

COLECCION  
ESTUDIANTINAS CHILENAS

# METODO DE BANDURRIA

ORIGEN, VIGENCIA Y MODALIDAD DE USO EN CHILE



FONDO DE DESARROLLO DE LA CULTURA Y LAS ARTES

MINISTERIO DE EDUCACIÓN

CHILE



*Colección*  
**ESTUDIANTINAS CHILENAS**

# MÉTODO DE BANDURRIA

ORIGEN, VIGENCIA Y MODALIDAD DE USO EN CHILE



*Obra financiada con el aporte del*  
**FONDART**  
**FONDO DE DESARROLLO DE LA CULTURA Y LAS ARTES**

*con el patrocinio de*  
**División de Cultura del Ministerio de Educación**  
**Embajada de España**  
**Consejo de Tunos Decanos Chilenos**  
**Taller de Cultura Tradicional para la Docencia**  
**Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna**

**Santiago de Chile**  
**1997**

ESTUDIANTINAS CHILENAS  
Colección

# MÉTODO DE BANDURRIA

ORIGEN, VIGENCIA Y MODALIDAD DE USO EN CHILE

La primera edición de este libro ha sido posible gracias al financiamiento del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), de la División de Cultura del Ministerio de Educación.

Proyecto FONDART N° 2339, "Método de Bandurria", 1996.

Copyright Ramón Andreu Ricart - Jorge Springinsfeld Vergara  
Inscripción N° 102.405

Primera Edición, publicada en 1997.  
Casilla 2533, Correo Central, Santiago, Chile.  
randreu@mailnet.rdc.cl

Derechos Reservados

Diseño de partituras en computador, arte y diagramación: Osiel Vega Durán • Microtono • 8520259  
Diseño Portada: Ximena Milosevic Diaz • Foto portada: Vinka Quintana  
Impresor: Osvaldo Vega Burgos • Serygrab, fono 5264916

IMPRESO EN CHILE/ PRINTED IN CHILE

*Se prohíbe la reproducción de este libro en Chile  
y en el exterior sin autorización previa de los editores.*



## AGRADECIMIENTOS

### De España:

Diego Callejón, de la Asociación de Antiguos Tunos de las Universidades de Catalunya; Antonio Luis Morán, de la Tuna Universitaria de Cuenca; Ignacio Despujol, de la Tuna de Ingenieros de Telecomunicaciones de Valencia; Joaquín Díaz, de la Universidad de Valladolid; Emilio de la Cruz, de la Universidad Complutense de Madrid; Jordi Ponsa Signol, de la Tuna Universitaria d'Enginyeria de La Salle, Barcelona; Alejandro Boix y José Bofarull, de la Tuna Universitaria de Barcelona; Juan Cristi y Eduardo Guzmán, de Barcelona.

### De México:

Juan Carlos Rosas, de la Tuna de la Universidad La Salle, Puebla; Raquel Villalobos, de la Tuna Femenil de Contaduría y Administración de la UNAM, México D.F.; Antonio Torres, de la Tuna de Distrito del ITESO, Guadalajara; Eduardo Hernández y Víctor Kuri de la Tuna de la Universidad La Salle, México D.F.; y Jorge Rodríguez, de la Tuna Virreynal, México D.F.

### De Chile:

Gabriela Pizarro, Nivia Palma, Laura Pizarro, Antonio Torres-Dulce, Mercedes Torres, Carlos Obaid, Jorge Cáceres, Lucy Casanova, Francisco Mesko, Luis Roa, Arturo San Martín, Ángel Muñoz, Francisco Caucamán, Gabriel Rock, Juan Carlos Guerra, Joaquín Esparza, Josefina Bruna, Rosario Pérez, Oriana Bravo, Andrea Andreu, Silvia Andreu, José Iturra, Haroldo Iturra, Mauricio Pérez, Miguel Pérez, Genaro Arias, Vicente Fuentealba, Mauricio Mena, Manuel Luna, Miguel Abarca, Adolfo Gutiérrez, Carlos Martínez, Enrique del Valle, Gladys Lehmann, Telma de Góles, Cecilia Margaño, Héctor Morales, Prudencio Merino, Luis Zorzi, Cristián Uribe, Armando Aguirre, Manuel Cornejo, Victoria Roepke, Osvaldo Muñoz, María Eugenia Meza, Rodolfo Arenas, Lidia Baltra, Jorge Hermanns, José Milocevic y Ximena Milocevic, de Santiago; Domingo Reyes, de Arica; Marcelo Rodríguez, Raúl Rodríguez, Gerardo Sanz, Waldo Pardo, José Domingo Torrico y Rodrigo Avalos, de Iquique; Rubén Cáceres, Alberto Romero y Oscar Antivilo, de Antofagasta; Juan Sosa, de Calama; Sergio Castillo, de Freirina; Ricardo Vega y Sergio Vergara, de Copiapó; Claudio Godoy, Sixto Cortés, Cristián Araya, Hilda Espinoza e Inés Valdés, de La Serena; Jorge Villalón, de Coquimbo; Juan Carlos Villalobos, de Ovalle; Miguel Fuentes, Pedro Salazar, Roberto Urrea y Ana Hicks, de Valparaíso; Nelson Olate, Nelson Dinamarca, Alejandro Aguayo y Jorge Llagostera, de Concepción; Ricardo Alzugaray y Conrado Pérez, de Los Angeles; Marianne Lefenda y Narsés Huerta, de Temuco; Elena Herrera, de Valdivia.

Especiales agradecimientos, entre otras, a las siguientes instituciones de España: Asociación de Antiguos Tunos de las Universidades de Catalunya, Consejo de Tunas de Barcelona. De Chile: Consejo de Tunos Decanos Chilenos y Consejo Nacional de Tunas y Estudiantinas Chilenas; Biblioteca Nacional, Museo Histórico Benjamín Vicuña Mackenna, Biblioteca de la Sociedad Nacional de Agricultura, Museo del Cuerpo de Bomberos, Archivo del Teatro Municipal, de Santiago; Bibliotecas Municipales de Iquique, La Serena y Valparaíso; I. Municipalidad de Iquique, La Serena, San Bernardo, Valdivia y Gobernación Provincial del Maipo; Sociedad de Artesanos La Unión, Sociedad Unión de Tipógrafos, Sociedad de Socorros Mutuos La Aurora y Federación Provincial Mutualista, de Santiago; Centro Cultural de España, Círculo Español y Estadio Español, de Santiago; Casino Español de Iquique y Centro Español de Antofagasta; Universidad de Chile, Universidad de La Serena, Universidad Católica de Valparaíso y Universidad de Playa Ancha, de Valparaíso.

Derechos Reservados

Diseño de portadas en computador, arte y diagramación: Osiel Vega Durán • Micratona • 8720259

Y a todos quienes hicieron posible la presente publicación.

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Se prohíbe la reproducción de este libro en Chile y en el exterior sin autorización previa de los editores.

CONTENIDO

INTRODUCCION 11

LA BANDURRIA EN ESPAÑA  
DATOS ANTECEDENTES SOBRE SU ORIGEN 18

LA BANDURRIA Y ESTUDIANTINAS 19

LA BANDURRIA: DESCRIPCIÓN Y PARTES CONSTITUYENTES 20

NOVENALES: DESCRIPCIÓN Y DIFUSIÓN MUSICAL 21

A Ascensión e Hilda, escalas mayores del pentagrama familiar.

A Silvia y Marcela, pacientes musas inspiradoras.

A Silvita, Andreíta, Darío y Diego, nuestras más queridas creaciones.

...y a los noveles bandurristas, motivación fundamental de este esfuerzo.



# Indice

## **PRESENTACION**

9

## **INTRODUCCION**

11

### **LA BANDURRIA EN ESPAÑA: BREVES ANTECEDENTES SOBRE SU ORIGEN.**

13

### **CHILE: BANDURRIA Y ESTUDIANTINAS**

19

### **LA BANDURRIA: DESCRIPCION Y PARTES CONSTITUYENTES**

39

### **NOCIONES GENERALES DE SOLFEO Y NOTACION MUSICAL**

45

### **TECNICA DE LA EJECUCION EN LA BANDURRIA**

53

### **ANEXO:**

### **ARREGLOS MUSICALES PARA BANDURRIAS:**

123

*Estudiantina, Zorzano, arr. Joaquín Zamacois*

*Cueca chilena, D.R., arr. Carlos Zorzi*

*Antofagasta, A. Carrera, arr. Antonio Bréngola*

*El guitarrico, A. Pérez Soriano, arr. Antonio Alba*

*El Molinero de Subiza, C. Oudrid, arr. Manuel Ramos*

*Himno Nacional de Chile, R. Carnicer y E. Lillo, Ed. Kirsinger*



## Presentación

La aparición en nuestro medio del libro **Método de bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile**, de Ramón Andreu Ricart y Jorge Springinsfeld Vergara, es digna de ser celebrada. Se dice que para poder hablar de vida musical en una nación, es necesario que, al menos, cinco elementos alcancen cierto desarrollo en ella: a) la creación musical, es decir, que en esa sociedad se componga música; b) la formación del músico, en otras palabras, en esa nación se puede aprender música, ya sea profesionalmente o por afición; c) el respeto por la actividad musical; para decirlo de otra manera, que la comunidad, en su conjunto, tenga conciencia de la importancia que esta actividad posee en la formación integral del individuo y que los músicos sean considerados cuando se traten asuntos que les atañen; d) la circulación social de la música; vale decir que existan los mecanismos y organizaciones que permitan que la música, en sus múltiples formas de expresión, pueda llegar, para su uso y goce, a la totalidad de la población y e) el estudio del fenómeno musical; utilizando otros términos, que se realice el necesario análisis musicológico de todo aquello que se relaciona con la música en ese determinado medio: sus características, su práctica, los factores que la impulsan, sus efectos, su historia, etc.

Entre nosotros, las publicaciones sobre música son escasas. Esto indica, por una parte, que el trabajo musicológico en nuestro país es limitado y, por otra, que las posibilidades de publicar trabajos sobre ella lo son aún más, pues no hay en nuestro medio ninguna casa editora que pueda o desee financiar sistemáticamente libros sobre esta materia. El **Método de bandurria**, que comentamos, aparece rompiendo la tendencia general que, por momentos, hace dudar si en Chile existe una vida musical medianamente desarrollada, dadas las dos grandes carencias indicadas: un trabajo musicológico exiguo y la casi total ausencia de publicaciones sobre el arte musical. Existe, por tanto, razón suficiente para celebrar la aparición del libro de Andreu y Springinsfeld, el que se ha podido editar gracias a FONDART.

Los autores son conocidos en nuestros círculos musicales. Ramón Andreu ha publicado numerosos artículos, en distintos periódicos, sobre las estudiantinas nacionales -él es parte importante de este movimiento-, además de un valioso libro, **Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)**, en que aporta una riquísima información sobre las estudiantinas que, en rigor, han sido descubiertas para los legos con sus trabajos. Por su parte, Jorge Springinsfeld es un compositor con una significativa obra ya reconocida por sus pares.

**Método de bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile** posee dos partes. La primera es un estudio histórico de Andreu sobre el instrumento, particularmente en España y Chile. El autor señala la muy íntima relación entre la bandurria y las estudiantinas y entrega -con gran despliegue de fuentes informativas, que muestran su acuciosidad como investigador-, un significativo grupo de antecedentes que reiteran el valor social que las estudiantinas han tenido en nuestro país, -asunto extensamente tratado en su libro **Estudiantinas chilenas** antes mencionado-, y la enorme difusión alcanzada por la bandurria. La segunda parte del libro es el método de bandurria propiamente tal, trabajo realizado por Springinsfeld. Este autor, paso a paso,

a través de dibujos y cuadros, así como explicaciones claras y ordenadas, va entregando al lector los elementos y ejercicios que le permitirán practicar el instrumento. Pretende que el alumno reciba, no sólo una instrucción práctica del manejo del instrumento, sino también, vaya adquiriendo nociones de música que le permitan leerla. Es interesante señalar que los ejemplos están anotados en pentagramas y también, simultáneamente, en hexagramas. En estos últimos cada una de las seis líneas corresponde a una de las cuerdas dobles de la bandurria, señalando con números el traste que se debe pisar para obtener cada sonido. Con este sistema no es necesario saber música para leer los ejemplos, pero ayuda a que el lector vaya aprendiendo a descifrar las notas en el pentagrama con rapidez.

El método de bandurria de Andreu y Springinsfeld llenará un vacío en la enseñanza y aprendizaje de la bandurria, ya que la ausencia de textos al respecto en nuestro medio es casi total. Será útil sobre todo ahora en que las estudiantinas -en las cuales la bandurria no puede estar ausente- han entrado, felizmente, en un período de crecimiento sostenido.

**Fernando García**  
Compositor y Académico  
Departamento de Musicología  
Facultad de Artes  
Universidad de Chile

# Introducción

Gracias al aporte del *Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes* (FONDART), de la División de Cultura del Ministerio de Educación, hoy ha podido llegar a usted, esta publicación referida al origen, vigencia y modalidad de uso de la bandurria en Chile.

Los contenidos de la presente publicación surgen de la investigación realizada y publicada bajo el título de *"Estudiantinas Chilenas"* (FONDART, 1995)<sup>1</sup>, la cual, si bien descubre la significativa vigencia histórica de dichas agrupaciones en el país, también dejó clarificadores antecedentes sobre la introducción y el posterior cultivo masivo, popular y cotidiano de la bandurria en Chile, entre los años 1884-1955. Igualmente, dicho estudio reveló un resurgente interés por el cultivo de este instrumento entre los integrantes de las estudiantinas chilenas contemporáneas, que a partir de los recientes años setenta son de creciente vitalidad en el país.

Dicho interés, la ausencia de estudios especializados y la falta de un método disponible en el país que permita, a quien se interese, abordar el estudio de este instrumento de manera sistemática y progresiva, han sido la motivación para que, conjuntamente con el compositor Jorge Springinsfeld y con la colaboración del ingeniero, bandurrista y ex integrante de los *Estudiantes Rítmicos*, Pedro Esparza, analizáramos y sistematizáramos dichos antecedentes en función de los objetivos de esta publicación, para ponerlos a disposición de las nuevas generaciones de bandurristas.

Este método de bandurria busca ser una herramienta motivadora y facilitadora para quién recién se inicia, una invitación para los ya iniciados a continuar descubriendo sus amplias posibilidades interpretativas y una guía didáctica para los actuales maestros. También pone a disposición de los musicólogos antecedentes históricos referidos a su origen y a su cultivo en nuestro país.

El Diccionario de la Lengua Española define la bandurria contemporánea: "*BANDURRIA: Del latín pandura, y éste del griego pandōara. Instrumento músico de cuerda, semejante a la guitarra, pero de menor tamaño; suele tener 12 cuerdas pareadas y el mástil con 14 trastes fijos de metal<sup>2</sup>; se toca con una púa y sirve de tiple en el concierto de instrumentos de su clase, principalmente de música popular*"<sup>3</sup>.

Con sus ya 400 años de vida, hoy la encontramos plenamente vigente tanto en España como en Chile, México, Perú, Colombia, Puerto Rico y otros países de América y Europa. Es recurrente participante en las *orquestas de pulso y púa*, y también en las tradicionales agrupaciones denominadas *estudiantinas, tunas o rondallas*.

Si bien la bandurria tiene su base sociológica en la tradición española, ha logrado alcanzar niveles interpretativos de tal complejidad, que a los musicólogos hispanos les hace destacar que puede ser intérprete importante de arreglos orquestales de gran magnitud.

En las páginas iniciales de esta publicación, se entregan antecedentes sobre su origen y desarrollo en España y de cómo se difundió fuera de su tierra natal. También se detalla información referida a su llegada a

<sup>1</sup> Ramón Andreu R., *Estudiantinas Chilenas. Origen desarrollo y vigencia (1884-1955)*, Santiago de Chile, FONDART, 1995.

<sup>2</sup> Si bien menciona 14 trastes, más frecuentemente suele tener 12.

<sup>3</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, España, Ed. Espasa Calpe S.A., edición CD ROM, 1995.

Chile hacia 1884, integrando el contingente instrumental de la Estudiantina Española Fígaro, cuyo talentoso sonido orquestal de bandurrias logró motivar la formación de agrupaciones similares en el país, lo que generó gran avidez por el cultivo de este instrumento, el cual llegó a tener cotidiana y masiva vigencia en la vida musical chilena.

En la sección correspondiente al desarrollo del método, que incluye descripción, afinación, mano derecha, mano izquierda, etc., también se ha incluido una sección dedicada al aprendizaje del solfeo y de los conocimientos básicos de notación musical.

La pauta musical, *pentagrama*, ha sido acompañada por un sistema de *cifrado sencillo* -método emparentado con las antiguas *tablaturas* que se usaron en Europa para escribir música para laúd- el cual reúne en un *hexagrama* las seis cuerdas dobles de la bandurria, sobre las cuales, mediante números, se indican las diferentes posiciones que deben adoptar los dedos de la mano izquierda.

En el presente método, hemos privilegiado la escritura musical tradicional, en base a notas, por sobre el *cifrado*, el cual cumple un rol facilitador de la lectura musical y del uso del método. Con esto, se pretende que el estudiante no se quede en su simple lectura, sino que su deseo de superación lo estimule a dar pasos superiores en la lectura musical, instrumento fundamental para el transitar, con pasos seguros, por la música.

Este método es el resultado de la reunión, ordenamiento y actualización del material producido en Chile, por editoras nacionales de música, que se encontraba en diferentes manuales y partituras publicadas entre fines del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX.

Durante su proceso de elaboración, se han tenido a la vista los siguientes manuales publicados en Chile: el del músico español Tomás Damas, publicado a fines del siglo pasado (1890?); el del eximio bandurrista madrileño, vecindado en Chile hacia 1894, Joaquín Zamacois Zavala (1895); el del editor y músico perteneciente a la colonia española santiaguina, Manuel Ramos Ochotorena (1899); y el del violinista italiano, que perteneciera a la orquesta de la ópera del Teatro Municipal capitalino, Carlos Zorzi Comenatti (1900). También se tuvieron presente numerosas partituras musicales *arregladas para estudiantinas* por los maestros Antonio Alba, Francisco Rubí, P. T. Barahona y Antonio Bréngola, entre otros, en las que se considera la participación de una o dos bandurrias (o mandolinos) y guitarras, además de, en algunos casos, laúd español. Importante es destacar que los maestros Zamacois, Ramos, Zorzi, Alba y Bréngola, fueron fundadores y directores de antiguas estudiantinas en Chile. Igualmente se revisó el generoso repertorio de la *Estudiantina Española Fígaro*, el de las estudiantinas posteriormente fundadas en Chile y algunos antiguos métodos de mandolino. Así mismo, se tuvo acceso a manuscritos del destacado maestro José Goles, director fundador de los *Estudiantes Rítmicos*.

En ausencia de métodos contemporáneos chilenos (el último editado en Chile, del que tenemos referencia, es el de C. Zorzi, en 1900), se revisaron antiguos métodos españoles, entre los que destaca el del maestro Roberto Grandío, y otros más recientes, además de partituras y *particellas* editadas en España, con arreglos por música y/o cifra realizados por diferentes músicos, entre ellos, las del gran maestro Germán Lagos.

Finalmente, expresamos nuestros agradecimientos a Miguel Letelier, Raquel Barros, Silvia Sandoval y Fernando Rosas, miembros de la comisión evaluadora de FONDART que aprobó el presente proyecto; a los maestros Fernando García y Alejandro Lavanderos, que respaldaron esta iniciativa; a Margot Loyola y Osvaldo Cádiz, por su permanente estímulo y a Pedro Esparza, destacado bandurrista de los *Estudiantes Rítmicos*, por su compañía y sabios consejos al elaborar estas páginas.

**Ramón Andreu Ricart**  
Primavera 1997

# La bandurria en España: Breves antecedentes sobre su origen

Sobre su origen, muchas y frecuentemente contradictorias hipótesis se han elaborado, pero al maestro español Roberto Grandío (1951-1979), cultor, profesor y teórico de los *instrumentos de púa* e hijo del prominente bandurrista hispano Manuel Grandío, no le cabe la menor duda de que la bandurria es de neto origen español y que, junto al laúd contralto, laúd tenor, archilaúd y laúd contrabajo, pertenece a la gran familia del *laúd español*.

Quienes entregan las más recientes, notables y clarificadoras luces sobre su más probable origen son el musicólogo Juan José Rey y el experto conocedor de los laúdes españoles Antonio Navarro. Ellos, en su trabajo de investigación publicado bajo el título de *Los instrumentos de púa en España*<sup>4</sup>, llegan a igual conclusión que el maestro Grandío.

Se les denomina así, pues en su ejecución se usa un *plectro, uñeta o púa*, elemento complementario que sirve para puntear o rasguear sus cuerdas.

Este cordófono de púa, con mástil corto, que ya cumple cuatro siglos de vida, tiene una larga e interesante historia. J. J. Rey sugiere que, de modo general, el origen de los instrumentos de cuerdas es posible buscarlo en las antiguas leyendas y mitos, como aquel en que se cuenta que el dios romano *Mercurio* tropezó en cierta oportunidad con una caparazón de tortuga muerta y reseca, cuyos nervios tensos producían un especial sonido, dando al dios-correo la idea de hacer el primer instrumento de cuerda.

Entre los primeros testimonios del medioevo español, se cuentan las menciones del Arcipreste<sup>5</sup> de Talavera, que la denomina *banborras*, y la del Arcipreste de Hita<sup>6</sup>, como *bandurria*. Fernán Ruiz de Sevilla la testimonia antes del 1500. Por esos años se le menciona con tres órdenes de cuerdas.

Rey afirma que el antiguo *laúd*, derivado en su forma del *ud* árabe, no representa precedente claro ni directo de la bandurria. Señala que la hipótesis más fiable sería la *pandura*, introducida en los países del sur de Europa por los romanos. La raíz lingüística de los instrumentos sumerios, *pan-tur*, después de milenios producirá el vocablo *bandurria*.

<sup>4</sup> Juan José Rey y Antonio Navarro, *Los instrumentos de púa en España*, Madrid, España, Alianza Editorial, 1993.

<sup>5</sup> Arcipreste: dignidad en las iglesias catedrales. Presbítero que ejerce cierta autoridad sobre los curas de un territorio. R. Sopena. *Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española*, Barcelona, España, Ed. Ramón Sopena S. A., 1962, p. 260.

<sup>6</sup> Juan Ruiz, célebre poeta español, generalmente llamado Arcipreste de Hita. De sus escritos, lo único que se le conoce es el *Libro de cantares* o *Libro de buen amor*. Extenso poema de 1728 estrofas, en el que su autor trata, valiéndose de apólogos, alegorías, cuentos y fábulas, de gran variedad de asuntos, desde los que se refieren a la Virgen hasta los amores más profanos. R. Sopena, *op. cit.*, p. 3005.

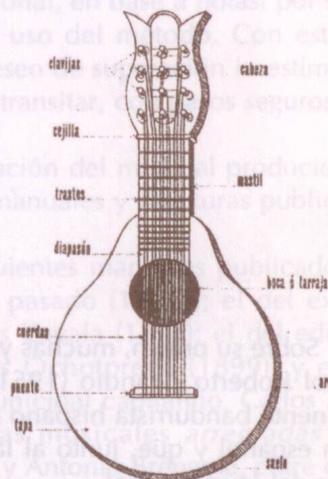
“Fray Juan Bermudo, hacia 1555, es el primer autor didáctico que trata de la bandurria, dedicándole nada menos que dos capítulos de su libro titulado *Declaración de instrumentos musicales*”, afirma Joaquín Zamacois Zavala, músico hispano, egresado del Conservatorio de Madrid, editor de un método de bandurria e impulsor de este instrumento en nuestro país. Luego, agrega Zamacois basándose en los dichos del fraile franciscano, que la *bandurria* o *mandurria* tenía una forma parecida a la del *rabel* (especie de violín pequeño que los franceses llamaban *rebec*) y que contaba sólo de tres cuerdas, cuya afinación solía variar a capricho del tañedor o según la clase de música que se tocaba. El mástil era liso y sin traste alguno, pero después fueron poniéndoselos. Estos consistían en trozos de cuerda de la misma bandurria, atados de techo en trecho, de manera similar a los de la guitarra. Sus diferentes afinaciones podían ser: la *antigua* (de prima a tercera: re, sol, re) y la *moderna* (re, la, re), en que ambas cubrían una octava.

### En el siglo XVIII se escribe el primer método.

Durante los siglos XVII y XVIII se va consolidando como instrumento. Hacia 1602, en el *Inventario de bienes y alhajas*, de Felipe II (1555-1598), se la describe “con cuatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de concha natural de tortuga”<sup>8</sup>. Escritores del siglo de oro la mencionan: Sebastián Covarrubias la describe en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611); Lope de Vega, en *La Dorotea* (1632) y Antonio de Solís en sus *Poesías* (1692).

Se edita el primer método de bandurria. En el siglo XVIII era tan grande su mejora, según afirma Zamacois, que en las *Reglas y advertencias generales para tañer la bandurria*, método por música y cifra publicado en la España de 1754, de Don Pablo Minguet e Irol, se la describe con la forma que tiene actualmente, pero con siete trastes de cuerda, y con cinco cuerdas dobles (la primera, segunda y tercera, de tripa; y las dos restantes, entorchadas de hilo de platina), las que se que *tañían* con una pluma.

Durante este período, la bandurria fue consolidando su entidad como instrumento y se escribieron diversas músicas y métodos para tocarla.



**Bandurria Española**  
Fabricada hacia 1894, en Barcelona, por los señores Estruch Hermanos.

### En el Siglo XIX adquiere su fisonomía.

En el siglo XIX finalmente adquiere su identidad actual. La bandurria de forma tipo pera, con fondo plano, añade un sexto orden (cuerdas dobles) y fija su afinación (de prima a sexta: La, Mi, Si, Fa#, Do#, Sol#). Aunque se propusieron otras afinaciones, ellas no prosperaron, siendo esta la afinación más frecuentemente recomendada en los métodos revisados, desde 1890 a la actualidad. Comienza a generalizarse el uso de cuerdas metálicas, a cambio de las de tripa, las cuales ya se fijan al *cordal* o al *puente*. El número de trastes llega a 12 y son confeccionados igual que en las actuales guitarras. El plectro de marfil, concha o nácar fue reemplazado por otros materiales modernos.

Se editan otros métodos. El de Tomás Damas<sup>9</sup> (*La Bandurria Sonora, el nuevo Laúd-Lira y la Octavilla*, por música y cifra), el de José de Campo y Castro y el de Matías de Jorge Rubio (*Método de bandurria*, 1862). “De cualquier manera, daban una visión muy parcial y primitiva del instrumento [...] faltaba una base didáctica”<sup>10</sup>, afirman Rey y Navarro. Tiempo después, posiblemente a principio de los años noventa del siglo pasado, un método de Tomás Damas fue publicado en Chile por la casa editora Kirsinger y Cía.

