

Seis arreglos de obras escritas por cantautoras del folclor andino colombiano para
marimba sinfónica y voz

Creación artística

Composición, arreglos y adaptación

Andrés Mateus Castro Vásquez, y Angela Sofia Quirós Moreno

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciado en Música

Director

Ervin Leonardo Parra Rincón

Magister en Pedagogía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes y Música UIS

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2025

Dedicatoria

*A mi padre Rodrigo Castro,
quien me enseñó lo que es esforzarse
por las cosas que uno quiere, quien día a día
me da apoyo y amor a través de sus abrazos y sus palabras.*

Mi ejemplo a seguir.

*A mi mamá, Yarid Vásquez,
quien me enseñó lo que es persistir, y a luchar por los sueños,
quien siempre al salir y llegar a casa
me esperaba con un beso, abrazo y un “te amo”.*

Andrés Mateus Castro Vásquez

*A mi mamá, por alentarme a seguir mis sueños
y enseñarme que ser una persona sensible está bien.*

*A mi papá, por apoyarme en mis decisiones
y enseñarme a nunca rendirme.*

*A ellos por confiar en mí incluso
en los momentos donde ni yo misma lo hacía.*

Angela Sofía Quirós Moreno

Agradecimientos

A Dios, por haberme dado el don de la voz, por guiarme en el camino, y llenar de bendiciones mi vida. Por ser mi refugio y mi compañía en momentos donde la incertidumbre y la soledad se hacían sentir.

A mi familia, por siempre apoyarme y compartir cada una de mis alegrías conmigo. Por siempre estar orgullosos de mis logros y metas cumplidas. Por siempre animarme y recordarme lo valiosa que soy.

A mis padres, personas maravillosas, que nunca dejaron de creer en mí, que me llenaron de fuerza cuando sentía que no podía. A ellos que sin duda alguna son mi mayor inspiración y por ellos soy quien soy.

A mi abuelo, Segismundo Moreno, por ser mi mayor inspiración al iniciar mi camino en la música, por enseñarme que un corazón sana el alma, por siempre estar pendiente de mi progreso y sentir orgullo por lo que soy y lo que hago. Por llenar mi vida con su música y hacerme parte de ella.

A mi tía, Astrid Moreno, por abrirme las puertas de su casa, por haberme dado un segundo hogar, por haber sido mi segunda mamá estos 5 años, por compartir mis alegrías y mis tristezas, por reír y llorar conmigo.

A nuestro director de proyecto Leonardo Parra, quien nos acompañó y nos guio en la realización de este proyecto, quien siempre estuvo dispuesto a escuchar y orientarnos por el mejor camino, quien confió en nuestra formación como músicos y así mismo aportó nuevas cosas.

A mi profesora de canto, Dayra González, un ser humano increíble, quien me ha enseñado a valorarme a mí misma y a mis capacidades como músico, quien siempre ha estado dispuesta a escucharme y darme su mejor consejo, quien ha confiado en mí cuando ni yo lo hacía, quien tiene un papel importante en mi formación de músico y de persona, gracias.

A mi compañero de proyecto, Andrés Castro, por haber confiado en mí, por haber trabajado conmigo y aportar grandes ideas a este proyecto y por hacer el trabajo más llevadero con su forma de ser.

A mis amigos, quienes fueron parte fundamental de mi vida universitaria, con quienes compartí momentos especiales y con quienes creé recuerdos que nunca olvidaré. Con los que reí, bailé, canté, lloré, les estoy totalmente agradecida

A mí misma, por haber sido fuerte y luchar por sus sueños, por haber aprendido muchas cosas que aportaron a mi crecimiento como persona, por siempre confiar en mí, así esa confianza fuese inestable en algunos momentos. Por ser quien soy, una mujer llena de empatía y amor, por mantener mi esencia y saber que está bien ser quien soy.

Angela Sofía Quirós Moreno

Agradecimientos

A Dios, por darme el don de la música, y poder disfrutar de tantos sentimientos que me genera, porque a través de ella pude conocer lugares increíbles, personas maravillosas y poder aprender tanto en este camino.

A mis padres, que desde muy temprana edad me inculcaron el amor por la música, y en este trayecto del pregrado me apoyaron, me dieron palabras de ánimo, amor y siempre estuvieron presentes en este proceso y a lo largo de mi vida.

A mi hermano Sebastián, quien ha sido mi ejemplo y apoyo incondicional en todo momento de mi vida. A mis hermanos Santiago, Isabella y David, que con su alegría y amor me daban animo día a día.

A Darlyn Arciniegas, quien me ha brindado apoyo y amor en esta etapa de mi vida, y siempre que tengo la oportunidad de tocar, está presente.

A mi compañera de proyecto Angela Quirós, por creer en la idea de hacer proyecto juntos, porque desde el primer momento en que le propuse cantar uno de mis arreglos, lo hizo con todo el compromiso y profesionalismo que la caracteriza, por su apoyo, sus ideas, las risas que nunca faltaron así como las lágrimas, pero hoy lo logramos.

Al profesor Wilmar Giraldo, quien me formo en el bachillerato como percusionista.

A mi profesor de percusión y director de proyecto Leonardo Parra, quien ha sido una guía en todo este proceso de formación musical, porque en cada clase se esforzaba por mi aprendizaje y siempre estaba dispuesto a resolver mis dudas.

Al Maestro Jhon E. Ciro, quien fue mi mentor en la percusión y desde el momento que pise la universidad creyó en mí, y quien constantemente me dio ánimo y me transmitió ese amor por la percusión y por explorar las oportunidades que se pueden abrir cuando se hacen las cosas con amor y dedicación.

Al ensamble de percusión SAETA y sus integrantes Jhon Ciro, Leonardo Parra Y Juan Diego Bayona, porque fueron mi grupo de formación, con los cuales pude conocer lugares asombrosos, con quienes no faltaron las risas y el buen café.

A la maestra Patricia Casas por inculcarme el amor por la docencia y las diferentes formas en las que se puede transmitir el amor por la música.

A mis amigos y compañeros con quienes compartí cubículos, salones, conciertos, escenarios, risas, tristezas, sustos e infinidad de experiencias que vivimos en el paso por la universidad.

A don Felipe por siempre esperar hasta que termináramos de estudiar para cerrar la escuela, por prestar los instrumentos, ayudar a cargarlos cuando era necesario y su infaltable café.

Andrés Mateus Castro Vásquez

Contenido

Resumen	15
Introducción	18
1. Planteamiento del problema.....	20
1.1 Antecedentes	20
1.1.1 Locales	20
1.1.2 Nacionales	23
1.1.3 Internacionales	24
1.2 Descripción del problema	24
1.2.1 Pregunta problema	25
1.3 Objetivos	25
1.3.1 Objetivo general	25
1.3.2 Objetivos específicos	25
1.4 Justificación	26
2. Marco teórico	28
2.1 Música folclórica Andino Colombiano.....	28
2.1.1 Aires andinos.....	29
2.1.2 Organología típica.....	33
2.2 Cantautoras colombianas: el papel de la mujer en la música andina	35
2.2.1 Claudia Gómez.....	36
2.2.2 María Isabel Mejía	36
2.2.3 Carolina Ramos.....	37
2.2.4 Doris Chávez.....	37

2.2.5 María Olga Piñeros	38
2.2.6 Raquel Giraldo	38
2.3 La voz y la marimba.....	39
2.3.1 La voz	39
2.3.2 La marimba	39
3. Metodología	41
3.1 Selección de repertorio.....	41
3.2 Análisis de las obras.....	41
3.3 Adaptación de las obras al formato de marimba sinfónica y voz	42
3.4 Montaje de las obras.....	43
3.5 Recursos	43
4. Análisis de los arreglos	44
4.1 Lluvia de Acordes – Claudia Gómez Suarez	44
4.2 Tu voz – Raquel Giraldo.....	49
4.3 No es verdad – María Isabel Mejía	52
4.4 Volver y no encontrar – Doris Chávez.....	57
4.5 Me enrede – María Olga Piñeros	59
4.6 ¿Acaso quién? – Carolina Ramos	63
5. Conclusiones	66
6. Recomendaciones.....	69
Referencias Bibliográficas	70
Apéndices.....	73

Lista de figuras

Figura 1. Ritmo de Bambuco	31
Figura 2. Variación de motivo en la introducción y fina	45
Figura 3. Arpeggio	45
Figura 4. Unísono de voz y marimba	46
Figura 5. Patrón de la guabina y acordes cromáticos	47
Figura 6. Comparación del ritmo de guabina en marimba y guitarra	47
Figura 7. Segundas menores	48
Figura 8. Intervalos de sexta menor	48
Figura 9. Percusión corporal y patrón de bambuco	49
Figura 10. Fraseo expresivo	50
Figura 11. Contrapunto y arpegio en el bajo	51
Figura 12. Cambio de sonoridad	51
Figura 13. Cantante toca segunda voz en marimba	52
Figura 14. Voz solista	53
Figura 15. Ritmo del pasillo en el bajo y contra melodía	54
Figura 16. Unísono	54
Figura 17. Matices en la voz	55
Figura 18. Cambio de ritmo	56
Figura 19. Crescendo progresivo	56
Figura 20. Melodía introducción	57
Figura 21. Baqueta presionada sobre la placa	58
Figura 22. Bajo en tónica y dominante	58

Figura 23. Marimbista canta segunda voz.....	59
Figura 24. Introducción solo marimba.....	60
Figura 25. Apoyo con terceras marimba y voz	60
Figura 26. Grados conjuntos en la melodía.....	61
Figura 27. Variación del ritmo de pasillo.....	61
Figura 28. Clima de la obra.....	62
Figura 29. Ostinato con nota pedal y cromatismo.....	62
Figura 30. Variantes en la melodía	63
Figura 31. Rotación de la introducción	64
Figura 32. Ritmo de bambuco en arpeggio	64
Figura 33. Unísono voz y marimba.....	65

Lista de tablas

Tabla 1. Análisis de obra.....	42
Tabla 2. Recursos.....	43
Tabla 3. Aspectos generales de la obra “Lluvia de acordes”	44
Tabla 4. Aspectos generales de la obra “Tu voz”	49
Tabla 5. Aspectos generales de la obra “No es verdad”	52
Tabla 6. Aspectos generales de la obra “Volver y no encontrar”	57
Tabla 7. Aspectos generales de la obra “Me enredé”.....	59
Tabla 8. Aspectos generales de la obra “¿Acaso quién?”	63

Lista de apéndices

Ver Apéndices adjuntos

Apéndice A. Partituras “Lluvia de acordes”	73
Apéndice B. Partituras ¿Acaso quién?	80
Apéndice C. Partituras “Tu voz”	88
Apéndice D. Partituras “Volver y no encontrar”	96
Apéndice E. Partituras “No es verdad”	103
Apéndice F. Partituras “Me enredé”	109

Resumen

Título: Seis arreglos de obras escritas por cantautoras del folclor andino colombiano para marimba sinfónica y voz*

Autor: Andrés Mateus Castro Vásquez, y Angela Sofia Quirós Moreno**

Palabras clave: Arreglos, cantautoras, música andina colombiana, marimba sinfónica, voz.

Este proyecto tuvo como objetivo principal realizar el arreglo de seis obras de cantautoras del folclore andino colombiano para marimba y voz. Se buscó adaptar algunas obras de distintos aires andino colombianos como lo es la guabina, el bambuco y el pasillo, a un formato que combina la marimba sinfónica y la voz, resaltando el trabajo de algunas cantautoras y su papel en la música nacional. El enfoque metodológico de este trabajo fue de carácter cualitativo que incluyó la investigación tipo documental para conocer a través de audios, videos, partituras y documentos bibliográficos los distintos aires, sus bases rítmicas y sus formatos instrumentales; así mismo, conocer sobre el papel de la mujer en la música e información relevante de las cantautoras. Las fuentes utilizadas fueron: la documentación electrónica y la documentación impresa.

Al realizar este proyecto se concluye que es importante el conocimiento técnico e interpretativo tanto de la marimba sinfónica como de la voz, y el conocimiento básico de las características de los aires andino-colombianos, esto con el fin de lograr tener unas bases sólidas para partir a experimentar y proponer diferentes ritmos y variaciones.

