

**LA BANDOLA SOLISTA COMO RECURSO PEDAGÓGICO DE NIVEL AVANZADO:
TRES ARREGLOS PARA BANDOLA SOLA**

**TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA**

**MATEO PATIÑO BEDOYA
CÓD. 2015175038**

**DIEGO HERNÁN SABOYA GONZÁLEZ
ASESOR ESPECÍFICO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C. COLOMBIA
2026**

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	5
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	7
4. OBJETIVOS	8
4.1. Objetivo general	8
4.2. Objetivos específicos	8
5. JUSTIFICACIÓN	9
6. ANTECEDENTES	10
7. RUTA METODOLÓGICA	12
FASE I: Caracterización de la bandola sola como recurso pedagógico	12
Estructura de entrevista Docentes	13
FASE II: Análisis musical de tres obras originales para bandola sola	14
Estructura de entrevista Compositores	15
FASE III: Creación de tres arreglos para bandola sola	17
Senderito de Flores	17
Constelación	18
Bambuco Negro	19
8. MARCO REFERENCIAL	20
9. MARCO TEÓRICO	22
9.1. La bandola andina colombiana	22
9.1.1. Características organológicas	23
9.1.2. Desarrollo histórico e interpretativo	25
9.1.3. Formatos instrumentales	25
9.5. Adaptación musical para bandola sola	26
9.6. Géneros de las obras seleccionadas	28
9.6.1. El Bambuco	28
9.6.2. El pasillo	30
9.6.3. La guabina	31

10. DESARROLLO METODOLÓGICO	32
10.1. Formato solista como recurso pedagógico: experiencias docentes	32
Perfil y nivel de ingreso de los estudiantes	34
Falencias técnicas y musicales	36
Estrategias pedagógicas y metodológicas	38
Integración curricular de la bandola solista	39
Relación entre práctica solista y comprensión musical	41
Estado actual y desarrollo del campo	42
Matriz sistematizada de análisis (docentes)	44
10.2. Análisis compositivo y perspectivas de los compositores	51
Tango en Mi	52
Tres momentos para bandola sola	54
Mastodonte	57
Matriz sistematizada de análisis (compositores)	59
10.3. Arreglos para bandola sola	61
Convenciones	62
Senderito de Flores	63
Constelación	66
Bambuco Negro	71
11. CONCLUSIONES	75
12. BIBLIOGRAFÍA	78
13. ANEXOS	80

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Morfología y partes de la bandola.....	24
Imagen 2. Introducción Tango en Mi	53
Imagen 3. Tango en Mi – compases 24 - 26	53
Imagen 4. Movimiento II. Bagatela – compases 9-13.....	55
Imagen 5. Movimiento I. Monólogo y Preludio – compases 3-5	56
Imagen 6. Movimiento III. Rondó - Bambuco – compases 92-97	56
Imagen 7. Mastodonte – compases 68-75	58
Imagen 8. Mastodonte – compases 110-117.....	58

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Lista de compositores entrevistados.....	52
Tabla 2. Análisis sistematizado de entrevistas a compositores	59
Tabla 3. Lista de docentes de bandola entrevistados.....	33
Tabla 4. Análisis sistematizado de entrevistas a profesores	44

1. INTRODUCCIÓN

La bandola andina colombiana es un instrumento de cuerdas pulsadas que, a lo largo de su desarrollo histórico, ha ocupado un lugar central dentro de los formatos tradicionales de la música andina colombiana, particularmente como voz melódica en agrupaciones como la estudiantina, el trío y el cuarteto. Su configuración organológica, afinada por intervalos de cuartas justas, y su timbre característico han definido un lenguaje interpretativo estrechamente ligado a la función colectiva del instrumento dentro del conjunto (Bernal, 2003); (León, 2003). Durante gran parte del siglo XX, la práctica interpretativa de la bandola estuvo asociada principalmente a formatos de cámara popular, en los que el instrumento asumía un rol definido y complementario frente al tiple y la guitarra. No obstante, en las últimas décadas se ha evidenciado un interés creciente por explorar la bandola en contexto solista, impulsado por intérpretes e investigadores que han ampliado sus posibilidades técnicas y expresivas, así como por la necesidad de consolidar un repertorio escrito.

Este desplazamiento del instrumento desde una función predominantemente colectiva hacia una dimensión solista implica transformaciones en su tratamiento técnico, textural y expresivo. La ausencia del acompañamiento armónico habitual exige al intérprete asumir simultáneamente funciones melódicas, armónicas y rítmicas, lo cual demanda un nivel avanzado de dominio técnico y una comprensión estructural del discurso musical. En consecuencia, el formato solista amplía el campo interpretativo del instrumento y plantea nuevos retos pedagógicos dentro de los procesos formativos.

En este contexto, el presente trabajo se inscribe dentro del enfoque de investigación–creación y tiene como propósito analizar la situación actual del formato y procesos formativos en los que se incluya, así como realizar una contribución al repertorio del instrumento mediante la elaboración de tres arreglos para bandola sola a partir de obras del repertorio andino colombiano. De esta manera, se busca aportar elementos técnicos y pedagógicos que fortalezcan la formación del bandolista, reafirmando la vigencia de la bandola andina colombiana como instrumento solista en el contexto musical contemporáneo.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde finales del siglo XIX, la bandola se configuró como eje articulador del repertorio instrumental concebido para formatos colectivos, en los cuales sobresale como instrumento solista dentro del conjunto, organizando el discurso melódico y participando activamente en la construcción del arreglo instrumental (Cortés & Bernal, 2002). No obstante, esta centralidad dentro del formato de conjunto no implicó necesariamente su consolidación como instrumento solista autónomo.

Durante gran parte del siglo XX, la producción académica en torno a la bandola se concentró en su historia, su evolución organológica y su papel dentro de formatos tradicionales (Bernal, 2003); (Tobón Restrepo, 2005). Aunque estas investigaciones fueron fundamentales para comprender su desarrollo estructural y contextual, el estudio del formato de bandola sola como práctica independiente y como herramienta formativa ha sido menos abordado.

En el panorama contemporáneo, la bandola andina colombiana ha experimentado una expansión significativa tanto en el ámbito interpretativo como en el académico. El tránsito desde su función tradicional como instrumento melódico dentro del conjunto hacia el formato de bandola sola ha sido posible gracias a procesos de exploración técnica y ampliación expresiva, en los cuales comenzaron a consolidarse propuestas orientadas específicamente al desarrollo del formato solista, evidenciadas en publicaciones de repertorio original o adaptado. Cabe resaltar los trabajos “12 Estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana” (2003) y “Arte y ejecución en la bandola andina colombiana diez estudios-caprichos” (2007) del maestro Fabián Forero, que constituyen un referente importante en la ampliación técnica y expresiva del instrumento mediante repertorio original de alta exigencia, orientado al desarrollo de recursos polifónicos, ampliación del registro y fortalecimiento de la autonomía interpretativa.

Ahora bien, aunque en el contexto contemporáneo se identifican aportes significativos al repertorio de bandola sola, persiste una tensión en su incorporación sistemática en procesos formativos de nivel avanzado. La presencia del repertorio solista en los procesos pedagógicos universitarios aún requiere ser caracterizada con mayor claridad

en términos de criterios técnicos, niveles de dificultad y posibilidades metodológicas. En este sentido, la problemática no se reduce a la escasez de repertorio, sino que comprende la necesidad de entender cómo la bandola sola puede operar como recurso pedagógico dentro de programas universitarios de música en Colombia. Sobre este pilar de investigación se proyecta el aporte de tres arreglos para bandola sola.

3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

A partir de las tensiones en torno al desarrollo del repertorio para bandola sola, su abordaje interpretativo y su aprovechamiento en contextos pedagógicos, se hace necesario delimitar el eje que orienta el presente trabajo. La problemática expuesta permite concretar una pregunta que articula la dimensión musical, técnica y pedagógica – metodológica del instrumento.

¿Qué rol cumple el estudio de la bandola sola en el contexto de la educación superior en programas universitarios de música en Colombia?

4. OBJETIVOS

4.1. Objetivo general

Caracterizar la bandola sola como recurso pedagógico a partir de la creación de tres arreglos para el formato y el análisis de su situación actual.

4.2. Objetivos específicos

- Caracterizar la situación actual del formato bandola sola como recurso pedagógico a través de la realización de entrevista a docentes del instrumento en nivel universitario.
- Analizar las técnicas de interpretación y recursos musicales de tres obras originales para bandola sola.
- Crear tres arreglos para bandola sola a partir de obras del repertorio andino colombiano, basadas en la investigación previa.

5. JUSTIFICACIÓN

La consolidación de la bandola como instrumento solista constituye un proceso en desarrollo dentro del ámbito académico y artístico de la música andina colombiana. Si bien en las últimas décadas se han producido avances significativos en la exploración técnica e interpretativa del instrumento, el repertorio para bandola sola continúa siendo un reto.

Desde el punto de vista artístico, el presente trabajo se justifica en la necesidad de ampliar el repertorio para bandola andina colombiana solista. El tránsito hacia este formato implica una reconfiguración del lenguaje instrumental, en la que el intérprete debe asumir responsabilidades estructurales que tradicionalmente eran distribuidas entre varios instrumentos. Este desafío técnico y expresivo convierte al formato solista en un escenario privilegiado para el desarrollo integral del músico.

Desde el punto de vista pedagógico, este trabajo adquiere relevancia porque propone comprender la bandola sola como un recurso formativo de nivel avanzado. El formato solista exige una relación más autónoma y reflexiva con el instrumento, lo cual resulta pertinente para la formación del bandolista, especialmente si se considera que existen antecedentes creativos y pedagógicos para bandola sola, pero aún se requiere caracterizar de manera más específica el lugar que ocupa este formato dentro de los procesos formativos universitarios. Adicionalmente, este trabajo proyecta la elaboración de tres arreglos para bandola sola a partir de obras del repertorio andino colombiano, lo cual constituye una aplicación directa de los hallazgos derivados del análisis musical y la caracterización pedagógica, en tanto permite trasladar dichos hallazgos a materiales concretos que amplían el repertorio disponible y aportan herramientas para el estudio, la interpretación y la enseñanza avanzada del instrumento.

En este sentido, el presente trabajo se inscribe como una investigación–creación, busca ampliar el repertorio disponible, y propone una reflexión articulada sobre la situación actual de la bandola sola, sus referentes y su potencial como recurso pedagógico, contribuyendo con la consolidación del formato solista dentro de los procesos formativos y el fortalecimiento de su estudio desde una perspectiva académica estructurada.

6. ANTECEDENTES

Uno de los antecedentes documentales más significativos para el estudio del formato de bandola sola se encuentra en el programa de mano titulado “Primer Programa de Gonzalo Hernández”, en el cual aparece explícitamente la interpretación de su obra “Suite del Agua” para bandola sola, la cual se compone de tres movimientos: I. Iris, II. Cabrilleo y III. Remolino. Dentro de este programa se encuentra la siguiente cita:

“La bandola desciende de la lyra, en la que Homero cantara las proezas de Aquiles, que animó festines imperiales e hizo latir el corazón de espirituales castellanos en los palacios del medioevo.”

Este programa de mano, fechado en 1954 y presentado en el Teatro Colón de Bogotá, constituye un registro histórico relevante, pues evidencia de manera explícita la concepción de la bandola como instrumento solista autónomo dentro de un programa formal de concierto. Este programa puede considerarse uno de los primeros testimonios documentados de la bandola como instrumento solista en escenario formal (Macías, 2013).

Este registro resulta particularmente relevante porque permite identificar un momento en el cual la bandola trasciende su función tradicional y se presenta en un contexto de recital formal como instrumento solista, donde se evidencia una intención explícita de posicionar la bandola como instrumento de concierto, con repertorio concebido para su ejecución individual. Este hecho permite inferir que ya hacia mediados del siglo XX existía una intención artística de consolidar repertorios solistas dentro del ámbito escénico.

Ahora bien, es a partir de las últimas décadas que comienza a desarrollarse la consolidación de propuestas orientadas específicamente al formato solista, evidenciadas en la aparición de estudios, adaptaciones y obras concebidas para bandola sola.

Uno de los aportes más significativos en este ámbito es el realizado por Fabián Forero Valderrama, quien, a través de sus publicaciones (12 Estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana, 2003) y (Arte y ejecución en la bandola andina colombiana diez estudios-caprichos, 2007), establece un precedente fundamental en la concepción de la

bandola como instrumento solista. En estos trabajos, el autor propone repertorio original de alta exigencia técnica, ampliando las posibilidades interpretativas del instrumento. Por otra parte, el libro “Entre Cuerdas y Recuerdos. Mi Vida en la Bandola” (2010) contiene un capítulo llamado “Mecanismo y Técnica de Ejecución”, el cual abarca una serie de elementos importantes para el desarrollo integral del bandolista.

Por otra parte, Oriana Medina contribuye de manera significativa a la consolidación del repertorio para bandola solista a través de diversas publicaciones. En “Diez adaptaciones para Bandola Solista de géneros Andinos Colombianos” (2016) adapta obras representativas de la música andina colombiana al formato de bandola sola. Cabe destacar que este trabajo se enmarca en su proyecto de grado para la obtención del título de Magíster en Música, siendo la primera profesional en graduarse del único programa de maestría con énfasis en bandola andina colombiana de la Universidad Javeriana. Posteriormente, en “Travesía Repertorio Latinoamericano para Bandola Solista” (2021), extiende este enfoque hacia un contexto latinoamericano, incorporando nuevas sonoridades y recursos interpretativos. Más recientemente, con “Isabel, 12 Estudios para Bandola Sola” (2026), realiza un aporte a través de composiciones inéditas para bandola sola, orientadas al desarrollo técnico e interpretativo del instrumentista. Cabe mencionar sus estudios solistas: Crisantemo, Habana y Caña, compuestos en el marco del Programa de Formación Vamos a la Filarmónica, producto de un proceso investigativo en el cual se caracterizan estudiantes de nivel básico de colegios en Bogotá.

Por su parte, Fernando León ha contribuido al desarrollo del repertorio solista para bandola a través de versiones de obras de alto nivel técnico y musical, como Capricho No. 24 de *Niccolò Paganini* y Pasillo *in moto perpetuo* de Alfonso Garavito Wheeler. Estas versiones evidencian el potencial virtuoso del instrumento y amplían su proyección interpretativa.

En un contexto actual, Diego Saboya ha incursionado en la composición de obras originales para bandola sola, como De río en río y la Suite del frío (2018), esta última concebida también para *domra* de tres cuerdas. Esta propuesta refleja una apertura hacia lenguajes contemporáneos y formatos híbridos, ampliando el horizonte expresivo del instrumento.

7. RUTA METODOLÓGICA

La metodología del presente trabajo se estructura en tres fases que articulan la revisión teórica, el análisis musical y el desarrollo creativo. En primer lugar se aborda el estudio de la bandola como recurso pedagógico de nivel avanzado a partir de una serie de entrevistas realizadas a profesores de bandola en programas universitarios de música, cuyas perspectivas permiten reflexionar sobre el potencial formativo de este tipo de repertorio en contextos académicos, en la segunda fase se realiza el análisis de tres obras originales para bandola sola, con el propósito de identificar recursos técnicos, formales y estilísticos propios de la escritura para este formato. Finalmente, en la tercera fase, se desarrolla el componente creativo del trabajo mediante la elaboración de tres arreglos para bandola sola basados en obras de la música andina colombiana.

FASE I: Caracterización de la bandola sola como recurso pedagógico

En el marco del presente trabajo de investigación-creación, se incorporó la realización de entrevistas como una herramienta cualitativa que permite recoger perspectivas especializadas sobre la práctica, enseñanza y creación musical para bandola. Este instrumento metodológico busca incorporar la experiencia directa de intérpretes, docentes y compositores vinculados al estudio del instrumento. De esta manera, las entrevistas permiten ampliar la comprensión del lugar que ocupa la bandola sola dentro de los procesos formativos y creativos de la música andina colombiana.

Para el desarrollo de esta fase se realizaron entrevistas dirigidas a docentes universitarios de bandola pertenecientes a distintos programas de música en varias ciudades del país. Estas entrevistas tienen como objetivo conocer las perspectivas pedagógicas de los docentes respecto al uso del repertorio para bandola sola dentro de los procesos de formación instrumental de nivel superior. A partir de sus experiencias en el ámbito académico, se busca identificar el papel que puede desempeñar el formato solista en el desarrollo técnico, interpretativo y musical de los estudiantes de bandola.

Al igual que la estructura de entrevista a compositores, es preciso indicar que esta se concibe como una guía inicial que orienta la conversación, susceptible de ser ajustada o

ampliada según el desarrollo del diálogo con cada entrevistado. Esta flexibilidad permite profundizar en aspectos relevantes que puedan surgir durante la interacción.

Estructura de entrevista Docentes

1. Datos generales del entrevistado

Fecha

Ciudad

Entrevistado

Institución

Programa

2. Trayectoria y contexto formativo

¿Desde cuándo se desempeña como docente de bandola?

¿En qué instituciones ha desarrollado su labor docente?

¿Cómo describiría el perfil promedio de los estudiantes de bandola que ingresan al programa?

3. Presencia del formato solista en la formación actual

¿Incorpora la bandola solista dentro del proceso formativo de sus estudiantes?

- Si es afirmativo, ¿Cómo se aborda?
- Si es negativo, ¿Existen algunas razones?

¿Qué tipo de repertorio solista trabaja actualmente?

- Obras originales
- Adaptaciones
- Estudios
- Otros

¿Considera que el repertorio solista disponible es suficiente para el desarrollo del estudiante?

4. Exigencias técnicas e interpretativas

Desde su experiencia, ¿qué competencias técnicas exige el formato solista que no se desarrollan de la misma manera en el formato de conjunto?

¿Qué habilidades técnicas debe tener un estudiante para abordar la bandola solista?

¿Qué aspectos fortalece en el estudiante el formato solista?

5. Dimensión pedagógica

¿Considera que el formato solista puede entenderse como un recurso pedagógico de nivel avanzado? ¿Por qué?

