

Arreglo de seis obras andinas de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica
y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión

Creación artística

Composición, arreglos y adaptación

Juan Daniel Melo Oliveros

Trabajo de grado para obtener el título de licenciado en música

Director

Ervin Leonardo Parra

(título de mayor rango)

Universidad Industrial de Santander

Facultad de ciencias humanas

Escuela de artes y música UIS

Bucaramanga

2023

Tabla de Contenido

Introducción	8
1. Planteamiento del Problema.	9
1.1 Antecedentes	9
1.1.1 Locales	10
1.1.2 Nacionales	11
1.1.3 Internacionales	14
1.2 Descripción del Problema.	16
1.3 Objetivos	19
1.3.1 Objetivo General	19
1.3.2 Objetivos Específicos	19
1.4 Justificación	19
2. Marco Teórico	21
2.1 Música andina colombiana	21
2.2 Géneros de la región andina colombiana	23
2.2.1 El Bambuco	23
2.2.2 El Pasillo	24
2.2.3 Guabina	26
2.2.4 Torbellino	28
2.3 Organología y formatos tradicionales	30
2.3.1 La Bandola	30
2.3.2 El Tiple	31
2.3.3 La Guitarra	32

2.4.1 Trío Típico	34
2.4.2 Estudiantinas	34
2.4.3 Cuarteto Típico	35
2.5 La marimba sinfónica y el vibráfono a la música andina colombiana	35
2.5.1 La marimba sinfónica	36
2.5.1.1 La marimba sinfónica en la música andina colombiana.	37
2.5.2 El vibráfono	38
3. Metodología	41
3.1 Análisis de las Obras	41
3.2 Recursos	44
4. Análisis de las obras	44
4.1 Torbellinesco – Leonardo Gómez Silva	44
4.2 Rio de oro – Leonardo Gómez Silva	47
4.3 Leyla – Jesús Alberto Rey Mariño	49
4.4 Luna en sagitario – Gustavo José Plata Cordero	51
4.5 Guabina con luna – Juan Pablo Cediell Ballesteros.	53
4.6 Tese Quieto deje planchar – José Alejandro Morales	55
5. Conclusiones	58
Referencias bibliográficas	62

Listado de Tablas

Tabla 1 Criterios de Análisis	42
Tabla 2 <i>Recursos</i>	44
Tabla 3 <i>Aspectos generales de la obra Torbellinesco</i>	44
Tabla 4 Análisis formal de la obra Torbellinesco	45
Tabla 5 Aspectos generales de la obra Rio de oro	47
Tabla 6 Análisis formal de la obra Rio de oro	47
Tabla 7 Aspectos generales de la obra Leyla	49
Tabla 8 Análisis formal de la obra Leyla	49
Tabla 9 Aspectos generales de la obra Luna en sagitario	51
Tabla 10 Análisis formal de la obra Luna en sagitario	52
Tabla 11 Aspectos generales de la obra Guabina con luna	53
Tabla 12 Análisis formal de la obra Guabina con luna	54
Tabla 13 Aspectos generales de la obra Tese quieto deje planchar	55
Tabla 14 Análisis formal de la obra Tese quieto deje planchar	55

Lista de Figuras

Figura 1 Ritmo de Bambuco	24
Figura 2 <i>Ritmo de pasillo 1.</i>	26
Figura 3 <i>Ritmo pasillo 2.</i>	26
Figura 4 <i>Ritmo de guabina</i>	27
Figura 5 <i>Ritmo y ciclo armónico del torbellino.</i>	29
Figura 6 <i>Tesitura y afinación de la bandola</i>	31
Figura 7 <i>La bandola.</i>	31
Figura 8 <i>Tesitura y afinación del tiple.</i>	32
Figura 9 <i>El tiple.</i>	32
Figura 10 <i>Tesitura y afinación de la guitarra.</i>	33
Figura 11 <i>La guitarra</i>	33
Figura 12 <i>Marimba sinfónica cinco octavas.</i>	37
Figura 13 <i>Registro de la marimba sinfónica.</i>	37
Figura 14 <i>El vibráfono de concierto</i>	39
Figura 15 <i>Registro del vibráfono de concierto</i>	39
Figura 16 <i>Motivo de la introducción</i>	45
Figura 17 <i>Motivo de la coda</i>	45
Figura 18 <i>Melodía y contra melodía.</i>	45
Figura 19 <i>Acompañamiento de torbellino en guitarra</i>	46
Figura 20 <i>Acompañamiento adaptado a la marimba</i>	46
Figura 21 <i>Progresión de introducción con la armónica original.</i>	48
Figura 22 <i>Progresión de introducción re armonizada.</i>	48
Figura 23 <i>Efecto de compas binario en la melodía y el bajo.</i>	48
Figura 24 <i>Sección A, juego en la intención de las dinámicas.</i>	50
Figura 25 <i>Acompañamiento de pasillo en el piano.</i>	50
Figura 26 <i>Acompañamiento adaptado a la marimba.</i>	50
Figura 27 <i>Cuatrillos en la melodía de la C.</i>	51
Figura 28 <i>Motivo melódico del final.</i>	51
Figura 29 <i>Acorde final.</i>	51
Figura 30 <i>Canon entre la marimba, el tiple y el vibráfono.</i>	52
Figura 31 <i>Acompañamiento del vibráfono y melodía de la marimba.</i>	53
Figura 32 <i>Melodía primaria y secundaria.</i>	54

Figura 33 <i>Acompañamiento de A en la marimba.</i>	55
Figura 34 <i>Acompañamiento de C en la marimba.</i>	55
Figura 35 <i>Introducción en compas de 5/8.</i>	56
Figura 36 <i>Frase melódica realizada con la madera de las baquetas.</i>	56
Figura 37 <i>Indicaciones de la sección C en el vibráfono.</i>	57
Figura 38 <i>Melodía final al unísono y reexposición de la introducción.</i>	57

Resumen

Título: Arreglo de seis obras andinas de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión

Autor: Juan Daniel Melo Oliveros

Palabras clave: Arreglo, música andina colombiana, marimba sinfónica, vibráfono.

El presente trabajo de grado tuvo como objetivo realizar seis arreglos de obras andinas de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión. El proyecto buscó la implementación de la marimba sinfónica y el vibráfono a géneros de la música andina colombiana como el bambuco, el torbellino, la guabina y el pasillo. El enfoque metodológico de este trabajo fue de carácter cualitativo y se desarrolló mediante un estudio de tipo documental. Las fuentes utilizadas para esta investigación fueron: la documentación electrónica, la documentación audiovisual y la documentación impresa.

Este estudio revela que la incorporación de la marimba sinfónica y el vibráfono a estos géneros tradicionales es viable en la medida en que se tenga una completa contextualización de su historia, sus características musicales y también interpretativas. De igual forma, se concluye que es importante conocer la sonoridad de cada instrumento y el estilo de cada género, con el fin de

tener un punto de partida sólido al realizar los arreglos. Finalmente, se incluye en este trabajo un copilado de partituras que busca brindar un aporte al repertorio para la marimba sinfónica y el vibráfono en la cátedra de percusión de la escuela de artes y música UIS.

Abstract

Title: Arrangement of six Andean works by Santanderean composers for duet of symphonic marimba and vibraphone with accompaniment of tiple, double bass and percussion

Author: Juan Daniel Melo Oliveros

Key Words: Arrangement, Colombian Andean music, symphonic marimba, vibraphone.

The present degree work aimed to make six arrangements of Andean works by Santanderean composers for duet of symphonic marimba and vibraphone with accompaniment of tiple, double bass and percussion. The project sought the implementation of the symphonic marimba and vibraphone to Colombian Andean music genres such as bambuco, torbellino, guabina and pasillo. The methodological approach of this work was qualitative and was developed through a documentary study. The sources used for this research were: electronic documentation, audiovisual documentation and printed documentation.

This study reveals that the incorporation of the symphonic marimba and vibraphone to these traditional genres is feasible to the extent that it has a complete contextualization of its history, its musical and also interpretive characteristics. Likewise, it is concluded that it is important to know the sonority of each instrument and the style of each genre, in order to have a solid starting point when making the arrangements. Finally, this work includes a copy of scores that seeks to provide a contribution to the repertoire for the symphonic marimba and the vibraphone in the percussion professor of the school of arts and music UIS.

Introducción

La música andina colombiana en la actualidad ha sido objeto de interés de diferentes músicos que buscan proponer nuevos formatos y brindar nuevas sonoridades y texturas basadas en estas músicas. En este sentido, géneros como el bambuco, el pasillo, el torbellino y la guabina, han sido interpretados por diferentes formatos de música como lo son las orquestas sinfónicas, las bandas sinfónicas, las corales y diferentes grupos de cámara.

En este sentido, a partir de una revisión del estado del arte surge el interés de explorar la música andina colombiana desde instrumentos de percusión como la marimba sinfónica y el vibráfono, teniendo en cuenta aspectos como la escasa variedad de repertorio existente y de fácil acceso basado en estos aires, de igual forma, la exigencia técnica e interpretativa que exigen estas músicas al ser ejecutadas desde instrumentos como la marimba sinfónica y el vibráfono. Así mismo, este trabajo nace a partir del interés en mezclar las sonoridades de instrumentos de percusión sinfónica con instrumentos de cuerda como el tiple y el contrabajo.

Por otro lado, fue necesario crear un planteamiento de la problemática hallada, de esta forma, se propuso una pregunta problema la cual nos condujo a la creación de un objetivo general que se basó en cómo realizar el arreglo de seis obras de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión. En este sentido, fue necesaria la elaboración de un marco teórico el cual brindara una completa contextualización de la música andina colombiana (formatos, géneros e instrumentos), de igual forma, entender características musicales de cada género y la partición de la marimba sinfónica y el vibráfono en estas músicas.

Por otra parte, fue necesaria la elaboración de una metodología basada en una investigación de carácter cualitativo y desarrollada bajo un estudio tipo documental, la cual se basó en la obtención del material por medio de la recolección y uso de datos de diferentes trabajos de grado, libros, partituras, artículos y revistas que se relacionan con este trabajo. Así mismo, se elaboró un análisis formal de cada obra, con el objetivo de hallar datos que dieran un punto de partida a la realización de los arreglos.

Por último, se concluye que para la realización de los arreglos es indispensable el proceso de la transcripción como herramienta que permite comprender de forma clara las características musicales como la forma, la melodía y la armonía. Así mismo, se realizaron diferentes conclusiones de cada objetivo planteado, esto con el fin de evidenciar el resultado del trabajo en relación con la problemática planteada.

1. Planteamiento del Problema.

En este capítulo se presentan los antecedentes de investigaciones que se relacionan con la temática del trabajo de grado. Se realiza la descripción del problema teniendo en cuenta las necesidades que orientan la pregunta de investigación. Se plantea el objetivo general y los objetivos específicos esperados. Por último, se presenta una justificación desde una perspectiva teórica con el objetivo de darle una validez a la propuesta.

1.1 Antecedentes

En este apartado, se expone una compilación de diferentes trabajos de investigación realizados en diversas universidades dentro y fuera del país. Se dividieron en las siguiente tres

categorías: locales, nacionales e internacionales, con el objetivo de describir el estado del arte de la temática sobre la que desarrolla este trabajo de grado.

1.1.1 Locales

El siguiente antecedente lleva por título “Adaptación y composición de música tradicional de Santander para percusión solista y grupo de cámara” el cual fue elaborado por Mendoza (2020), en la Universidad Industrial de Santander. Consistió en adaptar, arreglar y componer diferentes obras de la música tradicional de Santander basado en aires tradicionales de la región como el bambuco y la danza. Buscaba que el material final fuera una guía para la interpretación de tres arreglos y cuatro composiciones para instrumentos de percusión sinfónica, entre ellos la marimba de concierto y el vibráfono. Este antecedente resulta relevante para el presente trabajo, ya que permite tener una perspectiva desde la metodología sobre la forma en que se abordó el proceso de tomar elementos de la música andina colombiana y adaptarlos a formatos de percusión sinfónica. Así mismo, permite tener un punto de vista sobre las conclusiones expuestas por el autor a partir del análisis musical durante el ejercicio de los arreglos y composiciones.

El trabajo de investigación realizado por Ayala (2021), en la Universidad Industrial de Santander que lleva por título “Adaptación de seis tonadas del Bullerengue para ensamble de percusión sinfónica en diferentes formatos de cámara”, consistió en adaptar obras del folclor tradicional, en este caso del Bullerengue como aire tradicional de la costa atlántica. Estas adaptaciones fueron escritas para ensamble de percusión sinfónica en diferentes formatos (Sextetos, quintetos, cuartetos y tríos) buscando enriquecer el repertorio de ensambles de percusión

sinfónica a través de la incorporación de elementos propios de estos aires tradicionales. Este antecedente es relevante para este trabajo ya que permite contemplar la manera en que se realizó el análisis de las obras seleccionadas por la autora. De igual forma, este permite observar desde los arreglos y las adaptaciones una forma de ampliar y enriquecer el repertorio existente para la percusión sinfónica basado en aires tradicionales de diferentes regiones del país.

La tesis de grado realizada por Novoa (2015) en la Universidad Autónoma de Bucaramanga la cual se llamó “Adaptaciones y arreglos de obras andinas de los compositores Luis Antonio Calvo y Ciro Antonio Santos Martínez”. Consistió en la realización de una investigación formal alrededor del análisis y el contexto de obras representativas del folclor santandereano que han sido escritas por compositores santandereanos dejando como resultado cuatro arreglos y dos adaptaciones. Esta tesis resulta relevante para este trabajo de grado gracias a que permite evidenciar desde el marco teórico la importancia de realizar un análisis formal que permita identificar las características del estilo musical como lo son sus formatos, timbres, texturas, armonías y el manejo de motivos melódicos. También, permite contemplar la importancia de adaptar y arreglar la música escrita por compositores santandereanos, así como su divulgación y ampliación del repertorio para los instrumentos adaptados. Como último, permite observar desde las conclusiones la riqueza armónica, melódica y rítmica de estas músicas y cómo nutren la formación académica y profesional del músico.