Como resultado del presente estudio se dejaron los anexos de las partituras de cada una de las obras trabajadas, esto con el fin de enriquecer el repertorio de música de cámara e instrumento principal en las escuelas de formación musical.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Director: Ervin Leonardo Parra Rincón, Magister en Pedagogía

Abstract

Title: Six arrangements of works by Colombian Andean folk singer-songwriters for symphonic marimba and voice*

Authors: Andrés Mateus Castro Vásquez and Angela Sofia Quirós Moreno**

Key Words: Arrangements, singer-songwriters, Colombian Andean music, symphonic marimba, voice.

The main objective of this project was to arrange six works by singer-songwriters from the Colombian Andean folklore for marimba and voice. The goal was to adapt works from different Colombian Andean rhythms, such as guabina, bambuco, and pasillo, into a format that combines symphonic marimba and voice, highlighting the work of these singer-songwriters and their role in national music. The methodological approach of this work was qualitative, including documentary research to understand, through audio recordings, videos, scores, and bibliographic documents, the different rhythms, their rhythmic foundations, and their instrumental formats. It also aimed to explore the role of women in music and gather relevant information about the singer-songwriters.

The project concluded that technical and interpretive knowledge of both the symphonic marimba and the voice, along with a basic understanding of the characteristics of Colombian Andean rhythms, are crucial for establishing a solid foundation for experimentation and proposing different rhythms and variations. As a result of this study, the annexes include the scores of each of the arranged works, enriching the repertoire of chamber music and main instruments in music education institutions.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Licenciatura en Música. Director: Ervin Leonardo Parra Rincón, Magister en Pedagogía

Introducción

Con el fin de proponer nuevos formatos musicales, texturas y sonoridades, la música de la región andina colombiana ha sido explorada y sacada de lo tradicional por grupos que le apuestan a otros formatos como bandas sinfónicas, orquestas sinfónicas, ensamble de cuerdas pulsadas, ensambles de percusión, ensambles corales y grupos de cámara. Teniendo en cuenta el estado del arte, surge el interés y la necesidad de los autores en aportar al repertorio mediante la adaptación a nuevos formatos. En este caso particular se propuso realizar arreglos para la marimba sinfónica y voz, de obras las cuales hacen parte del parte del folclore andino colombiano, incluyendo aires como pasillos, bambucos y guabinas.

Para el proceso de elaboración de este proyecto se planteó organizar el proceso de investigación en cinco capítulos. El primer capítulo lleva por título planteamiento del problema. Este proceso llevó a los autores del proyecto a formular una pregunta problema que guio el trabajo y orientó el planteamiento del objetivo general, el cual consiente en realizar el arreglo de seis obras escritas por cantautoras del folclor andino colombiano para el formato de marimba sinfónica y voz. Con el propósito de comprender elementos fundamentales para la elaboración de los arreglos, fue necesario realizar un marco teórico en el cual se encuentra una contextualización de la música andina colombiana, sus ritmos, instrumentación. Así mismo fue necesario comprender el papel que tiene la marimba sinfónica en la música y de que forma se podría adaptar al no ser un instrumento propio de dicha región.

En capítulo tres, fue necesaria la implementación de una metodología, la cual consistió en reunir datos de cada uno de los ritmos a interpretar mediante recursos como: partituras, revistas,

trabajos de grado, entrevistas y los cuales pudieran aportar al análisis formal que se le realizó a las obras. Esto permitió encontrar aspectos que ayudaron a entender mejor el estilo y forma de interpretar las obras musicales con el fin de facilitar la realización de los arreglos.

Por otra parte, en el capítulo cuatro se describen los análisis realizados sobre los arreglos. Fue fundamental conocer los aspectos técnicos e interpretativos de la marimba y la voz para así seleccionar de manera acertada las tonalidades, adornos, armonía y demás elementos en cada una de las obras, igualmente conocer cada uno de los estilos a interpretar. Así mismo, identificar el carácter e intención que quería transmitir cada cantautora al momento de plasmar en una canción su idea. De igual manera, evidenciamos que se pudo cumplir con el objetivo general y los objetivos específicos satisfactoriamente, dejando como constancia un material escrito en partituras siendo este el aporte al poco repertorio de música de cámara para este formato interpretando obras de este estilo.

Finalmente, se hacen recomendaciones para quienes deseen continuar con este proyecto o quieran encaminar el suyo por esa dirección, en el cual se menciona el uso de software de edición de partituras y Daw's, los cuales facilitarían el proceso de escritura en partitura. En relación con el cantante, se menciona la importancia de la correcta elección de las tonalidades, acordes a la tesitura de quien vaya a interpretar las obras escogidas. Por otro lado, es importante tener referencias musicales de cada uno de los ritmos a interpretar para tener claridad en su escritura e interpretación y como última recomendación, la importancia de tener dominio de Word Office y las normas APA que deben ser aplicadas al libro.

1. Planteamiento del problema

En este capítulo se presentan los antecedentes con base en investigaciones y proyectos de grado que se relacionan con el enfoque de este proyecto. Primero, se identifica y describe el problema considerando las necesidades que motivan la pregunta de investigación. Luego, se establece el objetivo general y los objetivos específicos que se esperan alcanzar. Finalmente, se proporciona una justificación para respaldar la propuesta y darle credibilidad desde un punto de vista académico.

1.1 Antecedentes

En esta sección, se presenta una recopilación de investigaciones llevadas a cabo en diversas instituciones académicas tanto a nivel local como nacional e internacional. Esta recopilación se organiza en tres categorías distintas: investigaciones locales, nacionales e internacionales. El propósito de esta recopilación es proporcionar un panorama completo del estado actual del conocimiento en la temática abordada por este trabajo de grado.

1.1.1 Locales

El antecedente que lleva por título “Arreglo de seis obras andinas de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión” elaborado por Melo (2023), en la Universidad Industrial de Santander. Consistió en arreglar 6 obras del folclore andino colombiano en las cuales la marimba haría parte del ensamble siendo un instrumento que no es propio de esta región ni de este estilo de música. Este antecedente es relevante para el presente trabajo ya que da un punto de vista diferente a la

forma de abordar el repertorio andino, por ejemplo `como adoptar en la marimba funciones propias de la guitarra o tiple en la música andina.

El trabajo de grado Recital de canto “la voz femenina en las músicas andinas”: Selección de obras de tres cantautoras colombianas” realizado por García (2021), en el cual se seleccionan e interpretan piezas de tres compositoras contemporáneas de música andina colombiana, empleando un formato instrumental, piano, tiple, percusión y voz solista. Para el análisis de las obras se eligió parte del modelo tripartito el cual es propuesto por Jean-Jacques Nattiez, en su obra "Musicología general y semiología" (1987) el cual propone tres niveles: poietico, esteico y neutro o inmanente. El nivel poietico se refiere a los procesos de creación de la obra, incluyendo las intenciones del compositor, sus influencias y experiencias. El nivel esteico está relacionado con la percepción auditiva y las conductas perceptivas del público oyente y el nivel neutro o inmanente comprende el objeto musical en sí mismo, desprovisto de cualquier sentido poiético o estésico. Este proyecto de grado es de suma relevancia ya que a través de su metodología nos permite conocer los criterios bajo los cuales se seleccionó el repertorio y la forma que se hizo la adaptación de acuerdo a la tesitura de la voz y la instrumentación.

El proyecto de grado que tiene como título “Recital para percusión y voz” realizado por Arenas (2021) en la Universidad Industrial de Santander el cual consiste en realizar un concierto donde se presentan obras para voz y múltiples formatos de percusión. Se destaca que la voz siempre está involucrada en cada una de las obras que se interpreta, también usando instrumentos de percusión como marimba, vibráfono, bombo, platillos y toms. Entre sus conclusiones la autora resalta que es difícil encontrar material fonográfico, videográfico y escrito respecto a temas

colombianos adaptados a diferente formato de percusión Este trabajo de grado aporta a nuestro proyecto ya que busca salir del formato tradicional de la música andina colombiana y explora con nuevas tímbricas usando instrumentos de percusión. Es relevante para nuestro proyecto ya que aporta al marco teórico hablando del cómo se implementó la voz en la percusión sinfónica tomando como referencias obras Japonesas como Marimba Espiritual o The Waves compuestas por la marimbista Keiko Abe o Uneven Souls compuesta por Nebojsa Jovan Zivkovix.

El siguiente proyecto lleva como título “Página web: La mujer en la composición de música vocal de la región Andina colombiana en el Siglo XXI” elaborado por Quesada (2023) en la Universidad Industrial de Santander, el cual surge de una investigación sobre la escasa difusión de composiciones vocales de mujeres en la música andina colombiana. Se propone una solución mediante la creación de una página web con biografías, catálogo de obras, muestras de audio y entrevistas a compositoras. Se establecen objetivos y metodología de investigación cualitativa, con entrevistas semiestructuradas. Se considera el contexto de la región andina colombiana y el enfoque de género. Se realiza un estado del arte y se recopila una base de datos de 31 compositoras. Se diseña la página web con información de 26 compositoras y se incluyen entrevistas a 20 de ellas. Se presentan los hallazgos y se sugiere continuar alimentando el repositorio en futuras investigaciones. Aporta al marco teórico del presente proyecto ya que en su base de datos contiene la información de mujeres compositoras en Colombia, entrevistas y demás material el cual es de suma utilidad a la hora de realizar dicho trabajo

1.1.2 Nacionales

El proyecto que lleva por título “Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica” Olaya (2021), realizado en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el cual hace un análisis de las características de las obras que va a abordar como melodía, armonía, métrica y forma para luego realizar los arreglos los cuales van a ampliar el repertorio de música andino colombiana al repertorio de marimba sinfónica categorizándolos en tres niveles de dificultad los cuales son definidos por los recursos técnicos que emplea en cada una de las piezas. Dicho trabajo de grado aporta al presente proyecto ya que plantea un análisis en aspectos técnicos, históricos y musicales muy parecido al análisis estructural que es similar al que vamos a emplear en el presente proyecto de grado para luego realizar piezas para marimba solo basadas en ritmos andinos colombianos.

La tesis de grado titulada “Tres arreglos del bambuco “Cejeñita “ para marimba sinfónica” elaborado por García (2022) en la Universidad EAFIT en el cual plantea arreglar de tres maneras diferentes música andina colombiana los cuales categoriza en (principiante, intermedio y avanzado) cada uno teniendo sus recomendaciones para la interpretación, esto con el fin de generar mayor interés en este tipo de músicas ya que es poco el repertorio con el que se cuenta en este estilo. Este trabajo de grado es relevante para el presente proyecto debido a la forma en la cual se analizaron cada una de las piezas, de las cuales se hizo arreglo para luego llevarlas a una transcripción para marimba teniendo en cuenta los tres niveles de dificultad planteados.

1.1.3 Internacionales

Trabajo titulado “El Alcaraván, arreglo para ensamble de marimba chiapaneca con conceptos propios del siglo XX” elaborado por Constantino (2021), en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, nos da la perspectiva que se tiene de la marimba y su tradición en un país como México en el cual se considera un instrumento de su tradición, por lo tanto, mediante su metodología podemos tener la perspectiva de como un instrumento tradicional puede ser llevado a un contexto de música académica.

1.2 Descripción del problema

La música folclórica colombiana ha sido enriquecida a lo largo de los años por el talento de las mujeres, que a pesar de sus importantes contribuciones al patrimonio cultural del país han enfrentado desafíos persistentes relacionados con la equidad de género y el reconocimiento de la industria. Algunos de estos pueden ser los estereotipos de género, los cuales limitan su participación en ciertos roles, así como la falta de oportunidades equitativas en comparación con sus colegas. “Los obstáculos simbólicos y físicos que encuentran las mujeres en la música, además de afectar su participación en condiciones de equidad y acrecentar las brechas de género, hacen que sigan siendo percibidas como excepción y se continúe invisibilizando su papel en la historia, la creación, interpretación, producción y circulación de las músicas en el país” (Quintana, 2021, p. 1). A menudo la industria y los medios de comunicación priorizan artistas masculinos lo que limita la visibilidad y oportunidades para las mujeres en la música folclórica. Hoy en día esta es una problemática que aunque ha disminuido sigue estando presente en la sociedad.