¿En qué momento del proceso formativo considera pertinente introducir el trabajo solista?

¿Qué riesgos o dificultades observa en el abordaje prematuro del formato solista?

¿Cree que la práctica solista transforma la manera en que el estudiante aborda el repertorio de conjunto?

¿Considera que hacer arreglos para bandola solista aporta al proceso de sus estudiantes? ¿Ha hecho el ejercicio y si lo ha hecho qué resultados ha tenido?

6. Situación actual del formato

¿Cómo describiría la situación actual de la bandola sola en el contexto universitario colombiano?

¿Considera que existe una consolidación real del formato de bandola sola o aún se encuentra en proceso de construcción?

7. Aportes y Proyección

¿Qué recomendaciones daría a un proyecto que busca aportar nuevas versiones para bandola sola desde una perspectiva pedagógica?

FASE II: Análisis musical de tres obras originales para bandola sola

La segunda fase de la metodología corresponde al análisis musical de repertorio existente para bandola sola. En esta etapa se selecciona tres obras compuestas originalmente para este formato con el propósito de estudiar sus características musicales, técnicas e interpretativas. El análisis de estas piezas permite identificar recursos propios de la escritura para bandola sola, así como estrategias compositivas y

técnicas instrumentales que han sido utilizadas por otros compositores. Este proceso constituye un referente analítico que orienta posteriormente el desarrollo de los arreglos propuestos en el presente trabajo.

Para el desarrollo de esta fase, se establecieron seis categorías de análisis orientadas a la comprensión integral de las obras seleccionadas: a) contexto y motivación de la obra, entendida como la identificación de las circunstancias, intereses o propósitos que dieron origen a cada obra; b) influencias estéticas y referentes, dirigida a reconocer los lenguajes, compositores, repertorios o tradiciones musicales que inciden en la concepción de la obra; c) lenguaje compositivo y recursos musicales, enfocada en el análisis de los elementos formales, armónicos, melódicos, rítmicos, texturales y tímbricos que configuran su estructura; d) idiomática y relación con la bandola, centrada en observar de qué manera la escritura responde a las posibilidades técnicas, sonoras y expresivas del instrumento; e) dificultades técnicas e interpretación, orientada a identificar los retos que la obra plantea al ejecutante en términos de digitación, articulación, registro, coordinación, independencia de planos y construcción del discurso musical; y f) aportes pedagógicos y desarrollo de repertorio, destinada a valorar la contribución de cada obra a la formación avanzada del bandolista y a la ampliación del repertorio para bandola sola. La elección de estas categorías responde a la necesidad de abordar las obras como procesos creativos, interpretativos y formativos, permitiendo articular el análisis técnico-musical con la reflexión pedagógica que orienta el presente trabajo. En función de ello, se realizaron entrevistas estructuradas a los compositores de las tres obras seleccionadas, con el propósito de profundizar en los procesos creativos, las decisiones estéticas y las intenciones subyacentes en cada pieza.

Es importante señalar que, aunque se definió una estructura inicial para la entrevista, esta fue concebida como un instrumento orientador del diálogo, abierto a ajustes y ampliaciones en función del desarrollo de cada interacción.

Estructura de entrevista Compositores

1. Datos generales del entrevistado

Nombre

Fecha

Lugar o medio de la entrevista (Presencial/Virtual)

Obra analizada

Año de composición

2. Contexto de la obra

¿En qué contexto surgió la composición de esta obra?

¿Fue escrita por encargo, por iniciativa personal o para un intérprete específico?

¿Qué elementos musicales o extra musicales influyeron en la creación de la obra?

¿Qué lugar ocupa esta obra dentro de su producción musical?

3. Lenguaje musical y estructura

¿Qué características estilísticas considera más importantes en esta obra?

¿Cómo concibió la estructura formal de la pieza?

¿Qué recursos armónicos o melódicos considera centrales en la obra?

¿Existe alguna referencia explícita a géneros de la música andina colombiana?

4. Relación con la bandola

¿Qué lo motivó a escribir para bandola solista o incluir este instrumento en su música?

¿Qué aspectos técnicos de la bandola tuvo en cuenta durante la composición?

¿Pensó la obra desde las posibilidades idiomáticas del instrumento o desde un lenguaje más general trasladado a la bandola?

¿Considera que la obra explora nuevas posibilidades técnicas o expresivas del instrumento?

5. Interpretación y ejecución

¿Qué dificultades técnicas o interpretativas considera que presenta la obra para el intérprete?

¿Qué aspectos interpretativos considera fundamentales para una buena ejecución de la pieza?

¿Existen elementos que no estén completamente escritos en la partitura pero que el intérprete debería comprender?

6. Reflexión pedagógica

Desde su perspectiva, ¿qué aportes pedagógicos podría tener esta obra para el estudio avanzado de la bandola?

¿Qué habilidades técnicas o musicales desarrolla el intérprete al trabajar esta obra?

¿Considera que obras como esta contribuyen al desarrollo del repertorio solista para bandola?

7. Recepción y proyección

¿Ha sido interpretada esta obra en conciertos o grabaciones?

¿Cómo ha sido la recepción de la obra por parte de intérpretes o del público?

¿Cómo ve el desarrollo actual del repertorio para bandola en Colombia?

8. Comentario final

¿Hay algún aspecto de la obra o de su proceso de composición que considere importante mencionar y que no haya sido abordado en esta entrevista?

FASE III: Creación de tres arreglos para bandola sola

Esta fase corresponde al desarrollo del componente creativo, centrado en la elaboración de tres arreglos para bandola sola a partir de tres obras de la música andina colombiana, concebidas originalmente para conjunto. Este proceso se plantea como un ejercicio de exploración técnica, interpretativa y musical que busca adaptar el material original de cada obra a las posibilidades idiomáticas de la bandola. Para ello, se consideran tanto los elementos estilísticos propios de los géneros abordados como los recursos técnicos identificados en el análisis del repertorio existente para bandola sola realizado en la segunda fase. El resultado de esta etapa se materializa en tres arreglos que buscan ampliar el repertorio para bandola sola y aportar herramientas útiles para su estudio e interpretación. A continuación, se describen las obras seleccionadas.

Senderito de Flores

Guabina del compositor boyacense Jorge Camargo Spolidore, figura representativa de la música andina colombiana del siglo XX. Camargo Spolidore, nacido en Sogamoso en 1912, se destacó como un músico multifacético, compositor, pianista y director, cuya

producción abarca una amplia variedad de aires tradicionales como bambucos, pasillos, torbellinos y guabinas. Su trayectoria estuvo marcada por una sólida formación musical desde temprana edad, influenciada por su entorno familiar, así como por su participación en agrupaciones orquestales y en el desarrollo de la música radial en Colombia, lo que le permitió consolidar un lenguaje musical versátil entre lo popular y lo académico.

Dentro de su amplio catálogo compositivo, *Senderito de flores* se caracteriza por su riqueza melódica y su estrecha relación con lo vocal y lo campesino. La obra forma parte de un repertorio significativo que evidencia la capacidad del compositor para recrear y estilizar elementos propios de la tradición musical colombiana, manteniendo al mismo tiempo un alto nivel de elaboración musical (Tobón Restrepo, 2005).

La elección de esta pieza responde a su valor representativo dentro del repertorio andino colombiano, así como a su potencial para ser adaptada al formato de bandola solista, gracias a su tonalidad idiomática para el instrumento permitiendo la utilización de cuerdas al aire, su estructura permite la inclusión de diferentes tipos de acompañamiento gracias a su *cantabile* melodía.

Constelación

La obra *Constelación*, pasillo del compositor Álvaro Romero Sánchez, se inscribe dentro de un amplio corpus creativo que posiciona al autor como una de las figuras más prolíficas y representativas de la música andina colombiana del siglo XX. Romero Sánchez, nacido en 1909, desarrolló un lenguaje compositivo caracterizado por un marcado lirismo instrumental, con melodías de carácter romántico, un tratamiento sólido del bajo en la guitarra y una conducción armónica coherente, elementos que configuran un modelo estético de alta calidad dentro del repertorio nacional. Su producción, que supera las cinco mil obras, está dominada por el pasillo, género en el que compuso más del ochenta por ciento de su catálogo, lo que lo consolida como uno de los principales referentes en la escritura de este aire musical (García, 2014).

Dentro de este contexto, *Constelación* se reconoce como una de las obras destacadas del compositor junto con otras piezas emblemáticas como *El Estilista* y *Humorismo*,

evidenciando su madurez creativa y su consolidación estilística. La obra refleja los rasgos distintivos de su escritura: una melodía expresiva, acompañamientos estructurados desde el bajo guitarrístico y una integración idiomática del formato de trío típico andino. Este formato adquiere en la obra de Romero Sánchez una configuración clara de funciones instrumentales donde la bandola asume el rol melódico principal, mientras la guitarra y el tiple construyen el soporte ritmo-armónico y las contramelodías, consolidando una textura camerística característica del repertorio andino colombiano (García, 2014).

La relevancia del Trío Morales Pino dentro de la música andina colombiana radica en su papel transformador en la concepción, interpretación y consolidación del formato de trío típico. Bajo la dirección de Álvaro Romero Sánchez, esta agrupación difundió ampliamente el repertorio nacional y estableció un modelo estético e interpretativo, con la que desarrolló una destacada y prolífica actividad en el ámbito de la producción discográfica de su tiempo (Luján, 2025).

Bambuco Negro

Obra original del autor de este trabajo, compuesta en el año 2022 para el formato de trío típico colombiano, en el marco del trabajo artístico del trío Itinerante, agrupación de la cual el autor hace parte como bandolista. La composición fue presentada como obra inédita en el Festival Hatoviejo Cotrafa en su edición 2022.

Itinerante ha orientado su quehacer hacia la interpretación e investigación de la música andina colombiana, desarrollando un trabajo riguroso en torno a los roles instrumentales dentro del formato tradicional. Su propuesta artística integra repertorios que abarcan desde obras de compositores centenaristas hasta exploraciones contemporáneas que incorporan elementos de géneros como el jazz, el rock y las músicas académicas, favoreciendo la creación y estreno de obras originales escritas específicamente para el ensamble.

En este contexto, Bambuco Negro dialoga con la tradición y con una visión contemporánea del bambuco. La adaptación de esta composición a formato de bandola

solista responde a la necesidad de trasladar al ámbito individual los recursos técnicos, expresivos y estructurales originalmente concebidos para el trío.

8. MARCO REFERENCIAL

Resulta pertinente presentar algunos referentes históricos cuyo trabajo ha tenido una influencia significativa en la evolución del instrumento. El estudio de estas figuras permite comprender procesos interpretativos y creativos asociados a la bandola, también los contextos musicales y culturales en los que el instrumento ha sido cultivado y transformado.

Desde el ámbito de la interpretación, resulta fundamental mencionar las figuras de Hernesto “*El Pato*” Sánchez, Jesús Zapata y Diego Estrada, cuyas propuestas interpretativas constituyen antecedentes claves en la expansión de las posibilidades expresivas de la bandola andina colombiana. Si bien su práctica musical no se desarrolló en un formato de bandola sola, su manera de abordar el instrumento introdujo elementos técnicos y expresivos que desbordaron la función tradicional de la bandola dentro del conjunto. Estos aportes evidencian que la transformación del lenguaje instrumental no depende únicamente de la escritura de nuevas obras, sino también de procesos creativos e interpretativos que complementan su función.

De acuerdo con el análisis presentado por (Cortés & Bernal, 2002) en la interpretación de “*El Pato*” Sánchez se evidencian rasgos distintivos como la exploración de alternativas tímbricas a partir del manejo del plectro, la posición de las manos, la atención al fraseo y a los matices, así como la realización de acordes poco habituales y gestos cercanos a la improvisación. Estos elementos amplían las posibilidades expresivas del instrumento y constituyen un campo de renovación de la tradición interpretativa, estableciendo un contraste significativo con el estilo de otros bandolistas contemporáneos y aportando insumos fundamentales para el posterior desarrollo del pensamiento solista en la bandola andina colombiana.

Jesús Zapata Builes se configura como una figura central en la consolidación del trío instrumental andino durante el siglo XX, particularmente en Medellín. Formado

inicialmente en el ámbito familiar y posteriormente en espacios académicos como el Instituto de Bellas Artes y el Conservatorio de la Universidad de Antioquia, Zapata articuló la tradición empírica con una formación musical sistemática. Esta doble dimensión, le permitió asumir la bandola como instrumento melódico popular y como medio de investigación, arreglo y proyección estética dentro del repertorio andino colombiano (Tobón Restrepo, 2005).

Asimismo, su labor discográfica y pedagógica consolidó un modelo interpretativo que marcó referentes para generaciones posteriores. Las grabaciones realizadas desde la década de 1960, así como su participación en procesos de producción y difusión musical, evidencian su papel en la profesionalización de la música andina colombiana. De este modo, Jesús Zapata puede entenderse como un eslabón fundamental en la transición de la bandola desde un instrumento de tradición popular hacia un instrumento con proyección artística, investigativa y profesional, condición que resulta clave para comprender los desarrollos posteriores del repertorio solista y de concierto (Tobón Restrepo, 2005).

Por su parte, Hernán Restrepo Duque destaca a Diego Estrada como una figura central en la historia interpretativa de la bandola colombiana, señalándolo como uno de los máximos exponentes del instrumento. Subraya su papel dentro del Trío Morales Pino y reconoce su contribución a la consolidación de un repertorio y una estética interpretativa que alcanzó amplio reconocimiento. Restrepo enfatiza la dimensión artística de Estrada, resaltando su sonoridad, su capacidad “solística” y su protagonismo musical, así como su incidencia en la proyección de la música andina colombiana más allá de los círculos tradicionales (Estrada Montoya, 1989).

El método para el aprendizaje de bandola por (Estrada Montoya, 1989), constituye un antecedente relevante para el estudio de la bandola sola como recurso pedagógico de nivel avanzado, en la medida en que evidencia un momento clave de transición entre la práctica empírica tradicional y la estructuración formal del conocimiento bandolístico.

Ahora bien, dentro del panorama investigativo reciente en torno a la bandola andina colombiana, resulta pertinente considerar la tesis (Adaptación Musical de Nueve Estudios

y Obras de la Bandola Andina Colombiana para Guitarra Eléctrica Solista., 2020) de Francisco Avellaneda, en la medida en que plantea un ejercicio de investigación-creación centrado en la traducción idiomática del repertorio para bandola sola hacia otro instrumento de cuerda pulsada con características técnicas y tímbricas distintas. Esto resulta relevante para el presente estudio, en tanto evidencia cómo el repertorio para bandola sola puede ser resignificado y proyectado hacia otros instrumentos, la investigación valida la riqueza técnica del repertorio bandolístico y abre posibilidades para su uso como recurso pedagógico avanzado, en diálogo con otros lenguajes instrumentales y estéticos.

9. MARCO TEÓRICO

9.1. La bandola andina colombiana

La bandola es uno de los instrumentos más representativos de la música tradicional de la región andina del país. Su desarrollo histórico se encuentra estrechamente vinculado a la evolución de los géneros musicales que conforman el repertorio de la música andina colombiana, entre los que se destacan el bambuco, el pasillo, la guabina, la danza y el torbellino. A lo largo de los siglos XIX y XX, estos repertorios se consolidaron dentro de distintos espacios sociales y culturales, desde contextos domésticos y urbanos hasta escenarios académicos, contribuyendo a la construcción de una identidad musical nacional en la cual los instrumentos de cuerda pulsada desempeñaron un papel fundamental. Desde una perspectiva histórica, la bandola andina colombiana es el resultado de procesos de transculturación derivados de la circulación de instrumentos europeos en América. Diversos estudios han señalado que el instrumento posee antecedentes en cordófonos europeos de la familia de la guitarra y de la bandurria, los cuales llegaron al continente durante el periodo colonial y fueron transformándose en distintos contextos culturales. Por consiguiente, la bandola puede considerarse una adaptación local de instrumentos de plectro europeos que, a lo largo de varios siglos, adquirió características propias dentro del entorno musical colombiano (Bernal, 2003).

En el contexto colombiano, de acuerdo con Bernal (2003), la música interpretada con bandola se desarrolló en estrecha relación con las prácticas musicales urbanas del siglo

XIX. En ese periodo, diversos géneros provenientes de Europa, como la polka, la mazurca o el chotis, fueron apropiados y transformados por músicos locales, coexistiendo con géneros considerados hoy emblemáticos de la música andina colombiana. Este proceso de adaptación y recreación musical contribuyó a la consolidación de repertorios interpretados por agrupaciones de cuerdas en las que la bandola ocupaba un lugar central.

9.1.1. Características organológicas

Desde el punto de vista organológico, la bandola andina colombiana es un instrumento de cuerda pulsada que pertenece a la familia de los cordófonos con mástil trasteado. Su ejecución se realiza mediante plectro, lo que la relaciona con otros instrumentos de plectro como la mandolina, la bandurria y el bandolín. El instrumento presenta una caja de resonancia generalmente de forma piriforme, un mástil con trastes metálicos y un sistema de clavijas que permite la afinación de las cuerdas (Vera, 2013).

En la actualidad, la bandola andina colombiana se encuentra generalmente encordada con doce cuerdas organizadas en seis órdenes dobles. Sin embargo, durante diferentes momentos de su desarrollo histórico han existido configuraciones con un número mayor de cuerdas, como modelos de catorce o dieciséis cuerdas organizadas en órdenes triples o dobles. Estas transformaciones responden a procesos de experimentación realizados por intérpretes y constructores con el objetivo de mejorar las posibilidades sonoras y técnicas del instrumento (Bernal, 2003).

Un momento determinante en la configuración organológica del instrumento se sitúa a finales del siglo XIX con la intervención de Pedro Morales Pino, a quien se le atribuye la adición de un sexto orden grave, manteniendo la afinación en intervalos de cuartas justas (Bernal, 2003). Esta modificación implicó un aumento en el número de cuerdas y una transformación estructural del instrumento, ampliando significativamente su tesitura y sus posibilidades sonoras. A partir de lo anterior, la incorporación del sexto orden puede entenderse como un punto de inflexión en la evolución de la bandola, al ampliar su registro y favorecer su proyección como instrumento solista dentro de contextos de música de salón y posteriormente académicos.