Por estos años, en España, la *bandurria moderna*, como se le llegó a denominar, ya era de uso cotidiano. En 1874, este instrumento participó en el estreno de la zarzuela *El barberillo de Lavapiés*, de

<sup>7</sup> Joaquín Zamacois Zavala, *Método completo de bandurria, melódico y progresivo*, Santiago, Chile, Lito. Eduardo Cadot, 1895, p.54.

<sup>8</sup> Rey y Navarro, *op. cit.*, p. 32.

<sup>9</sup> Tomás Damas, destacado guitarrista y compositor español. Publicó varias obras didácticas: un método de bandurria, *el Nuevo método completo de guitarra por cifra compaseada* (1868), *Método completo y progresivo de guitarra* (1869). Compuso obras de tipo andaluz para guitarra. José Ricart M., *Diccionario Biográfico de la música*, Barcelona, España, Ed. Iberia, 1956, p. 242.

<sup>10</sup> Rey y Navarro, *op. cit.*, p. 85.

Francisco Asenjo Barbieri<sup>11</sup>, quien se firmaba bajo el seudónimo de *Maestro Bandurria*, y del escritor Mariano José de Larra<sup>12</sup>, más conocido como *Fígaro*. Cristóbal Oudrid<sup>13</sup> la incluyó en "A la orilla del Ebro", de la zarzuela en dos actos "El postillón de la Rioja", en la jota del "Molinero de Subiza" [ver anexo] y en la rondalla aragonesa de "Entre bobos anda el juego". Fermín García Álvarez lo hizo en "Lejos de mi tierra" y Justo Blasco, en "Agustina de Aragón".

Era la expresión escénica de una tradición de larga data, germinada en el folklore español y desarrollada por la vertiente musical de las *estudiantinas*, *tunas* y *rondallas*, cuya raíz originaria se encuentra entre las agrupaciones formadas por los pícaro-amatorios estudiantes de las universidades hispanas del medioevo. Simultáneamente, las bandurrias se llegaron a expresar en las *orquestas de bandurrias*, posteriormente perfiladas como *orquestas de pulso y púa*.



### Dionisio Granados y la Estudiantina Fígaro la difundieron fuera de España.

Hacia aproximadamente 1878, el destacado y fructífero músico hispano Dionisio Granados fundó en Madrid la **Estudiantina Española Fígaro**, con la cual inició una intensa y extensa labor de difusión por Europa y América.

El maestro Granados, junto a la Fígaro, fue un importante difusor internacional de la bandurria y sus posibilidades interpretativas, lo cual ya es reconocido en 1899 por el bandurrista Manuel Ramos, fundador y director de estudiantinas en Chile, quien comentaba que este "instrumento antiguo no ha sido bien conocido y apreciado hasta hace muy pocos años. Es cierto que el insigne compositor Francisco Asenjo Barbieri con su zarzuela «Pan y Toros» primero, y después el maestro Oudrid con su «Molinero de Subiza», obtuvieron extraordinario éxito escribiendo música para este instrumento, pero ni fue entonces debidamente apreciado ni se supo de qué era capaz, hasta que D. Dionisio Granados se obstinó en darlo á conocer en todas partes del mundo con su famosa Estudiantina Fígaro, que tanto éxito tuvo en Chile. El timbre de la bandurria es tan agradable, dulce y expresivo, que como lo reveló dicha Estudiantina, cualquier pieza por sencilla que sea conmueve al auditorio, como se observó con aquellas mazurcas «Granadina», «Hamburgo», «Un beso», que hoy tocan casi todos los principiantes [en Chile, 1899]"<sup>14</sup>. Dicha aseveración es respaldada también por Saldoni, el cual, en su "Diccionario de efemérides", menciona a Granados como director de una "banda de guitarras y bandurrias, que llevaba el nombre de Fígaro"<sup>15</sup>, y que, a principios de 1879, recorría los principales teatros de Europa. Tal había sido el éxito en Viena, que un editor le había comprado los derechos de su vals "El Turia", logrando que sus dos primeras ediciones fueran agotadas al momento de ser publicadas.



Granados y la Fígaro, además de dar a conocer la bandurria fuera de España, también lograron

- 11 Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), compositor español que contribuyó en gran medida a la creación de la zarzuela española. Compuso su primera zarzuela, *Jugar con fuego*, en 1851. De entre sus 77 zarzuelas se destacan: *Pan y Toros* (1864), *El hombre es débil* (1871), *El barberillo de Lavapiés* (1874), entre otras. José Ricart M., *op. cit.*, p. 71.
- 12 Mariano José de Larra (1807-1837), prolífico escritor costumbrista español, que escribió bajo los seudónimos *Juan Pérez de Muguía* y *Fígaro*. Influyó notablemente en el escritor chileno copiapino José Joaquín Vallejo, Jotabeche, iniciador, en 1842, del género costumbrista en Chile. La zarzuela, está llena de escenas costumbristas y personajes populares. Manuel Rojas, *Los costumbristas chilenos*, Santiago, Chile, Ed. Zig-Zag, 1957, p. 10.
- 13 Cristóbal Oudrid (1825-1877), prestigioso compositor español. Dirigió la orquesta "Real" y de "De la zarzuela" de Madrid. Compuso más de 100 zarzuelas, entre ellas *El molinero de Subiza*, *El postillón de la Rioja*, *Buenas noches*, entre otras. José Ricart M., *op. cit.*, p. 761.
- 14 Manuel Ramos, *Nuevo método de Bandurria y Laúd*, Santiago, Chile, Alvarez y Ramos editores, 1899, p. 5.
- 15 Rey y Navarro, *op. cit.*, p.142.

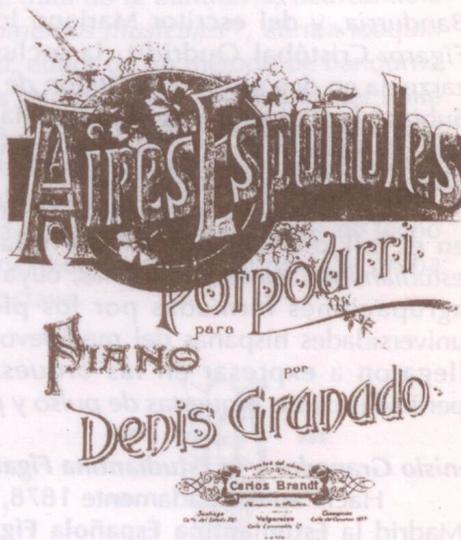
demostrar las posibilidades interpretativas que ella tenía. Joaquín Zamacois, en 1895, reconoce que la bandurria, ya ha alcanzado una eminente posición y que no sólo es capaz de interpretar los aires nacionales españoles, sino también remontarse más alto. Luego, afirma que "la prensa de todos los países civilizados ha declarado unánimemente al oír á la célebre «Estudiantina Fígaro» que la bandurria no es un instrumento vulgar" -para luego agregar que- "no puede ser vulgar un instrumento con el cual se ejecutan las mayores dificultades, entre las cuales puede contarse la Sinfonía de Guillermo Tell sin faltar una nota. Puedo declarar sin rebozo -afirma Zamacois- que la bandurria es superior á muchos instrumentos poniendo por testimonio al eminente crítico español D. Joaquín Arnau quien en un juicio crítico dijo lo siguiente: <<La bandurria hace olvidar su condición primitiva, y se plega á las exigencias de la música de concierto, y préstase á tan delicados matices, y á detalles tan exquisitos, que á veces cree oírse un instrumento ideal capaz de ligar notas y sostenerlas y abrirlas y cerrarlas dando espacio á los efectos de sonoridad>>"<sup>16</sup>.

Ya con cierta trayectoria artística en Europa la Fígaro llegó a América, con la obligada escala en Cuba. El diario "*El Almendares*", de la Habana, da cuenta de las andanzas de la Fígaro cuando ésta sentó sus reales en el Teatro Tacón, en los primeros años de 1880.

La presencia artística de la Fígaro en ese escenario le evoca al cronista las antiguas estudiantinas españolas, a las que define como "caravanas de escolares, que en la época de las vacaciones, salían a recorrer los pueblos de España, con el alborozo en el semblante, la despreocupación en la mente, i el más insondable vacío, en los bolsillos";...[con su] "tradicional sombrero"<sup>17</sup>, cruzada la cuchara i el tenedor de palo, el calzón corto, la chupa i la media negra, raída la capa, llevando a todas partes la alegría"<sup>18</sup>. A renglón seguido, y en referencia a las agrupaciones de antaño, afirma que la Fígaro se asemeja a ellas "en la alegría de sus individuos, en la semejanza del traje, salvo que es flamante, i el espíritu aventurero que los anima". Luego, destacando las diferencias, afirma que "estos modernos estudiantes no van por las calles i plazas, si no que se encierran en un teatro, i en él esperan al público, que acude siempre presuroso, porque los conciertos que ofrecen estos artistas, son notables"<sup>19</sup>. Finalmente, califica, al elenco artístico organizado por Granados, como "errantes trovadores que recorren el mundo, con la guitarra en la mano i envueltos en el clásico manto de las aulas de Salamanca, formando interesante grupo que estrecha el fraternal cariño i el amor al divino arte"<sup>20</sup>.

Las interesantes observaciones del cronista revelan la presencia de *modernos estudiantes*, en referencia a los antiguos que él recordaba. Efectivamente, desde mediados del siglo XIX, en España se fueron formando agrupaciones que, conservando la base instrumental característica y su traje, en algunos casos, realizaban su disciplinada labor artística principalmente en los escenarios, a cambio de las rondas callejeras heredadas de los antiguos escolares andariegos de vida silvestre. A estas agrupaciones las llamaban *orquestas de bandurrias*. Posteriormente, luego de nacer e incorporarse el *nuevo laúd español*, algunos investigadores las denominaron *orquestas de pulso y púa*. Como veremos, la Fígaro pertenecía a las de esta nueva promoción.

Su paso por los EEUU lo registra la revista española ilustrada musical "*Ritmo*"<sup>21</sup>. El periodista W. Shewall señala que cuando los *Estudiantes Españoles Fígaro* llegaron a ese país, obtuvieron un clamoroso éxito. Tanto fue, que fruto de su visita, diversos obreros italianos de Nueva York organizaron una imitación



<sup>16</sup> J. Zamacois, *op. cit.*, p. 7.

<sup>17</sup> Sombrero bicornio o de medio queso: nombre que se le daba al sombrero de ala redonda al cual se había doblado hacia arriba la parte delantera y posterior de ella.

<sup>18</sup> "La estudiantina española Fígaro", *El Coquimbo*, La Serena, Chile, 4 de noviembre, 1884.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> Rey y Navarro, *op. cit.*, p.142.

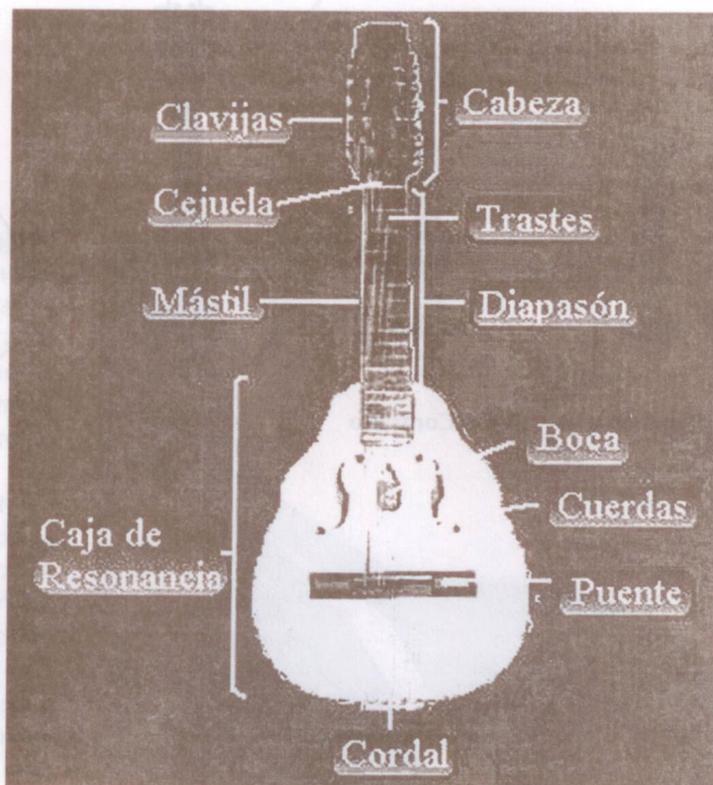
bajo la dirección de un famoso violinista, adoptando trajes semejantes y los nombres de los ejecutantes españoles. Recientemente, la periodista del *Washington Post*, Gayle Worland, afirma: "Pero nadie estaba cabalmente preparado para la invasión española [...] que cruzó el océano en 1880. Estos apuestos jóvenes en deslumbrantes vestimentas -los Estudiantes Españoles- que llegaron a Nueva York con un repertorio de 150 piezas, incluyendo sonatas de Mozart y Beethoven, danzas polacas y españolas y oberturas orquestales, todas ejecutadas de memoria"<sup>22</sup>. Luego, en referencia a la publicación de Paul Sparks, *The Classical Mandolin*, agrega que "la *bandurria* instrumento de cuerdas que los estudiantes tocaban era suficientemente parecida al *mandolino* y su música suficientemente lucrativa, que una oleada de mandolinistas italianos emigrados comenzaron a hacerse pasar como conjuntos exóticos españoles. En lo que respecta a la mayoría de los auditorium, los mandolinistas eran suficientemente españoles"<sup>23</sup>.

### Surge el nuevo laúd español

Cuando La Fígaro ya transitaba por América, a partir del abandono de la sonoridad aguda heredada del medioevo, nace en España el *nuevo laúd español*. A. Navarro afirma que su aparición puede fijarse hacia 1880 y que el estudioso editor, José de Campo y Castro habría sido su impulsor<sup>24</sup>.

Manuel Ramos le dedica un breve anexo en su *Método de Bandurria*, editado en Chile (1899). En él, afirma que "el Laúd tiene el mismo número de cuerdas y la misma afinación que la bandurria y que sólo difiere en que las cuerdas son más largas y por consiguiente el sonido es más grave y los trastes mas anchos, y 6 más que los de la bandurria [12], ó sean 18". Luego agrega que "el Laúd se presta poco para los estudios de velocidad, *repicados*, pero en cambio, tanto por su timbre grave, dulce y agradable al oído, cuanto por la extensión del diapasón, se presta muy bien para las melodías suaves, y mejor aun para las notas corridas"<sup>25</sup>.

El Laúd español, junto a la bandurria y la guitarra, contribuirá a la materialización posterior, a partir de las primeras décadas del siglo XX, de las



Nuevo laúd español

Partes de las cuales está constituido (Cabeza, Clavija, Cejuela, Mástil, Caja de resonancia, Cordal, Puente, Cuerdas, Boca, Diapasón, Trastes), según diagrama de la Tuna de ingenieros de telecomunicaciones de Valencia, España, en su página INTERNET (<http://tuna.upv.es>).

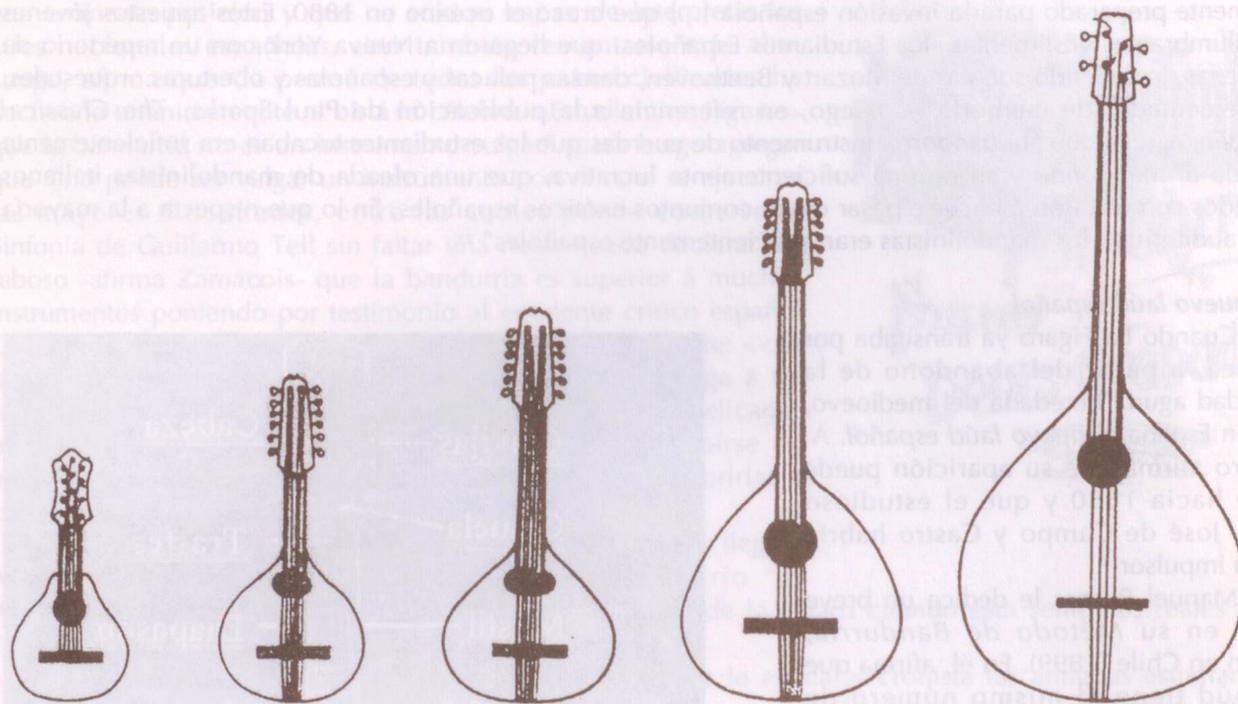
<sup>22</sup> Gayle Worland, "Plucked from the brink of oblivion", *Washington Post*, Washinton, USA, 12 de enero, 1997, p. G6.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

<sup>24</sup> José de Campo y Castro, estudioso español, editor y almacenista de instrumentos de música, publicó en Madrid, a finales del siglo XIX, el "Breve Método para tocar por música, bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y cítara de seis órdenes". En él, describe al laúd español: "Muy parecido en su configuración a la bandurria moderna, aunque de mayor tamaño, se afina en la misma disposición, también a la cuarta inferior, tiene igual número de órdenes y cuerdas.[...] Se puede usar sólo y en orquesta, en las cuales ejecuta también la parte del barítono". Los Investigadores Rey Navarro, afirman que éste no estaría emparentado con el antiguo laúd renacentista y barroco y que el "nuevo laúd" presenta dos posibles afinaciones, una cuando es solista a una cuarta inferior de la bandurria (De primera a sexta: Mi, Si, Fa#, Do#, Sol#, re#), la otra, una octava mas baja que la bandurria, cuando se usaba integrado en una orquesta (De primera a sexta: La, Mi, Si, Fa#, Do# y Sol#). Rey y Navarro, *op. cit.*, p. 79 y 80.

<sup>25</sup> M. Ramos, *op. cit.*, p. 67.

orquestas de pulso y púa, integradas al decir de Roberto Grandío por laúd contralto, laúd tenor, archilaúd y laúd contrabajo.



Bandurria

Laúd Contralto

Laúd Tenor

Archilaúd

Laúd contrabajo

referencia a los antecedentes de la música española. Efectivamente, desde mediados del siglo XIX se empezaron a utilizar en España los instrumentos de cuerda de tipo laúd, como la bandurria y la guitarra, contraltos y tenores. En el primer tercio del siglo XIX, se empezaron a utilizar en España los instrumentos de cuerda de tipo laúd, como la bandurria y la guitarra, contraltos y tenores. En el primer tercio del siglo XIX, se empezaron a utilizar en España los instrumentos de cuerda de tipo laúd, como la bandurria y la guitarra, contraltos y tenores.

Shevall señala que cuando los Estudiantes Españoles Figaro llegaron a ese país, en 1808, un músico español, Juan José Figaro, les enseñó a tocar la guitarra y la bandurria. En el primer tercio del siglo XIX, se empezaron a utilizar en España los instrumentos de cuerda de tipo laúd, como la bandurria y la guitarra, contraltos y tenores. En el primer tercio del siglo XIX, se empezaron a utilizar en España los instrumentos de cuerda de tipo laúd, como la bandurria y la guitarra, contraltos y tenores.

# 3 Chile: Bandurrias y estudiantinas

Si bien es posible que la bandurria haya llegado anteriormente en las alforjas de algunos emigrantes hispanos o integrada en el contingente instrumental de las itinerantes compañías de zarzuela que comenzaron a visitar nuestro país hacia 1857, sin duda, fue su llegada entre los recursos musicales de la **Estudiantina Española Figaro**, en 1884, la que generó gran aprecio y avidez por el cultivo de este cordófono de púa.

En Chile, la Figaro logró cautivar con su talentoso sonido orquestal de bandurrias, motivando la formación de grupos similares que, bajo la denominación genérica de *Estudiantinas*, nacieron, se multiplicaron y se transformaron, inmersos en el tejido social de nuestra identidad musical. Consecuentemente, el cultivo de la bandurria llegó a ser de uso cotidiano, popular y masivo, revitalizando, incluso, el cultivo de la guitarra, la cual había sido desplazada por el piano. En estas agrupaciones, inicialmente sólo de bandurrias, con el correr del tiempo compartieron honores junto al mandolino, tanto del tipo *napolitano* (de fondo ovoidal) como *lombardo* (fondo plano).



## LA FIGARO Y SU NOVEDOSO SONIDO ORQUESTAL DE BANDURRIAS

Antes de su arribo a Chile, esta *Asociación de instrumentistas, Orquesta de guitarras y bandurrias, Compañía de Conciertos, Orquesta Instrumental o Estudiantina Española*, como se denominaba por esos años a la Figaro, ya había recorrido gran parte de Europa y también de América. Junto a su director, el maestro Granados, se había presentado en las principales ciudades de España, Portugal, Francia, Italia, Austria, Rumania, Rusia, Bélgica, Inglaterra, Holanda. Su carta de presentación también incluía sus 10 funciones privadas en el palacio del Zar de Rusia y otras tantas en los salones del Príncipe de Gales<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Ver: "Estudiantina española", *El Industrial*, Antofagasta, Chile, 1º de octubre, 1884. "Estudiantina española", *El Mercurio*, Valparaíso, Chile, 1º de octubre, 1884. "Estudiantina española Figaro", *El Coquimbo*, La Serena, Chile, 4 de noviembre, 1884. "Estudiantina española Figaro", *La Epoca*, Santiago, Chile, 31 de diciembre, 1884.

Además, conciertos en Portugal, 232 en España, 35 en Francia, 134 en Austria, 114 en Cuba, 133 en México, 574 en Estados Unidos de Norteamérica, entre otros también en Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Ecuador y Perú, con los cuales habían obtenido el elogio de la crítica local. Estos antecedentes, aunque posiblemente un tanto abultados, lograron convencer al público chileno.

Su bien conquistada fama se debía a su talento musical y a su amplio repertorio, el cual incluía la música de Hernani, los célebres valeses de Waldteufel -discípulo rival de Strauss- y composiciones de Granados, Metra, Mozart, Wagner, Verdi, Schubert, Ardití, además de aires tradicionales españoles.

### Llegada de la Fígaro a Chile, 1884 y 1886

Dos visitas realizó a Chile la Fígaro. En la primera, realizada entre octubre de 1884 y enero de 1885, efectuó presentaciones en las ciudades nortinas de Tacna, Iquique, Antofagasta, Copiapó y La Serena. Luego, pasó por el centrino puerto de Valparaíso, para finalizar con un importante concierto en la Quinta Normal de Santiago, después del cual partió con destino a Argentina, el 5 de enero.

La segunda la realizó entre marzo y septiembre de 1886. Luego de su regreso en tren desde el hermano país transandino. Entre marzo y abril, realizó numerosas presentaciones en el Teatro Municipal capitalino, para enseguida iniciar una extensa gira por el sur del país donde visitó las ciudades de Concepción, Talca y Chillán, entre otras. Posteriormente, continuó viaje hasta Valparaíso y Viña del Mar. Luego hacia el norte: La Serena, Vicuña, Copiapó, Antofagasta e Iquique, desde donde, en septiembre, se despidió con destino a Perú y Bolivia, iniciando su viaje de regreso a España.

De entre los numerosos testimonios de su visita que existen en nuestros archivos, hemos seleccionado aquéllos que contribuyen a darnos una imagen descriptiva de su conformación, vestuario, puesta en escena y recursos instrumentales. Igualmente se detalla parte del extenso repertorio musical que la Fígaro interpretó en sus presentaciones realizadas entre octubre de 1884 y septiembre de 1886, en Chile.

Pues bien, veamos. En sus dos visitas a Chile, la Fígaro no vino dirigida por su fundador, Dionisio Granados, quien se quedó en España formando una *Estudiantina Mujeril*<sup>27</sup>. En la primera, al llegar a Chile, con sus cumplidos "6 años de vida"<sup>28</sup>, la Fígaro, vino dirigida por "el más notable guitarrista español"<sup>29</sup>, don Carlos García, e integrada por el mismo elenco que en sus presentaciones en Cuba. En la segunda visita, se menciona en la dirección al bandurrista Manuel González, que comparte responsabilidades con quien fuera su agente artístico, Joaquín Rigalts.

Con motivo de su segundo viaje hemos encontrado detallada información sobre la especialidad instrumental de sus integrantes, en cambio del primero desconocemos más antecedentes que los mencionados [ver recuadro].

La Fígaro ofreció tanto conciertos junto a otras compañías artísticas, principalmente de zarzuela o dramáticas, como también sola. Un cronista describe y comenta la impresión que los músicos de la Fígaro le provocaron en una de sus presentaciones en la ciudad de La Serena (julio, 1886): "Trece estudiantes colocados, en bien dispuesta grada, ostentan sus ricos i característicos trajes del siglo de Salamanca, luciendo sus originalísimos instrumentos que llegan a pulsar con conocimiento magistral, ostentando ricas i deslumbrantes facetas de bellos diamantes, como antítesis del estado precario de sus colegas de otros

#### Integrantes de la Estudiantina Fígaro

en sus visitas a Chile

1884-1885	1886	Instrumento
Manuel González	Manuel González	bandurrista
José Lombardero		
Alejandro Reneses,		
Valentín Caro,	Valentín Caro	bandurrista
Manuel de Mula,		
Enrique Olivares,	Enrique Olivares	bandurrista
Francisco Caveró	Francisco Caveró	bandurrista
Miguel López,	Miguel López	guitarrista
José Sancho,		
Eugenio Antón,	Eugenio Antón	guitarrista
Antonio Gutiez,	Antonio Gutiez	violoncellista
Juan Ripolli	Juan Ripolli	violinista
	Francisco Martín	bandurrista
	José Fernández	bandurrista
	José Olaguenaga	bandurrista
	Juan Pablo Echeparen	guitarrista
	Juan Anzano	guitarrista

<sup>27</sup> Ver: Ramón Andreu, *op. cit.*, p.p. 19-20.

