



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Las cuerdas frotadas en la banda sinfónica.
La importancia del violonchelo y el contrabajo en las
bandas sinfónicas en Colombia.**

Giovanni Raúl Vallejo Lasso

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES, MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA
BOGOTÁ, COLOMBIA
DICIEMBRE 2023

Las cuerdas frotadas en la banda sinfónica. La importancia del violonchelo y el contrabajo en las bandas sinfónicas en Colombia.

Giovanni Raúl Vallejo Lasso

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

Magister en Dirección Sinfónica

Tutor:

Mg. Mario Alberto Sarmiento Rodríguez

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES, MAESTRÍA EN DIRECCIÓN SINFÓNICA
BOGOTÁ, COLOMBIA
DICIEMBRE 2023

Dedico este trabajo a mi familia, a mi madre y mi hermano por estar siempre a mi lado en todo momento, a mi Padre que desde donde esté siempre me acompaña espiritualmente en el camino de la vida.

La felicidad está en la alegría del logro y la emoción del esfuerzo creativo.

Franklin D. Roosevelt

Agradecimientos

A Dios por ser el inspirador en cada uno de mis pasos y regalarme esta maravillosa experiencia en mi formación profesional.

A mis maestros que aportaron grandes conocimientos en este universo de la dirección sinfónica, en especial al Maestro Tetsuo Kagehira por su guía constante.

Al maestro Cesar Villamil por todo su apoyo incondicional para que mi recital de grado llegara a feliz término, mil gracias.

Al maestro Mario Sarmiento Rodríguez, por su amistad, apoyo y guía en estos dos años de maestría.

A mis amigos y compañeros músicos de la Universidad Nacional, Universidad Distrital y Ejército Nacional por su apoyo en el montaje del Recital de grado.

A mi hermano Jhon Jairo Vallejo Lasso por toda su musicalidad, disposición y apoyo en el concierto de grado.

Resumen

Las cuerdas frotadas en la banda sinfónica. La importancia del violonchelo y el contrabajo en las bandas sinfónicas en Colombia.

En este trabajo se da a conocer la importancia de los instrumentos graves de cuerda frotada en la banda sinfónica, los cuales, al ser utilizados tradicionalmente en las orquestas; en las agrupaciones de instrumentos de viento y percusión han aportado en gran manera a enriquecer el color tímbrico. Es por ello, que se aborda una mirada histórica para analizar el desarrollo de esta agrupación, así como sus dinámicas contextuales, con el fin de observar cómo ha sido el proceso de inclusión del violonchelo y contrabajo, para poder proponer la inclusión de estos dos maravillosos instrumentos en las plantillas de las bandas sinfónicas en Colombia a través de una puesta en práctica propia.

Palabras clave: Banda Sinfónica - Contrabajo - Inclusión - Sonoridad - Violonchelo

Abstract

The bowed strings in the concert band. The importance of the cello and double bass in symphonic bands in Colombia.

In this work, the importance of bowed string bass instruments in the symphonic band is made known, which, being traditionally used in orchestras; in the wind and percussion instrument groups have greatly contributed to enriching the timbral color. For this reason, a historical perspective is taken to analyze the development of this group, as well as its contextual dynamics, in order to observe how the process of inclusion of the cello and double bass has been, in order to propose the inclusion of these two wonderful instruments in the templates of symphonic bands in Colombia through my own implementation.

Keywords: Cello - Concert Band - Double Bass - Inclusion - Sonority

Contenido

	Pág.
Resumen - Abstract.....	V
Lista de figuras	VIII
Introducción	1
1. Capítulo 1. Una mirada histórica a la creación de las bandas sinfónicas y la inclusión de instrumentos de cuerda	4
1.1 Bandas militares.....	5
1.2 Bandas civiles	8
1.3 Bandas sinfónicas (distintos modelos)	11
2. Capítulo 2. Bandas Sinfónicas en Colombia.....	17
2.1 Banda Nacional de Bogotá y Banda Guardia de Honor.....	18
2.2 Estado actual de las bandas	20
3. Capítulo 3. Posibilidades sonoras y propuesta de implementación	24
3.1 Propuestas de instrumentación.....	25
3.2 Ejemplos actuales y nueva música	35
3.3 Puesta en práctica - Concierto de grado	41
4. Conclusiones y recomendaciones para nuevas propuestas	47
A. Anexo: Entrevista a la maestra Jenny Pineda - contrabajista	50
B. Anexo: Entrevista al maestro Guillermo Montoya - director	57
C. Anexo: Entrevista al maestro Alexander Predes - compositor	71
Referencias Bibliográficas.....	80

Lista de figuras

	Pág.
<i>Figura 1. Hans Burgkmair – “Triunfo de Maximiliano”-1512.....</i>	6
<i>Figura 2. “Bande Militare” - P.G. Valladi - 1820.....</i>	7
<i>Figura 3. Foden’s Brass Band. 1904.....</i>	11
<i>Figura 4. The Large Sousa Band. 1911 tour.....</i>	12
<i>Figura 5. Total de escuelas musicales en Colombia “Según su naturaleza”.....</i>	21
<i>Figura 6. Escuelas musicales “Según su práctica musical”.....</i>	21
<i>Figura 7. Presencia de las escuelas musicales en el territorio nacional.....</i>	22
<i>Figura 8. Registro del violonchelo. El estudio de la Orquestación.....</i>	28
<i>Figura 9. Registro del contrabajo. El estudio de la Orquestación.....</i>	28
<i>Figura 10. Puntos tonales para el arco. Técnica Fisiológica del violonchelo.....</i>	29
<i>Figura 11. Concierto de grado, Auditorio de la Universidad Externado en Bogotá.....</i>	41
<i>Figura 12. Concierto para Clarinete y Banda. Solista Jhon Jairo Vallejo Lasso.....</i>	43
<i>Figura 13. Interpretación Novena Sinfonía de Dvorak.....</i>	44
<i>Figura 14. Fin del concierto de grado de Maestría en Dirección Sinfónica.....</i>	45

Nota: Todas las fuentes de las figuras empleadas están en la sección de referencias.

Tablas

<i>Tabla 1. Repertorios para banda y cuerdas. Elaboración propia.....</i>	39
---	----

Introducción

Las bandas sinfónicas históricamente han basado predominantemente su planta instrumental en vientos y percusión. No obstante, se han desarrollado cada vez más propuestas de inclusión de instrumentos de cuerda frotada sobretodo en Norteamérica y Europa. Este trabajo se propone ahondar en el proceso de inclusión de instrumentos de cuerdas frotadas graves al formato de banda sinfónica, revisar su evolución histórica y sus beneficios sonoros en las distintas propuestas de orquestación y adaptación. De igual manera, invita a incluir cada vez más estos instrumentos en las bandas sinfónicas latinoamericanas, para lo cual, se plantea el desarrollo de una propuesta de concierto donde se pueda poner en práctica y apreciar de primera mano dicha inclusión instrumental.

Esta iniciativa surge a partir del interés generado por la inclusión del contrabajo en la banda sinfónica en la que el autor de este trabajo es director. Sin lugar a dudas cambió la sonoridad positivamente y cierto brillo característico, especialmente en los metales, disminuyó. A raíz de esto, la agrupación obtuvo un sonido más rico; las dinámicas mejoraron, los bajos – medios ampliaron su profundidad y matizaron los brillos, por lo que, a partir de ese momento, se continuó invitando músicos para que se unieran a la plantilla de la banda sinfónica. Por otra parte, también ha sido de influencia el ver y escuchar varios concursos a nivel internacional, como por ejemplo el Certamen de Bandas de Valencia CIBM, International Wind Orchestra Competition and Festival, Europees Muzielekfestival Voor Dejeugd de Neerpeld en Bélgica, World Music Contest de Kekrade en Holanda, entre otros eventos internacionales, donde se identifica claramente la inclusión del violonchelo y el contrabajo.

Ya hace algunas décadas, en estas bandas sinfónicas de Europa (especialmente en el concurso de Valencia, España), Frank de Vuyst ha sido uno de los pioneros en incorporar a la plantilla estos dos instrumentos, que sin lugar a dudas ha tenido un gran éxito teniendo en cuenta los concursos que ha ganado, lo que ha provocado que muchas agrupaciones se hayan sumado a esta iniciativa y sigan buscando nuevas sonoridades en sus agrupaciones.

Al iniciar el montaje del recital de grado correspondiente a esta maestría, uno de los objetivos fue poner en práctica lo que en este documento se propone, por lo que se incorporaron 5 violonchelos y 4 contrabajos en la agrupación dirigida en el recital, interpretando el movimiento “*Territorio Norte*” de la “*Suite 200*” de Victoriano Valencia (uno de los compositores y arreglistas colombianos que ha incluido estos dos instrumentos en su instrumentación), la obra “*Concierto para clarinete y banda*” de Oscar Navarro (compositor español que de igual manera se ha sumado a esta iniciativa) y finalizando con la “*Novena Sinfonía*” de Antonin Dvorak, obra donde estuvo presente el reto de acercar la sonoridad de la banda sinfónica a la obra original para orquesta, esto basado en la adaptación del maestro en dirección Tetsuo Kagehira.

Colombia siendo un país de bandas, solo ha tenido la oportunidad de incluir el violonchelo y contrabajo en muy pocas bandas como por ejemplo la Banda Sinfónica de Bello, ciudad de Itagüí en Antioquia y la Banda Sinfónica de Chía - Cundinamarca, mientras que la gran mayoría de las demás bandas, manejan el formato tradicional y otras solo incluyen el contrabajo en sus plantillas. Es por ello, que parte del propósito de este documento, es invitar a las bandas sinfónicas en Colombia que incluyan en sus plantillas estos dos instrumentos que aportan una riqueza sonora, rítmica y melódica inimaginable.

Esta investigación aporta al ámbito sinfónico en la Universidad Nacional, en Colombia y en Latinoamérica, puesto que demuestra la posibilidad de enriquecimiento sonoro desde una perspectiva del intérprete instrumentista o director. No obstante, el compositor y arreglista, también encontrará útil este trabajo puesto que le brindará herramientas para expandir el espectro tímbrico del formato tradicional de banda sinfónica, así como también servirá de referente para la adaptación de obras originalmente de orquesta sinfónica para banda. De igual manera, brinda un aporte a la apertura de nuevas posibilidades sonoras en el contexto sinfónico en general, el cual, a través de los siglos no ha dejado de evolucionar y reinventarse progresivamente.

Este trabajo se sustenta en las siguientes preguntas problema:

- ¿Cómo se ha desarrollado la banda sinfónica a través de la historia en aspectos como su formato instrumental, contexto, usos y relevancia?
- ¿Cuál ha sido la importancia del violonchelo y el contrabajo en las bandas sinfónicas, tanto en Colombia como en el extranjero?

- ¿Cómo ha sido el tratamiento compositivo a la inclusión del violonchelo y el contrabajo en Colombia y en el extranjero?
- ¿Qué aspectos del violonchelo y el contrabajo aportan a la sonoridad de la banda sinfónica?

Objetivo General

Reconocer la importancia de la inclusión del violonchelo y del contrabajo en las bandas sinfónicas en Colombia.

Objetivos Específicos

- Conocer el desarrollo histórico de las bandas sinfónicas y la inclusión de los instrumentos de cuerda frotada en estas agrupaciones.
- Identificar el estado actual de las bandas sinfónicas en Colombia y la instrumentación empleada por compositores y arreglistas en la actualidad.
- Reconocer las capacidades técnicas del violonchelo y contrabajo que enriquecen las posibilidades sonoras de la banda sinfónica.
- Conocer repertorio para banda sinfónica que ha incluido estos dos instrumentos en arreglos y/o composiciones.
- Realizar una propuesta de inclusión del violonchelo y el contrabajo en banda sinfónica por medio de un concierto.

El presente trabajo se fundamenta metodológicamente en las fases de actividades de, revisión bibliográfica del material escrito del fenómeno cultural bandístico, tanto de sus procesos artísticos como sus dinámicas políticas y sociales, así como también, de sus técnicas de adaptación; un trabajo de campo en la extracción de información de primera mano a través del desarrollo de entrevistas a agentes musicales relevantes en la inclusión de las cuerdas en la banda (un compositor, un director y un intérprete); y finalmente, el montaje artístico de un caso llevado a la práctica de inclusión de violonchelos y contrabajos en la banda sinfónica.

1. Capítulo 1

Una mirada histórica a la creación de las bandas sinfónicas y la inclusión de instrumentos de cuerda.

Antes de desarrollar una perspectiva del fenómeno bandístico a través del retrovisor del pasado, primero tenemos que entender la razón de su aparición, las dinámicas y necesidades contextuales naturales del comportamiento social a las que el concepto de banda y sus equivalentes suponen una satisfacción. Para ello, es necesario considerar que cualquier fenómeno cultural es un producto de la interacción social que le rodea, por lo que el arte es un reflejo de la sociedad y está intrínsecamente vinculado a las condiciones de la estructura social. El arte no es simplemente una expresión individual, sino que está profundamente arraigado en la vida social y en las relaciones de poder (Hauser, 1977). Por lo que, el fenómeno presente en varias civilizaciones, donde varios miembros de una misma comunidad se reúnen en el mismo espacio y tiempo con el objetivo no solo de realizar “música” a través de unos objetos que modifican el flujo del viento (de manera grupal y no como práctica autónoma y aislada), sino también de presenciar a quienes lo realizan (que en últimas, es el acto de percepción el que da valor tanto al significado como significante del fenómeno¹); es un reflejo de una humanidad con tendencias de desarrollo y organización cada vez más jerarquizadas por la necesidad de una seguridad y estabilidad de su entorno.

Ahora bien, registros de la utilización de instrumentos de vientos existen incluso desde la Última Edad de Hielo en 100.000 a.C. Los casos de ejemplares más antiguos que aún se conservan son del 30.000 a.C. (Whitwell, 2010). De igual manera podríamos recorrer cada manifestación de instrumentos de viento y percusión en las distintas épocas y civilizaciones, como los sumerios, persas, hebreos, egipcios y chinos que evidentemente tenían presencia de vientos en actividades ceremoniales, rituales, militares y de entretenimiento con instrumentos organológicamente bastante similares entre sí. No obstante, si tejiéramos el hilo del concepto de banda desde estas épocas como lo hacen

¹ Concepto de *musicar* o *musicking* desarrollado por Christopher Small (1998), donde la música más que un objeto y abstracción a contemplar, es una acción que involucra a cualquiera que haya afectado el proceso de desarrollo de esta acción, incluyendo especialmente la fase de percepción.

teóricos como Alessandro Vessella o Ignacio Pérez Perazzo, caeríamos en lo que Eric Hobsbawm denomina como “tradición inventada” estableciendo una continuidad aparente con el pasado, lo cual implica la creación de narrativas que conectan la nueva tradición con eventos, prácticas o símbolos de épocas anteriores, aunque esta conexión puede ser en gran medida imaginaria o selectiva. De hecho, muchas de las tradiciones que consideramos antiguas y arraigadas en realidad fueron creadas o reinventadas en tiempos más recientes con fines específicos como al ser instrumentos políticos o sociales, ya que pueden ser utilizadas para fortalecer la cohesión social, fomentar el nacionalismo, legitimar instituciones o movimientos políticos, y establecer una identidad compartida (lo cual es palpable en el desarrollo de las bandas desde el siglo XIX).

Razón por la cual, analizaremos el desarrollo histórico desde la creación del concepto actual de banda, para así, conducirnos más diáfananamente a nuestro contexto cotidiano.

1.1 Bandas militares

Si bien como venimos diciendo, agrupaciones de vientos y percusión ha habido muchas a lo largo de la historia con distintos fines, el concepto actual de “banda” nace en un contexto militar y su etimología lo demuestra. El término tiene sus raíces en el latín “bandum”, que se refería a un grupo de personas. En el latín medieval, la palabra “banda” se utilizaba para describir un grupo de personas unidas por un propósito común. Durante la Edad Media, el término se incorporó a las lenguas germánicas, como el antiguo alto alemán “bant” y el antiguo inglés “beand” manteniendo la idea de un grupo o una unión. Luego, en el contexto militar francés, “bande” se empezó a relacionar con los grupos de ciertas cuadrillas o batallones, los cuales, al tener cierto cinturón o faja distintiva, se fusionó el término para describir tanto a la insignia como al grupo en particular del ejército (DECCEL²). Como parte de los cuerpos de los ejércitos occidentales, a la sección dedicada a la interpretación musical de igual manera se denominaba banda con su insignia particular.

² Diccionario Etimológico Castellano En Línea

De las influencias directas más antiguas de los ejércitos modernos fueron las culturas griegas y romanas, en las cuales se halla una importante actividad musical de manera enfocada al ser útil para el actuar militar, sirviendo para el marcar formaciones, movimientos, tácticas y levantar el ánimo. En este contexto, no solo era necesario tener instrumentos que tuviesen una proyección prominente en el campo abierto como mencionamos al inicio,



Figura 1. Hans Burgkmair – “Triunfo de Maximiliano”-1512.

sino que era de gran importancia que se pudieran cargar mientras se marchaba o cabalgaba, así como también, que tuvieran resistencia a la lluvia y sol. A lo cual, el formato de vientos y percusión encajaron perfectamente (ver ejemplo en la figura 1), mientras que instrumentos como las cuerdas frotadas no, lo que nos da en primera instancia por qué originalmente estas agrupaciones no tenían cuerdas, además de que, por la naturaleza de la construcción de los instrumentos de la banda, a largo plazo representaban un costo menor que otras agrupaciones en cuanto a su mantenimiento. Es de aclarar también, que en gran medida, el ejecutar un instrumento musical en este contexto, lejos de ser considerado un arte, era un oficio militar como cualquier otro, enfocando siempre su utilidad al resto de la compañía, más que un fin artístico.

Luego en la Edad Media (entre los siglos XI y XIII), se formalizan un poco estos puestos y el concepto de banda se empieza a asociar con la agrupación de música como entidad aparte. A la par, se desarrollan de manera esporádica ciertas bandas de iglesia como las del Obispo de Passau, y bandas de corte como las del Conde de Chester, el Conde de Kraiburg y el Kaiser Friedrich II (Pérez, 1989), no obstante, lo que marcó la pauta en Europa fue la moda de tener un cuerpo de banda militar fijo en cada ejército, lo cual se desarrolló a lo largo del Renacimiento y hasta el siglo XVIII, ahora no solo en Europa sino también en el Nuevo Mundo, ocupando un lugar importante en todos procesos de transformación cultural y política en todo lo que implica una colonización, a la vez que se

desarrollan nuevas vertientes de la corriente bandística. El investigador Ignacio Pérez explica esto en su obra *“El maravilloso mundo de las bandas”*:

Podemos distinguir dentro de este proceso, algunos tipos de Banda más frecuentes. El primero que nos sale al paso es La Batterie, Banda de Percusión o Banda Seca. Encargada de batir la marcha y motivar a los combatientes [...] El paso siguiente en este proceso, fueron las llamadas Bandas de Infantería o Batterie Fanfare, consisten en un desarrollo de las anteriores [...] Francisco I, constituyó un grupo de trompetas y oboes reales en lo que se llamó la *“Grande écurie”*. Más tarde, Luis XIV consolidará esta agrupación encomendándola a diversos maestros tales como J.B. Lully, Anne Danican Philidor, y otros. Napoleón las integra con 20 tambores y luego les agrega 24 clarines. Con el correr de los tiempos se agregarán otros instrumentos: trompetas y/o cornetas, bugles, pífanos y serpentones, además de los variados tambores; que más adelante, se sustituyen por modernos instrumentos (Pérez, 1989, p.39)



Figura 2. *“Bande Militaire”* - P.G. Valladi - 1820

La llegada al siglo XIX, se hace con una institución bandística mucho más posicionada con formaciones y uniformes en muchos casos exclusivos para las bandas, con aires ya no solo de utilidad, sino de identidad (ver ejemplo en la figura 2, de banda militar del siglo XIX).

Es en esta fase, que el repertorio y formato de las bandas se expande mucho más, fomentando himnos y canciones folclóricas cargadas de una intencionalidad claramente nacionalista o regionalista, lo que le sirvió como instrumento para muchos estados jóvenes para propagar su nacionalismo, tal como mencionábamos con Hobsbawm.

Las bandas fueron particularmente útiles en guerras de independencia y procesos de organización estatistas, como es el caso de las danzas propagadas en las Campañas Bolivarianas o los himnos en la Guerra Civil Estadounidense. Es común que hoy día en cada país se recuerden con gran honra a himnos pertenecientes específicamente a esta época, ya que, en un contexto en el que no hay radio o medios tecnológicos altamente masivos, las bandas militares se convirtieron en uno de los principales medios de adoctrinamiento a lo largo de todo el siglo, lo cual, sigue hasta el día de hoy con las bandas militares modernas, aunque ciertamente sin tanto éxito como en el siglo XIX.

1.2 Bandas civiles

En continuidad al panorama anterior, en un mundo que entre el siglo XIX y el XX está en pleno auge industrial, cambia las dinámicas de juego. Una gran parte de la población militante desde las bandas militares y que fue sobreviviente a las guerras (de ambos siglos), se retira del ejército, en muchos casos se dedican a trabajar en las fábricas y minas, a la vez que desea mantener su ejercicio musical con las bandas, por lo que hay un auge internacional de creación de bandas civiles o municipales de músicos amateurs que crean sus propias bandas. Si bien, como ya dijimos, las bandas civiles existen desde mucho antes, no ocurría en esta magnitud.

Otro aspecto determinante de esta época, ciertamente es el desarrollo tecnológico para los instrumentos musicales derivado de la revolución industrial. El avance de los pistones y rotores junto a los sistemas de llaves estandarizados, abrió las puertas a un mundo nuevo de posibilidades técnicas y sonoras de un formato cada vez más grande y variado (se crea la tuba, el saxhorn, saxofón y el helicón). Por lo que, el ámbito de la

composición en la academia que había ignorado por un buen tiempo a las bandas, centraron su atención en el desarrollo de nuevo repertorio para este formato. Tal es el caso de Hector Berlioz (1803 – 1869), Richard Wagner (1813 - 1883), Gustav Holst (1874 – 1934) y Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958), que además de explorar nuevas posibilidades de orquestación, les sirvió posteriormente para enriquecer el sonido de la orquesta sinfónica.

Cabe destacar especialmente el desarrollo de las “brass band” inglesas y americanas, que tuvieron especial concentración en el sector minero (sobre todo por la economía de los materiales para construir estos instrumentos). Era común que se desarrollaran bandas por cada mina y que fueran el principal evento cultural de la semana en los “pubs”, por lo que es común ver templetos o quioscos para que tocan las bandas sin mojarse en las lluvias cerca de estos establecimientos en los parques.

