tercera cuerda en la interpretación en la domra, lo cual implica una gran extensión en la mano izquierda y cambios de posición. Por otro lado, en la bandola, el mismo pasaje puede ejecutarse en las cuerdas primera, segunda y tercera, sin necesidad de cambiar la posición, gracias a que la bandola cuenta con una cuerda más aguda, afinada una cuarta más alta.

Tiempo de Wals

Este es un pequeño estudio de bandurria que pertenece al método bandurria dedicado a aficionados de Matías De Jorge Rubio con el cual buscaba ofrecer a todos aquellos que quisieran aprender a interpretar la bandurria una herramienta de apoyo con obras y estudios cortos anteceditos de varios ejercicios técnicos y explicaciones teóricas para llevarlos finalmente a la ejecución de dichas obras contenidas en este método.

Fragmento partitura para bandurria

Bandurria

Tiempo de Wals

Compositor: Matías de Jorge Rubio



Imagen N° 23

Descripción: Fragmento de obra para bandurria española

Fuente, autoría propia

Adaptación para bandola

En la adaptación de esta obra para la bandurria, se consideró que este instrumento está afinado un tono por encima de la bandola. Por consiguiente, se optó por modificar la tonalidad de la pieza con el propósito de preservar las mismas posiciones y digitaciones en la mano izquierda.

También se tomaron decisiones respecto al manejo de las plumadas y se añadieron dinámicas para enriquecer la interpretación y expresividad de la obra.

Bandola

Tiempo de Wals

Compositor: Matías de Jorge Rubio

Adaptación: Erika León



Imagen N° 24

Descripción: Fragmento de adaptación de obra para bandola andina

Fuente: autoría propia

Lección 4 método de bandurria

Este breve estudio forma parte del método de bandurria destinado a aficionados. El autor Matías De Jorge Rubio utiliza la cifra o tablatura como recurso para permitir que aquellos interesados en la música de bandurria puedan acceder a ella sin necesidad de tener conocimientos previos en notación o lectura musical.

Fragmento tablatura tomada del método de bandurria

4ª LECCION.

Allegretto.

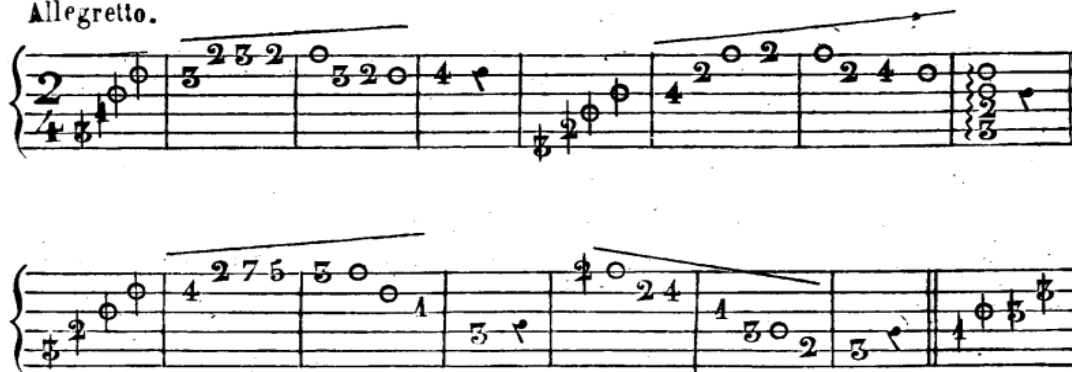


Imagen N° 25

Descripción: Fragmento de estudio para bandurria escrita en tablatura

Fuente: Método de bandurria por cifra M de Jorge Rubio.

Transcripción de la obra a notación estándar

El primer paso para llevar a cabo esta adaptación consistió en transcribir la obra de tablatura a notación musical estándar. Esto se hizo para permitir un acceso más amplio a la obra, ya que la notación musical estándar es un sistema universalmente reconocido que se utiliza en la música clásica y en muchos otros géneros.

Bandurria

Leccion 4

compositor: Matías de Jorge Rubio

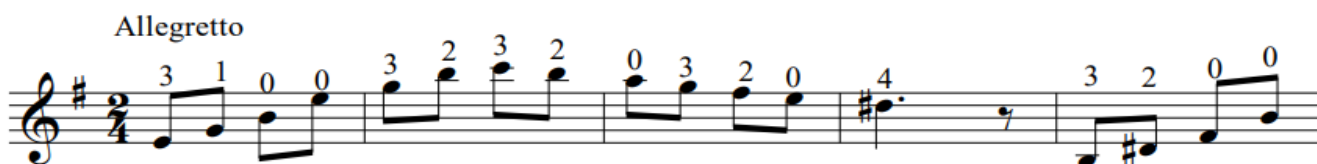


Imagen N° 26

Descripción: Fragmento transcripción del estudio para bandurria de tablatura a notación estándar

Fuente: autoría propia

Adaptación de bandurria a bandola

Como podemos ver en la imagen anterior, el estudio está en tonalidad de E menor, por tanto, si queremos mantener las digitaciones como en la versión para bandurria debemos hacer una transposición de un tono abajo basándonos en la afinación de la bandurria, instrumento de origen y la bandola, el instrumento para el que se realizó la adaptación, como se muestra en la siguiente imagen.

Bandola

Leccion 4

Compositor: Matías de Jorge Rubio

Adaptación: Erika León



Imagen N° 27

Descripción: Fragmento adaptación del estudio para bandurria a bandola andina

Fuente: autoría propia.