<sup>28</sup> "Estudiantina española Fígaro", *El Ferrocarril*, Santiago, Chile, 30 de diciembre, 1884.

<sup>29</sup> "La estudiantina española Fígaro", *La Epoca*, Santiago, Chile, 31 diciembre, 1884.

siglos, prendiendo a un lado el lazo con los colores de la enseña de su patria a la cual honran por doquier, terciado el negro mantón i dejando entrever multitud de ricas medallas que adornan sus pechos como grato recuerdo de su méritos<sup>30</sup>.

En una de sus primeras presentaciones en nuestro país, en Iquique (octubre, 1884), en los entreactos de la presentación de una compañía dramática interpretaron la marcha "Rumania", el vals "A ti", la sinfonía "Raymond", marchas de Granados, un vals de Waldteufel, una sinfonía de A. Thomas, la "Marcha Turca" de Mozart, la sinfonía "Guillermo Tell" de Rossini y la "Serenata" de Schubert<sup>31</sup>. Un asistente testimonia el aporte instrumental de la Fígaro y sus bandurrias: "Cuando se alzó el telón después del primer acto y apareció la estudiantina española, el silencio fue profundo y todos los concurrentes quedaron pendientes de los acordes de las mágicas guitarras y bandurrias tañidas por tan expertas manos. El efecto que causaron los trece músicos que componían aquella extraordinaria orquesta es bien difícil de describir; pero es el hecho que a la conclusión de la primera pieza concertada titulada "Rumania", la sala entera prorrumpió en un aplauso unísono. Componíase la orquesta de 4 guitarras, que generalmente llevaban el acompañamiento; de 7 bandurrias, que tocaban la melodía; de un violoncello, que hacía de bajo harmónico (sic) y de un violín que servía de unión a todo el concertante. Dado el tema melódico, ya por el violín, por el violoncello o generalmente por una de las bandurrias. La sinfonía se desarrolló corriendo fugitiva por las 7 bandurrias, que hora tocaban al unísono o ya se alternaban la frase melódica con las appogiaturas de una de las guitarras, los arpeggios del violoncello y las cadencia sostenida del violín magistralmente tocado. El efecto producido por esta orquesta singular era gratísimo al oído tal que el valse ejecutado después de la marcha "Rumania", produjo un completo arrobamiento en el auditorium como lo demostraba con el silencio profundo con que escuchaba aquellos dulcísimos acordes, que hora se producían con sonoridad o ya se apagaban hasta semejar suspiros de alma enamorada o el susurro del agua armonizada con el roce de la hojas [...] El tañido de las graves guitarras y agudas bandurrias, entusiasmo de tal manera al público, que no ceso de aplaudir a los mágicos ejecutores de tan sorprendentes armonías, hasta irrumpir en medio de la pieza. Los estudiantes se mostraron tan galantes, que en una de las veces que se les hizo repetir regalaron al público con una preciosa samacueca como seguramente nunca había sido oída por ninguno de los asistentes" -para agregar finalmente- "que es una orquesta de extraordinario mérito en su género, quizás la única en el mundo [...] por el sistema del contrapunto adoptado por el habilísimo maestro que la dirige, por medio del cual llega a producir los efectos harmónicos que constituyen sus méritos"<sup>32</sup>.

Según las crónicas, tanto el sonido de la bandurria como sus formas armónicas e interpretativas parecen novedosas para el público nacional. Otro asistente comentaba maravillado: "El efecto producido por la combinación de los instrumentos que, a primera vista, parecen incapaces de llegar a una altura tan difícil. Ejecutar con un solo violín, un violoncello, unas pocas guitarras i bandurrias, piezas de tanto aliento i tan pomposa como la magistral obertura *Guillermo Tell*, es casi llegar al sol con las alas de cera" (T. Municipal, 1886)<sup>33</sup>. Gladianus, del diario *El Sur* de Concepción, agrega que en la estudiantina "descuellan instrumentos que fueron desconocidos entre nosotros"<sup>34</sup>. Los *estudiantes- maestros* asombraron con sus "piezas musicales creadas en todos ritmos y en todos los géneros ejecutadas con severa perfección"<sup>35</sup>.

En el transcurso de 2 años (1884-1886), realizaron extensas giras que cubrieron parte importante del



30 "Estudiantina española Fígaro i compañía de zarzuela", *El Coquimbo*, La Serena, Chile, 24 Julio, 1886.

31 "Teatro", *El Tarapaca*. Iquique, Chile, 25 Octubre, 1884.

32 "Revista teatral", *La Industria*, Iquique, Chile, 28 octubre, 1884.

33 "Estudiantina española Fígaro", *La Libertad Electoral*, Santiago, Chile, 5 de abril, 1886.

34 Gladianus, "La estudiantina española Fígaro y la compañía de zarzuela", *El Sur*, Concepción, Chile, 23 de mayo, 1886.

35 *Loc. cit.*

**PARTE DEL REPERTORIO DE LA ESTUDIANTINA FIGARO,  
Interpretado en Chile entre 1884 y 1886**

11	Marcha turca	marcha	Mozart
10	Hamburgo	mazurka	D. Granados
10	Puerto real	marcha-pasodoble	L. Juarranz
10	Guillermo Tell	sinfonía	Rossini
10	A tí	vals	Waldteufel
9	Un beso	mazurka	Chapí
9	Miserere del trovador	ópera	Verdi
8	L'ingenue	gavota	Arditi
8	Martha	obertura-sinfonía	Flotow
8	Raymond	sinfonía	A. Thomas
7	Stefanía	polka	Fahrbach
7	Rumania	marcha	D. Granados
7	Sirenas	vals	Waldteufel
6	Fantasías de aires españoles	fantasía	D. Granados
6	Zampa	obertura	Herold
6	Giralda	marcha-pasodoble	L. Juarranz
6	Fanny Elssler	polka	Llubes
6	Serenata	serenata	Schubert
6	Poeta y aldeano	sinfonía	Suppé
5	Mirlos de oro	vals	Fahrbach
5	Málaga	polka	D. Granados
5	Juana de Arcos	sinfonía	Verdi
4	Granadina	mazurka	Caro
4	Serenata morisca de la corte	fantasía	Chapí
4	Paraíso	vals	D. Granados
4	Turia	vals	D. Granados
4	La chilena	danza	Integrante de la Fígaro
4	Le pardon de Ploemel	vals	Meyerbeer
4	Aroldo	obertura	Verdi
4	Zamacueca	zamacueca	
3	Giralda	sinfonía	Adam
3	Ave María	preludio	Bach, adap. Gounod
3	Las 9 de la noche	jota-zarzuela	Caballero
3	La dama elegante	mazurka	Capitani
3	Madrid	vals	D. Granados
3	Neva	vals	D. Granados
3	Coronación del profeta	marcha	Meyerbeer
3	Hernani	preludio	Verdi
3	Recuerdos de Tannhauser	fantasía	Wagner
3	Dolores	vals	Waldteufel
2	Cavara	polka	D. Granados
2	Gazza ladra	sinfonía	Rossini
2	Viva mi tierra	marcha	L. Juarranz
2	Siempre o nunca	vals	Waldteufel
2	No me olvides	vals	Waldteufel

además de Jota Aragonesa y el Himno Nacional Chileno, entre muchos otros.

**Nota:**

- El número que antecede al título corresponde a las veces que, a lo menos, fue interpretado el tema, según los programas que obran en nuestros archivos. Su frecuencia interpretativa podría, de alguna forma, indicar el éxito de las piezas.
- Se han respetado las denominaciones, los géneros y los autores informados por las fuentes consultadas

territorio nacional. Ciudades como Iquique, Antofagasta, Copiapó, La Serena, Vicuña, Valparaíso, Viña del Mar, Santiago, Concepción, Talca, Chillán, entre otras, conocieron del aporte instrumental de la Fígaro.

Es así como la bandurria fue cautivando en las manos de los integrantes de la Fígaro. El zarzuelizado ambiente musical chileno fue un factor importante en la acogida de la Fígaro y sus bandurrias. Igualmente contribuyó el surgente filarmonismo de la época - impulsado por Isidora Zegers, entre otros, hacia 1827- así como también el talentoso y novedoso sonido orquestal de esta estudiantina.

## SE FUNDAN ESTUDIANTINAS EN CHILE

La reacción no se hizo esperar. En Iquique, a fines de 1884, se sabe del deseo de jóvenes vecinos del puerto nortino de formar una agrupación similar a la Fígaro. En 1887, en Santiago, conocidos músicos capitalinos organizaron la **Estudiantina Chilena**, que iniciaría, una gira hacia el sur del país, con presentaciones iniciales en San Bernardo y Rancagua <sup>36</sup>.

En diciembre de 1888, jóvenes de la sociedad del puerto de Valparaíso, bajo la dirección del bandurrista español Manuel González, posiblemente llegado con la Fígaro<sup>37</sup>, fundaron la **Estudiantina Porteña** (9 bandurrias, 3 guitarras, 1 violín y 1 violoncelo), cuya labor itinerante motivó la formación de grupos similares en las ciudades que fue visitando. Sus primeras presentaciones fueron en el Teatro Victoria de Valparaíso (diciembre), otra en el Teatro Municipal y en el Círculo Católico de Santiago (diciembre), al año siguiente en San Felipe (julio) y nuevamente en el Teatro de la Victoria de Valparaíso (agosto), para después viajar a Concepción



Estudiantina de las señoritas Tagle Salinas y Rosa Salinas, Santiago, 1896

(septiembre).

Así, el influjo inicial de La Fígaro, primero, y luego la labor itinerante de la Porteña fueron dejando una estela fundacional de nuevas agrupaciones como la **Estudiantina de Señoritas de Santiago** (junio 1889), posiblemente la primera agrupación femenina organizada en el país, lo cual no era de extrañar, pues en 1886, tres años antes, ya existía en Perú la **Estudiantina femenina de Lima**<sup>38</sup> y, en 1890, se sabría de la **Estudiantina Quetzalteca**, integrada por señoritas de Quetzaltenango (Guatemala). Hacia julio de 1889, se fundó la **Estudiantina Orfeo de San Felipe** (bandurrias, guitarras, violín y violoncelo). Hasta ese momento, estas agrupaciones se expresaban sólo instrumentalmente. Dos meses después, en septiembre de 1889, surge la **Estudiantina del Círculo Español de Valparaíso**, la que, con el acompañamiento de sus 5 bandurrias, 7 guitarras, violín y castañuelas, hace el aporte *coreado*. La Porteña también genera la motivación para la posterior fundación de la **Estudiantina Penquista de Concepción**.

<sup>36</sup> "Estudiantina chilena", *El Chileno*, Santiago, Chile, 16 de enero, 1887. "Estudiantina chilena", *El Coquimbo*, La Serena, Chile, 18 de enero, 1887.

<sup>37</sup> Ver: Ramón Andreu, *op. cit.*, p. 60.

<sup>38</sup> La Estudiantina Lima, de Perú (1886), era integrada por 14 señoritas de la sociedad limeña, las que provistas de numerosas guitarras y bandurrias, eran acompañadas por 3 caballeros con violines y violoncelos, entre ellos el director Sr. Beriola, en el violín, del cual interpretaban temas como el pasodoble "Amazona", la mazurka "Una noche en el barranco", además de los temas "Bellísima peruana" y "La caza", también el vals "Felicitazione", de Mialiaccio, y la jota "Olé, olé", de Lara.

Todas ellas con un importante contingente de bandurrias. Con esto también reaparecieron las guitarras, un tanto postergadas por el piano y la falta de profesores de ese instrumento. Mientras tanto, un cronista afirmaba "tener noticias fidedignas de la organización de otras 4 estudiantinas, en las que figurarán en proporción de 4 guitarras, 2 violines, 2 bandurrias, 3 mandolinos, dos cítaras, una flauta y piano"<sup>39</sup>. En todo caso el *sonido orquestal de bandurrias* era el predominante. El nacimiento en la capital de la **Estudiantina Santiago**, en octubre-noviembre de 1889, con sus 7 mandolinos, 5 guitarras, 1 violín y 1 violoncelo, bajo la dirección del violinista italiano Carlos Zorzi Comenatti, enriqueció el ambiente con el *sonido orquestal de mandolinos*. En los años siguientes se desencadenó en las provincias del país la sucesiva formación de agrupaciones al estilo de la Fígaro. A comienzos de 1890 jóvenes obreros hicieron lo propio con la **Estudiantina de Artesanos de Valparaíso**, bajo la dirección del destacado guitarrista Tomás Valdecantó. En marzo de ese mismo año jóvenes de la colonia hispana fundaron la **Estudiantina Española de Iquique**, la que, dirigida por D. Higinio Marín tenía en su repertorio los valeses "Miguel" y "Triste situación", ambos compuestos por el Sr. Marín, además de la polca "Manola" y la jota "Las 9 de la noche". Esta agrupación dio vida posteriormente al *Casino Español*, que aún existe en el puerto iquiqueño. En septiembre de ese año, hay noticias de la **Estudiantina del Club gimnástico de Santiago**, interpretando la polca mazurca "Bella", de Waldteufel, y la gavota *L'Ingenue*, de Ardití. Por esos días la **Estudiantina Salamanca**, de Valparaíso, integrada por jóvenes chilenos y peruanos, luego de presentaciones en el nortino puerto de Iquique, emprendía viaje por diferentes ciudades de América.

Mientras en Nicaragua ya existía la **Estudiantina Managüense** (1890), en Chile continuaban naciendo otras. La **Estudiantina Española Eslava** (1891), de Santiago; la **Estudiantina Penquista** (1892), de Concepción. En 1892, en el marco de la conmemoración de los 400 años de la llegada de Colón a América, los miembros de la colonias españolas organizadas en las provincias chilenas dieron vida a la **Estudiantina "La Lira" del Ateneo Filarmónico Español**, de Talca; a la **Estudiantina Española de Antofagasta**; a la **Orquesta de bandurrias y guitarras del Orfeón Español de Concepción**; y a la **Estudiantina "Julian Gayarre" de Chillán**.

### El "nuevo" laúd español.

Hacia 1893, mientras el bandurrista Alejandro Cavero, llegado con la Fígaro en 1886, dictaba clases de bandurria y de guitarra en Valparaíso e integraba el grupo **Los Tres Bemoles**, llegaron noticias del diario *El Imparcial*, de Madrid, que señalaban que la *rondalla aragonesa* denominada **Estudiantina Pignatelli**, organizada por Dionisio Granados y el maestro violinista José Orós, con sus violines, guitarras, bandurrias, laúdes y un oboe, realizaban presentaciones en Madrid y programaban un viaje a Chicago. Recreaban musicalmente el tema "*Potpourri de Aires españoles*", del maestro Granados, que fuera interpretado por la Fígaro en su visita por nuestro país (1884-1886). Este tema fue posteriormente editado en Chile por el *Almacén de Música Carlos Brandt*, que tenía locales en Santiago, Valparaíso y Concepción.

Son interesantes destacar dos aspectos de la noticia, por una parte, en España por esos días, mientras existían orquestas de instrumentos de púa que incluían temas de la *música culta*, también funcionaban agrupaciones que basaban su repertorio en la música popular y folklórica regional a las que se les denominaba *rondallas aragonesas*, como era el caso de la **Estudiantina Pignatelli**. Por otra parte, en estos años aún no se encuentran en Chile menciones del uso del *laúd español*, tan sólo se menciona la bandurria. Esto puede ser porque los cronistas, como tipología genérica, usaran el de bandurria, o porque el *nuevo laúd español*, de reciente aparición en la España de 1880, todavía no había llegado a Chile. Una de las primeras noticias de él la entrega la editora Kirsinger, en el método de Tomás Damas. Posteriormente, lo hace el músico español vecindado en nuestro país, Manuel Ramos Ochotorena.

### Arribo a Chile del bandurrista español Joaquín Zamacois, 1894.

1894 fue el año en que se realizó en Santiago, entre los meses de octubre a diciembre, la *Exposición Minero Metalúrgica*, en la Quinta Normal de Agricultura. En ella participaron la **Estudiantina Española de Santiago** y la **de Chillán**.

Durante los preparativos de dicha exposición, con sus casi cumplidos 25 años, llegó a Chile el músico hispano, egresado del Conservatorio de Madrid, Joaquín Zamacois Zavala<sup>40</sup>. Rápidamente la colonia

<sup>39</sup> "La estudiantina de señoritas", *La Patria*, Valparaíso, Chile, 20 de junio, 1889.

<sup>40</sup> Ramón Andreu R., "Joaquín Zamacois Zavala", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en edición por la Fundación Autor y la Sociedad General de Autores y Editores de España.

de Santiago lo acogió, inscribiéndolo como socio de su Círculo Español, donde conoció al bandurrista y editor Manuel Ramos Ochotorena<sup>41</sup>. Se inició como profesor de bandurria y guitarra de la colonia española y de la aristocracia santiaguina. En su corta estadía en el país, desarrolló una intensa y diversa labor musical.

En octubre de ese año, pocos días antes de la inauguración de la exposición de minería, un redactor de la prensa de la colonia hispana, que firmaba bajo el seudónimo de Calvino, comentaba sobre el músico: "Hemos tenido ocasión de escuchar al eminente profesor bilbaíno don Joaquín Zamacois, recién llegado de España y que cuenta ya con numerosísimos alumnos entre las clases más elevadas de la sociedad santiaguina. Entre los varios instrumentos que toca a la perfección podemos citar la bandurria, en la cual no tiene rival [...] a una ejecución prodigiosa, una un gusto exquisito y una limpieza extraordinaria [...] hace de la bandurria una verdadera orquesta que cautiva y entusiasma al auditorio [...] y no dudamos que bajo su dirección, la Estudiantina que se está organizando, alcanzará un éxito extraordinario y hará honor a la colonia"<sup>42</sup>.

Efectivamente, dentro del programa de la exposición, se tenían considerados días dedicados a las colonias extranjeras como las de Italia, Alemania y España. El de esta última se realizó el domingo 25 de noviembre y la colonia hispana capitalina estrenó su **Estudiantina Española de Santiago**, en la cual colaboró activamente Zamacois. Ese día también participó la **Estudiantina Española "Julián Gayarre"**<sup>43</sup>, de Chillán, y los orfeones corales de Concepción y Santiago.

Simultáneamente a dicha Exposición, se realizó la "*Exhibición de Productos Industriales*", en la cual participaron numerosos expositores de la industria nacional.

El Directorio de la Sociedad de Fomento Fabril, luego de hacer una exhaustiva evaluación de los productos exhibidos, entre otros rubros industriales participantes, premiaron con diplomas por la talentosa fabricación en Chile de instrumentos musicales al Sr. Francisco Vidal, por sus bandurrias y guitarras; al Sr. Enrique Tacconi, por sus "*mandolines*"<sup>44</sup>; a los señores P. Verdi y C<sup>a</sup>, por sus pianos y al Sr. Manuel Ubeda por sus arpas.

Interesante resulta constatar que, hacia esta fecha, los instrumentos de púa ya se estaban fabricando en Chile, lo que denota una creciente demanda social por ellos.

#### **Se editan métodos de bandurria, en Chile.**

En el año anterior (1893), se había decretado en Chile la



*Estudiantina de Chillán, 1894.*



<sup>41</sup> Joaquín Zamacois firma los registros el 4 de mayo de 1894, pasando a ser el socio N° 445. Manuel Ramos, que había oficiado de director de la Imprenta Cervantes, ya lo era desde el 15 noviembre 1893 (socio N° 401). Ambos músicos mencionados fueron fundadores de estudiantinas capitalinas. Información obtenida de los registros de esta institución, facilitados por su gerente don Prudencio Merino.

<sup>42</sup> Calvino, "La Semana", *El Noticiero Español*, Santiago, Chile, 11 octubre, 1894, p.3.

<sup>43</sup> Si bien las bases de la *Estudiantina Julián Gayarre*, fueron echadas en 1892, en agosto de 1893 reinició sus actividades.

<sup>44</sup> "Exhibición de Productos Industriales", *El Ferrocarril*, Santiago, Chile, 25 noviembre, 1894, p. 2. "Exhibición de productos industriales", *El Mercurio*, Valparaíso, Chile, 26 noviembre, 1894, p. 4.

<sup>45</sup> Juan José y Silvia Muñoz, M. Isabel Parra, Juan Vera y otros, *Un estudio descriptivo de la educación en Chile desde la República hasta 1990*, Santiago, Chile, Instituto de Estudios e Investigaciones Educativas Ltda., 1990.

enseñanza musical obligatoria en las escuelas<sup>45</sup>. Con la labor de las estudiantinas se había ido generando un ambiente sensible a los instrumentos de cuerdas, y en particular a los de púa. Los profesores de música respondían a la demanda docente publicando sus manuales para la enseñanza de la bandurria.

Para el eximio bandurrista Joaquín Zamacois, 1894 había sido muy positivo, tanto en lo musical como en lo familiar<sup>46</sup>. El año siguiente lo inició con un importante aporte: reedita en el país su "**Método Completo de Bandurria, melódico progresivo**"<sup>47</sup>.

Por esos años en España, se encontraban editados manuales dedicados a la Bandurria, como el de Tomás Damas<sup>48</sup>, el de José de Campo y Castro y el de Matías de Jorge Rubio. Contenían un enfoque muy parcial y primario faltando una base didáctica para el aprendizaje del instrumento<sup>49</sup>.

En Chile, cuando Zamacois publica el suyo (enero, 1895), ya se conocía el del guitarrista español Tomás Damas<sup>50</sup> y el del director de la **Estudiantina de Artesanos de Valparaíso**, Tomás Valdecanto.



Zamacois, inicia la presentación de su método con una defensa del instrumento, afirmando que la bandurria ha alcanzado una eminente posición, que no es un instrumento vulgar<sup>51</sup> y que es capaz de alcanzar complejos niveles interpretativos. Citando al crítico español Joaquín Arnau, el bandurrista bilbaíno sostiene que "La bandurria hace olvidar su condición primitiva, y se plega a las exigencias de la música de concierto"<sup>52</sup>.

Zamacois llega abriéndose paso entre los métodos ya publicados, a los cuales califica de "cuadernillos que andan por ahí, con cuatro ó seis escalas lo mismo que si fuera para piano, violín ú otros instrumentos sin arte ni ciencia"<sup>53</sup>. De esta forma se refiere al de "un tal López". Critica también el de T. Damas, porque confunde la bandurria con el laúd, "tanto valdría comparar el violín con el violoncelo", y referente al de Tomás Valdecanto, afirma que es un plagio: "es el método de Tomás Damas, editado en Madrid"<sup>54</sup>. Debemos dejar presente que Damas, animado del mejor deseo, reconoce en el prólogo de su libro sus "escasos conocimientos"<sup>55</sup> sobre el tema.

Tiempo después, en 1899, encontrándose ya agotado el método de Zamacois, Manuel Ramos publicó su "**Nuevo método de Bandurria y Laúd**"<sup>56</sup>. En su prólogo reconoce que el de Zamacois es "el primero y único que merezca el nombre de tal"<sup>57</sup>, a pesar de esto lo

<sup>46</sup> En ese año nació en Santiago Joaquín Zamacois hijo, quien siguió los caminos musicales de su padre. Tempranamente, a los pocos años de edad acompañó a su padre en su regreso a España, radicándose en Barcelona. Tiempo después estudia música en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, en donde en 1914 asumió labor docente. En 1945 fue nominado director del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Es autor de varias obras técnicas: "Método de solfeo", "Tratado de teoría de la música", "Tratado de armonía", entre otras. Compone numerosas obras musicales. José Ricart M., *Diccionario Biográfico de la Música*, Ed. Iberia S.A., Barcelona, España, 1956, p. 1014.

<sup>47</sup> Joaquín Zamacois Zavala, *Método completo de bandurria*, Ed. G.H. Zimmermahn, Libau, Rusia, sin fecha. Joaquín Zamacois Z., *Método completo de Bandurria, melódico y progresivo*, Santiago, Chile, Lito. Eduardo Cadot, 1895.

<sup>48</sup> Tomás Damas. Destacado guitarrista y compositor español. Publicó varias obras didácticas: un método de bandurria, "Nuevo método de guitarra por cifra compaseada" (1868), "Método completo y progresivo de guitarra" (1869). Compuso obras de tipo andaluz para guitarra. José Ricart M., *Diccionario biográfico de la música*, Ed. Iberia S.A., Barcelona, España, 1956, p.242.

<sup>49</sup> Rey y Navarro. *op. cit.* p. 85.

<sup>50</sup> Tomas Damas, *Nuevo método de bandurria*, Santiago, Chile, Ed. C. Kirsinger y Cía, sin fecha.

<sup>51</sup> J. Zamacois, *op. cit.*, p. 7.

<sup>52</sup> *Loc. cit.*

<sup>53</sup> *Loc. cit.*

<sup>54</sup> J. Zamacois, *op. cit.*, p. 54.

<sup>55</sup> T. Damas, *op. cit.*, p. 5

<sup>56</sup> Manuel Ramos O., *Nuevo método de Bandurria y Laúd*, Santiago, Chile, Alvarez y Ramos Editores, mayo 1899. Anteriormente, referente a otra materia, ya había publicado: *Apuntes sobre el origen, progreso y vicisitudes de la escritura en España y los caracteres de imprenta*, Santiago, Chile, Ed. Barcelona, 1893.

<sup>57</sup> M. Ramos, *op. cit.*, p. 5.



“considera en cierto modo inadecuado para la enseñanza en Chile”<sup>58</sup>. Tal vez Ramos se basa en su larga experiencia docente de la guitarra y la bandurria entre las señoritas santiaguinas, entre las cuales este último instrumento había tenido gran aceptación, constatando la necesidad de un método adecuado para *tan delicadas manos*. Definía el suyo como de *entretenimiento y no para profesión*, censurando, al igual que Zamacois, a aquellos maestros que pretenden “enseñar la bandurria con métodos de mandolino, de violín, etc., lo que es análogo a la enseñanza del piano con método de órgano ó de contrabajo”<sup>59</sup>.

En referencia a las características que debe cumplir una buena bandurria, Ramos señala que “la extensión de la cuerda entre las dos cejillas y el reparto de los trastes para afinar la *prima* en *La* debe ser igual a 10 pulgadas. Con mayor extensión, apenas resisten algunas cuerdas; muchas bandurrias sobrepasan esta medida. En este caso, conviene emplear las cuerdas más delgadas, ó afinar un tono más bajo, ó sea la *prima* en *Sol natural*”<sup>60</sup>. Respecto de la separación o altura de las cuerdas sobre el diapasón, afirma que debe ser la menor

posible, de manera que, al presionar la cuerda, ésta pueda vibrar sin tocar el traste inmediato. Una altura mayor presentaría mayor resistencia a la presión. Reconociendo que las clavijas de madera ya eran reemplazadas por metálicas, recomienda que estas últimas sean colocadas horizontalmente por la parte inferior del clavijero, pues esto daría mayor vida a las cuerdas. Con el mismo propósito, sugiere mantener suavizados los trastes.