Dichas bandas eran a menudo financiadas por comunidades locales o patrocinadores privados, y su repertorio incluía tanto música militar como popular. Contribuyeron significativamente a la vida cultural y social, brindando entretenimiento a personas de diversas clases sociales. Las bandas de música eran comunes en eventos comunitarios y desfiles locales. Durante la Guerra Civil estadounidense, tanto en el Norte como en el Sur, las bandas civiles acompañaron a los regimientos y desempeñaron un papel crucial en elevar la moral de las tropas. Por otro lado, las bandas civiles se convirtieron en una parte importante de la vida cultural de los pueblos y ciudades de América Latina, y se utilizaron para acompañar procesiones religiosas, festivales y celebraciones cívicas

Un factor a tener en cuenta, es que en la Europa de finales del siglo XIX, el gran empresario dueño de fábricas era normalmente el mismo que participaba como candidato electoral, y teniendo en cuenta la gran popularidad de las bandas, hubo un gran apoyo del sector privado y público hacia estas agrupaciones. Como ya no es de extrañarnos, las bandas estaban nuevamente dándole la razón a Hobsbawm, sirviendo como instrumentos para instaurar una supuesta tradición e identidad popular que, en últimas, enmascaraba un proceso de influencia electoral (tanto para un bando como para el otro). Esta situación la describe muy bien el autor Luis Montoya:

Los propietarios de estas fábricas eran los políticos de la época, quienes necesitaron de las bandas en la realización de sus campañas políticas. Los

políticos ingleses se apoyaron en las brass band para aglutinar gente entorno a ellos. El asunto era generar el ruido suficiente que incentivara a las personas a salir de sus hogares, la cuestión estética quedaba en segundo término. Participar de la banda significaba para el obrero la oportunidad de ser empleado en alguna de las fábricas [...] Las bandas de latón se convirtieron en la música de la comunidad en la Gran Bretaña de la posguerra, a partir de su atractivo popular para movilizar el sentimiento local y fomentar la identidad comunitaria. Su presencia actuó como catalizador para otros servicios sociales, culturales y actividades económicas como aglutinar multitudes y dar a miles de personas de la clase obrera una nueva experiencia de la llamada “música seria”. No es obra de la casualidad que durante la Inglaterra victoriana, las bandas de metales representarán a la izquierda y fueran un elemento de cohesión social. “El sonido de bronce fue importante para definir y revitalizar la identidad local y nacional” (Herbert, 1991: 36). Los liberales se apropiaron de las bandas de viento y se valieron de ellas en la construcción del Estado-nación, usándolas en ceremonias públicas, en la veneración de héroes, en la composición y difusión de himnos. (Montoya, 2011, p. 133, subrayado propio)

Todo esto desencadenó una estrategia específica por parte de empresas y gobernantes para dinamizar aún más esta manifestación cultural (ver ejemplo en la *figura 3. Foden's Brass Band*); las guerras de bandas, donde a través de un concurso por incentivo monetario, enfrentaba a las bandas de cada comunidad, mina o fábrica (para lo cual fue útil y esencial la explosión ferroviaria que estaba ocurriendo). Al más puro estilo de como diría el poeta romano Juvenal en su *Sátira X*, “panem et circens”, o como diríamos en español; al pueblo pan y circo. Esto, por supuesto desembocó en unas identidades regionales más marcadas por un espíritu de competitividad y un deseo de aumentar el nivel de la calidad musical adaptando mucha música orquestal y repertorio en general más difícil (esto es clave para la futura y natural inclusión del contrabajo al formato).



Figura 3. Foden's Brass Band. 1904

Con el tiempo, surgieron diferentes vertientes y las bandas civiles comenzaron a diversificar su repertorio y adoptar una variedad de estilos musicales. A medida que la música popular emergía en el siglo XX, las bandas civiles incorporaron jazz, ragtime, y más tarde, rock y otros géneros contemporáneos. Esta diversificación permitió que las bandas civiles siguieran siendo relevantes y atractivas para audiencias de todas las edades. Lo cual, provocó una ramificación importante, por lo que es normal que hoy tengamos tantas categorizaciones, como: bandas de música, bandas procesionales, bandas de fanfarrias, jazz bands, bandas shows y las diferentes variaciones regionales por supuesto, como en América Latina, bandas pelayeras, bandas sinaloenses, y en el caso de la tradición española, bandas taurinas.

1.3 Bandas sinfónicas

El término "sinfónico" tiene su origen en la palabra griega "synphōnía" (συμφωνία), que está formada por dos componentes: "syn" y "phōnē". "Syn" (σύν), es un prefijo griego que significa "junto" o "con". Se utiliza para indicar la idea de unión, convergencia o simultaneidad de elementos. En el contexto de la música, sugiere la combinación de diferentes elementos sonoros o instrumentos que trabajan juntos para crear una composición armoniosa. "Phōnē" (φωνή) es un término griego que traduce "sonido" o "voz" (DECCEL).

Cuando se combinan estos dos elementos, "synphōnía" implica la idea de sonidos que se fusionan o se combinan de manera armónica. Técnicamente, cualquier agrupación que pueda generar sonoridades armónicas, acordes o sonidos en simultáneo, se podría denominar sinfónico, pero este término evolucionó a lo largo del tiempo y se adoptó en diversas lenguas para describir la música instrumental que involucra la colaboración de varios instrumentos en el contexto académico euro centrista.

El término "banda sinfónica" comenzó a popularizarse a medida que las bandas buscaban distanciarse de las connotaciones puramente militares. Durante las primeras décadas del siglo XX, los directores y músicos comenzaron a experimentar con la expansión del repertorio, incorporando arreglos de música clásica y obras originales para banda.

John Philip Sousa, conocido como "El Rey de las Marchas", fue un compositor y director de banda estadounidense que desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la música para banda. Sousa y su banda marcial (al igual que otros compositores como Patrick Gilmore) popularizaron la música para banda en Estados Unidos y contribuyeron a la creación de una identidad distintiva para las bandas sinfónicas.

Durante esta era de oro de las bandas sinfónicas o concert bands, que abarcó la primera mitad del siglo XX, las bandas sinfónicas se convirtieron en una fuerza musical respetada y disfrutaron de una popularidad sin precedentes. La banda dejaba de tener un sentido meramente utilitario (tanto militar como socialmente), sino que ahora el foco estaba puesto meramente en el evento musical que se podía ofrecer.

Sousa y otros compositores de la época, como Gustav Holst y Percy Grainger, dejaron un legado significativo con sus composiciones originales para banda y sus arreglos de música clásica, lo que a su vez, ayudó a estandarizar en gran medida el formato de banda sinfónica (aunque no totalmente), como es el caso de Frederick Fenell en 1952 con la Eastman Wind Ensemble.

Si el siglo XVIII sirvió para formalizar las bandas como entidades a largo aliento y el siglo XIX sirvió para la consolidación y apoyo financiero de estas bandas, el siglo XX sin lugar a dudas fue el siglo de la institucionalización de la mayoría de estas bandas. Claro ejemplo de ello es el modelo norteamericano, donde gran cantidad de bandas se asociaron sobre todo con centros educativos y a medida que las bandas sinfónicas continuaron

desarrollándose, hubo un énfasis creciente en la educación musical. Las instituciones educativas comenzaron a establecer programas de bandas en escuelas secundarias y universidades, proporcionando una base sólida para la formación de músicos jóvenes. Este enfoque en la educación musical contribuyó a la profesionalización de las bandas sinfónicas y a la creación de nuevas generaciones de músicos capacitados, profesionalizando aún más el oficio.

Estos ejemplos ilustran el creciente posicionamiento de las bandas de música en las celebraciones festivas de la sociedad civil como un oficio reconocido económicamente. La creación de bandas demandó la formación de músicos en la enseñanza de los instrumentos de viento, estableciendo una relación vertical entre maestro y alumno. Esta dinámica expresa un profundo vínculo de servicio social, en este caso educativo, que se ha proyectado desde las primeras agrupaciones hasta la actualidad (Valencia, 2010).

La diversificación del repertorio también fue un aspecto destacado. Aunque las marchas e himnos seguían siendo fundamentales, los directores comenzaron a explorar una gama más amplia de estilos musicales. Y es justamente en este ambiente de exploración y búsqueda de calidades cada vez más altas (homologando cada vez más la orquesta sinfónica con adaptaciones orquestales), fue en el que se empezaría a incluir los contrabajos, arpas y celos. De los primeros indicios encontrados de la participación de las cuerdas bajas en la banda sinfónica, se evidencian casos en Holanda y Bélgica, no obstante, donde es más notable es en la Comunitat Valenciana – España, donde se empezó a nutrir la plantilla instrumental enriqueciendo la paleta sonora de la agrupación con estos instrumentos. En la investigación *“Análisis crítico y propositivo de una aplicación técnica del violonchelo en la Tercera Suite para banda sinfónica “200” del maestro Victoriano Valencia”* realizada por Katherine Cortés, se cita una entrevista al maestro belga Frank de Vuyst acerca de estos inicios de inclusión de cuerda:

La integración del cello en la banda es un fenómeno que ha empezado en la Comunidad de Valencia, España. El formato de las bandas en esta comunidad (histórica para las bandas sinfónicas) siempre ha sido de muchos músicos, con mucha madera. En los años sesenta del siglo XX, el repertorio que más se tocaba eran transcripciones sinfónicas, a partir de los años 70 las bandas más importantes como Liria o Buñol empezaron a añadir violonchelos a sus plantillas para tocar sus transcripciones, y se han

quedado para siempre. [...] No se reconoce con exactitud el propósito inicial de este fenómeno, sin embargo, ya en 1909 se incorporó a una de las agrupaciones más importantes en España: la Banda Municipal de Madrid, este hecho, es quizá el primer momento en el que se incluye al violonchelo dentro de la plantilla instrumental en este tipo de agrupación. Frank de Vuyst, citado en Cortés (2018, p. 35)

En Estados Unidos, unos de los primeros casos son Sousa y Goldman, que en la década de los 20s y 30s incluyeron el contrabajo y el arpa en sus giras, lo cual suplía dificultades que los vientos graves tenían (ver plantilla empleada por Sousa en la figura 4). En el caso de los chelos, fue sobretodo en la Banda de la Fuerza Aérea de EEUU bajo la dirección de George Howard (período de 1947 – 1963). A pesar de estos registros de inclusión en la praxis, no se encuentran rastros de composiciones de estadounidenses en las que incluyan cuerdas graves en su formato original.



Figura 4. The Large Sousa Band. 1911 tour.

Ahora, si consideramos al auge de las bandas civiles a inicios del siglo XX como una primera ola de crecimiento de estas prácticas, de la cual comentábamos que muchos músicos exmilitares proponían la creación de sus propias bandas luego de participar en alguna guerra; entonces podemos denominar como una segunda ola la notable expansión de las bandas sinfónicas en Norteamérica en la segunda mitad del siglo XX³, donde debido a la transformación cultural provista por el desarrollo y el boom de los nuevos medios de comunicación y entretenimiento (los cuales hicieron disminuir la actividad de las bandas civiles como factor relevante de entretenimiento), los fabricantes de instrumentos especialmente consideraron necesario apoyar la creación de bandas en los contextos escolares y universitarios, generando así un nuevo mercado objetivo el cual creció exponencialmente con el pasar de los años, además de incluirse dentro del nuevo modelo de educación estadounidense el cual se mantiene hasta el día de hoy en buena parte de los centros educativos tanto privados como estatales⁴ (con una participación de las bandas significativamente más alta que las orquestas sinfónicas).

Si consideramos el método cartesiano y progresivo del modelo educativo actual (presente en gran parte de los contextos escolares), entonces es completamente entendible una categorización tanto en el desarrollo interno de las clases, como en los nuevos concursos de bandas y concursos individuales por plazas en bandas de prestigio (infantiles y juveniles). En este nuevo contexto, lo ideal no es tener una agrupación donde quien lleva años tocando algún instrumento esté junto a quien acaba de recibir su primera o segunda clase de instrumento (como si pasaba naturalmente en las antiguas bandas civiles y militares), sino que, se segmenta a los estudiantes por edades, grados escolares y niveles técnicos (muy similar a las probetas en un laboratorio) y se asigna una categoría en específico para que cada músico esté en un entorno con sus pares, pueda crecer musicalmente a la par de sus compañeros y se le pueda comparar en rendimiento a través

³ Es de resaltar el caso similar de España, con un desarrollo bandístico notable hasta el día de hoy, diferente a buena parte del resto de Europa, que en la posguerra, ciertas prácticas culturales mermaron por la situación de reconstrucción de los estados (políticamente y en infraestructura).

⁴ Considerando esto, es interesante analizar las dinámicas de las posguerras en los estados absorbidos culturalmente por quien se posiciona en la hegemonía (tanto política como cultural). Un ejemplo claro es Japón, que luego de la occidentalización en la posguerra, empezaron a aflorar también prácticas de banda sinfónica en los centros educativos siguiendo la doctrina americana (algo que ha pasado también en el contexto latinoamericano, aunque con sus diferencias), permitiendo desarrollar luego, grandes bandas reconocidas a nivel internacional provenientes del país del sol naciente.

de concursos. Aunque hay muchos casos que son la excepción, dichas categorías suelen ser:

- Nivel básico: school band
- Nivel introductorio: concert band
- Nivel intermedio: symphonic band
- Nivel avanzado: wind ensemble

Por supuesto que el hecho de un gran crecimiento en la cantidad de jóvenes instrumentistas que iniciaron su carrera musical en la secundaria (época decisiva para elegir alguna profesión), aporta al crecimiento de grupos semiprofesionales y profesionales en las universidades y agrupaciones independientes, puesto que muchos de esos jóvenes quisieron seguir desarrollando su carrera afuera de la escuela de forma profesional, ayudando a profesionalizar el ámbito en general y fomentando directa e indirectamente el surgimiento de las grandes bandas reconocidas a nivel mundial actualmente y el florecimiento de nueva música compuesta para todos los niveles (incluso con compositores especializados específicamente en bandas), desarrollando cada vez más propuestas para enriquecer el sonido de la agrupación, tal como es el caso de la inclusión de violonchelos y contrabajos. El maestro Victoriano Valencia en su artículo "*Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva*", nos explica estas dinámicas de repertorio:

A diferencia de la orquesta sinfónica, las bandas son un escenario de permanente consumo de nuevo repertorio. La banda que tiene la oportunidad de ir al concurso y encarga obras pues no quiere arriesgarse a jugar con las mismas cartas de la competencia. Por otro lado, los seguimientos en la gestión local y departamental y la demanda de la comunidad obligan al estreno constante, dinámica voraz de las bandas en todo el mundo que contrasta con el relativo estatismo de los programas de concierto de la orquesta sinfónica. (Valencia, 2010)

2. Capítulo 2. Bandas Sinfónicas en Colombia.

Teniendo en cuenta que la América de hoy fue por mucho tiempo una extensión de Europa, entonces no es de extrañar que las prácticas culturales fueran casi las mismas a ambos lados del Océano Atlántico, y más por el deseo de “civilizar al mundo” por parte de los colonizadores imponiendo sus propias prácticas sobre las demás, estableciendo a su vez un juicio de valor que indica ciertas prácticas como “mejores” que otras.

En el siglo XVII y XVIII, se evidenció la presencia de las bandas militares a lo largo de todo el continente cumpliendo las funciones descritas en capítulos anteriores, con una influencia organizacional claramente francesa (Sarmiento, 2015). Esto explica por qué desde el sur latinoamericano hasta el norte extremo del continente, se han desarrollado diferentes tipos de bandas a lo largo de los últimos siglos, adaptando el formato de vientos a las músicas regionales propias de cada contexto.

En el caso del Virreinato de la Nueva Granada, una de las primeras (y pocas) referencias documentadas de bandas militares, que fue referente para muchas bandas de la región, fue la Banda de la Corona a cargo de Pedro Carricarte en 1784. Estas bandas a finales del siglo XVIII desempeñaron una importante transición hacia un servicio social participando en eventos de la comunidad, así como en actos religiosos (Valencia, 2011).

Una vez entrado al convulsionado siglo XIX, las bandas sirvieron como molinos para los vientos independentistas. En la campaña, para Simón Bolívar y todo su cuerpo militar tuvo especial relevancia al bailar “*La Guaneña*”⁵ y las contradanzas “*La Libertadora*”⁶ y “*La Vencedora*”⁷, las cuales, al ser interpretadas por los instrumentistas de la tropa que

⁵ Composición musical arraigada al sur de los Andes colombianos, es un Bambuco que ha sido reconocido como un himno de guerra. Esta canción posee una dualidad de emociones, siendo alegre, pero al mismo tiempo nostálgica. A pesar de su importancia, el autor de esta pieza sigue siendo desconocido, y se estima que su origen se remonta a alrededor de 1789.

⁶ Pieza creada por Silverio Añez, un músico de Zulia, para la entrada triunfal del Ejército Libertador en Santa Fe de Bogotá el 10 de agosto de 1819. Posteriormente fue reconocida como el Himno Nacional de la Gran Colombia.

⁷ Compuesta en el Virreinato de Nueva Granada a principios del siglo XIX de autor desconocido. Durante la batalla de Boyacá en 1819, la banda marcial con Cancino a la dirección, la interpretó en el campo de batalla. Durante los 15 días de las celebraciones para el recibimiento triunfal del ejército libertador de Simón Bolívar en Santa Fe de Bogotá, esta pieza se alternó con “La libertadora”.

Bolívar acostumbraba a llevar, ayudaban a catalizar el ánimo de victoria luego de algún éxito en batalla. En esta banda (la “Banda Militar del Ejército de Bolívar”), Bolívar designó como director a José María Cancino y luego al músico venezolano Nicolás Quevedo Rachadell (1803-1874), padre del compositor Julio Quevedo Arvelo (1829 – 1896) quien hizo un importante aporte al repertorio bandístico colombiano del siglo XIX (Pérez, 1989), evidenciando así una tendencia presente hasta hoy en el país de heredar oficios en el ámbito musical preservando tradiciones.

Una vez creados los nuevos estados, era de gran importancia la labor de crear nación, tradición e identidad, lo cual, se vio beneficiado por las nuevas dotaciones instrumentales posibles en los siglos de la industria (XIX y XX), así como el acceso a diverso repertorio de las imprentas modernas producidas en masa. Si bien, las bandas tuvieron una importante participación ahora en el mundo civil en los bailes de salón, en Colombia esto fue potenciado en muy buena medida por las directrices de fomento a las bandas provistas desde el ámbito militar en la transición al siglo XX.

2.1 Banda Nacional de Bogotá y Banda Batallón Guardia de Honor

Un ejemplo de ello son los mandatos de Rafael Núñez, que promulgaron políticas como la creación de manuales y métodos instrumentales por Jorge Price y la vinculación en 1888 del inspector italiano Manuel Conti que modernizó el cuerpo de bandas militares del país, reforzando una tendencia francesa con la creación de más bandas en diversos batallones, mejores dotaciones instrumentales y la oficialización de la planta musical (Sarmiento, 2015). Algunos años más tarde, en el decreto 228 de 1897 se establece más dicha tendencia estableciendo conjuntos instrumentales más grandes, no obstante, en este programa de Organización de Bandas de Música Militares, no hay registro de la inclusión de cuerdas frotadas (Sarmiento, 2015).

Estas políticas propiciaron una expansión sin precedentes de las bandas por todo el país, con sueldos bien acomodados incluyendo incluso a personal civil. No obstante, estas condiciones generaron una crisis presupuestal dentro del ejército, por lo que se limitó la cantidad de bandas militares (con participación exclusiva de personal militar), y para focalizar la participación civil ya presente (influenciado por Conti y Guillermo Uribe

Holguín), se crea la Banda Nacional de Bogotá en el decreto 203 de 1913. Esta banda, siendo la primera banda civil establecida por el gobierno, tuvo como director a Manuel Conti por un año y a Andrés Martínez Montoya hasta 1933. A partir de entonces, el director por 40 años sería José Rozo Contreras, quien también sería inspector nacional de bandas, influenciando la tendencia hacia un modelo italiano estandarizado por el director italiano Alessandro Vessella en los 20's, con formatos de 35, 45 y hasta 80 músicos, así como normas para la transcripción y adaptación a estas agrupaciones. En dicho modelo se agrega el "contrabajo de cuerda". Dicha influencia se refleja en el registro de 1935 de la Banda Nacional de Bogotá que ya incluía a un contrabajista (Sarmiento, 2015, Anexo 2).

Por otro lado, la migración de músicos civiles a la Nacional, sumado al mal pago de los músicos de las bandas militares y la fluctuación de la plantilla militar, provocó un deterioro en la calidad artística de las bandas del Ejército y la Policía. "Esta situación, producto de las políticas implementadas en la última década del período conocido como la Hegemonía conservadora, es el escenario en el cual se crea en 1928 la banda de músicos del Batallón de Infantería No.37 - Guardia Presidencial" (Sarmiento, 2015, p. 15). En los recuentos de instrumentación de esta banda (también conocida como la Banda Guardia de Honor), no ha habido inclusión del contrabajo.

Ambas bandas fueron claves para el desarrollo de políticas culturales a nivel nacional. El caso de la Banda Guardia de Honor, sigue existiendo hasta el día de hoy y es la banda insignia del Ejército por su longevidad y significado por su constante cercanía (por la naturaleza de su batallón) a las distintas épocas presidenciales de Colombia. En cambio, la Banda Nacional (referente para las bandas civiles) en 1939 pasó a depender del Ministerio de Educación Nacional y en 1968 pasó a ser parte del Instituto Colombiano de Cultura, pero, esta fue eliminada en el 2002 bajo la administración de Álvaro Uribe Vélez en un recorte presupuestal considerable. No obstante, en el presente año 2023, fue resucitada como política cultural del ministro(e) Jorge Ignacio Zorro y del presidente Gustavo Petro, ahora no como Banda Nacional de Bogotá, sino (con el fin de descentralizar la cultura) como Banda Nacional de Colombia que después de 21 años de inactividad vuelve a los escenarios, dicha agrupación es establecida en Itagüí, Antioquia.

2.2 Estado actual de las bandas

Desde la segunda mitad de siglo XX, las bandas tanto civiles como militares, se han consolidado como un ente de enseñanza musical, definiendo en buena medida el patrimonio sonoro del continente. A las funciones habituales de la banda, se les ha sumado la influencia cultural regional interna y externa al país, gracias a las estaciones de radio establecidas desde los 20's y 30's, al surgimiento de disqueras en los 30's y a la "ruta de importación de bienes culturales Cartagena – Santa Marta – Río Magdalena (Valencia, 2011). Esto hace que se generen nuevos repertorios para bandas (académicos y regionales) diversificando las especialidades de éstas con bandas sinfónicas y bandas civiles hoy denominadas "fiesteras" con gran variedad de expresiones culturales regionales.