La arboleda

La guaracha "La arboleda" es una de las composiciones más reconocidas del músico puertorriqueño Pedro Padilla. Esta canción es una representación colorida y alegre de la vida en el campo, celebrando la belleza de la naturaleza y la vida rural. "La arboleda" ha sido popular en la música folclórica puertorriqueña durante décadas y es considerada un clásico del género. Ha sido interpretada y versionada por numerosos artistas a lo largo del tiempo, contribuyendo a su perdurable legado en la música latina.

Esta obra es una guaracha puertorriqueña escrita por el maestro Pedro Padilla nacido en el pueblo de Hatillo, quien se dio a conocer a través del programa radial, "Atardecer Jíbaro," el cual se presentaba desde la emisora WNIK de Arecibo, Puerto Rico en la década de los 1950.

Fragmento obra para cuatro puertorriqueño

Guaracha
Puertorriqueña

La Arboleda

(Pedro Padilla)

Transcripción y Arreglo:
Edwin Colon Zayas



Imagen N° 28

Descripción: fragmento de obra escrita para cuatro puertorriqueño

Fuente: autoría propia

Adaptación a la bandola

La adaptación de esta obra no presenta mayores complicaciones, ya que el cuatro puertorriqueño está afinado de manera similar a la bandola, pero una octava más baja. Por lo tanto, la tonalidad y digitaciones de la obra se mantienen, con la particularidad de que, al ser interpretada en el cuatro puertorriqueño, sonará una octava más grave en comparación con la bandola.

Guaracha
Puertorriqueña

La Arboleda

Compositor: Pedro Padilla
Transcripción y Arreglo: Edwin Colon Zayas
Adaptación: Erika León



Imagen N° 29

Descripción: fragmento adaptación de obra para cuatro puertorriqueño a bandola

Fuente: autoría propia

Madeline

La obra "Madeline, pasillo lento puertorriqueño" podría requerirse como parte del legado musical del Maestro Ladí y su influencia en la evolución del cuatro puertorriqueño. Su innovador enfoque de resaltar múltiples cuatros en armonía pudo haber dejado una marca en este particular estilo musical, que es reconocido por su ritmo lento y melódico. Así, "Madeline, pasillo lento puertorriqueño" podría ser considerada como una obra que refleja la influencia duradera del Maestro Ladí en la música puertorriqueña y en el desarrollo del estilo del cuatro.

Fragmento obra para cuatro puertorriqueño

MADLINE
(LADISLAO MARTINEZ)

TRANSCRIPCIÓN Y ARREGLO:
EDWIN COLON LAYAS

VALS-PASILLO LENTO
PUERTORRIQUEÑO

CUATRO

The musical score is written for a cuatro in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note A4. The second staff continues the melody with a quarter note G4, a quarter note F#4, a half note E4, and a quarter note D4. The third staff shows a first ending bracket over the last two measures, which end with a repeat sign. The fourth staff shows a second ending bracket over the last two measures, which end with a double bar line. A box containing the number '8' is placed to the left of the fourth staff, indicating the end of the fragment.

Imagen N° 30

Descripción: fragmento de obra escrita para cuatro puertorriqueño

Fuente: autoría propia

Adaptación del cuatro puertorriqueño a la bandola

La adaptación de esta pieza sigue el mismo proceso que la obra anterior, manteniendo la tonalidad y las digitaciones del cuatro puertorriqueño. Sin embargo, al interpretarla en la bandola, sonará una octava más aguda debido a las diferencias en la afinación de ambos instrumentos.

Madeline

Compositor: Ladislao Martinez

Transcripción y arreglo: Edwin Colon Zayas

Adaptación: Erika León

Vals-Pasillo Lento
Puertorriqueño



Imagen N° 31

Descripción: Fragmento adaptación obra para cuatro puertorriqueño a bandola

Fuente: autoría propia

La trenita

Esta contradanza cubana fue originalmente escrita para piano por Manuel Saumell Robredo, reconocido pianista y compositor cubano especializado en este género musical y en la adaptación de óperas y canciones de otros artistas. Sin embargo, en esta ocasión nos enfocaremos en la adaptación para el laúd cubano realizada por el maestro Efraín Amador, destacado guitarrista, laudista, compositor y profesor cubano. Quien se dedicó a investigar los estilos de ejecución del "laúd cubano" y el "tres", y ha creado varios métodos de estudio y numerosas composiciones para estos instrumentos.

Fragmento obra para cuatro puertorriqueño

La trenita

Laúd y Piano

Manuel Saumell

Versión y digitación: Efraín Amador

The musical score for 'La trenita' is presented for Laúd and Piano. The Laúd part is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 88. The score includes fingerings (1-4) and breath marks (circled numbers 1, 2, 3). The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic accompaniment.

Imagen N° 32

Descripción: Fragmento de obra escrita para Laúd cubano y piano

Fuente: autoría propia

Adaptación del laúd cubano a la bandola

En la adaptación de esta obra musical, se optó por mantener la tonalidad original de la pieza para mantener intactas su esencia y características musicales. Sin embargo, se realizaron ajustes en las digitaciones, es decir, en las posiciones y formas de colocar los dedos en las cuerdas del instrumento de plectro, en este caso, la bandola, aprovechando la ventaja de tener la primera cuerda afinada en G, una cuarta arriba, lo cual permitió tocar los pasajes agudos sin tener que hacer cambios de posición en el diapasón del instrumento como se muestra en la imagen.

Laúd

Bandola

cuerda Mi
 cuerda La
 cuerda Re
 cuerda Sol

The image displays two musical staves, one for Laúd and one for Bandola, both in 2/4 time with a tempo of 88. The Laúd staff features a sequence of notes with fingerings (1-4) and string assignments (La, Re, Mi) indicated by colored backgrounds (yellow, green, blue). The Bandola staff shows a similar sequence with fingerings (0-4) and string assignments (Sol, Re, La, Sol) indicated by colored backgrounds (pink, green, yellow). A legend at the bottom identifies the string colors: blue for Mi, yellow for La, green for Re, and pink for Sol.

