

## INFLUENCIA DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA DE BANDA EN COLOMBIA

**Pedro Alejandro Sarmiento Rodríguez**  
**Compositor colombiano**

*Egresado de la Universidad Nacional de Colombia, se dedica a la composición de música para banda y orquesta sinfónica, orquesta de cuerdas, grupos de cámara e instrumentos solistas. Ha participado en distintos eventos de música en Argentina, Brasil, Colombia y Venezuela y sus obras han sido interpretadas igualmente en Alemania, Austria, Brasil, Colombia, España y Venezuela.*

*Actualmente es representante de Colombia en la Conferencia Iberoamericana de Compositores, Directores, Arreglistas e Instrumentistas de Banda Sinfónica y Ensembles de Viento; y desde 2007 es miembro de la WASBE.*

Para comprender la función social de la banda en territorio colombiano, es necesario tener una mirada amplia del panorama musical del país y el de los países vecinos, ya que todos compartimos rasgos comunes de una identidad musical producto de la interacción comercial y cultural desde el siglo XVI.

Podemos a grosso modo afirmar que durante los siglos XVI, XVII y XVIII, el panorama musical de los antiguos reinos de Nueva España, Nueva Granada y el Virreinato del Perú, así como el que se llevó a cabo en Brasil por parte de la corona Portuguesa, tuvieron rasgos comunes.

A lo largo de estos siglos se consolidó una identidad musical que logró sincretizar varias culturas, que se vieron reflejadas en sus manifestaciones culturales tales como las fiestas religiosas como la de *Corpus Christi*; fiestas populares como el *Fandango*; y otras tradiciones que incluyen la adopción del *aguinaldo* o villancico, la *copla* sabida, cantada e improvisada y otras formas de expresión musical donde la improvisación instrumental estuvo siempre presente.<sup>1</sup>

Para este período el principal conjunto musical fue el de *ministriles* al cual se le agregaron posteriormente otros instrumentos musicales dando origen a las primeras bandas que se conocieron como *fanfarrias*.<sup>2</sup>

Para el siglo XIX, el fenómeno bandístico colombiano va a sufrir una profunda transformación. Durante el período de la independencia (1810 – 1824) las bandas se conocen como *bandas de guerra* que para finales del mismo siglo se han transformado, en la mayoría de los casos, en *bandas de músicos* o *bandas de armonía*. Las bandas de guerra estaban conformadas generalmente por músicos de oído y soldados de bajo rango que debían tocar en los campos de batalla, en las fiestas y bailes de celebración, además de cumplir con los

---

<sup>1</sup> GARCIA de León, Antonio. 'El mar de los deseos'. 2002.

<sup>2</sup> BERMÚDEZ, Egberto. 'La música en Santafé y Bogotá de 1538 a 1938'. 2000. Al respecto también habla Gerardo Zambrano en su artículo 'Bandas en Colombia, una historia' publicado en la Revista Bandas No3.

‘toques’ militares propios de cada batallón y regimiento.<sup>3</sup> Para entonces, el repertorio que tocaban estas bandas era abiertamente antiespañol, por eso la principal danza de la época fue la Contradanza o *country dance*, importada de Inglaterra, principal patrocinador de las luchas independentistas en territorio neogranadino.

Junto a las contradanzas, las bandas de guerra interpretaron también marchas (triumfales y fúnebres) e himnos; bambucos y pasodobles. Dado a que nuestro territorio unió los repertorios provenientes del Caribe y de los Andes, la distribución de los aires populares es irregular, por lo tanto es difícil hacer una única clasificación de repertorio, porque cada región tiende a incorporar aquellos aires que considera como propios.

Esta irregularidad fue la base sobre la cual se construyó el repertorio nacionalista en Colombia y en otros países de la región que para la segunda mitad del siglo XIX ya eran territorios independientes. Esto permitió que surgiera una nueva dinámica musical dentro de cada territorio, por un lado está aquel repertorio desarrollado y cultivado en las ciudades que se trasladó a las zonas rurales y por otro el repertorio de las zonas rurales que llegó posteriormente a las ciudades; dinámica que se mantuvo hasta mediados del siglo XX.

