

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
 FACULTAD DE BELLAS ARTES  
 LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

Suite colombiana para bandola llanera, tiple y guitarra

Presentado por el estudiante:

Rolando Ramos Torres

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- la rigurosidad de la investigación tanto exploratoria como creativa.
- Rompe esquemas con criterios planteados nuevo diálogo de saberes entre tiple instrumental andino y la bandola llanera.
- El estado de desarrollo para la escritura específica de la bandola llanera con un correcto tratamiento de la instrumentación.
- Es pionero en la apertura de nuevos conceptos de instrumentación en el país.

	NOMBRE	FIRMA	PAIS	NOTA
Jurado 1- lector	Fabian Fomez			5.0
Jurado 2- lector				
Jurado 3- asesor	Edwin Guevara			5.0
Jurado 4- asesor	Clara E. RIVERA			5.0

CALIFICACIÓN FINAL (5.0 cinco con 0)

DISTINCIONES:

Por las anteriores consideraciones el jurado solicita mención MERITORIA.

Dado en Bogotá, a los 6 días del mes de Febrero de 2014

SUITE COLOMBIANA PARA BANDOLA LLANERA, TIPLE Y GUITARRA

ROLANDO RAMOS TORRES

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
COLOMBIA CREATIVA COHORTE 3  
Bogotá D.C. Octubre de 2013

SUITE COLOMBIANA PARA BANDOLA LLANERA, TIPLE Y GUITARRA

ROLANDO RAMOS TORRES

Asesor Metodológico:

CLARA ESPERANZA NUÑEZ

Asesor Específico:

EDWIN GUEVARA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL  
COLOMBIA CREATIVA COHORTE 3  
Bogotá D.C. Octubre de 2013

A la memoria del Cuarteto Ensemble

## AGRADECIMIENTOS

A mi padre por enseñarme a escuchar música.

A Héctor Fabio Torres, con toda la admiración, por su genialidad como compositor y efectividad como maestro.


A los integrantes del Cuarteto Ensamble, con quienes inicié la exploración de la música colombiana.

A los hermanos Sergio y David Johao Jiménez Bernal, su apoyo incondicional me inspira a seguir adelante en el arte de la composición musical.

A Edison Moreno y Oscar Santafé por compartir la información sobre el tiple.

A Edwin Guevara, gran maestro, por su asesoría crítica y generosidad de conocimiento.


Y, por supuesto, a Yelena Castañeda, sin ella, nada de esto hubiera sido posible.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 06-02-2014	Página 1 de 2	

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	SUITE COLOMBIANA PARA BANDOLA LLANERA, TIPLE Y GUITARRA
<b>Autor(es)</b>	ROLANDO RAMOS TORRES
<b>Director</b>	ESPECÍFICO: EDWIN GUEVARA METODOLÓGICO: CLARA ESPERANZA NUÑEZ
<b>Publicación</b>	2014
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
<b>Palabras Claves</b>	Bandola Llanera, Tiple, Guitarra, Suite Colombiana, Composición, Creación, Trío, Bambuco, Pasillo, Guabina, Torbellino, Joropo.

2. Descripción
<p>La evolución de la Bandola Llanera está limitada al contexto folclórico llanero con escasa penetración en otras músicas de Colombia. Esta monografía propone el uso de la bandola llanera como instrumento melódico-armónico en un contexto diferente al de la música llanera para experimentar, proponer otra sonoridad y dejar el registro escrito.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vera, S. (1993). <i>Método para el aprendizaje de la bandola llanera</i>. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.</li> <li>• Arvelo, A. (2001). <i>La Bandola Venezolana</i>. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.</li> <li>• Araujo, C. (2011). <i>El tañío, los Cantos, la Sirrampla, el Furruco y La Bandola: Tradición Musical e Instrumental en Maní y Orocué</i>. Monografía, Universidad Pedagógica Nacional., Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Música., Bogotá.</li> <li>• Ariza, E. (2008). <i>Requintitis: Una expedición por el universo del Tiple-requinto</i>. Vélez, Santander, Colombia: Alo Graficas.</li> <li>• Forero, F. (2007). <i>Arte y ejecución de la Bandola Andina Colombiana. 10 estudios - caprichos</i>. Bucaramanga: Sic editorial.</li> <li>• Moreno Quiroga, E. R. (2012). <i>Panorama histórico del tiple solista</i>. Monografía, Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Música, Bogotá.</li> <li>• Puerta, D. (1988). <i>Los caminos del tiple</i> (1ª ed.). (E. AMP, Ed.) Bogotá, D.C.</li> <li>• Moreno, J. (2007). <i>Aires folclóricos al piano: composiciones para piano con base en el folclor colombiano</i>. Monografía, Universidad de Antioquia, Medellín.</li> <li>• Ochoa, A. (1998). Ensamble: del bambuco y la música del mundo. <i>Revista Número</i> (16), 50-55.</li> <li>• Parra Navarrete, R. A. (2007). <i>Análisis protocolo verbal de la forma de acompañamiento con guitarra del bambuco fiestero "El Tolimense" de Gentil Montaña del formato de trío instrumental colombiano</i>. Monografía, Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Música,</li> </ul>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>
<b>Fecha de Aprobación: 06-02-2014</b>	<b>Página 2 de 2</b>

Bogotá.

- Santafé, O. O. (2011). *Estudios Melancólicos para Tiple Solo. Doce estudios para tiple solista*. Bogotá: Sic Editorial Ltda.
- Torres, H. F. (2005). *Cuerdas Típicas Colombianas*. Manizales: Centro Editorial Universidad de Caldas.
- Robayo, D., & Zapata, R. (2008). *Repertorio para el Arpa Llanera Nivel 5*. Bogotá: Cirpa.

**4. Contenidos**

Se inicia con una caracterización de los instrumentos musicales a utilizar y la música de la zona andina de Colombia, planteando una notación musical para la bandola llanera. Luego se realiza el análisis de una suite barroca y de tres (3) suites colombianas para proceder a explicar todo el proceso de composición de la suite y terminar con las conclusiones pertinentes. En los anexos se encuentra la partitura de la suite y las transcripciones de las entrevistas realizadas a tres (3) bandolistas llaneros.

**5. Metodología**

La investigación es de tipo exploratoria – creativa, basado fundamentalmente en la revisión y recolección de información existente sobre el tema, análisis de la información, realización de entrevistas a tres (3) bandolistas llaneros participantes del proceso Colombia Creativa de la Universidad Pedagógica Nacional y finalmente el proceso de composición.

**6. Conclusiones**

- La bandola llanera permite interpretar diferentes tipos de música y es un instrumento muy versátil.
- Se pueden escribir música que sea un puente entre los saberes de la música andina de Colombia y la música llanera por la similitudes rítmicas.
- La sistematización en la notación musical de la bandola llanera facilita el proceso de escritura y generación de nuevo repertorio para el instrumento.
- Se encuentra una falencia de información escrita sobre los motivos melódicos y rítmicos utilizados en la bandola llanera dentro del folclor llanero en Colombia y puede ser objeto de una futura investigación.
- Existe un interés en los actuales intérpretes de la bandola llanera para encontrar este instrumento musical en otros contextos diferentes al folclor llanero.
- La suite colombiana está actualmente en uso y la escasez de documentación teórica indican la posibilidad de generar una investigación sobre el tema.

<b>Elaborado por:</b>	Rolando Ramos Torres
<b>Revisado por:</b>	Clara Esperanza Núñez

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	07	02	2014
--	----	----	------

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
1 EL PROBLEMA	12
1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	12
1.3 OBJETIVOS	13
1.3.1 OBJETIVO GENERAL	13
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
1.4 JUSTIFICACIÓN	13
1.5 ANTECEDENTES	15
2 MARCO TEÓRICO	17
2.1 LA BANDOLA LLANERA	17
2.1.1 Definición	17
2.1.2 Afinación	17
2.1.3 Notación musical	17
2.2 EL TIPLE	21
2.2.1 Definición	21
2.2.2 Afinación	21
2.2.3 Notación musical	22
2.3 LA GUITARRA	24
2.3.1 Definición	24
2.3.2 Afinación	24
2.3.3 Notación musical	25
2.4 MÚSICA DE LA ZONA ANDINA DE COLOMBIA	26

2.4.1 Ritmos de la música andina colombiana	27
2.4.1.1 Bambuco	27
2.4.1.2 Pasillo	28
2.4.1.3 Guabina	29
2.4.1.4 Torbellino	30
2.4.1.5 Danza	31
2.5 LA SUITE	33
2.5.1 Definición	33
2.5.2 Partes de la Suite	35
2.5.3 Análisis de la Suite No. 1 en Dm, BWV812 de J.S. Bach	36
2.5.4 La Suite en Colombia	39
2.5.4.1 Suite No.3 para Guitarra Solista de Gentil Montaña	41
2.5.4.2 Suite Modal para Cuarteto Típico Colombiano de Héctor Torres	42
2.5.4.3 Suite No.2 para Tiple Solista de Oriol Caro	43
2.5.4.4 Otras Suites	43
3 METODOLOGÍA	44
4 PROPUESTA	46
4.1 Descripción	46
4.2 Inspiración	46
4.3 Análisis de los movimientos de la Suite propuesta	47
4.3.1 Sereno	47
4.3.2 Bambuquiao	50
4.3.3 Melancólica	54
4.3.4 Hojarasca	57
4.3.5 Piedemonte	65

5 CONCLUSIONES	73
BIBLIOGRAFÍA	74
CIBERGRAFÍA	77
ANEXO 1 BREVES RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE ENTREVISTADOS	79
ANEXO 2 TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTAS	81
ANEXO 3 PARTITURA SUITE COLOMBIANA PARA BANDOLA LLANERA, TIPLE Y GUITARRA	86
ANEXO 4 VIDEO DVD DE LAS ENTREVISTAS	84

## INTRODUCCIÓN

Inicialmente, este trabajo surge de la práctica instrumental y la necesidad de crear repertorio original para la agrupación Entretejido, en la cual el autor es intérprete de la bandola llanera, pero responde también a las inquietudes sobre el desconocimiento que se tiene de este instrumento en las zonas del país diferentes a los llanos orientales.

En Casanare, la bandola es un instrumento que goza de gran popularidad y se reconoce como representativo de la cultura llanera, tiene un festival nacional en el municipio de Maní y cuenta con ejecutantes de alto nivel, como son Alonso Rosillo y Gregorio Amaya, sin embargo su aprendizaje sigue estando atado a un desarrollo muy empírico, donde hay escaso material didáctico escrito y la transmisión del conocimiento sigue siendo “de oído”, limitando la integración de este instrumento a otros ensambles y composiciones.

Más que ahondar en el estudio de la música llanera, el interés del autor es generar un espacio para la ejecución de la bandola fuera del contexto llanero, proponiendo su incorporación a un ensamble de bandola llanera, tiple y guitarra, explorando el sonido que generan estos instrumentos y la similitud de los ritmos andinos con los llaneros.

En ningún momento se plantea como una guía de enseñanza de la Bandola Llanera. El propósito específico es elaborar un texto que documente el proceso seguido por el autor (compositor, bandolista andino y aprendiz de bandola llanera), en la creación de una obra musical en forma de Suite Colombiana con la esperanza de servir como guía para actuales y futuros intérpretes, en la generación de música instrumental y el acercamiento teórico a este instrumento maravilloso.

## 1 EL PROBLEMA

### 1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

La Bandola Llanera es un instrumento habitual en la zona de los Llanos orientales de Colombia y aunque su afinación y encordadura son similares a los de la guitarra contemporánea, es poco frecuente encontrarla fuera de su contexto folclórico en otras obras musicales colombianas diferentes a la llanera. Pareciera que su evolución y uso se ha visto limitada al folclor llanero a diferencia de otros instrumentos tradicionales colombianos como la Bandola Andina o el Tiple.

Este trabajo de investigación espera ser un aporte en el campo de la composición para el ensamble propuesto de bandola llanera, tiple y guitarra, aplicando las técnicas interpretativas específicas de cada instrumento, y traer al imaginario que el tiple y la guitarra son más cercanos que lejanos de su pariente, la bandola llanera.

### 1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo componer una Suite para bandola llanera, tiple y guitarra con base en las características de la música andina colombiana?

## 1.3 OBJETIVOS

### 1.3.1 OBJETIVO GENERAL

Componer una Suite para bandola llanera, tiple y guitarra basada en los ritmos Bambuco, Pasillo, Guabina, Torbellino y Danza de la música andina colombiana.

### 1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar una notación musical para la Bandola partiendo de la notación actual para guitarra.
- Analizar la forma musical Suite y tres (3) Suites Colombianas en donde se utilicen los ritmos e instrumentos cordófonos pulsados de la Zona Andina de Colombia.
- Registrar las opiniones de tres (3) bandolistas llaneros sobre la propuesta de composición de esta monografía.

## 1.4 JUSTIFICACIÓN

En los Llanos orientales de Colombia la bandola llanera es un instrumento activo del folclor llanero y en algunos sitios, como en el municipio de Maní<sup>1</sup> es actualmente patrimonio; aunque en su interpretación toma partes de la técnica Venezolana, se puede afirmar que existe una escuela propia en esta región, cuya enseñanza se realiza en forma folclórica "... de oído y de ojo" (Araujo, 2011), lo que se ve reflejado en la escasa presencia de material escrito en formato de partitura para este instrumento; este no es el caso de los otros instrumentos llaneros como el cuatro, para el cual existe el ABCD

---

<sup>1</sup> Maní: Municipio del departamento de Casanare, Colombia.

del Cuatro del maestro Beco Díaz, o el caso del arpa, para el que existen algunos textos como el Repertorio para Arpa Llanera escrito en conjunto por Dario Robayo y Ricardo Zapata, o el Método para Arpa Llanera de Carlos Rojas, ambos textos escritos para la Fundación CIRPA de Yopal, Casanare.