Imagen N° 33

Descripción: Imagen comparativa de digitación entre laúd cubano y bandola

Fuente: autoría propia

5. CONCLUSIONES

En esta sección de conclusiones, se han presentado los hallazgos más importantes de la investigación, así como las sugerencias y oportunidades que se derivan de ellos. Además, se han discutido los principales desafíos que se presentaron durante el proceso.

En cuanto a los campos de acción del licenciado en música, este trabajo destaca la importancia de la formación integral del músico, que no solo debe dominar su instrumento principal, sino también estar abierto a explorar y aprender de otras tradiciones musicales. Los licenciados en música tienen la responsabilidad de contribuir al desarrollo y enriquecimiento del repertorio y la práctica musical en sus respectivas áreas, y este estudio ofrece una valiosa contribución en este sentido al proporcionar nuevas perspectivas y enfoques para la interpretación y enseñanza de la bandola.

Este proyecto ha demostrado que existen amplias y variadas posibilidades de generar trabajos de grado a partir del tema del uso y aprovechamiento de repertorios de otros instrumentos de plectro en la bandola. Al explorar los fundamentos teóricos y técnicos que intervienen en la adaptación musical, la transcripción, armonización y arreglos de piezas para este instrumento, se abre un amplio campo de investigación y desarrollo que ofrece la oportunidad de profundizar en este tema y enriquecer la práctica musical.

En cuanto al futuro de este trabajo, se abren diversas posibilidades y direcciones de investigación. Se pueden generar nuevas investigaciones a partir del uso y aprovechamiento de repertorios de otros instrumentos de plectro en la bandola explorando los fundamentos teóricos y técnicos que intervienen en la adaptación musical, la transcripción, armonización y arreglos de piezas para este instrumento, así como la creación y desarrollo de material didáctico específico para la bandola, incluyendo métodos de enseñanza o recopilación de repertorios.

El trabajo de investigación sobre la adaptación de repertorios de instrumentos de plectro para la bandola andina colombiana demuestra la importancia de la experimentación y la exploración musical para el desarrollo de nuevas técnicas y estilos en la interpretación del instrumento.

Este estudio ha logrado adaptar diversas obras de instrumentos de plectro como recurso didáctico en la enseñanza de la bandola andina colombiana. Para ello, se analizaron y describieron las características musicales distintivas de estos instrumentos, se identificaron y compararon los aspectos técnicos comunes con la bandola, se destacaron los principales para la selección de obras y se realizaron adaptaciones considerando las características técnicas y musicales de los instrumentos de plectro y la bandola andina.

Los resultados de este estudio son importantes porque permiten ampliar el repertorio y enriquecer la práctica musical de la bandola andina colombiana, y también pueden ser aplicados en la formación y enseñanza de este instrumento. Además, se contribuye a preservar y difundir la diversidad musical y cultural de los instrumentos de plectro alrededor del mundo.

Además, nos brinda la oportunidad de reconocer que la bandola andina se sitúa en una posición intermedia en cuanto a su situación académica. Aunque todavía no ha alcanzado su máximo desarrollo, tampoco se encuentra rezagada en los procesos de sistematización de la técnica y la interpretación en relación con otros instrumentos de plectro, lo que sugiere que hay espacio para su crecimiento y desarrollo en el ámbito académico y educativo.

Este proyecto demuestra cómo la música puede servir como un medio para conectar procesos de formación, formas de interpretación, repertorios, técnica y cultura. La bandola, como miembro de la familia de instrumentos de plectro, desempeña un papel fundamental en este proceso de conexión, cerrando un poco la brecha que hay entre instrumentos y ofreciendo un amplio campo de estudio sobre la música y la cultura en un contexto global.

6. ANEXOS

Entrevista al maestro Edwin Colón Zayas Cuatrista puertorriqueño

Erika León:

Buenas tardes maestro, quisiera que me pudiera contar un poco sobre los procesos formativos de cuatro puertorriqueño, los repertorios y material pedagógico

Edwin Colón Zayas:

Erika saludos mira te tengo que decir que la escuela de cuatro mayormente por tradición oral o de oído verdad desde hace más de un siglo este todos esos maestros este dejaron un legado y se ha ido traspasando así por tradición este yo personalmente pues he estudiado todos esos maestros de antaño este he sabido no sé descifrar su estilo su cosa verdad he ido modificando cosas pero sin perder la esencia folclórica porque yo definiendo folklore este maestro como maestro rivera Nieves Quintero Yomo Toro en maestro Ladi que es Ladislao Martínez este Piñeiro Arturito avidez entonces se enseña en la escuela no en todas las escuelas públicas del país se enseñan en algunas escuelas de bellas artes algunas escuelas de libre de música no todo el mundo tiene acceso a esa escuela de conservatorio de música este hay una universidad que tiene un programa de música popular incluyen el cuatro pero no hay muchos estudiantes este la universidad Puerto Rico creo que tiene también es un poco de estudiante también este el programa de Berkeley han ido varios cuatristas este pero ellos cogen los cursos como si fuera de guitarra y los transfieren para el cuatro no es que se enseñan cuatro como tal este material didáctico que existe es bien poco este algunos cuatristas se andaba la tarea de escribir de transcribir algunas piezas este ahora mismo yo estoy transcribiendo un montón de piezas además que estoy escribiendo haciendo música para de cuatro este solo hay polifónico este todo eso lo voy a escribir para tenerlo a la mano para para todos los cuatristas este incluyendo le voy a hacer una grabación de eso mismo para que para que vean el cuatro en la música clásica cuatro polifónicos