En los 70's, en medio del auge de creación de concursos de bandas nacionales y departamentales como en Paipa, Villeta y San Pelayo (los cuales sirvieron para fomentar la demanda y circulación de nuevo repertorio de compositores cada vez más especializados en bandas), surge en la Institución Educativa Neira, el modelo de banda – escuela por el director Hernán Bedoya. Esta banda y su nuevo modelo fue de especial influencia en Caldas, Antioquia y el Caribe, tanto así, que al cabo de tres años ya había 13 propuestas similares en la región (Valencia, 2011). Esto da paso en las décadas siguientes a la formulación de 2 modelos de funcionamiento de bandas; las bandas estudiantiles (con funcionamiento dentro de los colegios estatales e INEMS como parte del currículo o como extensión) de las cuales son ejemplos hoy los colegios caldenses, la Red de Escuelas de Música de Medellín desde 1999 (fomentado por la Universidad de Antioquia) y las bandas dentro del proyecto educativo de la Filarmónica de Bogotá. Por otro lado, están las bandas municipales de música radicadas en las casas de la cultura de los municipios, con presencia sinfónica importante en Cundinamarca, Caldas, Boyacá, Antioquia y Nariño y de prácticas de tradición popular en Sucre y Córdoba (estas últimas con el objetivo de preservar su tradición).

En general, estas dinámicas han sido fomentadas en el paso del siglo XX al XXI, especialmente por la política del Plan Nacional de Desarrollo “Plan Nacional de Música para la Convivencia”, el cual, con el objetivo de una reconciliación social y reconstrucción de identidad nacional (único discurso legitimador de la cultura en las últimas décadas en

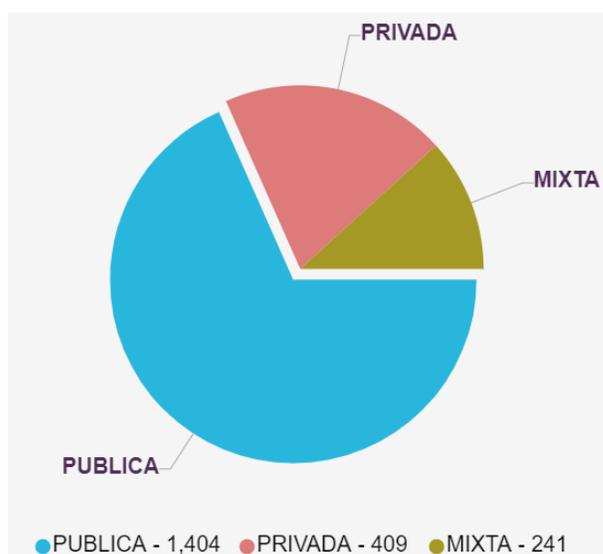


Figura 5. Total de escuelas musicales en Colombia "Según su naturaleza". SIMUS, 2021

una Latinoamérica sumergida en violencia, como en el caso de El Sistema de Venezuela), apoya la formulación de nuevas bandas brindándoles dotación instrumental, contratación de director (así como cada vez más docentes de cada familia instrumental) y el fomento de participación y desarrollo de concursos a lo largo del territorio nacional. Estos concursos, han brindado las condiciones para un desarrollo artístico notable en el país (como la diversificación de oficios y la cada vez menor presencia del “director todero”), no obstante, por las dinámicas

propias de un certamen, se limita a los participantes en sus formatos instrumentales, explicando en buena medida la razón de la falta de cuerdas frotadas en las bandas sinfónicas. Esto cobra mayor sentido teniendo en cuenta las condiciones actuales de las escuelas de música en Colombia.

Según el último informe del Ministerio de Cultura del 2021 publicado en la plataforma SIMUS, hay una presencia de 2053 escuelas musicales (entre públicas, privadas y mixtas, ver figura 5) ubicadas en el 94,78% de los 1104 municipios colombianos

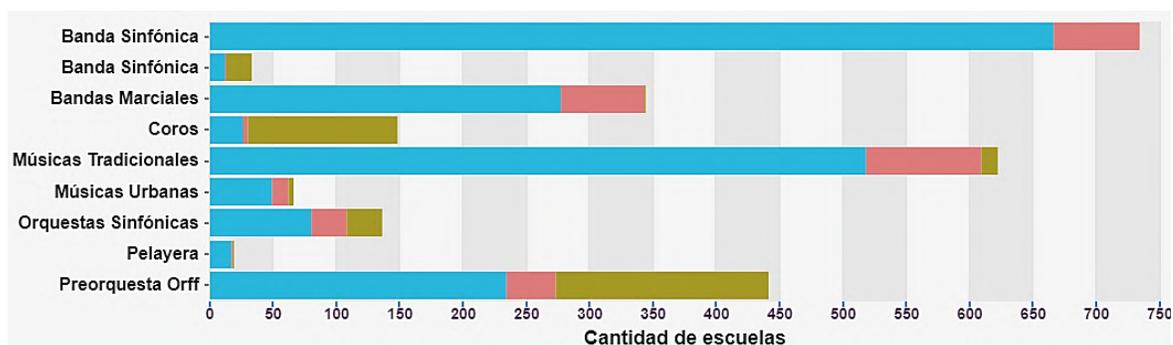


Figura 6. Escuelas musicales "Según su práctica musical". SIMUS, 2021.

(ver figura 7), en las cuales, el 85% de estudiantes son de categoría infantil y juvenil (entre 7 y 18 años), siendo la gran mayoría residentes de zonas urbanas. En estas escuelas, hay 767 bandas entre públicas, privadas y mixtas, en comparación a las 136 orquestas sinfónicas existentes (SIMUS, ver figura 6). En total, existen registrados 32.269 instrumentos de viento, a comparación de los 7.138 instrumentos de “cuerdas sinfónicas”. Esta marcada diferencia explica (además de la poca aceptación al reciente proyecto de creación de El Sistema Nacional de Orquestas en Colombia), la poca participación de las cuerdas en las bandas sinfónicas, y que, los organizadores de los concursos, al ver que no es una dinámica tan presente, no se tome en cuenta (y por lo tanto se limite) en los formatos aceptados.

Además, menciona Jenny Pineda en la entrevista realizada para el presente trabajo, que es de gran dificultad la integración de cuerdistas en agrupaciones de viento en fases de iniciación por la naturaleza organológica de estos formatos, donde las primeras tonalidades a explorar, se basa en el ciclo de cuartas (con gran cantidad de bemoles, difíciles de interpretar para las cuerdas). Razón por la cual, un instrumentista de cuerda grave, “tiene que llegar aprendido a la banda con un nivel avanzado”. Esto, sumado a la

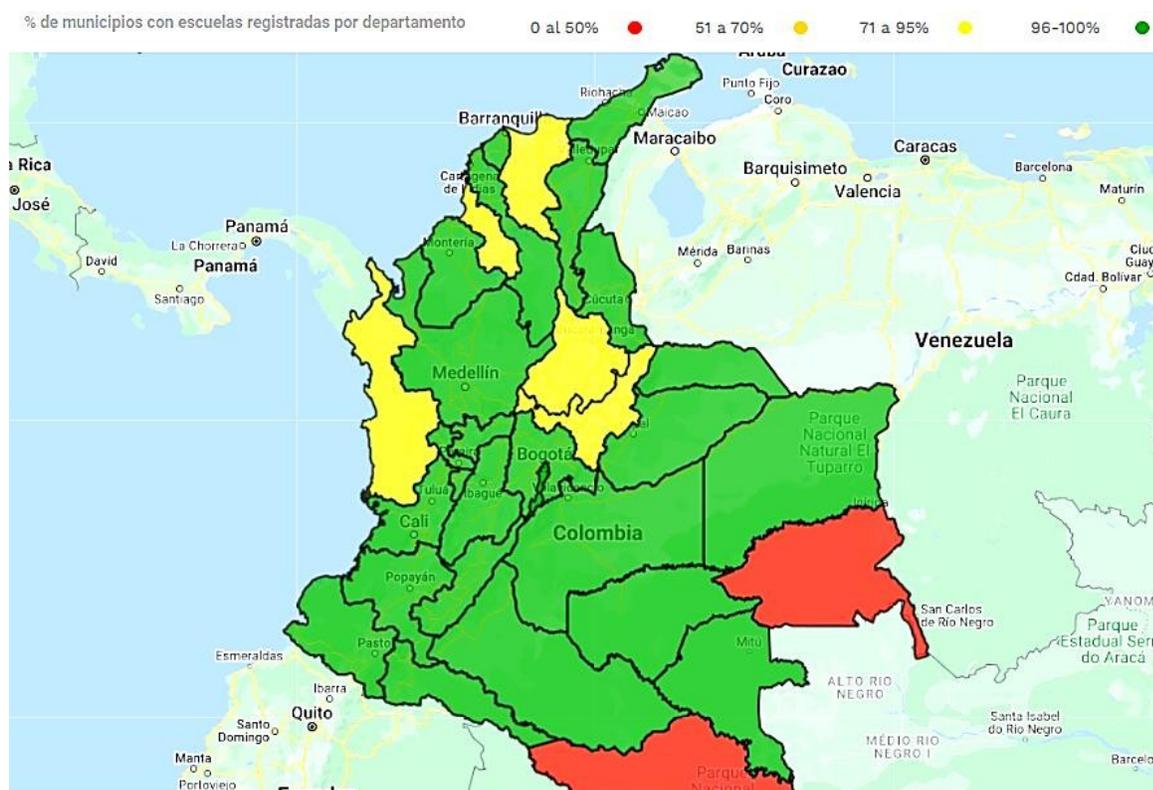


Figura 7. Presencia de las escuelas musicales en el territorio nacional. SIMUS, 2021.

poca cantidad de talleristas de estos instrumentos en los municipios, hace que sea muy difícil la inclusión de estos instrumentos.

No obstante, vale la pena mencionar nuevas iniciativas que incluyen cuerdas, como es el caso de la Banda Sinfónica de Cundinamarca, la Banda Filarmónica Juvenil de la OFB (ambas centralizadas en Bogotá y con un nivel alto), Banda de Red de Escuelas de Medellín, Banda Sinfónica de Itagüí y la reciente Banda Nacional (profesional), agrupaciones, las cuales incluyen dentro de su plantilla fija al contrabajo. Y por otro lado, la Banda Sinfónica de la ASAB y la Banda Sinfónica de Bello Antioquia, han incluido contrabajos y violonchelos (esta última por influencia directa de las bandas españolas y particularmente del maestro Frank de Vuyst). En el caso de la ASAB, desde hace algunos semestres han incluido la presencia de un contrabajo y dos violonchelos bajo la batuta del maestro César Villamil, mientras que en el caso de la Banda de Bello, son dos contrabajos y cuatro violonchelos incluidos por la visión de exploración tímbrica por parte del maestro Guillermo Montoya.

3. Capítulo 3. Posibilidades sonoras y Propuesta de implementación.

Para analizar propuestas de implementación de cuerdas en conjuntos de viento como las bandas sinfónicas, es importante revisar las dinámicas en las cuales dicha integración ha tenido lugar. Si consideramos el desarrollo histórico del contrabajo y el violonchelo, podemos evidenciar que son instrumentos tan versátiles que desde sus inicios han sido empleados para aportar, reforzar y expandir las posibilidades sonoras de ciertas prácticas ya existentes, por lo que, pensar en propuestas de integración a la banda sinfónica (o a cualquier formato) con el fin de nutrir posibilidades sonoras, fusionando así, prácticas sinfónicas de tradiciones cercanas; resulta en un proceso más bien natural y orgánico para dichos instrumentos. De hecho, los instrumentos de cuerda frotada en general, son muestra de fusiones de tradiciones de pueblos de oriente como persas, árabes y egipcios (con los indicios de instrumentos de arco más antiguos), que entraron en contacto progresivo con Europa Central en la Edad Media, por lo que, son instrumentos que desde sus inicios muestran gran facilidad de diálogo entre distintas prácticas culturales.

En el avance de dicho proceso de interacción cultural, surge el caso de la familia de las violas da braccio, emergiendo poco a poco propuestas de ampliación sonora por las que se forja el violonchelo (entre otros instrumentos), mientras que el contrabajo muy posiblemente proviniendo de la familia de las violas da gamba⁸. En ambos casos, sobre los siglos XV y XVI, se expande la sonoridad grave de los conjuntos homogéneos de cada familia de cuerdas; el chelo sirviendo de bajo y el contrabajo reforzando en muchos casos al chelo. Dicha expansión funcionó tan bien que los ensambles de cuerdas se volvieron una de las prácticas más estables en la música europea convirtiéndose en canónica. No obstante, vale la pena recordar que el desarrollo de estos instrumentos no solo fue en formatos exclusivos de cuerdas, sino que desde sus inicios aportaron en gran medida a prácticas heterogéneas entre cuerdas, vientos y teclados como los conjuntos de bajo

⁸ Si bien no hay consenso, la afinación del contrabajo por cuartas y la forma de sus “hombros caídos”, proveen indicios de una causalidad más relacionada con la familia de las violas da gamba que las da braccio, lo cual, es incluso consignado por Michael Praetorius en su *Syntagma Musicum* la época de desarrollo de estos instrumentos (Hurst, 2009).

continuo, donde primeramente el violonchelo duplicaba o reemplazaba a instrumentos como la viola da gamba tradicional, el clavecín en el registro grave y el fagot (Campion, 1716). La relación con este último, como veremos, es una de las formas actuales de vínculo con los vientos, y es importante resaltarla puesto que, al conectarnos directamente con los inicios de las cuerdas graves, revela que las nuevas propuestas son más que posibles puesto que las cuerdas graves han tenido una importante función histórica de reforzar sonoridades (además de una relevante tradición en rol concertante solista).

Ahora bien, es necesario considerar que las prácticas de vientos y cuerdas en conjunto es un proceso que se lleva desarrollando a través de varios formatos, desde las prácticas en las cortes, diversos conjuntos de cámara (octetos, septetos, grupos de bajo continuo, etc), hasta la evolución misma de la orquesta sinfónica. Por otro lado, hay casos particulares aislados a lo largo de la historia donde se fusionan bandas militares (agrupaciones de exterior) y conjuntos de cámara (agrupaciones de interior) para algún evento especial dedicado a alguien en particular o la conmemoración de cierto acontecimiento. Ejemplo de ello es la “*Serenata para Vientos op. 44*” (1878) de Antonín Dvořák para un ensamble de 10 vientos junto a un violonchelo y un contrabajo, no obstante, estos casos anteriores al siglo XX y a los procesos mencionados en el capítulo anterior, no representan alguna tendencia clara sobre bandas de viento con cuerdas frotadas, a diferencia de los procesos adelantados en Europa y Estados Unidos desde el siglo XX.

3.1 Posibilidades de instrumentación

El timbre que caracteriza a cada sonido (y por consiguiente a cada instrumento emisor), es la suma de sus “modos vibracionales”, por lo que depende de la cantidad de armónicos que tenga y la intensidad de cada uno de ellos, siendo esto determinado por los materiales, formas y tamaños del ente material que activa la vibración en el aire de la onda sonora, y es su percepción cualitativa (tanto de instrumentos individuales como en conjunto), la que permite desarrollar y experimentar con nuevas propuestas de orquestación para diferentes formatos. El reconocido autor Walter Piston, lo consigna en las siguientes palabras:

El timbre o color de la música actúa muy directamente sobre la sensibilidad; produce incluso una «sensación global» característica. El carácter tímbrico solo, ya de por sí, casi constituye un distintivo de estilo. En cierta manera, puede reconocerse la música de cualquier época por su timbre con la misma seguridad que por su armonía o por su forma. (1984, p. X)

En dicha percepción cualitativa, es más común en ciertos casos, notar más los efectos de una integración instrumental en la masa general, que en una escucha focalizada a la participación específica de un instrumento particular. En el caso de las cuerdas bajas en una banda sinfónica, fácilmente se podría pensar que dado a las diferencias de proyección, resonancia y balance entre los materiales y funcionamiento de los vientos (por ejemplo, los metales) y las cuerdas frotadas, que dependen de la fricción de las fibras del arco sobre las cuerdas; es una mezcla desbalanceada y sin propósito, pero esto no es cierto si se usan las correctas técnicas de orquestación. Al respecto, el compositor estadounidense Alfred Reed, en su artículo "*The String Bass in a Wind Group*", menciona lo siguiente en un extracto que vale la pena citar en su totalidad:

Todavía recuerdo vívidamente los tiempos en los que el director de una banda creaba una "carpeta" de contrabajo simplemente poniendo una copia extra de la parte de tuba y diciéndole al intérprete "mira qué pasa en el ensayo y lo iremos resolviendo". Pero el auge de los conjuntos de viento modernos en los últimos 35 años, con sus instrumentaciones cuidadosamente equilibradas, ha hecho que el uso de las cuerdas bajas sea una necesidad virtual y ya no una propuesta casual. Uno puede preguntarse cómo, en aquellos tiempos anteriores, uno o dos cuerdistas, podrían haber esperado hacer sentir su presencia (y mucho menos escucharla) en una banda sinfónica de 120 integrantes cuando el grupo tocaba *mezzoforte*, y mucho menos cuando tocaba *forte* o *fortissimo*. Es difícil creer que la parte del contrabajo que tocada en tales condiciones podría tener mucha importancia musical en el sonido general producido por dicha banda. Por supuesto, lo mismo podría decirse de otros instrumentos: el oboe, por ejemplo, donde dos oboístas que tocaban partes individuales tenían que lidiar con hasta 32 clarinetes y 18 flautas [...] Para tocar al aire libre, en lugar de en un entorno acústico adecuado, era necesario componer partituras

para un gran número de ciertos instrumentos y producir un sonido pesado y neutro para lograr sonoridad y resonancia. El resultado y la consecuencia fue el notorio "sonido grande, redondo (y gris apagado)" asociado con la banda [...] Todo esto cambió con el surgimiento del moderno conjunto de viento, que toca en un ambiente interior y acústicamente favorable tal como lo ha estado haciendo su organización hermana, la orquesta sinfónica tradicional durante los últimos 200 años [...] Este enfoque ha dado como resultado una instrumentación simple pero extremadamente flexible que brinda al futuro compositor la seguridad de un conjunto de instrumentos que producirá la máxima brillantez, destreza, flexibilidad y pureza de sonido posibles. En manos del compositor, cada instrumento (especialmente el contrabajo) puede sonar con claridad y aportar su máxima eficacia tanto a su propia parte como al sonido del conjunto. (p. 66, 1988, traducción propia)

Según la información adquirida mediante las entrevistas realizadas para este trabajo (a un compositor, a un director y a una intérprete), además de la opinión de maestros relevantes ubicada en diverso material bibliográfico, se puede afirmar que la naturaleza organológica de estos instrumentos permite un abanico de posibilidades tímbricas que enriquecen el formato bandístico, entre las cuales vale la pena mencionar:

- La principal característica de estos instrumentos es su cualidad sonora pastosa, oscura, cálida y profunda obtenida no solo por su registro, sino también por la naturaleza de la producción de sonido; por la fricción. Esta cualidad es el principal factor que matiza, balancea y equilibra la sonoridad entre metales y maderas. Y si vamos un poco más allá, esto obedece a la transición de las bandas en el siglo XX del campo militar a la plaza municipal, y de allí al auditorio cerrado. Al querer enfocar la atención cada vez más hacia el acto artístico por sí mismo y no a un carácter útil en sus contextos pasados, se ha querido regular poco a poco esa sonoridad brillante y militar puesto que recuerda a un carácter útil ya no vigente, por lo que instrumentos como las cuerdas graves han servido para forjar la nueva sonoridad controlada y matizada de la banda en el escenario y no en el campo abierto.

- Debido a sus 4 cuerdas a distancias de cuartas y quintas respectivamente, esto permite a ambos instrumentos tener un extenso registro (ver figuras 8 y 9), lo que permite reforzar con facilidad diferentes planos en el espectro (acompañantes y solistas), como en las disposiciones basadas en la serie armónica, el comúnmente espaciado extremo grave.

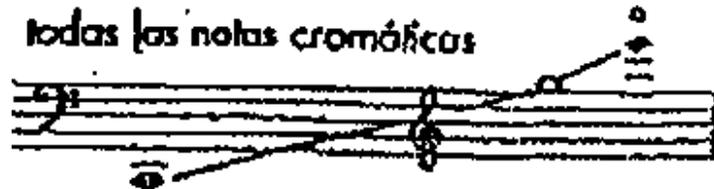


Figura 8. Registro del violonchelo. *El estudio de la Orquestación*. Adler, 2006, p. 76



Figura 9. Registro del contrabajo (sonando una octava por debajo). *Ídem*, p. 84

- Amplio registro dinámico abarcando desde el piano casi inaudible hasta el fortísimo más sonoro. Esto marca una ayuda para ciertos instrumentos (como los metales) en los que lograr atmósferas de pianos mantenidos por frases largas con sonido estable resulta difícil y agotador (así como articular constantemente en ellas). Dicho extenso espectro, se fundamenta en los cuatro puntos de apoyo del arco con la cuerda (ver figura 10), los cuales ofrecen no solo posibilidades dinámicas sino también tímbricas, permitiendo así, un abanico más amplio de herramientas para la mezcla con la heterogeneidad sonora de la banda.

Un primer punto al final del diapasón, brindando sonidos de gran suavidad, como los instrumentos de madera; siendo un punto dulce. “Permite imitar el fagot, y su timbre se torna más claro presionando la cuerda con la yema del dedo. Es el punto para las notas bajas” (Cortés, 2018, p. 29). El segundo punto (más abajo del diapasón) produce sonidos suaves y más claros, imitando fácilmente la flauta o el corno. El sonido típico brillante y mezzoforte de estos instrumentos radica en el tercer punto, que está en la mitad entre el diapasón y

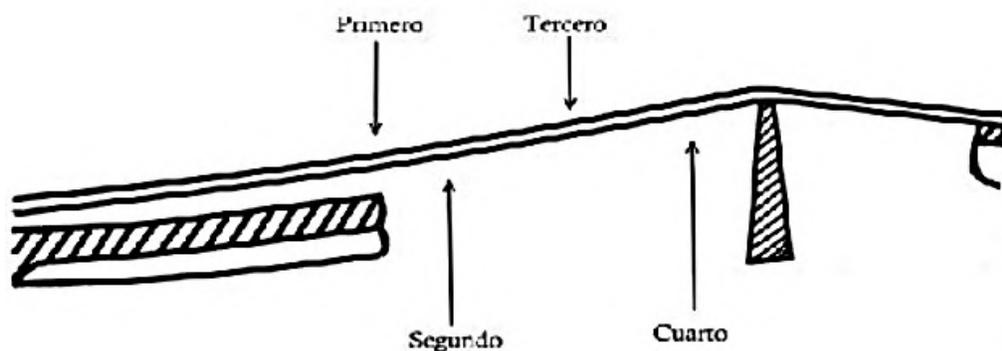


Figura 10. Puntos tonales para el arco. *Técnica Fisiológica del violonchelo*. Araoz. p.75

el puente. Finalmente, el cuarto punto, que está ubicado justo arriba del puente, produce los sonidos más intensos, es el sitio del fortissimo y las notas altas ideal para secciones en tutti.

