

Bandas musicales de viento en Colombia: Identidad sonora, tradición, herencia cultural



Henry José Cáceres Cortés

Bandas musicales de viento en Colombia:
Identidad sonora, tradición, herencia cultural

Bandas musicales de viento en Colombia: Identidad sonora, tradición, herencia cultural / Henry José Cáceres Cortés --
Pamplona: Universidad de Pamplona. 2025.

168 p; 17 cm x 24 cm
ISBN (Digital): 978-628-7656-38-3

© Universidad de Pamplona
© Sello Editorial Unipamplona
Sede Principal Pamplona, Km 1 Vía Bucaramanga-
Ciudad Universitaria. Norte de Santander, Colombia.
www.unipamplona.edu.co
Teléfono: 6075685303

***Bandas musicales de viento en Colombia:
Identidad sonora, tradición, herencia cultural***

Henry José Cáceres Cortés

ISBN (digital): 978-628-7656-38-3

DOI:

Primera edición abril de 2025

Colección Arte

© Sello Editorial Unipamplona

Rector: Ivaldo Torres Chávez Ph.D

Vicerrector de Investigaciones: Aldo Pardo García Ph.D

Jefe Sello Editorial Unipamplona: Caterine Mojica Acevedo

Corrección de estilo: Andrea del Pilar Durán Jaimes

Diseño y diagramación: Laura Angelica Buitrago Quintero

Fotografías Internas: Archivo personal y
Cartilla Banda Nacional Instituto Colombiano

Ilustraciones de cubierta: Eliecer David Martínez Martínez

Hecho el depósito que establece la ley. Todos los derechos reservados.
Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin
permiso del editor.



Bandas musicales de viento en Colombia: Identidad sonora, tradición, herencia cultural

Henry José Cáceres Cortés



“Formando nuevas generaciones con sello de excelencia comprometidos con la transformación social de las regiones y un país en paz”

Tabla de contenido

Prefacio	9
1. Acercamiento histórico sobre el comienzo de las bandas musicales de viento en Colombia	13
La música de banda en la época de la Independencia, primeros tiempos republicanos	20
Institucionalización de las bandas militares en Colombia	33
2. Establecimiento de las bandas musicales de viento del Ejército	33
Esclarecimiento sobre la noción de la banda musical de viento	46
3. Tradición de las bandas civiles en Colombia	51
Los 75: Música e instrumentación: José Rozo Contreras	58
4. La conformación de las bandas departamentales	77
La Banda Departamental de Risaralda	78
La Banda Departamental de Antioquia	78
La Banda Departamental del Valle	80
La Banda Departamental de Nariño	81
La Banda Departamental del Norte de Santander	82
La Banda Departamental de Santander	86
La Banda Departamental del Huila	88
La Banda Departamental de Tolima	91
La Banda Departamental de Boyacá	93
La Banda Departamental de Quindío	94
La Banda Departamental de Sucre	95
Banda Sinfónica Departamental del Meta	96
5. La tradición de las bandas municipales	103
El papel de las bandas municipales y la retreta	110
La aparición de los programas estatales, departamentales o municipales	111

6. El establecimiento de bandas musicales: Pelayeras, fiesteras o de pueblo.....	117
7. Las bandas musicales de viento universitarias	121
8. Las bandas musicales de viento en la actualidad.....	123
9. El papel de los festivales y concursos en la transformación de las bandas en Colombia.....	135
10. Las bandas de viento en Colombia una mirada desde la sociología	143
11. Las bandas de viento en Colombia, territorios productores de brotes culturales	149
Estructuración del sistema de legitimación de la identidad cultural propiciada por las bandas musicales de viento	153
Exhortos finales.....	161
Bibliografía	163

Índice de tablas y figuras

Índice de tablas

Tabla 1. Directores de Bandas Musicales de Viento según «ASODIBANDAS»	127
--	-----

Índice de figuras

Figura 1. Fanfarrias o Heraldo: Instrumento de viento sin émbolo.....	18
Figura 2. Campaña Libertadora.....	20
Figura 3. Reglamento de las milicias.....	22
Figura 4. Fragmento de “La Vencedora”	24
Figura 5. Fragmento de la contradanza “La Libertadora”.....	26
Figura 6. Fragmento “La Guaneña”.....	27
Figura 7. Guerrilla liberal de Zipaquirá durante la guerra de los Mil Días. El Batallón Figueredo, 1901.....	29
Figura 8. Músico de banda interpretando el Fliscorno.	36
Figura 9. Banda militar Batallón García Rovira, años 70’s.....	38
Figura 10. Banda Batallón Guardia Presidencial.....	40
Figura 11. Partitura hecha a tinta y deteriorada por la lluvia.	42
Figura 12. Manuel Conti Tamburini.....	44
Figura 13. Banda Nacional en concierto.	51
Figura 14. Andrés Martínez Montoya.	54
Figura 15. Maestro José Rozo Contreras.....	55
Figura 16. Maestro: Alessandro Vessella.	57
Figura 17. Score Mis 75 de José Rozo Contreras.....	60
Figura 18. Partitura Las Brisas del Pamplonita para clarinete soprano.....	63
Figura 19. José Rozo Contreras y Banda Nacional.	64
Figura 20. Roberto Pineda Duque.....	65
Figura 21. Maestro Luis Becerra.	66
Figura 22. Eduardo Carrizosa.	67
Figura 23. Banda Nacional, director: Luis Fernando Pérez.....	69

Figura 24. Programa de mano, concierto Banda Nacional.....	70
Figura 25. Plantilla de profesores: Banda Nacional.	71
Figura 26. Publicidad Banda Nacional, año 1991.	72
Figura 27. Instituto Colombiano de Cultura, organización de archivos musicales.....	73
Figura 28. Rafael D’Aleman y Banda de Música, 1908.....	79
Figura 29. Banda Sinfónica de Norte de Santander, 1994. Plegable Fondo Mixto de Promoción de las Artes y la Cultura del Departamento.	84
Figura 30. Maestro Temístocles Carreño sentado en el centro.....	88
Figura 31. Banda Departamental del Tolima, director: José Ignacio Camacho Toscano.	93
Figura 32. Marco Tulio Torres, integrante de la Banda Santa Cecilia – 1920.....	98
Figura 33. Banda de vientos, años 1900.....	103
Figura 34. Banda de músicos- uniforme con kepis.	107
Figura 35. Banda de músicos, año 1980.....	108
Figura 36. Partitura caligrafía: Bonifacio Bautista.	109
Figura 37. Banda Municipal de Pamplona, Norte de Santander. Retreta del domingo, en su glorieta.	110
Figura 38. Banda Sinfónica Infantil municipio de Gachancipá, Cundinamarca, año 2021.....	112
Figura 39. Afiche promocional concurso ciudad de Paipa.....	135
Figura 40. Afiche promocional concurso ciudad de Anapoima, Cundinamarca.	136
Figura 41. Afiche promocional concurso ciudad de San Pedro (Valle)..	137
Figura 42. Afiche promocional concurso ciudad de “San Pelayo”, Córdoba.	138
Figura 43. Afiche promocional concurso ciudad de la “Jagua de Ibirico”, Cesar.....	140

Prefacio

“Cuando la música desviste la palabra “rojo” y se ven chaquiras renegar de más cuatro hojas verdes, o cuando involucra la palabra “azul” y -entonces, la tierra es la piel de la vena y la de una potestad sobre un cielo que no claudica en nubes...”

(Gabriel Cuartas Franco)

Desde el comienzo de la humanidad la música ha formado parte de la sociedad y se debe a los mismos actos de los hombres, por su instinto estético y espontáneo que, de alguna manera, propicia el saber que emerge de las rutinas recurrentes de los pobladores en una región. Dentro de la historia de Colombia, las *«bandas musicales de viento»*, han propiciado diversos despliegues que influyen determinadamente en las tradiciones, condiciones sociales y culturales en el interior de los diversos territorios. Estas dinámicas desencadenan tradiciones originadas alrededor de las *«bandas musicales de viento»* y su transcendencia en el tiempo a modo de interacciones, de cultura, de reproducciones, que probablemente no han sido organizadas con intencionalidad sino son fruto de la evolución de la sociedad, originando de esta forma conocimiento musical, el autorreconocimiento, arraigo e identidad cultural, estas acciones durante años configuraron y moldearon un patrimonio inmaterial resultado del hacer cotidiano y que proviene del trasegar de la sociedad en estos tiempos posmodernos. La música sonada por las bandas de viento en Colombia sigue haciendo presencia y transmite ese mensaje que han dejado nuestros ancestros y los grandes protagonistas de la vida musical de Colombia, sobre todo los compositores del período nacionalista: Pedro Morales Pino, José Rozo Contreras, Emilio Murillo, Luis Antonio Calvo, Luis Bermúdez, Bonifacio Bautista y el mismo Oriol Rangel, todos ellos proporcionaron una nueva ruta para el desarrollo y distinción de la música colombiana, que inicialmente fue sonada por las *«bandas musicales de viento»* dejando para las nuevas generaciones un patrimonio inmaterial incalculable que nos reconoce como colombianos.

La música rodea al hombre en cada día de la vida como un torrente de energía, es el medio de expresión del espíritu creador, conlleva a alcanzar la imaginación plasmada en una partitura, muestra creativa en donde la naturaleza misma se eleva para integrarse en el universo social, es la reflexión de lo cotidiano y lo original para el estilo de sentir para poder mostrarle al mundo su devenir. Esta difusión de la música por medio de las bandas ha logrado de, alguna manera, la condensación de la sociedad alrededor de las bandas musicales; impulsar, consolidar e intensificar la construcción en vanguardia de la cultura de las regiones. De este movimiento dependerá, en buena medida, el reconocimiento y legitimación de parte de las nuevas generaciones y la manera como se comprenda y sienta la herencia que ha sido dejada por los grandes impulsores de la música en nuestro país.

Por demás, es necesario recalcar que durante el desarrollo del presente apartado el propósito fundamental es el de señalar el valor inmaterial que han proporcionado las «*bandas musicales de viento*» como constructo que fundamenta la cohesión social, es llegar a admitir éste como suceso social, que se desencadena, dentro de un determinado colectivo humano; el cual puede presentar unas condiciones y características sobre las culturas tradicionales en su desarrollo y transformación. Estas apreciaciones se deben armonizar, sin lugar a duda, con las intenciones de describir las circunstancias que hoy se presentan con respecto a situaciones de los tiempos pasados dentro de la interpretación de las distintas representaciones diversas de cultura, que suceden dentro de los escenarios sociales a través de las «*bandas musicales de viento*» y que pueden llegar a ser representativas en la actualidad.

La banda como bien simbólico hace parte de un imaginario social que evidentemente propicia el reconocimiento de las diferentes formas de vivir en las distintas regiones del país, personas caracterizadas por numerosas condiciones sociales, psicológicas y culturales que interactúan diariamente compartiendo su cultura, su gastronomía, sus comportamientos, es decir, la dimensión pluri-étnica es la máxima importancia de la relación social, que se realiza en torno a las «*bandas musicales de viento*», para tal fin es necesario no borrar de la memoria colectiva la herencia invaluable que dispone la música

en los pentagramas de los sonidos de Colombia. En este orden de ideas se presentan los aspectos teórico-conceptuales, que le permitieron al autor asumir diversos puntos de vista sobre la forma como las «*bandas musicales de viento*» en Colombia en su formación categórica, ha sido abordada llegándose a constituir y a legitimar como elemento social, que sustenta el progreso cultural y orienta el desarrollo epistémico de la presente investigación. Cabe aclarar que, durante extensos momentos de la historia, la cultura musical ha estado presente en la estructuración de las tradiciones del país, lo que motiva a adentrarse en ese mundo inhóspito musical.



* Banda Sinfónica recibiendo la visita de la doctora Catherine Rand, Director of Bands en The University of Southern Mississippi. Fuente: Archivo personal (2024)

1. Acercamiento histórico sobre el comienzo de las bandas musicales de viento en Colombia

“Cuando el barro amoroso de los caminos de la patria se transmute en música ondulante, odorante, también pues hay ahí zarza florecida, chapoleras y mañanas licuadas...”

(Gabriel Cuartas Franco)

La presente sección establece las caracterizaciones fundamentales en función a los orígenes y evolución de la tradición de las «*bandas musicales de viento*» en Colombia, a través de su historia, con la disposición para los lectores, de información relevante extraída del trabajo de campo y de la revisión de literatura. De igual modo, se comparten reflexiones primordiales relevantes que servirán de sustento para la apropiación de la historia de la música sonada por bandas en nuestro país y, de esta manera, constituir un verdadero y adecuado inventario sobre el proceso de conformación y estructuración de lo que fue y ha sido el complejo musical de las bandas en nuestro territorio, ya que la cultura musical hace que las sociedades perduren en el colectivo de lo humano, en la memoria tanto simbólica como étnica y cultural propias de las manifestaciones cotidianas de los diferentes grupos que hacen parte de la geografía Colombiana y que, por supuesto, se hace necesario documentar a través de escritos académicos.

Herencia cultural

Es importante señalar que, a pesar de la poca existencia de información sobre los orígenes de las «*bandas musicales de viento*» en Colombia, se fundamenta la revisión inicial de tales experiencias, a través de la consulta de información documental y las pesquisas testimoniales, con el firme propósito de develar algunos elementos particulares, así pues, se presenta a continuación solo aquellos que hasta el momento reflejan los referentes más importantes para el estudio. Se ha de dejar claro que desde los comienzos de la humanidad, el hombre ha demostrado por su misma condición natural, corresponder en

una relación de coexistencia con sus semejantes; dentro de ese proceso la música de bandas también ha desempeñado el papel protagónico: fue la sociedad colonial la causa de diversas dialécticas y son muchas las posibilidades que se pueden extraer del inmenso mundo de las «*bandas musicales de viento*», las cuales por medio de la música dejaron huellas e improntas indisolubles, representadas particularmente en la transformación del hombre durante la historia de la sociedad. Más aún, las «*bandas musicales de viento*» en Colombia, retomaron la imagen de las representaciones que los conquistadores compartieron en los nuevos territorios de América; esto ocasionó que Colombia musicalmente hablando se caracterice por su biodiversidad, dentro del espacio social organizado y cuya finalidad última consistió en promover el desarrollo y consolidación de los distintos paisajes sonoros de los colombianos.

Considerando el inicio de la transformación de las tendencias étnicas-culturales después de las batallas de independencia, de fundamental preponderancia porque en ellas se asumieron nuevos códigos y símbolos que consolidaron la identidad, las nuevas expresiones, las ocurrencias en torno a las labores musicales y los nuevos ritmos: marchas, polkas, bundes, pasillos, bambucos, danzas, fueron producto de la mezcla de elementos aportados de otras costumbres y de la influencia de la cultura española dominante -con la participación de la africana y la indígena- dejaron huellas imborrables.

De esta manera, se crearon contextos alternativos de producción y reproducción para la nueva organización sociocultural del país; esta noción se hace necesaria vincularla con la evolución y la consolidación del legado cultural que se constituyó en la herencia colonial de la sociedad colombiana.

En ese orden de ideas y para efectos de operatividad epistémica, se decide entonces establecer un acercamiento con algunos puntos fundamentales de las ideas principales de los antecedentes examinados en una línea diacrónica con la relación categorial: «*bandas musicales de viento*» y la historia de Colombia, considerando que perduran en la memoria colectiva hoy en día y que crearon relaciones jerárquicas de herencia colonial dentro del proceso de formación ciudadana.

Origen en los asentamientos del período colonial

Para dar comienzo a esta encrucijada y responder interrogantes tales como: ¿cuáles y cómo han sido las prácticas de las bandas de viento en Colombia, desde las épocas antiguas hasta la actualidad? es necesario ubicar estos sucesos a partir de la llegada de los españoles al territorio colombiano y el establecimiento del Nuevo Reino de Granada, juntamente con la apertura del período colonial entre 1550 y 1810, en donde la sociedad era regida por los encomenderos y corregidores, además constituida por la clase alta: los españoles, la media: los mestizos, la baja: los indios, desde luego comienza el proceso de mestizaje. La cotidianidad no es la misma, las formas naturales de convivir, la religión, la organización social, el lenguaje, fueron penetradas (cambios significativos) a causa de la conquista, debido a este proceso de fusión, innovación, copias y réplicas se instauró la hibridación cultural de la cual, (García, 1990) asume:

...los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, reclusando lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. (p. 71)

De manera que, con las nuevas dinámicas socioculturales acaecidas en la colonia, las expresiones endémicas como los cantos, bailes y los instrumentos vernáculos utilizados por los indígenas, ya no son propios; van perdiendo la identidad, sufren una fusión e intercambio a causa de la irrupción extraña. De alguna manera, comienzan a mutar, se cruzan con elementos novedosos pertenecientes a otra organología, otra cultura.

La incorporación de instrumentos extranjeros elaborados con materiales desconocidos por los pobladores son el punto de partida para la composición y el inicio de nuevas tradiciones en el colectivo humano de los pueblos de indias, esta afirmación necesaria de acotar, se corresponde para considerar la génesis de las "*Bandas musicales de viento en Colombia*", en ese mismo sentido se puede deliberar que dentro de la línea diacrónica del tiempo, los inicios se producen al consumarse el hecho

de dominación producida por las reformas establecidas en los años mil quinientos cincuenta (1550) de parte de España, no solo de la organización política, educativa, religiosa, económica y militar. Alternadamente los españoles realizaron su despliegue hacia las agrupaciones musicales, que estos a su vez, habían tomado del modelo «bandístico» francés. Fueron estos los antecedentes que marcaron el nacimiento de las actuales bandas en Colombia, esta información fundamenta con las consideraciones de Murcia¹, indistintamente sobre el particular (Bermúdez, 2010) afirma que: *“los regimientos de Infantería españoles tomaron como modelo de sus bandas de música, aquel que tenían los franceses y durante todo el siglo XIX fueron a la zaga, imitándoles en cuanto a su organización y uso”*.

En cierto sentido, el pasado y presente de las *“bandas musicales de viento”* obedeció a la influencia española, quienes impusieron sus manifestaciones culturales y dentro de ellas las musicales que estuvieron contenidas en el proceso de los asentamientos indígenas. En el caso puntual de la raíz de las *“bandas musicales de viento”*, se invoca el planteamiento realizado por: Bermúdez, y al respecto afirma: “las reformas borbónicas trajeron en 1784, con el Regimiento de la Corona, instrumentos desconocidos, como los clarinetes y las trompas, y el establecimiento de coliseos de comedias en Cartagena (1772) y Santafé (1793)”, (Bermúdez, 2010, p. 249) llegaron con los conquistadores, desconocidos instrumentos, generalmente hechos de cobre: clarines, tambores, flautas de pico entre otros, producto de la revolución industrial que se desataba en Europa para ese entonces.

En aquella época las bandas militares hicieron presencia en los campos de instrucción ya que era lo que había en todas partes, acariciaron los territorios, la tradición de la banda militar que había principalmente en Europa desciende a Colombia, se arraiga y se da apertura a un período clásico -si se pudiera llamar- de las bandas musicales de viento; llegan músicos europeos que traen básicamente la invasión española y estos

1 (*) Murcia: Asegura que fueron las bandas de música de los ejércitos napoleónicos, los antecedentes de la música militar y del origen de las bandas de viento españolas. Murcia, Joaquín Grau: El origen de las Bandas de Música y de sus Sociedad Musicales, En: <https://blogs.laverdad.es/febandasmurcia/2019/02/21/el-origen-de-las-bandas-de-musica-y-de-sus-sociedad-musicales/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

a su vez concretan la herencia de la banda militar, es decir, que la primera tradición de banda es la militar y básicamente es música tipo marcha o algunas transcripciones de orquestas, ya que no existía tránsito de repertorio original sino transcripciones y era el principal insumo por cuanto la música en ese momento se transmitía por tradición oral.

La dinámica social promovió como lo afirma el autor, que la actividad ejercida por los músicos al servicio de la corona, no solo fuese en roles de la milicia. Igualmente participaron de las celebraciones culturales, religiosas, agasajos en espacios sociales diferentes a los destacamentos militares de la corona. Las referencias más contundentes acerca del primer director de banda de viento, dentro del período colonial se encuentran en las narraciones (Perdomo, 1980), de forma contundente expone:

Pedro Carricarte tiene el singular honor de ser el primer director de banda que registra nuestra historia musical. Vino en 1784 encargado de la Banda de la Corona, como era denominada ésta por los santafereños. Era perito en la dirección de bandas militares y hábil compositor. Tenía, además, conocimientos de instrumentación y de canto, y tocaba el bordón del conjunto que dirigía cuando faltaba el músico que habitualmente lo ejecutaba. Murió en Santa Fe el 11 de diciembre de 1809. Se había casado con Vicenta Escarza. (p. 49)

Como se puede considerar en la anterior referencia, se constata los primeros indicios de la dirección de «*bandas musicales de viento*» instituida tras la llegada de los colonizadores. La necesidad de articular la música con la disciplina y costumbres de la vida militar traídas de Europa, cautivó a un público diverso, esto quiere decir, que las variaciones imprevisibles en la vida cotidiana de los habitantes del territorio, comenzaron a tener entrecruzamiento con las actividades musicales modernas que por aquella época proporcionó la corona, por esto puede decirse que el Ejército Español, no solo se preparó para las confrontaciones en las batallas, de alguna manera, instituyó la música en sus filas, pero de forma simultánea, desplegó estas actividades expresivas al resto de la sociedad, por lo que se debe pensar ante todo que en ese preciso instante la música no solo le pertenecía al linaje o al destacamento español, los lugareños y Ejército pudieron disfrutar de las interpretaciones sonadas por las bandas. De manera que, estas aperturas tal

vez se configuraron antes de producirse la condensación de las expresiones indígenas y africanas con las blancas, la introducción del tambor y los clarines, los cuales hicieron hincapié en los pobladores originando una simbiosis de las costumbres de las bandas como herencia de lo español.

Perdomo, Op cit., indica que:

Hacia 1809 se establecieron dos bandas oficiales: la de Artillería y la de Milicias, que tuvieron por director a Carricarte ya Antonio Zeiñer o Zuñer, respectivamente. Este último había formado parte como clarinetero del conjunto que llegó a fines del siglo anterior. La fundación de las dos fanfarrias trajo consigo la emulación, que es el elemento necesario para todo adelanto de arte. Alternaban las retretas dadas por las dos bandas en las diferentes festividades. Unas veces la de Artillería dedicaba un concierto al Virrey o al Marqués de San Jorge, mientras la de Milicias alegraba con sus contradanzas las tertulias del altozano en la víspera de alguna festividad religiosa, contratada por los parroquianos. (p. 50)

Figura 1

Fanfarrias o Heraldo: Instrumento de viento sin émbolo.



Fuente: Archivo personal (1984)

Las raíces de las «*bandas musicales de viento*» fueron las fanfarrias: tubos cónicos alargados (sin pistones ni válvulas; los sonidos son producidos por el labio hasta lograr diversas notas) ya que en los períodos descritos las tareas musicales las realizaban las fanfarrias, compuestas por instrumentos de viento y percusión en los regimientos; las mismas acompañaban a los estandartes que distinguían las armas y las compañías de la corona, de modo que estas usanzas consiguieron formalmente el despliegue hacia los pobladores, logrando que experimentaran el contacto con hábitos traídos de Europa al nuevo territorio, por lo tanto, concedieron el legado propicio de acercamiento de los pobladores con las nuevas muestras iconográficas sonoras.

Cabe señalar, como uno de los canales que sirvió de objeto integrador de la música con las diferentes sociedades y que se anexa en el vocabulario de la sociedad civil; es el referido a la «Retreta» (Real Academia, 2022) (del francés retiro-retirada) vocablo propio del lenguaje del Ejército, utilizado en los toques militares para avisar la retirada de los campos de batalla, llamar a los sitios de descanso o para poner en marcha la tropa. Esta abstracción lingüística, fue mutando de las raíces de la marcialidad para convertirse en una nueva práctica dialectal que se acondicionó en las mentes, poco a poco se resignificó y su nueva connotación se sumergió en el deleite de la música.

La adopción del vocablo “*Retreta*” muta hasta nuestros días, de ser un toque de retirada a una interpretación de las bandas musicales de viento al aire libre, precisamente este nuevo término en las colonias de América tomó nueva usanza, lo que produjo el comienzo de la homogenización, estandarización de las prácticas habituales dentro de la cotidianidad de la sociedad en la época, a través del placer exquisito del disfrute de la música, al mismo tiempo de su papel en las prácticas vinculadas con las bandas militares importadas desde el viejo continente por los españoles.

Determinantemente el movimiento musical cuyo nicho brota de las bandas militares, es arrastrado hacia la sociedad civil durante el régimen de la colonización española, acontecimiento que posibilitó nuevas vivencias a manera de improntas en la cotidianidad del ser humano a través de la asunción de las bandas y sus repertorios en la identidad sonora colectiva. Más aún, no sólo con la llegada de los blancos se produjo el mestizaje en la raza: mestizos, africanos, indígenas, zambos, y españoles, también produjeron efectos en la cultura que se soportó en un proceso de intermediación adecuado, produciendo la consolidación de la preeminencia y portento del folclor musical, que siempre ha hecho parte de las manifestaciones que poco a poco fueron difuminándose en novedosas expresiones.

La música de banda en la época de la Independencia, primeros tiempos republicanos

Figura 2

Campaña Libertadora.



Fuente: Tomada del Periódico El Espectador (2019)

Avanzando progresivamente en el tiempo, se observa cómo se va ajustando la historia musical alrededor de las «*bandas musicales de viento*» y en el curso de esta búsqueda, lleva invariablemente a preguntar, ¿cuáles fueron los alcances de las bandas militares en la gesta libertadora? adviértase que posteriormente de la conquista Española, se inclina la mirada hacia la época de la campaña libertadora, por lo tanto inicialmente, es necesario considerar, que las bandas de los batallones desempeñaron un rol dentro del proceso independentista, ya que la presencia de músicos en los ejércitos son prácticas que se instauraron y se remontan desde la antigüedad (culturas orientales- sociedades del viejo mundo).

Ahora bien, cosa parecida sucedió en Colombia puesto que su partida se estructuró en torno a la relación con la vida militar en el período colonial -como se dijo en al anterior apartado- la importancia que tuvieron los músicos que acompañaban a los combatientes en las grandes epopeyas, como, quiera que

sea, también ofrecieron su vida en procura de alcanzar la emancipación, profesando el patriotismo popular revolucionario, de manera que, no solo cayeron soldados en la hazaña libertadora, los músicos también ofrendaron su sangre con gran valentía.

Estos hechos llevan a establecer que tanto el ejército de Bolívar compuesto por: campesinos, esclavos (libertos o libres), llaneros, también cabe señalar que por lo menos hicieron parte de sus filas hombres que cumplieron labores tanto musicales como de milicia en variadas oportunidades, debido a la escasez de hombres para la guerra; en suma los músicos pertenecientes a las filas de las tropas del Ejército Libertador como las de la milicia realista dirigidas por Pablo Morillo en la reconquista, tuvieron el papel de colaborar para favorecer la marcialidad, alentar y dar moral a las tropas en el campo de batalla a través de toques de marcha provenientes de los tambores, cornetas, clarines y pífanos utilizados como medio de comunicación, dar órdenes en ambientes hostiles con demasiada interferencia; además de los redobles, toques de diana, que tuvieron como propósito fundamental distinguir las armas de las compañías de caballería, infantería, lanceros, cada una se apropiaba de un distinto toque. Fortich (2014) cuando hace referencia al origen de las “*bandas de viento en Colombia*” narra en su prólogo:

El surgimiento de las bandas musicales de Colombia es concomitante con la formación de esta Nación, pues fueron los músicos de las bandas musicales que hicieron parte de los regimientos del ejército patriota, quienes sembraron la semilla para llenar de música a Colombia, cuando culminaron las guerras de la Independencia. (p.7)

Dentro de este contexto se puede suponer, que dada la necesidad de incorporar músicos en las bandas de viento dentro de las filas del Ejército; suceso determinante para desempeñar tareas hacia el respaldo, ánimo y fortalecimiento de la tropa, de allí, es donde resulta la transcendencia, la invención y posterior desarrollo de la tradición bandística en Colombia, formalmente vinculada a la vida militar. Cabalmente las tropas de Bolívar en las refriegas y confrontaciones de la campaña libertadora (batalla del Pantano de Vargas, de Boyacá, etc..), en el interior de sus filas formaron parte: músicos de banda, por lo tanto, son algunos de los hechos que catapultaron las prácticas musicales

y facilitaron el nacimiento del movimiento «bandístico». En diálogo con el reconocido director de banda: (Gómez, 2019) en entrevista inédita, expresa, que las bandas:

[...] hicieron marchas intensas por los territorios y era la banda la que acompañaba, dado que al combate se llevaba la banda y no la orquesta por sus características, esto sucedió, porque la banda es mucho más sonora[...], sin duda alguna, en estas circunstancias nace el hecho de que perduren hasta nuestros días estos vestigios de herencia y legado obtenidos de la lucha independentista, allanando espacios dentro de la historia musical del país y que por supuesto se quedaron guardados en las generaciones y por eso, intachablemente vivirán por siempre en la reminiscencia colectiva de la nación R. Gómez (comunicación personal, 2019)²:

Figura 3
Reglamento de las milicias.



Fuente: Tomada de (Grupo Interdisciplinario Independencia, 2011)

Lo dicho hasta aquí supone que es preciso considerar que las “*bandas musicales de viento en Colombia*” tuvieron su génesis en el seno de la vida militar, precisamente entre los años 1814 y 1826, se emprende la formalización del movimiento «bandístico» a causa del rigor y de la necesidad de la milicia, es por ello que el Grupo Interdisciplinario de estudio sobre la independencia comparte el hallazgo tomado del Archivo Histórico de Antioquia. Tomo 656. Documento 10369, sobre el

Reglamento general de Milicias para la Provincia de Antioquia. Legislatura del año de 1812, con la rúbrica de Juan del Corral.

[Tratado 2°. Artículo] 7. Supernumerarios alistados...muchachos para tambores... En cada compañía deberán estar alistados además de su completo de cien Plazas, diez hombres más, para que pueda salir

2 (*) Gómez, Rubén Darío. Lincoln-Nebraska. EE. UU [Entrevista inédita] 2019: la banda se oía a lo lejos, más escuchable y, segundo porque los instrumentos eran más durables, duraban más porque la trompeta usted la puede exponer a los rayos del sol, al agua, a lo que sea, pero el violín, es su estructura es más delicada y no se corresponde con esa durabilidad.

siempre con el pie de su formación, apuntándose igualmente seis muchachos plebeyos de diez años por cada una, a fin de aplicar los de «mexor» disposición, y habilidad entre ellos para Tambores; pero estos últimos asientos, se harán con asistencia, é intervención de sus Padres, y por su «horfandad» de sus parientes más inmediatos, o de aquellas personas, que los gobernaren. [Folio 6r]

En la anterior documentación sobre la reglamentación de milicias, se observa de manera contundente, cómo jóvenes -incluso de condiciones sociales precarias- eran reclutados para realizar las actividades musicales, en especial en la modalidad de percusión con alguna tutoría o acompañamiento de sus padres. Es de apreciar la complejidad de las dinámicas relacionales entre civiles y militares, causadas por los momentos de confrontación de la época.

En ese mismo escrito de reglamentación de milicias para la provincia de Antioquia, se constata categóricamente la existencia de los procesos de formación musical, ya que cada batallón, cada compañía, le correspondía a su cargo el cumplimiento del proceso de instrucción musical, que garantizara el sostenimiento y la estabilidad de la presencia de la música en todos los actos de los batallones y su zona de influencia social.

Según el artículo 23 del Tratado 6:

Escuela de Tambores de compañías. Luego que cada Batallón tenga su tambor mayor, se dará principio a la instrucción de los de compañías en los lugares, «cabezeras» de los cuerpos, á que vendrán todos los Domingos, y días de fiesta entera los dos muchachos alistados en cada una de ellas, y en que serán admitidos indistintamente algunos más, que quieran aplicarse, desde las 10 de la mañana hasta las 12, y desde la una, hasta las tres de la tarde, sobre cuya enseñanza, conducta y cumplimiento, vigilaran, y serán responsables los «Gefes», y Ayudantes, que podrán comisionar alternativamente a un oficial subalterno, o Sargento para que la presida. [Folio 37v] (Grupo Interdisciplinario Independencia, 2011, folio 37v)

Dentro de ese mismo contexto de la historia, Perdomo realiza la aclaración en lo atinente con el triunfo del Ejército Libertador sobre las tropas realistas en Boyacá; aquí se recuerda de forma contundente la presencia de las «*bandas musicales de viento*» en el éxito de la tropa, en la defensa del territorio colombiano.