Para este período, difícil de demarcar cronológicamente debido a la gran inestabilidad política y social, las *bandas de guerra* se transforman en *bandas de músicos*, estas nuevas bandas conservan básicamente la misma conformación, incluso muchas de ellas conservaron los uniformes y los rangos militares, aunque económicamente dependían de la municipalidad.

Las bandas de músicos tuvieron un amplio repertorio que incluía el repertorio militar, bambucos, valeses, pasillos, polkas, etc. Este nuevo repertorio fue cultivado también en otro tipo de agrupación musical conocido como ‘Lira’. Una Lira era una orquesta de cuerdas conformada por instrumentos de cuerda pulsada como la bandola o lira, tiple, requinto y guitarra; instrumentos de cuerda frotada como violín y violonchelo; piano y flauta traversa.<sup>4</sup>

La Lira fue la principal agrupación musical de las ciudades capitales, cuya función principal era tocar en espacios privados fueran ellos salas de concierto, salones de baile o clubes privados, sin embargo, muchos de los músicos que tocaron en estas orquestas lo hacían también en la banda, que se encargó de tocar en espacios públicos y semipúblicos de la ciudad como en las plazas principales, iglesias y colegios.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ, Juan Carlos. ‘Las músicas de guerra: algunos datos para la historia del caso colombiano del siglo XIX. 2005.

<sup>4</sup> Esta tipo de agrupación también se dio en otros países como Costa Rica, donde se conocieron como Orquestas de Baile.

<sup>5</sup> Recordamos aquí el caso del compositor y músico santandereano Temístocles Carreño quien fue fundador de la orquesta ‘La Lira’ en Bucaramanga y a su vez fue director de la Banda Departamental de Santander.

La principal figura de este fenómeno social y cultural fue Pedro Morales Pino (1863-1926) al cual algunos consideran el padre de la música colombiana. Se cree que fue el primero en escribirla en partitura y que estableció las bases formales de los principales aires andinos colombianos.<sup>6</sup>

A final del siglo XIX, el repertorio colombiano tenía ya otras influencias como la *Canción italiana*, el *Vals* proveniente de Austria, el *Fox Trot* proveniente de Estados Unidos, *Mazurcas* de Polonia, entre otros aires provenientes de Europa y el Caribe. La mayoría de este repertorio sigue siendo principalmente dancístico, aunque ya existe un repertorio de concierto que incluye *Preludios*, *Fantasías* e *Intermezzi*.

Así mismo podemos decir que al iniciar el siglo XX, Colombia contaba ya con un movimiento musical diverso que incluyó: centros de educación musical,<sup>7</sup> industria editorial, venta de insumos musicales, agrupaciones musicales de diverso tipo, como también músicos, compositores y arreglistas de reconocida trayectoria en el ámbito nacional e internacional.

Para darnos una mejor idea de la conformación de las bandas a comienzos y mediados del siglo XX, recurrimos a un documento, poco conocido, que redactó el maestro Rito Mantilla y que fue publicado por Manuel Enrique Sanmiguel en 2002.<sup>8</sup>

Este documento, incluido como apéndice en el ensayo, muestra la clasificación de las bandas en dos grupos *Bandas* y *Bandas Sinfónicas*, que se subdividen a su vez en *banda pequeña*, *banda mediana*, *banda normal* y *gran banda no sinfónica*; *pequeña banda sinfónica*, *banda sinfónica normal* y *gran banda sinfónica*. El documento incluye el número de integrantes por formato instrumental y los instrumentos que la conforman, sugiriendo que las bandas sinfónicas deben llevar contrabajos y en algunos casos instrumentos como la celesta. Así mismo, se incluye al final una nota, que transcribimos aquí, donde hace una recomendación acerca de la organización del score:

*“El tamaño de las bandas puede variar, pero todas tienen tres secciones: vientos de madera, vientos de metal y percusión. Las sinfónicas deben tener contrabajos. El orden del score también puede variar, pero en las bandas sinfónicas generalmente los cuernos van después de los fagotes, luego los saxofones y después de éstos el piano, celesta y la percusión, debiendo terminar con los fliscornos”.*<sup>9</sup>

Otra característica del documento en mención es la aparición de ciertos instrumentos y nombres ya en desuso en las bandas actuales tales como: *contrabajo de viento o helicón*, *bugles*, *altos o genis*, *bombardinos* (fliscornos

---

<sup>6</sup> RICO Salazar, Jaime. ‘La canción colombiana’. 2004.