Por otro lado, es escaso encontrar repertorio para el formato de marimba sinfónica y voz, no sólo de obras de cantautoras colombianas sino de este tipo de música en general, ya que

originalmente no es un formato tradicional ni convencional y quienes han hecho adaptaciones se han enfocado en la parte instrumental. Al revisar los antecedentes en los cuales la palabra marimba y voz se destacan, evidenciamos que una gran mayoría de los trabajos se han enfocado a la región pacífica colombiana, en la cual la marimba de chonta como uno de sus instrumentos tradicionales es la que ha desarrollado un repertorio donde se combina con la voz. En ese sentido, son muy pocos los trabajos se han centrado la adaptación de aires de la región andina para marimba y voz y que al mismo tiempo busquen proyectar el trabajo de cantautoras colombianas de dicha región. Una vez identificadas estas necesidades, se plantea la siguiente pregunta problema para guiar el trabajo de investigación.

1.2.1 Pregunta problema

¿Qué aspectos son fundamentales para el proceso de adaptación de obras escritas por cantautoras de folclor andino colombiano para marimba y voz?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Realizar el arreglo de seis obras escritas por cantautoras del folclor andino colombiano para el formato de marimba sinfónica y voz.

1.3.2 Objetivos específicos

- Analizar las características musicales de las obras seleccionadas, incluyendo su armonía, estructura, ritmo y letra.

- Entregar un material escrito en partituras de seis arreglos de música andina colombiana para marimba y voz, con la intención de enriquecer el repertorio de música de cámara e instrumento principal en las escuelas de formación musical.
- Presentar los arreglos finalizados en un recital con el fin de compartir y difundir la música andino colombiana de las cantautoras seleccionadas.

1.4 Justificación

Este proyecto consiste en realizar el arreglo de seis obras escritas por cantautoras del folclor andino colombiano para el formato de marimba sinfónica y voz. Se plantea dejar un registro escrito en partitura de tres pasillos, dos bambucos y una guabina para su uso académico en un formato digital y físico. Así mismo se plantea realizar un recital donde se darán a conocer estos arreglos y se grabará audio y video adjuntándolo como material resultante del proyecto. Se pretende que este material no solo contribuya a la preservación la identidad cultural de la región andina, también al desarrollo continuo del repertorio musical en nuestro país.

Para la elaboración de los arreglos se plantea tomar elementos armónicos y melódicos de los instrumentos tradicionales como la guitarra y el tiple buscando adaptarlos a la marimba sinfónica, de igual forma al momento de la selección de las seis obras se tendrá en cuenta que las piezas sean escritas por cantautoras colombianas, sus estilos, sus aires y se realizará un análisis de la tesitura de la voz para así al momento de realizar el arreglo, adaptarla a la tonalidad de la cantante.

Cabe resaltar que el papel de las mujeres en la música es poco destacado, a pesar de las composiciones significativas y el desarrollo profesional de las mujeres en el ámbito musical. ya sea interpretando instrumentos como el tiple, la bandola, etc. Su participación en eventos y

escenarios principales ha sido mínima. Además, las barreras de género en la industria musical como los estereotipos y las expectativas han limitado las oportunidades para que las mujeres se destaquen y sean reconocidas en igualdad de condiciones. En ese sentido, es fundamental otorgar el reconocimiento que se merecen y que se valore su papel como artistas que preservan la tradición cultural. Bajo estos planteamientos, este proyecto va más allá de interpretar piezas musicales, es un compromiso con la preservación y difusión de la herencia musical andina colombiana, así como una contribución significativa al repertorio musical disponible para futuras generaciones de intérpretes.

El desarrollo de propuestas como la planteada en este trabajo es pertinente ya que “La música folclórica es el patrimonio de las culturas populares dentro de las sociedades civilizadas.” (Ocampo, 2004, p. 6) y representa una parte fundamental de la riqueza cultural en nuestro país. Además, al realizar arreglos usando la marimba sinfónica y la voz, se busca mantener viva esta identidad cultural al enriquecer el repertorio para música de cámara con obras representativas del folclor proporcionando así un material de estudio e interpretación para estudiantes de música y músicos en formación. En ese sentido “Es muy ostensible la primacía de la enseñanza del folklore musical respecto de otros tipos de folklore, pese a carecer el primero de la abundancia de recursos...” (Dannemann, 1964, p. 1).

Por último, al seleccionar seis obras de cantautoras de música andino-colombiana, no solo se pretende resaltar el talento musical femenino de la región, sino también revitalizar estas piezas ofreciendo una perspectiva fresca y contemporánea para así promover su apreciación en nuevas audiencias tanto dentro como fuera de nuestro contexto nacional.

2. Marco teórico

En este apartado, se presentan conceptos clave para entender el desarrollo de este proyecto. Se mencionan características y definiciones sobre los diferentes géneros de música folclórica andina colombiana, proporcionando un contexto detallado sobre su evolución y diversidad. Además, se aborda el papel de la mujer en estos géneros destacando su importancia en la creación y difusión de la música andina. Así mismo, se habla sobre la marimba y la voz como elementos esenciales en el desarrollo del proyecto, resaltando la técnica y la interpretación requerida. La marimba, con su tradición y sonoridad, y la voz, como medio expresivo principal. Finalmente, se explica el proceso de creación de los arreglos basados en canciones de cantautoras andino colombianas. Éste proceso incluye la selección de piezas, la adaptación de las mismas a la marimba voz y la incorporación de elementos contemporáneos que enriquezcan las piezas.

2.1 Música folclórica Andino Colombiano

“La música folclórica es el patrimonio de las culturas populares dentro de las sociedades civilizadas” (Ocampo, 2004, p. 6)

El folclor musical colombiano tiene sus raíces de influencias indígenas, africanas y europeas, resultando así un mestizaje cultural. En la música se resalta la variedad de ritmos, melodías e instrumentos que han evolucionado con el tiempo. La combinación de todas estas influencias ha dado lugar al nacimiento de géneros como los de la región andina, resaltando el bambuco, la guabina y el pasillo como algunos de estos. Cada uno de estos géneros posee características rítmicas y melódicas propias que reflejan la diversidad de dicha región.

2.1.1 Aires andinos

La música andina colombiana abarca una gran variedad de estilos y ritmos los cuales han sido base para su evolución a lo largo del tiempo. Cada uno de estos géneros poseen características únicas en términos de ritmo, melodía, instrumentos utilizados, e incluso, algunos se distinguen por su respectiva danza. Estos géneros no solo destacan por su valor artístico, sino también por su capacidad de narrar historias y expresar emociones.

Con el pasar del tiempo, la música andina mantiene su esencia mientras se adapta a los cambios contemporáneos, logrando así una fusión entre lo tradicional y lo moderno. Esto permite que la música andina continúe siendo relevante en la actualidad manteniendo viva las tradiciones incorporando nuevas tendencias y públicos.

2.1.1.1 El Bambuco.

Según Ocampo (2004) “Es, sin duda alguna, la máxima expresión del folclore andino colombiano.” (p.12) El bambuco, es un género representativo de la región andina que tiene varias hipótesis sobre su origen. La más conocida sostiene que proviene de África, hipótesis respaldada por investigadores, folclorólogos e historiadores. Esta sugiere que el nombre “Bambuco” deriva de “Bambuk”, un río de la región occidental africana, indicando una posible conexión cultural y migratoria. Sin embargo, no todos los investigadores están de acuerdo con esta versión. Algunos sostienen que el bambuco tiene raíces en la cultura chibcha, una de las civilizaciones indígenas precolombinas más importantes de Colombia.

Otros argumentan que el origen del bambuco es español, vinculado a las danzas y músicas traídas por los colonizadores durante la conquista. Ravelo (2012) refuerza la relevancia del

bambuco diciendo que “Lo importante es que, en Colombia, el bambuco tiene identidad propia; lo sentimos e interpretamos como aire criollo nacional”(p. 8)

Al inicio según Ocampo (2004) el Bambuco era interpretado por bandola, tiple y guitarra y su canto era preferiblemente interpretado por un dueto de voces. Este formato tradicional de bambuco resalta por su gran calidad instrumental y vocal exaltando la riqueza armónica y melódica del género. Las combinaciones de estos instrumentos de cuerda, junto con las voces en armonía, creó un sonido distintivo que se convirtió en la esencia del bambuco tradicional. Ravelo (2012) señala que la música evoluciona y se aleja de sus orígenes ancestrales adaptándose a los cambios de las épocas. Los compositores han introducido orquestaciones, las interpretaciones comenzaron a incorporar mayor variedad de instrumentos llevando a diversos formatos orquestales como las bandas y orquestas sinfónicas. Esto ha ampliado su alcance y ha permitido que el Bambuco continúe siendo una manifestación artística que conecta el pasado con el presente.

Sobre sus características musicales, Ravelo (2012) señala que el bambuco se distingue musicalmente por tener la sincopa en la melodía, el acompañamiento y un bajo que suena a contratiempo. Estas sincopas crean un ritmo distintivo y una sensación de movimiento constante que es característico del género. La métrica más común del bambuco es 6/8, la cual facilita su lectura y su ejecución. También puede estar escrito en 3/4. En este caso, varía la acentuación, ya que se encuentran en el segundo tiempo del compás, lo que le da un nivel de dificultad adicional en la lectura debido a la sensación desplazamiento rítmico. El tempo del bambuco puede variar desde moderato hasta allegro, lo que confiere intención festiva y dinámica, resaltando siempre la

síncopa cómo su característica principal. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 1.

Ritmo de Bambuco

The image displays two staves of musical notation for the Bambuco rhythm. The top staff is labeled 'Tiple' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a G chord and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff is labeled 'Guitarra' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a 3/8 note followed by a quarter note.

Nota. Tomado de Martínez (2019)

2.1.1.2 El Pasillo.

Rodríguez (2016) presenta la idea de que “El pasillo es el opuesto complementario del bambuco”(p. 1). En el siglo XIX se bailaba la contradanza española y el vals, ritmos de los cuales deriva el pasillo. Hoy en día el pasillo se baila menos, su danza está limitada a grupos que lo recrean es eventos folclóricos o tradicionales. Al llegar a Colombia tomo el nombre de pasillo, incluyendo movimientos más rápidos y más rico en forma coreográfica. Abadia (1995) dice que

“El pasillo apareció hacia 1800, cuando en la nueva sociedad burguesa, semi-feudal, de chaquetones y criollos acomodados, busco un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares, como el torbellino, el

Bambuco o la guabina que tenían un carácter “plebeyo”. Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por eso entonces en el viejo continente, el waltz austriaco, que en España paso a ser el vals y el Francia el valse” (p.39)

El pasillo es un ritmo que se escribe normalmente en compás de $\frac{3}{4}$, tiene algunas variaciones rítmicas en el bajo y en el acompañamiento armónico. Su tempo puede variar entre lento o moderato en algunas regiones y alegre o presto en otras, lo que da lugar al llamado “pasillo fiestero”. El pasillo cantado suele ser interpretado por duetos vocales, de manera similar al bambuco, lo que añade riqueza armónica a la melodía. En su versión instrumental, el pasillo está interpretado por Bandola, triple y Guitarra instrumentos que le confieren su característica sonido andino. Además, al igual que el Bambuco, en la actualidad el pasillo también es interpretado por grandes orquestaciones, incluidas bandas y orquesta sinfónica, esto permitiendo que escribir o sea de nuevas formas y estilos de interpretación.

2.1.1.3 La Guabina.

La guabina es un género musical típicamente cantado. Según Arévalo (2022) “la guabina se desarrolla en los Santanderes, Boyacá, Cundinamarca, donde aún son interpretadas, en el contexto de las labores de casa, fiestas y celebraciones religiosas.” (p.17) Este género se considera una combinación de la guabina vocal, interpretada normalmente a dos, tres o más voces, generalmente femeninas, y un prelude de torbellino instrumental-coreográfico. Además, Existe también una variante conocida como guabina danza popularmente llamada Chiquinquireña. El origen de la guabina está estrechamente vinculado con las festividades rurales y las labores agrícolas. Esta relación con la vida cotidiana ha permitido que la guabina se mantenga viva a lo largo del tiempo, consolidándose como parte del patrimonio cultural de la región andina.