Según Perdomo, Op. cit.,³: cuenta como la contradanza: La Vencedora fue ejecutada al fragor de la euforia colectiva en torno a la celebración del triunfo de la batalla independentista, hecho que da fiel testimonio de la apertura de la música patriótica, elaborada por una banda de vientos. (p. 56)

Figura 4

Fragmento de "La Vencedora".

"LA VENCEDORA" CONRADANZA

PIANO

Fuente: Edición propia (2023)

Según información verificada en la producción del Periódico Ilustrado del año 1884, que captura un pedazo de historia a través de la documentación y edición de las partituras de las contradanzas: La Vencedora y La Libertadora tocadas en Nueva Granada en 1819 en honor a Simón Bolívar y su ejército, se narra cómo estas obras musicales fueron sonadas en la pasión de las confrontaciones de independencia, hechos que se narran en el siguiente episodio:

A esta contradanza se le puso el nombre de "La Vencedora" por haber sido una de las piezas que se tocaron en la batalla de Boyacá, por unos cinco o seis músicos que habían estado antes en calidad de

3 (*) Según: José Ignacio Perdomo: La contradanza se extendió a los escenarios militares como "música de victoria" y para "avivar el fervor patriótico". Las piezas La Libertadora (compuesta para el Libertador) y La Vencedora, se escucharon en el campo de Boyacá el 7 de agosto de 1819. Perdomo Escobar, José Ignacio. Historia de la música en Colombia". Plaza & Janés. Quinta Edición. Bogotá Colombia, (p. 56).

prisioneros entre los españoles, y posteriormente lograron volverse a incorporar a las filas patriotas en la acción de Gámeza. Uno de esos músicos, el que hacía de director, era el señor José María Cancino, hermano mayor del teniente coronel Eladio Cancino, que murió en Bogotá, hace pocos meses. (p. 400)

Estas tonadas inspiradoras de la campaña libertadora, de alguna forma, se convirtieron en estandarte simbólico, ya que, al ser sonados recurrentemente en las celebraciones apoteósicas del Ejército, acrecentaban el gusto musical de los luchadores, al tiempo que se convertían fácilmente en un manantial musical delicado, inagotable e inefable. El vicepresidente de la Gran Colombia, Francisco de Paula Santander, en los bailes que tenían lugar cuando se celebraba algún triunfo, mandaba tocar "La Vencedora", cuando era él que ponía la contradanza. (p. 400)

Es sensato afirmar que la banda siempre ha sido y será una práctica muy de las de afuera, dicho de otro modo, no es de recinto cerrado y aunque pudo desempeñar posteriormente el papel de deleitar fiestas en lugares cerrados, y de lograr un lugar en los teatros y salas de concierto, no se encuentra en la historia una narración justificando precisamente, que las celebraciones, banquetes y solemnidades que se realizaban al aire libre, las amenizara un grupo musical distinto a las «*bandas musicales de viento*» pertenecientes a la tropa, claro esto no lo explica todo, difícil pero cierto dentro del fragor de la guerra.

También existió espacio para la creación de la música militar, por ese motivo aparecen estas canciones patrióticas: composiciones en honor a los próceres en torno a la apoteosis de la emancipación, se tiene pues la satisfacción de haber mencionado la contradanza: La "Vencedora" y la marcha: La "Libertadora", relata (Perdomo, 1980) "compuesta especialmente para esta ocasión y dedicada al libertador"; fueron los colchones musicales que dieron el sostén a las manifestaciones que saciaron la necesidad demandada por la vida social, política, religiosa y cultural, configurando inicialmente la noción de patriotismo, de este modo, se traza el espectro de consolidación paulatina de los procesos de transformación de la banda militar, ocasionando una dispersión simbólica musical por los diferentes sitios de su influencia con una función más social.

A través de los anteriores señalamientos de Perdomo (p. 56), se devela la relación de la música con la vida militar, ante todo la transcendencia que se le atribuyó a las personas que llevaban consigo los conocimientos alrededor del arte musical y que debían honorablemente prestar y ayudar al Ejército, a través de sus saberes.

Nuestro músico-soldado fue alferez en la guerra de la Independencia y director de banda en las campañas; sirvió al lado de Nariño y Cabal. En la ciudad de La Plata fue hecho prisionero y se libró de ser fusilado en vista de los conocimientos musicales que tenía. Por esta circunstancia se le destinó a servir en el batallón Numancia en calidad de Músico Mayor, oficio que desempeñó hasta 1819, en que pudo pasar al ejército independiente. (p. 56)

Figura 5

Fragmento de la contradanza “La Libertadora”.

LA LIBERTADORA CONTRADANZA

The musical score for 'La Libertadora' is presented in two systems. The first system contains five measures, and the second system contains five measures. The music is written for piano in a 2/4 time signature and the key of B-flat major. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line.

Fuente: Elaboración propia (2023)

Tras el anterior argumento se aprecia cómo los músicos hacían parte de las bandas asentadas en los batallones de cada localidad; a pesar de las precarias condiciones que se vivían en el instante, queda en evidencia de nuevo, el protagonismo y la importancia de la participación de los músicos militares en la vida cotidiana de la época, la necesidad de estar preparados para sus labores, adicionadas a la mística militar. Estas dinámicas poco a poco originaron enclaves musicales y ocasionaron cambios derivados del contacto con el modelo y las costumbres introducidas por los españoles.

Otro rasgo importante a destacar, se sostiene en la presencia de las “*bandas musicales de viento de corte militar*” en los actos civiles (desfiles cívico-militares) y la adecuación de su repertorio que ahora añadía piezas traídas del folklore popular, llevadas a las tonadas de combate y escuchadas en los espacios militares como la contradanza; músicas traídas del sur del país. En atención a este acontecimiento descrito, (Cardona, 2011)⁴ explica categóricamente:

La Guaneña pasó de las filas realistas a los campamentos patriotas. Al son de La Guaneña las tropas colombianas barrieron los cuadros españoles en Pichincha y al grito: “¡Adelante! ¡Armas a discreción! ¡Paso de vencedores!” y la música de La Guaneña, los patriotas vencieron a las tropas realistas en la Batalla de Ayacucho. (s.p)

Figura 6
Fragmento “La Guaneña”.

LA GUANEÑA

LENTO EXPRESSIVO

D.R.A

FLAUTA

The musical score is written for Flute and Percussion. The Flute part is in G major, 6/8 time, and is marked 'LENTO EXPRESSIVO'. The Percussion part is in 6/8 time, marked 'PERCUSIÓN' with a tempo of quarter note = 90. The score includes first and second endings for both parts. The Flute part ends with a fermata and a '8va.' marking. The Percussion part ends with a fermata.

Fuente: Elaboración propia (2023)

4 (*) Cardona, Tobón. Alfredo, marzo 9 de 2011, En: <http://historiayregion.blogspot.com/2011/03/la-guanena-un-himno-de-combate.html>. Explica que, en la batalla de Cuaspud, La Guaneña acompañó al general Tomás Cipriano de Mosquera. A punta de tiros, de aguardiente con pólvora y al ritmo de la Guaneña, los colombianos repelieron a los ecuatorianos comandados por Flórez, hicieron salir a los invasores de Túquerres y de Ipiales y los empujaron más allá de la frontera.

Con los anteriores argumentos y la visualización de la insigne partitura de «La Guaneña», se instaura la oscilación de la música, imprescindible en la guerra como punto de conexión y de exaltación patriótica. La Guaneña y los bambucos, son incorporaciones melódicas que se asociaron a sucesos y dejaron estampas perennes en los primeros colonos. Es significativa la importancia de la llegada de la independencia, es allí donde la banda comienza a desligarse paulatinamente de las faenas militares y a conectarse con otros oficios: religiosos, las festividades o las celebraciones de los grandes terratenientes; pretende entretejerse alrededor de las “*bandas musicales de viento*” toda una línea de transformación en su sistema dentro de los territorios.

Las crónicas de las memorias militares establecen cómo las bandas de música en el Ejército Libertador constituyeron un sinfín de posibilidades y significaciones, producto de la guerra, los músicos como sujetos activos al igual que la tropa tuvieron la experiencia de pasar miles de vicisitudes dentro del proceso emancipatorio. Adviértase que, a pesar de todo, los músicos integrantes de los regimientos al igual que los soldados y debido a las circunstancias, en oportunidades cambiaban de bando, (Martínez, 2012) evoca cómo los músicos terminaban realizando sus labores con sus enemigos: “pobres de solemnidad, los músicos de este tiempo alternaban en las bandas de los regimientos de todos los bandos y en algunos casos daban clases a señoritas de familias acomodadas”. (p. 132)

Es preciso mostrar que luego de las confrontaciones independentistas del Pantano de Vargas y de Boyacá, el país comienza a organizarse política, económica y socialmente. Sucede en 1819 la constitución y posterior disolución de la Gran Colombia, enseguida se conforma el gobierno provisional de la República de la Nueva Granada, para dar paso a la organización de los Estados Unidos de Colombia y por último a la consolidación de Colombia como república. El panorama no es alentador, para entonces el territorio se sumerge en un período de conflictos internos, de guerras civiles, (guerras con el Perú, la guerra de los Supremos, la de los Mil Días) la puja alrededor de la defensa a ultranza de las ideas radicales: centralistas y federalistas, de liberales y conservadores (godos y cachiporros), son divergencias que producen sanguinarios

enfrentamientos asociados a la irracionalidad del pueblo, maleable en adoctrinamiento ideológico y en ocasiones se dejó llevar por el color político, más no por los preceptos fundamentales de las ideas de organización gubernativa para el país.

Al mismo tiempo, surgían los primeros brotes de milicias, de la presencia de bandoleros (asaltadores) y de pequeñas guerrillas que se sublevaban en contra de los gobiernos de las jurisdicciones y provincias recién constituidas; todo esto aunado a las discrepancias por los derechos de la propiedad privada. No obstante, en la dinámica bélica del momento, la labor de los músicos aparece de nuevo dentro de las filas de los bandos en conflicto.

Figura 7

Guerrilla liberal de Zipaquirá durante la guerra de los Mil Días. El Batallón Figueredo, 1901.



Fuente: Tomada del diario El Tiempo (s.f)

Las interpretaciones de las tonadas dentro del territorio agreste y escarpado, fueron un espectáculo que no se ausentó del paisaje beligerante, Cardona⁵ (2011), apoya dicha explicación, afirmando que: “La Guaneña adoptó la divisa conservadora en la guerra de los Mil Días y en 1932 regresó al combate al lado de los pastusos que llevaron su valentía a las selvas amazónicas en la guerra contra el Perú” (s.p). La Guaneña se convirtió en una pieza de combate que se tocaba en cada batalla que ganaban, pareciera que todos estos hechos muestran que en las confrontaciones no solo acaece la presencia de la música militar en el panorama, del mismo modo las composiciones populares del pueblo, fueron parte del hechizo y sentir recurrente a pesar de las difíciles dinámicas del momento.

5 (**) Cardona, Tobón. Op. Cit., apunta: La palabra Guaneña, parece que viene de Huayna, voz quechua para designar a la muchacha coqueta. Ese nombre se dio, igualmente, a las guerrilleras pastusas que defendieron la bandera de España y convirtieron los riscos de Juanambú en muros infranqueables Cardona, Tobón. Alfredo. marzo 9 de 2011, [En línea]: <http://historyregion.blogspot.com/2011/03/la-guanena-un-himno-de-combate.html>



Fotografía: Banda Batallón García Rovira durante procesión de Semana Santa. Fuente: Archivo personal (2022)

2. Establecimiento de las bandas musicales de viento del Ejército

“Cuando esa música, esta música que en tanta fiebre basamenta el alma, suena así, golpea en esta forma la emoción y cancela cualquier pretensión urbana de la sangre, para notificarle una vez más su largo origen campesino, con ruana, zurriago y arrieros acuñándola suave y también braviamente”

(Gabriel Cuartas Franco)

Institucionalización de las bandas militares en Colombia

Avanzando en el tiempo, se encuentra el descenso de la temperatura de los altercados civiles; consecutivamente el país se alistó para reorganizarse gubernativamente y comienza la estabilización a través de la reconstrucción administrativa y social del Estado, este es el argumento de Zambrano, citado por (Montoya, 2008):

Esta activación musical fue generada en las últimas décadas del siglo XIX por el gobierno de Rafael Núñez (1880-1894), quien impulsó la creación de bandas en los diferentes batallones, aportó las dotaciones instrumentales, oficializó y unificó las plantillas de músicos que hasta el momento venían siendo manejados por los comandantes. (p. 131)

El presidente Rafael Núñez fue un hombre que procuró moldear sus ideas, lográndolas plasmar en la Constitución Política de 1886, en donde consideró que Colombia debía salir del federalismo y durante sus períodos presidenciales: (1880-1882), (1884-1886), (1886-1888), se encaminó a conseguir la estabilidad del país, tratando de reconstruir una sociedad con un tejido social más sustentable, participativo en ciudadanía y democracia. Estos hechos lo llevaron a tramitar la estructura ferroviaria, la navegación por el río Magdalena, como si fuera poco, fue un hombre que se caracterizó por su habilidad en la poesía y la lírica; esa cualidad lo llevó a que su oda se convirtiera posteriormente en el autor de la letra del Himno Nacional de Colombia junto con la colaboración del músico Italiano

Oreste Sindici⁶ (Perdomo, 1980, p. 10) que había llegado al país en una compañía de ópera y había adoptado a Colombia como su segunda patria. Por otra parte, Núñez toma la iniciativa de gestionar diligentemente la conformación formal de las primeras bandas militares, dando como resultado, que las bandas se desplegaran por la mayor parte del territorio en algunos de los batallones del país, con el apoyo incondicional del Estado.

Hay que evocar también que, siendo posteriormente presidente de Colombia Miguel Antonio Caro, se dictamina el Decreto 228 de mayo 31 de 1897⁷ (Diario Oficial. Año XXXIII. N. 10373. 24, 1897) por el cual se reorganizan las bandas de música militares y en su artículo tercero y cuarto expresa de forma taxativa lo siguiente:

Artículo 3º Cada Banda militar existente en esta capital se compondrá del siguiente personal; Un Director; Un músico Mayor; Treinta y tres profesores; y Cuatro aprendices.

Artículo 4º El Instrumental de las Bandas será el siguiente:

- Un clarinete para solos en si b.
- Un id. Requinto en mi b.
- Dos id. Primeros en si b.
- Dos id. Segundos en si b.
- Un id. Tercero en si b.
- Un flautín en do ó en re b.

6 (*) Perdomo Escobar, José Ignacio, Op. cit., p.10. Percatóse un día don Domingo de que para agradar al doctor Núñez y a doña Soledad, cartageneros prestantes, lo adecuado sería celebrar popularmente el 11 de noviembre de 1887, aniversario de la independencia de la Ciudad Heroica, con actos y representaciones de aquéllos en que la inventiva del primero era tan fecunda. No tardó mucho en resolverlo. Para comenzar por algo, se dirigió al maestro Sindici, gran compositor y por añadidura profesor de canto en las escuelas públicas de Bogotá, a fin de que les “pusiera música a los versos del doctor Núñez”. Las constantes ocupaciones de Sindici o la poca atención que le mereciera el solicitante o la falta de furia como sazón de las estrofas enviadas al efecto, no permitían que chorreara la inspiración del artista.

7 (*) Diario Oficial. Año XXXIII. N. 10373. 24, junio, 1897. P. 1. Igualmente en el Artículo 8º del Decreto 228 de mayo 31 de 1897 se establece también: Las Bandas de la capital está obligadas a prestar los siguientes servicios: Asistir con el respectivo Batallón a misa de tropa; tocar a asamblea todos los jueves y días feriados; acompañar a las guardias de honor; dar llamadas de 12 y 4 p. m. los jueves y días feriados; dar las siguientes retretas: los domingos a las 10 a. m. y a las 5 p. m., en los parques de Santander y el Centenario; las de Palacio los jueves y días feriados a las 7 p. m; los sábados a las 5 p. m. en el Parque de Santander y los martes a las 5 p. m. en el Parque de los Mártires. La Banda a la cual le corresponda el turno de servicio dará, dentro del cuartel, toques de diana los jueves y días feriados, y asistirá a la repartición de las guardias de plaza.

- Un saxofón soprano en si b.
- Un id. Alto en mi b.
- Un id. Tenor en si b.
- Una corneta de pistón para solos en si b.
- Una id. de id. De primera en si b.
- Dos id. de id. Segundas en si b.
- Un bombardino alto para solos en mi b.
- Un bombardino id id. Primero de acompañamiento en mi b.
- Un id. id, segundo de id en mi b.
- Un barítono para solos en si b.
- Un id. Primero de acompañamiento en si b.
- Un id. Segundo de id. en si b.
- Un trombón primero de acompañamiento en do.
- Un id. Segundo id. en do.
- Un id. Tercero de id. en do.
- Un saxhorns primero de id. en si b.
- Un id. Segundo de id. en si b.
- Un id. Tercero de id, en si b.
- Dos contrabajos en si b.
- Dos id en mi b. y Tres instrumentos de baterías.

Como se puede constatar en la anterior normativa, la institucionalización de las bandas pertenecientes a los batallones de Colombia, toman fuerza a través de reformas progresivas, incorporando dentro de la planta de instrumentos del grupo de músicos, la familia de los viento maderas de lengüeta simple (no hicieron presencia los de lengüeta doble) y dentro de esta gran plantilla la aparición de instrumentos que hoy en día poco se utilizan como el flautín en re bemol, consecuentemente dentro de la familia de los bronce en muchas ocasiones todavía se empleaban instrumentos con sistema de llaves antiguo sin válvulas de rotación, teniendo en cuenta que hasta ahora se iniciaba la invención del mejoramiento de las condiciones técnicas de los instrumentos.

Explicado de otro modo, se pasó de tener instrumentos de bronce y cobre sin mecanismos con solo orificios, a usar el pistón para controlar el flujo de aire emitido desde la boquilla Miller, citado por (Montoya, 2008) al respecto estima que “la invención del pistón en Alemania (1808) y el auge de los ferrocarriles, significaron

un detonante que masificó el fenómeno de las bandas de viento más allá de Inglaterra”; el mejoramiento en la construcción de instrumentos en Europa benefició de alguna manera el auge en la música de estas bandas, propiciando paralelamente un beneficio para la ejecución de cada instrumento.

Hecha esta salvedad hay que decir, que se añade a este argumento el debate organológico en función a la nomenclatura que combinó la familia de los metales; aquí aparecen los instrumentos transpositores produciendo notas de gama distinta: los bombardinos y dentro de esta taxonomía se incluyó los «saxhorn», hoy en día, instrumentos que se caracterizan por tener la campana dirigidas hacia arriba para permitir escuchar las canciones a las tropas que marchaban detrás de la banda.

Figura 8

Músico de banda interpretando el Fliscorno.



Fuente: Archivo personal (1986)

La palabra fiscornos no había sido incorporada aún en el lenguaje clasificatorio de la rama de los instrumentos de metal,

en la actualidad la palabra «saxhorn», es poco usada en el argot musical, por lo menos en el contexto de las “bandas musicales de viento” en los territorios del país.

Conforme a este tenor, existe la necesidad de aclarar que la percusión estaba integrada por el instrumento «membranófono» determinado, denominado redoblante con hebras en su membrana inferior en forma de entorchado; estas en ocasiones eran reemplazadas por cuerdas de guitarra o tiple, sus parches inicialmente eran de cuero de cabras, corderos y terneros jóvenes, puesto que los parches o membranas sintéticas sobre aluminio surgieron solo hasta el año 1956: la verdad es que los parches de cuero ofrecían más posibilidades sonoras, pero contrariamente expuestos a climas extremadamente húmedos y lluviosos hacían que se destensaran con facilidad, lo cual era un tormento para los ejecutantes, que en ocasiones debían revestirlos de capas de cebo o grasa de animales preferiblemente de ovejo y exponerlos al calor del sol o de velas para lograr la tensión deseada, complementa el set de percusión el bombo «membranófono» de dos parches, cuya función era de marcar el pulso de las marchas y, por último, la presencia de los platillos de choque generalmente acompasaba el bombo.

Es de mencionar que para la época la aleación de metales todavía no evolucionaba, estos se tornaban pesados y el metal dejaba su marca en los ejecutantes. García citado por Montoya, comparte como fue la evolución e invención de algunos instrumentos.

A principios del siglo XIX la trompeta, el cornetín, el bugle, el corno y el clarinete, cambian sus mecanismos a pistones y sistema de llaves. En el mismo siglo se inventan alientos como la tuba, saxofones y helicón. Tiene auge la música impresa, lo que benefició el incremento y circulación de repertorio europeo. (Montoya, 2008, p. 132)

En concordancia con el desarrollo industrial del viejo mundo, las bandas militares de, alguna manera, gozaron el predominio de estos adelantos en la práctica y ejecución instrumental.

El Artículo 22, del Decreto 228 de mayo 31 de 1897, igualmente previó una distinción de cuatro clases de músicos: los de primera, es decir, los que ejecutaban corneta de pistón, clarinete solista, clarinete requinto, barítono solista, clarinetes primeros y bombardino solista que eran los que mayor asignación salarial

tenían: sueldo mensual de \$80 pesos; los de segunda, o sea los que tocaban flautín, cornetas de pistón, primeras y segundas; bombardino primero de acompañamiento, saxofones, clarinetes segundos, «saxhorns» primero y segundo de acompañamiento, un segundo rango salarial: sueldo mensual de \$70 pesos, los de tercera es decir, los que ejecutaban el clarinete tercero, bombardino segundo de acompañamiento, barítonos primero y segundo de acompañamiento, trombones primero, segundo y tercero de acompañamiento, «saxhorns» tercero de acompañamiento; los contrabajos de acompañamiento en sí b., y los contrabajos de acompañamiento en mi b., con asignación de \$60 mensuales de sueldo y los de cuarta clase, o sea los profesores de batería \$40 pesos mensuales cada uno.

Por otra parte, los servicios de las bandas dentro del campo militar o particulares se les denominaban «*tocata*» expresión traída del italiano: “*tocata*” que significa: («para tocar» composición musical breve para instrumento de teclado).

Figura 9

Banda militar Batallón García Rovira, años 70's.



Fuente: Museo Fotográfico Toto Villamizar (1970).

Progresando en el tiempo, conviene señalar que el Decreto 228 de mayo 31 de 1897, firmado por Caro, solidificó la transformación

de las bandas de música militares, incorporó también las normas de convivencia, regulación y disciplina aplicables a los músicos integrantes de las bandas, distribuidos en las guarniciones militares; estos debieron someterse al mismo rigor militar de sus análogos que se encontraban en las filas, las penas y castigos que se imponían a los miembros de las bandas por faltas cometidas durante o fuera del servicio, consistían en: arresto, multas pecuniarias, instrucción forzada en horas que no fueran de servicio, rebaja de jerarquía, encierro en calabozo, prisión en cepo y la baja del servicio⁸, (Diario Oficial. Año XXXIII. N. 10373. 24, 1897). Por otra parte, los requisitos para el ingreso a las bandas militares de música en ese entonces eran muy básicos: saber leer, escribir, contar y saber interpretar un instrumento, ante todo cabe precisar que debido a las escasas instituciones del Estado y particulares para el ofrecimiento de formación técnica o profesional de la música, no se establecía todavía el aprendizaje y enseñanza, entonces la música se desarrolló por tradición oral, dicho de otro modo, los conocimientos musicales se enclaustraron dentro de una cultura de aprendizaje oculta ya que se realizaban por imitación, se trasmitían de maestro a aprendiz y en muchas ocasiones el desarrollo de las habilidades instrumentales se desarrollaba aprendiendo y haciendo al mismo tiempo, por lo que en ese entonces no se solicitaba de parte del Ejército certificaciones de estudios sino que se realizaban exámenes y pruebas de competencias musicales a los postulantes.

8 (*) El Artículo 53. del Decreto 228 de mayo 31 de 1897 Op. Cit. También incluyó: Las faltas cometidas por los músicos mayores, los profesores de música ó los aprendices, durante las horas de estudio ó de servicio, y las faltas de asistencia, serán castigadas por el director de la Banda, así: el retardo, con multas; la falta de asistencia, con multas ó arrestos; las faltas de obediencia, con arrestos; la insubordinación con encierro en calabozo; y si la insubordinación fuere acompañada de resistencia de obra ó de palabra, con prisión en cepo. El retardo en la asistencia á las horas de estudio ó la negligencia en la instrucción, serán castigadas con prolongación de las horas de estudio. Seis faltas de insubordinación simple ó tres de insubordinación con resistencia, motivarán la rebaja de jerarquía. Esta puede llegar hasta el último término, y si las faltas que la originan se repitieren, se procederá al lanzamiento del servicio.

Figura 10

Banda Batallón Guardia Presidencial.



Fuente: Tomada de Guardia Presidencial (2016)

Un elemento más de considerar es el repertorio que se debía ejecutar en las paradas, celebraciones y ceremonias militares, además de la obligación de dar las retretas que recurrentemente se hacían los domingos a las 10 a.m. y a las 5 p.m. en los parques, los jueves y días feriados a las 7 p. m. y sábados a las 5 p. m. En el Decreto 228 de mayo 31 de 1897 se estableció que se debía instrumentar y arreglar “[...] mensualmente una pieza del orden mencionado; una de segundo orden, o sea de la clase de valsos; y otra de tercero, o sea de la de pasillos, masurkas, cuadrillas, lanceros, polkas, danzas, marchas y bambucos. No se dará de alta en una Banda pieza alguna que pertenezca al repertorio de otra”. (Artículo 26)

Por estas y otras razones en cierto sentido, queda definido el apoyo gubernamental hacia las bandas militares y es lo que a la postre fundamenta el inicio de estas ricas y coloridas tradiciones, de alegres ritmos con momentos de alegría exuberantes, por eso cabalmente, dentro de la revisión documental se encuentra el (Decreto 633, 1936.) firmado por el presidente Alfonso López Pumarejo y por el cual se crean las bandas de músicos en los batallones y grupos del Ejército; en su artículo segundo y quinto expresa taxativamente:

Artículo 2. Estas Bandas de Músicos tendrán el personal y asignaciones mensuales siguientes:

Un Músico Director, con	\$	60
Un Músico Mayor, con.	\$	45
Dos Músicos Solistas, con	\$	30
Cuatro Músicos de primera clase con	\$	15
Cuatro Músicos de segunda clase con	\$	10
Hasta ocho Músicos de tercera clase y aprendices con	\$	450

Artículo 5. Para los efectos del mando los miembros de las Bandas tendrán las categorías siguientes:

- Músicos de tercera y aprendices, soldados conscriptos.
- Músicos de segunda clase, soldados reenganchados.
- Músicos de primera clase, Cabos segundos.
- Músicos solistas, Cabos primeros.
- Músicos Mayores, Sargentos segundos.
- Músicos Directores, Sargentos primeros.

Realmente la consolidación de las bandas castrenses de música fue de manera progresiva, estas agrupaciones especiales para desfiles provocaron que los músicos fueran costeados por el erario nacional determinados en el presupuesto del Ejército, esto favoreció dando mayor estabilidad y sostenibilidad a estas corporaciones.

Del presente Decreto se puede enfatizar que el Estado a través del Ejército no solo proyectó los insumos que requerían las bandas (el ministerio de guerra aseguraba las partidas necesarias para lo instrumental y otros gastos necesarios de mantenimiento), también el Estado proporcionó uniformes, por lo tanto, los músicos ya no tenían que usar alpargatas utilizados en la campaña libertadora, contrariamente para la época de la promulgación del citado decreto los músicos de las bandas utilizaron uniforme militar, de gala y de cuartel sin divisa alguna; para las décadas posteriores del sesenta usaron gorra de color verde oliva con el escudo Nacional al lado izquierdo, camisa y pantalón habano, cucardas y distintivos del arma de la unidad,

placa de identificación, botas de cuero negro, reatas y «fiyat⁹», el uniforme de los domingos era una gorra con escudo, camisa y pantalón de color verde oliva y zapatos de cuero negro. El personal de las bandas a parte del vestuario tenía también derecho a alimentación y alojamiento, en igualdad de condiciones a sus semejantes del servicio en filas.

Figura 11

Partitura hecha a tinta y deteriorada por la lluvia.



Fuente: Archivo personal (1970)

Por otra parte, los músicos integrantes de las bandas de ese entonces, se vieron forzados a desarrollar una capacidad memorística para recordar y ejecutar el repertorio requerido de innumerables himnos, danzas, pasillos y bambucos, ya que a pesar de la existencia de las liras que son soportes de atril con clip para instrumentos musicales, que sostiene la partitura al tiempo que se va marchando, era embarazoso en aquellos tiempos pues las partituras escritas con tinta de pluma o

9 (*) Chaqueta militar de material grueso, diseñada para cubrir las inclemencias del clima.

estilógrafo en el papel pentagramado no eran indelebles ante la exposición de la lluvia que arreciaba o de la saliva que afloraba de los instrumentos de viento, por esta razón, en ocasiones se debía cubrir la partitura con bolsas de plástico, hecho que acarreó que los músicos se aprendieran la mayor parte del repertorio de memoria para evitar estas situaciones incómodas.

A medida que la nación progresivamente se fortalecía en circunstancias semejantes nace la Banda Sinfónica de la Policía Nacional con orden Interna No. 11 del 11 de abril de 1912 [...],

[...] el entonces director de la Policía, Gabriel González López, decidió fundar la Banda, como una forma de rescatar, preservar y divulgar la herencia y los valores de la cultura musical de Colombia y el mundo y contribuir al fortalecimiento de la imagen institucional. Se inició con 13 agentes aficionados a la música, bajo la dirección del maestro José del Carmen Aguilera. Cientos de bogotanos concurrían a la Plaza de Bolívar para escuchar sus conciertos. Al año siguiente pasó a manos del también maestro Pedro Morales Pino, y, en 1914, tomó su batuta Dionisio González, quien la dirigió por 31 años, hasta el día de su muerte. (Sinfónica, 2015)

La banda de la Policía Nacional también se debe a un proceso de evolución progresivo, en circunstancias menos caóticas que sus similares del Ejército. Nace con 13 integrantes, aunque no se encontró información determinada sobre la plantilla, se logra establecer que eran músicos aficionados de las filas de la Policía “[...]con la selección de 13 agentes en comisión tocaban sin ninguna técnica instrumentos como el clarinete, la trompeta, el bombardino y otros” (Policía Nacional de Colombia, 2019) lo que pudo propiciar primeramente un desbalance sonoro y limitaciones para ejecutar un repertorio en condiciones técnicas más o menos aceptable.

En 1913 la nómina aumenta a 25 músicos y la banda comienza la interpretación de retretas en la Plaza de Bolívar para el público bogotano, “[...] al Maestro Aguilera le recibió la dirección de la Banda de la Policía el insigne Maestro: Pedro Morales Pino, en 1913 y durante un año llevó a la agrupación musical a ser la mejor intérprete de la música colombiana”, (Policía Nacional de Colombia, 2019) con la prosperidad en integrantes también creció la capacidad en relación a la habilidad interpretativa y a la escogencia de piezas de repertorio de estilo más clásico, traído de Europa y otro incorporado de Norte América, como algunas

de las sinfonías de Beethoven combinadas con las marchas, pasodobles, unido a adaptaciones de composiciones folclóricas: pasillos, valeses y bambucos.

En 1924 (Diario Oficial. Año LX. N. 19783, 1924) la Ley número 61 del 17 de diciembre, firmada por el doctor Pedro Nel Ospina fija en su Artículo 1º las asignaciones de los músicos así: Orden por la cual se modifica la 72, sobre asignaciones civiles:

Banda de Música		
De un Director, con	\$	100
De un Músico Mayor, con	\$	80
De cinco Profesores Solistas, a \$70 cada uno	\$	350
De quince Profesores de primera clase, a \$65 cada uno	\$	975
De quince Profesores de segunda clase, a \$60 cada uno	\$	900
De quince Profesores de tercera clase, a \$55 cada uno	\$	825

Figura 12

Manuel Conti Tamburini.



Fuente: Tomada de Cartilla 75 años Banda Nacional (1986)

Más tarde y según información que figura en el Atlas Histórico de Bogotá “El maestro Manuel Conti Tamburini fue contratado por el gobierno nacional para reestructurar las dos bandas Bogotanas existentes en ese momento, (Candelaria, 2016, p. 55) ese suceso convierte al músico proveniente de Liorna, Italia, en el reformador del funcionamiento técnico, modelo y dinámicas de la actividad «bandística» en nuestro territorio, posiblemente y debido a su procedencia y formación en Italia, intervino con su recomendación para poner en funcionamiento el modelo italiano en las reformas y organización en cuanto al aumento de las plantillas

de músicos plasmadas en los primeros decretos y leyes del Estado en función de las bandas, ya que Conti llega al país en el año 1888, antes de ser expedidos los decretos legislativos: 228 de mayo del 31 de 1897 emitido por: Miguel Antonio Caro

y 633 de marzo 25 de 1936 firmado por el presidente Alfonso López Pumarejo, por el cual se crean las bandas de músicos en los batallones y grupos del Ejército.