<sup>7</sup> De hecho, muchos músicos de la época como Luís A. Calvo, iniciaron sus estudios musicales en la banda de su municipio, continuándolos posteriormente en academias y conservatorios en la ciudad.

<sup>8</sup> Nos referimos al ensayo titulado, ‘Rito Antonio Mantilla Álvarez, vida y obra. Ensayo sobre el origen y conformación de Bandas de Músicos.’ Publicado en Bucaramanga en 2002.

<sup>9</sup> Manuel Enrique Sanmiguel. 2002.

bajos), *clarinete requinto* (hoy llamado clarinete piccolo), *fliscorno sopranino o cuartino* y *sarrusófono*. Igualmente aún recurre a la figura del *músico mayor*.<sup>10</sup>

Figura cimera de este período es la del maestro José Rozo Contreras (1894-1976), quien aprendió el arte de la música en Pamplonita, siendo director de las bandas de Cúcuta y la Banda Departamental de Santander, de allí viajó en 1924 a Italia y Austria donde estudió dirección de Bandas. A su regreso en 1931 se hizo cargo de la Banda Departamental de Norte de Santander y posteriormente de la Banda Nacional en Bogotá hasta su retiro en 1973. Junto a su labor como director, Rozo Contreras fue también maestro de orquestación para banda en el Conservatorio Nacional, antigua Academia Nacional de Música, arreglista y compositor.<sup>11</sup>

Es memorable la versión oficial del Himno Nacional, al cual incluyó por primera vez en el arreglo trompetas en Eb; la composición y arreglo de varios himnos departamentales como el de las islas de San Andrés y el himno de Manizales, entre otras obras incluidas canciones para voz y piano transcritas para voz y banda sinfónica.

En la obra del maestro Rozo Contreras, encontramos un gran número de instrumentos en la banda, similares a los que describe el maestro Mantilla en el documento anteriormente citado. De igual forma podemos encontrar la utilización de un tipo de orquestación análogo al que se utiliza con orquesta sinfónica, que parte del principio de jerarquizar las voces y los timbres del conjunto instrumental, de esta forma todos aquellos instrumentos soprano o tenor, tendrán la responsabilidad de llevar los principales temas melódicos de la obra y aquellos como clarinetes y trompetas serán los instrumentos de mayor importancia en la banda.

Este tipo de orquestación 'clásica' la podemos apreciar en obras como la suite 'Tierra Colombiana' e incluso en el arreglo del Himno Nacional. La misma fue asociada a la música italiana como la ópera en la cual, los clarinetes al igual que las cuerdas en una orquesta son la familia principal de la banda sinfónica.<sup>12</sup> Esto fue posible gracias a que la mayoría del repertorio era fundamentalmente tonal, el cual no tendría mayor cambio hasta la década de los noventa como lo veremos mas adelante.

Paralelo al desarrollo de las bandas y las bandas sinfónicas, encontramos el de las *bandas pelayeras* que es un conjunto de música tradicional de la costa Atlántica que se especializa en tocar los aires propios de esta región como el fandango, el porro, la cumbia, el merecumbé, entre otros.

---

<sup>10</sup> Este cargo, proveniente de las bandas militares, se mantuvo vigente en las bandas departamentales y municipales hasta la década de los 70's, época en la que este cargo desaparece, según testimonio del maestro Germán Hernández, director de la Banda Sinfónica de Tocancipá.

<sup>11</sup> Rico Salazar.

<sup>12</sup> Se sabe por ejemplo que Verdi hizo versiones de las oberturas de sus óperas para banda sinfónica con fines promocionales, conservando el 'color' de la orquesta en la banda. A este tipo de orquestación se le llamó también *orquestación italiana*. Así mismo, si la banda incluye violonchelos se le llama *banda española*.