Ramos incorporó en su publicación la novedad del laúd, al cual comparaba con la bandurria, y que, si bien tiene la misma cantidad de cuerdas y afinación, es de mayor tamaño, sus cuerdas son más largas, su sonido es más grave y sus trastes más anchos y más numerosos, teniendo 6 más que la bandurria [en total 18]<sup>61</sup>. Luego agrega que el laúd se presta poco para estudios de velocidad, *repicados*, pero por la extensión de su diapasón, se presta muy bien para las melodías suaves y para las notas corridas<sup>62</sup>. Por otra parte, sostiene que la bandurria -de timbre agradable, dulce y expresivo- es unas veces instrumento acompañante, marcando el ritmo mediante semicorcheas, y otras veces tocando el tema al unísono con violines o flautas<sup>63</sup>.

Finalmente, dedica elogios a la Estudiantina Fíguro y a J. Zamacois, a quien califica de destacado intérprete de la bandurria.

Ya finalizando el siglo, el fundador de la **Estudiantina Santiago** y artista múltiple, Carlos Zorzi<sup>64</sup>, publicó su **Método de bandurria, melódico y progresivo**<sup>65</sup>. Sin tomar parte en la discusión y con el respaldo de destacados músicos de la época, Zorzi dio a luz su publicación en marzo de 1900. En ella destaca que la encordadura comprende desde “el *Sol Sostenido-Grave* hasta el *La Sobre-agudo*”, aunque afirma que esta

58 Manuel Ramos, *op. cit.* p. 5.

59 *Loc. cit.*

60 M. Ramos, *op. cit.*, p. 7.

61 Véase M. Ramos, *op. cit.*, p. 67.

62 *Loc. cit.*

63 Véase Rey y Navarro, *op. cit.*, p. 83.

64 Carlos Zorzi Comenatti (1868 - c. 1917), nace en Venecia-Italia. Realiza estudios en su ciudad natal y Padua. Se radica en Chile, casándose con María Luisa Morelli, con quien llegará a tener tres hijos. En 1888 es primer violinista de la ópera, desarrollando además su talento como pintor. En 1889 es director fundador de la Estudiantina Santiago, de la capital. En 1896 integra la Sociedad Cuarteto, junto a su cuñado Vicente Morelli, además de Ceradelli y Brighetti. En agosto de ese año, para el estreno de la ópera Falstaff, en versión de Arrigo Boito, realiza la escenografía de la escena del parque de Windsor. En 1900 publica su método para bandurria. A partir de 1905 este artista múltiple colabora como ilustrador en la naciente revista Zig-Zag. Se mantiene largo tiempo vinculado a las estudiantinas santiaguinas. Fallece a la edad aproximada de 50 años. Luis Zorzi Ramírez, comunicación personal, 1992.

65 Carlos Zorzi C., *Método de Bandurria, melódico y progresivo*, Santiago, Chile, Ed. Otto Becker, marzo 1900.



extensión puede variar, ya que existen, “tres tamaños de Bandurria de 12, 13 y 14 trastes”.<sup>66</sup>

En los manuales antes mencionados, se indicaba la forma de tomar la bandurria, de afinarla (de 1ª a 6ª: La, Mi, Si, Fa#, Do#, Sol#), las escalas, etc; en el de Zamacois y Zorzi se incluyen temas arreglados para estudiantinas. En el de Damas los editores incluyeron un arreglo de la *Canción Nacional Chilena* para 1ª bandurria, 2ª bandurria, laúd y guitarra, pudiendo también ser interpretada por 1º mandolino, 2º mandolino, mandola y guitarra [ver anexo]. Zorzi aportó su propio arreglo para este himno, así como también lo hizo el maestro Antonio Alba, que si bien no editó un manual, publicó numerosas piezas musicales *arregladas para estudiantina*<sup>67</sup>.

Por esos días también circulaba el método para mandolino napolitano, de R. Gautiero<sup>68</sup>, y otro impreso en Italia<sup>69</sup>. La bandurria, en estas agrupaciones, convivía con los mandolinos napolitanos y lombardos<sup>70</sup>.

Eran tiempos en que la música, a falta de otro soporte, circulaba impresa bajo etiqueta de destacadas casas editoras como, entre otras, las de: Carlos Brandt, C. Kirsinger y Cía, Mattensohn & Grimm, más tarde, la Casa Doggenweiler, las

cuales tenían sucursales en las principales ciudades de provincia como Concepción y Valparaíso. Eran partituras musicales arregladas para ser interpretadas en piano y en guitarra. Con la popularización de la bandurria y consecuentemente del mandolino, músicos como Zorzi, Zamacois, Ramos, además de Antonio Alba, Francisco Rubí y más tarde Antonio Bréngola y otros, publicaron partituras de música popular, culta y tradicional *arreglada para estudiantina*. Dichos arreglos consideraban 1ª bandurria o mandolino, 2ª Bandurria o mandolino, guitarra y, en algunos casos menos frecuentes, también incluían mandola o laúd. La prensa difundía gustosamente la publicación de las últimas novedades musicales. Los interesados las podían adquirir en los almacenes de música que existían en provincia. De esta forma, las familias podían acceder al deleite musical a través de la interpretación de estas obras por algún miembro de la familia que había aprendido las artes de algún instrumento. El piano era uno de los protagónicos en estas tertulias musicales, no estando ajenos, posteriormente, los propios de las estudiantinas. En 1892, con la llegada y posterior masificación del fonógrafo, este ambiente del cultivo musical fue sufriendo transformaciones.

En 1897 encontramos a J. Zamacois dirigiendo la escena de la rondalla de bandurrias y guitarra de “*La Dolores*”, de José Feliú y Colina, cuyo estreno habría marcado, según don Eugenio Pereira Salas, la introducción de la ópera española en Chile<sup>71</sup>. Mientras, en agosto del año anterior, Carlos Zorzi había

<sup>66</sup> C. Zorzi, *op. cit.*, p. 2.

<sup>67</sup> Algunos arreglos para estudiantinas, de A. Alba: *Cavallería rusticana*, intermezzo, Mascagni; *Pensando en tí*, habanera, Alba; *Mefistófele*, prólogo, Boito; *La valse de venus*, vals, Ramenti; *Serenade*, vals español, Metra; *La giralda*, marcha-pasodoble, L. Juarranz; *¡saltimbanqui*, marcha y *La czarina*, mazurka rusa, Ganne; *Memorias de un estudiante*, jota; *Lejos del baile*, intermezzo, Gillet; *Las amapolas*, jota-zarzuela, Torregrosa; *Vals español*, vals, Alba; *Mandoline*, serenata española, Thomé; *Le mikado*, pas de quatre, Sullivan; *¡y pense*, gavota, Eilenberg; *La Gioconda*, Danza de las horas, Ponchielli; *Preciosa*, polka-mazurka, Fahrbach; *Los cocineros*, polka-zarzuela y *Coqueta*, gavota, Sudessi; *Sylvia*, pizzicato, Delibes; *El guitarrico*, jota-zarzuela, Pérez Soriano; *La bohème*, vals, Puccini; *Curro Cúchares*, paso-doble, Metallo; *Le beau chef de musique* y *Ronde des petits pierrots*, marchas, Fregoli; *La más pícara*, *La japonesa* y *Mi negro*, zamacuecas, entre otros.

<sup>68</sup> R. Gautiero, *Método para mandolino (napolitano)*, en dos volúmenes. Sin indicar editor ni fecha de publicación, un timbre señala que era distribuido por Establecimiento Musical Salvetti y Porfirio, de Rosario, Santa Fe, Argentina. Además de lecciones, incluye arreglos para dos mandolinos: “*Nocturno N° 10*”, de Field; “*Allegro sonata Op. 79*” y “*Scherzo de la sonata Op. 28*”, de L. Van Beethoven; “*Romanza sin palabras N° 2*”, de F. Mendelssohn; “*Ave María*”, de Ch. Gounod, entre otros.

<sup>69</sup> *Guitare et Mandoline*, Italia, Ed. G. Ricordi e C., 1905.

<sup>70</sup> Su denominación se debe a su lugar de origen, diferenciándose en su forma. El *napolitano* tiene forma ovoidal mientras el *lombardo* es de fondo plano, similar al de la bandurria. Ambos presentan 4 grupos de cuerdas pareadas, afinadas igual que el violín (De 1ª a 4ª: Mi, La, Re, Sol).

<sup>71</sup> Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, Santiago, Chile, Universidad de Chile, 1957, p. 255.

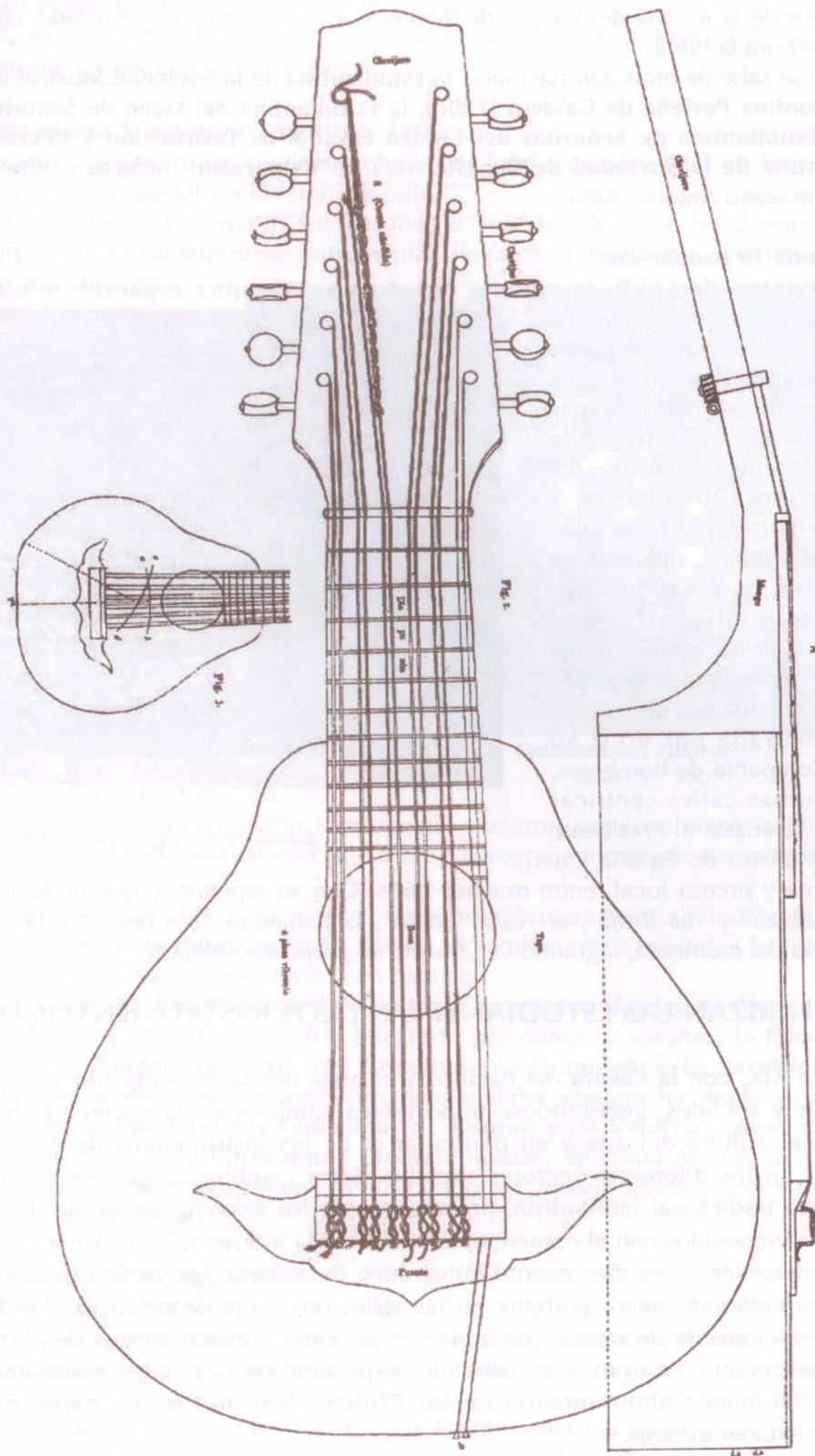


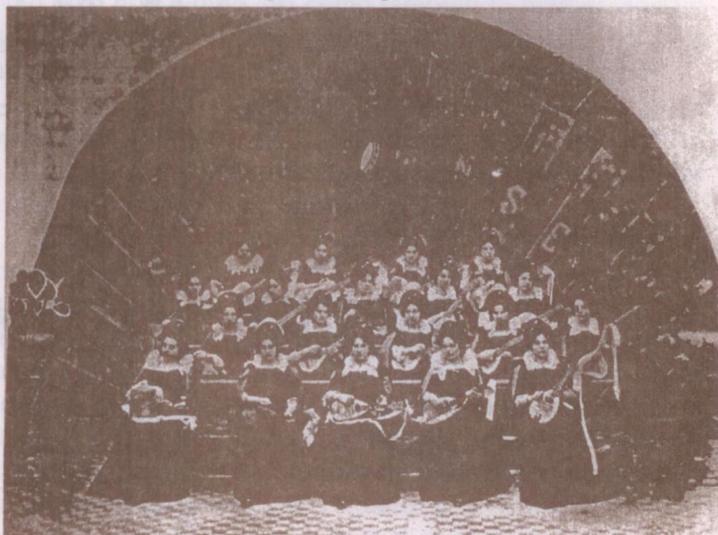
Diagrama de la bandurria según Método de Manuel Ramos (Santiago, 1899)

diseñado los decorados de la escena del Parque de Windsor, en el montaje de "Falstaff", cuyo estreno fue un gran éxito en la temporada lírica.

A fines de siglo se sabe de otras agrupaciones: la **Estudiantina de la Sociedad Musical de Talcahuano**, hacia 1897; la **Estudiantina Porteña de Caldera** (1898); la **Estudiantina del Liceo de Señoritas Le Brun de Pinochet** (1898); la **Estudiantina de Señoritas del Centro Español de Instrucción y Recreo**, de Santiago (1899); y la **Estudiantina de la Sociedad de Beneficencia de Valparaíso**, integrada principalmente por damas, que dirigía el maestro Antonio Alba.

#### **Fin de siglo: estudiantina de 19 bandurrias.**

A fines del invierno de 1899, la colonia española santiaguina organizó la numerosa **Gran Estudiantina Española** (48 integrantes y una veintena de *postulantes*), para salir en ayuda de los numerosos damnificados de los temporales invernales de ese año. Bajo la dirección de don Domiciano Pérez y la colaboración de Manuel Ramos, 19 bandurrias, 2 mandolinos, 20 guitarras, 2 violines, 1 banjo, 2 flautas y 2 triángulos hicieron el aporte instrumental, mientras un orfeón hizo la contribución coral. Vestidos con el tradicional traje hispánico, con bicornios y escarapelas con cintas de los colores chilenos y españoles, precedidas por batidores a caballo, escoltada por un piquete de infantería y alumbrada por 40 ó 50 hachonas de la 10ª Compañía de bomberos, recorrieron las nocturnas calles céntricas santiaguinas y dieron serenatas al Presidente de la República, al Ministro de España, cuerpo



*Estudiantina serenense, 1899.*

diplomático, Intendente y prensa local, entre muchos otros. Con su repertorio, que incluía pasacalles, las jotas "Molinero de Subiza" y "La Bruja", el vals "Venus", la habanera "Los besos" y la zamacueca "La tarde", fueron la noticia del momento, logrando largamente su propósito solidario.

## **SIGLO XX: SE POPULARIZAN LAS ESTUDIANTINAS Y LOS INSTRUMENTOS DE PÚA.**

A fines del siglo XIX, con la Guerra del Pacífico y el auge del salitre surgieron nuevas condiciones económicas, políticas y sociales, generándose importantes cambios en la sociedad chilena, los que contribuyeron a que el cultivo del arte y en particular el de los instrumentos de púa se masificaran haciéndose presentes en los diferentes sectores sociales. Estos cambios se generaron en tres niveles. Mientras la aristocracia tradicional latifundista, proveniente de los encomenderos, se integraba con los emigrantes europeos, enriquecidos con el comercio, la minería y la industria, la naciente clase media, fruto del desarrollo de la educación y del crecimiento burocrático del Estado, fue perfilándose y definiendo su propio proyecto. El proletariado nacía y crecía en las industrias, organizándose en las *Sociedades de Socorros Mutuos*. El filarmonismo de inicial fisonomía europeizante y elitica, con el desplazamiento de la aristocracia por la mesocracia, se irradió socialmente, expresándose popular y masivamente entre los numerosos artistas aficionados que concurrían a los *Clubes Musicales* de las capas medias o a las *filarmónicas* de las sociedades obreras.

Estimulada inicialmente por la visita a Chile de la *Estudiantina Española Fígaro* (1884-1886) y la posterior organización de agrupaciones similares en el país, el cultivo de la bandurria, y en general de los cordófonos de púa, se fue expandiendo social y geográficamente. Se organizaron estudiantinas en los centros escolares, en las organizaciones obreras y en las colonias extranjeras. En el seno de las familias

chilenas se hizo presente la bandurria y el mandolino, los cuales acompañados de guitarra, piano y, ocasionalmente, arpa dieron vida a las *estudiantinas familiares*, que musicalizaron las tertulias musicales y acompañaron las danzas populares de la época.

### **Nace la estudiantina obrera "La Aurora". Santiago, 1901.**

Por estos años, se generó un creciente interés por fundar estudiantinas en las numerosas sociedades obreras que existían en la capital y a lo largo del país.

Con sencillos ternos y corbatas los varones o vestidos de calle las damas, a cambio del traje hispánico, mantuvieron la característica instrumental, llegando a incorporar a su repertorio composiciones musicales de artistas chilenos.

Las *estudiantinas obreras* se organizaron con un directorio, maestros de música, ejecutantes, y aspirantes o aprendices. Con un pequeño pago financiaban su funcionamiento. Enarbolaban estandartes e insignias distintivas. Participaban en diversas actividades sociales institucionales: en veladas lírico-dramáticas, en cuyos programas se presentaban intercaladas con discursos de los dirigentes organizadores y dramatizaciones poéticas y también en bailes sociales. Llegaron a sustituir a las bandas musicales al interior de los salones filarmónicos. A su conformación instrumental sumaron ocasionalmente el piano y, más tarde, el banjo. Fueron la realidad cotidiana de un Chile que se aprontaba a cumplir sus primeros cien años de vida republicana.



*Estudiantinas Filarmónicas  
Santiago, 1907.*

En ese marco, integrada en su mayor parte por jóvenes pertenecientes al gremio tipográfico capitalino<sup>72</sup>, nació en 1901 la *Estudiantina La Aurora*, de ambos sexos (mixta), a la cual un cronista califica como "la primera estudiantina obrera formada en Santiago"<sup>73</sup>.

Más tarde, nacen la *Estudiantina del Centro Filarmónico del barrio Yungay*; el *juvenil Centro Estudiantina Santiago*, 18 de julio de 1903, integrado por damas y varones; la *Estudiantina la Juventud Obrera*; la *Unión*; *La Bandera de Chile*, del Círculo Santo Domingo; y *La Excelsior*, entre otras. Todas vinculadas al mundo obrero, mientras otros sectores sociales seguían haciendo su aporte. Desde el sur llegaban noticias de las *Estudiantinas Femeninas de Osorno* y de *Valdivia*, cuyas simpáticas integrantes lucían el traje hispánico, y de la *Estudiantina Croata Tomislav*, de Punta Arenas, la que, fundada el 22 de mayo de 1904 por la colonia residente en esa austral ciudad, ofrecía sonoros acordes con los instrumentos tradicionales de su país de origen.

### **Estudiantina de 80 miembros, Santiago, 1904.**

Hacia el mes de octubre de 1904, cuando la tradicional Casa Comercial Prá se encontraba construyendo su nuevo local en el centro de Santiago, un error de cálculo por parte de la empresa constructora hizo que en plena faena se derrumbara parte del edificio, con la consecuente muerte de algunos trabajadores. Las numerosas sociedades obreras se movilizaron para ir en socorro de los familiares de las víctimas y de los sobrevivientes heridos. La *Estudiantina Excelsior* y la Sociedad Unión de Artes Mecánicas encabezaron la iniciativa solidaria, que se realizó el día 6 de noviembre. El programa contempló

<sup>72</sup> "Estudiantina La Aurora", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 4 de junio, 1905, p. 6.

<sup>73</sup> "La gran fiesta del domingo", *El Chileno*, Santiago, Chile, 23 de mayo, 1905, p. 2.

la participación de una estudiantina integrada por más de 80 miembros, bajo la dirección del maestro Valentín Marimón. Unieron sus trinos solidarios en la marcha ¡Vivan los Mandolinos!<sup>74</sup>

Hacia estos años, se suman en la capital la **Estudiantina Santiago**<sup>75</sup>, **La República**<sup>76</sup>, la **Benjamín Dávila**<sup>77</sup>, la del **Centro Social del Arte**<sup>78</sup> y la de la **Sociedad del Barrio Providencia**<sup>79</sup>.

### **Concurso de Estudiantinas obreras, Santiago 1905.**

Para el día 21 de mayo de 1905, la Ilustre Municipalidad de Santiago, cuyo Primer Alcalde era Don Eduardo Edwards, constatando la existencia de numerosas agrupaciones constituidas por trabajadores, organizó un Concurso de Estudiantinas Obreras<sup>80</sup>, en el desaparecido Teatro del Cerro Santa Lucía, que estaba ubicado en la plaza González, sobre la terraza Marcó del cerro, frente a la Alameda de las Delicias (hoy Av. B. O'Higgins). Ese día, frente al jurado<sup>81</sup>, en el cual participó el maestro C. Zorzi, y ante un público que repletaba el recinto, desfilaron la **Estudiantina La Aurora**, **La Unión y Amistad**, la **Excelsior**, la **Bandera de Chile**, **La Unión**, entre otras, de las 8 inscritas, además de la **Estudiantina Leopoldo Fregoli**, del profesor Leonardo Nigro, que participó fuera de concurso. Sus integrantes varones lucían ternos y corbatas, mientras que las damas, en las agrupaciones mixtas, sus largos trajes de calles, quedando en el olvido para estas agrupaciones el traje hispano. Las bandurrias se fueron entrelazando con los mandolinos, guitarras y violines. El jurado dio como ganadora a la **Estudiantina La Aurora**, dirigida por José Pérez y Ríos, por su bien lograda interpretación del *Himno Nacional de Chile*. En segundo lugar, a la **Estudiantina La Unión**, vinculada a la Sociedad de Artesanos del mismo nombre y, en tercer lugar, a la **Estudiantina Unión y Amistad**, fundada por don Justo 2º Vásquez<sup>82</sup>, quien fuera integrante de la **Gran Estudiantina Española**, de gesto solidario a fines del 1899. Finalizados los discursos de entrega de premios, unos 90 integrantes de las agrupaciones interpretaron la marcha ¡Vivan los mandolinos!

Sin duda, el concurso y el reconocimiento oficial de las autoridades santiaguinas había generado un ambiente propicio para que los miembros de estas agrupaciones asumieran con mayor entusiasmo el cultivo de esta expresión musical.

También funcionaron en Santiago la **Estudiantina Bellas Artes**<sup>83</sup>, la del **Centro de Estudios Sociales del Ateneo Obrero**<sup>84</sup> y la **Estudiantina Benjamín Dávila**. Mientras tanto, la **Estudiantina Estrella de Chile** colaboraba con el círculo obrero La Sagrada Familia, de los RR.PP. Redentoristas de San Bernardo. En Valparaíso, funcionó la **Estudiantina del Centro Instructivo José Manuel Balmaceda**, la de la **Mancomunal de Obreros**, la de la **Sociedad de Zapateros Benjamín Vicuña Mackenna**, la de la **Sociedad Filarmónica de Obreros Cordillera**, la de la **12ª Compañía de Bomberos** y otras.

El movimiento de las sociedades obreras fue cobrando mayor vitalidad. Su fraternal internacionalismo las motivó, en septiembre de 1909, a invitar al país a representantes de sus colegas peruanas. Organizaron un **Concurso de Estudiantinas y Cuadros Dramáticos**. El programa también consideró una visita a la cárcel, donde la **Estudiantina de la Penitenciaría** les hizo una recepción musical a los delegados del Perú que los visitaban<sup>85</sup>.

La creciente apetencia por el cultivo de los instrumentos característicos de estas agrupaciones multiplicaba las instancias docentes. A esta labor, se sumaba en Iquique la academia de música del profesor

<sup>74</sup> "A beneficio de la víctimas del 10 de octubre", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 5 de noviembre, 1904, p. 4.

<sup>75</sup> Ver: "Estudiantina Santiago", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 1º de marzo, 1905, p. 6. "Artesanos La Unión", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 18 de marzo, 1905, p. 8.

<sup>76</sup> Ver: "Estudiantina La Juventud Obrera", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 16 de febrero, 1905, p. 6. "Centro Filarmónico La Juventud Obrera". *El Mercurio*, Santiago, Chile, 20 de febrero, 1905, p. 8.

<sup>77</sup> "Estudiantina Benjamín Dávila", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 9 de abril, 1905, p.12.

<sup>78</sup> "Centro social El Arte", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 21 de mayo, 1905, p.11.

<sup>79</sup> "Nueva sociedad en la Providencia", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 21 de enero 1905, p. 6.

<sup>80</sup> Ver: "El concurso de las estudiantinas", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 28 de abril, 1905, p. 4. "Las fiestas de ayer", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 22 de mayo, 1905, p. 4. "El significado de la fiesta del domingo", *El Chileno*, Santiago, Chile, 23 de mayo, 1905, p.1. "La gran fiesta del domingo", *El Chileno*, Santiago, Chile, 23 de mayo, 1905, p. 2.

<sup>81</sup> Integrando la mesa que presidió el concurso estaban: el Primer Alcalde don Eduardo Edwards y los Sres. Luis Barros Méndez, Luis Urzúa Gana, Andrés 2º Ebner, Belisario Gálvez, Bolívar Salvo (secretario de la alcaldía), además del Sr. Stöber y el maestro Carlos Zorzi. Ver: "La gran fiesta del domingo", *El Chileno*, Santiago, Chile, 23 de mayo, 1905, p. 2.

<sup>82</sup> "Estudiantina Unión y Amistad", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 13 de junio, 1905, p. 4.

<sup>83</sup> "Estudiantina Bellas Artes", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 22 de diciembre, 1905.

<sup>84</sup> "Ateneo Obrero", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 10 de septiembre, 1905, p.11.

<sup>85</sup> "Estudiantina de la Penitenciaría", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 21 de septiembre, 1909, p. 5.