Este aire tradicionalmente puede ser interpretado por una variedad de instrumentos como el requinto, el tiple, el chucho, la carraca y el quiribillo. En en la parte rítmica, se utiliza la pandereta, la puerca o la zambumbia. La guabina se caracteriza por tener un ritmo alegre que generalmente se encuentra en un compás de 6/8 o $\frac{3}{4}$, lo que confiere una estructura rítmica vivaz y dinámica. Al igual que el bambuco, la guabina está marcada por una síncope que le da una sensación de fluidez. Las melodías de la guabina suelen ser sencillas y pegajosas, a menudo basadas en escalas minore, lo que añade un tono melancólico y nostálgico.

2.1.2 Organología típica

2.1.2.1 El Tiple.

Caicedo (1945) señala que es difícil precisar el origen exacto del tiple en Colombia, ya que las teorías existentes están basadas en escritos antiguos de historiadores y poetas, quienes hicieron referencia a este instrumento en sus obras. Es importante destacar que la primera referencia que tenemos del tiple en Colombia la hace la escritora y periodista María Caicedo Rojas. En sus escritos describe al tiple como descendiente de la vihuela española un instrumento muy popular en Europa durante los siglos XV y XVI. Esta conexión sugiere una influencia significativa de la tradición musical española en el desarrollo del tiple colombiano adaptándose hasta llegar al instrumento que se conoce actualmente.

Londoño y Tabón (2004) mencionan que el tiple “Posee mástil con traste, tapa y aros en forma de ocho, caja de fondo plano y cuatro órdenes triples, cuerdas de acero y cobre, tradicionalmente pulsadas con los dedos” (p.46). El tiple se considera un instrumento

transpositor, su afinación suele ser en si bemol y tiene un total de 12 cuerdas metálicas ordenadas en cuatro grupos de tres de estas.

2.1.2.2 *La Bandola.*

La bandola andina es un cordófono derivado de las vihuelas de péñola, antecesoras de la bandurria y mandolina. Según Londoño y Tabón (2004) Evolucionó a partir de la guitarra renacentista del siglo XVI. Este instrumento pertenece a la familia de laúdes de mástil o cuello largo. La Bandola tiene trastes y cuerdas de acero en órdenes dobles y triples, estas pulsadas con plectro. Su cuerpo tiene forma de pera con tapa posterior plana.

Según Duque (2009) El papel de la bandola en la música ha sido ser la encargada de llevar la línea melódica. Tradicionalmente este instrumento se interpreta en estilos de música como el bambuco, pasillo, torbellino y danza. Este instrumento a evolucionado y existen bandolas semejantes en diferentes países como Ecuador y Perú. La evolución técnica de algunos instrumentistas ha enriquecido la sonoridad y el reconocimiento del instrumento, con esto cabe la posibilidad de usar el instrumento no siempre con un papel protagónico melódico.

2.1.2.3 *La Guitarra.*

La guitarra es un instrumento de cuerda pulsada, Duque (2009) menciona que está compuesta de una caja de madera, un mástil en el cual va adosado el diapasón o trastero, normalmente con un agujero acústico en el centro de la tapa de madera principal y seis cuerdas. Sobre el diapasón van incrustados los trastes los cuales permiten realizar las notas musicales y sus acordes. El nombre específico de este instrumento es guitarra clásica o guitarra española. Existen dos maneras de tomar la guitarra, pero para posición más común con la cual se

interpreta la música andina es donde según Duque (2009) se apoya la cintura de la guitarra en la pierna derecha y coloca el antebrazo derecho sobre el borde de la caja.

Según García (2016) la guitarra es un instrumento cromático con variadas posibilidades melódicas, armónicas, rítmicas y tímbricas, también como es un instrumento Transpositor, suena una octava más grave que el sonido que está escrito. Los ritmos acompañantes para las danzas de la zona andina colombianas, asume dos partes que se complementan: los acordes y el bajo. Las llamadas contra-melodías en la guitarra son también conocidas como cantos del bajo y es uno de los aportes más significativo a la evolución de la música colombiana.

2.2 Cantautoras colombianas: el papel de la mujer en la música andina

“Muchas historias de la música se han escrito en las que las mujeres apenas aparecían o no existían, salvo las dedicadas a tocar, danzar, cantar o interpretar música compuesta por hombres, pero, realmente, han existido numerosas mujeres que han dejado testimonio de su presencia desde mucho tiempo atrás.” (Cabrelles, 2014)

El papel de la mujer en la sociedad ha sido un tema que no se ha dejado de mencionar con el pasar de los años, ya que esta ha tenido que lidiar con varias situaciones y obstáculos marcados por las diferencias de género prevalecidas desde la antigüedad. La música es un campo donde la mujer (cantante, instrumentista, compositora, cantautora, etc.) se ha ido desarrollando con dificultad y ha tenido que salir adelante atravesando múltiples situaciones y contextos sociales donde hace falta más reconocimiento a su trabajo. Cabrelles (2014) dice que “han sido los patrones sociales imperantes los que no han permitido gozar a la mujer de su correspondiente

protagonismo”. La intervención y creación de la mujer en la música ha sido indudable pero poco demostrable ya que antiguamente muchas de las composiciones creadas por estas fueron firmadas por hombres. Según Soler (2016) la mujer del siglo XX y XXI poco a poco se ha ido incorporando a la población y está alcanzando un lugar de relevancia en la sociedad.

A continuación se menciona el trabajo de algunas de las compositoras de música andino-colombiana que han logrado un espacio importante en el contexto cultural desde sus propuestas artísticas.

2.2.1 *Claudia Gómez*

Cantante y compositora colombiana nacida en Medellín en 1952. Sus raíces tienen una fuerte tradición musical, ya que su abuelo fue músico y cofundador de la banda Nicolás Jazz, y su madre fue cantante de boleros y valeses. Claudia creció en un ambiente rodeado de música. A los 14 tomó lecciones de guitarra y a los 18 se unió al Cuarteto Ellas, con el cual viajó y vivió en Londres. Se graduó de la universidad de San José, California de la carrera licenciatura en Músicas improvisadas y participó en varios festivales de jazz. A su regreso en Colombia se involucró en movimientos musicales alternativos, enriqueciendo su acervo musical con la música tradicional del país. Uno de sus álbumes más destacados fue creado en el 2015 “De amores profundos” el cual contiene 11 temas originales con propuestas sonoras novedosas. Quesada S. (2023)

2.2.2 *María Isabel Mejía*

Compositora, arreglista, guitarrista y tiplista colombiana nacida en Cali Colombia. Con una formación académica incluyendo una licenciatura en música, una especialización en docencia universitaria y un magister en gestión empresarial de la industria musical. Actualmente es

profesora de composición en la universidad Icesi de Cali. Desde muy pequeña mostro su pasión por la música y recibió formación en la flauta dulce, la guitarra y el solfeo. Ha obtenido reconocimientos de composición en festivales y concursos, Destacando en el festival de la canción latinoamericana de california y el festival nacional del pasillo colombiano. Quesada S. (2023)

2.2.3 *Carolina Ramos*

Carolina es una cantautora del huila, quien ha encontrado la inspiración en la herencia cultural y musical del sur de Colombia. Su objetivo es resaltar la diversidad de manifestaciones artísticas de la región. Criada en Neiva en una familia de músicos, se interesó por la música del Huila. Se graduó de psicología en la universidad cooperativa de Colombia y participo en festivales y concursos interdepartamentales. Se unió a los encuentros de “Rock y Paz” con las bandas de rock alternativo “Calzoncillos Rotos” y “La murga”. Aunque no tenía experiencia previa en el género rock, fue elegida como vocalista por estas bandas. En febrero de 2021 lanzo su álbum “Ciclo de canciones andinas” el cual consta de ocho obras de su autoría consolidando así la fusión de su música tradicional. Quesada S. (2023)

2.2.4 *Doris Chávez*

Interprete y compositora de Pasto, es creadora y directora del Grupo Artístico Azul y Sol. Ha presentado su música en escenarios importantes del país y cuenta con numerosas producciones musicales propias. Destacan sus musicales navideños logrando un gran éxito. Ha ganado y ha sido finalista en concursos nacionales de música andina colombiana y bolero. Su repertorio incluye más de 650 composiciones de su autoría y en diversos ritmos. Además, ha sido jurado en importantes concursos de música andina colombiana a nivel nacional. Ha tenido reconocimiento en libros como

“Compositores Nariñenses de la zona Andina Colombiana” y el “Nuevo cancionero de la música Andina Colombiana”. Doris es presidenta de la fundación artística Azul y Sol y cofundadora de la corporación Musa de Oro. Estas organizaciones se dedican a valorar y premiar a los compositores destacados de la música andina colombiana por medio de los “Premios Musa de Oro Colombia”. Quesada S. (2023)

2.2.5 *María Olga Piñeros*

Es una destacada cantante lirica y profesora de música. Realizo sus estudios en el conservatorio de la Universidad Nacional y obtuvo un Magister en Canto lirico del Mannes College of Music en Nueva York. Actualmente es profesora titular de la Pontificia Universidad Javeriana, donde enseña Canto lirico y coordinadora de diferentes programas y especializaciones en música. Durante once años fue profesora titular y coordinadora del énfasis de canto popular en la universidad Distrital. Ha dado clases magistrales en América y Europa sobre pedagogía vocal y coral. María Olga se destaca por ser interprete, cancionista y arreglista para coro, ganado premios y grabando varias producciones discográficas como solista. Quesada S. (2023)

2.2.6 *Raquel Giraldo*

Nacida en San Martin (Meta) Es una cantautora y licenciada en música del conservatorio del Tolima. Desde joven recibió enseñanzas musicales de su padre, quien la introdujo en el mundo de instrumentos como las maracas llaneras, el cuatro, el arpa y el tiple, y le enseñó a entonar sus primeras canciones. Además, se formó académicamente en el conservatorio del Tolima, donde estudió Clarinete, piano, guitarra y canto. Raquel también formó parte del grupo familias de música llanera “Los Bongueros del Camoa” y participo en la corporación cultural Tama, interpretando la

guitarra, el clarinete y cantando en festivales a nivel nacional e internacional. Actualmente reside en Estados Unidos, donde trabaja como docente de música en una escuela pública en Carolina del Norte. Sus composiciones están inspiradas en el amor, la familia y la esperanza. Quesada S. (2023)

2.3 La voz y la marimba

2.3.1 La voz

“La voz cantada es la expresión artística a través de la voz y constituye el más hermosos y sutil medio de comunicación que posee el hombre” Uzcanga & Fernández (2006). En la música, la voz toma un papel interpretativo muy importante contribuyendo al entendimiento y apreciación de lo que se está según Castaño (2010) la música vocal andina ha sido moldeada significativamente por el canto lírico, ya que en el siglo XIX se produjo una fusión entre lo popular y lo académico. Lo que enriqueció tanto el estilo como el contenido de la música andina. Por otro lado, Ocampo (2004) señala que los diferentes aires andinos colombianos, tradicionalmente interpretados por dueto de voces, han experimentado una evolución notable a lo largo del tiempo, donde no solo ha habido cambio en la instrumentación, la cual se ha vuelto más variada, sino también en la interpretación vocal, la cual ha adoptado nuevos estilos y técnicas, reflejando la continua evolución de esta música y su desarrollo.

2.3.2 La marimba

La marimba normalmente está hecha de una madera llamada palo de rosa y tiene tubos que cumplen la función de resonadores, hoy en día también se fabrican teclas de material sintético. La marimba sinfónica se ejecuta con baquetas de madera las cuales poseen una punta de goma forrada en hilo o lana que influye en la sonoridad del instrumento, según afirma Martínez B. (2015). “Las

adaptaciones y arreglos permiten al interprete investigar, ingeniar y explorar posibilidades técnicas y tímbricas poco usuales en su instrumento.” Tascón (2013). La marimba sinfonica cumple un papel dinamico dentro del ambito de creacion de arreglos, ya que permite experimentar y desarrollas nuevas propuestas de estilo, timbre, habilidades tecnicas y recursos. En la música colombiana la marimba sinfonica a cuatro baquetas usa los patrones ritmicos percusivos y armonicos pertenecientes a los aires tradicionales colombianos, desarrollando prouestas sin peder la matriz rítmica. Según Tascón (2013) Los patrones ritmicos que se encuentran en las obras permiten la configuración de modelos de interpretacion de los ritmos tradicionales donde las cuatro baquetas se distribuyen cumpliendo rolos divididos los cuales se adoptan según la obra.

