

**ADAPTACIÓN DE CINCO OBRAS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICA ANDINA
COLOMBIANA PARA MARIMBA A CUATRO BAQUETAS.**

CLAUDIO MARCELO SILVA ARIAS

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA**

2015

**ADAPTACIÓN DE CINCO OBRAS DE LA MÚSICA FOLCLÓRICA ANDINA
COLOMBIANA PARA MARIMBA A CUATRO BAQUETAS.**

CLAUDIO MARCELO SILVA ARIAS

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIATURA EN
MÚSICA**

Director

**JANUSZ KOPYTKO
MAESTRO EN MÚSICA**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA**

2015

DEDICATORIA

A mi madre

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	11
1. DESCRIPCION DEL PROYECTO	13
1.1. OBJETIVOS.....	13
1.1.1. Objetivo General	13
1.1.2. Objetivos Específicos.....	13
2. ESTADO DEL ARTE.....	14
3. -JUSTIFICACIÓN.....	18
4. METODOLOGÍA	20
5. ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN – MARCO REFERENCIAL	23
5.1. UNA APROXIMACIÓN A LA MARIMBA	23
5.2. EL FOLKLORE COLOMBIANO	25
5.3. LA MÚSICA FOLCLÓRICA COLOMBIANA DE LA REGIÓN ANDINA	26
5.4. CINCO AIRES FOLCLÓRICOS DE LA REGIÓN ANDINA.	27
5.4.1. El Bunde Tolimense.....	27
5.4.2. El Bambuco.....	28
5.4.3. La Guabina.	29
5.4.4. El Pasillo.	30
5.4.5. La Danza.....	31
5.5. LOS COMPOSITORES.....	31
5.5.1. Alberto Castilla.....	31
5.6. SELECCIÓN DE LAS OBRAS	35
6. ADAPTACIONES.....	37

6.1. ADAPTACIÓN: DE BUNDE TOLIMENSE	37
6.2. ADAPTACIÓN: MARÍA EUGENIA	40
6.3. ADAPTACIÓN: GUABINA SANTANDEREANA N° 2.....	43
6.4. ADAPTACIÓN: ATARDECER.....	46
6.5. ADAPTACIÓN: FANTASÍA EN 6/8	49
7. CONCLUSIONES	53
8. RECOMENDACIONES.....	55
BIBLIOGRAFÍA.....	56

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Bunde Tolimense.....	38
Figura 2. María Eugenia	41
Figura 3. Guabina santandereana N° 2	44
Figura 4. Atardecer	47
Figura 5. Fantasía en 6/8.....	50

RESUMEN

TÍTULO: Adaptación de cinco obras de la música folclórica andina colombiana para marimba a cuatro baquetas.*

AUTOR: Claudio Marcelo Silva Arias. **

PALABRAS CLAVES: Marimba, Adaptación, Folclor, Cuatro baquetas.

DESCRIPCIÓN: Este trabajo presenta la adaptación de 5 piezas del folclor musical andino colombiano para ser tocadas en la marimba con técnica de cuatro baquetas por percusionistas que comienzan a abordar esta técnica; las adaptaciones están pensadas para acompañar el aprendizaje del instrumento de forma paralela a los materiales académicos; están organizadas en forma progresiva de acuerdo al grado de dificultad técnica e interpretativa y se pueden tocar con un tiple acompañante, en este sentido se soporta en los planteamientos pedagógicos de la corriente constructivista principalmente teóricos como Vygotsky, Kodaly y Hemsy de Gainza.

Los aires musicales seleccionados para el ejercicio de adaptación son el bambuco, el pasillo, la danza, la guabina y el bunde; representativos de la región Andina Colombiana. Las adaptaciones están diseñadas con carácter didáctico, algunas sugieren una digitación que no es estricta y el estudiante podrá cambiarla según su criterio o el del maestro.

En este documento se plasma el proceso de selección y adaptación de las piezas musicales así como los aires escogidos para la adaptación desde su concepto, además pretende despertar el interés en los estudiantes por abordar estas expresiones tanto en lo creativo como en lo interpretativo; es de señalar que las adaptaciones mantienen de la pieza original sus características armónicas y estructurales. Igualmente los compositores de las obras adaptadas son presentados desde los datos de su biografía. Como parte de las conclusiones se reitera la importancia de la presencia del folclor en los procesos formativos de los nuevos músicos.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de artes Música. Director Janusz Kopytko

ABSTRACT

TITLE: Adaptation of five works of Andean Colombian folk music for a Four-mallet marimba.*

AUTHOR: Claudio Marcelo Silva Arias.**

KEYWORDS: Marimba, Adaptation, Folklore, Four-mallet.

DESCRIPTION: This paper presents the adaptation of 5 parts of the Andean Colombian folk music to be played on the marimba with four-mallet technique by drummers begin to address this technique; adaptations are intended to accompany learning tool parallel to academic materials; They are organized progressively according to the degree of technical and interpretative difficulties and can play with a companion tiple, in this sense is supported in the educational approach of the constructivist theory primarily as Vygotsky, Kodaly and Hemsy of Gainza.

The musical airs selected for the exercise of adaptation are bambuco, corridor, dance, and guabina bunde; representative of the Colombian Andean region. The adaptations are designed with didactic, some suggest a fingering which is not strict, the student may change its discretion or teacher.

This document describes the process of selection and adaptation of the tracks and the air chosen to adapt its concept from plasma, also aims to awaken interest in students to address these concerns as well as creative as in interpretive; It is noteworthy that adaptations maintain their original piece of harmonic and structural characteristics. Composers also adapted works are presented data from his biography. As part of the conclusions the importance of the presence of folklore in the formation processes of new musicians reiterated.

* Work Degree

** Faculty of Humanities. Music Arts School. Director Janusz Kopytko

INTRODUCCIÓN

Un lenguaje es un medio a través del cual el ser humano comunica información, sentimientos e ideas, la música y el idioma, son lenguajes con los cuales el ser humano tiene contacto desde sus primeros días de vida a través de los cantos de cuna, la escucha del habla de los padres y el trato cotidiano con la cultura. Con el tiempo el habla del niño va adquiriendo modismos, giros, contracciones y deformaciones, que pueden manifestarse como características representativas de su lugar de origen. Del mismo modo la personalidad del individuo se va formando bajo la influencia de todas las manifestaciones culturales que lo rodean y así adquiere una identidad cultural que lo define como parte de una sociedad. ¹

Al aprender un lenguaje, se parte desde la práctica de sus elementos básicos, para ir formando estructuras que a través de las múltiples etapas del aprendizaje ² facilitan la toma de conciencia de los elementos estructurales; durante este proceso es necesario retomar aquellos elementos que el individuo ya maneja, que le son propios, que ha interiorizado por que los extrajo de su entorno durante la niñez. En este sentido, el folclor representa una fuente muy valiosa de material en el cual se puede dar soporte al vasto universo que es el lenguaje musical. De esta manera el estudiante puede comprender y ejecutar la música a la vez que la disfruta.

El presente trabajo va dirigido a personas que comprendan la lectura musical, estudiantes autodidactas o pertenecientes a instituciones de enseñanza musical de la región andina colombiana interesados en abordar la marimba a cuatro baquetas. Se ha realizado adaptando cinco aires folclóricos de la región andina a

¹ VYGOTSKY, Lev. Pensamiento y lenguaje. Barcelona. 1995.

² HEMSY de GAINZA, Violeta. Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C. 1977.

las posibilidades técnicas e interpretativas de la marimba con una intención didáctica y es un aporte a la conservación, proyección y difusión del folclor musical colombiano de la región andina ya que este es nuestro deber como músicos y docentes.

1. DESCRIPCION DEL PROYECTO

1.1. OBJETIVOS

1.1.1. Objetivo General

- Adaptar cinco obras de la música folclórica andina colombiana para marimba a cuatro baquetas.