La afinación del instrumento también ha experimentado variaciones a lo largo del tiempo. Tradicionalmente se ha afinado en intervalos de cuartas, lo que guarda relación con instrumentos como la bandurria española. Mientras la bandurria se encuentra afinada generalmente un tono más alto, la bandola colombiana se ha estandarizado en afinación en Do (C), aunque en diferentes épocas se han utilizado afinaciones en Si bemol (Bb) dependiendo de las características del instrumento y del contexto interpretativo (Macías, 2013).

Bernal (2003) describe las partes de la bandola, en respuesta a una clasificación numerada que permite identificar cada componente dentro del sistema constructivo del instrumento, como se observa en la siguiente imagen.

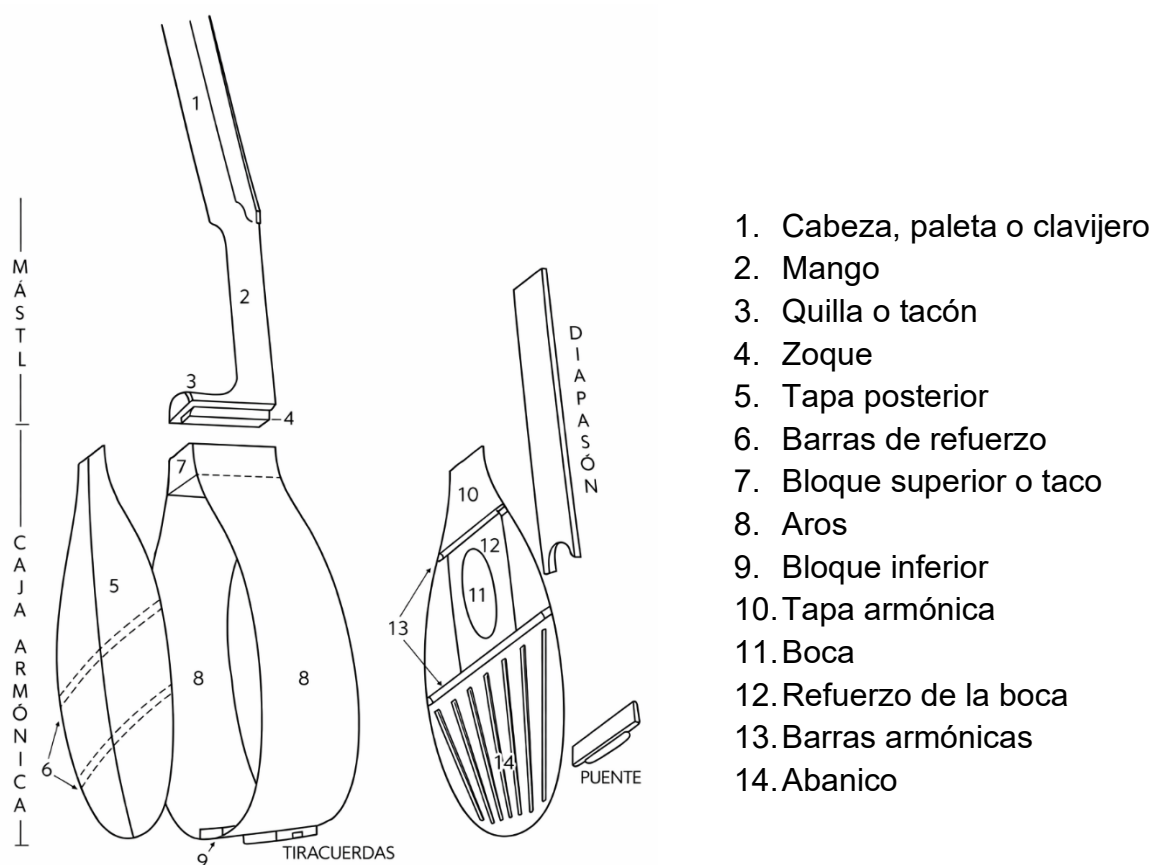


Imagen 1. Morfología y partes de la bandola
Fuente: Tomado de Bernal (2003, p. 22)

9.1.2. Desarrollo histórico e interpretativo

El desarrollo histórico de la bandola en Colombia estuvo marcado por transformaciones técnicas, sociales y culturales que influyeron en su consolidación dentro de la práctica musical del país. A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la difusión de la música andina colombiana se vio favorecida por la circulación de agrupaciones instrumentales, grabaciones discográficas y emisiones radiales que permitieron ampliar el alcance de estos repertorios (Macías, 2013)

En ciudades como Medellín, la bandola ocupó un lugar destacado dentro del movimiento musical asociado a las agrupaciones de cuerdas, afirma Macías (2013). Durante las primeras décadas del siglo XX surgieron numerosos conjuntos instrumentales que incluyeron la bandola como instrumento principal, entre ellos agrupaciones como la Lira Antioqueña y otras estudiantinas que participaron activamente en la difusión del repertorio andino colombiano.

En estos contextos, la bandola fue concebida principalmente como un instrumento melódico encargado de interpretar la línea principal dentro de las obras instrumentales. No obstante, en determinados momentos históricos también desempeñó funciones de acompañamiento dentro de agrupaciones vocales, adaptándose a las necesidades musicales de cada formato interpretativo (Macías, 2013).

9.1.3. Formatos instrumentales

A lo largo de su desarrollo histórico, la bandola ha participado en diversos formatos instrumentales que han definido su papel dentro de la música andina colombiana. Uno de los más representativos es el trío típico andino, conformado por bandola, tiple y guitarra. En este formato, la bandola asume la función melódica principal, mientras que el tiple y la guitarra desempeñan funciones ritmo-armónicas que sustentan la estructura musical de las piezas interpretadas. Este formato ha sido ampliamente difundido en la interpretación de géneros como el bambuco y el pasillo, convirtiéndose en uno de los conjuntos más característicos de la música andina colombiana (Bernal, 2003).

Otro formato relevante corresponde a las estudiantinas, agrupaciones que surgieron a finales del siglo XIX y se consolidaron durante las primeras décadas del siglo XX. Estas agrupaciones estaban integradas por múltiples instrumentos de cuerda, bandolas, tiples y guitarra, y en ocasiones incluían contrabajo u otros instrumentos melódicos. Las estudiantinas desempeñaron un papel fundamental en la difusión del repertorio instrumental andino, especialmente a través de grabaciones discográficas y presentaciones públicas (Macías, 2013).

En las últimas décadas, el desarrollo académico de los instrumentos tradicionales en universidades y conservatorios ha propiciado la aparición de nuevos formatos instrumentales que exploran las posibilidades tímbricas y técnicas de la bandola. Entre estos se encuentran agrupaciones de cámara, ensambles de bandolas y orquestas de instrumentos de plectro. En estos contextos han surgido también proyectos como la Orquesta Colombiana de Bandolas, que reúne diferentes miembros de la familia de la bandola andina colombiana y explora repertorios tanto tradicionales como contemporáneos (Vera, 2013).

Asimismo, el creciente interés por el desarrollo técnico del instrumento ha favorecido la exploración del formato solista, en el cual la bandola asume simultáneamente funciones melódicas, armónicas y rítmicas. Este enfoque implica el desarrollo de recursos interpretativos que permitan ampliar las posibilidades polifónicas del instrumento y sostener un discurso musical completo sin el acompañamiento de otros instrumentos.

En consecuencia, la bandola andina colombiana puede entenderse como un instrumento en permanente evolución, cuyo desarrollo ha sido moldeado por procesos históricos, sociales y musicales que continúan ampliando sus posibilidades interpretativas y pedagógicas dentro del panorama musical colombiano.

9.5. Adaptación musical para bandola sola

El presente proyecto incorpora la creación de tres arreglos para bandola sola en los géneros bambuco, pasillo y guabina. Este proceso creativo se concibe como una reconfiguración estructural de funciones originalmente concebidas para un formato en conjunto.

La música se organiza en dos dimensiones complementarias: la horizontal correspondiente a la melodía y ritmo, y la vertical en referencia a la armonía (Herrera, 1990). En el paso del formato de conjunto al instrumento solista, estas dos dimensiones deben integrarse en una sola línea instrumental. En consecuencia, la bandola asume funciones que originalmente estaban distribuidas entre varias voces: conducción melódica, sugerencia armónica y soporte rítmico implícito.

La adaptación implica una transformación de la textura musical. Mientras el formato de conjunto permite una organización polifónica explícita, la versión solista requiere la construcción de una polifonía implícita, en la que el intérprete sugiere simultaneidad armónica mediante recursos como arpeggios, dobles cuerdas, desplazamientos de registro, articulaciones diferenciadas, entre otros.

El concepto de ritmo-armónico resulta determinante en el proceso creativo (Herrera, 1990). En una versión solista, la modificación del ritmo-armónico puede alterar la percepción formal; por tanto, se convierte en una decisión estructural consciente, la adaptación exige reorganizar patrones implícitos de acompañamiento para que la bandola sugiera tanto la armonía como la rítmica del género. Bajo estas condiciones, la versión solista no se limita a una reducción técnica, sino que implica una reinterpretación estructural del material musical original.

En el presente trabajo se emplea el término arreglo para referirse al proceso de adaptación de una obra musical preexistente a un nuevo formato instrumental. En el ámbito de la práctica musical, un arreglo implica reorganizar el material musical original: melodía, acompañamiento, textura, registro y distribución de voces, con el fin de hacerlo funcional e idiomático para un instrumento o conjunto distinto al concebido originalmente. Este proceso no supone necesariamente la creación de una obra nueva, sino la reinterpretación estructural de un material previo mediante decisiones técnicas, estilísticas e interpretativas propias del arreglista.

En el caso particular de los instrumentos de cuerda pulsada de la región andina colombiana, el arreglo suele implicar procedimientos como cambios de registro, redistribución de acordes, adaptación de acompañamientos y reformulación de pasajes para adecuarlos a las posibilidades técnicas del instrumento. Estas transformaciones permiten trasladar repertorios concebidos para otros formatos hacia nuevas configuraciones instrumentales.

En consecuencia, el presente trabajo se refiere a tres arreglos para bandola sola, entendidos como adaptaciones del repertorio andino colombiano en las cuales el material musical original es reorganizado para ser interpretado por un solo instrumento, incorporando recursos técnicos y expresivos propios de la bandola.

9.6. Géneros de las obras seleccionadas

A continuación, se presenta una caracterización de los géneros musicales correspondientes a las obras seleccionadas para el presente estudio, específicamente el bambuco, el pasillo y la guabina. Esta descripción tiene como propósito contextualizar los elementos estilísticos, rítmicos y formales propios de cada género, en función de su incidencia en los procesos de análisis y adaptación al formato de bandola sola.

9.6.1. El Bambuco

Constituye uno de los géneros más representativos de la región andina colombiana y su consolidación histórica está estrechamente vinculada a los procesos políticos, sociales y culturales del siglo XIX. De acuerdo con (Miñana, 1997), los primeros registros documentales confiables del bambuco datan de comienzos del siglo XIX, particularmente en el contexto del suroccidente colombiano, en territorios asociados al Cauca y su zona de influencia.

Según este autor, el bambuco era reconocido como una práctica musical y dancística que se interpretaba en pareja suelta y que, en menos de cinco décadas, pasó de ser una expresión regional a convertirse en música y danza identificada como “nacional”. Este tránsito no fue lineal ni homogéneo, sino resultado de dinámicas de circulación asociadas

a movimientos militares, intercambios regionales y procesos de migración interna durante el periodo republicano.

La discusión sobre los orígenes del bambuco ha sido históricamente objeto de debate. Durante el siglo XIX y parte del XX. Se promovieron interpretaciones que tendían a identificarlo con una raíz exclusivamente criolla o europea. Sin embargo, los estudios posteriores han evidenciado la complejidad de su configuración, señalando la convergencia de elementos indígenas, africanos y europeos en su constitución rítmica y melódica (Miñana, 1997). Según Abadía (1973), esta naturaleza mestiza no solo se evidencia en su estructura musical, sino también en su amplia difusión geográfica, que abarca gran parte de la región andina, lo que refuerza su carácter representativo dentro del folclore nacional.

(Ochoa, 1997) profundiza en la dimensión simbólica del bambuco al analizar cómo este género se convirtió en eje de construcción de identidad nacional. Según la autora, el bambuco fue progresivamente elevado a la categoría de música representativa de la nación, en un proceso atravesado por discursos romántico-nacionalistas y prácticas culturales orientadas a consolidar una identidad musical propia. Este proceso implicó transformaciones en su valoración social: de música asociada a sectores populares y rurales pasó a ser aceptada en espacios urbanos y académicos.

En su tránsito, el bambuco experimentó procesos de estilización y transformación formal. Miñana (1997) señala que hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX el género comenzó a adaptarse a nuevos formatos instrumentales, incorporándose a repertorios de salón y experimentando cambios en su escritura y ejecución.

En el ámbito vocal, el bambuco presenta particularidades que lo diferencian de otros géneros tradicionales. A diferencia de formas más ligadas a la tradición oral espontánea, como coplas o cantas (presentes en la guabina), el bambuco-canción incorpora con frecuencia textos poéticos de carácter erudito, provenientes tanto de autores nacionales como del repertorio literario universal. Esta relación con la poesía culta contribuyó a su legitimación en contextos urbanos y académicos, así como a su asociación con prácticas

musicales más formales, como la serenata y el canto acompañado por instrumentos de cuerda (Abadía, 1973).

Asimismo, la práctica interpretativa del bambuco ha experimentado transformaciones significativas a lo largo del tiempo. Inicialmente concebido como canto solista acompañado de tiple, evolucionó hacia formatos vocales a dos voces que se consolidaron como una de sus formas más características. Este desarrollo evidencia un proceso de estilización progresiva que no solo amplió sus posibilidades expresivas, sino que también fortaleció su inserción en distintos contextos sociales y musicales, contribuyendo a su permanencia y vigencia dentro de la tradición andina colombiana (Abadía, 1973).

9.6.2. El pasillo

El pasillo es presentado por Abadía (1973) como uno de los aires más representativos de la región andina colombiana, cuyo origen se encuentra estrechamente vinculado al vals europeo, particularmente al modelo centroeuropeo que llegó a América durante el siglo XIX. Abadía señala que, en el proceso de apropiación cultural, el vals sufrió transformaciones rítmicas y expresivas que dieron lugar a una forma más ágil y de carácter más vivaz, diferenciándose progresivamente del modelo original europeo hasta consolidarse como aire propio en Colombia. Esta adaptación implicó no solo modificaciones métricas y de tempo, sino también un cambio en su función social, pasando del salón aristocrático a escenarios más amplios de circulación popular.

Además de su vínculo estructural con el vals europeo, el pasillo colombiano adquirió rasgos propios en su proceso de nacionalización durante el siglo XIX. Rodríguez (2016) señala que este aire se consolidó como una de las expresiones más significativas de la llamada “música nacional”, especialmente en los contextos urbanos andinos, donde fue adoptado por sectores letrados y círculos intelectuales que lo promovieron como símbolo de identidad cultural. Esta apropiación no fue meramente musical, sino también ideológica, pues el pasillo comenzó a representar una sensibilidad romántica asociada a la construcción de imaginarios de nación.

Este tránsito social implicó la incorporación de elementos propios de otros aires andinos, particularmente del bambuco, lo que produjo una diversificación en sus formas de

interpretación. En el ámbito vocal, por ejemplo, el pasillo tendió a volverse más lento y cadencioso, incorporando recursos expresivos como el uso de calderones y ampliaciones temporales (Abadía, 1973). Este fenómeno evidencia un proceso de mezcla interna dentro de la música andina colombiana, en el que los géneros dialogan constantemente en su evolución.

Finalmente, Abadía (1973) destaca que el pasillo, en su proceso de circulación regional e internacional, también adoptó características diferenciadas según el contexto geográfico. Mientras que en Ecuador adquirió un carácter más lento y melancólico debido a la influencia del sanjuanito, en Colombia mantuvo una mayor diversidad de tempos y expresividades, dependiendo de su función: instrumental, vocal o bailable. Asimismo, su expansión hacia otros países de Centroamérica da cuenta de su capacidad de adaptación y resignificación, consolidándose como un género dinámico cuya identidad se construye en la interacción entre tradición, contexto social y práctica interpretativa.

9.6.3. La guabina

La guabina es clasificada por Abadía (1973) dentro del conjunto de aires mestizos andinos, como parte del proceso de integración indoeuropea que caracteriza la música tradicional colombiana. Su ámbito geográfico principal comprende los departamentos de Santander, Boyacá, Tolima y Huila, es decir, la franja central de la región andina. Abadía señala que su carácter montaño y campesino explica tanto su permanencia como su arraigo en contextos rurales, donde se ha mantenido como expresión viva vinculada a prácticas comunitarias y festivas.

Desde el punto de vista literario y expresivo, la guabina se distingue por su fuerte relación con la copla popular. Abadía (1973) resalta que, en su forma tradicional, se configura como canto dialogado o de coplas sueltas, con temáticas asociadas a la vida campesina, el amor y la cotidianidad rural. Asimismo, Abadía menciona la existencia de fórmulas estructurales recurrentes en algunas variantes regionales, particularmente en la guabina santandereana, donde se alternan coplas, estribillos y secciones instrumentales, configurando un esquema formal que combina canto y partes instrumentales intercaladas.

En cuanto a la ejecución instrumental, Abadía (1973) describe la participación de las “estudiantinas” conformadas por tiples, bandolas, requintos, guitarras y, en algunos casos, percusión ligera como el chucho o la pandereta. Señala además que, con el paso del tiempo, la guabina ha experimentado procesos de estilización y adaptación a contextos escénicos y académicos, sin perder su carácter popular. Un ejemplo de esto es la guabina veleña, Davidson (1970) expone que en la provincia de Vélez es donde mejor se canta la guabina santandereana y sugiere que es necesario ir al alma del pueblo, estudiar y conocer la música en el territorio para impulsarla.