Francisco Davagnino<sup>86</sup>, de calle Latorre 148-A, que publicitaba sus clases de mandolino y de bandurria, entre otros instrumentos<sup>87</sup>. Don Alejandro Rivera, maestro de mandolino acreditado por *The American Guild of Banjoists, Mandolinists and Guitarists*. La profesora de canto y piano, Sra. Elvira R. de Briebe, quien también ofrecía clases de bandurria en su casa de calle Dávila 687, de la capital, mientras el maestro bandurrista Sr. Pons hacía su aporte en el Circulo Español de Santiago, entre otros profesores que realizaban esta labor docente.

### En el mundo Escolar.

Por otra parte, la enseñanza musical obligatoria en las escuelas había ido propulsando la formación de **Estudiantina escolares**. A las ya existentes de trajes hispánicos, se fueron sumando otras que se presentaban luciendo sus uniformes habituales o sencillos trajes de calle. En Santiago, la **Estudiantina de la Escuela Nocturna Sargento Aldea**<sup>88</sup>, la de la **Escuela Zambrano** y la **Estudiantina de la Escuela de Ciegos**<sup>89</sup>, las **Estudiantinas femeninas de la Inmaculada Concepción** y la del colegio **Rosa Santiago Concha**<sup>90</sup>. Esta última incorporó el arpa a su pertrecho instrumental.

En Valparaíso, la **Estudiantina de la Escuela Superior de Niñas N° 7**, la de la **Escuela Superior de Niñas N° 2**, la de la **Escuela Superior N° 14**<sup>91</sup> y la de la **Escuela Federico Varela**<sup>92</sup>. En Cauquenes, la **Estudiantina del Colegio Inmaculada Concepción**<sup>93</sup>.



Estudiantina de la Escuela Superior de Niñas N° 14, Valparaíso, 1905.

### En las colonias:

A las agrupaciones de la colonia española, como la **Estudiantina del Centro Español de Ilustración y Recreo**, de larga data, que en 1907 llegó a ser dirigida por el bandurrista Manuel Ramos, se le sumaron las de otras colonias, como la **Estudiantina Croata Tomislav**<sup>94</sup>, de Punta Arenas. Poco tiempo después, la **Estudiantina del Círculo Filarmónico Italiano**, dirigida por Antonio Bréngola, que realizó en los salones del edificio italiano de Iquique un concierto en homenaje a S.M. el Rey de Italia<sup>95</sup>. Este prestigiado músico, años después, publicó partituras con piezas musicales *arregladas para estudiantinas*.

### 1910. Fiestas del Centenario.

Luego de sobrepuestos del fallecimiento del Presidente y el Vice presidente de la República, los chilenos se aprestaron a participar activamente en las celebraciones de los primeros cien años de vida independiente. Cada sector social se expresó a su modo durante los festejos. Las estudiantinas no estuvieron ausentes de ellos. En Santiago, el *Programa Oficial*, entre otras actividades, contempló un nuevo *concurso municipal de estudiantinas*, en el cual fueron distinguidas la **Estudiantina La Unión**, en el primer lugar, y la **Estudiantina Josefina Concha Subercaseaux**, en el segundo lugar. También participó la **Estudiantina San**

<sup>86</sup> El mencionado maestro de bandurria y mandolino, es familiar directo del destacado profesional de las comunicaciones Miguel Davagnino, quien ha dado importante apoyo al desarrollo de la estudiantinas contemporáneas,

<sup>87</sup> "Academia de Música", *La Patria*, Iquique, Chile, 13 de septiembre, 1905.

<sup>88</sup> "Estudiantina Sargento Aldea", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 10 de julio, 1905, p. 7.

<sup>89</sup> "El torneo de gimnasia y esgrima", *La Comedia Humana*, Valparaíso, Chile, 25 de noviembre, 1905, p. 21. "Ciegos y Sordomudos", *Pacífico Magazine*, Santiago, Chile, julio, 1913, pp. 26-27.

<sup>90</sup> El colegio Rosa Santiago Concha funcionó en su local de calle Santo Domingo esquina de Miraflores. Hoy es sede de la Universidad Mayor.

<sup>91</sup> "Las fiestas escolares de Valparaíso...", *La Comedia Humana*, Valparaíso, Chile, 23 de diciembre, 1905, p.23-25.

<sup>92</sup> "La distribución de premios en la Escuela Federico Varela", *La Comedia Humana*, Valparaíso, Chile, 13 de enero, 1905, p. 27.

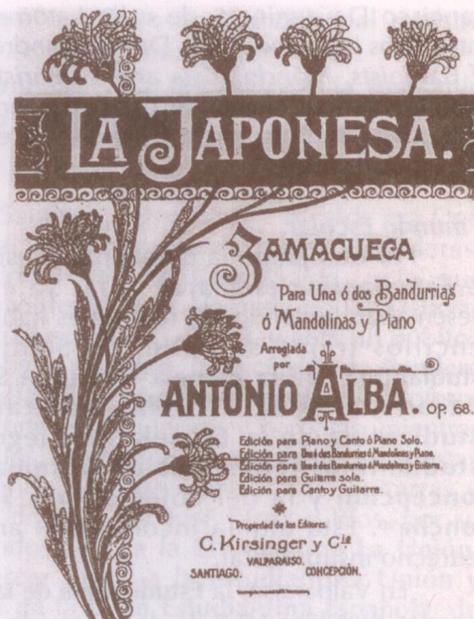
<sup>93</sup> "Estudiantina del colegio de la Inmaculada Concepción (Cauquenes)", *Zig Zag*, Santiago, Chile, 26 de noviembre, 1905, p. 7.

<sup>94</sup> "Estudiantina Croata Tomislav", *Corre Vuela*, Valparaíso, Chile, 5 enero 1910, p. 32

<sup>95</sup> "Iquique", *Zig Zag*, Santiago, Chile, 8 de enero, 1910.

**Martín.** Considerado en dicho programa, se inauguró el monumento a Alonso de Ercilla, donado por la colonia española, en el cual tomó parte su renacida **Estudiantina Española**, que tiempo después pasó a llamarse **Nueva Estudiantina Española** o **Estudiantina Pro-Patria**. Simultáneamente con los festejos oficiales, las instituciones obreras realizaron sus festejos, en los cuales fueron protagonistas la **Filarmónica y Estudiantina La Ilustración**, la **Estudiantina La Unión**, la **Estudiantina del Centro Social "La Juventud"** y la **Estudiantina José San Martín**

Por su parte, la **Estudiantina de la Escuela Superior N° 13 de Hombres** y la **Estudiantina de la Escuela de Hombres José Gregorio Argomedo**, dirigida por el profesor Andrés Copia Marín<sup>96</sup>, celebraron el centenario en los actos de sus recintos educacionales. En Valparaíso, lo hizo la **Estudiantina de la Junta Juvenil "Miraflores"**, del Cerro Las Monjas y la **Estudiantina del Cerro Alegre**. En el puerto nortino de Antofagasta: la **Estudiantina de la Escuela Superior de Niñas N° 2**, la **Estudiantina del Liceo Comercial** y la **Estudiantina Española**, de la colonia antofagastina. En Iquique: la **Estudiantina de la Sociedad Filarmónica Unión Maestranza**, mientras al interior, en la oficina North Laguna, lo hizo la **Estudiantina O'Higgins**, dirigida por el Sr. Palape (bandurria) e integrada por los Sres. Alda (mandolino), Ramírez, Salimon y Miranda (guitarras), además del Sr. Pacheco en la trompeta, por mencionar algunas de las que participaron destacadamente en los festejos.



#### Avanzan el siglo y las estudiantinas.

Nuevas estudiantinas se sumaron en los escenarios capitalinos. En San Bernardo, la **Estudiantina de la Sociedad de la Santa Familia**, que dirigían los RR. PP. Redentoristas, la cual tenía en su repertorio el tema "*Judas Macabeo*" y "*Ondas del Danubio*"<sup>97</sup>; la **Estudiantina Abate Perossi**, perteneciente al Círculo de Obreros del Corazón de María<sup>98</sup>; la **Estudiantina Esmeralda**; la **Estudiantina La Estrella de Chile**, la que dirigida por el profesor Abraham Castro<sup>99</sup>, colaboraba con la Federación Obrera de Chile<sup>100</sup>; la **Estudiantina del Sportivo Libertad**<sup>101</sup>; la **Estudiantina de la Sociedad Filarmónica La Democracia**<sup>102</sup>; la **Estudiantina Arturo Prat**, que funcionaba en los altos del teatro del mismo nombre<sup>103</sup>; la **Estudiantina Giuseppe Verdi**<sup>104</sup>; la **Estudiantinas Liga del Trabajo** y **Estudiantina Independencia**, ambas dirigidas por el maestro Andrés Copia.

La cotidiana masividad que fueron alcanzando las estudiantinas, y consecuentemente los instrumentos de púa (bandurrias y mandolinos), las muestran presentes en cada rincón social de esta larga geografía. A estas agrupaciones se las encuentra tanto en los colegios como en la penitenciaría, en las filarmónicas de trabajadores como en las colonias extranjeras (española, italiana y croata), en las celebraciones oficiales como en el cotidiano cultivo musical en los hogares.

A los antecedentes ya entregados, agregaremos algunos otros que nos darán una visión de lo ocurrido en los años restantes de la primera mitad del siglo XX, como fue la **Estudiantina de Valdivia** (1914), integrada por seis damas y cuatro varones, que pulsaban guitarras, mandolinos y bandurrias<sup>105</sup>, y la **Estudiantina del Liceo Santa Filomena**, de Concepción. En Valparaíso, la **Estudiantina Española Cervantes** (1916), presidida

<sup>96</sup> El maestro Copia, es familiar directo del prestigiado folklorista Osvaldo Cadiz V.

<sup>97</sup> "Beneficio", *La Reforma*, San Bernardo, Chile, año I N° 65, 25 de agosto, 1912, p. 2.

<sup>98</sup> "La estudiantina A. Perossi...", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 13 de octubre, 1912, p. 21.

<sup>99</sup> El profesor Abraham Castro también fue director de la Estudiantina La Unión, de Santiago.

<sup>100</sup> Ver: "Estudiantina Estrella de Chile", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 6 de septiembre, 1913 p.11. "La Gran Federación Obrera de Chile", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 11 de septiembre, 1913, p. 9. "Estudiantina Estrella de Chile", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 19 de septiembre, 1914. "La Estudiantina de la Filarmónica de Obreros", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 28 de septiembre, 1914, p.14.

<sup>101</sup> "Estudiantina del Sportivo Libertad", *El Diario Ilustrado*, Santiago, Chile, 28 de septiembre, 1914.

<sup>102</sup> Ver: "Sociedad Filarmónica La Democracia", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 4 de octubre, 1915, p.14. "Estudiantina Sociedad La Democracia", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 20 de octubre, 1915, p. 15.

<sup>103</sup> Ver: "Estudiantina Arturo Prat", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 5 octubre 1916, p. 12. "Estudiantina Arturo Prat", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 14 octubre 1916, p. 14.

<sup>104</sup> "La Estudiantina Giuseppe Verdi", *El Mercurio*, Santiago, Chile, 22 de octubre, 1916, p. 17.

<sup>105</sup> "Actualidad de Valdivia", *Corre Vuela*, Santiago, Chile, 3 de junio, 1914, [p.39]

por la Srta. Sara Rioja; y años después, la longeva **Estudiantina Broadway**. En Iquique: la **Estudiantina Germinal**, organizada por el dirigente obrero Luis Emilio Recabarren; la **Estudiantina Unión de Obreros de la oficina Virginia**, integrada por 2 damas y 11 varones, que tañían sus cinco guitarras, cuatro bandurrias, dos mandolinos y un violín; también las estudiantinas de la **Oficina Victoria**<sup>106</sup>. En Antofagasta: la **Estudiantina España** del Centro Español (1916); la **Estudiantina Obrera de la Oficina Anita** (1917), dirigida por el maestro Samuel Toro; la **Estudiantina Unión** (1923); la **Estudiantina El Pueblo** (1925), en la que participó el músico Armando Carrera<sup>107</sup>, compositor del conocido vals *Antofagasta*; la **Estudiantina Excelsior** (1925/6), de los padres del Corazón de María; la **Estudiantina La Alegría del Oriente**, formada hacia los años 30 por pampinos emigrados a la población obrera del Cerro del Ancla; y la **Estudiantina del Teatro Obrero** (1932). En el Archipiélago Juan Fernández: las estudiantinas organizadas por los relegados políticos que recuerda Elías Laferte<sup>108</sup>. En Punta Arenas: el investigador Mateo Martinic señala que el martillero Félix Blanco Lecaros, habría creado hacia 1898 ó 1899 una estudiantina<sup>109</sup>; más tarde se sabe de la **Estudiantina Polar**, fundada antes de 1906; de la **Estudiantina del Colegio Eusebio Lillo** (1911)<sup>110</sup>; la **Estudiantina Borjes** (1914); y la **Estudiantina del Centro Español** (1916/20); además de la ya mencionada **Estudiantina Tomislav**, de casi medio siglo de vida. También en Puerto Aysén, la estudiantina integrada, en 1933, por Oscar Aros, Hugo de Vaud, Rodrigo Díaz, Alfredo Bravo Leal, Luis Trejo y Diógenes Díaz<sup>111</sup>.

### Los Estudiantes Rítmicos.

Años después, en el marco de las *Fiestas Estudiantiles de la Primavera* santiaguinas, el maestro antofagastino, de familia croata, José Goles, fundó en Santiago **Los Estudiantes Rítmicos** (1940)<sup>112</sup>, agrupación que le puso, durante dos décadas, su sello a la música popular chilena. La radiotelefonía los impulsó. Interpretaban música popular principalmente creada por el maestro Goles. Junto a los tradicionales instrumentos musicales croatas, tremolaban bandurrias y mandolinos. Grabaron temas como *"El pobre pollo"*, *"Volando voy"*, *"Simbad el marino"* y otros, alcanzando gran popularidad nacional entre las décadas de los años 40 y 50, con breve reestreno hacia 1969/70. Integrantes destacados fueron los hermanos Pedro y Joaquín Esparza, bandurrista y laudista respectivamente, quienes hasta el día de hoy hacen su aporte al cultivo y difusión de la bandurria.

El éxito de *Los Rítmicos* fue tal, que surgieron grupos que los imitaron, entre los cuales destacaron **Los Rítmicos del Puerto**, de Antofagasta (1948), en el cual se inició el maestro Jorge Llagostera, impulsor pionero de las estudiantinas del sur del país y destacado maestro de numerosas generaciones de bandurristas, actualmente vigente en el mundo de las estudiantinas de Concepción.

**Los Estudiantes Rítmicos** representan la síntesis y culminación del largo proceso de transformaciones que sufrieron las estudiantinas.

### Forman parte de la vida cotidiana.

Numerosas son las ocasiones, que no hemos detallado, en que se menciona la participación de estudiantinas y abundante es el material fotográfico que testimonian actividades de diferentes sectores sociales en que se pueden observar pequeños grupos con guitarras, bandurrias y/o mandolinos. Hacia la primera mitad del siglo XX, estos instrumentos ya están incorporados a la vida cotidiana. Las familias los han adoptado, conformando *estudiantinas familiares*; en las escuelas, formando *estudiantinas escolares*; en la mutuales, organizando *estudiantinas obreras*; y en la colonia hispana, con sus *estudiantinas españolas*.

Posteriormente, en la década de los años 50 y 60, las estudiantinas tienen una vigencia poco significativa en relación con las décadas anteriores y, consecuentemente, el cultivo de la bandurria sólo se mantiene sobreviviendo en la vida cotidiana de escasos sectores sociales. En la década de los 60 no es extraño encontrar antiguas bandurrias y mandolinos en casa de antigüedades, en diferentes condiciones, ofrecidas a muy bajos precios. Con el resurgir de las estudiantinas en Chile, a partir de fines de los años 60, se revitaliza el interés por el cultivo de los instrumentos de púa.

<sup>106</sup> María Angélica Vega Pinto, comunicación personal, Iquique, Chile, febrero de 1995.

<sup>107</sup> Alberto Romero Julio, comunicación personal, Antofagasta, Chile, noviembre de 1991.

<sup>108</sup> Elías Laferte, *Vida de un comunista*, Santiago, Chile, Ed. Austral, 1971, p.197.

<sup>109</sup> Ver: Mateo Martinic, *Historia de la región Magallánica*, Punta Arenas, Chile, Universidad de Magallanes, 1992, pp. 705, 877 y 880.

<sup>110</sup> "De Punta Arenas, un establecimiento de instrucción", *Zig Zag*, Santiago, Chile, 4 de noviembre, 1911.

<sup>111</sup> "La orquesta de velada bufa", *El Esfuerzo*, Puerto Aysén, Chile, 5 de noviembre, 1933. "Espléndido resultó el baile...", *El Esfuerzo*, Puerto Aysén, Chile, 9 de noviembre, 1933, p. 5.

<sup>112</sup> José Goles R., comunicación personal, Santiago, Chile, 1984-1993.

## HOY: EN NUEVAS ESTUDIANTINAS RESURGEN LAS ANTIGUAS BANDURRIAS

Hoy, Chile vive un importante resurgir de las estudiantinas y un creciente interés por el cultivo de la bandurria y la familia de los instrumentos de pulso y púa, o de trinos como se les conoce cotidianamente.

Hacia finales de la década de los años 60, las **Estudiantinas** recobraron vitalidad, bajo esta tradicional denominación y también bajo el nombre de **Tunas**, en alusión a las agrupaciones hispanas. Sus integrantes se denominan **tunos** y sus postulantes **pardillos**. Con ellas surgen antiguos y nuevos cultores de la bandurria y el mandolino. El *nuevo laúd español* cobra otra vez vigencia. El *sonido orquestal de bandurrias y mandolinos* resuena con renovadas fuerzas interpretativas en jóvenes que visualizan en estas comunidades un importante instrumento de desarrollo humano, un espacio juvenil de libertad y de cautivante expresión musical.

Hoy, en Chile ya existen alrededor de 50 agrupaciones, la mayoría de las cuales están integradas por varones, con excepción de cuatro, que son femeninas, y tres mixtas. Quince de ellas están vinculadas a universidades chilenas. Impulsado por el **Consejo de Tunos Decanos**<sup>113</sup>, desde el 28 de diciembre de 1996, están organizadas en el **Consejo Nacional de Tunas y Estudiantinas**<sup>114</sup>, cuyas bases organizacionales son cinco *Consejos Regionales*.

Un catastro realizado en el marco del *Primer Congreso Nacional de Tunas y Estudiantinas*, realizado en San Bernardo (diciembre, 1996), nos permite destacar la labor de las siguientes Tunas y Estudiantinas: Universitaria Santo Tomás y Universidad de Tarapaca, de Arica; Tamarugal de Pozoalmonte, La Huayca, Historiadores de la Pampa, Voces del Norte, Sebastopol, San Antonio de Padua, Universidad Arturo Prat, de Iquique; Cabildo, de Calama; Universidad Católica del Norte, Universidad de Antofagasta, Tabardos, Magisterio y Trovadores, de Antofagasta; Santa Cecilia, de María Elena; Santa Isabel, de Tocopilla; San Francisco de la Selva de la Universidad de Atacama y de Ingeniería de la Universidad de Atacama, de Copiapó; Mayor Campanario y Universitaria San Bartolomé, de La Serena; San Pedro, de Coquimbo; Juan Porta Ostoid, de Andacollo; Verbenera, de Ovalle; Mayor Freirina, de Freirina; Santa María, Femenina Raíces Porteñas, Universitaria de Playa Ancha, Femenina Universidad de Playa Ancha, Familiar El Almendral y Universidad del Mar, de Valparaíso; Femenina La Aurora, Magisterio, Victoria, de San Bernardo; La Chimba, Filarmónica Cal y Canto, Universidad de Santiago, Oficial de Santiago, Nuevas Raíces, de Santiago; Mayor del Colegio de Dentistas, Universitaria Pencopolitana, Magisterio, de Concepción; Angelina de la Universidad de Concepción, de Los Angeles; Femenina Aguanieves del Ñielol y Temucana, de Temuco; Santa María La Blanca y San Luis de Alba, de Valdivia; Hernando de Magallanes, de Punta Arenas, entre otras.

Con posterioridad a 1986, en que se realizó el *Primer Encuentro de Tunas y Estudiantinas*, de Iquique, un creciente número de agrupaciones se han ido reuniendo anualmente en los **Encuentros** que se realizan en las ciudades regionales de Iquique, Calama, Freirina, La Serena, San Bernardo, Temuco, Los Angeles, Concepción y Valdivia, entre otros, en los cuales las agrupaciones nacionales comparten con grupos venidos desde el exterior.

En estas instancias, se encuentran y se potencian antiguos iniciados con noveles aprendices de los instrumentos de púa y del arte del buen tunar. Entre los actuales bandurristas que han realizado un aporte



<sup>113</sup> El Consejo de Tunos Decanos tuvo vigencia entre 1995 y 1996 y estuvo integrado por Ramón Andreu, *Consejero Mayor*; Carlos Obaid, *Consejero Adjunto*, y los *Consejeros*: Angel Muñoz, Arturo San Martín, Francisco Caucamán y Gabriel Rock, todos ellos iniciados en la *Estudiantina Raíces*. Durante su año de vida, realizaron *Jornadas Docentes*, publicaron la revista "El Tunero" y motivaron la formación de *Consejos Regionales de Tunas y Estudiantinas*. El 28 de diciembre de 1996, convocaron al *Primer Congreso Nacional de Tunas y Estudiantinas Chilenas*, del cual surgió el *Consejo Nacional de Tunas y Estudiantinas*.

<sup>114</sup> La directiva fundadora quedó integrada por Miguel Pérez, *presidente*, de San Bernardo; Claudio Godoy, *vicepresidente*, de La Serena; Miguel Fuentes, *Secretario*, de Valparaíso; Ricardo Alzugaray, *tesorero*, de Los Angeles; y los *directores*: Marcelo Rodríguez, de Iquique; Juan Soza, de Calama; Rubén Cáceres, de Antofagasta; Sixto Cortés, de La Serena; Oriana Bravo, de San Bernardo; Conrado Pérez, de Los Angeles, y Nelson Dinamarca, de Concepción.

pionero y estimulador del cultivo de la bandurria destacan los ya mencionados hermanos Esparza, bandurrista y laudista respectivamente, de los **Estudiantes Rítmicos**, y Jorge Llagostera, iniciado en 1948 en los **Rítmicos del Puerto**, de Antofagasta, e impulsor de las estudiantinas de Concepción; además de Juan Carlos Guerra, integrante fundador de la **Estudiantina del Grupo Rauquén**, de la **Estudiantina Raíces** y actual director musical de la **Estudiantina La Chimba**; Juan Soza, director de la **Tuna Mayor del Cabildo de Calama**; Oscar Antivilo, director de la **Tuna Tarbardos** de Antofagasta; Antonio Torres, fundador de la **Estudiantina Oficial de Santiago**, actualmente miembro del directorio de la **Tuna del ITESO**, de Guadalajara, México, entre muchos otros.

Acreditados en el archivo del *exConsejo de Tunos Decanos* se encuentran los siguientes **bandurristas**: Héctor Leiva, Félix Vicente, de Arica; Daniel Guerra, Gustavo Pastenes, Christian Latorre, de Antofagasta; Givo Cabrera, Israel Rojas, Haytt Silva, Francisco Torres y Daniel Guzmán, de Calama; Erick Castillo José Vicencio, de Iquique; Luis Pérez, Rony Pérez, Francisco Cortés y Hernán Pérez, de La Serena; Rodrigo Ardiles, de Ovalle; Carlos Iturra, Lidia Sandoval, Rodrigo Contreras, Claudio Lorca, San Bernardo; Gustavo Labra, de Santiago; Rafael Pérez, de Los Angeles; Didier González, de Concepción; Daniela Sanhueza, de Temuco; Jorge Villalón y Patricio Cortés, de Coquimbo; Mauricio Astudillo y Carlos González, de Freirina. Los **laudistas**: Carlos Lobos y Carlos Lira, de Arica; Fernando Araya y Claudio Vázquez, de Calama; Juan Maureira, de La Serena; Andrea Andreu y Jonathan Celis, de Santiago; Raúl Canales, de Concepción; Alejandra Salgado, de Temuco. Los **mandolinistas**: Esteban Morales, de Arica; Donato Huerta, Narsés Huerta, Marcelo Jara, Romina Gallardo, Dori Salgado, de Temuco; Raúl Rodríguez, de Iquique; Cristián Araya y Lionel Rosales, de La Serena; Marcos Figueroa, Dorian García, de Ovalle; Haroldo Iturra, Gonzalo Aguayo, Iván Manríquez y Andrés Quiroz, de Concepción; Angelina Foster, Lissette Foster, Rodrigo Contreras, de San Bernardo; Rafael Ramos, de Los Angeles; Jorge Villalón, Gabriel Irrázabal y Enrique Araya, de Coquimbo; Francisco González, Mauricio Astudillo, Carlos González, de Freirina; John Lara y Samuel Pérez, de Santiago.

Actualmente, sus instrumentos son importados desde España, México o provistos por fabricantes locales entre los que destaca el artesano Omar Barriga, de San Bernardo, y Francisco Mesko, de Santiago, quien además ha entregado valioso y desinteresado apoyo a la difusión de estas agrupaciones.

## EN SINTESIS

Desde la llegada de la bandurria, con la Fígaro, se pueden identificar cuatro etapas: *introducción, acogida, masificación y resurgimiento*. En el primer momento, la Fígaro logra cautivar a la aristocracia con su novedoso sonido orquestal de bandurrias; en la segunda etapa, este sector social funda estudiantinas en el país, a uso y semejanza de la Fígaro; y finalmente, fruto de los profundos cambios sociales y el cultivo del filarmonismo, estas agrupaciones de cordófonos de púa se multiplican en los diferentes sectores sociales, manteniendo vigencia significativa hasta mediados del siglo XX. En ellas, la bandurria convive frecuentemente con el mandolino, el violín, el violoncelo y la guitarra, circunstancialmente con el arpa, banjo, flauta, piano y caja redoblante.

Posteriormente, a partir de fines de la década de los años sesenta, resurgen las estudiantinas y los cultores de los instrumentos de púa. Igualmente, la bandurria mantiene vigencia en grupos religiosos y conjuntos folklóricos. A todos ellos nuestro reconocimiento y este aporte, que esperamos sea un efectivo instrumento de desarrollo de sus talentos instrumentales.