Es así como el estudiante, al iniciar el aprendizaje de la bandola llanera en forma académica, no tiene el camino fácil ante el escaso material disponible para análisis y el Método de Bandola Llanera de Saúl Vera<sup>2</sup> en el cual ha sintetizado la forma de interpretación del bandolista venezolano Anselmo López (Vera, 1993) pasa a ser referente obligado.

El autor encuentra que el uso de la bandola llanera fuera de la música llanera, fuera del mundo del joropo, es escasa y aunque en el país existen varios intérpretes de este instrumento y agrupaciones que están trabajando la música llanera con nuevos enfoques y nuevas tendencias diferentes al folclórico o tradicional, se evidencia una penetración casi nula en otras formas musicales colombianas.

Esta situación, sumada a la escases de partituras para bandola llanera, junto a la similitud encontrada en la afinación de este instrumento con la afinación de la guitarra, hacen que el autor se plantea el interrogante de su uso como instrumento melódico armónico en un contexto diferente al de la música llanera, específicamente incorporándola a un formato de ensamble junto al tiple y la guitarra con la premisa de usar como elemento de enlace la música de la zona andina de Colombia; todo esto realizado con el fin último de experimentar, proponer otra sonoridad y dejar una obra musical en partitura para los actuales estudiantes y los futuros intérpretes de la bandola llanera,

---

<sup>2</sup> Saúl Vera (1959). Músico venezolano. Compositor e Intérprete de bandolas y mandolina. Reconocido por su Método de Bandola Llanera y su trabajo con Saúl Vera Ensamble.

así como para los músicos en general que estén interesados en la música escrita para cordófonos pulsados colombianos.

En esta investigación se usa el término “Bandola Llanera” para hacer referencia al instrumento de cuatro cuerdas simples conocido con ese nombre en los Llanos Colombo Venezolanos y que no está directamente relacionado con la llamada Bandola Andina de Colombia.

### 1.5 ANTECEDENTES

En la Universidad de Antioquia existe una monografía de grado escrita por Jairo Alberto Cardona Chávez, titulada *Transformaciones Cromáticas. Suite concierto para flauta, vientos, guitarra y percusión* (Cardona, 2006) en la cual se plantea una suite de doce piezas en donde se incorporan aires colombianos en la composición. El compositor plantea un desarrollo partiendo de una serie cromática única de doce sonidos y usando un modelo del zodiaco asociado al análisis de la ubicación de las doce tribus de Israel con los signos de la cábala judía. Posteriormente inserta este modelo sobre el mapa de Colombia, dividiendo el país en doce secciones, asignando un color, una nota clave y un ritmo a cada una de ellas.

Otro proyecto de grado que hace referencia a la suite en Colombia reposa en la Pontificia Universidad Javeriana con el título *Producción Musical con el Trío de Ida y Vuelta – “Pasillisco”* (Ibarra, 2010), escrita por el tiple Samuel Ibarra Conde, en donde se describe un proceso de producción discográfica y aunque directamente no aborda el tema de la composición, en los anexos se encontró la obra *Suite de Pasillos Sintéticos*. Esta obra tiene la particularidad de tener en cada movimiento un pasillo a diferencia de otras suites colombianas en donde se usan diferentes ritmos.

Se ha encontrado también un trabajo de grado en la Universidad Tecnológica de Pereira con el título *Arreglos para Cuarteto Típico Colombiano*<sup>3</sup> escrito por Nelson Bohórquez, en él se realizan doce arreglos de música andina de Colombia usando una estructura rítmico-armónica de carácter moderno buscando lograr un repertorio con nuevas exigencias para los semestres avanzados de la práctica de conjunto de cuerdas típicas de esa universidad (Bohórquez, 2009).

Jamir Mauricio Moreno Espina es el autor del trabajo de grado encontrado en la Universidad de Antioquia llamado *Aires Folclóricos al Piano. Composiciones para Piano con Base en el Folclor Colombiano*. En este trabajo está documentado el proceso de composición para piano, conservando la forma, la estructura y la esencia rítmica de los principales estilos musicales del folclore Colombiano (Moreno, 2007).

En la revista *A contra tiempo*, hay un escrito de Reinaldo Monroy sobre el compositor Samuel Bedoya y su obra *Tientos de Tierra Llana* conformada por siete piezas, en donde cada una es un golpe llanero. En este artículo el autor parece indicar que la obra podría ser una suite:

“No fue la intención del maestro, a nuestro juicio, la elaboración de una obra con unidad temática al estilo de las suites conocidas para el instrumento, sino la recopilación, adaptación y catalogación de los golpes consignando sus aspectos formales, estructurales y estilísticos con la clara intención de enriquecer la literatura del instrumento y favorecer los procesos formativos de los nuevos guitarristas” (Monroy, 2010).

---

<sup>3</sup> El cuarteto típico colombiano está conformado por: dos bandolas andinas, tiple y guitarra.

## 2 MARCO TEÓRICO

### 2.1 LA BANDOLA LLANERA

#### 2.1.1 Definición

La bandola llanera es un cordófono de pulsación<sup>4</sup> con cuatro cuerdas simples, descendiente de la Mandora del siglo XVI (Arvelo, 2001), que existe en los Llanos Colombo Venezolanos y es utilizada como instrumento solista o acompañante en la ejecución de los diferentes golpes encontrados en el joropo. (Vera, 1993).

#### 2.1.2 Afinación

Su afinación actual es, de primera a cuarta cuerda, Mi – La – Re - La.

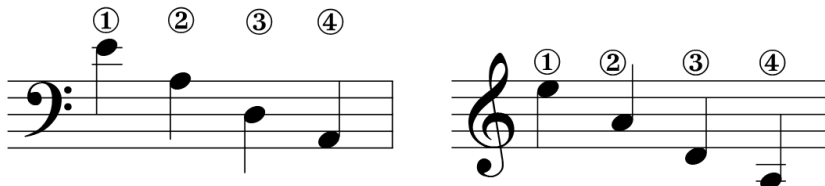


Imagen 1. Afinación actual de la bandola llanera. Sonidos reales y transpuestos.

#### 2.1.3 Notación musical

Se han encontrado dos referentes académicos sobre la escritura de la bandola llanera, el primero en el libro citado anteriormente *Método para el*

---

<sup>4</sup> Cordófono es un instrumento en el cual el sonido se produce por la vibración de una o más cuerdas o de elementos que funcionan a manera de cuerdas. Los Cordófonos PUL (de pulsación), son los que se tocan o se tañen con las uñas, un plectro o plumilla o bien con las yemas de los dedos. Ejemplos de cordófonos PUL: el tiple, la guitarra, la bandola, el cuatro (Abadía, Instrumentos de la musica folklorica de Colombia, 1981).

*aprendizaje de la Bandola Llanera* (Vera, 1993) y el segundo en unas transcripciones del maestro Ricardo Zapata Barrios<sup>5</sup> usadas como material de apoyo en los talleres de formación de las escuelas de música del Llano del Ministerio de Cultura.

Vera plantea una escritura de línea melódica, representando con una “x” el “Jalao”<sup>6</sup>, todo acompañado por una tablatura especificando las digitaciones y las direcciones del plectro.

Zapata utiliza una notación similar con una “x” para el “Jalao” sólo cuando se considera necesario, dando preferencia a la escritura de la línea melódica, dejando al intérprete la libertad de aplicar la técnica de “Jalao”.

El autor plantea una escritura con dos (2) capas en donde separa el “Jalao” de la melodía respetando la duración de las notas, similar a la notación de la guitarra clásica; la direccionalidad del plectro (alza-púa, contra-púa) se especifica con los símbolos utilizados en otros instrumentos<sup>7</sup> obteniendo una partitura más clara.

---

<sup>5</sup> RICARDO ZAPATA BARRIOS. Músico y pedagogo bogotano. Vinculado desde 1980 a la actividad musical llanera en eventos folclóricos nacionales e internacionales como participante y jurado calificador. Ha grabado más de un centenar de discos de música llanera como instrumentista de cuatro, contrabajo, bajo eléctrico, bandola llanera y maracas. Ha sido formador de profesores para escuelas de música tradicional del Ministerio de Cultura y docente en instituciones como la ASAB, Academia Luis A. Calvo y Cirpa. (Robayo & Zapata, 2008)

<sup>6</sup> El “Jalao” es una técnica en la que se acompaña la melodía con notas adicionales, a contratiempo y casi nunca al unísono, y por lo general se usan para complementar la melodía llenando sus silencios o notas largas. Estas notas se halan con un dedo de la mano derecha, casi siempre con el dedo medio. (Vera, 1993)

<sup>7</sup> Mandolina, violín. Este sistema también es utilizado actualmente en la bandola andina colombiana (Forero, 2007).

Se utiliza la clave de sol, al igual que la transposición utilizada en la guitarra actualmente.

Imagen 2. Notación Vera para bandola (Vera, 1993).

Imagen 3. Propuesta del autor a la notación Vera.

1

6

11

16

Imagen 4. Notación Zapata para bandola.

6

11

16

22

Imagen 5. Propuesta del autor a la notación Zapata.

## 2.2 EL TIPLE

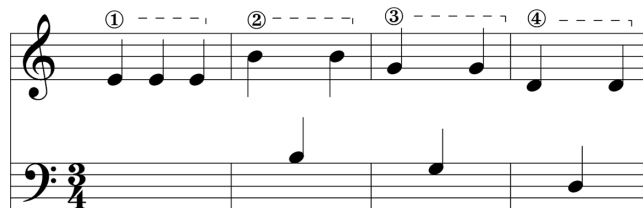
### 2.2.1 Definición

El tiple es un cordófono de pulsación con doce cuerdas agrupadas en cuatro órdenes de a tres. Actualmente la teoría que se acepta como válida es que el tiple es una evolución de la guitarra “a los nuevos” traída a América y perteneciente al barroco de finales del siglo XVII y con una evolución tardía a mediados del Siglo XIX (Puerta, 1988).

El tiple ha sido integrante fundamental del modelo organológico, trio típico instrumental colombiano, que es el más representativo de la Zona Andina de Colombia y entre los más representativos se pueden citar: Trio Morales Pino, Trio Joyel, Trio Ancestro, Trio Palos y Cuerdas, Trio Colombita, entre otros (Parra Navarrete, 2007).

### 2.2.2 Afinación

Se acepta comúnmente la afinación, de primera a cuarta orden, Mi – Si - Sol - Re, aunque las segundas, terceras y cuartas están dobladas a la octava.



*Imagen 6. Notación del sonido real del tiple (Puerta, 1988).*

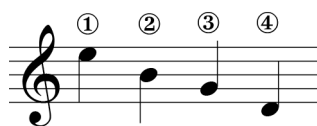


Imagen 7. Notación normalizada del tiple en partituras.

### 2.2.3 Notación Musical

El Tiple, el instrumento nacional de Colombia, se interpreta de muchas maneras, hay diversas formas y estilos, o como los llama el maestro Oscar Santafé de la UPN, “resabios a la hora de interpretar el tiple” y como el mismo lo indica en su libro de tiple solista, la “Escuela de Tiple Colombiano” está en fase de investigación, de creación (Santafé, 2011).

Durante el siglo XIX se ha interpretado el tiple de dos formas: una haciendo melodías y la otra haciendo acompañamiento ritmo-armónico con rasgueos, y es en este donde se habla de ritmos base para la música de la zona andina colombiana (Parra Navarrete, 2007).

Aunque el uso del tiple como acompañante es lo más frecuente en la práctica musical, existe diversa y enriquecedora documentación sobre tiple solista y el autor se inclina por la notación planteada por Edison Moreno de tres (3) maneras diferentes de interpretación del tiple solista, una primera estructurada con melodías seguidas de armonía, una segunda con melodía en la primera cuerda con guajeo<sup>8</sup> ritmo-armónico, y una tercera en donde se realiza una contra-melodía que acompaña la melodía principal (Moreno Quiroga, 2012).

---

<sup>8</sup> Guajeo: Técnica de acompañamiento realizada por la mano derecha del tiple (Moreno Quiroga, 2012).

Para la ejecución del tiple como acompañante de base ritmo-armónica, el autor propone el guajeo respectivo, una indicación de la direccionalidad cuando sea requerido y el uso de acentos para indicar los acentos típicos del instrumento (chasqueos, aplatillados, etc.):

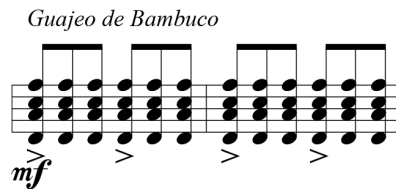


Imagen 8. Guajeo y acentos en tiple (El autor).

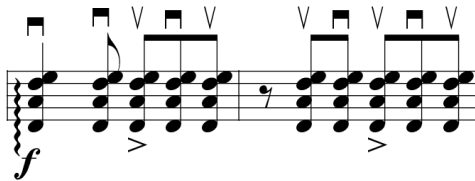


Imagen 9. Rasgueo de tiple como en guitarra clásica y los acentos como en bandola.



Imagen 10. Ejemplos de ritmos en tiple.

En la obra se utiliza también la manera de interpretación para tiple solista de contra-melodía que acompaña la melodía, aunque en forma de arpeggio.

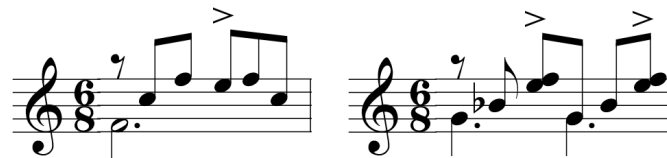


Imagen 11. Notación contra-melodía en tiple, similar a la usada en la guitarra clásica.

## 2.3 LA GUITARRA

### 2.3.1 Definición

La guitarra moderna es un cordófono de pulsación con seis (6) cuerdas simples, descendiente de la vihuela de mano y específicamente de la guitarra de seis cuerdas del siglo XVIII (van Hoek, 1977).