10. DESARROLLO METODOLÓGICO

El presente capítulo expone los resultados del proceso de investigación - creación centrado en el análisis de la bandola sola como recurso pedagógico de nivel avanzado, a partir de dos ejes fundamentales: por un lado, las perspectivas de docentes universitarios obtenidas mediante entrevistas, y por otro, el aporte musical a este formato a través de tres arreglos. Este enfoque permite articular la experiencia pedagógica con la creación musical, que integran la práctica artística y la reflexión académica como fuentes de conocimiento. A partir de este panorama, el capítulo establece relaciones entre las necesidades formativas del bandolista, las problemáticas existentes y las posibilidades que ofrece el formato solista como espacio de desarrollo técnico, expresivo y autónomo dentro de la formación musical contemporánea de la bandola andina colombiana.

10.1. Formato solista como recurso pedagógico: experiencias docentes

El presente capítulo expone el análisis cualitativo de las entrevistas realizadas a docentes universitarios de bandola en Colombia, con el propósito de comprender el lugar que ocupa el formato de bandola solista dentro de los procesos formativos y, de manera más amplia, su potencial como recurso pedagógico en la educación superior. La lectura comparada de las entrevistas permite identificar no solo coincidencias entre los docentes, sino también matices institucionales, diferencias metodológicas y tensiones en torno al papel que debe cumplir la práctica solista dentro de la formación del bandolista. El análisis se organiza a partir de seis categorías: a) perfil y nivel de ingreso de los estudiantes, b) falencias técnicas y musicales, c) estrategias pedagógicas y metodológicas, d)

integración curricular de la bandola solista, e) relación entre práctica solista y comprensión musical, y f) estado actual y desarrollo del campo.

Se realizó un total de cinco entrevistas a docentes universitarios de bandola, los cuales se relacionan a continuación:

Tabla 1. Lista de docentes de bandola entrevistados

Fecha	Entrevistado	Institución Educativa Superior	Programa Académico	Años aproximados experiencia docente
6/03/2026	William Posada	Profesor de bandola Universidad de Antioquia	Licenciatura en música con énfasis en bandola	16
9/03/2026	German Posada	Profesor de bandola Universidad de Antioquia	Licenciatura en música con énfasis en bandola	20
16/03/2026	Manuel Bernal	Profesor de bandola Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASAB	Artes musicales	26
11/03/2026	Jhon Montenegro	Profesor Universidad Sergio Arboleda	Música	14
14/03/2026	Fabian Forero	Profesor Pontificia Universidad Javeriana	Maestría en Música (Énfasis Interpretación)	30

Fuente: Elaboración propia

Una precisión metodológica resulta indispensable desde el inicio. Cuatro de los entrevistados, Manuel Bernal, Germán Posada, William Posada y John Montenegro, hablan desde su experiencia con estudiantes de pregrado, mientras que Fabián Forero se refiere a un contexto de maestría, con estudiantes que ya han atravesado procesos universitarios previos y acceden a una formación avanzada. Por ello, su voz debe leerse en doble clave: por una parte, como un testimonio transversal que ilumina el horizonte hacia el cual podría proyectarse la formación bandolística; por otra, como un caso diferenciado, no directamente equiparable con las condiciones de ingreso, necesidades técnicas y estrategias de trabajo del pregrado. Esta distinción permite observar el campo en perspectiva, desde sus niveles iniciales de profesionalización hasta sus posibilidades de especialización artística.

Perfil y nivel de ingreso de los estudiantes

Las entrevistas muestran que el perfil de ingreso de los estudiantes de bandola en programas de pregrado es marcadamente heterogéneo. No se trata de un estudiantado con trayectorias uniformes ni con un capital técnico equivalente, sino de jóvenes que llegan desde procesos diversos: casas de cultura, escuelas municipales, prácticas de ensamble, experiencias empíricas y, en menor medida, procesos de formación más sistemáticos. En este punto hay acuerdo entre los docentes en que, aunque en años recientes se observan mejoras en lectura e interpretación, el ingreso continúa siendo desigual y exige respuestas pedagógicas diferenciadas. Esta heterogeneidad no es un rasgo secundario, sino una condición estructural de la formación bandolística contemporánea.

Si bien la escuela de la bandola ha venido consolidándose en las últimas décadas, su desarrollo aún no alcanza el nivel de sistematización que presentan los instrumentos tradicionales de formación académica como el violín, la guitarra o el piano. En estos casos, la existencia de métodos progresivos, repertorios organizados por niveles y criterios técnicos claramente definidos permite estructurar procesos de enseñanza estables y replicables en distintos contextos. En contraste, la formación en bandola se ha configurado de manera más fragmentada, en gran medida a partir de experiencias individuales, trayectorias interpretativas y procesos de adaptación de saberes provenientes de otras tradiciones instrumentales.

El carácter local del instrumento y su incorporación a espacios académicos formales han generado un panorama pedagógico diverso, en el que coexisten múltiples enfoques sobre la técnica, la interpretación y la didáctica. Esta heterogeneidad se manifiesta en la variedad de repertorios y estrategias utilizadas en su enseñanza. No obstante, esta misma condición también abre posibilidades para la exploración y la construcción de nuevas propuestas pedagógicas, que respondan de manera más flexible a las particularidades del instrumento y a las necesidades de formación en niveles avanzados.

Manuel Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026) y William Posada (Comunicación personal [docente], 6 de marzo de 2026) coinciden en señalar que el perfil

de ingreso ha mejorado con respecto a décadas anteriores. Ambos reconocen que hoy llegan estudiantes con mayor exposición previa al instrumento y con algunas bases de lectura e interpretación, asociadas al fortalecimiento de procesos regionales de formación. Sin embargo, ese avance no implica homogeneidad ni suficiencia. Lo que ambos describen es un escenario de mejoría relativa, no de consolidación plena: los estudiantes entran con más herramientas, pero todavía con vacíos notorios en aspectos fundamentales del trabajo musical individual. Germán Posada refuerza esta lectura al recordar que buena parte de sus estudiantes llegaban con experiencia en ensambles, tocando melodías dentro de formatos colectivos, pero no necesariamente con un desarrollo del instrumento solo. John Montenegro, por su parte, introduce un énfasis distinto: más que describir únicamente un nivel técnico, subraya una disposición subjetiva de los estudiantes, marcados por dudas, expectativas y un fuerte deseo de tocar. En su lectura, el ingreso no solo se define por lo que el estudiante sabe hacer, sino también por el modo en que se aproxima al instrumento como proyecto formativo.

El caso de Fabián Forero (Comunicación personal [docente], 14 de marzo de 2026), marca una diferencia sustancial. Al referirse a estudiantes de maestría, describe ingresos con una formación previa sólida, niveles técnicos muy desarrollados y un criterio musical mucho más avanzado. En este escenario, el problema ya no es la nivelación básica ni la construcción de fundamentos iniciales, sino la profundización interpretativa, el refinamiento del discurso artístico y la consolidación de una voz propia. Su testimonio permite ver con claridad que el formato solista ocupa lugares distintos según el nivel educativo: en el pregrado, suele aparecer como una práctica exigente que se introduce de manera progresiva; en el posgrado, se convierte en un espacio privilegiado para el desarrollo del pensamiento interpretativo y la autonomía artística.

En conjunto, puede afirmarse que el perfil de ingreso condiciona directamente el lugar pedagógico del formato solista. Allí donde el estudiante llega con una formación predominantemente colectiva, con debilidades de lectura, fraseo o comprensión estructural, la práctica solista no puede asumirse como punto de partida inmediato. En cambio, cuando el estudiante ya dispone de recursos técnicos y musicales consolidados,

el trabajo solista se desplaza hacia niveles superiores de análisis, estilo y construcción de criterio. La categoría de ingreso, por tanto, no es meramente descriptiva: explica buena parte de las decisiones pedagógicas observadas en las categorías siguientes.

Falencias técnicas y musicales

Los docentes coinciden en que las principales falencias de los estudiantes de pregrado no se reducen a dificultades motrices o a errores puntuales de digitación, sino que configuran un problema más amplio: una distancia entre la ejecución del instrumento y la comprensión musical de aquello que se interpreta. Germán Posada (Comunicación personal, 9 de marzo de 2026), Manuel Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026), William Posada (Comunicación personal [docente], 6 de marzo de 2026) y John Montenegro (Comunicación personal, 11 de marzo de 2026) convergen en señalar carencias en lectura, fluidez, fraseo, articulación, organización del discurso y comprensión global del fenómeno musical. Es decir, no se trata solo de “falta de técnica”, sino de una técnica frecuentemente desvinculada del sentido musical.

Uno de los aspectos más reiterados es la lectura musical deficiente. Los docentes observan que muchos estudiantes ingresan con dificultades para decodificar repertorios con solvencia, lo que limita la autonomía de estudio y restringe el acceso a materiales más complejos. A esto se suma la falta de fluidez, que no solo afecta la ejecución continua del repertorio, sino también la capacidad de proyectar una idea musical coherente. En varios testimonios aparece un mismo fenómeno: estudiantes que pueden abordar piezas de cierta complejidad aparente, pero sin dominio real de elementos básicos como el fraseo, la dinámica, la articulación o la claridad de la línea melódica. Allí se hace visible una formación previa en la que, con frecuencia, se privilegió hacer el montaje de repertorio antes que construir fundamentos técnicos y musicales consistentes.

Posada (Comunicación personal [docente], 6 de marzo de 2026) y Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026) añaden una dimensión corporal decisiva. Las falencias no solo están en la lectura o en la musicalidad, sino también en la postura, la relación física con el instrumento, el control del movimiento y el manejo de la tensión. Esto revela que el problema técnico es indisociable de una pedagogía del cuerpo, no basta con

producir sonido; es necesario construir una mecánica eficiente, relajada y consciente que permita proyectar la música sin lastres posturales ni vicios de ejecución. En el mismo sentido, Bernal sugiere que muchos estudiantes tocan “como pueden” y no “como deberían”, formulación que sintetiza con precisión el desfase entre práctica empírica previa y formación técnica sistemática.

Montenegro (Comunicación personal, 11 de marzo de 2026) sitúa estas falencias en un plano todavía más amplio al afirmar que, en muchos casos, los estudiantes no comprenden el “universo” de la música y del instrumento. Su observación permite interpretar las carencias técnicas como síntomas de una dificultad mayor, es decir, la insuficiente comprensión del lugar que ocupa cada recurso técnico dentro de un discurso musical. Así, los problemas de articulación, fraseo o lectura no son solo déficits instrumentales, sino manifestaciones de una comprensión fragmentaria del hecho musical.

En contraste, el testimonio de Forero (Comunicación personal [docente], 14 de marzo de 2026) no enfatiza falencias de ingreso, justamente porque su contexto corresponde a un nivel donde esas debilidades han debido resolverse con anterioridad. Esta diferencia confirma la especificidad del posgrado, allí el trabajo no se dirige a corregir carencias básicas, sino a expandir posibilidades interpretativas y artísticas. Sin embargo, su caso también permite una inferencia relevante, el tipo de estudiante que llega a una maestría especializada constituye, en cierto modo, el horizonte de formación que los programas de pregrado aspiran a construir.

En suma, las falencias técnicas y musicales identificadas pueden agruparse en cinco dimensiones: debilidad en la lectura, insuficiente fluidez, problemas de fraseo y articulación, dificultades corporales y escasa comprensión estructural del discurso musical. Estas carencias ayudan a explicar por qué el formato solista no siempre puede instalarse de manera inmediata en el currículo y por qué, cuando se incorpora, suele hacerlo como resultado de un proceso gradual.

Estrategias pedagógicas y metodológicas

Frente a ese perfil heterogéneo y a esas falencias recurrentes, los docentes desarrollan estrategias pedagógicas marcadas por la flexibilidad, el diagnóstico y la contextualización. El rasgo común no es la aplicación de un método único, sino la adaptación permanente de los recursos didácticos al punto de partida y a las necesidades del estudiante. En esta categoría el trabajo pedagógico con la bandola no se organiza desde una lógica rígida, sino desde una práctica de ajuste fino en la que repertorio, ejercicios, análisis y arreglos se subordinan a objetivos formativos concretos.

El diagnóstico inicial aparece como uno de los procedimientos más consistentes. Posada (Comunicación personal, 9 de marzo de 2026) lo plantea de forma explícita al referirse a la observación del fraseo, la lectura y la respuesta musical del estudiante antes de definir el repertorio; Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026) desde otra formulación, actúa también bajo ese principio cuando adapta o varía estudios según los problemas específicos que identifica en clase. En ambos casos, el repertorio deja de ser una sucesión fija de obras y se convierte en un medio para intervenir dificultades concretas. No se enseña primero “la obra” y luego “la técnica”; la obra misma es elegida o transformada en función de una necesidad técnica y musical puntual.

El repertorio, en efecto, ocupa un lugar central como mediador pedagógico. Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026) lo entiende como “auxiliar del proceso técnico”, mientras Montenegro (Comunicación personal, 11 de marzo de 2026) enfatiza que, al escribir o seleccionar materiales, se piensa en la problemática específica que el estudiante debe resolver. Esta coincidencia resulta clave para el presente trabajo, el formato solista no se legitima únicamente por su valor artístico o concertístico, sino por su capacidad de concentrar problemas musicales y técnicos que pueden ser trabajados con alto rendimiento pedagógico. En la práctica solista, el estudiante queda más expuesto; por ello, cada obra o versión puede diseñarse como un dispositivo de formación que articula lectura, pulsación, articulación, planos sonoros, fraseo, timbre y comprensión estructural.

Otro núcleo metodológico importante es el análisis. En el caso del posgrado, el análisis se convierte en una herramienta para la toma de decisiones interpretativas. Se desplaza hacia una función más crítica y propositiva, ligada al criterio artístico. Por su parte, en pregrado, con finalidades distintas, el análisis ayuda a que el estudiante comprenda qué hace, organice el material y no reduzca el estudio a repetición mecánica. Así, una misma estrategia opera en distintos niveles de complejidad según el grado de formación.

La articulación entre práctica individual y práctica de conjunto es otro consenso significativo. Ninguno de los docentes plantea la práctica solista como sustitución del ensamble. Por el contrario, la entienden como un espacio complementario dentro de una formación integral. William Posada insiste en que el estudiante debe transitar también por arreglos, melodías acompañadas y otros formatos; Posada (Comunicación personal, 9 de marzo de 2026) y Montenegro (Comunicación personal, 11 de marzo de 2026) se mueven en una lógica semejante al no aislar el trabajo solista del universo más amplio del instrumento. Esto permite descartar una lectura reduccionista según la cual la consolidación del formato solista implicaría desplazar la tradición de conjunto. Las entrevistas muestran una relación de complementariedad, el ensamble desarrolla escucha, ajuste rítmico, afinación e interacción; el trabajo solista intensifica autonomía, control técnico y responsabilidad musical individual.

En Forero (Comunicación personal [docente], 14 de marzo de 2026) estas estrategias adquieren un matiz distinto. Su propuesta se orienta hacia la ampliación estilística, la exploración de repertorios latinoamericanos, europeos y contemporáneos, y el desarrollo de criterio interpretativo. Aquí la pedagogía ya no busca principalmente corregir falencias básicas, sino ampliar horizontes estéticos y consolidar un pensamiento musical autónomo. El análisis, la adaptación del repertorio y la investigación interpretativa ya no son solo recursos didácticos, sino formas de construcción de identidad artística.

Integración curricular de la bandola solista

La integración curricular de la bandola solista no aparece en las entrevistas como una realidad homogénea ni plenamente formalizada. Por el contrario, su lugar dentro de los programas depende de factores como el nivel técnico del estudiante, la orientación del

docente, los énfasis institucionales y la concepción general de la formación del bandolista. Esto significa que el formato solista está presente, pero no siempre como un componente autónomo, estable o secuenciado de la misma manera en todos los contextos.

Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026) es especialmente claro al supeditar la incorporación del repertorio solista a la manera como “lleguen técnicamente las personas”. En su perspectiva, el trabajo de bandola sola no puede imponerse de manera abstracta, al margen del proceso real del estudiante. Germán Posada señala algo similar cuando afirma que en el primer semestre procura no trabajar bandola sola, lo que indica una integración progresiva y no inmediata. Posada (Comunicación personal [docente], 6 de marzo de 2026), en cambio, presenta una visión más abierta y simultánea, en su experiencia, el repertorio solista convive con arreglos para trío, melodías acompañadas y ejercicios de producción de arreglos o materiales. Montenegro (Comunicación personal, 11 de marzo de 2026), por su parte, formula una concepción integradora del instrumento, afirmando que, quien estudia bandola en la universidad debe asumir una práctica amplia en la que el formato solista está implícitamente comprendido, aunque no necesariamente aislado como única meta formativa.

De este conjunto de respuestas se desprende una conclusión importante: en el pregrado, la integración curricular de la bandola solista tiende a ser funcional antes que estructural. Es decir, aparece cuando el proceso del estudiante lo permite o lo exige, más que como un trayecto uniforme previamente fijado para todos. Esto no necesariamente constituye una debilidad; también puede leerse como un indicio de flexibilidad curricular. Sin embargo, sí revela que el formato aún no ha alcanzado, en todos los casos, una consolidación equivalente a la de otros contenidos más tradicionales del plan de estudios.

El caso de Forero (Comunicación personal [docente], 14 de marzo de 2026) vuelve a introducir una diferencia decisiva. En su contexto de maestría, la bandola solista no aparece como un componente entre otros, sino como parte orgánica del proyecto artístico del intérprete. La integración curricular allí es mucho más intensa, porque el trabajo solista ya no se presenta como etapa opcional o progresiva, sino como eje natural de

profundización. Esto confirma que la integración curricular del formato varía según el nivel, en pregrado suele ser escalonada, dosificada y dependiente del proceso individual; en posgrado, se vuelve constitutiva de la especialización misma.