Poco después “Conti Tamburini en unión con sus hermanos Emilio y Egidio fundó la reputada casa musical de Conti Hermanos, la primera firma comercial que en Colombia se dedicó a la venta de todo lo relacionado con la música” (Perdomo, 1980, pp. 161-162) y la única autorizada en esos años. Para la edición de partituras, como es bien sabido la evolución de la edición de partituras se tropieza con la llegada de la imprenta; posteriormente, la casa cambia su razón social a Casa Musical Humberto Conti Ltda y funcionó hasta hace pocos años, en Bogotá en la calle 127A #51a-5. Conti destacado director de orquesta, se convirtió en el primer proveedor de accesorios y todo lo relacionado con la música y a la postre, muere el 6 de febrero de 1914.

En definitiva y encausando la deliberación, la integración de acciones de gentil apoyo tanto de presidentes, militares y efectivos policiales, fueron los auténticos preludios que soportan el inicio de la escritura de la historia de ricas y coloridas tradiciones de las “*bandas musicales de viento*”, culpables de que en Colombia se estableciera la banda casi como una costumbre religiosa a pesar de la inestabilidad inicial por las confrontaciones civiles con otros países y las mismas guerras mundiales. En entrevista con el maestro: Castro García, Rogelio: (director de la “Banda Obra Salesiana del Niño Jesús Bogotá”), expone sobre los orígenes de las bandas en Colombia:

[...] Pues si realmente, la historia de las bandas en Colombia inicia con las bandas militares porque (...) pues son los militares, y es el estado quien tiene los recursos, y tiene pues la influencia de (...) de los eruditos de la época para iniciar este trabajo con ese tipo de agrupaciones que básicamente pues son para son utilizadas para animar las celebraciones y las festividades patrias [...] R. Castro (comunicación personal, 2019)¹⁰

10 (*) Castro García, Rogelio Arturo. (Bogotá, Colombia, Entrevista inédita 2019) El maestro Rogelio complementa: La banda de la Policía Nacional que es la banda (...) la banda insignia que aún funciona en nuestro país esa es la banda histórica por excelencia, inclusive la banda de la policía pues es quien primero ve, [...] a muchos de los grandes músicos que actuaron en la Banda Nacional pues los recibe primero la Banda de la Policía y luego se catapultan a la extinta Banda Sinfónica Nacional (...)

Este rápido escenario de evolución de las «*bandas musicales de viento*» a través del tiempo, conduce a la encrucijada de las tendencias de gustos e ideas en que se configuraron paulatinamente en la música. Por todas las anteriores razones, las «*bandas musicales de viento*» en Colombia son el resultado del empeño; su génesis partió de las fuerzas militares, lo que produjo el preámbulo para convertir esta práctica musical en un hábito costumbrista sobre todas las latitudes de la sociedad colombiana, haciendo que cada región en sus actos simbólicos incorporara la utilización de estas distinguidas agrupaciones de músicos, haciendo que una región se distinga hoy una de otra y asuma identidades, producto de tradiciones propias de la población multiétnica: de autorreconocimiento y proyección hacia el exterior.

Esclarecimiento sobre la noción de la banda musical de viento

Es importante hacer una pausa en la presente disertación, por tanto, antes de adentrarnos en lograr explicar lo que se corresponde con una «*banda musical de viento*», se pueda de antemano determinar de manera sucinta la dinámica que ocurre alrededor de ella, en especial al convertirse la banda en el centro de observación científica e investigativa, particularmente en estos tiempos por los cuales atraviesa la sociedad actual, todas estas acciones para concentrar el discurso en compartir avances en su estudio y sus problemas.

Hoy por hoy, existe abundante y pertinente literatura en los contextos académicos de todas las latitudes, dedicada al estudio de las «*bandas musicales de viento*» es necesario por supuesto, fijar la atención en dichas consideraciones, ya que mediante este ejercicio se propicia la posibilidad de configurar un dossier de reflexiones y debates sobre el particular.

De acuerdo con lo expresado anteriormente y dentro del ejercicio de revisión de literatura, se pueden encontrar con facilidad investigaciones como la efectuada por Salvador et. al. (2019), quien realiza un estudio sobre los modelos significativos de educación musical en el fenómeno de las bandas de música en la comunidad valenciana, tanto a nivel nacional como internacional. El objetivo del estudio es exponer cómo han ido

evolucionando las bandas de música juveniles a través de una investigación descriptiva.

Además Toledo (2022), realiza una intervención en las didácticas musicales utilizadas en la formación de los integrantes de la banda de música del Distrito de Guanacés; como propósito fundamental se mantiene en develar las dificultades que se propician en el ejercicio de la práctica de la música de banda.

De forma similar, Herrera (2020), dentro del complejo de la investigación bandística, escudriña sobre sus repertorios: tipologías, circulación, recepción, edición, grabación, recuperación, paisaje sonoro y ocupación del espacio: contextos urbanos y rurales, músicas itinerantes, formaciones y despliegues. El mencionado estudio pretende realizar un análisis riguroso sobre el hacer de la banda de música y su relación social dentro de un paradigma temático de la banda de música.

Al momento, conviene conocer de forma precisa lo que significa una «*banda musical de viento*» para poder proseguir con el relato. En ese tema minuciosamente el maestro Alejandro Vessella, director de la “Banda Comunale de Roma” afirma: “banda es la reunión más o menos completa de los instrumentos de viento, madera, cobre y percusión, pero siempre dentro de un equilibrio”.

La banda se caracteriza por su afinación, balance sonoro, color y versatilidad de maderas y cobres; logra una verdadera identidad si se alcanza una combinación balanceada, donde el número más adecuado para obtener dicho balance, sería el de tres instrumentos de caña por uno de metal o cobre según una clasificación realizada a finales del siglo XIX. La formación inicial de la banda era circular, donde el director se ubicaba en el centro y el público giraba a su alrededor.

La posterior formación lineal se debe a Richard Wagner, quien organizó en línea las familias o grupos de instrumentos. Mientras que el término “retreta” debe su nombre a las fiestas nocturnas en España, en las cuales desfilaban las bandas acompañadas de carrozas y faroles (Ocampo, 2007, p. 57).

La banda musical hasta entonces, ha utilizado los instrumentos con todas las características específicas de su propia individualidad sonora, según las exigencias de la música.

Además, según estudios y consideraciones realizadas por el área de música del Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura,

La banda de vientos es sin lugar a dudas, la agrupación instrumental que mejor expresa la diversidad musical del país. Con pocos instrumentos y formatos de música popular tradicional, de orquestas, de baile o de música erudita han logrado penetrar en el imaginario colectivo de los ciudadanos, desde hace dos siglos, la banda es entonces, un instrumento estético de la democracia colombiana. (pp. 3-4)

Las «*bandas musicales de viento*» son una mixtura cargada de instrumentos de viento (bronces, cañas, otros) y de percusión, pero que se destacan por su colorido tímbrico y estilístico, pensada para agradar a sus oyentes con diversidad de repertorio y que extrapola la idiosincrasia de sus sentimientos y costumbres hacia las demás regiones.



Banda Nacional de Colombia, en tiempo de: José Rozo Contreras. Fuente: Cartilla 75 años Banda Nacional. (1980)

3. Tradición de las bandas civiles en Colombia

“Y, entonces, el asombroso gusto de ser sucede la ardida adición de factores inaugura progresiones imposibles de detener, pues en cada una de las canciones más altamente calificadas dentro de esta música de Colombia”

(Gabriel Cuartas Franco)

Figura 13

Banda Nacional en concierto.



Fuente: Tomado de Cartilla 75 años Banda Nacional (1986)

Posteriormente, la insistencia del músico, gestor y compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín, surtió fruto y concluidas las guerras civiles logró tramitar la reorganización de la Academia

Nacional de Música y tras ser nombrado por decreto ejecutivo del 2 de noviembre de 1910, la primera acción formal que realizó fue solicitar el cambio de nombre a Conservatorio Nacional.

En correspondencia con esos sucesos, Conti después de participar con el gobierno en las reformas de las bandas militares de música, se desempeña como el primer director de la banda llamada por el Conservatorio que fue una agrupación naciente y un apéndice de la recién constituida Academia Nacional de Música gestionada por Uribe Holguín. Considerando la formación de Conti, presumiblemente esta agrupación haya mantenido en sus inicios las tendencias y arraigos estilísticos propios de la música del viejo continente.

En marzo 17 de 1913, siendo presidente Carlos E. Restrepo, se firma el Decreto Ordinario número 272, por el cual se reglamentan las bandas de música que por Decreto número 203, de 28 de febrero del corriente año, quedaron adscritas al Ministerio de Instrucción Pública

Artículo 1. Las Bandas de Música que han venido prestando sus servicios en el Regimiento de Infantería Bolívar número 1. y en el Grupo de Artillería Bogotá, acantonados en esta plaza, y que por Decreto número 203 del corriente año quedaros adscritas al Ministerio de Instrucción Pública, se reducen, desde la fecha del presente Decreto, a una sola, que se denominará Banda Nacional de Bogotá (Ocampo, 2007, p. 57)¹¹.

No se sabe a ciencia cierta si el acompañamiento y asesoría de Conti al gobierno en políticas musicales, produjo la unión de las Bandas de Música del Regimiento de Infantería Bolívar número 1 con el Grupo de Artillería Bogotá, pero, producto de esta unión se delimita el movimiento «bandístico» con el nacimiento de la Banda Nacional, que fuese la fuente de tanto despliegue cultural.

“La Banda Nacional nació con 62 integrantes entre músicos, profesores y músicos de banda, que tenían entre otras la

11 (*) Decreto 272 de 1913 (marzo 17) por el cual se reglamentan las Bandas de Música que por Decreto número 203, de 28 de febrero del corriente año, quedaron adscritas al Ministerio de Instrucción Pública. Esa legislación también contempló: Artículo 4. El Director de la Banda y los Músicos Profesores tienen la obligación de dar en el Conservatorio Nacional de Música las clases necesarias para la enseñanza de la Banda, así: el Director, una clase; el Músico Mayor Profesor, dos clases; el Músico Mayor de banda, una clase; los solistas Profesores, cada uno una clase, y los Músicos de primera clase, Profesores, una clase cada uno.

obligación de estudiar en el Conservatorio o de dar clases en él. Igualmente, la Banda estaba obligada a dar conciertos militares” (Instituto Colombiano de Cultura, 1988), con la normativa expresa para la actividad de la Banda Nacional, se propiciaron dispersiones culturales en los parques y paseos públicos, puesto que la banda estaba obligada a prestar sus servicios en las fiestas oficiales como recepciones diplomáticas etc.

Por otra parte, la diferenciación sustancial en este momento de la historia de las bandas musicales de viento surge, cuando más adelante al morir el maestro Manuel Conti en 1914, recibe la batuta un nuevo director: Martínez Montoya. Obsérvese la narración de Perdomo para este suceso:

“ocupó Martínez Montoya la dirección de la banda, llamada del Conservatorio, por espacio de 19 años, y durante ese período enriqueció considerablemente el repertorio de las retretas, se empapó por propio esfuerzo en los estudios de instrumentación y escribió para banda obras de impecable factura y rico colorido, como la Rapsodia colombiana sobre aires populares colombianos, y que le mereció el premio Ezequiel Bernal, y es un aporte interesantísimo en cuanto al desarrollo de los temas y aires del astro popular. Muy buena es también su Marcha fúnebre para banda.

Ahora bien, dicho lo anterior, las «*bandas musicales de viento*» dan inicio a un enclave de control musical dentro de todos los espacios de la geografía de Colombia, dichas formas colaborativas y de interacción ayudaron a consolidar las formas de expresión, demostrando un proceso paulatino de asentamiento socio-cultural escritas dentro de la historia de la vida musical a través de obras y artistas.

Los relatos preliminares esclarecen categóricamente la figura 14, Andrés Martínez Montoya de procedencia, en particular, con raíces de las bandas civiles en especial de la «Banda Nacional» cuyo nicho aflora en la Academia Nacional de Música, que posteriormente se convertiría en el Conservatorio Nacional. En el caso del desempeño del reconocido maestro: Andrés Martínez Montoya (1869-1933), “nacido en Bogotá el 25 de marzo de 1869 que descendía de familia antioqueña. Inició su formación musical desde muy joven. Estudió piano, armonía y contrapunto, y por su cuenta descubrió los secretos de la

Figura 14*Andrés Martínez Montoya.*

Fuente: Tomado de Cartilla 75 años
Banda Nacional (1986)

instrumentación y dirección de banda” (Instituto Colombiano de Cultura, 1988). Montoya apropiadamente, retoma la batuta en 1914 con las nuevas corrientes musicales, que básicamente eran el producto de la formación integral de estos destacados músicos, para ese entonces. En otras palabras, la rigurosidad, dedicación y mística en el estudio de la música, produjo en hora buena una riqueza en el adelantamiento de la puesta en escena de repertorios tanto eruditos como folclóricos y populares, sumado a la consolidación progresiva de las retretas proyectadas hacia los oyentes provenientes de diferentes espacios sociales de las ciudades que se erigían.

Se puede apreciar en la anterior reseña la creación de nuevas obras. Martínez Montoya, aporta entre otras composiciones la Rapsodia colombiana compuesta en 1925.

Ahora bien, pareciera ser que los períodos de los primeros directores de la “Banda Nacional” hubiesen sido vitalicios, a pesar de no estar contemplado este mandamiento en norma alguna, esto fue lo que sucedió, El maestro Martínez Montoya a saber, sucedió a Conti tras su fallecimiento y permanece en el cargo diecinueve años hasta su deceso en 1933, subsiguientemente, el maestro nortesantandereano: José Rozo Contreras (1894-1976), luego de que Martínez Montoya dejara la dirección, asume la batuta de la Banda Nacional de Bogotá formalmente el 15 de diciembre de 1933, caso contrario deja el cargo en 1974 estando aún vivo. El mismo músico en sus memorias narra:

“grande fue mi sorpresa cuando la prensa publicó al día siguiente el decreto en que se me nombraba para el cargo al que yo aspiraba,

bien que se me ocurre que todavía sorprendería más a los demás aspirantes. Fue, pues, un nombramiento relámpago, del que me enteré por la prensa, como ya dije, antes de recibir el oficio en que se me comunicaba. Ese mismo día (15 de diciembre) tomé posesión del cargo y al siguiente día regresé a Cúcuta para presentar renuncia del puesto de director técnico de la Banda Departamental. (Rozo, 1960, p. 99)

Rozo Contreras ya como director titular, lidera la Banda Nacional durante 41 años desde 1933 hasta 1974, como resultado de su gestión la agrupación de músicos pasa de ser llamada banda del Conservatorio, a ser promovida a la categoría de Banda Nacional. José Rozo Contreras fue un músico más prolífero que sus dos antecesores en su producción; entre sus obras destacadas para banda se encuentra: Tierra Colombiana, Suite para banda compuesta en 1930, Arlequines la Seda y Oro (pasodoble), Caracola: obra para banda y solista de viento, Los 75 (pasillo) y muchas otras piezas para orquesta y coro.

Figura 15

Maestro José Rozo Contreras.



Fuente: Tomada de Memorias de un músico de Bochalema, Biblioteca de Autores Nortesantandereanos (1960)

Más adelante siendo presidente Eduardo Santos, la Banda Nacional queda adscrita al Ministerio de Educación Nacional. La Ley 29 de noviembre 24 de 1939, consagra en su Artículo 1: “La Banda Nacional de Músicos de Bogotá dependerá exclusivamente del Ministerio de Educación Nacional, y el personal será el que designan las Leyes 6 de 1935 y 134 de 1936 en el artículo 1”. Con la promulgación de esta ley los salarios de los músicos mejoraron: un director, \$ 300.00 mensuales, un músico mayor, \$ 150.00 mensuales, diez profesores solistas, cada uno \$ 125.00 mensuales,

treinta profesores de primera clase, cada uno \$ 115.00 mensuales, veinticinco profesores de segunda clase, cada uno \$ 105.00 mensuales y cinco profesores de tercera clase, cada uno a \$ 90.00 mensuales. (Ley 29, 1939)

En 1968, la Banda Nacional pasó a depender exclusivamente del Instituto Colombiano de Cultura y del Consejo Nacional de Cultura: el Artículo 12, sobre las Normas de funcionamiento instituye: “Con el fin de que sean integradas dentro de la nueva organización, formarán parte del Instituto Colombiano de Cultura, las siguientes dependencias del Ministerio de Educación Nacional: en si [...] ítem 8, establece: - Banda Nacional de Bogotá" (Decreto 3154, 1968)”.

Por otra parte, la tenacidad musical de este gran maestro y su creatividad propició el perfeccionamiento de la técnica tanto en la composición como en la ejecución, estos argumentos se constatan en su pieza para orquesta cargada de disposiciones de matices clásicos: “Fantasía sobre motivos colombianos”, en la cual se realza la naturaleza compleja con rasgos diferenciados que posibilitaron una magnificencia de excelsa eficiencia en función de la música.

De regreso a Bogotá, solicité del gobierno, para la reorganización de la Banda Nacional, el Instrumental que necesitaba para implantar la escuela italiana y los fondos para adquirir el repertorio de partituras del maestro Vessella, que deseaba yo fueran la base de mi labor. (...) dio la casualidad que por esos días llegó el nuevo instrumental, por lo cual solo tuve que pedirle al Ministro un aumento de 15 profesores a lo que de inmediato accedió. (Rozo, 1960, pp. 99-100)

¿Pero qué pasó? José Rozo Contreras viaja a Italia y como estudió en el viejo continente se trae para Colombia la tradición italiana, fue quien incorporó la influencia europea, claro exactamente, el modelo italiano específicamente y no europea porque en Europa existían muchos otros acontecimientos: por ejemplo en Alemania, Francia e Inglaterra, se hallaba una tradición de bandas muy estable y sostenible, ya que la tradición española es un poco más nueva pero en esa época no era de tanta expansión; lo que llegó no fue la herencia europea, sino la italiana.

Es importante tenerlo en cuenta, se podría realizar la objeción que, para el momento no era la tradición más sólida de bandas, sin

duda alguna la francesa y la británica eran las más consistentes, es importante tener en cuenta esta relación porque de alguna manera Rozo Contreras llega sosteniendo esa verdad, con la legitimidad italiana, pero solamente una parte de la verdad, ya que en esa época en Europa alrededor de 1780, hacía presencia muy fuerte la banda militar británica y la banda de tradición francesa; estos sucesos aunados con el desarrollo de la Revolución Industrial en 1948 son los motivos por los cuales Francia fue la abanderada de las bandas musicales de viento en Europa.

Figura 16

Maestro: Alessandro Vessella.



Fuente: Tomada de Memorias de un músico de Bochalema, Biblioteca de Autores Nortesantandereanos (1960)

Con las anteriores precisiones se puede establecer, que el inicio y evolución de las *bandas de viento musicales en Colombia*, parte de la tradición italiana traída a Colombia.

El sueño de José Rozo de poner en práctica sus conocimientos en dirección, instrumentación orquestación para banda, que había adquirido en Roma bajo la tutoría del maestro Alessandro Vessella, ya no era una quimera, ahora se convertiría en una realidad; todo estaba saliendo a pedir de boca.

Para tener más o menos idea de que fue lo que introdujo José Rozo a Colombia, se aportan algunos títulos de las transcripciones para banda hechas por Vessella para el

momento de los hechos: Bach. S: *Prelúdio e fuga in Do maggiore per Órgano*, *Passacaglia in Do minore per Órgano* Beethoven: *Andante delia I Sinfonía*, *Minuetto delia I Sinfonía*, *Finale delia I Sinfonía*, *Adagio delia IV Sinfonía*, *Andante con moto delia V Sinfonía*, *Scherzo e Finale delia V Sinfonía*, *Egmont Otíverture*, Handel: *Largo*, Mozart: *Andante e Minuetto dal Quartetto No 8 in*

Re maggiore, *Larghetto dal Quintetto in la maggiore*, “ *Minuetto dal divertimento in Re maggiore*, Schubert: *Tempo della Sinfonia in Si minore (incompleta)*, *Andante con moto della Sinfonia in Si min. (Incompleta)*, Rossini: *L’Assedio di Corinto: Sinfonia*, Guglielmo Tell: *Sinfonia*.

De esta manera, se lleva a cabo la utilización del modelo de Vessella que se amplió también a la Banda de la Policía Nacional y, cuyo espíritu se fundamentaba en dar el mayor aprovechamiento en cada rol a un sinnúmero de instrumentos en las orquestaciones; a cada familia de instrumentos se les daba un encargo protagónico de «contracanto» o armonizador, este último adjudicado especialmente a un sinnúmero de «fliscornos» que cumplían esa labor, de allí fueron tomadas también las ubicaciones de los músicos en el escenario que para entonces era la moda, es decir, la autenticidad incondicional proveniente del saber que importó el músico de Italia, similarmente a Rozo se le atribuye la introducción del « fliscorno» en Colombia.

La acuciosidad de Rozo por el establecimiento del modelo italiano, era peculiar; en la instrumentación de su pasillo: Los 75, se puede apreciar la conservación de los nombres de los instrumentos en italiano y la plantilla utilizada para tal propósito se evidencia en el siguiente reparto:

Los 75: Música e instrumentación: José Rozo Contreras

- 1 Ottavino
- 2 Flautti
- 2 Oboi
- 2 Clarintti Piccoli in mi bemol
- 2 Clarintti Soprani in si bemol
- 2 Clarintti contraltti in mi bemol
- 1 Saxófono Soprano in si bemol
- 1 Saxófono Tenore in si bemol
- 1 Saxófono barítono en mi bemol

1 Saxófono Basso (Siioni Reali)
1 Contrabasso *ad ancia*
1 Contrabasso a Corda

2 Corni in Fa
2 Cornette in si bemol

2 Tromboni Tenori
1 Tromboni Basso

1 Fliscorni Sopranino in mi bemol
2 Fliscorni Soprani in si bemol
2 Ffliscorni contralti in mi bemol
2 Fliscorni tenori in si bemol
2 Fliscorni bassi in si bemol
2 Fliscorni bassi grave in fa e mi bemol
2 Fliscorni contrabassi in si bemol
Tamburo
Carraca e Maracas
G.r. Cassa e Piatti

Figura 17
Score Mis 75 de José Rozo Contreras.

The image shows a page of a musical score for a piece titled "MIS 75 Pasillo" by José Rozo Contreras. The score is for a large wind and percussion ensemble. At the top, it is attributed to "A. Octavio Nuñez Navas" and "Música e Instrumentación de José Rozo Contreras." The tempo is marked "Allegro molto vivace (à manière de Scherzo)". The score includes parts for the following instruments:

- 1. Oboino
- 2. Flauti
- 2. Oboi
- 2. Clarinetti Piccoli in mi b.
- Clarinetto Soprano 1^o in si b.
- Clarinetto Soprano 2^o in si b.
- 2. Clarinetti Contralti in mi b.
- Saxofono Soprano in si b.
- 2. Clarinetti Contralti in mi b.
- Saxofono Tenore
- 1. Saxofono Baritono e Saxofono Basso (SaxoBassi)
- Contrabasso ad arco e Contrabasso a Corda
- 2. Corni in Fa
- 2. Cornetti in si b.
- 2. Tromboni Tenori
- 1. Tromba Basso
- 1. Flicorno Soprano in mi b.
- 2. Flicorni Soprani in si b.
- 2. Flicorni Contralti in mi b.
- 2. Flicorni Tenori in si b.
- 2. Flicorni Bassi in si b.
- 2. Flicorni Bassi Tavi in Fa e mi b.
- 2. Flicorni Contrabassi in si b.
- Tamburo
- Coraca e Maracas
- 3. Cassa e Piatti

The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks. There are some handwritten annotations in blue ink, including "Molto vivace" and "Allegro molto vivace".

Fuente: Archivo personal (2000)

De esta forma, se constata la plantilla del sistema «bandístico» utilizado en Italia plasmado por Rozo en el anterior «score». José Rozo, además realizó miles de orquestaciones propicias para banda sinfónica, hubo para ello motivos plausibles como: Las Brisas del Pamplonita de Elías Mauricio Soto, Reflejos: pasillo de Pedro Morales Pino, Cariongo: pasillo fiestero de Miguel Duarte, Caperucita Roja: torbellino de su sobrino Oriol Rangel, Ideal: pasillo de Víctor Manuel Guerrero, Los 75: pasillo de su

autoría, Recóndita: vals de Pedro Morales Pino. Los «escoros» de Rozo Contreras contenían una cantidad de instrumentos que hoy en día ya no son utilizados por las diferentes bandas de música, conjuntos y familias de «eufoníos» y de «fliscornos», en todas las tonalidades, hoy casi extintos.

Por otro lado, en 1935 el presidente Alfonso López Pumarejo, estampa su firma sobre la Ley 6ª ordinaria del Congreso de la República de enero 28 de 1935 (Ley 6, 1935) y por la cual: se reorganiza la Banda Nacional y se fija el personal y asignaciones de la Banda de la Policía Nacional. Rozo hizo esfuerzos a través de sus contactos para que este proyecto de Ley fuera presentado en la Cámara de Representantes y en su Artículo 1º: Decreta: Desde la sanción de esta ley el personal y las asignaciones de la Banda Nacional serán los siguientes:

Director	\$ 200
Músico Mayor	\$ 120
10 Músicos solistas, cada uno	\$ 90
30 Músicos de primera clase, cada uno	\$ 80
25 Músicos de segunda clase, cada uno	\$ 70
5 Músicos de tercera clase, cada uno	\$ 60

Con la sanción de la presente Ley, propuesta y presentada por los políticos allegados a Rozo (Rozo, 1960)¹², mejora las pequeñas remuneraciones que inicialmente fueron asignadas a los integrantes de la banda, del mismo modo, el aumento en el número de integrantes generó un ambiente estable y de consolidación, no solo con las asignaciones presupuestales y el apoyo del gobierno, sino con la estabilización en el hacer cotidiano de las faenas musicales que dieron de que hablar en la sociedad colombiana.

La genialidad de Rozo, el músico oriundo del municipio de Bochalema, Norte de Santander, traza un itinerario emblemático

12 (*) Rozo Contreras José, 1960. Op. cit., (p.102) Seis meses después de mi debut en Bogotá, con la Banda, el Congreso Nacional, por medio de ley 6ª de 1935 (enero 28) elevó el personal de la corporación a 72 miembros y aumentó las asignaciones, que eran muy exiguas [...] el Director, con una asignación de \$ 200, para el Músico Mayor, \$ 120, para los Solistas, \$ 90, para los músicos de primera clase, \$ 80, para los músicos de segunda clase, \$ 70, para los músicos de tercera clase, \$55 y para los músicos de cuarta categoría \$ 60, esta última que luego desapareció (...) (p.102)

en la Banda Nacional debido a su templanza y compromiso, a su labor social de divulgación de la música en escuelas, colegios y facultades universitarias; escogiendo con filigrana el repertorio adecuado para que los artistas a su mando pudieran sacar lo mejor de sí mismos, en los múltiples conciertos y retretas, emprendidos para complacer el fino oído del público no solo capitalino, sino también de los asiduos visitantes extranjeros y de otras regiones del país que se sentían tocados o curiosos por la estética del arte musical.

[...] tuve el placer de dirigir en el mismo Teatro Colón un concierto de la Banda Nacional, en cuyo programa se incluyó mi transcripción de la Rapsodia de Auvernia Saint-Saens, original para piano y orquesta. Me hizo el honor de actuar como solista el maestro Valencia. El concierto incluyó también la obertura: Coriolano, de Beethoven, y el poema sinfónico: Fuentes de Roma, de Respighi. Cabe recordar que la Banda Nacional, bajo mi dirección, ha ejecutado innumerables conciertos en Teatro Colón. (...) (p. 109)

Ahora bien, la dinámica que se desarrolló en torno a la Banda se convirtió en un sinnúmero de actividades hasta tal punto de incluir en sus nóminas: copistas de música, personas dedicadas con lo relacionado a la escritura musical: transcripciones, paginaciones; lo pertinente a la logística (casi siempre estas personas se dedicaban también a poner las partituras sobre los atriles de los intérpretes) y organización, para que la música pudiera ser interpretada. Estas personas debían tener ciertos conocimientos y competencias requeridas para tal quehacer, el primordial consistía en poseer una impecable caligrafía; además de conocer teoría musical, por ejemplo: estar al corriente de la tesitura (registro de todos los instrumentos) participantes, la armonía, el contrapunto, entre otros aspectos.

Cuando por circunstancia alguna, quedaba una equivocación en uno o varios compases de una partitura, se acostumbraba raspar el papel con una hojilla o navaja para poder sobrescribir en ella; dada las dificultades para el acceso al papel «pentagramado», incluso se pegaba un papel encima de los compases errados para de esta manera, poder conservar la uniformidad de las partituras. Es necesario esclarecer, que en ese momento la invención de los softwares de edición de partituras no había acaecido, puesto que, este desarrollo

llega alrededor del año 1991 con la aparición de los softwares de notación musical, por lo que se debía echar mano de la inventiva y de formación integral de estos grandes maestros para editar a mano la música que era necesario transcribir.

Figura 18

Partitura Las Brisas del Pamplonita para clarinete soprano.

CLARINETTO SOPRANO 1^o A IN SI^b.

BRISAS DEL PAMPLONITA *Alto*

Bambuco

Música, de Elias M. Soto Trans Para Banda, de José Rozo Contreras.

Allegretto Mosso

1 *mf*

2 *Cresc.* *dim.*

3 *Cresc.* *dim.*

4 *Animato*

5 *f*

6 *f*

7 *f*

Fuente: Archivo personal (2000).

En la anterior imagen se puede apreciar, la calidad de la caligrafía estampada en la orquestación del bambuco: “Brisas del Pamplonita” de Elías, M. Soto; aunque no se tiene información si fue de puño y letra del mismo José Rozo o de un colaborador, queda al descubierto la suntuosidad con que esta labor se realizaba, vale la pena decir, que no es del resorte de esta discusión y no es clara porque la decisión del arreglista de incluir la tonalidad real de Si bemol menor en que se orquestó

esta pieza fue posiblemente buscando sonoridad y color en los timbres de los instrumentos considerando que la partitura original, fue creada en re menor.

Se logra asimismo visualizar, que este arreglo se encuentra escrito en compás de 2/4, puesto que en el ambiente musical ya hacían presencia las diversas posturas del destacado compositor, arreglista y director de orquesta colombiano, Luis Uribe Bueno, sobre la escritura del bambuco a 6/8 y a 2/4.¹³

Con respecto a los uniformes, inicialmente no fueron los fracs estilo levita que son propios de la mística de las bandas y orquestas sinfónicas, debido a la descendencia de las bandas civiles hacia las militares, se traen consigo ciertos elementos iconográficos incorporados en su diario vivir. Así pues, el uniforme consistía en: pantalón y chaleco de paño azul; chaqueta del mismo paño, de corte cerrado, solapa ancha y abotonadura de color de plata y ‘cachucha’ o gorra de paño azul de los músicos del Ejército. Fue replicado en varias corporaciones y en ocasiones bordada con hilo de oro o plata, lirás, cucardas y el escudo de la región de la respectiva banda.

Figura 19

José Rozo Contreras y Banda Nacional.



Fuente: Cartilla 75 años Banda Nacional (1986)

13 (*) Restrepo Duque, H. (3 de marzo de 1954). Citado por Restrepo, Peláez. Alexander, En: Luis Uribe Bueno y Su Incurción En La Industria Discográfica, específica sobre el particular: Allí el compositor dice: “no combato la tesis de escribir el bambuco a dos, por el contrario, desearía que esto se estudiase en forma consciente y serena para llegar a una conclusión definitiva sobre la escritura del bambuco, que considero el más típico de nuestros aires” (Restrepo, 1954, p. 2).

Es pertinente tener en cuenta otro suceso destacado, siendo que las bandas le deben hoy en día a José Rozo, la transcripción para Banda Sinfónica y Banda Militar, de uno de los más hermosos himnos del mundo: el Himno Nacional de la República de Colombia

Figura 20

Roberto Pineda Duque.