Desde finales del siglo XIX, la guitarra ha hecho parte fundamental de la música instrumental de la zona andina de Colombia, como se puede apreciar en agrupaciones como la Lira Colombiana, la Lira Antioqueña, la Estudiantina Añez, la Estudiantina Tucci y el Conjunto Granadino entre otros, y en agrupaciones como el Trio de los Hermanos Hernández, donde uno de sus integrantes era además solista de guitarra, se intercalaban obras de música popular colombiana con temas del repertorio de guitarra clásica (León Rengifo, 2003).

### 2.3.2 Afinación

La afinación de la guitarra moderna es, de agudo a grave, Mi – Si – Sol – Re – La – Mi. Esta afinación se popularizó desde mediados del siglo XVIII en donde empezaron a aparecer libros para guitarras con esta afinación.

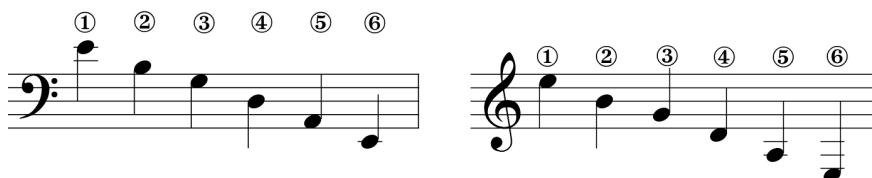


Imagen 12. Afinación de la guitarra. Sonidos reales y en transpuestos.

En la actualidad, se ha popularizado mucho la afinación de la sexta cuerda en Re, tal como fue propuesta por Andrés Segovia en su transcripción para guitarra de la Chacona de la Segunda Partita para violín solo en Re menor BWV1004 de J.S. Bach (Chapman, 2006).

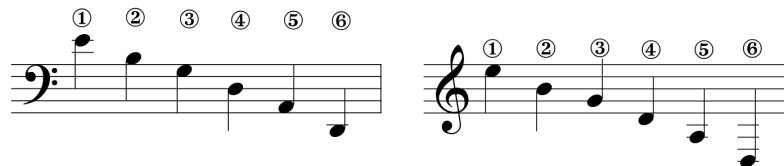


Imagen 13. Afinación de la guitarra con sexta cuerda en Re. Sonidos reales y transpuestos.

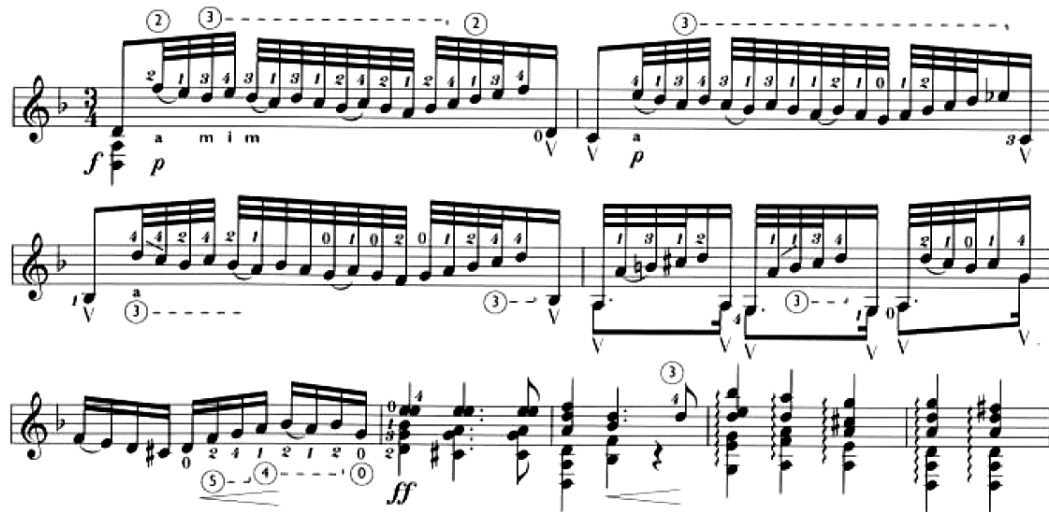


Imagen 14. Transcripción de Andrés Segovia para guitarra con sexta cuerda en Re (Chapman, 2006).

### 2.3.3 Notación Musical

La guitarra es un instrumento universalmente difundido y de alta aceptación, que tiene una notación musical estandarizada muy definida que el autor utiliza a lo largo de su obra.

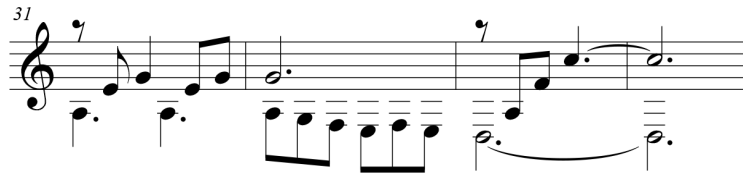


Imagen 15. Notación para guitarra a dos melodías.



Imagen 16. Notación para guitarra en ritmo de bambuco.



Imagen 17. Notación para guitarra en arpeggio sobre ritmo de guabina.

## 2.4 MÚSICA DE LA ZONA ANDINA DE COLOMBIA

La música de la Zona Andina de Colombia, vive, se desarrolla y se difunde a través de los diferentes festivales musicales existentes en el país; siendo el Festival Mono Núñez considerado como el festival más importante, se traerá como definición de música colombiana la establecida en sus bases de concurso:

“Música andina colombiana. Se entiende por Música Andina de Colombia, la tradicional y típica de las regiones comprendidas entre las cordilleras, valles interandinos y sus zonas de influencia, cualquiera que sea el lugar donde se cultiven. Los entes territoriales que componen la Región Andina son: Antioquia, Bogotá DC, Boyacá,

Caldas, Caquetá, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Norte de Santander, Putumayo, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca.” (Funmúsica, 2012)

#### 2.4.1 Ritmos de la música andina colombiana

Así mismo, se constituyen como los ritmos característicos de la música andina colombiana, aquellos ritmos aceptados comúnmente en los festivales y se cita la información del Festival Mono Nuñez:

“Ritmos, aires y tonadas. Los siguientes son los ritmos que identifican la Música Andina de Colombia: Bambuco, Bunde, Caña, Chotís, Contradanza, Danza, Fox, Gavota, Guabina, Intermezzo, Marcha, Mazurca, Merengue carranguero, Pasillo, Polka, Rajaleña, Redova, Rumba carranguera, Sanjuanero, Son sureño, Torbellino, Vals y Vueltas antioqueñas. Para el presente año, por el hecho de que se hace homenaje al Maestro Jaime R. Echavarría, cultor insigne de la criolla, se admitirá este ritmo en el concurso.” (Funmúsica, 2012)

##### 2.4.1.1 Bambuco

El Bambuco aparece a comienzos del siglo XIX en el Gran Cauca, desde donde se dispersa a todo el resto del territorio para convertirse en música y danza nacional (Miñana, 1997). Es considerado poli-rítmico, y comúnmente se acepta una escritura a 3/4 y 6/8 (Moreno, 2007).

*a Bambuco*

The image shows two musical staves for the Bambuco rhythm. The top staff is labeled 'Guitarra' and is in 3/4 time. It features a tempo marking of ♩ = 144-166+. The notation includes a series of chords with accents (^) and a trill-like figure. The bottom staff is labeled 'Tiple' and is in 6/8 time. It features a series of chords with accents (^) and a trill-like figure. The two staves are connected by a brace. Below the second staff, the word 'or:' is written, indicating an alternative version of the rhythm.

Imagen 18. Ritmos característicos rasgueados. Bambuco (Olson & Sheehy, 1998)

### 2.4.1.2 Pasillo

El Pasillo colombiano aparece en las primeras décadas del siglo XIX en Santafé de Bogotá como fruto de la coexistencia del vals europeo y el vals nacional en los salones de baile. Estos vales pasaron a ser interpretados más rápido y se afirma que el nombre deriva de los pequeños pasos que daban los bailarines. Hasta finales del siglo XIX con el aporte de Pedro Morales Pino se consolida completamente este ritmo.

Entre sus características más importantes se encuentra una escritura a 3/4 y la forma *tripartita* (A B C A B C) o forma *rondó* (A B A C A), casi siempre de 16 compases cada parte con algunas excepciones (Montalvo & Pérez, 2006).



Imagen 19. Ejemplos de melodías de Pasillo (Montalvo & Pérez, 2006).

*c Pasillo (Instrumental)*



Imagen 20. Ritmos característicos rasgueados. Pasillo (Olson & Sheehy, 1998)

### 2.4.1.3 Guabina

“The guabina, a genre typical of the departments of Santander and Tolima, is primarily used for singing coplas rather than for dance accompaniment. It is in triple metre and has a medium tempo, with frequent sections of a slower tempo in free rhythm” (Béhague, List, & Waxer).

Danza y canto típico del folclor musical boyacense con ascendencia en los aires hispanos. En el siglo XIX la guabina se presenta a nivel nacional como un baile populachero y muy especial en los bailes de garrote en los campos; era muy perseguida por el clero en los púlpitos, por ser un baile agarrado o de pareja cogida (Moreno, 2007).

Se plantea un sincretismo de la Guabina con Torbellino<sup>9</sup>, esto porque muchas veces la introducción instrumental o prelude de muchas guabinas se realiza en tonada de Torbellino (Abadía, Compendio General del Folklore Colombiano, 1983).

Introducción

The musical score is titled 'Introducción' and is written for four instruments: Bandola 1, Bandola 2, Tiple, and Guitarra. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). Bandola 1 plays a melodic line in the first two measures, while Bandola 2 enters in the third measure. The Tiple and Guitarra provide harmonic accompaniment throughout.

Imagen 21. Fragmento de Guabina Obvia de Rafael Aponte. Se observa una escritura a 3/4. (Bohórquez, 2009)

#### 2.4.1.4 Torbellino

El torbellino es la tonada, canto y danza de características indígenas más pronunciadas entre todas las mestizas.

“Su fuerte ancestro indígena está señalado porque sus células rítmicas se hallan en un canto de viaje de los indígenas Yuco-motilón,

<sup>9</sup> Sincretismo: Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes (Real Academia Española, 2001).

el *karakeney*” (Abadía, Compendio General del Folklore Colombiano, 1983). Muy popular en Cundinamarca, Boyacá, Santander y Caldas. Instrumentalmente se interpreta con el trío de cuerdas colombianas<sup>10</sup> o el conjunto santandereano<sup>11</sup> (Abadía, ABC del Folklore Colombiano, 1995).

Usualmente se encuentran partituras en compás de 3/4 (Ibarra, 2010) (Ariza, 2008).

The image shows a musical score for three instruments: Bandola, Tiple, and Guitarra. The time signature is 3/4. The tempo is indicated as quarter note = 180. The dynamics are marked as *mf*. The Bandola part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tiple part consists of chords. The Guitarra part consists of chords and single notes.

Imagen 22. Fragmento de Torbellino No.1 escrito para trío colombiano (Ibarra, 2010)

Las características del Torbellino según Elberto Ariza<sup>12</sup> son: “Las variaciones de color tímbrico, cambios súbitos de registros, variaciones idiomáticas,

<sup>10</sup> Bandola, tiple y guitarra.

<sup>11</sup> Tiple, requinto (como instrumento cantante en vez de la bandola) , zambumbia, carraca, quiribillos, esterilla, pito, chucho, raspa de caña y pandereta.

<sup>12</sup> ELBERTO ARIZA (1969) Tiplista. Maestro en música del Instituto Superior de Arte de la Habana, Cuba. Ha sido campeón nacional de tiple-requinto en diversas ocasiones y ha escrito diversos ensayos sobre la metodología para la enseñanza de dicho instrumento.

dinámicas, entre otros aspectos, que lo hacen el preferido por parte de los requintistas” (Ariza, 2008).

**Ex.7 Torbellino**, transct. G. List

♩. = 120

TIPLE

wood

TAMBORA

head

etc

Imagen 23. Transcripción de Torbellino ("Ex.7 Torbellino, transcr. G. List.").

#### 2.4.1.5 Danza

La danza era la modalidad lenta del waltz, así como el pasillo era la variante acelerada. Al parecer provino de la *habanera cubana*, como ésta lo había

sido de la contradanza alemana a través de la inglesa *country dance*, de la francesa *contradanse* y de la española contradanza (Abadía, ABC del Folklore Colombiano, 1995).

### e Danza

♩ = 108-120

Guitarra

Tiple

Imagen 24. Ritmos característicos rasgueados. Danza (Olson & Sheehy, 1998)

## 2.5 LA SUITE

### 2.5.1 Definición

“In a general sense, any ordered set of instrumental pieces meant to be performed at a single sitting; during the Baroque period, an instrumental genre consisting of several movements in the same key, some or all of which were based on the forms and styles of dance music” (Fuller, 2012).

En el libro *Guía Analítica de Formas musicales para Estudiantes*, un texto más enfocado a estudiantes de música, se define la Suite como:

“Serie de piezas de carácter diverso, con raigambre de aires de danza, escritas en una tonalidad única, con un orden más o menos fijado en su distribución, pero teniendo formas arquitectónicas bien definidas: la Forma Binaria y el Rondó” (Llacer Pla, 1982).