1.1.2. Objetivos Específicos

- Crear un material de estudio dirigido a percusionistas que comienzan a explorar la marimba a cuatro baquetas.
- Implementar las técnicas de adaptación de la música tradicional usada en la Colección de piezas para marimba y vibráfono en los niveles medio y avanzado transcritas y arregladas por Alexander Ziborov en el proceso de adaptación de las obras a trabajar.
- Utilizar aires de la región andina como el pasillo, el bambuco, la guabina y la danza, para el estudio de la marimba a cuatro baquetas.
- Promover el aprendizaje e interpretación de la música folclórica colombiana rescatando su potencial pedagógico.

2. ESTADO DEL ARTE

En la actualidad existe un gran número de publicaciones encaminadas a la enseñanza del xilófono la marimba y el vibráfono. Estos trabajos preparan al estudiante para la interpretación del repertorio existente para estos instrumentos, un ejemplo de ellos es el libro *Modern School for Xilophone, Marimba, Vibrafone* escrito por Morris Goldenberg y publicado en 1950. Éste es un libro muy completo y vigente; contiene ejercicios técnicos, estudios y partes extraídas de trabajos orquestales escritas para estos instrumentos en obras como: *Petrushka* de Stravinski, *Siegfried* de Wagner, *Sinfonías número Cinco, Seis y Siete* de Shostakovich y otras obras de compositores de la primera mitad del siglo XX.

El avance en las técnicas para la interpretación de la marimba y el vibráfono llegó con dos personajes que innovaron tocando a cuatro baquetas y ellos fueron Gary Burton (1943 Anderson, Indiana) y Leigh Howard Stevens (1953. New Jersey), éste último publicó *Method of Movement for Marimba*, con 590 ejercicios para el estudio de la técnica de cuatro baquetas, el cual es uno de los métodos más utilizados por estudiantes en academias y universidades.

Las posibilidades interpretativas de la marimba siguieron desarrollándose durante el siglo XX, se escribieron conciertos para marimba, obras para marimba sola y obras de cámara. Hoy en día la bibliografía para este instrumento es muy rica y sobresalen músicos instrumentistas que además de asegurar la continuidad en el arte de tocar la marimba mediante la enseñanza, continúan componiendo e innovando en la recursividad, tanto musical como extra musical, entre quienes se destacan: Kopetzki, Zivkovic, Ney Rosauero, por mencionar algunos. En el campo pedagógico se ha destacado en Colombia el músico percusionista ruso Alexander Ziborov, quien, mediante su labor docente ha planteado la posibilidad de retomar

piezas escritas en lenguajes más comprensibles para las personas que se inician en el estudio de la marimba y los instrumentos de percusión.

Hasta este momento de esta investigación, se han consultado algunos centros de educación musical en donde existe la cátedra de percusión, sin haber tenido éxito en la búsqueda de trabajos similares al que se piensa desarrollar, por lo tanto se asume que estos no se encuentran disponibles para la consulta virtual o extra-institucional, mas no se pretende afirmar con esto que no existan. Es por esto que se continuará con la labor investigativa en búsqueda del material que apoye la producción de un acervo documental con una calidad óptima. En la siguiente tabla se relaciona la bibliografía con la cual se dará soporte a este trabajo de grado:

Tabla 1. Relación de autores y contenido.

Año	Autor	Ciudad	Contenido
	STEVENS, Leigh Howard		Ejercicios técnicos para marimba a cuatro baquetas
1950	GOLDENBERG, Morris	Nueva York	Aspectos técnicos de interpretación de la marimba
	ZIVKOVIC, Nebojsa Jovan	Alemania	Obras contemporáneas para marimba a cuatro baquetas
2003	ZIBOROV, Alexander	Medellín	Piezas adaptadas para xilófono, marimba y piano nivel básico
2011	ZIBOROV, Alexander	Medellín	Piezas adaptadas para marimba y vibráfono a cuatro baquetas en nivel avanzado
	WESSELS, Mark	Nueva York	Material didáctico para la iniciación en la marimba
1967	HEADING, Noel	Sydney	Material didáctico para iniciación en la

			percusión
2013	AZULA, Maria del Pilar, RODRIGUEZ, Martha Enna y LEÓN, Luis Fernando	Bogota	Compilación de música tradicional colombiana
2009	HEMSY de Gainza, Violeta	Buenos Aires	Planteamientos pedagógicos y didácticos
1995	VYGOTSKY, Lev	Barcelona	Planteamientos pedagógicos y de psicología del aprendizaje. Teoría socio histórica
2008	ZULETA Jaramillo, Alejandro	Bogotá	Adaptación de la metodología Kodály en Colombia, colección de 100 canciones populares.
2005	CHARLES Soler, Agustín	Valencia	Encontrar elementos de soporte y comparativos en el campo de la orquestación para el desarrollo de la adaptación
1990	SHÖENBERG, Arnold	Barcelona	Teoría de la armonía y nuevos lenguajes de la música en el siglo XX
1946	RIMSKY Korsakov, Nicolai	Buenos Aires	Encontrar elementos de soporte y comparativos en el campo de la orquestación para el desarrollo de la adaptación
1984	PISTON, Walter	Madrid	Encontrar elementos de soporte y comparativos en el campo de la

			orquestración para el desarrollo de la adaptación
1993	PISTON, Walter	Barcelona	Teoría de la armonía
1970	ABADIA Morales, Guillermo	Bogotá	Respaldar la propuesta de aprendizaje por medio del folclor
1984	MARULANDA, Octavio	Manizales	Aspectos generales del folclor colombiano
1984	OCAMPO LOPEZ, Javier	Bogota	Aspectos generales del folclor andino y los aires musicales tratados
2005	VALDIVIESO TORRES, Julio	Bucaramanga	Aspectos históricos y culturales de la música en los dos santanderes
1996	PÉREZ ALVAREZ, Elkin	Medellin	Biografías de los compositores de las piezas escogidas
1980	PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio	Bogotá	Historia de la música en Colombia
1987	HAMEL Fred, HÜRLIMAN Martin	México D.F.	Aspectos históricos y de teoría de la música
1976	Musical instruments of the world	Facts on file	Historia y descripción de los instrumentos musicales

3. -JUSTIFICACIÓN

A través de la historia de la música el trato que se le ha dado a los instrumentos musicales va de la mano con el contexto musical, tecnológico, cultural y social; el desarrollo de la técnica y las innovaciones tecnológicas permiten avances en su fabricación y por ende en la interpretación y la ejecución; del mismo modo las técnicas de composición acorde con la época influyen en el material bibliográfico de estudio y en el repertorio para los instrumentos. Es así como durante el periodo barroco se desarrolló el contrapunto y se llevó a un nivel muy alto la música para cuerdas frotadas; en el periodo clásico se estableció la orquesta y estructuras como la sonata y la sinfonía. El periodo romántico vino de la mano con la revolución industrial lo que permitió construir instrumentos con mayores recursos técnicos e interpretativos como es el caso del pianoforte y los instrumentos de viento. El siglo XX exigió cada vez más la capacidad creativa de los compositores llevándolos a generar técnicas de composición modernas como el serialismo, la atonalidad, la politonalidad, el dodecafonismo y otras³; a la vez comenzaron a explorar con mayor interés los instrumentos de percusión, los cuales comenzaban a desarrollarse y a adquirir protagonismo en la orquesta. En consecuencia la música para instrumentos como la marimba, aparecen generalmente en lenguajes modernos del mismo modo que los materiales de estudio⁴.