3. Metodología

Este capítulo aborda la metodología planteada en la ejecución de este proyecto de grado el cual tuvo cinco etapas las cuales son: selección de repertorio, análisis de las obras, adaptación de las obras al formato de marimba sinfónica y voz y montaje de repertorio.

3.1 Selección de repertorio

En esta primera etapa del proyecto se hizo la selección de las seis obras (tres bambucos, dos pasillos y una guabina) teniendo en cuenta criterios como:

- Las obras deben estar escritas por cantautoras colombianas.
- Las obras deben ser de la región andina colombiana.
- Las obras deben cumplir con el patrón rítmico correspondiente a cada aire.
- Cada obra debe pertenecer a una cantautora de los diferentes departamentos de la región.

3.2 Análisis de las obras

En esta segunda etapa se empleó el método de análisis formal según Julio Bass ya que nos brinda la posibilidad de tener datos de manera detallada y de una forma organizada. En cuanto al análisis formal, Bas (1947) menciona que:

“conduce al discernimiento de los elementos constitutivos que determinan el equilibrio y la unidad complexiva de sus obras básicas, y al conocimiento de los principios que rigen su estructuración, constituye la parte preponderante y esencial de las disciplinas superiores del arte de componer” (p. 1).

Se realizó el análisis de las obras teniendo en cuenta las siguientes características musicales: Ritmo, compas, forma, motivos melódicos y progresiones armónicas. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Tabla 1.

Análisis de obra

Ritmo y compas	Forma	Motivos Melódicos	Progresiones Armónicas
Analizar cómo la música se mueve en términos de su patrón rítmico y qué particularidades tienen los compases que la componen.	Analizar cómo se organiza la pieza en términos de sus secciones y los períodos que las componen. También podemos identificar el tipo de forma musical, ya sea binaria, ternaria, rondo, u otro tipo.	Examinar los elementos principales que aparecen en cada parte de la obra, cómo se desarrollan a lo largo de la pieza y qué aspectos rítmicos los distinguen entre sí.	Podemos analizar la tonalidad general en la que se encuentra la obra, cómo se desarrolla la progresión de acordes a lo largo de la pieza y qué modulaciones o cambios de tonalidad se pueden identificar a lo largo de la composición.

3.3 Adaptación de las obras al formato de marimba sinfónica y voz

Esta tercera etapa se realizó a través de los siguientes pasos:

- a) Identificar la estructura principal

- b) Analizar instrumentación y armonía
- c) Transcripción a la marimba sinfónica en la tonalidad acordada teniendo en cuenta su tesitura y la función de instrumento armónico y melódico.
- d) Transcripción de la voz en la tonalidad acordada teniendo en cuenta su tesitura, adornos y percusión corporal que realizará a la hora de interpretar.

Consolidar los arreglos finales en partituras

3.4 Montaje de las obras

En esta penúltima etapa, los seis arreglos se entregaron a los intérpretes para su estudio individual, luego se realizó una serie de ensayos grupales en los cuales se miraron detalles de interpretación como fraseo, intención, expresión, tempo y puesta en escena los cuales se pusieron a prueba en recitales simulacro donde se evidenció si los aspectos ensayados fueron realizados éxito.

3.5 Recursos

A continuación se describen los elementos necesarios para la realización del presente proyecto. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Tabla 2.

Recursos

Instrumentos	Recursos electrónicos	Recursos humanos	Material bibliográfico
Marimba	Computador	Instrumentista Marimba	Partituras

Shakers	Proyector	Instrumentista Voz	Revistas, artículos y métodos
---------	-----------	--------------------	-------------------------------

Para realizar el montaje de las obras y realizar los ensayos, se contó con los espacios e instrumentos dispuestos por la Escuela de Música de la Universidad Industrial de Santander.

4. Análisis de los arreglos

4.1 Lluvia de Acordes – Claudia Gómez Suarez

Tabla 3.

Aspectos generales de la obra “Lluvia de acordes”

Ritmo	Tonalidad			Compas	Formato			Compositora	
Guabina	A			3/4	Marimba sinfónica y voz			Claudia Gómez Suarez	
INTRO	A	B	C	A	INTER	B	C	A	FINAL
1-4	5-20	21-36	37-53	54-69	70-74	75-90	91-107	108-123	124-137

Nota. Fuente: Elaboración propia.

En la introducción de la pieza se propone un ostinato rítmico con la intención de generar repetición la cual se va desarrollando por medio de las dinámicas, esta sección se realiza en una progresión IV – III. (Ver figura 2)

Figura 2.*Variación de motivo en la introducción y fina*

Ostinato Ritmico

Bajo aparece progresivamente con Tónica y luego con arpeggio

Nota. Fuente: elaboración propia

En la sección A (compas 5 al 20) se propone que la marimba acompañe la voz por medio de arpeggios con la intención de realizar una variación del ritmo original de la guabina, su progresión armónica se mueve entre los grados I – III – VI – III/VI – III manteniendo la tónica en la mano izquierda en el registro grave de la marimba, mientras la derecha hace el complemento de los acordes Maj7. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**).

Figura 3.*Arpeggio*
Nota. Fuente: elaboración propia

En el compás 21 se realiza un unisonó de la melodía entre la voz y la mano derecha de la marimba mientras la mano izquierda realiza un arpeggio en el registro grave de la marimba, con la intención de duplicar la melodía y combinar ambos timbres. (Ver figura 4).

Figura 4.

Unísono de voz y marimba

Melodía unísono
↑

The musical score for Figure 4 is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three staves: Voice (Vo.), Marimba Right Hand (Mrm. right), and Marimba Left Hand (Mrm. left). The voice and marimba right hand parts are enclosed in a red box and play the same melody in unisono. The marimba left hand part plays a rhythmic arpeggio pattern in the bass register. The melody features a triplet of eighth notes in the second measure.

Nota. Fuente: elaboración propia

En el compás 37 nos encontramos con acordes que van descendiendo cromáticamente desde A a F# teniendo en cuenta que las notas C y E se mantiene en las baquetas 2 y 3 mientras las baquetas 1 y 4 que están afuera bajan cromáticamente. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). En esta sección de la pieza se encuentra por primera vez el patrón rítmico de la guabina realizado por la marimba.

Figura 5.*Patrón de la guabina y acordes cromáticos*

39 Bajo desciende cromáticamente

The musical score shows a guitar accompaniment starting at measure 39. The bass staff features a descending chromatic line of eighth notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2. The notes are circled in red, green, and blue to illustrate the chromatic movement. The treble staff contains chords and rests.

Nota. Fuente: elaboración propia.

A continuación la comparación del ritmo de guabina en guitarra y su adaptación a la marimba. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 6.*Comparación del ritmo de guabina en marimba y guitarra*

Ritmo guabina en marimba

Ritmo guabina en guitarra

Gtr.

The figure compares the guabina rhythm between marimba and guitar. On the left, the marimba score shows a bass line with notes circled in red. On the right, the guitar score shows a treble staff with notes circled in red, illustrating the adaptation of the rhythm to the guitar.

Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 42 la melodía de la voz entona una secuencia de segundas menores, esto da un color diferente a la melodía y resulta complicado para el cantante. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 7.*Segundas menores*

41

Vo. *-ña - na alsol* *la ma-gia_en-tre mis ma - nos ya*

Mrm.

Nota. Fuente: elaboración propia.

Al final del compás 47 el inicio del 48 y al final del 49 e inicio del 50 se pueden ver unos saltos de intervalo de sexta menor descendente esto es un reto para la afinación y para la agilidad del cantante. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 8.*Intervalos de sexta menor*

45

Vo. *mor* *Con sa - bia cla*

Mrm.

49

Vo. *se_a - cer - can a*

Mrm.

Nota. Fuente: elaboración propia.

4.2 Tu voz – Raquel Giraldo

Tabla 4.

Aspectos generales de la obra “Tu voz”

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositora							
Bambuco	Am	6/8	Marimba	Raquel Giraldo							
sinfónica y voz											
INTRO	A	B	INTER	C	D	A	INTER	C	D	A	B
1-24	25-40	41-56	57-60	61-77	78-92	93-108	109-116	117-133	134-148	149-164	165-182

En la introducción de la pieza, compás 1 – 24 hay una variación del ritmo realizado con percusión corporal utilizando el recurso de la voz y percutiendo la marimba en su estructura. Se propone utilizar un trapo sobre las placas graves de la marimba para generar una sonoridad distinta y así asemejar el patrón rítmico de la tambora. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 9.

Percusión corporal y patrón de bambuco

The figure shows a musical score for Marimba and Soprano. It includes tempo markings (♩. = 80) and performance instructions such as "Realizar con la voz" and "Cuerpo de Marimba y C2 cubierto por una toalla". Annotations include "pum" and "sh sh sh sh" for vocal sounds, and arrows pointing to specific performance techniques: "Percusión corporal Sonidos con la boca", "Voz continua con percusión corporal Sonoridad nueva en la marimba", and "Mano derecha realiza un patrón rítmico en el bajo Mano izquierda patrón rítmico en la estructura".

Nota. Fuente: elaboración propia.

Desde el final del compás 48 al 58, la melodía de la voz se encuentra en la parte más fuerte de la canción, teniendo como reto la respiración y el fraseo expresivo. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 10.

Fraseo expresivo

The image shows a musical score for voice (S.) and marimba (Mrm.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 48 and ends at measure 53. The second system starts at measure 54 and ends at measure 58. The voice part (S.) is written in a single staff, and the marimba part (Mrm.) is written in two staves (treble and bass clef). The lyrics are: 'rir te a mo y no pue do vi vir sin ti a mi la do me sien to mo rir de amor'. Red markings are present in the voice part, including a large red slur over the phrase 'rir te a mo y no pue do vi vir sin ti a mi la' and a red box around the final note 'la'. In the second system, there is a red slur over the phrase 'do me sien to mo rir de amor' and a red box around the final note 'amor'. The marimba part in the second system has a note with the instruction 'Apagar sonido con el cuerpo' written above it.

Nota. Fuente: elaboración propia.

Desde el compás 49 – 56 la marimba hace un contrapunto a la melodía mientras el bajo realiza el arpeggio de la progresión armónica de este fragmento en el cual se aprecia un motivo rítmico diferente. Esta idea surge con la intención de generar desarrollo mediante el uso de dos melodías. (Ver figura 11).

Figura 11.*Contrapunto y arpeggio en el bajo*

51

Mrm.

Contra melodia

Dm E Am C Dm

S.

Arpeggios en el bajo

Nota. Fuente: elaboración propia.

Del compás 57 – 60 plante usar el cuerpo para apagar el teclado de la marimba, funcionando como sordina para lograr una sonoridad opaca logrando así una textura diferente en la pieza. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 12.*Cambio de sonoridad*

57

Mrm.

Apagar sonido con el cuerpo

Se cambia la cabeza de la figura para orientar un cambio en su interpretación

Nota. Fuente: elaboración propia.

Desde el compás 113 hasta el 132 la cantante realiza un patrón rítmico en la marimba, y mientras canta la melodía principal. Este pasaje permite que se abran las voces, ya que la marimbista continua como acompañante mientras la cantante agrega una nueva voz con la marimba (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 13.

Cantante toca segunda voz en marimba

Canta la melodía principal y a su vez toca la segunda voz en la marimba

Cantante pasa a la marimba

Nota. Fuente: elaboración propia.

4.3 No es verdad – María Isabel Mejía

Tabla 5.

Aspectos generales de la obra “No es verdad”

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositora
Pasillo	C#m	3/4	Marimba	María Isabel
			sinfónica y voz	Mejía

A	B	C	INTERMEDIO	A	B	C
1-16	17-24	25-40	41-48	49-64	65-72	73-92

Nota. Fuente: elaboración propia.

Al iniciar esta pieza la voz toma protagonismo comenzando con la melodía a capella. Luego la marimba apoya la voz en el compás 9 tocando la tónica en octavas. Esta propuesta busca generar un espacio para exponer solo el color de la voz y luego su combinación con la sonoridad de la marimba en una melodía duplicada (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**).