Fuente: (Sánchez, 2010, programa de mano)

Artículo 6. Que en la misma comunicación la Comisión termina su informe recomendando la adopción oficial a manera de normas definitivas de los siguientes trabajos efectuados y presentados por el maestro Rozo Contreras: a) La partitura original para canto y piano, revisada; b) La transcripción para Banda Sinfónica y c) La transcripción para Banda Militar, Decreta: Artículo 1º adóptese oficialmente los siguientes trabajos sobre música del Himno Nacional De Colombia, de Oreste Síndici, realizados por el maestro José Rozo Contreras: a) La partitura original para canto y piano, revisada; b) La transcripción para Banda Sinfónica y c) La transcripción para Banda Militar (Rozo, 1960, p. 138) [...] .

A José Rozo Contreras¹⁴, lo sucedió en el cargo, el maestro: Roberto Pineda Duque en 1974, quien cumplió una labor fervorosa en la Banda Nacional. “Su archivo contiene sus composiciones compuestas entre 1940 y 1975. Su obra, inicialmente compuesta en un lenguaje tonal, a partir de 1954 explora el lenguaje atonal y dodecafónico, después de estudiar con Carlo Joachino en Conservatorio de la Universidad Nacional” (EAFIT, 2019). A este reconocido director, se le debe la composición y transcripción en el año 1971 de innumerables obras. Murió en Bogotá el 14

14 (*) Con la preocupación de establecer una norma técnica y de unificar el espíritu de la partitura original del autor del Himno, se conforma una comisión de la cual Rozo hace parte, con sus inmensos aportes y así reseña el Decreto número 1963 del 4 de julio de 1946, en sus memorias, en el cual se adopta la revisión para canto y piano y las transcripciones para Banda Sinfónica y Militar del Himno Nacional de Colombia, realizadas por: José Rozo Contreras de la partitura original de Oreste Síndici, firmado por Alberto Lleras, lo que a la postre produce que se esparciera por toda Colombia este trabajo, tanto en medios litográficos como en grabaciones.

de noviembre de 1977, víctima de un paro cardíaco, incorporó dentro del repertorio obras del inventario norteamericano y de compositores nacionales que causaban revuelo en el entorno musical a través de sus magníficas y novedosas ejecuciones.

En 1978 privilegiadamente, retoma los destinos de la Banda Nacional de Colombia el músico boyacense: compositor, director, arreglista y destacado flautista, Luis Becerra hasta noviembre 10 de 1984, según información recabada en Montero (2018).

Asumió el cargo de la dirección de la Banda Nacional en mayo de 1978, mediante un concurso tras la muerte de su antiguo director Roberto Pineda Duque. Durante su gestión renovó el repertorio de las retretas, aprovechando la abundante producción norteamericana, pero sin descuidar el repertorio tradicional. Estrenó obras transcritas para banda por autores colombianos e incrementó el número de conciertos didácticos en escuelas y colegios de Bogotá, en el Teatro Colón y el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional. Fue director de la agrupación hasta que tomó la decisión de renunciar en noviembre de 1984 (Biblioteca Nacional de Colombia, p.29)

Figura 21

Maestro Luis Becerra.



Fuente: (Sánchez, 2010, tomada a partir de Programa de mano, 1988)

En 1982 realiza la transcripción del Primer ballet criollo del compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), lo único que se puede realmente explicar es la cotidianidad con que sonaba la banda amando la música colombiana, su actividad se respaldaba en el ensamble de obras difíciles, pero pulcrísimas a la vez, ¡algo asombroso! en la infinidad de conciertos de música increíble que supo dirigir.

Es de evidenciar que los directores, sobre todo, que se desempeñaron a partir de la década de los setenta ya no permanecen durante largos años bajo el mando de la Banda

Nacional; en los años ochenta, se presentan nuevas perspectivas y se favorece el contacto con otras tendencias estilísticas, tanto

en las formas de dirigir como de componer y orquestar, esto debido a la llegada de maestros formadores provenientes de diversas regiones: Norte América, Alemania, Rusia, Polonia, incluso, de los países asiáticos y de Centroamérica con presencia en Universidades (públicas y privadas), como en los conservatorios y escuelas de música.

Figura 22
Eduardo Carrizosa.



Fuente: Tomada de, programa de mano. Foto digital por Diego Becerra. Archivo de Biblioteca Nacional de Colombia (s.f)

Toda esta argumentación, con el solo propósito de esclarecer que no solo se tenían los insumos del modelo italiano traído por Rozo en 1933, sino que arreciaron los ahondamientos modernos; ahora se consolidaban nuevos paradigmas, distintas disposiciones arrolladoras en el movimiento «bandístico» de Colombia, de esta manera, se implantan fundamentos con mayores posibilidades tanto de literatura (circulación de partituras) como de talento humano para encumbrar aún más la cotidianidad de las «bandas musicales de viento» en Colombia.

Sucesivamente en 1985, el gran defensor de los aires musicales colombianos Eduardo Carrizosa Navarro, retoma los rumbos de la Banda Nacional, imprimiendo su propio estilo y alcanzando nuevos logros hasta el instante de su salida en el año 1987. Este maestro nacido en Bogotá terminó estudios de pedagogía en el departamento de música de la Universidad Nacional de Colombia, realizó trabajos de composición y estudió dirección orquestal. Los datos aquí señalados fueron tomados de (Radio Nacional, 2013)

[...] Y al tiempo que profundizaba en gramática y solfeo, Carrizosa conformaba estudiantinas y conjuntos bajo dirección de Darío Garzón, por entonces director de la Academia “Luis A. Calvo”, pero reconocido sobre todo por su dueto “Garzón y Collazos”. Sobre esa base, Carrizosa entró en contacto con Blas Emilio Atehortúa para aprender orquestación y composición, Ernesto “El Pato” Sánchez, connotado tiplista, Elsa Gutiérrez y Olav Roots, directores de los coros en los que

participó y durante esos mismos años 70, mientras transitaba por uno de los pasillos del Conservatorio, con la Estudiantina Boyacá. El primer y único disco que grabó esta agrupación, (“Bochicaniando”, 1980), incluye dos de sus arreglos y su participación en el tiple. (Martínez, 1984, p.25)

De este gran director se destaca la capacidad y habilidad musical para ensamblar repertorios diversos desde las más exquisitas obras de compositores como: Georg Friedrich Haendel, Antonio Lucio Vivaldi, Johann Sebastián Bach, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Tchaikovsky, Johann Strauss, al acople de sus propias orquestaciones del folclore popular colombiano y rescatar muchas piezas del repertorio musical colombiano como el vals de José A Morales: “Pueblito Viejo” y piezas «vallenatas» del Caribe, que engalanaron con los sonidos de los instrumentos de viento y percusión.

Estas acciones facilitaron el perfeccionamiento de la técnica instrumental, gracias también a la aparición en el escenario de compositores para banda y de grandes directores como Blas Emilio Atehortúa, hecho que se corresponde de alguna manera con la actividad «bandística» en otras regiones de Colombia, este suceso también favoreció la firmeza y el desarrollo de la Banda Nacional junto con su estilo altivo auspiciado por Carrizosa, en el sentido de la apostilla clásica, popular y hasta de nuevos lenguajes de la música sobre finales de la década de los ochenta.

Recogiendo lo más importante de estas consideraciones, la Banda Sinfónica Nacional con el transcurrir de los años ve venir la erosión del modelo italiano, enchapado a la antigua impuesto por José Rozo y se consolida una nueva visión fecundada de futuras posibilidades, en otras palabras, se pasa a una revolución que se basó en modernos adelantos y en un sinnúmero de enfoques y concepciones holísticas que buscaban nuevas orientaciones del sistema «bandístico» nacional, este hecho obedece posiblemente al continuo cambio de sus directores, es por eso que más adelante el instrumentista de flauta: Luis Fernando Pérez Varón fue el director titular de la Banda Nacional, iniciando su período el 14 de octubre de 1987, poco más o menos hasta el final de la década de los noventa. Comenzó sus

estudios musicales en la ciudad de Ibagué, luego se graduó en la Universidad Nacional en Bogotá y más tarde estudió en la Universidad de Johns Hopkins en los Estados Unidos, después complementa su carrera en España en el Conservatorio Real de Madrid; llevó a cabo una labor realmente abrumadora. En la siguiente figura se puede apreciar el registro del maestro: Luis Fernando Pérez, junto con la plantilla de la “Banda Nacional de Colombia”.

Figura 23

Banda Nacional, director: Luis Fernando Pérez.



Fuente: Tomada de Cartilla 75 años Banda Nacional (1986), Instituto Colombiano de Cultura. Nota. Director: Luis Fernando Pérez (1988).

Con la creación y actividad notoria de bandas sinfónicas del Conservatorio de la Universidad Nacional en los años ochenta y conformación de bandas sinfónicas universitarias tanto públicas como privadas, como por ejemplo, la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia fundada en 1954, la Banda Sinfónica de la Universidad Javeriana fundada en el año 1992, conformadas por estudiantes de las carreras de pregrado en Música y la presencia de directores extranjeros como el estadounidense: Gerald Brown, la llegada de David MacKenzie y aparición de Thomas Cleimer; todos ellos directores de la Banda del Conservatorio Nacional, se comparten conocimientos sustentados con otras directrices y fundamentos.

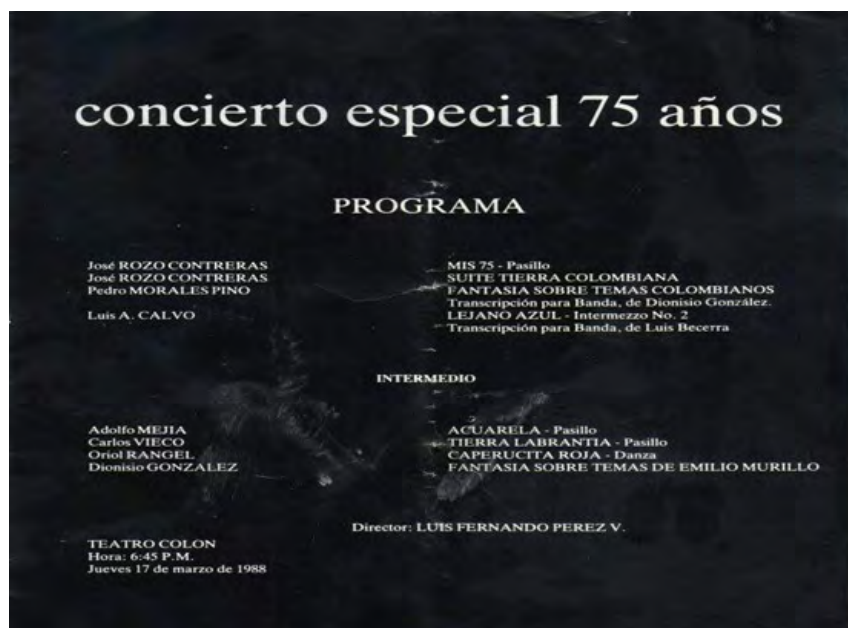
Es el modelo americano y con esas pautas arriban los seminarios de “Yamaha Musical” y los talleres traen otros directores, también americanos, con otros patrones que se introdujeron en el movimiento «bandístico».

Hoy se tiene la ventaja de convivir con diversas tendencias y se debe escoger en este mundo globalizado cuál es la más acorde a nuestros contextos y necesidades, ya no hay excusa, estas opciones de enfoques y modelos de la estructura de la banda es lo que puede promover un futuro promisorio, aún más dinámico en el rescate de la cultura musical y la adecuada conexión con el movimiento de bandas del país.

En la siguiente figura se observa el programa de mano del concierto de la “Banda Nacional, en conmemoración de sus 75 años.

Figura 24

Programa de mano, concierto Banda Nacional.



Fuente: Cartilla 75 años Banda Nacional (1913-1988), Instituto Colombiano de Cultura.

Es observable en los datos de la figura anterior, el carácter profesional en el repertorio de compositores colombianos que

fueron el reflejo inevitable de los tiempos de mayor producción musical, vividos para ese entonces y traducida en una escritura más simple, pero al mismo tiempo más brutal con orquestaciones completas y agresivas. Tales audacias conllevaron a la consolidación perfectamente legítima de la revolución cultural del momento.

Figura 25

Plantilla de profesores: Banda Nacional.

<h1>integrantes</h1>		
Director Titular:		LUIS FERNANDO PEREZ VARON
Director Asistente:		NESTOR HERNANDO CALDERON C.
FLAUTAS:		
Manuel Tejada Gómez	Jaime Alberto Contreras Tenjo	Baritonos:
Sergio Enrique Becerra Torres	Marcos Quintero Gaitán	Jorge Anibal Rivera
Juan de Jesús Gómez Garzón	José Guillermo González Rivera	Luis Arturo Mora Betancourt
	Hugo Ferneli Hurtado Pereira	Bajo:
		Argemiro Cáceres Salazar
OBOES:		FLISCORNOS CONTRABAJOS:
Luis Hermes Chaustre Buitrago	FAGOTES:	Tubas:
Gildardo Montenegro Cubides	Jorge Iván Acosta Cárdenas	Carlos Arturo Aponte Olaya
	Jorge Luis Jaramillo Salgado	Rafael Alberto Pérez Martínez
CLARINETES		Luis Alfredo Rodríguez Albarracín
Piccolo:	TROMPAS:	Artemo Moreno Vallejo
Alvaro Flórez Moncada	Ernesto E. Echeverría Ortiz	
Primeros:	Noel Edilberto Chávez Mora	CONTRABAJOS DE CUERDA:
Jaime Rojas	Néstor Hernando Calderón Castro	Juan de Jesús Montenegro Gualteros
Guillermo Flórez Moncada	Jorge Eliécer Rubio Olarte	Fernando Borda Prieto
Gerardo Zambrano Serrano		PERCUSION:
Manuel Santos Alvarez	TROMPETAS:	Luis Antonio Bastidas Muñoz
Luis Enrique Urrutia Vásquez	Evelio Villarraga Ruiz	Cosme Castañeda Forero
Segundos:	Gilberto Antonio Granados Londoño	Alvaro Triviño Peña
Albano Rafael Hernández Ortega	Pedro Enrique Peña Bernal	Jesús Garzón Solano
Alejandro Rafael Acosta Fernández	Jesús María Díaz Páez	
Raúl Libardo Carrascal Pérez	TROMBONES:	COPISTA:
Vicente Bermúdez Barón	José María Amézquita Robles	José Abelardo Tovar Sánchez
Terceros:	Marco Tulio Parra Ramírez	COORDINADORA ARTISTICA:
Ernesto Gálvez Zamora	Guillermo Triana Reyes	Alba Marina B. de Flórez
Luis Alberto Villaraga Ruiz	José Francisco Castro Dussán	COORDINADORA ADMINISTRATIVA:
Francisco Antonio Salinas		Bianca Cecilia Carreño
José de Jesús Rodríguez Segura	FLISCORNOS:	SECRETARIA:
Contraltos:	Sopranino:	Ana Beatriz Gómez Barajas
Julio César Cortés Quintero	Eugenio Flórez Moncada	AUXILIARES:
Edelmi Trujillo Céspedes	Sopranos:	Merardo Merchán
Bajo:	Leopoldo Antonio Rodríguez Ramírez	Alberto Avellaneda Quintero
Luis Edilberto Martínez Olivares	Saúl Parra Duarte	CONDUCTOR:
	Hernán Franco Amaya	Angel Antonio Pinzón
SAXOFONES:	Pablo Emilio Jiménez Mendoza	
Luis Alonso Bautista Gamboa	Contralto:	
Luis Eduardo Aguilar Amórtegui	Gustavo Malaver Olmos	

Fuente: Cartilla 75 años Banda Nacional (1913-1988), Instituto Colombiano de Cultura

Según el carácter y las exigencias sociales, el dominio de la música de banda en Colombia surgió por parte de los grandes compositores que plasmaron sus obras con rasgos específicos; constituye una de las grandes contribuciones musicales

importantes para Colombia. En la ilustración anterior se puede apreciar la plantilla de talento humano perteneciente a la “Banda Nacional de Colombia” en el año 1988.

De otro lado, a causa de que se suscitó el movimiento de la Banda Nacional desde el año 1968, del Ministerio de Educación Nacional a depender exclusivamente del Instituto Colombiano de Cultura y del Consejo Nacional de Cultura, se respaldaron las labores de gestión cultural y social a través de este órgano, para que la agrupación de esta selecta congregación de músicos, expandiera y compartiera la cultura musical a través de sus correrías por las ciudades del país. En Bogotá los lugares propicios para están grandes veladas musicales recurrentemente fueron: el “Teatro Colón”, el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia; el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, aparte de realizar conciertos en recintos cerrados y al aire libre.

La Radio Nacional de Colombia en su función misional de promover el patrimonio cultural y natural de la nación y la misma Subdirección de Artes del Instituto de Cultura, se encargan año a año, de realizar las respectivas divulgaciones con estrategias pedagógicas para realizar conexiones y acercamientos del público con la música erudita y la folclórica, y con esta maniobra se contribuyó a la edificación de la multiculturalidad del patrimonio inmaterial de la nación por intermedio de las «bandas musicales de viento» en Colombia.

Figura 26

Publicidad Banda Nacional, año 1991.

**ESCUCHANDO MUSICA
CON LA BANDA NACIONAL**

1.991 - Año Mozart

5 Piezas para Instrumento y Solista

INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA
SUBDIRECCION DE BELLAS ARTES
Gloria Correa, Subdirectora
BANDA NACIONAL
Luis F. Pérez, Director Titular
Nestor Calderón, Director Asistente
Amparo García, Coordinadora
Administrativa

CONCEPCIÓN PEDAGÓGICA
Y TEXTOS: Gloria Millán.

DISEÑO E ILUSTRACIÓN:
Miguel Huertas

**Colcultura
TEATRO COLÓN**

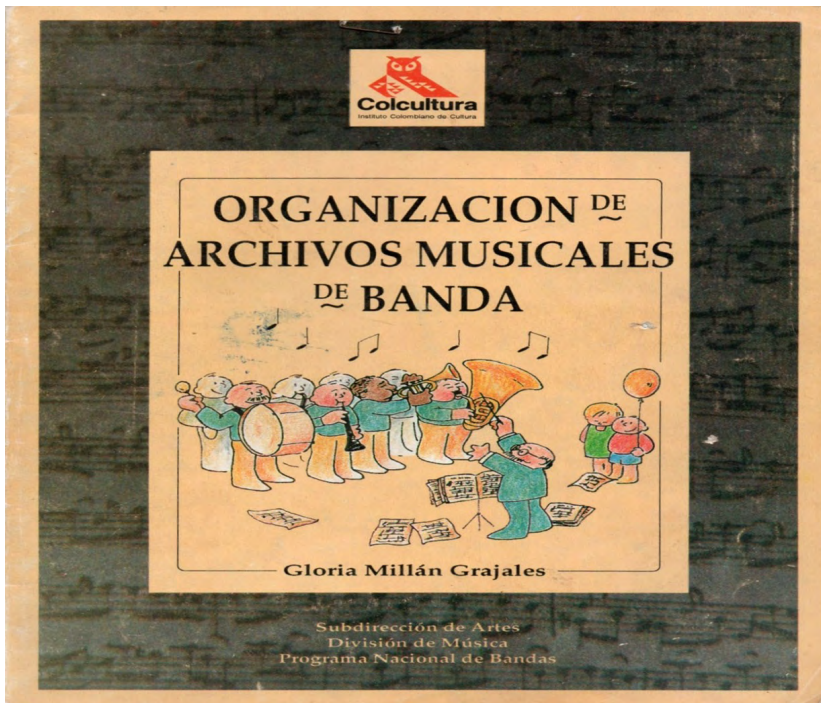
Fuente: Archivo personal (1991).

Por parte de los medios de comunicación institucionales se dio todo el apoyo hacia la Banda Nacional, como se aprecia en la anterior imagen y que reseña la divulgación de los programas especiales de la actividad en el año 1991. Aunado al soporte del presupuesto nacional, hacen que la sostenibilidad de la cual goza la organización en ese entonces, se torne en mejoramiento continuo, en otras palabras, en aspectos ligados a la calidad de la narrativa musical que se produjo en el país para los años noventa.

El Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, realizó esfuerzos para la promoción divulgación y la unificación de criterios de catalogación, instrumentación y organización, a través de ediciones periódicas de folletos y cartillas didácticas emitidas por la Subdirección de Artes, División de Música, Programa Nacional de Bandas.

Figura 27

Instituto Colombiano de Cultura, organización de archivos musicales.



Fuente: Archivo personal (2000)

Finalmente se rompen los estereotipos y la Banda Nacional de Colombia ensaya la estancia en el podio bajo la batuta de un director extranjero, el músico cubano Miguel Pinto Campa. Para resaltar la actividad que realizó con la agrupación de maestros, se trae a la memoria la siguiente nota del periódico El Tiempo el 16 de febrero del año 2001, anunciando la temporada de conciertos de la Banda Sinfónica Nacional como estrategia para la conformación de público:

La Banda Sinfónica Nacional inicia su temporada de conciertos hoy a las 8:00 p.m., en el Teatro Colón, con el objetivo de presentar al público el trabajo musical realizado durante los últimos tres años, bajo la dirección del cubano Miguel Pinto. La banda, compuesta por 61 músicos, ha incluido en su repertorio de este año música compuesta especialmente para este tipo de agrupaciones (www.eltiempo.com).

El director Miguel Pinto Campa realizaba puestas en escena de obras como el concierto para trompeta de Hayden, manteniendo la estabilidad en la rigurosidad del repertorio erudito como piezas nacionales, ejecutadas espléndidamente con sus 61 maestros.

Finalmente, intempestivamente ocurre lo inevitable, la fractura que se veía venir: así pues, muere una de las instituciones musicales de Colombia con mayor recordación, tras más de noventa años de historia llenando las almas de las generaciones de colombianos de música.

El 27 de diciembre de 2002, la indolencia del señor Álvaro Uribe Vélez acabó con la historia musical, liquidando la Banda Nacional; la agonizante luz del crepúsculo musical se apagó de momento ya que ha recibido una lamentable noticia con la expedición de un decreto que suprimió los cargos de los músicos de planta de Banda. Entonces, este es el fatídico desenlace de la tradición e historia de la “Banda Sinfónica Nacional”. Esta vorágine turbulenta tuvo como consecuencia la lamentable y deshonrosa debacle de la evolución del movimiento «bandístico».



Banda Nacional de Colombia, director: Luis Fernando Pérez. Fuente: Cartilla 75 años Banda Nacional.

4. La conformación de las bandas departamentales

“Se produce y crece el doble, rumoroso milagro de “ver” la mágica simultaneidad, el fraterno encuentro de los dos más concienzudos, leales y consagrados artífices del momento, de una música, de unas canciones que son de siempre y para siempre. Cada uno, único, Oriol Rangel y Jaime Llano González”

(Gabriel Cuartas Franco)

Al tiempo que se crean todos los departamentos, también las bandas departamentales posteriores a las de los regimientos. Dentro de la historia de Colombia, las bandas departamentales propiciaron diversos despliegues que influyeron en las condiciones sociales y culturales al interior de los diversos territorios; estas dispersiones hicieron que cada región se distinguiera una de otra y asumiera identidades producto de tradiciones propias: de auto-reconocimiento y proyección hacia el exterior.

Todo el fenómeno anterior se debió a la caracterización multiétnica de la población, en otras palabras, la naturalidad del hacer cotidiano, de la cultura y las costumbres, han llegado alcanzar ciertos niveles de popularización producidas por las música de “*bandas musicales de viento*”, haciendo que la gente se identifique con ritmos y sonidos, producto de la misma necesidad del hombre por expresar sus emociones hasta llegar hoy en día a conseguir estándares considerables de promoción y masificación de la cultura.

En ese orden de ideas, no se puede realizar una abstracción consecuente sobre las bandas musicales de viento, si no se tiene certeza de la relación que guardan estas diversas formas de expresión dentro de la dinámica social, con miras a la apropiación de la identidad que se sobrepone en la cultura y que se proyecta en cada región. En consecuencia, en cada departamento de Colombia los burgomaestres del momento han tenido la pujanza para organizar, gestionar y fundar organizaciones musicales, con el firme propósito de realizar un contacto cultural con el entorno.

La Banda Departamental de Risaralda

Por otra parte, dentro del progreso democrático que se desencadenaba con el transcurrir de los años en el país, se puede considerar la constitución de las asambleas departamentales en las regiones y estos entes gubernamentales sirvieron como ejes para institucionalizar las bandas departamentales, a través de los originales actos legislativos, en donde intervinieron los primeros diputados que las conformaban para catapultar estos procesos. Así pues, se comienza por referenciar a Risaralda, que conforma su Asamblea Departamental en el año 1968; el trabajo inicia con la emisión de un sinnúmero de proyectos legislativos y dentro de ellos la Ordenanza No.009 en donde se decide la fundación de la Banda Departamental de Músicos, formalización que apuntala la tendencia histórica musical de esta región:

Para culminar con esta primera vigencia de actividad coadministradora de la Asamblea Departamental, en la que el tema cultural también fue abordado, reseñamos la creación, mediante la Ordenanza No.009, de la Banda Departamental de Músicos con sede en la ciudad de Pereira, la que estaría integrada por 24 personas, representada en un director con una asignación mensual de \$1.500.00, un Músico Mayor, siete solistas, siete músicos de primera clase y ocho músicos de segunda clase (Asamblea de Risaralda, 2015).

Las plantillas de las primeras “*bandas musicales de viento*” guardaron casi siempre las mismas proporciones de personal, caracterizadas casi por una unicidad de músicos de primera y segunda clase, como se había plasmado inicialmente en sus análogas militares y normalmente, con 15 a 25 integrantes, lo que quiere decir, que las partituras traídas por José Rozo Contreras -del maestro Vessella- no se adecuaban a los formatos reducidos de algunas corporaciones, ya no sonarían de la misma forma y por lo tanto, era necesario realizar adaptaciones de parte de los directores para sacar mayor provecho del balance sonoro de los instrumentos y ejecutantes con los cuales se contaba.

La Banda Departamental de Antioquia

Por lo que se refiere al Departamento de Antioquia, en esta región se funda la “Banda Departamental” en Medellín en el año 1811, región que se ha caracterizado por la emblemática

tradición «bandística» gracias a las apuestas del músico francés: Joaquín Lamota o Lamot; está claro que sus cimientos parten de las raíces y costumbres de la banda militar. El 12 de octubre de 1892, la Banda actuó por primera vez en el acto de inauguración del Parque Bolívar el 26 de agosto de 1952. Presentó un intransigente ocaso ya que la actividad de la llamada Banda Departamental es acabada por el Decreto 435, firmado por el doctor Dionisio Arango Ferrer. Posteriormente, pasa a depender en 1957 de la Extensión Cultural del Departamento. Finalmente, se convierte en apéndice del Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia con el nombre de Banda Sinfónica Universidad de Antioquia, a través de la Ordenanza 33 de diciembre de 1960. (wikipedia, 2020)

Figura 28

Rafael D'Aleman y Banda de Música, 1908.



Fuente: Banda Sinfónica de Antioquia (1908).

Como se puede apreciar en la imagen anterior, los primeros uniformes de las bandas departamentales, fueron muy similares a los utilizados por las bandas militares. Como sucedió con la Banda Sinfónica Nacional, los képis (gorra de uso exclusivo militar), las reatas y en muchas ocasiones los sacos y pantalones con frecuencia elaborados con paño, eran complementados con botones y cintas plateadas o doradas.

La Banda Departamental del Valle

La primera banda en la ciudad de Cali fue la del Batallón Pichincha que funcionó hasta 1929 en retretas y desfiles, después de una interrupción, en 1933 surge la Banda del Regimiento Pichincha, estas corporaciones castrenses, fueron los pilares de soporte; primero para el despliegue cultural a través de la promoción de la música y segundo para el propósito de conformación de otras agrupaciones de similares características, por esta razón, cabe recordar que "la Asamblea Departamental del Valle del Cauca, el 8 de junio de 1938, mediante la ordenanza 30 creó la Banda Departamental, con el objetivo de promover el desarrollo de la cultura musical del Valle del Cauca y Colombia" (Diario El Tiempo, 2018)

[...] el 1 de octubre de ese mismo año se compra el instrumental para el total de músicos. La Banda fue conformada por 40 músicos, así: un director, un músico mayor, siete solistas, nueve músicos de primera clase; once músicos de segunda y once músicos de tercera. A partir de ese momento la Banda dependía directamente de la Gobernación del Departamento y para asuntos disciplinarios, nombramientos, baja de músicos y provisión de uniformes, de la Secretaría de Gobierno. (Parra, 2021, p.65)

La Banda Departamental del Valle al depender estrictamente de la Gobernación, emprende sus faenas musicales ligadas al desarrollo del Conservatorio. Su actividad se concentra en reemplazar las tareas que desempeñaba la corporación del Batallón, por eso sus actuaciones fundamentales se correspondieron con la ejecución de retretas en diversos días y horas, pero sobre todo, en los parques de Cali en horas de la noche; a las 7 p.m. Además, ostenta vanidosamente más de 80 años de vida musical, por ello ha desfilado lo más granado de la historia de las expresiones musicales del departamento y la región.

Describir e interpretar las labores de las bandas departamentales, necesariamente es invocar la vida en todo momento, es el saber popular de sentimientos, conductas, remembranzas, sutilizas, de símbolos y complejidades en donde solo existe lo que se hace día tras día dentro de un territorio o un espacio considerado, albergado de un sincretismo social, musical y cultural, dicho de

otra forma, es lo que ocurre en la actividad humana dentro de un orden y un caos que propicia la trasmisión de costumbres, saberes y conocimientos asociados con la música y sonada por las bandas pertenecientes a las sociedades dentro de un sistema y época, en el cual, por ejemplo, los sujetos se identifican con las músicas populares, autóctonas o clásicas de forma individual y colectiva, por ello es indispensable entender los componentes explícitos en sus procesos de interacción.

La Banda Departamental de Nariño

Se debe hacer notar que, dentro de la geografía colombiana, incluso aparece en la revisión de literatura la historia de la “Banda Departamental de Nariño” Salas Salazar y Marcos (1998). Citado por Burbano Parra, anota:

[...] El arranque histórico de la Banda Departamental de Nariño, tiene sus asientos en la Banda de La Guardia Nacional, que posteriormente en 1873 llegó a ser llamada Banda del Batallón Granaderos protagonistas en las escenas de la independencia y campaña libertadora, Salas Salazar, Marcos (1998). Citado por Burbano Parra, afirma que con el Decreto 25 de 1905 se formaliza públicamente la conformación de la Banda Departamental de Nariño, que estará regida por este Decreto hasta 1930. Ya hacia 1890, en el contexto de los gobiernos conservadores regeneradores, la agrupación es nuevamente reconstituida con otro tipo de reglamentaciones legales que la llevarían a establecerse como Banda de Músicos del Departamento de Nariño en 1904 [...]. (Parra, 2021, p. 94) (Burbano Parra, 2021, p. 94)

La tradición de las bandas militares y el ejemplo a seguir de la Banda Sinfónica Nacional, produjeron de alguna manera la conformación de las “*bandas musicales de viento*”, la incidencia de los conservatorios y escuelas de música y la disposición de los gobiernos departamentales en la mayor parte de las regiones del país. Además, pusieron la magia para materializar la fundación de las “bandas departamentales” con músicos muy carismáticos que ennoblecieron a través de su labor y con dinámicas para la gestión e interpretación de los repertorios muy particulares de la época, estas corporaciones se aglutinaron principalmente en las zonas de Bogotá, Antioquía, Santanderes, Valle del Cauca, Cauca, Nariño y Tolima.

Otro punto para destacar, es el papel integrador que desempeñaron los fondos mixtos de promoción de la cultura, las artes y el turismo, sobre todo entre los años ochenta y noventa; sus aportes provenientes del sector público y privado sirvieron como puntal para invertir en el sostenimiento y divulgación de la música de banda como manifestaciones artísticas y culturales.

La Banda Departamental del Norte de Santander

Fue fundada en 1913 por medio de la ordenanza No. 63 del 18 de abril. La Honorable Asamblea Departamental, en donde se facultó al entonces gobernador General Rafael Valencia para organizar una banda de músicos con residencia en la ciudad de Cúcuta. Dos años más tarde (1915) la corporación legislativa expide la ordenanza No. 1 del 8 de mayo, siendo gobernador el doctor Luis Febres Cordero, mediante la cual se crea la banda integrada por 23 músicos. En 1918 por decreto No. 63 del 135 del 7 de octubre, el gobernador de ese año el doctor Fructuoso V. Calderón, designa el siguiente personal:

Director: Elías M. Soto.

Músico mayor: Saturnino Cortés.

Solistas: Ángel María Corzo, Caraciolo Vega, Constantino Ramos, Antonio Durán C, Federico William y Francisco J. Marciales.

Músicos de primera clase: Alfredo Carrillo, Paulino Ramírez y Anselmo Jaimes.

Músicos de segunda clase: Dominiciano Pineda, Fausto Pérez, Pablo Rodríguez y Benjamín Herrera.