como tal este repertorio el repertorio que hemos hecho con el cuatro es lo que nos hemos aprendido de siempre de todos esos maestros cuatristas digamos hay maestros que tienen más de 500 horas otros tienen menos pero hay muchos que tienen más de 500 obras y todo ese repertorio las vamos este añadiendo además este yo he montado muchos repertorio he hecho muchos arreglos transcripciones y las voy implementando en todos los discos que he hecho que ya van como 25 discos míos este y voy añadiendo repertorio y todo el mundo pues lo añade también este no sé si ustedes si tengo más algo más que decirte pues bueno te tengo que decir también que yo soy autodidacta yo nunca tuve la oportunidad de estudiar música pero sí preocupado por mi instrumento y por mi formación pues he leído muchos libros estudiados con todo por mi cuenta actualmente Yo leo música escribo música este escribo mis solos y todo transcribo este pero mayormente autodidacta y la mayoría de las personas aquí en Puerto Rico que tocan el cuatro es autodidacta y si te da una caña de algo que tú me avisas está bien

Entrevista de Luis David Cardona a Manuel Paneque

Luis David Córdoba: ¿A raíz de qué circunstancias o eventos comienza a involucrarse con la música?

Manuel Lisandro Paneque: siempre tuve interés por tocar guitarra. Empecé a tocar este instrumento desde muy pequeño y, posteriormente, continué estudiando música, especializándome en otros instrumentos que fueron ampliando mi perspectiva profesional.

LDC: El laúd es un instrumento antiguo de origen árabe y poco común ¿Cuándo lo descubre como alternativa musical?

MLP: El maestro Efraín Amador Piñero fue quien me comunicó que se abriría la cátedra de laúd en la nueva “Escuela del Laúd y el Tres”, así fue que empecé mis estudios de laúd en la Escuela Nacional de Artes de la Habana, donde fui el primer graduado de laúd en la historia del país (Cuba).

LDC: Para cualquier profesional, en especial para un artista, son importantes tanto la experiencia como la academia. ¿Qué le ha aportado cada uno de estos campos?

MLP: La academia te ofrece la posibilidad de tener el conocimiento técnico que te da herramientas que facilitan tu labor creativa como artista. Con la experiencia, mediante el contacto con el ambiente musical, se enriquece la relación con el instrumento que interpretas y afianzas mucho tus conocimientos y tus destrezas artísticas.

Manuel Paneque se establece en Colombia

LDC: Su llegada a Colombia se da a principios de la década de los noventa, tras una gira de conciertos con la agrupación de música popular cubana dirigida por la trovadora Liuba María Hevia. ¿Por qué razones decide quedarse en este país?

MLP: Hay muchos factores que hicieron que en ese momento me radicara acá: buenas ofertas laborales y también lazos que se van estrechando con gente del país que te motivan para quedarte.

LDC: ¿Qué le ha aportado Colombia musicalmente?

MLP: He enriquecido mi repertorio musical con los ritmos y géneros colombianos que son muy ricos. Creo que me han aportado mucho en mi carrera.

LDC: ¿Qué aspectos considera que posee Cuba que no tenga Colombia, en lo que a música se refiere?

MLP: No diría que tuviera una cosa que no tenga el otro país; creo que la característica principal que hace que Cuba sea una potencia musical en el mundo, es que tiene muchos ritmos y géneros que han sido trascendentales y de gran impacto para la cultura universal: el

Mambo, el Son, el Chachachá, ciertamente han marcado pauta a nivel musical en el mundo entero.

LDC: ¿Qué le ha aportado Colombia a Manuel Paneque como ser humano?

MLP: Muchas cosas, yo creo que finalmente tenemos que dar lo mejor de nosotros en el lugar en el que estemos; estoy muy tranquilo porque he tratado de aportar a la gente que ha estado cerca de mí. He colaborado con algunas personas en espacios académicos donde he tenido la oportunidad de estar y en otros lugares

donde he trabajado con gente muy necesitada.

LDC: ¿Considera que en Colombia se ha podido desarrollar integralmente?

MLP: La labor de un músico en Colombia es muy difícil, porque las personas que no hacen música comercial tienen dificultades para promocionar sus producciones; normalmente, los medios no dan a conocer estos géneros. Es difícil que la gente se interese por propuestas que no son comerciales. Entonces tenemos una desventaja con los demás artistas por esa razón.

LDC: ¿Cómo analiza el panorama de la música en Colombia?

MLP: Colombia es un país donde la música es anhelada como carrera por muchas personas, pero hay muy pocas facultades de música y a la gente le cuesta mucho pagar lo que vale una preparación profesional en esta disciplina artística. Aunque de otro lado, Colombia es una potencia musical comercialmente hablando, pero en otras vertientes de música como el Jazz o como el género que yo desarrollo las posibilidades son menores. Aun así Colombia es un destino principal de la música en el mundo.

Entre los conciertos y las aulas

LDC: Su carrera no solamente se ha centrado en el ámbito musical como concertista en calidad de solista o como integrante de grupos, también ha trabajado como profesor de música en colegios de Bogotá y más recientemente en universidades como docente e investigador en la Licenciatura de Educación Artística de la Corporación Universitaria

Minuto de Dios y de la Fundación Universitaria Los Libertadores. ¿Qué lo llevó a convertirse en docente?

MLP: Mi formación es de músico; pero de igual manera, es muy importante poder hacer las veces de maestro, y es aún más difícil esta labor en cuanto a la remuneración que reciben los profesores en este país. Pero, a la vez es muy bonito poder contribuir a la formación profesional y musical de muchas personas. Me gusta y me apasiona enseñar, siempre y cuando pueda seguir desempeñando mi labor de concertista. Por esa razón, no me dedico de tiempo completo a la docencia, aunque creo que es un trabajo importante también. Todo artista necesita de un salario base

(fijo) para su manutención y la docencia me ha permitido tenerlo acá en Colombia.