- En cuanto a su comportamiento expresivo y agógico, Adler en su famoso tratado de orquestación lo describe como “[hay una] homogeneidad del color tonal y riqueza en la calidad sonora que produce una sensación particularmente cálida que se presta para la interpretación de pasajes expresivos” (2006, p.7). El maestro Victoriano Valencia al ser entrevistado por Katherine Cortés, menciona que “el roce del arco con la cuerda le da un color distinto a las frases o melodías presentes con respecto a los otros instrumentos [...] la cuerda no tiene la limitante de la respiración lo que posibilita el legato en las partes más sutiles de la obra” (2018, p. 55) Esto, sumado al gran recurso del vibrato (en especial el violonchelo), hace que pasajes melódicos expresivos tengan un desempeño más notable y rico (aunque debe ser con moderación por las diferencias naturales al vibrato de los vientos).

-
- Las ventajas que ofrece el arco, son las de un legato continuo y homogéneo incluso en los pasajes más piano (difícil para algunos vientos) sin la limitancia de la respiración. En el caso de notas mantenidas o “pedales”, donde pueden permanecer no solo por varios compases, sino también por varios sistemas (tendencia atmosférica cada vez más común, a modo de cliché), instrumentos como la tuba, clarinete bajo y saxo barítono normalmente tienen que alternarse entre intérpretes en la respiración para no quebrar la nota, por lo que reciben un grato refuerzo de las cuerdas para poder hacer este proceso disimulando las fluctuaciones naturales entre intérpretes, y más cuando el pasaje se combina con una dinámica muy suave ya que tienden a generar tensión física y sonora luego de cierto tiempo. Para dichos casos, se recomienda que las cuerdas toquen una dinámica más que los vientos para que en los momentos de respiración se disimule totalmente los vacíos sonoros. No obstante, en el caso de pasajes ligados, se recomienda a las cuerdas procurar imitar a los vientos con el cambio de dirección del arco y/o cesuras los cambios de frases o semifrases; en las articulaciones de inicio de las ligaduras, así como en los momentos de respiración. De lo contrario, no sonaría un buen ensamble de la agrupación.
 - Al igual que el trombón, las cuerdas poseen la ventaja de mover (idealmente solo un poco) su afinación en el diapason con el fin de mezclar fácilmente con la agrupación. Esto es particularmente valioso, teniendo en cuenta las distintas reacciones de los instrumentos a los cambios de clima, donde, en una temperatura alta, mientras que los vientos se suben en afinación, las cuerdas por la dilatación del material de la cuerda, bajan.
 - Otro aspecto sumamente relevante, es el efecto de pizzicato (especialmente en el contrabajo). Muchos compositores y directores de vientos, tradicionalmente les han solicitado a los vientos graves imitar un sonido lleno y retumbante del pizzicato del contrabajo (especialmente en adaptaciones de valeses y danzas), no obstante, el tener las cuerdas en la agrupación, permiten que esté la referencia sonora natural. Alfred Reed escribe al respecto:
La primera razón para la inclusión de las cuerdas bajas en el ensamble de viento, basado en el color particular de su sonido por sí solo y en combinación con otros instrumentos, es por el efecto único que pueden producir ellos

específicamente a diferencia de las maderas y los metales, un sonido que incluso hacen mejor que el resto de las cuerdas: el pizzicato. (p.66)

- También, las cuerdas graves tienen la facultad de tener un ataque más sutil y preciso en dinámicas de menor volumen que los metales graves, quienes, usando tanto ataque de aire como ataque con lengua, suelen haber seguidas inconsistencias, las cuales son particularmente evidentes en los momentos de acompañamiento a alguna melodía “íntima” y “tranquila”. En cambio, las cuerdas perfectamente podrán tocar una nota en dinámica muy pequeña justo desde el inicio de la figura escrita.
- Adicionalmente, es enriquecedor para la banda contar con el efecto de trémolo de las cuerdas, recurso usado con frecuencia para potenciar intensiones atmosféricas, ya que, refuerza las versiones viciadas del trémolo (tanto con staccatos compuestos como fluctuaciones de aire por parte del diafragma) las cuales, si bien son efectivas, en ciertas ocasiones no son tan convincentes.

Es interesante observar que:

Como mencionábamos anteriormente, es necesario precisar que puede que no sea una participación notoria auditivamente todo el tiempo, de hecho, en una banda sinfónica (como en muchas otras agrupaciones), se supone que no se debe escuchar ningún instrumento individual a menos que sea un solo, sin que esto signifique que el instrumento no contribuya al sonido. Además, aunque estos instrumentos no se escuchan fácilmente individualmente, es absolutamente notoria su ausencia en el sonido total si no se tocan. Si bien, al igual que cualquier instrumento, pueden tener un papel en el primer plano en ciertas ocasiones, su participación (al igual que la mayoría de instrumentos graves) no está diseñada para ser el centro de atención la inmensa mayoría de las veces. En otras palabras, se sienten más de lo que se escuchan. Algunos autores los comparan incluso como un condimento sin el cual un plato pierde toda su magia.

Ahora, hay ciertas dinámicas particulares en el tratamiento con el conjunto. Por ejemplo, mientras que en la orquesta sinfónica el sonido base es el violín, en el caso de la banda el sonido base es el empaste entre el clarinete y saxofón, pero predominando ante todo el clarinete. El timbre del clarinete suele ser muy cálido y homogéneo, lo que hace que las cuerdas por el efecto de su arco, combinen muy bien a este sonido base. De hecho, si consideramos la descripción por parte de Adler del sonido del clarinete, notaremos cierta

similitud con la descripción de las cuerdas que mencionábamos en las páginas pasadas. “El clarinete tiene el registro más homogéneo y el sonido más cálido de todas las maderas, pudiendo tocar todo el espectro dinámico desde el pianísimo más débil al más poderoso fortísimo” (p. 206). En el color general de la banda, esta combinación genera una sonoridad más matizada y oscura estableciendo la vinculación especialmente con los vientos madera. El profesor de la Banda Municipal de Madrid, Mariano Sanz de Pedre lo pone en las siguientes palabras:

Se comprenderá fácilmente que la adaptación de este bloque de instrumentos de arco produce una pastosidad de timbres que dulcifican en gran parte la sonoridad colectiva, cuyos significados resultados de delicadeza y nuevo empaste sonoro consiguen eliminar muy eficazmente la aspereza que lógicamente siempre va unida a las vibraciones del tubo sonoro de los instrumentos de viento. (Sanz, p.44).

Este equilibrio con el brillo de los metales (especialmente de trombones y tuba), se vuelve necesario, teniendo en cuenta que además del brillo natural de estos instrumentos, existe cierta tendencia de varios intérpretes jóvenes en niveles intermedios, en querer sonar por encima de toda la banda a propósito como motivo de satisfacción personal, esto influenciado por el uso tradicional y clichés de ciertos compositores para estos instrumentos (limitándolos muchas veces) con extractos en ff o fff con acentos y efectos que potencian ciertos climas de las obras⁹. Esto normalmente genera en varias agrupaciones no profesionales, que en cuando los metales graves tengan otro tipo de participación musical, con otro carácter, siguen tocando con el mismo “chip” de sonido enorme, generando incluso un efecto de brillo adicional innecesario en muchos casos a pesar de que sea posible y cómodo para estos instrumentos tocar dinámicas como p y mf. Si bien la naturaleza de estos instrumentos hace que resuenen más que otros, el incluir las cuerdas frotadas, exige a los metales graves escuchar para mezclar en afinación (por lo que suelen bajar su dinámica para ello) ayudando a mezclar y cambiar de “chip” al mismo tiempo. Claro está que esto depende mucho del contexto acústico en el cual se esté y se comprende mejor analizando la siguiente narración de Alfred Reed:

⁹ Esto lo explicaba ya en 1942 el autor inglés Cecil Forsyth en su tratado “Orchestration”, p. 159.

El uso del contrabajo ataca en el centro de una situación que con demasiada frecuencia pasan por desapercibido algunas de las personas que más deberían estar preocupadas: ¡los mismos directores de las agrupaciones!

Hace unos 35 años me pidieron que formar parte de un panel de directores y compositores de uno de los principales festivales nacionales de bandas. El curso de la discusión versó sobre la identificación de una instrumentación "ideal" para la banda sinfónica. En el curso de mis propios comentarios, dije que estaba esperando escribir un pequeño folleto sobre el tema "¡Las tubas suenan demasiado!" Cuando se me preguntó qué podría reemplazar a la tuba como principal fundamento del sonido en la banda de viento, mi respuesta fue: "en la banda de música al aire libre, nada. En la sala de conciertos, en el interior, el clarinete contrabajo y cuando no haya, el contrabajo de cuerda, incluso sin el contrafagot, un instrumento que hasta el día de hoy aparece sólo con poca frecuencia. El sonido total de la tuba, que consta de un fundamental y armónicos, es capaz de penetrar la textura general de una manera tan marcada que el compositor/orquestador no lo autorizaría plenamente según el oído de su mente. El efecto sonoro resultante es similar al efecto visual de verter y revolver una gota de pintura negra en medio galón de rosa brillante. El efecto sigue siendo rosa, pero no el mismo tono brillante de rosa hubiera sido antes de agregar incluso una pequeña cantidad de pintura negra. Aparte de las diferencias en los conceptos básicos de color, el uso indiscriminado de la tuba hace que surjan otros problemas, incluyendo el "embotamiento" del sonido de instrumentos de viento de madera más débiles, mientras el efecto "ahogador" de los poderosos matices que suenan de la tuba pueden literalmente barrer los matices más suaves de los instrumentos más débiles, especialmente en pasajes desde piano hasta mezzoforte. Y es aquí donde el contrabajo, solo o en combinación con maderas graves realmente suena muy bien. (1988, p. 68, traducción propia)

Ambos instrumentos aportan con un relleno de armónicos sobre todo en los medios-graves. En cuanto al rol, los contrabajos refuerzan de manera obvia el papel de la tuba (cuando no hay partitura de contrabajo) y el violonchelo refuerza el registro tenor, pero a nivel tímbrico, ambos ayudan a contrarrestar el brillo de los metales mientras que soportan

y potencian a las maderas, por lo cual, es como si la naturaleza sonora del arco sirviera como ente regulador y mezclador entre maderas y metales, como un puente tímbrico.

En una banda de 180 hay como 12 cellos, no es él solo. El instrumento no funciona solo dentro del formato, es más la sonoridad de la sección en el registro medio y grave de la banda. [...] cumpliendo la función de rellenar los armónicos, es un aporte al sonido global de la banda. (Victoriano Valencia, como citó Cortés, p. 53)

Y ya será el ingenio del compositor, arreglista o director (porque siempre es necesario hacer el proceso de adaptación) quien determine en que facetas y carácter quiere que las cuerdas apoyen a los vientos, con cual fin. Por ejemplo, la combinación de armonías del registro medio con la línea de bajo, como fondo de la línea melódica principal, es la textura más frecuentemente empleada, ya que, además de proporcionar un perfecto apoyo a tales armonías, ya sea con líneas sostenidas o en movimiento, la resonancia de tal línea es incluso mayor a que agregaran una o más tubas. Y cuando la línea de bajo se vuelve melodía más o menos prominente, la continuidad casi ilimitada del legato del arco mejora enormemente la conducción de dicha línea, ya sea larga o corta. Además, el sonido de los saxofones junto con uno o más cornos que generalmente componen estas armonías de fondo del registro medio, sonarán claramente y con nitidez, incluso tocando en piano. Incluso una sola flauta en su registro medio, tocando un solo por encima o alrededor de dicha textura, sonará claro y completo sin forzar indebidamente por parte del intérprete.

Estos casos son sólo algunas de las muchas maneras en que estos versátiles instrumentos sirven como miembros importantes de la banda con participaciones dignas pensadas como fila, y no como un único intérprete perdido sonoramente en un grupo de 100 o 120 instrumentos de viento tocando entre forte y fortissimo, y en un estado usual de continuo de tutti.

Además, hay que mencionar la labor de las cuerdas bajas en los casos de adaptación de repertorio, ya que, en el caso del repertorio nativo para banda, es necesario (en muchos casos el director) jugar con el color de las partes ya existentes y adaptarlas para las cuerdas, mientras que, en el proceso contrario, en la adaptación de repertorio orquestal para banda sinfónica, el referente sonoro y de estilo serán las cuerdas con el fin de acercarse a la sonoridad original, lo que nos lleva a preguntar si esa tendencia creciente de migración de repertorios (y adaptaciones) entre ambos formatos sinfónicos (pues

también existen numerosos casos del proceso contrario de adaptación de repertorio de banda para orquesta), no será el inicio del proceso de fusión total de ambos formatos, o lo que en algunas partes han denominado como “superorquesta sinfónica” donde se integra la planta bandística con la orquestal. De seguro puede ser tan solo especulación considerando que por ahora no hay iniciativas de integrar violines y violas con las bandas sinfónicas (primordialmente porque supondría un problema la combinación de varias decenas de clarinetes y violines como ente base), no obstante si se han adelantado integraciones (no permanentes) de filas completas de saxofones y eufonios en las orquestas, razón por la cual, como pregunta colateral a este trabajo, surge la duda si esa será la próxima tendencia sinfónica en el futuro, a la cual por supuesto, solo los próximos siglos responderán.

3.2 Ejemplos actuales y nueva música

Buena parte de la información obtenida para el desarrollo de este documento, provino de las entrevistas realizadas a un compositor, un director y una contrabajista que evidencian las dinámicas actuales de esta práctica en nuestro contexto cercano. Es de consenso general, que la participación del violonchelo cuando no hay escrita una parte original, debe emplear la parte del fagot, no solo porque funciona de suplencia a un instrumento que es poco común en las bandas latinoamericanas, sino también porque el timbre y tesitura del cello funcionan particularmente bien para esta parte, que en caso de no existir, en segunda opción puede servir la parte del eufonio (preferiblemente el papel de afinación en Do y clave de Fa). No obstante, es también consenso que la mejor opción al introducir estos instrumentos pase primero por una correcta adecuación específica para estos instrumentos (por parte del director), en lugar de tocar exactamente las partes de tuba y fagot respectivamente.

El compositor y arreglista Alexander Paredes, comenta que en el ámbito bandística hay una notable falta de conocimiento de la orquestación de las cuerdas bajas que impide esto, fomentado además por una “concursitis” que ha limitado a una planta de 40 músicos nada más y no permite exploración artística con cellos, haciendo que la mayoría de las bandas terminen sonando igual.

Esto genera que la composición de nuevo repertorio que incluya cuerdas bajas, se vea estancado, ya que muchos municipios en Colombia no tienen cuerdas porque no hay recursos para nuevos instrumentos ni nuevos talleristas, además de que, no hay mucho interés en formar un proceso musical con instrumentos que no hacen parte del formato de concurso; y como un factor medular para la gran mayoría de las bandas colombianas es su participación en concursos puesto a través de ellos la banda tiene mayor visibilidad, incentivos económicos y el director forja una mejor hoja de vida, da como resultado, que cuando se escribe repertorio con escritura específica para cuerdas (sin duplicar ningún instrumento), y llegue este repertorio a alguna de las muchas bandas sin cuerdas, se contacte al compositor para que reorqueste la obra, resultando en trabajo de más que muchos no están dispuestos a realizar.

En el caso de la adaptación, cuando si hay opción de contar con las cuerdas bajas, el maestro menciona sus preferencias en la orquestación:

Veo que los chelos tienen dos posibilidades a grandes rasgos que las tiene también el fagot que es una voz cantante muy lírica, muy bonita que tiene una sonoridad muy especial, pero también funciona como bajo [...] el chelo para mí es un poco desperdiciado al ponerlo hacer acompañamiento, el chelo funciona muy bien cómo solista o haciendo contramelodías cantando, y bueno en algunas ocasiones pues ira a reforzar el bajo pero sobre todo es un instrumento que canta con las maderas, que canta con los bronces al lado del eufonio [...] Otro factor es que si estamos hablando de 5 músicos y adicional una voz solista, lo pongo a cantar en su mejor registro que es del pentagrama hacia arriba [...] además de esa expresividad que tiene sobre todo con el vibrato como un cantante.

De igual manera, señala el orden de preferencia para la duplicación:

Inicialmente, el fagot, luego el eufonio en clave de fa y ya como última opción el trombón, pero esa es la opción que menos me agrada porque el trombón es un instrumento potente y en comparación con la calidad del chelo no es tan cercana [...] el eufonio tiene la característica de ser solista, pero también acompañamiento y se mezcla con los trombones, muchas veces lo encontramos entre el segundo trombón y el trombón bajo ahí en medio de

esos dos, entonces si mete chelos ahí pues esa voz va a quedar muy desbalanceada con chelos.

En el caso del contrabajo, el maestro opta por independizarlo de la tuba:

Cuando hablamos del contrabajo generalmente lo estamos poniendo al lado de la tuba todo el tiempo, y para mí eso es un error. Estamos desperdiciando un instrumento porque el contrabajo solo, es un instrumento muy poderoso que de manera autónoma también funciona muy bien.

Por otro lado, está el caso de la Banda Sinfónica de Bello, Antioquia. El maestro Guillermo Montoya es el director de la banda y desde hace unos años han introducido cuatro violonchelos y dos contrabajos, siendo uno de los precursores en Colombia que mantienen esta práctica recurrentemente. Él comenta que comenzó con esta adición desde que vio al maestro Frank de Vuyst integrar cuerdas bajas a la Banda Sinfónica de la RED en Medellín (siendo esto un referente enorme para las bandas de Latinoamérica), y fue la sonoridad general de la banda lo que llamó su atención, de manera que empezó a aplicarlo con su banda:

Lo primero que se incorporó fue el contrabajo. Este es un poco más común hoy en día para las agrupaciones, porque ayuda mucho al contraste tímbrico de la parte de los bajos y en cuestiones de pianos tutti, muchas veces la tuba daba una mayor fuerza y no se podía hacer un contraste idóneo. Cuando se entraba con el contrabajo se empezaba a ver que el sonido era mucho más indirecto y daba un color mucho más transparente, más pastoso y menos brillante. Luego, se empezó a explorar estos timbres en cualquier tipo de música (colombiana, internacional y adaptaciones orquestales).

Luego añadió violonchelos, y según él, fue un aporte maravilloso que, a pesar de ser más delicado en la afinación, completó a la cuerda que es vital hoy para la sonoridad característica de su agrupación, enfocándose sobre todo en la articulación del sonido en general, buscando disimular la agresiva “t” española en el ataque de los vientos para un sonido “indirecto” y profundo (que emerge de la nada), procurando asemejarse a la sonoridad orquestal, para lo cual, las cuerdas fueron un elemento clave especialmente en las dinámicas suaves.

En una fila de cuatro violonchelos o más, el maestro Montoya recomienda hacer *divisi*, con la mitad de la fila tocando el papel de fagot 1, y la otra mitad, el papel de fagot 2 en caso de que exista y que sea distinto a la tuba, de no ser así, lo más recomendable es que esa segunda mitad de la fila duplique al eufonio, saxofón barítono o en última instancia al trombón. Otra opción es no hacer *divisi* para que toda la fila de cellos toque fagot o eufonio. De igual manera, en cuanto a ubicación, recomienda ubicar los vientos de la banda con una primera fila exclusiva de maderas altas, luego una fila de saxofones y 2 cellos a la derecha del director y una fila de metales con otros 2 cellos junto al contrabajo detrás de los cellos anteriores.

El maestro también hace énfasis en la importancia del rol de director no solo como gestor procurando tener al menos un tallerista para cuerdas graves, sino también como orquestador en búsqueda constante en este proceso; no solo pasando la parte del fagot o de otro instrumento, sino, con base en estos, moldear una parte específica de violonchelo y contrabajo, experimentando con material de toda la zona tenor, combinando material de fagot, eufonio, saxofón barítono, bajos y trombón, o incluso callando en ciertas partes.

Por otro lado, con el fin de observar la participación cada vez mayor¹⁰ de la cuerda baja en la banda sinfónica, a continuación, se comparte un listado de algunas de las obras que originalmente poseen violonchelo y contrabajos en sus formatos.

REPERTORIO CON VIOLONCHELO Y CONTRABAJO

Compositores y/o arreglistas que en su repertorio han incluido estos dos maravillosos instrumentos: Bert Appermont, Florent Schmitt, Philip Sparke, Jan Van der Roost, Ferrer Ferrán, Kevin Houben, Luis Serrano Alarcón, Robert Smith, Victoriano Valencia, Johan de Meij, Oscar Navarro, entre otros.

¹⁰ Vale la pena resaltar el hecho de que la gran mayoría de las obras son de origen español.

Tabla 1. Repertorios para banda y cuerdas. Elaboración propia.