Otra definición, un poco más explícita en cuanto a la forma, fue encontrada en el libro *Tratado de la Forma Musical* de Clemens Kühn:

“La configuración paradigmática de un número individual de suite barroca –sucesión de distintos tipos de danza–, es la forma de *pieza de suite*. Sus rasgos típicos quedan de manifiesto en el minué de Bach de la página 66<sup>13</sup>. La pieza de *suite* es *binaria*. Sus dos secciones se repiten. Lo fundamental de esta forma es el curso armónico: la primera sección de una pieza en *modo mayor* conduce a la dominante, mientras que la segunda regresa de la dominante a la tónica. El camino de vuelta se ve ampliado la mayoría de las veces por una cadencia hacia una tonalidad vecina –preferentemente la relativa de la tónica, como en el minué de Bach–. Las piezas de *suite* en *modo menor* o bien siguen este mismo plan o intercambian posición de dominante y tonalidad relativa; en la segunda sección suelen cadenciar hacia la subdominante menor. Por tanto, el *modelo* queda así:

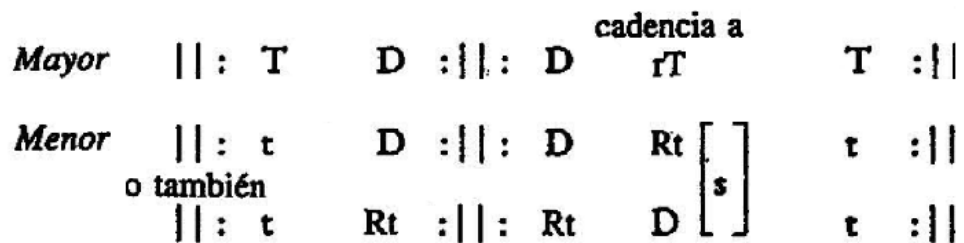


Imagen 25. Modelo esquemático de la piezas de una suite barroca.

---

<sup>13</sup> Hace referencia al Minuet I de la obra Violin Partita No.3 in E major, BWV 1006 de J.S. Bach

En el aspecto motivico, la segunda sección empieza por lo general como la primera. Aun así, lo que se produce entonces no es una reexposición, sino, a lo sumo, un mero esquema fragmentario o unos exiguos inicios (caso de los compases 27/28 de minué de Bach) Pero para la pieza de *suite* es mucho más importante la ordenación armónica, como medio de articulación y conclusión (conduciendo de vuelta a T/r)” (Kühn, 2003).

De lo anterior, se define que una suite es una obra dividida en diversas piezas escritas en la misma tonalidad y binaria (AB), las cuales en un inicio estuvieron basadas en las danzas.

#### 2.5.2 Partes de la Suite

El tratamiento de la Suite en la música centro europea y citando el libro *Tratado de la Forma Musical* (Bas, 1947), “...se destaca la siguiente disposición como la más frecuentemente empleada

1. *Alemanda*, de movimiento moderado en compás de 4 o de 2 tiempos.
2. *Corranda*, de movimiento vivo, en compás de 3 tiempos.
3. *Zarabanda*, de movimiento lento a 3 tiempos.
4. *Giga*, de movimiento vivo a 3, 6, 9, 12 tiempos.”

Las diferentes costumbres y gustos de cada compositor y de cada época en la que existieron, dieron origen a diferentes formas de tratar la Suite se reconocen piezas diferentes a las mencionadas anteriormente como *Preludio, Tocata, Fantasía, Obertura, Interludios, Gavota, Minué, Bourré, Loure, Paspíé, Musette, Pavana, Furlana, Siciliana, Aria, Chacona, Pasacalle, Tema con variaciones*. En Francia se tuvo una particular predilección por el *Rondó* (Bas, 1947).

### 2.5.3 Análisis de la Suite No. 1 en Dm, BWV812 de J.S. Bach.

#### *Allemande:*

El ritmo está en 4/4 y mantiene una uniformidad en su bosquejo rítmico, su inicio se da con la anacrusa, muy particular en esta forma. Mantiene la estructura a 2 partes. La A en Dm dando continuidad al movimiento pasando por varios tonos vecinos (Dm, Gm, F7 y Bb). Al terminar la primera sección se realiza una cadencia modulante para ir a la Dominante.

Tema A: 1 al 12 con repetición. Tema B: 13 al 24 con repetición.

Al comenzar la sección B en la Dominante, lo inicia utilizando la variación motivica de la inversión, cambiando la dirección de la melodía; durante la sección, el movimiento musical gira entorno a pequeñas modulaciones sobre tono vecinos, hacia el final se hace una cadencia perfecta V – I.

Entre los ornamentos se utilizan notas de paso, bordaduras, apoyaturas, suspensiones y retardos.

#### *Courante:*

El ritmo está en 3/2, se da inicio con una anacrusa, en tiempo muy ágil (*allegretto*). De forma muy similar a la de *Allemande*, en dos partes, la pieza tiene un motivo muy claro que se reafirma con constancia durante todo el movimiento (negra con puntillo y corchea). La A inicia en Dm y su movimiento armónico varía desde pequeñas separaciones a tonos vecinos (Dm, A7, Gm, F7, Bb así como Dm, F, Bb y A) hasta llegar a la cadencia modulante en la Dominante.

Tema A: 10 con repetición. Temas B: 14 con repetición

Al iniciar la sección B en la Dominante repite el esquema trabajado en la *Allemande* con el movimiento melódico de la inversión, aunque con algunas variaciones rítmicas, durante todo la sección amplía las separaciones de la tonalidad (A, Dm sus4, Gm G7 Cm, así como A Eb Gm A7 Y Dm) la cadencia utilizada al final de la pieza fue una cadencia perfecta con 3 de picardía.

Entre los ornamentos aparte de algunas ya mencionados se destaca el uso de apoyaturas y unas cambiatas.

#### *Sarabande:*

De ritmo lento en 3/4 tético, que en algunas partes presenta más bien una melodía acompañada de movimiento más polifónico que contrapuntístico.

La parte A, posee una frase de 8 compases donde se desenvuelve un motivo con terminación femenino (segundo pulso del compás).

El tema B inicia en la Dominante variando un poco la estructura rítmica mantenida, el movimiento armónico se desarrolla haciendo separaciones a tono, desde el compás 9 al 13 la melodía del bajo lleva la misma línea melódica de la primera frase (compás 1 al 5), aunque con la característica de tener otra armonía encima, desde el compás 14 se hace un desarrollo del tema, elaborando melancólicas sonoridades por medio de la pequeñas separaciones de la tonalidad.

### *Menuet 1:*

El tiempo es lento, con un motivo muy claro elaborado sobre corcheas. En la parte A, de 8 compases, se comienza en Dm y se va desarrollando hasta el compás 6, donde se construye una cadencia para llegar a Am, utilizando varias herramientas modulantes (compas 7 escala menor armónica en Am, acordes de G#o, E7 y Am)

Al iniciar la parte B de 16 compases, se comienza en F, y en los tres primeros compases de la frase, la melodía se expone en el bajo (igual que en la primera sección A) pero a la tercera, el movimiento armónico gira entorno a tonos vecinos, la melodía sigue en la mano izquierda hasta el compás 8. Luego al iniciar la otra frase (compas 9 al 16) la melodía se retoma en la mano derecha, elaborando a través del motivo y algunas progresiones (compas 10 y 11) el retorno al tono inicial, con una serie de movimiento armónicos para reafirmar la tonalidad (C, Dm, D7 Gm , F , Bb, A7 y Dm).

### *Menuet 2:*

De tiempo lento, este movimiento tiene un desarrollo musical muy claro A- B- A, en donde A, posee 16 compases, que a su vez se divide en dos periodos, el primero inicia en Dm con un motivo muy claro y tiene un movimiento armónico dentro de sus tonos vecinos ( Dm, Gm , C, F, Bb, y A7). Al llegar siguiente periodo (A1), se re-expone el tema inicial, pero con variaciones en el acompañamiento (arpeggios más marcados) y pequeños cambios en la línea melódica, con una cadencia perfecta más acentuada.

Al iniciar la parte B, el tema se lleva a la mano izquierda los cuatro primeros compases de este periodo, en donde se toma el motivo principal y se reelabora, luego en el compás 21 se retoma la melodía la mano derecha, el

movimiento armónico se desarrolla alrededor de sus tonos vecinos (mas toda esta parte parece una improvisación), al llegar a la parte A se re-expone el tema A1 sin variaciones.

#### *Gique:*

Está en 4/4, de carácter más fuerte y enérgico, de forma imitativa, parece una invención a 3 voces; la parte A comienza con la aparición de la primera voz, con un tema muy marcado, y luego la imitación a la cuarta y se pasa a una respuesta de otra melodía en el bajo volviendo al esquema inicial pero en la octava; posteriormente hay un desarrollo, donde el motivo se reelabora contantemente pasando por diferentes tonos vecinos, a la par que se va llevando el moviendo a una cadencia modulante.

Al iniciar el Tema B, se comienza en la dominante, continúa con la otra imitación a la octava y luego a la cuarta, armónicamente el movimiento se desenvuelve haciendo pequeñas modulaciones, en donde el motivo rítmico se reafirma constantemente; en el compás 22 se inicia la coda con la aparición de algunos *strettos*, llevando a una cadencia, que termina en el tono de D.

#### 2.5.4 La Suite en Colombia

La Suite ha sido abordada por diferentes compositores en nuestro país y se ha escrito para diferentes tipos de instrumentación. A grandes rasgos, son suites, por ser escritas como una sola obra con varias piezas, y en general se encuentra el uso de la tonalidad común para todas las piezas con una gran diferencia a la suite barroca: se aplican los ritmos colombianos para diferenciar cada una de las piezas.

Y aunque se podría esperar que la forma suite colombiana estuviera muy definida en nuestro país, esta se ha caracterizado por ser la agrupación de piezas diversas, compuestas en momentos y circunstancias diferentes por un compositor y no necesariamente como la presentación de una sola obra compuesta por varias piezas, como pasa con las suites del barroco, y algunas veces sin algún eje que las una diferente al concepto de los ritmos colombianos, porque se ha encontrado que algunas veces ni el modo o la tonalidad se usan como elementos unificadores.

Es de resaltar que se han encontrado dos (2) suites para cuerdas pulsadas: “Suite Modal” y “Suite Profana” del compositor Héctor Fabio Torres, que tienen la coherencia y unificación de una sola obra, y no como una colección de piezas sueltas y diferentes. En algunas partes de las piezas se encuentran motivos reincidentes con algún desarrollo durante la totalidad de la obra.

El autor de esta monografía escoge la forma suite, y en particular acoge el término suite colombiana, para presentar la bandola llanera sobre diferentes ritmos de la zona andina de Colombia, sin extenderse en desarrollos melódicos. No es del interés de esta monografía ahondar en las actuales condiciones de la forma suite en Colombia ni su desarrollo, y considera que es un tema posible de futuras investigaciones.

Se hace la referencia a algunas suites de otros compositores para hacer énfasis en que actualmente la suite es una forma que existe en nuestro medio, tiene vigencia, los músicos la interpretan, y puede ser un camino para la generación de nuevo repertorio para estudiantes de composición o músicos colombianos en general.

#### 2.5.4.1 Suite No.3 para Guitarra Solista de Gentil Montaña

Para los instrumentos de cuerda pulsada en Colombia, las suites más conocidas son las del maestro Gentil Montaña<sup>14</sup> para Guitarra Solista, que gozan actualmente de gran aceptación y son ampliamente interpretadas a nivel mundial (García, 2008).

La Suite No.3 (Montaña, 2010) de este compositor, está conformada por cinco movimientos cuyas características básicas se describen a continuación (Ortíz, 2011):

CARACTERÍSTICAS DE LA SUITE No.3 PARA GUITARRA					
Compositor: Gentil Montaña					
No.	Nombre	Compás	Ritmo	Tonalidad	Forma
1	La Canción del Soñador	3/4	Pasillo	Re	A, B, Re-exposición de A y B, Coda
2	Nunca te Olvido	4/4	Danza	Re	A, B, Re-exposición de A y B, Coda
3	Daniela	3/4	Guabina	Re	A, B, Re-exposición de A y B, Coda
4	Germán	6/8	Bambuco	Re	Introducción, A, B, Re-exposición de introducción - A y B, Final
5	Porro	4/4	Porro	Re	Introducción, A, B, C, D, E, Coda. Repite todo.

---

<sup>14</sup> GENTIL MONTAÑA (1942-2011). Guitarrista y compositor colombiano, se le considera el precursor de la guitarra clásica en Colombia y tiene siete producciones discográficas como solista de guitarra. En Europa adelantó estudios de música contemporánea con Kakleen Keinell, y posteriormente se especializó en instrumentación con los maestros Blas E. Atehortúa y Gustavo Yepes (Ibarra, 2010).

#### 2.5.4.2 Suite Modal para Cuarteto Típico Colombiano de Héctor Fabio Torres

Héctor Fabio Torres<sup>15</sup> escribió la Suite Modal para Cuarteto Típico Colombiano (Torres, 2005), composición para dos Bandolas Andinas, tiple y guitarra, que ha llevado la experimentación sonora de la música modal a la música colombiana con un tratamiento, en algunos momentos poco común en la música tradicional, pero sí muy común en otras manifestaciones de música moderna (Ochoa, 1998). El siguiente es un cuadro con sus características:

CARACTERÍSTICAS DE LA SUITE MODAL PARA CUARTETO DE CUERDAS TÍPICAS COLOMBIANAS Compositor: Héctor Fabio Torres Cardona					
No.	Nombre	Compás	Ritmo	Modo	Forma
1	Preludio	6/8	Bambuco	Mi dórico	Introducción, A, B, C, D, Final con tercera de picardía.
2	Danza	4/4	Danza	Mi dórico	A, B, Coda, Final con tercera de picardía.
3	Courante	3/4	Pasillo	Mi dórico	A, B, Final con tercera de picardía.
4	Zarabanda	3/4	Pasillo	Sol Jónico	A, B, C, Final.
5	Giga	6/8	Bambuco	Mi dórico	A, B, C, Re-exposición B, Coda, Final.

---

<sup>15</sup> HÉCTOR FABIO TORRES CARDONA (1963). Pedagogo, compositor y guitarrista. Ha grabado 7 discos compactos con su música, ha escrito más de 700 obras para cuerdas típicas colombianas, alrededor de 20 obras para música de cámara y 10 obras sinfónicas. Es Licenciado en Música y Maestro en Diseño y Artes Interactivas de la Universidad de Caldas, actualmente es profesor del Departamento de Música y estudiante de Doctorado en Diseño y Creación de la misma universidad (Torres, 2005).