1.1.2 Nacionales

En la universidad pedagógica nacional, Zamora (2016) realizó el trabajo de grado llamado “Marimbarpiando. El golpe llanero de pajarillo y mamonaes en el arpa, llevado a la marimba sinfónica a 4 manos”. Se basa en un estudio de dos golpes llaneros del arpa que al ser adaptados a

la marimba sinfónica le permiten al percusionista entender el papel del arpa llanera en esta música. Este antecedente se relaciona con el presente trabajo de grado, ya que nace a partir de la preocupación al identificar cómo las músicas tradicionales colombianas, ricas en elementos armónicos, melódicos y rítmicos, han sido poco utilizadas y exploradas en la formación de percusionistas de las diferentes universidades de Colombia. Así mismo, permite observar desde las conclusiones la posibilidad de hacer cambios mínimos en las adaptaciones sin afectar la esencia de la música original. Igualmente, permite comprender la forma como se pueden abordar las adaptaciones a la marimba sinfónica teniendo en cuenta que, a la hora de realizar el montaje de estas, su ejecución sea lo más coherente posible partiendo de la naturaleza del instrumento.

La tesis de grado realizada por García (2022) en la Universidad EAFIT llamada “Tres arreglos del bambuco “Cejeñita” para marimba sinfónica” consistió en evidenciar tres maneras diferentes de arreglar música andina colombiana para la marimba sinfónica dividiéndola por niveles de interpretación (principiante, intermedio y avanzado) con el fin de ofrecer a diferentes músicos la posibilidad de acercarse a este repertorio y de esta manera generar un mayor interés por estas músicas andinas tradicionales teniendo en cuenta su escasa variedad en el repertorio para percusión sinfónica. Este antecedente posibilita tener una visión clara de la riqueza armónica, rítmica y melódica de la música andina colombiana y como puede ser ejecutada partiendo de varios niveles de dificultad, evidenciando así la versatilidad interpretativa que pueden exigir los arreglos de este tipo de aires musicales en los instrumentos de percusión de teclado. También evidencia cómo este tipo de trabajos impulsan a diferentes músicos intérpretes de otros instrumentos a poner en práctica este ejercicio de adaptar la música tradicional colombiana, sobre todo aquellos instrumentos que carecen de este tipo de repertorio andino colombiano.

El trabajo “Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para la marimba sinfónica” realizado por Olaya (2021) en la universidad distrital Francisco José de caldas, facultad de Artes ASAB, hace un recorrido histórico de la marimba abordando aspectos técnicos, musicales e históricos y su variedad de repertorio. Así mismo, realiza un análisis de las características de los géneros musicales pasillo, bambuco y vals con el objetivo de realizar dos arreglos y una adaptación. Este antecedente es relevante para este trabajo de grado pues permite ver desde la metodología una manera clara de realizar el análisis de las obras y sus características rítmicas, melódicas y armónicas. También evidencia la necesidad de realizar cambios a la hora de ejecutar las obras en la marimba sinfónica, cambios que no afectan la esencia de la música pero que se adaptan a la ejecución del instrumento. De igual forma, permite observar desde el marco teórico un recorrido histórico de la marimba sinfónica, abordando aspectos técnicos, musicales e históricos del instrumento lo que permite integrar estos aspectos con las músicas tradicionales andinas colombianas.

Por otro lado, en el libro “Música colombiana para marimba sinfónica” escrito por Tascón (2013) se evidencia un copilado de arreglos y adaptaciones de diferentes estilos y géneros propios de la música Colombia de las diferentes regiones del país. Entre esta variedad de repertorio se hallan géneros como el pasillo, bambuco, danza, vals criollo, porro, joropo, rumba criolla entre otros lo que evidencia la variedad de repertorio hallado en este libro. Este antecedente permite observar desde la metodología el análisis comparativo entre la marimba sinfónica y los instrumentos a los que estas obras fueron escritas originalmente. El autor halla similitudes entre la guitarra y la marimba y muestra como el repertorio de música andina colombiana se ajusta muy

bien a las técnicas de la marimba como el uso de máximo cuatro sonidos simultáneamente y el uso continuo de bloques de acordes. De igual manera, este libro impulsa a la realización de este proyecto al ser un material que se está implementando en las diferentes cátedras de percusión del país entre esas la universidad industrial de Santander.

1.1.3 Internacionales

El trabajo de grado realizado en la universidad de los andes en Venezuela por Fusco (2021) el cual lleva por título “adaptación para la marimba sinfónica del valse venezolano de Antonio Lauro”. Buscaba fomentar el acercamiento de la marimba con la música tradicional venezolana y los aportes que puede dar su estudio al marimbista en formación, enfocándose en el enlace cultural existente entre el estudiante y su proceso de aprendizaje. Así mismo, buscaba la ampliación del repertorio existente para la marimba sinfónica basado en aires típicos del Venezuela. Este antecedente permite observar la relevancia de explorar las músicas tradicionales en la formación musical del estudiante ya que es allí donde se adquieren diversos conocimientos no solo musicales sino también elementos históricos, culturales y socio musicales que lo rodean. De igual forma, permite evidenciar la riqueza musical obtenida para los estudiantes al realizar montajes de piezas tradicionales, gracias a que en estas músicas se halla una gran abundancia de elementos rítmicos, melódicos y armónicos.

El trabajo realizado por Kojima (2021) para optar el título de maestría en la universidad de Chiapas UNICASH se llamó “La música tradicional japonesa a través de arreglos y adaptaciones ejecutados en la marimba chiapaneca”. Se basó en la adaptación de músicas tradicionales de la cultura japonesa para ser interpretados en la marimba chiapaneca. Este trabajo cuenta con una contextualización rica en información acerca de la evolución de la marimba en diferentes lugares

del mundo como Colombia, Ecuador, Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, México y Japón. Dentro de sus objetivos está el intercambio cultural entre México y Japón, permitiendo así comparar el repertorio, estilos de ejecución, instrumentación y el acercamiento al instrumento; ya que, en México en el contexto de la música popular se aprende de manera empírica al dominar el instrumento desde la improvisación. En Japón por el contrario el acercamiento a la marimba se da desde un principio con fines académicos, buscando siempre la virtuosidad tanto en su repertorio como en su ejecución. Este antecedente permite tener un contexto histórico de la evolución de la marimba sinfónica y sobre cómo las características del repertorio dependen del lugar donde evolucionó el instrumento. También permite evidenciar de forma clara como este intercambio cultural refuerza la idea de ampliar el repertorio de este instrumento. Como último, refleja la necesidad de incorporar el repertorio tradicional a las cátedras de percusión sinfónica, demostrando así no solo el beneficio que obtienen los instrumentistas, también el enriquecimiento y la divulgación de estas músicas a través de la historia.

Luego de la revisión del estado del arte, se evidenciaron necesidades relacionadas con este trabajo de grado, entre estas, la escasa variedad de repertorio adaptado para percusión sinfónica basado en aires tradicionales de la región andina colombiana como: el bambuco, pasillo, torbellino, guabina, valse, entre otros. También se evidenciaron diferentes maneras de abordar el análisis de las características de la música andina colombiana, así como las técnicas de escritura para la marimba sinfónica y el vibráfono. Además, se evidencia cómo en la mayoría de los trabajos el interés se ha centrado en la marimba sinfónica y no en el vibráfono. Por último lado, son escasos de encontrar trabajos que realicen adaptaciones o arreglos de música andina colombiana donde se

mezclen los instrumentos de teclado de percusión con instrumentos de cuerda pulsadas de los formatos tradicionales.

1.2 Descripción del Problema.

El recorrido histórico de la música andina en Santander se relaciona con el desarrollo musical de Norte de Santander. Lugares como Pamplona, Málaga, Bucaramanga, Socorro y Vélez han servido de cuna y son referente importante del surgimiento y evolución de lo que es hoy la música andina a nivel nacional. Según Valdivieso (2003)

Santander ha dado al arte, las más vigorosas páginas de música en temas inmortales que por su factura, el preciosismo de sus notas, el calado de su letra o la solemnidad de su contenido armónico, merecen y han merecido el reconocimiento de los más exigentes críticos. (p. 551)

Para Valdivieso (2003) los compositores santandereanos han optado por incursionar en estilos compositivos que abarcan desde géneros tradicionales como el pasillo fiestero, hasta obras más elaboradas como intermezzos y zarzuelas y que ha surgido músicos como el pianista y compositor Luis Antonio Calvo, quien tomó un papel compositivo más amplio y variado. Este legado compositivo, que ha hecho parte de la tradición en la música andina, ha sido interpretado por diferentes conformaciones organológicas como: agrupaciones de duetos, tríos, estudiantinas, bandas, orquestas, tunas y coros.

Si bien su organología tradicional ha sido conformada por instrumentos de cuerda pulsada como lo menciona Rendón (2009) al señalar que “Los conjuntos musicales tradicionales de Colombia, y específicamente aquellos circunscritos a la zona Andina, están constituidos por cordófonos tañidos, como la bandola, el tiple y la guitarra” (p. 9); con el paso del tiempo, se han

incorporado otros instrumentos que han permitido ampliar las posibilidades tímbricas y las conformaciones de sus formatos. Instrumentos de viento como la flauta y el clarinete, la voz, así como también instrumentos de cuerda pulsada y frotada como el requinto y el violín son parte de las nuevas organologías.

Actualmente existen distintas propuestas que han buscado adaptar las organologías que fueron en un inicio con las que se interpretaba estilos musicales de la región andina colombiana. Un claro ejemplo es el compositor Victoriano Valencia quien ha sido uno de los precursores en incluir instrumentos de percusión como xilófonos o glockenspiel al repertorio de música tradicional andina para formatos de banda sinfónica. Otros compositores e instrumentistas de percusión sinfónica han realizado adaptaciones, arreglos o composiciones para marimba sinfónica o vibráfono solista inspirados en la música andina colombiana. Entre estos se destacan músicos como Jorge Humberto Pinzón, Héctor Tascón, Blas Emilio Atehortúa, Alejandro Ruiz, Miguel Rodrick Escobar, Juan David Osorio, entre otros. Como lo señala, García (2022) “Durante los últimos 40 años podemos ver cómo los compositores colombianos han desarrollado interés por la marimba sinfónica ampliando el repertorio para este instrumento y permitiendo llevar estas músicas a diferentes lugares del mundo...” (p. 6).

A pesar de que se ha realizado un trabajo de adaptación y composición de música andina para los instrumentos de percusión como la marimba sinfónica y el vibráfono, son escasos los registros que existen donde estos instrumentos de teclado de percusión tengan un papel protagonista. Uno de los pocos casos es el del grupo “Camerata colombiana”, donde la marimba presenta un rol como solista con acompañamiento de un formato tradicional conformado por guitarra, guitarra realizando un papel de bajo y el tiple. Sin embargo, aún existe la dificultad de encontrar repertorio que se enfoque en combinar instrumentos tradicionales de música andina

colombiana con instrumentos de percusión sinfónica, Una de las principales razones que influye en esta necesidad de repertorio, puede ser debido a la tardía llegada de este tipo de instrumentos de placas al país, ya que inicialmente llegarían a instituciones de formación musical como universidades y conservatorios, en este sentido Tascón (2013) señala

resulta significativo si se tiene en cuenta el creciente número de estudiantes matriculados en los programas de intérpretes instrumentales de percusión en las diferentes instituciones de educación superior del país, o el incremento de la cantidad de marimbas sinfónicas en las ciudades (p.14).

Cabe resaltar que la marimba sinfónica y el vibráfono son relativamente nuevos en comparación con otros instrumentos que han tenido un recorrido histórico más amplio bajo un papel solista como la guitarra, el piano, la flauta, entre otros. Sumado a esto, la marimba sinfónica y el vibráfono son instrumentos de difícil acceso, debido a su alto costo de producción y a que su elaboración sucede en Japón, Holanda y Estados Unidos, lo que genera que sean instrumentos poco explorados por compositores y arreglistas de música andina colombiana.

A partir de la identificación de las necesidades encontradas anteriormente, se plantea la realización de la presente propuesta con el interés de generar un aporte a la conformación de nuevos formatos donde se involucre la marimba sinfónica y el vibráfono en obras de música andina escritas por compositores santandereanos. Bajo esta contextualización se plantea para el presente trabajo la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera se puede realizar el arreglo de seis obras de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo General

- Arreglar seis obras andinas de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Realizar un análisis de las características principales de los géneros seleccionados, para identificar posibilidades técnicas, tímbricas e interpretativas en la marimba sinfónica y el vibráfono basadas en la música andina colombiana.
- Generar repertorio para la cátedra de percusión de la universidad industrial de Santander a través de los arreglos de música andina colombiana de compositores santandereanos.
- Realizar un recital donde se interpreten los seis arreglos de las obras seleccionadas.

1.4 Justificación

El siguiente trabajo consiste en realizar el arreglo de seis obras de música andina colombiana escritas por compositores santandereanos, para ser interpretadas en un formato de dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión. Surge ante la necesidad de generar nuevo material donde se involucren instrumentos de percusión de teclado en géneros tradicionales de la región andina colombiana.

Se plantea como un acercamiento a diferentes géneros de la música andina colombiana desde la percusión sinfónica, teniendo en cuenta características de composición e interpretación propias de estos los estilos tradicionales. Como lo señala Vega (2010)

lo tradicional es un concepto que va ligado a los usos de las expresiones musicales en un contexto social, en un ambiente grupal, étnico, religioso, si se quiere ideológico, y que por tanto no tiene que ver con términos comerciales, sino con un uso comunitario. [...] Una expresión musical que es interpretada en otros contextos y por otros actores sociales que no son los que le dan sentido y uso tradicional a dicha expresión, no es que deje de ser tradicional, pero se convierte en una escenificación de lo que es una tradición, y en ese sentido, se convierte en una expresión popular o folclórica de un modelo de música tradicional. (p. 156)

Lo citado anteriormente deja ver cómo la ejecución de la música tradicional en otros contextos se consolida como una manifestación artística válida que permite reinterpretar y dar una escenificación de los elementos tradicionales. En ese sentido, desde hace ya varios años se ha comenzado a explorar la incorporación de instrumentos como el violín, el clarinete, la flauta travesa, el saxofón, entre otros; que no hacen parte de los formatos tradicionales pero que han generado nuevas sonoridades y posibilidades al hacer que estas músicas se conviertan en nuevas propuestas artísticas sin perder su valor original.