Por ello, más que preguntar si la bandola solista está o no está en el currículo, conviene preguntarse cómo está integrada, con qué secuenciación, con qué propósitos y bajo qué supuestos de formación. Las entrevistas permiten afirmar que el formato ya posee legitimidad pedagógica, pero su grado de formalización curricular sigue siendo variable. Allí se abre una línea clara para el desarrollo futuro del campo, esto es, diseñar rutas progresivas, repertorios por niveles y criterios de integración más explícitos, sin perder la flexibilidad que los docentes consideran necesaria.

Relación entre práctica solista y comprensión musical

Uno de los hallazgos más consistentes del corpus es la relación estrecha entre práctica solista y comprensión musical. Todos los docentes, desde perspectivas distintas, sugieren que el trabajo individual con el instrumento obliga al estudiante a asumir de manera más consciente la organización del discurso, la calidad del sonido, la articulación de planos, el fraseo, la dinámica y la estructura de la obra. En otras palabras, la práctica solista no fortalece únicamente destrezas técnicas; contribuye también a una comprensión más profunda de la música como construcción formal y expresiva.

Germán Posada (Comunicación personal, 9 de marzo de 2026) vincula esta práctica con el desarrollo del fraseo, la dinámica y la articulación; William Posada (Comunicación personal [docente], 6 de marzo de 2026) la relaciona con la claridad del discurso melódico y la búsqueda de un sonido más equilibrado; Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026) subraya la necesidad de una mayor conciencia corporal y técnica; Montenegro (Comunicación personal, 11 de marzo de 2026) sostiene que el estudiante, en formato solista, debe enfrentarse a varias dimensiones del discurso al mismo tiempo, asumiendo funciones que en otros formatos están distribuidas entre distintos instrumentos. Esta convergencia es especialmente relevante: el formato solista intensifica la responsabilidad musical del intérprete, porque en él quedan expuestas, sin

mediaciones, las decisiones de tempo, articulación, sentido formal y proyección expresiva.

El trabajo en ensamble también favorece la comprensión musical, pero lo hace de otro modo. Allí el estudiante aprende escucha, interacción, afinación colectiva y ajuste rítmico dentro de un tejido compartido. La práctica solista, en cambio, desplaza el foco hacia la autosuficiencia interpretativa y la elaboración interna del discurso. Por eso no se trata de oponer ambos espacios, sino de entender que desarrollan dimensiones complementarias de la comprensión musical. Los docentes no jerarquizan de forma absoluta uno sobre otro; más bien reconocen que el formato solista ofrece un tipo particular de exigencia formativa que no puede sustituirse enteramente con la práctica de conjunto.

En Forero (Comunicación personal [docente], 14 de marzo de 2026) esta relación se formula con mayor radicalidad. El formato solista no solo hace comprender mejor la música, sino que obliga al intérprete a posicionarse frente a ella, a justificar sus elecciones y a asumir críticamente el repertorio. Su testimonio resalta el potencial máximo de esta práctica, llevar al bandolista desde la corrección técnica hasta la autonomía estética.

En síntesis, la práctica solista fortalece la comprensión musical al exigir una relación más directa entre técnica y sentido. Obliga a organizar el discurso, a escuchar con mayor profundidad la propia ejecución, a construir intencionalmente el fraseo y a asumir la estructura de la obra de manera consciente. Desde esta perspectiva, el formato solista no debe entenderse solo como repertorio o como exigencia interpretativa, sino como un dispositivo pedagógico de alto valor para articular comprensión, autonomía y musicalidad.

Estado actual y desarrollo del campo

Las entrevistas permiten describir el estado actual de la bandola solista en Colombia como un campo en crecimiento, con avances visibles, pero aún en proceso de consolidación. Los docentes reconocen mayor presencia del formato en la educación superior, aumento del interés estudiantil, ampliación del repertorio y diversificación de las prácticas interpretativas. Sin embargo, ese reconocimiento se formula casi siempre junto a una reserva, el desarrollo es real, pero todavía incompleto. Persisten vacíos en

circulación artística, sistematización pedagógica, formalización curricular, materiales didácticos y proyección profesional del instrumento.

Los hermanos Posada perciben un aumento del interés y del lugar simbólico del formato en los programas universitarios, aunque William advierte también el riesgo de sobredimensionarlo, como si la legitimidad del instrumento dependiera exclusivamente de su capacidad de operar como solista. Esa observación es importante porque introduce una tensión productiva, el crecimiento del formato solista no debe conducir al desconocimiento de la tradición de conjunto ni a una visión unívoca de la profesionalización bandolística. Bernal (Comunicación personal, 16 de marzo de 2026), por su parte, reconoce avances técnicos y de pensamiento, pero insiste en que “faltan cosas”; Montenegro (Comunicación personal, 11 de marzo de 2026) pone en duda la existencia de una verdadera carrera artística consolidada en torno a la bandola solista, más allá de repertorios, concursos o experiencias puntuales.

El testimonio de Fabián Forero ofrece, de nuevo, una doble lectura. Por una parte, presenta un panorama optimista, habla de fortalecimiento sostenido y de una presencia cada vez más clara del formato en programas universitarios. Por otra, esa misma constatación puede leerse como indicador de que el avance del campo ha estado estrechamente ligado al trabajo de ciertos referentes, programas y procesos específicos, más que a una consolidación generalizada en todo el sistema. Su experiencia muestra que el formato ya no es excepcional, pero no necesariamente que haya alcanzado una institucionalidad plena y homogénea.

En conjunto, el campo de la bandola solista parece ubicarse en un momento de transición. Ha dejado de ser una práctica marginal o esporádica y ha ganado legitimidad académica, repertorial y pedagógica. No obstante, todavía requiere mayor sistematización de metodologías, producción de materiales, diseño de trayectorias formativas por niveles y ampliación de escenarios profesionales donde el intérprete pueda proyectar de manera estable esta práctica. En este punto, las entrevistas dialogan con preocupaciones ya presentes en investigaciones previas sobre la necesidad de fortalecer repertorios,

metodologías de enseñanza y espacios de producción de conocimiento en torno a la bandola.

Matriz sistematizada de análisis (docentes)

Como complemento a este análisis, se presenta una matriz de sistematización que organiza de manera estructurada los hallazgos derivados de las entrevistas, permitiendo visualizar de forma comparativa las convergencias, divergencias y particularidades en las perspectivas de los docentes.

Tabla 2. Análisis sistematizado de entrevistas a profesores

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
Manuel Bernal	Subraya el carácter cambiante del perfil de ingreso y lo vincula a transformaciones institucionales y territoriales. unida a que, en los últimos años, los estudiantes llegan con mejores bases debido a la existencia de más procesos de formación, especialmente en Cundinamarca, así como a la mediación del preparatorio, de tal manera que "cuando entran a la carrera [...] ya tienen [...] un nivel [...] relativamente alto". Sin embargo, también advierte que los requisitos teóricos del programa son exigentes y que no todos los aspirantes logran	A partir de la pregunta sobre las falencias en los estudiantes, el maestro señala que muchos llegan "tocando de la manera en que pueden, no de la manera en que tal vez deberían", lo que evidencia ausencia de criterios técnicos claros en su formación previa. Asimismo, identifica problemas en la base corporal del instrumento, mencionando estudiantes con "las manos muy desbaratadas" y la presencia de "vicios corporales" que deben ser corregidos en etapas iniciales. Añade que aspectos como la relajación y el uso adecuado del cuerpo no han sido	Describe una práctica pedagógica altamente flexible y adaptativa. Señala que realiza "variaciones" sobre estudios ya existentes para orientar el trabajo hacia problemas específicos: "hay estudios que sirven para esto", y a veces "yo les hago en clase variaciones" para trabajar cuestiones técnicas particulares. Esto deja metodológicamente claro que su enseñanza no parte de un modelo rígido, sino de la adecuación permanente del material al proceso individual	la integración curricular del formato solista aparece condicionada por el proceso individual del estudiante. En su respuesta, indica que el trabajo de bandola sola depende de "cómo lleguen técnicamente las personas" y de las necesidades específicas del proceso formativo, "el repertorio de Bandola solista se vuelve un auxiliar del proceso técnico, depende fundamentalmente del estudiante", lo que sugiere que su inclusión no responde a una estructura curricular rígida, sino a decisiones pedagógicas situadas dentro del desarrollo del estudiante.	Sugiere que el trabajo solista implica un nivel de conciencia técnica y corporal que incide directamente en la calidad de la interpretación. Al señalar que muchos estudiantes llegan sin un manejo adecuado del cuerpo o del instrumento, deja entrever que el trabajo individual exige una relación más consciente con el sonido, el gesto y la calidad del sonido. asimismo, resalta que "la bandola solista es fundamental, te da cosas que no te da ningún otro formato, igual que los otros formatos te dan cosas que no te da la bandola solista". En este sentido, la práctica solista puede entenderse como un espacio de ajuste fino en la relación entre	Considera que el formato continúa en construcción. Aunque reconoce que la bandola solista está "bien situada" en el contexto universitario y que ha dado a los estudiantes "unos recursos técnicos" y "unos recursos de pensamiento" importantes, sostiene que aún "faltan cosas" y que el proceso sigue siendo exploratorio. "La carga corporal y la carga emotiva que implica intentar hacer un concierto solista completo... es muy complejo", indica que el formato solista "le está dando a los estudiantes que pasan por las universidades, unos recursos técnicos, unos recursos de pensamiento" y "posibilitar el encuentro en repertorios comunes". En particular, llama

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
	superarlos, lo cual introduce una diferencia importante entre el perfil del estudiante que desea ingresar y el del estudiante que efectivamente logra hacerlo.	trabajados previamente, lo cual afecta directamente el desarrollo técnico del instrumento.			técnica y musicalidad.	la atención sobre la necesidad de repertorios “de mayor aliento”, es decir, obras más extensas y estructuralmente complejas que permitan al bandolista desarrollar otros niveles de pensamiento formal e interpretativo. Además, considera que el actual momento histórico del instrumento responde todavía a “apuestas personales” más que a una síntesis consolidada del campo, por lo que estima que “todavía estamos en una época de exploración”, “pienso que nos faltan muchas discusiones acerca de la técnica”.
Germán Posada	Señala que históricamente los estudiantes ingresaban con una formación orientada al trabajo de ensamble: “llegaban con un nivel [...] interpretativo de bandola como para ensambles [...] tocando melodías [...] pero no tanto del instrumento solo”. A esto agrega vacíos importantes en lectura y fluidez musical, lo que permite observar que el ingreso al pregrado ha	Al responder sobre el perfil y las dificultades de los estudiantes, identifica falencias importantes en lectura y fluidez, afirmando que “había unas falencias en la lectura [...] bastantes” y que también “faltaba [...] la fluidez en la música”. Además, señala una problemática relacionada con la musicalidad, indicando que algunos estudiantes “se	Posada indica, en respuesta a la pregunta sobre recomendaciones pedagógicas, que “lo más importante es aportar asuntos metodológicos y didácticos”, de modo que el trabajo “no quede centrado solo en lo técnico o en lo musical”, sino que ayude al estudiante a comprender lo que hace, “....esto es un contrapunto, una contramelodía, la melodía, esto es el bajo, incluso a veces me ha tocado sentarme con ellos, venga,	señala que su incorporación no es inmediata dentro del plan de formación, indicando que “el primer semestre procuro que no toquemos bandola sola” y que su inclusión se da en momentos posteriores del proceso, “empiezo con obras... indiferentemente del nivel que ellos tengan”. Esta afirmación muestra que el formato solista no constituye un eje estructural desde el inicio del programa, sino	Relaciona el trabajo solista con el desarrollo de la musicalidad, particularmente en aspectos como el fraseo, la dinámica y la articulación. Al señalar que algunos estudiantes pueden abordar repertorios complejos sin dominar estos elementos, “no sabían tocar melodías [...] sin fraseo, sin dinámicas, sin articulaciones”, “llegan tocando obras de bandola sola, pero sin entender los roles	Reconoce que la bandola solista ha ganado importancia en el ámbito universitario, especialmente por el aumento del interés estudiantil y la producción reciente de materiales. Señala que “cada vez cobra mucha más importancia, más relevancia a los estudiantes, más interés”, “sin embargo yo sé que les da un poquito de susto porque primero es un formato no muy conocido, segundo no es muy sonoro para

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
	estado marcado por prácticas colectivas, más que por procesos de desarrollo técnico-solista o de formación académica integral.	tocaban cosas duras en bandola sola, pero no sabían tocar melodías [...] sin fraseo, sin dinámicas, sin articulaciones". Esto evidencia una desconexión entre dificultad técnica del repertorio y comprensión musical.	desbaratemos esto, usted toque la voz de arriba, yo toco la voz de abajo, cántese, no sé". Propone además "unos ejercicios previos a cada obra" y la necesidad de "definir una graduación de las obras" para distinguir cuáles pueden funcionar como repertorio de iniciación y cuáles requieren un mayor nivel de desarrollo. Aquí ya aparece con claridad una metodología que no se limita a proponer obras, sino que exige mediaciones pedagógicas específicas.	que se introduce de manera progresiva, dependiendo del desarrollo del estudiante.	o sin diferenciar esas capas muchas veces, terminan intercalando la melodía con una contramelodía o con el bajo". Esto pone en evidencia que el formato solista exige un nivel de conciencia musical que va más allá de la ejecución mecánica. En este sentido, su testimonio sugiere que la práctica solista contribuye a profundizar en la interpretación como construcción expresiva.	ciertos espacios". No obstante, al ser preguntado por la consolidación del formato, también adopta una postura cautelosa: "yo creo que eso está empezando todavía" y advierte que no basta con producir cartillas o repertorio, sino que sería necesario contar con más circulación, conciertos, grabaciones y presencia sostenida en escenarios artísticos para poder hablar de una consolidación real, "creo que valdría mucho la pena que se empezara a fortalecer en términos de circulación". De este modo, su lectura diferencia entre crecimiento pedagógico y consolidación efectiva del campo.
William Posada	Describe estudiantes que llegan con mejores condiciones que en años anteriores, pero aún con desequilibrios formativos. Indica que provienen principalmente de "procesos de Casas de la Cultura" y que "ahora tienen un poco más de nivel, ya hay más nivel de	A partir de la descripción del perfil de ingreso, señala que, aunque existe un mejor nivel general, persisten falencias en aspectos básicos como el fraseo, indicando que "todavía les falta [...] pulir el fraseo de una melodía sencilla". Además, identifica	describe una integración curricular más flexible y abierta, en la que el trabajo solista convive con otros formatos dentro del mismo proceso formativo. Señala que en el programa "se incluyen no solo obras de bandola sola, también piezas melódicas de arreglos para trío, melodía y acompañamiento,	Describe una estrategia particularmente orientada al trabajo combinado entre interpretación, exploración y producción. A la pregunta sobre cómo incorpora la bandola solista, responde que dentro del programa "se propuso una idea de que los estudiantes produzcan también arreglos,	Vincula la práctica solista con la claridad del discurso melódico y la calidad del sonido. Al afirmar que los estudiantes deben "pulir el fraseo de una melodía sencilla", "tiene que haber un equilibrio entre la tensión del instrumento, la fuerza que se va adquiriendo en la mano y sobre todo buscar una	Señala que el formato ha crecido, pero advierte que también ha tendido a ser sobredimensionado en ciertos contextos. Afirma que "la bandola sola ha estado [...] más en auge ahora", aunque al mismo tiempo señala que "se ha sobrevalorado", en el sentido de que a veces parece asumirse como única vía

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
	lectura, hay más nivel de interpretación", aunque advierte que "todavía hace falta ahondar en esa parte más teórica". Añade, además, una observación importante sobre el desfase entre dificultad del repertorio y madurez interpretativa. Esto revela que el nivel de ingreso no puede evaluarse solo por la capacidad de abordar obras complejas, sino por la solidez de los fundamentos musicales.	dificultades técnicas específicas como la continuidad del sonido, señalando que las melodías suelen sonar "cortadas", lo que evidencia problemas en el desarrollo del <i>legato</i> y en la coordinación técnica del instrumento.	entonces como que se incluye un poco de todo", incorporando tanto repertorio solista como prácticas de ensamble, arreglos y procesos de creación, asimismo indica que "se busca dentro del pensum que sea como los gustos también de los estudiantes, entonces si a algún estudiante le gusta el jazz y quiere explorar el jazz desde la bandola, pues se buscan ese tipo de repertorios.". Esta respuesta evidencia que la bandola solista no necesariamente se encuentra delimitada como un componente independiente dentro del currículo, sino que se articula con otras prácticas musicales.	que produzcan también investigación dentro del semestre", y que, junto al repertorio solista, se incluyen "también piezas melódicas de arreglos para trío, melodía y acompañamiento, entonces como que se incluye un poco de todo". Además, señala que la selección del repertorio se adapta a intereses particulares de los estudiantes, por ejemplo, cuando "a algún estudiante le gusta el jazz" o determinadas músicas regionales, y afirma que también incorpora "cosas de clarinete, cosas de violín, cosas de flauta, incluso no solamente obras, también ejercicios técnicos". Su enfoque metodológico combina repertorio específico del instrumento, transferencia de materiales de otros instrumentos y producción creativa del estudiante.	técnica en la que, con el menor esfuerzo se logre el objetivo buscado", "cuando tocamos bandola sola estamos todo el tiempo haciendo dos y tres roles al tiempo, entonces toca estar mucho más consciente.", resalta que el trabajo individual en el instrumento permite evidenciar con mayor claridad aspectos que en el ensamble pueden pasar desapercibidos. En este contexto, la práctica solista se convierte en un espacio donde el estudiante debe asumir plenamente la responsabilidad sobre la construcción de su discurso musical.	legítima de desarrollo del instrumento, cuando en realidad la bandola también puede proyectarse en otros formatos y prácticas musicales. Frente a la consolidación del campo, reconoce avances en escritura, graffías y materiales, pero insiste en que aún falta mayor estandarización y articulación, especialmente en aspectos técnicos. Su lectura del campo combina reconocimiento del crecimiento con una advertencia sobre la necesidad de no absolutizar el formato solista dentro del desarrollo general del instrumento.
John Montenegro	Enfatiza una dimensión humana y formativa del perfil de ingreso. Al responder la pregunta, afirma que los estudiantes	Al referirse al proceso de formación, señala que los estudiantes "no entienden bien el universo de la música y del instrumento", lo cual evidencia	Sobre recomendaciones pedagógicas, sugiere que un proyecto de nuevas versiones delimite con claridad "hasta dónde queremos explorar	presenta una visión más integradora, al afirmar que el estudiante de bandola debe asumir desde su formación una práctica amplia del instrumento,	Al reflexionar sobre el formato solista, establece una relación directa entre esta práctica y la comprensión integral de la música. Señala que el estudiante	Ofrece una visión especialmente crítica y amplia del estado actual del formato. Frente a la pregunta sobre la situación de la bandola solista, reconoce que