OBRAS ORIGINALES	
TITULO	COMPOSITOR
<i>24 Sportive hours</i>	Ferrer Ferran
<i>A Brussels Requiem</i>	Bert Appermont
<i>Atenea</i>	Ferrer Ferran
<i>Bambuco pa' Karola</i>	César Augusto Cano
<i>Battle of Hearts, Symphonic Poem</i>	Bert Appermont
<i>Casanova, Banda Sinfónica y Cello solista.</i>	<i>Johan de Meij</i>
<i>Cello Concerto</i>	Luis Serrano Alarcon
<i>Concierto para banda</i>	Amando Blanquer Ponsola
<i>Concierto para saxofón "Ave Fénix"</i>	Juan Carlos Valencia
<i>Cumbre Alta</i>	Oscar Navarro
<i>Dance Movements</i>	Philip Sparke
<i>Danse funambulesque</i>	<i>Jules Strens</i>
<i>Dionysiaques</i>	Florent Schmitt
<i>Divertimento</i>	Oliver Waespi
<i>El Angel</i>	Oscar Navarro
<i>El Brillo del Fenix</i>	Ferrer Ferran
<i>El coloso, Sinfonía 4</i>	Ferrer Ferran
<i>El jardín de las delicias, Sinfonietta N. 4</i>	Ferrer Ferran
<i>El jardín de las Hesperides</i>	Jose Suñer Oriola
<i>Espíritu</i>	Victoriano Valencia
<i>Expedition</i>	Oscar Navarro
<i>Gandalf el Mago</i>	Johan de Meij
<i>Hell and Heaven</i>	Oscar Navarro
<i>Jordi Mayor</i>	Ferrer Ferran
<i>Junta Locar Fallera de Cullera</i>	Ferrer Ferran
<i>La Dama Centinela</i>	Luis Serrano Alarcon
<i>La Eupción</i>	Pimpanit Karoonyavanich
<i>La noche de San Juan</i>	Miguel Asins Arbó
<i>La pasio de crist</i>	Ferrer Ferran
<i>La Fallera Pasodoble Fallero</i>	Ferrer Ferran
<i>Lament</i>	Francisco Tamarit

<i>Las hijas de Eris</i>	Luis Serrano Alarcon
<i>Las siete trompetas del Apocalipsis</i>	Oscar Navarro
<i>Libertadores</i>	Oscar Navarro
<i>Marco Polo la ruta de la seda</i>	Luis Serrano Alarcon
<i>Marea Negra</i>	Antón Alcalde Rodriguez
<i>Memorias de un Hombre de Ciudad</i>	Luis Serrano Alarcon
<i>Paconchita</i>	Oscar Navarro
<i>Resurrection</i>	Kevin Houben
<i>Symphony No 1 "KRKA"</i>	Bart Picqueur
<i>Sinfonia 1 Gilgamesh</i>	Bert Appermont
<i>Symphony No 2: The Golden Age</i>	Bert Appermont
<i>Suite No. 2</i>	Victoriano Valencia
<i>Suite No. 3 - "200"</i>	Victoriano Valencia
<i>Suite No. 4 - "Sinú"</i>	Victoriano Valencia
<i>Suite de los juegos</i>	Victoriano Valencia
<i>Suit Bestiarium, Tiranosaurio rex</i>	Ferrer Ferran
<i>The Lost Labyrinth</i>	Kevin Houben
<i>The Lost Labyrinth</i>	Kevin Houben
<i>The Mountains of Switzerland</i>	Oscar Navarro
<i>Tormenta del desierto</i>	Ferrer Ferran
<i>Tramonto Cello and Concert Band</i>	Luis Serrano Alarcon
<i>Trois Evocations</i>	Andrek Waine
<i>Un bambuco para Anita</i>	Juan Carlos Valencia
<i>Via Claudia</i>	Johan de Meij
<i>Where Angels Fly</i>	Kevin Houben
<i>Windscares</i>	Tom Hondeghem

ADAPTACIONES		
TÍTULO	COMPOSITOR	ARREGLISTA
Sinfonia 1	Vasily Kalinnikov	Jan Cober.
Cante Jondo	Hardy Mertens	José Schyns.
Danzón No. 2	Arturo Márquez	Oliver Nickel.
Conga del fuego nuevo	Arturo Márquez	Oliver Nickel.

3.3 Puesta en práctica - Concierto de grado

Debido al repertorio a interpretar, el concierto de grado de la presente maestría se realizó con una banda sinfónica de 65 músicos, entre los cuales, había 4 contrabajos, 5 violonchelos, un arpa y un piano. Dicha banda se formó específicamente para este montaje, teniendo como base a la Banda Sinfónica de la Academia Superior de Artes de Bogotá de la Universidad Distrital (gracias a la cooperación del maestro César Villamil), junto a invitados del Conservatorio de la Universidad Nacional y de la Banda Sinfónica del Ejército Nacional.



Figura 11. Concierto de grado, Auditorio de la Universidad Externado en Bogotá. Noviembre 18, 2023

Desde que inició esta propuesta de vincular el violonchelo y el contrabajo a la plantilla de la banda sinfónica que iba a participar en el recital de grado (y por supuesto hacer la transversalidad con este trabajo de grado), fue importante buscar posibilidades sonoras que llevaran a evidenciar de manera directa el aporte de estos instrumentos.

Dicha propuesta fue bien vista por el maestro de dirección de esta maestría Tetsuo Kagehira, quien hizo una adaptación de la obra principal que interpretaría en dicho recital; la “*Novena Sinfonía*” de Antonin Dvorak (tradicionalmente llamada “*Sinfonía del Nuevo*”).

Mundo”), adaptación que tenía el único fin de acercar la sonoridad original de orquesta a la banda sinfónica.

El programa del recital incluía 3 obras, la primera obra “*Territorio Norte*” de la “*Suite 200*” de Victoriano Valencia (la cual incluye originalmente a la cuerda baja), luego el “*Concierto para Clarinete y Banda*” del compositor español Oscar Navarro y finalmente la “*Novena Sinfonía*” de Antonin Dvorak, con un total de música de 75 minutos aproximadamente.

Estas 3 obras tenían objetivos claros en el momento del montaje, cada una con finalidades técnicas diferentes, pero encaminándose hacia un mismo punto; colocar las 3 posibilidades de montaje encontradas por un director al momento de incluir estos instrumentos de cuerda a sus bandas. De forma general, el objetivo que todo director debe tener al momento de incluir dichos instrumentos es explorar la sonoridad de su agrupación e indagar en la paleta de colores que puede ofrecer la banda con estos dos instrumentos, como también, potenciar las dinámicas, especialmente los pianos y pianísimos tutti que en una agrupación grande es complejo poder realizar, pero que sin lugar a dudas se puede lograr con trabajo y dedicación.

Las finalidades fueron las siguientes al momento de escoger el repertorio así:

1. Obras que contengan originalmente el violonchelo y contrabajo en su instrumentación (“*Territorio Norte*”).
2. Obras que no tengan esta instrumentación y donde el director tenga que resolver sustituyendo unos instrumentos por otros, manteniendo las posibilidades técnicas de cada uno de los instrumentos de cuerda (“*Concierto para clarinete*”).
3. Obras donde se hagan las adaptaciones pertinentes para encontrar el resultado sonoro y estilístico que le corresponda (“*Novena Sinfonía*”).

En el primer punto es el caso de “*Territorio Norte*”, donde originalmente están incluidos estos instrumentos, fue importante destacar la melodía principal de los violonchelos además de que el balance sonoro juega un papel importante en el momento del montaje, pues, aunque se tenga 5 cellos en la banda, siempre los instrumentos de viento sonaran más fuerte que estos instrumentos. Lograr un balance en la agrupación es

el reto que tenemos los directores en este tipo de obras, pedir a los instrumentistas que destaquen mucho más las dinámicas es el objetivo principal de esta pieza que tiene un particular contraste del violonchelo con los eufonios especialmente en la última sección del movimiento, brindando una textura de calma y tranquilidad al final.

Sin lugar a dudas, como lo menciona el Maestro Frank de Vuyst (citado por el maestro Montoya), es importante que una agrupación de más de 40 músicos pueda tener de 4 a 5 violonchelos para lograr obtener la mayor sonoridad y carácter de esta obra al momento de la interpretación del “soli”.



Figura 12. Concierto para Clarinete y Banda Sinfónica. Solista Jhon Jairo Vallejo Lasso.

En el segundo punto, con el “Concierto para Clarinete”, hay que resaltar de forma general que lo ideal sería realizar una adaptación buscando el mejor aporte sonoro de ambos instrumentos a la obra. En esta ocasión, se determinó que en el caso del violonchelo su aporte principal es a los tenores más que a los bajos, pero que en ningún momento se limitaría solo a la armonía. Se dispuso que los violonchelos tocaran el papel de los fagotes ya que Oscar Navarro quiso instrumentar fortaleciendo en algunas secciones los bajos (en este caso a la octava superior) y en otras secciones quiso escribir contramelodías que ayudarían a destacar la textura de las maderas y por supuesto a introducir un sonido noble y pastoso, especialmente en la primera sección de la obra que por su carácter sería la mejor opción.



Figura 13. Interpretación de la Novena Sinfonía de Dvorak.

En este tercer punto es necesario destacar la adaptación que amablemente realizó el maestro Tetsuo Kagehira con la "Novena Sinfonía" de Dvorak, adaptación que se realizó pensando en el formato que iba a tener y en las finalidades descritas para este concierto. Esta obra que originalmente fue escrita para orquesta sinfónica, ha tenido algunas adaptaciones para banda, pero en ninguna de ellas está el violonchelo en su instrumentación, además de que las tonalidades en las que estaban tampoco correspondían a la versión original (Em). Por tanto, se definió transcribir y adaptar a banda sinfónica usando la tonalidad original e incluyendo el violonchelo y el contrabajo. La adaptación y la interpretación, tenían un objetivo claro; acercarse a la sonoridad y timbre original de la orquesta, descartando instrumentos como el redoblante, platillos de choque (entre otros), que en versiones de adaptaciones para banda sinfónica si los tienen, y como dice el maestro Guillermo Montoya,

Lo que se busca en estas obras, es un timbre distinto al de orquesta, pero buscando un color muy semejante, por lo que ya he dicho antes, te van a obligar a ti a que el ataque de las notas no sea directo sino indirecto y que todo el contexto de la banda entre maderas y metales, busquen ese mismo concepto y sonoridad muy parecida al timbre de una orquesta.

En términos generales buscar acercarse a la versión original para orquesta la adaptación que se realizó para banda sinfónica.



Figura 14. Fin del concierto de grado de Maestría en Dirección Sinfónica.

Para describir mejor los detalles en este proceso de inclusión, es relevante traer a colación la perspectiva del instrumentista en este concierto. Jenny Pineda, quien fue primer atril de contrabajo en el concierto, es maestra de cuerdas graves con experiencia tocando en bandas sinfónicas. Según ella, fue una labor interesante e inusual tocar con una fila de cuatro contrabajos puesto que no es normal que la cifra pase de dos en este formato, lo cual, presenta sus propias dificultades.

Al haber más contrabajos el esfuerzo dinámico es menor, no obstante, siento que cuando uno toca con una banda nueva es difícil porque la afinación del contrabajo tiene menos opciones al error que un vientista, entonces el compaginar con la tuba es difícil, y más cuando hay cuatro contrabajos. Siento que obviamente al principio fue un poco complejo el amarrar la fila de los bajos, que siento que desde ahí tiene que empezar la banda en general [...] Obviamente al final en el concierto ya estábamos mezcladitos después de todo el trabajo que se hizo de los parciales [...] pero eso es muy difícil lograrlo, porque al principio pues cada uno va por su lado, lo que hace difícil mezclar incluso entre los contrabajistas, porque es diferente el color de cada uno. De hecho, el sonido lo saca es la persona entonces, digamos, un

contrabajista probó mi contrabajo sin saber que era mío y me dijo que tenía un sonido muy femenino.

Esto es interesante, ya que son aspectos interpretativos que desde la perspectiva del director o compositor, muchas veces se desconocen. Otra perspectiva para considerar es la de Daniel Jiménez, un tubista que participó en el concierto, quien nos menciona los retos a los que se enfrentaron como intérpretes para llevar a cabo este montaje:

Para el desarrollo de este montaje fue de vital importancia una serie de seccionales de bajos coordinados por cuenta propia (aparte de los seccionales formales con la banda y el director) sobre todo para conocernos sonoramente y poder mezclar. Dichos seccionales eran de los contrabajos, los violonchelos, un saxofón barítono, un clarinete bajo, un eufonio, una tuba baja y una tuba contrabajo. Como nuestros timbres y colores son distintos, y la mayoría no habíamos tocado antes juntos, esto dificultó la afinación en un principio, pero incluso más allá de la afinación, dificultó sobre todo lograr una mezcla de timbres adecuada. Otro factor relevante fue la homogenización de los ataques en los p y pp tanto en la sincronización rítmica como en el uso de la misma dinámica para todos. Un ejemplo de esto fue el segundo movimiento de la 9ª sinfonía de Dvorak, donde es delicada la dinámica y el color, a la vez de ser notas muy largas mantenidas por mucho tiempo las cuales suponen un reto de no quebrar la continuidad con las respiraciones. En una de estas partes, la masa sonora disminuía tanto, que los tubistas les cedimos a los contrabajos esas frases ya que sonaba más íntimo y estable aportando al carácter del movimiento. A pesar de estos retos, se logró un muy buen resultado en el concierto, logrando una sonoridad de grupo.

4. Conclusiones y recomendaciones para nuevas propuestas

Esta muy breve sección, es para aportar a directores que deseen desarrollar propuestas similares, en especial a largo plazo como a modo de proceso de formación. En primera instancia, es necesario considerar lo que la maestra Jenny menciona al decir que

El alma mater de las cuerdas es la orquesta sinfónica [...] para poder llegar a una banda tocando contrabajo o violonchelo no puede ser en niveles de iniciación por las tonalidades. Empezando, nuestras tonalidades fáciles son sol mayor, re mayor cosa que nunca se ve en una banda, allí se ven con bastantes bemoles por la facilidad de los vientos a estos, además de las dificultades de afinación de un diapasón sin trastes en los niveles de iniciación, por lo que dificultaría el proceso general de la banda. [sin mencionar que los tiempos de los procesos de cuerdas suelen ser distintos a los de los vientos] [...] Además, es necesario que las cuerdas se integren en un nivel avanzado por las estéticas empleadas en el repertorio bandístico, las cuales emplean diversos recursos discursivos como modulaciones abruptas, muchas alteraciones “accidentales”, etc. Mientras que en el proceso tradicional de cuerdas en la orquesta, se está por mucho tiempo en el período clásico.

Una vez el cuerdista de nivel intermedio (con 2 o 3 años) ingresa a la banda, esto supone para él un beneficio muy importante para tener contacto con otro ambiente musical, otros repertorios, estilos y otros géneros musicales. Por otro lado, para los cuerdistas, la participación dentro de una agrupación de vientos, les ayuda a potenciar su proyección individual y mejorar su sonido en general, además de desarrollar un dominio mayor de su afinación por el reto que supone mezclar y afinar con instrumentos que reaccionan a la temperatura de manera diferente a las cuerdas. Es crucial destacar que el músico de cuerda dentro del conjunto es en gran medida independiente. En la mayoría de los casos,

el director, que suele ser un músico de viento, no le indicará cómo ejecutar un pasaje específico o cómo abordar una digitación particular. El músico de cuerda tiene la autonomía necesaria para resolver estos aspectos por sí mismo.

Una vez dentro de esta agrupación, algunas recomendaciones para tener en cuenta son:

- Para los contrabajistas que lean la parte de tuba, será necesario que ejecuten una octava arriba de lo que esté escrito (para obtener equivalencia con la lectura que suelen tener de una octava debajo de lo escrito).
- Las arcadas son similares al funcionamiento de las ligaduras y articulaciones de los instrumentos de viento. En su forma más básica, los arcos hacia abajo son más pesados y ruidosos que los arcos hacia arriba y, por lo tanto, se usan con más frecuencia para tiempos fuertes. A diferencia de los instrumentos de viento, donde los instrumentistas pueden mantener la respiración durante mucho tiempo, los cuerdistas (especialmente los contrabajos) necesitan usar más arco y no pueden mantener tonos largos por mucho tiempo sin cambiar de dirección de arco; por lo tanto, a menudo se necesita usar cambios de arco en una misma frase ligada.
- A menor cantidad de cuerdistas, la tendencia debe ser a tocar un poco más fuerte de lo escrito. En especial en secciones donde los vientos respiran en notas largas y no se quiere conservar ese espacio silencioso, allí el cuerdista puede tocar con un poco más de dinámica con el fin de suplir el vacío. De ser el caso de pasajes con comportamiento general de bloque, el cuerdista deberá cesar el arco en imitación a los vientos que respiran; de lo contrario podría sonar como un error.
- Por supuesto que para una propuesta como estas (o cualquier otra propuesta musical), lo ideal será que se fomente la mayor cantidad de espacios en los que los instrumentos tenores y bajos puedan tocar juntos escuchándose y mezclando entre sí. Bien sea a modo de seccionales dirigidos, seccionales autónomos (al no tener a alguien dirigiendo, obliga al instrumentista a tener una mayor atención al ambiente sonoro en el cual está), sesiones de técnica colectiva o incluso manteniendo música de cámara. Estas prácticas mejorarán evidentemente la sonoridad grupal, puesto

que a mayor cantidad de tiempo tocando juntos, más se conoce “cómo toca el otro” y sus particularidades (fortalezas y debilidades).

Por otro lado, en el caso del director que no tenga la posibilidad de tener a cuerdistas ya avanzados y desee empezar aun así un proceso de formación con las cuerdas, se adjunta a continuación un enlace con alguna documentación pedagógica de violonchelo y contrabajo que servirán como guía temporal mientras se logra conseguir a un tallerista adecuado:

https://drive.google.com/drive/folders/16fT3f4pO_9Nio26y1gLplnT4OEeGUmKS?usp=drive_link

A. Anexo: Entrevista la maestra Jenny Pineda - contrabajista

(Encuentro virtual, el 6 de Diciembre del 2023. Transcripción literal)

Maestro Giovanni Vallejo: Buenas noches. Hoy estamos con Jenny Pineda. Ella es contrabajista, maestra de orquesta, ha tocado en banda y es profesora en varios sitios enseñando tanto a jóvenes como a niños, buenas noches, maestra. Qué gusto saludarte.

Maestra Jenny Pineda: Buenas noches, maestro muchas gracias por la invitación.

M.G: Bueno, como contrabajista ¿qué opina sobre la inclusión de este instrumento a la banda sinfónica?

M.J: Maestro, siento que cuando están estos instrumentos dentro del proceso bandístico o cualquier banda, lo que ayuda es a su sonoridad y al timbre, ¿cierto?

M.J: Pues como bien decimos, es una banda de vientos. Lo que hace es que el arco, digámoslo así, amarre, mezcle los sonidos de las maderas y los metales. Entonces, para mí es muy importante que estos instrumentos y lo que es el violonchelo y el contrabajo estén inmersos dentro de la banda sinfónica, ya que no es nuestra alma amateur, nuestra alma amateur es la orquesta sinfónica. siempre ha sido así, pero entonces en algún momento sí se hizo esto y me tocó ya que es muy importante para nosotros por otro ambiente musical, otros repertorios, otros géneros musicales, porque la orquesta muchas veces solo se ve el clásico.

M.G: Claro, exactamente y ustedes que digamos es el fin de las cuerdas pertenecer a una orquesta sinfónica. El estar en una banda sinfónica es otro ambiente, es otro sonido totalmente diferente y estamos de acuerdo contigo, que aporta una sonoridad increíble el contrabajo y pues obviamente abraza todo el color y la mezcla de todos los instrumentos de viento que participa en una banda sinfónica. A mí personalmente me parece maravilloso el contrabajo, especialmente cuando he tenido la oportunidad de tenerte en mi banda y ahora haberte tenido en esa bonita fusión que hicimos para mi recital de grado. Siempre ha sido un placer escucharte porque te escuchas mucho y eso hace que también, digamos, la tuba te siga, mezcle contigo y obviamente le pueda quitar un poquito de brillo a este instrumento. Cuando tocaste en mi recital, ¿cómo te sentiste al tener más contrabajos en una banda sinfónica? Porque si bien es cierto, tú has tocado sola en varias ocasiones con la banda sinfónica que dirijo, has tocado sola y así te has escuchado perfectamente, ahora, ¿cómo

te sentiste teniendo la oportunidad de tener cuatro contrabajos, tres contrabajos más al lado tuyo?

M.J: Maestro, pues el esfuerzo es menor. Claramente que uno solo, ¿cierto? Siempre siento que cuando uno toca con una banda nueva es difícil, ¿sí? Porque la afinación del contrabajo, pues nosotros tenemos cuatro cuerdas afinadas, o sea, tenemos menos, ¿cómo se dice? Menos opciones al error, sí, al error de afinación que un vientista entonces, claro, el compaginar con la tuba y el contrabajo que sea la misma afinación, pues a ellos les cuesta más que a nosotros el poderse pegar al contrabajo, ¿cierto? Y más cuando hay más cuatro contrabajos, maestro, entonces, siento que obviamente al principio fue un poco complejo el amarrar la fila de los bajos, que siento que desde ahí tiene que empezar la banda, desde los bajos, tengo un maestro que decía que la banda sin contrabajos era como cuando uno construye una casa, entonces que uno no le ponía los parales, los cimientos, él sentía que era eso el contrabajo en una banda o en una orquesta. Entonces, él siempre decía, incluso mi maestro de dirección, que es el maestro Casas, él nos dice como siempre empiecen por el contrabajo, afinando así haya tubas, clarinete bajo, todos los bajos que haya, empiecen por el contrabajo, porque es el que tiene menos opción de error.

Entonces, él decía eso y en la banda, pues obviamente al final ya estábamos pues mezcladitos del ensayo, maestro, de todo el trabajo que se hizo de los parciales y todo, pues al final ya se logró una mezcla, sí, pero eso es muy difícil lograrlo, eso es con trabajo, maestro, porque así al principio pues cada uno va por su lado, cada uno escucha al otro, las afinaciones, incluso entre los contrabajistas, es diferente por los colores de los contrabajos, como sumercè se da cuenta, el mío es como muy oscuro, entonces, mezclar con un contrabajo brillante ya es diferente.

M.G: Qué interesante saber que en los mismos contrabajos tienen varios timbres.

M.J: maestro de hecho, el sonido lo saca la persona entonces, digamos, el contrabajo con el sonido de la persona entonces, digamos, un contrabajista me dijo que es como muy femenino y él no sabía que era mío, o sea, él pensó que era de otro chico y dijo no, este contrabajo es muy femenino yo sí, es que lo toca una niña, el que están vendiendo es el otro entonces claro, el mío no era, el que él percibió eso, de eso solo tocarlo, siendo contrabajista.

M.G: Qué bien, qué interesante eso y de verdad, siempre uno aprende muchas cosas en todos estos ensambles y realmente es muy interesante este mundo de las cuerdas frotadas, es un universo, un universo de exploraciones en cuanto a sonoridades,

y eso es lo que yo quiero buscar, es lo que lo que trato con este trabajo de grado, es realmente buscar y experimentar sonoridades diferentes alrededor del contrabajo y el violonchelo. Ahora, maestra Jenny, ¿tú qué crees? ¿Con qué finalidad los compositores y arreglistas han incluido el chelo y el contrabajo a la banda sinfónica?