LDC: Si tuviera que elegir entre su faceta como docente y la de concertista, ¿por cuál optaría?

MLP: Es muy difícil, una cosa compromete la otra. La labor como docente le ayuda mucho a uno a construir una forma de mejorar la instrumentación y la técnica. Pienso que una cosa compromete la otra. Pero, me gustaría estar más tiempo dedicado a mi faceta de concertista.

LDC: Hace poco usted ha comenzado a presentarse en varios escenarios, no solo en

Bogotá sino también en otros lugares, impulsando su faceta como concertista, logrando una buena acogida por parte del público. ¿Qué características tienen esas presentaciones que las diferencien de aquellas que llevan a cabo otros artistas? ¿Cuál es el valor agregado de sus presentaciones?

MLP: Creo que la diferencia es el instrumento. El laúd contralto es único en el país en este momento. Muy pocos en el mundo están efectuando música a través de este instrumento, eso hace que sea novedoso y que a algunas personas les guste y lo identifiquen como una alternativa llamativa y diferente a lo común. Da a conocer al público danzas antiguas del periodo renacentista principalmente, eso constituye un factor que no es muy conocido en la música actualmente.

LDC: En su trabajo como compositor de música de cámara se pueden identificar combinaciones de partituras entre laúd – flauta y laúd – piano. ¿Cuál de estas combinaciones le gusta más?

MLP: Hay partes del trabajo que las he realizado con una combinación y otras partes con otras combinaciones, pero considero que son igual de importantes. No hay una cosa mejor que otra; simplemente, son propuestas y formas de hacer música de cámara distintas entre sí.

LDC: ¿Dónde puede encontrarse el elemento creativo o innovador, la marca de Manuel Paneque, en sus producciones musicales y presentaciones en vivo?

MLP: Creo que está en la forma, cada intérprete tiene un sello diferente. Las características de la obra determinan las maneras de tocar y, según eso, cada

artista efectúa su propia interpretación

Entrevista a Nico Julayco director Musical de Grupo de Interpretación

Musicondalla

Entrevista al bandurrista filipino Nico Julayco

Erika León:

Buenos días, puedes hablarme un poco sobre la bandurria filipina, los procesos de formación, las agrupaciones y el acceso a repertorios y material pedagógico?

Nico Julayco:

La rondalla en Filipinas sigue siendo un conjunto musical de nicho donde los educadores no practican el mismo proceso de enseñanza que los becarios de la rondalla (por ejemplo, el Método Celso Espejo). Dicho esto, existen varios métodos dependiendo de las experiencias individuales del instructor al aprender rondalla, transmitiendo esos conocimientos a través de los estudiantes.

A diferencia de la música coral, la música de rondalla aún está evolucionando, donde se están introduciendo técnicas extendidas y otros estilos de composición. Esto se debe a que la educación musical en Filipinas no se enseña lo suficiente para que todos aprendan teoría musical y cosas por el estilo.

El repertorio de la rondalla sigue mejorando, y poco a poco están surgiendo arreglistas y compositores.

Basado en mi experiencia en la escuela primaria, no aprendí a leer notas como joven estudiante, sino que aprendí el valor de la duración de las notas y el tono a través de fracciones y sílabas. Esto se practica ampliamente en la mayoría de las comunidades de rondalla en Filipinas que no están familiarizadas con la teoría música.

7. BIBLIOGRAFÍA

Ayoroa Santaliz, J. E. (1978). Revista del Instituto del Cuatro Puertorriqueño, No. 11.

Avellaneda, R., & Ramírez, F. J. (2020). Adaptación musical de nueve estudios y obras de la bandola andina colombiana para guitarra eléctrica solista.

"Bandurria Instrumento Musical." (2020, Noviembre 1). EcuRed.

Bernal, M. (2003). Cuerdas Mas Cuerdas Menos. Bogotá.

Dorozhkina, A., & Kudryavtsev, A. (1957). Escuela de autoaprendizaje para tocar la pequeña domra de tres cuerdas. Editorial en Lengua Estatal, Moscú.

El Proyecto del Cuatro Puertorriqueño. (1990).

Fernández, L. P. (Julio 2009). La música del cuatro puertorriqueño. Atenea: revista de investigación cultural, 501, pp. 137-146.

Fernández de los Ríos, A. (2015). Editorial Alpuerto.

Fucile, M. (s. f.). Aportación del Dr. Mike Fucile de Corozal.

Hernández, H. (12 de abril). [Entrevista con Efraín Amador Piñero]. Havana Times.

Hernández Fusté, Y. (2010). Barbarito Torres: el rey del laúd. Entrevista.

Kim, R. (abril 2012). The Philippine Rondalla: Recreating Musical Heritage in Contemporary Australasia.

López, A. (2015). La construcción de un cuatro puertorriqueño a partir de los artesanos y artesanas de Puerto Rico (Tesis de maestría). Universidad del Este, Carolina, Puerto Rico.

Ocampo López, J. (2015). Darcy Ribeiro y sus ideas sobre la universidad y el proceso civilizatorio de América Latina (Tesis de pregrado, Doctorado en Ciencias de la Educación, Reducolombia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia).

Pensamiento Crítico, La Habana, número 51, (abril 1971). Filosofía.org. Configuraciones de los pueblos americanos.

Rincón, J. (2018). La familia de bandolas.

Rosy, L. G. (1994). El Cuatro en la música puertorriqueña. San Juan, PR: Editorial Universitaria.

Rubio, J. (1862). Método de bandurria por cifra M. Madrid.

Rubio, J. (1862). Método de Bandurria dedicado a los aficionados. Madrid.