#### 2.5.4.3 Suite No.2 para Tiple Solista de Oriol Caro

Las Suites para Tiple Solista (Caro, 2004) del maestro Oriol Caro<sup>16</sup> se toman como referencia para la escritura moderna del tiple por ser uno de los intérpretes de este instrumento que se mantiene en constante experimentación. Para el análisis se toma la Suite No.2 para Tiple Colombiano Solista, en donde Caro hace uso de diferentes ritmos y técnicas del tiple. Las características de esta suite son:

CARACTERÍSTICAS DE LA SUITE No.2 PARA TIPLE SOLISTA					
Compositor: Oriol Caro					
No.	Nombre	Compás	Ritmo	Tonalidad	Forma
1	Bambuco	6/8	Bambuco	Do mayor	A, B, Coda
2	Danza	2/4	Danza	Sol menor	Introducción, A, B, Coda.
3	Guabina	3/4	Guabina	La mayor	Introducción, A, B, Coda.
4	Pasillo	3/4	Pasillo	Mi Mayor	Introducción, A, B, Coda.

#### 2.5.4.4 Otras Suites

Existen otras Suites para otros instrumentos como la Suite Colombiana para Piano (Pérez, 2002), Arrullo: Suite No.1 para Banda Sinfónica (Valencia, 2003), en donde se puede observar la aplicación de la armonía moderna a la música colombiana así como muchas otras suites más que no serán tenidas en cuenta para el análisis por no estar escritas para instrumentos cordófonos de cuerda pulsada.

---

<sup>16</sup> ORIOL CARO. Su continua exploración lo ha llevado a desarrollar un lenguaje musical innovador y sus composiciones y arreglos han enriquecido tanto el repertorio del tiple solista, como también el de otros formatos instrumentales, vocales y mixtos de la música colombiana (Caro, 2004).

### 3 METODOLOGÍA

La investigación es de tipo exploratoria - creativa, se debe a que hay escasez de investigaciones previas sobre composiciones de suite colombiana. Es por esto que se ha realizado el análisis de la forma Suite Barroca y tres (3) Suites Colombianas para instrumentos de cuerda pulsada, logrando así los elementos necesarios para realizar la composición de una Suite para bandola llanera, tiple y guitarra que servirá como repertorio para estudiantes interesados en el tema.

El autor ha considerado que es importante registrar la opinión de los tres (3) bandolistas llaneros participantes del proceso Colombia Creativa de la Universidad Pedagógica Nacional, para documentar sus pensamientos sobre este trabajo de investigación, por lo que se ha realizado la recolección del testimonio vivo a través de una entrevista con cinco (5) preguntas abiertas.

Proceso de investigación:

- Revisión bibliográfica.
- Recolección de la información incluyendo partituras.
- Análisis de la Información.
- Revisión discográfica.
- Entrevistas
- Proceso de Composición

Formato Entrevista

1 Tratando de plantear nuevas formas de interpretación diferentes a la tradicional, ¿qué opina acerca de introducir la bandola llanera en el contexto de la música andina colombiana?

2 ¿Ha incursionado usted en la interpretación de la bandola llanera en algún género musical diferente al de la música llanera? De ser así, ¿Podría decir cuáles?

3 ¿Considera usted que se pueden implementar técnicas específicas de la guitarra y/o otros cordófonos de pulsación en la bandola llanera? ¿Conoce alguna técnica específica de la guitarra, tiple o bandola andina?

4 ¿Cree usted que una Suite Colombiana, basada en los ritmos Bambuco, Pasillo, Guabina, Torbellino y Danza de la zona andina de Colombia, escrita específicamente para un ensamble de bandola llanera, tiple y guitarra podría generar interés sobre la Bandola Llanera en músicos de zonas del país diferentes a los Llanos orientales?

5 ¿Podría citar algunos músicos o agrupaciones de Colombia que utilicen la Bandola Llanera en música diferente a la llanera?

## 4 PROPUESTA

### 4.1 Descripción

La Suite está conformada por cinco (5) piezas breves:

- I. Sereno
- II. Bambuquiao
- III. Melancólica
- IV. Hojarasca
- V. Piedemonte

Las piezas de la suite tienen una forma libre y no corresponden a los parámetros de la forma binaria planteados en la Suite Barroca. La suite tiene como eje fundamental el modo dórico de Re en los cuatro primeros movimientos y el modo eólico de Re en el último. Se presentan melodías con un desarrollo temático sencillo, dejando a un lado el desarrollo de la forma musical para plantear diferentes maneras de interpretar la bandola llanera en los aires tradicionales de Colombia, tratando de conservar la identidad llanera del instrumento logrando una propuesta sonora experimental.

### 4.2 Inspiración

El autor plantea los nombres de las piezas asociándolos a su experiencia de vida como un individuo que ha migrado de la zona andina a la zona llanera colombiana.

Es así como Sereno recrea la sensación de tranquilidad que se vive al llegar a Yopal, piedemonte llanero alejado del ruido de la gran ciudad y más cercano a la naturaleza, los ríos, las montañas, las planicies. Es desacelerarse, tomar un respiro.

Bambuquiao es un reflejo de la experiencia del autor al conocer más a fondo la cultura e idiosincrasia local, e iniciar el aprendizaje de la bandola llanera y percatarse de las similitudes y diferencias entre la música andina y la música llanera colombiana.

El tercer movimiento, Melancolía, expresa la añoranza de la vida que quedó atrás, de las personas que migran en busca de una mejor vida, y para el autor es el sentimiento de lejanía de la familia.

Hojarasca representa el fenómeno natural de la caída de las hojas que se da en el Casanare, que es como un otoño pero sucede en pleno verano. El autor hace el símil con el uso de la Bandola dentro del contexto de la música andina colombiana.

Piedemonte simboliza a Yopal, una ciudad donde confluye llanura y altiplano, donde todo es nuevo y está en constante desarrollo. Por esto en el quinto y último movimiento se resume la experiencia del autor no solo durante la monografía sino el trabajo constante con el Grupo Entretejido en esta ciudad, asumiendo su presencia como partícipe en la música, sin encasillarse en uno u otro género, sin considerar las limitantes que proponen los estilos sino que, como si fuera un pintor, toma los ritmos andinos como elementos adicionales a su paleta de colores para plasmar sus ideas.

#### 4.3 Análisis de los movimientos de la Suite propuesta

##### 4.3.1 Sereno

A manera de introducción musical y estructurado en dos (2) partes AB sobre el modo Re dórico, Sereno juega con la sonoridad suave y dulce producida

por los arpeggios de la bandola para luego pasar a un acompañamiento armónico sobre ritmo de bambuco y terminar en un sólo melódico de la bandola.

Sereno, puede ser según el diccionario, “humedad de que durante la noche está impregnada la atmósfera”, pero también es “serenata, música nocturna y al aire libre para festejar a alguien” (Real Academia Española, 2001), y es de esta forma como el autor recuerda el término, a su abuela hablando de la alegría que le generaba un sereno de guitarras.

Para buscar la sensación de sereno, el autor debe recrear dos cosas: tranquilidad y confort, para lo cual se hace uso del arpeggio como tranquilidad y la armonía como confort.

En la parte A son tres (3) bloques. En el primer bloque, la pieza inicia con un arpeggio de bandola sobre la progresión armónica Dm9, Cmaj9, Dm7(add11) y Am9, utilizando cuatro (4) compases por cada acorde (compases 1 al 16).



Imagen 26. Arpeggio inicial de la bandola, fragmento compases 1 al 6.

Por la dificultad de usar todas las notas de los acordes en la bandola, se utiliza el tiple y la guitarra para reafirmar la característica sonora de los acordes en el segundo bloque, todo bajo un ritmo de bambuco acompañando el arpeggio de la bandola (compases 17 al 32).

The musical score for measures 17 to 22 shows a rhythmic accompaniment. The guitar part (bottom staff) features a strong, rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The tiple part (top staff) has a similar rhythmic pattern with some grace notes and a dynamic marking of *f*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Imagen 27. Acompañamiento de bambuco en tiple y guitarra, compases 17 al 22

El tercer bloque está conformado por el arpeggio de la bandola y un acompañamiento más delicado, con melodías y arpeggios, desapareciendo el carácter de bambuco para recordar el estado de calma generado en los primeros 16 compases (compases 33 al 48).

The musical score for measures 33 to 38 shows a melodic accompaniment. The guitar part (bottom staff) features a delicate, arpeggiated pattern with a dynamic marking of *p*. The tiple part (top staff) has a similar melodic pattern with some grace notes and a dynamic marking of *p*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Imagen 28. Acompañamiento melódico – arpeggio en tiple y guitarra, compases 33 al 38

La parte B prepara el final de la pieza a través de una melodía de carácter improvisado sobre ritmo de bambuco en un enlace armónico Dm9, G6, Fmaj9 y G6 (compases 49 al 72).

Imagen 29. Melodía de bandola sobre ritmo de bambuco, compases 49 al 55.

Imagen 30. Final de Sereno, compases 71-73.

Y sobre el final de la parte B, se hace uso de un *ritardando* hacia un acorde D5, es decir un acorde de quinta sin tercera, que sirve como preparación para la siguiente pieza (compases 71 al 73).

#### 4.3.2 Bambuquiao

Pieza de carácter brioso, estructurada en cuatro (4) bloques, como si fuera sólo una parte A y una (1) pequeña coda sobre el modo dórico de Re, con el objetivo de presentar la bandola llanera usando su técnica interpretativa típica sobre un ritmo de bambuco.

¿Bambuquiao? Al iniciar la composición de esta pieza, el autor se enfrenta a la dificultad de escribir en 6/8 con bandola llanera sin que suene a joropo; para darle carácter de bambuco, en algunos fragmentos plantea la melodía sincopada en el tiple y el acompañamiento rítmico clásico del bambuco en la guitarra, concluyendo que la sonoridad de este ensamble hace que la música confluya, creando un tejido sonoro, como si bambuco y joropo no se hubieran separado.

El primer bloque inicia con la progresión de acordes Dm, Am, G, Em, F, Bm7b5, Am7 que dan origen a la melodía acentuada de la bandola durante los primeros cuatro (4) compases; En los siguientes seis (6) compases se re-expone tanto la melodía como la progresión armónica inicial con un final sobre los acordes Fmaj7 y E7sus4 presentado el lenguaje de la bandola llanera.

The image shows a musical score for the first four measures of a piece in 6/8 time. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and accents (>). The middle staff is a guitar line with chords and a 'Pulsado' instruction. The bottom staff is a bass line with chords. Dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf).

Imagen 31. Progresión armónica inicial y melodía, compases 1 al 4.

Imagen 32. Final del primer bloque bandola llanera y guitarra, compases 7 al 10.

El segundo bloque plantea un ostinato con *jaleo* de dos (2) compases sobre la progresión armónica Dm(add9), Em7(add11), Fmaj7(add13) y Em7(add11) de ocho (8) compases en ritmo de bambuco, utilizando dos (2) compases por cada acorde.

Imagen 33. Ostinato bandola llanera sobre progresión de acordes, compases 11 al 18.

En los siguientes ocho (8) compases se expone una melodía de bambuco en el tiple, la bandola pasa a hacer un acompañamiento con *jaleo* y la guitarra sostiene la progresión armónica presentada anteriormente.

Musical score for Bambuco melody in tiple with bandola accompaniment, measures 19 to 24. The score is in 3/4 time and features a strong dynamic (*ff*) and a *Simile* marking. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, while the bandola accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and rhythmic patterns.

Imagen 34. Melodía de bambuco en el tiple con acompañamiento de bandola, compases 19 al 24.

El bloque termina con una re-exposición de sus primeros ocho (8) compases.

El tercer bloque, a manera de puente, juega con dos elementos para generar la tensión necesaria para llegar al clímax de bambuco en el siguiente bloque, utilizando para esto un *crescendo* y un ostinato rítmico en 6/8 – 3/4 sobre la progresión de acordes Dm9, Em7, Fmaj7 y E7sus4.

Musical score for a bridge section, measures 35 to 42. The score is in 6/8 and 3/4 time and features a moderate dynamic (*mf*) and a mezzo-forte (*mp*) marking. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, while the bandola accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and rhythmic patterns.

Imagen 35. Puente, bandola y guitarra, compases 35 al 42.

Este bloque, en ritmo de bambuco, contiene una melodía con *jaleo* en la bandola llanera seguida de una re-exposición melódica en el tiple con guajeo de bambuco como acompañamiento en la bandola, todo sobre la base armónica Dm7, Am7, Gadd9 y Fmaj7.

Musical score for Bambuco melody with *jaleo* in bandola, measures 43 to 49. The score is in 6/8 time and features a strong dynamic (*ff*). The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, while the bandola accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and rhythmic patterns.

Imagen 36. Melodía con *jaleo* en bandola, compases 43 al 49.

*Guajeo de Bambuco*

Imagen 37. Re-exposición melódica en tiple con guajeo en bandola, compases 51 al 57.

Para finalizar la pieza se repiten los cuatro (4) bloques, llegando a una corta coda que re-expone el enlace de acordes inicial terminando en una cadencia hacia el tercer grado.

Imagen 38. Coda bandola y guitarra, compases 59 al 61.

#### 4.3.3 Melancólica

Es movimiento es una danza colombiana escrita a 4/4 y en tiempo lento sobre el modo dórico de Re, diseñado como una pieza de dos (2) partes AB y una (1) breve introducción. Como particularidad el autor utiliza la escritura a 4/4 en lugar de la escritura a 2/4, por considerarla más apta para plasmar su idea.