## MODO DE TOMAR EL INSTRUMENTO

Cuando el intérprete está sentado, se bandurria se toma con la mano izquierda en la parte superior derecha, apoyada o no sobre su cadera, en función de la posición del intérprete.

pionero y estudioso del folclore de Chile. En 1948 en  
 panduristas y ludistas respectivamente, de los estudiantes Rítmicos y Jorge Lagostera; iniciado en 1948 en  
 los Rítmicos del Puerto de Antofagasta, impulsado por los estudiantes de Concepción; además de Juan  
 Carlos Guzmán, igualmente fundador de la Estudiantina del Grupo Rítmico de la Estudiantina Rítmica y  
 actual director musical de la Estudiantina la Estudiantina Juan Soza, director de la Tuna Mayor del Cabildo de  
 Calama, Oscar Arriola, director de la Tuna Tarapaca de Antofagasta, Antonio Torres, fundador de la  
 Estudiantina Oficial de Santiago, actuando igualmente miembro del cuarteto de la Tuna del TESO de  
 Quilicura. Mayor emprendedor fue  
 Acreditado en el archivo del folclore de Tuna. Los nombres se encuentran los siguientes: Panduristas;  
 Héctor Díaz, Félix Vial, Ana María Cuervo, Gustavo Paterson, Cristian Latorre, de Antofagasta;  
 Germán, José Silva, Carlos Torres y Daniel Guzmán, de Calama; Erik Casillan, José

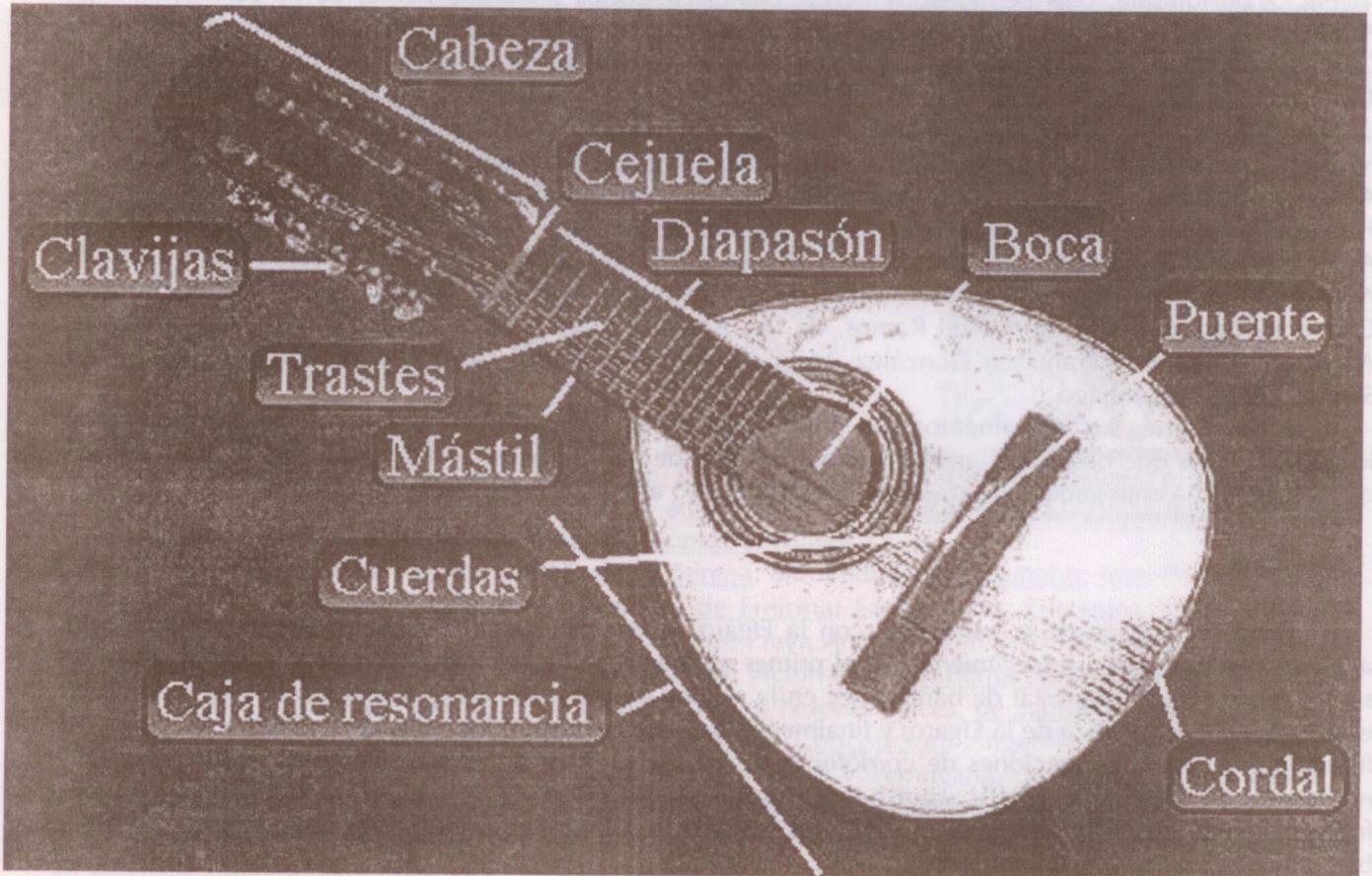


Diagrama de la Bandurria según la web page de la Tuna de Ingenieros de Telecomunicaciones de Valencia (España, 1997).

En estas instancias, se encuentran y se potencian los instrumentos de púa y del arte del buen tunar. Entre los actuales bandurristas que han realizado un aporte

111. El Consejo de Tuna Decano tuvo vigencia entre 1955 y 1960 y estuvo integrado por Ramón Andreu, Consejo Mayor; Carlos Oteval, Consejo Típico; y los Directores: Angel Muñoz, Arturo San Martín, Benetto Cauamán y Gabriel Kerk, todos ellos iniciados en la Estudiantina Rítmica. Durante su año de vida, realizaron Jornadas Docentes, publicaron la revista "El Tuno" y motivaron la fundación de Consejos Regionales de Tuna y Estudiantinas. El 28 de diciembre de 1956, convocaron al Primer Congreso Nacional de Tuna y Estudiantinas Chilenas, del cual surgió el Consejo Nacional de Tuna y Estudiantinas.
112. La directiva fundadora quedó integrada por: Miguel Pérez, presidente, de San Bernardo; Claudio Godoy, vicepresidente, de La Serena; Angel Fuentes, Secretario, de Valparaíso; Ricardo Alzugaray, tesorero, de Los Angeles; y los directores: Marcelo Rodríguez, de Iquique; Juan Soza, de Calama; Rubén Cáceres, de Antofagasta; Boris Cortés, de La Serena; Oriana Bravo de San Bernardo; Conrad Pérez, de Los Angeles; y Nelson Dismarck, de Concepción.



# La bandurria: Descripción y partes constituyentes.

## PARTES DE LA BANDURRIA

La bandurria consta de tres partes:

- a) **La Cabeza:** parte superior en la cual se ubican las *Clavijas*, antiguamente de madera, actualmente de metal.
- b) **El Mástil o Mango:** parte intermedia, sobre cuyo límite superior se encuentra la *Cejilla* o *Cejuela*, que marca el inicio del *Diapasón*, pieza de madera alargada y plana, sobre la cual hay 12 divisiones hechas de finas barritas metálicas denominadas *Trastes*.
- c) **El Cuerpo, Caja Armónica o de Resonancia:** parte inferior, que se compone de la *Tapa*, el *Suelo* (parte inferior opuesta a la *Tapa*) y los *Aros* (costados). Sobre ella se ubica la *Boca*, que permite la salida del sonido, y el *Puente*, el cual es el sostén inferior de las cuerdas. Sobre el *Puente* se ubica una pieza movable de hueso o de material plástico denominada *Selleta*, que sirve para guardar la altura de las cuerdas. Algunas, para darle mayor resistencia al *Puente*, suelen contar con el *Cordal*, pieza de metal o madera fijada al borde inferior de la *Caja*, a la cual se sujetan las doce cuerdas del instrumento que luego pasarán por el *Puente*, en dirección al *Clavijero*. Actualmente, las cuerdas son metálicas y algunas de ellas entorchadas, llamadas *Bordonas*. La *Uñeta* o *Púa* elemento complementario de concha, celuloide o plástico sirve para el punteado y rasgueado de las cuerdas.

## MODO DE TOMAR EL INSTRUMENTO

Cuando el intérprete está sentado, la bandurria debe quedar apoyada entre el pecho y la pierna derecha, apoyada o no sobre un taburete, el Mástil levemente levantado por el lado del Clavijero. El

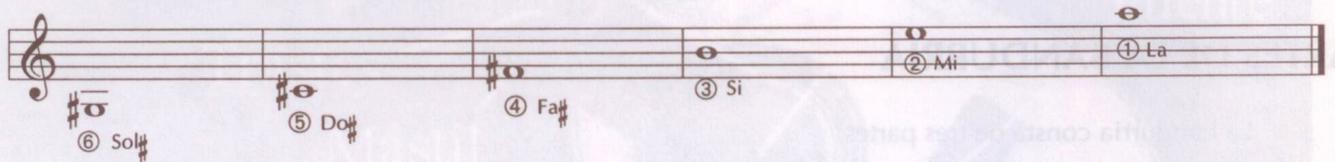


antebrazo de la mano derecha debe colocarse exactamente en el eje del instrumento para que la Uñeta o Púa actúe a la misma altura sobre todas ellas. Igualmente, hay otras formas de tomarlo: con la pierna izquierda, colocada o no sobre un taburete, apoyando el instrumento sobre dicha pierna y el pecho; con la pierna derecha arriba de la izquierda, apoyando la bandurria sobre la pierna derecha y el pecho. El ejecutante elegirá la posición que más le acomode. Actualmente, en las estudiantinas, es tocada de pie, por lo cual se recurre frecuentemente a un colgador para el instrumento.



## AFINACION

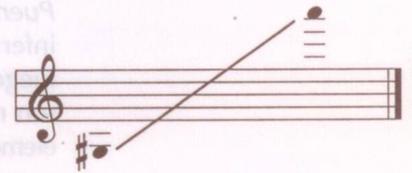
La bandurria se afina por intervalos de cuarta justa:



Lo ideal para obtener la Altura justa en la afinación es usar un diapasón cuyo sonido corresponda al La 440 (convención internacional que indica el número de oscilaciones (440) por segundo). En su defecto, se puede usar el La de un piano. Este sonido da la afinación de la primera cuerda doble de la bandurria. Luego el segundo par de cuerdas, pisadas en su respectivo 5º traste, se igualan a las primeras.

1ª cuerda = La 440 (al aire)		
2ª cuerda pisada en el quinto traste dará el La	de la primera cuerda	(al aire = Mi)
3ª cuerda pisada en el quinto traste dará el Mi	de la segunda cuerda	(al aire = Si)
4ª cuerda pisada en el quinto traste dará el Si	de la tercera cuerda	(al aire = Fa#)
5ª cuerda pisada en el quinto traste dará el Fa#	de la cuarta cuerda	(al aire = Do#)
6ª cuerda pisada en el quinto traste dará el Do#	de la quinta cuerda	(al aire = Sol#)

Por lo tanto, la tesitura de este instrumento va de Sol# a La:



### Ubicación de las notas

En el siguiente diagrama se indica la ubicación de las notas en los trastes correspondientes a

cada cuerda:

Cuerda 1  
Cuerda 2  
Cuerda 3  
Cuerda 4  
Cuerda 5  
Cuerda 6

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

## MANO IZQUIERDA

### Posición

La mano izquierda debe sostener suavemente el mástil o mango, apoyándolo por la parte posterior con la primera falange del dedo pulgar. El resto de los dedos se colocaran arqueados verticalmente, presionando con las yemas las cuerdas sobre el diapasón y los trastes. La muñeca se mantendrá arqueada constantemente, para que, sin mover la mano de una posición, alcancen los dedos a pisar todas las cuerdas.

Los dedos de la mano izquierda se numeran según lo siguiente:

- 1: Dedo índice
- 2: Dedo medio
- 3: Dedo anular
- 4: Dedo meñique



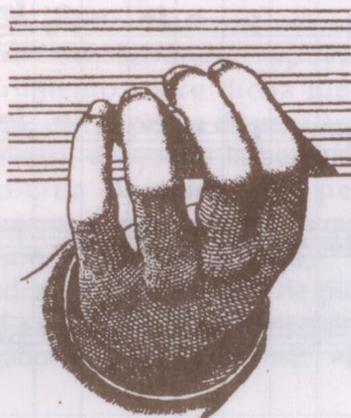
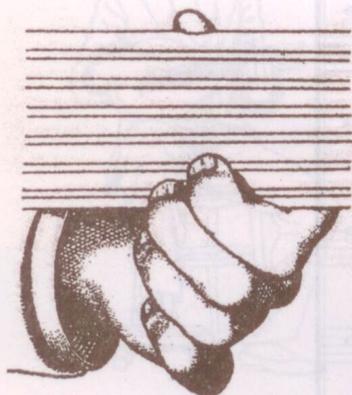
### Digitación

La regla general para la digitación de la mano izquierda es la siguiente:

- El primer dedo (índice) pisa los trastes 1 y 2
- El segundo dedo (medio) pisa los trastes 3 y 4
- El tercer dedo (anular) pisa los trastes 5 y 6
- El cuarto dedo (meñique) pisa el traste 7

Esta regla es aplicable a todas las cuerdas. Sin embargo, cuando una pieza musical está escrita en Do mayor, Fa mayor u otra tonalidad cuya tónica se ubica en el cuarto traste del diapasón de la bandurria, se sigue la siguiente regla:

- El primer dedo pisa los trastes 1 y 2
- El segundo dedo pisa los trastes 3
- El tercer dedo pisa los trastes 4 y 5
- El cuarto dedo pisa los trastes 6 y 7



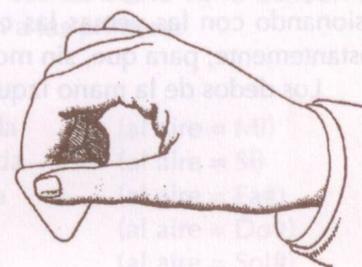
### Recomendaciones

La posición antes descrita se deberá mantener durante la digitación sobre todas las cuerdas. Debe evitarse el apretar el mango entre el pulgar y la palma de la mano, menos aún, este dedo no debe sobresalir excesivamente por la parte superior rodeando el mástil, ya que esto impedirá el libre movimiento de los demás dedos y el desplazamiento de la mano a lo largo del diapasón. De ningún modo se deberá correr la mano escondiendo algunos dedos detrás del mango. Los dedos deberán presionar con antelación, fuerza, rapidez y precisión las cuerdas antes del ataque de la púa a las cuerdas, pero sueltos como martillo. Estos se levantarán sólo cuando sea necesario para otra articulación. Los que no sea preciso levantar podrán dejarse fijos en el sitio presionando la cuerda. Una vez levantados, se dejarán suspendidos sobre el mismo sitio, manteniendo su forma arqueada.

## MANO DERECHA

### Posición

El antebrazo de la mano derecha se colocará sobre la parte inferior, coincidiendo con el eje del instrumento, de manera que forme una línea recta con el diapasón. La muñeca se dejará arqueada, flexible y libre, sin apoyarla sobre el puente ni parte alguna. En esta posición, la muñeca deberá poder girar libremente, sin requerir movimiento del antebrazo.



### La Uñeta o Púa

La Uñeta o Púa se toma entre los dedos pulgar e índice de la mano derecha, arqueando bien este último y sin apretarla demasiado. Se tenderá, como en todo, a buscar la posición más natural y cómoda para cada ejecutante. Los demás dedos deben quedar recogidos o arqueados, sin hacer presión sobre los otros y sin que pongan rígidos los tendones de la muñeca. Esta quedará libre para moverse en forma semi-giratoria, como se describe en la figura más adelante, dejando inmóvil el antebrazo, que se apoyará con cierta firmeza sobre la caja del instrumento.



Existen en la actualidad una gran variedad de uñetas que se usan en música popular, fabricadas en material plástico de diferentes tamaños y espesores. La mayor o menor dureza de una uñeta está en directa relación con la fuerza de emisión del sonido. Una uñeta, dura producirá sonidos más fuertes y brillantes y será difícil tocar con ella trozos de intensidad suave. Una uñeta blanda tendrá más o menos las características inversas. La propia experiencia mostrará al intérprete cuál usar en cada caso concreto.

### Ataque de las cuerdas

Como producto del movimiento giratorio de la muñeca de la mano derecha que sostiene la uñeta, como ya señalábamos, existen dos golpes:

- Uñeta hacia abajo (▼)
- Uñeta hacia arriba (▲)

La combinación de estos dos movimientos constituye la técnica de emisión del sonido en la bandurria, que será objeto de estudio paciente por parte del alumno. Los primeros ejercicios serán trabajados a una velocidad muy lenta  $\downarrow = 50$ , de metrónomo<sup>114</sup>, para aumentar progresivamente según el caso hasta  $\downarrow = 120$  o más. Lo esencial es lograr *Regularidad* en los ataques y *Soltura* en los cambios de cuerda.

La posición de la uñeta respecto de la cuerda puede variar:

- Totalmente perpendicular a la cuerda
- Diagonalmente a la cuerda



En el primer caso, la uñeta se encontrará con la mayor resistencia de la cuerda. Esta técnica se usará preferentemente en pasajes musicales de velocidad moderada y de intensidad fuerte (*f*). En el segundo caso, la resistencia de la cuerda será menor según el grado de inclinación de la uñeta. Esta técnica se usará preferentemente en pasajes rápidos y de mediana o pequeña intensidad (*mp* - *p*). Esto no quiere decir que no sea posible usar la uñeta en perpendicular en pasajes rápidos o viceversa. El alumno descubrirá poco a poco el manejo adecuado de cada técnica a medida que avance en su estudio. Al comienzo, todos los sonidos se atacarán en posición de uñeta perpendicular y en intensidad fuerte, cuidando que el golpe sea solamente de muñeca, permaneciendo el antebrazo inmóvil.

El alumno puede procurarse en el comercio varias uñetas de diferentes tipos e ir las probando al realizar los ejercicios. De este modo, podrá elegir las que más le acomoden.

### El Picado y el Doble Picado

El Picado es el ataque que se realiza dando golpes de uñeta únicamente hacia abajo. El Doble Picado es el ataque que se realiza alternando un golpe de uñeta hacia abajo con otro hacia arriba.

Los ejercicios que vienen a continuación pueden ser trabajados primeramente en Picado y luego en Doble Picado. El alumno podrá, además, encontrar formas de combinar ambos golpes de uñeta a fin de lograr dominar progresivamente cada técnica por separado y poder pasar con naturalidad de una a otra.

<sup>114</sup> Metrónomo, aparato provisto de un péndulo accionado por un peso movable que determina la frecuencia de oscilaciones. Indica la velocidad de interpretación de una obra.



# Nociones generales de solfeo y Notación musical

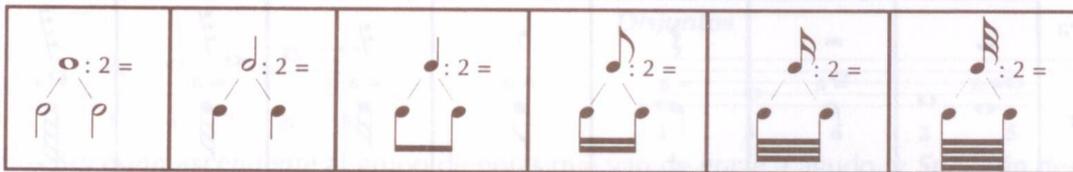
## LA DURACION DEL SONIDO

La duración de un sonido se representa mediante signos llamados notas. Existen 7 signos:

1	2	3	4	5	6	7
						
Redonda	Blanca	Negra	Corchea	Semicorchea	Fusa	Semifusa

Los valores de las notas se dividen en **Binarios** y **Ternarios**. *Binario* significa división de las notas en grupos de dos. *Ternario* significa división de las notas en grupos de tres.

Ejemplo de valores *Binarios*:

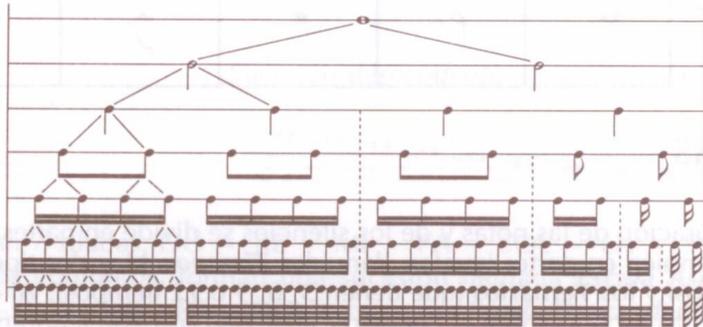


(\*) Cada vez que se encuentran varias  (corcheas) u otras figuras que lleven corchete ( ) se las une con una barra.

La **Redonda** es la nota de más larga duración (o de mayor valor). A partir de su división *Binaria* se determinan los valores de las otras notas:

La redonda vale:

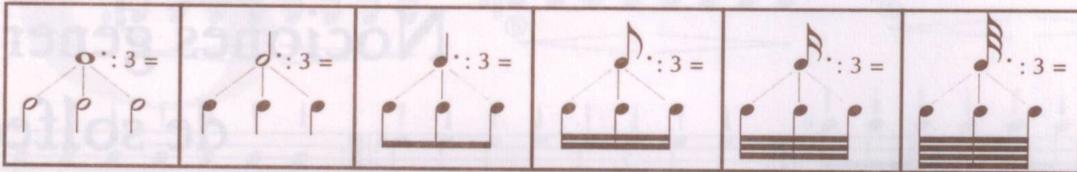
- 2 Blancas
- 4 Negras
- 8 Corcheas
- 16 semi-corcheas
- 32 fusas
- 64 semi-fusas



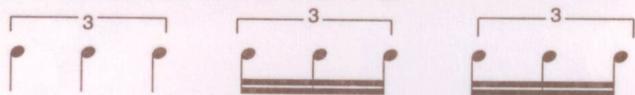
Agregando un punto después de una nota (como en el ejemplo siguiente) se le agrega la mitad de su valor. Así, la **Redonda** sin punto vale 2 **Blancas**. La **Redonda** con punto valdrá 3 **Blancas**:



Ejemplo de valores **Ternarios**:

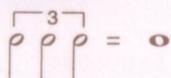


Existen además otros valores **Ternarios** llamados **Tresillos**. Se les distinguen de los valores **Ternarios** precedentes, escribiendo cada grupo de tres notas con un número 3 superpuesto:

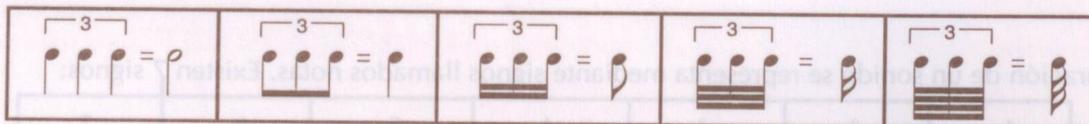


**Tresillo** de ♩, de ♪, de ♫, etc.

La nota equivalente a un **Tresillo** jamás lleva punto. Un **Tresillo** de **Blanca** es igual a una **Redonda**.



### Tresillos



## EL SILENCIO

Se llama **Silencios** a un conjunto de signos de igual valor que las notas y que, puestos en lugar de éstas, indican al intérprete los momentos en que no debe tocar y su duración.

### Silencios Binarios

Figura							
Valor	= a ○	= a ρ	= a ♩	= a ♪	= a ♫	= a ♬	= a ♭

### Silencios Ternarios, agregando el punto

Figura							
Valor	= a ○.	= a ρ.	= a ♩.	= a ♪.	= a ♫.	= a ♬.	= a ♭.

## EL COMPAS

La duración de las notas y de los silencios se divide en partes iguales, llamadas **Compases**. El **compás** se divide también en partes iguales, llamadas **Tiempos**. Hay dos tipos de **compases**: los **Binarios** (que tienen 2 ó 4 tiempos) y los **Ternarios** (que tienen 3, 6, 9 ó 12 tiempos). Al comienzo de un trozo musical se indica, mediante cifras escritas sobre el Pentagrama, la división que tendrán los **compases**.

Si los **Compases** tienen **2 Tiempos**  $\frac{2}{2}$  o en forma abreviada  $\overset{2}{\text{C}}$  o generalmente mediante una letra C cruzada por una barra:  $\text{C}$ , también se encuentra  $\frac{2}{4}$   $\frac{2}{8}$ .

Si los **Compases** tienen **3 Tiempos**:  $\frac{3}{2}$   $\frac{3}{4}$  o en forma abreviada:  $\overset{3}{\text{C}}$  también se encuentra:  $\frac{3}{8}$ .

Si los **Compases** tienen **4 Tiempos**:  $\frac{4}{2}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{4}{8}$  o en forma abreviada:  $\text{C}$  o también mediante una letra C sin barra:  $\overset{\text{C}}{\text{C}}$ .

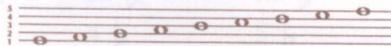
La cifra **Superior** indica el número de **Tiempos** contenidos en el **Compás**; la cifra **Inferior**, el **valor** de cada **Tiempo**:

ej:  $\frac{4}{4} = \overset{4}{\text{C}} = 4$  negras (  ) por compás.

ej:  $\frac{3}{8} = \overset{3}{\text{C}} = 3$  corcheas (  ) por compás.

## LA ALTURA DEL SONIDO

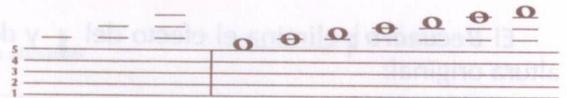
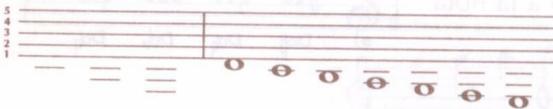
La **Altura** del sonido se representa mediante 5 líneas superpuestas llamadas **Pauta** o **Pentagrama** ,



sobre las cuales y entre las cuales se escriben las notas, las líneas se numeran de 1 a 5 de abajo hacia arriba.

La nota que se escribe sobre la primera línea del **Pentagrama** da el sonido más grave (o más bajo). La nota que se escribe sobre la última línea da el sonido más agudo (o más alto).

Cuando se escriben sonidos más graves que el de la primera línea, se usan las llamadas líneas **Suplementarias**. Lo mismo sucede con los sonidos más agudos que el de la quinta línea.

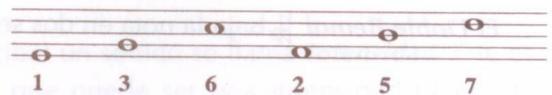


Las notas se suceden por grados **conjuntos** o por grados **disjuntos**.

### Conjuntos

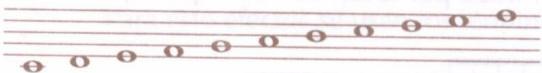


### Disjuntos



Llamamos **Sucesión ascendente** al grupo de notas que van de grave a agudo, y **Sucesión descendente** al grupo que va de agudo a grave.