Ruiz Londoño, B. E. (2021). La bandola solista en obras para mandolina, bandolim y domra. Tesis de pregrado. Universidad El Bosque, Facultad de Creación y Comunicación, Programa Formación Musical, Bogotá.

Small, (1998).

Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales. (2012). Tiple Bandola: Discusiones sobre grafías para cordófonos colombianos. Medellín.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
LICENCIATURA EN MÚSICA



La Bandola en el Mundo de los plectros

Ocho obras adaptadas para bandola

ERIKA YOLIMA
LEÓN CAÑÓN

Título: La bandola en el mundo de los plectros Autora:
Erika Yolima León Cañón, 2024.
Ilustradora: Daniela Peña Afanador

Introducción

La guía de adaptaciones para la bandola andina colombiana es producto de una investigación para enriquecer su repertorio, integrando ocho piezas de instrumentos de plectro como la domra, bandurria, laúd y el cuatro puertorriqueño, todas adaptadas para la bandola.

Este no solo amplía las opciones musicales para los intérpretes de la bandola, sino que también fomenta un intercambio cultural y técnico entre distintos instrumentos de plectro. La guía promueve una visión renovada de la música para plectro, destacando la versatilidad de la bandola andina colombiana.

Concebida como una herramienta pedagógica, apunta a inspirar la exploración musical y el desarrollo técnico entre estudiantes y maestros de bandola, buscando no solo preservar el valor cultural del instrumento, sino también su evolución y adaptabilidad en el ámbito musical moderno.



Bahay Kubo (casa de paja)

Es una canción folclórica tradicional tagala más famosa en Filipinas, transmitida de generación en generación por vía oral. Esta melodía se centra en las diversas verduras que crecen en la tierra alrededor de una modesta choza o cabaña (kubo en tagalo) de nipa (paja). Aunque originalmente fue pensada para niños pequeños, ha llegado a ser disfrutada por personas de todas las edades.

Esta obra fue adaptada para formato de Rondalla que es una agrupación de instrumentos de cuerda pulsadas tradicional en filipinas, el equivalente a las orquestas de púa de Europa o las estudiantinas o la orquesta de bandolas en Colombia.

En esta cartilla encontraremos una adaptación para formato de bandola soprano, dos bandolas alto, una bandola bajo y acompañamiento de guitarra, con la cual buscamos aprovechar las similitudes entre los dos formatos.

Bahay Kubo

Canción Popular Filipina

Casa de paja

Arreglo: Christi-Anne Castro

Adaptación: Erika León

Moderato (♩ = c. 108)

Musical score for Bahay Kubo (Casa de paja), Moderato (♩ = c. 108). The score is arranged for six instruments: Bandola 1, Bandola 2, Bandola Alto 1, Bandola Alto 2, Guitarra, and Bandola Bajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

System 1 (Measures 1-4):

- Bandola 1:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *mf*.
- Bandola 2:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *mf*.
- Bandola Alto 1:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *mf*.
- Bandola Alto 2:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *mf*.
- Guitarra:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole rest, followed by a half note F#4, and a whole note G4. Dynamics: *mf*. Chords: C, D7, G, C, D7.
- Bandola Bajo:** Bass clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#2, followed by a half note G2, and a whole note A2. Dynamics: *mf*.

System 2 (Measures 5-8):

- Bnd 1:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *p* to *mf*.
- Bnd 2:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *p* to *mf*.
- Bnd Al 1:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *p* to *mf*.
- Bnd Al 2:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#4, followed by a half note G4, and a whole note A4. Dynamics: *p* to *mf*.
- Ac.Gtr.:** Treble clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole rest, followed by a half note F#4, and a whole note G4. Dynamics: *p* to *mf*. Chords: G, D, C, G, E7, Am7.
- Bnd B:** Bass clef, F# key signature, 3/4 time. Starts with a whole note F#2, followed by a half note G2, and a whole note A2. Dynamics: *p* to *mf*.

11

Bnd 1

Bnd 2

Bnd Al 1

Bnd Al 2

Ac.Gtr.

Bnd B

D G G D C G

17

Bnd 1

Bnd 2

Bnd Al 1

Bnd Al 2

Ac.Gtr.

Bnd B

f *mf* *mf* *p*

f *mf* *mf* *p*

f *mf* *mf* *p*

f *mf* *mf* *p*

f *mf* *mf* *p*

f *mf* *mf* *p*

C D7 G C D7 D7 C D7

1. 2.

MAPIII Marcha infantil

Es una pieza musical infantil compuesta por Sergei Prokofiev con el objetivo de cultivar el amor por la música clásica entre los niños. Originalmente creada para piano, posteriormente se adaptó para ser interpretada en la domra. Durante este proceso de investigación, se realizó una adaptación de la versión para domra a la bandola andina colombiana, con el propósito de enriquecer el repertorio de este instrumento y aprovechar elementos técnicos compartidos entre ambos instrumentos de plectro.

МАРШ

Marcha

Compositor: Sergei Prokofiev

adaptación; Erika León

Tiempo de Marcha

Bandola

Piano

Bnd

Pno.

Bnd

Pno.

0

p

p

5

4

0

0

0

0

0

0

3

4

f

5

5

f

9

2

1

0

4

2

0

0

p

9

p

0

MAP

2

Bnd

Pno.

13

0 0 4 0

4

2 1 2

f

f

Bnd

Pno.

17

1 3 0 4 0

1

p

p

Bnd

Pno.

21

1 2 3

poco a poco cresc.

1 4 3 4

1 4 2

poco a poco cresc.