A partir de lo mencionado anteriormente, se pretende adaptar el papel de la marimba sinfónica y el vibráfono al tomar funciones de instrumentos melódicos y armónicos propios de estos géneros de música andina como: el tiple requinto y la bandola o bandolina. De igual forma, se busca generar nuevo repertorio para instrumentos de percusión sinfónica, que permita tener

otros acercamientos interpretativos de los instrumentos de teclado, basado en géneros tradicionales de la región andina colombiana como el bambuco, el torbellino, el pasillo, la guabina y la danza.

De igual forma, se pretende identificar a través del análisis formal de las obras seleccionadas las características compositivas y estilísticas utilizadas tradicionalmente en estos géneros, para proporcionar un material de partituras como un enfoque pedagógico para percusionistas, mediante sugerencias técnicas e interpretativas que ayuden a estudiar y abordar de una manera más clara este tipo de repertorio.

2. Marco Teórico

En este apartado se abordan características generales sobre la música andina colombiana. Se mencionan las conformaciones organológicas y los formatos tradicionales más comunes. Por otro lado, se realiza un contexto histórico del papel de la marimba y el vibráfono como instrumento solista y su participación en este tipo de géneros de la música andina de Colombia.

2.1 Música andina colombiana

Según Ramírez (2020), el punto de partida de lo que hoy se consolida como “música andina colombiana” se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX, esto sucede en medio de un cambio político y social que atravesaba el país luego de años de guerra por lograr la independencia del imperio español. Durante esta época las influencias culturales de Europa del sur eran muy marcadas, ya que el manejo del país estaba a cargo de los descendientes europeos nacidos en Colombia o también conocidos como “criollos”. Este fenómeno permitió la incorporación de géneros musicales como el vals, de un claro origen europeo. Como lo menciona Rodríguez (2012) “en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, el vals entró a formar parte del repertorio

de música nacional, como consecuencia de un nacionalismo modernizador de tendencia cosmopolita y filiación francesa, impulsado por el gobierno liberal, reformista” (p.8).

Según Ramírez (2020) la música colombiana se dividía en dos corrientes, una eran las danzas europeas como valeses, mazurcas y polcas que tenían como instrumento principal el piano y por otro lado pasillos instrumentales que eran interpretados con bandolas, guitarras y tiples. En ese mismo sentido, Rendon Marín (2009) afirma que

Aunque dichos ritmos no se pueden vincular exclusivamente al legado de las músicas académicas europeas, sin duda podemos rastrear desde allí la derivación de dos tipos de expresiones: una de origen erudito [...] y otras del ámbito popular (p.9).

En ese sentido, el pasillo era uno de los pocos géneros que alternaba las tertulias musicales de las elites criollas con contradanzas, valeses, polkas y mazurcas donde el instrumento protagonista era el piano y no los instrumentos autóctonos de la región. Sin embargo, Ramírez (2020) asegura que, desde el año de 1870 ya existía una producción previa de danzas andinas colombianas como bambucos y pasillos por parte de los compositores locales, autores como Pedro Morales Pino y sus generaciones posteriores pudieron coexistir y trabajar tanto en las esferas “cultas” como en las esferas “populares”. Esto les permitió favorecer el valor de los instrumentos cordófonos de la zona andina colombiana, principalmente el tiple, la bandola y la guitarra.

Con el objetivo de comprender a profundidad los aires descritos anteriormente de origen “popular” tales como: el bambuco, el pasillo, la guabina y el torbellino; se hace necesario mencionar características musicales propias de cada uno para identificar los elementos propios que los diferencian.

2.2 Géneros de la región andina colombiana

La región andina de Colombia al ser la más amplia y poblada, ha sido afortunada de contar con diferentes géneros musicales que se despliegan por todo el territorio. Rendón (2009) señala que una gran parte de estos géneros surgieron de una manera popular, ritmos que, a pesar de tener un origen europeos, fueron adaptados y modificados de acuerdo con los gustos y necesidades de la época en el país, entre estos se resaltan géneros como el bambuco, el pasillo fiestero, el torbellino, la guabina, el sanjuanero, las rajaleñas, entre otros.

2.2.1 El Bambuco

Según Burbano (2012), “es el género más representativo de la zona andina colombiana” (p.7). Su origen ha sido discutido entre historiadores y musicólogos ya que se afirma que sus raíces son africanas, aunque otros aseguran que su origen es Chibcha y para algunos que es de procedencia española. Inicialmente este género era propio de la civilización popular y castigada por la burguesía criolla y es con el paso del tiempo que este género empieza a ser aceptado por las altas clases. Ramírez (2020) señala que el bambuco entro al gusto burgués poco a poco, de esta manera, este género junto al pasillo, lentamente fueron adoptados por las elites de la época.

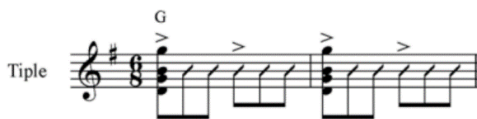
Sobre sus particularidades musicales Burbano (2012) señala que, el bambuco se caracteriza por tener una intensidad rítmico-melódico sincopada, así mismo, las líneas del bajo suelen estar escritas en un compás que aparenta ser 3/4. Dicho compás no es común en la escritura del bambuco actual, ya que este género comúnmente suele escribirse en un compás de 6/8, esto debido a la facilidad que brinda en la lectura y su ejecución. Este género cuenta con dos estilos de interpretación: el bambuco cantado que según Ramírez (2020), es interpretado por un solista o dueto vocal con acompañamiento de tiple y guitarra. Por otro lado, el bambuco instrumental que

según lo señala Burbano (2012), es ejecutado generalmente por la bandola cumpliendo un papel melódico, con acompañamiento de tiple y guitarra cumpliendo un papel rítmico y armónico.

El bambuco se caracteriza por tener comúnmente una forma rondó. Las formas más comúnmente utilizadas en el bambuco según lo menciona Martínez (2019) están compuestas por tres secciones: A, B, C y generalmente cada sección se repite. Por esta razón es común encontrar en el bambuco formas compuestas así: forma AA BB CC A o forma AA BB AA CC AA. Por otro lado, este género tiene como característica la modulación en secciones como la B o la C, comúnmente los bambucos escritos en tonalidades menores modulan al relativo mayor o al paralelo mayor y en tonalidades mayores modulan al subdominante. Martínez (2019) menciona que lo que se hace con más frecuencia en el bambuco es la modulación entre sus partes, ya sea al relativo mayor o menor, como también a regiones tonales cercanas a la tonalidad principal. Así también, la progresión armónica típica del bambuco se construye a partir de los grados I IV y V7, sin embargo, Martínez (2019) señala que con frecuencia suelen utilizarse dominantes secundarias, inversiones e intercambios modales.

A continuación, se puede observar la composición rítmica del bambuco. (Ver figura 1).

FIGURA 1 RITMO DE BAMBUCO



Tomado de Martínez (2019)

2.2.2 El Pasillo

Según Rodríguez (2012)

El pasillo llegó de Europa como vals y como parte del proceso de expansión de la cultura europea que durante el siglo XIX y especialmente a partir de la segunda mitad, estuvo en el centro de los debates y enfrentamientos de tendencias políticas, partidos y divisiones de los mismos (p.2).

Este género al ser derivado del vals europeo inicialmente era interpretado con el piano. A diferencia del bambuco, inicio acompañando las reuniones de las altas clases de la época criolla y con el tiempo se fue introduciendo en los gustos de la sociedad popular, pasando a ser interpretado con tiples, bandolas y guitarras. Burbano (2012) menciona que el pasillo al ser un género derivado del vals europeo se encaminó a las clases populares, esto debido a su característico sentido popular y alegre, que le valió la denominación de pasillo fiestero. Por esta razón puede tocarse en un tempo tanto lento como rápido, de esta manera, existen pasillos de salón y pasillos fiesteros. De igual forma, existen pasillos cantados, que según Burbano (2012) es interpretado por duetos vocales, de una manera muy similar al bambuco cantado, acompañado de tiple, bandola y guitarra. Según lo menciona el SINIC (2023), el pasillo se comenzó a ejecutar en voz solista (trovador) y en duetos de vocales.

La estructura formal del pasillo instrumental suele dividirse entre las secciones A, B y C. Comúnmente esta forma se repite, de manera que la forma quedaría estructurada como ABCABC o forma rondó ABACA, en ese sentido Vivas (2022) señala:

tenemos un tema principal que es A, un primer episodio de este tema que puede ser en otra tonalidad, que viene siendo B, luego volvemos a la repetición del tema principal A, un segundo episodio C, y se resuelve nuevamente en A (p.19).

De igual manera, existen formas en el pasillo vocal que comúnmente están estructuradas como AABB. Por otro lado el pasillo se caracteriza por tener una progresión armónica tradicional que se mueve entre los grados i, iv y V7, sin embargo, suelen utilizarse dominantes secundarias, intercambios modales y modulaciones al relativo o al paralelo. Así mismo Vivas (2022) afirma que, el pasillo suele escribirse en una métrica ternaria de 3/4. A continuación, se exponen dos ejemplos de variantes rítmicas que componen a este género andino colombiano. (Ver figuras 2 y 3).

FIGURA 2 RITMO DE PASILLO 1.



Tomado de Vivas (2022)

FIGURA 3 RITMO PASILLO 2.



Tomado de Vivas (2022)

2.2.3 Guabina

Este género musical, al igual que el bambuco, se expande por diferentes zonas de la región andina colombiana. Martínez (2019) afirma “Este género musical colombiano se expande por los departamentos de Boyacá, Cundinamarca, Tolima, Santander, Eje cafetero y Antioquia (excepto el norte)” (p.28). Según Rendón (2009), la guabina al igual que otros géneros de la región andina colombiana, surge dentro del ámbito popular en siglo XIX y era comúnmente interpretado para animar fiestas o acompañar el trabajo y los oficios. Martínez (2019) menciona que la guabina

inicialmente era interpretada por duetos y tríos de voces femeninas, igualmente, eran iban acompañadas por instrumentos de cuerda. A excepción de la guabina boyacense y santandereana, en las demás zonas de la región, este género suele acompañarse con bandola, tiple y guitarra. En Boyacá y Santander, es común remplazar la bandola por el tiple requinto, un instrumento descendiente del tiple que cuenta con un registro más agudo y que al igual que la bandola, cumple un papel melódico.

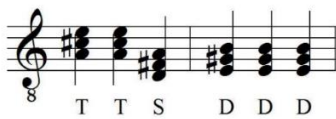
Como lo menciona Martínez (2019), existen tres tipos de guabina: La guabina Cundiboyacense, la guabina tolimense y la guabina santandereana o guabina veleña, esta última según lo describe Martínez (2019) es la más auténtica de las tres, pues ha sabido conservar el canto a capela de las voces femeninas combinándolo con un acompañamiento de tiple, requinto e instrumentos de percusión tradicional como la esterilla, el chucho, la carraca, el quiribillo, el alfandoque y la guacharaca. Madrid Sanz (2014) señala “Es un ritmo popular muy versátil que en su versión más simple sirve como se dice popularmente para “echar coplas”; ya en un desarrollo más elaborado, se escucha en salas de concierto” (p.22).

Por otro lado, la estructuración de la forma de este género suele componerse de dos secciones, A y B, generalmente cada sección se repite de tal modo que su estructura queda así: AA-BB. Sin embargo, Martínez (2019) menciona que actualmente suelen escribirse guabinas que se componen de tres partes con elaboraciones musicales más estructuradas. Así mismo, cabe resaltar que la métrica de la guabina es ternaria, suele escribirse en compas de 3/4 y su progresión armónica comúnmente se basa en los grados I, V7 y I. A continuación, se expone un ejemplo la estructura rítmica del género guabina. (Ver figura 4).

FIGURA 4 RITMO DE GUABINA

una armonía cíclica y consta de tres funciones armónicas, Tónica (I), Subdominante (IV) y Dominante (V7). En ese sentido, Cárdenas (2018) afirma que la distribución de los acordes se da en dos compases, en el primero los grados I y IV y en el segundo compás el V7, los cuales se repiten desde el principio de la pieza hasta el final de esta. A continuación, se expone un ejemplo de la estructura rítmica y armónica del torbellino donde “T” hace referencia a tónica, “S” a subdominante y “D” a dominante. (Ver figura 5).

FIGURA 5 *RITMO Y CICLO ARMÓNICO DEL TORBELLINO.*



Tomado de Cárdenas (2018)

Es evidente la riqueza musical que contienen y que han ido desarrollado cada uno de los géneros mencionados con anterioridad en la música andina colombiana. La exploración de métricas ternarias como 3/4 y 6/8, resaltan una notoria particularidad de estos géneros que se desarrollaron en el país. Así mismo, sus características armónicas y de forma revelan influencias de las músicas europeas, gracias a sus mezclas entre los que se conoce como “popular” y música “erudita”.

En consecuencia, estos géneros andinos colombianos han venido adaptándose a diferentes formatos que han logrado llevar este desarrollo a la exploración de recursos propios de otras músicas del mundo, como ejemplo de esto, está la inclusión de recursos armónicos y rítmicos característicos del jazz y del siglo XX, entre estos se destacan compositores como Lucas Saboya, Juan Pablo Cediél, Jesús Alberto Rey, Oscar Acevedo, Blas Emilio Atehortúa, León Cardona y Germán Darío Pérez.

Para comprender como se han adoptado nuevos formatos instrumentales dentro de los géneros mencionados anteriormente se hace necesario comprender sus organologías tradicionales para poder realizar un proceso de arreglo y adaptación hacia los instrumentos de percusión de teclado. Evidentemente los cordófonos tuvieron un papel protagonista en impulsar en el ámbito social, culto y popular, una variedad de géneros que, aunque no se relacionan exclusivamente al legado de las músicas académicas europeas, sin duda hicieron parte de las músicas que acompañaron las fiestas, los bailes, la guerra, el trabajo y los oficios.