Los instrumentistas y pedagogos que durante el siglo XX y comienzos del XXI se han preocupado por desarrollar la técnica y por crear métodos para el estudio de la marimba, han aprovechado el repertorio sinfónico⁵, dirigido su atención en la

³ HAMEL Fred, HÜRLIMAN Martin. Enciclopedia de la música tomo II. México D.F.: Editorial Grijalbo S.A. 1987. 371 p

⁴ ZIBOROV, Alexander. Colección de piezas para xilófono, marimba y piano. Medellín: Fondo Editorial Eafit, 2003. p 7

⁵ GOLDENBERG, Morris. Modern school for xylophone marimba vibraphone. Nueva York: Chappell & co. 1950. 131 p.

música popular de sus regiones de origen y en la música escrita para otros instrumentos adaptándolas para la interpretación en marimba⁶; en los dos primeros casos, generalmente están plasmados en un lenguaje moderno y contemporáneo, “el cual resulta, muchas veces, algo difícil de comprender y abordar para un músico principiante” (Ziborov, 2003. Pág. 7), más aun para el estudiante en Bucaramanga, donde la música escrita en este lenguaje no goza de mucha difusión. En el tercer caso, las transcripciones y adaptaciones de obras se han encaminado hacia los compositores llamados “clásicos”, lo cual hace necesario generar por este medio un material didáctico que ayude a desarrollar las destrezas técnicas y la musicalidad a partir de la adaptación de obras regionales o locales.

Las dificultades que se han encontrado a la hora de abordar obras para marimba a cuatro baquetas y los resultados positivos alcanzados con la práctica de las transcripciones y adaptaciones del maestro Alexander Ziborov, han generado en el autor del presente documento un interés por adoptar este procedimiento y aplicarlo en música folclórica Andina Colombiana, buscando obtener resultados similares, con base en la noción de folclor, como “documento vivo de la realidad del pueblo”⁷ a través del cual se podrán apreciar aquellos aspectos culturales de índole folclórico con los cuales se construye una identidad regional y, así mismo, expresar la forma particular como se percibe y asimila el mundo desde la región generando una cultura singular, única, excepcional y original.

⁶ ZIBOROV, op. Cit., p.7

⁷ ABADIA Morales, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Bogotá: Imprenta Nacional. 1970. p 7, 8

4. METODOLOGÍA

Para desarrollar este documento se tomará como punto de partida el trabajo y los planteamientos del compositor y pedagogo Húngaro Zoltan Kodaly, quien gracias al contacto temprano con la música tradicional de su país, entendió su valor e importancia integrando estas expresiones a su filosofía como compositor y maestro.

Kodaly reconoce la importancia de la música folclórica considerándola “de alto nivel” y aplicando su uso en la “musicalización masiva” del pueblo húngaro, proyecto que el mismo impulsó y llevó a cabo;⁸ es esta exitosa experiencia la que ha motivado el enfoque de este trabajo en la música folclórica como alternativa en el aprendizaje musical. Otro principio importante dentro de los aportes de este músico y que se retoma en la elaboración de este trabajo es su idea de utilizar “material adecuado para cada uno de los grados de estudio” (Díaz. 2007 pág. 66), se buscó reflejar este aspecto en el orden progresivo de acuerdo al grado de dificultad que se aplicó a cada adaptación. Para esto se establecieron tres niveles de dificultad: básico, intermedio y avanzado.

El nivel básico consta de dos obras y comprende los contenidos fundamentales: en la obra inicial la tonalidad es Do mayor, las figuras que predominan son la negra y la corchea, la armonía se mueve en los grados de primera importancia y la estructura es estrófica; en la segunda obra la tonalidad es Fa mayor con una sola alteración, posee características similares como la predominancia de las negras y corcheas pero con una intención contrapuntística e incluyendo nuevos materiales como las semicorcheas, algunos cromatismos y una modulación a tonalidad

⁸ DÍAZ, Maravillas. GIRÁLDEZ, Andrea. Y otros. Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical una selección de autores relevantes Barcelona: Editorial GRAÓ. 2007. P 66, 67.

vecina. El nivel intermedio también está compuesto por dos obras preparatorias para el nivel avanzado, en primer lugar tenemos una pieza en la tonalidad de Re mayor, los nuevos contenidos son del ámbito interpretativo como: cesuras, articulaciones en la melodía y cambios súbitos en la dinámica, además de introducir la apoyatura como recurso técnico. El segundo paso del nivel intermedio es preparatorio para el nivel avanzado, en un tempo andante, aborda una melodía un poco más dinámica en la que resalta el uso del arpeggio y bajo sincopado. Para cerrar la serie se determinó adaptar una obra con grado de dificultad avanzado, escrita en la tonalidad de Fa menor y nuevamente en tempo andante el cual se presenta cómodo para una pieza cuya dificultad radica en que reúne varios de los conceptos aplicados anteriormente. Esta adaptación fue planteada con la intención de que pudiera ser incluida en un repertorio de concierto y permite el acompañamiento preferiblemente de un tiple.

Otro aspecto que se retoma en las adaptaciones es la noción que expresa Ziborov de prestar atención especial a las posibilidades tímbricas y sonoras de la marimba, para tal fin se hará mención a modo de contextualización de algunos fundamentos necesarios a la hora de tocar el instrumento y que están implícitos en las adaptaciones, estos están contenidos en el libro "Method of Movement for Marimba" (Stevens, 1979 pág. 22, 37), allí el autor sintetiza estos principios en lo que él denomina "los golpes fundamentales de la técnica de marimba a cuatro baquetas" estableciendo los siguientes cuatro tipos:

Golpes simples independientes: ocurre cuando tocamos con la misma baqueta una sucesión de notas o la misma nota repetida ya sea en la mano derecha o izquierda.

Golpes simples alternados: es cuando tocamos alternativamente con las baquetas exterior e interior de la misma mano, con este tipo de golpes se podría tocar una melodía sencilla con una sola mano.

Golpes dobles verticales: consiste en ejecutar simultáneamente dos notas con la misma mano con un movimiento vertical.

Golpes dobles laterales: se trata de golpear rápidamente y con la misma mano de manera sucesiva en intervalos que no sobrepasan la quinta, casi como una apoyatura.

Estos son los principios básicos de la técnica de cuatro baquetas que fueron aplicados a las adaptaciones, sin embargo, Stevens menciona que a partir de estos se pueden elaborar hasta veintiséis tipos de golpes diferentes.⁹ Es necesario aclarar que estos conceptos hacen parte del estudio de la técnica del instrumento y deben ser abordados en la clase de instrumento principal.

⁹ STEVENS, Leigh. Method of Movement for Marimba with 590 exercises. Chicago: Marimba Productions. 1979. P 25.

5. ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN – MARCO REFERENCIAL

5.1. UNA APROXIMACIÓN A LA MARIMBA

La marimba es un instrumento musical que pertenece a la familia de los idiófonos percutidos con sonido determinado de cuerpo sólido¹⁰, consiste en un doble teclado formado por una serie de láminas superpuestas, fabricadas en madera de rosa de Honduras o en palisandro, montados sobre una estructura fabricada en madera o metal que facilita la ubicación de las láminas a la altura del interprete; debajo de cada lamina hay un tubo que funciona como resonador amplificando la frecuencia que se produce al percutir sobre la lámina. Su sonido puede variar según la dureza de la baqueta o golpeador y el registro en que se toca: en las notas agudas y con baquetas duras su sonido es brillante e incisivo, ideal para reforzar o resaltar una melodía, mientras que con golpeadores de dureza media o suave posee gran volumen sonoro en los registros medio y grave.