M.J: Maestro, alguna vez dentro de una tesis leí, ya no recuerdo que era similar a esta, pero era sobre el violonchelo en las bandas, ya que el maestro Victoriano pues también fue maestro de nosotros. Él nos decía que el maestro FRANK DE VOUIS decía que incluyeron a los contrabajos y al violonchelo por la pastosidad que da la sonoridad, ¿Sí? Nosotros somos eh instrumentos muy melódicos, muy pastosos, entonces, ¿Qué hicieron? Incrementarlos aquí en la banda para que no fuera, las bandas iniciaron militares, ¿Cierto maestro? En las fuerzas militares. Ellos querían cambiar este rango de fuerza militar a lo que ellos decían, la pastosidad. Iniciaron haciendo réplicas maestro de obras sinfónicas y luego posteriormente a eso ya fueron incrementando las obras para banda, pero ellos metieron estos instrumentos con esa finalidad de que la articulación sea más precisa porque nosotros somos más precisos con la articulación pues porque nosotros no la hacemos desde la boca, nosotros tenemos un arco especial para hacer articulaciones y además tenemos dedos para hacer otras articulaciones, entonces es el más preciso y el maestro FRANK DE VUYST decía eso, que era porque quería mezclar todos los sonidos y que hizo, pues con el contrabajo y el violonchelo, fue la gran oportunidad, de hecho la primera orquesta maestro fue en España y habían 15 violonchelos y no sé 10 contrabajos haciendo eso y ahí empezó con esa finalidad maestro

M.G: Sí, eso... realmente ellos son los pioneros, los pioneros allá en España con el maestro FRANK DE VOUIS los pioneros en la vinculación de estos instrumentos a las plantillas de las bandas sinfónicas, si, eso es algo muy interesante que ya lo tengan establecido tanto en Europa, en Bélgica también he escuchado bandas que tienen los violoncelos y el contrabajo, pero ahora aquí en Colombia, ¿tú qué crees? ¿por qué las bandas no han incluido el chelo? porque digamos que el contrabajo, si bien es cierto, ya lo están incluyendo en las bandas especiales, en las bandas juveniles, también en las bandas de mayores, ¿por qué crees que no han incluido todavía los chelos? ¿tú crees que de pronto tal vez los concursos han influido en eso? ¿O cuál es tu concepto?

M.J: No maestro, en Colombia tenemos nuestra alma mater, nuestros procesos de formación siempre se han logrado o se convirtieron en un fenómeno social y cultural muy grande y educativo dentro de Colombia, ¿sí? Siendo esta nuestro arraigo cultural, las bandas, ¿cierto? ¿Qué pasó? Que eso mismo no ha pasado con las orquestas, maestro.

En las orquestas no se ha generado esto mismo, si no han sido concebidos dentro de este fenómeno musical. Incluso el Ministerio de Cultura dice que el formato con mayor arraigo cultural son las bandas. ¿Qué pasa maestro? Que los instrumentistas que formamos en Colombia en los pueblos muy poquitos son cuerdistas, empezando por ahí. Segundo que todo, para poder llegar a una banda tocando contrabajo o violonchelo no puede ser en niveles de iniciación maestro, imposible. ¿Por qué? Por las tonalidades. Empezando, nosotros, nuestras tonalidades fáciles son sol mayor, re mayor cosa que nunca se ve en una banda en una banda se ve en cuatro bemoles para arriba por porque es la facilidad de los vientos, entonces qué pasa que para poder llegar a una agrupación de banda tienes que tener sí o sí un nivel ya muy grande y qué pasa pues que los procesos de formación inician desde las bandas en iniciación entonces la gente que hace pues la verdad eso es como un complique meter a un chelista porque uno que no afine porque son instrumentos si si bien están afinados dentro de lo que yo decía las cuatro cuerdas le atinan más a la afinación pero también no tenemos guías de nada también le podemos dar a la a la desafinación maestro si somos en iniciación ¿Cierto? Entonces podemos desequilibrar y dañar también todo si no se hace como con responsabilidad y lo que yo hablaba con mi amiga Katherine que ella es chelista de banda hizo su trabajo de grado eh en esto mismo igual, pero con el violonchelo. Era eso, que no puede llegar alguien con iniciación porque le piden mínimo un nivel más avanzado, uno encuentra aquí una tonalidad fácil mayor y ya pasa a modal, entonces ya eso no lo puede hacer una persona de iniciación, en cambio su merced ve que un niño en iniciación está en SI bemol, puede pasar a LA bemol más fácil puede pasar el dentro de los bemoles qué pasa si nosotros estamos en las cuerdas obviamente no digo que está más fácil, pero estamos en nuestra zona de confort, en cambio las bandas nunca van a ser nuestro coche para contrabajos y violonchelos por las tonalidades.

M.G: son más difíciles entonces en ese orden de ideas es la complejidad para los instrumentistas de contrabajo y violonchelo digamos que para la agrupación en general, tú estás diciendo la complejidad para ellos más que con la complejidad para la agrupación en general, ¿es así?

M.J: sí maestro, más o menos por lo que decíamos ellos son, su alma mater son vientos, nuestra alma mater es orquesta entonces al llegar a eso, incluso las obras originales para orquesta, nos toca ponerles más bemoles o algo así por lo mismo, por la formación del instrumental, pero pues igual es una formación que tienen que tener todos maestro, o sea, nosotros como músicos allá ya tenemos que llegar con la gramática, con casi todo resuelto,

eso decía la maestra, Patricia Vanegas ella decía, no es que nosotros no nos podemos poner a trabajar las cuerdas, ustedes tienen que llegar ya con eso. Si me entiendes? por qué, porque muchas de las veces, casi siempre, los directores de bandas son vientistas, entonces el saber cómo es lo explícito de la articulación es muy difícil para los vientistas entonces nosotros ya tenemos que llegar aprendidos, digámoslo así, entonces meter alguien nuevo no va a funcionar.

M.G: Claro, así es. Bueno y esto en cuanto a estos repertorios que también estábamos hablando, tú conoces repertorios que ya tenga digamos incluidos estos dos instrumentos, porque la mayoría casi de las obras de los compositores colombianos que han escrito aquí en Colombia, valga la redundancia, pues sí, ya el contrabajo ya lo tienen establecido ahí, pero el cello, hay pocos compositores. ¿Tú conoces de algunos repertorios, tú que laboras más en banda que en orquesta?

M.J: Sí, yo. Mi alma amateur no fue la orquesta, fue la banda.

M.G: Sin lugar a dudas.

M.J: maestro Sí, de Colombia claramente el maestro Victoriano Valencia, o sea, no hay, así como que otro pionero que entienda del cello y eso, pues hay más, pero él ha sido como acá en Colombia. En otros países, sin duda JOHAN DE MEIJ y OSCAR NAVARRO. Ellos dos escribieron y sus obras tienen solos para violonchelos, ellos decían que incluso sus obras no las pueden tocar, yo recuerdo mucho que ellos decían que mis obras son tan difíciles que no las pueden tocar, entonces obviamente la complejidad para el violonchelo era abismal y para el contrabajo pues un poco más por sus dimensiones. Claro el maestro JOHAN DE MEIJ escribió Casanova, maestro, escribió Vía Claudia, donde el contrabajo y el clarinete bajo en parte tienen un solo, entonces pues es raro que un contrabajo tenga un solo y más pues con el maestro JOHAN DE MEIJ, eso por ahí, está también, ah, Tramonto de JOHAN DE MEIJ, Las hijas de Eris, de Luis Serrano Alarcón, esa tiene violonchelo el ángel de Oscar Navarro y Paconchita están escritas para violonchelo y contrabajo, siendo Paconchita una obra latinoamericana que él decía la vez pasada que tocábamos, no es que esto ya es... los latinos la tienen clara.

M.G: Claro, claro, ya está el feeling ahí. Así es.

M.J: estas son algunas obras que incluyen el violonchelo, pero si es más hacia esos lados maestro. acá es muy pocas personas que escriben para violonchelo.

M.G: Para violonchelo, sí, sí claro. Dentro de tu experiencia como contrabajista, ¿qué método me puedes recomendar como para trabajar en iniciación con los niños y jóvenes? ¿Por qué? Porque este trabajo de grado, está enfocado para los directores como

tal, para que tengan esa posibilidad de explorar sonoridades con estas clases de instrumentos, digamos que si un director quiere ver este trabajo de grado y quiere saber si está en provincia o en algún municipio, ¿un método para contrabajo? ¿Cuál tú me recomendarías?

M.J: maestro Yo como contrabajista siempre uso, estoy diciendo de mi proceso con mis maestros que he tenido, se usan tres principalmente que es el Racov, que es ruso que utiliza el maestro Sanko, está el Simandl que este es un método que viene por grados, este es muy bueno y el Rolezz que son especiales para golpes de arco maestro, entonces cada uno tiene una como una finalidad, ¿cierto? Estos tres métodos obviamente ya son avanzados, los tres, o sea, ya como para un nivel especial, lo que sumercé decía de bandas y eso, estos métodos son súper buenos para golpes de arco, articulaciones, sonido, escalas, estos tres.

M.G: ¿Bueno y de cello y de violonchelo que utilizas?

M.J: bueno es que ¿aquí cambia no? porque yo dicto iniciación en los métodos y entonces ya digamos para banda y para que funcione digamos a mí un método me parece muy bueno el método de SUZUKI, verdad para iniciar a mí en todos los métodos de cuerda es muy bueno porque ellos aprenden a leer y todo ahí el Suzuki súper recomendadísimo y nosotros tenemos otro que se llama el LI, también es para iniciación, pero si ya me dices de avanzados pues no maestro, como los de contrabajo

M.G: porque son los que tu manejas claro, los que tú manejas y dominas y este método Suzuki de Violonchelo, ¿tú lo tienes también en medio digital?

M.J: si maestro de hecho tengo cuatro que también se los podría compartir, que los podrías poner en el repositorio ahí, de que son los que yo trabajo, digamos así. Aparte de enseñar violonchelo, enseña gramática desde el inicio, re re re re fa fa fa fa, porque pues igual si es muy importante leer muy bien.

M.G: Perfecto, muchísimas gracias por tu información y conceptos en toda esta entrevista, es de gran valor créemelo para mí y para los directores que van a leer este este proyecto de grado que sin lugar a dudas va a ser de gran ayuda para para incluir estos instrumentos en las plantillas de las bandas sinfónicas, además que como yo siempre le he dicho a un amigo que también toca violonchelo, si nosotros abrimos las puertas a estos instrumentos, dichas puertas van a redundar en trabajo para violonchelistas y contrabajistas, pues tener muchas más oportunidades aquí en Colombia, porque realmente orquestas sinfónicas hay

muy pocas desafortunadamente, entonces, si abrimos este campo los directores de banda se van a favorecer de alguna manera.

Así que, muchas gracias maestra Jenny, te deseo muchos éxitos en todas tus labores como docente y como instrumentista, un abrazo.

M.J: Bueno, maestro a usted por esta entrevista.

B. Anexo: Entrevista al maestro Guillermo Montoya - director

(Encuentro virtual, el 4 de Septiembre del 2023. Transcripción literal)

Maestro Giovanni Vallejo: Gracias maestro por estar aquí en esta entrevista, es realmente importante su presencia para aportar con su experiencia y conocimiento el aporte musical que le ha dado tanto el violonchelo y el contrabajo a su Banda Sinfónica, un gusto y un placer saludarle.

Maestro Guillermo Montoya: maestro Giovanni muchas gracias por la invitación, y poder contribuir a esa necesidad, o a esa exploración de instrumentos de los cuales vamos a hablar hoy, que son los instrumentos de cuerda y el papel que pueden cumplir como tal en las bandas sinfónicas, este es un tema que se está conociendo ahora más aun en nuestro medio colombiano pero que tiene una historia que es lo que vamos a tratar de narrar y de contar desde mi experiencia, como funciona, muchas gracias por esta invitación y que es para ese trabajo de grado que va hacer por lo que veo bastante novedoso y que va a ayudar con tu tesis a lo que es el seguir evolucionando nuestro mundo bandístico colombiano.

M. G. V.: gracias maestro, realmente para mí es un placer y un honor estar contigo y como le había dicho antes de comenzar la grabación usted eres uno de los directores pioneros en el País de esta vinculación de los instrumentos de cuerda a la banda, pues mi tesis se va a llamar justamente eso, la importancia de los instrumentos de cuerda en una banda sinfónica, y para ello vamos a comenzar con la entrevista maestro, y la primera pregunta es: ¿Como director usted qué opina sobre la inclusión de instrumentos de cuerda frotada a su agrupación?

M. G. M.: bueno, yo creo que lo puedo dividir en dos contextos, cierto, Porque no todo el mundo aquí en Antioquia y en Colombia tiene la posibilidad de tener una agrupación como la que yo tengo en este momento, entonces lo voy a dividir como en dos contextos, el contexto de las bandas sinfónicas de pueblo es, creo un poquito más difícil entrar como con este tipo de instrumentos ya que necesitamos de gente que sepa tocar y de profesores que sepan impartir todo lo que es la técnica de los instrumentos, cierto, Entonces por ese lado quiero hacer como esa aclaración en este caso, mi caso, valga la redundancia es tener y poder contar con una agrupación como la que hay ahora en la escuela de música

de bello con la banda sinfónica especial, incluso también ahora con la juvenil porque también estoy incorporando ya cellos y contrabajos en la juvenil, pero por mi experiencia como director con estos instrumentos pues para mí, desde que empecé a ver los ejemplos con la banda sinfónica de la RED, cuando el maestro FRANK DE VUYST estaba aquí a cargo de la dirección artística de esta agrupación, en años anteriores siempre me pico la curiosidad por que lo que yo he escuchaba distinto era el timbre como tal y la sonoridad final de lo que producían estos instrumentos a la banda sinfónica, de ahí se me vinieron muchas inquietudes que empecé como a ir averiguando que tenía que hacer y cómo podría cumplir para yo en mi banda tener este tipo de instrumentos, bueno lo primero que se incorporo fue el contrabajo este es un poco más común hoy en día para las agrupaciones, porque ayuda mucho a lo que es el contraste tímbrico de la parte de los bajos y en cuestiones de pianos tuttis, muchas veces en la tuba daba una mayor fuerza y uno no podía hacer un contraste idóneo, cuando se entra con el contrabajo ya uno empezaba a ver que el color era mucho más indirecto por decirlo así, el color no, el sonido y daba un color totalmente mucho más transparente, no tan brillante sino que es mucho más pastoso, empezaba como a explorar estos timbres para poder llegar a un contexto, incluso en cualquier tipo de música colombiana, internacional, adaptaciones de obras maestras que es donde aún más se necesitan pero dentro del contexto de repertorio que manejamos, uno empezaba a ver que el color de la banda cambiaba muchísimo y la pregunta del público hacia uno era ¿Por qué sonaba así? Entonces uno empezaba a dar un contexto en la explicación de que ese tipo de instrumentos y solamente estando el contrabajo en este momento era precisamente para eso, no por tenerlo de adorno ni por hacer una, que la banda se viera más majestuosa o más impresionante, si no que era siempre buscando la finalidad de un color distinto, ahora con los violonchelos que es una locura total para uno porque la afinación es más delicada, porque hay que tener si o si un docente de violonchelo que pueda impartir y compartir y uno poder también aprender ya que uno no está metido siempre en el mundo de las orquestas ni de los grupos de cámara, entonces uno de ahí se nutre mucho, el color de este instrumento para mí si es una cosa que es mágica he importantísima y como ya lo dije y como lo voy a responder más adelante con todas las inquietudes, es para mí una cuerda vital para el tipo de sonido que buscamos nosotros en la banda, para mi esa es la respuesta más clara, es una cuerda vital para el tipo de sonido que nosotros queremos buscar en una banda y ya les voy a decir que tipo de sonido más adelante, con las preguntas que me va a realizar master.

M. G. V.: perfecto maestro, si es muy importante el color que usted relaciona y el timbre que se va a dar en el transcurso del montaje de las obras es impresionante, las cuerdas, ese color, ese contraste pastoso, eso es increíble y se da, entonces eso hace un contraste muy hermoso y ahí está pues obviamente una de las preguntas que tenía, pero ya me la contestó, pero usted cree maestro que estos instrumentos tanto los violonchelos como contrabajo aportarían a la sonoridad de algún género específico o sería como para todo tipo de género.

M. G. M.: bueno, te completo lo de la finalidad que como te dije es el tipo de sonido que buscamos nosotros en la banda, que pues obviamente el sonido sinfónico que es lo que vamos a desglosar acá y con una profundidad mucho más en el contexto y con un inicio de sonido más indirecto que es lo que nosotros o lo que yo siempre estoy buscando, que es el sonido indirecto en la banda el mismo ataque como que si fuese una orquesta sinfónica cierto, en este caso el sonido indirecto para una banda es más difícil de controlar y sobre todo nosotros que tenemos una, nuestra lengua es demasiado brusca o nuestro acento, por la "r" o la "t" en nosotros es demasiado pesada y eso se ve muy involucrado en el contexto del instrumento, ese tipo también es otra finalidad ese tipo de instrumentos ayudan a que el ataque sinfónico profundo sea mucho más indirecto para terminar en contexto con la banda, de acuerdo con el repertorio no, ósea se puede hacer cualquier tipo de repertorio buscando la misma finalidad, cualquiera, incluso las adaptaciones que se hacen de orquesta, yo tuve una entrevista hago acá un paréntesis, con el maestro Franky yo le hice varias inquietudes pues sabiendo de que, pues le hice varias preguntas, sabiendo que iba a tener esta entrevista y él me decía: no es que para cualquier tipo de repertorio incluso se puede sacar el papel buscando que color vamos a reforzar, en este caso los chelos dan el color y van a reforzar el color de los tenores, cierto, y van hacer un complemento del tenor como el contrabajo de los bajos pero lo que se busca en el contenido de lo que va sonando es que ese instrumento a que aporta, dentro de esa gama del color de los tenores donde aporta y que va a reforzar siendo un repertorio que ya está escrito, cierto, de las adaptaciones que vienen de orquesta para banda el me colocaba por ejemplo el ejemplo de la adaptación que hay para banda de la octava sinfonía que hay para DVORAK, el me decía obviamente aquí los chelos y las cuerdas si van a tener mayor volumen de trabajo porque se hizo pensando en banda pero incluyendo estos instrumentos, entonces hay que tenerlos si o si donde va hacer un papel protagónico por que el timbre que se colocó pensando era para que la banda tuviera un color obviamente

distinto al de orquesta, perdón , un timbre distinto al de orquesta pero buscando un color muy semejante, por lo que ya he dicho antes, que hacen estos instrumentos te van a obligar a ti a que la banda no ataque directo sea un ataque indirecto y que todo el contexto de la banda entre maderas y metales busquemos ese mismo concepto, el ataque indirecto, y buscar esa sonoridad muy parecida al timbre de una orquesta, que es lo que se busca con la profundidad de la música de la calidad de sonidos sinfónicos.

M. G. V.: perfecto maestro, es muy interesante realmente lo que usted está diciendo porque es un concepto que aclara digamos muchas cosas, el sonido indirecto como tal es un concepto muy chévere que realmente lo investigaré mucho más a profundidad porque me parece muy importante y que en los instrumentos de viento vemos que tenemos un ataque mucho más fuerte mucho más brusco que el ataque obviamente de las cuerdas ¿no? Esto hace que esa combinación sea maravillosa en cuanto a que ya no va a ver ese ataque tan brusco, sino que va hacer un ataque más delicado y el color se vería involucrado en esto, muy bien maestro, en cuanto al contexto histórico que me puede contar, ¿conoce de donde viene la inclusión de los violonchelos y contrabajos en las bandas sinfónicas?

M. G. M.: pues, lo que yo pude indagar con el maestro FRACK DE VOUIS incluso el también me ayudo a que esta entrevista quedara bien hehecita, bien contextualizada, el me dice, en el mundo americano norteamericano uno no va a encontrar una banda con violonchelos por que el sonido de ellos es mucho más directo, mucho más brillante, la mezcla que se empezó hacer de estos instrumentos contrabajos y violonchelos viene más bien del mundo bandístico europeo, lo que es Holanda ,Bélgica, España, y me falta uno, no son esos tres, esos tres países son como los países pioneros en buscar la calidad, en busca de la calidad del sonido sinfónico profundo como el que digo yo, de tener un sonido muy parecido al de orquesta porque esos países son muy bandísticos aunque también hay orquestas sinfónicas, y la tradición también es muy parecida a la nuestra que son países muy bandisticos, buscaban buscar ese color como que les faltaba algo para entrar en esa búsqueda de ese carácter sinfónico total sin perder obviamente el carácter de banda sinfónica, pero si buscando el equilibrio sonoro de que el sonido pareciera más a una orquesta, pero no tanto en los colores que da una orquesta si no en el ataque que le da una orquesta ósea , en la calidad del sonido porque no hay un ataque directo y eso descubriendo que estos instrumentos ayudaban muchísimo a controlar de que la banda no siempre fuera un mismo color o por decir así una sola paleta de colores que sería negro, gris, blanco y de ahí no pasaba la búsqueda de colores de una banda, ya la mera banda

con los instrumentos de viento y percusión dan múltiples colores tiene una paleta de colores infinita pero incorporando estos instrumentos daba mucho más calidad absoluta, sobre todo cuando hay *tutti* pianos cuando hay pasajes de cámara en las familias que lo que hacían era incorporar, bueno esta el fagot para las maderas altas está el clarinete bajo para los clarinetes, saxofón barítono para saxofones, tubas para todo lo que es metales y lo que es percusión, timbales y bombo sinfónico para percusión, pero lo que hacía el contrabajo y los violonchelos es estar en la mitad de la cuerda más peligrosa que son metales con la cuerda más tenue que son las maderas y sobre todo cuando ahí no tenemos como una regla que se dice que por cada trompeta se necesitan mínimo 3 clarinetes y nosotros muchas veces tenemos 5 trompetas y tenemos 10 clarinetes o 4, buscando todos esos contextos tímbricos, creo que fue que empezó a, se empezó a meter este instrumento, el contrabajo tiene muchos más años de uso muchísimos más años de uso con la banda, el violonchelo si es un poco más, se entró un poco más en esta época moderna pero sale de allí de esos países que son bastantes bandísticos y creo que fue una muy buena, lo que no tenemos en este momento es a quien, quien fue la primera persona que dijo, pero tengo entendido, hay obras que eran de, incluso Beethoven tiene una obra para banda militar, si no estoy mal y en esta obra los bajos eran el contrabajo y chelos, si había tuba pero la tomaban más como un eufonio en este caso, los contrabajos y chelos quedaban como dando el mismo color de los bajos, entonces puede de que venga desde ahí y nunca se volvió a utilizar porque no es tan conocida esta obra que hizo para banda militar en ese tiempo pues que se utilizaba para este caso y después se fue incorporando pero la intención viene de Europa, total es siempre, es única y llanamente para dejar que la banda no pase lo obvio que es el ataque y poder encontrar muchísimos más colores y poder ofrecer un sonido totalmente pulcro, mucho más sinfónico

No quiere decir que no se toque también directo por que hay pasajes en la banda que tiene que tocar directo si o si, el problema es que no siempre se toque así, eso viene europeo y de esos tres países es donde salió toda esta idea tímbrica para incorporar chelos y contrabajos en la banda

M. G. V.: perfecto, claro que si maestro y realmente sería un poco difícil, saber quién exactamente que maestro o que compositor o que arreglista digamos quiso realmente colocar estos instrumentos en sus plantillas especialmente en Europa, maestro en cuanto al repertorio tu me dices que esta idea, esta forma, esta vinculación de los instrumentos es general para todo tipo de música, pero digamos que, en caso muy exacto, tienes algún repertorio para banda que este adaptado especialmente para estos instrumentos?