Figura 14.

Voz solista

Voz solista sin acompañamiento.

Misma melodía en la voz y la marimba apoya en la fundamental de cada acorde

Nota. Fuente: elaboración propia.

Desde el compás 25 – 32 la marimba realiza una contra melodía complementando los espacios en silencio dejados por la melodía principal, mientras en el bajo se conserva el patrón rítmico del pasillo. En esta sección se buscó generar desarrollo a través de la variación rítmica (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 15.

Ritmo del pasillo en el bajo y contra melodía

Contra melodía

Patron ritmico de pasillo

Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 30 – 32 se realiza el unísono de la marimba y la voz para apoyar la melodía y genera fuerza al final del periodo de frase para dar paso a un nuevo motivo rítmico. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 16.

Unísono

Unísono

Nota. Fuente: elaboración propia.

En esta obra la melodía de la voz se destaca por sus varias dinámicas y matices, con el fin de lograr una mejor interpretación y respetar la intención de la compositora. Esto lo evidenciamos del compás 30 al 32, donde la voz lleva una intención mezzo forte y pasa a una sensación más piano, para luego retomar en el compás 33 la intención que se traía y seguir desarrollando la pieza. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 17.

Matices en la voz

ri das de tu al ma que tra e paz y de ja cal ma. Diquesoy la flor

Nota. Fuente: elaboración propia.

Después de la parte instrumental en el compás 49 la marimba cambia su patrón rítmico realizando arpeggios para acompañar la melodía. En esta sección se buscó que los arpeggios generaran un contraste y le den una intensión más legato al fraseo de la cantante (Ver figura 18)

Figura 18.

Cambio de ritmo

Arpeggios cambiando patron ritmico
Conservando la armonia
C#m-A-F#m-D#-G#

51
Arm.

Nota. Fuente: elaboración propia.

Del compás 89 al 92 la voz realiza un crescendo progresivo, esto con la intención de generar una notoria dinámica y así terminar. (Ver figura 19)

Figura 19.

Crescendo progresivo

89

Mrm.

S.

amor a a a

Nota. Fuente: elaboración propia.

4.4 Volver y no encontrar – Doris Chávez

Tabla 6.

Aspectos generales de la obra “Volver y no encontrar”

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositora				
Pasillo	D	3/4	Marimba	Doris Chávez				
sinfónica y voz								
INTRO	A	B	C	INTERM	A	B	C	D
1-7	8-23	24-39	40-55	56-63	64-79	80-95	96-111	112-120

Nota. Fuente: elaboración propia.

En la introducción de pieza la marimba mientras realiza una melodía en la mano derecha va realizando el patrón rítmico del pasillo en el registro grave. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 20.

Melodía introducción

Melodía en octavas

Bajo en ritmo de pasillo

Nota. Fuente: elaboración propia.

Como cambio en la sonoridad en el compás 27, se deja la baqueta presionada contra la placa para así generar un sonido más corto. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 21.

Baqueta presionada sobre la placa



Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 81 al 91 para variar el patrón rítmico del pasillo, el bajo alterna entre la tónica y dominante según la armonía que corresponde a este fragmento. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 22.

Bajo en tónica y dominante

Bajo con Tónica y Dominante (I - V)

Nota. Fuente: elaboración propia.

Del compás 40 al 55 y 96 al 111, el marimbista deberá cantar la segunda voz que esa escrita en la partitura de la cantante generando una melodía por terceras mayores y su vez continuar tocando marimba. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 23.

Marimbista canta segunda voz

Se mantiene el ritmo de pasillo

Cantar segunda voz
Partitura del cantante

Mrm.

Cantante 1ra voz
Marimba 2da voz

S.

Duetto de voces

Nota. Fuente: elaboración propia.

4.5 Me enrede – María Olga Piñeros

Tabla 7.

Aspectos generales de la obra “Me enredé”

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositora
-------	-----------	--------	---------	-------------

Pasillo	Dm	3/4	Marimba	María Olga		
			sinfónica y voz	Pineros		
INTRO	A	A'	B	INTRO	B	CODA
1-8	9-29	30-50	51-74	1-8	51-74	75-86

Nota. Fuente: elaboración propia.

En la introducción se propone el motivo melódico de la sección B. (Ver figura 24)

Figura 24.

Introducción solo marimba

Melodía de la sección B como introducción.


Armonía en el bajo


Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 19 y 40 la marimba apoya al unisonó la melodía principal de la voz y a esto sumándole una segunda voz en terceras mayores. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 25.

Apoyo con terceras marimba y voz

Melodia ← 

Melodia apoyada por terceras. ← 

Nota. Fuente: elaboración propia.

Figura 26.

Grados conjuntos en la melodía

17

Voz 

Mrm. 

Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 42 al 46 se encuentra variación del ritmo tradicional del pasillo dando una sonoridad diferente al cambiar el patrón rítmico convencional de la mano derecha, realizando contratiempos y patrones rítmicos repetitivos. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 27.

Variación del ritmo de pasillo

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Ritmo de Pasillo' with an arrow pointing to it. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom staff is labeled 'Variación ritmo de pasillo' and shows a variation of the rhythm with alternating red and green shaded measures. The variation starts at measure 42.

Nota. Fuente: elaboración propia.

Desde el compás 51, parte B de la obra, la melodía interpreta su clímax, destacando su intención y su fuerte. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 28.

Climax de la obra

The image shows a musical score for 'Climax de la obra'. It features a vocal line (Voz) and a marimba line (Mrm.). The vocal line starts at measure 51, marked with a box containing 'B' and a pink 'f' dynamic marking. The lyrics are 'en mi pe - cho es - ta la hue - lla de tu a - ma - ne - cer'. The marimba line provides accompaniment with a bass line and a treble line. The score ends with a sixteenth-note run in the marimba's right hand.

Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 75 la marimba realiza un ostinato con nota pedal en la mano izquierda generando tensión mientras la mano derecha realiza otro ostinato bajando cromáticamente de D a Bb. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 29.

Ostinato con nota pedal y cromatismo

Ostinato que decae cromáticamente

Nota pedal con ostinato

Nota. Fuente: elaboración propia.

Desde el compás 77 la melodía de la voz juega con las diferentes notas de la tonalidad, entonando melodías distintas a las interpretadas en toda la pieza. Esto con la finalidad de dar un toque distinto al terminar la pieza y hacer sentir que llega a su fin. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 30.

Variantes en la melodía

Voz

Mrm.

-re - ce que está Que en - tremás cer-ca más le jos pa-re - ce

Nota. Fuente: elaboración propia.

4.6 ¿Acaso quién? – Carolina Ramos

Tabla 8.

Aspectos generales de la obra “¿Acaso quién?”

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositora
Bambuco	Cm	6/8	Marimba	Carolina Ramos
sinfónica y voz				

INTRO	A	B	C	INTERMEDIO	A	B	C
1-20	22-37	39-53	54-70	71-83	84-99	100-115	116-144

Nota. Fuente: Elaboración propia

En la introducción de la obra con una intención minimalista y repetitiva, realiza un ostinato a través de una rotación en la marimba con la digitación 4 1 3 2 haciendo la progresión Cm - Eb - Eb \emptyset - AbMaj7 -G7. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 31.

Rotación de la introducción

The figure displays two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down, alternating between Cm, Eb, and Eb \emptyset chords. The second staff shows the same rhythmic pattern with Ab maj7 and G7 chords, followed by a large black arrow pointing to the word "Ostinato".

Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 22 se realiza la variación al ritmo de bambuco dejando los bloques de acordes y repartiendo su estructura rítmica en arpeggios según la progresión armónica de la sección para dar variedad a los motivos rítmicos. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 32.*Ritmo de bambuco en arpeggio*

Ritmo de bambuco con bloque de acordes

Ritmo de bambuco con arpeggio

Nota. Fuente: elaboración propia.

En el compás 115 se realiza un unísono con el fin de generar un cambio de intensidad y darle dinamismo a la melodía para luego tomar un motivo nuevo del ritmo de bambuco. (Ver **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**)

Figura 33.*Unísono voz y marimba*

Unísono

115

acasolos a ñosson impe dimetopre guntalea Dioscuanto lleva queriendo a pesardelos

Nota. Fuente: elaboración propia.

5. Conclusiones

En el siguiente capítulo se presentan los resultados alcanzados en este trabajo de grado, abordando la pregunta de investigación, el objetivo general y los objetivos específicos. Respecto a la pregunta de investigación: ¿Qué aspectos son fundamentales para el proceso de adaptación de obras escritas por cantautoras de folclor andino colombiano para marimba y voz? Se puede concluir que:

La investigación y recopilación de información sobre la música andina y sus principales aires toma un papel importante ya que se adquiere un contexto social y técnico. En el caso de este proyecto se profundizó en las características musicales de cada aire y en su organología tradicional para entender las funciones rítmicas, melódicas y armónicas que cumplen los instrumentos. Esto con el fin de adaptar la función de la guitarra, el tiple y la bandola de una manera funcional a la

marimba sinfónica, mostrando su versatilidad como acompañante y en algunos casos como melodía contrapuntística.

El conocimiento técnico, tanto de la marimba sinfónica como de la voz, es fundamental, ya que estas habilidades al contribuyeron al momento de realizar los arreglos y tomar decisiones interpretativas. El rango vocal y las técnicas específicas para interpretar el género fueron características relevantes al momento de concretar la tonalidad de cada obra. A partir de esta elección, se estableció la base armónica, lo que permitió comenzar a experimentar con diferentes patrones rítmicos y explorar las diferentes maneras de acompañar la melodía.

Otro aspecto importante al momento de adaptar las obras es conocer algunas características de las cantautoras como su trayectoria, su forma de componer, su formación académica, sus influencias musicales y sus catálogos de obras, ya que estos aspectos influyeron directamente al momento de la interpretación de cada obra. Esta perspectiva no solo enriqueció la interpretación, también permitió visibilizar las experiencias y aportes de las mujeres dentro de un ámbito, que históricamente ha sido dominado por figuras masculinas. Teniendo en cuenta este enfoque, se logra una comprensión más profunda sobre las motivaciones y emociones de cada obra, facilitando así una intención que va más allá del el significado de la letra. Esta interiorización permitió que los arreglos y sus interpretaciones fuesen más acordes de la intención de cada uno de los estilos.

Con relación al objetivo general y a los objetivos específicos planteados, se puede concluir que se lograron satisfactoriamente mediante el proceso de selección de las obras, definición de la tonalidad y elaboración de los arreglos. El análisis de la armonía, estructura, ritmo y letra, se

desarrolló partiendo de la transcripción de cada obra en sus tonos originales, esto con la finalidad de tener un esquema de la progresión armónica y así luego, transportarlas a un tono cómodo para la cantante. Partiendo de este punto se empezó a experimentar con variaciones del ritmo base, buscando enriquecer el acompañamiento y el desarrollo melódico teniendo cuenta las características distintivas de cada obra.

Con base al material escrito que se dejó como evidencia de los 6 arreglos de música andina colombiana para marimba y voz, fue indispensable tener conocimientos sobre la edición de partituras digitales, y la forma de escritura para la marimba y para la voz, teniendo en cuenta los registros de cada uno. Al final del trabajo se deja un registro de 1 guabina, 2 bambucos y 3 pasillos los cuales se desarrollaron con la intención de enriquecer el repertorio de música de cámara e instrumento principal en las escuelas de formación musical. Cabe resaltar que las distintas obras no se habían adaptado para el formato de marimba y voz, así que fue necesario delegar el papel de los instrumentos convencionales del género a la marimba sinfónica.

Finalmente se realiza un recital en el que se interpretan los seis arreglos de las obras seleccionadas, concluyendo que, la experiencia previa contribuyó significativamente a una interpretación más fluida y enriquecida. A través del recital se resalta el papel de la mujer en la música, y se da a conocer la importancia de difundir las diferentes músicas tradicionales. Asimismo, se muestra un ensamble poco convencional en comparación con el formato tradicional, lo que permite ofrecer una sonoridad diferente dentro del contexto de la música andino colombiana.