Músicos de tercera clase: Sabas Pardo y Robinson Bustamante.

Músicos de cuarta clase: Isidro Velasco, Efraín Peñaloza, Marco Antoni Otero, Alfredo Gómez, Juan A. Concha y Pedro N. Rueda.

Precedieron a aquella primera Banda de Músicos del Departamento, otras no menos importantes cuyos integrantes algunos hicieron parte de la banda oficial en sus inicios, entre esas bandas la crónica reseña, la de la Sociedad Filarmónica

de Cúcuta, la del Progreso, la del Batallón Tiradores, la del Regimiento Santander, la Banda Cúcuta, la del Club Ferrocarril y la Banda Deportiva.

En 1982 prácticamente por iniciativa propia, 12 integrantes de la banda participaron en el Encuentro Nacional en Boyacá, trayendo consigo un tercer puesto representado en un significativo trofeo. Integraron aquella participación:

- Gustavo Enrique Acuña Rangel.
- Antonio Mantilla.
- Carlos Sánchez.
- Telmo Gómez.
- Manuel García.
- Rubén Cristancho.
- Julián Álvarez.
- Getulio Becerra Ortega.
- José del Carmen Contreras.
- Jaime Meneses.
- Luis Fernando Arias.
- Ernesto Romero.

Han sido directores de la banda los maestros: Elías Mauricio Soto Uribe, José Roza Contreras, Constantino Ramos, Nicolás Villamizar, Rito Antonio Mantilla Álvarez, Pablo Tarazona Prada, Manuel Alvarado Castañeda y Néstor Hernando Calderón Castro. El final de la vida de esta prestigiosa banda ocurre cuando el distinguido gobernador, desconocedor de la cultura, Jorge Alberto García Herreros Cabrera 1998 – 2001, la liquida, sin dolor alguno y de una sola estocada.

Figura 29

Banda Sinfónica de Norte de Santander, 1994. Plegable Fondo Mixto de Promoción de las Artes y la Cultura del Departamento.



Fuente: Archivo personal (1991)

Los integrantes de la Banda Departamental de Norte de Santander septiembre 30, 1 y 2 de octubre de 1994, para la participación en el certamen de Paipa fueron los siguientes:

José Luis Colmenares Parada:	Saxofón tenor
José Orlando Pérez García:	Saxofón barítono
Luis Alberto Jáuregui Urbina	Primer trompeta solista
Luis Erasmo Novoa:	Primer trompeta
José Francisco Bustamante:	Segunda trompeta
Aldo José Jáimes Galvis:	Tercer trompeta
Carlos Alberto Romero Rodríguez:	Solista de bugle
Antonio Ramón Parra Ruiz:	Segundo bugle
Sergio Ramón Medina Jáimes:	Trombón solista
Alejandro Cárdenas:	Segundo trombón
Carlos Jorge Ramírez García:	Tercer trombón
Getulio Becerra Ortega:	Tubo
Luis Lizarazo:	Segundo tuba

Aristóbulo López:	Primer bombardino
Orlando Novoa Pérez:	Bombo
Marco Tulio Beltrán Villamizar:	Redoblante
Rubén Darío Cristancho Lizarazo:	Platillos
Gerardo Mora:	Primer corno
Rafael Gustavo Díaz Daza:	Primer fliscorno contralto
Álvaro Pérez Casadiegos:	Percusión
Jorge Emiro Stapper Suárez:	Atrilero
Luis Argemiro Tarazona V:	Archivero de partituras
Miguel Romero Pachón:	Director
Jesús Alberto Zambrano:	Músico mayor (clarinete)
Jairo Antonio Chacón:	Flauta
Mario Alberto Mora Delgado:	Clarinete requinto
Cosme Evelio Jáuregui Bastidas:	Solista de clarinete
Álvaro Aurelio Navarro Rojas:	Primer clarinete
Gustavo Enrique Acuña Rangel:	Primer clarinete
Luis Rodrigo Pérez:	Segundo clarinete
Rafael Oscar Aponte Portilla:	Segundo clarinete
Jesús Alfonso Niño Blanco:	Tercer clarinete
José Luis Zambrano González:	Tercer clarinete
Guillermo Lemus Lemus:	Primer saxofón alto
Armando Valladares:	Segundo saxofón

El repertorio escogido para tal ocasión en Paipa, Boyacá, 1994 fue el siguiente:

1. Sinfonía 94. La Sorpresa - Segundo Movimiento. Joseph Haydn
2. Estudio No. 29. - Danza Latinoamericana. Emilio Murillo.
3. Suite Tierra Colombiana. – Obertura José Rozo Contreras
4. Espíritu Colombiano – Pasillo Luis E. Bermúdez.
5. Te amo y tú? – Pasillo. Miguel Romero Pachón.
6. Los 75 –Pasillo. José Rozo Contreras.
7. Inmortal – Pasillo. Víctor M. Guerrero
8. Las Brisas del Pamplonita – Bambuco. Elías M. Soto.

La Banda Departamental de Santander

La Banda Departamental de Santander tuvo una vida musical prolija como su homóloga de Norte de Santander, se constituyó conforme a la determinación de la Ley especial del 4 de noviembre de 1878, de la Asamblea Legislativa del Estado de Santander, como lo referencia (Martínez, 1994)

Artículo 1. Autorízase al Presidente del Estado para que establezca una banda compuesta hasta de 16 músicos que hará parte de la fuerza pública del Estado.

Artículo 2. El personal de la Banda a que se refiere el artículo anterior se compondrá así. Un Director de la clase de Teniente: un músico mayor de la clase de Subteniente. Seis músicos de la clase de Sargentos primeros, con un sobresueldo de cinco pesos mensuales cada uno y ocho músicos de la clase de tropa con los sueldos que a esta corresponden.

Artículo 3. Siempre que la Banda sea solicitada para tocar funciones particulares ya en esta ciudad, como en los pueblos vecinos, prestará sus servicios con el permiso correspondiente y lo que produzca se distribuirá por partes iguales entre el personal de la Banda y el Tesoro del Estado.

Artículo 4. El presidente del Estado dictará los reglamentos para obtener la mejor organización y servicio de la Banda que se crea por esta ley. Dada en el Socorro, a 29 de octubre de 1.878,

Firman: El Presidente Isidro Barreta

El Vicepresidente Ramón María Paz

El secretario Gabriel S. Ruíz. (p. 9)

Posteriormente “Temístocles Carreño uno de los más grandes innovadores de la música y un plasmador de gran magnitud en el departamento de Santander, sería reclutado con el grado de Sargento Mayor junto a la Banda, que debió incorporarse transitoriamente al Batallón Neira, convirtiéndose así en la Banda de músicos del Ejército del Norte, denominación que se le daría según decreto del 15 de febrero de 1895”. (Wikipedia, 2019).

“Para 1898, el entonces gobernador del departamento de Santander: El doctor Aurelio Mutis decide reorganizar la banda musical de la cual el Maestro Temístocles Carreño fue su director y la adscribe a la escuela de artes con 32 músicos. Sin embargo, no podrían imaginar que para el año de 1899 la guerra en Colombia había escogido de nuevo a las tierras santandereanas para su acción; y la banda del departamento se convierte en la banda encargada de las retretas que como una banda militar estará encargada de ofrecer funciones musicales o conciertos al público en general.

Para el año de 1900 se detona uno de los combates más sangrientos en la meseta de palo negro y en diversas cartas que el Maestro Carreño escribe a su esposa ese año se reconoce la angustia y la fatiga de todos los integrantes de la banda, producto de las cada vez más precarias condiciones que se fueron dando, y donde la peste y la escasez hicieron de las suyas. Algunos músicos de la banda no volvieron a aparecer por estas razones y en una carta fechada en agosto 24 de ese año el Maestro Temístocles le dice a su esposa que si uno de sus grandes amigos Cirilo Duarte no se hace presente a tocar con la banda sería encarcelado por desertión, un acto que lamentablemente terminó siendo efectivo y por el cual el maestro Carreño compone una emotiva obra musical que se puede escuchar en el siguiente repositorio bajo el nombre de ‘El Cautivo (Centro de Documentación Musical UNAB, 2019).’”

Años después, su insigne director Alfonso Guerrero; sobrino del maestro Víctor Manuel Guerrero, ingresa en 1952 a la Banda Departamental como clarinetista y perdura allí por 40 años, de los cuales 20 se desempeñó como director. Gracias a esta labor se logró conservar la tradición de las retretas en la ‘Ciudad de los parques’.

Con la incorporación y explotación del nuevo estilo instrumental y expresivo de la música de «banda», se originó un punto de partida para la creación de estos grandes formatos de músicos; Martínez (1984) afirma que la “primera presentación oficial se efectuó con motivo del 98 aniversario de la Revolución de los Comuneros, en marzo de 1.879, cuando ofreció una retreta” (p. 11) con esta práctica últimamente mencionada, se van convirtiendo paulatinamente las “*bandas musicales de viento*” en uno de los más importantes pilares de la vida cultural del país.

Figura 30

Maestro Temístocles Carreño sentado en el centro.



Fuente: Tomada de CEDIM - UNAB, Centro de Documentación Musical (2017)

La Banda Departamental del Huila

La Banda Sinfónica del Huila, nació el primero de Julio de 1905 mediante el decreto 030 firmado por el primer gobernador del Huila, Doctor Rafael Puyo Perdomo. El mismo decreto asignó en el cargo de director titular al maestro Milciades “Chato” Durán. Se llamará Banda Departamental y estará conformada por 14 músicos. (Corpsinfónica, 2019)

Esta agrupación floreció para el servicio oficial del gobierno seccional. En sus inicios dependió de la Secretaría de Gobierno, pero al mismo tiempo estaba adscrita a la Policía Nacional, por

ello, usó durante algún tiempo uniforme militar. Posteriormente, en los años 50, transitó a ser una dependencia de la Secretaría de Educación. Luego, se creó el Instituto Huilense de Cultura y la Banda pasó en 1971 a ser dependencia de ese antiguo organismo descentralizado.

Como todas sus semejantes “La Banda Sinfónica del Huila” nace como un apéndice para prestar sus servicios a la Gobernación y sus entes descentralizados, con el firme propósito de fomentar la cultura musical, enaltecer y estructurar la identidad, no sólo de los valores estéticos sino también de la cultura regional.

Con las pesquisas, la experiencia y observaciones realizadas, se puede establecer que dentro de la cotidianidad de las “bandas departamentales” existen extensos archivos de repertorio, de obras impresas, traídas del extranjero y otras editadas en Colombia por “Casa Conti”. Es recurrente encontrar la misma obra en diferentes corporaciones, por ejemplo: la Obertura “Guillermo Tell, hizo parte del repertorio de varias bandas, junto a piezas como: Sinfonía 94. La Sorpresa: Segundo Movimiento de Joseph Haydn, Estudio No. 29 Danza Latinoamericana de Emilio Murillo, Espíritu Colombiano: Pasillo de Luis. E Bermúdez, Inmortal: Pasillo de Víctor M. Guerrero, como se demuestra en obras eruditas que se encontraban junto a transcripciones y adaptaciones de la música folclórica y tradicional; en palabras salidas de la entrevista inédita con el maestro: (Gómez, 2019), afirma en su diálogo que: [...] claro, no se hizo esperar pues todo ese movimiento de adaptaciones de la música folclórica de los músicos de la época para colocar lo que sonaba en tiples, bandolas, requintos y guitarras, en un conjunto de vientos, y entonces [...] comienza la aparición no solamente de muchas adaptaciones de la música del folclor, sino que también se comenzó a recabar composiciones originales para banda en Colombia y con compositores muy importantes, el mismo Rozo Contreras, [...] que fue compositor formado en el extranjero y que se suscribe [...] como director de la Banda Sinfónica [...] y aún se encuentran sus escritos [...] se conservan en el archivo de la Banda de la Policía y en el archivo de la Academia Superior de Artes de Bogotá hay algunas de las piezas que él escribió para la Banda Nacional. [...] Hay como una primera época, [...] en donde el repertorio de las bandas, es el repertorio que se trae de Europa y algunos repertorios que aparecen desde

Norteamérica, más las adaptaciones que se hacen [...] en el país de la música folclórica (Gómez, 2019) [...]

Como se puede establecer en la consideración del anterior testimonio, la música folclórica llevada al escenario de la música tocada por las “bandas de viento”, fue un hecho preponderante para la estructuración del movimiento «bandístico» en los departamentos, a parte de los grandes repertorios estas corporaciones también experimentaron la presencia de grandes directores. Para el caso de “La Banda Sinfónica del Huila” pasaron por su podio los siguientes maestros:

Los desaparecidos: Milcíades “Chato” Durán, Jorge Durán Plazas, Anselmo Durán Plazas (Padre e hijos). También Roberto Pineda, Rafael Guevara, Carlos Enrique Cortés, Abel Valderrama Yusti, de grata recordación. Luego fue dirigida por Constantino Silva, Rafael Serrano Barceló, Jhon Jair Sandoval, Esteban Rojas Rodríguez, Pedro Dussán Salazar, Pablo Andrés Suarez Escobar y actualmente el maestro Andrés Acosta. (Banda Sifónica Huila, 2029)

Sobre las vidas de “las bandas departamentales” cargadas de ensayos, atriles, servicios y muchas anécdotas, han sido protagonistas con su batuta muchos profesores y maestros de gran trayectoria y reconocimiento, que a su lomo no solamente se cargaron la función de la dirección musical, sino que también llevaron consigo la gestión en beneficio de la conservación, desarrollo y difusión del patrimonio musical hacia las comunidades.

En otro sentido, innumerables corporaciones como: “La Banda Sinfónica del Huila” declarada “Patrimonio Cultural” del Departamento del Huila, mediante el Decreto 1080 de 2003, a pesar del desdén de los politiqueros de oficio y como muchas, se resiste a desaparecer, se aferra a ese impulso que conlleva a luchar por la música en espera de la materialización de un futuro más promisorio, sin inconveniencias que posibiliten la desaparición de estas formas de expresión cultural.

En la actualidad esta banda ha concebido una estrategia para que la sociedad siga disfrutando de sus notas, de esa manera, se constituyó en un ente privado sin ánimo de lucro: una Organización no Gubernamental (ONG) denominada Corporación Sinfónica del Huila “Abel Valderrama Yusti”, de la cual hacen parte músicos formados en la región.

La Banda Departamental de Tolima

En la época de oro de la formalización e institucionalización de las *“bandas departamentales de viento en Colombia”*, casi floreció una constante en la constitución de los orígenes provenientes de las bandas castrenses, posiblemente porque en ese tiempo se necesitaba utilizar estas agrupaciones como símbolos institucionales, que acompañaran con sus magnánimas notas las paradas militares, pero que también se aprovecharan para conectar con la sociedad. En el artículo Banda Sinfónica del Tolima presentará nuevo disco hoy, publicado en el periódico El Nuevo Día (marzo 9 de 2015), se puede apreciar algunas consideraciones sobre esta organización musical

[...] Esta banda surgió en 1889, según registra la historia, con la intención del general Manuel Casabianca de conformar una banda militar que interpretará los himnos en actos solemnes, así como la música universal y, con mayor énfasis, la colombiana. En 1919, según las reseñas, se nombró de manera oficial como la banda del Departamento; la han dirigido grandes músicos como Alberto Castilla, Arturo Montealegre, Prisciliano Sastre, José Ignacio Camacho Toscano y César Augusto Zambrano. En 1960 la banda se integró a la Policía, más tarde a la Gobernación y, por último, al Instituto Tolimense de Cultura. Finalmente, recuerda el maestro Murillo, en 2001 el “gobernador Guillermo Alfonso Jaramillo acabó la banda de un solo taco”.

Lo propio sucedió con “La Banda Departamental del Tolima”, una corporación con mucho antaño data su conformación en el año 1889, se traslada de los escenarios de las fuerzas militares y de la Policía, hacia la administración departamental de una de las regiones con más tradición musical de Colombia, pero las expectativas lanzadas al viento de mantener una institución sostenible, fueron cercenadas y abandonadas en su tiempo por el gobernador Guillermo Alfonso Jaramillo que la desapareció definitivamente, feneciendo el patrimonio cultural del Tolima; pero el amor que se siente por la música hizo que algunos músicos exintegrantes de la antigua banda y varios egresados del Conservatorio de Ibagué, conformaran la Corporación Banda Sinfónica del Tolima.

Otro punto interesante de anotar, se refiere al papel que desempeñaron los medios masivos de comunicación en la difusión de las músicas clásicas y colombianas provenientes de las bandas, en especial, de las departamentales como lo realizó la Radio Nacional con la “Banda Sinfónica Nacional” en lo concerniente, Cáceres (2019), realiza el siguiente pronunciamiento:

Toda esta amalgama de expresiones musicales se expande gracias al fragor de los avances de la industria del cine y televisión y la consolidación de los medios de transporte, en donde la aviación toma fuerza y la captura de la música en unos discos redondos llamados acetatos, y su posterior difusión en Colombia en los medios masivos de comunicación: en este sentido la Radiodifusora Nacional sirvió como gestor del momento. (p. 352)

La labor de la radio se unió a las primeras producciones discográficas, realizadas por algunas corporaciones que recibían un trato diferencial en gestión y apoyo financiero de las gobernaciones, a través de los institutos de cultura.

Desde otra perspectiva, el derecho al voto de la mujer en Colombia otorgado por la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla en 1954, comienza con el fomento de la paridad y más participación de la mujer en los diversos escenarios de desempeño laboral; las “*bandas departamentales de viento en Colombia*” no fueron la excepción, de ellas también hicieron parte mujeres que se ganaron el atril por méritos propios de los conocimientos musicales. En la siguiente imagen de Banda Departamental del Tolima, tomada el 26 de marzo de 1967, aunque no con amplia participación se puede advertir la presencia de la mujer en la banda (Poveda, 2015).

Figura 31

Banda Departamental del Tolima, director: José Ignacio Camacho Toscano.



Fuente: Tomada de www.soycolombiano.com (1967)

Con la participación de la belleza femenina se le da un nuevo aire de elegancia a las bandas, al tiempo que se fortalece la equidad e igualdad de condiciones y oportunidades en lo que concierne al género.

La Banda Departamental de Boyacá

Esta agrupación musical es de las más ancestrales de Colombia; su creación data de 1877 cuando nació como un ente departamental. Por varios años fue una organización anexa al Ejército y a la Policía como banda oficial de esas instituciones. En 1975, a partir del nacimiento del Instituto de Cultura de Boyacá, la antigua banda sinfónica es reingresada a la estructura del departamento. Con la liquidación del Instituto de Cultura y Turismo de Boyacá (Ictba), esta corporación corre con la misma suerte de las demás, hoy en día, solo se contratan a los músicos por temporadas, previa audición de conocimientos y ejecución instrumental, lo cual hace que los músicos que realizan su esfuerzo por profesionalizarse en conservatorios e instituciones de educación superior, no posean una adecuada compensación económica por tan digna labor; igualmente no tenían un futuro

prometedor ya que al no existir en los departamentos políticas efectivas para la sostenibilidad de estas agrupaciones, la dificultad en la ubicación laboral de parte de los profesionales de la música es lamentable y estos escenarios no aportan ningún indicador para la dignificación de la música como profesión.

Vale la pena afirmar que, aunque la región Caribe no fue tan prolíja en esa época en la conformación de bandas departamentales, se debe anotar la inserción en los repertorios de las corporaciones de piezas del folclore popular, de los compositores, Luís Bermúdez, Francisco Pacho Galán y Edmundo Arias entre otros, al respecto Cáceres (2019) asevera: Por otro lado, en el año 1941 como es sabido, se consolida en la palestra musical de nuestro país, el genio, Luis Eduardo Bermúdez Acosta, que aportará con gran significancia al surgimiento de agrupaciones de grandes formatos¹⁵[...] (p. 353)

Dentro del paisaje musical de Colombia emergieron obras de la creatividad de los compositores, que se pintaron en la sociedad como calcomanías, entre ellas: La cumbia del Caribe, Fiesta de negritos, La butifarra, hicieron y hacen parte del repertorio de las bandas departamentales, dentro de esa gran variedad y posibilidades que con el transcurrir del tiempo fueron adoptando las diferentes corporaciones, hechos merecedores de ovaciones.

La Banda Departamental de Quindío

Su historia se calcula desde el año 1917 donde la ciudad de Armenia disfrutaba de sus retretas. Esta banda guarda reveladora tradición como las de otros departamentos, en su formalización es una de las más jóvenes puesto que su conformación se produce en el año 1966, cuyo propósito fundamental fue acompañar al gobierno departamental en todos los eventos públicos que se programaban. Algunos directores que la han orientado fueron: Luis Ángel Ramírez: su primer director, Rafael Moncada, Anacleto Gallego, Óscar Gallego, Tarsicio Estivel, Juan José Ramírez Gómez, Armando Ariel Ramírez y en la

15 (*) Cáceres Cortes, Henry José; Cáceres Ramón, Henry Julián. (2019). Op. cit., (p. 348-363), realiza una mirada en retrospectiva al período de la posguerra; en la sociedad colombiana, para aquel entonces, en ciudades de la costa norte, que hasta ahora se estaban configurando en su desarrollo urbano e industrial por la década del cuarenta, se asume que lo llevado al plano de la composición musical radicaba en lo que sucedía cotidianamente en los entornos de los grandes músicos.

actualidad está el maestro Jorge Alejandro Díaz. En crónicas del Quindío realizada por (Arias, 2016) su director: Gerardo López Castillo, clarinetista y vicepresidente, arguye:

[...] Al igual que el departamento, la Banda Departamental de Música del Quindío cumplió en la presente vigencia 50 años de su creación. Y fue el primer gobernador y líder liberal Ancizar López López quien, en 1966, tomó la iniciativa. La banda ha sido toda una tradición en el Quindío [...] Sección "La ciudad".

No es fortuito afirmar que todo tiempo pasado fue mejor; en los inicios de la nación los gobernantes, aunque no ostentaban maestrías ni doctorados, la mayoría se caracterizaron por ser grades filántropos, antes que políticos eran poetas, letrados y versados en la estética, además de su sensibilidad por el arte emprendieron sus primeras puntadas para el arranque del movimiento «bandístico» iniciado por el gobierno de Rafael Núñez (1825-1894).

Hoy en día los músicos son testigos de las batallas quijotescas, de las venias que hay que realizar a los políticos insensibles de turno para poder arañar algún apoyo y que así las expresiones musicales no desaparezcan, lo cual se convierte en una vorágine turbulenta para los artistas.

Aunado a esta situación está la nefasta Ley 617 promulgada por el gobierno del año 2000 y firmada por Andrés Pastrana Arango, en donde se dictan normas para la racionalización del gasto público nacional, esta acción consecuentemente mutiló muchas “bandas departamentales en Colombia” entre ellas los treinta y seis músicos integrantes de la del Quindío, que debió obligatoriamente transformarse en asociación de músicos profesionales como entidad social sin ánimo de lucro, conformada a causa de su liquidación.

La Banda Departamental de Sucre

Como se puede evidenciar, con frecuencia en cada población de la Costa Caribe colombiana, por lo menos hace presencia una banda musical de vientos, cada una de ellas con una estructura organológica específica, un grupo de tamboras o una agrupación vallenata; aunque las bandas departamentales no se arraigaron a través de los años, estas pequeñas bandas de

viento tradicionales que se desempeñan ejecutando ritmos de porros y fandangos, en los oficios religiosos, fiestas locales y recurrentemente haciendo parte de festivales y concursos que se realizan en la zona.

Puntualmente el departamento de Sucre a pesar de tener mucha tradición, posee una banda joven en comparación con las demás. Su corporación ha venido enriqueciendo las formas y los medios expresivos, constituyendo una tendencia, consolidando un pasaje sonoro caribeño por medio de sus lenguajes, en el siguiente espacio: (Banda departamental de Sucre, s.f.) se pueda advertir la siguiente información:

Banda Departamental, en el año 1980 bajo la orientación del Doctor Hermes Darío Pérez. El primero de marzo de 1981, nace la Banda Departamental, con 24 instrumentistas, con la misión de entonar los himnos institucionales, en los actos de carácter oficial, y brindar conciertos a las comunidades del departamento y del país. En la actualidad se encuentra dirigida por el maestro Dairo Meza quien se vinculó a esta desde el año 1998 (p. 2)

La importancia histórica de la música de banda en la zona de los llanos orientales de Colombia, reside como queda señalado en que estos territorios más arraigados a la promoción y divulgación de la música folclórica (arpa, bandola, cuatro y capachos) contrariamente la *“banda musical de viento”* no sobrepasa las expresiones y corrientes culturales inspirados en el territorio, por lo tanto, no deja de ser un hecho sobresaliente que se vuelque la mirada a todas las formas existentes soportadas en la banda de música.

Banda Sinfónica Departamental del Meta

En sus reminiscencias históricas, el Instituto Departamental de Cultura del Meta estima una necesaria acción hacia la cultura general, para solidificar espacios con las personas que participan y gustan de las *“bandas de musicales de viento”*, por la facultad que tienen estas de despertar sentimientos en los corazones, de sugerir ideas y ensueños en el alma; así pues, en la segunda década del siglo XX se creó una de las originarias bandas sinfónicas del Meta llamada Banda Santa Cecilia.

La Banda Sinfónica Santa Cecilia, específicamente se fundó en el año 2007 por medio de acuerdo municipal.

Con el paso de los años, la tradición musical se hizo popular en los colegios y en la cultura de los llaneros. En la revisión documental, el Diario El Tiempo (1999) recrea la siguiente información:

Hace aproximadamente 87 años un puñado de filántropos y amantes de la música, comenzaron a soñar con la creación de un grupo musical y dieron inicio a lo que hoy es conocida como la Banda Departamental de Santa Cecilia, nombre que se le puso en honor a la patrona de los músicos.

Es de celebrar el gran apoyo que los gestores culturales junto con los mandatarios de turno han tenido a lo largo del tiempo haciendo gestiones efectivas, dejando que se perfeccionen los procesos de desarrollo local cultural, para que en el transcurrir de los años se pueda lograr un éxito para los oídos en cuanto a la música de banda se refiere.

Con recursos del Instituto Departamental de Cultura y con la voluntad política de la Gobernación del Meta, que persigue mantener la banda y fortalecer la identidad cultural y musical del departamento. Sus integrantes son jóvenes que vienen de las diferentes bandas del departamento y la edad promedio es de 25 años. Este hecho, sumado a la nueva contratación de sus integrantes, ha generado una permanente movilidad y un gran deseo de capacitación y de progreso. (Diario El Tiempo, 1999)

Sin adulterar la identidad cultural y las expresiones típicas de la región llanera, jamás se debe desatender la música de banda, como lo reseña la nota anterior se debe echar mano de las nuevas generaciones para plantar en ellas el sentido de pertenencia y de esta manera, trascender en la historia musical de Colombia.

En la siguiente figura se trae a la memoria la imagen de un músico de la Banda Santa Cecilia del Meta, en los años 1920.

Figura 32

Marco Tulio Torres, integrante de la Banda Santa Cecilia – 1920.



Fuente: Fundación Archivo Fotográfico de la Orinoquía [FAFO], (s.f).

Recogiendo lo más importante del anterior capítulo, se puede hablar de un período clásico de las “*bandas de musicales de viento en Colombia*” lapso que se desarrolla desde el año 1880 hasta 1979, más o menos. Similarmente se puede considerar, que el esfuerzo de los grandes filántropos y plenipotenciarios del pasado por alinear las “*bandas departamentales*” fue tirado al suelo, he aquí los motivos de ello: en la constitución de la República con el consentimiento de los gobernantes, se promulgaron leyes exteriores de valor universal limitativas de la cultura musical que se extendieron por todas las regiones de Colombia y en los albores de la consolidación de las “*bandas musicales de viento*”, se originó la vorágine turbulenta; estas estratagemas fueron y son deshonrosas ya que en

plena evolución del movimiento «bandístico», las bandas departamentales dependientes del situado fiscal sucedáneas o substitutivas condujeron inevitablemente a invenciones en forma de corporaciones, asociaciones u ONGS. Es de lamentar en la sociedad posmoderna del país, esta situación problemática y deshonrosa.

Así pues, hoy las “*bandas departamentales*” han mutado, no se utilizan todos los fliscornos que usó José Rozo Contreras con su Banda Nacional; actualmente en la nomenclatura de reparto no se utiliza el idioma italiano, se hace en Inglés o Español, por ejemplo: las plantillas en este momento se realizan de la siguiente manera: Piccolo, Flute, Clarinet in Bb, Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Trumpet in Bb, Trombone, Horn in F, Snare Drum, Bass Drum, Cymbals o en Español: Flautín, Flauta 1, Flauta 2, Oboe 1, Oboe 2, Corno Inglés, Fagot 1, Fagot 2, Contrafagot, Clarinete en Mib, Clarinete en Sib 1, Clarinete en Sib 2, Clarinete en Sib 3, Clarinete Alto en Mib, Clarinete Bajo en Sib, Contra Alto Clarinete en Mib, Contrabajo, Clarinete en Sib, Saxofón Soprano, Saxofón Contralto 1, Saxofón Contralto 2, Saxofón Tenor 1, Saxofón Tenor 2, Saxofón Barítono, Trompeta en Sib 1, Trompeta en Sib 2, Trompeta en Sib 3, Flugelhorn 1, Flugelhorn 2, Trompa en Fa 1, Trompa en Fa 2, Trompa en Fa 3, Trompa en Fa 4, Trombón 1, Trombón 2, Trombón 3, Trombón Bajo, Eufonío, Tuba, Redoblante, Bombo, Platillos, Triángulo, Campanas, etc..

Además, hoy en día con el avance de la tecnología y los medios de comunicación podemos encontrar de manera más fácil circulación o intercambio de piezas para “Banda Sinfónica”, como por ejemplo sheetmusic, musicalis, el mismo banco de partituras del Ministerio de Cultura, que ofrece composiciones y arreglos de compositores locales y muchas bibliotecas virtuales, que facilitan el hacer cotidiano de las bandas en estos tiempos.

La siguiente información extraída en [entrevista inédita], el Maestro Victoriano Valencia acaba de asentar la anterior aseveración según su exposición en cuanto a la evolución de las “*bandas de musicales de viento en Colombia*”

“...de los 2000 pa’ acá, entonces toda... esa caracterización que tú tienes ahí es muy reciente, ¿sí? Y todo tiene que ver con un gran es... con una gran... de cómo se transforma la banda en su rol social, de

la banda militar y el símbolo de poder institucional con las bandas departamentales, y tal cosa. Es que la banda siempre ha ocupado un lugar tal ¿sí? Primero la banda militar, después la banda del oficio social religioso, después la banda que se vincula con la fiesta, que eso es siglo XX arrancando, entonces sale la banda pelayera, sale la banda nariñense, sale la banda de la Tolima ¿sí? O sea, ya las bandas que tocan repertorio, entonces esa diversificación de roles y oficios fue lo que fue generando poco a poco... pero yo me atrevo a decir que esto es período contemporáneo, o sea de 1970 para acá es donde empiezan ya a caracterizarse los roles. V. Valencia (comunicación personal, 2019)

El maestro Victoriano Valencia precisa cómo estos prototipos de las agrupaciones «bandísticas» con una sonoridad pomposa en Colombia, poco a poco se van acoplando dentro de las multiplicades musicales de las regiones, creando improntas de una significación perenne a partir de los inicios de la República hasta alcanzar una época más contemporánea.



Fotografía: Banda de Músicos. Fuente: Museo Fotográfico Toto Villamizar. (2018)

5. La tradición de las bandas municipales

“Así, este milagro fonográfico con el más decidido sabor colombiano, pues pocos llegaron a ambicionar tanto musicalmente: éste sentir y ser testigos del encuentro en los ritmos cimeros de la alta nacionalidad, de dos tan ascendidos solistas como Jaime Llano y Oriolano Rangel, por cuyas manos, pulso y firmes dedos en bandera sonora, ésta la voz de la tierra, ésta la palabra de la canción”

(Gabriel Cuartas Franco)

Figura 33

Banda de vientos, años 1900.



Fuente: Museo Toto Villamizar (2000)

Para crear una serie de reseñas sobre cómo se ha reconstruido la historia de las «*bandas municipales de viento en Colombia*» a partir de sus hechos, es necesario examinar la tradición de la música, es decir, se debe pensar en la evolución para estudiar sus representaciones más significativas dentro de las provincias.