Según Valencia una banda pelayera está conformada por tres grupos instrumentales, cada uno con tres instrumentistas así: tres clarinetes, tres trompetas, tres bombardinos (euphonium), tres trombones de pistones y tres percusionistas que tocan bombo, redoblante y platos chocados.<sup>13</sup>

Tradicionalmente cada instrumentista tiene una labor específica según el ritmo que se toque, dando prioridad en la improvisación al bombardino, a la trompeta y al clarinete. Estas bandas tocan generalmente en diversos tipos de fiestas según la región donde se encuentren, sin embargo destacamos dos de ellas la *corraleja* y el *fandango*.<sup>14</sup>

Los aires típicos de la región atlántica, llegaron al interior del país gracias a las Orquestas de Baile u *orquestas de radio*, que por su conformación están igualmente asociadas a las bandas; en este caso a la *big band* norteamericana promotoras del fenómeno del 'Music Hall' en los años cuarenta.

Una orquesta de baile estaba conformada por clarinetes, saxofones, trompetas, trombones, piano, contrabajo o bajo eléctrico, batería, percusión folklórica y cantantes. Su función principal era la del entretenimiento en recintos apropiados para el baile como salones, clubes privados, clubes nocturnos, hoteles, entre otros espacios. Podemos afirmar que esta agrupación pertenece también a los fenómenos musicales de las ciudades donde tuvieron su asentamiento y desarrollo.

Uno de los compositores más influyentes e importantes, sin duda fue Luís Eduardo 'Lucho' Bermúdez. Inició sus estudios musicales con su abuelo José María Montes quien fue director de la banda de la población del Carmen, posteriormente fue integrante de la banda militar del Batallón Córdoba en 1926 y de la banda Santa Cecilia en Aracataca hacia 1931, por esa época ingresó a la orquesta 'A No.1' del maestro José Pianeta Pitalúa y finalmente fundó la 'Orquesta del Caribe' que funcionó hasta 1946. A partir de ese momento, instalado en Bogotá, funda la agrupación 'Lucho Bermúdez y su Orquesta' cuya voz principal fue la inolvidable Matilde Díaz.<sup>15</sup>

Según fuentes de Sayco, el maestro Bermúdez registró 870 obras entre porros, gaitas, cumbias, mapalés, pasillos y boleros. Así mismo, grabó 39 L.P. entre las disqueras RCA Victor, Silver, Tropical, Philips, Fuentes, Sonolux y Preludio.<sup>16</sup>

Herederos y cultores de la música del Caribe colombiano, encontramos al maestro Victoriano Valencia, oriundo de Montería. Su obra para banda está influenciada principalmente por la sonoridad de las bandas pelayeras como también de la orquestación cinematográfica, el jazz y el sonido de la banda sinfónica.

---

<sup>13</sup> Victoriano Valencia. 'Porros y Fandangos'. Revista Bandas. 2007

<sup>14</sup> La palabra fandango es de origen afro-español, probablemente derivada del kimbundu *fanda* 'fiesta' y la terminación española *ango*. Alejo Carpentier.

<sup>15</sup> Recordamos también a otros compositores que fueron a su vez directores de sus propias orquestas como Francisco 'Pacho' Galán, Alejandro 'Alex' Tobar y Edmundo Arias.

<sup>16</sup> Rico Salazar.

Su obra se inspira en aires propios de la región como el porro y el fandango así como en los *cantos de labor* y *vaquería* de la región, que tienen un fuerte componente modal que nos recuerda al *cancionero ternario* del gran caribe, desarrollado desde el siglo XVI.<sup>17</sup>

En sus obras respeta aquellos gestos de la interpretación musical como la improvisación, que en la banda pelayera lo hace el bombardino, el clarinete y la trompeta en secciones separadas; así mismo, Valencia logra recrear también la *modulación rítmica* de esta música, que consiste principalmente en transformar una pulsación ternaria en binaria o viceversa, o en superponerlas. Este recurso, proveniente sin duda alguna de la música africana, recibe varios nombres, por ejemplo en algunos casos se utiliza la expresión '*salir a...*' que indica el patrón al cual se va a modular y en casos más especializados, como en el *son jarocho* se utiliza el término *fuga*.<sup>18</sup>

Al lado del maestro Valencia, encontramos actualmente a un grupo de compositores interesados en la creación, difusión, preservación e innovación de la música tradicional colombiana. Este grupo de compositores tiene en la actualidad una fuerte influencia en las jóvenes generaciones de músicos que trabajan dentro del PNB del Ministerio de Cultura.