M. G. M.: hoy en día, los compositores modernos que son para banda europeos o americanos, sur americanos ya este instrumento lo incorporan dependiendo de la agrupación incorporan si o si, por que les ofrece un montón de posibilidades, ósea ahora, hoy en día no falta el papel para chelo escrito, si es obviamente una condición de una obra que va a comprar pues te van a preguntar cuál es la instrumentación, cuál es tu posibilidad instrumentación, pero de las adaptaciones que hay ahora, hoy en día, he tocado varias que ya tienen esta adaptación incluso muchas que ha hecho victoriano ahora en Colombia y Rubén Darío ya incorporan este instrumento como tal, el contrabajo lo han metido casi siempre por que ha sido mucho más, como lo dije antes, más utilizado en este momento, cierto, pero ya los chelos los empiezan a incorporar totalmente porque es una necesidad que se está viendo ahora y sobre todo con las agrupaciones grandes como las que yo en este momento tengo la oportunidad de dirigir , hay una necesidad de color, por ejemplo mira lo que hicimos nosotros en el concierto allá en el teatro colon, cuando hicimos interdependencia que esa obra tiene los chelos escritos para partes muy fundamentales donde hay un “soli” que se tiene que hacer con chelos si o si o sino pierde totalmente el carácter si o no, obviamente se hará también, y muchas bandas lo han hecho sin chelos y hay cuerdas para Eufonio para clarinete bajo pero incorporando esto da un carácter totalmente distinto entonces lo que se busca, por ejemplo cuando yo hago una adaptación de un porro, una cumbia, un bambuco, cualquier género colombiano yo ya busco la forma de que tengo que incorporar el chelo para la banda, entonces busco y ya más o menos con lo que he preguntado he indagado con compositores, incluso le he preguntado mucho también a victoriano, al maestro Frank también, el maestro Frank también es arreglista y también adapta mucho repertorio de orquesta para banda, entonces como incorporar el papel que ya está hecho y que pueda dar una buena función, pues un buen timbre que aporte al timbre, que no sea un relleno, eso le toca a uno como director muchas veces hacer esa función, bueno coja el score mire ya sonó, a aquí funciona esta parte, esta parte puedo omitir que suene tal instrumento para darle realce a este instrumento, digo bueno, el ensamble en trompeta 1 no suena esa parte, lo va hacer el chelo con el eufonio y el clarinete, este pedacito, y uno va construyendo desde lo que ya está para buscar de pronto, una sonoridad que sea y que se pueda escuchar, como decía el maestro para una agrupación de 50 músicos mínimo 4 violonchelos que puedan dar una profundidad bastante audible es que se dice, pues que se pueda percibir auditivamente.

M. G. V.: Y que resalte exactamente.

M. G. M.: exactamente y un contrabajo tranquilamente puede funcionar entonces en esa búsqueda y esa pregunta es bastante interesante porque los repertorios de ahora vas a encontrar totalmente ese instrumento, cuando toca buscar, a que vamos hacer, el cucarrón pues, no se temas que ya están compuestos de hace mucho tiempo bueno director hágale mijo busque que le va a escribir acá al chelo porque tienes a los alumnos esperando y que se sientan cómodos con la obra y que no sea solamente por descarte, vamos hacerle el contrabajo o bueno vamos hacer, claro que muchas veces también funciona el papel de fagot funciona muy bien, el papel de fagot con los chelos entonces uno se coloca a analizar y el papel de fagot funciona y le va a dar realce al fagot y le va a dar color al tenor de fagot al barítono, al barítono y eufonio y ya que se encargue el clarinete bajo, saxo barítono con la tuba y el contrabajo que es una combinación bastante, se me pasaba, menos mal a mí no se me paso, que muchas veces uno hace eso no mire el fagot y depende de lo que el tenga acá o si no la mayor parte y borra este pedazo y le colocas esta parte del eufonio para que el contraste con el eufonio, entonces eso es lo que busca uno, buscar el color con el fagot el eufonio y algunas veces refuerza también la línea de los bajos, ahí está el papel completo y eso da un timbre bastante especial y el saxofón tenor también, muchas veces hace una acople también con los instrumenticos que le dan el realce total a la banday la importancia

M. G. V.: exactamente, y además me está contestando otra pregunta que le tenia y es en relación a lo que usted está diciendo y es como ver y como instrumentar como está organizada la orquestación para así mismo adaptarlos al violonchelo y al contrabajo, pero digamos que les puedes decir usted a los directores que quieren y piensan en un futuro tener estos instrumentos en sus bandas, por ejemplo cuando la obra o cuando las obras que ha trabajado con la agrupación no está instrumentada para estos tipos de instrumentos para violonchelos y contrabajos, como ha manejado la orquestación para esos instrumentos, ya me contestó algo de eso pero, en un proceso de formación de un municipio no una banda profesional, que les puede recomendar a ellos.

M. G. M.: bueno yo creo que eso sería lo ideal y sobre todo con directores que quieren como buscar y explorar ese tipo de sonoridad, lo que pasa es que nosotros en Colombia también tenemos dos escuelas, la americana y la europea y muchos, por ejemplo para mi caldas es muy de la escuela americana, Cundinamarca, Boyacá , Antioquia incluso pasto, me parece mucho más de lo que yo he podido apreciar de la escuela europea, o intentando,

o estamos intentando meternos por ese lado porque para mí es mucho más difícil, encontrar este tipo de color en una banda pero cuál es mi de pronto mi consejo ósea ojalalos directores les gustara buscar y también, complicarse un poquito la vida porque en realidad estos instrumentos si complican mucho más a la hora de ensamblar

M. G. V.: por la afinación y todo ¿cierto?

M. G. M.: exactamente, afinación todo complica más, como podría empezar, igual que una igual que un color de tuba de bajo, perdón de euponio ósea con la misma los mismos papeles las mismas notas inclusive al unisonó se podría dar un salto bastante grande y a la medida de la evolución es que uno va como catalogando en que, igual que en una banda, tu sabes que tienes una banda y vas a encontrar 5 o 6 niños que van hacer los que te van a jalar la banda, casi siempre y corremos con esa suerte en ese tipo de instrumentación para un pueblo yo ósea yo lo haría totalmente y lo empezaría obviamente con la guía de un profesor de cuerda, porque es muy importante pero hay muchos municipios que lo pueden hacer tranquilamente ya muchos municipios que están que no están en áreas metropolitanas de la ciudad que lo pueden hacer tranquilamente y que tienen la capacidad de involucrar o de incorporar ya un profesor de cuerda, porque ahí también está la clave cierto tu tienes que tener tu o al no ser que tu ya como director tengas conocimiento en cuerda y manejo de arco que ahí es donde esta mucho el éxito de todo esto pero yo lo incorporaría y con repertorio cual, empezaría el unísono igual con los bajos y más que todo con el repertorio de bajo que fueran dando su color ese sería mi aporte por decirlo así y a medida del tiempo que vamos evolucionando le vamos dando ese timbre que es el famoso realce a toda la parte de los tenores o a las voces tenores y créame que funciona, así como cuando empezamos, igual, cuando no conocíamos el fagot que el fagot lo tenían muy poquitas bandas incluso ahorita lo tienen muy pocas bandas por el costo que tiene ese instrumento y aparte de eso el costo de las cañas pero ya hay más fagotes que en otros tiempos, entonces uno decía ahhh ese fagot no que pereza eso pero eso como se toca eso como se enseña entonces ya ahora con el violonchelo es como ya le tocó el turno en este caso a los que queremos este tipo de sonido esa búsqueda de esa sonoridad más de orquesta más europea ya es como quitar el miedo pero necesitamos la ayuda de una persona que maneje ese instrumento y los hay por doquier y que ayudan al crecimiento como tal de la banda y también al de las misma escuela de música, es una , viéndolo así desde el punto de vista del público, tu llevas esos instrumentos y todo el mundo ay pero mira cómo se llaman esas guitarras grandes, pero mira como suena de bonito eso ay es que mira es que eso si suena ay pero es que por allá también hay esas guitarras todas

grandes ay es más grande mira como suena entonces cuando yo tengo la oportunidad en esos conciertos yo coloco hacer tipos didácticos hacer como suena el instrumento como suena dentro del mismo dentro de la misma gama y como suena en el contexto general, entonces la gente dice aaa pero es que eso suena muy bacano y uno no le paraba bolas a esto antes ya uno si le empieza a parar bolas ya sabe que eso suena así entonces uno mismo va creando la necesidad dentro del público, por ejemplo aquí en bello cada que vamos a un concierto ya saben más o menos como suena la banda porque tenemos un público definido por decirlo así

M. G. V.: ya han creado público ustedes

M. G. M.: si, y hay unos fans que siempre van vamos al concierto, y cuando son conciertos que no son con público natural como es una retreta o en un centro comercial que uno sabe que va haber público si o si, un público que hace ya un concierto de gala que en este caso nosotros hacemos aquí en la capilla del parque de bello ósea la gente va ósea va por que ya sabe que vamos ósea y dicen bueno que irán hacer ya entonces ellos en ese contexto conocen lo que es el sonido de todos los instrumentos que están ahí ejecutando y de eso nos encargamos nosotros pues yo en un municipio no me daría miedo decir bueno, empecemos con la banda, ya tenemos la banda ahora si alcalde vamos a crecer esto y vamos a meter instrumentos de cuerda bajo y contrabajo y chelo necesitamos un profesor si están los dos, maravilloso si no hay varias personas que lo puedan hacer en 1 y bueno ese sería mi aporte, sin miedo y como tal con el mismo proceso de la banda, con el mismo papel de los bajos igual vamos creando esta necesidad y cuando uno menos piensa bueno señor ya tenemos un chelista aquí en proceso vamos a agregarle más a crearle más protagonismo y ahí es donde entra uno, a bueno vamos hacer una obrita nivel 1 para banda, el nivel 2 para banda tengo este cantico aquí con los saxofones o el eufonio coloquemos lo del chelo a ver qué pasa, que va a pasando vamos trabajando y también nos ayuda a nosotros que nos va a obligar a trabajar afinación

M. G. V.: y uno va también explorando en ese sentido que es lo que puede pasar en cuanto a la mezcla en cuanto a texturas y todo este tema, claro que si maestro.

M. G. M.: pues si ya quiere hacer un repertorio de ahora de los modernos ahí va a estar el papel de chelos entonces ya ahora es un poquito más fácil, pero si como lo dije anteriormente a nosotros los directores nos toca o tenemos cuando incorporamos estos instrumentos escribir el papel como tal, hay que escribirlo buscando la sonoridad no buscando un relleno

M. G. V.: claro, eso no tiene sentido, exacto buscando la sonoridad, de ahí me surge una pregunta, en cuanto si es que tenemos 4 violonchelos en la agrupación usted como los divide primera y segunda voz, si existe estas voces, pero si no existieran los maneja todos a unísono o busca otros instrumentos para dividir las voces.

M. G. M.: los 4 chelos

M. G. V.: si, los 4 chelos como los trabajaría.

M. G. M.: si, cuando hay obras demasiado extensas que si tienen digamos los dos fagot las dos voces de fagot en este caso o si yo los divido dos y dos eso si me cojo es el score y analizo bien porque muchas veces el segundo fagot cuando se escribe para segundo fagot tiene casi lo mismo que la tuba casi lo mismo ósea el papel es totalmente igual al de la tuba entonces opto por dejar solamente una sola voz, si tengo en este caso que le voy a compartir el mismo papel de fagot que muchas veces pasa y funciona como lo dije ahora, si no hago un papel que me coja varios instrumentos en este caso bueno aquí quiero que estos chelos funcionen con el fagot que funciona muy bien cierto a pero paso esta parte aquí el fagot no tiene aquí el fagot tiene refuerzo de la tuba no pero el eufonio tiene este canto o esta contra melodía yo quiero que el chelo refuerce este eufonio por lo mismo que también el saxofón tenor aquí esto daría buen brillo con el saxofón tenor coloquémosle este pedacito a ver cómo funciona y como va sonando, así es que lo he aprendido hacer gracias a los consejos del maestro victoriano y gracias a los consejos del maestro Frank que así lo hacen también en Europa, así lo hacen con sus bandas y sobre todo en España cuando tienen una obra importante y no está escrito el papel de chelo hay que sentarnos un ratico esto pasa aquí ahí me gustaría, muchas veces funciona claro, muchas veces no puede funcionar.

M. G. V.: claro, no puede funcionar

M. G. M.: exacto a la hora de tocar con la banda ve si funciona, ve no omitamos este pedacito tan silencio y puede tranquilamente pasar pero no importa para eso eres el director tienes muchos ensayos miras que funciona la mayoría de veces funciona perfecto eso si digamos que un 90% funciona pero también hay un 10 que no puede funcionar entonces esa parte más bien se omite y tu vuelves a escribir bueno entonces que sigan aquí con los bajos reforzando o que dejen ese pedazo en silencio y listo pero eso es una búsqueda con el repertorio ya escrito

M. G. V.: si, es una búsqueda constante ¿cierto? Una búsqueda constante de sonoridades en todos los ensayos, conciertos que a diario realizamos.

M. G. M.: yo, por ejemplo, emm no recuerdo el nombre de la obra, le hice estos días escribí un papel de chelo y quite la melodía de toda la tenía el eufonio, el clarinete bajo y no recuerdo quien más y se los quite a ellos y deje los chelos solos tocando, funciona porque era un tuti piano donde no había mucha instrumentación tenían eufonios chao eufonios entran en este compás igual que el clarinete bajo entra en este compás déjeme aquí los chelos solos y fue otro carácter

M. G. V.: claro otra textura totalmente diferente.

M. G. M.: entonces son cosas que yo dentro del ensayo, se le ocurren a uno o dentro del ensayo se le ocurren a uno bueno vamos hacerlo

M. G. V.: perfecto, excelente maestro y en cuanto a la ubicación en la banda donde los ubica?

M. G. M.: hay dos posibles ubicaciones en la primera fila a la mano derecha del director

M. G. V.: como se ubican en la orquesta

M. G. M.: eso en la primera fila dos chelos los dos oboes y ya sigue así las flautas y los clarinetes así quedaría la primera fila así lo he hecho yo o también dejo la primera fila como tal que es la que más me gusta en este caso dependiendo de lo que vayamos a tocar y en la segunda fila con los saxofones altos coloco los chelos altos tenores barítono y los otros dos estarían en la tercera fila lo que serían al lado de los eufonios o al lado de las tubas que daría ese contraste total por que estaría

M. G. V.: cerca a los contrabajos y en medio de toda la banda, me gusta Maestro

M. G. M.: exactamente, esa es la que yo más utilizo, la segunda

M. G. V.: exactamente ahí pueden mezclar mejor.

M. G. M.: y están al lado del oboe para cualquier inquietud de afinación, esa es la que más me gusta a mi

M. G. V.: perfecto, maestro y la última pregunta en cuanto a compositores, exactamente usted puede enumerar algunos compositores que han orquestado para estos instrumentos para banda sinfónica.

M. G. M.: si, por acá tengo uno, permítame , que escribió un concierto a ver si lo puedo encontrar por acá un concierto de chelo, solista de chelo para banda nosotros lo íbamos hacer el año pasado en diciembre con el maestro Frank que estuvo acá en diciembre con nosotros y no lo pudimos hacer porque ósea ningún chelista en este caso el solista estaba con, los que queríamos no estaban ocupados, en diciembre tu sabes que es una época que todas las orquestas, todas las agrupaciones musicales están con bastante trabajo

entonces decidimos dejarlo para después, Pero bueno mira la obra se llama "TROIS EVOICATIONS" el compositor se llama Andrek Waine en este casi es un concierto de chelo para banda sinfónica ósea conozco este que es de solista para chelo y banda sinfónica que muchos cuando estábamos buscando la a los posibles solistas uno decía, pero el chelo para banda sinfónica como así es que eso no existe vea la aquí esta

M. G. V.: increíble ¿y cómo se está expandiendo todo este tema de estos dos instrumentos en una banda sinfónica cierto? ya no solo están escribiendo como instrumentos que estén dentro de la instrumentación si no que ya como solistas.

M. G. M.: si, Oscar Navarro aunque no tiene obra solista de chelo para banda pero también le escribe brutal a los chelos el repertorio original para banda le escribe brutal Oscar navarro también este señor Ferrer Ferran uso el vestuario esa suite que hay para banda el compuso el Tinausaurio Ferrer Ferran y la introducción es un solo de chelo la introducción es un solo de chelo, único chelo, ósea no hay cuerda de clarinete bajo no a los que no tienen chelo les toca transcribir obviamente para el fagot, creo que después colocaron para también para fagot pero después por que dijeron no hay bandas que nos van a comprar esto y no tiene chelo entonces creo que después fue que colocaron la cuerda para fagot si no estoy mal.

Esta Ferrer Ferran Oscar navarro y que yo conozca este señor de Jerico Bert Appermont también escribe bastante constante para banda hizo también el arca de Noé, tiene un concierto para trombón y banda también muy bonito, la mayoría de estos compositores ahora europeos creo que tienen mucha ósea su música es muy tocada en Europa como en España en Bélgica, Holanda incluso ya también en oriente, Japón que también tiene sus escuelas y sus colegios las bandas sinfónicas de los colegios también son muy buenas y que han tenido un desarrollo bastante grande entonces ya todo es muy común, pero como solista esta Andre Waine que es muy reconocido para que lo podamos explorar más, deben haber más, pero yo como apenas estoy entrando en este mundo de los chelos pues

M. G. V.: en este universo de arreglos y composiciones

M. G. M.: de pronto me tomaré la tarea porque bien o mal ya estamos involucrados en esto en investigar he indagar mucho más sobre esto para esas entrevistas si pregunte mucho más pero no, se me olvido preguntar más sobre compositores no lo recordé en ese momento, no caí en cuenta pero si lo voy hacer porque es bastante interesante que también conozcan las personas que no solamente reforzar un papel de bajo o el string como se dice sino que también tiene muchas más facultades y que con la banda el poder que tiene la banda en su sonido el chelo puede sonar porque esas son una de las cosas

que me dijeron el año pasado que no pero como así que chelo solista hay que amplificar el chelo yo no hay que amplificarlo mira mire como está escrita la obra y además eso lo vamos hacer con el maestro Frank, el maestro Frank coge ese repertorio que ese señorsi tiene pues obviamente un mundo dentro del repertorio musical para banda sinfónica como tal tanto de repertorio original como de repertorio para orquesta que ha sido adaptado, entonces tiene que funcionar y bueno y mire que ahí se genera y mire el mero hecho de buscar una persona para que dirigiera este concierto aparte de la dificultad técnica que tiene, la primera pregunta es que hay que amplificar el chelo, eso no se va a escuchar eso son mucho de los mitos que tenemos que ir quitando, pero porque nosotros estamos acostumbrados a tocar al estilo americano que es un sonido bastante brillante, bastante fuerte.

M. G. V.: y es que ahí también iba a tocar un punto muy importante que si teniendo estos instrumentos que realmente se deben escuchar y es el objetivo que se escuchen, donde los músicos desde el que está en la primera fila hasta el que está en la tercera y cuarta escuche estos instrumentos, de ahí que es muy importante para que la agrupación pueda fortalecer las dinámicas y hacer unos pianos y pianísimos muy bien logrados.

M. G. M.: nosotros en este momento pues si yo lo confieso que estamos en esa búsqueda en la búsqueda de hacer un verdadero piano y que toda la banda haga un verdadero piano ósea esa es la pelea constante por que tocar forte es muy fácil, pero sacar un piano bonito y construir un forte bonito no es tan fácil.

M. G. V.: y estos instrumentos van a potencializar todas estas dinámicas realmente en la agrupación.

Maestro para la universidad nacional y para mi fue un placer realmente tenerlo en esta entrevista, se lo importante y lo novedoso que también es para Colombia la inclusión de estos instrumentos en nuestros procesos de banda, en nuestras bandas sinfónicas, en Colombia hay un gran camino que ya se ha recorrido con el tema de bandas sinfónicas y realmente que la vinculación de estos instrumentos sea para enriquecer y fortalecer nuestras agrupaciones y usted que ha sido uno de los primeros maestros que ha vinculado estos instrumentos a las agrupaciones sinfónicas a nuestras bandas sinfónicas, realmente estamos muy agradecidos, mil y mil gracias

maestro por este tiempo que ha sido muy valioso y por compartirnos estos conceptos que son muy importantes en la vinculación de estos instrumentos y así poder elaborar mi documento con muchos conceptos prácticos y que realmente le han funcionado en la Banda que dirige Maestro, muchas gracias por esta entrevista.

M. G. M.: no master a usted a la Universidad Nacional que bueno que de pronto las palabras aquí en esta charla que tuvimos pueda servir para muchas más personas y vuelvo y repito yo sigo en esa búsqueda también de encontrar y seguir encontrando este color que a mí me apasiona mucho es un timbre que en realidad es el que yo quiero para mi agrupación y bueno estoy en eso y es una búsqueda constante.

C. Anexo: Entrevista al maestro Alexander Paredes - compositor

(Encuentro virtual, el 2 de Octubre del 2023. Transcripción literal)

Maestro Giovanni Vallejo: hoy estamos con el maestro Alexander Paredes, un gusto tenerlo esta noche para esta entrevista, entrevista que me va a servir para mi tesis y así obtener el título de maestro en dirección sinfónica, maestro buenas noches.