6. Recomendaciones

Se recomienda a las personas interesadas en realizar un proyecto similar al presente, el conocimiento previo de algún software de edición de partituras para realizar los arreglos, ya que es importante saber cómo escribir y organizar las partituras, para así obtener un buen resultado en los anexos. Para realizar cualquier proyecto es importante la organización, se recomienda trabajar todos los días así sea en el documento o en los arreglos, así poco a poco se irán viendo los avances. En relación con el cantante, se recomienda escoger una tonalidad favorable para su tipo de voz, así esta cómodo al momento de interpretar y se podrán realizar mejores dinámicas. Para realizar los arreglos es recomendable escuchar mucha música de los aires a trabajar, ya que hay que tener claridad sobre el papel de cada instrumento y poder identificar partes claves tanto rítmicas como melódicas de cada obra, para así no perder su esencia. También tener claridad sobre las normas APA utilizando recursos que aporta Word para la recopilación y organización de bibliografía, tablas, e índice. Y como recomendación final hay que leer, para así tener información clara sobre el tema del proyecto en general, crear una carpeta donde se anexen los diferentes documentos para facilitar la bibliografía y buscar varios referentes que hablen sobre lo que nos interesa saber.

Referencias Bibliográficas

- Abadia, G. (1995). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Arenas, M. (2021). *Recital para percusión y voz*. Bucaramanga.
- Arévalo, J. (2022). *Pisajes sonoros santandereanos con aires andinos* . Bogotá.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Cabrelles, M. (2014). El protagonismo femenino en al ámbito musical historico . *Revista de Folklore número 394*.
- Caicedo, J. (1945). *Apuntes de ranchería y otros escritos escogidos*. Bogotá: Bogotá: Imprenta nacional.
- Castaño, L. (2010). *Ma música vocal andina, empapada de un nuevo lenguaje*. Bogotá.
- Constantino Balbuena, D. D. (2021). *El Alcaraván, arreglo para ensamble de marimba chiapaneca con conceptos propios del siglo XX*. Chiapas.
- Dannemann, M. (1964). El folklore en la educación musical. *Revista musical chilena* , 37-41.
- Duque, L. (2009). *Práctica universitaria para de Voz ica en el semillero escolar de cuerdas típicas con énfasis en Tiple y Bandola para estudiantes seleccionados de grado once de la ciudad de Pereira*. Pereira.
- García Moreno, M. A. (2022). *Tres arreglos del bambuco “Cejeñita “ para marimba sinfónica*. Medellín.
- García, L. M. (2021). *Recital de canto "la voz femenina en las músicas andinas": selección de obras de tres cantautoras colombianas*.
- Garcia, M. (2016). Recursos Técnicos del Trío Típico Andino Colombiano según su aplicación a las grabaciones del Trío Morales Pino. *Academia*, 15.

- Londoño, M., & Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la revista*, 68.
- Madrid, R. (2014). *De la guitarra andina colombiana a la guitarra clásica y viceversa*. Medellín.
- Martínez, B. (2015). *La percusión orquestal. análisis e interpretación del repertorio seleccionado*. Cuenca.
- Martínez, C. (2019). *Guabina y bambuco en sod composiciones para Violín. "Un acercamiento a los aires de la musica tradicional andina colombiana desde el instrumento"*. Bogotá: Universidad pedagógica nacional .
- Melo, J. D. (2023). *Arreglo de seis obras andinas de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión*.
- Ocampo, J. (2004). *Musica y folclor de colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Olaya, A. F. (2021). *Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para marimba sinfónica*. Bogotá.
- Quesada, S. (14 de 08 de 2023). *AndinaSonoras*. Obtenido de AndinaSonoras: <https://andinasonoras.wixsite.com/compositoras>
- Quesada, S. J. (2023). *Página web: La mujer en la composición de música vocal de la región Andina colombiana en el Siglo XXI*. Bucaramanga.
- Quintana, A. (2021). Igualdad de género en las nuevas músicas colombianas . *A contratiempo*, 1.
- Ravelo, J. (2012). León Cardona García: Su aporte a la Música de la zona andina colombiana. 34.
- Rodríguez, M. (2016). *Música Nacional: El pasillo colombiano*. 41.
- Soler, S. (2016). *Mujeres y música. Obstaculos vencidos y caminos por recorrer*.

Tascón, H. (2013). *Musica colombiana para Marimba Sinfónica*. Santiago de Cali: Bellas artes institucion universitaria del valle .

Uzcanga, M., & Fernández, S. (2006). Voz cantada. *Rev. Med Univ Navarra Vol 50*, 49 - 55.

Apéndices

Apéndice A. Partituras “Lluvia de acordes”

Lluvia de acordes

Arreglo
Andres Castro
Angela Quiros

Guabina
Arreglo para marimba y voz

Compositora
Claudia Gomez Suarez

J = 95

Voz

Marimba

A

7 *f*

Voz

Llu - via de_a - cor - des en mi de - dos ba - ci - lan en - tre

Mrm. *mf*

11

Voz

cuer - das con ga - nas de so - ñar y más

Mrm.

15

Voz

Vue - lan an - sio - sos in - qui - tan - tes a - cor - des pre - su -

Mrm.

2

19

Vo. *ro - sos bus - cando li - ber - tad y mas*

Mrm.

23 *f*

Vo. *So - planuevos vien-tos y es pre - ci - so na - ve - gar al - zar las*

Mrm. *mf*

27

Vo. *ve - las de mi can - to y en - to - nar*

Mrm.

31

Vo. *Re - des de re - cuer - dos in - fi - ni - tos ol - vi - da - dos en - tre*

Mrm.

35

Vo. *cuer - das van a - ten - tas a en - to - nar*

Mrm.

38

Vo. *Lle - ga - rá la luz de la ma -*

Mrm.

mp

p

41

Vo. *-ña - na al sol la ma - gía en tremis ma - nos ya re - vi - vien - do el cla -*

Mrm.

45

Vo. *-mor Con sa - bia cla - ri - dad*

Mrm.

f

4

49

Vo. se_a - cer - can a brin - dar duen - des y

Mrm.

52 *rit.*

Vo. can - tos pa - ra dan - zar

Mrm.

56 *mp*

Vo. Llu - via de a - cor - des en mis de - dos tran - si - tan entre cuer - das se -

Mrm. *p*

61 *f*

Vo. - gu - ros de vo - lar al fin sur - ge la vi - da mis - te -

Mrm. *f*

66

Vo. - rio - sa con a - las embria - gan - do mi al - ma esta can -

Mrm.

70

Vo. *ción*

Mrm. *Libre*

76

Vo. *p*

Mrm. *p*

So - plannue-vos vien-tos y es ci - so na-ve - gar al-zar las

80

Vo. *f*

Mrm. *f*

ve - lasdemi can-to y en - nar Re - desde re-

85

Vo. *f*

Mrm. *f*

cuer-dos in - ni - tos ol-vi - da - dos en - tre cuer - dasvan a -

89

Vo. *f*

Mrm. *f*

can-to y en - nar Lle - ga-rá la luzde lama-

6

94

Vo. 

-ña - na_alsol la ma - gia_en - tremis ma - nosya re - vi - vien - do_el cla - mor

Mrm. 

99

Vo. 

co sa - bia cla - ri - dad se_a - cer - can a brin - dar duen - des y

Mrm. 

105

Vo. 

can - tos pa - ra dan - zar Llu - via de_a - cor - des en mis

Mrm. 

111

Vo. 

de - dos tran - si - tan en - tre cuer - das se - gu - ros de vo -

Mrm. 

115

Vo. 

-lar al - fin sur - ge la vi - da mis - te -

Mrm. 

119

Vo.  *-rio - sa con a-las em-bria-gan - do mi al-ma-es-tacan - ción*

Mrm. 

124

Vo. 

Mrm. 

129

Vo.  *3*

Mrm. 

134

Vo. 

Mrm. 

Apéndice B. Partituras ¿Acaso quién?

¿Acaso quien?

Arreglo
Angela Quirós
Andres Castro

Bambuco
Arreglo para marimba sinfonica y voz

Compositora
Carolina Ramos

Marimba

Soprano

Measures 1-3: Marimba part with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and rests in the left hand. Soprano part is silent.

4

Mrm.

S.

Measures 4-6: Marimba part continues with the rhythmic pattern. Soprano part is silent.

7

Mrm.

S.

Measures 7-9: Marimba part continues with the rhythmic pattern. Soprano part is silent.

10

Mrm.

S.

Measures 10-13: Marimba part continues with the rhythmic pattern. In measure 13, the right hand has a final melodic phrase. Soprano part is silent.

2

14

Mrm.

S.

20

Mrm.

S.

yquen di jo queeratar de pa raamar nos

25

Mrm.

S.

yentre gar nos el ca lor que se nos no ta yquen

30

Mrm.

S.

di ji queeratar de pa radar nos el mi nu toquelos cuer

35

Mrm.

S.

pos nos a cor tan a ca so quien seinven toenal gunmomen

40

Mrm.

S.

to que la piel yel co razon tie nene fe chadeven ci mien to

45

Mrm.

S.

A ca so quien pu so reglas al amor quienim pu so condicion

50

Mrm.

S.

cuan does des nu do el senti mien to si acaso los a fionson

4

55

Mrm.

S.

im pe di me to pre gun ta lea Dios cuanto lle va que ri en do a pe sar de los a ños

60

Mrm.

S.

a pe sar del ti em po si a ca so los a ños sin im pe di men to pre

65

Mrm.

S.

gun ta le Dios cuanto lle va que ri en do a pe sar de los a ños a pe sar del ti em

70

Mrm.

S.

po

74

Mrm.

S.

77

Mrm.

S.

80

Mrm.

S.

y quen

83

Mrm.

S.

di jo queera tar de pa raamar nos y entre

6

87

Mrm.

S.

gar nos el ca lor que se nos no ta y quen di ji quee ratar

92

Mrm.

S.

de pa radar nos el mi nu to que los cuer pos nos a cor

97

Mrm.

S.

tan A ca so quien pu si en las arrugas pena si tu

102

Mrm.

S.

no eres al mana que ni yo soy re loj de a re na a ca so

107

Mrm.

S.

quien tie ne tan to po de rio para im pe dir que tu amor

111

Mrm.

S.

ven ga y se abra ce con el mio si aca so los a ños son

116

Mrm.

S.

im pe di me to pre gun ta lea Dios cuan to lle va que riendo a pe sar de los a ños

121

Mrm.

S.

a pe sar del tiem po si aca so los a ños sin im pe di men to pre

8

Musical score for measures 126-130. The system includes a piano accompaniment (Mrm.) and a vocal line (S.). The piano part features triplets in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line has lyrics: *gunta le Dios cuanto lleva queriendo a pesar de los a ños a pesar del tiem*

Musical score for measures 131-135. The system includes a piano accompaniment (Mrm.) and a vocal line (S.). The piano part continues with chords and a bass line. The vocal line has lyrics: *po a pesar de los a ños a pesar del tiem po*

Musical score for measures 136-140. The system includes a piano accompaniment (Mrm.) and a vocal line (S.). The piano part features chords and a bass line. The vocal line has lyrics: *a pesar de los a ños a pesar del tiem po*

Musical score for measures 141-142. The system includes a piano accompaniment (Mrm.) and a vocal line (S.). The piano part features chords and a bass line. The vocal line is silent.

Apéndice C. Partituras “Tu voz”

Tu Voz

Arreglo:
Andres Castro
Angela Quirós

Arreglo para marimba sinfonica y voz

Compositora:
Raquel Johanna Garcia

♩ = 90 Realizar con la voz

Marimba

pum

Soprano

sh sh sh sh

9

Cuerpo de Marimba y C2 cubierto por una toalla

Mrm.

S.

15

Mrm.

Marimba

S.

21

Mrm.

S.

que roescuchar tu voz so lo

2

27

Mrm.

S.

quie ro tu voz ha blan do a micorazon tus pa la bras de

32

Mrm.

S.

amor yo quie ro escuchar tu voz so lo quie ro tu voz hablan

37

Mrm.

S.

doami co razon tus pa la bras de amor diciendo te a

42

Mrm.

S.

mo y no pue do vi vir sin si a mi la do me sien tomo

3

48

Mrm.

S.

rir te a mo y no pue do vi vir sin ti a mi la

54

Mrm.