2.3 Organología y formatos tradicionales

Las conformaciones organológicas de los formatos tradicionales de música andina colombiana su mayoría se componen de tres instrumentos de cuerda pulsada. Se describen a continuación características de la Bandola, el tiple y la guitarra. De igual forma se identifican los formatos: Trio típico, estudiantina y cuarteto típico.

2.3.1 La Bandola

Puede definirse la bandola como un instrumento cordófono que se ejecuta por medio de un plectro, actualmente está compuesta por seis ordenes, dos con doble cuerda y cuatro con triple cuerda, su afinación es de carácter simétrico pues la distancia entre cada orden es de una cuarta justa.

Bernal (2002) señala que es un instrumento de transculturación y en desarrollo que organológicamente proviene de la familia instrumental de la guitarra y cuyo nombre llega a través de la familia de las mandoras para designar una gran variedad de instrumentos de registro medio y agudo con funciones melódicas (p.3).

De este modo, la bandola cumple un rol melódico principal en la música instrumental de diferentes formatos, por lo general es acompañada por el tiple y la guitarra tanto rítmica como armónicamente. A continuación, se muestran dos ilustraciones que permite observar la composición del instrumento y su tesitura. (Ver figuras 6 y 7).

FIGURA 6 TESITURA Y AFINACIÓN DE LA BANDOLA



Tomada de Bernal, (2002).

FIGURA 7 LA BANDOLA.

Bandola Andina Colombiana.
Constructor: Alberto Paredes Rodríguez, 1990.



Tomada de Bernal, (2002).

2.3.2 El Tiple

Londoño & Tobón (2002) mencionan que, “las primeras referencias ciertas de la existencia del tiple en Colombia datan de 1791” (p.12). Este instrumento se desarrolla durante el siglo XIX donde inicialmente contaba con cuatro cuerdas, ya en 1880 pasa a tener ocho cuerdas y finalmente en 1890 pasa a tener 12 cuerdas. Actualmente, este instrumento lo fabrican afinado en Do, pero esto no sucedió hasta la década de los ochenta ya que antiguamente su afinación más común solía ser en Si bemol. En ese sentido, Londoño & Tobón (2002) señalan

El instrumento posee doce cuerdas metálicas distribuidas en cuatro órdenes triples, de acero las tres primeras y afinadas al unísono. Los órdenes segundo, tercero y

cuarto constan de una cuerda de acero entorchada, dispuesta entre otras dos cuerdas también de acero, y afinada una octava abajo con relación a las dos cuerdas laterales. Aquí radica lo más valioso y original del instrumento (p.12).

FIGURA 8 TESITURA Y AFINACIÓN DEL TIPLÉ.



Tomada de Londoño & Tobón, (2002).

FIGURA 9 EL TIPLÉ.



Tomado de peralta y Montecino (2017).

2.3.3 La Guitarra

Este instrumento es quizá de los pocos que ha sido difundido, apropiado y transformado tan intensamente en América, de ella se derivan numerosos instrumentos populares y folclóricos tanto en centro América como en sur América. Así mismo, ha sido un instrumento explorado a nivel global por diferentes compositores e intérpretes, demostrando su versatilidad sonora y estilística, de esta manera, este instrumento goza de un variado y amplio repertorio. Según señala Madrid Sanz (2014)

la guitarra ha tenido una evolución de milenios, según se deduce de testimonios hallados en Egipto y en culturas del Asia Menor, donde se transformó el antiguo laúd [...] Pocos datos y múltiples transformaciones dificultan rastrear con precisión el proceso por el cual llegó a ser el instrumento que conocemos hoy (p.10).

La guitarra como la gran mayoría de instrumentos ha pasado por diversas modificaciones. Madrid Sanz (2014) menciona que, inicialmente en el siglo X, la guitarra contaba con cuatro órdenes y así se dispersó por Europa hasta finales del siglo XIV. Ya para los siglos XVII y XVIII paso a tener cinco órdenes y finalmente, en el siglo XVIII es acogida rápidamente la guitarra de seis ordenes que permitía una técnica aún más sencilla. Es en este punto donde inicia lo que se determina como la época clásica de la guitarra (p.10). (Ver figuras 10 y 11).

FIGURA 10 TESITURA Y AFINACIÓN DE LA GUITARRA.



Tomada de Londoño & Tobón, (2002).

FIGURA 11 LA GUITARRA



Tomada de Peralta y Montecino (2017).

En este sentido, la bandola, el tiple y la guitarra son instrumentos que se han encargado de liderar el camino evolutivo que ha tenido la música andina colombiana en sus diferentes variaciones. Esta conformación ha ido en conjunto con la aparición de diferentes formatos instrumentales que dieron pie a la exploración de sonoridades nuevas y que trajeron consigo una variedad de géneros que se despliegan por toda la región andina. Los formatos instrumentales que se desarrollaron en este recorrido histórico y que se catalogan como los más relevantes cuando de música andina colombiana se trata son tres: el trío típico, el cuarteto típico y la estudiantina o

también llamada orquesta de plectros. Ríos, Tovar & Ceballos (2002) mencionan, “Todos aportan una característica especial en su interpretación, y no se podría hablar de una superioridad de uno con respecto al otro” (p.10). En tal sentido, se señalan las características más relevantes de cada formato.

2.4.1 Trío Típico

Según Ríos, Tovar & Ceballos (2002), el origen de este formato se da hacia la segunda mitad del siglo XIX donde su papel se basaba en amenizar las tertulias a ritmo de bambucos, pasillos, danzas y marchas. Los instrumentos que lo conforman son el tiple, la bandola y la guitarra. Inicialmente el papel de cada instrumento estuvo muy definido, la bandola tenía un papel melódico y el tiple junto a la guitarra un papel armónico y acompañante. Ya en la segunda mitad del siglo XX al tiple se le asigna un papel más interactivo con la bandola y la guitarra lo que marca una transformación en este formato. Ríos, Tovar & Ceballos (2002) mencionan, “sin perder el surrunqueo tradicional, este instrumento conduce primeras voces, hace unísonos con la bandola, dialoga con la guitarra, en síntesis, adquiere un significado pleno” (p.16).

2.4.2 Estudiantinas

Este formato instrumental nace a finales del siglo XIX y gran parte de su creación y contribución a la música andina colombiana se le atribuye al compositor Pedro Morales Pino (1863-1910). Según Ríos, Tovar & Ceballos (2002), este formato se encargó de llevar la música andina colombiana de la calle a los salones, de igual forma, lograron llevar estas músicas fuera del país.

Su composición instrumental estándar la conforman las bandolas, los tiples, las guitarras y el contrabajo. Con el tiempo han ido implementando diferentes instrumentos como el violín, la flauta, el xilófono y la voz, buscando nuevas sonoridades a este formato. Ríos, Tovar & Ceballos

(2002) señalan que este formato se destaca por tener una amplia capacidad sonora y armónica, así mismo, afirman que las estudiantinas significan para la música andina colombiana de igual forma a lo que las orquestas sinfónicas representan para la música clásica.

2.4.3 Cuarteto Típico

Según lo señalan Ríos, Tovar & Ceballos (2002), el surgimiento de este formato se da a comienzos del siglo XX a raíz del incremento de músicos populares que querían explorar estas músicas tradicionales desde una visión más académica. Esto sucede, debido a la influencia de conceptos estéticos, técnicos, teóricos y prácticos de la escuela europea. En este sentido, este formato buscó imitar a los cuartetos de cuerda europeos (violines, viola, violonchelo), esto debido a que su composición instrumental contaba con dos bandolas, un tiple y una guitarra. Este formato crea un equilibrio entre las capacidades sonoras y armónicas de las estudiantinas con el protagonismo y virtuosismo del trío típico. Ríos, Tovar & Ceballos (2002) mencionan que

en la actualidad existe una serie de formatos con los que se interpretan la música de los andes colombianos, todo obedece a la búsqueda de nuevas tímbricas y el interés de intérpretes de otras escuelas por ejecutar las músicas tradicionales (p. 20).

2.5 La marimba sinfónica y el vibráfono a la música andina colombiana

La marimba sinfónica y el vibráfono han venido desarrollando un papel protagónico en diferentes formatos musicales. Su riqueza sonora e interpretativa, ha permitido que compositores e intérpretes se interesen cada vez más por darle un rol más protagónico e interactivo. En ese sentido, Joaquín (2015) afirma que “Las grandes posibilidades interpretativas que ofrecen hoy día tanto el vibráfono como la marimba han hecho que estos instrumentos hayan protagonizado la gran revolución musical dentro del mundo de la percusión en los últimos años” (p.50). No obstante, estos instrumentos idiófonos han centrado su desarrollo en base a músicas que no se relacionan

directamente con aires musicales andinos colombianos, por esta razón, se considera pertinente detallar individualmente algunas características técnico-musicales de cada instrumento y la relación que han tenido con la música andina colombiana.

2.5.1 La marimba sinfónica

Martínez (2015) menciona que “Es el instrumento de teclado más popular dentro de la percusión solista”. La marimba sinfónica o marimba de concierto está elaborada con placas de madera, generalmente de madera palo de rosa, así mismo, su estructura la conforman los tubos resonadores que permiten amplificar y prolongar un poco más el sonido. Por otra parte, la marimba sinfónica se ejecuta con baquetas de madera que poseen una punta de goma forrada en hilo o lana que influyen directamente en la sonoridad del instrumento. Inicialmente este instrumento se interpretaba con dos baquetas como se hacía con el xilófono, que según afirma Martínez (2015) “se golpea con dos baquetas duras de goma o plástico” (p.26). Sin embargo, Fernández (2016) señala que percusionistas como Leigh Howard Stevens, Ney Rosauero, Keiko Abe y Gary Burton, han sido grandes referentes en la técnica de ejecución de este instrumento, proponiendo interpretarlo con cuatro baquetas (dos en cada mano), permitiendo así abrir un campo hacia la interpretación de repertorio para marimba sinfónica solista. En este mismo sentido, Porter (2011) señala que a finalizando la década de 1980, ocurrieron innovaciones como la técnica de agarre de seis baquetas (tres en cada mano), que ha sido desarrollada en gran medida por Kai Stensgaard, Robert Paterson, Dean Gronomeier y las escuelas de percusión de México (p. 3-4).

Existen marimbas sinfónicas con diferentes registros, desde las marimbas de 3 octavas y media hasta la marimba 5 octavas. En ese sentido, Joaquín (1995) afirma “-por ejemplo en lo relativo a tesituras- se ha podido comprobar cómo hemos pasado de marimbas de menos de cuatro

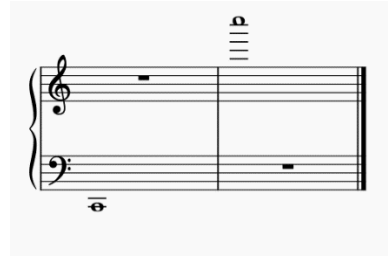
octavas a marimbas de cuatro octavas y un tercio, de cuatro octavas y dos tercios, de cinco octavas, etc.” (p. 50). (Ver figuras 12 y 13).

FIGURA 12 *MARIMBA SINFÓNICA CINCO OCTAVAS.*



Tomado del catálogo de Yamaha 2023.

FIGURA 13 *REGISTRO DE LA MARIMBA SINFÓNICA.*



Fuente: Elaboración propia.

2.5.1.1 La marimba sinfónica en la música andina colombiana. Una gran parte del repertorio para marimba sinfónica se ha basado en las músicas tradicionales de los lugares donde este mismo instrumento se ha desarrollado. En este sentido, García (2022) menciona “Al hablar de música original o arreglos escritos para la marimba sinfónica es evidente que la mayoría del repertorio es de carácter contemporáneo y en muy pocas ocasiones se escriben obras de géneros colombianos...” (p. 5).

Por otra parte, la aparición de la marimba sinfónica en la música andina colombiana no viene a darse hasta la década de 1980 con la agrupación ‘Camerata colombiana’, proyecto musical creado por el maestro Germán Hernández Rueda quien además interpretaba como solista la xilo – marimba. Esta agrupación musical se distingue por incluir a la percusión de placas en su formato típico, el cual lo conformaba la xilo – marimba, el tiple, la guitarra y con el tiempo sumaron al bajo eléctrico. De este modo, Olaya (2021) señala “el grupo camerata colombiana ha sido un gran

exponente de la música andina colombiana, a través de sus conciertos y álbumes musicales” (p.7). Dentro de sus grabaciones se destacan obras reconocidas en el ámbito tradicional de la música andina colombiana como lo son Espiritu Colombiano, Bochicaneando, Mi cabaña, entre otras.

Por otro lado, otro de los grandes aportes a la inclusión de este instrumento en la música andina colombiana es el libro “Música colombiana para marimba sinfónica” del maestro en percusión Héctor Javier Tascón Hernández. Este libro contiene trece obras típicas del folclor colombiano adaptadas y arregladas para la marimba sinfónica solista, entre esas, se encuentran arreglos de obras de música andina colombiana como el bambuco de la suite N°2 para guitarra del compositor Gentil Montaña, Fantasía criolla de Clemente Diaz y Sonatina boyacense del compositor Antonio María Valencia. De igual forma, compositores colombianos de música contemporánea como Jorge Humberto Pinzón y Blas Emilio Atehortúa se han interesado por explorar la sonoridad de la marimba sinfónica y mezclarla con aires típicos de la región andina colombiana. Entre estas obras, se destacan “II evocaciones para marimba” de Jorge Humberto Pinzón y “Concierto para marimba y orquesta de percusión” de Blas Emilio Atehortúa.

2.5.2 El vibráfono

A cerca del vibráfono, Joaquín (1995) señala

El vibráfono ha sido objeto de tal avance en los últimos años en todo lo relativo a sus posibilidades técnico-musicales, que se ha situado como uno de los principales instrumentos de percusión, y de los más preferidos por los percusionistas (p. 52).