No se puede afirmar con certeza cuál es el verdadero origen de la marimba. Al igual que otros instrumentos de percusión, la aparición de esta se asocia a pueblos primitivos en los continentes de África, América y Asia pues allí podemos encontrar instrumentos contruidos de manera artesanal que podrían ser antecesores de la marimba actual. En África por ejemplo este tipo de instrumentos son muy frecuentes, cambian de nombre en cada etnia, según la región y las características del instrumento, en Etiopia son llamados *ambira*, *akadinda* y *amadinda*, en Uganda, *dipela* y *m'bimla* en Sudáfrica, y reciben nombres como *kalamba*, *ilimba*, *basa*, *dimba* o *madimba* en la zona de El Zaire y república del

¹⁰ FRANCOIS, Rene. Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza editorial S.A. 1985. p 22

Congo, en occidente el nombre más conocido es el de *balafon*, palabra malinké proveniente de Guinea y Mali.¹¹

En el continente asiático también aparecen vestigios del origen de la marimba, este tipo de instrumentos se desarrollaron en el sudoeste del continente, en las regiones de Camboya, Java y Sumatra en donde recibieron los nombres de *roneat camboyano* y *gambang kayu*, en Java el instrumento que dirige el gamelán se conoce como *saron* y en Bali se denomina *pemugal*, estos son instrumentos metalófonos que se remontan al grupo de los *gender*, instrumentos puramente ornamentales con presencia en China desde las dinastías Chings y Ming.¹²

En América su presencia va desde México hasta el Ecuador, inicialmente se creyó que había llegado a mediados del siglo XVI a Centroamérica por medio de los pueblos africanos esclavizados durante la colonia, sin embargo, los antecedentes encontrados en los pueblos precolombinos no permiten que se le dé total credibilidad a esta hipótesis; el eslabón más antiguo procedente de América consiste en una pieza de cerámica maya que data aproximadamente del siglo XI en la cual se puede ver un hombre que lleva a sus espaldas lo que parece ser un instrumento parecido a una marimba; La discusión en torno al origen del instrumento se da también en el ámbito lingüístico, es posible encontrar raíces a la palabra “marimba” tanto en lenguas africanas como en lenguas de la América precolombina. Más allá de su lugar de origen, lo que se tiene como certeza es que la aparición de instrumentos con estas características se dio en sociedades primitivas¹³.

¹¹ *Ibíd.* P 56

¹² *Ibíd.* P 54

¹³ ABADIA Morales, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Bogotá: Imprenta Nacional. 1970. P 285, 290

5.2. EL FOLKLORE COLOMBIANO

Colombia es una nación que tiene como principal característica la diversidad, lo cual se puede apreciar en muchos aspectos. En primer lugar, la accidentada geografía, la riqueza orográfica, el contacto con el océano Pacífico y el mar Caribe, dan origen a lo que hoy se conoce como las regiones naturales en donde se puede encontrar gran variedad de fauna, flora, paisajes y pisos térmicos. Ya desde la era prehispánica estaba habitada por gran número de tribus, las cuales poseían lengua propia, costumbres particulares y rendían culto al sol y la luna principalmente pero también a muchas otras deidades. Luego, fue escenario del escabroso encuentro cultural que se dio entre pueblos de África, América y Europa. A partir de la confluencia de todos estos factores se empezaron a concebir la idiosincrasia, la personalidad y las costumbres de los diferentes grupos humanos que se desarrollaron en las diferentes zonas, estos, darían con el tiempo una interpretación particular y propia a las expresiones culturales y artísticas reunidas, en la que constantemente sobresalían elementos de la cultura que ejerció más influencia, manteniendo aspectos o “supervivencias” de cada cultura.¹⁴

Algunas de estas costumbres desaparecieron, otras se mantienen de generación en generación como tradición y están vivas en las expresiones típicas de los pueblos que habitan este país y representan el folclor colombiano, el cual, así como la fauna y la flora, es diverso, heterogéneo y rico en las expresiones literarias, musicales, coreográficas y demosóficas que se dan como respuesta a las necesidades y condiciones particulares de cada región¹⁵

¹⁴ OCAMPO López, Javier. Música y folclor de Colombia. Bogotá: Plaza & Janes Editores Colombia Ltda. 1984. P 11, 69.

¹⁵ Ibíd.

5.3. LA MÚSICA FOLCLÓRICA COLOMBIANA DE LA REGIÓN ANDINA

El folklore musical de la región andina se compone de tonadas y cantos mestizos en donde el componente predominante es la influencia europea. La ubicación en este territorio de las principales ciudades supone una importante actividad cultural; el español trajo consigo sus danzas y sus instrumentos cortesanos como también su música popular; de allí que en gran medida proviene sus armonías y formas elaboradas, la melodía deja ver el carácter aborigen y la influencia africana es apreciable en el aspecto rítmico¹⁶. Los instrumentos tradicionales son: el tiple, reconocido como el instrumento típico por excelencia, tiples requintos, bandolas y guitarras principalmente, en el sur la melodía puede ser interpretada por aerófonos como la quena. Los cantos inicialmente eran interpretados por una voz, un trovador acompañado únicamente por el tiple y con el tiempo fue añadiéndose los demás instrumentos así como una segunda voz. Las agrupaciones más comunes iban desde los dúos vocales, tríos instrumentales conformados por tiple, guitarra, requinto o bandola y las estudiantinas, grupos de varios tiples y guitarras, bandolas, quenás y percusión, representadas por el chucho, el guache y las cucharas; este formato floreció y se usaba en serenatas y en fondas campesinas donde “hacia las delicias” en compañía de bebidas ancestrales, por esta razón es como conjunto de cuerdas típicas la agrupación más adecuada para las interpretaciones estrictamente folclóricas. En ocasiones de festividades se tiene que las “bandas de vientos” son ideales para ejecuciones al aire libre por su sonoridad y fuerza. Otro tipo de agrupaciones y ensambles, además de los arreglos a tres o más voces escapan a lo estrictamente folclórico, aunque una tendencia actual es la aparición de formatos experimentales totalmente válidos por el carácter dinámico del folclor.¹⁷ La presencia del tiple en cualquier caso está

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ ABADIA Morales, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Bogotá: Imprenta Nacional. 1970. P 157, 160.

justificada y es casi obligatoria, especialmente en procesos pedagógicos para dar la sonoridad típica y acompañar la melodía.¹⁸

5.4. CINCO AIRES FOLCLÓRICOS DE LA REGIÓN ANDINA.

A continuación se hará una breve descripción de los aires folclóricos incluidos en este trabajo a modo de contextualización, se realizaron con base a las investigaciones llevadas a cabo por importantes musicólogos y folcloristas, principalmente Guillermo Abadía Morales, Javier Ocampo López, Octavio Marulanda, José Ignacio Perdomo Escobar, Andrés Pardo Tovar, Jesús Pinzón Urrea y Jesús Emilio Gonzales Espinoza, entre otros; esta selección de ritmos se ha ceñido a un número de cinco piezas, esto se hizo con la intención de abordar desde el punto de vista rítmico tres tempos diferentes: el tempo de 2/4, el tempo de 3/4 y el de 6/8. Estos se han organizado progresivamente de acuerdo al grado de dificultad de la pieza y de la adaptación.

5.4.1. El Bunde Tolimense. El Bunde es en primer lugar una tonada canto y danza típicos de la región pacífica, usado como rito fúnebre; designa también “mezcla y confusión de gentes” o “revoltillo de cosas diversas” (ABADIA, Morales.1983, p. 178) y es en este sentido que el maestro Alberto Castilla denominó “bunde” a una composición suya que mezclaba los ritmos típicos del Tolima: bambuco, torbellino y guabinas. La canción se ganó el favor del pueblo al reflejar el ambiente regional y la peculiaridad de sus gentes, luego de dos generaciones entró a la tradición musical, al punto tal que es el himno oficial del departamento de Tolima.

¹⁸ HEMSY de Gainza, Violeta. Pedagogía musical dos décadas de pensamiento y acción educativa. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen. 2002. P 43, 125.