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
	llegan “con muchas dudas, con muchos sueños, con mucha hambre de tocar”. Asimismo, señala que su acercamiento inicial suele darse desde la música andina colombiana, lo que muestra un horizonte inicial del repertorio.	una falencia en la comprensión global del fenómeno musical. Asimismo, identifica dificultades en la organización del discurso musical, indicando que los estudiantes “no tienen como un discurso”, lo que se refleja en la falta de claridad en la diferenciación de funciones musicales dentro de la interpretación.	técnicamente” y que las obras puedan organizarse en “iniciación, intermedio, avanzado” o en “momentos artísticos y pedagógicos” diferenciados “es entender el universo del estudiante, y poderle aportar desde lo que no sabe”. En su caso, la metodología se apoya en la práctica, en la apertura del repertorio y en una organización progresiva de la dificultad.	en la cual el formato solista está implícitamente incluido. En su respuesta señala que “si usted entra a estudiar bandola en la universidad [...] hay que tocar solo”, “es fundamental que el estudiante tenga un acercamiento a ese tipo de expresión musical, de la bandola sola”, lo cual sugiere que, aunque no necesariamente exista una asignatura específica o un espacio formalizado, el trabajo solista se considera parte constitutiva del proceso formativo.	que trabaja en formato solista debe enfrentarse a múltiples dimensiones del discurso musical, lo que implica asumir simultáneamente funciones que en otros formatos están distribuidas entre varios intérpretes. En este sentido, advierte que muchos estudiantes presentan dificultades porque “no tienen un discurso” y tienden a “mezclar todo”, lo que evidencia que el trabajo solista exige organizar, jerarquizar y comprender los distintos planos musicales. Desde la perspectiva de la bandola solista, “el instrumento tiene una tradición monofónica muy importante”, “el pensamiento polifónico, o tejer otras voces ayuda un montón”, “la reflexión sobre el sonido y la producción del mismo es algo que va de la mano, porque estás solo y tu sonido debe estar lo más claro posible”. Su planteamiento permite inferir que la práctica solista favorece la construcción de un pensamiento musical estructurado.	existe repertorio, presencia en concursos y experiencias individuales, pero pone en duda la existencia de una verdadera carrera artística sostenida en el formato. Afirma que, más allá de algunas experiencias puntuales, “es muy raro” encontrar conciertos completos dedicados exclusivamente a este formato. Cuando se le pregunta por la consolidación, sostiene que “sigue en construcción” y observa una “sobreexplotación de lo polifónico”, es decir, una tendencia dominante hacia cierto tipo de escritura y abordaje técnico, mientras otras posibilidades aún requieren mayor exploración, “¿qué pasa si yo toco algo, la sola línea melódica, ¿qué pasaría con eso, deja de ser más solista, menos solista?”. Su planteamiento sugiere que el campo ha avanzado, pero que todavía se encuentra en una fase de búsqueda estética y de diversificación de enfoques.

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
Fabián Forero	Se remite a estudiantes que ya habían culminado procesos universitarios previos y que accedían a una formación de nivel avanzado. Por ello, describe un ingreso particularmente sólido: "llegaron [...] con una formación excelente", "con unos niveles técnicos tremendamente desarrollados", "con mucho criterio" y "con un proyecto de vida ya consolidado en torno al instrumento". Más que expresar la situación promedio del ingreso universitario en bandola, esta respuesta permite identificar el punto al que puede llegar un estudiante cuando existe continuidad formativa hacia el nivel de posgrado.	No se identifican falencias en el perfil de ingreso, lo cual es coherente con el nivel de formación de sus estudiantes. Por el contrario, su testimonio permite inferir que dichas falencias han sido superadas en etapas previas, ya que describe estudiantes con "niveles técnicos tremendamente desarrollados" y "mucho criterio". No obstante, su discurso sí aporta indirectamente a esta categoría al señalar que el abordaje del formato solista requiere un grado de formación previo, lo que sugiere que las falencias se concentran en niveles iniciales o intermedios de formación.	Da lugar a una estrategia basada en la ampliación estilística y de repertorio. Su respuesta presenta la bandola solista como parte de una concepción más amplia del instrumento: "cubrir [...] las músicas andinas-colombianas, las músicas latinoamericanas, las músicas de época [...] y la música contemporánea" y, en ese recorrido, asumir que "necesariamente hay que ver música para el formato de bandola sola. Pues eso se volvió ya para nosotros una realidad". Metodológicamente, esta respuesta muestra que la enseñanza no se restringe a un solo repertorio o a una sola tradición técnica, sino que busca situar al estudiante en una perspectiva más amplia del universo de los instrumentos de plectro.	En el caso del maestro Fabián Forero, la integración curricular de la bandola solista se da en un contexto particular, correspondiente a un programa de maestría especializado en el instrumento. En su respuesta, la bandola solista no aparece como un componente aislado, sino como parte inherente de un enfoque formativo más amplio, en el que se abordan distintos repertorios y formatos, "hay ejemplos valiosos del repertorio cubano, por ejemplo, de Efraín Amador, que escribió obras para sus laudes solistas, en Brasil también el bandolín tiene ejemplos maravillosos, y claro, en Europa la bandurria, la misma mandolina, tiene desde hace mucho tiempo obras para el instrumento solo". En este nivel, el trabajo solista se asume como una práctica natural dentro del desarrollo avanzado del instrumento, sin necesidad de ser introducido progresivamente, lo cual evidencia un grado de consolidación curricular propio	Sugiere que la práctica solista no solo desarrolla habilidades interpretativas, sino que contribuye a la consolidación de una identidad musical y artística. En este nivel, la comprensión musical no se limita al dominio del repertorio, sino que implica la capacidad de tomar decisiones interpretativas fundamentadas. Refiere que el formato requiere "mucho autonomía primero que todo", "armar un criterio como bandolista solista, verdaderamente permite conocer el instrumento y sus secretos a unos niveles insospechados, eso, o sea, el encuentro con el instrumento es una cosa invaluable", "el instrumento, ya en una perspectiva de instrumento solo, pues uno tiene que llegar, ojalá, bastante más formado para tener criterios, porque es que no hay que olvidar que el instrumento, y no es una cosa del todo natural, hombre, lo es en bastante porcentaje, pero no es del todo natural que un bandolista sea, que toque bandola sola, como si lo es	Describe un panorama de crecimiento sostenido en el contexto universitario. Afirma que, con el paso de los años, la práctica "se ha venido fortaleciendo" y que "en este momento prácticamente en casi en todos los programas que tienen prestigio [...] es una realidad". Menciona explícitamente programas e instituciones en distintas regiones del país, y concluye que se trata de "una práctica cada vez más consolidada. Me refiero a la práctica pedagógica de trabajar la bandola solista en el contexto del pregrado, en el contexto académico universitario. Yo creo que se ha vuelto ya una realidad evidente", del que cada vez más el instrumento solo se esté consolidando, pues también es una evidencia de que la bandola no se detiene". Sin embargo, cuando se le pregunta por la consolidación real del formato, matiza esta afirmación y sostiene que "todavía se encuentra en proceso de construcción", pues "falta mucha

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
				del nivel de posgrado.	para un guitarrista, por ejemplo.", "Entonces, cuando ya llega uno con cierto criterio, ya con formación, me parece que abordar el estudio del instrumento solista es una escuela muy bella, de manejo autónomo de los criterios musicales".	metodología para la enseñanza de este tipo de destrezas de desempeño", "falta mucho material" y "todo está por hacerse" tanto en el plano pedagógico como en el repertorio "la bandola sola necesita una metodología diferente y necesita de unas condiciones que ya vienen preparándose de atrás para que uno la pueda abordar" . Su testimonio permite ver que, aunque el formato ha ganado presencia y legitimidad, aún no puede considerarse cerrado ni plenamente consolidado.
Idea general de la categoría	En conjunto, las entrevistas permiten concluir que el perfil y nivel de ingreso de los estudiantes de bandola varía de manera significativa según el nivel de formación y el contexto institucional. En pregrado, predomina un ingreso heterogéneo, con avances evidentes en lectura e interpretación, pero aún con vacíos en teoría, fraseo, fluidez musical y comprensión amplia del instrumento. En posgrado,	Se coincide en señalar una falencia transversal: la tendencia a abordar repertorios complejos sin una base técnica consolidada. Las entrevistas permiten identificar que las principales falencias técnicas y musicales en estudiantes de bandola en el nivel de pregrado se agrupan en cinco dimensiones: (1) deficiencias en lectura musical, (2) dificultades en fraseo,	Las respuestas muestran que las estrategias pedagógicas y metodológicas empleadas por los docentes pueden agruparse en varios procedimientos recurrentes: el diagnóstico inicial del estudiante, la selección progresiva del repertorio, el uso de obras sencillas como punto de partida, la incorporación de ejercicios previos o complementarios, la adaptación o variación del material existente, la transferencia de recursos desde	En conjunto, las respuestas de los docentes permiten identificar que la integración curricular de la bandola solista en programas de pregrado es variable, no estandarizada y, en muchos casos, no formalizada como un componente autónomo dentro del plan de estudios. Su presencia depende de factores como el enfoque del docente, el nivel del estudiante y las dinámicas internas de cada programa. En contraste, en el nivel de	En conjunto, las respuestas de los docentes permiten identificar que la práctica de la bandola solista se relaciona con el desarrollo de múltiples dimensiones de la comprensión musical: la organización del discurso, la construcción del fraseo, la conciencia de la articulación y la dinámica, la claridad melódica y la toma de decisiones interpretativas. A diferencia del trabajo en ensamble, donde estas funciones pueden estar distribuidas, el	En conjunto, las respuestas de los docentes permiten afirmar que el estado actual de la bandola solista en Colombia puede describirse como un campo en expansión, legitimado en el contexto universitario, pero aún en proceso de consolidación. Existe acuerdo en que en las últimas décadas ha aumentado la producción de repertorio, la presencia en programas universitarios y el interés de estudiantes e intérpretes. También hay consenso en que

Docente/ Categoría	1. Perfil y nivel de ingreso de estudiantes	2. Falencias técnicas y musicales	3. Estrategias pedagógicas y metodológicas	4. Integración curricular de la bandola solista	5. Relación práctica solista y comprensión musical	6. Estado actual y desarrollo del campo
	como lo evidencia el caso descrito por Fabián Forero, el ingreso supone ya una formación técnica, musical y proyectiva consolidada. Este contraste permite ver con claridad la distancia entre el punto de partida más frecuente en el pregrado y el horizonte de madurez interpretativa al que puede llegarse en niveles superiores de formación.	articulación y legato, (3) falta de fluidez interpretativa, (4) escasa comprensión del discurso musical (roles, capas, estructura), y (5) ausencia de fundamentos técnicos y corporales sistemáticos. A estas se suma una problemática emergente: el abordaje prematuro de repertorio solista sin la consolidación de habilidades básicas, lo cual no solo no soluciona las falencias, sino que en algunos casos las profundiza.	otros instrumentos y la inclusión de espacios de creación, arreglo o investigación dentro del proceso formativo. Más que una única metodología consolidada, lo que se observa es un campo en construcción donde los docentes diseñan sus estrategias a partir del repertorio disponible, de su experiencia y de las necesidades concretas de sus estudiantes.	posgrado, como lo evidencia el caso de Fabián Forero, el formato solista se encuentra plenamente integrado como parte del desarrollo avanzado del instrumento. Este panorama sugiere que, si bien la bandola solista está presente en los procesos formativos, su lugar dentro del currículo aún no se encuentra completamente definido, lo cual evidencia un campo en proceso de consolidación y abre la posibilidad de propuestas que contribuyan a su estructuración pedagógica y académica.	formato solista exige que el estudiante las asuma de manera integral, lo cual lo convierte en un espacio privilegiado para el desarrollo de una comprensión musical profunda.	persisten vacíos importantes: falta de metodología específica, escasa circulación artística sostenida, limitada consolidación profesional del formato, necesidad de ampliar el espectro estilístico y carencia de consensos más estables sobre ciertos desarrollos técnicos. Desde esta perspectiva, la bandola solista ocupa hoy un lugar relevante, pero todavía no estabilizado, dentro del campo musical colombiano. Precisamente por ello, las propuestas que busquen aportar nuevas versiones, materiales y rutas pedagógicas amplían el repertorio disponible y contribuyen directamente al desarrollo y estructuración de un campo que sigue construyéndose.

Fuente: Elaboración propia

10.2. Análisis compositivo y perspectivas de los compositores

El presente apartado tiene como propósito introducir el análisis de las obras seleccionadas para bandola solista, articulando las perspectivas de sus compositores, documentadas a través de entrevistas, con la revisión de las partituras. Este enfoque se

sustenta en la comprensión de la bandola andina colombiana como un instrumento en constante transformación técnica, estética y pedagógica, cuyo desarrollo reciente ha estado estrechamente vinculado a procesos de investigación-creación y a la ampliación de su repertorio solista. Asimismo, se asume que el repertorio para bandola sola responde a búsquedas estéticas individuales, constituye un campo de exploración técnica y pedagógica que contribuye a la consolidación del instrumento en contextos académicos contemporáneos, particularmente a partir de la incorporación de nuevas técnicas, lenguajes y formas de escritura musical. A continuación, se relaciona la lista de compositores entrevistados, las obras seleccionadas y el análisis de las entrevistas:

Tabla 3. Lista de compositores entrevistados

Fecha	Compositor	Obra
6/03/2026	William Posada	Tango en Mi
14/03/2026	Fabian Forero	Tres momentos para bandola sola I. Monólogo y preludio II. Bagatela III. Rondó - Bambuco
14/03/2026	Iván Poveda	Mastodonte

Fuente: Elaboración propia

Tango en Mi

Posada (Comunicación personal [compositor], 6 de marzo de 2026) manifiesta que la obra surge como resultado de un proceso de exploración técnica centrado en el uso de acordes en el registro grave del instrumento, desarrollado en el contexto de estudios de maestría. Su origen está en una búsqueda específica dentro del lenguaje del instrumento, particularmente en relación con su dimensión armónica.

En términos estéticos la obra se fundamenta en el género del tango, incorporando elementos característicos como las acentuaciones rítmicas, los *glissandos* y los efectos percusivos. Esta referencia estilística implica un desplazamiento respecto a la tradición andina colombiana, proponiendo una apertura hacia otros repertorios latinoamericanos. No obstante, esta incorporación se traduce en una apropiación consciente de los elementos estilísticos del género, afirma Posada (Comunicación personal [compositor], 6 de marzo de 2026).

El lenguaje compositivo de la obra se centra en la exploración de acordes en inversiones como se observa en la Imagen 2, la introducción de la obra empieza con dos acordes de Mi menor en primera inversión y dos acordes de Mi menor en segunda inversión, acentuando la segunda y cuarta corchea como recursos técnicos asociados al tango, además incluye notas fantasma y una propuesta específica de dirección del plectro. La estructura formal se organiza en una introducción y dos secciones (A y B), con presencia de melodía, contracantos y pasajes de arpeggios veloces. Este enfoque evidencia una ampliación del rol armónico de la bandola, tradicionalmente concebida como instrumento melódico.

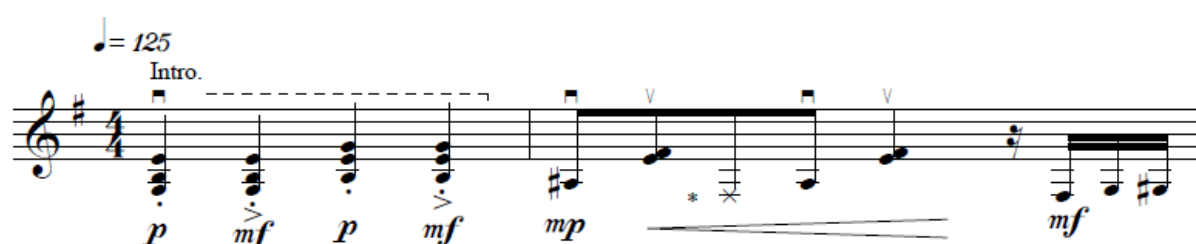


Imagen 2. Introducción Tango en Mi
Fuente: Partitura Tango en Mi - William Posada

La idiomática¹ de la obra se manifiesta en la adaptación de los recursos mencionados, así como en la incorporación de digitaciones específicas y técnicas de plectro poco convencionales, como el uso de acordes hacia arriba, como se observa en la segunda corchea del compás 26 de la Imagen 3. Estas decisiones responden a una búsqueda de nuevas posibilidades dentro del instrumento, manteniendo al mismo tiempo la viabilidad técnica de la ejecución.



Imagen 3. Tango en Mi – compases 24 - 26
Fuente: Partitura Tango en Mi – William Posada

¹ Este término hace referencia al discurso musical propio de cada instrumento.

En cuanto a las dificultades técnicas, la obra presenta retos asociados al control de la mano derecha, la ejecución de acordes, los saltos y la precisión rítmica en los apagados. Asimismo, la interpretación requiere una comprensión profunda del estilo del tango, lo cual implica un trabajo de escucha y apropiación del género. Estos elementos configuran un nivel de exigencia que demanda un dominio técnico y musical significativo, (Posada, (Comunicación personal [compositor], 6 de marzo de 2026).

Desde el punto de vista pedagógico, la obra aporta al desarrollo de habilidades relacionadas con el manejo de acordes, la independencia de manos y el control del sonido. Además, introduce al intérprete en lenguajes no tradicionales dentro del repertorio de la bandola, favoreciendo una formación más amplia y diversa (Posada, (Comunicación personal [compositor], 6 de marzo de 2026). En correspondencia con lo anterior, Tango en Mi contribuye a la expansión del repertorio y a la consolidación de la bandola como instrumento capaz de abordar múltiples estilos musicales.