Figuras como Carlos Gustavo Guzmán, Juan Carlos Piñeros, Luís Carlos Moreno, Rubén Darío Gómez, Tomás Burbano y Efraín Medina Mora son entre otros, los nuevos cultores de la música tradicional colombiana.

Sobresale entre ellos el maestro Rubén Darío Gómez, compositor, arreglista y pedagogo musical santandereano. A su trayectoria musical se han sumado diferentes reconocimientos en la mayoría de concursos nacionales de música, siendo último el que recibió este año en el Festivalito Ruitoqueño.

La exploración de nuevas opciones tímbricas y formales las ha llevado a cabo principalmente en la producción musical del grupo vocal-instrumental 'Septófono', el cual ha sido notorio en su última producción discográfica.

Una de las características más sobresalientes del maestro Gómez, es su interés por fortalecer el repertorio para las *bandas-escuela* en el país que se fundamenta en el sistema internacional de niveles de dificultad. Dadas las características de la enseñanza musical en Colombia, el maestro Gómez ha promovido un sistema de *orquestración multinivel*, teniendo en cuenta que en estos procesos la iniciación al instrumento se hace dentro de la propia banda, proceso que difiere del tradicional, en el cual la formación instrumental se inicia antes de que el estudiante ingrese formalmente a la banda.

Es común que en estas bandas-escuela los niños que inician su formación toquen conjuntamente con aquellos que ya llevan más tiempo en la agrupación. Un claro ejemplo lo constituye la 'Fantasía Festiva', en la cual se prevé que bandas con distinto nivel de ejecución pudieran tocarla simultáneamente en la

---

<sup>17</sup> Antonio García de León. 2002

<sup>18</sup> Esta acepción del término se utiliza principalmente cuando se pasa de una forma de son a otra. En otras músicas como el Huayno, se utiliza el término fuga al lugar donde se hace la improvisación instrumental.

celebración del 30mo aniversario del Festival Departamental de Bandas de Villeta, ocasión para la que fue escrita esta obra.

Por último, he agrupado a algunos compositores que tienen como característica principal una formación y una producción musical que está separada de los conceptos de la música tonal y han sido influenciados por otras corrientes estéticas asociadas a la *música contemporánea*.

Compositores como Blas Emilio Atehortúa, Francisco Zumaqué, Amparo Ángel, Jorge Humberto Pinzón, Guillermo Carbó, Juan Antonio Cuellar, Juan Carlos Marulanda y Pedro Sarmiento, han hecho también un aporte significativo al desarrollo de los lenguajes no tonales en la Banda Sinfónica.

La música contemporánea ha irrumpido en el ámbito de la música de banda tradicional en las últimas décadas, parte de su dificultad para ser interpretada *“reside en el hecho de que no ha existido ninguna teoría comparable a la del sistema tonal tradicional que permita reunir todas las disposiciones de notas bajo un conjunto unificado de principios”*.<sup>19</sup> Sin embargo, podemos citar las disposiciones simétricas de los sonidos, la utilización de un único sistema semitonal enarmónico, la utilización de diversas formas de proporción rítmica y formal, y la exploración del sonido como fuente absoluta de expresión musical como algunas de sus más relevantes características.

Uno de los compositores más reconocidos dentro de esta amplia corriente es Blas Emilio Atehortúa, considerado por muchos como el compositor más prolífico de su generación en Colombia. Heredero de los procedimientos de composición de figuras como Alberto Ginastera, Aaron Copland, Luigi Nono, Bruno Maderna, entre otros, encabeza la lista de una serie de compositores latinoamericanos formados en el instituto de altos estudios musicales ‘Torcuato di Tella’ en Buenos Aires.