Se escribe a $\frac{3}{4}$ y aunque está escrito en modo mayor, su carácter es definitivamente melancólico; en base a pautas del bunde del maestro castilla otros compositores han escrito las suyas propias.

5.4.2. El Bambuco. Es el más representativo de los aires y danzas de la región Andina, se puede encontrar a lo largo de toda la región desde el agreste macizo colombiano en el sur, hasta la frontera con Venezuela en donde la cordillera se prolonga en su brazo oriental; en sus melodías se puede identificar el elemento aborigen, mientras que el contenido lírico señala fundamentos literarios, de evidente corte poético que revelan la influencia de la cultura hispánica. El origen de su denominación ha sido muy debatido, las hipótesis encuentran sustento en raíces etimológicas nativas, africanas, europeas y mestizas. Javier Ocampo López en su libro *Música y Folclor de Colombia* comenta. “La hipótesis africana fue expuesta inicialmente por el novelista Jorge Isaacs en su obra “*María*”, en donde habla del poblado *Bambuck* en Senegambia (África occidental)” (OCAMPO, López. 1984 p 97). El maestro Guillermo Abadía propone que el nombre de bambuco halla su origen en una tribu aborigen del pacífico llamada los indios “bambas” y la presencia en su lengua de la terminación “uco”¹⁹; lo cierto es que contiene un poco de todo esto pues se dio como resultado del mestizaje producto de la invasión europea al continente americano.

La importancia del bambuco como música nacional encierra todo un proceso, Jesús Emilio Gonzales Espinoza lo describe en su libro “La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el Siglo XIX”, allí narra como este ritmo popular en ese entonces, acompañó la gesta libertadora, conquistó los asentamientos urbanos y se introdujo en los salones de la alta sociedad bogotana, para consolidarse como símbolo representativo de la identidad nacional y afirma:

¹⁹ ABADIA Morales, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Bogotá: Imprenta Nacional. 1983. P 155.

“Indudablemente el bambuco es el género más importante y difundido de la región andina colombiana y es en el donde convergen la mayoría de significados y elementos musicales que han interactuado en la vida cotidiana y en las practicas socioculturales de esta región del país (...)”²⁰

El bambuco se escribe con mayor frecuencia en compás de 6/8 aunque también puede hacerse en 3/4. La melodía suele moverse en corcheas utilizando acentuaciones sincopadas y de compases compuestos mientras el bajo suena en la tercera y quinta corchea.²¹

5.4.3. La Guabina. Guabina es una palabra de origen chibcha que designa un pez de río²². Es incierta la razón por la cual este aire colombiano adoptó este nombre y en sí su origen es difícil de esclarecer; se cree que se originó en Antioquia o en la región de La Aguada (Santander); apareció en algún momento del siglo XIX derivado igualmente del mestizaje. Algunos rasgos característicos dan indicios sobre el origen popular, por ejemplo, es probable que el uso de calderones y el canto melismático provengan de la costumbre existente en los habitantes de zonas montañosas de gritar sus recados o mensajes de ladera a ladera con una tonada característica.²³

A comienzos del siglo XX el romanticismo y la industrialización influenciaron la aparición de una guabina estilizada basada en el aire popular, varios compositores como Lelio Olarte en Santander, Alberto Castilla en el Tolima, Luis A. Osorio en Huila, Álvaro Romero Sánchez en el Valle del Cauca y otros, abordaron esta forma, sus obras prontamente recibieron la acogida del pueblo y

²⁰ GONZALES, Jesús Emilio. La construcción de una identidad colombiana a través del Bambuco en el Siglo XIX. Pamplona: Universidad de Pamplona Editorial. 2012. P 53, 206.

²¹ *Ibíd.* P 34, 45.

²² ABADIA Morales, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Bogotá: Imprenta Nacional. 1983. P 162.

²³ MARULANDA, Octavio. Colombia práctica de la identidad cultural. Manizales: Artestudio Editores. 1984. P 110.

se convirtieron en tradición siendo la región de la provincia de Vélez en Santander en donde este aire goza de mayor popularidad. Se escribe en compás de 3/4 y se caracteriza por sus acentuaciones en el primero y tercer tiempo.

5.4.4. El Pasillo. Apareció en Colombia en la primera década del siglo XIX en tiempos de la colonia, momento en que la clase alta formada por burgueses y chapetones se hallaba en busca de danzas más adaptadas a estas latitudes y a su situación social, ya que el bambuco, el torbellino y la guabina eran considerados ritmos plebeyos.

“(…) se trataba, pues, de hallar una modalidad coreográfica, y aun musical, que se aviniera con las características de los saraos y recepciones palaciegas, fijando a la vez, una barrera de atuendos, vestuarios y atributos de danza que limitaran el acceso popular a estas formas coreográficas.”²⁴

Ahora bien, como era costumbre, se buscó orientar esta búsqueda hacia los esquemas europeos de la época, en donde por ese entonces el vals era el más popular de los bailes cortesanos.

Su nombre deriva de la palabra española “paseillo” que a su vez designa un aire popular español; también se considera un diminutivo de la palabra “paso” que indica su particular estilo de baile, el cual consta de pasos cortos. No tardó este nuevo vals americano en traspasar la barrera social y en su contacto con el bambuco y otros aires mestizos, adquirió elementos representativos de estos ritmos populares, surgiendo así dos tipos de pasillo: uno lento y cadencioso ideal para ejecuciones vocales y otro fiestero, vivaz, especial para los conjuntos instrumentales típicos. Se escribe en compás de 3/4 y como el bambuco tiene modulaciones, intercambios modales y sobresale lo elaborado de la forma y la

²⁴ ABADIA Morales, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Bogotá: Imprenta Nacional. 1983. P 181.

utilización de los recursos musicales lo que demuestra su marcada influencia de la cultura europea.²⁵

5.4.5. La Danza. La aparición y el desarrollo de este aire son similares a los del pasillo, entra paralelamente a este en Colombia en la primera década del siglo XIX y rápidamente adquiere popularidad tomando un perfil muy definido de aire colombiano. La danza es una adaptación al entorno americano de las contradanzas europeas, similar a la habanera cubana, se adoptó como imitación de la costumbre europea de intercalar esquemas contrastantes. Esta signado en compás de 2/4 y se toca a un tempo larghetto; es de carácter picaresco entre otros aspectos que evidencian una marcada influencia de la cultura hispánica.²⁶

5.5. LOS COMPOSITORES

El florecimiento y consolidación de la música andina Colombia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX como resultado de la construcción de una identidad nacional, trae consigo un auge de compositores nacionales; la lista es muy extensa y creció con el pasar del tiempo y la aparición de festivales de música folclórica como el “Mono Núñez” en Ginebra Valle y “Festival del Pasillo” en Aguadas Caldas entre otros. En este segmento se hará mención de los autores de quienes se han tomado obras para tratar en el presente trabajo.

5.5.1. Alberto Castilla. Nació en Bogotá el 9 de abril de 1878. Realizó sus estudios de primaria y bachillerato en la capital Santa Fe de Bogotá, se destacó por su habilidad para las matemáticas y su gusto por el arte y la literatura. Dio sus primeros pasos en la música con sus padres quienes tenían conocimientos musicales y gozaban de un estatus social alto. Gracias a esto tuvo la oportunidad

²⁵ MARULANDA, Octavio. Colombia práctica de la identidad cultural. Manizales: Artestudio Editores. 1984. P 112, 114.

²⁶ Ibíd.

de viajar a Italia en donde se acentuará su vocación musical y fortalecerá su sensibilidad artística. Al regresar a Colombia ingresa a la Academia Nacional de Música, poco después se dirige al Tolima para enrolarse en las filas revolucionarias y combate en la guerra de los mil días por espacio de dos años.