Melancólica es, como su nombre lo indica, de carácter triste, y para recrear esta sensación se hace uso los bajos de la guitarra y su profundidad. Las melodías principales se intercambian por melodías ostinato entre el tiple y la bandola para generar una sensación de pesadumbre y cansancio, propio de los estados de ánimo melancólicos.

En la introducción de cuatro (4) compases, se presenta la guitarra con un ritmo de danza colombiana sobre los acordes Dm y Am(add9) que es la base de toda la pieza.



Imagen 39. Introducción, compases 1 al 4

Al inicio de la parte A se construye sobre el motivo ritmo-armónico de la introducción en guitarra y consta de tres partes. En la primera, se expone una melodía ostinato en el tiple con pulgar, que es la pesadumbre y unos acordes ocasionales *sul ponticello* de la bandola que recrean los sollozos (compases 5 al 12).

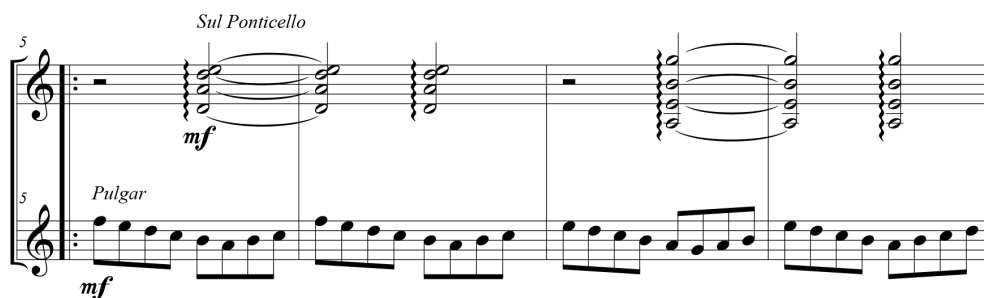


Imagen 40. Melodía en tiple con acordes de bandola, fragmentos compases 5 al 8.

En la segunda parte, la melodía ostinato pasa a la bandola y aparece una melodía a dos voces en el tiple (compases 13 al 16).

*Imagen 41. Melodía en tiple con ostinato en bandola, compas 13 al 16.*

Para finalizar esta parte A, se re-expone la melodía en la bandola, sobre el registro más grave, para lograr una sonoridad oscura y, haciendo uso de la contra-melodía y los mordentes, lleva al oyente a una bandola más antigua, más laúd que bandola llanera (compases 17 al 20).

*Imagen 42. Melodía con contra-melodía en bandola, compas 17 al 20*

La parte B es una melodía que logra su carácter expresivo a través de tresillos, mordentes y ligados. El acompañamiento es una base de danza en tiple y guitarra sobre la base armónica es F9, Am9, F9 terminando con una cadencia en Am(add9), a la cual se llega usando G y Em (compases 21 al 28).

Imagen 43. Uso de mordentes y tresillos para más expresividad, fragmento compases 21 al 25.

Posteriormente, se realiza una re-exposición de toda la pieza, repitiendo ambas partes, con la diferencia de que la parte B termina en acorde de D5, llegando a través de un *ritardando*, nuevamente usando G y Em (compases 29 y 30).

Imagen 44. Casilla de repetición al final de la pieza, compases 26 al 30.

#### 4.3.4 Hojarasca

En este movimiento el autor plantea en dos (2) partes AB y una (1) coda. La pieza está elaborada sobre los ritmos de guabina y torbellino, con la particularidad que al ser escrito sobre el modo dórico de Re, el torbellino pasa a estar estructurado sobre el enlace armónico Im, IV, Vm a diferencia del tradicional I, IV, V7 del torbellino convencional.

La parte A, consta de dos bloques. El primer momento es una guabina desarrollada sobre el enlace de acordes Dm y G (compases 1 al 28) y un segundo momento final sobre el enlace Im, IV, Vm que prepara la llegada del torbellino de la parte B.

Al inicio del primer bloque, se presenta un arpeggio de guitarra de cuatro (4) compases, con la guabina manifiesta en el bajo. Sobre este arpeggio aparece la primera melodía en el tiple.



Imagen 45. Arpeggio de guitarra, compases 1 al 4



Imagen 46. Melodía en tiple compases 5 al 12.

En la siguiente frase, se expone una melodía a dos voces con *glissandos* que busca recordar la sonoridad del tiple en la música de Santander. Sobre esta melodía, aparece una bandola acompañando a través de un arpeggio con un compás final melódico que enlaza a la siguiente frase melódica de la bandola.

Imagen 47. Melodía a dos (2) voces en tiple con arpeggio de bandola, compases 13 al 20.

Es sobre esta nueva frase melódica de la bandola que el autor presenta completamente la guabina en el acompañamiento (compases 21 al 28) .

Imagen 48. Frase melódica de la bandola con acompañamiento de guabina, fragmento compases 21 al 24.

El final de la parte A aparece con el enlace de acordes Dm, G, Am en donde la melodía está en los acordes de negras en el tiple y los arpeggios en bandola y guitarra son acompañamiento (compases 29 al 36). Es de destacar que al final se utiliza un *tutti* para reforzar la melodía del tiple.

Imagen 49. Melodía en acordes de tiple con acompañamiento de arpeggios en bandola y ritmo de guabina, compas 29 al 32.

Imagen 50. Tutti al final de la parte A, compases 33 al 36.

Posteriormente se re-expone toda la parte A con un final diferente donde aparece el torbellino sobre un *acelerando* que conecta con la parte B (compases 37 al 40).

Imagen 51. Segundo casilla. Inicio de la parte B, compases 37 al 40.

En la parte B, el objetivo es utilizar la bandola con melodías en patrones rítmicos tradicionales de torbellino, un tiple totalmente armónico y unas melodías en el bajo de la guitarra, logrando una caracterización típica del torbellino con la diferencia de utilizar un enlace de acordes Im, IV y Vm (compases 41 al 52) pasando a un enlace III, IV, Vm (compases 53 al 60) y retornando al enlaces I, IV, Vm (compases 61 al 68).

Imagen 52. Patrón rítmico de torbellino en bandola, fragmento compases 45 al 50.

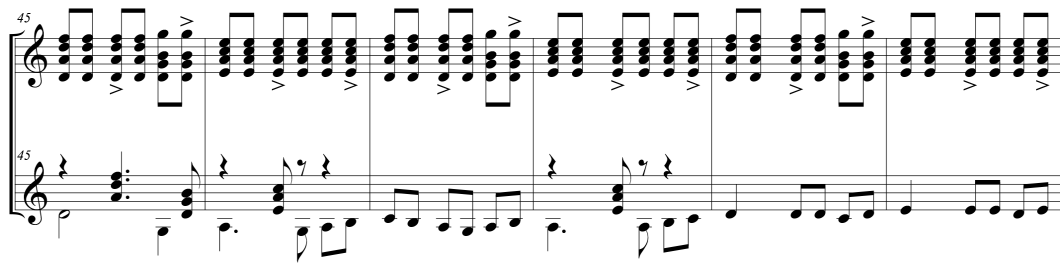


Imagen 53. Acompañamiento de torbellino en tiple y guitarra con melodías en el bajo, fragmento compases 45 al 50.



Imagen 54. Patrón rítmico en bandola, fragmento compases 53 al 57.



Imagen 55. Melodía en bandola, tiple acompañante y bajos acompañantes en guitarra, fragmento compases 65 al 68.

Sobre la mitad de la parte A, el guajeo a 3/4 del tiple se utiliza como si fuera un Joropo *por corrido*, para mostrar una bandola llanera con patrones rítmicos usuales del joropo primero sobre el enlace de acordes F, G, Am (compases 69 al 84) y luego sobre el enlace Dm, G, Am (compases 85 al 94).

En este momento se utilizan los bajos melódicos en la guitarra como acompañamiento, para mantener la similitud con la música de torbellino.

A musical score for three staves, numbered 69. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef and contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and rests.

Imagen 56. Joropo, fragmento compases 69 al 72.

A musical score for a single staff, numbered 77. It is in treble clef and shows a melodic line with eighth notes and accents, marked with asterisks (\*).

Imagen 57. Melodía con bandola usando notas jalao, compases 77 al 80.

A musical score for three staves, numbered 89. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff is in treble clef and contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes and accents. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth notes and rests.

Imagen 58. Final de la parte B, compases 89 al 94.

La coda aparece en un cambio de tiempo, con un bajo en guitarra (compás 95) y se expone una síntesis del planteamiento sonoro de la guabina al inicio de la pieza, con una melodía en el tiple y acompañamiento con arpeggios de bandola y guitarra (compases 96 al 103). El final de esta pieza es un *ritardando* hacia el acorde G.

Imagen 59. Inicio de la coda, compases 95 al 99.

Imagen 60. Ritardando al final de la coda, compases 102 al 104.

#### 4.3.5 Piedemonte

El quinto y último movimiento, Piedemonte, es una pieza en la que el autor utiliza el modo eólico de Re, los ritmos bambuco, pasillo y joropo, así como algunos motivos melódicos planteados en el segundo movimiento para obtener una pieza que integre gran parte de los elementos utilizados a lo largo de la Suite.

Está dividida en una (1) introducción, tres (3) bloques, un (1) interludio y una (1) coda.

La breve introducción musical (de 8 compases), está escrita sobre el enlace de acordes Dm y Gm6/E, y permite enfatizar el cambio de sonoridad que se genera al pasar del modo dórico de los movimientos anteriores al modo eólico. Tiene como característica principal una melodía en ostinato sobre las notas características La y Sib en la bandola (compases 1 al 8).



Imagen 61. Melodía con nota característica en bandola, fragmento compases 1 al 4.

El acompañamiento es un guajeo de bambuco en el tiple, y en la guitarra se usa un ritmo *por derecho* similar al del arpa llanera (compases 1 al 3) y una marcación de bajo también muy de arpa (compases 5 al 7).



Imagen 62. Acompañamiento en guitarra, compases 1 al 7.

El final de la introducción se realiza con un 3/4 que permite el paso al primer bloque.



Imagen 63. Final de la introducción con último compás en 3/4, compases 6 al 8.

El primer bloque tiene dos partes: la primera es un pasillo sobre el enlace de acordes Dm, Gm6, Fmaj7, Gm6 con un acompañamiento clásico de trío típico colombiano (compases 9 al 15) y un final en 6/8 (compás 16) para pasar a la segunda parte, que es un bambuco sobre los mismos acordes, con la melodía en el tiple y un acompañamiento en guitarra y bandola con notas de jalao (compases 17 al 24).

Imagen 64. Pasillo, fragmento compases 9 al 14.

Imagen 65. Final del pasillo con compás de 6/8, compases 15 al 16.

Imagen 66. Bambuco, fragmento compases 17 al 22.

El segundo bloque se subdivide en tres (3) partes y es un puente para conectar con el pasillo de la tercera parte. La primera parte está planteada con arpeggios en los tres instrumentos sobre el enlace de acordes Dm(add9), Em9(b5), Fmaj7 y Em9(b5) (compases 25 al 32).

Imagen 67. Arpeggio en los tres instrumentos, fragmento compases 25 al 30.

La segunda parte conserva el arpeggio anterior con una leve modificación en la guitarra para acentuar el joropo y un ostinato en la bandola que juega con la dinámica, yendo de un *forte* a un *piano* (compases 33 al 40).

Imagen 68. Ostinato en bandola sobre joropo, fragmento compases 33 al 38.

En la tercera parte de este bloque se genera una tensión con un motivo melódico en la bandola y un *crescendo* colectivo, con el mismo acompañamiento de la guitarra y un arpeggio en el tiple con los acentos de un pasillo (compases 41 al 48).

Imagen 69. Crescendo colectivo, fragmento compases 41 al 46.

En el tercer bloque se utiliza el mismo motivo melódico, primero desarrollado como pasillo y luego como joropo. En el pasillo, la melodía está en la bandola con un acompañamiento en tiple y guitarra sobre los acordes Dm7, Fmaj7, Am7, Gm7, Fmaj7 (compases 49 al 56).

Imagen 70. Melodía sobre pasillo, fragmento compases 49 al 54.

En el joropo, la melodía pasa al tiple, y el acompañamiento está en la guitarra con ritmo y la bandola con arpeggio (compases 57 al 63). El final de este bloque es un compás en el cual a través de una escala por octavas paralelas se llega al interludio (compás 64).

Imagen 71. Melodía en tiple sobre acompañamiento de joropo, fragmento compases 57 al 62.

Imagen 72. Final de la tercera parte en unísono, compás 64.

El interludio consta de diez (10) compases, es el conector tanto para la repetición del movimiento como para la coda final y se subdivide en dos

partes: la primera es una re-exposición del inicio del segundo movimiento de la Suite, ahora en modo eólico, escrito sobre los acordes Dm7, Am7, Gm7, Em7(b5) y Fmaj7(compases 65 al 68). Los compases 69 y 70 repiten el enlace de acordes sin el Fmaj7.

Imagen 73. Interludio, fragmento compases 65 al 70.

La segunda parte del interludio inicia con un acorde Dm(add9) que junto a los ligados en *crescendo* de la bandola y el tiple (compases 73 y 74) generan la tensión necesaria para la repetición y para ir a la coda.

Imagen 74. Final del interludio, fragmento compases 71 al 74.

La coda inicia con la repetición del primer motivo, expuesto al inicio de la pieza (compases 75 al 78) y una melodía en la bandola llanera (compases 79 al 82). Termina en un bajo con ligados en la guitarra (compases 83 al 86) y una escala en progresión hacia Re en la bandola acompañado de un ligado en el tiple (compases 85 y 86) generando una tensión que se resuelve en dos pulsos de negra con *fortissimo* y *sforzando* (compas 87).

The image shows a musical score for measures 79 to 82. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic motif. The middle staff is a guitar line with chords and accents. The bottom staff is a bass line with a rhythmic pattern.

Imagen 75. Coda, fragmento compases 79 al 82.