MAP

3

25

Bnd

Pno.

f

29

Bnd

Pno.

p

33

Bnd

Pno.

f

Тонкая рябина Espino serbal

Ivan Zakharovich Surikov (1841-1880) es el autor de los versos de una conocida canción sobre un cervatillo delgado que sueña con mudarse cerca de un alto roble para no sentirse solo. A lo largo del tiempo, la canción ha sufrido cambios en su letra, lo que le ha dado un carácter verdaderamente folclórico. Este hecho se suma a la incertidumbre sobre la autoría de la música.

Con el tiempo, la canción del espino cervatillo se popularizó y se convirtió en una canción folclórica que ha perdurado en el tiempo. Aunque la autoría de la música sigue siendo desconocida, la letra de Surikov sigue siendo valorada como una muestra del talento literario de este poeta ruso.

Para este ejercicio se tomó una versión para domra y piano, la cual se adaptó a formato de bandola y piano.

Traducción de la letra

Por qué
Te balanceas,
Serbal, eres delgado Y el viento sigue reclinando Tu cabeza
siempre hacia abajo.

Y más allá del camino,
Sobre el ancho río,
Un alto roble
Se yergue y tiembla ligeramente.

Yo, un serbal, necesito Ve al roble. Para que pueda ser
liberado Del yugo ventoso.

Yo, con mis delgados brazos,
Me acurrucaba en su corteza
Y lo acariciaba con mis encantos Antes y después del
anochecer.

Pero el serbal Nunca puede llegar allí. Se balancea
abandonada, huérfana, Año tras año.

Traducido por Accordeonworld
2020



тонкая рябина

Espino serbal

Canción folclórica Rusa

Adaptación: Erika León

Sin prisa

Bandola

mp

Piano

p

Bnd

Pno.

11

1.

This musical score is for a piece titled 'тонкая рябина' (Espino serbal), a Russian folk song adapted by Erika León. The tempo is marked 'Sin prisa'. The score is written for three instruments: Bandola, Piano, and a second Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Bandola part begins with a melodic line marked *mp*. The Piano part features a rhythmic accompaniment marked *p*. The score is divided into three systems. The first system covers measures 1 to 5. The second system, starting at measure 6, includes a repeat sign and a first ending bracket. The third system, starting at measure 11, also includes a first ending bracket. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Bnd

16

2.

mf

Pno.

16

mf

Bnd

21

0 1 2 0 1 3 2 1 2 0 2 1 2 0 1 2 3 0 1 0 3 0

Pno.

21

Bnd

26

Pno.

26

Bnd

31

3 4 2 1 4

3 4

4 3

1 0

1 2

Pno.

31

f

31

3 4 2 1 4

3 4

4 3

1 0

1 2

Pno.

31

f

Bnd

36

2 4 #1 4 2

7

mp

Pno.

36

mp

36

2 4 #1 4 2

7

mp

Pno.

36

mp

Bnd

41

Pno.

41

41

Pno.

41

Bnd

46

dim.

Pno.

46

dim.

Bnd

51

p

Pno.

51

p

Tiempo de Wals

Este es un pequeño estudio de bandurria que pertenece al método bandurria dedicado a aficionados de Matías De Jorge Rubio con el cual buscaba ofrecer a todos aquellos que quisieran aprender a interpretar la bandurria una herramienta de apoyo con obras y estudios cortos anteceditos de varios ejercicios técnicos y explicaciones teóricas para llevarlos finalmente a la ejecución de dichas obras contenidas en este método.

Con el objetivo de aprovechar los recursos técnicos presentes en este estudio, se llevó a cabo una adaptación para explorarlos a través de la bandola andina colombiana.

Bandola

Tiempo de Wals

Compositor: Matías de Jorge Rubio

Adaptación: Erika León

The musical score is written for a single staff in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of 33 measures, divided into seven systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. The score begins with a *mf* dynamic and a *p* dynamic. It features a first ending (1.) and a second ending (2.) starting at measure 6. The piece concludes with a *Fine* marking at the end of measure 33. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte).

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

12 *f* *p* *f*

17 *mf* *p*

22 *f* *p* **Fine**

27 *mp* *mf* *f* *mp*

33 *mf* *f* *mp*

D.C. al Fine

Lección 4

Este breve estudio forma parte del método de bandurria destinado a aficionados. El autor Matías De Jorge Rubio utiliza la cifra o tablatura como recurso para permitir que aquellos interesados en la música de bandurria puedan acceder a ella sin necesidad de tener conocimientos previos en notación o lectura musical.

Leccion 4

Allegretto

Compositor: Matias de Jorge Rubio
adaptación: Erika León

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, B-flat major, and 2/4 time. It consists of eight staves of music, each containing measures with various fingerings and articulations.

Staff 1 (Measures 1-5):
Measure 1: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Articulation: V.
Measure 2: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4.
Measure 3: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3.
Measure 4: Quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Articulation: 4.
Measure 5: Quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Articulation: V.

Staff 2 (Measures 6-10):
Measure 6: Quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3. Articulation: 6.
Measure 7: Quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2.
Measure 8: Quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2. Articulation: 2, 1.
Measure 9: Quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1. Articulation: V.
Measure 10: Quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1. Articulation: 3, 1, 4, 2.

Staff 3 (Measures 11-15):
Measure 11: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1. Articulation: 1, 0.
Measure 12: Quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1. Articulation: 0, 1.
Measure 13: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1. Articulation: 3.
Measure 14: Quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1.
Measure 15: Quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1.

Staff 4 (Measures 16-20):
Measure 16: Quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1. Articulation: 1, 0.
Measure 17: Quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1. Articulation: 1, 2.
Measure 18: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1. Articulation: 1, 4, 2, 1.
Measure 19: Quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1. Articulation: 0.
Measure 20: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1. Articulation: 2, 3.