En 1902 se radica en la ciudad de Ibagué donde sobresalió como un personaje culto y polifacético: fue ingeniero, músico, periodista, orador, poliglota y catedrático pero sobre todo es reconocido por crear el conservatorio musical del Tolima. En 1914 compone su obra más popular: el “bunde tolimense” que fue interpretado por muchas bandas y orquestas en todo el país como obra instrumental. Tiempo después sería aceptado en tal grado que varios poetas le escribieron letra siendo la más acogida la del poeta Nicanor Velázquez, en conjunto el bunde tolimense fue declarado “himno del Tolima” por ordenanza de la asamblea departamental en 1935. Castilla muere en Ibagué el 10 de junio de 1937. Otras obras suyas fueron: “Rondinela”, “Guabina de castilla”, “La sombra”, “María Amalia”, “Fuentecilla y Romanza del pozo”, sobre textos de Carlos Villafañe; falleció en la ciudad de Ibagué el 10 de Junio de 1937.²⁷

Carlos Vieco Ortiz

Fue el hijo menor de una familia de músicos, gracias a su padre don Camilo Vieco: músico, compositor y pintor que junto a su esposa doña María Teresa Ortiz Cárdenas, por su parte inculcaron a sus hijos el gusto por la música. Carlos Vieco nació un cuatro de Marzo en el año 1904. Ingresó como sus hermanos a temprana edad en la escuela de música Santa Cecilia donde estudió con los maestros Gonzalo Vidal, Jesús Arriola y Eusebio Ochoa. En 1924 lanzó su primera producción “Echen pal morro” obteniendo gran éxito. Más tarde musicalizó un texto del periodista León Roch titulado “Las noches de Agua de Dios” que sería presentada en un homenaje a Luis A. Calvo. La obra logró en su presentación

²⁷ PÉREZ Álvarez, Elkin. Método de Tiple. Medellín: Litografía Especial. 1996. P 172

rotundo éxito. De ahí en adelante su producción fue prolífica, más de 2.000 composiciones entre pasillos, bambucos, vales, romanzas, fantasías, himnos y marchas, villancicos y hasta zarzuela. Obras como “Triste y lejano”, “Ruego”, “Honda pena”, “Al calor de tu afecto”, “Siempre tienes fría el alma”, “Plegaria”, “Sed”, “Raza”, “Ruego”, “Hay que partir”, “Estando tan ausente”, “Última carta”, “Tierra labrantía”, “En la calle” y “Son de campanas” por mencionar algunas, eran apetecidas para ser grabadas por los cantantes más populares como: Ortiz Tirado, Juan Pulido, Sarita Herrera, Carlos Mejía y Agustín Magaldi entre otros. Fue merecedor de múltiples distinciones entre las que se encuentran “La cruz de Boyacá”, “La estrella de Antioquia”, “Medalla al mérito del instituto de cultura colombiano” y el 11 de agosto de 1984, se inauguró en su nombre el Teatro al aire libre Carlos Vieco Ortiz en el cerro Nutibara. Murió el 13 de septiembre de 1979 dejando un legado musical inmenso y una descendencia tan numerosa como talentosa.²⁸

Lelio Olarte

Nació en la provincia de Vélez departamento de Santander, en el municipio de Puente Nacional el 14 de diciembre de 1882. Recibió sus primeras clases de música de su tío Emilio Pardo quien era director de una banda. En 1904 ingresó al conservatorio nacional de música en la ciudad de Bogotá donde estudió instrumentos de viento, teoría y armonía. Luego de concluir sus estudios musicales y de viajar por Antioquia, Caldas y Tolima incentivando la creación de bandas musicales, regresó a Santander a continuar con esta labor en municipios como Vélez y Puente Nacional. En ese trasegar fue impresionado por los cantos campesinos de los municipios de Bolívar, La Aguada, Jesús María y quiso plasmarlos en el papel escribiendo así sus guabinas, la primera en 1917 llamada “Guabina número uno”, “Guabina número dos” en 1918, y la “Guabina número tres” en 1922. Su primera obra fue el pasillo “Amor secreto”, a la que siguieron

²⁸ Ibíd. P. 124.

otros pasillos como “jugando”, “Llorando” y “Elvira”; pero sus creaciones no se limitan a la música popular, compuso también himnos, marchas, y música religiosa. En 1928 participo con su “Guabina número 3” en un concurso latinoamericano de composición obteniendo el segundo lugar obteniendo el título de Medalla de oro y pergamino. Sus obras se popularizaron gracias a que él mismo se ocupó de difundirlas instrumentándolas para banda y enviándolas a directores de todo el país. Murió el 15 de enero de 1940 en Bucaramanga a la edad de cincuenta y cinco años²⁹.

José Revelo Burbano

Nacido en Ipiales, Nariño, José Revelo Burbano es en la actualidad un reconocido músico arreglista y compositor. Al finalizar sus estudios de primaria y bachillerato en su ciudad natal se trasladó a Medellín en donde ingresó al Conservatorio de la Universidad de Antioquia. Allí recibió clases del maestro León Cardona con quien estudió guitarra, armonía y composición moderna.

Ha sido ganador de diferentes concursos de música colombiana como el “Festival Mono Núñez” en Ginebra Valle, o el “Festival del Pasillo” de Aguadas Caldas recibiendo galardones como: “Gran Mono Núñez”, “Mejor Acompañante”, “Mejor interpretación obra inédita” y “mejor obra inédita instrumental” en 1993, con la obra “fantasía en 6/8” premio que repetiría en 1997. En el año 2001 como integrante del trio instrumental “seresta” fue nominado al premio grammy en la categoría de mejor álbum folclórico de Latinoamérica. Estuvo radicado en la ciudad de Medellín ejerciendo como músico en calidad de productor y arreglista en Discos Fuentes y Codiscos y dedicándose también a la cátedra musical; actualmente se dedica a la docencia en su ciudad natal.³⁰

²⁹ Ibíd. P 192.

³⁰ FUNMÚSICA. Autores y compositores [en línea] [citado en julio de 2015] Disponible en: <http://www.oocities.org/nashville/opry/3107/autores.html>

5.6. SELECCIÓN DE LAS OBRAS

La variedad de ritmos y la gran cantidad de composiciones en los diferentes aires de la música folclórica colombiana de la región Andina, nos da la posibilidad de elegir entre ese vasto universo de melodías y cadencias, aquellas que por su ritmo armónico, giros melódicos y célula rítmica, sean susceptibles a la adaptación para ser interpretadas en la marimba con cuatro baquetas.

Para elegir las obras, fue necesario consultar la discografía disponible en magnético de obras pertenecientes a diversos compositores que han hecho música colombiana andina desde la consolidación de esta como símbolo de la identidad nacional a finales del siglo XIX, hasta la actualidad. Músicos populares y académicos han dedicado páginas a estos aires, entre ellos se puede nombrar personajes como: Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo, Oriol Rangel, José A. Morales, Jorge Villamil, Carlos Vieco, Alberto Urdaneta, Francisco Cristancho, Luis Uribe Bueno, Fulgencio García, Víctor M. Guerrero León Cardona, Jesús Alberto Rey, German Darío Pérez y otros. Partiendo de una selección basada en la audición, se eligió alrededor de 20 piezas cuya melodía en conjunto con el ritmo armónico funcionarían al ser adaptadas para la marimba. Estas fueron las siguientes con su respectivo compositor:

El Tato de Oriol Rangel Rozo, El violento, Atardecer y María Eugenia de Carlos Vieco Ortiz, Piolín de Eliseo Moreno Contreras, Las Brisas del Pamplonita de Elías Mauricio Soto, Sobre el humo de Fulgencio García, Inmortal de Víctor M. Guerrero, Melodía Triste y optimista de León Cardona, Entusiasmo y Malvaloca de Luis A. Calvo, Bunde Tolimense de Alberto Castilla, Guabina Santandereana N° 2 de Lelio Olarte, Fantasía en seis octavos de José Revelo, Bacatá de Francisco Cristancho, Cuatro Preguntas de Pedro Morales Pino, Anita la Bogotana de Terig Tucci, Hurí y Palo Negro de autor anónimo.