La obra de Atehortúa para banda es tardía en su producción musical, si tenemos en cuenta que el grupo más significativo de obras fue compuesto en la década de los 90s para la American Wind Symphony Orchestra y abarca los opus 173, 175, 183, 192 al 196, 200 y dos obras sin opus ‘To the wonderful rivers of Pittsburgh’ y el ‘Concierto para Trombón y Orquesta de Vientos’.<sup>20</sup>

Los conceptos fundamentales de su obra fueron estudiados por la doctora Pamela Chester Bowen en su tesis de doctorado. Sin embargo podemos considerar un concepto estético fundamental en la obra de Atehortúa para Banda y es la utilización del término *wind symphony* u orquesta de vientos.

El concepto *wind symphony* permite al compositor liberarse del concepto tradicional del ‘sonido de banda’ y abre un espacio creativo para la exploración sonora y la adaptación de las diversas estéticas de la música contemporánea.

Es común en la obra de Atehortúa que la orquestación esté diseñada en bloques de sonido, que tienen diversa densidad y que se organizan

---

<sup>19</sup> ANTOKOLETZ, Elliot. La música de Béla Bartók.2006.

<sup>20</sup> Biblioteca Luís A. Arango.

generalmente por su tesitura y por su timbre, así los *crescendi* se logran por sumatoria de fuerzas y los *diminuendi* por resta. Igualmente, utiliza secciones indeterminadas o *aleatorias* que permiten liberar a la música de la rigidez del compás y permiten la improvisación musical desde una perspectiva diferente, dando paso a la creación de sonoridades con diferentes tipos de *relieves* y *superficies*.<sup>21</sup>

Hemos visto una asombrosa transformación de las bandas desde su origen como fanfarria en el siglo XVI hasta la wind symphony a finales del siglo XX y con ellas la consolidación de un repertorio propio que se alimentó de diferentes influencias europeas, caribeñas y andinas en diferentes épocas y escenarios.

El continuo devenir de las músicas en el territorio nacional, desde las zonas rurales hasta las ciudades y viceversa, dan testimonio de un movimiento continuo que involucra a todos los agentes de nuestra sociedad.

Hemos visto también una transformación estética que abarca la música militar, de danza y de concierto, que está en ese mismo devenir e involucra la música modal, tonal y no tonal que se descubre y se recrea en cada paso que damos.

Los compositores no son más que testigos y actores de este escenario múltiple, donde lo cotidiano y lo trascendente conviven en una realidad humana, tal como las mareas conviven con el mar en calma.

### Bibliografía:

ANTOKOLETZ, Elliot. La música de Béla Batók. Un estudio de la tonalidad y la progresión armónica en la música del siglo XX. Idea Books. España, 2006

GARCÍA DE LEÓN, Antonio. El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto. Colección Pensamiento Caribeño. Universidad de Quintana Roo. Siglo XXI editores. México, 2002

RICO SALAZAR, Jaime. La Canción Colombiana. Su historia, sus compositores y sus mejores intérpretes. Editorial Norma. Bogotá, 2004.

RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Juan Carlos (2003). Las músicas de la guerra y la política: algunos datos para la historia del caso colombiano en el siglo XIX. Revista Cuestiones Año 2 No.3, 29 – 58, UNAB.

VALENCIA RINCÓN, Victoriano (2007). Porros y Fandangos en las bandas Payeras: Una entrada desde la forma melódica. Revista Bandas No.001, 10 - 14.

ZAMBRANO, Gerardo (2008). Bandas en Colombia: Una Historia. Revista Bandas No. 003, 22 – 25, No. 004, 24 – 27.

---

<sup>21</sup> Relieve y superficie, son términos utilizados en la música contemporánea que designan ciertas formas de destacar un pulso dentro de una sonoridad, bien sea por un acento dentro de la textura (relieve) o por el encuentro de las pulsaciones en una sección abierta o polimétrica (superficie).