The image shows a musical score for measures 83 to 87. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melodic motif. The middle staff is a guitar line with chords and accents. The bottom staff is a bass line with a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff sfz*.

Imagen 76. Final de la coda, compases 83 al 87.

## 5 CONCLUSIONES

Aprovechando las similitudes rítmicas presentes en la música andina y la música llanera, la obra generada en esta monografía es un puente entre ambas músicas, evidenciando que la bandola llanera permite interpretar diferentes aires musicales y no sólo llaneros, siendo un instrumento muy versátil como lo afirmaron los bandolistas entrevistados.

Este trabajo demuestra que a través de la definición de parámetros y la sistematización de una notación musical para la bandola con base en la notación de la guitarra, se facilita el camino para la generación de un nuevo repertorio y posiblemente de arreglos y adaptaciones de otras músicas.

Después de realizada la obra y concluida la monografía, se encuentra una falencia de información escrita sobre los motivos melódicos y rítmicos utilizados en la bandola llanera dentro del folclor llanero en Colombia, indicando la necesidad de un estudio profundo sobre el tema que puede ser objeto de una futura investigación.

Luego de entrevistar a los tres intérpretes de bandola llanera de Casanare, del proyecto Colombia Creativa UPN cohorte 3 y que son considerados entre los mejores exponentes de este instrumento en la región, se concluye que existe un interés latente por conocer más de la bandola en otros contextos diferentes al folclor llanero, siendo este trabajo una muestra de cómo se puede abordar la composición para este instrumento desde otro ángulo, esperando que sirva como base para futuros trabajos sobre este tema.

La suite colombiana es una forma que está actualmente en uso, con escasa documentación teórica, lo cual indica que es necesario un estudio sobre el tema y puede ser objeto de una futura investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

van Hoek, J. (1977). *Polifonía y guitarra en la música antigua con un apéndice de 29 piezas de los siglos XVI - XVII*. Buenos Aires: Ricordi Americana, S.A E.C.

Vera, S. (1993). *Método para el aprendizaje de la bandola llanera*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.

Abadía, G. (1995). *ABC del Folklore Colombiano*. Bogotá: Panamericana Editorial Ltda.

Abadía, G. (1983). *Compendio General del Folklore Colombiano* (Cuarta ed.). Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.

Abadía, G. (1981). *Instrumentos de la música folklórica de Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Arvelo, A. (2001). *La Bandola Venezolana*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Fundarte.

Araujo, C. (2011). *El tañío, los Cantos, la Sirrampla, el Furruco y La Bandola: Tradición Musical e Instrumental en Maní y Orocué*. Monografía, Universidad Pedagógica Nacional., Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Música., Bogotá.

Ariza, E. (2008). *Requintitis: Una expedición por el universo del Tiple-requinto*. Vélez, Santander, Colombia: Alo Graficas.

Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires, Argentina: Americana Ricordi S.A.E.C.

Bohórquez, N. (2009). *Arreglos para Cuarteto Típico Colombiano*. Monografía, Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Bellas Artes. Escuela de Música, Pereira.

Cardona, J. (2006). *Transformaciones Cromáticas. Suite concierto para flauta, vientos, guitarra y percusión*. Monografía, Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Medellín.

Chapman, R. (2006). *Enciclopedia de la Guitarra: Historia - Géneros Musicales - Guitarristas*. México D.F: Editorial Diana S.A.

Forero, F. (2007). *Arte y ejecución de la Bandola Andina Colombiana. 10 estudios - caprichos*. Bucaramanga: Sic editorial.

García, C. (2008). *Análisis Musical e Interpretativo de la Suite No. 2 en Mi Menor de Gentil Montaña*. Tesis, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Estudios Musicales, Bogotá.

Ibarra, S. (2010). *Producción musical con el Trío de Ida y Vuelta "Pasillisco"*. Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Bogotá.

Kühn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. (L. Romano, Trad.) Barcelona, España: Idea Books S.A.

León Rengifo, L. F. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900 - 1950*. Bogotá: (Sic) Editorial Ltda.

Llacer Pla, F. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid, España: Real Musical.

Montalvo, F., & Pérez, J. (2006). *Método de Improvisación en el Pasillo de la Región Andina Colombiana*. Bucaramanga: Sic Editorial.

Montaña, G. (2010). *Gentil Montana Works for Guitar, Volume 3: Suite Colombiana No. 3*. Caroni Music.

Moreno Quiroga, E. R. (2012). *Panorama histórico del tiple solista*. Monografía, Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Música, Bogotá.

Moreno, J. (2007). *Aires folclóricos al piano: composiciones para piano con base en el folclor colombiano*. Monografía, Universidad de Antioquia, Medellín.

Ochoa, A. (1998). Ensamble: del bambuco y la música del mundo. *Revista Número* (16), 50-55.

Olson, D. A., & Sheehy, D. E. (1998). *Garland Encyclopedia of World Music Volume 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. (I. Taylor & Francis, Ed.) London: Routledge.

Ortíz, N. (2011). *Aplicación de Elementos Compositivos a partir del Análisis Musical de la Suite No.3 para Guitarra del Maestro Gentil Montaña*. Monografía, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá.

Puerta, D. (1988). *Los caminos del tiple* (1ª ed.). (E. AMP, Ed.) Bogotá, D.C.

Parra Navarrete, R. A. (2007). *Análisis protocolo verbal de la forma de acompañamiento con guitarra del bambuco fiestero "El Tolimense" de Gentil Montaña del formato de trío instrumental colombiano*. Monografía, Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes. Licenciatura en Música, Bogotá.

Santafé, O. O. (2011). *Estudios Melancólicos para Tiple Solo. Doce estudios para tiple solista*. Bogotá: Sic Editorial Ltda.

Robayo, D., & Zapata, R. (2008). *Repertorio para el Arpa Llanera Nivel 5*. Bogotá: Cirpa.

Torres, H. F. (2005). *Cuerdas Típicas Colombianas*. Manizales: Centro Editorial Universidad de Caldas.

## CIBERGRAFÍA

"Ex.7 Torbellino, transcr. G. List." (s.f.). Recuperado el 25 de Julio de 2012, de Grove Music Online. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/img/grove/music/F001309>

Valencia, V. (2003). *Arrullo: Suite para banda*. Recuperado el 12 de 07 de 2012, de Ministerio de Cultura de la República de Colombia:

[http://gcn.mincultura.gov.co/wp-content/uploads/2010/10/05\\_Score\\_arrullo.pdf](http://gcn.mincultura.gov.co/wp-content/uploads/2010/10/05_Score_arrullo.pdf)

Béhague, G., List, G., & Waxer, L. (s.f.). *Colombia*. Recuperado el 26 de Julio de 2012, de Grove Music Online. Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06137>

Caro, O. (2004). *Obras para Tiple solista*. Recuperado el 12 de 6 de 2012, de OriolCaro.com:

<http://oriolcaro.com/index.php/composiciones>

Fuller, D. (27 de 07 de 2012). "*Suite*" en *Grove Music Online*. Obtenido de Oxford Music Online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>

Funmúsica. (7 de 6 de 2012). *38 Mono Nuñez - Bases del Concurso*. Recuperado el 12 de 7 de 2012, de Fumusica.org:

[http://funmusica.org/archivos/bases/bases\\_38.pdf](http://funmusica.org/archivos/bases/bases_38.pdf)

Miñana, C. (1997). *Los Caminos del Bambuco*. Recuperado el 15 de Marzo de 2012, de Revista A Contratiempo No.9:

[http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9\\_04\\_caminosbambuco.pdf](http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/files/ediciones/revista-9/pdf/rev9_04_caminosbambuco.pdf)

Monroy, R. (Julio de 2010). *Notas a una obra inconclusa. Aproximación a Tientos de Tierra Llana, para guitarra*. Recuperado el 15 de Marzo de 2012, de Revista A Contratiempo No.15:

<http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-15/partituras/tientos-de-tierra-llana-de-samuel-bedoya-reinaldo-monroy-camargo-academia-luis-a-calvo-universidad-d.html>

Pérez, G. (2002). *Suite Colombiana*. Recuperado el 12 de 7 de 2012, de GermanDarioPerez.com:

<http://www.germandarioperez.com/Suite%20Colombia.pdf>

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. 22<sup>a</sup> Edición. Recuperado el 2012, de Real Academia Española:

<http://lema.rae.es/drae/>

## ANEXO 1 BREVES RESEÑAS BIOGRÁFICAS DE ENTREVISTADOS

Maber Alonso Rosillo<sup>17</sup>

San Luis de Palenque, Casanare. Desde pequeño tuvo la influencia musical de su abuelo materno Marcos Flores. A los nueve (9) años la curiosidad lo llevó a conocer el cuatro, y con su oído empezó a relacionar los sonidos del instrumento con los de su voz. A la muerte de su abuelo, Alonso decidió que su instrumento sería la bandola llanera, y a los catorce (14) años se dedicó por completo a este instrumento. Ha sido ganador de cuanto festival se ha presentado. Es reconocido como el innovador de la interpretación de la bandola llanera en Casanare al ser el primero en usar técnicas y acordes diferentes a los tradicionalmente aceptados en el folclor. Actualmente dicta clases de Bandola en la casa de la cultura de Yopal dejando un legado a niños y jóvenes a quienes les transmite todo su conocimiento sin reserva alguna pues dice que a él le hubiera gustado tener un profesor que le enseñara como él lo hace.

Gregorio Amaya Rincón<sup>18</sup>

Tauramena, Casanare. 1984. Inicia sus estudios de bandola llanera a la edad de 12 años con el maestro Tirso Aldana. Ha participado y obtenido reconocimientos en diferentes festivales y encuentros a nivel nacional e internacional entre los que se destaca el Festival Internacional Folclórico del Rodeo (Casanare), el Torneo Internacional del Joropo (Meta), Festival Internacional de la Cachama (Meta), Festival Internacional de Bandola Llanera Pedro Flórez (Casanare), Expo-colonias (Bogotá), Encuentro

---

<sup>17</sup> Tomado del documento “La bandola Llanera, mi fiel compañera” suministrado al autor por el maestro Alonso Rosillo.

<sup>18</sup> Tomado de la biografía entregada al autor por el maestro Gregorio Amaya.

Internacional de Música y Danza (Cartagena) y Concurso Nacional de Tiple “Pedro Nel Martínez” (Santander). En el año 2011 ha plasmado su obra en el disco “Bandola en el Alma” (2011).

Fernando Figueredo Hernandez<sup>19</sup>

Nació en Tauramena, el 11 de septiembre de 1983. Desde temprana edad mostró interés por la música y la canta llanera participando en concursos infantiles y juveniles, en las modalidades de voz, pasaje, bandola criolla, composición, contrapunteo y la interpretación de instrumentos antiguos como el Bandolón, la Mandolina y el Furruco. Ha participado en el Encuentro Internacional de Copleros (2007), Cimarrón de Oro (2009), Yuruparí de Oro (2011) y Torneo internacional del Joropo (2013).

---

<sup>19</sup> Tomado de su trabajo discográfico “Fernando Figueredo - Hermandad por mi folclor vol.2”

## ANEXO 2 TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA

1 Tratando de plantear nuevas formas de interpretación diferentes a la tradicional, ¿qué opina acerca de introducir la bandola llanera en el contexto de la música andina colombiana?

Alonso Rosillo: *“Bueno, de lograrse... de lograr ese objetivo, sería supremamente interesante para la región llanera, sería muy estupendo porque se pregondaría la bandola en lugares colombianos que posiblemente no la conocen, y esto llevaría a que los intérpretes de otros géneros de música de nuestro país se inquietaran por este instrumento. Esto haría que nosotros alcanzáramos nuevas técnicas, nuevas herramientas, para poder fortalecernos cada día, porque en esa región hemos estado un poco como marginados, un poco... se nos dificulta mucho buscar herramientas, buscar métodos para poder ser uno... preparar mejor, para poderse fortalecer en la manera interpretativa. Entonces esto nos llevaría a que nosotros lográramos subir más escalafones y que... que... a la bandola, bueno, se le abrieran muchísimas puertas para entrelazar más todas las músicas de cada región colombiana, esto llevaría a unificar muchísimo cada estilo de música que se hace en cada región. Sería un paso muy positivo tanto para nosotros como para los otros géneros de música porque pues se irían a fortalecer mucho, irían a conocer mucho más el joropo”.*

Gregorio Amaya: *“Me parece muy importante... eh... utilizar la bandola en diferentes géneros y diferentes formas de ejecución puesto que eh... ya se está internacionalizando, ya se está dando a conocer en, en diferentes regiones del mundo... eh... diferentes géneros y me parece muy importante eh... ese punto”.*

Fernando Figueredo: *“Yo creo que particularmente de que nosotros queramos mantener la base autóctona de la bandola... llanera eh... sería bueno que llegue a otros rincones del país, incluso con otros ritmos o géneros musicales porque eso nos abriría muchas puertas con este instrumento para darlo a conocer en diversas partes.”*

2 ¿Ha incursionado usted en la interpretación de la bandola llanera en algún género musical diferente al de la música llanera? De ser así, ¿Podría decir cuáles?