A partir de este punto, se continúa aplicando otros criterios que nos ayudan a descartar opciones hasta llegar a un número de cinco piezas, estos se enfocan en aspectos como: grado de dificultad, tempo, número de acordes, armonía, movimiento de la melodía, célula rítmica del acompañamiento, manejo de los arpeggios, y la posibilidad de utilizar estos recursos en la marimba con cuatro baquetas de manera didáctica. Así se descartaron piezas como: “El tato”, “El violento”, “Las brisas del pamplonita” y “Anita la Bogotana” pues tradicionalmente se tocan a un tempo muy rápido, son utilizadas por los instrumentistas para mostrar su virtuosismo. También se descartaron “Inmortal”, “oropel” y “Malvaloca” porque a pesar de sus posibilidades de adaptación, estas obras exigen al músico calidad interpretativa de alto nivel. Otras obras como “Optimista”, “Melodía triste”, “Piolín”, “Entusiasmo”, y muchas otras dan la opción de adaptarlas para la marimba a cuatro baquetas, estas no se tomaron en cuenta en este trabajo por razones anteriormente expuestas, pero especialmente con dos que se relacionan con los objetivos del proyecto: la primera es el potencial didáctico de la pieza, es decir: que tan complicado resulta para un estudiante que comienza a estudiar la marimba a cuatro baquetas; la segunda está relacionada con la divulgación y proyección del folclor musical, responsabilidades que son inherentes a nuestra labor como artistas y educadores. Finalizada esta labor de selección, las piezas escogidas fueron las siguientes: Bunde tolimense de Alberto castilla, Guabina santandereana N°2 de Lelio Olarte, María Eugenia y Atardecer de Carlos Vieco y Fantasía en seis octavos de José Revelo.

6. ADAPTACIONES

6.1. ADAPTACIÓN: DE BUNDE TOLIMENSE

Compositor: Alberto Castilla

Adaptación: Claudio Marcelo Silva

Aire: Bunde

Tonalidad: Do mayor (C)

Tempo: Moderato

Compas. 3/4

Comentario:

La mano derecha lleva la melodía en dos voces que se mueven paralelas en terceras la mayor parte del tiempo, mientras la mano izquierda acompaña con un bajo en la rítmica tradicional y en ocasiones haciendo la segunda voz; la armonía se mueve entre los grados de tónica y dominante utilizando muy poco la subdominante. Termina con una pequeña secuencia en octavas y una cadencia napolitana en tremolo muy expresiva. La dificultad de la pieza en esta adaptación permite ubicarla como primera en orden progresivo.

Figura 1. Bunde Tolimense

Bunde Tolimense

Marimba Bunde Alberto Castilla
Arr: Marcelo Silva

Moderato

Marimba

Mrb.

Mrb.

Mrb.

8 *Cresc.* *Andante*

15

22

Mrb.

29 *p* 35

Mrb.

36 *(8^{va})* 42

Mrb.

43 **D.S. al Coda** 49

Mrb.

50 57

Mrb.

58 64

6.2. ADAPTACIÓN: MARÍA EUGENIA

Compositor: Carlos Vieco

Adaptación: Claudio Marcelo Silva

Aire: Danza

Tonalidad: Fa mayor (F)

Tempo: Adagio

Compas. 2/4

Comentario:

La melodía en la mano derecha aparece primero a una sola voz, acompañada por un bajo andante escrito en la célula rítmica del aire, luego aparece una segunda voz ubicada estratégicamente para enfatizar el ritmo armónico; la segunda parte es una variación del motivo por movimiento contrario, se aplica el mismo procedimiento con el bajo, la melodía y el énfasis en el ritmo armónico. En la tercera parte modula a la tonalidad de Si bemol, la melodía se mueve en semicorcheas de modo contrastante. Esta pieza esta de segunda en el orden progresivo por grado de dificultad.

Figura 2. María Eugenia

María Eugenia
danza

Carlos Vieco
adaptacion: Marcelo Silva

Marimba

Adagio

Marimba

8

16

24

2

Maria Eugenia

32 **Fine**

Musical notation for measures 32-37. Measure 32 starts with a double bar line and a repeat sign. The piece concludes with a final chord in measure 37. Fingerings are indicated with numbers 1-4 and slurs.

38 *simile*

Musical notation for measures 38-44. Measure 38 begins with a slur and a triplet. The notation continues with various rhythmic patterns and fingerings throughout the system.

45 **D.C. al Fine**

Musical notation for measures 45-51. Measure 45 starts with a repeat sign. The system ends with a double bar line and a repeat sign. Fingerings and slurs are used throughout.

6.3. ADAPTACIÓN: GUABINA SANTANDEREANA N° 2

Compositor: Lelio Olarte

Adaptación: Claudio Marcelo Silva

Aire: Guabina

Tonalidad: Re mayor (D)

Tempo: Moderato

Compas. 3/4

Comentario:

Inicia con una introducción a cuatro voces que se conducen con una intención coral, expresando claramente su inspiración en los cantos guabineros de la provincia de Vélez. El bajo marca los tiempos correspondientes en el aire de guabina mientras la melodía escrita a dos voces se mueve en corcheas y negras uniéndose estratégicamente con la rítmica del bajo para generar la sensación del acompañamiento; en la segunda parte modula a La mayor (A), para regresar en la tercera parte a la tonalidad original. En cuanto a la dificultad, esta pieza fue adaptada para un nivel intermedio, está ubicada en tercer lugar en orden progresivo, contiene algunas apoyaturas y un pequeño juego en semicorcheas entre las dos manos en donde la melodía está escrita para la mano izquierda. La armonía aparte de la introducción se mantiene en los grados de tónica y dominante, aun en la modulación.

Figura 3. Guabina santandereana N° 2

Guabina santandereana N° 2

Marimba [Subtitle] Lelio Olarte
adaptacion: Marcelo Silva

Moderato

Marimba L.V.

8

15

21

©

28

subito *p mf*

34

1 2 2 2 1 2 1

39

1 2 2 2 1 2 1

45

52

00

59

1. Fine

D.C. :

6.4. ADAPTACIÓN: ATARDECER

Compositor: Carlos Vieco

Adaptación: Claudio Marcelo Silva

Aire: Pasillo

Tonalidad: Re mayor (D)

Tempo: Andante

Compas. 3/4

Comentario:

Este pasillo inicia con una introducción con la armonía a tempo exponiendo claramente la tonalidad, durante la pieza la mano izquierda hace el bajo en una célula rítmica de negra con puntillo – corchea – negra, típica de este aire; la mano derecha lleva la melodía, que en la segunda parte se comporta como una secuencia muy interesante para tocar a cuatro baquetas. En la tercera parte modula abruptamente a la tonalidad de si bemol (Bb). En cuanto a la dificultad, el ritmo de pasillo está en un grado intermedio avanzado debido al carácter sincopado de la célula rítmica, en nuestro orden se ubica en cuarto lugar.