Maestro Alexander Paredes: muchas gracias maestro Giovanni por la invitación un gusto estar aquí

M. G. V.: bueno, mi tesis maestro esta direccionada, como le contaba fuera de esta grabación, a la vinculación de violonchelos y contrabajos en las bandas sinfónicas en Colombia, contextualizando esta entrevista maestro decirle que aquí en Colombia usted muy bien sabe que es compositor y arreglista que se está incursionando en la vinculación de estos instrumentos, instrumentos que ya en otras Países hace algunas décadas ya los tienen incluidos en sus plantillas artísticas como por ejemplo donde nació creería yo, la iniciativa de la vinculación de estos instrumentos en la comunidad valenciana en España entonces tanto en Europa como en Estados Unidos ya estos instrumentos forman parte de las bandas sinfónicas y obviamente los compositores y arreglistas también han estado escribiendo para este tipo de instrumentos, aquí en Colombia se ha vinculado el contrabajo a estas bandas sinfónicas pero el violonchelo solo algunas bandas en Colombia que lo están vinculando, entonces dicho esto maestro quería hacerle la primera pregunta en cuanto a la inclusión de estos dos instrumentos, ¿usted como compositor y como arreglista qué opinas sobre la inclusión de estos instrumentos de cuerda frotada a las bandas sinfónicas en Colombia?

M. A. P.: bueno es muy tradicional el contrabajo como usted lo menciona que casi que hace parte de la plantilla sobre todo de las bandas profesionales de las bandas universitarias eh no tanto de las bandas juveniles de las bandas, digamos de los municipios no tanto tal vez por la dificultad del aprendizaje ¿no? es muy común en los en los municipios que haya dos o máximo 3 maestros pues que se dedican a maderas percusión

pero es muy muy difícil encontrar pues alguien además pues de cuerda ¿no? pero es decir la incursión del contrabajo en la banda pues es un es un instrumento que sí ha venido teniendo su recorrido muy importante y es un instrumento que aporta muchísimo al color ¿no? yo veo que lo que hace el contrabajo es quitarle un poco el brillo de la tuba ¿cierto? profundizar la calidad sonora también porque pues además el contrabajo suena por debajo de la tuba entonces el poder pues que le da el bajo es muy grande ¿no? potencializa mucho los bajos sí los graves de la banda ¿no?

M. G. V.: exactamente, sí en algunos municipios es muy difícil también creería yo por el presupuesto tanto para la compra de estos instrumentos como para la contratación de talleristas especialmente en los pueblos, puesto que debe haber un tallerista, un profesor de chelo, o un contrabajista dictando estas clases, por esa razón diría yo que es algo complejo ¿cierto? ¿usted cómo director también que ha incursionado y por supuesto como arreglista y compositor ha incluido instrumentos de cuerda en sus arreglos, o cuando usted ha estado dirigiendo un tipo de agrupación de viento y percusión los ha vinculado?

M. A. P.: si, sobre todo como compositor no como director no encontrado realmente mucho repertorio donde la inclusión del Chelo se aparte de la obra ¿no? del contrabajo sí como le dije es muy común pero del Chelo no tanto, yo tuve la oportunidad pues de incluir los chelos en composiciones más porque pues la red de escuelas de música que es para la banda que yo compuse teníamos la facilidad pues de tener la el instrumento ¿no? entonces lo vinculamos directamente en el año 2015 creo pues y también había que hacer la música colombiana con chelos porque pues eso al menos en esa época no existía ¿no? no se encontraba música Sinfónica o música para banda juvenil infantil con cuerda con chelos entonces había que hacer la música había que hacer las adaptaciones, exacto y en mi caso pues sí hay algunas obras también incluyendo los chelos.

M. G. V.: y con qué finalidad ha incluido estos instrumentos en sus composiciones digamos exactamente si usted está haciendo música colombiana haciendo algún arreglo o una composición con qué finalidad los está incluyendo.

M. A. P.: bueno eh inicialmente pues fue como le digo como digamos la oportunidad que se dio en el momento para poder incluir estos instrumentos pero el color que le aportan pues los chelos es digamos un color novedoso dentro de la gama de colores que tiene la

banda por qué evidentemente pues la cuerda digamos a diferencia de los vientos tiene cierta facilidad de ejecución el Chelo tiene una tesitura muy amplia que ningún instrumento en la cuerda del tenor barítono incluso bajo la tienen ¿no? entonces eso aporta muchísimo el Chelo al lado del fagot en el caso nuestro, por ejemplo yo la utilizaba mucho cercano al fagot porque el fagot es un instrumento complejo en su en su aprendizaje ¿no?, entonces los niños que están aprendiendo fagot pues tienen dificultades técnicas por el mismo instrumento entonces en el caso mío los chelos solucionaban esa parte ¿no? aparte que pues el Chelo digamos mezcla muy bien entre la madera y los bronces también ¿no? Los bronces con el barítono sobre todo con el eufonio ¿no? El eufonio barítono tienen una mezcla muy muy interesante al lado de los cornos ¿no? sí fue esa la razón realmente

M. G. V.: esa era directamente la respuesta maestro que yo estababuscando porque realmente el fagot si bien es cierto es un instrumento muy difícil en el aprendizaje, pero además el incluir los chelos se pueden si no hay fagots incluir estas partituras de estos instrumentos sin no los hay, pero también estoy totalmente de acuerdo que mezclar estos instrumentos con el eufonio da unos sonidos, unas sonoridades muy especiales, claro que sí, y algún género en especial maestro le parece que estos instrumentos se pueden incluir? o realmente de forma general puede estar en la instrumentación que usted coloque en alguna composición?

M. A. P.: no, yo no lo encasillaría en algún género ¿no? puede usarse en cualquier tipo de música pues con la banda ¿no? pensando en los colores que el instrumento da ¿no? Digamos ya es la habilidad del compositor del arreglista pues para utilizar y explotar todas las posibilidades sonoras que tiene este instrumento ¿no? pero a mí me parece que puede ser muy abierto ¿no? A cualquier género realmente.

M. G. V.: y como contexto histórico de pronto conoce ¿de dónde viene la inclusión de estos violonchelos y contrabajos en las bandas sinfónicas?

M. A. P.: yo si no estoy mal hace un tiempo leí que estos instrumentos vienen de una tradición francesa más que española ¿no? por que recuerde usted pues que las bandas militares salen o nacen en Francia, Alemania y de esa tradición pues es de donde empieza a nacer la banda y sí tengo la idea de que la inclusión de los de los chelos es francesa ya

más recientemente pues se la se la ha vinculado a España bueno sí a España particularmente no tanto a toda Europa sino España, Valencia y bueno y de eso para acá pues como novedad se ha ido vinculando ¿no? pero digamos es como esa sí es curiosidad de que hay aquí más que digamos una intención real de hacer parte de la plantilla de la banda ¿no? no es común encontrar obras con chelos.

M. G. V.: exactamente yo creo que también es como la curiosidad digamos del director de buscar nuevas sonoridades en la banda ¿cierto? y eso sí es muy importante, bueno, maestro y en cuanto a repertorios ¿usted sabe algún repertorio, o usted también en sus arreglos los ha vinculado ya el violonchelo y el contrabajo pues el contrabajo sí, pero con el violonchelo?

M. A. P.: pues a ver hay una situación con eso ¿no? el contrabajo sí particularmente yo lo incluyo en sobre todo en las obras de nivel juvenil, profesional si va el contrabajo, sí o síva, el Chelo no tanto porque yo no he no he encontrado digamos mucho repertorio en este sentido por la misma imposibilidad de tener los chelos en una banda ¿no? a mí me ocurrió con las obras que le comento que incluimos los chelos pasado el tiempo hubo que re orquestarlos porque ya no tuvimos la posibilidad de tener estos chelos, o porque algunos concursos ¿no? pues con él con el tema de la “concurstitis” que hay en Colombia algunos concursos no permiten la inclusión de al menos de chelos ¿no? permiten de contrabajo entonces hubo que hacer una re orquestación y eso es una dificultad porque es que uno escribe pensando en esa sonoridad pensando en esa tesitura y eso no es tan fácil coger y pasárselo a otro instrumento y ya, cambia muchas cosas ¿no? ahora sí este instrumento al que se le va a pasar la voz de Chelo está haciendo otra cosa, bueno y a quien se le pasaal que se le pasa, entonces empieza ahí una negociación pues que a mí no me agrada mucho realmente ¿no? Pero no he encontrado mucho, creo pues aquí de los amigos cercanos que conozco hay Cristian vallejo ha incluido en algunas obras estos instrumentos Ferney me parece que tiene algo, en el interior no conozco mucho sobre esto, le cuento no he encontrado repertorio, o no recuerdo más bien que haya encontrado esto incluso a nivel internacional ¿no? Grandes compositores digamos, si incluyen, si tienen obras con chelo pero no es lo común no se Ferrer Ferran, navarro sí, si usted coge el repertorio general de ellos hay unas obras que si incluyen, pero la generalidad no, entonces eso demuestra pues que están como en el cómo en la misma tónica pues nuestra que es realmente es un elemento que se viene bueno seguramente en el futuro será parte de la

plantilla pero todavía está allí como entre que sí que no y en Colombia sí que está la cosa todavía muy lejana.

M. G. V.: además por lo que usted dice maestro que en los concursos como quiera que sea es un referente de que tocar, de que es lo que se debe hacer y cómo hacerlo, desafortunadamente los concursos en Colombia tienen ese poder por decirlo de alguna manera, ¿cree usted que eso ha dado pie para que no se incluyan estos instrumentos en las plantillas de las agrupaciones Sinfónicas?

M. A. P.: yo creo que sí pero más por un tema digamos práctico del concurso más que porque el concurso evite la sonoridad o quiera directamente no incluir a los chelos ¿no? Y es por lo siguiente a mi parecer este instrumento es muy interesante muy chévere, pero usted necesita un grupo de chelos no 6 chelos para que el balance pues sea óptimo y realmente suene ¿no? el maestro Miguel Ángel caballero en alguna ocasión que teníamos dos chelos en la banda dijo no pues unas dos golondrinas no hacen verano quiten a los chelos porque no funciona.

M. G. V.: y tiene toda la razón claro

M. A. P.: entonces mire los concursos me dan una plantilla 35 en tarima 40 en tarima y va a meter 6 chelos entonces digamos eso implica que tiene que reorganizar su plantilla ¿no? ya 40 es si usted quiere tocar obras de nivel pues entonces ya 40 empieza a pensar a ver qué cómo va a resolver el asunto ¿no? si a eso le metes 6 chelos entonces ya tiene 34 vientos con percusión ósea va a tener una banda de 34 más 6 chelos, entonces yo pienso que ese es una dificultad también pues que no permite el desarrollo digamos a nivel estudiantil pues que son los concursos en Colombia ¿no? Ahora a nivel de universitario pues eh bueno en Bogotá tampoco es que se está incluyendo, no estos Bogotá pues digamos que en el tema universitario es quien manda la parada en Colombia ¿no? no se está incluyendo incluso la banda nacional por ejemplo que es un proyecto nuevo no lo tiene la Banda Sinfónica de Cundinamarca no los tiene que son los referentes nacionales las bandas sinfónicas departamentales la del Valle que es muy buena no lo no lo incluye no incluye los chelos sí los contrabajos todas esas se han incluido contrabajos chelo no, entonces el sí pues yo creo que es un tema que todavía se viene desarrollando tal vez hay cierta resistencia por muchas razones no entre esas el repertorio y otras pues el número

de músicos ¿no? que implica en este mundo pues donde todo es todo tiene que estar cruzado por el dinero pues entonces pagarle a 6 músicos es complejo

M. G. V.: Yo creo que además de eso maestro los directores no han querido vincular los chelos es por la falta tal vez creería yo con todo el respeto que todos los directores se merecen realmente la falta de conocimiento técnico de estos instrumentos, cómo poder orquestrar cómo poder adaptarlo y aquí viene una pregunta, usted que es compositor y arreglista, ¿cuándo la obra qué ha trabajado o que está trabajando con su agrupación no está instrumentada con violonchelos y contrabajos, ¿cómo ha manejado la orquestación para estos instrumentos? cuáles son sus conceptos como compositor y como arreglista?

M. A. P.: bueno pues bueno depende mucho de la obra ¿no? del momento de la obra pero de manera general cuando yo pienso en los chelos, los chelos tienen dos posibilidades digamos grande digamos a grandes rasgos que la tiene también el fagot ¿no? en su sección de maderas que es una voz cantante muy lírica, muy bonita que tiene una sonoridad muy especial ¿no? pero también funciona como bajo como apoyo al bajo entonces cuando pienso en chelos pienso en eso ¿no? en los momentos en que el Chelo sobre todo para mí es un poco desperdiciado ponerlo hacer acompañamiento, el chelo funciona muy bien cómo solista o haciendo contra melodías cantando, siempre cantando bueno en algunas ocasiones pues ira a reforzar el bajo pero sobre todo es un instrumento que canta que canta con las maderas que canta con los bronces al lado del eufónico que eso el solista también de los bronces, tenores bajos no es cierto? en ese espacio es donde a mí me parece que funciona por qué es que bueno la otra cosa es que digamos estamos hablando de 6 músicos pero estamos hablando de una sola voz entonces sí es un solista ¿no? si tienes una sola voz pues tienes que ponerlo a cantar solito pues no lo vas a meter a hacer lo que un grupo pues trombones o que se yo un grupo puede resolver ¿no? un grupo de cornos puede resolver pues un acompañamiento pero si es un solista y su mejor registro pues está desde bueno todo ¿no? pero yo pienso del pentagrama hacia arriba ¿no? No tanto la línea baja, bueno es que depende también mucho de la orquestación del color que quieras es un instrumento muy oscuro si se lo utiliza bajo pero muy melódico también muy expresivo, el color de la cuerda es esa expresividad que tiene pues sobre todo con el vibrato y las posibilidades técnicas que tiene, es muy chévere, pero yo sí pienso eso una voz solista cantante

M. G. V.: exactamente además porque si es que son 6 chelos eh Bueno tocando los 6 una sola voz también es algo complejo porque en esa ocasión y muchas ocasiones puede darse un divisi perfectamente, pero digamos que si usted va a una banda de pueblo en donde está apenas incursionando y tiene 3 violonchelos y el maestro no tiene tiempo para orquestar ¿cuáles son los instrumentos que pueden suplir o reemplazar por los chelos?

M. A. P.: pues inicialmente, el Fagot ¿no? O el Eufonio en clave de fa ¿no? ya como última opción pues la parte del trombón, pero esa es la opción que menos me agrada porque el trombón es digamos un instrumento potente ¿no? Fuerte y en comparación con la calidad del chelo pues no, no es tan cerca ¿no? yo pienso que es el fagot y cómo segunda opción el eufonio, porque es que además el eufonio tiene la característica de ser solista, pero también acompañamiento y se mezcla con los trombones, muchas veces lo encontramos entre el segundo trombón y el trombón bajo ahí en medio de esos dos va el eufonio entonces si mete chelos ahí pues esa voz va a quedar muy desbalanceada con chelos ¿no? O va a quedar desbalanceada digamos sobrepasando los límites si pone el eufonio más chelos con las otras voces que son uno solo ¿no? Por eso mi segunda opción es esa mi primera opción si es el fagot.

M. G. V.: exactamente, yo también quiero aportar con este trabajo información a los directores de cómo abordar el aprendizaje de estos instrumentos con métodos que son muy prácticos y que se utilizan a menudo en los municipios y/o escuelas de música, ya que el director debe conocer como lo expuse anteriormente toda la parte técnica de estos instrumentos, tipos de arcos, arcadas, efectos, etc., ese tipo de cosas que son muy importantes para poder sacarles todo el provecho posible en la agrupación.

M. A. P.: si y usted menciona un tema que me hace caer en cuenta de lo siguiente ¿no? Cuando hablamos del contrabajo generalmente lo estamos poniendo al lado de la tuba todo el tiempo, y para mí eso es un error, estamos desperdiciando un instrumento por que el contrabajo solo es un instrumento muy poderoso que solo también funciona muy bien

M. G. V.: claro, por ejemplo, en la novena sinfonía Dvorak en el tercer movimiento no escribió tanto para la tuba, y eso es para analizar realmente.

M. A. P.: si, eso es importante también, o sea, el contrabajo es un instrumento que no está reforzando a la tuba si no que es un instrumento más de la banda o sea ese hay que

ponerlo también como solista y las obras se tienen que pensar de esa manera, pues bueno si como compositor lo pone junto a la tuba es porque ese es lo que usted quiere ¿no? No está mal, pero también lo puede usar solo, y eso está mejor que todo el tiempo al lado de la tuba, eso depende de los momentos de las obras, pero el contrabajo es otro instrumento más

M. G. V.: Claro, realmente estos instrumentos son maravillosos en cuanto a sonoridad, el timbre que da a la banda es hermoso, ahora que tuve la oportunidad de presentar mi recital y poder tener estos instrumentos en la banda realmente a uno le cambia toda la perspectiva sonora que uno como director de banda siempre ha manejado instrumentos de viento y percusión y bueno el contrabajo, y tiene uno como ese mapa musical que realmente se le abre mucho más en cuanto a opciones sonoras incluyendo estos dos instrumentos, de verdad que vamos a invitar a nuestros directores para que realmente incursionen en la vinculación de estos instrumentos a sus bandas porque realmente es algo maravilloso, es algo increíble la sonoridad que puede obtener, la fuerza, el color le cambia totalmente y más digamos que en obras clásicas por ejemplo, estos instrumentos dan un color más oscuro en diferentes obras especialmente el bajo, tocando porque hay muchos repertorios que está adaptado de orquesta para banda y que uno no puede concebir y que no se puede llegar ni al 50% de los bajos como lo concibió el compositor al incluir los contrabajos ¿cierto?. Entonces de ahí que si es bien importante incluir estos instrumentos a nuestras plantillas, a nuestras bandas para fortalecer mucho más esta sonoridad, este universo de sonoridades, como decía un maestro en la inclusión del violonchelo y el contrabajo. Maestro Alexander de verdad que ha sido un verdadero placer tenerlo acá mi maestro y amigo y agradecerle por todos estos conceptos que sin lugar a dudas son muy valiosos y son muy efectivos en el momento de vincular estos instrumentos, muchas gracias por estar esta noche.

M. A. P.: no muchas gracias a usted por la invitación, y que interesante el tema ¿no? Porque esta digamos tocando llagas ¿no? Porque es un tema que no se toca, no se trae digamos a colación porque nos hemos acostumbrado un poco aquí en Colombia y si por ese tema de la “concuritis” a un solo sonido ¿no? A una sola manera de tocar a una sola manera de sonar a un solo sonido de repertorio y esto hace que las posibilidades se expandan, si es que los repertorios son todo lo que hacen a la banda, entonces que bueno encontrar repertorios que nos permitan buscar otras sonoridades y evidentemente lo que usted está planteando pues es un tema que no se ha tocado que no se ha estudiado con

seriedad aquí en Colombia y se ha dejado pasar y bueno ya está en mora de que vayamos pensándolo realmente

M. G. V.: orquestando y seguir avanzando en nuestros procesos de banda y en nuestras diferentes posibilidades sonoras, uno que está al frente de esas agrupaciones y ustedes más esa maravillosa contribución que tienen como compositores y arreglistas, de verdad que sería muy importante seguir aportando con esta clase de instrumentos a nuestros repertorios, de verdad que muchas gracias maestro.

M. A. P.: muchas gracias a usted, un abrazo.

Referencias Bibliográficas

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books. Madrid, España.
- Araoz, G. (2007). *Técnica fisiológica del violonchelo*. Página Maestra Editores. Bogotá, Colombia.
- Burgkmair, H. (1512). *Triunfo de Maximiliano*. Disponible en: <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/el-triunfo-de-maximiliano/5a4304f8-7827-4654-b3b7-20598a595364>. Recuperado el 19 de diciembre del 2023.
- Campion, F. (1716). *Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique*. Bibliothèque nationale de France, département Musique, VM8-1064 (1). G. Adam, imprimeur-libraire, Pont S. Michel, à l'Olivier. Paris, Francia.
- Cortés, K. (2018). *Análisis crítico y propositivo de una aplicación técnica del violonchelo en la Tercera Suite para banda sinfónica "200" del maestro Victoriano Valencia*. Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- DECEL. (2023). Diccionario Etimológico Castellano en Línea. Disponible en: <https://etimologias.dechile.net/>. Recuperado el 19 de diciembre del 2023.
- Foden's Motor Works Band. (1904). [Fotografía]. Disponible en: <https://www.fodensbandheritage.co.uk/resources/images/fodens-band/>. Recuperado el 19 de diciembre del 2023.
- Forsyth, C. (1942). *Orchestration*, 2 edición. Nueva York, EEUU.
- Hauser, A. y Terence, R. (1977). *Sociología del arte. 4. Sociología del Público*. Editorial Punto Omega Barcelona, España.
- Hurst, L. (2009). *A Brief History of the Double Bass*. Indiana University Press, EEUU.
- Hobsbawm, E. (1983). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica. Barcelona, España.

-
- Lovrien, D. (2013). *The Sousa Band 1910-11 World Tour*. [Fotografía]. Disponible en: <https://sousamusic.com/sousa-band-1910-11-world-tour/>. Recuperado el 19 de diciembre del 2023.
- Sarmiento, M. (2015). *Bandas en Bogotá 1930-1946: El caso de la banda de músicos del Batallón Guardia Presidencial*. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá D.C., Colombia.
- Small, C. (1998). *Musicking*. Wesleyan University Press. Connecticut, EEUU.
- Montoya L. (2011). *Bandas de viento colombianas*. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 25, núm. 42. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Pérez, J. (1989). *Las Bandas: semblanza de una gran historia*. Colección Cuadernos Lagoven de Venezuela. ISBN-980-259-257-9.
- Piston, W. (1984). *Orquestación*. Real Music S.A. Editores. Madrid, España. Reed, A., & Neubert, D. (1988). *The String Bass in a Wind Group*. American String Teacher, 38(2), 66-69. <https://doi.org/10.1177/000313138803800225>, EEUU.
- Ministerio de Cultura (2021). Sistema de Información de la Música (SIMUS). Disponible en: <https://simus.mincultura.gov.co/Indicadores/Escuelas?Id=1>. Recuperado el 19 de diciembre del 2023.
- Valencia, V. (2011). *Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa*. Revista digital Acontratiempo / N° 16. ISSN 2145-1958.
- Valladi, P. (1820). *Bande Militare*. Oberlin Conservatory Special Collections. Disponible en: <https://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/19th-century-1801-1825/>. Recuperado el 19 de diciembre del 2023.
- Whitwell, D. (2010). *A concise history of the Wind Band*. Whitwell Publishing. Texas, EEUU.