Dicho lo anterior, pronto las bandas privadas conformadas por personas interesadas en la música y que hacían parte de los imaginarios culturales de las poblaciones, poniendo sus tonadas en actos cívicos, fiestas de familia, religiosas y patronales; fueron las primeras puntadas para la formación de las bandas en la mayoría de los municipios de Colombia¹⁶ y a cargo de la planta presupuestal de los mismos. Además, sucedía un fenómeno semejante en las capitales de los departamentos: las primeras agremiaciones datan del año 1900 hacia adelante, en donde la retreta estuvo presente desde siempre como práctica musical en el interior de las “*bandas musicales de viento*”, esta fue la base, la cual se aprovechó en su momento como eje de conexión simbólica de las poblaciones que aferraban su dinámica social y cultural alrededor de la banda y de esa expresión llamada música.

Se trata entonces de detallar la cotidianidad de esa época, así pues y cambiando un poco el rumbo del discurso, por ejemplo, el lanzamiento de la famosa obra: “*Las Brisas del Pamplonita*” fue estrenada en su momento por la banda privada: “*El Progreso*” dirigida por el maestro Elías M Soto, en el Parque Santander de la ciudad de Cúcuta, el 10 de junio de 1894. Otro punto esencial merecedor de compartir es la hermandad y el colegaje respecto a colaboración y apoyo que se desencadenaba en ese clima musical, según cuenta José Rozo Contreras en sus memorias: “y cuando por fin dispuse de los instrumentos que necesitaba, pedí colaboración a los profesores de la Banda Municipal de Pamplona y a otros artistas del Departamento para presentar mi primer concierto, toda vez que el personal de la Banda Departamental de Cúcuta era notoriamente insuficiente (Rozo, 1960, p. 93)” Rozo haciendo mención a la necesidad de reforzar la Banda Departamental, con músicos de la Banda Municipal de Pamplona, Norte de Santander, dirigida por su amigo el maestro: Celestino Villamizar González.

Estos hechos de la historia develan que las corporaciones municipales en la línea diacrónica del tiempo también son de vieja data y de significativa trayectoria; es de anotar que para ese entonces, a pesar de no existir planes de fomento gubernativos,

16 (*) Por ejemplo la “Banda Municipal de Pamplona, Norte de Santander, data del año 1915, nació como una organización privada por los hermanos de apellido “Peña”, luego vino la del regimiento (Batallón Custodio García Rovira) y posteriormente se organiza la banda de la localidad.

proliferaron en las regiones bandas organizadas por personas que se reunían con el propósito de ejecutar diversos instrumentos de viento, para deleitar la sociedad de la época, particularizada por una dilatada tradición y gusto innato por la buena música que se desarrollaba dentro de un ambiente sentimental artístico y discretamente bohemio, al calor de la música, la pintura y la poesía.

Es importante mencionar que las bandas municipales emergieron conforme a las características «bandísticas» propias de cada región, en otras palabras, sus particularidades fueron configuradas de acuerdo a la ubicación geográfica y a la idiosincrasia cultural de las zonas del país; [...]

en cuanto al aporte a la identidad regional se [...] establece que hay un proceso de ida y vuelta que participa en la [...] configuración de la identidad cultural, [...] la banda se ayuda de nuestras raíces para fortalecerse, pero también la banda de vuelta le ofrece al país lo que tiene, para que el país se avoque en función de un imaginario, es decir, cuando la banda llega con una identidad que no pertenece al contexto, es una tradición extraña, pero la banda, el músico de banda, el animista o compositor empieza a utilizar y aprovechar los conjuntos de vientos y percusión, y a la par con esos elementos se crean polkas y marchas al estilo Europeo, pero también hace un Bambuco y hace un pasillo, se aprovecha de eso, pero igualmente el proceso viene de vuelta, es la conjugación entre lo propio y el diálogo con lo foráneo. R. Gómez (Comunicación Personal, 2019)

El entrevistado agrega que

en otras palabras, [...] ir y venir entre la música, la banda, y los aires y cada quien aprovechada la banda a su manera y le da su sello personal y pues ahí, es donde claramente se tienen diferencias entre la banda de las costas, la bandas del interior, de pronto hay otra táctica de banda al sur del país Cauca, Nariño, una práctica distinta también es muy asociada a la fiesta, pero otro tipo de fiesta, otro tipo de repertorio, otro tipo de aires no es el porro ni el fandango, es el sanjuanito, es el «bambuco caucano», ese tipo de manifestaciones del pacífico que son también muy distintas a la verbena en el festival de Samaniego, muy diferente a la verbena de otro concurso, son músicas totalmente diferentes con los mismos instrumentos, entonces [...] cada proceso aporta su condimento especial de acuerdo a la región en la que se

encuentre, claro hay algunas cosas [...] que se han popularizado sin duda, la presencia de música caribe y pacífica en todo el movimiento de bandas es innegable, es una de las cosas que se han perdido también identidad, porque una banda en Pamplona a lo mejor no se diferencia mucho de una banda que toca en San Pelayo, porque están tocando lo mismo, los mismos aires, las mismas músicas y de pronto valdría la pena preguntarnos hombre será que en Pamplona, será que en Santander, será que en Tunja no tendremos música de fiesta para vernos obligados a hacer el fandango, el porro, la cumbia, de pronto y por ese lado yo le he dado vueltas en la cabeza un fenómeno y es como la «litoralización» de las bandas, en medio que hay mucha fuerza de la música de los litorales y eso ya no avanza en la costa eso entró, fue [...] mucha su influencia e irrumpió a todas las poblaciones, entonces este es un fenómeno interesante y falta ver que eso este afectando identidades particulares identidades es que se da en la provincia de Vélez será que tocan torbellinos, guabinas con las misma fuerza con la que se tocan otra músicas no se ese es un interrogante que valdría la pena discutir en cualquier momento, esa es mi reflexión sobre ese punto. R. Gómez (Comunicación personal, 2019).

La mirada de las “bandas musicales de viento” desde el punto de vista de su procedencia es una alternativa de reflexión que trae a colación el maestro: (Gómez, 2019), y de esta forma se pueden establecer las relaciones pertinentes que subyacen en ellas pero, ante todo, tales diferencias se observan con facilidad en cuanto a los repertorios, orquestación, administración, dirección, composición, procesos de transcripción y adaptación entre otras. Las bandas de música, son como la comida de cada región, que se caracteriza por poseer diferentes ingredientes y diversas formas de preparación, que dan como resultado un maridaje de sabores musicales diversos en el paisaje sonoro de Colombia.

Por otra parte, en lo atinente a la usanza de uniformes, igualmente en sus inicios las «*bandas musicales de viento*» municipales, retomaron las costumbres de la indumentaria que habitualmente vestían las militares, por lo que se conservó durante un tiempo la utilización del kópis con sus cucardas, vestidos de paño adornados recurrentemente con vivos de oro o plata, que hacían parte del fervoroso ritual de gala que acompañaba a los instrumentistas en su ejecución.

Figura 34

Banda de músicos- uniforme con kepis.



Fuente: Museo Toto Villamizar (2000).

No obstante, en cuestión de repertorio se presentaba un fenómeno de versatilidad, ya que, dentro de las indagaciones, se pudo constatar la presencia de piezas clásicas como: las nueve sinfonías de Beethoven, El Cascanueces de Tchaikovsky, El Califa de Bagdad (Obertura), El Vals de los Patinadores o Les Patineurs (del alemán: Der Schlittschuhläufer-Walzer), Op. 183, Leichte kavallerie (Obertura de Caballería ligera), Nabucodonosor (Obertura), La leyenda del beso, pasodobles como: La Giralda, Mi Jaca, España Cañí, Gallito, En er Mundo, Altozano, El Dos Negro, El Banderillero. Además, diversas marchas para desfiles incluyendo las fúnebres como la compuesta por: Federic Chopin, así mismo, las piezas que sonaban en la radio grabadas por diferentes músicos del período nacionalista; como el caso del Nocturnal Colombiano (dirigido por el músico y compositor pamplonés: Oriol Rangel), con canciones como: El "Tato", "Ríete Gabriel", "El Escandaloso" o el bambuco. "El Tigre," Fita Chiquita, de Pedro Morales Pino: pasillos ("Reflejos", "Leonilde", "Pierrot", "El calavera"), los bambucos: "Bacatá" y "Bachué" de Francisco Cristancho Camargo, Fulgencio García y su pasillo: "La Gata Golosa", Carlos Vieco Ortiz Pasillo:

“Patasdilo”, “Hacia el calvario”, pasillo: “Río Cali” de Sebastián Solari, las canciones de los hermanos Martínez, Jaime Llano Gonzales, José A, Morales, Víctor M, Guerrero con pasillos: “A mis colegas”, “Corazón de artista”, pasillos: “Desde lejos”, “Todo Tuyo” de Bonifacio Bautista, obras de Lucho Bermúdez, Edmundo Arias y Pacho Galán, que en ese período fueron llevados al escenario de la banda, junto con los éxitos tropicales emergentes de la industria del vinilo como por ejemplo: Coquito de Agua, El Mecánico, El Mochilón, Festival Vallenato, Ligia, Cabeza de Hacha, El Barcino, etc..

Figura 35

Banda de músicos, año 1980.



Fuente: Archivo personal (2007)

En los inicios, la labor de los directores dentro de las “bandas municipales de viento” era demasiado especial, ya que en ese tiempo, era poca la circulación de partituras; como producto de esta dinámica se presentaban pocas probabilidades para poder compartir manuscritos entre corporaciones, debido a que en ese entonces no existían aún las fotocopiadoras ni los software de edición musical, los maestros debían dedicarse de manera pulcra a transcribir, orquestar y adaptar de su propio puño y letra su repertorio, es decir, al extraviarse un partitura por algún motivo, la única alternativa que había era reponerla escribiéndola de

nuevo, sin embargo, eran excelsas las capacidades y habilidades de estos determinados músicos para plasmar con su pluma la magia de la música en un papel pentagramado, normalmente con tamaños y formatos de los documentos extra-oficio, era caligráficamente hablando demasiado efectiva.

Por otra parte, músicos filántropos como el grandioso pamplonés Bonifacio Bautista, se daba la tarea de orquestar sus composiciones, además todos sus arreglos de la música que sonaban en los tiple y las guitarras y la que se escuchaba en la radio, las compartía de manera generosa con las diferentes “bandas municipales de viento” del país.

Figura 36

Partitura caligrafía: Bonifacio Bautista.



Fuente: Archivo personal (2009).

Es necesario aclarar que en el lapso de la Segunda Guerra Mundial de 1939- 1945, se pudo haber perdido algo de la memoria musical respecto a las costumbres y estilos de las “*bandas musicales de viento en Colombia*”, puesto que en el trabajo de campo se han encontrado piezas de las que existen las partes pero no se halla el score o en las que están las partes incompletas, entonces hay primera trompeta y tercera trompeta pero no hay segunda, quiere decir, que había tres trompetas pero la segunda está perdida o que el único clarinete que aparece es el tercer clarinete, por lo tanto, se dificulta hacer el seguimiento científico a la música de banda.

Estas circunstancias de archivos musicales incompletos han afectado a todo el territorio colombiano porque en ese momento ni siquiera en Estados Unidos se componía con la misma regularidad y esto afectó la organización y desarrollo de repertorios.

El papel de las bandas municipales y la retreta

Figura 37

Banda Municipal de Pamplona, Norte de Santander. Retreta del domingo, en su glorieta.



Fuente: Archivo personal (1980)

Quienes han podido experimentar el contacto con una banda de músicos al anterior de las fiestas religiosas, patrias o poder apreciar su ejecución maravillosa en una retreta en el parque del pueblo o de una ciudad, luego de salir de la misa matutina, pudieron advertir el fuerte estímulo que ejerce la música sobre nuestras almas, además del sentimiento simbólico de auto-reconocimiento, encuentro, unión y cohesión social, en donde se funden los intereses de cada uno de los sujetos.

Estas rutinas lograron que la música de las “*bandas musicales de viento*” pudiera ser la música favorita del pueblo, no obstante, en las situaciones contemporáneas en las que se encuentran los espacios sociales por la invasión de músicas foráneas, por las condiciones sociales del conflicto armado en la mayor parte del país, aun así, la música de banda prevalece hegemoníamente sobre otras circunstancias.

Normalmente las retretas eran eventos musicales apoteósicos recurrentes traídos de la expresión popular, en donde la población se sublimaba con la banda, por intermedio de conciertos que tuvieron como escenario los quioscos o glorietas previstas en el desarrollo urbano de las ciudades y municipios para tal propósito. La ejecución de las retretas se desarrollaba habitualmente los días jueves a las 7:00, p.m. y los domingos a las 11:00 a.m. después de que los feligreses salían de la sagrada eucaristía de 10:00 de la mañana; los oyentes después de hacer su reflexión piadosa en la iglesia se acercaban a disfrutar las notas de la “banda de música”, teniendo en cuenta que las iglesias casi siempre se apostaban en las cabeceras de los parques de las localidades.

Lamentablemente, hoy en día la retreta habitualmente es una tradición perdida en la memoria del patrimonio oral e inmaterial musical de Colombia, por lo mencionado es necesario la efectiva difusión de la cultura musical de banda y la condensación con miras a impulsar, consolidar e intensificar la construcción a vanguardia de todo un sistema «bandístico» en todos los rincones del país.

La aparición de los programas estatales, departamentales o municipales

Otro interesante evento imprescindible de anotar, es el referido a la evolución significativa que presentó el movimiento de bandas

en Colombia y que se acentuó en el año 1975, producida por la promulgación del Decreto 3154 de diciembre 26 de 1968, en donde se creó el Instituto Colombiano de Cultura: Colcultura, que sirvió de alguna manera de soporte y apoyo; tarea asociada a otras gestiones como, por ejemplo, la creación de los Centros Auxiliares de Servicios Docentes: CASD, en donde se cursaban componentes vocacionales de Educación Media, como la música, la ingeniería y la salud. Estos centros de formación que funcionaron hasta el año 2003, también fueron complementados con la instauración de algunos bachilleratos musicales, como el caso exitoso de la ciudad de Ibagué y muchos colegios normales superiores que ofrecían en sus proyectos educativos institucionales, la música como eje transversal en sus currículos.

Figura 38

Banda Sinfónica Infantil municipio de Gachancipá, Cundinamarca, año 2021.



Fuente: Archivo personal (2019)

Estas circunstancias favorecieron el inicio en los caminos de la evolución de las “*bandas musicales de viento*”, en especial en las ciudades capitales y municipios en donde existían sedes del Instituto Colombiano de Cultura, puesto que se conformaban

bandas producto de los procesos de formación, lo que causaba que estos mecanismos fueran más estables y eficientes, dado que en las regiones existían dos tipos de bandas: las del laboratorio provenientes de los institutos y las que pertenecían al municipio; los músicos que se formaban bajo los componentes curriculares del Instituto de Cultura una vez egresados, pasaban a engrosar las filas de las corporaciones municipales, lo cual se convertía en un proceso más sostenible, efectivo y duradero del movimiento de bandas en Colombia.

Claro que los miramientos anteriores no explican todo, posteriormente, tras la liquidación del Instituto Colombiano de Cultura: “Colcultura”, mediante Decreto 1977 de 1997 (Diario Oficial, 1997), firmado por Ernesto Samper Pizano, posteriormente en ese mismo lapso se promulgó junto con ese acto “La Ley General de Cultura” y se establece el Programa Nacional de Bandas de Música, cuyos precedentes se originan en el extinto “Colcultura” y creado con la intención de apoyar el desarrollo de las “*bandas musicales de viento*”.

El Programa surge en 1993 en el Instituto Colombiano de Cultura, predecesor del Ministerio de Cultura, Colcultura, y se estructura y se consolida en 1998 con la creación del Ministerio de Cultura. Su cobertura geográfica es de 31 departamentos de los 32 del país y 800 municipios de los 1075 existentes . (Unidad de Desarrollo Social, s.p)

Los actos legislativos anteriormente descritos, sumado a la emisión Ley 617 de octubre 6 de 2000, “Por la cual se reforma parcialmente la Ley 136 de 1994, el Decreto Extraordinario 1222 de 1986, se adiciona la ley orgánica de presupuesto, el Decreto 1421 de 1993, se dictan otras normas tendientes a fortalecer la descentralización, y se dictan normas para la racionalización del gasto público nacional”, ley que categoriza los municipios y le pone techo a la inversión y racionamiento de los gastos, propicia como consecuencia alguna decadencia en el movimiento «bandístico», puesto que las “*bandas musicales de viento*” sostenidas en su momento por los entes departamentales y municipales, fueron liquidadas paulatinamente, a pesar de que nace como estrategia del gobierno la Ley General de Cultura y en 1998, se lanza el Plan Nacional de Música para la Convivencia, con su Programa Nacional de Bandas, proveniente de la Dirección de Artes: Área de Música.

En el Ministerio, contradictoriamente estos hechos generaron el desmonte progresivo de las bandas departamentales y otras bandas de corte municipal, todo este gran movimiento se fue desarraigando y desfragmentando, entre tantos motivos que se pueden contar, los formadores de planta que costeara el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, por su liquidación ya no prestaban sus servicios y la dotación de instrumentales se debía gestionar ante una bolsa nacional general a través de proyectos de concertación.

Por otra parte, no todo fue perdido de esta cultura de fomento y gestión de las “bandas musicales de viento”, quedaron experiencias, aprendizajes y modelos de imitar que algunos municipios por intermedio de sus Secretarías de Cultura implementaron asertivamente y no dejaron desvanecer estos legados musicales, casos concretos como los del departamento de Caldas (municipios: Marquetalia, Aguadas, Anserma, Victoria), municipios de Antioquia, como: El Retiro, Titiribí, Nechí y algunos de su zona metropolitana, Cundinamarca, con sus efectivas experiencias en “bandas musicales de viento”, en categorías: infantil y mayores, en zonas de Cajicá, La Vega, Tocancipá, Briceño, Villeta, Gachancipá, Facatativá. En Cauca y Valle del Cauca, municipios (Imués, Buesaco, Samaniego) de Nariño, en Boyacá (Moniquirá, Tibasosa), Dosquebradas (Risaralda) y Zonas de la Costa Caribe como por ejemplo: Cereté Córdoba y San Pablo Bolívar son algunos formatos: “Banda Escuela” dignos, no solo de referenciar sino de revisar con detenimiento, en vista de que por lo menos cuentan con el apoyo presupuestal necesario para su sostenimiento, lo que ocasiona renuevo permanente en su instrumental y que cada estudiante sea atendido por un docente especializado en el instrumento, casi siempre con formación universitaria, procedimientos y estrategias que dan como resultado la efectividad en la formación y el alcance fácilmente del nivel musical deseado.



Fotografía: Banda Fiestera en desfile de las fiestas del Carmen en el Municipio de Chitagá Norte de Santander. Fuente: Archivo Personal (1984).

6. El establecimiento de bandas musicales: Payeras, fiesteras o de pueblo

*“La música es mi vida y mi vida es la música.
Quien no entienda esto, no es digno de Dios”*

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Las «*bandas musicales de viento*» que escuchamos en las plazas públicas, los desfiles, en el fandango, fiestas patrias, fiestas religiosas, la verbena, en los auditorios de concierto y, especialmente, en nuestra memoria cultural, coexisten y hacen parte del paisaje sonoro colombiano.

El caso de las bandas «payeras» es extraordinariamente interesante, en particular por las circunstancias de su procedencia, las cuales aseguran una ventaja cultural inmensa en Colombia. Tradicionalmente hablando, estas bandas son originarias de “San Pelayo”, Córdoba. Son grupos pequeños de músicos de viento y percusión, por su procedencia la música que ejecutan son porros «palitia’o», «tapa’o» y fandangos, se fueron diseminando lentamente hacia otros territorios de Colombia, su repertorio también se fue acondicionando a la idiosincrasia cultural de las regiones, por ejemplo, en la zona andina del país a pesar que se interpreta el Porro de Pacho Galán: Cosita Linda, Prende la Vela de Lucho Bermúdez, Fiesta en Corraleja de Rubén Darío Salcedo, La pollera Colorá de Wilson Choperena o el porro tapa ‘o instrumental San Carlos, de Basilio Eliseo García Rivero, además, se incorpora en el repertorio otros ritmos colombianos como el bambuco, pasillo, torbellino, merengue campesino; música de tiple, bandola y guitarra como: “Bunde Tolimense” de Alberto Castilla, Aires de Mi Tierra de: Gustavo Gómez Ardila, o la “Cucharita” de Jorge Veloza, por ser formatos más pequeños que la banda en sí, pudieran ser más asequibles para protagonizar celebraciones religiosas, estar en celebraciones populares, acompañar los desfiles, en la retreta en la calle, los vínculos sociales es algo que logra la banda “Payera”, distinta de otros formatos por su misma fuerza tímbrica y sonora.

Las bandas fiesteras se transforman en el sur del país; en el pacífico es otra práctica y existen bandas porque se organizan conjuntos de vientos y percusión: un bombardino, un clarinete, un saxofón, un redoblante, un bombo y par de platillos; ese es uno de los grupos de vientos del Pacífico, una banda currulao.

La música interpretada hace parte de su cotidianidad. «abozao», «bambuco viejo», «bambazú», «alabao» o un «chigualo», incluso en San Andrés Islas, también existen expresiones de tipo «bandístico» en donde se ejecutan ritmos con el Reggae o Calipso, entre otros. Según fundamento de (Valencia, 2019) ocupándose de resaltar la transcendencia que ostentan las bandas de pueblo en el desarrollo musical de Colombia afirma:

[...] “Del pueblito, o sea, ¿sí? Entonces es... esos dos universos estuvieron abiertos entre bandas departamentales... banda nacional, bandas departamentales y las bandas de pueblo, las bandas de pueblito tal, que eso el repertorio era escrito ¿por quién?, por el director de la banda, si el maestro tal, que tal, ¿qué tengo aquí?, ahora lo que si se copiaba eran ciertas tradiciones de orquestación, o que la melodía era pa’ tal instrumento y acompañaba no sé qué cosa, entonces la armonía hacia tal rol y tal... entonces esos roles diferenciados... tú tienes ahí... empiezan a caracterizarse más con un desarrollo de industria musical que solamente yo creo ... que lo tenemos nosotros fuerte en los 90’s. En los 70’s empiezan los motores, estos que son por los desarrollos de los proyectos departamentales que solamente se dan desde los 70’s, 75 en Caldas. [...] Valencia (comunicación personal, 2019)

De acuerdo con lo mencionado por Valencia, las costumbres y tradiciones soportan en algún momento de la historia, la identidad cultural definida por la integración de aquellos elementos comunes dentro de la sociedad que caracterizan a una región, que se originan en las prácticas musicales socialmente organizadas dentro del mundo de la estructura étnica-cultural. En otras palabras, las costumbres en cuanto a escritura musical, adaptaciones y repertorio, tienen significado dentro del desarrollo cotidiano de las *“bandas musicales de viento”* en su arraigo y desarrollo.

Otro elemento importante de analizar en las bandas «Pelayeras», es el referido a que en muchas ocasiones estas bandas no tienen apoyo, los músicos lo hacen porque les gusta y no tienen una

adecuada compensación, no les pagan lo que corresponde o les pagan con licor, estos músicos lo hacen y lo siguen haciendo por amor al arte; no existen políticas nacionales a la fecha, que se correspondan con las necesidades, con la sostenibilidad y empoderamiento para que esas huellas de expresiones culturales se extingan y no se borren, es por eso que las “*bandas musicales de viento*” deben pisar pastos frescos para alcanzar nuevas dinámicas de desarrollo histórico de nuestros territorios.

Finalmente, las bandas «pelayeras» o «fiesteras» son la simplificación de las grandes bandas; se han ganado un gran espacio y reconocimiento ya que por lo menos en las últimas versiones del concurso Nacional de Bandas de Paipa, Boyacá, esta categoría ha sido incluida.



Fotografía: Banda Infantil Municipio de Gachancipá Cundinamarca. Fuente: Archivo Personal (2022).

7. Las bandas musicales de viento universitarias

*“La música es el acto social de comunicación entre personas.
Es un gesto de amistad. El más fuerte que existe”*

(Malcolm Arnold)

Las bandas musicales de viento universitarias son agrupaciones que guardan una estricta relación con el desarrollo académico de los programas de pregrado en música de las universidades colombianas. La normativa vigente que cobija las instituciones de educación superior en Colombia, demanda que cada día se mantenga un mayor esfuerzo para la formación de profesionales integrales que se caractericen por la manifestación de competencias y habilidades que les puedan ayudar al futuro egresado a desempeñarse en el ambiente musical, es por eso que todas las prácticas alrededor de la banda, deben obligatoriamente determinar la estructuración de los resultados de aprendizaje.

En este caso, cuando el estudiante de Música egrese, obtenga una experiencia en el desempeño como instrumentista. Todas estas actividades allí presentes, se corresponden bajo parámetros curriculares, de otra manera, estas agrupaciones serían más sostenibles a corto plazo por cuanto sus integrantes, en su mayoría estudiantes, están obligados a cumplir con los propósitos de aprendizaje que los planes de estudio prevé para tal propósito; recurrentemente en cada período académico es necesario organizar la banda debido a que sus integrantes, ya han cursado las asignaturas o han egresado de los programas de pregrado, normalmente son apoyadas por los catedráticos de asignaturas como instrumento básico o principal.

En Colombia se pueden referenciar entre otras: Banda Sinfónica Universidad Javeriana, Universidad de Antioquia, Universidad del Valle, Universidad Nacional de Colombia, Banda Sinfónica Conservatorio del Tolima, Universidad del Cauca, Universidad Distrital, Universidad de Pamplona. Aparte de cumplir con su rol formativo y estético, las bandas musicales de viento universitarias, poseen una capacidad para generar espacios de



Fotografía: Banda en desfile del concurso de Bandas del Municipio Paipa Boyacá.
Fuente: Archivo Personal (1983).

8. Las bandas musicales de viento en la actualidad

“Como músico, tengo que aceptar que si se suprimiera el adulterio, el fanatismo, el crimen, el mal y lo sobrenatural; no habría maneras de escribir una sola nota”

(George Bizet)

A pesar de que la música de banda hace latir el corazón de toda la nación, el futuro aún no es tan promisorio, por lo tanto, se debe hacer uso de nuestro buen juicio para evitar serias profanaciones al desarrollo del sistema «bandístico» en Colombia. Hoy en día se puede constatar que, en algunas poblaciones vulnerables de Colombia, (no en todas) el funcionamiento de estas bandas musicales en determinación de (ensayos, presentaciones, retretas, celebraciones patrias y religiosas, etc.) se cumplen en regulares condiciones por falta principalmente de instrumental completo y en buen estado; similarmente los directores no reciben el suficiente apoyo de sus alcaldías en cuanto a nombramientos, formalización y presupuestos para su dotación.

A su vez, el proceso de formación y tecnificación se vuelve inseguro debido a que cada vez que toma posesión una nueva administración en los municipios, también se contrata nuevo personal para las secciones de cultura; con frecuencia se vinculan personas por conveniencia política, sin competencias para desempeñar el rol de formadores y directores de banda, en múltiples ocasiones los instructores poseen conocimientos en banda marcial o en instrumentos de cuerdas, lo que ocasiona constantemente el inefable desajuste de los procesos artísticos.

Todas las anteriores prácticas hacen que la narrativa costumbrista siga acudiendo a apelativos peyorativos como: «chiflamicas¹⁷», o «chupa-cobres», para referirse a los músicos de banda.

De ahí, que las alcaldías no posean políticas culturales sólidas que se proyecten a la comunidad a través de la música y

17 (*) Individuo que interpreta un instrumento musical con dificultad o poca capacidad.

concretamente de las bandas municipales, a las cuales no se les tiene el debido acato, solo sirven para amenizar cualquier festejo del municipio o de los alcaldes y, por lo tanto, la calidad de la música es lo que menos cuenta. No hay una intención real en la mayor parte de los gobernantes, ya sea por su ignorancia u omisión, de la verdadera proyección de la banda de música y su influencia e incidencia cultural en la comunidad.

Otro inconveniente que hace presencia en este tipo de organizaciones, se refiere a que en algunos lugares del país, las bandas presentan bajos niveles musicales considerando la falta de técnica instrumental, el balance sonoro, buenas instrumentaciones y buena dirección con las fallas más notables especialmente cuando se interpretan obras del género mal llamado «papayera» o músicaailable; a menudo se evidencia mucha dificultad en el ensamble de obras clásicas o universales y aún en la música colombiana de la región Andina.

Así mismo, las bandas funcionan independientemente unas de otras, según criterios musicales y pedagógicos de los directores y, por lo tanto, sus estilos y trabajo musical son muy disímiles aun cuando la banda funciona con el enfoque de banda escuela, programa que se pretende unificar de acuerdo a los lineamientos del Programa Nacional de Banda del Ministerio de Cultura, los resultados en cuanto a competencias y capacidades salta al oído.

Aún más, los departamentos y los municipios carecen de centros de formación musical como conservatorios y escuelas de alto nivel, que nutran las bandas de instrumentistas y directores, por el contrario, algunos departamentos se han empeñado en cerrar todos los centros musicales y la enseñanza se realiza con los inconvenientes ocasionados por la falta de escuelas o academias. Hoy en día se agrava la situación por la ausencia de la que debería ser la cabeza del epicentro musical y cultural, en donde confluyan los instrumentistas de todas las regiones como lo es o lo eran los espacios de las bandas departamentales de música, herencia perdida del gran maestro de maestros y patriarca de las bandas de música de este país, el maestro José Rozo Contreras.

En el país existen innumerables municipios que poseen instrumental en mediano y regular estado, de propiedad de

las alcaldías, colegios, casas de la cultura o particulares, que presentan deterioro por su uso frecuente de muchos años de servicio y por el inadecuado mantenimiento y aseo, por lo tanto, hay carencia de sets de instrumentos completos. No existe director y su actividad «bandística» está suspendida hace varios años, esencialmente por falta de recursos para pagar directores; son evidentes los inconvenientes financieros. Además, se presenta falta de constancia y deserción en los estudiantes ya que no se renueva la planta de músicos por no funcionar con los criterios curriculares y de formación, tomando como eje principal el de la banda escuela.

En cuanto a los músicos y directores, no reciben apoyo ni sueldo adecuado de parte de las alcaldías, a cada director de banda le toca con multitud de lisonjas convencer a los gobernantes de turno para mantener el espíritu de las bandas, conectado con la sociedad. El alimento de las bandas son las transcripciones, no existen las condiciones técnicas de parte de algunos directores para adaptar repertorio a las especificidades de la banda, repetidamente se presentan inconvenientes en la circulación del material de estudio, a pesar de que se cuenta hoy en día con herramientas tecnológicas para la edición y digitalización de obras.

De otra parte, los directores presentan formación musical básica, media y en muy pocos casos una sólida formación, las competencias son estructuradas por la experiencia de muchos años de trabajo inicialmente como instrumentistas y luego como directores.

Por otra parte, se desarrollan proyectos de núcleos de formación como estrategias de capacitación del Programa de Bandas del Ministerio de Cultura para directores, los cuales son implementados en cada región del país mediante convenios de cofinanciación. Este plan articula tres áreas de la música a saber: la dirección, la teoría y técnica instrumental; en un tiempo aproximado de cuatro años se tuvo como meta que cada municipio, poseyera su banda escuela de música, como alternativa eficaz para la paz y la educación integral de los niños, pero no se lograron las metas, por lo tanto, en este momento se está viviendo un momento muy álgido para las bandas de Colombia que se constituye como un riesgo muy grande porque

no hay una política que conecte las necesidades de las regiones con una cobertura estatal adecuada y bien definida, parece que las necesidades para las bandas se resolvieran con los programas de concertación que realiza y oferta el Ministerio de Cultura, en donde todas las personas llámense naturales o jurídicas (jóvenes vulnerables de las alcaldías de los diferentes municipios) no pueden tener acceso a tales estímulos.

En conclusión, sin duda alguna, hoy en día no hay una garantía tan fuerte para las bandas como lo había en otros momentos de la historia del país.

En conversaciones con el reconocido director de banda en Cundinamarca el maestro: (Castro, [Entrevista inédita], 2019), expone sobre el particular:

Hoy por hoy en Colombia hablar de bandas es hablar de un contexto tripartito: una dimensión artística-cultural, una dimensión educativa y una dimensión social.

Los alcances de cada una de ellas deberían ser objeto permanente de estudio, debido a sus implicaciones individuales: es imposible desconocer que los procesos de bandas han generado un importante porcentaje de los músicos colombianos que hoy se destacan a nivel mundial, así como tampoco puede ignorarse la valiosísima mediación educativa que representa, al complementar el proceso educativo formal de más de 60.000 niños y jóvenes en todo el territorio nacional, pero será importante aplicar en este sencillo texto, el alcance de la dimensión social que debe comprenderse como un mecanismo en favor de la construcción del tejido social a partir del diálogo intercultural que sucede alrededor de la práctica de banda. Debe apreciarse cómo el aprendizaje musical colectivo, se convierte en una ventana a través de la cual nuestros niños y jóvenes descubren otras realidades diferentes y complementarias a la suya, que para muchos se convierten en referencia y motivación para el progreso personal con las lógicas consecuencias familiares que esto supone. Hay que plantearnos una posición clara pero multidireccional: es necesario atender la problemática del corto plazo, pero también se requieren cambios de fondo, donde las voluntades políticas tienen un peso muy importante y para las cuales, necesitamos una voz en los organismos legislativos de nuestro país. R. Castro (comunicación personal, 2019)

Sin duda, se debe garantizar la sostenibilidad desde el punto de vista financiero, para lograr la perdurabilidad de las *“bandas musicales de viento en Colombia”*.