El vibráfono hace parte de los instrumentos de percusión idiófonos, su composición se basa en un sistema de placas similar al de la marimba, sin embargo, el material de las placas del vibráfono se compone de una aleación de diferentes metales como la bauxita y el aluminio.

Este instrumento en su construcción posee unos tubos resonadores que sirven para proporcionar al sonido una mayor vibración. Cuenta con un pedal de prolongación, que permite al instrumento extender la duración del sonido o acortarla. En este sentido Escribano (2015) señala que existen diferentes posibilidades técnicas que se pueden ejecutar mediante el pedal como el staccato, el legato o dejar vibrar el sonido libremente.

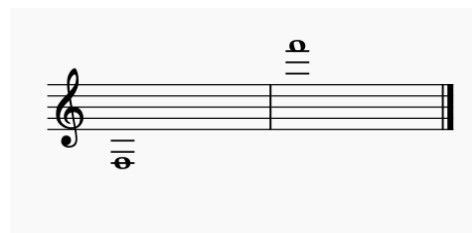
Por otro lado, el vibráfono al igual que la marimba sinfónica se ejecuta con baquetas de madera o ratán, que poseen una punta de goma o plástico forrada en lana o hilo. Anteriormente se interpretaba con dos golpeadores, más adelante, en la búsqueda de nuevas posibilidades interpretativas, el vibráfono ha pasado de ejecutarse con dos baquetas a la utilización de cuatro baquetas como en la marimba sinfónica, siendo el agarre “Burton” el que mejor se ha adaptado a la ejecución de este instrumento. Así mismo, el vibráfono de concierto cuenta con un registro que consta de 3 octavas, desde el Fa³ hasta el F⁶, sin embargo, existen algunas marcas que han diseñado vibráfonos de hasta 4 octavas. (Ver figuras 14 y 15).

FIGURA 14 *EL VIBRÁFONO DE CONCIERTO*



Tomado del catálogo de Yamaha 2023

FIGURA 15 *REGISTRO DEL VIBRÁFONO DE CONCIERTO*



Fuente: Elaboración propia

Según Escribano (2015), el vibráfono comienza a introducirse en los formatos de orquestas sinfónicas hasta 1934, siendo partícipe en la ópera *Lulú* del compositor Alban Berg. Sin embargo, este instrumento le debe gran parte de su desarrollo al jazz. En este sentido, el vibráfono aparece en el jazz desde 1920 y desde ahí comienza su carrera evolutiva, pasando por vibrafonistas como Lionel Hampton, a quien además se le atribuye el primer solo de vibráfono registrado en una grabación, Milt Jackson quien grabó numerosos éxitos del jazz con los más grandes exponentes de este género, y Gary Burton, que según lo afirma Escribano (2015), es quien se encarga de llevar en la década de 1970 a lo más alto la evolución y exploración técnica del vibráfono y su ejecución con cuatro baquetas. De esta manera, cabe resaltar algunos interpretes destacados a lo largo de la historia del vibráfono jazz como lo son: Lionel Hampton (1908 – 2002), Milt Jackson (1923 – 1999), Dave Samuel (1948 – 2019), David Friedman (1945) y Gary Burton (1943).

Por otro lado, la participación del vibráfono en la música andina colombiana no ha tenido tanta relevancia como lo ha tenido la marimba, sin embargo, se hallan diferentes actuaciones del vibráfono en discos de compositores de música andina colombiana, entre estos, se destaca el disco “Cita en Paris” del compositor y tiplista Lucas Saboya, acá el vibráfono es interpretado por Roger Santacana. Así mismo, el compositor y vibrafonista ecuatoriano Enrique Asencio realizó algunas versiones de pasillos que quedaron plasmadas en su álbum “Fiesta Ecuatoriana”, donde el vibráfono desempeña un papel solista. De igual manera, el ensamble de percusión tamborimba realizó una adaptación y arreglo del bambuco “Dimensiones” del compositor José Revelo Burbano donde el vibráfono se destaca como solista.

3. Metodología

La siguiente investigación es de carácter cualitativo. Se desarrolla bajo un estudio tipo documental, que busca la obtención del material por medio de la recolección y uso de datos de diferentes trabajos de grado, libros, partituras, artículos y revistas que se relacionan con este trabajo. Las fuentes usadas para esta investigación fueron: la documentación electrónica, la documentación audiovisual y la documentación impresa. Sobre la investigación documental, López-Cano (2014) asegura que “refiere a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CD’s, o multimedia como DVD’s, páginas web, etc.”.

3.1 Análisis de las Obras

Para la realización del análisis de las obras seleccionadas se tomó como modelo el análisis formal planteado por Julio Bas ya que permite la obtención detallada de los datos de una manera 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 desarrollo un análisis detallado de las obras seleccionadas para obtener información de las siguientes características musicales: Ritmo, compás, forma, motivos melódicos y secuencia armónica. Se describe a través de la siguiente tabla cada uno de los ítems mencionados. (Ver tabla 1).

Tabla 1 Criterios de Análisis

Ritmo y Compás	Forma	Motivo melódico	Secuencia armónica
Describe la estructura rítmica de la pieza y las características de los compases.	Describe la estructura de la pieza, los periodos sobre los que se construye. Identifica el tipo de forma (binaria, ternaria, rondo, entre otras)	Analiza los temas principales de las secciones de la obra, su conducción y características rítmicas.	Describe la tonalidad de la obra, la secuencia armónica y las modulaciones que presente la pieza.

Fuente: Elaboración propia

Para el desarrollo de este trabajo, fue necesario diseñar las siguientes cinco etapas que permitieron visualizar de manera cronológica el proceso: Estudio del estado del arte, elaboración del marco teórico, selección y análisis de las obras, elaboración de los arreglos y montaje del repertorio.

1. Estudio del Estado del Arte

Se realizó un estudio del estado del arte el análisis de investigaciones relacionadas con la temática del proyecto para identificar posturas y necesidades. Incluyó elaboración de antecedentes y referencias sobre trabajos relacionados con arreglos de música andina santandereana para nuevos formatos.

2. Elaboración del Marco Teórico

Se organizó el material bibliográfico y se seleccionaron los datos más relevantes para comprender las características musicales de los géneros y la organología de los formatos tradicionales de la música andina de compositores santandereanos, así como características sobre los instrumentos de percusión sinfónica (Marimba y Vibráfono)

3. Selección y Análisis de las Obras

Se seleccionaron seis obras sobre las que se realizaron los arreglos teniendo en cuenta los siguientes tres criterios: 1. Que fuera una pieza de música andina colombiana. 2. Que fuera escritas por compositores santandereanos. 3. Que no hubiesen sido adaptadas o arregladas para formatos donde se incluyera la marimba sinfónica y el vibráfono. Así mismo, se estudiaron las características que componen a los géneros seleccionados, sus estructuras rítmicas, armónicas y la utilización de motivos melódicos.

4. Elaboración de los Arreglos

Esta fase contó con la utilización de la información recolectada en los anteriores puntos, de esta manera se buscó un acercamiento a las sonoridades y texturas de estos géneros tradicionales desde la marimba sinfónica y el vibráfono como instrumentos protagonistas. Se pretendió que los arreglos fueran realizados para un formato de marimba sinfónica, vibráfono, tiple, contrabajo y set de percusión.

5. Montaje del Repertorio

Finalmente, se realizó el montaje de las obras seleccionadas el cual se desarrolló en 3 momentos: 1. Montaje individual 2. Ensayos parciales con cada músico 3. Ensayos generales. Estos ensayos se realizaron en la escuela de música de la Universidad Industrial de Santander teniendo en cuenta que allí se cuenta con el espacio, los instrumentos y los equipos necesarios para este montaje.

3.2 Recursos

A continuación, se describen los recursos necesarios para el montaje y realización de este proyecto. (Ver tabla 2).

TABLA 2 RECURSOS

Instrumentos	Recursos electrónicos	Recursos humanos	Material Bibliográfico
- 1 Marimba sinfónica	- 1 Computador	- 1 musico por cada	- Partituras
- 1 Vibráfono	- 2 Amplificadores	instrumento	
- 1 Tiple			
- 1 Contrabajo			
- 1 Set de percusión			

Fuente: Elaboración propia.

Para la realización del montaje y los ensayos, se contó con los espacios de la escuela de artes y música de la Universidad industrial de Santander.

4. Análisis de las obras

4.1 Torbellinesco – Leonardo Gómez Silva

TABLA 3 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA TORBELLINESCO

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositor
-------	-----------	--------	---------	------------

Torbellino	G	3/4	Marimba Sinfónica Vibráfono Tiple Contrabajo	Leonardo Gómez Silva
------------	---	-----	--	----------------------

Elaboración propia.

TABLA 4 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA TORBELLINESCO

Cadencia	Introducción	A	Puente	B	Puente	C	Coda	Final
1 - 6	7 - 10	11- 18	19 - 28	29 - 42	43 - 46	47 - 62	63 - 71	72 - 73

Elaboración propia.

En la versión original la pieza tiene una introducción de 4 compases utilizando la progresión I – V – VI. En esta adaptación el vibráfono cumple una función melódica y por eso se agrega una cadencia que expone motivos melódicos presentes en la introducción y la coda. (Ver figuras 16 y 17).

FIGURA 16 MOTIVO DE LA INTRODUCCIÓN



Fuente: Elaboración propia.

FIGURA 17 MOTIVO DE LA CODA



Fuente: Elaboración propia.

En la introducción se propone una pregunta respuesta entre el vibráfono y el tiple mientras que la marimba interpreta una segunda voz en espejo de la melodía principal. Así mismo, a la melodía y contra melodía se le agregó una segunda voz en intervalos de sexta, generando una sonoridad diferente a la versión original. (Ver figura 18).

FIGURA 18 MELODÍA Y CONTRA MELODÍA.

Fuente: Elaboración propia.

En la sección A, que abarca el compás 11 hasta el 18 el vibráfono interpreta la melodía principal, mientras la marimba, el tiple y el contrabajo se mantienen como base armónica. En esta sección A la progresión armónica se mueve entre los grados ii - IV - V - V del sexto - VII dis, algo poco común en los torbellinos tradicionales. La melodía se adaptó al vibráfono y contiene apoyaturas características de los fraseos típicos en los instrumentos de plectros como la bandola y el requinto. Seguido a esto, en el compás 19 comienza un puente para ir a la sección B, acá el vibráfono y la marimba realizan una pregunta y respuesta con el motivo melódico.

Las secciones B y C mantienen una progresión armónica I - IV - V al igual que la versión original, esto con el fin de resaltar esta sonoridad particular del torbellino. En la sección B, se adaptó a la marimba un acompañamiento de torbellino que suele utilizarse en la guitarra. (Ver figuras 19 y 20).

FIGURA 19 ACOMPAÑAMIENTO DE TORBELLINO EN GUITARRA

MARIMBA

Tomado de "Proyecto ganador de la

FIGURA 20 ACOMPAÑAMIENTO ADAPTADO A LA

Fuente: Elaboración propia.

Convocatoria IDECUT 2020”.

En el compás 43 al 46 aparece el puente para ir a la sección C. Se realiza una modulación para ir a la dominante que en este caso es D7. En la repetición de la sección C a diferencia de la versión original, acá el contrabajo pasa a realizar la melodía mientras el vibráfono realiza un papel acompañante y se re armoniza a través del uso de dominantes secundarias. En la coda, la armonía se mantiene en los grados I – V. Y en los dos compases finales se realiza una reexposición del motivo de la introducción.

4.2 Rio de oro – Leonardo Gómez Silva

TABLA 5 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA RIO DE ORO

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositor
Pasillo	G	3/4	Marimba Sinfónica Vibráfono Tiple Contrabajo	Leonardo Gómez Silva

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 6 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA RIO DE ORO

A	B	C	Coda
1 - 18	19 - 35	36- 52	53 – 56

Fuente: Elaboración propia.

La sección A de esta pieza se encuentra entre los compases 1 – 18, en esta sección se busca que a través del *rubato* se genere una intención expresiva, tranquila y libre. Se pretende crear una conversación entre el vibráfono, la marimba sinfónica y el tiple, alternando motivos melódicos principales y segundas voces. El movimiento armónico de esta sección se encuentra entre los

grados ii – III - V – vi, sin embargo, a diferencia de la versión original, se hizo utilización de adheridos como acordes con séptima, novena, trecena. De igual forma, se utilizaron acordes aumentados y disminuidos, esto con el fin de generar una sonoridad diferente sin cambiar la intención armónica de la versión original. (Ver figuras 21 y 22).

FIGURA 21 PROGRESIÓN DE INTRODUCCIÓN CON LA ARMÓNICA ORIGINAL.

The musical notation for Figure 21 is a piano introduction in G major. It consists of eight measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The chords indicated below the staff are: Am7, B, Em, Am, D, G, Em, Am. The first measure is marked 'pizz.'.

Fuente: Tomado de la partitura original escrita por Leonardo Gómez Silva.

FIGURA 22 PROGRESIÓN DE INTRODUCCIÓN RE ARMONIZADA.

The musical notation for Figure 22 is a re-arranged piano introduction in G major. It consists of eight measures. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The chords indicated below the staff are: Am7, Baum, B, Em, EmMaj7, Em7, Em6, Am9, D13, Gmaj9, Em, Am. The first measure is marked 'pizz.' and the second measure is marked 'mf'.

Fuente: Elaboración propia.

En la sección B, se propone un tempo más rápido que la sección anterior con el fin de generar una intención más rítmica y viva. El motivo melódico principal esta vez se alterna entre la marimba (compás 19 – 26) y el vibráfono (compás 27 – 34), mientras que el tiple realiza un papel rítmico y acompañante. A partir del compás 27, se plantea un acompañamiento en el bajo y la marimba generando un efecto que aparenta estar en una métrica de 2/4, esto se tuvo en cuenta a partir del motivo melódico principal como recurso para generar una diferencia a la versión original del compositor. Por otro lado, armónicamente esta sección se plantea entre los grados ii – III – IV – V – vi – VIIdis, así mismo, a esta sección se le agregaron adheridos y extensiones armónicas como séptimas, novenas y trecenas. (Ver figura 23).