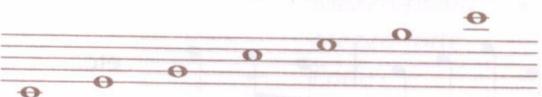
### Sucesión ascendente por grados conjuntos



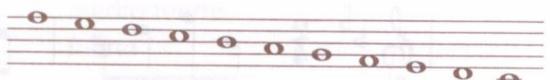
### Sucesión descendente por grados disjuntos



### Sucesión ascendente por grados disjuntos



### Sucesión descendente por grados conjuntos



Para denominar los sonidos se usan 7 sílabas: DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI, las que puestas en este mismo orden y por grados conjuntos, forman una sucesión llamada **Escala Ascendente**. Puestas en orden inverso, SI - LA - SOL - FA - MI - RE - DO, forman una **Escala Descendente**.

La Bandurria se escribe en llave de Sol. →



La llave es un signo que se escribe al comienzo del pentagrama para fijar la altura real de los sonidos que se deben tocar:



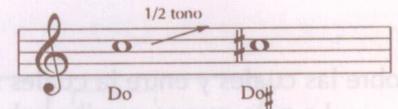
Los **Sonidos** o **Alturas** se suceden por **Tonos** y **Semi-tonos**. Se llama *tono* o *semi-tono* a la distancia (o intervalo) que hay entre un sonido y otro. Cuando los sonidos se suceden por *tonos* y *semitonos*, se dice que se suceden **Diatónicamente**. Cuando se suceden exclusivamente por *semi-tonos*, se dice que lo hacen **Cromáticamente**.

Nuestro sistema musical se compone de 12 sonidos que se suceden **Cromáticamente**. Como sólo existen siete nombres para denominar los sonidos, se inventaron las llamadas **Alteraciones**, que sirven para alterar la altura de un sonido sin que éste cambie de nombre.

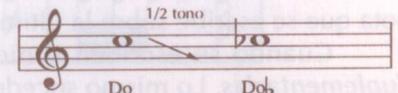
## ALTERACIONES

Existen 3 signos de alteración: El **Sostenido**, el **Bemol** y el **Becadro**.

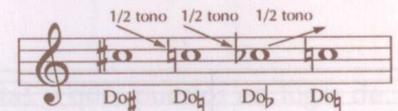
El **Sostenido** # sube medio tono la nota delante de la cual se encuentra:



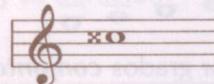
El **Bemol** b baja medio tono la nota delante de la cual se encuentra:



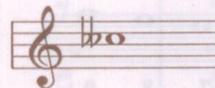
El **Becadro** □ elimina el efecto del # y del b, devolviendo a la nota su altura original:



El **Doble sostenido** x sube la nota en dos semitonos:



El **Doble Bemol** bb baja la nota en dos semitonos:



Las notas no alteradas se llaman **Notas Naturales**.

Los signos de alteración se usan de dos maneras:

a) Puestos después de la llave, indican que durante todo el trozo por tocar las notas que representan deben ser sostenidas o bemolizadas, según el caso:



b) Puestos accidentalmente durante un trozo musical, toman entonces el nombre de **Accidente**. Cuando un accidente altera una nota en un compás y dicha nota es repetida varias veces, conserva la

influencia del accidente durante todo el compás, a menos que un  $\flat$  la anule.



## TABLA DE TONALIDADES

Cada tonalidad tiene su relativa menor, que se encuentra una tercera menor bajando. Tiene las mismas alteraciones que su relativa mayor.



Los nombres de las notas en las líneas y espacios, son los siguientes:



Y aquellas con líneas adicionales son:



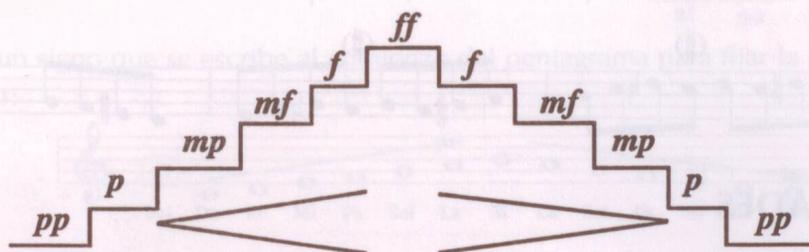
## LA INTENSIDAD

La mayor o menor fuerza con que se emite (o se percibe) un sonido se llama **Intensidad**. Este es un parámetro extremadamente variable de la música, pues lo que puede ser una intensidad fuerte en un instrumento, puede ser una intensidad suave en otro. Por ejemplo, un mismo acorde tocado fuerte en un piano tiene una intensidad distinta tocado fuerte en una guitarra. Existe, de todas formas, una escala de intensidades que pretende dar cuenta de los diferentes grados en que ésta se manifiesta.

Para esto efectos se usan los términos italianos siguientes:

-	<i>Pianissimo</i>	=	<b>pp</b>	=	muy suave
-	<i>Piano</i>	=	<b>p</b>	=	suave
-	<i>Mezzo-piano</i>	=	<b>mp</b>	=	medio suave
-	<i>Mezzo-forte</i>	=	<b>mf</b>	=	medio fuerte
-	<i>Forte</i>	=	<b>f</b>	=	fuerte
-	<i>Fortissimo</i>	=	<b>ff</b>	=	muy fuerte

En la Bandurria, el ámbito de intensidad es relativamente reducido, por lo que, de un modo general, hablaremos de tres grandes intensidades: *piano p*, *mezzo-forte mf* y *forte f*. Por supuesto, virtuosos del instrumento lograrán intensidades más variadas.



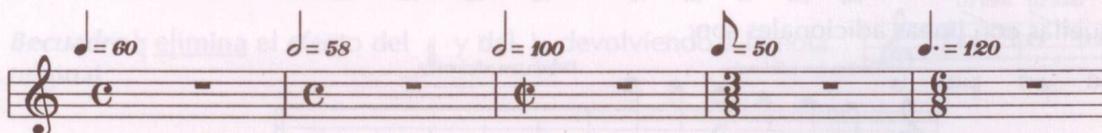
## EL MOVIMIENTO

El grado de rapidez o de lentitud, es decir, la velocidad de ejecución de un trozo musical se haya indicado al comienzo de éste. A esto se le llama **Movimiento**. El **Movimiento** fija la duración real de las notas y de los silencios. A grandes rasgos hay cuatro clases de movimientos: *Muy lentos*, *Lentos*, *Moderados* y *Vivos*. Los *movimientos* se nombran con las palabras italianas siguientes:

- a) Muy lentos: *Largo, Larghetto y Lento*
- b) Lentos: *Adagio, Andante y Andantino*
- c) Moderados: *Allegro y Allegretto*
- d) Vivos: *Presto y Prestissimo*

Estos términos, que tienen una relación directa con determinados períodos de la historia de la Música, encierran en la actualidad una gran dosis de imprecisión. Esta situación se ha subsanado con la invención del metrónomo.

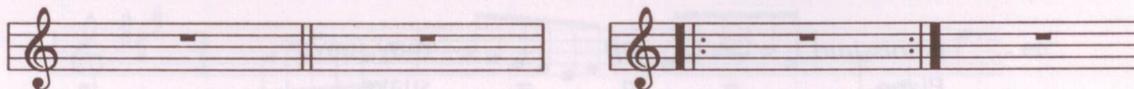
Hoy en día, los términos usados para determinar el movimiento han sido cambiados por cifras. Así, al comienzo de una partitura podemos leer por ejemplo:



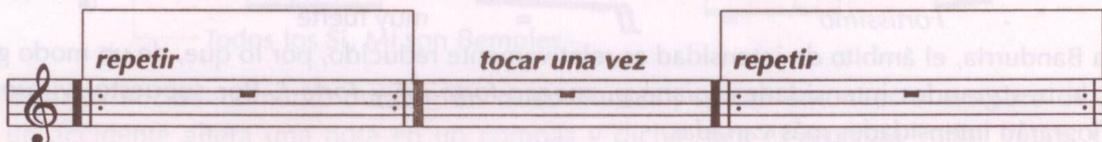
En el primer ejemplo, se quiere decir que en un minuto debe haber, idealmente, 60 negras o su equivalente. En el segundo ejemplo, que en un minuto debe haber 58 blancas. En el tercer ejemplo, 100 blancas en un minuto, etc. De este modo se fija de manera precisa la duración real de la negra, de la blanca, etc. según sea el caso. Cada batida del metrónomo corresponde exactamente a la duración indicada y da origen al **Tempo** del trozo.

## REPETICIONES

Las diferentes partes de un trozo musical están generalmente indicadas en el pentagrama con dos barras verticales. Cuando estas dos barras son precedidas o seguidas de puntos, significa que hay que repetir el trozo que se acaba de tocar, de ahí el nombre de **signo de repetición** que se da a estas barras.



El espacio comprendido entre el comienzo de un trozo y las barras de repetición se llama también **Repetición**. Si el trozo tiene varias repeticiones, algunas de las cuales tiene puntos que indican repetir y otras no los tienen, se tocará dos veces aquellas que tienen puntos y sólo una vez aquellas que no los tienen.

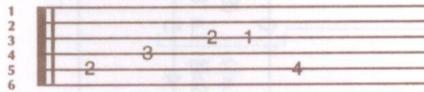


A menudo se encuentra que, luego de dos, tres o cuatro partes o repeticiones, para terminar una pieza es necesario retomar una parte de la música ya tocada. Esto está indicado con las palabras italianas *Da Capo al Segno*  $\text{S}$ , y quiere decir que se debe retroceder hasta el signo en cuestión y repetir desde allí.



## HEXAGRAMA O CIFRADO SENCILLO

Para facilitar la lectura de los ejercicios y trozos musicales a los alumnos que no poseen suficientes conocimientos de lectura musical, hemos introducido un *Hexagrama* con un sistema de notación numérica. Al leerlo en sentido vertical, se encuentran seis líneas que representan las seis cuerdas dobles de la Bandurria, numeradas de arriba hacia abajo. Al leerlo en sentido horizontal, se encuentran números que indican el traste que se debe pisar para obtener cada sonido.



## ENARMONIA

En música tonal, las alteraciones y accidentes se escriben en función del tono. Sucede, por esta razón, que un mismo sonido reciba nombres diferentes, según la escala a que pertenezca. Así, el sonido *Sol sostenido* es idéntico al sonido *La bemol*, el sonido *La sostenido* es idéntico al sonido *Si bemol*, el sonido *Do sostenido* es idéntico al sonido *Re bemol*, etc. A esto se denomina *Enarmonía*. La Bandurria es un instrumento cuya afinación responde al mismo principio.

En el hexagrama (ver figuras) hemos escrito sobre los números que indican el traste a pisar, el nombre del sonido o nota que se está tocando.

Ejemplo 1: La sexta cuerda tocada al aire, lo que está indicado por el número 0, nos da la nota *Sol sostenido*, que, por *Enarmonía* es un *La bemol*, lo que a su vez está escrito en letras *Lab*, sobre el mismo *Sol sostenido*.

Ejemplo 2: Tomemos la tercera cuerda. Si pisamos el segundo traste, obtendremos el sonido *Do sostenido*, que por enarmonía es un *Re bemol*. Si pisamos la misma cuerda sobre el cuarto traste, obtendremos la nota *Re sostenido* que por enarmonía, corresponde a un *Mi bemol*.

De este modo, el Hexagrama nos entrega un cuadro completo de las enarmonías que se obtienen en la Bandurria. Sobre éste, hemos indicado la grafía musical de todos los sonidos que son posibles en el instrumento, escritos en su altura real.

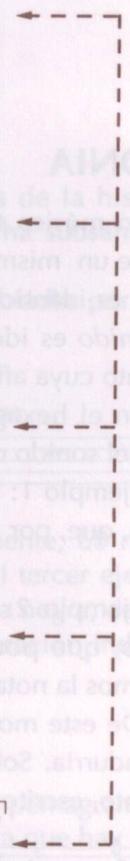
Ejemplo 1

Ejemplo 2

# Hexagrama y cuadro de enarmonías

Alturas de la Bandurria

Fret	1ª (La)	2ª (Si)	3ª (Re)	4ª (Mi)	5ª (Fa)	6ª (Sol)
0	Sol# La	La# Si	Si Do	Do# Re	Re# Mi	Mi Fa
1	La	Si	Re	Mi	Fa	Sol
2	La#	Si#	Re#	Mi#	Fa#	Sol#
3	Si	Re	Mi	Fa	Sol	La
4	Si#	Re#	Mi#	Fa#	Sol#	La#
5	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
6	Re#	Mi#	Fa#	Sol#	La#	Si#



Dedajes alternativos

0 = cuerda al aire

# Técnica de la ejecución en la bandurria

## MOVIMIENTO DE LA MANO IZQUIERDA

Los dedos deben caer rápidos, con fuerza y soltura sobre la cuerda, como martillos, de punta y evitando apoyarse con la yema. En primer lugar, el alumno se ejercitará en pisar sucesivamente los trastes 1 - 2 - 3 - 4 sobre cada cuerda, partiendo del registro grave hacia el agudo, es decir, partiendo por la sexta cuerda. Trabajar en picado cada uno de estos ejercicios

### Ejercicio Nº 1, para los cuatro dedos

Bandurria

dedos

etc.

⑥ cuerda --- ⑤ cuerda --- ④ cuerda --- ③ cuerda --- ② cuerda --- ① cuerda

0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4

### Ejercicio Nº 2, para el dedo 1º

Bandurria

etc

2 0 0 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 0 2 0 0 0

6

11

**Ejercicio Nº 3**, para los dedos 1º y 2º

Bandurria

1 etc.

6

11

# EJERCICIOS DE INTERVALOS

Ejercicio Nº 1, Intervalos de segundas Mayores (1 tono) y Menores (1/2 tono)

Bandurria

1 | etc.

Ejercicio Nº 2, Intervalos de terceras Mayores (1 1/2 tonos) y Menores (1 tono)

12

Ejercicio Nº 2, Intervalos de terceras Mayores (2 tonos) y Menores (1 1/2 tonos)

Bandurria

1 | etc.

11

**Ejercicio Nº 3 , Intervallos de cuartas justas. (2 1/2 tonos)**

Bandurria

1 etc.

6

11

**Ejercicio Nº 4 , Intervallos de quintas justas (3 1/2 tonos)**

Bandurria

1 etc.



**Ejercicio N° 6** , Intervalos de séptimas Mayores (5 1/2 tonos) y Menores (5 tonos)

Bandurria

**Ejercicio N° 7** , Intervalos de octava (6 tonos)

Bandurria

**Resumen de ejercicios de Intervalos**

Bandurria



Segundo estudio, para los dedos 1, 2 y 3

*Moderato*

ESTUDIO DE CORCHEAS

9

*p* *cresc.*

3 1 1 1 0 1 3 0 3 3 0 1 3 0 1 3

13

*f*

1 3 0 1 3 0 1 3 1 0 3 3 0 3 3 0

17

3 0 1 3 0 1 3 0 3 1 0 5 2 0 0 1

21

*p* *cresc.*

0 3 3 0 3 2 1 3 2 0 0 1 0 4 1 0

25

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

29

1 1 0 1 | 1 1 3 1 | 0 1 1 3 | 1 4 3 1

Segundo estudio, para los dedos 1, 2 y 3

33

1 3 4 4 | 1 4 4 2 | 1 1 3 1 | 4 3 1 1

37

1 4 3 3 | 1 4 1 3 | 1 1 3 1 | 4

# ESTUDIO DE CORCHEAS

Las corcheas de este estudio se ejecutarán levantando la mano como en las anteriores, pero con flexibilidad, a fin de lograr uniformidad en el compás. Trabajar en picado y luego en doble picado también.

*Moderato*

Bandurria

etc

6

11

17

23

*cre*-----*scen*

29

do

35

## ESTUDIO DE NEGRAS Y CORCHEAS

Resumen de los estudios anteriores de negras y de corcheas, para dos Bandurrias. El símbolo  $\text{≡}$  indica trémolo. Mientras no se domine la técnica tocar nota normal.

*Andante*  $\text{♩} = 80$

Bandurria I

*mp*

Bandurria II

*mp*

5

5

0 1 2 3 3 | 5 | 4 3 1 0 3 5 | 3 1 0 3 1 1 | 5 3 5 2 3 3 1

3 | 3 0 2 3 | 3 | 4 1 3 4 | 1 | 3 | 3 | 3 | 1

9

0 3 1 3 3 3 0 3 | 1 3 4 3 3 3 4 1 | 1 4 5 8 4 3 3 6 | 3 0 1 2 0 3

3 0 1 3 | 4 1 3 | 1 3 | 1 2 3 3

13

1 3 3 4 3 1 3 | 1 3 4 3 3 3 | 1 3 3 4 3 1 0 | 3 (5) 0 (5) 4 (5) 3

0 1 | 3 1 0 | 3 0 1 3 1 3 | 5 3 3 3 3



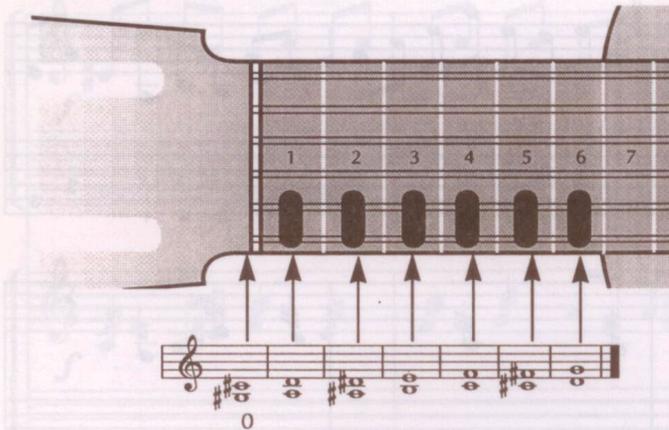
## EL DOBLETE O CEJILLA

Ocurre con frecuencia en un trozo musical que dos notas seguidas se encuentran una debajo de la otra en cuerdas diferentes y en el mismo traste. Para evitar movimientos innecesarios que dificultarían la ejecución, ambas cuerdas, por ser contiguas, podrán pisarse con un mismo dedo de la mano izquierda. A esto se llama **Doblete**. Esta técnica consiste en desdoblar la primera falange del dedo posado sobre la primera nota y, al mismo tiempo, apoyarla sobre la siguiente sin levantarla. Se escribe con una letra D ubicada entre las notas a tocar. Las notas se encontrarán siempre en intervalo de cuarta justa.

Las tablas que exponemos incluyen todos los dobletes teóricamente realizables en la Bandurria. Por cierto, existen dobletes de fácil ejecución, otros de ejecución difícil y otros cuya ejecución es prácticamente imposible. El alumno descubrirá esto a medida que avance en su estudio y podrá seleccionar aquéllos que le convengan. La emisión del *Doblete* resulta más fácil en los trastes 1 al 5, de todas las cuerdas.

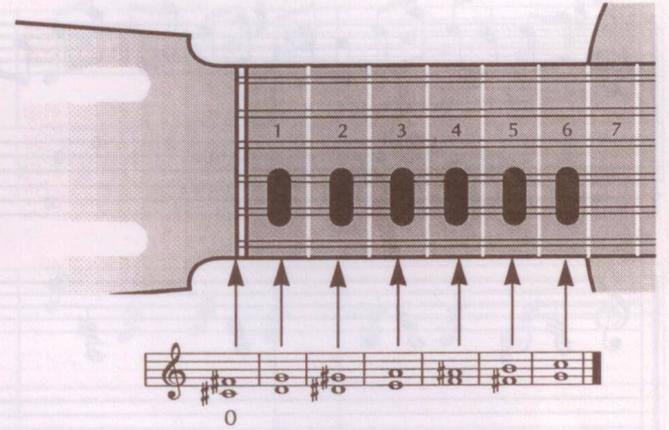
### Tabla de Dobletes I

Para las cuerdas sextas y quintas



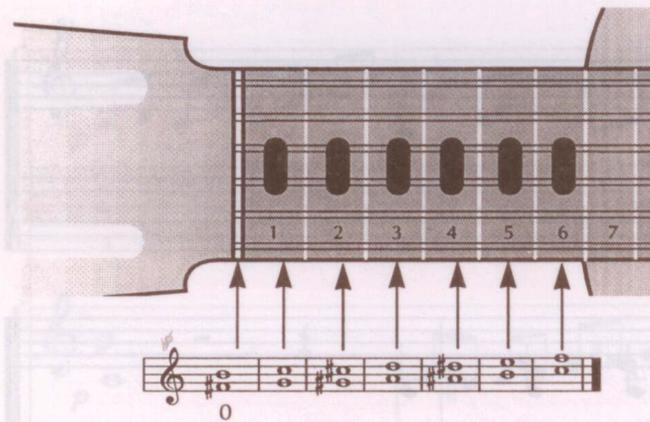
### Tabla de Dobletes II

Para las cuerdas quintas y cuartas



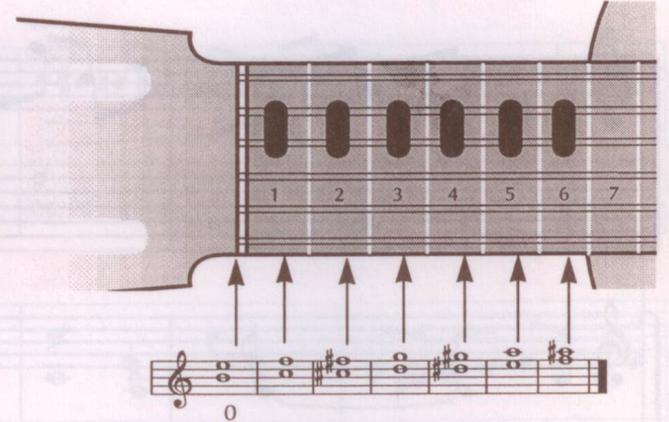
### Tabla de Dobletes III

Para las cuerdas cuartas y terceras



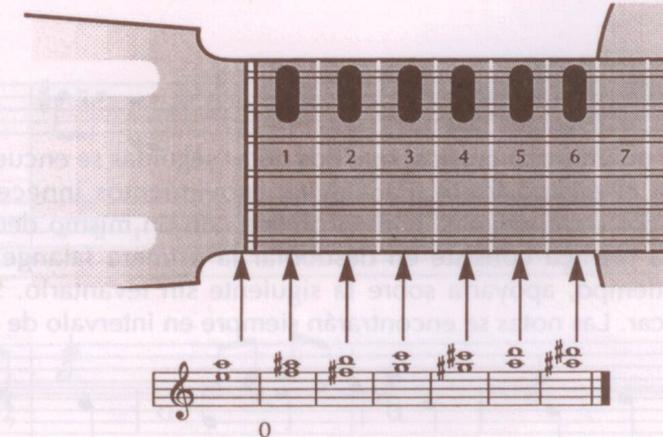
### Tabla de Dobletes IV

Para las cuerdas terceras y segundas



### Tabla de Dobletes V

Para las cuerdas segundas y primeras



Estudio de corcheas, para practicar el Doblete

$\text{♩} = 72 - 100$

Bandurria

*f*

4 3 1 3 1 3 4 3 1 3 4 3 1 4 1 1 3 1 1 3 1 3 4 3

Guitarra

*f*

1 2 4 2 1 3 4 1 4 1 3 4 1 3 4 1 3 3 4 1 3 0 1 3

3 1 3 1 3 1 3 1 1 1 3 1 1 1 3 1 0 0 1 0 0 0 1 0

0 1 3 0 3 1 0 0 1 3 3 4 1 4 3 3 0 1 1 3 4 3 1 1

25

3 0 2 3 2 3 4 3 1 3 3 4 1 3 3 1 0 1 1 3 3 0 1 0

31

1 1 3 1 1 1 4 1 0 1 3 0 3 1 3 1 1 3 0 1 3 1 0

37

3 1 2 3 0 2 3 1 4 3 3 0 1 3 3 4 1 4 2 0 3 0 2 4

43

3 1 1 0 3 0 1 1 4 3 1 3 4 1 0 1 1 3 1 4

# ESTUDIO DE CORCHEAS, dedos 1º, 2º 3º y 4º con una nota fija.

Una de las técnicas de interpretación es la nota fija, que consiste en fijar un dedo sobre una nota que será mantenida, mientras los otros dedos se desplazan para emitir otras notas.

*Andantino*

Bandurria

*ben marcato*

Guitarra

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

3 3 2 3 | 3 3 4 3 | 5 3 3 | 0 3 2 | 1 0 3

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

3 3 3 | 0 3 0 3 | 1 3 3 | 0 4 0 3 | 1 0 1 3

21

1 0 1 3 0 4 0 3 1 4 2 3 4 3 1 0 3

26

*cre* ..... *scen*

3 3 0 3 1 3 2 3 2 1 0 1 3 0 4 0 0 4 3 4

31

..... *do*

1 0 4 0 0 3 2 3 0 3 2 3 0 4 3 4

35

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

39

43

## EL SALTILLO

Como señalamos al tratar la *Duración* del sonido, cuando se agrega un *puntillo* después de una nota, se le aumenta a esta la mitad de su valor:

♩.	=	♩	+	♩
♪.	=	♪	+	♪
♫.	=	♫	+	♫

Así, una blanca (♩) que vale dos negras (♪♪), al agregarle un *puntillo*, valdrá tres negras (♪♪♪). Lo mismo sucede con la negra, que vale dos corcheas (♫♫), al agregarle el *puntillo*, valdrá tres (♫♫♫), etc. La utilización del *puntillo*, da origen a diferentes figuras rítmicas. El **Saltillo** es una de ellas. En el siguiente ejercicio se estudiará el saltillo de corchea:

La corchea con *puntillo* se tocará en forma acentuada (>) y dejando caer con soltura la mano derecha al hacerlo; la semicorchea que le sigue se tocará un poco menos acentuada, y cortando el sonido. Para esto se levantará la mano de inmediato luego de tocarla, atacando la corchea con *puntillo* siguiente

Estudio de Saltillo

Bandurria

$\text{♩} = 120$  *staccato* \*

*mf*

\*\*

\* Este ejercicio deberá ser trabajado más tarde con la técnica del Staccato  
 \*\* Tocar negra sin tremolar mientras no se domine esta técnica.

13

3 0 1 3 2 0 3 2 0 1 3

16

*Fin*

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

19

0 0 3 3 3 3 1 1 0 1

22

3 3 1 1 0 0 0 0 0 0 4 4 2 2 0 2

26

1 2

*D.C. al Fin*

3 2 0 0 0 1 3

## Escala de Sol mayor, con Saltillo

Bandurria

## ESCALA DE MI MENOR

*Sobre las escalas menores*

Existen, en nuestro sistema musical, dos tipos de escalas menores: las *Armónicas* y las *Melódicas*. Las escalas menores *Armónicas* se caracterizan por el intervalo de segunda aumentada que separa su VI y VII grados. Esta característica se halla de manifiesto en la música de muchas culturas orientales. A continuación, la escala de *Mi menor armónica, con Saltillo*.