Alonso Rosillo: *“Si bueno, yo... desde... desde que iniciaba a tocar este instrumento siempre, siempre me inquietó la música colombiana, sentí mucha atracción por los pasillos, los bambucos, los torbellinos, la música carranguera es otra género de música que me llama mucho la atención. De ahí logré extraer cosas interesantes que auditivamente las podía enfrentar porque no había otro medio. Esto me llevó a fortalecer muchísimo mi manera de manejar el plectro y de pues conocer nuevas melodías, no, hacer escalas. Yo fusionaba cosas de los pasillos que pues esta muy relacionado con el joropo, entonces eso me llevaba a aplicar a mi estilo, a lo llanero, y eso me hacía darle otro color, que en ese tiempo en mi región no se manejaba. Entonces fui muy inquieto con eso y en realidad fue muy, muy benéfico para mi, tanto así que me ayudó muchísimo a evolucionar el estilo de bandola. Otro género que manejé fue el del bolero, no? pues no tanto como... como el pasillo y la carranguera porque pues sinceramente siento mucho admiración por la música colombiana.”*

Gregorio Amaya: *“Yo he... interpretado varios... varios tipos de géneros en la bandola llanera y he aplicado varias técnicas y... y ha sido interesante el... el... el objetivo de esto ya que... nosotros podemos mostrar muchas... cosas diferentes a la bandola tradicional que se ha venido trabajando siempre.”*

Fernando Figueredo: *“No señor, la verdad no.”*

3 ¿Considera usted que se pueden implementar técnicas específicas de la guitarra y/o otros cordófonos de pulsación en la bandola llanera? ¿Conoce alguna técnica específica de la guitarra, tiple o bandola andina?

Alonso Rosillo: *“Claro que si es bienvenido para la bandola, para nosotros los bandolistas, cualquier técnica que se pueda aplicar. De hecho yo he extraído...eh... técnicas de la bandola, perdón de la guitarra, para aplicarlas en la bandola. Eh... del tiple, bueno, rara vez tenía como encuentros con ejecutantes de ese instrumento entonces por ahí lo que en cualquier momentico uno podía extraerles era muy benéfico. De hecho ahora que pues vi una oportunidad de estar como más... más integrado con, con un gran grupo de músicos de toda Colombia, entonces he aprovechado la amistad que tengo con... un gran intérprete de la bandola andina que es el maestro, quien es el maestro Rolando Ramos y Eider Ortíz, entonces ellos muy amablemente me han facilitado técnicas que me han llevado a aplicarlas en la bandola encontrando, encontrando excelentes resultados.”*

Gregorio Amaya: *“Conozco una técnica de la guitarra que se aplica a la bandola donde utilizamos el plectro y utilizamos estos dos<sup>20</sup> dedos para... para hacer la forma de plumeo<sup>21</sup>. Es la técnica que conozco”.*

Fernando Figueredo: *“Eh... yo diría que de pronto la técnica del plectro en la guitarra española, ese estilo de tocar se está utilizando últimamente... mucho*

---

<sup>20</sup> El entrevistado se refiere a los dedos anular y corazón de la mano derecha, dedos que están disponibles al ser el plectro sostenido con los dedos índice y pulgar.

<sup>21</sup> Por el movimiento que realiza con los dedos, se deduce que está hablando de la aplicación del rasgueo tipo abanico fuerte, muy usado en la música de guitarra flamenca.

*en cuanto a lo que es técnica de bandola moderna. Y sí, claro que sí se puede implementar con facilidad.”*

4 ¿Cree usted que una Suite Colombiana, basada en los ritmos Bambuco, Pasillo, Guabina, Torbellino y Danza de la zona andina de Colombia, escrita específicamente para un ensamble de bandola llanera, tiple y guitarra podría generar interés sobre la Bandola Llanera en músicos de zonas del país diferentes a los Llanos orientales?

*Alonso Rosillo: “Claro esto sería interesantísimo, porque sería como una exploración que harían los integrantes de otros géneros ajenos al llanero. Sería como una nueva fusión, no? buscar más alternativas para enriquecer la manera interpretativa de ellos y de igual manera la nuestra, no? Porque esto nos llevaría a nosotros a conocer más a fondo, más la raíz de toda la música colombiana.”*

*Gregorio Amaya: “Pienso que... es importante interpretar eh... diferentes ritmos a los del folclor llanero como es el bambuco y el pasillo y que ya los he... escuchado y... y algunos bandolistas han grabado este tipo de... de ritmos y han sido eh... una base muy importante para la bandola ya que hay muchos de los bandolistas que yo conozco que interpretan muy bien y han dejado conocer la bandola eh... interpretando estos ritmos que no son del... del folclor llanero.”*

*Fernando Figueredo: “Claro que sí. Estoy absolutamente convencido de eso porque nuestro instrumento es demasiado variable en cuanto a las tonalidades, es demasiado rico en lo armónico y en lo melódico, entonces yo diría que si va a despertar interés en los distintos interpretes sin importar que sean de otras zonas o regiones del país.”*

5 ¿Podría citar algunos músicos o agrupaciones de Colombia que utilicen la Bandola Llanera en música diferente a la llanera?

Alonso Rosillo: *“Bueno, he tenido la oportunidad de... de observar un grupo que me parece interesante por todo lo que está haciendo y con toda la instrumentación que lo está haciendo. Este grupo se llama sinsonte. No recuerdo el nombre del bandolista, pero admiro mucho lo que ha hecho ahí, y bueno pues felicitarlo porque no está ayudando a realzar la bandola y nosotros vamos a aprender mucho más de él, nos está dando como otras alternativas para apuntar a distintos géneros de música que nos llevaría a 1) conocer más la bandola, 2) estar más relacionado con ellos y pues 3) universalizar nuestra bandola llanera con, con los otros géneros de música, que esto nos llevaría bueno, a estar ubicados en, en un tiempo no muy lejano en uno de los mejores escenarios, sería, que lindo ver la bandola y que ojala yo tuviera la oportunidad de estar compartiendo con muchos de ellos este género de música.”*

Gregorio Amaya: *“Conozco un grupo de aquí de la ciudad de Bogotá que se llama Sinsonte... que es un grupo muy conocido y... interpreta eh... diferentes géneros de música y me parece muy importante y también interpreta música llanera sin perder su esencia.”*

Fernando Figueredo: *“La verdad he escuchado de dos (2) o tres (3) agrupaciones pero se me escapan los nombres en estos momentos.”*

ANEXO 3 PARTITURA SUITE COLOMBIANA PARA BANDOLA LLANERA,  
TIPLE Y GUITARRA

# Suite Colombiana

para Bandola Llanera, Tiple y Guitarra

Rolando Ramos Torres

**I. Sereno** ♩ = 80

Bandola

Tiple

Guitarra

B.

T.

G.

87

*f*

22 4 7 1 2 0 4 2

Bandola (B), Tiple (T), and Guitarra (G) staves. Measure 22 starts with a 4-measure rest for the B part. The T and G parts play chords. Measure 23 has a 7-measure rest for B. Measure 24 has a 1-measure rest for B. Measure 25 has a 2-measure rest for B. Measure 26 has a 0-measure rest for B. Measure 27 has a 4-measure rest for B. Measure 28 ends with a 2-measure rest for B.

29 3 1 0 2 4 4 3 *mf*

Bandola (B), Tiple (T), and Guitarra (G) staves. Measure 29 has a 3-measure rest for B. Measure 30 has a 1-measure rest for B. Measure 31 has a 0-measure rest for B. Measure 32 has a 2-measure rest for B. Measure 33 has a 4-measure rest for B. Measure 34 has a 4-measure rest for B. Measure 35 has a 3-measure rest for B. A *mf* dynamic marking is present in measure 34.

36 1 2 0 4 1 2 0 4

Bandola (B), Tiple (T), and Guitarra (G) staves. Measure 36 has a 1-measure rest for B. Measure 37 has a 2-measure rest for B. Measure 38 has a 0-measure rest for B. Measure 39 has a 4-measure rest for B. Measure 40 has a 1-measure rest for B. Measure 41 has a 2-measure rest for B. Measure 42 has a 0-measure rest for B. Measure 43 has a 4-measure rest for B.

43

B.  $\frac{2}{4}$

T.  $\frac{7}{8}$

G.  $\frac{7}{8}$

*f*

*mf*

*mf*

*Guajeo de Bambuco*

50

B.

T.

G.

57

B.

T.

G.

63

B. T. G.

Detailed description: This system contains measures 63 through 68. The Bandola (B.) part features a melodic line with eighth notes and dotted rhythms. The Tiple (T.) part consists of a rhythmic accompaniment of chords with accents. The Guitarra (G.) part provides a bass line with chords and rests. The measure numbers 63, 64, 65, 66, 67, and 68 are indicated at the start of each measure.

69

B. T. G.

*rit.*

Detailed description: This system contains measures 69 through 74. The Bandola (B.) part has a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking at the beginning of measure 72. The Tiple (T.) and Guitarra (G.) parts continue with their respective accompaniment patterns. The measure numbers 69, 70, 71, 72, 73, and 74 are indicated at the start of each measure.

II. Bambuquiao  $\text{♩} = 120$

B. T. G.

*f* *Pulsado* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

90 *f* *mf* *f* *mf*

Detailed description: This system is for the piece 'II. Bambuquiao' in 8/8 time with a tempo of 120 beats per minute. It contains measures 90 through 95. The Bandola (B.) part has a melodic line with accents and dynamics of *f* and *mf*. The Tiple (T.) part has a rhythmic accompaniment with dynamics of *f* and *mf*. The Guitarra (G.) part has a bass line with dynamics of *f* and *mf*. The word 'Pulsado' is written above the first measure. The measure numbers 90, 91, 92, 93, 94, and 95 are indicated at the start of each measure.

8

B. *ff* *Guajeo de Bambuco* *ff* *Simile*

T. *f*

G. *f*

15

B. *f* *Simile*

T. *ff*

G.

21

B. *ff*

T. *f*

G.

28 *Simile*

B.  
T.  
G.

34

B. *mf*  
T. *mp*  
G. *mp*

39

B. *ff*  
T. *f*  
G. *f*

45

B.

T.

G.

50

B.

T.

G.

*Guajeo de Bambuco*

*ff*

56

B.

T.

G.

*rit.*




*f*

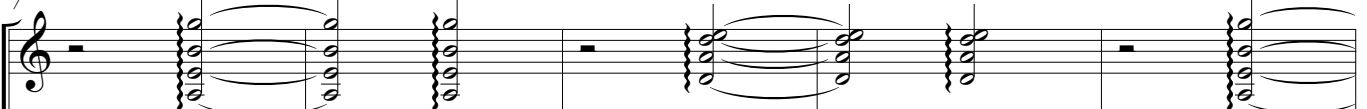


*f*




*f*

III. Melancólica ♩ = 104

*Sul Ponticello*

B.   
T.   
G. 

B.   
T.   
G. 

B.   
T.   
G. 

17

B. *f*

T. *mf*

G. *f*

*ff* 3  
*Guajeo de Danza*

22

B. 3

T. *Simile*

G. 3

26

B. 1. 2. *rit.*

T. 3

G. 3

IV. Hojarasca ♩ = 112

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Bandola (B.), Tiple (T.), and Guitarra (G.).

- System 1 (Measures 1-7):** Starts with a double bar line. The Bandola staff is mostly silent. The Tiple staff begins with a *f* dynamic. The Guitarra staff begins with a *f* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. A *mf* dynamic marking appears in the Tiple staff at measure 5.
- System 2 (Measures 8-14):** Measure 8 is marked with a '8'. The Bandola staff begins with a melodic line. The Tiple staff continues its melodic line. The Guitarra staff continues its rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* in the Bandola and Tiple staves, and *mp* in the Guitarra staff. The instruction *Sul Tasto* is written above the Bandola staff.
- System 3 (Measures 15-21):** Measure 15 is marked with a '15'. The Bandola staff continues its melodic line. The Tiple staff features a series of chords. The Guitarra staff continues its rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* in the Bandola and Tiple staves, and *f* in the Guitarra staff. The instruction *Normal* is written above the Bandola staff. The final measure (21) is marked with a 'V' and includes the instruction *Guajeo de Guabina*.

22

B.

T. *Simile*

G.

29

B.

T. *ff*

G. *ff*

*ff Pulsado*

*Pulsado*

*mf Pulsado*

*mf*

*mf*

37

B. *f* *accel.*

T. *f* *Guajeo de Torbellino* *mf*

G. *f*

*Simile*

$\bullet = 184$

44

B.

T.

G.

50

B.

T.

G.

57

B.

T.

G.

64

B.

T.

G.

69

B.

T.

G.

75

B.

T.

G.

81

B.

T.

G.

86

B.

T.

G.

92

B.

T.

G.

*mf*

*f*

*mf*

$\bullet = 112$

98

B.

T.

G.

*mf*

*rit.*

V. Piedemonte ♩. = 120

B.

T.

G.

*f*

*Guajeo de Bambuco*

8

B.

T.

G.

*f*

*Guajeo de Pasillo*

15

B. *mf*

T. *f*

G.

21

B. *mf*

T. *mf*

G. *mf*

28

B. *f* *p*

T.

G.

35

B. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *mf*

T. *mp*

G. *mp*

42

B.

T.

G.

48

B. *ff*

T. *f* *Guajeo de Pasillo*

G. *f*

103

55

B. T. G.

*ff*

Detailed description: This system contains measures 55 through 61. The Bandola (B.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Tiple (T.) part starts with a series of sixteenth-note chords, followed by a *ff* dynamic marking and a melodic line. The Guitarra (G.) part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

62

B. T. G.

*f*  
*Pulsado*

*f* ————— *p*

Detailed description: This system contains measures 62 through 68. The Bandola (B.) part has a melodic line with a *f* dynamic marking and a *Pulsado* instruction. The Tiple (T.) part features a melodic line with a dynamic shift from *f* to *p*. The Guitarra (G.) part includes a *Pulsado* section with sustained chords and a melodic line.

69

B. T. G.

*mp* ————— *f*

*f* ————— *mp* ————— *f*

Detailed description: This system contains measures 69 through 75. The Bandola (B.) part has a melodic line with a dynamic shift from *mp* to *f*. The Tiple (T.) part starts with a *f* dynamic, then shifts to *mp* and back to *f*. The Guitarra (G.) part provides a steady accompaniment with chords and single notes.

75

B.

T. *Guajeo de Bambuco*

G.

*f*

80

B.

T.

G.

*mf*

85

B.

T.

G.

*mf* *ff* *sfz*

## ANEXO 4 VIDEO DVD DE LAS ENTREVISTAS