Figura 4. Atardecer

Atardecer
pasillo

Carlos Vieco Ortiz
adaptacion: Marcelo Silva

Marimba

Andante

Marimba

7

14

Fine

20

2 3 4 2 3 4 2 3 4

2

Atardecer

26 *simile*

32 **To Coda**

38 **D.S. al Coda**

44

51

Atardecer

3

57 **D.S. al Fine**

6.5. ADAPTACIÓN: FANTASÍA EN 6/8

Compositor: José Revelo

Adaptación: Claudio Marcelo Silva

Aire: Bambuco

Tonalidad: Fa menor (Fm)

Tempo: Andante

Compas. 6/8

Comentario:

Para finalizar con esta serie de adaptaciones se eligió una pieza en ritmo de bambuco, este aire que se renueva constantemente nos ofrece este ejemplo que se apega a lo tradicional apoyándose en lenguajes modernos. La armonía utiliza recursos como séptimas mayores, sustitución tritonal, dominantes secundarias, intercambios modales, acordes disminuidos y extendidos, entre otros. Como en los ejemplos anteriores la melodía corresponde a la mano derecha y el bajo a la mano izquierda, con la particularidad de que la unión de las dos partes genera la sensación de acompañamiento en la célula rítmica tradicional; esta adaptación es dentro de esta serie la que presenta mayor grado de dificultad, aun así, está escrita en un tempo cómodo, un andante muy acorde a su carácter melancólico. La partitura incluye los acordes en cifrado americano en caso de disponer de un tiplista acompañante.

Figura 5. Fantasía en 6/8

Fantasia en 6/8

Marimba bambuco Jose Revelo
adaptacion: Marcelo Silva

Andante

Marimba

7

13

19

To Coda

f *mf* *p* *f* *p*

p *p*

©

2

fantasia en 6x8

25 C7 Fm Cm7 F7 B^bm7 E^b7 A^bmaj7

f *f* *p*

31 D^b Gm7(b5) C7 Fm Gm7(b5)

f *p* *f* *p*

37 C7 Fm B^b7 D^b/F C7 Fm

f *p* *f* *p* *f*

43 Cm7 F7 B^bm7 E^b7 A^bmaj7 D^b Gm7(b5)

p *f* *p* *f* *p*

49 C7 F C7/G > F#7(b5) F

f *f*

fantasia en 6x8

3

55

F Edim A7 Dm DnD^bm Cm

61

F7 B^b B^bdim C[#]dim Gm G[#]dim Bdim Gm

f *p* *f*

67

C7 F F7 B^b B^bdim C[#]dim Gm

p *f* *p*

73

G[#]dim Bdim Gm C7 Fm D.C. al Coda

f

79

7. CONCLUSIONES

La música folclórica además de ser un retrato de nuestra idiosincrasia es poseedora de un gran potencial educativo, recurrir a ella como recurso pedagógico es una práctica común en quienes escriben piezas para el aprendizaje de un instrumento y es una práctica completamente válida. Así mismo el recurrir a ella da paso a que no desaparezca en el contexto de lo cotidiano y permanezca como testigo de la realidad de la región.

El aprendizaje de un instrumento musical debe realizarse con el acompañamiento de un maestro ya que este transmite al estudiante conceptos que no es posible plasmar en una partitura y que resultan de la práctica del músico con el instrumento. Al mismo tiempo es un acompañante del avance que puede tener quien dedica tiempo en conocer a profundidad la interpretación adecuada.

La divulgación y proyección de la música vernácula asegura la conservación de estas expresiones a la vez que fomentan el gusto y el interés de las nuevas generaciones hacia ella, convirtiéndose en un aporte en la construcción de cultura y patrimonio como responsabilidad de los generadores de conocimiento, en este caso en el campo musical.

El proceso de adaptación de una obra permite ofrecer una opción distinta al oyente de la misma, quien sin desconocer el valor que tiene la propuesta original abrirá su espectro tanto en la interpretación de la pieza en sí como a la sonoridad del instrumento.

Las distintas regiones en las que se divide el país logran una importante diversidad en lo referente al folclor; para el caso de la región Andina se evidencia

la riqueza en sus aires musicales, lo cual puede ser tomado como una motivación para continuar con el proceso de creación, interpretación y exposición de nuevas obras.

8. RECOMENDACIONES

Estas adaptaciones se presentan al estudiante como una alternativa para el estudio del instrumento, se recomienda abordarlas como un material de apoyo pues no sustituyen en ningún modo la práctica de ejercicios y obras indispensables en la formación de un percusionista; es conveniente al iniciar el estudio de cada obra practicar la célula rítmica para familiarizarse con el aire folclórico. El acompañamiento de un tiple es una muy buena opción si se quiere tocar con acompañamiento. Las digitaciones que aparecen en cada adaptación no deben ser tomadas como una camisa de fuerza, estas pueden ser modificadas de acuerdo a los criterios del estudiante o del maestro. Como última sugerencia se invita a los músicos jóvenes a interesarse por la música tradicional ya que es nuestra herencia cultural y nos corresponde divulgarla como músicos y docentes.

BIBLIOGRAFÍA

ABADIA, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Bogotá: Imprenta Nacional. 1970.

DÍAZ, Maravillas. GIRÁLDEZ, Andrea. Y otros. Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical una selección de autores relevantes Barcelona: Editorial GRAÓ. 2007.

GOLDENBERG, Morris. Modern school for xylophone marimba vibraphone. Nueva York: Chappell & co. 1950.

GONZALEZ, Jesús. La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX. Pamplona: Universidad de Pamplona. 2012.

HAMEL Fred, HÜRLIMAN Martin. Enciclopedia de la música tomos I, II y III. México D.F.: Editorial Grijalbo S.A. 1987.

HEMSY de GAINZA, Violeta. Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C. 1977.

HEMSY de GAINZA, Violeta. La iniciación musical del niño. Buenos Aires: Medos ediciones musicales S.A. 2009.

HEMSY de GAINZA, Violeta. Pedagogía musical dos décadas de pensamiento y acción educativa. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen. 2002.

MARULANDA, Octavio. Colombia práctica de la identidad cultural. Manizales: Artestudio Editores. 1984.

OCAMPO, Javier. Música y Folclor de Colombia. Bogotá: Plaza & Janes Editores. 1984.

PERDOMO, José. Historia de la Música en Colombia. Bogotá: Plaza & Janes Editores. 1980.

PÉREZ, Elkin. Método de Tiple. Medellín: Litografía Especial. 1996.

STEVENS, Leigh. Method of Movement for Marimba with 590 Exercises. Michigan: Marimba Productions. 1979.

TRANCHEFORT, François-Rene. Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid: Alianza Editorial. 1996.

VYGOTSKY, Lev. Pensamiento y lenguaje. Barcelona: Paidós. 1995.

ZIBOROV, Alexander. Colección de piezas para marimba y vibráfono. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2011.

ZIBOROV, Alexander. Colección de piezas para xilófono, marimba y piano. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 2003.

ZIVKOVIC, Nebojsa. Funny Marimba book I. Alemania: Gretel Verlag.

ZULETA, Alejandro. Antología Kodály Colombiana. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2009.

ZULETA, Alejandro. El método Kodály en Colombia. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2008.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

AZULA, María del Pilar, RODRIGUEZ, Martha. LEÓN, Luis. Canción Andina colombiana en duetos. Bogotá: Ediciones Uniandes. 2013.

CHARLES SOLER, Agustín. Instrumentación y orquestación clásica y contemporánea Volumen 2 percusión y teclado. Valencia: Rivera Editores. 2005.

HEADING, Noel. Presenting percussion. Sydney: J. Albert & son pty. 1967.

PISTON, Walter. Armonía. Barcelona: Labor. 1993.

PISTON, Walter. Orquestación. Madrid: Real Musical. 1984.

RIMSKY KORSAKOV, Nicolai. Principios de orquestación. Buenos Aires: Ricordi. 1946.

SHÖENBERG, Arnold. Funciones estructurales de la armonía. Barcelona: Labor. 1990.

TORRES, Carlos. Cancionero escolar. Bogotá: Banco de la Republica Subgerencia cultural. 2012.

VALDIVIESO TORRES, Julio. Visión histórica de la música en los dos santanderes: compositores e intérpretes. Bucaramanga. SIC editorial, 2005.

WESSELS, Mark. A fresh approach to mallet percussion