También cabe señalar, que la llegada de la pandemia del Covid-19 en Colombia el 31 de marzo del año 2020, cambió abruptamente las actividades de las bandas, ya que estas se interrumpieron y debieron ser ajustadas a las condiciones sociales que demandaba la situación de salud para esos momentos, lo que ocasionó que se encendieran otras formas de ejecutar la música de banda desde casa, por lo tanto, existió la necesidad de utilizar programas de grabación de audio y video para poder poner en escena las faenas «bandísticas» y, de alguna forma, alcanzar un bálsamo reparador para no desatender las proyecciones culturales con la situación de las personas confinadas en sus hogares o en una unidad de salud.

Por otro lado, existen organizaciones de personas que se preocupan por la música de bandas, una de ellas es «ASODIBANDAS»: Asociación Nacional de Directores de Bandas Musicales, creada en el año 2010, cuyo propósito fundamental es apoyar la formación, cualificación y tecnificación de temas relacionados con las prácticas habituales en torno a las bandas de música.

Tabla 1

Directores de Bandas Musicales de Viento según «ASODIBANDAS»

Nombre	Ciudad	Departamento
Alejandro Velásquez Velez	Chinavita	Boyacá
Alexander Moya Bocanegra	Gutiérrez	Cundinamarca
Andrés Barrios Mancipe	Paipa	Boyacá
Angie Torregrosa Vargas	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Camilo Andrés Vecino Mantilla	Girón	Santander
Camilo Antonio Benítez Torres	Bucaramanga	Santander
Camilo Augusto Parada García	Barrancabermeja	Santander
Carlos Andrés Ferreira Díaz	San Vicente de Chucurí	Santander
Carlos Andrés Giraldo	Itagüí	Antioquia
Carlos Andrés León Molina	Tenjo	Cundinamarca
Carlos Eduardo Acevedo Ramírez	Manizales	Caldas
Carlos Fernando Serrano Serrano	Puerto Gaitán	Meta
Carlos Jaime Gallego Sepúlveda	Manizales	Caldas
Carlos Mario Buritica Guarín	Carmen de Viboral	Antioquia

Carlos Mario Henao Castellanos	Pensilvania	Caldas
Carolina Montañez Céspedes	Duitama	Boyacá
Cesar Andrés Cruz Vera	Villapinzón	Cundinamarca
Cesar Augusto Cano Arteaga	Bogotá	Bogotá D.C
Cindy Martínez Herreño	Bogotá	Bogotá D.C
Cristian Camilo Morales Velásquez	Rio Sucio	Caldas
Cristian Felipe Acuña Cifuentes	Tunja	Boyacá
Darwin Arturo Trujillo Rodríguez	Bogotá	Bogotá D.C
Darwin Alonso Velandia Bautista	Bucaramanga	Santander
Diana Carolina Abril Hernández	Puerto Gaitán	Meta
Diego Alejandro Arévalo Bernal	Sopó	Cundinamarca
Diego León Espinosa Jaramillo	Sabaneta	Antioquia
Edgar Alexander Buitrago Suárez	Aguazul	Casanare
Edgar de Jesús Ramírez Gallo	Rionegro	Antioquia
Edgar Fabián Montañés Céspedes	Útica	Cundinamarca
Edgar Hernán Alarcón Rodríguez	Bogotá	Cundinamarca
Edy Alexander Puerto Salamanca	Tunja	Boyacá
Eliana del Pilar Contreras Torres	Bucaramanga	Santander
Elkin Yesid Navarro Carrascal	Bucaramanga	Santander
Eugenio Gámez Rincón	Bucaramanga	Santander
Freddy Alexander Tique Rico	Tunja	Boyacá
Fredy Alexander Piragauta López	Sogamoso	Boyacá
Fredy Alexander Virviescas	Machetá	Cundinamarca
Fredy Leonardo Garzón Vargas	Cajicá	Cundinamarca
Germán Andrés Rusinque Conejo	Zipaquirá	Cundinamarca
German Hernández Castro	Itagüí	Antioquia
Giovanny Vallejo Lasso	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Guillermo Gordillo Galán	Cajicá	Cundinamarca
Gustavo Alfonso Rosas Gómez	Bogotá	Cundinamarca
Gustavo Macualo Jácome	Tame	Arauca
Gustavo Monroy Justinico	La Vega	Cundinamarca
Hayver Orlando Cerquera Martínez	Gigante	Huila
Héctor Camilo Linares Rozo	Guasca	Cundinamarca
Henry Julián Cáceres	Gachancipá	Cundinamarca
Henry Miguel Forero Ortiz	Tunja	Boyacá

Herlemeyer Lasso Fandiño	La Vega	Cundinamarca
Hiltón Scarpetta Scarpetta	Zipaquirá	Cundinamarca
Holver Mauricio Cardona Aristizábal	Neira	Caldas
Hugo Aldemar Córdoba Muñoz	Mosquera	Cundinamarca
Hugo Andrés Riaño	Sabaneta	Antioquia
Hugo Armando Amador Echeverry	Agua de Dios	Cundinamarca
Iván Darío Gil Gaitán	La Belleza	Santander
Iván Noé Mancera Murcia	Guasca	Cundinamarca
Iván Ricardo Paipilla Grande	Paipa	Boyacá
Javier Cáceres Carreño	La Calera	Cundinamarca
Javier Díaz	Gachantivá	Boyacá
Javier Ignacio Álzate Pineda	Mosquera	Cundinamarca
Javier Mauricio Quintero Rivera	Norcasia	Caldas
Jefferson Guerrero Carreño	Puerto Gaitán	Meta
Jennifer Andrea Guerrero	Garagoa	Boyacá
Jesús Orielson Santiago Jácome	Chía	Cundinamarca
Jhon Alexander Martínez Castellanos	Sutamarchán	Boyacá
Jonathan Andrés Pinilla Rozo	Paipa	Boyacá
Jorge Luis Vásquez Fajardo	Tibirita	Cundinamarca
Jorge Mario Raigoza Franco	Manizales	Caldas
Jorge William Salazar Mora	Agua de Dios	Cundinamarca
José David Rodríguez Ramírez	Bogotá D.C	Bogotá D.C
José Hernando Cuellar	Algeciras	Huila
Juan Carlos Mendoza Gómez	Cajicá	Cundinamarca
Juan Carlos Rueda Beltrán	Bucaramanga	Santander
Julián Andrés Vásquez Henao	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Kleisdyth Danniza Vera Peña	Bucaramanga	Santander
Leandro Julián Ruiz Ruiz	Bucaramanga	Santander
Leonard Antonio Robles Díaz	Barranquilla	Atlántico
Leonel Henao Ríos	Nocaima	Cundinamarca
Lilian Constanza Picón Acevedo	Bucaramanga	Santander
Luis Alejandro Jiménez	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Luis Carlos Reyes	Bucaramanga	Santander
Luis Hernando Luna Pisco	Guatavita	Cundinamarca
Luisa Fernanda Murcia Vega	Tunja	Boyacá

Luis Ernesto Moreno Torres	Soacha	Cundinamarca
Luz Alexia Cruz Charry	Vianí	Cundinamarca
María Paula Acevedo Díaz	San Gil	Santander
Mayerly Monsalve Barragán	Aratocha	Santander
Miguel Andrés Martínez Frade	Nocaima	Cundinamarca
Miguel Ángel Pico Tinjacá	Gachetá	Cundinamarca
Milton Nohel Sanguino Pallares	Bucaramanga	Santander
Nayibe Barrios Mancipe	Paipa	Boyacá
Nelson Iván González	Bucaramanga	Santander
Néstor Alejandro Pinzón Triana	Nimaima	Cundinamarca
Néstor Julio Herrera Ladino	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Omar Alejandro Bonilla González	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Oscar Augusto Chunza Gómez	Funza	Cundinamarca
Oscar Yesid Pérez Prieto	Duitama	Boyacá
Oscar Yesid Pinzón Ramírez	Anolaima	Cundinamarca
Oswaldo León Caballero	Cajicá	Cundinamarca
Pedro Abelardo Coronado Pulido	Moniquirá	Boyacá
Pedro Jesús Rodríguez Ordóñez	Yopal	Casanare
Ramiro Idarraga Gil	Tocancipá	Cundinamarca
Raúl Antonio Bernal Puentes	Sogamoso	Boyacá
Ricardo Andrés Ocampo Urrea	Fusagasugá	Cundinamarca
Ricardo Bolívar Peña	Villa Vieja	Huila
Ricardo Díaz Largo	Pereira	Risaralda
Ricardo Prieto Cuevas	Tocancipá	Cundinamarca
Roberd David Martínez Blanco	San Gil	Santander
Rodolfo Alexander Gamboa Rodríguez	Sutatenza	Boyacá
Rogelio Arturo Castro García	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Rubén Darío Gómez Prada	Bucaramanga	Santander
Rubmarth Gabriel López Toro	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Samuel Castro Granados	Bogotá D.C	Bogotá D.C
Saúl Castro Pinto	Bucaramanga	Santander
Sebastián Carmona López	Pacora	Caldas
Víctor Hugo Mancera Díaz	Cajicá	Cundinamarca
Víctor Julio Roperó	Villa de Leiva	Boyacá
Víctor Manuel Guarín Maldonado	San José de Miranda	Santander
Weelfred Augusto Valero Reyes	Bogotá	Bogotá D.C

Wilder de Jesús Román Grisales	Tocancipá	Cundinamarca
William Yesid Rodríguez Zamora	Villeta	Cundinamarca
Willintong Sánchez Bonilla	Facatativá	Cundinamarca
Wilmar Adrián Giraldo Fonseca	Bucaramanga	Santander
Wilmar Apolinar Tarazona Rincón	Aguazul	Casanare
Wilson Adrián Guerrero Jácome	Villavicencio	Meta

Fuente: Elaboración propia (2021)

En definitiva en la sociedad «bandística» contemporánea colombiana, de todas las formas como se llevaron a cabo los procesos de conocimiento musical, las formas como se escribía y se instrumentaba, las formas como se dirigían y se hacía gestión, se diluyeron al pasar los años, presumiblemente a causa de muchos factores: uno de ellos, podría constituir los procesos de globalización y de políticas mal establecidas que vieron de manera fácil echar mano a la cultura con el propósito de ahorrar unos pesos en el presupuesto, situaciones que arreciaron la liquidación de las agrupaciones musicales existentes en nuestro territorio, todo está implantado por el Fondo Monetario Internacional y por el Banco Mundial.

Otra presumible causa fue la llegada avasallante de la era de la información, el movimiento «bandístico» quedó en medio de las nuevas corrientes de la sociedad posmoderna y sus prácticas cotidianas fueron expuestas a esos constantes acontecimientos devastadores hasta casi llegar a la extinción y contracción cultural permanente, pareciera ser este el panorama actual de las bandas musicales de viento en Colombia.

Por otra parte, existen luces en los caminos polvorientos, en el desarrollo de la tradición de las bandas en nuestro territorio, es por eso que se recibe con beneplácito la noticia de la reapertura de la “Banda Sinfónica Nacional” gracias al programa: Sonidos para la Construcción de Paz del Gobierno nacional para la vigencia 2023, según boletín informativo de (Radio Nacional, 2023) se anuncia con satisfacción la retoma de las actividades de la Banda Nacional después de 21 años de receso: “Con el apoyo presupuestal de Sonidos para la Construcción de Paz se posibilitó la creación de la nueva Banda, para la que fueron convocados músicos de todas las regiones del país”, con

este hecho se retoma el compromiso con la preservación del patrimonio cultural musical, en consonancia con las expresiones de las territorios cimentadas en más de 1600 bandas existentes en la actualidad en Colombia.

Conexo con la retoma de actividades de la “Banda Sinfónica Nacional” aparecen otros procesos de divulgación, formación, dotación e investigación en los espacios en donde se produce la música de banda, es por eso que estas acciones de parte de los gobiernos a través de sus unidades administrativas, deben producir cambios sustanciales en este tipo de manifestaciones al transcurrir el tiempo.

Por ejemplo, en la Costa Caribe colombiana se propicia un alto consumo de música de banda, con predominio de organizaciones más de corte fiestero que corporaciones sinfónicas, a través de esta dinámica se desarrolla un despliegue musical en especial alrededor de la celebración de fiestas patronales y religiosas, es por esta circunstancia que se encuentran tradiciones musicales como: Banda Armonía del Cúcaro en Mata Viejo Córdoba, Banda Brisas del Sinú (El Zapal), Banda 14 de Septiembre de la Unión Sucre, Sensación Banda de Colomboy, Banda Renovación Caribe de la Ye, Banda Juvenil de San Benito Sucre, Banda Juvenil de La Chamarra, Banda Sagrado Corazón de Jesús de Momil, Córdoba; Banda juvenil de San Andrés, Bolívar, Banda 11 de Noviembre de Rabolargo - Careté, Banda 16 de Julio de San Marcos - Sucre, Banda San Juan de Caimito, Banda 20 de Mayo de Laguneta, Banda 31 de Mayo de la comunidad indígena San Carlos, Banda Nuestra Señora del Rosario de La Doctrina, Banda Juvenil Nueva Generación del Cauca Bolívar, Super Banda La Original de Manguelito, Banda juvenil de Pileta.

En realidad, a las “bandas musicales de viento” se les debe dar la importancia que se merecen, pues alimentan la música nacional y se mantienen como un eje integrador con las tradiciones de todas las regiones generando identidades musicales.

Es imperioso adelantar una innovación y transformación para establecer y consolidar un modelo «bandístico» sostenible y con calidad para Colombia, en otras palabras, la proyección presupuestal para las bandas debe estar en concordancia y establecida en los planes de desarrollo locales, regionales y

nacionales, para poder impulsar el movimiento «bandístico» y que se corresponda mediante leyes de la cultura musical.

Las anteriores consideraciones conducen a llamar la atención especialmente a los gobiernos de turno, para que diseñen y ejecuten políticas más acordes para el mantenimiento y promoción de las “*bandas musicales de viento*”.



Fotografía: Banda Municipal de Pamplona con número reducido de integrantes. Fuente: Archivo personal (1990)

9. El papel de los festivales y concursos en la transformación de las bandas en Colombia

“Cuando música cómo ésta así llega, hablándonos de Leonilde y de Leonor, de la negrita con tacto de níspero y tesitura de danza concebida por Luis Dueñas, o del tutelar “Bochica”, de una “Fiesta en Sutatenza” que conjura como telón de alegrías nuevas y colores que ya hasta habían renunciado a nacer, o cuando nos enruta por la rosa eternizada en vientos de la “Guabina Huilense”, es porque esa música, ésta música nuestra, este humus despierto, esta burbujeante pasión de la tierra nos llegan en las manos con su calor contenido, en la dinastía tan linajudamente codiciosa, en el cristal en piel, nervio vivo y tenso de un Oriol Rangel, de un Jaime Llano”

(Gabriel Cuartas Franco)

Los concursos y festivales de alguna manera, son los responsables de que las “*bandas musicales de viento*” cimienten huellas perdurables en las sociedades. En Colombia existen diferentes certámenes los cuales convocan al sector «bandístico», es evidente que las regiones donde más abundan eventos de esta índole, son los siguientes: en primer lugar, es necesario señalar el Concurso Nacional de Bandas, que se organiza en la ciudad de Paipa (Boyacá) desde el año 1975, dentro del cual, en cada versión se rinde homenaje a un compositor destacado del folclore colombiano.

Figura 39

Afiche promocional concurso ciudad de Paipa.



Fuente: Señal Memoria (2022)

Se hace pertinente recalcar que, este concurso convoca a diversas categorías dispuestas para la participación de las agrupaciones de las cuales predominan las siguientes: categoría infantil, categoría juvenil, categoría básica, categoría fiestera y categoría especial. Durante la celebración del encuentro se instituyen los parámetros del concurso que son muy rigurosos en cuanto a: límites de edad, número de integrantes en tarima, límites de tiempo de ejecución y repertorio obligatorio. Hoy en día, la organización del concurso convertida en Corporación Concurso Nacional de Bandas Musicales de Paipa, “Corbandas-Paipa”, recibe apoyo del Ministerio de Cultura.

En Colombia así mismo, se celebra cada año en el municipio de Anapoima, Cundinamarca, el Encuentro Nacional de Bandas denominado: “Pedro Ignacio Castro Perilla”, evento predominante en la región,; con una tradición de 29 años fue creado por Acuerdo del Concejo Municipal No 030 del 20 de diciembre, de 1994, su propósito fundamental es preservar y divulgar el folclor musical como patrimonio inmaterial de los colombianos, en él participan “*bandas musicales de viento*”, del sector público y privado de todas las regiones de Colombia, en las categorías: infantil, juvenil, mayores y especial: los participantes según su categoría deben ejecutar obra obligatoria del compositor homenajeado y obra inédita obligatoria para la categoría especial, además, se premia al mejor instrumentista del concurso y de cada categoría.

Figura 40

Afiche promocional concurso ciudad de Anapoima, Cundinamarca.



Fuente: Tomado de www.viajaporcolombia.com (2018)

Otro concurso de gran trascendencia es el Concurso Nacional de Música Inédita de Bandas Musicales que se desarrolla en el municipio de San Pedro (Valle), allí las “*bandas musicales de viento*”, participan en categoría única, las bandas clasificadas son escogidas mediante el sistema de eliminatorias o concursos en sus respectivos municipios. Según el reglamento se premia a: la mejor obra inédita, al segundo mejor tema inédito, a la mejor banda, mejor instrumentista, premio a la simpatía o popularidad en las verbenas y noche de luces, y desfile inaugural. (Junta Organizadora, 2019)

Figura 41

Afiche promocional concurso ciudad de San Pedro (Valle).



Fuente: Alcaldía de San Pedro (2018)

La presencia del Festival Nacional del Porro que se realiza en San Pelayo, Córdoba, en la historia musical de Colombia, no es un hecho aislado, posiblemente se convierte en un despliegue afortunado para nuestro propio destino artístico ya que innegablemente se ha transformado a través de los años en una de las más encendidas, distinguidas y entusiastas dispersiones de la música de la región Caribe y a la cual nuestro haber en tal territorio artístico debe no sólo la contribución espléndida e inestimable de su inspiración, infatigable sino también su vigilante divulgación.

Figura 42

Afiche promocional concurso ciudad de “San Pelayo”, Córdoba.



Fuente: www.caracol.com.co (2022)

El Festival del Porro que proporciona diversas representaciones costumbristas de Sucre y Córdoba, tiene como propósito fundamental la preservación del porro y el fandango como géneros y estilos musicales, que son el arraigo de los pobladores de estas regiones calurosas.

El Festival del Porro, es un evento que recoge todo el peso de la tradición musical de las poblaciones de Sucre y Córdoba, las tierras míticas del Sinú. Se inició en el año 1977 con el nombre del Festival

del Porro Pelayero para celebrar el bicentenario de la fundación del Municipio. Desde ese entonces cada año la población de San Pelayo ha sido el lugar de encuentros de cientos de bandas de la región, manteniendo la tradición y cultura característica de la región. (Bat, 2022)

La organología y arquitectura de este tipo de *bandas «pelayeras»* musicales de viento, es muy disímil conforme a las bandas que se organizan en otras regiones del país, por ejemplo, no incorporan instrumentos de lengüeta doble como el «fagot», de caña simple como la línea de saxofones, trompas en fa, entre otras. Al tratarse de un festival con especificidades muy particulares se exige un número de integrantes entre 14 y máxima de 17, la instrumentación tradicional de las bandas de música de viento en formato pelayero: (4 trompetas, 3 clarinetes, 3 trombones, 3 bombardinos, 1 tuba, 1 bombo, 1 redoblante, 1 platillos) exclusivamente. Constitución legal mínima de 3 años y registrada en Cámara de Comercio. (Fundación, 2017)

Por otra parte, el vallenato es un género en el cual puede notarse la expresión y sentimiento artístico más completo de una región, se trata de la combinación de aires musicales como el paseo, el merengue, el son y la puya. Estas evocaciones también tienen su Concurso de Música Vallenata en Banda, que se realiza en el municipio de La Jagua de Ibirico, Cesar, es un encuentro que mantiene vivas las tradiciones de la identidad cultural a través de la música de bandas.

Figura 43

Afiche promocional concurso ciudad de la “Jagua de Ibirico”, Cesar.



Fuente: www.micolombiadigital.gov.co (2021)

Los concursos y festivales nacionales de bandas musicales son de máxima importancia en el calendario cultural de la Nación, estos encuentros reúnen a las jóvenes promesas de la música de banda de todo el país. Empero, necesariamente se debe realizar un alto en el análisis para considerar que estos eventos accidentalmente tienden a caracterizarse por una dualidad, considerando que son los espacios más llamados para instaurar huellas perdurables de la música de banda.

La primera de ellas, se advierte cuando las dinámicas de los concursos y festivales giran alrededor de los intereses económicos y no desde lo artístico igualmente, son actividades dirigidas recurrentemente por personas que no son músicos, su eje principal se condensa en los intereses del marketing de las empresas multinacionales y nacionales del licor, las bebidas azucaradas, la industria hotelera, gastronómica y la del tabaco, por no indicar más referencias.

La segunda perspectiva, acontece de la propagación y apogeo de los concursos y festivales en los departamentos de Colombia que vienen haciendo formidables aportes culturales, al estimular la producción y la práctica de música de banda, brindando espacios para el desarrollo de las músicas eruditas, tradicionales y populares, en función de la promoción y su constante transformación.

Al facilitar el intercambio entre músicos de diferentes procedencias y condiciones sociales, se comparten conocimientos ya que se propicia un aprendizaje no intencional acerca de los problemas técnicos, de interpretación instrumental (un músico le puede enseñar a otro como se digita un suprido en un instrumento, lo cual se considera un nuevo elemento dentro de la estructura cognitiva y motora del ser humano).

Ahora bien, en múltiples ocasiones dentro de los concursos y festivales se realizan talleres de técnica y de lenguaje especialmente para músicos provenientes de las regiones rurales, lo cual se convierte en una oportunidad para adquirir competencias instrumentales e incorporar bases teórico-musicales, propiciando de manera sosegada la actualización y capacitación de los músicos.

Por otro lado, existen músicos que podríamos llamar cazadores de concursos, los cuales se organizan y preparan haciendo música para participar del festival, ya sea por intereses económicos, por reconocimiento o simplemente porque el evento los motiva.

Finalmente, los concursos, festivales y encuentros de “*bandas musicales de viento*”, han propiciado un crecimiento exponencial en las bandas, análogamente promueven el desarrollo cultural, regional y nacional. El futuro promisorio y las expectativas deben ser muy altas desde lo artístico, dado que existe la necesidad de enaltecer la música de banda y de esta forma, poder alcanzar metas culturales en cuanto a calidad y cobertura.

Por otra parte, estimulan la actualización, confrontación y capacitación de los músicos antes, durante y/o después del evento, entrando por todo esto a formar parte de los motores de la dinámica educativa y del desarrollo cultural, regional y nacional. Estas acciones han ocasionado que los músicos hoy en día se profesionalicen de forma constante y sean avocados a ver la música como un proyecto de vida dentro de las profesiones en oferta y demanda.

Si los espacios mencionados de instituciones y festivales tienen una importancia destacada y una vigencia en todo el país, las agrupaciones musicales de todo tipo son el ámbito por excelencia de mayor influjo cualitativo y cuantitativo en el desarrollo musical de todos los territorios de Colombia.



Fotografía: Clausura taller de dirección maestro: Carlos Fernando López. Fuente archivo personal (2000)

10. Las bandas de viento en Colombia, una mirada desde la sociología

“De esta manera, con estas melodías éstas formas de enaltecerlas, queda palpitando, girando, enamorando en su propia luz negra, este disco de larga duración. Que lo dice todo y todo lo pregona con sentido de eternidades, pues es sus millares de estrías y en su apretada docena de bandas está, abierta y magnífica, la sangre musical de Colombia”

(Gabriel Cuartas Franco)

En el anterior apartado, se elaboró una reflexión en torno a la relación de los concursos y festivales con respecto a la probable sostenibilidad del movimiento «bandístico» en nuestro país de forma muy general, ahora corresponde observar las dinámicas de las “*bandas musicales de viento*” y su relación con el entorno social.

Con la anterior aclaración es necesario determinar, que el delicado complejo de la relación sociedad - música inicialmente ha sido preocupación de grandes autores como: George Simmel, Max Weber o Theodoro Adorno, estos últimos integrantes de la escuela de Frankfurt establecen un pensamiento sobre la praxis humana y esas manifestaciones que se expresan a través de la música y que favorecen el rigor esencial de la sociedad, que es el sentimiento de lo estético, de la inmanencia de la obra y la avocación por determinada cultura.

En ese mismo orden de ideas, pero dentro de la sociedad posmoderna autores como: Benenson (1992), atribuyen al sonido su gran relación e incidencia con la conducta del ser humano, establece su consideración sobre la psicología del sonido, estilos y estímulos musicales vistos como objeto integrador de la dinámica social y que, respectivamente, producen efectos en la vida en función del entorno sonoro y la memoria musical.

Por otra parte, en lo que se refiere a los elementos de la sociología de la música colombiana sonada por las «*bandas de viento*», esta presentó y presenta como eje de la vida, un crisol de tendencias por medio de la exteriorización de diversas variaciones que a propósito Heller (1994) afirma sobre la vida cotidiana: “es el conjunto de actividades que caracterizan

la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social” (p. 19), en este caso la reproducción y transcendencia del ser humano podría depender de la función social de las bandas de música, ya que estas cohesionan, agrupan y a su vez contribuyen a la paz, a la configuración de la nacionalidad, la consolidación de la identidad local y regional mediada por las costumbres y las prácticas tradicionales habituales.

En Colombia como en muchos países de América, la música no sólo fue asumida en el sentido de la obra o de la creación artística, esta se alineó en función de los gustos de las clases sociales por la necesidad del hombre de reconocerse a sí mismo y de expresar el estilo de vida de forma permanente para poder mostrar al mundo la idiosincrasia y la predilección por cierto tipo de música, que se va guardando en la reminiscencia dentro de una sociedad con dificultades, cargada con la necesidad de escuchar diversas piezas compuestas por diferentes autores, que se distribuye de acuerdo con los intereses tanto individuales como grupales.

En ese sentido el sociólogo: (Bourdieu, 1998) distingue tres tipos de agrado por la música: el gusto “legítimo”, es decir, el gusto por las obras legítimas, gusto “medio”, que reúne las obras menores de las artes mayores, el gusto “popular”, representado aquí por la elección de obras de la música llamada “ligera” o de música culta desvalorizada por la divulgación, (p.11)

Como lo debate Bourdieu, el gusto legítimo se asocia con las clases burguesas dominantes, el gusto medio se relaciona con las clases de la parte media del triángulo social, y el gusto popular se alinea con las clases más bajas y de poca educación. Su razonamiento es consecuente con lo que sucedió en Colombia en relación a la predilección por determinadas clases de músicas, que son el resultado de la consolidación de la identidad regionalista de un pueblo a través de su etnografía sonora focalizada, en donde los gustos de los contextos sociales se encuentran representados por la preferencia hacia la música popular. Otra vertiente escuchaba música culta, es decir, con esto se establece la relación clase social - preferencias musicales y como resultado de la presente fenomenología, se propicia la defensa de las clases sociales y su dependencia a los gustos por

la música, al contrario, la predilección por determinada clase de música no es sinónimo de estatus social o un mundo burgués.

Respecto a lo expresado en las anteriores líneas, la sociedad colombiana le ha atribuido poca estatura a la música hecha por las “*bandas musicales de viento*”, ya que esta música popular y folclórica, sólo era escuchada en ese entonces por parte de la sociedad, tanto del litoral como del interior del país, en ese sentido, las elites de las regiones se inclinaban más por la escucha de música Europea, por cuanto las músicas hechas por bandas sabaneras, pelayeras o fiesteras, fueron infravaloradas en algún momento, dado que eran inapropiadas para el exquisito oído de la clase alta y se las miraba con condición peyorativa como del vulgo, alborotadoras y bulliciosas, pero poco a poco fue conquistando el público en general, hasta alcanzar el punto de total popularidad, un equilibrio y un justo medio para poder romper la tradición sociocultural de la expresión musical moderna, con las expresiones provenientes de las bandas musicales de viento. Con respecto a las nociones sobre la cultura popular García (1990), afirma:

Bajo el aspecto de culturas populares. Es en estos escenarios donde estallan más ostensiblemente casi todas las categorías y las parejas de oposición convencionales (subalterno/hegemónico/, tradicional/moderno) empleadas para hablar de lo popular. Sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y naciones requieren otros instrumentos conceptuales. (p. 263)

De esta manera la sociedad colombiana fue mostrando interés y tendencias por diferentes estilos novedosos; la música popular de banda tocada en vivo fue ganando terreno, además es de señalar la incursión en la memoria musical de diferentes manifestaciones y tendencias musicales, ritmos foráneos como las polkas, Fox-trot, los danzones, el mambo etc.

Por lo que se refiere a las «*bandas musicales de viento*», estas transfieren y legitiman a las nuevas generaciones los valores y las obras estéticas de la cultura; los individuos se involucran en intercambios culturales por medio de la música ya que la cotidianidad facilita el habitar, el encuentro y la participación del sujeto y del grupo social, estas disposiciones afectan la vida de

la diversidad étnica y cultural. La múltiple diversidad cultural de la impronta del contexto colombiano, se legitima en la vanguardia moderna a través de la invención de la práctica «bandística», generando nuevas tendencias y preferencias personales por diferentes estilos, en cuanto a tradiciones culturales y sociales a causa de la misma música tocada en vivo y de sus diferentes manifestaciones provenientes de las masas.



Fotografía: Banda municipal de pamplona desfile de ferias y fiestas años ochenta. Fuente archivo personal (1983)

II. Las bandas de viento en Colombia, territorios productores de brotes culturales

“Nosotros utilizamos los sonidos con el fin de hacer música, como usamos las palabras con el fin de crear el lenguaje”

(Frederic Chopin)

Inicialmente la música sonada por las bandas puede abarcar muchos fenómenos desde los estilos de vida hasta las interacciones de los individuos, dentro de las tendencias de la sociología las *“bandas musicales de viento”*, aglutinan socialmente, albergan en un encuentro musical de primer orden en un riquísimo intercambio cultural donde se congrega el país, en consecuencia la historia de los pueblos está ligada con sus tradiciones, costumbres y a su folklore; las sociedades guardan en legado su pasado nutrido y formado con sus ritmos.

El hombre ha tomado los sonidos de la naturaleza como: el cantar de las aves, el sonido del viento y de la lluvia, transformándolos en música y danzas. Los seres humanos en el transcurso del tiempo siempre han sentido la necesidad de transmitir el patrimonio musical y cultural de una sociedad.

Es indiscutible que la música de banda haya rodeado a todos los humanos en cada día de la vida como un torrente de energía, es el medio de expresión del espíritu creador del hombre que conlleva a alcanzar la imaginación plasmada en una partitura, que es la muestra creativa de la naturaleza misma que se eleva para integrarse en partes de un universo, por tanto, los fenómenos ocasionados por las bandas de viento en Colombia son despliegues que inexorablemente guardan estricta sinergia con la *“cultura”* y para comprender la reflexión en curso, con miras a poder reconocer fácilmente las dinámicas que subyacen en las relaciones soportadas dentro de la música de banda y la cultura, por consiguiente, es necesario aclarar la concepción sobre este aspecto que necesariamente se asocia y articula a manera de bucle con las manifestaciones del sector *«bandístico»* colombiano.

Para comprender más fácilmente y traer la noción de cultura a la discusión: Tylor (1977), en su estudio puntualiza la cultura como:

Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre. (p. 29)

Las «bandas musicales de viento» en Colombia han sido un referente en la cultura y en la vida musical de los grupos de los seres humanos, esta acción se explica desde su base e imaginarios musicales más profundos, en otras palabras ¿cómo interactúa y se mueve el hombre desde sus costumbres, relaciones con otras músicas?, es decir, las experiencias sonoras vistas desde diferentes perspectivas, no sólo de la escucha, si no de la práctica musical y la transmisión de la música de generación en generación, involucrando incluso músicas provenientes de diversos espacios geográficos.