FIGURA 23 EFECTO DE COMPAS BINARIO EN LA MELODÍA Y EL BAJO.

Sensación binaria en la melodía

Sensación binaria en el bajo

Fadd9 F9 Bm E13 Am D7

Fuente: Elaboración propia.

En la sección C se propone un tempo más rápido que las dos secciones anteriores. Al igual que en A y B, el vibráfono y la marimba se alternan el motivo melódico a manera de pregunta y respuesta. Finalmente, en el compás 44 realizan la melodía al unísono buscando generar un carácter diferente este final. En esta sección al igual que en las dos anteriores, los enlaces armónicos se dan entre los grados mencionados con anterioridad al igual que la utilización de adheridos y extensiones.

4.3 Leyla – Jesús Alberto Rey Mariño

TABLA 7 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA LEYLA

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositor
Pasillo	Gm	3/4	Marimba Sinfónica Vibráfono Tiple	Jesús Alberto Rey Mariño

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 8 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA LEYLA

Introducción Sobre A	A	B	C	A
1 - 17	18 - 33	34 - 65	66 - 81	82 - 108

Fuente: Elaboración propia.

A diferencia de la versión original, se agregó una introducción para marimba solista donde se expone elementos del tema A con una intensidad rubato. Esta introducción inicial presentando el motivo final de la pieza donde se le agrega una segunda voz descendente. La sección A se mueve armónicamente entre los grados $i - VII_{dis} - III - iv7 - V$, también se caracteriza por tener un juego con la intención de las dinámicas en cada frase. (Ver figura 24).

FIGURA 24 SECCIÓN A, JUEGO EN LA INTENCIÓN DE LAS DINÁMICAS.



Figura: Elaboración propia.

En la B, se realiza una repetición completa de la sección, modificando el motivo rítmico de la melodía sin perder la esencia de la frase. En esta sección se adaptó a la marimba un acompañamiento muy característico del piano en este estilo, para esto se hizo una reducción de voces, resaltando las notas guía de la armonía en disposiciones similares al acompañamiento original del piano. (Ver figuras 25 y 26).

FIGURA 25 ACOMPAÑAMIENTO DE PASILLO EN EL PIANO.



Fuente: Tomado de la partitura original.

FIGURA 26 ACOMPAÑAMIENTO ADAPTADO A LA MARIMBA.



Fuente: Elaboración propia.

La sección C se crea a partir del motivo de la A. Es una variación del tema A donde se proponen cuatrillos en la melodía, que crecen y decrecen, generando una sensación binaria pero que conserva

la esencia del tema A. Más adelante, se re expone la sección A en una velocidad más rápida (negra 220) para finalizar con el motivo melódico que se repite tres veces. Como último, se propone en el acorde final un Gm6. (Ver figuras 27, 28 y 29).

FIGURA 27 CUATRILLOS EN LA MELODÍA DE LA C.



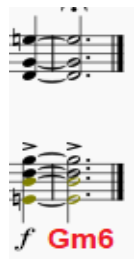
Fuente: Elaboración propia

FIGURA 28 MOTIVO MELÓDICO DEL FINAL.



Fuente: Elaboración propia.

FIGURA 29 ACORDE FINAL.



Fuente: Elaboración propia.

4.4 Luna en sagitario – Gustavo José Plata Cordero

TABLA 9 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA LUNA EN SAGITARIO

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositor
Bambuco	Am	6/8	Vibráfono Marimba Tiple Contrabajo	Gustavo José plata cordero

			Set de percusión	
--	--	--	------------------	--

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 10 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA LUNA EN SAGITARIO

Introducción	A	B	A	C	CODA
1 - 6	7 - 24	25 - 43	7 - 24	44 - 76	77 - 80

Fuente: Elaboración propia.

La introducción en este arreglo, esta planteada con dos motivos principales de la pieza original. En la sección A, el vibráfono realiza la melodía principal, acompañada por una segunda voz en la marimba sinfónica. El tiple y el contrabajo se mantienen como acompañamiento armónico y la percusión realiza una base rítmica, apoyando diferentes acentos implícitos en la melodía. Armónicamente esta sección se mueve entre los grados i – iidis - iv – V7 – VI.

En la sección B, se realiza un canon entre la marimba sinfónica, el tiple y el vibráfono. En la anacrusa del compás 33 la marimba toma el papel melódico y el vibráfono realiza un acompañamiento en blancas, generando una sensación rítmica binaria. Más adelante en la anacrusa del compás 37 el vibráfono retoma la melodía y la marimba realiza una segunda voz. Armónicamente esta sección se mueve entre los grados i – iidis – III – V7 – VII. (ver figuras 30 y 31).

FIGURA 30 CANON ENTRE LA MARIMBA, EL TIPLE Y EL VIBRÁFONO.

Fuente: Elaboración propia.

FIGURA 31 ACOMPAÑAMIENTO DEL VIBRÁFONO Y MELODÍA DE LA MARIMBA.

Fuente: Elaboración propia.

Los primeros dieciséis compases de la sección C los realiza la marimba sinfónica como solista, esta parte es acompañada únicamente por el cajón peruano. Más adelante en la repetición de esta sección C, el vibráfono pasa a realizar el motivo melódico principal, la marimba ejecuta un motivo melódico secundario mientras el tiple, el contrabajo y la percusión acompañan rítmica y armónicamente. Como último, en el compás 77 comienza la coda que simula una repetición de la sección A, sin embargo, es en esta parte donde la pieza finaliza. En este final, se propuso modificar rítmicamente el motivo melódico.

4.5 Guabina con luna – Juan Pablo Cediell Ballesteros.

TABLA 11 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA GUABINA CON LUNA

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositor
-------	-----------	--------	---------	------------

Guabina	Dm	3/4	Vibráfono Marimba Tiple Contrabajo Set de percusión	Juan Pablo Cediél Ballesteros
---------	----	-----	---	--------------------------------------

Fuente: Elaboración propia.

TABLA 12 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA GUABINA CON LUNA

Intro.	A	Puente	A	B	C	Puente	Impro.	B	C
1 - 8	9 - 19	20 - 27	28 - 38	39 - 48	49 - 56	57 - 60	61 - 90	39 - 48	49 - 56

Fuente: Elaboración propia.

Este arreglo comienza con ocho compases de introducción realizadas por la marimba sinfónica. La sección A esta elaborada como un dueto entre la marimba sinfónica como acompañante y el vibráfono como solista. En la segunda A que aparece después del puente, el tiple realiza una segunda voz en el motivo melódico mientras la marimba, el contrabajo y la percusión hacen un acompañamiento rítmico y armónico. Esta sección A se mueve amónicamente entre los grados i – iv7 – V7. (Ver figura 32).

FIGURA 32 MELODÍA PRIMARIA Y SECUNDARIA.

The figure shows a musical score with three staves. The top staff contains the primary melody, labeled 'Melodia principal' in red, with a dynamic marking of 'mf'. The middle staff contains the secondary melody, labeled 'Melodia secundaria' in orange, with a dynamic marking of 'mp'. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking of 'mf'. The score is written in 3/4 time and features various rhythmic patterns and chordal accompaniment.

Elaboración propia.

En la sección B, el motivo melódico principal lo toma la marimba sinfónica y el vibráfono realiza una voz secundaria. Esta sección en los cuatro compases finales se mueve armónicamente entre los grados i – iib - III – iv7 – V7 — VI. En la sección C, se propone un acompañamiento para marimba diferente al realizado en la A. (Ver figuras 33 y 34).

FIGURA 33 ACOMPAÑAMIENTO DE A EN LA MARIMBA.



Fuente: Elaboración propia.

FIGURA 34 ACOMPAÑAMIENTO DE C EN LA MARIMBA.



Figura: Elaboración propia.

En este arreglo en particular, se le agrego una sección de improvisación en el vibráfono. Esta sección se mueve armónicamente entre los grados i – iv7 y V7, conservando la progresión armónica típica de este género. Para esta sección, los instrumentos acompañantes son el tiple, el contrabajo y el set de percusión. Finalmente se sale de esta improvisación retomando las secciones B y C para ir al final.

4.6 Tese Quieto deje planchar – José Alejandro Morales

TABLA 13 ASPECTOS GENERALES DE LA OBRA TESE QUIETO DEJE PLANCHAR

Ritmo	Tonalidad	Compas	Formato	Compositor
Bambuco	Am	6/8	Vibráfono Marimba Tiple Contrabajo	José A. Morales

Fuente: Elaboración propia.

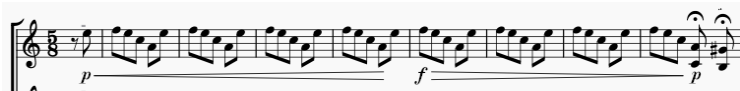
TABLA 14 ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA TESE QUIETO DEJE PLANCHAR

Intro.	A	B	C	A	CODA	Final
1 - 9	10 - 30	31 - 48	49- 68	10 - 21	69 - 73	74 - 81

Elaboración propia.

La introducción de este arreglo esta elaborada en un compás irregular de cinco octavos, allí se pretende simular el motivo principal de la pieza original. Esta introducción la realiza el vibráfono. En la sección A, se propone en la segunda casilla de repetición realizar la frase melódica percutiendo el borde de las placas con la madera de las baquetas, explorando así diferentes timbres que brindan estos instrumentos. Las progresiones armónicas de esta sección se basan en los grados $i - iv7 - V7 - VII\#dis$. (Ver figuras 35 y 36).

FIGURA 35 INTRODUCCIÓN EN COMPAS DE 5/8.



Fuente: Elaboración propia

FIGURA 36 FRASE MELÓDICA REALIZADA CON LA MADERA DE LAS BAQUETAS.

Tocar con la madera de la baqueta

2.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The melody is marked with 'x' symbols, indicating it is to be played with the wood of the mallets. A second ending bracket is shown above the melody, starting from the second measure and ending with a double bar line. The instruction 'Tocar con la madera de la baqueta' is written above the first staff and below the second staff.

Fuente: Elaboración propia.

En el compás 35 hasta el 38 de la sección B, se propone un juego melódico entre el vibráfono y la marimba sinfónica, buscando generar un efecto de eco. En esta sección B, el tiple y el contrabajo

realizan un papel acompañante. La primera repetición de la parte C en este arreglo, la realiza la marimba sinfónica con acompañamiento del contrabajo mientras que el vibrafonista percute sus baquetas entre si a ritmo de corchea y negra, generando un acompañamiento rítmico representativo de este género. En la segunda repetición de esta sección C, el vibráfono retoma un acompañamiento armónico. Finalmente en el compás 60 el vibráfono dobla la melodía principal que venía haciendo la marimba sinfónica. Como último, la melodía de la coda la realizan todos los instrumentos al unísono, de esta manera, re exponiendo el motivo de la introducción, esta vez con la marimba realizando una segunda voz. (Ver figuras 37 y 38).

FIGURA 37 INDICACIONES DE LA SECCIÓN C EN EL VIBRÁFONO.

1 vez Vibrafono acompaña percutiendo las bquetas en ritmo de corchea y negra ♪
2 vez como esta escrito

Elaboración propia.

FIGURA 38 MELODÍA FINAL AL UNÍSONO Y REEXPOSICIÓN DE LA INTRODUCCIÓN.

Elaboración propia.

5. Conclusiones

En el siguiente capítulo se describen los hallazgos del presente trabajo de grado, con relación a la pregunta problema, el objetivo general y los objetivos específicos. Sobre la pregunta problema “¿De qué manera se puede realizar el arreglo de seis obras de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión?” se puede concluir que:

La transcripción es un proceso importante en la elaboración de arreglos y adaptaciones de música colombiana. En el caso particular de este proyecto se tomaron como referencia grabaciones de distintas versiones de las piezas. Luego de transcribir el material, se permitió entender de manera clara, la forma, la melodía y la armonía de cada tema para proceder a realizar dichos arreglos

Es importante tener en cuenta las dificultades técnicas en instrumentos de percusión como la marimba sinfónica y el vibráfono cuando se pretende que cumplan funciones de instrumentos como la guitarra o la bandola. De igual forma, identificar las características tímbricas que permiten encontrar un mejor desarrollo de las ideas melódicas y de acompañamiento durante la elaboración de los arreglos. En el caso particular, fue necesario asegurarse constantemente que la música escrita se pudiera ejecutar en los instrumentos, ya sea por su registro o por el uso de las cuatro baquetas teniendo en cuenta las disposiciones de los acordes.

Otro aspecto importante es identificar las organologías originales o tradicionales para entender las funciones rítmicas, melódicas y armónicas que cumplen los instrumentos, con el objetivo de tener una contextualización que permitió incorporar de manera funcional los

instrumentos como la marimba sinfónica y el vibráfono. En algunos casos particulares dentro de esta propuesta, la marimba sinfónica tuvo un enfoque acompañante adoptando la función que originalmente cumple la guitarra en géneros como el bambuco, el pasillo, la guabina y el torbellino. Por otro lado, el vibráfono desempeñó una función más melódica, sustituyendo el papel de la bandola.

Con relación al objetivo general que se planteó como el arreglo de seis obras andinas de compositores santandereanos para dueto de marimba sinfónica y vibráfono con acompañamiento de tiple, contrabajo y percusión, se puede concluir que se cumplió en la medida en la que se realizaron los arreglos al repertorio seleccionado. Esto implicó realizar una investigación sobre los géneros, los autores, la organología, dejando como resultado un material de partituras donde se encuentran los arreglos.