Staff 5 (Measures 21-25):
Measure 21: Quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Articulation: 2, 3.
Measure 22: Quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Articulation: 2, 3, 2, 0.
Measure 23: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1. Articulation: 1.
Measure 24: Quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1. Articulation: 1, 2.
Measure 25: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1. Articulation: 4, 2, 1.

Staff 6 (Measures 26-30):
Measure 26: Quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Articulation: 3, 2, 3.
Measure 27: Quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Articulation: V.
Measure 28: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1. Articulation: 2, 1, 4.
Measure 29: Quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1.
Measure 30: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1.

Staff 7 (Measures 31-35):
Measure 31: Quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1. Articulation: V.
Measure 32: Quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1.
Measure 33: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1.
Measure 34: Quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1.
Measure 35: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1.

Staff 8 (Measures 36-40):
Measure 36: Quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Articulation: V.
Measure 37: Quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Articulation: 2, 1, 4, 2.
Measure 38: Quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1. Articulation: 1.
Measure 39: Quarter note D1, quarter note C1, quarter note B1, quarter note A1.
Measure 40: Quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1.

La arboleda

La guaracha "La arboleda" es una de las composiciones más reconocidas del músico puertorriqueño Pedro Padilla. Esta canción es una representación colorida y alegre de la vida en el campo, celebrando la belleza de la naturaleza y la vida rural. "La arboleda" ha sido popular en la música folclórica puertorriqueña durante décadas y es considerada un clásico del género. Ha sido interpretada y versionada por numerosos artistas a lo largo del tiempo, contribuyendo a su perdurable legado en la música latina.

Esta obra es una guaracha puertorriqueña escrita por el maestro Pedro Padilla nacido en el pueblo de Hatillo, quien se dio a conocer a través del programa radial, "Atardecer Jíbaro," el cual se presentaba desde la emisora WNIK de Arecibo, Puerto Rico en la década de los 1950.

La Arboleda

Compositor: Pedro Padilla

Guaracha
Puertorriqueña

Transcripción y Arreglo: Edwin Colon Zayas

Adaptación: Erika León

Bandola

Am E7 Am

6 E7 Am

10 Dm Am E7 Am

14 Dm Am E7 Am Am

B

19 G7 C

23 G7 C

27 Dm Am E7 Am

31 Dm Am E7 Am Am

A

Am E⁷ Am

36 2 3 2 3 2 4 V V 4 2 V V

E⁷ Am

40 2 3 2 3 2 4 V V

Dm Am E⁷ Am

44 2 4 2

Dm Am E⁷

48

C

A D A A D A

52

D A

56

E⁷ A D A

60

E⁷ A

64 1.

66 A

69

73

77

81

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 66-68) includes a box labeled 'A' above measure 67. The second staff (measures 69-72) continues the melody. The third staff (measures 73-76) includes a measure with a whole rest. The fourth staff (measures 77-80) continues the melody. The fifth staff (measure 81) ends with a double bar line.

Madeline

La obra "Madeline, pasillo lento puertorriqueño" podría requerirse como parte del legado musical del Maestro Ladí y su influencia en la evolución del cuatro puertorriqueño. Su innovador enfoque de resaltar múltiples cuatros en armonía pudo haber dejado una marca en este particular estilo musical, que es reconocido por su ritmo lento y melódico. Así, "Madeline, pasillo lento puertorriqueño" podría ser considerada como una obra que refleja la influencia duradera del Maestro Ladí en la música puertorriqueña y en el desarrollo del estilo del cuatro.

Madeline

Compositor: Ladislao Martinez

Transcripción y arreglo: Edwin Colon Zayas

Vals-Pasillo Lento
Puertorriqueño

Adaptación: Erika León

Bandola

5

1.

9

2.

B

12

16

20

24

1.

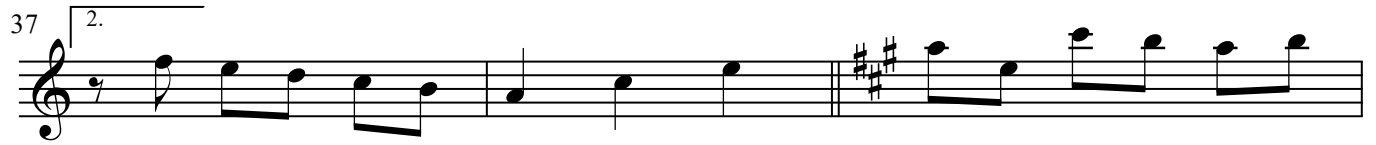
A

28

2.

Detailed description: This is a musical score for a Bandola, written in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two main sections, B and A. Section B starts at measure 12 and ends at measure 24. Section A starts at measure 28 and ends at measure 32. The score includes first and second endings for both sections. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vals-Pasillo Lento' and the style is 'Puertorriqueño'. The score is adapted by Erika León and transcribed by Edwin Colon Zayas.

2

**C****A**

Rit. -----

La trenita

Esta contradanza cubana fue originalmente escrita para piano por Manuel Saumell Robredo, reconocido pianista y compositor cubano especializado en este género musical y en la adaptación de óperas y canciones de otros artistas. Sin embargo, en esta ocasión nos enfocaremos en la adaptación para el laúd cubano realizada por el maestro Efraín Amador, destacado guitarrista, laudista, compositor y profesor cubano. Quien se dedicó a investigar los estilos de ejecución del "laúd cubano" y el "tres", y ha creado varios métodos de estudio y numerosas composiciones para estos instrumentos.

La trenita

Laúd y Piano

Manuel Saumell

Versión: Efraín Amador

Adaptación: Erika León

$\text{♩} = 88$

Bandola

Piano

Bnd

Pno.

Bnd

Pno.

2

La trenita

Bnd

Pno.

12

12

Bnd

Pno.

15

15