Tres momentos para bandola sola

Esta obra del compositor Fabián Forero surge en un contexto específico de encargo durante el año 2021, en el marco de la pandemia, lo cual condiciona tanto su proceso de creación como su finalidad inmediata. Según el compositor, la obra responde a la solicitud de completar un disco monográfico para bandurria solista, lo que implicó una escritura rápida y orientada a un intérprete virtuoso específico, Pedro Chamorro (Forero, Comunicación personal [compositor], 14 de marzo de 2026). Esta condición de encargo se articula con una motivación más profunda, la consolidación de repertorio para instrumentos de cuerda pulsada, entendidos como sistemas que requieren producción constante para garantizar su permanencia histórica. En consecuencia, la obra se inscribe en una conciencia clara sobre el papel del compositor en la construcción de tradición.

En cuanto a sus influencias estéticas, la obra se fundamenta en un lenguaje que combina elementos de la música académica contemporánea con referencias a la música andina colombiana. Forero reconoce el uso de recursos como escalas modales, sintéticas, estructuras por cuartas, politonalidad y bitonalidad, lo cual evidencia una filiación con lenguajes modernos más que con la armonía funcional tradicional (Forero, Comunicación

personal [compositor], 14 de marzo de 2026). Sin embargo, esta exploración se articula con referencias específicas a géneros tradicionales, particularmente en el tercer movimiento, donde se plantea una evocación del bambuco, estableciendo así un puente entre tradición y modernidad.

El lenguaje compositivo de la obra se caracteriza por un fuerte énfasis en el contrapunto y la conducción de voces, en la Imagen 4 se evidencia la presencia de dos planos diferenciados, elementos que el compositor identifica como centrales en su estética.

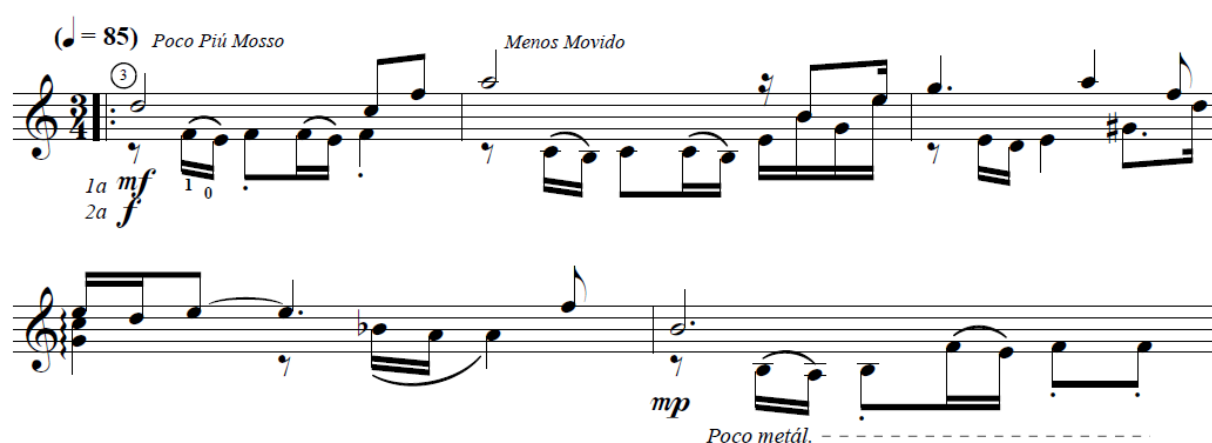


Imagen 4. Movimiento II. Bagatela – compases 9-13
Fuente: Partitura Tres momentos para bandola – Fabián Forero

La relación idiomática con la bandola se plantea desde una doble perspectiva: por un lado, el conocimiento profundo del instrumento, derivado de la experiencia vital del compositor como intérprete y, por otro, la mediación de la guitarra como herramienta compositiva. Forero (Comunicación personal [compositor], 14 de marzo de 2026) reconoce que muchas de sus ideas se generan en la guitarra y luego se trasladan a la bandola, lo que permite una concepción armónica más amplia. No obstante, esta transposición se realiza con plena conciencia de las posibilidades del instrumento, lo cual garantiza la viabilidad técnica de la obra. La imagen 5 muestra un tipo de escritura cercana a la guitarra clásica aplicada en la bandola.



Imagen 5. Movimiento I. Monólogo y Preludio – compases 3-5
Fuente: Partitura Tres momentos para bandola – Fabián Forero

Desde el punto de vista técnico e interpretativo, la obra presenta un alto nivel de exigencia, particularmente en la gestión de la polifonía, y la articulación simultánea de múltiples funciones musicales. A nivel armónico, la obra se sustenta en estructuras no funcionales, mientras que en el plano técnico se incorporan arpeggios, escalas cromáticas, escalas de tonos enteros y trémolos en doble cuerda, configurando una amplia gama de recursos musicales. El intérprete debe asumir un rol activo en la construcción del discurso, integrando melodía, acompañamiento y base armónica en un solo instrumento, lo que implica un alto grado de criterio musical. Asimismo, el compositor reconoce la apertura interpretativa de la obra, permitiendo que el intérprete aporte soluciones creativas dentro del marco de la notación tradicional (Forero, Comunicación personal [compositor], 14 de marzo de 2026). Un ejemplo de la velocidad en pasajes de escalas y arpeggios se evidencia en la Imagen 6.



Imagen 6. Movimiento III. Rondó - Bambuco – compases 92-97
Fuente: Partitura Tres momentos para bandola – Fabián Forero

En términos pedagógicos, la obra se configura como un recurso de alto nivel, en tanto obliga al intérprete a abordar diferentes caracteres, técnicas y enfoques interpretativos a lo largo de sus tres movimientos. Esta diversidad interna favorece el desarrollo de habilidades como el fraseo, el control de planos sonoros y la articulación de recursos técnicos complejos. En consecuencia, la obra amplía el repertorio para bandola solista y contribuye a la formación de intérpretes con un alto nivel de autonomía musical (Forero, Comunicación personal [compositor], 14 de marzo de 2026).

Mastodonte

La obra de Iván Poveda se origina en un contexto de exploración personal, vinculada a la creación de un EP (Extended Play o reproducción extendida) en el que se integran distintas piezas con una lógica narrativa interna. Se trata de una iniciativa creativa orientada a la experimentación con recursos electrónicos, particularmente el uso de distorsión. Poveda (Comunicación personal, 14 de marzo de 2026) menciona que esta motivación responde a una necesidad estética y a un proceso investigativo que posteriormente se articula con estudios de maestría, lo cual evidencia una relación directa entre creación e investigación.

Las influencias estéticas de la obra se sitúan en un cruce entre la música andina colombiana, el rock y el metal progresivos, particularmente a partir de la referencia explícita a la banda Mastodon. Esta convergencia de lenguajes genera una propuesta híbrida en la que elementos aparentemente distantes se integran en un mismo discurso. Asimismo, se reconocen influencias de la música del Pacífico colombiano y de prácticas electroacústicas, lo cual amplía el espectro sonoro del instrumento (Poveda, Comunicación personal, 14 de marzo de 2026).

El lenguaje compositivo se construye a partir de un motivo inicial derivado de la canción *Workhorse* de Mastodon², el cual se desarrolla mediante variaciones, modulaciones y cambios de textura. La obra presenta una estructura cercana a la forma sonata, con

² Mastodon es una banda estadounidense de metal progresivo. *Workhorse* pertenece al disco *Remission* (2001). Esta música es catalogada dentro del *sludge* metal progresivo.

exposición, desarrollo y reexposición, incorporando además secciones de improvisación y ostinatos, como se observa en la siguiente imagen.

Imagen 7. Mastodonte – compases 68-75
Fuente: Partitura Mastodonte – Iván Poveda

La idiomática de la obra se manifiesta en la adaptación de la afinación, *La Scordatura* en esta obra juega un papel determinante en la configuración armónica y melódica, de 1ra a 6ta G, C, G, D, A, D, favoreciendo el uso de cuerdas al aire y la construcción de intervalos de cuarta y quinta, lo cual permite una ejecución fluida a pesar de la complejidad sonora. No obstante, esta relación con el instrumento se expande mediante la incorporación de recursos electrónicos, lo que redefine las posibilidades tímbricas de la bandola. Por ende, la obra propone una ampliación del concepto idiomático, integrando elementos externos al instrumento. Por ejemplo, en la siguiente imagen se observa la aplicación de *riffs* proveniente de la guitarra eléctrica.

Imagen 8. Mastodonte – compases 110-117
Fuente: Partitura Mastodonte – Iván Poveda

Las principales dificultades técnicas e interpretativas no radican exclusivamente en la ejecución instrumental, sino en la resolución de aspectos tecnológicos como la amplificación, el uso de distorsión y la adaptación de la obra a diferentes contextos de interpretación. Adicionalmente, la presencia de secciones abiertas implica que el intérprete debe tomar decisiones creativas, lo cual demanda un alto nivel de autonomía y comprensión del lenguaje de la obra de Poveda (Comunicación personal, 14 de marzo de 2026).

Desde una perspectiva pedagógica, la obra enfatiza la importancia de la improvisación como herramienta fundamental en la formación del intérprete. Poveda plantea la necesidad de desarrollar una relación exploratoria con el instrumento, entendida como un proceso de descubrimiento sonoro que trasciende el estudio del repertorio. En el desarrollo de este proceso, la obra en sí aporta al repertorio para bandola solista, y a su vez propone una transformación en las prácticas pedagógicas asociadas al instrumento.

Matriz sistematizada de análisis (compositores)

Como complemento a este análisis, se presenta una matriz de sistematización que organiza de manera estructurada las categorías de las entrevistas, permitiendo visualizar de forma comparativa las perspectivas de los compositores.

Tabla 4. Análisis sistematizado de entrevistas a compositores

Compositor/Categoría	Fabián Forero	Iván Poveda	William Posada
1. Contexto y motivación de la obra	La obra surge en un contexto profesional concreto, como respuesta a una necesidad discográfica durante la pandemia. El compositor señala que fue “escrita por encargo” cuando “Pedro Chamorro [...] quería hacer un disco monográfico con obra para bandurria sola”, lo que implicó un proceso de composición orientado a un intérprete específico. Esto evidencia una relación directa entre creación y circulación del repertorio.	La obra responde a una búsqueda estética personal y experimental. El compositor afirma que surge como “un ejercicio creativo de exploración con pedales [...] por iniciativa personal”, en el marco de un EP. La motivación no es externa sino investigativa, vinculada a la exploración sonora y tecnológica del instrumento.	La obra se desarrolla en un contexto académico, vinculada a procesos de formación avanzada. El compositor indica que fue realizada “por interés en la maestría”, como parte de una línea de exploración previa en arreglos y composición para bandola sola. Se evidencia una continuidad investigativa desde el pregrado hacia estudios de posgrado.

Compositor/Categoría	Fabián Forero	Iván Poveda	William Posada
2. Influencias estéticas y referentes	El lenguaje está influenciado por recursos de la música contemporánea académica. El compositor menciona el uso de “escalas modales, escalas sintéticas [...] acordes por cuartas [...] bitonalidad y politonalidad”, además de una preferencia por formas estructurales en varios movimientos. También hay una referencia puntual al bambuco en el tercer movimiento, integrando elementos de la música andina.	Las influencias provienen de músicas populares globales, especialmente el rock progresivo y el metal. El compositor cita explícitamente a Mastodon, destacando una “sonoridad muy contundente [...] del <i>sludge metal</i> progresivo”. A esto se suma la experiencia en música andina y del Pacífico, generando una hibridación estética en la que el 6/8 remite tanto al bambuco como a otras tradiciones.	El principal referente es el tango, tanto en lo rítmico como en lo técnico. El compositor señala que la obra incorpora “glissandos, efectos percusivos [...] notas fantasmas”, propios del género, además de enfatizar la necesidad de “escuchar mucho tango” para su interpretación. También reconoce influencias de compositores y bandolistas contemporáneos.
3. Lenguaje compositivo y recursos musicales	El lenguaje se caracteriza por una concepción polifónica del instrumento. El compositor destaca el uso del “contrapunto [...] conducción de voces [...] melodías paralelas”, junto con estructuras formales en varios movimientos. Los recursos armónicos incluyen escalas sintéticas, tonos enteros y politonalidad, configurando un lenguaje complejo y elaborado.	El lenguaje se construye a partir del desarrollo motivico y la exploración tímbrica. El compositor señala que la obra parte de “un motivo inicial” que se transforma mediante ostinatos, improvisación y distorsión. La afinación alternativa determina el comportamiento armónico, priorizando cuartas y quintas más que relaciones tonales tradicionales.	El lenguaje se centra en la expansión del rol armónico del instrumento. El compositor describe el uso de “acordes en inversiones [...] armónicos [...] percusión en la tapa”, integrando técnicas extendidas. La estructura formal incluye introducción, secciones A y B, con énfasis en el registro grave.
4. Idiomática y relación con la bandola	La relación con el instrumento se construye desde una doble perspectiva. El compositor afirma que “siempre escribo con la guitarra [...] pero tengo la bandola a mano”, lo que implica una traducción entre lenguajes instrumentales. Sin embargo, su experiencia como bandolista (“la bandola ha sido parte de mi vida”) garantiza una adaptación idiomática efectiva.	La idiomática se basa en la exploración directa del instrumento. El compositor enfatiza que “lo más importante [...] es que sea cómodo tocar la pieza”, lo que se logra mediante afinaciones alternativas y búsqueda de fluidez técnica. La obra es concebida desde las posibilidades físicas y sonoras del instrumento ampliado (incluyendo electrónica).	La idiomática se orienta hacia la ampliación funcional del instrumento. El compositor busca que la bandola sola “suenen como una estudantina”, trasladando funciones de acompañamiento y armonía. Se evidencia un interés por explorar el registro grave y los acordes como elementos centrales.
5. Dificultades técnicas e interpretación	La obra presenta alta exigencia técnica integral. El compositor la describe como “difícil [...] con retos polifónicos, de velocidad [...] cambios de acordes”, implicando control simultáneo de melodía, acompañamiento y armonía. Además, requiere un alto “criterio musical” para gestionar múltiples planos sonoros.	Las dificultades se amplían al campo tecnológico. El compositor señala retos como “cómo amplificar [...] qué micrófono usar [...] cómo resolver la distorsión”, además de la afinación alternativa. La interpretación incluye elementos abiertos e improvisados, lo que exige decisiones interpretativas constantes.	Las dificultades se centran en aspectos técnicos específicos del instrumento. El compositor menciona “acordes hacia arriba [...] digitaciones complejas [...] saltos [...] control de apagadores”, además de la precisión estilística requerida para lograr el carácter del tango. También destaca la importancia de las articulaciones y la técnica de plectro.
6. Aportes pedagógicos y desarrollo del repertorio	La obra aporta al desarrollo integral del intérprete. El compositor señala que permite trabajar “diferentes caracteres [...] recursos técnicos diferentes”, favoreciendo el control del fraseo, la textura y la independencia de voces. Se plantea como material para nivel avanzado.	El principal aporte pedagógico es la improvisación y la exploración del instrumento. El compositor afirma que es “un ejercicio imprescindible [...] de encuentro con el instrumento”, promoviendo la creatividad, la escucha y la apropiación del lenguaje musical más allá del repertorio escrito.	La obra contribuye al desarrollo técnico específico del instrumento. El compositor destaca el trabajo en “control de mano derecha [...] manejo de acordes [...] técnicas extendidas”, además de ampliar el repertorio en lenguajes no tradicionales como el tango. Se enfatiza la necesidad de seguir produciendo repertorio original.

Fuente: Elaboración propia

10.3. Arreglos para bandola sola

El presente apartado reúne las partituras de los tres arreglos para bandola solista desarrollados como resultado del proceso de investigación-creación del presente proyecto. Estas versiones surgen de la articulación entre el análisis de las obras seleccionadas, los aportes obtenidos en las entrevistas a los compositores y el proceso creativo del autor. Así, los arreglos evidencian una apropiación crítica de recursos técnicos e interpretativos, adaptados a las posibilidades idiomáticas de la bandola y orientados a su proyección como formato solista dentro de un enfoque pedagógico de nivel avanzado.

Los arreglos realizados se categorizan en niveles de dificultad orientados al punto de análisis correspondiente a las estrategias pedagógicas y metodológicas, en el cual varios docentes incorporan la necesidad de “definir una graduación de las obras” para distinguir cuáles pueden funcionar como repertorio de iniciación y cuáles requieren un mayor nivel de desarrollo. La selección progresiva del repertorio se vuelve fundamental en el proceso pedagógico socializado por la mayoría de los docentes entrevistados.

En los tres arreglos realizados se establecen criterios técnicos y musicales comunes que orientan su ejecución. En primer lugar, se adopta la *scordatura* de la sexta cuerda en Mi, en lugar de la afinación tradicional en Fa#, con el propósito de ampliar el registro disponible del instrumento y posibilitar una mayor exploración de sus recursos sonoros. Asimismo, se realiza un trabajo minucioso en el manejo de las digitaciones y de los fraseos, entendidos como elementos fundamentales para la claridad discursiva y la intención musical. De igual manera, los arreglos proponen una explotación consciente de las posibilidades armónicas y rítmicas de la bandola, trascendiendo su carácter melódico para incorporar funciones texturales más complejas. Todo lo anterior se articula desde una perspectiva respetuosa de los géneros de la música andina colombiana.