A partir del primer objetivo específico que consistía en el análisis de las características principales de los géneros seleccionados, se puede concluir que con relación a la armonía, fue necesario transcribir las versiones originales para identificar las secuencias armónicas y posteriormente realizar re-armonizaciones que implicaron el uso de dominantes secundarias, sustitutos tritonales y extensiones armónicas, es decir, uso de adheridos además de la cuatriada (uso de 9, 11 y 13 en los acordes). Por otro lado, en relación con el ritmo de cada aire o género, se identificaron las células rítmicas características para lograr intenciones como la permutación o desplazamiento de motivos rítmicos, esto con el objetivo de buscar enriquecer el acompañamiento y el desarrollo melódico teniendo en cuenta sus particularidades. Por último, con relación a la forma, se identificaron las estructuras tradicionalmente utilizadas en cada género, teniendo en cuenta el número de secciones y las modulaciones tonales características en cada aire. De esta

manera, fue posible explorar la inclusión de nuevas secciones en los arreglos como introducciones y codas que originalmente no estaban escritas.

Frente al segundo objetivo específico que consistió en generar repertorio para la cátedra de percusión de la universidad industrial de Santander a través de los arreglos de música andina colombiana de compositores santandereanos, se puede concluir que se cumple en la medida en la que se deja como material un compilado de partituras de seis arreglos de las siguientes piezas: Torbellinesco de compositor Leonardo Gómez Silva (torbellino). Río de oro del compositor Leonardo Gómez Silva (pasillo). Luna en Sagitario del compositor Gustavo Gómez Ardila (Bambuco). Guabina con Luna del compositor Juan Pablo Cediell Ballesteros. Leyla del compositor Jesús Alberto Rey Mariño (pasillo). Tese quieto deje planchar del compositor José A. Morales (bambuco). Se considera relevante mencionar que ninguna de las piezas seleccionadas fue escrita originalmente para este formato, en este sentido, fue necesario realizar la adaptación de cada tema a instrumentos no convencionales en estos géneros como la marimba sinfónica y el vibráfono.

Por último, sobre el tercer objetivo específico de este trabajo que consistió en realizar un recital donde se interpreten los seis arreglos de las obras seleccionadas, se concluye que es importante conocer y tener una previa experiencia interpretando este tipo de géneros como el bambuco, el torbellino, la guabina y el pasillo. De igual forma, al incluir instrumentos de cuerda como el contrabajo o el tiple en los arreglos, es indispensable contar con equipos de sonido que ayuden a nivelar el volumen en relación con los instrumentos de percusión, teniendo en cuenta que por su naturaleza, los instrumentos de percusión tienden a sonar más fuerte que los instrumentos de cuerda. Por último, en relación con el montaje, es importante realizar ensayos parciales con cada instrumentista buscando corregir detalles interpretativos relevantes para el montaje de las

piezas, seguido a esto, realizar ensayos generales que busquen generar un sonido de ensamble y de esta forma poder lograr una adecuada interpretación de cada pieza.

Referencias bibliográficas

- Arbeláez, E. F. (2013). *Músicas andinas centro - oriente*. Obtenido de Música andina de colombia: <https://musica-andina-de-colombia.webnode.com.co/servicios/musicas-andinas-nor-occidente/>
- Ayala Rojas, M. M. (2022). *Adaptacion de seis tonadas del Bullerengue para ensamble de percusión sinfónica en diferentes formatos de cámara*. Uniersidad Industrial de Santander, Bucaramanga. doi:<https://noesis.uis.edu.co/handle/20.500.14071/10069>
- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. (N. Lamuraglia, Trad.) Ricordi americana S.A.E.C.
- Bernal, M., & Cortés, J. (2002). *La bandola andina colombiana en las paradojas de la musica popular y la identidad nacional*. Academia superior de artes de Bogota, Bogota D.C.
- Burbano Revelo, J. (2012). *León Cardona Garcia: Su aporte a la música andina colombiana*. Universidad EAFIT, Medellín.
- Cárdenas Riaño, L. E. (2018). *EL TORBELLINO EN LA INICIACIÓN MUSICAL DE ENSAMBLES DE CUERDAS*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogota D.C.
- Escribano López, P. (2015). El vibráfono. *Intermezzo*, 30 - 32.
- Fernández Martínez, P. (2016). *Percusión Sinfónica: guía de recursos técnicos, sonoros y escritura*. Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Fusco Rojas, J. (2021). *Adaptacion para la marimba del valse venezolano de Antonio Lauro*. Universidad de los andes, Mérida, Venezuela.

García Moreno, M. A. (2022). *Tres arreglos del bambuco "Cejeñita" para marimba sinfónica.*

Universidad EAFIT, Medellín. doi:<http://hdl.handle.net/10784/31746>

Joaquín, X. (1995). LA GRAN EVOLUCIÓN DE LA PERCUSIÓN EN LOS ÚLTIMOS AÑOS. *QUODLIBET*, 47 - 57.

Joaquín, X. (2015). El vibráfono y la marimba. *Quodlibet*, 47 - 57.

Koyima, M. (2021). *La música tradicional japonesa a travez de arreglos y adaptaciones ejecutados en la marimba chiapaneca.* Universidad de ciencias y artes de Chiapas, Chiapas, Mexico.

Londoño, M. E., & Tobón, A. (2002). *Bandola, Tiple y Guitarra: De las fiestas populares a al música de cámara.* Universidad de Antioquia, Medellín.

López Moya, M. d. (2005). *El sonido de las marimbas y las politicas de la música en Chiapas.* Universidad Autónoma Metropolitana UAM, Ciudad de México .

López-Cano, R. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Úrsula San cristobal.

Madrid Sanz, R. F. (2014). *De la guitarra andina colombiana a la guitarra clasica y viceversa.* universidad EAFIT, Medellín.

Martínez Bernal, P. (2015). *La percusión orquestal: análisis e interpretación de las musicas seleccionadas.* Universidad de Cuenca, Cuenca.

Martínez Ramirez, C. H. (2019). GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN. *GUABINA Y BAMBUCO EN DOS COMPOSICIONES PARA VIOLÍN.* Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá D.C.

- Martínez Ramírez, C. H. (2019). *Guabina y Bambuco en dos composiciones para violín. "Un acercamiento a los aires de la música andina colombiana desde el instrumento"*. Universidad pedagógica Nacional, Bogota D.C.
- Mendoza Mendoza, J. S. (2020). *Adaptación y composición de musica tradicional de Santander para percusión solista y grupo de cámara*. Universidad insdustrial de Santander.
- Novoa Gonzáles, R. D. (2015). *Adaptaciones y arreglos de obras andinas de los compositores Luis Antonio Calvo y Ciro Antonio Santos Martinez*. Universidad Autónoma de Bucaramanga. doi:<https://noesis.uis.edu.co/handle/20.500.14071/10069>
- Olaya Gonzáles, A. F. (2021). *Arreglo y adaptación de tres piezas de la música andina colombiana para la marimba sinfónica*. Universidad distrital Francisco José de Caldas, Facultad de artes ASAB, Bogotá D.C. doi:<http://hdl.handle.net/11349/25927>
- Peralta, D., & Montecino, X. (2017). *Instrumentos de cuerda pulsada en latinoamerica*. *Instrumentos de cuerda pulsada en latinoamerica*. Universidad metropolitana de ciencias de la educación, Santiago de Chile.
- Porter, J. (2011). *A NEW SIX-MALLET MARIMBA TECHNIQUE AND ITS PEDAGOGICAL*. University of Lethbridge, LETHBRIDGE, Canada.
- Ramírez Uribe, C. (2020). *Del rechazo a la legitimidad. El recorrido de la música andina colombiana en el siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Sociedad de etnomusicología.
- Rendón Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980*. Universidad nacional de Colombia, Medellín. doi:<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/2937>

- Ríos Zuluaga, O. D., Tovar Rivera, J. C., & Ceballos López, L. C. (2008). *Propuesta interpretativa de la musica andina colombiana en formato de cuarteto típico colombiano*. Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.
- Rodríguez Melo, M. E. (2009). *Musica Nacional: El pasillo colombiano*. Universidad de los Andes, Bogota D.C.
- SINIC. (21 de 03 de 2023). *El pasillo* . Obtenido de Sistema Nacional de Información Cultural : <https://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/ColCulturalBusca.aspx?AREID=3&SECID=8&IdDep=68&COLTEM=222>
- Tascón Hernández, H. (2013). *Musica colombiana para marimba sinfónica*. Cali: Bellas Artes, institucion universitaria del valle.
doi:<https://repository.bellasartes.edu.co/handle/123456789/236>
- UTADEO. (1990). Torbellino [video]. Portal Web. Obtenido de <http://hdl.handle.net/20.500.12010/6121>
- Valdivieso Torres, J. (2003). *Visión histórica de la música en los dos santanderes*. Proyecto cultural de Sistemas y Computadores (2005).
- Vega, H. (2010). *La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music*. Universidad autónoma de México, México.
- Vivas Quintero, M. L. (2022). *Planteamiento Interpretativo del Pasillo Colombiano*. Universidad el Bosque, Bogotá D.C.

Zamora Verú, D. S. (2016). *Marimbarpiando. El golpe llanero de pajarillo y mamonaes en el arpa llevado a la marimba sinfonica a cuatro manos*. Universidad pedagógica nacional, Bogotá. doi:<http://hdl.handle.net/20.500.12209/1616>

Guabina con luna

Juan Pablo Cediel Ballesteros
Arreglo: Juan Daniel Melo Oliveros

$\text{♩} = 110$

Vibráfono

Marimba

Tiple

Contrabajo

Set de percusión

Efectos con semillas y platillos

6

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

mf

mp

11

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

15

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

19

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

f

f

pizz.

mf

Escobilla y baqueta de madera

mf

24

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

mf

p

mp

mf

mp

p

29

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

Musical score for measures 29-33. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Vibraphone (Vib.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Mallets (Mrm.) part consists of chords in both treble and bass clefs. The Tiple part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cb. part has a bass line with eighth and sixteenth notes. The Perc. Set. part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks.

34

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

Musical score for measures 34-38. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Vibraphone (Vib.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Mallets (Mrm.) part consists of chords in both treble and bass clefs. The Tiple part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cb. part has a bass line with eighth and sixteenth notes. The Perc. Set. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

39

Vib. *mf*

Mrm. *f*

Tiple *mp*

Cb. *mf*

Perc. Set. *mf*

Dm Gm7 A7 Dm Gm7 C7 F/A Bb7/Ab

44

Vib. 1. 2.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

Eb/G A/G Dm/F Gm A7 Dm/F Gm

48

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

f

mf

A7

Gm7

Dm11

f

f

f

53

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

To Φ

D/F#

Bb7/F

Em7

Ebmaj9

57

Solo Vibráfono

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

Dm Gm A7

Todo el solo sobre Dm - Gm -

Solo de vibráfono

62

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

68

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

Detailed description of measures 68-72: The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. The Vibraphone part (measures 68-72) features a melodic line starting with a quarter note G4 (with a sharp sign), followed by eighth notes, and ending with sixteenth-note runs. The Mtrm. part is silent. The Tiple part (measures 68-72) consists of chords with accents, including a triplet of eighth notes in measure 68. The Cb. part (measures 68-72) has a bass line with eighth notes. The Perc. Set. part (measures 68-72) has a steady pulse indicated by a vertical bar and a slash.

73

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

Detailed description of measures 73-77: The score continues in 3/4 time with a key signature of one flat. The Vibraphone part (measures 73-77) features a melodic line with chords and rests, including a triplet of eighth notes in measure 73. The Mtrm. part is silent. The Tiple part (measures 73-77) consists of chords with accents, including a triplet of eighth notes in measure 73. The Cb. part (measures 73-77) has a bass line with eighth notes. The Perc. Set. part (measures 73-77) has a steady pulse indicated by a vertical bar and a slash.

79

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

Detailed description of measures 79-83: The vibraphone part begins with a series of eighth-note chords in the right hand, moving from a B-flat major triad to a B-flat major dyad, then a B-flat major triad, and finally a B-flat major dyad. The left hand plays a melodic line of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The mallets are silent throughout. The triangles play eighth-note chords: B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B-flat major. The cymbals play a steady eighth-note pattern: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The percussion set plays a rhythmic pattern of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

84

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

mp

Detailed description of measures 84-88: The vibraphone part features triplet eighth-note patterns in the right hand, moving from a B-flat major triad to a B-flat major dyad, then a B-flat major triad, and finally a B-flat major dyad. The left hand plays a melodic line of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The mallets are silent throughout. The triangles play eighth-note chords: B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B-flat major. The cymbals play a steady eighth-note pattern: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The percussion set plays a rhythmic pattern of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The dynamic marking *mp* is indicated in the vibraphone part.

D.S. al Coda \oplus

89

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

93

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

97
Vib.

f

Mrm.

f

Tiple

f

Cb.

f

Perc. Set.

f

Leyla

(Pasillo)

Jesús Alberto Rey Mariño
Arreglo: Juan Daniel Melo Oliveros

Vibráfono

Tiple

Marimba

Rubato Expressivo

p cresc. *f* *pp cresc.*

p *f* *pp* *F#dis*

6

Vib.

Guit.

Mrm.

(*cresc.*)

Gm *Bdis* *Cm7* *A7*

10

Vib.

Guit.

Mrm.

f *pp* *cresc.*

Gm *F#dis* *Gm*

15 $\text{♩} = 150$

Vib.

Guit.

Mrm.

p cresc.

pp cresc.

(cresc.)

mf

Bdis Cm7 D7 Gm

p cresc.

19

Vib.

Guit.

Mrm.

(cresc.)

(cresc.)

(cresc.)

F#dis Gm

23

Vib.

Guit.

Mrm.

(cresc.) *mf* *pp* *p* *cresc.*

(cresc.) *mp* *pp* *cresc.*

(cresc.) *mf* *pp* *p* *cresc.*

Gm F#dis

28

Vib.

Guit.

Mrm.

(cresc.) *mf*

(cresc.) *mp*

(cresc.) *mf*

Gm Bdis Cm7

32

Vib.

Guit.

Mrm.

p *mf*

mp *p* *mp*

Detailed description: This system covers measures 32 to 36. The Vibraphone part features a melodic line with slurs and accents, starting with a *p* dynamic and moving to *mf*. The Guitar part plays a steady eighth-note accompaniment, with dynamics ranging from *mp* to *p*. The Mridangam part provides a rhythmic foundation with a mix of eighth and sixteenth notes, also showing dynamic changes from *p* to *mp*. A crescendo hairpin is visible at the bottom of the system.