Las “*bandas musicales de viento*” son en realidad construcciones que han hecho parte de la historia y de la vida social del colectivo humano, comprenden reglas a través de sistemas simbólicos, de organización de comportamientos recurrentes (estilos musicales y preferencias asociadas principalmente a la celebración de fiestas religiosas y fiestas patrias entre otras).

Por ende, dentro de un sistema complejo constituido hacen presencia las «*bandas musicales de viento*»: sinfónicas municipales, universitarias tradicionales y populares que expresan y configuran las identidades en el interior de nuestro paisaje sonoro, local y nacional.

Hoy las bandas colombianas han propiciado elementos contundentes para la configuración de la cultura colombiana, abriendo espacios en el medio sinfónico internacional, estas manifestaciones sonoras propias configuran una riqueza intercultural que son potencial identitario para las comunidades que se desarrollan en formas de producción y circulación de la música. De acuerdo con estas consideraciones, Pérez (1999) establece que la cultura es:

Una de las primeras formulaciones del término cultura se debe al antropólogo Edward B. Taylor quien la define como “aquel todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, leyes morales, costumbres y cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre en cuanto a miembro de una sociedad. (p. 13)

Como se advierte en la anterior anotación, la cultura relacionada con la música de banda será entendida como la representación más sublime de la sociedad, de conocimiento, prácticas y creencias que se pronuncian dentro de la vida cotidiana al interior de un espacio social y que se transmite de generación en generación, pero puede sufrir cambios por la penetración e influencia de patrones provenientes de otros grupos o individuos pertenecientes a otras culturas. En ese orden de ideas, las “*bandas musicales de viento*” en el territorio, han suministrado costumbres dentro de los procesos culturales, haciendo que sociedades enteras realicen procesos de cohesión social por intermedio de sus manifestaciones y expresiones concebidas en sus repertorios.

Adicionalmente, con lo expresado anteriormente, es conveniente volver a resaltar la relevancia que tiene el concepto de cultura en la reflexión de los imaginarios que emergen de las “*bandas musicales de viento en Colombia*”, las expresiones y reconocimientos son necesarios relacionarlos en la presente disertación, es decir, poder develar sus orígenes a través de símbolos y significados que se muestran en la relación cultural y expresiones musicales provenientes del folclore de una región particular.

Este otro punto de meditación lleva a considerar la importancia de la música de banda como eje en los procesos socio-culturales provenientes de manifestaciones espontáneas, en donde la vida social es permeada por paisajes sonoros de manera intencional, prácticas que provocan que los sujetos muestren sus gustos y aceptaciones por cierto tipo de músicas tocadas por las bandas.

Las “*bandas musicales de viento*” han causado diversos cambios culturales en Colombia, a causa de que en sus territorios conviven y coexisten infinidad de expresiones que se suceden en las diversas regiones del país, es decir, germina una yuxtaposición étnica cultural, este proceso origina un fenómeno de interfluencia, de intercambio. En otras palabras,

una influencia entre culturas de músicos originarios de distintas regiones, allí las tradiciones musicales se cruzan unas con otras entre regiones, toman rasgos de costumbres y realidades de las otras y sin intención alguna se conforma, se replica o copia la cultura de manera colectiva fenómeno de hibridación del cual García (1990) asume:

Bajo el aspecto de culturas populares. Es en estos escenarios donde estallan más ostensiblemente casi todas las categorías y las parejas de oposición convencionales (subalterno/hegemónico/, tradicional/moderno) empleadas para hablar de lo popular. Sus nuevas modalidades de organización de la cultura, de hibridación de las tradiciones de clases, etnias y naciones requieren otros instrumentos conceptuales. (p. 263)

La gran riqueza sonora que proporcionan las “*bandas musicales de viento*” posibilita en cierta medida la hibridación de culturas en las regiones como la zona andino-oriental, caribe o de sabana, cafetera, incluso de otros países, sin divisiones territoriales, sin líneas imaginarias a causa del mismo cruce cultural.

Las bandas musicales de viento de alguna manera han constituido improntas indelebles,

Porque la huella es... huellas perdurables... yo creo que ese asunto identitario es clave, pero, pero... reflejarlo mucho al contacto comunitario, y en ese sentido esto yendo hacia acá se necesitan acciones que intenten siempre revitalizar el contacto con lo comunitario, ¿sí? Ojo eso no quiere decir que no hay que tender a lo especializado, porque a veces uno siente en algunas visiones... yo siento que es necesario una postura ecológica, ¿en qué sentido?, o sea la banda... la banda de... de pueblo... la banda popular, el de la estética fea, rota ¿sí? Es tan importante como la banda... [...] Valencia (comunicación personal, 2019)

Los intercambios culturales suministrados por la música de bandas establecen identidades, muchas veces inadvertidas en la vida habitual de los pueblos, pero contrariamente propician interacciones y estas, a su vez, originan sistemas de símbolos y significados de cada individuo. Este cruce de culturas dentro de la música permea los procesos, generando nuevas formas culturales que se reflejan y asientan dentro de estos sistemas sociales, en correspondencia con este fenómeno la música de

bandas es subsidiaria con la identidad cultural, ya que a pesar de que esta última desempeña un papel más hegemónico de dominación por sus complejidades, la primera alumbró el sentido y la voluntad espontánea de los sujetos y potencia los comportamientos y las expresiones de un grupo social.

Para seguir analizando la música de banda y su relación con la creación de expresiones, Castoriadis (1993) afirma sobre la cultura:

Cuando el hombre organiza racionalmente no hace más que reproducir, repetir o prolongar formas ya existentes. Pero cuando organiza poéticamente, da forma al caos, y esta acción, que es quizá la mejor definición de la cultura, se manifiesta con una claridad apabullante en el caso del arte. (p. 47)

Determinantemente las bandas musicales de viento son las responsables de la continuidad de la cultura y de que en Colombia, existan diversidad de patrones culturales fundidos en una multiculturalidad; una concomitancia de culturas que corresponden a distintas regiones del país y que emergen en una amalgama de tradiciones, lenguajes y estilos; de síncopas, acentos, que se conectan con las mismas regularidades suministradas por la biodiversidad de cultura, con todas las costumbres y códigos tomados del espacio social al cual se pertenece.

Estructuración del sistema de legitimación de la identidad cultural propiciada por las bandas musicales de viento

Para comprender de manera eficiente la música de las bandas de viento en correspondencia con la identidad cultural de un determinado asentamiento humano, es necesario entender de primera mano su relación desde el complejo social y su comunicación con el arte musical en el horizonte cultural y sociológico. En otras palabras la música de las bandas de viento para sus análisis proporcional, debe navegar sobre un mar cultural de diversidad expresiva y creativa; la música y la cultura van de la mano de forma transdisciplinar por esa razón, se debe enmarcar dentro del contexto de las caracterizaciones etnográficas, es decir, lo perteneciente a todo lo que implica el reconocimiento, inclinación, gustos, preferencias del hombre

para poder identificarse regional y nacionalmente, reconocerse a sí mismo y proyectarse hacia los demás.

En primer lugar, cabe señalar que la música proveniente de las «*bandas musicales de viento*» ha transformado las tendencias étnico-culturales dentro la geografía nacional, configurando de este modo nuevas realidades dentro de la experiencia colectiva organizada y cuya finalidad como se anotaba en líneas anteriores, es identificarse con lo que se quiere, gustan y escuchan los seres humanos.

El papel de la música de banda es preponderante, porque a través de ella se asumen nuevos códigos y símbolos de identidad a causa de la exposición auditiva recurrente de un porro, fandango, pasillo, bambuco, guabina, bullerengue, etc... posiblemente se produzcan nuevos acontecimientos sociales (se establecen costumbres sonoras, predilección por cierto tipo de música, formas de interactuar) todo este sistema complejo crea sus propios contextos de producción y reproducción cultural, causados apaciblemente por el estímulo sonoro de las bandas musicales.

En atención a ello, surge la identidad, la misma conduce a la manifestación de intereses en relación con la proyección de elementos que sirven de base para el establecimiento de las representaciones propias de cada uno de los sujetos, causadas por la convivencia que gira en torno de la música de bandas, conduciendo a la transformación de los cambios en las preferencias musicales tanto de los sujetos como del contexto, en este sentido Camacho (2006) expone:

El hombre, en su interacción social, conoce a otros y se reconoce frente a ellos, descubre coincidencias y conveniencias; participa de una acción común, colabora, aporta. Con todo lo anteriormente mencionado, se puede decir que la identidad es un derecho y vivencia del hombre, del individuo, de la colectividad, reconocimiento de la dignidad de la persona, expresión de su singularidad por encima de su condición social. (p. 45).

En el caso de la identidad respaldada por la predilección de la música de banda, el terreno de los valores, las costumbres, las creencias que componen las diversas culturas y cómo adoptan su realización dentro de la realidad, todo ello, constituye un

sinfín de acciones que se representan en la actividad humana; es allí donde se evidencia la identidad asociada a la música de banda, la misma como fortaleza del contexto de la música permite que los sujetos se auto - reconozcan y se representen como tal, dentro de la realidad. No obstante, lo dicho hasta aquí, supone prudentemente que la identidad cultural en función a la música de banda está representada por el reconocimiento de sí mismo con lo autóctono, a lo propio, a lo real, a esa expectativa de desarrollo que poseen los seres humanos, en relación a representaciones propias, del lugar y a la música a la cual se pertenece y se identifica como miembros sociables, constituyentes de una comunidad específica. De acuerdo con ello, Maldonado (2008) señala:

Todos los elementos comunes que unen a un pueblo, una nación, personas, tales como el idioma, la religión, folklore, música, danza, y muchos otros elementos; comunes a todos los ciudadanos que conforman un país es lo que conocemos como Identidad Nacional. Esa serie de valores o costumbres pueden ser morales, religiosos, culturales, sociales, en fin, ese conjunto de elementos puede ser de diversa índole siempre y cuando sean comunes a la sociedad. La Identidad Nacional tiene una serie de elementos, si faltara alguno de ellos ya no estaría configurada la Identidad de un país. (p. 32).

Como se afirmó arriba, conviene señalar que la identidad cultural es definida por la integración de aquellos elementos comunes (paisajes sonoros) dentro de la sociedad que caracterizan a una región, constituida por estructuras, funciones y símbolos a través de los cuales se manifiestan costumbres, tradiciones y vivencias de la realidad popular a través de la música, todas estas acciones se funden en los intereses de las personas de una comunidad por determinados fragmentos del folklore.

Así mismo, cuando un sujeto pertenece a un lugar y allí se forma y se logra establecer, insiste en alcanzar el desarrollo pleno de sus creencias y arraigos, o puede dejar de un lado sus preceptos e involucrarse con nuevos entornos, con diversas tradiciones y de esa forma, dejarse llevar por las fuerzas sociales y culturales para conseguir la aceptación en un distinto espacio socio-cultural. Las bandas de música han generado un verdadero respeto y valoración hacia el patrimonio cultural con una conciencia profunda acerca de la importancia de la memoria colectiva y de la herencia cultural.

Otro rasgo fundamental en la presente reflexión, se sustenta en los propios procesos de aceptación y de auto-reconocimiento a través de la música. Esta dinámica comienza dentro de la misma continuidad y transmisión cultural, entre un choque étnico-cultural, de pluralidad de culturas, de esta manera, los sujetos amplían su base cultural y satisfacen las necesidades de acuerdo con su naturaleza, en un proceso de formación permanente, personal étnico-cultural y social que se fundamenta en una aceptación colectiva integral del ser humano.

El hombre procedente de determinada región hace parte de una nueva cultura, vuelve a su sitio de origen y se regresa a encontrarse con su realidad originaria, dicho de otra manera, retoma su cultura, su música, su gastronomía. De algún modo, se es invasor al tener contacto con una cultura de una región, pero de forma contraria vuelve a desaparecer cuando se regresa al sitio de origen y las formas de actuar que se incorporan a nivel de préstamo son dejadas o desplegadas de nuevo en una acción de reacomodación social, para aclarar dicha disposición el maestro (Valencia, 2019) en su diálogo afirma:

“[...]...con la identidad local, o si la banda empieza a ayudar a construir la idea de territorio y de historia, ¿sí? Y de momento, cuando la banda comienza a tocar el bambuco, el pasillo, a tocar en la fiesta, en el desfile, tal cosa, o sea es un vínculo social poderoso, la banda como escuela de música, tal... y eso es netamente a partir de los 80's, 90's, del siglo XIX, y to... y el siglo XX. Cuando tú ya identificas la banda después la banda que toca en la plaza y la gente... ¿sí? Te repito es muy probable que bueno, ya hay unos antecedentes de ello, la banda religiosa... cuando la banda comienza a tocar el desfile y todo eso, eso está mucho antes... eso se empieza desde antes el desfile de procesión, quiero decir, el repertorio clásico y todo. Pero yo siento que mucho de eso de la identidad cultural, regional y nacional está muy centrada cuando la banda en su transformación del rol militar, al de servicio social, se, se, se da en vínculo con lo cotidiano de la... de las comunidades tocando la música. [...] V, Valencia (comunicación personal, 2019)

De esta forma, la identidad cultural dentro de la banda de música establece el encuentro local para la producción de culturas nuevas con otras subjetividades producidas por la música de bandas, la identificación de los pobladores con cierta música o

agrupación de vez en cuando puede ser rasgada y traspasada, allí de alguna manera se configuran distintas formas de expresiones, asumiendo la música como escenario propicio para que se desencadenen estas y otras manifestaciones propias de las multiplicidades culturales.

Al mismo tiempo, la dinámica musical compleja sobre la cual reposa la actividad «bandística» espontánea, se ubica adentro de la realidad del mundo de una comunidad determinada, además acompañada de una convergencia de culturas en donde la música por tradición oral se replica y se copia como el reflejo de la sombra, en el cual, la persona se identifica con la música del otro oyente, haciendo que la cultura musical sea más predominante que otras manifestaciones del mismo orden, configurándose un movimiento de expresión en donde es posible adquirir distintas costumbres o formas de proceder; es la participación de los músicos, en una nueva construcción social.

El significado que tienen estas manifestaciones puede ocasionar el arraigo de códigos e identidades culturales que se traen consigo, pero por causa de la interacción pueden ser susceptibles de cambiar paulatinamente.

Para comprender el concepto de identidad (sonora) cultural se debe comprender el concepto de identidad cultural, Molano (s.f)

Identidad cultural: El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. (p. 73)

Se puede comer varias veces lo mismo, pero nunca sabrá igual, lo propio sucede cuando se escucha una banda de música, cada vez que se tenga una experiencia audio-perceptiva, generará diferentes emociones, en otras palabras: nunca será una misma.

En la modernidad no se entiende que exista una sola cultura, este rótulo no se puede asegurar debido a la misma asociación etnológica de la observancia de la misma interacción cultural, en razón a la música, la danza, la gastronomía, que se da en función a las diferentes subjetividades, prácticas y conocimientos que se van guardando de generación en generación de acuerdo

con las tradiciones gestadas a manera de manifestaciones que no caben solamente en el colectivo humano, sino de manera complementaria se gestan en las identidades individuales y colectivas proporcionadas por otros signos de sujetos con significado en la estructura étnica-cultural y originadas en las prácticas socialmente organizadas, dentro del mundo de las costumbres de los territorios.

Como resultado, la identidad cultural puede ser definida como la integración de aquellos elementos comunes (musicales) dentro de la sociedad que caracterizan una región, constituida por estructuras, funciones y símbolos en las cuales se manifiestan costumbres y tradiciones, algo semejante sucede alrededor de las bandas musicales de viento, como realidad son del interés de todos los sujetos de una comunidad, es decir, cuando un sujeto pertenece a un lugar y allí toma contacto con un entorno sonoro fortaleciendo y estableciendo su identidad musical, por intermedio de estos procesos de intercambio logra alcanzar el desarrollo pleno de sus creencias o inversamente puede dejar de un lado sus preceptos e involucrarse con nuevos elementos constitutivos de un entorno diferente y de esa forma, dejarse llevar por las fuerzas sociales y culturales, para lograr identificarse con ciertas músicas y conseguir la aceptación en un distinto espacio, socio-cultural, a propósito Costa (2015) relaciona:

Hargreaves distingue entre identidades en la música (IIM) y la música en identidades (MII) (Hargreaves, 2002 y 2003).

La primera (IIM) hace referencia a las distintas maneras en que se agruparían a las personas en relación a los diferentes roles sociales y culturales que se adjudican en música. En este sentido, cabría hacer dos clasificaciones: una según su rol genérico y otra según su rol más específico. (p. 6)

Conforme a lo expresado anteriormente, se puede afirmar que no solo estas corporaciones de músicos fundamentan la diversidad cultural, forjando simbólicamente estructuras de identificación en cada uno de los colombianos, además de ser parte de la historia del país, sirven como puente de articulación para suministrar constantemente conocimiento musical, arraigo e identidad cultural. La tradición de las bandas musicales en

Colombia surgió para enaltecer la cultura del país y se remota desde hace décadas, pero además corresponden con en el desarrollo de la identidad musical nacional.

Exhortos finales

En definitiva, el presente libro proporciona argumentos que apuntan a reconocer que las bandas musicales en Colombia son un elemento vital para la comprensión y la construcción de la identidad cultural, social y musical en el contexto nacional, respaldando así su reconocimiento como patrimonio cultural del país. La fundamentación teórica y el enfoque del texto es claro en hacer una destacada ilustración histórica a cerca del rol fundamental que han tenido las bandas musicales en Colombia. Su aproximación es importante en lo musical, en lo cultural y artístico y también en lo social, lo económico y el valor patrimonial.

Así mismo, el texto aborda la importancia de las bandas musicales de viento como patrimonio cultural en Colombia, destacando su papel en la formación de la identidad individual y colectiva. Es claro que las bandas, han influido en la transformación de tendencias étnico-culturales a nivel nacional, estableciendo nuevos códigos y símbolos de identidad. Además, subraya su contribución a la identidad nacional y la preservación del patrimonio cultural, destacando la compleja dinámica musical de las bandas dentro de los departamentos, los territorios y las comunidades. Se introduce el concepto de identidad sonora cultural, resaltando la relevancia de la música como elemento distintivo en la configuración de la identidad.

En resumen, el contenido aboga por el reconocimiento de las bandas de viento como elementos fundamentales en la construcción y preservación de la identidad cultural, social y musical en Colombia. Estamos ante un gran trabajo investigativo de alto nivel académico, que genera aportes sustanciales a la academia.

Bibliografía

- Alcaldía de San Pedro Valle 2018. (28 de 06 de 2018). <https://www.sanpedro-valle.gov.co/>. Obtenido de <https://www.sanpedro-valle.gov.co/calendario-de-actividades/xxx-concurso-nacional-de-musica-inedita-de-banda-municipales>
- Arias, G. R. (23 de 11 de 2016). *www.cronicadelquindio.com*. Obtenido de Crónica del Quindío: https://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-banda-de-musica-50-anos-al-compas-del-departamento-del-quindio-seccion-la_ciudad-nota-104824. NOV 23 2016. Por Germán Rojas Arias.
- Asamblea de Risaralda. (21 de 03 de 2015). Obtenido de <http://www.asamblearisaralda.gov.co/sitio/index.php/resena-historica/>
- Banda departamental de Sucre. (s.f.). Obtenido de <https://es.scribd.com/document/118728388/Banda-departamental-de-Sucre>
- Banda Sifónica Huila. (22 de 11 de 2029). *www.findglocal.com*. Obtenido de <http://www.findglocal.com/CO/Neiva/1463821567073635/Banda-Sinf%C3%B3nica-del-Huila>
- Bat, F. (18 de 03 de 2022). *www.fundacionbat.com.co*. Obtenido de <https://www.fundacionbat.com.co/fiestas.php?IDDepartamento=23>
- Benenson, R. (1992). *Manual de Musicoterapia*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Bermúdez, E. (21 de 02 de 2010). *La música colombiana: pasado y presente*. . Medellín: Congreso Iberoamericano de Cultura. Obtenido de <https://blogs.laverdad.es/febandasrmurcia/2019/02/21/el-origen-de-las-bandas-de-musica-y-de-sus-sociedad-musicales/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, Madrid.
- Burbano Parra, R. M. (2021). *Una Historia Musical de las Bandas Departamentales del Valle del Cauca y de Nariño*. Nariño: Universidad del Valle.
- Cáceres, H. (18 de 03 de 2019). *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 14(26). pp. 348-363. Obtenido de DOI: <https://doi.org/10.14483/21450>
- Camacho, R. (2006). *La Identidad Nacional en las Escuelas*. Caracas: Editorial .

- Candelaria), I. D. (2016). *Atlas histórico de Bogotá 1911-1948*. Bogota.
- Cardona, T. A. (09 de 03 de 2011). Obtenido de En: <http://historiayregion.blogspot.com/2011/03/la-guanena-un-himno-de-combate.html>
- Castoriadis, C. (1993). *El imaginario Social: La institución imaginaria de la sociedad*. Montivideo: Colombo, Altamira y Nordan Comunidad.
- Castro, G. R. (18 de 03 de 2019). [Entrevista inédita]. (H. Cáceres, Entrevistador)
- Castro, G. R. (19 de 08 de 2019). [Entrevista inédita]. (H. Cáceres, Entrevistador)
- Centro de Documentación Musical UNAB (2019). El Cautivo [Grabado por C. -U.-E. <https://soundcloud.com/user-418542730/podcast-3-temistocles-carreno-el-cautivo>]. Bucaramanga, Santander, Colombia.
- Corp Sinfónica, C. H. (19 de 04 de 2019). Obtenido de <http://www.findglocal.com/CO/Neiva/1463821567073635/Banda-Sinf%C3%B3nica-del-Huila>
- Costa, A. P. (15 de 03 de 2015). *Identidad musical y educación*. Obtenido de Universidad de Navarra: DOI: 10.15581/004.28.171-186 ESTUDIOS SOBRE EDUCACIÓN / VOL. 28 / 2015 / 171-186
- Decreto 3154. (26 de 12 de 1968). *Por el cual se crean el Instituto Colombiano de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura*.
- Decreto 633, 1. (11 de mayo de 1936.). Diario Oficial Decreto 633 DE 1936, (marzo 25) Por el cual se crean las Bandas de Músicos en los Batallones y Grupos del Ejército. p. 3.
- Diario Oficial. (07 de 08 de 1997). Diario Oficial. Año CXXXIII. N. 43108. 15, AGOSTO, 1997. PAG. 10, Decreto 1977 de 1997 (agosto 07) Por el cual se reglamenta la liquidación del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, ordenada en la Ley 397 de 1997.
- Diario Oficial. Año LX. N. 19783. (17 de 12 de 1924). *Oficial. Año LX. N. 19783 Ley 61 de 1924*, p. p. 1.
- Diario Oficial. Año XXXIII. N. 10373. 24, j. 1. (24 de 06 de 1897). Decreto 228 de mayo 31 de 1897. *Diario Oficial*, p. 1.
- Diario: El Tiempo García Mateo [fotografía]. (s.f.). *Guerrilla liberal de Zipaquirá durante la Guerra de los Mil Días. El Batallón Figueredo, 1901*. Diario: El Tiempo, Bogotá, 17 de diciembre de 2020.
- EAFIT, U. (20 de 05 de 2019). *Repositorio Universidad EAFIT*. Obtenido de <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/14774>
- El Tiempo. (16 de 02 de 2001). */www.eltiempo.com*. Obtenido de Redacción El Tiempo 16 de febrero 2001, 12:00 a.m. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-622119>

- El Tiempo. (04 de 02 de 2018). Obtenido de <https://www.eltiempo.com/colombia/calif/la-banda-departamental-del-valle-del-cauca-conmemora-80-este-2018-178456> 04 de febrero 2018, 09:55 a.m.
- Espectador, E. (24 de 05 de 2019). Obtenido de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/hace-200-anos-empezo-la-campana-libertadora-articulo-862560>
- Fortích William, y. O. (2014). *“Las Bandas Musicales de Viento, Origen, Preservación y Evolución”*: Casos de Sucre y Córdoba, . Sincelejo, Colombia : Isbn: 978-958-8557-19-9.
- Fundación, C. C. (2017). *NACIONAL E INTERNACIONAL DEL PORRO*. San Pelayo Cordoba.
- García. (1990). *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México df: Grijalbo.
- García, C. N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Barcelona • México: Paidós .
- Gómez, R. D. (12 de 08 de 2019). [Entrevista inédita]. (H. J. Entrevistado por: Cáceres, Entrevistador)
- Grupo Interdisciplinario Independencia, O. c. (11 de 04 de 2011). *slideshare*. Obtenido de https://www.slideshare.net/GrupoInterdis/independencia-7553805?from_action=save
- Heller, A. (1994). *Sociología de la Vida Cotidiana*. Barcelona: Península (J Yvars y Eric Perez Nadal, Trads.).
- História Policía Nacional de Colombia*. (22 de 07 de 2019). Obtenido de <https://historiapolicianacionaldecolombia.blogspot.com/2019/07/acontecer-historico-de-la-banda.html>
- <https://caracol.com.co>. (26 de 06 de 2022). <https://caracol.com.co>. Obtenido de https://caracol.com.co/programa/2022/06/25/el_sabor_de_colombia/1656173490_973251.html
- <https://la-jagua-de-ibirico.micolombiadigital.gov.co>. (29 de 10 de 2021). <https://la-jagua-de-ibirico.micolombiadigital.gov.co>. Obtenido de <https://la-jagua-de-ibirico.micolombiadigital.gov.co/noticias/xix-festival-nacional-de-musica-vallenata-en-bandas>
- Instituto Colombiano de Cultura. (1988). *Cartilla Banda Nacional 75 años (1913-1988)*. Bogotá.
- Isabel M.^a Ayala Herrera, V. S. (2020). *La banda de música en el foco: nuevos paradigmas de investigación bandística en España. II Congreso Internacional Comisión «Bandas de Música» Sociedad Española de Musicología (SEdeM), Universidad de Jaén, 30 y 31 de enero de 2020. Libro de resúmenes*. Andalucía: Universidad de Jaen.

- Junta Organizadora. (2019). *Reglamento General XXXI Concurso Nacional de Música Inédita*. San Pedro Valle.
- Ley 29. (24 de 11 de 1939). Por la cual se dictan varias disposiciones referentes a la Banda Nacional de Músicos de Bogotá. *Por la cual se dictan varias disposiciones referentes a la Banda Nacional de Músicos de Bogotá*.
- Ley 6. (28 de 01 de 1935). Por la cual se reorganiza la Banda Nacional y se fija el personal y asignaciones de la Banda de la Policía Nacional. *Por la cual se reorganiza la Banda Nacional y se fija el personal y asignaciones de la Banda de la Policía Nacional*.
- Maldonado, P. (2008). *La Identidad Nacional de los venezolanos*. Caracas.: Ediciones Planeta. .
- Martínez Carreño, A. (1984). *Repositorio Universidad Nacional de Colombia*. Obtenido de La música de los mil días: Temistocles Carreño, símbolo del sentimiento santandereano: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/71287>
- Martínez, G. A. (2012). *Historia de la Guardia Colombiana*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander - Colección bicentenario ISBN: 978-958-8777-03-0.
- Ministerio de Cultura. (2002). Documento CONPES 3191, Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas de Vientos,. Bogotá.
- Montoya, A. L. (2008). *Bandas de viento colombianas Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia vol. 25, núm. 42, 2011.
- Ocampo, J. M. (2007.). *Aproximación a la banda de Música*. Pereira: Primera edición, fondo editorial del Risaralda, Pereira Colombia, 2007.pp 57.
- Papel Periódico Ilustrado: Contradanza. (24 de 07 de 1884). *Papel Periódico Ilustrado*, p. 400.
- Perdomo, E. J. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá- Colombia: Plaza & Janés. Quinta Edición.
- Pérez, A. (1999). *La Cultura Escolar En La Sociedad Neoliberal* . Madrid: Morata.
- Periodico: El Nuevo Día. (09 de 03 de 2015). www.elnuevodia.com. Obtenido de <http://www.elnuevodia.com.co/nuevodia/sociales/notas-sociales/250170-banda-sinfonica-del-tolima-presentara-hoy-nuevo-disco>
- Poveda, G. E. (13 de 10 de 2015). [soycolombiano.com](http://www.soycolombiano.com). Obtenido de <http://www.soycolombiano.com/ibague-realizo-el-iv-concurso-nacional-de-bandas-sinfonicas/>

- Radio Nacional. (19 de 10 de 2013). *Radio Nacional*. Obtenido de <https://www.radionacional.co/noticia/eduardo-carrizosa-memoria-musical-colombiana>
Eduardo Carrizosa, memoria musical colombiana, Juan Carlos Lasso Fuentes Sábado, 19 Octubre, 2013 - 15:47
- Radio Nacional. (27 de 08 de 2023). Obtenido de <https://www.radionacional.co/musica/novedades/banda-sinfonica-nacional-gira-por-colombia-2024>
- Real Académia, d. l. (16 de 03 de 2022). Obtenido de <https://dle.rae.es/retreta>
- Redacción de El Tiempo*. (19 de 01 de 1999). Obtenido de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-901297>
- Rozo, C. J. (1960). *Memorias de un Músico de Bochaléma*. Cúcuta: Biblioteca de Autores Norte Santandereanos. .
- Salvador Oriola y Otros. (2019). Las Bandas Juveniles de la Comunidad Valenciana: medio siglo promoviendo la Educación musical no formal y desarrollando competencias socio emocionales. *ARTS EDUCA*, 36.
- Sánchez Montero, K. (2018). *“Catalogación, Digitalización y Conservación de Partituras de Música Colombiana del Archivo Musical de la Banda Nacional”* . Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas .
- Señal Memoria, (. (21 de 08 de 2022). *Señal Memoria*. Obtenido de https://www.senalmemoria.co/piezas/concurso-nacional-de-bandas-paipa?fbclid=IwAR1O8q_9McyPV8YGFJgpDkA_3QiNBHORGRFmkdhp53U4QCni3my45Sk1kA
- Sinfónica, 1. a. (08 de 11 de 2015). Obtenido de En: <https://www.policia.gov.co/noticia/el-arte-al-servicio-de-la-seguridad>
- Toledo, N. M. (18 de 03 de 2022). *Educación, Artes e Inclusión* . Obtenido de <https://doi.org/10.5965/19843178182022e0035>
- Tylor, E. B. (1977). *Culturas primitivas*. Ayuso.
- Unidad de Desarrollo Social, E. y. (. En versión html del archivo). Obtenido de <http://www.oas.org/udse/observatorio/espanol/documentos/ColombiaProgramaNacionalBandasMusica.doc>
- Valencia, R. V. (15 de 03 de 2019). [Entrevista inédita]. (H. J. Cáceres, Entrevistador) Bogotá.
- vijaporcolombia.com, (. (30 de 10 de 2018). *Viaja Por Colombia*. Obtenido de https://vijaporcolombia.com/noticias/concurso-nacional-de-bandas-musicales-2018-en-anapoima-cundinamarca_7987/
- VintageMusicFm*. (18 de 03 de 2018). Obtenido de Grandes Big Bands y Orquestas: https://www.youtube.com/watch?v=x5IO_Lm_95U&list=PLJN1rBkDi4Qc_lItP2xFJPe62bM8izcbv&index=87&t=36s

Wikipedia. (18 de 03 de 2019). *Wikipedia*. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Tem%C3%ADstocles_Carre%C3%B1o


wikipedia. (21 de 03 de 2020). https://es.wikipedia.org/wiki/Banda_Sinf%C3%B3nica_Universidad_de_Antioquia. Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Banda_Sinf%C3%B3nica_Universidad_de_Antioquia

Autor

• *Henry José Cáceres Cortés*



Docente universitario que se ha aventurado en el complejo mundo de los descubrimientos del mundo social utilizando la investigación, también, escritor de obras y múltiples trabajos en el campo de la educación, sociología, musicología y pedagogía. A consecuencia de su gran trayectoria y reconocimiento de vieja data ha alcanzado la categoría de docente titular, teniendo la fortuna de desempeñarse en lo que más lo apasiona que es la docencia, en especial en las posibilidades de la didáctica musical; dado la importancia que tiene tanto la educación musical en los espacios sociales, como el reconocimiento de la identidad cultural incorporado diariamente a través de los diversos paisajes sonoros que habitan nuestro territorio y son necesarios de ser observados, analizados y puestos en escena dentro de los debates académicos de las artes y de esta forma no solo gestionar el conocimiento, también, el desarrollo de redes de aprendizaje que permitan afianzar la práctica científica.

 <https://orcid.org/0000-0002-9358-8186>



UNIVERSIDAD
DE PAMPLONA

ISBN (Digital): 978-628-7656-38-3