Bandurria

Las escalas *menores Melódicas* se caracterizan por tener una forma ascendente y otra descendente. Además, el intervalo de segunda aumentada existente entre el VI y VII grado ha desaparecido al subir en medio tono el sexto grado en la forma ascendente. En la forma descendente, el VII y VI grados bajan cada uno en medio tono. A continuación, la escala de *Mi menor Melódica*, con *Saltillo*.

Bandurria

5

10

15

D.C.

## EL TRESILLO

Sobre las escalas menores

Como señalamos al referirnos a las duraciones, el **Tresillo** es un grupo de tres notas que se ejecutan en el mismo tiempo en que debían ejecutarse dos de la misma especie. El **Tresillo** se indica con un número tres puesto encima o debajo del grupo.

### Estudio de Tresillos

Bandurria

1

4

Musical notation for measures 7-9. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 7 starts with a treble clef and a sharp sign. The melody consists of eighth notes with triplets. The bass line contains fingerings: 3 4 3 | 1 2 1 | 3 4 3 | 1 2 1 | 3 4 3 1 4 3 | 1 2 1.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 starts with a treble clef and a sharp sign. Measure 11 is marked *Fin*. The melody features triplets and rests. The bass line contains fingerings: 3 0 1 | 3 2 3 1 0 1 0 4 0 | 3 3 3 3 3 3.

Musical notation for measures 13-15. The melody continues with triplets and eighth notes. The bass line contains fingerings: 3 2 3 1 0 1 0 4 0 | 3 3 3 3 3 3 | 3 2 3 1 0 1 0 4 0.

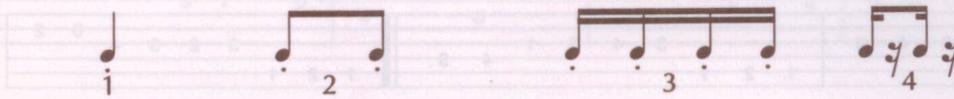
Musical notation for measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef and a sharp sign. The melody includes triplets and a first ending bracket labeled '1'. The bass line contains fingerings: 3 3 3 3 3 3 | 3 2 3 1 0 1 0 4 0 | 3 4 3 1 2 1 | 3 4 3.

Musical notation for measures 19-20. Measure 19 starts with a treble clef and a sharp sign. The melody features triplets and a second ending bracket labeled '2'. The piece concludes with a double bar line. The bass line contains fingerings: 1 2 1 | 3 2 3 4 0 2 | 3 3 0 1.

*D.C. al Fin*

# EL STACCATO

El Staccato es una forma particular de picado. Se escribe poniendo un punto sobre o bajo la cabeza de la nota. Ej.:



El staccato hace perder a una nota la mitad de su duración. Así, las corcheas tocadas staccato durarán como si se hubiese escrito semicorchea, exactamente la mitad de su valor. En la bandurria, el staccato se toca de la siguiente manera: se apoya la muñeca sobre el borde de la tapa del instrumento, la cuerda se pulsa con la uñeta desde adentro hacia afuera y no hacia abajo como en el picado normal, de modo que se hace sonar una de cada cuerda doble a la vez. Esto hace que el sonido emitido tenga una intensidad más tenue que lo normal, lo que conviene en pasajes musicales de intensidad piano. El sonido resultante recuerda el *Pizzicato* del violín (sonido de cuerda pelliscada), sobre todo al realizar el staccato en las cuerdas 3 - 4 y 5 de la bandurria. Al tocar cerca del puente, el sonido recupera fuerza, tornándose más seco y metálico.

**Estudio de Staccato**, para los dedos 1º, 2º, 3º, Y 4º

Bandurria

$\text{♩} = 80$

*p*

3 0 1 3 0 1 3 1 0 0 0 2 3 2 0 2 0 2 3 0 2 3 5 3

2 3 5 3 2 0 4 0 2 0 3 2 0 0 4 3 4 0 4 0 2

3 2 1 2 0 3 2 1 2 3 2 4 0 4 3 0 3 0 1 3 0 1 3 1

10

*cre* -----

14

*scen* ----- *do* *p*

18

22

*f*

26

*D*

30

*mf*

0 3 2 3 4 3 2 0 | 2 3 0 2 3 2 0 | 0 4 2 5 3 2 0 1

33

0 3 2 0 0 2 3 2 | 0 0 2 3 2 | 0 0 2 3 0 2 | 3 4 0 2

37

3 0 1 3 0 1 3 1 | 0 0 0 2 3 2 0 2 | 0 2 4 0 2 3 7 5 | 5 3 3 2 0

41

0 2 3 2 5 3 2 0 | 3 0 2 0 3 2 0 3 | 2 3 0 3 2 0 3 2

44

0 0 0 0 3 0 2 3 | 0 0 0 0 3 0 2 3 | 7 0 | 3

# SERENATA DE MANDOLINOS

Obra del músico *Desormes*, en la cual se aplica la técnica del staccato.

*Moderato*  $\text{♩} = 72$

Bandurria

Guitarra

*p*

*mf*

*f*

*p*

3 0 2 2 0 0

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

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

0 2 0 2 0 3 0 3 2 0 4 0 0 2 4 0 2 0 2

19

Musical notation for measures 19-23. The system consists of a treble clef staff and a mandolin staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The mandolin staff contains a bass line with fret numbers (0, 3, 0, 3, 2, 0, 4, 0, 0, 3, 3, 2, 3, 3, 0, 3). A dynamic marking *p* is present in the second measure of the mandolin staff.

Musical notation for measures 19-23, showing the treble clef staff with a melodic line.

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of a treble clef staff and a mandolin staff. The treble staff contains a melodic line. The mandolin staff contains a bass line with fret numbers (1, 0, 0, 3, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 3, 2, 3, 3, 0, 3). A dynamic marking *p* is present in the second measure of the mandolin staff.

Musical notation for measures 24-27, showing the treble clef staff with a melodic line.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of a treble clef staff and a mandolin staff. The treble staff contains a melodic line. The mandolin staff contains a bass line with fret numbers (1, 0, 0, 3, 0, 2, 0, 3, 3, 2, 3, 1, 0, 1). A dynamic marking *p* is present in the second measure of the mandolin staff.

Musical notation for measures 28-31, showing the treble clef staff with a melodic line.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of a treble clef staff and a mandolin staff. The treble staff contains a melodic line. The mandolin staff contains a bass line with fret numbers (3, 0, 1, 0, 3, 2, 3, 0, 3, 2, 3, 1, 0, 1). A dynamic marking *p* is present in the second measure of the mandolin staff.

Musical notation for measures 32-35, showing the treble clef staff with a melodic line.

EL PICADO

36

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

*f*

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

40

0 0 3 0 0 3 2 3 3 2 0 2 2 0

*p*

0 0 3 0 0 3 2 3 3 2 0 2 2 0

44

4 2 2 4 0 0 1 2 3 2 3 1 0 1

4 2 2 4 0 0 1 2 3 2 3 1 0 1

48

3 0 1 5 3 2 6 0 3 2 3 1 0 1

3 0 1 5 3 2 6 0 3 2 3 1 0 1

This musical score is for guitar, spanning measures 52 to 64. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is organized into four systems, each containing a melodic line and a guitar-specific line with fret numbers. Measure 52 starts with a treble line of eighth notes and a bass line of triplets (3 0 1 0 3). Measure 56 begins with a treble line of eighth notes and a bass line of triplets (1 0 0 3 0). Measure 60 features a treble line of eighth notes and a bass line of triplets (1 0 0 3 0), with a forte (*f*) dynamic marking in the third measure. Measure 64 starts with a treble line of eighth notes and a bass line of triplets (0 0 0 0), with a forte (*f*) dynamic marking in the third measure. The score concludes with a double bar line at the end of measure 64.

## EL DOBLE PICADO

Como señalamos anteriormente, se llama **Doble Picado** al modo de atacar una serie de notas alternando los golpes de uñeta abajo y arriba. Este procedimiento técnico se conocía antiguamente como alzapúa. El doble picado se ejecuta picando una nota hacia abajo y la siguiente hacia arriba, evitando dar dos golpes de uñeta seguidos en la misma dirección. Por lo tanto, los pasajes que se toquen en doble picado deberán serlo en una misma cuerda. Algunos autores, en particular Joaquín Zamacois, se refieren a esta técnica como **Picado Ligado**. Nos parece que esta denominación está más relacionada con la gráfica (uso de la ligadura) que con la verdadera naturaleza de esta forma de articular el sonido. Por esta razón, hemos adoptado la de **Doble Picado**, que expresa el acto de emitir el sonido bajando y subiendo la uñeta al atacar una determinada serie de notas y conservando la forma de escribirla.

Si a una serie de notas de la misma especie, tocadas en doble picado, siguen otras de mayor duración, estas últimas se tocarán en picado normal, es decir, uñeta hacia abajo.

El **Doble Picado** se escribe poniendo un punto sobre o bajo cada nota (al igual que para el staccato) y uniendo estas últimas dos con una ligadura. Cuando hay grupos más numerosos de notas, se pone un punto sobre la primera y sobre la última únicamente, uniendo todas las notas con una sola ligadura.

En los movimientos rápidos en que se encuentran varios grupos de notas de diferente valor, estas se tocarán todas en doble picado, retomando cada grupo uñeta abajo, como se muestra en el ejemplo siguiente.

1 5 3 1 0 1 3 0 | 1 1 3 0 1 3 0 1 3 | 3 0 1 3

5 3 1 3 0 1 3 1 5 3 1 0 | 3 0 1 3 5 3 3 5 1 3 | 3 5 1 3

**Escala de La Mayor, en doble picado.**

⑥-----⑤-----④-③-----②-----

1 1 3 5 1 3 5 7 | 3 3 0 2 3 5 2 4 | 5 7 4 2 5 3 2 0 | 3 3 7 5 3 1 5 3 1

NOTA: a menudo la necesidad de realizar los pasajes en doble picado, evitando dar dos golpes de uñeta seguidos en el mismo sentido, determina cambios de cuerda y dedajes a utilizar, que no son necesariamente los más sencillos.

**Ejercicio para Doble Picado**

Bandurria

3 3 | 3 3 3 3 0 0 | 2 2 2 2 3 3 | 3 3 3 3 0 0

2 2 2 2 3 3 | 0 0 0 0 0 0 | 4 4 4 4 2 2 | 3 3 3 3 2 2

9

0 0  
0 0 2 2  
3 3 3 3 5 5  
2 2 2 2 3 3  
3 3 3 3 5 5

13

2 2 2 2 3 3  
0 0 0 0  
0 0 0 0  
2 2 2 2 0 0  
3 3  
3 3

17

3 3 3 3 2 2  
0 0 0 0 0 0  
0 0 0 0 2 2  
2 2 2 2 2 2

21

0 0 0 0 4 4  
5 5 5 5 4 4  
5 5 5 5 2 2  
0 0 0 0 3 3

25

2 2 2 2 0 0  
0 0 0 0 0 0  
2 2 2 2 2 2  
2 2 2 2

29

33

37

Nota: a menudo la necesidad de realizar los pasajes en doble picado, evitando dar dos golpes de uñeta seguidos en el mismo sentido, determina cambios de cuerdas y tiempos a utilizar, que no son necesariamente

**Escala de Mi mayor**

Bandurria

Estudio para el Doble Picado

Allegretto.

♩ = 126

Bandurria

1

*p* *cre...* *scen*

0 0 0 0 0 0 4 4 4 4 4 4 2 2 4 4 2 2 0 0 0 0 0 0

Guitarra

5

*p* *scen*

- do

3 3 5 5 3 3 2 2 0 0 0 0 2 2 2 2 0 0 0 0 0 0 4 4

Guitarra

9

*p* *cresc.*

0 2 0 2 0 2 4 5 4 5 4 5 2 4 2 4 2 4 0 0 0 0 0 0

Guitarra

13

*f*

2 4 0 2 4 5 4 0 2 7 5 2 0 4 0 4 2 7 0 3 0 2

Guitarra

17

3 2 0 3 0 3 | 3 2 2 1 2 | 2 0 4 5 4 5 | 2 0 5 4 5

G: #G: G#G: #G:

21

5 3 2 3 2 3 | 5 3 3 2 3 | 3 5 2 3 0 2

G#G: G: G: G:

24

4 | 3 | 3 3 2 5 3 | 0 5 4 7 5 | 2 5 4 2 0

G: G: G: G:

Escala de Mi mayor

28

5 4 2 0 4 2 | 0 5 4 7 5 | 2 2 1 4 2 | 5 2 4 0 3 0

G: G: G: G:

32 *p*

3 2 3 3 7 | 0 1 3 0 3 | 2 2 3 2 5 | 3 4 5 3 7

36 *f*

0 4 5 2 4 | 5 4 7 5 4 2 | 0 2 4 5 2 4

39

5 2 4 0 3 0 | 3 7 0 5 4 7 | 5 4 4 0 3 0 | 3 3 2 3 2

43

3 3 2 3 2 | 3 3 2 3 2 | 3 2 3 2 3 2 | 3

Ejercicio de Semicorcheas, en Doble Picado

Bandurria

$\text{♩} = 80$

3 5 2 3 5 3 2 0 | 3 5 2 3 5 3 2 0 | 3 2 3 5 2 0 2 3

5 4 7 5 3 2 5 4 | 3 5 2 3 5 3 2 0 | 3 5 2 3 5 3 2 0 | 5 4 5 7 3 2 3 5

2 1 4 2 5 3 2 0 | 3 2 3 2 5 2 5 3 | 3 2 3 2 5 2 5 3 | 3 2 3 5 2 0 2 3

5 4 7 5 3 2 5 4 | 5 4 5 4 7 4 1 0 | 5 4 5 4 7 4 1 0 | 5 4 5 7 3 2 3 5

2 1 4 2 5 3 2 0 | 3 2 3 5 2 0 2 3 | 5 4 5 7 4 0 2 4 | 5 4 7 5 4 0 2 4

20

5 4 7 5 4 0 2 4 | 5 4 7 5 4 5 2 4 | 5 7 3 5 2 3 0 2 | 3 5 2 3 5 3 2 0 | 4 7 3 5 7 5 3 2

25

5 7 3 5 7 5 3 2 | 1 4 5 7 4 2 5 4 | 2 5 5 5 5 5 5 5 | 5 4 5 7 3 2 3 5

29

2 1 4 2 5 3 2 0 | 3 2 3 5 2 0 2 3 | 5 4 7 5 3 2 5 3 | 2 1 2 3 5 4 5 7

33

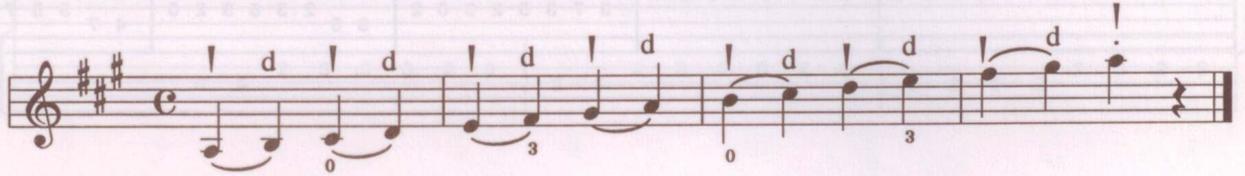
3 2 5 3 7 5 3 5 | 2 5 4 5 3 5 2 5 | 0 5 4 5 3 5 0 5 | 3 5 3 5 2 3 0 2

37

3 5 1 3 5 6 3 5 | 1 3 5 6 3 1 5 3 | 1 3 5 6 3 1 5 3 | 1 3 5 6 3 1 5 3 | 1

## EL LIGADO *conchas, en Doble Picado*

El **Ligado** es otra técnica usada para articular el sonido. Consiste en atacar una nota con un golpe de uñeta hacia abajo y de inmediato pisar con otro dedo de la mano izquierda otra nota contigua sin atacarla con la uñeta. Se puede, en la Bandurria ligar dos notas hacia arriba (intervalo ascendente) o hacia abajo (intervalo descendente). El ligado en la Bandurria es particularmente eficaz en las cuerdas entorchadas (3-4-5-6).



El Ligado se escribe con una ligadura (  $\smile$  o  $\frown$  ) que une las dos notas

### Ligado Ascendente

Bandurria

### Vals de Guitarreros, estudio de Ligado

Bandurria

$\frown$  = Calderón indica breve detención sobre un sonido que se prolonga. en este caso La y Sol $\sharp$

**Ligado descendente**

Se ejecuta atacando con la uñeta la nota superior y retirando el dedo que la pisa, de modo que suene de inmediato otra nota previamente pisada con otro dedo, que será, lógicamente, más grave que la primera:

( + = indica nota tocada con el retiro de dedo )

**Ejercicio, para Ligado descendente**

Bandurria

EL LIGADO

16

2 1 2 4 2 0 2 | 0 7 0 5 4 | 5 5 5 4 3 | 4 4 4 2 1 | 2 2 2 5 4

21

5 5 5 5 4 | 2 4 0 2 4 5 | 4 0 0 4 | 2 0 0 2 | 0 5 2  
3

26

0 2 0 5 2 | 0 2 0 5 2 | 0 2 0 4 0 2 0 2 | 3 4 0 | 3 0 3 4 0

31

3 0 3 4 0 | 3 0 3 0 4 2 3 0 | 2 5 2 | 0 2 0 5 2 | 0 2 0 5 2

36

0 1 2 3 5 2 0 2 | 4 4 2 | 2 2 2 4 2 | 2 4 4 4 2 | 2 1 2 4 2 0 | 2 0

# EL PORTAMENTO

El **Portamento** (del italiano portare = llevar) es una forma de ligado entre dos notas más o menos distantes que se ejecuta sobre una misma cuerda. Partiendo de una nota pisada con un dedo de la mano izquierda, se desliza éste hasta llegar a otra nota. El Portamento puede ser tremolado o con un solo golpe de uñeta. Antiguamente se le conocía como "arrastre". Se escribe con una línea que une las dos notas más la ligadura.

## Ascendente

Con el mismo dedo

Cambiando de dedo

## Descendente

Con el mismo dedo

Cambiando de dedo

## Ejemplos

Bandurria

Bandurria

# REPERTORIO DE ESCALAS Y ARPEGGIOS

EL PORTAMENTO

Practicar escalas y arpeggios en orden

## Escala de Do Mayor

## Arpeggio de Do Mayor

Bandurria

Do Re Mi Fa Sol La Si Do Si La Sol Fa Mi Re Do Do Mi Sol Do Mi Sol Do Do Sol Mi Do Sol Mi Do

## Escala de La Menor

## Arpeggio de La Menor

Bandurria

La Si Do Re Mi Fa# Sol# La Solb Fab Mi Re Do Si La La Do Mi La Do Mi La La Mi Do La Mi Do La

## Escala de Sol Mayor

## Arpeggio de Sol Mayor

Bandurria

Sol La Si Do Re Mi Fa# Sol# Mi Re Do Si La Sol Sol Si Re Sol Si Re Re Si Sol Re Si Sol

## Escala de Mi Menor

## Arpeggio de Mi Menor

Bandurria

Mi Fa# Sol La Si Do# Re# Mi Reb Do Si La Sol Fa# Mi Mi Sol Si Mi Sol Si Si Sol Mi Si Sol Mi

**Escala de Re Mayor**

**Arpeggio de Re Mayor**

Bandurria

Re Mi Fa# Sol La Si Do# Re Do# Si La Sol Fa# Mi Re Re Fa# La Re Fa# La Re Re La Fa# Re La Fa# Re

**Escala de Si Menor**

**Arpeggio de Si Menor**

Bandurria

Si Do# Re Mi Fa# Sol# La# Si La# Sol# Fa# Mi Re Do# Si Si Re Fa# Si Re Fa# Si Si Fa# Re Si Fa# Re Si

**Escala de La Mayor**

**Arpeggio de La Mayor**

Bandurria

La Si Do# Re Mi Fa# Sol# La Sol# Fa# Mi Re Do# Si La La Do# Mi La Do# Mi La La Mi Do# La Mi Do# La

**Escala de Fa# Menor**

**Arpeggio de Fa# Menor**

Bandurria

Fa# Sol# La Si Do# Re# Mi# Fa# Mi# Re# Do# Si La Sol# Fa# Fa# La Do# Fa# La Do# Do# La Fa# Do# La Fa#

# REPERTORIO DE ESCALAS Y ARPEGGIOS

## Escala de Mi Mayor

## Arpeggio de Mi Mayor

Bandurria

Mi Fa# Sol# La Si Do# Re# Mi Re# Do# Si La Sol# Fa# Mi Mi Sol# Si Mi Sol# Si Si Sol# Mi Si Sol# Mi

## Escala de Do# Menor

## Arpeggio de Do# Menor

Bandurria

Do# Re# Mi Fa# Sol# La# Si Do# Si La# Sol# Fa# Mi Re# Do# Do# Mi Sol# Do# Mi Sol# Do# Do# Sol# Mi Do# Sol# Mi Do#

## Escala de Si Mayor

## Arpeggio de Si Mayor

Bandurria

Si Do# Re# Mi Fa# Sol# La# Si La# Sol# Fa# Mi Re# Do# Si Si Re# Fa# Si Re# Fa# Si Si Fa# Re# Si Fa# Re# Si

## Escala de Sol# Menor

## Arpeggio de Sol# Menor

Bandurria

Sol# La# Si Do# Re# Mi Fa# Sol# Fa# Mi Re# Do# Si La# Sol# Sol# Si Re# Sol# Si Re# Sol# Sol# Re# Si Sol# Re# Si Sol#

**Escala de Fa# Mayor**

**Arpeggio de Fa# Mayor**

Bandurria

Fa# Sol# La# Si Do# Re# Mi# Fa# Mi# Re# Do# Si La# Sol# Fa# Fa# La# Do# Fa# La# Do# Do# La# Fa# Do# La# Fa#

**Escala de Re# Menor**

**Arpeggio de Re# Menor**

Bandurria

Re# Mi# Fa# Sol# La# Si# Do# Re# Do# Si# La# Sol# Fa# Mi# Re# Re# Fa# La# Re# Fa# La# La# Fa# Re# La# Fa# Re#

**Escala de Fa Mayor**

**Arpeggio de Fa Mayor**

Bandurria

Fa Sol La Sib Do Re Mi Fa Mi Re Do Sib La Sol Fa Fa La Do Fa La Do Do La Fa Do La Fa

**Escala de Re Menor**

**Arpeggio de Re Menor**

Bandurria

Re Mi Fa Sol La Sib Do# Re Do Sib La Sol Fa Mi Re Re Fa La Re Fa La Re Re La Fa Re La Fa Re

**Escala de Si $\flat$  Mayor**

**Arpeggio de Si $\flat$  Mayor**

Bandurria

Si $\flat$  Do Re Mi $\flat$  Fa Sol La Sib La Sol Fa Mi $\flat$  Re Do Si $\flat$  Si $\flat$  Re Fa Si $\flat$  Re Fa Si $\flat$  Si $\flat$  Fa Re Si $\flat$  Fa Re Si $\flat$

**Escala de Sol Menor**

**Arpeggio de Sol Menor**

Bandurria

Sol La Si $\flat$  Do Re Mi $\flat$  Fa $\sharp$  Sol Fa $\sharp$  Mi $\flat$  Re Do Si $\flat$  La Sol Sol Si $\flat$  Re Sol Si $\flat$  Re Re Si $\flat$  Sol Re Si $\flat$  Sol

**Escala de Mi $\flat$  Mayor**

**Arpeggio de Mi $\flat$  Mayor**

Bandurria

Mi $\flat$  Fa Sol La $\flat$  Si $\flat$  Do Re Mi $\flat$  Re Do Si $\flat$  La $\flat$  Sol Fa Mi $\flat$  Mi $\flat$  Sol Si $\flat$  Mi $\flat$  Sol Si $\flat$  Si $\flat$  Sol Mi $\flat$  Si $\flat$  Sol Mi $\flat$

**Escala de Do Menor**

**Arpeggio de Do Menor**

Bandurria

Do Re Mi $\flat$  Fa Sol La $\flat$  Si $\flat$  Do Si $\flat$  La $\flat$  Sol Fa Mi $\flat$  Re Do Do Mi $\flat$  Sol Do Mi $\flat$  Sol Do Do Sol Mi $\flat$  Do Sol Mi $\flat$  Do

**Escala de La $\flat$  Mayor**

**Arpeggio de La $\flat$  Mayor**

Bandurria

La $\flat$  Si $\flat$  Do Re $\flat$  Mi $\flat$  Fa Sol La $\flat$  Sol Fa Mi $\flat$  Re $\flat$  Do Si $\flat$  La $\flat$  La $\flat$  Do Mi $\flat$  La $\flat$  Do Mi $\flat$  La $\flat$  La $\flat$  Mi $\flat$  Do La $\flat$  Mi $\flat$  Do La $\flat$

**Escala de Fa Menor**

**Arpeggio de Fa Menor**

Bandurria

Fa Sol La $\flat$  Si $\flat$  Do Re $\flat$  Mi $\flat$  Fa Mi $\flat$  Re $\flat$  Do Si $\flat$  La $\flat$  Sol Fa Fa La $\flat$  Do Fa La $\flat$  Do Do La $\flat$  Fa Do La $\flat$  Fa

**Escala de Re $\flat$  Mayor**

**Arpeggio de Re $\flat$  Mayor**

Bandurria

Re $\flat$  Mi $\flat$  Fa Sol $\flat$  La $\flat$  Si $\flat$  Do Re $\flat$  Do Si $\flat$  La $\flat$  Sol $\flat$  Fa Mi $\flat$  Re $\flat$  Re $\flat$  Fa La $\flat$  Re $\flat$  Fa La $\flat$  Re $\flat$  Re $\flat$  La $\flat$  Fa Re $\flat$  La $\flat$  Fa Re $\flat$

**Escala de Si $\flat$  Menor**

**Arpeggio de Si $\flat$  Menor**

Bandurria

Si $\flat$  Do Re $\flat$  Mi $\flat$  Fa Sol $\flat$  La $\flat$  Si $\flat$  La $\flat$  Sol $\flat$  Fa Mi $\flat$  Re $\flat$  Do Si $\flat$  Si $\flat$  Re $\flat$  Fa Si $\flat$  Re $\flat$  Fa Si $\flat$  Si $\flat$  Fa Re $\flat$  Si $\flat$  Fa Re $\flat$  Si $\flat$



































































133

First system of musical notation, measures 133-140. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a treble clef staff with a secondary melody, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

140

Second system of musical notation, measures 140-147. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a treble clef staff with a secondary melody, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns.

147

Third system of musical notation, measures 147-154. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a treble clef staff with a secondary melody, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns.

154

Fourth system of musical notation, measures 154-161. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a treble clef staff with a secondary melody, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns.

161

Fifth system of musical notation, measures 161-168. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a treble clef staff with a secondary melody, and a bass clef staff with a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music continues with similar rhythmic patterns.