Convenciones



Plectro abajo



Plectro arriba



Cuerda

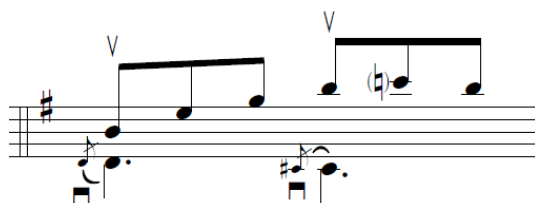


Digitación mano izquierda



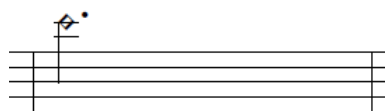
Digitación mano derecha

Pl: Plectro
A: Anular

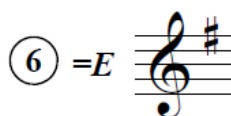


Apoyatura con ligadura
Indica que se ataca primero
el bajo y luego la nota
aguda con el plectro

Arm. VII



Arm: Armónico
El número romano indica el
traste



Scordatura
6ª cuerda afinada en Mi

Senderito de Flores

Forma

Secciones AA BB CC

Tonalidad D D G

El arreglo presenta un enfoque *cantabile* privilegiando la claridad melódica y la estabilidad formal. Este arreglo se contempla dentro de un nivel de ejecución intermedio en razón a la exigencia que demanda mantener una melodía fraseada, en conjunto con una conducción constante del bajo y en algunas secciones se sugiere la armonía explícitamente.

Desde la sección inicial, se establece una escritura que respeta el carácter lírico de la guabina, con frases claramente delimitadas y un uso moderado del registro que favorece la proyección de la melodía principal. La organización formal se evidencia a través de contrastes sutiles en dinámica y articulación, manteniendo una coherencia estilística que refuerza la identidad del género.

El arreglo recurre a recursos contenidos, como arpeggios, conducción melódica por grados conjuntos y uso ocasional de dobles cuerdas para reforzar momentos estructurales. En la sección C se introduce un incremento en la complejidad, mediante trémolo controlado, variaciones rítmicas y melódicas, que enriquecen el discurso sin alterar su carácter general. Este equilibrio entre simplicidad y desarrollo técnico permite abordar elementos fundamentales de la interpretación en bandola sola dentro de un contexto musicalmente coherente.

Bandola sola

Senderito de flores

(Guabina)

Jorge Camargo Spolidore (1912-1974)

Arreglo: Mateo Patiño

A (♩ = 126)

6 =E

f *p*

5 *p* *f*

9 *mf* *f*

13 *p*

B *f*

21 *mf*

25 *p*

29 *f* *p*

2

Senderito de flores

33 *p* *mf*

37 *mp*

41 *mf*

45 *f* *p*

49 *p* *f*

53 1. Φ III *p* *mf*

57 *f*

61

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in G major (one sharp). It consists of 61 measures. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a first ending bracketed with a 'C' time signature. The dynamics fluctuate throughout, including mezzo-forte (*mf*), mezzo-piano (*mp*), and forte (*f*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). The piece concludes with a final cadence in measure 61.

Constelación

Forma

Secciones	(Intro)	AA	BB	CD
Tonalidad	A	A	A	D

Arreglo de nivel avanzado por su exigencia física particularmente, ocupa el registro de la bandola en gran medida y demanda posturas abiertas constantes en la mano izquierda. Este tipo de ejecución aporta parcialmente a la consolidación integral de una identidad musical sobre la cual se hizo énfasis en las interlocuciones con los docentes entrevistados en relación con la práctica solista y la comprensión musical.

Desde su introducción, se plantea un gesto lírico en registro medio–agudo que privilegia la cantabilidad mediante el uso de ligaduras amplias y direccionalidad melódica continua, estableciendo un carácter expresivo que se mantiene a lo largo de la sección A. La organización formal responde a una estructura seccional con contrastes internos, donde el uso de dinámicas y variaciones de articulación permiten diferenciar planos discursivos dentro de una misma línea instrumental.

En términos técnicos, el arreglo desarrolla recursos propios de la bandola que permiten sugerir simultaneidad sonora, tales como apoyaturas, dobles cuerdas, armónicos naturales y disposición de registros que alternan entre funciones de bajo implícito y melodía superior. Asimismo, un uso recurrente de patrones de arpeggio y conducción por grados conjuntos que facilitan la continuidad del discurso en ausencia de acompañamiento armónico explícito. La sección C incorpora cambios de tempo y desplazamientos de registro que incrementan la tensión musical, consolidando un tratamiento idiomático que no solo adapta la obra original, sino que explora las posibilidades expresivas del instrumento.

Bandola Sola

Constelación (Pasillo)

Álvaro Romero Sánchez (1909-1999)

Arreglo: Mateo Patiño

(♩ = 100)

⑥ =E *f*

A Allegro (♩ = 135) *mf*

9 *f* *mf*

13 *p* *f*

17 *mf* *p*

B

21 *f* *mf* *f*

2 Constelación

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in the key of D major (two sharps). It consists of seven staves of music, with measure numbers 25, 29, 33, 37, 41, 45, and 49 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The piece begins at measure 25 with a piano (*p*) dynamic. It features several slurs and ties, indicating sustained or connected phrases. At measure 29, the dynamic changes to mezzo-forte (*mf*). At measure 33, it reaches a fortissimo (*f*) dynamic. A first ending bracket labeled '1.' and 'Arm.XII' spans measures 37 and 38, leading to a second ending bracket labeled '2.' which begins at measure 39. Above measure 39, the tempo is marked as quarter note = 100, and a common time signature 'C' is indicated. The dynamic returns to mezzo-forte (*mf*) at measure 39. The score continues with measures 41, 45, and 49, ending with a fortissimo (*f*) dynamic and an 'accel.' (accelerando) marking above the final phrase.

25 *p*

29 *mf*

33 *f* Pl

37 1. Arm.XII *p* 2. *mf* Pl

(♩ = 100) C

41

45

49 *f* accel.

Constelación

3

Allegro (♩ = 135)

53 57 61 65 69 73 77

mf *accel.* *f*

♩ = 170

4 Constelación



Arm.VII



Bambuco Negro

Forma

Secciones	(Intro)	A	BB	CC	D
Tonalidad	Em	Em	Em	Am	Em

El arreglo de Bambuco Negro se construye a partir de una exploración del carácter rítmico propio del género, 6/8 y 3/4 en contraposición, en el que la métrica y la acentuación desplazada son elementos estructurales fundamentales. Desde la introducción, se establece un discurso que combina movimiento melódico con insinuaciones de bajo mediante saltos interválicos, lo que permite recrear la sensación de acompañamiento característica del bambuco dentro de una sola línea instrumental. La escritura presenta un uso constante de ligaduras amplias que articulan frases largas, reforzando la direccionalidad musical y la continuidad del discurso, así como la diferenciación de planos.

En referencia a las entrevistas realizadas a docentes en la categoría de análisis sobre el estado actual y desarrollo del campo, los docentes señalan que la bandola sola es un campo en expansión que en las últimas década ha presentado crecimiento en su repertorio, como se evidencia en el marco referencial. En este sentido Bambuco Negro aporta a este crecimiento al ser una obra creada desde la bandola.

En línea con la progresión de dificultad de los arreglos, en el desarrollo de esta obra se evidencia un trabajo técnico más exigente en comparación con las otras piezas, particularmente en el uso de dobles cuerdas, desplazamientos rápidos entre registros, posición abierta de mano izquierda, pasajes de alta densidad rítmica y una exploración del registro grave. La estructura seccional permite contrastes dinámicos y texturales, en los que se alternan momentos de mayor densidad armónica implícita con otros de carácter más lineal. El tratamiento del material melódico incorpora variaciones y secuencias que enriquecen el discurso sin perder la identidad del tema original, consolidando un arreglo que explora de manera profunda las capacidades técnicas y expresivas de la bandola en un contexto idiomático claramente vinculado al bambuco.

Bandola Sola

Bambuco Negro

Mateo Patiño

⑥ =E

A

p

f

mf

9

p

14

mf

f

mf

p

19

p

24

f

29

p

mf

Bambuco Negro

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

[B]

44 *mf* *f* *mf*

49 *f* *p*

54 1. 2. [C] *f* *p*

59 *mf*

64 *p* *f*

Detailed description: This page contains the musical notation for measures 34 through 64 of the piece 'Bambuco Negro'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure 34 starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet. Measure 44 features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a slur. Measure 49 has a forte (*f*) dynamic and a slur. Measure 54 includes a first ending (1.) and a second ending (2.), with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 59 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a slur. Measure 64 starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into sections by bracketed letters [B] and [C].

Bambuco Negro

3

69 1. *p.* *mf* 2.

74 *p* *f* **D**

79 *mf*

84 *p* *mf*

89 *f* *mf* *p*

94 *f* *rit.*

11. CONCLUSIONES

1. Como resultado de la aplicación del modelo metodológico propuesto, el presente trabajo aporta un proceso de sistematización disponible para futuras investigaciones en torno al instrumento, el repertorio y la pedagogía musical. En este sentido, la creación de matrices y modelos de análisis propios permitió organizar, interpretar y relacionar la información obtenida a partir del análisis de las entrevistas a compositores y docentes, articulando los componentes técnico, interpretativo, creativo y formativo del formato solista. Estas matrices constituyen un aporte metodológico dentro del enfoque de investigación–creación, en tanto hacen visible el proceso de toma de decisiones, permiten establecer criterios de análisis transferibles y ofrecen una ruta posible para estudiar otros repertorios, instrumentos o procesos creativos en contextos académicos. De esta manera, la metodología desarrollada sustenta los productos creativos del trabajo y genera herramientas de análisis y sistematización susceptibles de ser retomadas, adaptadas y ampliadas en investigaciones posteriores.
2. El formato de bandola sola se configura como un recurso pedagógico de nivel avanzado en la medida en que integra, dimensiones técnicas, musicales y cognitivas que tradicionalmente se desarrollan de manera fragmentada en el trabajo de conjunto. Su práctica exige simultáneamente control técnico, comprensión estructural, independencia de planos sonoros y toma de decisiones interpretativas, lo que lo convierte en un recurso formativo de alta complejidad dentro de la educación musical.

La incorporación del formato solista en los procesos formativos está directamente condicionada por el perfil de los estudiantes. La heterogeneidad en la formación previa limita su abordaje en etapas iniciales, lo que obliga a una implementación progresiva. En este contexto, la bandola solista actualmente se plantea como una etapa de consolidación dentro del proceso formativo.

3. El repertorio contemporáneo para bandola sola permite evidenciar que este formato se construye desde una concepción expandida del instrumento. Las obras analizadas exploran recursos técnicos avanzados e incorporan lenguajes estéticos diversos que trascienden la tradición andina, integrando elementos de la música académica contemporánea, músicas populares urbanas y procesos de hibridación sonora. Desde esta perspectiva, la escritura para bandola sola se configura como un campo de experimentación en el que la idiomática del instrumento se redefine constantemente a partir del diálogo entre academia, tradición, innovación y experiencia de los intérpretes y compositores.

Las entrevistas a los compositores permiten comprender que estas obras no responden únicamente a intereses estéticos individuales, sino que están atravesadas por una conciencia explícita sobre la necesidad de construir repertorio y aportar al desarrollo del instrumento. Los compositores coinciden en concebir la bandola solista como un espacio de investigación técnica y pedagógica, en el que cada obra plantea retos específicos que contribuyen al fortalecimiento de habilidades como la independencia de planos sonoros, el control del discurso musical y la autonomía interpretativa. De esta manera, el análisis conjunto de las partituras y los testimonios revela que el repertorio original para bandola sola amplía las posibilidades expresivas del instrumento y constituye un eje fundamental en la consolidación de su estudio académico.

4. El campo de la bandola solista en Colombia se encuentra en un momento de expansión y legitimación dentro del contexto universitario, sin embargo, aún no alcanza un nivel de consolidación estructural. Su desarrollo depende en gran medida de iniciativas individuales y procesos investigativos que contribuyen a su fortalecimiento pedagógico y artístico. De este modo, el formato solista puede entenderse simultáneamente como espejo y motor del campo de la bandola. Espejo porque revela con nitidez las fortalezas y debilidades de la formación previa del estudiante; y motor porque impulsa transformaciones pedagógicas, expansión de repertorios, producción de materiales y reflexión metodológica. Precisamente

por eso, su desarrollo no debería plantearse en oposición a la tradición de conjunto, sino como parte de una concepción integral del instrumento. El reto, a la luz de las voces docentes analizadas, no consiste en decidir entre bandola solista o bandola de ensamble, sino en articular ambas dimensiones dentro de una formación más completa, flexible y consciente del presente y futuro del instrumento en la educación superior.

5. Como conclusión del ejercicio compositivo-arreglístico, la creación de las tres versiones para bandola sola permitió reconocer que el principal reto del formato consistió en reorganizar sus funciones musicales para que la bandola pueda sostener de manera autónoma el discurso formal, melódico, armónico y rítmico. Desde la perspectiva interpretativa, el proceso evidenció la importancia de seleccionar cuidadosamente los registros, las posiciones, las digitaciones, los cruces de cuerda, los recursos de plectro y las texturas posibles, de modo que la escritura conserve fluidez instrumental sin perder claridad musical. Asimismo, el trabajo permitió comprobar que recursos como la *scordatura*, las dobles cuerdas, los arpeggios, los acordes parciales, la melodía acompañada y la alternancia de planos sonoros funcionan como estrategias fundamentales para resolver la ausencia de otros instrumentos acompañantes. Desde el punto de vista formal, los arreglos exigieron tomar decisiones sobre qué elementos conservar, transformar, omitir o redistribuir, lo cual revela que la versión para bandola sola no es una simple reducción, sino una reelaboración idiomática que implica criterios interpretativos y compositivos propios. No obstante, estos hallazgos deben entenderse como conclusiones derivadas del proceso de creación y análisis del autor, y no como una comprobación de su eficacia pedagógica en el aula, pues para ello sería necesaria una etapa posterior de implementación, observación y evaluación con estudiantes o intérpretes en contextos formativos concretos.

12. BIBLIOGRAFÍA

- Abadía, G. (1973). *La Música Folklórica Colombiana*. Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural.
- Avellaneda, F. (2020). Adaptación Musical de Nueve Estudios y Obras de la Bandola Andina Colombiana para Guitarra Eléctrica Solista. Bogotá: Universidad El Bosque - Maestría en Músicas Colombianas.
- Bernal, M. (16 de marzo de 2026). Comunicación personal.
- Bernal, M. (2003). *Cuerdas Más, Cuerdas Menos Una Visión del Desarrollo Morfológico de La Bandola Andina Colombiana*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes.
- Cortés, J., & Bernal, M. (2002). La bandola andina colombiana en las paradojas de la música popular y la identidad nacional. *IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL*. (p. 13). México, Distrito Federal: IASPM-AL.
- Davidson, H. (1970). *Diccionario Folklórico de Colombia. Música, Instrumentos y Danzas. Tomo II*. Bogotá: Banco de la República.
- Estrada Montoya, D. (1989). *Metodo para el aprendizaje de bandola por Diego Estrada Montoya*. Cali: Gobernación del Valle, Secretaria de Educación.
- Forero Valderrama, F. (2003). *12 Estudios Latinoamericanos para Bandola Colombiana*. Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda.
- Forero Valderrama, F. (2007). *Arte y ejecución en la bandola andina colombiana diez estudios-caprichos*. Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda.
- Forero, F. (14 de marzo de 2026). Comunicación personal [compositor].
- Forero, F. (14 de marzo de 2026). Comunicación personal [docente].
- Forero, F. (2010). *Entre Cuerdas y Recuerdos. Mi Vida en la Bandola*. Bucaramanga: (Sic) Editorial Ltda.
- García, M. (2014). Elementos Estructurales del Pasillo y El Bambuco Instrumentales Estudio de Análisis Musical a la Obra de Álvaro Romero Sánchez. Bogotá: Ministerio de Cultura Programa Nacional de Estimulos Premio Nacional en Investigación Musical 2014.
- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (Vol. I). Antoni Bosch Editor.

- León, F. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900-1950: Antología*. Bucaramanga: Universidad de Los Andes. Facultad de Artes y Humanidades, Comité de Investigación y Creación.
- Luján, W. (2025). Álvaro Romero Sánchez y Su Bambuco Dical. Dos Versiones, Dos Importantes Referentes. *Artes La Revista*, 18-45.
doi:<https://doi.org/10.17533/udea.artes.361579>
- Macías, C. (2013). A Un Tono de Distancia. Contexto Histórico y Técnico de la Bandola en Medellín Durante el Siglo XX. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- Medina, O. (2016). Diez adaptaciones para Bandola Solista de géneros Andinos Colombianos.
- Medina, O. (2021). Travesía Repertorio Latinoamericano para Bandola Solista.
- Medina, O. (2026). Isabel 12 Estudios para Bandola Sola.
- Miñana, C. (1997). Los Caminos del Bambuco em el Siglo XIX. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 7-11.
- Motenegro, J. (11 de marzo de 2026). Comunicación personal.
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y nación en El Bambuco. *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 34-46.
- Posada, G. (9 de marzo de 2026). Comunicación personal.
- Posada, W. (6 de marzo de 2026). Comunicación personal [compositor]. Colombia.
- Posada, W. (6 de marzo de 2026). Comunicación personal [docente].
- Poveda, I. (14 de marzo de 2026). Comunicación personal.
- Rodríguez, M. (2016). Música Nacional: El Pasillo Colombiano.
doi:<https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765>
- Ruíz Méndez, J. L. (2008). Breve reseña del pasillo colombiano y aporte compositivo. *Paideia Surcolombiana* (13), 35-40. doi:<https://doi.org/10.25054/01240307.1064>
- Tobón Restrepo, A. (2005). *Cuerdas andinas colombianas: versiones de Jesús Zapata Builes para bandola, tiple y guitarra*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Vera, J. S. (2013, octubre). Bandolarium "4 obras para bandola sola". Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes.

13.ANEXOS

13.1. Partituras arreglos para bandola sola

Senderito de Flores Bandola Sola.pdf

Constelación Bandola Sola.pdf

Bambuco Negro Bandola Sola.pdf

13.2. Transcripción de entrevistas a docentes y compositores

Entrevistas a compositores.pdf

Entrevistas a docentes de bandola.pdf

Los anexos se encuentran disponibles en la siguiente ruta:

[Anexos - La Bandola Solista como Recurso Pedagógico de Nivel Avanzado](#)