37

Vib.

Guit.

Mrm.

Fm7

Detailed description: This system covers measures 37 to 41. The Vibraphone part has a melodic line with a slur and an accent, with an *Fm7* chord marking above it. The Guitar part continues with eighth-note accompaniment. The Mridangam part features a more active rhythmic pattern with slurs and accents. A decrescendo hairpin is visible at the bottom of the system.

42

Vib.

Guit.

Mrm.

Detailed description: This system covers measures 42 to 46. The Vibraphone part has a melodic line with slurs and accents. The Guitar part continues with eighth-note accompaniment. The Mridangam part features a rhythmic pattern with slurs and accents.

46

Vib.

Guit.

Mrm.

p *f* *pp* *p* *p* *mp* *Fm7*

3

Detailed description: This system covers measures 46 to 50. The Vibraphone part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 49. The Guitar part consists of dense chordal textures, with a triplet of eighth notes in measure 49. The Mridangam part provides a rhythmic accompaniment with various note values and rests. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), and a specific chord, Fm7, is indicated in measure 50.

51

Vib.

Guit.

Mrm.

p

3

Detailed description: This system covers measures 51 to 54. The Vibraphone part continues the melodic line with a triplet of eighth notes in measure 52. The Guitar part features a prominent triplet of eighth notes in measure 52. The Mridangam part maintains its rhythmic accompaniment. A dynamic marking of piano (*p*) is present in measure 54.

55

Vib.

Guit.

Mrm.

mf *f* *mp* *mp* *mp*

Detailed description: This system covers measures 55 to 58. The Vibraphone part has a melodic line with a sharp sign in measure 57. The Guitar part features a melodic line with a sharp sign in measure 57 and dense chordal textures. The Mridangam part continues with its rhythmic accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*), fortissimo (*f*), and mezzo-piano (*mp*).

60

Vib.

Guit.

Mrm.

64

Vib.

Guit.

Mrm.

mf

mp

mp

Gm F#dis Gm

69

Vib.

Guit.

Mrm.

f

mp

73

Vib. *f* *mp* *f*

Guit. *f* *mp* *f*

Mrm.

77

Vib. *mp* *Gm* *F#dis* *Em* $\text{♩} = 220$

Guit. *p cresc.* *pp cresc.*

Mrm. *Gm* *Cm7* *Gm* *pp cresc.*

83

Vib. *(cresc.)* *Gm*

Guit. *(cresc.)*

Mrm. *(cresc.)* *F#dis* *Gm* *(cresc.)* *Gm*

87

Vib.

Guit.

Mrm.

(cresc.) *f* *p* *cresc.*

(cresc.) *mf* *pp* *cresc.*

(cresc.) *f* *pp* *cresc.*

Gm F#dis

Gm F#dis

92

Vib.

Guit.

Mrm.

(cresc.) *f*

(cresc.) *mf*

(cresc.) *f*

Gm Bdis Cm7

Gm Bdis Cm7

96

Vib.

Guit.

Mrm.

pp f pp

pp f pp

pp f pp

Detailed description: This block contains the musical score for measures 96 through 101. It features three staves: Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), and Mallets (Mrm.). The Vibraphone staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with accents and dynamic markings of *pp*, *f*, and *pp*. The Guitar staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a '8' indicating an octave. It features chordal textures with accents and dynamic markings of *pp*, *f*, and *pp*. The Mallets staff has a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat, with dynamic markings of *pp*, *f*, and *pp*.

102

Vib.

Guit.

Mrm.

f pp ff

mf pp f

f pp ff

Detailed description: This block contains the musical score for measures 102 through 107. It features three staves: Vibraphone (Vib.), Guitar (Guit.), and Mallets (Mrm.). The Vibraphone staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains melodic lines with accents and dynamic markings of *f*, *pp*, and *ff*. The Guitar staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a '8' indicating an octave. It features chordal textures with accents and dynamic markings of *mf*, *pp*, and *f*. The Mallets staff has a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat, with dynamic markings of *f*, *pp*, and *ff*.

Luna en Sagitario

(Bambuco)

Gustavo José Plata Cordero
Arreglo: Juan Daniel Melo Oliveros

♩. = 100



Vibráfono

Marimba

Tiple

Contrabajo

Set de percusión

The musical score is arranged in five staves. The Vibrafone part starts with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Marimba part consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The Tiple part is a single staff with a melodic line. The Contrabajo part is a single staff with a bass line. The Set de percusión part is a single staff with a drum set notation. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, mp, p), articulation (pizz.), and chord symbols (E, Am, F). The tempo is marked as ♩. = 100. The score is in 6/8 time and includes various musical notations such as dynamics (f, mf, mp, p), articulation (pizz.), and chord symbols (E, Am, F).

9

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

mf

E Dm E/G Am Am E A

16

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

To \oplus 1.

A7 Dm Dm Bdis Am/C E7/b Am E

Detailed description of the musical score: The score is for a five-part ensemble. The Vibraphone (Vib.) part starts at measure 16 and features a melodic line with grace notes and slurs, ending with a first ending bracket. The Mallet Piano (Mrm.) part provides harmonic support with chords in both treble and bass clefs. The Triple Piano (Tiple) part plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The Contrabass (Cb.) part has a bass line with chord labels: A7, Dm, Dm, Bdis, Am/C, E7/b, Am, and E. The Percussion Set (Perc. Set.) maintains a consistent eighth-note pattern throughout the passage.

31

Vib. *p* *mf*

Mrm. *p* *mf*

Tiple *p* *mf* *mp*

Cb. *p* *mf*

Perc. Set. *p* *mf* *mp*

Am Bdis G C Dm Bm C Am Bm E7

Detailed description: This musical score page contains five staves. The Vib. staff (top) starts with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes, followed by a *mf* section with eighth-note runs. The Mrm. staff (middle) features a piano (*p*) section with a melodic line and a *mf* section with a similar line. The Tiple staff (third) begins with a piano (*p*) section and a *mf* section, then transitions to a *mp* section with a complex rhythmic pattern. The Cb. staff (fourth) provides harmonic support with chords: Am, Bdis, G, C, Dm, Bm, C, Am, Bm, and E7. The Perc. Set. staff (bottom) uses a drum set notation with 'x' marks for cymbals and 'o' marks for other drums, following a rhythmic pattern that changes with the dynamics.

1. 2. D.S. al Coda



♩. = 100

39

Vib.

Vib. staff with musical notation

Mrm.

Mrm. staff with musical notation and dynamic marking *f*

Tiple

Tiple staff with musical notation

Cb.

Cb. staff with musical notation and chord markings Am

Perc. Set.

Perc. Set. staff with musical notation, dynamic markings *mf* and *p*, and the label "Cajón peruano"

49

Vib.

Musical staff for Vibraphone (Vib.) showing a melodic line with rests and eighth notes.

Mrm.

Musical staff for Maracas (Mrm.) showing a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Includes a chord marking "Am" in the bass line.

Tiple

Musical staff for Tiple showing a melodic line with rests.

Cb.

Musical staff for Contrabass (Cb.) showing a melodic line with rests.

Perc. Set.

Musical staff for Percussion Set (Perc. Set.) showing a rhythmic pattern with 'x' marks and slashes.

58

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

mp *mf* *mp* *f*

mp *mf* *p*

67

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

mp *mf* *p* Am

Detailed description: This is a page of a musical score for five instruments. The Vibraphone part consists of a single melodic line with dotted rhythms and rests. The Mellophone part has a treble clef with a melodic line starting at a mezzo-piano (*mp*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*) by the end of the phrase. The Tiple part is in 8/8 time, starting at *mp* and ending with a piano (*p*) section of chords. The Contrabass part provides a bass line with a chord change to Am in the final measure. The Percussion Set part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal or snare hits, and ends with a double bar line and repeat sign.

73

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Perc. Set.

mp *mf* *f* *f*

mp *mf* *f* *f*

mp *mf* *f* *mf* *f*

pizz. Am Am

mp *mf* *f* *f*

f

Río de oro

(Pasillo)

Leonardo Gomez Silva
Arreglo: Juan Daniel Melo Oliveros

$\text{♩} = 75$ Expresivo

This system contains the first three measures of the piece. It features six staves: Vibrafono, Tiple, Marimba, Contrabajo, and Armonia. The Vibrafono part has a melodic line with a *mf* dynamic. The Tiple part has a rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic. The Marimba part has a melodic line with a *mp* dynamic. The Contrabajo part has a bass line with a *mf* dynamic and a *pizz.* instruction. The Armonia part has a chordal accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Expresivo' and has a tempo of 75 beats per minute.

Vibráfono *mf*

Tiple *mp*

Marimba *mp*

Contrabajo *mf* *pizz.*

Armonia

Am7 Baum B

4

This system contains measures 4 through 8 of the piece. It features five staves: Vib., Tiple., Mrm., Cb., and Armonia. The Vib. part has a melodic line with dynamics *mp* and *p*. The Tiple. part has a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic. The Mrm. part has a melodic line with a *p* dynamic. The Cb. part has a bass line. The Armonia part has a chordal accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Expresivo' and has a tempo of 75 beats per minute.

Vib. *mp* *p*

Tiple. *p*

Mrm. *p*

Cb.

Armonia

Em EmMaj7 Em7 *Em6* Am9 D13 Gmaj9

9

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

mp

Em Am B Em

13

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

accel A tempo

1.

pp *mf* *p* *mp*

accel A tempo

pp *mf* *p* *mp*

accel A tempo

p *mf* *p* *mf*

Am Bbdis Bm Em Am D G Em9

18

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

G

mf

p

mp

p

f

p

mf

G6

D

C

22

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

G

E/G#

26

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

Am

28

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

p *mf*

pp *mp*

pp

f

Fadd9 F9 Bm E13

1.

2.

$\text{♩} = 90$ 5

1ra vez m

2da vez A

32

Vib.

Staff for Vibraphone (Vib.) in treble clef, key of D major. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including grace notes. A dynamic marking of *f* is present at the end of the phrase. A chord symbol 'G' is written below the staff.

Tiple.

Staff for Trio (Tiple) in treble clef, key of D major. It contains a series of chords, some with grace notes, and a final melodic phrase.

Mrm.

Staff for Murmure (Mrm.) in treble and bass clefs, key of D major. It consists of two staves with harmonic accompaniment, including chords and melodic lines.

Cb.

Staff for Cello (Cb.) in bass clef, key of D major. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including grace notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

Armonia

Staff for Armonia in treble clef, key of D major. It shows a sequence of chords: Am, D7, and G, with corresponding rhythmic notation.

37

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

Am9 D13 GMaj9 Em11-Em9 F#disb9

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in G major and 4/4 time, starting at measure 37. The Vib. (Vibraphone) part features a melodic line with eighth notes and a 'c' marking, with a 'mf' dynamic. The Tiple. (Trio) part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents, marked 'mp'. The Mrm. (Maracas) part has a melodic line with a 'mf' dynamic. The Cb. (Cello) part has a bass line with a 'mf' dynamic. The Armonia (Harmony) part shows the following chords: Am9, D13, GMaj9, Em11-Em9, and F#disb9.

42

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

B9# Em G C *f* Bbdis

47

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

mf G/B E Am D G

52

Vib.

Tiple.

Mrm.

Cb.

Armonia

The musical score is for five instruments: Vib. (Vibraphone), Tiple. (Trio), Mrm. (Maracas), Cb. (Cello), and Armonia (Armonica). The key signature is one sharp (F#). The Vib. part starts with a first ending (marked 52) and a second ending (marked 2.). Dynamics range from *pp* to *f*. The Tiple. part has dynamics from *pp* to *f*. The Mrm. part has dynamics from *p* to *f*. The Cb. part has dynamics from *pp* to *f*. The Armonia part shows chord symbols G and Cm.

Tese quieto deje planchar

(Bambuco)

Jose A. Morales

Arreglo: Juan Daniel Melo Oliveros

Vibráfono

Marimba

Tiple

Contrabajo

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

$\text{♩} = 100$

$\%$

p

mf

mf A13

E7

mp pizz.

mf

13

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

E7 G#dis

To \oplus 1.

18

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

A A7/G

Dm7 Bdis

23

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Tocar con la madera de la baqueta

C Am E7/B E7

29

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

f *mf*

mf *mp*

pizz. *f* *mf*

34

Vib. *mf* *f*

Mrm. *mp* *mf*

Tiple *pp* *mp*

Cb. *mp* *mf*

39

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

1 vez Vibrafon⁵ acompaña p
2 vez como esta escrito

44

1. 2.

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

8

49

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

8

55

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

8

61

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

1.

2.

D.S. al Coda

67

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

72

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

f

f

rit

78

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

pp

pp

Torbellinesco

(torbellino)

Leonardo Gomez Silva

Arreglo: Juan Daniel Melo Oliveros

Libre cresc y acc - - - - -

Vibrafono

Marimba

Tiple

Contrabajo

Piano

Rubato ♩ = 80

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

10 $\text{♩} = 115$

Vib. *f*

Mrm. *mf*

Tiple *mp*

Cb.

Pno. 5 del sexto *mf*
 B7 C G/B Am G

15

Vib. *f* *mp*

Mrm. *mf* *mp* *f*

Tiple *f* *mp*

Cb. *f*

Pno. *f*
 C G/B Am B F#dis C7/E B Em Am

22

Vib. 1. 2.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno. B F#dis C/E B Em Am B Em Am B7

29 = 120

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno. G C D G C D

33

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

mf

p

G C D G CD G C D

39

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

pp

pp

p

G C D G C D

cadencia para llegar a sol
Gm Cm7 Am7b5

44 $\text{♩} = 130$

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

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

D7 Cm7 D C#dis D7/f# G C D G C

50

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

p *p* *p* *f*

D C G A9 D G C

56

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

mf

mp

mf

D G C D C G

$\text{♩} = 100$

1 repetición solo vibráfono, marimba entra en el compas 66
2 repetición tutti

61

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

mf

A9 D D G D

66 7

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

G D G D G G

72

Vib.

Mrm.

Tiple

Cb.

Pno.

G D