Apagar sonido con el cuerpo

S.

do me sien to mo rir de amor

59

Mrm.

S.

noen tien do tu si len cio y el friodetusbe

64

Mrm.

S.

sos tus o jos semeesca pan yes qui vaslamira da tus ma nosnosonti

4

70

Mrm.

S.

bias noes tan junto alas mias yel fr o se interpo ne en tre'tu almay la

76

Esctructura y C2

Mrm.

S.

mia a Es queno entien do quees

81

Mrm.

S.

con de tu si le cio por que es tesufrimien to mi rohacia

87

Mrm.

S.

el cie lo cla man doportual ma para que encuentrescal ma

93

Mrm.

S.

queroescuchar tu voz so lo quie ro tu voz hablan do a micorazon

98

Mrm.

S.

tus pa la brasde amor extra ñoescuchar tu voz so loque

103

Mrm.

S.

to tu voz hablan do a micorazon tus pa la bras de

108

Tocar en la marimba

Mrm.

S.

amor

6

116 *Voz y tocar clave de sol de la marimba*

Mrm.

S.

y aunquemetome tiempo sa nartupensamien to mi bra zoestaextendi

122

Mrm.

S.

do por siquieres a bri go por que elamorqueten go no lo apagan los

128

Mrm.

S.

vien tos ni las a guasde losri os aho garanmissentimien to - s

134

Mrm.

S.

Es quete a mo en las buenas y en las ma las ju reestar a tula do

141

Mrm.

S.

no tengas mie do a quie estare esperan do tusa brazos y tus be

148

Mrm.

S.

sos quero escuchar tu voz so lo quie ro tu voz hablan

153

Mrm.

S.

do a mi corazon tus pa la bras de amor extra ño escuchar tu

158

Mrm.

S.

voz so lo que to tu voz hablan do a mi corazon tus pa

8

163

Mrm.

S.

la bras de amor diciendo te a mo y no pue do vi

168

Mrm.

S.

vir sin si a mi la do me sien tomo rir te a

174

Mrm.

S.

mo y no pue do vi vir sin ti ami la do me sien tomo rir de

181

Mrm.

S.

amor

Apéndice D. Partituras “Volver y no encontrar”

VOLVER Y NO ENCONTRAR

Arreglo
Angela Quirós
Andres Castro

Pasillo
Arreglo para marimba sinfonica y voz

Compositora:
Doris Chavez

Marimba

Soprano

$\text{♩} = 85$

Mrm.

S.

qui se vol ver a ver la ca si ta tan be la donde

Mrm.

S.

yo na ci ca lle ci tasher mosasde su tul be lle za donde yo cre ci

Mrm.

S.

el parquesiempre estaba cu biertodesau ces y esa banca azul

2

20

Mrm.

S.

donde mi madre nos aguarda ba ju ga ba mo sa lli vie jo a bol de mi

25

Mrm.

S.

Dejar presionada la baqueta

cei ba que en sus gruesas ra mas a lli yo ju ga ba su gi gan tes ca

29

Mrm.

S.

sombra que en fuer tes ve ra nos del sol nos cu brio El ca mi no a la

33

Mrm.

S.

igle sia si em pre los do mi gos con cu rri do esta ba mietras so na ba

37

Mrm. Cantar segunda voz
Partitura del cantante

S. Cantante 1ra voz
Marimba 2da voz

las cam pa na das la misavaem pe zar El par que ya no

41

Mrm.

S.

existemas lossauces ni la banca azul la ca lle ci ta se per dio con la ca

46

Mrm.

S.

si ta en la granciu dad laceiba hace a ños se cor to

50

Mrm.

S.

en su lu garexis te n hoy co mo col me nas de car ton dos e di

4

54

Mrm.

S.

fi cios sinningunco lor

59

Mrm.

S.

64

Mrm.

S.

qui se volver a ver la ca si ta tan be la donde yo na ci ca lle ci tasher

69

Mrm.

S.

mo sas de su tul be lle za don de yo cre ci el par que siem pre

5

73

Mrm.

S.

es taba cu bier to desau ces y esa banca azul don de mi ma dre

77

Mrm.

S.

nos a guarda ba ju ga ba mos a lli vie joa bol de mi

81

Mrm.

S.

cei ba que en sus gruesas ra mas a lli yo ju ga ba su gi gan tes ca

85

Mrm.

S.

sombra que en fuertes ve ra nos del sol nos cu brio El ca mi no a la

6

89

Mrm.

S.

iglesia siempre los do mi gos con cu rri do esta ba mietras so na ba

93

Mrm.

S.

lascam pa na das la misava em pe zar El parque ya no

Cantante 1ra voz
Marimba 2da voz

97

Mrm.

S.

existemas lossauces ni la banca azul la ca lle ci ta se per dio con la ca

102

Mrm.

S.

si ta en la gran ciu dad laceiba hace a ños se cor to

106

Mrm.

S.

en su lu garexis te n hoy co mo col me nas de car ton dos e di

3

110

Mrm.

S.

fi cios sinningunco lor nunca volv vere a ver nienfotos de pa

115

Mrm.

rit.

S.

pel la ca si taque se perdio queenmisre cuerdos so lo vi ve hoy

Apéndice E. Partituras “No es verdad”

NO ES VERDAD

Arreglo
Andres Castro
Angela Quiros

Pasillo
Arreglo para marimba sinfonica y voz

Compositora
Maria Isabel Mejia

A
♩ = 80

Marimba

Soprano

Di que no-es
verdad que lo que andan diciendo no es real que son fal sos in

5

Mrm.

S.

sen tir mal di que no es verdad

10

Mrm.

S.

ven tos pa ra hacer me
quete vieronsa liendo de un lugar sonriendo de ale gri a en los bra zos de al guien

B

15

Mrm.

S.

mas Que no era yo o tro ser o cu pa ba mi lugar

2

20

Mrm.

S.

Pe ro-es no lo pue do-imaginar no es re al

25

Mrm.

S.

C

Di quel mejor que te paso en la vi da es a mor que sa nalashe

29

Mrm.

S.

ri das de tu al ma que tra e paz y de ja cal ma. Diquesoy la flor

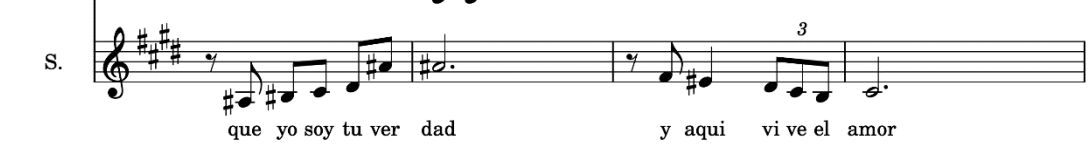
34

Mrm.


S.

que per fu ma tus di as de ilusion que hay un soloca mi no pa rados

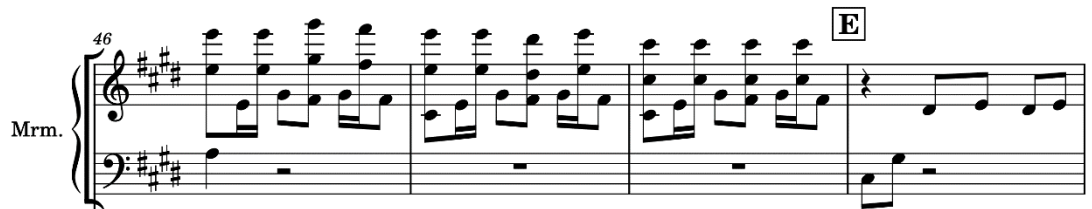
Mrm. 

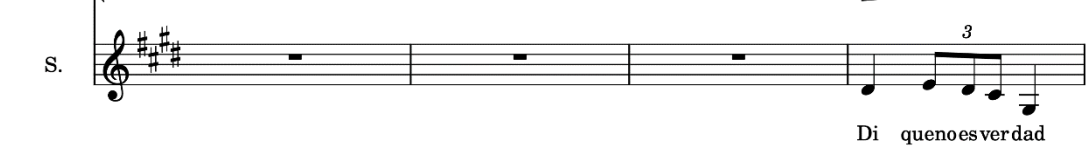
S. 

que yo soy tu ver dad y aqui vi ve el amor


Mrm. 


S. 

Mrm. 

S. 

Di queoesverdad

Mrm. 

S. 

queson ha bladur ri as nadamas y son en ex clu si va lasca

4

54

Mrm.

S.

ri cias que me das di queno es ver dad

58

Mrm.

S.

se confun dieron con tu caminar y es tan mintiendo sin pensar el

62

Mrm.

S.

da ño que pueda ca u sar que no era yo o tro ser o cu

F

67

Mrm.

S.

pa ba mi lugar Pe ro - es no lo pue do - imaginar no es re

71 G

Mrm.

S.

al Di que lomejor que te pasoen la vi da es amor

76

Mrm.

S.

que sa nalashe ridas de tualma que tra e paz y de ja cal ma.

81

Mrm.

S.

Di que soy la flor que per fu ma tus di as de ilusion quehay un soloca

85

Mrm.

S.

mi no pa rados que yo soy tu ver dad y aqui vi ve el

6

89

Mrm.

S.

amor a - a - a

Detailed description: This musical score block contains three staves. The top two staves are for the Mrm. (Mandolin) part, and the bottom staff is for the S. (Soprano) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Mrm. part consists of four measures of music. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef. The third and fourth measures have a treble clef. The S. part consists of four measures of music. The first measure has a treble clef. The lyrics 'amor a - a - a' are written below the S. staff, with 'amor' under the first measure, 'a' under the second, 'a' under the third, and 'a' under the fourth. There are hyphens between the 'a's, indicating a long note or a phrase that spans across measures.

Apéndice F. Partituras “Me enredé”

ME ENREDÉ

Arreglo
Amgela Quirós
Andres Castro

Pasillo
Arreglo para marimba sinfonica y voz

Compositora
María Olga Piñeros

Marimba

Mrm.

Voz

Me en-re-dé en tuiel y vi en tus o-jos los mi-os brillar

Mrm.

Voz

Me en-tre-gué sin tener Que rien-do tu uni-ver-so a-bar-car

Mrm.

2

17

Voz

Te in-ven-te te so-ñé cru-ce mil mun-dos pa-ralle-gar

Mrm.

21

Voz

has - ta ti sin a-fán de - jan - do tus hue -

Mrm.

24

Voz

-llas pa-sar pa-ra per-der - se en la bru-ma que de-

Mrm.

27

Voz

- ja las o-las del mar

Mrm.

30 **A'**

Voz

Me en - re - dé en tu piel que - rien - do de - ci -

Mrm.

33

Voz

frar tu mi - rar me en - tre - gué sin te - ner a - es - ta lo - cu - ra

Mrm.

37

Voz

de que - rer - te a - mar te guar - dé te sol - té pa - ra qui - zas vol -

Mrm.

41

Voz

- ver - te a en - con - trar sin ra - zo - nes demás sin pre - gun - tar si

Mrm.

4

45

Voz

vol - ve-rás Y_aún guar-dan-do e - se ti-bio_olor

Mrm.

48

Voz

que tie - nes a tar-de_y sal

Mrm.

51 **B**

Voz

en mi pe - cho_es-ta la huella de tu_a-ma-ne-cer

Mrm.

55

Voz

tus la-ti - do duer-me_en mi_al-mo-ha-da y ya vez no sé que_ha-cer es-te cie - lo

Mrm.

60

Voz

que for-jé fue pen-san - do_en tu que-rer Y es-ta_es-pe-ran-do

Mrm.

64

Voz

que llegues de nue-vo pa - ra vi - vir Es - te dulce_a-

Mrm.

68

Voz

-mor e-ter-no_yfu - gaz Que_en-tremásce-ca

Mrm.

72

D.S. al Coda

Voz

más le-jos pa - re-ceque_está En - tremásce-ca

Mrm.

6

76

Voz

más le - jos pa -

Mrm.

77

Voz

- re - ce que es - tá Que en - tre más cer - ca más le - jos pa - re - ce

Mrm.

81

Voz

que es - tá que en - tre más cer - ca más

Mrm.

84

Voz

le - jos pa - re - ce - que es tá

Mrm.